

BERTOLT BRECHT I EL TEATRE DE LA PARQUEDAT

Anàlisi sobre l'escenografia a l'obra teatral de Bertolt Brecht

Eva Aguilera Ardid

Bertolt Brecht i el teatre de la parquedat

Anàlisi sobre l'escenografia a l'obra teatral de Bertolt Brecht

Autora: Eva Aguilera Ardid

Tutor: Benjamín Pleguezuelos Casino

Tribunal:

Ignacio López Alonso

Lucrecia Janneth Calderón Valdiviezo

Anna Sala Giralt

Treball de Fi de Grau

GArqEtsaB (Pla 2014)

Juliol de 2022

Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB)

Universitat Politècnica de Catalunya (UPC)

Departament de Projectes Arquitectònics

parquedat

1. f. Qualitat de qui és moderat, prudent en l'ús de les coses.

RESUM

Bertolt Brecht (1898 – 1956) va ser un dramaturg alemany molt influent al segle XX. És considerat el pare del teatre èpic, l'objectiu principal del qual és fer reflexionar el públic, trencant amb els estàndards tradicionals del teatre. Les seves teories sobre el gènere èpic inclouen directrius a aplicar al text, a l'escenografia i fins i tot als gestos dels actors.

Brecht, junt amb la seva dona Helene Weigel, van fundar una companyia teatral, anomenada Berliner Ensemble, la qual avui en dia continua representant les seves obres des de la seva seu a Berlín, el *Theater am Schiffbauerdamm*.

Els objectius d'aquesta recerca són valorar l'impacte de Brecht sobre la història teatral europea alhora que la seva pròpia trajectòria, ampliar els meus coneixements actuals sobre el tema i posar en valor l'obra del dramaturg.

Per tal de realitzar-ho, el treball consta d'una primera part de context històric i teòric, i un segon bloc en el qual s'analitzarà l'escenografia a quatre de les obres de Brecht, les quals formen part de diferents etapes de la seva vida: *Tambors en la nit*, *L'òpera dels tres rals*, *La bona persona de Sezuan* i *Mare Coratge i els seus fills*.

Paraules clau: Bertolt Brecht, escenografia, teatre èpic, dramaturg, obra, Helene Weigel, Tambors, Tres rals, Sezuan, Mare Coratge

ABSTRACT

Bertolt Brecht (1898 – 1956) was a very influential German playwright in the 20th century. He is considered the father of epic theatre, the main objective of which is to make the audience think, breaking with the traditional standards of theatre. His theories about the epic style include guidelines to apply to the text, the scenography and even the actors' gestures.

Brecht, with his wife Helene Weigel, founded a theater company, named Berliner Ensemble, which nowadays still represents his plays at their headquarter in Berlin, the *Theater am Schiffbauerdamm*.

The objectives of this research are to value Brecht's impact on European's theater history as well as his own trajectory, extend my knowledge on this matter and point out the value of the playwright's work.

To achieve this, the essay consists on a first part of historical and theoretical context, and a second section in which the scenography of four of his works will be analyzed, which belong to different stages of his life: *Drums in the night*, *The Threepenny Opera*, *The good person of Szechwan* and *Mother Courage and her children*.

Key words: Bertolt Brecht, scenography, epic theatre, playwright, play, Helene Weigel, Drums, Threepenny, Szechwan, Mother Courage

SUMARI

I. Introducció	6
I.a Prefaci	6
I.b Objectius	6
I.c Metodologia	6
II. Qui és Bertolt Brecht?	8
III. Marc històric i teòric	10
III.a Antecedents a l'escena de Brecht	10
III.b El gènere èpic	12
III.c El teatre èpic de Bertolt Brecht	13
III.d L'escena teatral a la segona meitat del segle XX	15
IV. Casos d'estudi	17
IV.a Tambors en la nit	19
IV.b L'òpera dels tres rals	26
IV.c La bona persona de Sezuan	39
IV.d Mare Coratge i els seus fills	52
V. Conclusions	65
VI. Bibliografia	68
VII. Annex	70
VIII. Agraïments	74



*Fig. 1. Bertolt Brecht de jove, 1927.
Font: Bertolt Brecht. Su vida, su obra, su época*

I. INTRODUCCIÓ

I.a PREFACI

Aquest treball sorgeix de la combinació d'un conjunt de vivències personals i de certs interessos acadèmics.

Des del punt de vista acadèmic, considero que l'escenografia és una branca de l'arquitectura sovint oblidada o menyspreada. Durant la carrera, es menciona l'obra teatral de les èpoques antigues destacant la seva complexitat d'ornamentació, però no s'estudia més enllà. Tothom, o gairebé tothom, ha anat alguna vegada a veure una representació teatral. Són events destinats a ser gaudits i on s'elogia la feina dels actors. Precisament per aquest motiu la feina de la posada en escena queda desatesa. Bertolt Brecht ha trencat amb els paradigmes que ens han ensenyat fins ara, no només des de la perspectiva escenogràfica, també presenta una visió diferent del que el teatre ha de transmetre al públic. Es coneix com el pare del teatre èpic, i per tal motiu és un cas únic a estudiar.

Des del punt de vista personal, he pogut gaudir al llarg dels anys de la magnífica experiència d'atendre com a públic diverses funcions. No obstant el que més m'ha marcat és l'etapa de la meva vida en la qual em vaig dedicar a actuar com a activitat extra-acadèmica. Un cop a la setmana durant uns sis anys, vaig atendre classes a l'escola Tallers de Teatre Sílvia Servan, de Sant Cugat. Preparàvem les actuacions que representaríem dues vegades l'any davant el públic, i alhora, l'escenografia que ens acompanyaria i que nosaltres mateixos elaboraríem. El meu grup portava el nom de Bertolt Brecht i així es com vaig conèixer el seu nom. Fa temps em vaig fer la pregunta: "Qui és aquest home que dona nom al grup?", i va resultar que no era un personatge qualsevol, sinó un artista que va trastocar el món de l'espectacle a la seva època.

I.b OBJECTIUS

Des del principi he llegit articles diversos sobre el gran impacte de Brecht al teatre. M'agradaria, al final de la meva recerca i anàlisi, **valorar la seva influència** sobre la història teatral a Europa. La tasca que va realitzar comptarà amb uns orígens, uns referents, i també un desenvolupament al llarg dels anys. Per la seva rellevància des de la perspectiva teatral, idealment, el més probable és que hi hagi certa resposta per part dels artistes contemporanis a la seva obra.

Amb aquest treball, voldria també **apreciar l'evolució** de la feina de Brecht en referència a diversos aspectes i a partir dels casos que estudiaré.

Per últim, vull **aprofundir** més en la vida i l'obra de Bertolt Brecht i **posar en valor la seva obra**, molt cèlebre entre els professionals del teatre, però no tant popular pels arquitectes.

I.c METODOLOGIA

Per tal d'assolir els objectius, el treball s'organitza en **una primera part teòrica**, destinada a conèixer el recorregut personal de Brecht, emmarcat en l'època en què va viure, i l'estat del teatre i l'escenografia tant abans com després de les seves aportacions; i **una segona part d'anàlisi**, on estudiaré la posada en escena de quatre obres escrites per Brecht.

Pel que fa als casos d'estudi, tot i que actualment encara es reproduïxen algunes de les seves obres, l'anàlisi es centra sobretot en les representacions fetes sota la direcció de l'autor, per tal de comentar-les en relació a la seva teoria sobre el teatre. Però degut a que va treballar fa diverses dècades, les fotografies existents d'algunes funcions són escasses i, encara més, els croquis. Per tant, el material gràfic elaborat durant aquests mesos es basa en

la lectura de les quatre obres, posant èmfasi en les anotacions, i la relació d'aquesta lectura amb les imatges trobades.

La cerca de contingut visual no ha estat fàcil i en moltes ocasions he acudit a fonts alemanyes. El contacte per correu electrònic amb la Berliner Ensemble, companyia teatral fundada per Brecht, va ser clau. Em van proporcionar l'enllaç a l'arxiu que reuneix tot el material elaborat per l'autor i un bon recull de fotografies de les seves obres. I tot i que gran part d'aquest arxiu no està digitalitzat o el seu accés es restringit, ha sigut la principal font d'on he extret les imatges necessàries.

També he visitat en diverses ocasions la biblioteca de l'Institut del Teatre de Barcelona, la qual disposa de nombrosos textos d'interès per a aquest estudi. Xavier Erra, cap d'escenografia i amb qui també vaig contactar, em va aconsellar sobre la cerca d'informació dins el recopilatori de la institució.

Per últim, he conversat amb el professor Antoni Ramon Graells, de l'ETSAB, amb molt coneixement en història i teoria del teatre, qui m'ha resolt alguns dubtes i m'ha facilitat l'accés a diversos llibres de gran utilitat per a completar la investigació.



Fig. 2. Representació d'una obra del meu grup teatral.
Font: arxiu personal

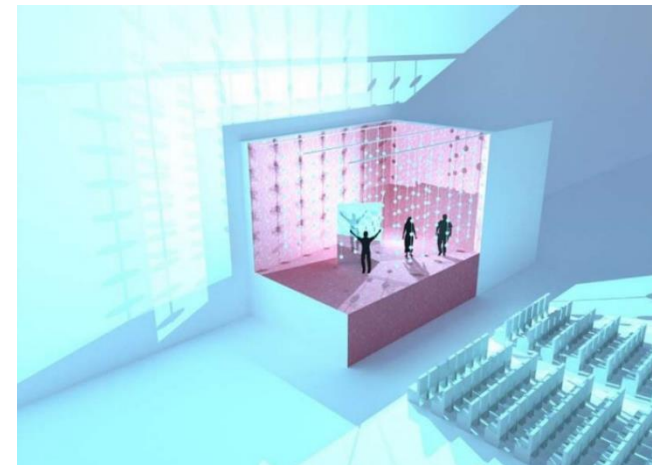


Fig. 3. Imatge per a l'optativa: Introducció a l'escenografia.
Font: elaboració pròpia.

II. QUI ÉS BERTOLT BRECHT? ¹

Eugen Berthold Friedrich Brecht (Augsburg, Alemanya; 10 de febrer de 1898), anomenat generalment com a Bertolt Brecht, va ser un poeta i dramaturg que va fer també grans aportacions al teatre. Nascut a família burgesa però d'esperit revolucionari. Els esdeveniments històrics viscuts durant la seva joventut van marcar fortament la seva obra.

Quan només tenia 16 anys, al 1914, va esclatar la 1a Guerra Mundial. Inicialment mostrava un comportament patriòtic, però la flama del sentiment poc a poc es va apagar. En acabar l'escola va començar a estudiar medicina a la universitat, però ho va haver de deixar aviat en ser convocat com a infermer en un hospital militar. Les seves vivències durant el temps en què va desenvolupar aquesta tasca van inspirar alguns dels seus poemes, inclòs el text *Llegenda del soldat mort*, que va tenir èxit fins al punt en què va cridar l'atenció de Hitler, en el mal sentit. En aquest poema criticava les dures condicions a les quals es veien sotmesos els soldats alemanys i la manca d'humanitat, per exemple, en ser enviats de nou al camp de batalla després de passar per l'hospital, encara amb ferides sense curar.

Durant alguns anys va dubtar sobre el fil professional que volia seguir, amb el seu interès per la medicina a la baixa i les seves ganes d'escriure en auge. Va ser la mort de la seva mare l'any 1920 el que el va fer abandonar definitivament la seva ciutat natal. Es va instal·lar a Munic, ciutat amb gran presència d'escriptors de renom i una oferta cultural rica, alhora que va ser escenari de múltiples manifestacions de caire polític. Allà, Brecht va aprendre i es va desenvolupar com a escriptor, influenciat no només pels fets històrico-polítics, també per companys de professió amb una llarga

experiència. També va conèixer la seva primera dona, Marianne Zoff. En aquesta època va escriure les seves primeres obres teatrals, com les conegudes *Baal* i *Tambors en la nit*. Cap al final d'aquesta primera etapa de la seva vida va passar temps també a Berlín, on va representar per primera vegada una obra al teatre.

L'any 1924 es va instal·lar a Berlín de manera fixa. La capital del país li va oferir un ventall més ampli de coneixements i Brecht va aprofitar per a desenvolupar en profunditat les seves consideracions sobre el teatre èpic, moviment amb el qual s'havia iniciat uns anys abans. Berlín també va ser una ciutat d'oportunitat. Allà va representar l'any 1928 l'obra *L'òpera dels tres rals*, l'estrena de la qual va ser un gran èxit. És la peça més coneguda de la seva etapa a la capital alemanya. El mateix any es va casar amb Helene Weigel, la seva segona dona i amb qui estaria fins la seva mort.

Les coses es van complicar a principis de la dècada dels anys 30, amb la forta escalada del moviment feixista. Amb l'empitjorament de la situació política i social, els textos de Brecht es van tornar encara més reivindicatius, fet que no va agradar els nazis i ell, entre d'altres artistes de l'època, es va veure censurat en múltiples ocasions. L'incendi del Reichstag² l'any 1933 va actuar com a detonant per a perseguir definitivament els majors detractors del moviment. Brecht va decidir marxar a l'exili junt amb la seva família, per evitar el destí que li esperava si es quedava a Alemanya.

Els primers anys van ser laboriosos, Brecht va voltar per diferents països fugint dels conflictes polítics, però gràcies a això va créixer professionalment:

¹ Biografia redactada a partir de la lectura de:

Ewen, F. (1967). Bertolt Brecht. Su vida, su obra, su época. Adriana Hidalgo Editora, 2001. i Brecht, B. (1933 – 1947). Escritos sobre teatro (Trad. G. Dieterich). Alba Editorial, s.l.u., 2004.

² El Reichstag és la seu del parlament alemany. El 27 de febrer de 1933 es va produir un incendi, amb autor encara desconegut. Hitler va aprofitar la situació per eixamplar el seu poder.

“... un nou matís irromp en la seva visió del món. En allò formal es comprova una major simplificació, si no austeritat en el to, però sense que es perdi l’humor; en l’aspecte emocional, un aprofundiment del seu judici sobre els éssers humans com a tals. (...) les dones passen a jugar un paper cada vegada més important a les seves obres.”³

La formació d’un artista, així com la d’altres professionals, no acaba mai. Brecht va trobar a l’exili noves maneres de pensar i de fer, nous motius d’inspiració pels seus personatges. Aquest nou despertar, el va impulsar a viure l’etapa més productiva de la seva carrera. En aquesta època, va escriure obres com: *La vida de Galileu*, *Mare Coratge i els seus fills*, *La bona persona de Sezuan*, *El senyor Puntilla i El seu criat Matti*, *El cercle de guix caucasià*. Es va donar a conèixer a gran part d’Europa i fins i tot va portar les seves obres als Estats Units, on no va tenir tant d’èxit.

Després de gairebé quinze anys d’exili, Brecht va tornar a Berlín l’any 1948. El regrés no va ser fàcil, el país estava dividit en la banda oriental i l’occidental, i la situació social era molt diferent del que ell havia deixat anys enrere. Als pocs mesos, a principis de 1949, va co-fundar, junt amb la seva dona, la companyia teatral Berliner Ensemble, la qual es va fer popular ràpidament i va prendre com a seu el Theater am Schiffbauerdamm. Des de llavors, Brecht es va dedicar a dos objectius: recordar la història passada a través de les seves obres que van ser censurades en el seu moment, i crear-ne de noves, ajustades a les noves emergències socials.

Brecht va passar els seus últims anys dirigint el màxim de representacions possibles a Alemanya i a països veïns. Va morir, després de passar una temporada malalt, l’any 1956 a Berlín.



Fig. 4. Bertolt Brecht i Helene Weigel sobre la carrossa del Berliner Ensemble, 1954. Font: Bundesarchiv

³ Ewen, F. *Op. Cit.*; p. 313.

III. MARC HISTÒRIC I TEÒRIC

III.a ANTECEDENTS A L'ESCENA DE BRECHT

Un succés no s'explica per si mateix sense conèixer les seves preexistències. A continuació, un breu apunt històric sobre el teatre, que culmina amb l'entorn immediat de Bertolt Brecht.

Per trobar els orígens del que avui en dia coneixem com a teatre, ens hem de remuntar diversos segles enrere. Els primers referents que en tenim pertanyen a l'època de l'Antiga Grècia, els quals sorgeixen d'un arrel més pures que probablement no encaixarien dins els nostres paradigmes.

A Grècia, teatre i societat eren dos conceptes que anaven lligats, quan hi havia una funció, la població hi acudia, posposant qualsevol altra tasca⁴. Les representacions giraven entorn una tragèdia, sovint inspirada pels mites populars de l'època. Les obres, per tant, comptaven amb un component religiós i un altre de passional. Els edificis del teatre i la seva escenografia van evolucionar d'un aspecte més senzill a l'inici, a un estil d'ornamentació, amb forta presència d'escultures, cap al final de l'etapa⁵, ja en un període de transició cap a l'època romana.

En termes teatrals, Roma es pot considerar una evolució de Grècia⁶, amb una presència més forta de l'ornamentació i una exploració cap a altres gèneres.

Més endavant, durant l'Edat Mitjana, les representacions giraven entorn la religió. L'església controlava gran part de les obres, essent alhora el seu

⁴ Feliu Iglesias, I., Llorente Díaz, M., Pericot Canaleta, I., Rodríguez, C., Sanchis Sinisterra, J., i Ramon Graells, A. (1997). *El lloc del teatre: ciutat, arquitectura i espai escènic*. Edicions UPC; p. 30.

⁵ Feliu Iglesias, I., Llorente Díaz, M., Pericot Canaleta, I., Rodríguez, C., Sanchis Sinisterra, J., i Ramon Graells, A. *Op. Cit.*; p. 32.

escenari. A falta de teatres a l'inici d'aquesta època, s'actuava també al carrer. Aquests edificis van començar a aparèixer uns anys més tard.

Amb l'arribada del Renaixement, la perspectiva es converteix en la característica principal de les noves creacions. Quan es parla d'aquesta etapa, es remarca la importància de la perspectiva en l'arquitectura, però en aquestes observacions s'ha d'incloure l'escenografia. El teatre ja comptava amb edificis propis, en els quals es va fer popular la incorporació d'un teló al fons, pintat amb un paisatge en perspectiva. Aquí es on la possibilitat de convertir un espai limitat en diversos ambients pren força.

Ja en una època més propera a l'actual, l'espectacle va triomfar entre la burgesia. El teatre era una forma d'entreteniment i, probablement, de deixar-se veure en públic. El gènere més popular era l'òpera.

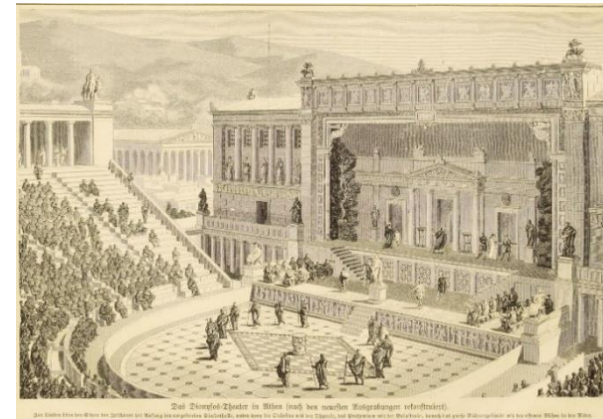


Fig. 5. Teatre de Dionís, a Atenes.
Font: Austria-Forum

⁶ Esteve, M. (12 de març de 2012). *Breve historia del teatro y la escenografía*. Disponible a: <<https://controlart.wordpress.com/2012/03/12/breve-historia-del-teatro-y-la-escenografia/>>

A Europa, entre finals del segle XIX i principis del XX, diversos artistes van començar a experimentar amb noves tècniques i criteris. Alguns d'ells van tocar temes propers als que Brecht va tractar, obrint camins d'inspiració, exemples a seguir o als quals oposar-se.

Durant l'etapa del naturalisme, figures com André Antoine i Konstantin Stanislavski exposaven, cada un a la seva manera i en diferents nivells de determinació, que el teatre s'ha d'acostar a la realitat. El primer, confiant en un decorat que faci creure els intèrprets que de veritat són en aquell espai i oblidin el públic. El segon, confia plenament en la feina l'actor, aquest "ha de ser el personatge"⁷.

Més endavant, durant l'època de les avantguardes, sorgeixen noves formes de pensament derivades de l'experiència de diversos autors. Cal destacar Vsevolod Meyerhold, director d'escena i teòric del teatre originari de Rússia, i Erwin Piscator, considerat mentor de Brecht. Tot i que els dos últims neguen haver tingut contacte estret amb l'obra del rus durant els inicis de la vida professional de Brecht, existeixen diverses similituds entre la seva obra i la de Meyerhold. No existeixen evidències clares de si realment es van veure influenciats per ell o no, i l'opressió i el silenciament del govern de Stalin cap als artistes russos dificulta la confirmació de les sospites.⁸

Meyerhold, qui va coincidir amb Stanislavski, ràpidament s'oposa al naturalisme. Critica els decorats que omplen l'escenari en excés, exposant que aquests han de ser útils i sense significat, i que la seva funció és ajudar l'actor a desenvolupar la seva tasca⁹, també defensa un tipus de teatre revolucionari, per al poble. Aquestes reflexions són compartides per Brecht,

⁷ Feliu Iglesias, I., Llorente Díaz, M., Pericot Canaleta, I., Rodríguez, C., Sanchis Sinisterra, J., i Ramon Graells, A. *Op. Cit.*; p. 68.

⁸ Bliss Eaton, K. (1985). *The theater of Meyerhold and Brecht*. Greenwood Press; p. 3-5.

⁹ Feliu Iglesias, I., Llorente Díaz, M., Pericot Canaleta, I., Rodríguez, C., Sanchis Sinisterra, J., i Ramon Graells, A. *Op. Cit.*; p. 81.

no obstant, si ambdós autors coincideixen en les seves teories, la seva posada en pràctica difereix notablement. Brecht confia sobretot en els gestos de l'actor, mentre que Meyerhold aplica la tècnica a les seves escenografies. L'autor rus planteja la construcció de teatres que incloguin plataformes mòbils i permetin crear escenografies dinàmiques¹⁰.

Piscator, de la mateixa manera que Brecht, s'interessa per la política arrel d'haver participat en la guerra i es suma als artistes que promouen l'art com una forma de protesta. En comú amb Meyerhold, difon la màxima utilització de la tecnologia. De la seva col·laboració amb Walter Gropius, fundador de la Bauhaus, apareix el Teatre Total, un projecte mai construït que concebia l'edifici del teatre com un conjunt de màquines que permetrien configurar l'escenari de diverses maneres diferents, i variar la relació entre actors i públic imitant les formes en què es va fer en certs moments de la història.¹¹

Brecht va mantenir un estret contacte amb Piscator, però mai es va arribar a interessar de la mateixa manera que ell i Meyerhold per la tècnica.

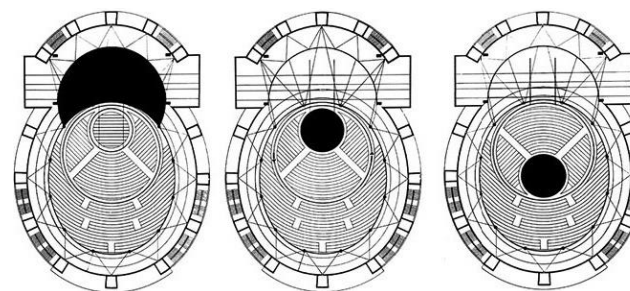


Fig. 6. Variacions en planta del Teatre Total.
Font: Theatre Database / Theatre Architecture

¹⁰ Bliss Eaton, K. *Op. Cit.*; p. 120-121.

¹¹ Feliu Iglesias, I., Llorente Díaz, M., Pericot Canaleta, I., Rodríguez, C., Sanchis Sinisterra, J., i Ramon Graells, A. *Op. Cit.*; p. 90, 92.

III.b EL GÈNERE ÈPIC

En literatura, el gènere èpic, o èpica, fa referència a aquells relats que giren entorn un esdeveniment històric o mitològic i que introdueixen la figura de l'heroi, un subjecte que representa tots els ideals de la raça humana, com a protagonista. Les seves trames poden ser reals o fictícies, però es situen en un lloc i una època determinats. Tradicionalment, el moment històric que es presenta és una guerra, sempre des d'un punt de vista objectiu.

Aquest gènere té la finalitat de formar la societat amb una actitud i uns valors considerats com a exemplars, qüestió pel qual l'heroi és essencial. Alhora constitueix una àmplia font de coneixement de successos passats, alguns dels quals haurien quedat en l'oblit si la literatura no els hagués transmès al llarg dels segles.

Les obres èpiques es desenvolupen a través d'un narrador, tot i que de vegades inclouen fragments descriptius o diàlegs curts.

L'èpica es considera un dels gèneres literaris més antics. Els seus orígens es remunten a l'antiga Grècia, amb la creença que Homer, autor de la *Iliada* i l'*Odissea*, és el seu creador. Originalment, en aquella època, eren populars les obres mitològiques i, sovint, l'heroi comptava amb habilitats sobrenaturals. Diversos segles després, a l'Edat Mitjana, la religió seguia tenint un paper important¹².

Etape rere etapa, el gènere èpic no s'ha perdut de vista, però s'ha mantingut purament en l'obra escrita. Bertolt Brecht és valorat com el pare del teatre èpic, en ser el primer en traslladar els valors del gènere literari a la branca artística de l'espectacle.

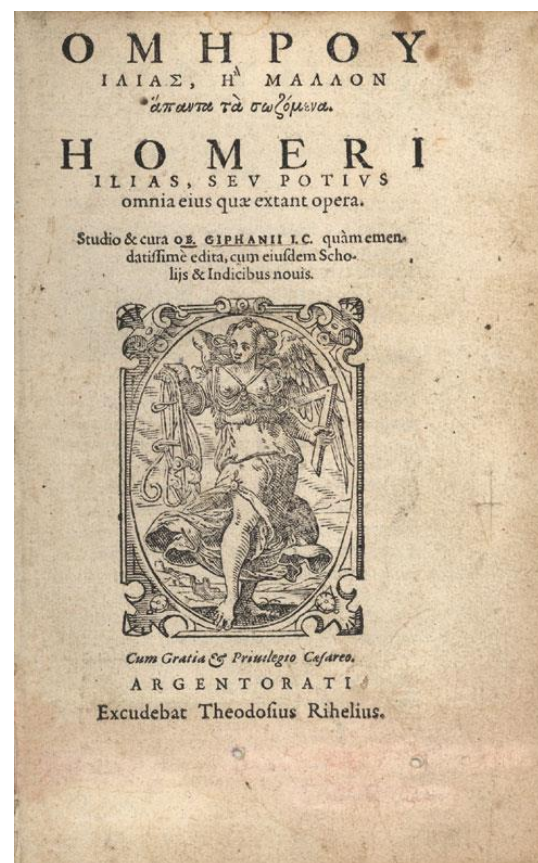


Fig. 7. La *Iliada*, d'Homer, portada del 1572.
Font: Wikimedia Commons

¹² Morales Harley, R. (2016). *Épica: definiciones enciclopédicas*. Vol 40 nº3 Káñina. Universidad de Costa Rica. Disponible a: <<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/29174>>

III.c EL TEATRE ÈPIC DE BERTOLT BRECHT

La tècnica de Brecht, des del text fins l'escenografia i el vestuari, es basa en la seva concepció del teatre èpic. No pretén només entretenir al públic, el seu principal propòsit és obligar-lo a reflexionar sobre el que està veient. Les seves obres no consisteixen en un seguit d'escenes on uns personatges resolen un conflicte personal aïllats de la resta del món i amb un to dramàtic. No esborra els sentiments de la seva obra, però no és el que més li interessa.

L'autor presenta una època concreta, la qual interfereix estretament amb les vivències dels protagonistes: *"l'home no existeix sinó és en el marc d'una societat històrica donada. De manera que no es pot descriure un home sense descriure, al mateix temps, el món en què viu."*¹³ Tampoc descuida la seva imatge. El vestuari no és una disfressa abstracta, aporta una distinció social, estarà sempre format per un seguit d'elements treballats fins a obtenir l'aparença real del que representa el personatge. Pel que fa al color, Brecht acostuma a treballar amb tons neutres i utilitza una il·luminació subtil que pateix pocs canvis.

El teatre èpic intenta eliminar excessos, tot allò que no és necessari: *"L'excés d'objectes no és més que una falta d'espai"*¹⁴. L'escenografia que acompanya l'obra de Brecht no és un decorat, sinó una eina per a reforçar el missatge que l'autor vol transmetre al públic. De vegades, no cal aixecar parets senceres per explicar els límits d'un espai, aquests es poden explicar a través d'una sèrie d'elements lleugers. A més, es pot dir que tots els objectes que hi ha sobre l'escenari tenen una funció, no estan allà per a omplir l'espai o per a fer-lo més bonic. Idealment, si un element és allà, en algun moment de l'escena s'utilitzarà o es mencionarà, alhora que estarà tractat amb la mateixa cura que el vestuari.

¹³ Ewen, F. *Op. Cit.*

¹⁴ Brecht, B. (1933-1947). *Op. Cit.*; p. 202.

*"La utileria ha d'estar escollida amb la mateixa cura amb què un granger tria la llavor que sembra o un poeta les paraules apropiades. Cal buscar aquells elements que acompanyin els personatges a l'escenari (...) tot ha d'estar relacionat amb l'època, la intenció i la bellesa, fent servir els ulls i mans d'un expert en la realitat, algú que fa el seu propi pa, teixeix o prepara una sopa"*¹⁵.

Tot i la subtileza que el caracteritza, Brecht no vol dissimular el fet que les accions es desenvolupen dins un teatre. No amaga les cordes, cadenes i demés elements que subjecten certs cartells, lluminàries i altres objectes. No pretén tampoc encobrir els canvis d'escenografia. Al contrari, de vegades mostra orgullós davant l'espectador el personal tècnic que realitza els canvis entre acte i acte. Això sí, els elements estan dissenyats per a ser de fàcil muntatge i desmuntatge, per tal de no perdre el ritme de l'obra.

Per a Brecht, és important que existeixi una estreta comunicació entre tots els grups de treball implicats en una obra, especialment entre els actors i els escenògrafs. En un dels seus escrits, remarca que és indispensable que els "constructors escènics", com els anomena ell, segueixin la feina de l'actor dia a dia, que coneguin els seus moviments i els serveixin de premissa per a distribuir els objectes en l'espai. Exposa que la feina que es fa per separat són hores perdudes. Que si l'actor avança en una direcció, el constructor escènic l'ha de seguir. Sinó, hi ha un alt risc de que les diverses parts no encaixin. Amb paraules del propi autor: *"El camp de joc perfecte només es completa amb el joc dels personatges en moviment. El millor serà, doncs, acabar-lo de construir als assajos"*¹⁶.

El minimalisme de Brecht a l'hora de definir els paràmetres de les seves escenografies contrasta amb la gran confiança que posa sobre l'actor i els seus moviments. Com he mencionat anteriorment, prefereix recolzar-se en

¹⁵ Ewen, F. *Op. Cit.*

¹⁶ Brecht, B. (1933-1947). *Op. Cit.*; p. 191.

els gestos més que en la tècnica. Si bé exposa clarament els criteris a seguir per a dissenyar certa escenografia, en el cas de l'actuació explica i dibuixa tots els detalls que siguin necessaris per tal que aquesta sigui impecable. Defineix un *Model* per a cada obra que recull tots els gestos, comportaments, ritmes, etc. Aquest conjunt es coneix com el "gestus" de l'obra¹⁷.

"El teatre èpic és gestual. En rigor, el gest és el material i el teatre èpic la seva utilització adequada"¹⁸.

Sobre Brecht també cal comentar l'efecte del distanciament, que en aquest cas es podria definir com una absència d'aferrament amb als personatges. Es tracta de mantenir el públic constantment conscient del fet que els successos que estan veient no són reals. La responsabilitat d'aquesta missió recau de nou sobre l'actor, el qual de vegades sortirà del seu personatge i interactuarà amb el públic, trencant la quarta paret. "Distanciar és desil·lusionar"¹⁹.

En una última observació, apuntar que l'art i el teatre xinesos formen part de la inspiració de Brecht, d'allà va aprendre sobre el distanciament i l'objectivisme. Va deixar nota del seu interès cap a la cultura oriental ambientant alguns dels seus textos en localitats xineses. Ho va fer en un intent d'allunyar la persecució nazi de les seves obres, tractant de dissimular les crítiques sobre l'Alemanya de l'època traslladant-les a un altre país.



Fig. 8. Bertolt Brecht en un assaig de *Mare Coratge i els seus fills*, amb Helene Weigel. Font: Alamy.

¹⁷ Desuché, J. (1966) *La técnica teatral de Bertolt Brecht* (Trad. R. Salvat). Ediciones Oikos-tau.; p. 65-66.

¹⁸ Benjamin, W. (1972). *Tentativas sobre Brecht* (Trad. J. Aguirre). Taurus Ediciones S. A.; p. 43.

¹⁹ Feliu Iglesias, I., Llorente Díaz, M., Pericot Canaleta, I., Rodríguez, C., Sanchis Sinisterra, J., i Ramon Graells, A. *Op. Cit.*; p. 95.

III.d L'ESCENA TEATRAL A LA SEGONA MEITAT DEL SEGLE XX

A mesura que la societat es modernitza, les teories i pràctiques teatrals, així com les de la resta d'arts, es multipliquen, però les noves no deixen de ser variants de les ja existents. Tot autor compta amb un o diversos referents. En aquest últim capítol del marc històric i teòric, investigaré què va passar en el panorama teatral europeu després de la mort de Bertolt Brecht.

Per a començar, uns apunts sobre un personatge que, si bé no és considerat un dels grans referents del teatre, les seves aportacions van ser ben rebudes i, el més important per a aquest estudi, durant uns quants anys es va dedicar a difondre l'obra de Brecht. Es tracta de George Tabori, autor jueu nascut a Hongria. Va patir algunes conseqüències de la pujada al poder del nazisme, així com Brecht, i compartia amb ell una visió crítica del seu entorn. Ambdós autors es van trobar en un parell d'ocasions, arrel de les quals Tabori afirma que Brecht va ser qui el va inspirar a dedicar-se al teatre. No obstant, abans d'emprendre aquesta carrera, va viure uns anys als Estats Units tractant de divulgar l'obra del dramaturg alemany. Va reunir diversos textos, cartes i altres materials en forma de "lectura dramatitzada" sota el nom de *Brecht on Brecht*, la qual va estrenar al país americà l'any 1961 i va tenir un gran èxit. Tabori va dedicar part de la seva trajectòria a re-escriure obres d'altres autors, algunes d'elles són de Brecht.²⁰ En aspectes tècnics, també va adoptar part del que va aprendre d'ell: "A nivell estètic, aconsegueix la síntesi entre el teatre psicològic i les estratègies del teatre èpic per a plasmar els grans problemes de finals del segle XX."²¹

²⁰ Tabori, G. (1998). Teatro es teatro es teatro. Pròleg de Víctor L. Oller. Ediciones del Bronce.

²¹ Jirku, B. E. Panorama del teatro alemán desde finales del siglo XX hasta la actualidad. Estudios escénicos: quaderns de l'Institut del Teatre. 2013, Vol. 0, nº 39-40. Disponible a: <<https://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/754>>

²² Oller, V. L. Entrevista amb Peter Stein. Estudios Escénicos nº 26 (1985). Quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Disponible a: <<http://77.231.85.101/index.php/ees/article/view/538>> ; p. 113.

Per altra banda, el teatre va patir una crisi a Alemanya durant la dècada dels anys 60, arrel de l'envelliment dels directors²². L'any 1962 es va fundar la Schaubühne, companyia teatral implicada en la difusió del teatre polític i social. Va ser a partir del 1970 i sota la direcció de Peter Stein que el grup va tenir èxit. La primera obra que van representar amb el lideratge del nou director va ser *La mare*²³, de Brecht. En van mantenir un cert mètode de distanciament i de crítica, però adaptat a les noves necessitats de l'època²⁴.

La gran transformació del teatre de la Schaubühne es va produir el 1981, quan es van traslladar a l'edifici de l'antic Cinema Universum de Berlín. La reforma de l'edificació, d'Erich Mendelsohn, va suposar la primera gran aproximació al concepte del Teatre Total de Piscator i Gropius. Als anys 60 va sorgir un sentiment de rebuig cap al teatre a la italiana, la forma convencional utilitzada per Brecht. Hi havia una necessitat d'experimentació, es considerava que l'edifici del teatre s'havia de sotmetre als requeriments d'una escenografia, i no al revés²⁵. L'espai que l'arquitecte va dissenyar compta amb una àmplia gamma de mecanismes per a tal de convertir la tecnologia en el principal aliat de l'escenògraf. El nou lloc permet, no només configurar l'escenari de maneres diverses, sinó també variar la posició relativa entre el públic i els actors. Segons Stein: "El pati de butaques passa a formar part de la decoració"²⁶. En conjunt, es volia obrir un ventall infinit de possibilitats per a representacions futures.

En aquest nou moviment, tot i que l'obra de Brecht no va quedar en l'oblit, va ser preferida la tècnica proposada per Piscator, el seu mentor i amic.

²³ No confondre amb *Mare Coratge i els seus fills*.

²⁴ Oller, V. L. *Op. Cit.*; p. 115.

²⁵ Feliu Iglesias, I., Llorente Díaz, M., Pericot Canaleta, I., Rodríguez, C., Sanchis Sinisterra, J., i Ramon Graells, A. *Op. Cit.*; p. 112.

²⁶ Oller, V. L. *Op. Cit.*; p. 111.



Fig. 9. Fotografia exterior de la Schaubühne al Cinema Universum.
Font: Schaubühne

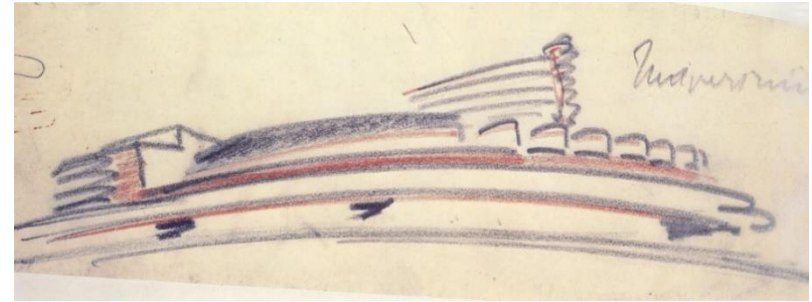


Fig. 12. Croquis de la Schaubühne al Cinema Universum.
Font: Schaubühne



Fig. 11. Fotografia interior de la Schaubühne al Cinema Universum.
Font: Schaubühne



Fig. 10. Fotografia interior de la Schaubühne al Cinema Universum.
Font: Schaubühne

IV. CASOS D'ESTUDI

He triat analitzar quatre de les obres de Bertolt Brecht, repartides en etapes diferents de la seva vida i, per tant, del seu desenvolupament professional.

Tambors en la nit, escrita l'any 1920, és la segona obra teatral coneguda que va escriure, però la primera a la qual va donar vida als escenaris un parell d'anys després, essent encara jove. L'estudi d'aquesta obra permetrà aportar a les conclusions una valoració de la trajectòria de l'autor partint dels seus inicis.

L'òpera dels tres rals, del 1928, correspon a una etapa intermèdia de la seva vida, durant la qual es va formar gràcies als seus viatges per Alemanya i l'estret contacte que va tenir amb altres dramaturgs. Va tenir un gran èxit inesperat de forma imminent, es diu que aquesta obra era justament el que necessitava el públic de l'època²⁷. L'interès per aquesta obra recau en l'observació d'aquesta fase de desenvolupament de Brecht.

La bona persona de Sezuan, del 1935, i *Mare Coratge i els seus fills*, escrita entre els anys 1938 i 1939, sorgeixen de l'època en que l'autor es trobava a l'exili. Degut a que va ser l'etapa en la qual va produir més èxits, un sol cas d'estudi no en representaria prou les característiques principals.

L'elecció de la primera d'aquestes dues obres, correspon principalment al seu context geogràfic. Com he explicat anteriorment, Brecht tenia interès en la cultura i l'art orientals. Aquest relat és un exemple de com traslladava problemes reals de la societat alemanya i la seva època, a històries fictícies ambientades en un altre país. A més, presenta un dilema social interessant del qual, avui en dia, encara se'n pot aprendre.

²⁷ Ewen, F. *Op. Cit.*; p. 146.

²⁸ Ewen, F. *Op. Cit.*; p. 313.

Per últim, *Mare Coratge* s'estructura a partir d'un conflicte bèl·lic. Aquest tipus de successos van marcar Brecht des de que era jove, i per tant no podia faltar un cas d'estudi que en parli. El personatge protagonista de l'obra és una dona de fort caràcter, el qual representa exemplarment la prèvia voluntat del dramaturg de dotar el gènere femení de més importància a les seves obres²⁸.

Per tal de visualitzar una aproximació de l'abast dimensional de les escenografies, les quals s'han representat en teatres molt diversos, dibuixaré totes encaixades a la superfície del Theater am Schiffbauerdamm²⁹.

²⁹ Teatre seu de la Berliner Ensemble.

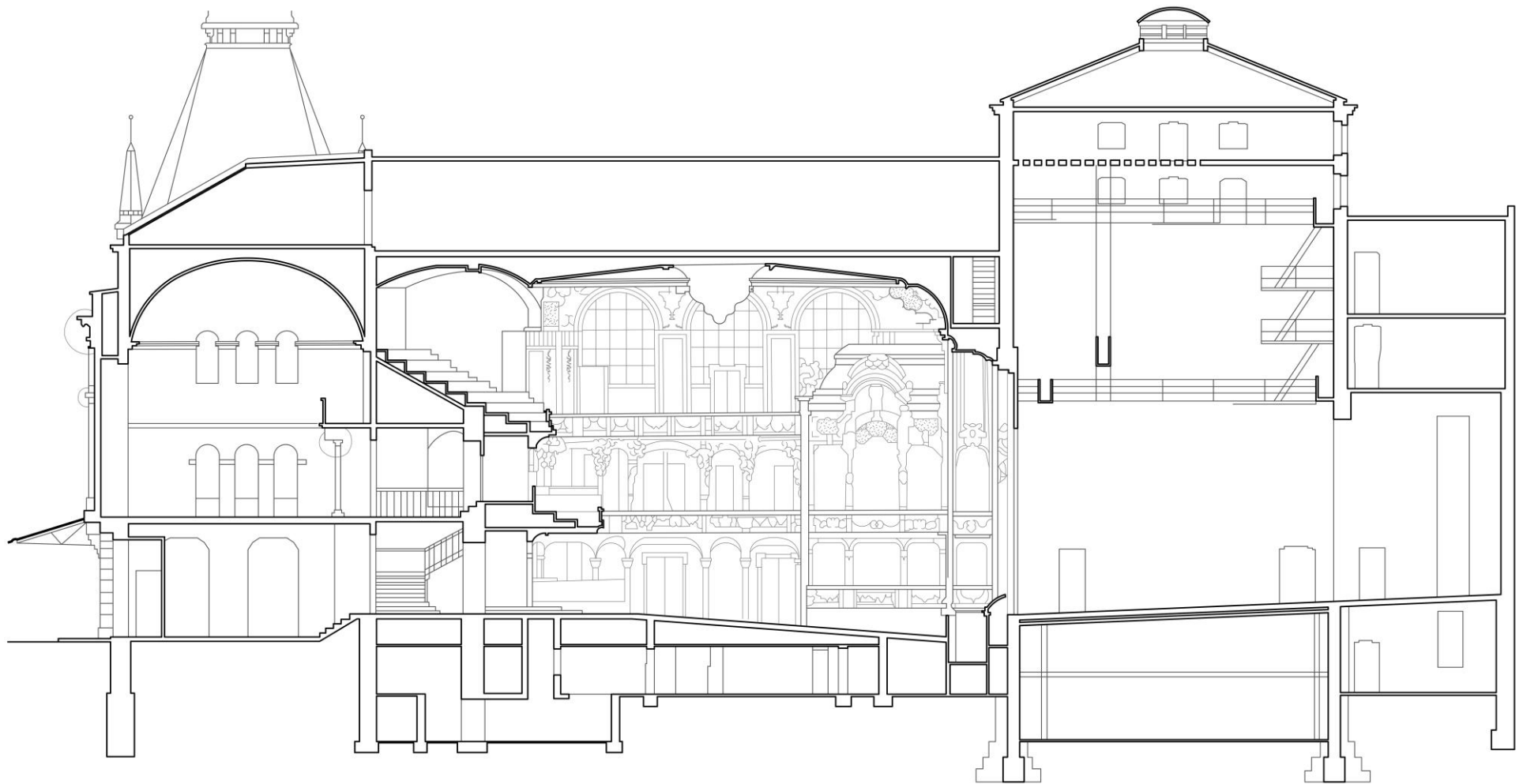


Fig. 13. Secció del Theater am Schiffbauerdamm.
Elaboració pròpia. Font: Berliner Ensemble.

IV.a TAMBORS EN LA NIT (1920)

Aquesta interpretació ambientada en la Revolució Alemanya³⁰ l'any 1919 tracta un relat dramàtic convertit en comèdia, amb un text que fa referència constant a l'època i al que està passant al voltant de l'escena.

A la ciutat de Berlín, una jove, Anna Balicke, espera neguitosa l'home a qui estima i de qui no sap res des que va marxar a lluitar fa quatre anys, Andreas Kragler. Mentre, es veu forçada a acceptar un compromís amb Friedrich Murk, un home enriquit a qui els seus pares veuen amb bons ulls. La nit en què es disposen a celebrar la promesa entre Friedrich i Anna, apareix un Andreas irreconeixible, visiblement maltractat i esclavitzat. És doncs, quan Anna haurà d'escollir entre amor i benestar, en mig d'un seguit d'escenaris de malestar social.

L'estrena als escenaris va tenir lloc l'any 1922 a Munic, amb una escenografia de Caspar Neher³¹. Les imatges existents als arxius digitals d'aquest espectacle són escasses i tampoc n'hi ha d'anys propers, fet que fa pensar que el títol no es va representar gaires vegades, fins dècades més tard.

En la mencionada funció de 1922, tots cinc actes compten amb el mateix fons: un dibuix de la ciutat i una lluna vermella, segons antigues creences símbol de que s'està produint una guerra. Dues d'aquestes seqüències tenen lloc en espais exteriors, els quals es mostren totalment minimalistes. Els altres tres, de caràcter interior, estan delimitats a l'escenari per un seguit de figures de cartró. Segons el criteri de Brecht, la senzillesa i alhora rigidesa que aporta el cartró és suficient, no cal construir grans estructures sòlides

³⁰ Després de perdre en la Primera Guerra Mundial, a finals de 1918 la tensió acumulada entre la població esclata en una revolta als carrers, que s'allarga fins l'agost de 1919. El malestar d'haver viscut una guerra i la voluntat d'alliberar els soldats es sumen a la divisió de la societat en dos grups enemistats: aquells qui s'han enriquit convertint la tragèdia en negoci, i aquells qui ho han perdut tot.

que s'assemblin a les parets d'una estança per a explicar l'espai. Un criteri que bé va seguir Neher, qui va deixar clares algunes indicacions:

“Darrere uns panells de cartró d'uns dos metres d'alçada, que figuraven les parets d'una habitació, hi havia pintada, d'una manera infantil, la gran ciutat. Uns segons abans d'aparèixer Kragler brillava sempre la lluna vermella. Els sorolls estaven suaument suggerits. A l'últim acte, un gramòfon tocava la Marsellesa. El tercer acte, si no produeix un efecte lleuger i musical, accelerant el ritme, es pot suprimir. Es recomana penjar a la sala cartells amb rètols com << No posi aquests ulls tan romàntics >>.”³²

Respecte al mobiliari present en escena, tots els elements que descriu el text són utilitzats en cert moment de cada acte. A les fotografies trobades de les representacions tampoc no s'observa un sol objecte de més. Seguint el mateix criteri, a les dues escenes que transcorren a l'espai públic un parell d'elements ens situen en un lloc concret de la ciutat.

³¹ Ewen, F. *Op. Cit.*

³² Brecht, B. *El interrogatorio de Lúculo; El alma buena de Sezuán; El señor Puntilla y su criado Matti* (Trad. M. Sáenz). Alianza Editorial, 1998; p. 76.

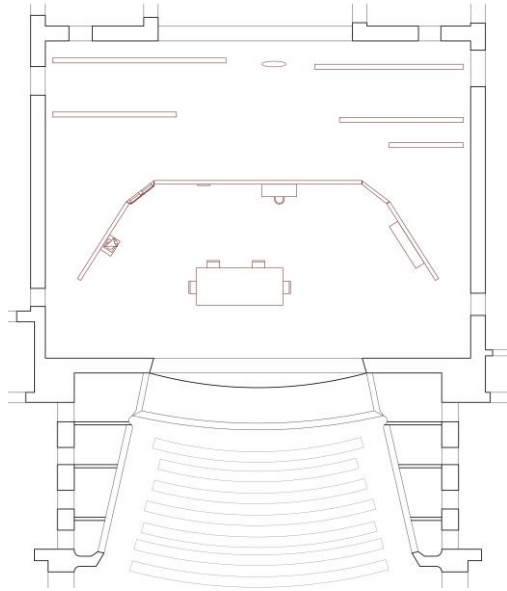


Fig. 14. *Tambors en la nit*, planta, primer acte.
Font: elaboració pròpia

La **primera escena** es situa a la vivenda dels Balicke, la família protagonista de l'obra. La sala consta d'uns límits que serveixen de recolzament de la resta d'elements. Inclouen una finestra, per la qual els actors miren, entre les seves cortines, fent constar el caos que es viu a l'exterior.

Aquesta és l'escena més moblada, però tot té la seva funció: la taula de menjador on alguns seuen, el tocador on la mare s'engalana per a sortir de celebració, l'armari d'on agafen algun objecte que necessiten, el retrat de Kragler a la paret pel qual el recorden, el gramòfon que fan sonar a mitja seqüència per afegir-ne tensió.

No he pogut trobar cap fotografia d'aquesta posada en escena, però els moviments dels personatges descrits al text permeten intuir la distribució del mobiliari. Amb tota probabilitat, darrere hi havia panells de cartró actuant com a murs d'aquesta vivenda, complint la proposta de Neher.

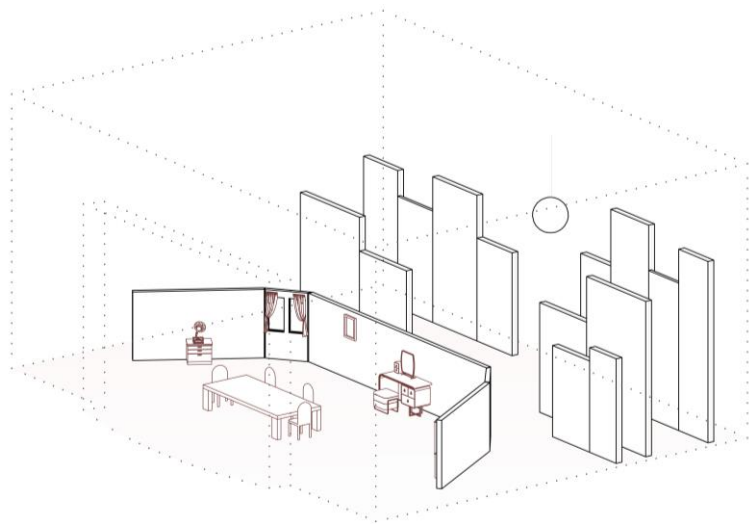


Fig. 15. *Tambors en la nit*, axonometria, primer acte.
Font: elaboració pròpia

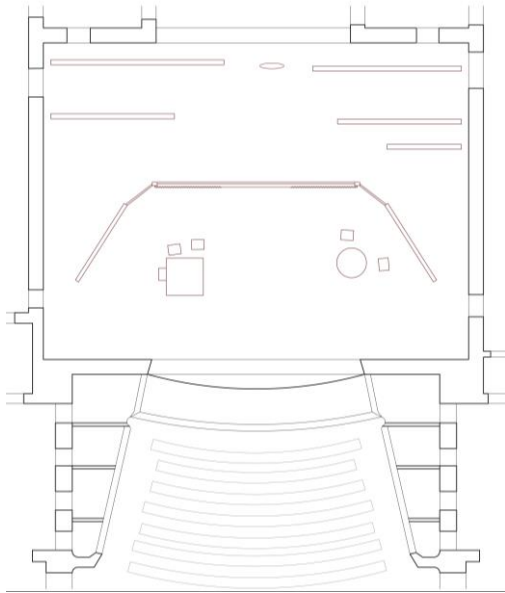


Fig. 16. *Tambors en la nit*, planta, segon acte.
Font: elaboració pròpia

El **segon acte** té lloc en una taverna. En aquest cas, la fotografia, tot i no ser d'òptima qualitat, permet apreciar la senzillesa del muntatge, començant pel seu límit.

S'ha volgut donar un toc elegant a l'espai a través de les formes retallades al material i les traces dibuixades, sense perdre'n la subtilesa. Observant la fotografia es percep la textura del cartró, així com la seva lleugeresa.

Al front, dues taules amb les respectives cadires resulten suficients per a posar l'espectador en context i situar espacialment els actors. Seguint la teoria que Brecht començava a desenvolupar, la presència de més taules no faria més que dificultar els moviments dels actors.

Darrere es veu part dels panells fixos que descriu l'escenògraf d'aquesta obra.



Fig. 17. *Tambors en la nit*, fotografia, segon acte. 1922.
Font: Hekman Digital Archive

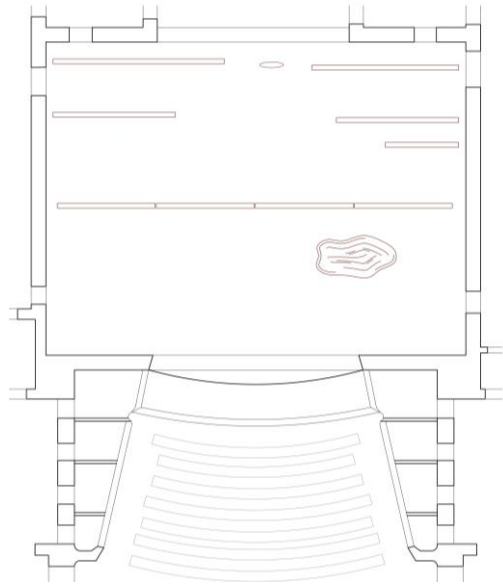


Fig. 18. *Tambors en la nit*, planta, tercer acte.
Font: elaboració pròpia

El **tercer acte** fa topiar per primera vegada, de manera directa, personatges i públic amb el desordre i la confusió del carrer. Comença a percebre's el so de la revolta a la llunyania, però cada vegada més a prop. En contrast amb la situació, l'escenografia és la més simple vista fins ara.

Tampoc dispo de fotografies d'aquesta part, però el text descriu dos únics components.

El primer és un mur de totxo vermell, el qual m'imagino lineal, que travessa l'escenari d'extrem a extrem, i fabricat amb cartró, pintat per a imitar la textura i el color del maó. Acota l'espai en la seva profunditat, deixant lliures els dos extrems horitzontals de l'escenari.

El segon, l'únic element de mobiliari de l'escena: una roca que els personatges, en moments d'indecisió, utilitzen per a seure i reflexionar.

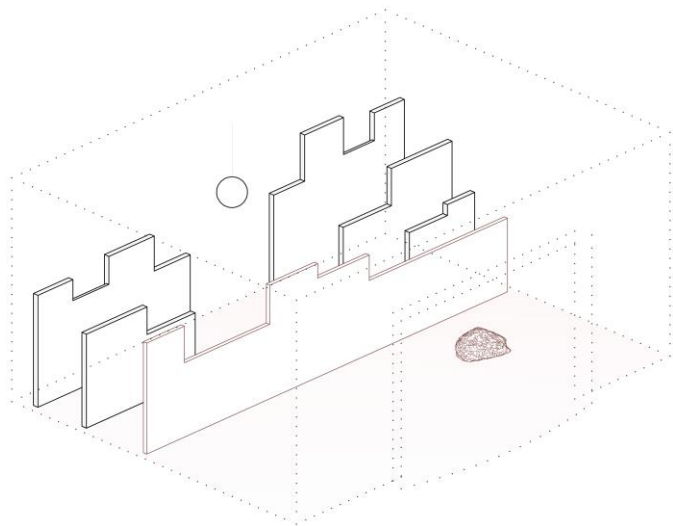


Fig. 19. *Tambors en la nit*, axonometria, tercer acte.
Font: elaboració pròpia

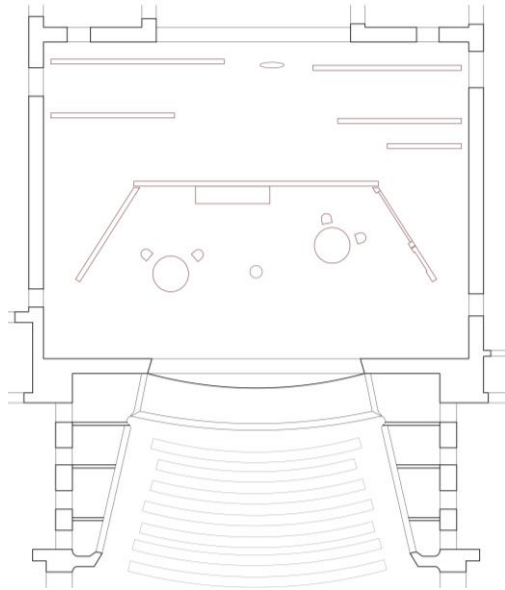


Fig. 20. *Tambors en la nit*, planta, quart acte.
Font: elaboració pròpia



Fig. 21. *Tambors en la nit*, fotografia, quart acte. 1922.
Font: Hekman Digital Archive

El **quart acte** ens transporta de nou a una taverna de l'època, però en una part diferent de la ciutat. El recorregut dels protagonistes a l'acte anterior els porta a un altre barri, de categoria inferior i més caòtic a l'època, una conclusió sostreta de tres aspectes de la seqüència: els personatges presents, descrits com individus de classe obrera, els sons de canó que el text afirma que es senten de més a prop, i l'escenografia.

Els murs que delimiten l'espai tenen una aparença, a la fotografia, més senzilla que a l'establiment del segon acte, es veuen menys ornamentats.

El mobiliari consisteix en dues taules acompanyades d'un parell de cadires, com en el cas anterior, però en aquest cas sense estovalles. També en aquest local també hi ha una làmpada penjant del sostre i un *orchestrion*³³, que en cert punt de l'acte es fa sonar, fent recordar la pujada d'intensitat de la primera escena.



Fig. 22. *Tambors en la nit*, dibuix, quart acte.
Font: Hekman Digital Archive

³³ Instrument musical que combina el so de diversos instruments, per tal que sonin alhora a mode d'orquestra.

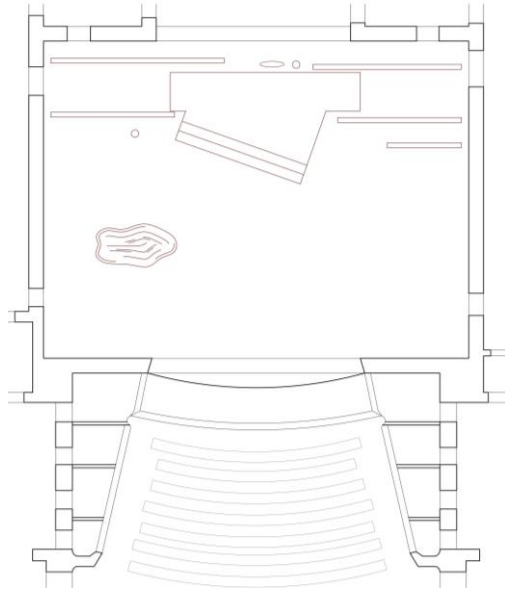


Fig. 23. *Tambors en la nit*, planta, cinquè acte.
Font: elaboració pròpia

El **desenllaç** de l'obra té lloc al carrer, amb uns sons de canó i de fogueig encara més intensos, i amb el decorat de la ciutat visible en la seva totalitat.

En aquest cas els panells fixes i els propis laterals de l'escenari constitueixen els límits de l'espai. És el menys acotat de la representació.

Acompanyen els actors un parell de faroles que segueixen un camí, una roca, usada de nou com a banc en situació de desorientació dels personatges, i un pont, pel qual els protagonistes realitzen la seva sortida final. L'últim està dibuixat per Neher com un seguit de plataformes amb arcs a mode de barana, finalment representat com un volum massís constituït per tres graons.



Fig. 24. *Tambors en la nit*, fotografia, cinquè acte. 1922.
Font: Hekman Digital Archive



Fig. 25. *Tambors en la nit*, il·lustració, cinquè acte.
Font: Hekman Digital Archive

Si bé aquesta obra es va representar en els inicis de la carrera teatral de Brecht, la seva escenografia s'ajusta perfectament als criteris que va exposar al llarg dels anys. Amb tota probabilitat, el fet que l'escenògraf que el va acompanyar fos Caspar Neher, amic seu i amb qui va treballar en moltes ocasions, va influir positivament.

Altres aspectes, fora dels purament tècnics, no es poden valorar a través de tres úniques fotografies. Sí que s'aprecia una diferència entre els estats d'ànim que representen els actors, però d'una manera superficial i, per tant, no aplicable al cas concret de Brecht.

Entre el segon i el quart acte, es podria discutir una possible diferenciació de classes a través del vestuari, a més del comentat en l'escenografia. Les peces de roba en alguns dels personatges de la quarta escena semblen més senzilles, però la baixa qualitat de la imatge dificulta apreciar-ne els detalls.



*Fig. 26. Bertolt Brecht i Caspar Neher, 1947.
Font: Bertolt Brecht. Su vida, su obra, su época*

IV.b L'ÒPERA DELS TRES RALS (1928)

Aquesta va ser la primera obra de Brecht en tenir un gran èxit als escenaris. Des de la seva estrena el 1928, es va arribar a representar moltes vegades en ciutats diferents i en poc temps. També és el primer dels seus textos en arribar al cinema. Frederic Ewen n'explica la seva fama:

“Pocques obres d'aquella època reflecteixen tan clarament determinats aspectes dels anys 20. La seva ironia àcida i la paròdia del sentimentalisme i les fantasies de l'òpera s'adapten als requeriments d'aquell període.”³⁴

L'òpera critica la submissió de la societat davant el capitalisme. Dos dels personatges principals sobreviuen gràcies a les seves estranyes professions: un és lladre i l'altre captaire. Encara que tots dos realitzen pràctiques deshonestes, un desaprova el “negoci” de l'altre. També es fa gran profusió del negoci de la prostitució.

És una obra composta per tres actes, cada un dels quals conté tres escenes. El final de cada acte es considera un desenllaç parcial, remarcats amb els títols de les corresponents cançons, que inclouen: primer, segon i tercer final de tres rals.

Ciutat de Londres, anys 20. Jonathan Peachum és el líder dels captaires³⁵ i porta un negoci, ajudat per la seva dona, la Sra Peachum, en el qual cedeix vestuari i accessoris als companys de professió a canvi d'un percentatge de la seva recollida econòmica. El que al principi desconeix és que la seva filla, la Polly, és a punt de casar-se d'amagat amb en Macheath, el cap dels lladres, el qual li desagrada i que és amic d'en Brown, el cap de la policia.

³⁴ Ewen, F. *Op. Cit.*; p. 141.

³⁵ En castellà: *mendigo*. Els personatges de l'obra són captaires professionals, fingeixen malalties o lesions amb l'ajuda d'accessoris.

Els pares de la Polly faran el possible per separar-la d'en Mackie³⁶. Subornen en Brown perquè deixi de fer la vista grossa i el detingui. En Mackie, avisat per la seva dona, escapa, però una imprudent parada al bordell³⁷ fa que el portin a la presó. Allà, Polly descobreix que el seu marit té una altra dona, la filla d'en Brown, però no deixa d'estimar-lo.

En Mackie escapa de la presó breument. La segona vegada que l' enxampen, el volen portar a la forca, però un seguit d'esdeveniments afortunats el salven de la mort.

Com he comentat anteriorment, l'obra es va representar en múltiples ocasions, però les imatges disponibles als arxius són incomplertes. En aquest cas analitzaré l'escenografia dissenyada per Karl Von Appen, per a una funció de l'any 1960 a Berlín i amb música de Kurt Weill. Ocasionalment, la compararé amb algunes fotografies trobades d'anys previs, amb Brecht al capdavant.

Aquesta representació en concret compta amb un element fixe al fons de l'escenari i situat a certa alçada: l'orquestra. L'estructura imita un petit teatre, inclòs un teló que s'obre només quan els músics es disposen a tocar.

Brecht, en uns escrits sobre música, diu: “La posada en escena de *L'òpera dels tres rals* al 1928 va ser la demostració més triomfal del teatre èpic”. Aquell any ja es va disposar l'orquestra sobre l'escenari de forma visible, i l'autor afirma que això permet diferenciar els números musicals de la resta de l'obra. Explica que en començar les cançons, la llum canviava per tal d'il·luminar l'orquestra i que apareixia un cartell amb el nom de la peça corresponent.³⁸

³⁶ Nom amb què es coneix Macheath.

³⁷ sin.: prostíbul

³⁸ Brecht, B. (1933-1947). *Op. Cit.*; p. 230.

A la representació de l'any 1960, els cartells s'utilitzen com a recurs en diverses ocasions, a més de la part musical, les quals explicaré a continuació, a les escenes que pertoqui.

També s'utilitza l'eina de la projecció. A l'inici de l'obra, amb el teló encara tancat n'apareix el nom, en alemany: *Die Dreigroschenoper*. A més, al principi de cada escena i també sobre el teló es projecta un resum del que hi passarà. La imatge contigua n'és un exemple, correspon al casament. A la inscripció en alemany es llegeix:

“Al cor del Soho,
el bandoler Mackie Messer celebra el seu matrimoni
amb Polly Peachum, filla del rei captaire.”

Aquesta tècnica substitueix la figura del narrador, el qual és una peça clau al gènere èpic. Suposa una exploració de recursos diferents alhora que un avanç tecnològic.



Fig. 27. L'òpera dels tres rals, fotografia, teló. 1960.
Font: Bertolt Brecht Archiv

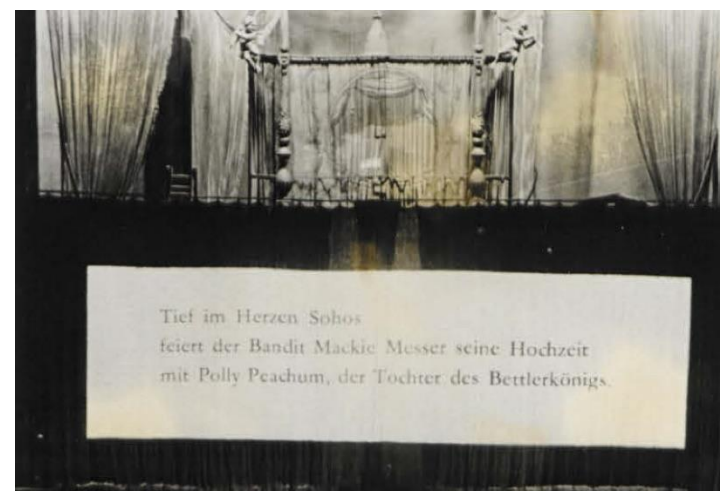


Fig. 28. L'òpera dels tres rals, fotografia, teló. 1960.
Font: Bertolt Brecht Archiv

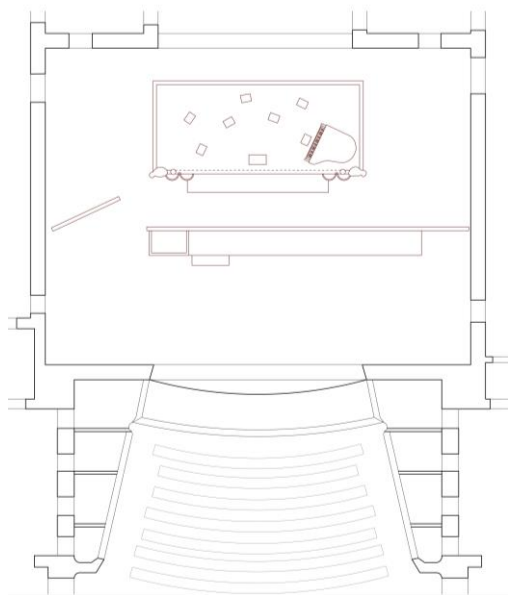


Fig. 29. L'òpera dels tres rals, planta, pròleg.
Font: elaboració pròpia



Fig. 30. L'òpera dels tres rals, fotografia, pròleg. 1960.
Font: Bertolt Brecht Archiv

El **pròleg** de l'obra té lloc en una plaça. Allà l'autor presenta els personatges de la banda dels lladres.

Veiem l'estructura ocupada per l'orquestra que, com he comentat prèviament, reproduïx un teatre en miniatura. Considero que és una bona estratègia de disseny i que transmet al públic que aquella part de l'escenari no forma part de l'escena en si, sinó que és un cos independent que du a terme una funció molt concreta. El que sí resulta sorprenent és la presència d'ornamentació, en particular les escultures dels extrems que no tenen cap més funció que la de decorar. Caldria disposar d'imatges de les primeres representacions per a determinar si Brecht va indicar que fos així, o si va ser una decisió posterior. La primera opció seria totalment vàlida, ja que en aquesta època Brecht estava encara desenvolupant la seva teoria sobre el teatre èpic i, per tant, era una fase d'assaig.

Pel que fa a la plaça, aquesta es mostra només a través d'uns límits. El més llarg conté una sèrie d'escrits, que no s'arriben a llegir, i un petit quiosc, que és l'element més treballat en forma. La part alta d'aquest està retallat amb una sèrie de geometries que donen l'aparença d'una gelosia engalanada.

A la part superior del mur es llegeix la inscripció en alemany: "*Geheimnisse des Harems*", que significa "Secrets de l'harem". Aquest cartell podria ser una pista avançada sobre el fet que en Mackie està amb dues dones alhora, i la vida de promiscuïtat que porten ell i els seus companys.

L'altra part del límit, a l'esquerra, consisteix en un mur fet de taulons de fusta sobre el qual hi ha penjats uns cartells, que semblen plafons publicitaris.

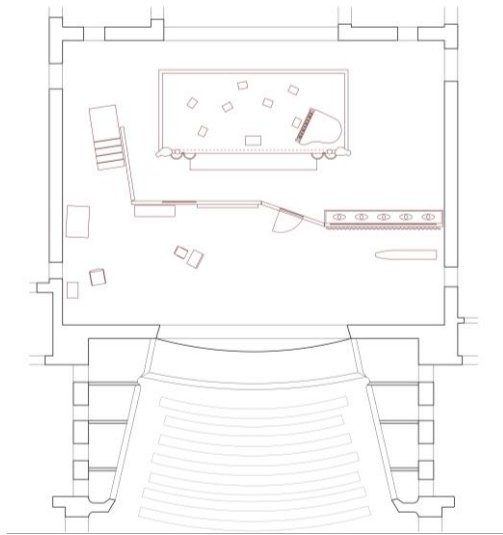


Fig. 31. L'òpera dels tres rals, planta, actes 1r, 3r, 7è.
Font: elaboració pròpia

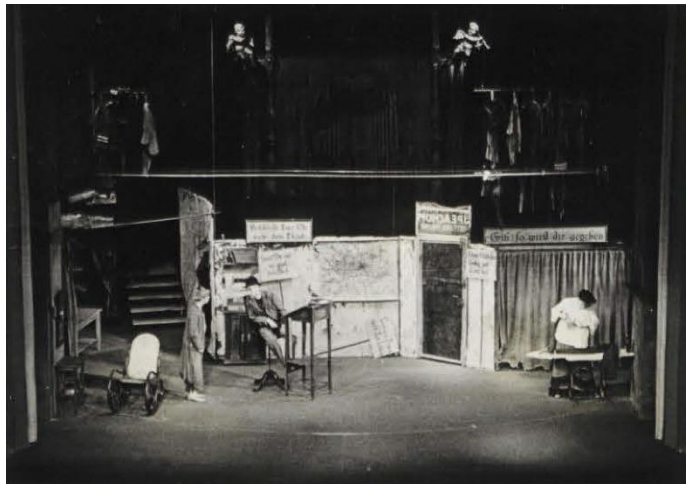


Fig. 32. L'òpera dels tres rals, fotografia, tercer acte. 1960.
Font: Bertolt Brecht Archiv

A la **primera escena** es presenta el segon grup protagonista: la família Peachum, amb localització al negoci de guarda-roba del clan, el qual també apareix al **tercer i setè acte**.

L'espai està delimitat a través d'un mur amb alguns girs. A l'esquerra, hi ha les escales d'accés a la vivenda. A la dreta, les cortines tanquen un armari dins el qual, d'acord amb el text, hi ha cinc maniquins d'exposició.

Sobre el mur s'observen alguns cartells. En un d'ells es llegeix: "J. Peachum", però està al revés. Per tant, la seva clara funció és indicar que el que hi ha sota és la porta d'accés al local, i que el rètol es llegeix correctament des de l'exterior. La resta de cartells no es llegeixen bé a les fotografies, però el text fa referència a tres d'ells:

"Fa més feliç donar que rebre"

"Doneu i us donaran"

"No siguis sord a la veu de la misèria"

Aquestes frases, sense context, podrien ser eslògans que criden a la bondat. En aquesta obra ho són, però no per als personatges que passen per aquest espai. Són recursos dels captaires destinats a convèncer la població perquè tinguin compassió d'ells i els donin diners. Per a l'escenògraf, és un mètode de reforç del caràcter dels subjectes.

El mobiliari l'aquest espai és escàs, minimalista, de la mateixa manera que els murs. Hi ha presents pocs objectes i gairebé tots, si no tots, són utilitzats: una taula de planxar, un petit escriptori amb el tamboret corresponent, una butaca i parell de taules auxiliars.

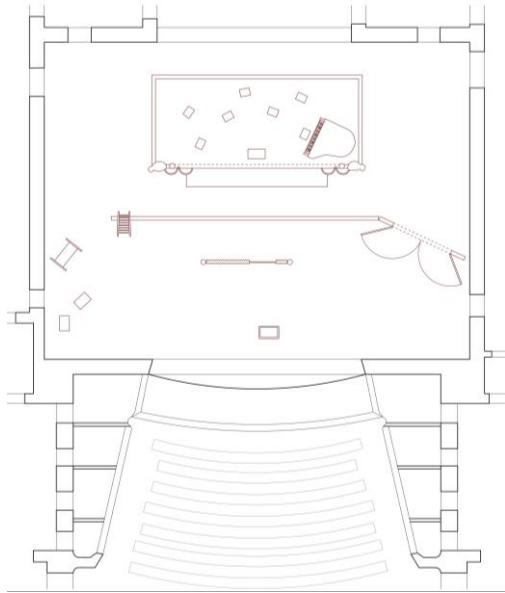


Fig. 33. L'òpera dels tres rals, planta, segon acte.
Font: elaboració pròpia



Fig. 34. L'òpera dels tres rals, fotografia, segon acte. 1960.
Font: Bertolt Brecht Archiv

L'espai del **segon acte** representa una quadra de cavalls, el límit del qual consisteix en un mur neutre i un accés conformat per una biga de fusta i una porta de dues fulles del mateix material. És igual o inclús més senzill que els anteriors.

Dins l'estable, hi ha certs elements que recolzen el seu ús, per exemple, una menjadora i un carro. Alguns d'ells no són mencionats al text, per tant seria possible que originalment no s'incorporessin a l'escenografia. De totes maneres, no és un ambient carregat de "trastos", al contrari, els objectes estan ben situats i no són repetitius. La majoria es troben a l'esquerra i al fons, oposats a l'entrada, per tal de no interrompre els moviments dels actors. La menjadora, situada al prosceni, sí que interactua directament amb ells i per tant necessita aquesta posició protagonista. Per altra banda, les cortines ajuden a acotar l'espai d'actuació i impedeixen que l'acció es desenvolupi massa lluny del públic.

Aquest és, en opinió personal, un dels espais més interessants en termes escenogràfics. L'inici de l'escena es mostra tal com es veu a la columna esquerra. Però al final d'aquesta l'espai té un caràcter totalment diferent, amb objectes portats pels propis actors durant el transcurs de la seqüència. Si bé Bertolt Brecht afirmava que els canvis d'escena no són un fet a amagar del públic, aquest succés n'és la màxima expressió. També en aquest tram de l'obra, es compleix un altre criteri freqüentat per l'autor: el trencament de la quarta paret, quan en Mackie es dirigeix directament al públic.

En concret, l'espai es transforma per tal d'acollir un casament. A continuació una imatge del procés d'evolució de l'escenografia:



Fig. 35. *L'òpera dels tres rals*, fotografia, segon acte. 1960.
Font: Bertolt Brecht Archiv

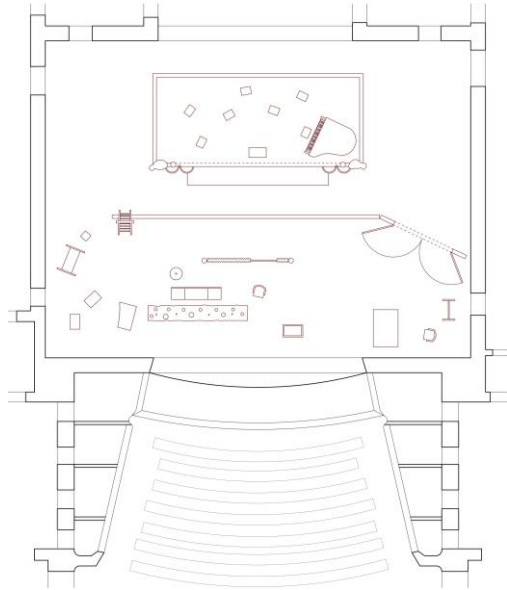


Fig. 36. L'òpera dels tres rals, planta, segon acte.
Font: elaboració pròpia



Fig. 37. L'òpera dels tres rals, fotografia, segon acte. 1960.
Font: Bertolt Brecht Archiv

Un cop finalitzat aquest procés de moviment de persones i objectes, l'espai dóna una imatge canviada. De ser un senzill estable, a un elegant saló de núpcies amb el simple fet d'afegir un parell de peces de mobiliari decents, penjar un quadre de l'escaleta de fusta i ocultar alguns elements sota un tauler i unes estovalles blanques, que funcionen a mode de taula.

En el text, en Mackie es queixa davant els seus companys lladres. Considera que els seus amics podrien haver aconseguit més cadires i més elements de la vaixela, entre d'altres. El mencionat paràgraf sembla una insinuació de Brecht de que qualsevol element de més sobraria, seria excessiu.

La imatge de la dreta correspon a una funció de l'any 1929 a Düsseldorf, amb una escenografia de Traugott Müller. És una fotografia parcial i d'inferior qualitat, però mostra una certa afinitat amb el disseny posterior. Una sèrie de personatges asseguts al voltant d'una taula improvisada, encara que en aquest cas més curta i amb unes estovalles incompletes, però l'ambient global és molt similar.



Fig. 38. L'òpera dels tres rals, fotografia, segon acte. 1929.
Font: Deutsche Digitale Bibliothek

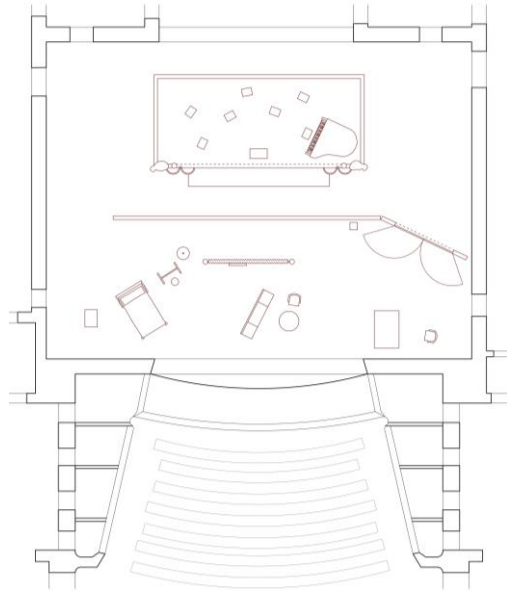


Fig. 39. *L'òpera dels tres rals*, planta, quart acte.
Font: elaboració pròpia



Fig. 40. *L'òpera dels tres rals*, fotografia, quart acte. 1960.
Font: Bertolt Brecht Archiv

Després d'una pausa, el **quart acte** mostra de nou la quadra, de nou amb una distribució diferent.

El fons es manté constant, un mur amb la porta que s'obre quan cal.

El mobiliari no s'assembla en res al de l'inici. Els elements que indicaven la funció original de l'espai han desaparegut, tampoc hi ha rastre de la taula del banquet del casament. La resta de mobles i regals s'han re-distribuït de forma que, el que originalment era un estable per a cavalls i que ha acollit una celebració, és ara una vivenda. S'afegeix un llit, el mirall ja no està arraconat en un extrem sinó en una posició on es pugui utilitzar, el sofà ja funciona com a tal i no com a banc per a una taula llarga.

Aquesta escena complementa el meu interès per aquest espai. No només ha mostrat un canvi d'escenografia en directe, sinó que ha arribat a representar tres espais molt diferents amb un mateix fons, i amb elements de mobiliari comuns però distribuïts de maneres diverses.

Considero que el minimalisme no tracta només d'utilitzar el mínim, sinó que també ha de saber manipular un nombre limitat de recursos per adaptar-se a diferents circumstàncies, de la mateixa manera que una sala d'una vivenda reduïda pot albergar diversos usos. Aquesta obra ho aconsegueix plenament a través d'aquest espai.

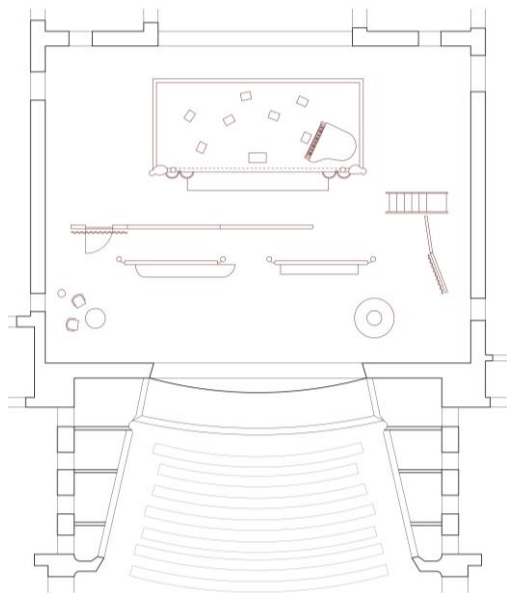


Fig. 41. *L'òpera dels tres rals*, planta, cinquè acte.
Font: elaboració pròpia

El **cinquè acte** té lloc al prostíbul del barri. L'espai es limita de nou amb elements senzills. Darrere, un mur llis i la porta d'accés des de l'exterior. A la dreta, una finestra sense cap ornamentació. Les cortines són presents en diversos punts de l'espai, però són simples trossos de tela. A poca distància de la porta, hi ha dos murets que de nou acoten l'espai i serveixen de recolzament d'uns fanalets.

El mobiliari també és bastant senzill. Consisteix en una sèrie d'elements per a seure, tots ells ocupats, que deixen el centre de la sala lliure. L'element que més destaca és un fanal en forma de dona situat a l'esquerra. Aquest seria l'únic element de l'escena amb més caràcter decoratiu que funcional.

La fotografia de la dreta correspon a la funció de 1929. Té en comú el fet que hi ha seients diversos i una finestra. Però amb una distribució diferent. Com que és una imatge que no mostra tot l'escenari, no queda clar fins on arriba al fons i tampoc si la figura del fanal hi era, o si és un element decoratiu afegit al 1960.



Fig. 42. *L'òpera dels tres rals*, fotografia, cinquè acte. 1960.
Font: Bertolt Brecht Archiv



Fig. 43. *L'òpera dels tres rals*, fotografia, cinquè acte. 1929.
Font: Deutsche Digitale Bibliothek

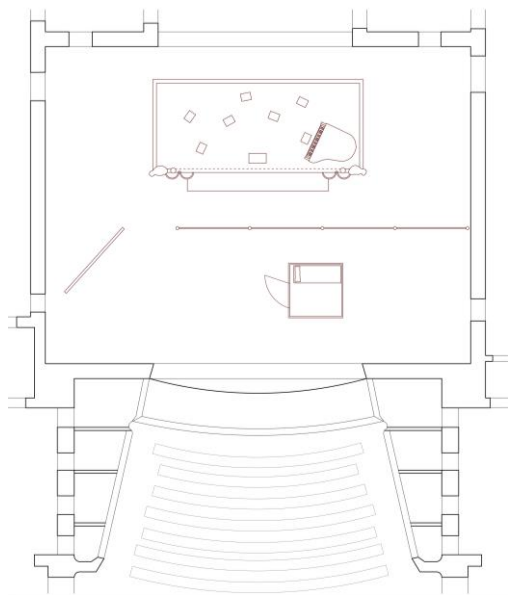


Fig. 44. L'òpera dels tres rals, planta, actes 6è, 9è.
Font: elaboració pròpia

El següent escenari en aparèixer és la presó on acaba en Macheath, la qual té lloc als **actes sisè i novè**. La seva posada en escena és molt lleugera.

El límit està constituït per dos elements: una reixa, molt transparent, amb una aparença inclús de certa fragilitat, i un mur que complementa la tanca, acotant la mida de l'accés i permetent als actors ocultar-se darrere d'ell.

A la part davantera, només hi ha una cel·la, la d'en Mackie, la qual té un llit a l'interior i res més. En una presó real rarament trobaríem una cel·la aïllada d'aquesta manera. Però en aquesta escena no tindria sentit disposar de més calabossos si no hi ha algú que els ocupi. A més, per la descripció del text, sembla una escena prou dinàmica. Un escenari més ocupat entorpiria els moviments que realitzen els personatges.

La imatge de la dreta correspon al 1946 a Hamburg, amb escenògraf desconegut. No se'n veu el fons, però sí la cel·la, la qual es conforma a partir d'una reixa. No és igual a la del 1960, però sí similarmet lleugera.



Fig. 45. L'òpera dels tres rals, fotografia, sisè acte. 1960.
Font: Bertolt Brecht Archiv



Fig. 46. L'òpera dels tres rals, fotografia, sisè acte. 1946.
Font: Deutsche Fotothek

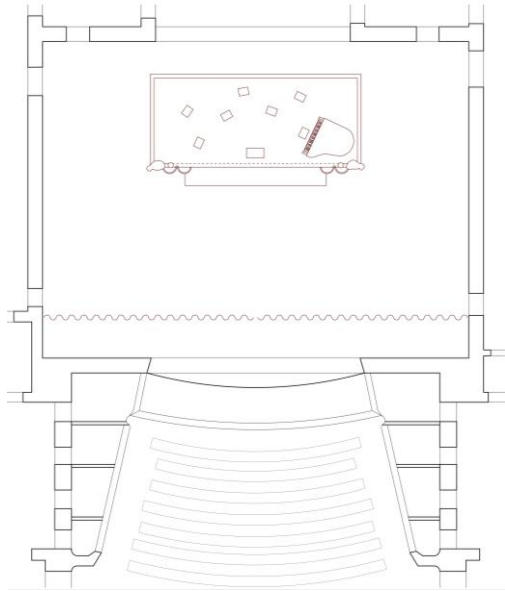


Fig. 47. *L'òpera dels tres rals*, planta, vuitè acte.
Font: elaboració pròpia

A la **vuitena part** es menciona al text la cambra de soltera de la Lucy, una de les amants d'en Mackie i filla del cap de la policia, situada al mateix edifici de la presó.

En aquesta escena mantenen una conversa la Lucy i la Polly. És una breu seqüència i el text no menciona cap objecte més que un retrat d'en Mackie. A les imatges, no es mostra altra cosa que el teló tancat rere una franja d'escenari buida. Ampliant la cerca a representacions d'altres anys, incloses algunes de més recents, el resultat és el mateix.

Tot sembla indicar que aquest espai no es va arribar a escenografiar mai, el qual tindria sentit tenint en compte que just seguida aquesta breu escena, apareix rere el teló la presó. A més, cap al final del diàleg, el text indica que les noies s'acosten a una finestra a través de la qual veuen com els policies porten de nou en Macheath a la cel·la. La mencionada finestra podria ser una obertura al teló, que comença a recollir-se.



Fig. 48. *L'òpera dels tres rals*, fotografia, vuitè acte. 1960.
Font: Bertolt Brecht Archiv

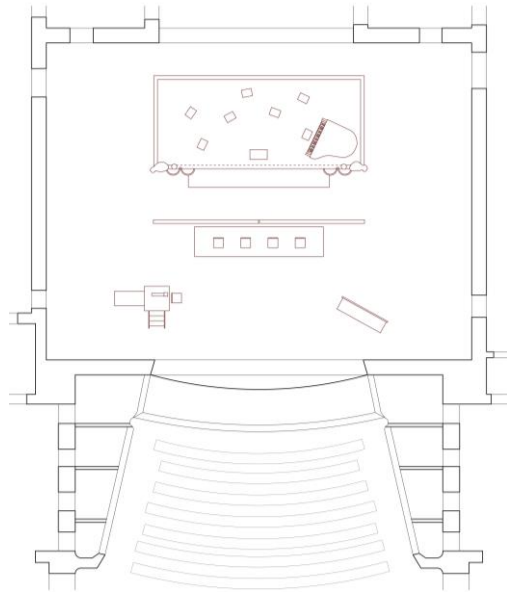


Fig. 49. L'òpera dels tres rals, planta, novè acte.
Font: elaboració pròpia



Fig. 50. L'òpera dels tres rals, fotografia, novè acte. 1960.
Font: Bertolt Brecht Archiv

El desenllaç de l'obra al **novè acte** comença a la presó, però acaba a la forca, la qual es mostra a les imatges contigües.

En aquesta escena estan presents tots els personatges, de manera que ocupen gran part de l'escenari. L'únic límit físic de l'espai és un mur llis, que separa els actors de l'orquestra.

Davant aquest fons, hi ha una plataforma amb quatre cadires reservades per a personalitats distingides. També tenen dret a seure les dues dones del condemnat, destinades a ser vídues. La resta del públic es manté de peu, el qual té sentit, al meu parer, per dos motius: si estiguessin tots asseguts, ocuparien massa espai i no quedaria prou superfície al centre de l'escenari per a permetre entrar i sortir; a més, el fet que uns puguin seure indica un estatus diferent, elevat, no en el conjunt de la societat, però si dins l'esdeveniment corresponent.

L'altre element present és el que dona nom a l'espai: la forca. Construïda amb diversos taulons de fusta i de dimensions prou reduïdes, no destaca tant com podria, segurament perquè al final no s'utilitza, és a dir, no resulta ser tan important.

L'obra acaba amb un *final feliç*, fet que es remarca utilitzant de nou el recurs dels cartells. Aquest està dissenyat amb una tipografia més bonica i elegant que els anteriors i inclou la inscripció "Happy End". En aquest cas, la tècnica conclou l'obra i evita disposar d'un narrador que ho faci.

En termes globals, l'escenografia analitzada, tot i ser dissenyada pocs anys després de la mort de Brecht, compleix molts dels criteris i objectius que he conegut sobre l'autor.

He comentat alguns elements que semblen més ornamentatius que funcionals, no en són gaires. Un d'ells són les petites estàtues que acompanyen l'orquestra. Si bé faltaria informació per a determinar si Brecht ho volia d'aquesta manera, és cert que ajuda a donar rellevància al grup, tenint en compte que la música és de gran importància en aquesta peça, que com bé diu el seu nom, és una òpera.

Anteriorment he afirmat que quan va debutar aquesta obra, Brecht encara desenvolupava la seva teoria. En un estudi més extens, seria bo recopilar el màxim d'imatges possibles, començant per l'estrena de l'obra. D'aquesta manera s'apreciaria quins elements conserva al llarg dels anys i quins no, en especial aquells que compten amb una ornamentació inèdita.

Per acabar, una imatge de l'any 1946 del guarda-roba dels Peachum. En ella, es llegeix rere l'actor una de les frases dels rètols que menciona el text i que amb tota probabilitat és present als cartells de l'escenografia analitzada: "*Gib so wird Dir gegeben!*", traduït: "Doneu i us donaran!".



Fig. 51. L'òpera dels tres rals, fotografia. 1946.
Font: Deutsche Fotothek

IV.c LA BONA PERSONA DE SEZUAN (1935)

És una crítica a la manca d'honestedat de la societat. De com és gairebé impossible ser bo i feliç alhora, essent més fàcil escollir el benestar propi a costa d'aprofitar-se dels demés.

A la ciutat de Sezuan, a Xina, es presenten tres Déus amb l'esperança de trobar almenys una bona ànima, en el seu últim intent després d'un llarg recorregut del país. Troben el Sr Wang, qui els ajuda en la seva missió. Gairebé abandonen quan coneixen Shen Te, una jove abocada al negoci de la prostitució per a sobreviure. Com a agraïment per acollir-los, els tres Déus la recompensen amb una aportació econòmica a canvi de que continuï sent una bona persona.

Shen Te intenta seguir les directrius dels Déus. Inverteix els diners en obrir un negoci de venda de tabac i ajuda als més necessitats de la ciutat. Però aviat descobrirà que tanta solidaritat pot acabar amb ella i que aquells a qui creia amics, volen en realitat aprofitar-se de la seva innocència. És llavors quan decideix presentar el personatge de Shui Ta, un suposat cosí, amo de la botiga, que en realitat és ella caracteritzada d'home, i portar una doble vida: seguirà fent el bé com a Shen Te, i defensarà els seus propis interessos com a Shui Ta. Portarà les estratègies per a no ser descoberta fins al límit.

Per a tal d'entendre i dibuixar l'escenografia d'aquesta obra, he pres com a referència una representació de l'any 1957, just un any després de la mort de Brecht, amb una escenografia de Karl Von Appen i representada per la seva companyia teatral, Berliner Ensemble, ja que és de la qual dispo de més imatges. La compararé amb algunes imatges d'una funció de l'any 1956, encara sota la direcció de Brecht i amb una escenografia de Teo Otto, per tal de valorar els seus aspectes globals.

En referència a 1957, hi ha un element escenogràfic constant al llarg de l'obra: una lona al fons de l'escenari coberta de paraules i frases en alemany. A través de diverses imatges he pogut traduir les següents expressions:

Arbeits losen zahl sinkt -> Disminueix el nombre d'aturats

Dollarhilfe -> Ajuda en dòlars

Ein Gespenst geht um: die Krise -> Un fantasma aguaita: la crisi

Entdeckt Asien -> Descobreix Àsia

Gewissen der Welt -> Consciència del món

Goldene Worte -> Paraules daurades

Handwerk hat goldenen Boden -> L'artesania té un terra daurat

Hungermärsche -> Marxes per la fam

Internationaler Scandal -> Escàndol internacional

Jeden Tag / Feierstunden eintegen -> Cada dia / Introduir hores de descans

Keinkrieg -> No a la guerra

Klassenkampf -> Lluita de classes

Kolonien bleiben Kolonien -> Les colònies segueixen sent colònies

Kultur des Abend = Landes ist bedroht -> Cultura de la nit = El país està amenaçat

Massen Streik -> Vaga massiva

Moralische aufrüstung -> Rearmament moral

Profit -> Benefici

Rüstung voran Hasernenbau -> Armadura davant el Hasernenbau

Schlacht um die Kohle -> Lluita pel carbó

Sittlichkeits verbrechen -> Delictes morals

*Totsch...*³⁹ -> (tot = mort); *Totschlag* -> Homicidi ; *Totschweigen* -> Fer callar

Überschwem -> Inundació

Wohnungsnot -> Escassetat de vivenda

Un cop traduïdes, semblen titulars associables a l'època, de caràcter politico-social. Donada la voluntat de Brecht de transmetre al públic valors més enllà de l'entreteniment pur, aquest element funciona com a reforç visual del missatge.

L'obra consta d'un pròleg seguit de deu actes, amb una posada en escena que es repeteix en diverses ocasions.

En el consegüent anàlisi, els dibuixos i fotografies de la representació del 1957 es trobaran a la columna de l'esquerra. Les ocasionals imatges del 1956 estaran al costat dret de la pàgina.



Fig. 52. *La bona persona de Sezuan*, fotografia, pròleg. 1957.
Font: Deutsche Fotothek

³⁹ La lona es talla per la part inferior i no s'arriba a llegir aquesta paraula sencera.

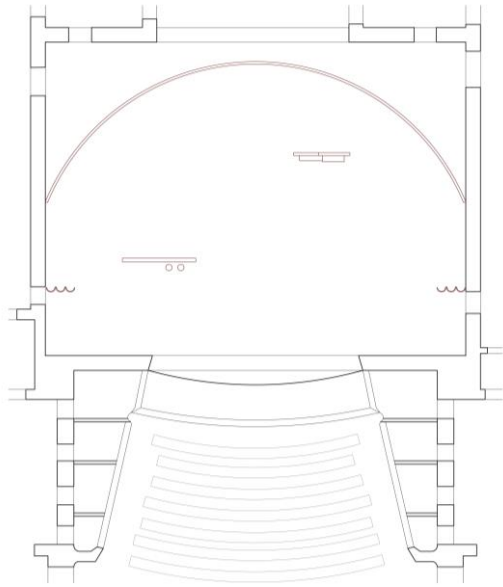


Fig. 53. *La bona persona de Sezuan*, planta, pròleg.
Font: elaboració pròpia

Ja de bon començament, al **pròleg**, ens mostren un escenari minimalista, prou desocupat, d'un espai públic representat amb pocs elements. S'aprecia l'accés a una vivenda sense haver de construir el volum sencer.

Els límits d'aquest espai, per tant, són parcials, simbòlics. El mobiliari en aquesta escena al 1957 és inexistent.

L'obra del 1956 és similar en lleugeresa, encara que ambdues sessions utilitzen recursos materialistes diferents. La primera, una estructura que suporta un seguit de persianes. L'altre, taulons de fusta, més densos visualment però ben aprofitats.



Fig. 54. *La bona persona de Sezuan*, fotografia, pròleg. 1957.
Font: Bertolt Brecht Archiv



Fig. 55. *La bona persona de Sezuan*, fotografia, pròleg. 1956.
Font: Fundación Juan March

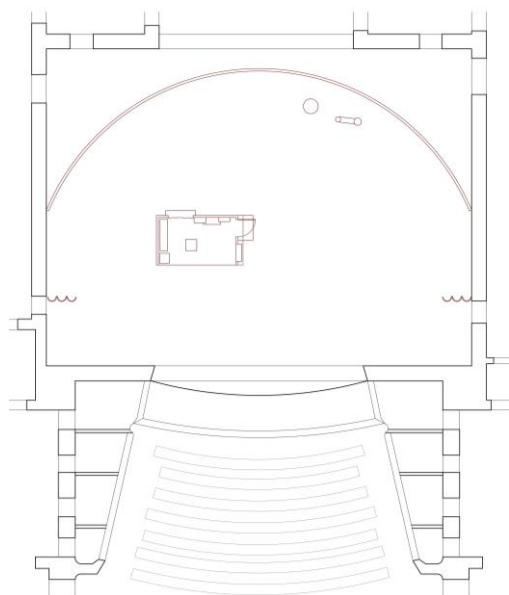


Fig. 56. *La bona persona de Sezuan*, planta, actes 1r, 2n, 5è.
Font: elaboració pròpia

El següent muntatge en aparèixer és l'estanc, peça central del relat. Consta d'un volum presumiblement elaborat, fet que sobta al principi, i un parell d'elements complementaris al fons.

Aquesta estructura està construïda amb fusta, reflectint una estètica similar a la del pròleg. S'aixequen tres de les parets, dues de les quals acullen gran part del mobiliari i l'altra, una porta d'accés, deixant descoberta la cara orientada al públic. Encara que ha de ser de fàcil mobilitat per a fer els canvis entre actes, l'aparença global és de pesadesa, en especial a la base.

En defensa a la quantitat de material utilitzat per a mostrar aquest espai, s'ha de tenir en compte que apareix en diversos actes. En concret, amb aquesta mateixa disposició, al **primer, segon i cinquè**. A més, gran part de l'acció succeeix dins l'espai de l'estanc, és a dir, existeix una bona interacció dels actors amb aquest element. Les dimensions tampoc no són exagerades. A la imatge s'aprecia com s'amunteguen uns quants actors en un espai de poca amplitud i com el sostre no està lluny dels seus caps.



Fig. 57. *La bona persona de Sezuan*, fotografia, primer acte. 1957.
Font: Bertolt Brecht Archiv

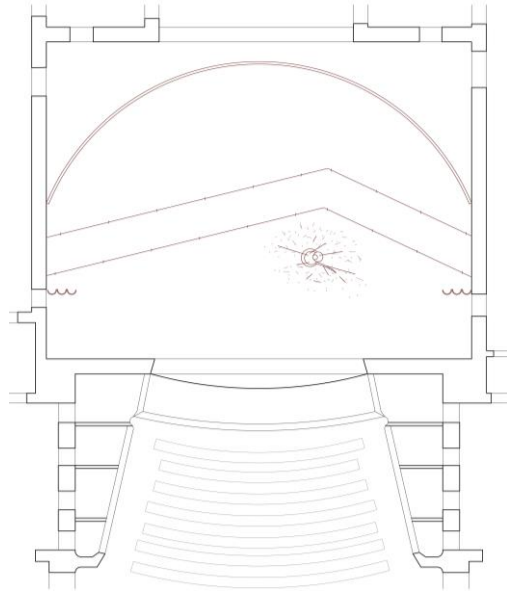


Fig. 58. *La bona persona de Sezuan*, planta, tercer acte.
Font: elaboració pròpia

En el **tercer acte**, torna la modèstia inicial. És una representació de mínims: per a situar-nos en un parc no és necessari plantar-ne un de sencer a l'escenari.

Cada element d'aquesta escenografia constitueix el seu propi límit. Unes cordes assenyalen un camí, el qual travessen de banda a banda alguns actors.

Al prosceni, hi ha un únic arbre, treballat de manera que el seu tronc sembla bastant realista, això sí. Posar-ne de més significaria desviar-se de la línia de criteris del teatre èpic de Brecht, ja que aquests només complirien una funció estètica. Els actors sí que interactuen amb l'arbre present.



Fig. 59. *La bona persona de Sezuan*, fotografia, tercer acte. 1957.
Font: Bertolt Brecht Archiv

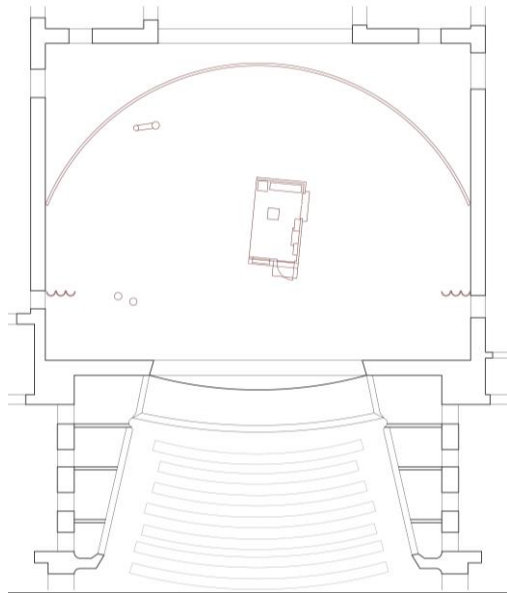


Fig. 60. *La bona persona de Sezuan*, planta, quart acte.
Font: elaboració pròpia

L'estanc torna al **quart acte**, però rotat uns 90° respecte la configuració anterior i inicialment amb aparença d'estar tancat. Durant el curs de l'actuació es juga amb les portes i persianes encarades cap al públic, les quals no es veien amb claredat prèviament ja que apuntaven a la dreta de l'escenari.

Amb el simple recurs de girar l'escenografia, expliquen un tipus d'acció diferent. En aquest cas, el focus es troba a l'exterior de l'establiment, mentre que l'interior queda en segon pla. Els actors interactuen sobretot amb les façanes d'aquest cos.

La corpulència de la construcció permet reutilitzar-la de varies maneres, en comptes d'haver d'aixecar una estructura diferent, més lleugera, per a cada visualització d'aquest espai. En conjunt, la complexitat visual pot suposar una simplificació en el disseny.



Fig. 61. *La bona persona de Sezuan*, fotografia, quart acte. 1957.
Font: Bertolt Brecht Archiv

Fins ara, la interacció dels actors amb el volum de l'estanc i la variació de relacions visuals entre aquest i el públic, han permès veure'n gran part, entendre com funciona.

A partir del conjunt d'imatges es pot dibuixar el cos amb més detall. A continuació, un desplegament en alçat de l'estanc.

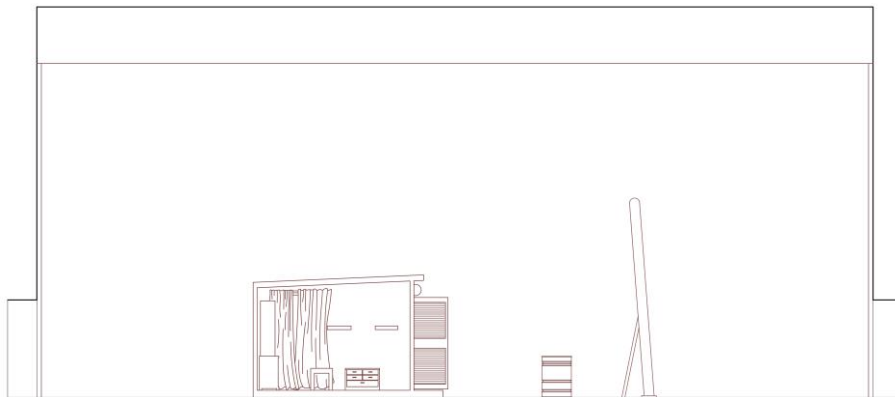
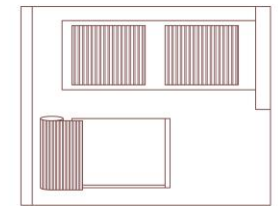
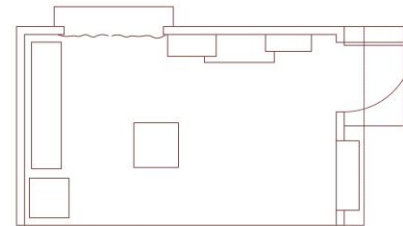
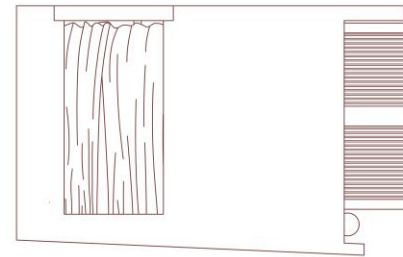


Fig. 62. La bona persona de Sezuan, alçat, estanc.
Font: elaboració pròpia

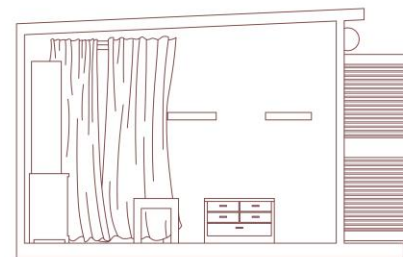


Fig. 63. La bona persona de Sezuan, desplegament, estanc.
Font: elaboració pròpia

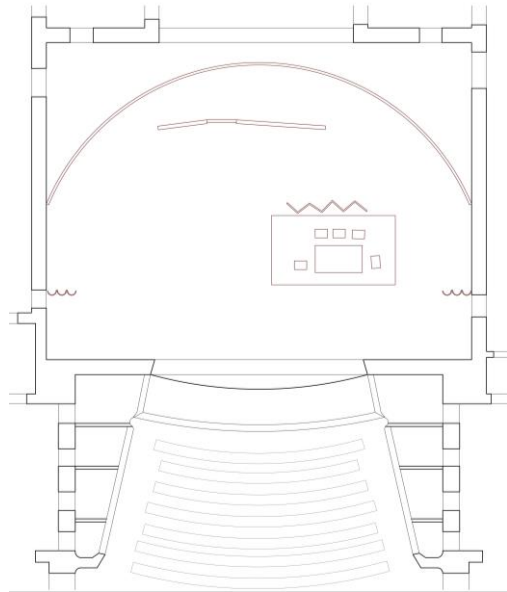


Fig. 64. *La bona persona de Sezuan*, planta, sisè acte.
Font: elaboració pròpia

De la mateixa manera que el pròleg, el **sisè acte** és similarmet simple l'any '57 i el '56. En aquest cas ambientat en un restaurant. Utilitzant de nou recursos diferents, però amb un objectiu comú: no sobre-ocupar l'escenari.

A l'esquerra, es veu com una sèrie d'elements situats de cara al públic limiten l'espai per la seva part posterior. Al fons hi ha un mur recte amb una obertura que correspon a l'accés. Davant seu, una mampara crea un efecte d'acurtar la distància entre el fons i els actors, situats al prosceni.

En el cas de la imatge de la dreta, apareixen de nou les cortines com a element delimitador de l'espai.

En cap dels dos casos hi ha una taula o cadira de més, n'hi ha les justes per a acomodar els personatges corresponents. La diferència principal recau en la distribució d'aquestes sobre l'escenari.



Fig. 65. *La bona persona de Sezuan*, fotografia, sisè acte. 1957.
Font: Bertolt Brecht Archiv



Fig. 66. *La bona persona de Sezuan*, fotografia, sisè acte. 1956.
Font: Fundación Juan March

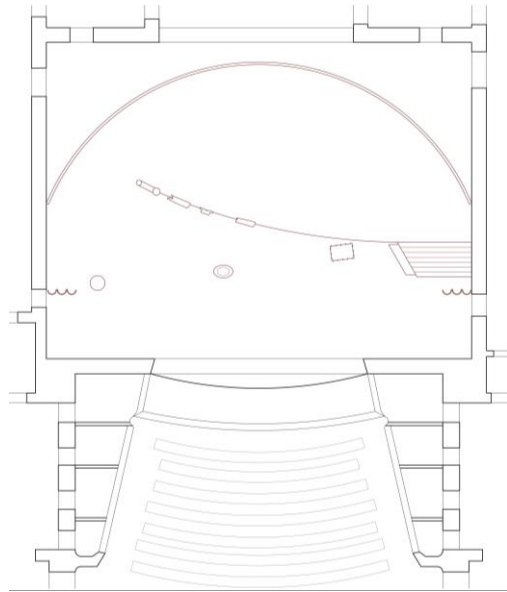


Fig. 67. *La bona persona de Sezuan*, planta, setè acte.
Font: elaboració pròpia

El pati de l'estanc, present al **setè acte**, també manté la línia de la modèstia, mostrant-ne els elements justos.

És un espai completament obert, limitat únicament per la lona que es manté fixa durant tota l'obra i els laterals de l'escenari. En aquest cas, si les dimensions de l'escenari són aptes per a acollir l'espai, incorporar algun element en forma de tanca al fons podria resultar redundant.

El mobiliari és escàs. A la dreta, una obertura construïda amb la mateixa aparença que l'estanc, indica que allò representa l'accés a aquest local. D'un extrem del volum, surt una corda que es lliga en l'altre extrem a un pal. Sobre la corda hi ha algunes peces de roba que s'estan recollint en un cistell, també present en escena.



Fig. 68. *La bona persona de Sezuan*, fotografia, setè acte. 1957.
Font: Bertolt Brecht Archiv

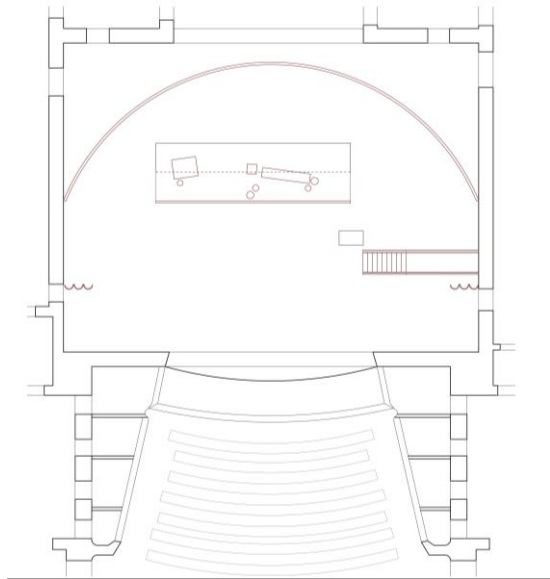


Fig. 69. *La bona persona de Sezuan*, planta, vuitè acte.
Font: elaboració pròpia.

La posada en escena del **vuitè acte** és, en la meua opinió i segons el que he observat fins ara, la més desproporcionada, en la relació complexitat – ús, en al·lusió a la representació de 1957. Es tracta d'un ambient de barraques que només apareix en una ocasió, aquesta, i en el qual l'acció principal es desenvolupa a la part davantera de l'escenari. Tenint en compte l'abstracció que es fa d'altres tipus d'espais, existeix la capacitat de fer el mateix amb la representació de les barraques, en especial pel que fa a la construcció del fons, destinada a acollir solament uns moviments que queden en segon pla respecte el focus de l'escena.

L'escenografia del 1956 n'és un clar precedent. No només mostra una definició dels límits de l'espai més moderada, alhora, ho fa utilitzant un seguit de persianes, que és el mateix recurs que apareix a les dues escenes de la mateixa sessió comentades a les anteriors pàgines. És d'admirar l'esforç que es fa en aquest cas per dissenyar espais molt diferents a partir d'un element director. Caldria obtenir més imatges del mencionat espectacle per a completar aquesta observació.



Fig. 70. *La bona persona de Sezuan*, fotografia, vuitè acte. 1957.
Font: Bertolt Brecht Archiv



Fig. 71. *La bona persona de Sezuan*, fotografia, vuitè acte. 1956.
Font: Fundació Juan March

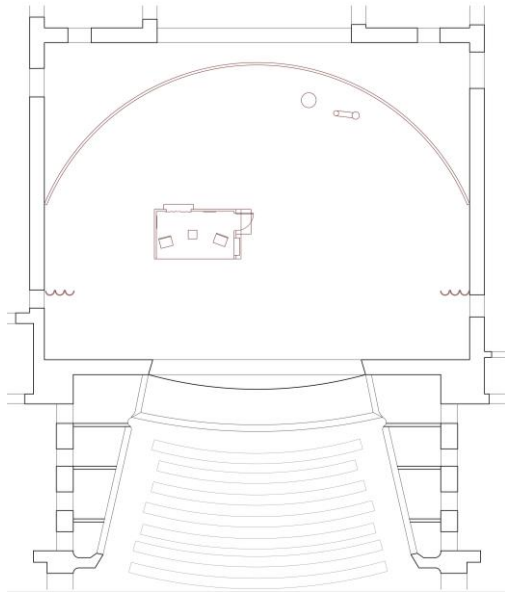


Fig. 72. *La bona persona de Sezuan*, planta, novè acte.
Font: elaboració pròpia

En el **penúltim acte** torna la posada en escena de l'estanc, la peça més usada, però amb la diferència que el mobiliari interior ha canviat així com el seu ús.

Tot i ser un cos prominent, contant aquesta última aparició arriba a transformar-se de tres maneres diferents, en cinc actes diferenciats.

En aquesta ocasió, l'interior de l'estructura mostra una aparença més ordenada. Les prestatgeries han desaparegut, deixant lliures les parets. La sensació és de que ara l'espai és més ampli.

Els nous mobles, que són pocs, donen una aparença de despatx privat. Si anteriorment els seients que hi havia consistien en tamborets senzills, ara s'han substituït per grans butaques. El conjunt desprèn una sensació de millora del benestar.



Fig. 73. *La bona persona de Sezuan*, fotografia, novè acte. 1957.
Font: Bertolt Brecht Archiv

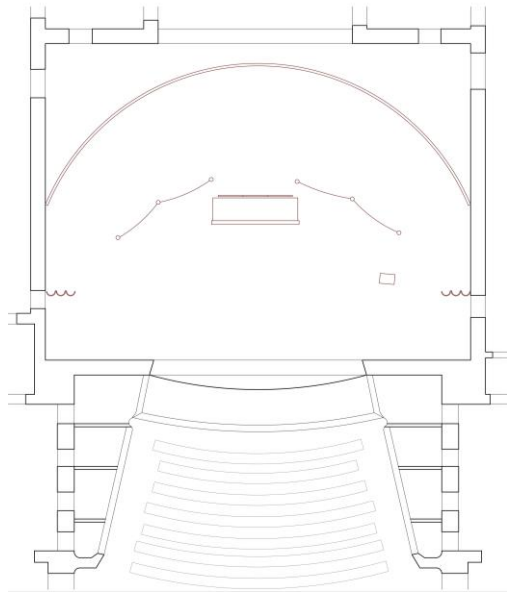


Fig. 74. *La bona persona de Sezuan*, planta, desè acte.
Font: elaboració pròpia

L'últim acte d'aquesta obra té lloc en una sala d'un tribunal.

Els límits d'aquesta sí que existeixen a la seva part posterior, però estan representats d'una manera molt subtil. El sistema consisteix en un seguit de cordes lligades entre pals.

Pel que fa al mobiliari, així com en el cas del restaurant, s'utilitza el nombre just de seients, ni un més. N'hi ha tres al fons, corresponents als tres Déus, que fan de jutges en aquesta escena, i un de més senzill al davant, reservat per a l'acusat.



Fig. 75. *La bona persona de Sezuan*, fotografia, desè acte. 1957.
Font: Bertolt Brecht Archiv

El fet de comparar dues representacions diferents del mateix text, essent només la primera sota la direcció de Brecht, permet valorar de manera més àmplia l'afinitat de la segona a l'estil de l'autor. Remarco de nou l'esforç posat a la versió més antiga per a seguir un fil visual al llarg de l'espectacle, repetint l'estructura de les persianes en espais molt diversos i actuant majoritàriament com a límit.

Aclarir que la funció de 1957 no és necessàriament inferior, però sí conté alguns aspectes que fan pensar que es desvia lleugerament de l'estil èpic adoptat per Brecht. La formalització de la majoria d'escenes és prou lleugera, encara que amb poca semblança d'estils i materials les unes amb les altres. Com he comentat abans, la posada en escena de les barraques s'acosta a ser extravagant. I l'estanc, tot i tenir gran importància, probablement es podria haver dissenyat d'una altra manera, amb més modèstia.

Pel que fa a la il·luminació, la gran quantitat d'imatges obtingudes de la representació de l'any 1957 permeten suposar-ne una aproximació. S'observa una constància generalitzada en aquest aspecte. Es tracta d'una llum neutra, que cobreix de manera bastant equitativa tot l'escenari en gran part de l'obra. Existeixen comptats, breus moments en què es posa el focus en un punt de l'escena, per a remarcar la importància de la situació. L'ambigüitat en aquest aspecte de l'escenografia és típica en la forma èpica de Bertolt Brecht.

També ho és l'adequació dels vestuaris a la classe social del personatge, amb especial atenció en els detalls. En la indumentària de les classes humils, per exemple, s'observa una pitjor qualitat de teixit, amb peces arrugades o desfilades, i d'estil obrer, a més els actors adopten una postura encorbada. Les figures superiors, en canvi, vesteixen impecables i elegants, mantenen el cos ben recte.



Fig. 76. *La bona persona de Sezuan*, fotografia, pròleg. 1957.
Font: Deutsche Fotothek



Fig. 77. *La bona persona de Sezuan*, fotografia, setè acte. 1957.
Font: Deutsche Fotothek

IV.d MARE CORATGE I ELS SEUS FILLS (1938 – 1939)

Una “obra anti-bèl·lica” ambientada en la Guerra dels Trenta Anys (1618-1648)⁴⁰, la qual va enfrontar diversos països de l’Europa Central.

Anna Fierling, coneguda com a Mare Coratge, viatja pel continent junt amb el seu fill major, Eilif, el fill menor, Schwerizerkas, i la seva filla, Kattrin, que és muda. Tots quatre recorren el territori amb un carro venent productes diversos. Han fet negoci de la guerra.

Entre algunes de les escenes es produeixen salts temporals de mesos o inclús anys, fet que permet mostrar un clar desgast físic dels personatges. L’obra s’inicia a la primavera de 1624 i acaba a inicis de 1636. Durant el transcurs d’aquests anys, la mare perd els seus tres fills a causa de la guerra, però al final de l’últim acte encara desconeix que Eilif ha mort i continua la seva ruta comercial amb esperança de torbar-lo. Tot i que en certs moments sembla comprendre el mal que li ha causat el conflicte, no abandona el carro, ni tan sols quan queda arruïnada i sola del tot.

La protagonista de l’obra defensa la guerra perquè afirma viure d’ella, però li costa entendre la realitat, que ho ha perdut tot. En una conversa de Brecht amb el també dramaturg Friedrich Wolf, aquest li exposa el següent:

“Després de comprovar que la guerra no paga, i d’haver perdut no sols els seus béns sinó també els seus fills, no hauria Mare Coratge de convertir-se al final en una persona diferent de la que era al principi?”

Brecht defensa la seva decisió de no apartar la dona del negoci:

“...si la Mare Coratge no va aprendre res més, la meva opinió és que el públic, en veure-la, pot aprendre alguna cosa.”⁴¹

Si bé és cert que és una obra present en emocions, el missatge de la duresa d’una guerra és clar, no només al diàleg, també a través de la posada en escena i la caracterització dels actors.

Escenogràficament, aquesta obra és diferent a les anteriors. Les anotacions del text descriuen certs ambients, situats en un país i un any. Però pocs d’aquests espais es formalitzen a l’escenari, són abstractes. El protagonista absolut és el carro de la Mare Coratge, el qual apareix a gairebé totes les escenes. En algunes d’elles, aquest és l’únic objecte present.

La dinàmica d’aquesta obra obliga a variar lleugerament la metodologia d’anàlisi. En aquest cas, mostraré la figura del carro amb més detall i dibuixaré només les escenes que comptin amb més elements a més del mencionat.

Com a font d’imatges, he escollit una representació que es va estrenar a París l’any 1954, amb l’escenografia de Teo Otto i Heinrich Kilger, i amb Helene Weigel, dona de Brecht, interpretant el paper de Mare Coratge.

⁴⁰ Ewen, F. *Op. Cit.*; p. 305.

⁴¹ Ewen, F. *Op. Cit.*; p. 312-313.

Per a analitzar correctament **el carro de Mare Coratge** no es pot parlar sobre una fotografia en concret d'aquest, i es convenient tenir també en compte la dona en tot moment.

La trama de l'obra té un toc tràgic, els esdeveniments que hi tenen lloc produeixen un declivi gairebé lineal en el benestar de la protagonista i, les senyals d'això, es mostren ben clares en el seu estat físic i en el del seu negoci ambulat.

Per a tal d'observar-ne els detalls, he escollit tres grups d'imatges: de l'inici de l'obra, d'una part intermèdia i de l'última escena. Aquestes fotografies es troben a les pàgines següents.

Al principi de l'obra, la Mare està acompanyada dels seus tres fills, el negoci prospera i viuen tranquils acompanyats els uns dels altres. El carretó es troba en un estat impecable, tot i que ja té uns quants anys de servei. S'aprecia que la seva estructura és de fusta i canyes, i a la part superior, una lona cobreix el seu contingut. En cap moment s'ensenyava el que acull el seu interior, però la presència d'objectes per l'exterior de les seves parets indica que compten amb una gran quantitat de gènere. En aquest moment, la família és optimista front l'auge de la guerra i estan preparats per a pactar moltes vendes.

Els actors també reflecteixen aquestes qualitats. Els dos germans canten mentre estiren efusivament del carro, la seva germana els acompanya amb una harmònica i la mare, mirant-los, balla alegre. Tots quatre van ben vestits, amb un tipus de vestimenta senzill que correspon al seu nivell econòmic, però sense danys visibles a la roba.

El segon grup d'imatges mostra dos moments diferents de l'obra, però propers. A l'esquerra, el carro estirat pel fill menor i la filla, amb la Mare al costat. En aquest moment l'exèrcit ja s'ha emportat el fill gran. El negoci té els seus alts i baixos, ja no hi ha objectes penjant de l'exterior del carro i, precisament la seva absència, mostra una lona lleugerament maltractada pel

pas del temps. Els tres personatges que queden ja no són visiblement feliços com uns anys enrere, però avancen amb determinació, amb esperança de remuntar.

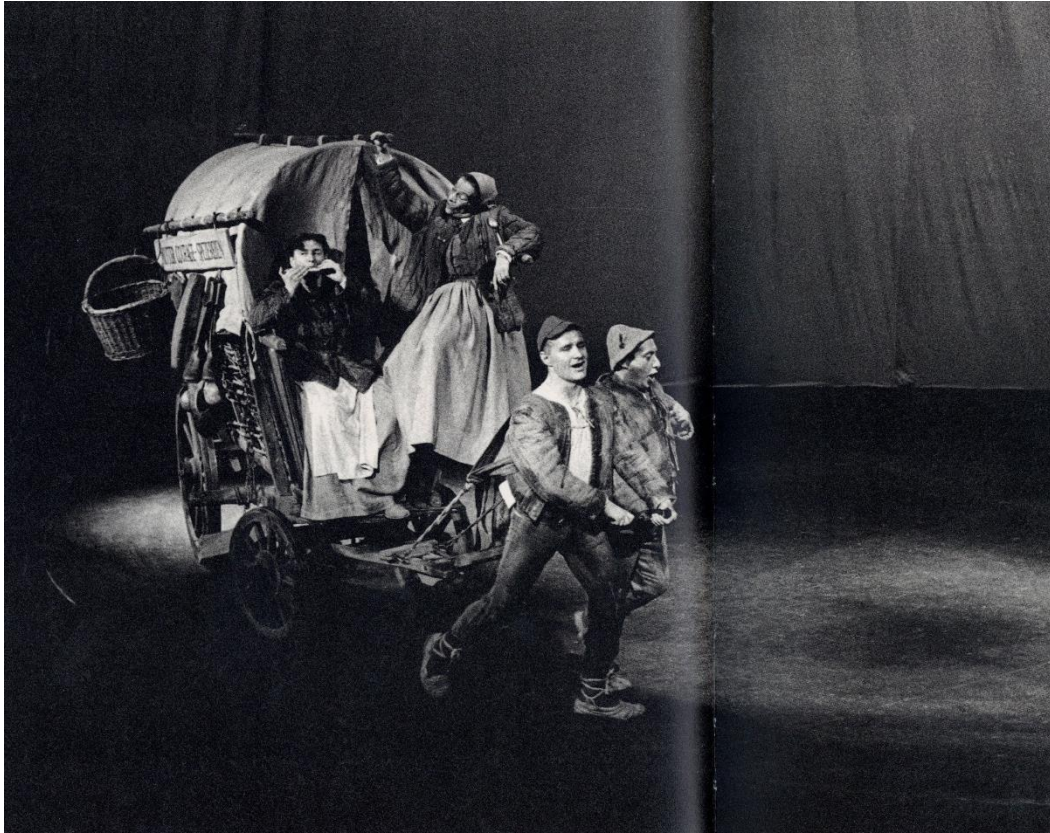
La imatge de la dreta és posterior a la mort del fill menor. No queda rastre d'entusiasme a l'expressió de la Mare, però no es descuida del negoci.

Les darreres imatges corresponen al moment en què Mare Coratge queda sola del tot. Pel que fa al carro, els signes del pas del temps i el malestar són clars. La lona està trencada, ja no té capacitat per a protegir correctament l'interior de l'estructura i tampoc tanca bé per la part davantera. Les cordes d'estirar estan desgastades, no sembla que durin gaire més temps, inclús s'observa un nus improvisat. No hi ha articles penjant, és mal moment per al negoci però la protagonista no abandona.

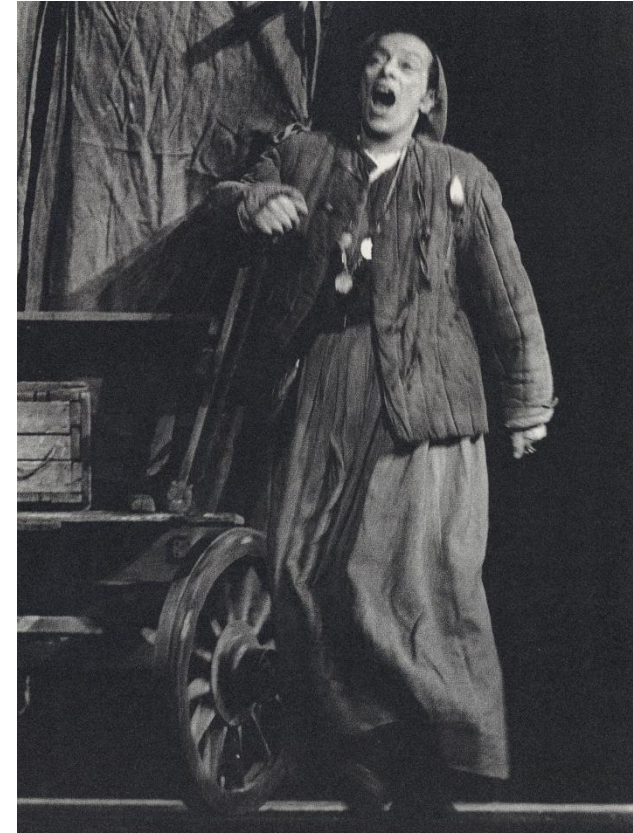
La Mare no té ningú que li ajudi a estirar del carro, li toca fer-ho sola però els anys no perdonen, de manera que camina visiblement encorbada, cansada i dolorida. El seu rostre expressa tot el que ha viscut. També la seva roba, molt desgastada i trencada. Mostra diversos intents d'haver sigut reparada, per falta de recursos per poder comprar-ne de nova, però el mal estat de les peces no es pot amagar.

És interessant com un sol personatge i un sol element de l'escenografia poden representar tota una obra. Els canvis en ells són subtils durant el transcurs de les escenes, però molt concisos, expressen perfectament les situacions que vol explicar l'autor.

A continuació, els tres grups de fotografies sobre els quals es basa aquest anàlisi:



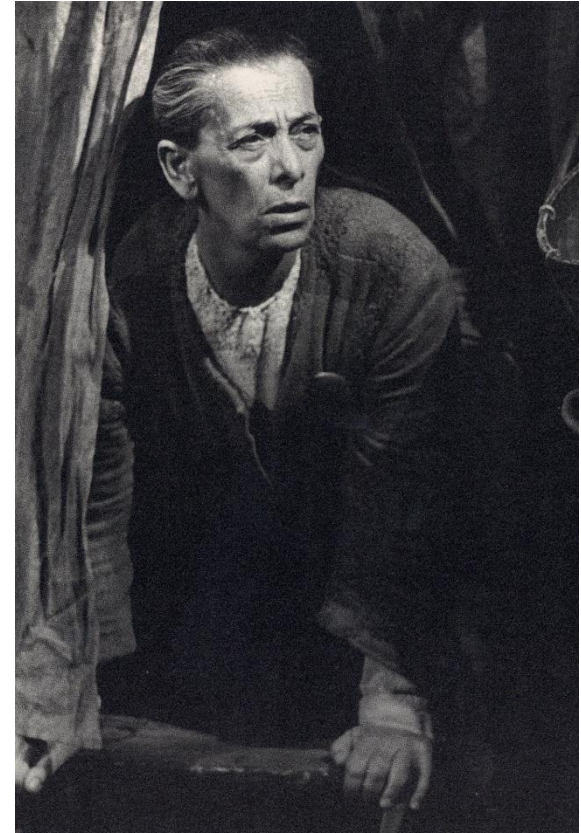
*Fig. 78. Mare Coratge i els seus fills, fotografia. 1954.
Font: Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble à Paris*



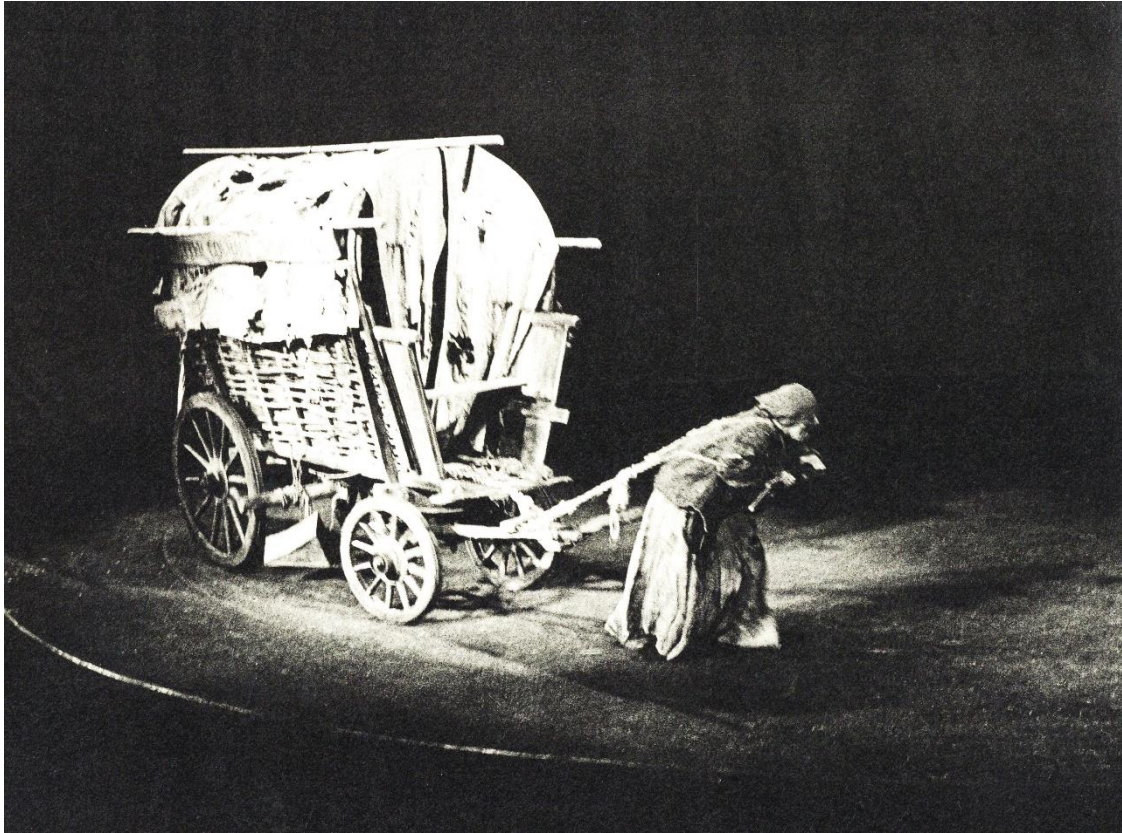
*Fig. 79. Mare Coratge i els seus fills, fotografia. 1954.
Font: Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble à Paris*



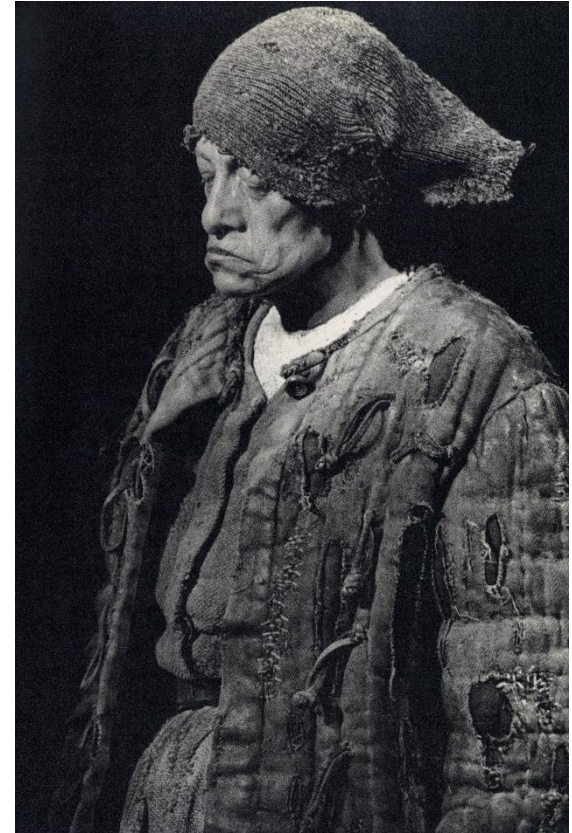
*Fig. 80. Mare Coratge i els seus fills, fotografia. 1954.
Font: Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble à Paris*



*Fig. 81. Mare Coratge i els seus fills, fotografia. 1954.
Font: Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble à Paris*



*Fig. 82. Mare Coratge i els seus fills, fotografia. 1954.
Font: Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble à Paris*



*Fig. 83. Mare Coratge i els seus fills, fotografia. 1954.
Font: Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble à Paris*

Acabo les observacions sobre el carro amb un traçat de dues de les seves perspectives:

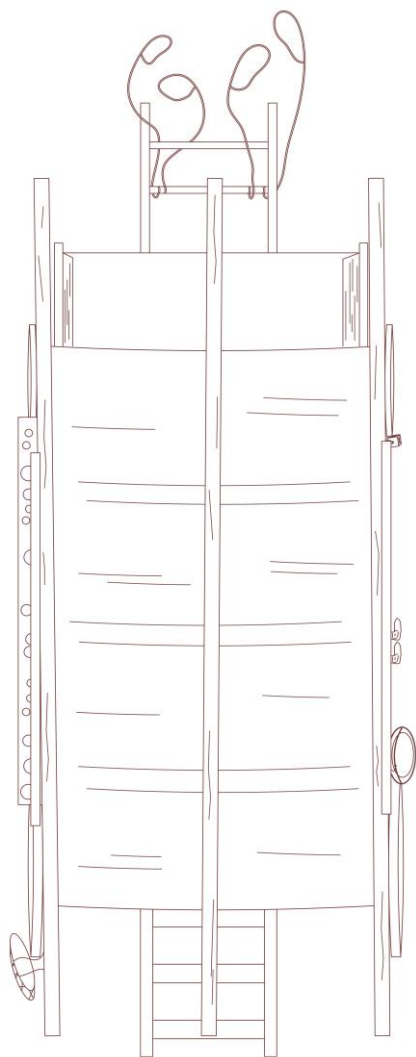


Fig. 84. Mare Coratge i els seus fills, planta, carro.
Font: elaboració pròpia

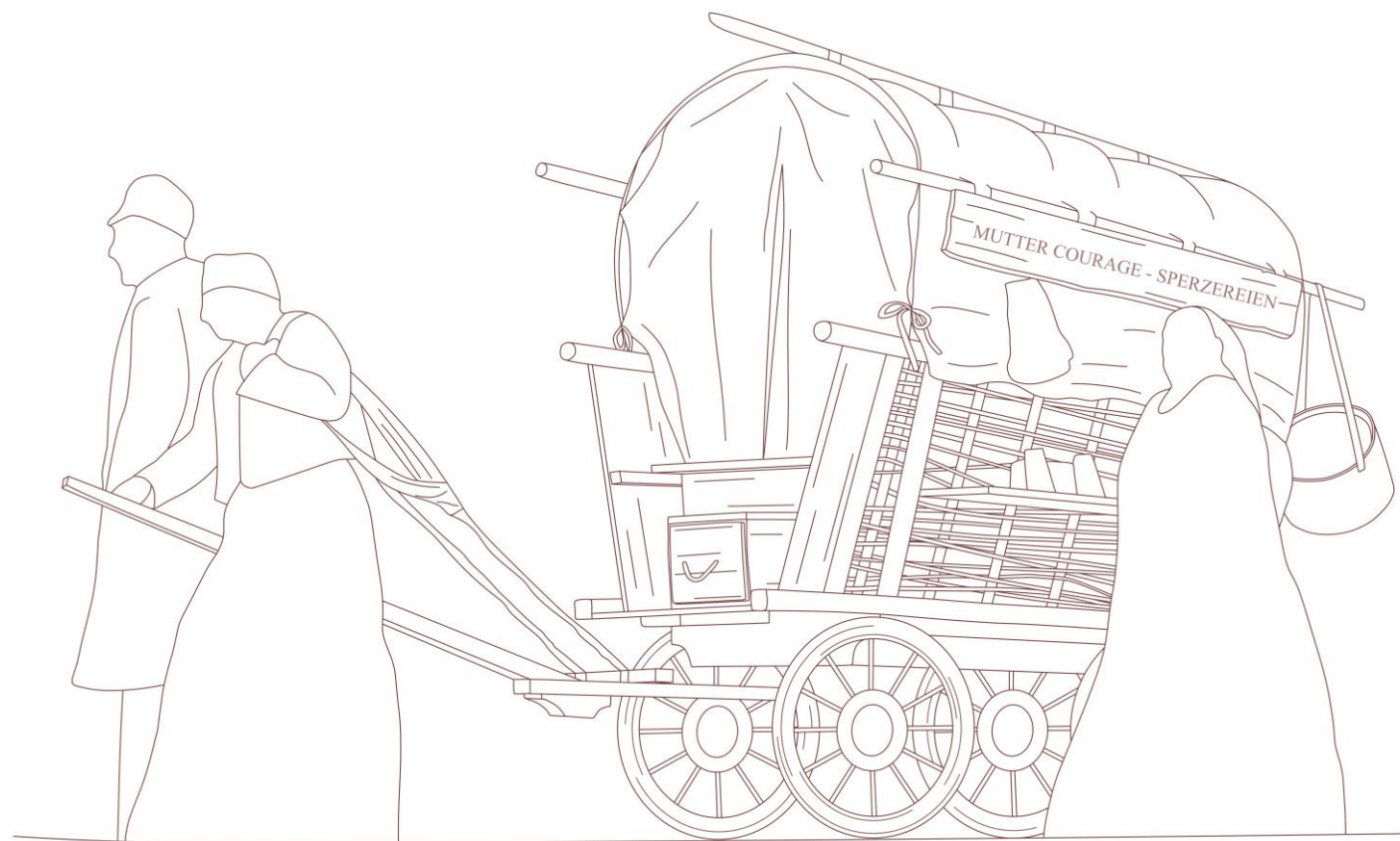


Fig. 85. Mare Coratge i els seus fills, redibuixat, carro.
Elaboració pròpia. Font: Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble à Paris

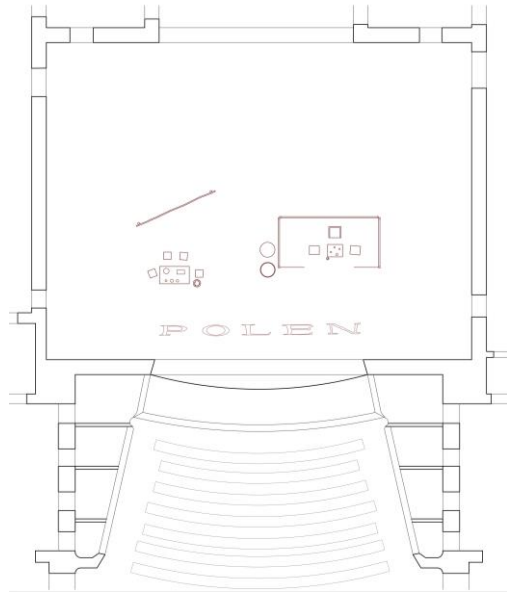


Fig. 86. *Mare Coratge i els seus fills*, planta, segon acte.
Font: elaboració pròpia

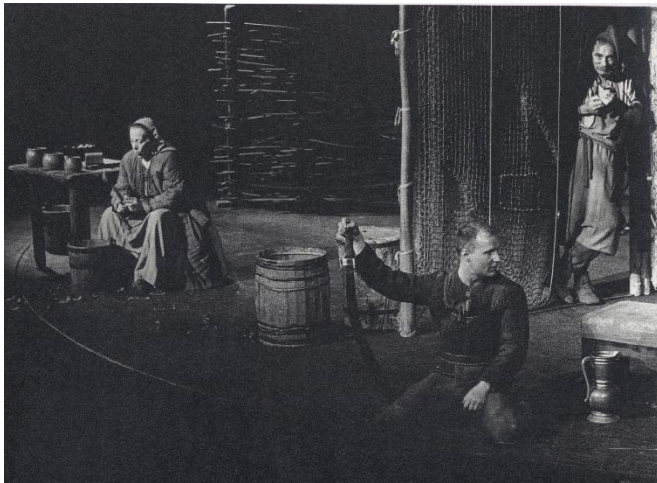


Fig. 87. *Mare Coratge i els seus fills*, fotografia, segon acte. 1954.
Font: Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble à Paris

Passem ara als actes amb escenografia fixa. Les fotografies d'aquests són parcials, per tant el dibuixat de la planta es basa en una aproximació a partir de l'observació de diverses fotografies i d'algunes suposicions.

La **segona escena** té lloc en un campament militar. L'espai consta de la tenda d'un capità i una cuina. La posada en escena reflexa dos estatus diferenciats, tant en els límits com en els objectes.

La tenda en si, està ben representada, amb unes teles gruixudes que refugien el seu interior del fred. En canvi, la cuina es troba desprotegida, amb una única tanca feta amb canyes que acota l'espai.

El mobiliari de la tenda també destaca, amb una trona en bon estat per al capità i una vaixela impecable. Compta a més amb un parell de seients per als convidats. La cuina és senzilla, amb una taula de fusta desgastada i uns pocs estris de ceràmica.

Totes aquestes escenes tenen un element en comú: un cartell a la part superior amb el nom de la ciutat o país europeu al qual succeeix l'escena. És la forma de comunicar al públic el context geogràfic sense narrador. La situació cronològica s'explica al text, a través de dates i successos històrics.

No he trobat fotografies del rètol en aquesta escena en concret, però pel fil de l'obra de suposat que hi és. El text situa aquesta part a Polònia, en alemany "Polen".



Fig. 88. Mare Coratge i els seus fills, fotografia, segon acte. 1954.
Font: Fundación Juan March



Fig. 89. Mare Coratge i els seus fills, fotografia, segon acte. 1954. Font: Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble à Paris

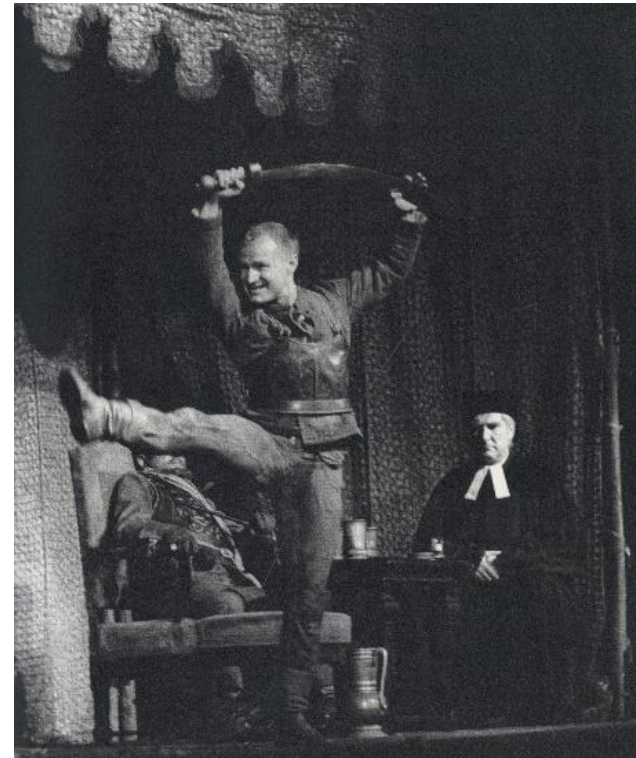


Fig. 90. Mare Coratge i els seus fills, fotografia, segon acte. 1954.
Font: Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble à Paris

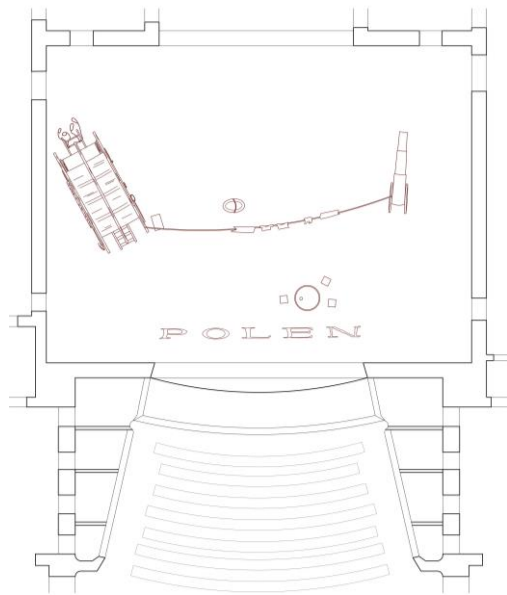


Fig. 91. *Mare Coratge i els seus fills*, planta, tercer acte.
Font: elaboració pròpia



Fig. 92. *Mare Coratge i els seus fills*, fotografia, tercer acte. 1954.
Font: Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble à Paris

La **tercera escena** té lloc en un campament, del qual es mostra un espai obert, sense acotar.

El carro apareix en un extrem de l'escena, en aquest cas no és protagonista de la seqüència, s'utilitza com a complement per a una funció diferent. Una corda d'estendre travessa l'escenari, lligada en un extrem al carro i en l'altre a un canyó. Veiem algunes peces de roba que s'estan recollint. Al prosceni, un barril s'utilitza com a taula, és el punt de descans i refresc.

Dins el fil de l'obra, el fet que els personatges lliguin la corda a aquests dos objectes seria el més convenient en el seu context, per necessitat de realitzar una determinada tasca i manca d'altres punts de suport. Però se'n pot extreure una reflexió més enllà d'allò purament visual. La corda com a metàfora de l'estreta relació entre la guerra i el comerç, entre la desgràcia i aquells qui se n'aprofiten. Aquest és un tema central a l'obra i, aquesta escenografia, n'és una exhibició.

A la part superior s'observa de nou la inscripció "Polen". Ens indiquen que, si bé Mare Coratge s'ha pogut traslladar, es troba al mateix país que a l'acte anterior.

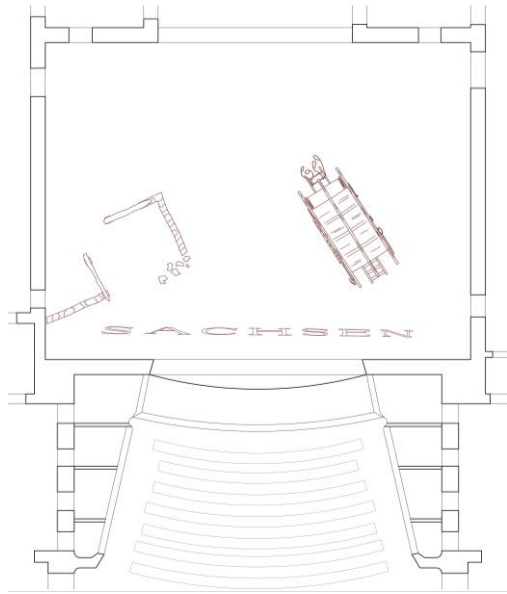


Fig. 93. *Mare Coratge i els seus fills*, planta, cinquè acte.
Font: elaboració pròpia

El negoci de la protagonista la fa arribar a una aldea completament destruïda per la guerra al **cinquè acte**.

L'escenografia dissenyada per aquesta localització es ben senzilla. Un espai obert, que indica desolació i llunyania.

A l'esquerra, les restes d'una casa, que sense necessitat de gran detall expressa la destrossa de tota una comunitat. El dibuix en planta és una suposició a partir de la fotografia, ja que no s'aprecia del tot com és aquest muntatge i no hi ha més imatges que ho mostrin.

En una posició bastant cèntrica trobem aparcat el carro de la Mare. En aquesta ocasió sí que juga un rol rellevant per a l'escena i per tant és més visible per al públic.

Al cartell de la part alta es llegeix "Sachsen", que es refereix a la zona alemanya de Saxònia. S'indica per tant que, aquesta vegada sí, el viatge de la Mare ha inclòs el traspàs de fronteres.



Fig. 94. *Mare Coratge i els seus fills*, fotografia, cinquè acte. 1954.
Font: Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble à Paris

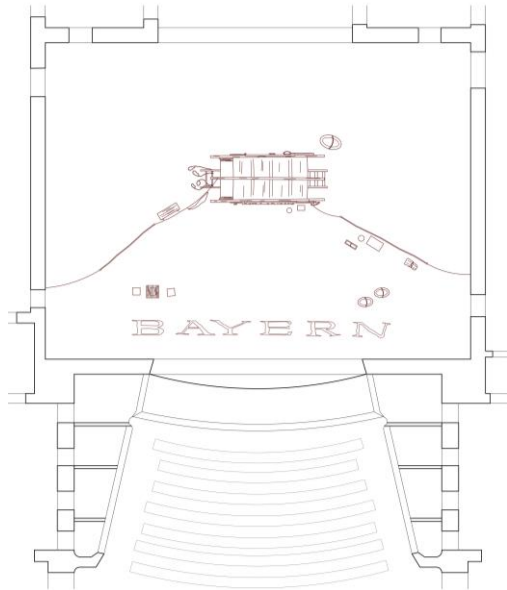


Fig. 95. *Mare Coratge i els seus fills*, planta, sisè acte.
Font: elaboració pròpia

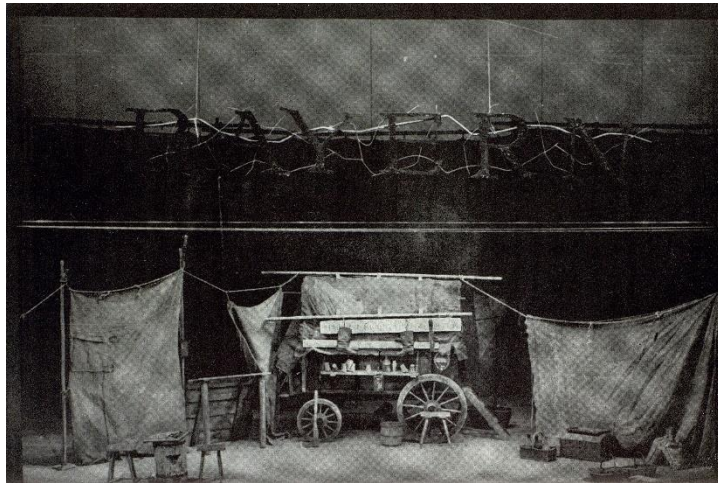


Fig. 96. *Mare Coratge i els seus fills*, fotografia, sisè acte. 1954.
Font: Fundación Juan March

Al **sisè acte** s'observa una mena de botiga que converteix el negoci ambulat de la Mare en una cosa fixa, temporalment.

Els límits d'aquesta estan constituïts pel propi carro, acompanyat d'unes teles sustentades per un sistema senzill, un seguit de branques i cordes amarrades a diversos punts. El costat visible del carretó està utilitzat com un aparador. Les lones tenen una aparença de desgast i de trencament prou visible, acord amb l'arribada del punt mig de l'obra, en el qual la situació personal de la protagonista comença a ser complicada.

Hi ha alguns objectes a terra, objectes que normalment s'emmagatzemen dins el carro, però que en aquesta ocasió compten amb un espai exterior que anima a comprar-los. També hi ha una taula que suporta un joc de dames, senyal de que de vegades les hores es fan llargues en un context bèl·lic, i tota distracció és agraïda.

Sobre la posada en escena es llegeix la paraula "Bayern", és a dir, la zona de Baviera, a Alemanya. Segons s'especifica al text, Mare Coratge és originària d'aquesta àrea. Amb tota probabilitat, l'esforç de convertir el carro en un negoci fixe és una mostra de nostàlgia i un intent de romandre al lloc el màxim de temps possible.

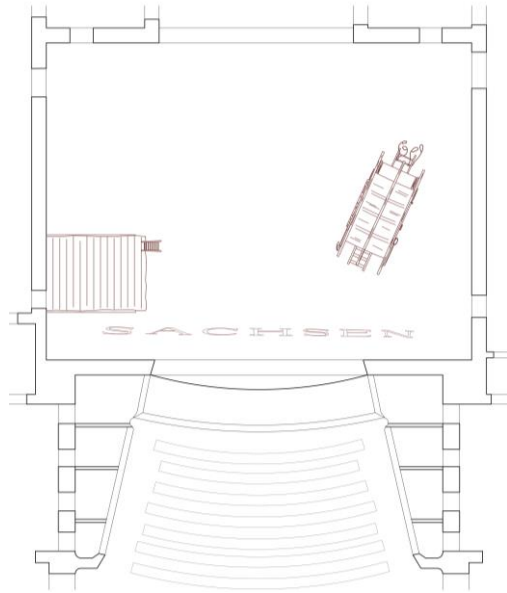


Fig. 97. *Mare Coratge i els seus fills*, planta, onzè acte.
Font: elaboració pròpia



Fig. 98. *Mare Coratge i els seus fills*,
fotografia, onzè acte. 1954.
Font: Akademie der Künste

L'**onzè acte** és el penúltim d'aquesta obra, just abans que Mare Coratge acabi el seu camí tota sola.

Aquesta vegada el carro està aturat dins el recinte d'una granja, junt a la vivenda dels amos, i allunyat de la població. De nou trobem un espai sense barrera alguna que l'acoti.

A l'esquerra es veu part de la casa, construïda de manera senzilla, amb un seguit de pilars i bigues de fusta. La teulada, que segons es descriu al text és de palla, s'ha simplificat per a aquesta representació i consisteix en un seguit de taulons pintats en un to clar. Una escaleta de fusta, de constitució lleugera per a ser manipulable, permet a una de les actrius enfilar-se a la construcció.

El centre de l'escenari és buit, amb el carretó al costat. Aquest no és el principal protagonista de l'escena però interactua amb els actors, i per tant no està situat a l'extrem màxim de l'espai.

La fotografia permet llegir part d'una inscripció, corresponent a "Sachsen". És una localització ja coneguda, que havia aparegut al cinquè acte.

En termes generals, considero que l'escenografia analitzada a les pàgines prèvies és prou moderada.

Cal destacar la manera en què s'expliquen molts tipus d'espais amb pocs elements. Poques de les escenografies fixes comentades compten amb un clar límit més que els extrems de l'escenari. Es tracta de localitzacions en estat de guerra, unes més allunyades de grans poblacions que altres, i la pròpia absència de matèria representa a la perfecció la desolació dels diversos ambients.

El mateix passa a les escenes no dibuixades, les quals compten amb la única presència del carro i els personatges que l'acompanyen, i que tenen lloc en camins de connexió entre poblacions. Un autor d'estil oposat potser s'imaginaria un decorat específic per a cada una d'aquestes travessies, aprofitant que compten amb una situació geogràfica real. Per al teatre èpic de Brecht qualsevol element, per exemple, de vegetació, seria irrellevant si no té cap funció més que l'estètica. Havent llegit el text complet, crec que tots aquests trams de l'obra s'expliquen suficientment com ho fan, amb els únics matisos de l'estat de degradació del carro, i el tipus de vestimenta que porten els actors.

Els elements que sí apareixen en escena són generalment senzills, presentats amb molta moderació i sense incloure més complements del necessari, com per exemple elements de vaixella. El més elaborat és el carretó, però justament per aquest motiu permet expressar totes les etapes de l'obra a partir de variar-ne alguns detalls, els quals he explicat anteriorment.

Al costat, el cartell dissenyat per aquesta representació de París, amb Mare Coratge i el seu carretó com a grans protagonistes.



Fig. 99. Mare Coratge i els seus fills, cartell publicitari. 1954.
Font: Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble à Paris

V. CONCLUSIONS

He començat aquest treball amb la premissa que **Bertolt Brecht és el creador del teatre èpic**. Arribat aquest punt, considero que aquest reconeixement és totalment encertat. La cerca *on-line* del gènere teatral apareix sempre acompanyada del nom del dramaturg. Per altra banda, els textos que he llegit sobre l'estat del món teatral a l'època i sobre alguns dels autors contemporanis a Brecht, confirmen un fet obvi, que part de la seva inspiració és extreta de l'experiència i el contacte amb tals personatges, però l'ús que va fer Brecht de tots aquests referents és únic.

· Sobre el context històric

Encara avui en dia es pot discutir si certes conviccions de Brecht es van basar en l'obra Meyerhold o no. Al meu parer, sigui quina sigui la resposta front aquesta disjuntiva, **el valor de les aportacions de Brecht** no disminueix. La realitat és que tot artista parteix d'un o més referents, i de les seves creacions, no se n'ha de valorar tant l'origen conceptual, teòric, sinó la seva capacitat de transmetre. Bertolt Brecht va ser capaç de recollir diversos pensaments en un de sol, sota el nom de teatre èpic, i el trasllat d'aquesta teoria a la pràctica va ser excepcional. Va posar sobre la taula una sèrie de criteris revolucionaris d'una manera en què els seus predecessors no es van atrevir a fer, i per tal motiu tant els seus textos com la corresponent posada en escena van triomfar, van aconseguir un gran suport per part del públic.

Per altra banda, **no he trobat indicis de que hi hagués grans successors de Brecht a l'època immediatament posterior a la seva mort**, en aquest cas, les sospites de la meua hipòtesi inicial no són del tot encertades. Com he comentat a l'inici, Tabori sí que va intentar transmetre la seva obra, però a Alemanya hi havia una fixació més forta per la utilització de la tecnologia al teatre. També és cert que en l'actualitat es valoren les aportacions del dramaturg, però els fets mostren que durant uns anys no es van apreciar tant.

Brecht va aconseguir comprometre el públic amb la seva obra durant els seus anys d'activitat, però el nazisme li ho va complicar. Aquest context polític, segons les meves creences, pot ser una de les causes principals de la falta de successors de l'autor. Per un costat, **la censura temporal** d'algunes de les seves creacions per part del govern de Hitler va frenar el seu triomf, i per tant, el seu reconeixement entre la societat. I tot i que Brecht, en tornar de l'exili, va fer l'esforç de difondre-les, probablement no van causar el mateix efecte que si s'haguessin fet populars quan tocava. Per altra banda, aquella època va ser complicada per a la població en general, i s'entén que sorgissin moviments innovadors, com més intensos millor. Brecht va revolucionar el teatre a la seva època, però **les necessitats als anys 60** van canviar, i si la resposta a aquestes és la modernització de les escenografies, com en el cas de la Schaubühne, Brecht no en té cap culpa.

És possible que alguns autors menys coneguts seguissin la teoria de Brecht des de la seva mort, però la recerca d'aquests formaria part d'un treball més extens, el punt de partida del qual pot ser aquesta investigació.

· Sobre l'obra de Brecht

En qualsevol àmbit professional, les tècniques no es perfeccionen en un dia, encara menys si alhora s'està elaborant una teoria pròpia. En tot recorregut existeix una evolució, més o menys notòria depenent de si els principis bàsics es fixen ràpidament i es mantenen al llarg del temps.

En el cas de Brecht, **no he observat una transformació abismal** entre la primera de les obres que he analitzat i la última. El classificaria dins el grup d'aquells qui tenen **les idees clares des d'un inici**. Per a explicar la meua impressió sobre la feina de Brecht, comentaré els conceptes en els quals m'he fixat i els que més m'han impactat. En aquest apartat em referiré als quatre casos d'estudi com a: *Tambors*, *Tres rals*, *Sezuan* i *Mare Coratge*, respectivament.

Començo per la qüestió principal d'aquest estudi: **l'escenografia**. Mesos enrere, tenia la idea d'analitzar posades en escena realitzades estrictament sota la direcció de Brecht. De seguida em vaig adonar que això no seria possible sense disposar de més temps i recursos per aconseguir imatges de l'època. Una visita a la seu física a Berlin de l'Arxiu Bertolt Brecht, per exemple, hagués estat de gran utilitat. Però tot i que no esperava utilitzar com a base representacions *post-mortem* en dos dels quatre casos, aquest fet m'ha permès fer comparacions, m'ha incitat positivament a ser més crítica durant el transcurs de l'anàlisi.

Respecte l'escenografia cal comentar dos aspectes: **els límits i el mobiliari**. Pel que fa al primer, m'he topat amb tres variants: aquelles en què existeix un límit per a un espai concret, el qual és senzill, unes altres en les quals el marge està constituït pel del propi escenari, com és el cas de gran part de les escenes de *Mare Coratge*, i algunes on la peça principal de l'escenografia constitueix el seu propi límit, com és l'estanc a *Sezuan*. Sigui quina sigui l'opció escollida, aquesta es justifica en cada cas per si sola. Dels límits m'ha sorprès, en uns casos més que altres, la subtilesa en què es representen i la poca quantitat de material que s'arriba a utilitzar sense que disminueixi la intencionalitat del disseny.

En referència al mobiliari, la modèstia també es present al llarg de la seva trajectòria. Generalment, he comprovat que la teoria de que tot el que hi ha a l'escenari té la seva funció, és certa a la pràctica. L'obra més abundant en objectes és la dels *Tres rals*, la qual en certs moments adopta cert to de "decorat". Si bé la representació que he dibuixat és del 1960, dubto que en tant poc temps després de la mort de l'autor, la tècnica hagi diferit gaire respecte el que ell va indicar, tenint en compte també que l'escenògraf, Karl Von Appen, havia treballat amb Brecht anys enrere. Observant la senzillesa en el disseny de *Tambors*, el petit excés d'elements a *Tres rals* es pot deure a un intent d'explorar la teoria del teatre èpic en diverses direccions, ja que com he comentat abans, quan es va estrenar l'obra Brecht es trobava en una

fase d'evolució i experimentació. Una segona explicació que se m'acut és que, tenint en compte que aquesta obra és una òpera, estil preferit de l'antiga burgesia, a través de l'escenografia es busqués una certa grandesa. També he comentat durant l'anàlisi que a l'obra de *Sezuan* del 1957 algunes de les escenografies són bastant voluminoses, però inclús en aquestes, no hi ha un excés d'objectes insignificants per al missatge, com podrien ser flors, quadres o vitrines plenes de peces.

De la "representació de mínims" de Brecht, en podem aprendre per a totes les branques de l'arquitectura. Alguns arquitectes, de temps passats i actuals, ja han aplicat el concepte del minimalisme a les seves obres, i en aquest camp crec que aquesta és la tendència a seguir per al futur, tant pel que fa al disseny com en l'optimització en l'ús dels materials.

Per altra banda, en l'aspecte no tan visual de l'obra, és a dir, **l'argument i el missatge que transmet**, és on més evolució he apreciat al llarg de la carrera de Brecht. El context històric i els missatges socio-polítics han estat sempre presents, però no de la mateixa manera. A l'inici, a *Tambors*, el conflicte és el que dona peu a la trama i està sempre present d'alguna forma: a través dels sons de fons, mencions en el diàleg entre els personatges i advertències diverses. Però la revolta no condueix el fil de l'obra, sembla més un recurs per a situar-la geogràficament i temporal. No obstant, és un medi ben integrat amb la trama amorosa dels protagonistes. Més endavant, tant *Tres rals* com *Sezuan* exposen crítiques socials de manera activa, però no es troben en un context de guerra, per tant entrarien en una categoria diferent. M'atreviria a dir que a la segona la situació social influeix més que en la primera, inclús es converteix en el major dilema a resoldre, a través de la protagonista. Mentre que a *Tres rals*, tot i que el context està molt ben integrat, no arriba a condicionar l'obra del tot. En aquest cas, més aviat influeix en el caràcter i les reaccions dels personatges. Finalment, a *Mare Coratge* torna la temàtica bèl·lica, i ho fa amb molta més força que a la primera obra. Aquí sí, la trama gira totalment entorn la guerra, sense ella, no

existiria la figura de la Mare com a tal, la qual és el personatge més fort dels que he analitzat en aquest estudi. En aquesta obra el context històric és present en tots els sentits.

En resum, opino que Brecht, tot i tenir clars els seus objectius des de jove, al principi introduïa el seu missatge de manera més tímida i es va tornar més transgressor a mesura que guanyava experiència. Aquesta evolució és equiparable al cas d'un arquitecte i les obres que dissenya, des de que està aprenent, fins que es jubila. M'agradaria apreciar-ho en mi mateixa, en la meva trajectòria professional, en un futur.

· Comentari personal

En iniciar la meua recerca, tenia pocs coneixements tècnics sobre el que és el teatre, i encara menys consciència de la seva història. Aquest treball m'ha servit per aprendre sobre un tema que m'interessa i el qual m'agradaria que formi part de la meua experiència professional en el futur.

Al final, m'he quedat amb ganes de **formar-me en més profunditat en el camp de l'escenografia**. El fragment de la seva història que he llegit durant aquests mesos m'ha semblat molt interessant, i la varietat d'estils que n'han sorgit, i els que encara queden per néixer, una qüestió intrigant.

Parlant ara de **Bertolt Brecht**, considero que **les seves aportacions eren necessàries**, i ho segueixen sent avui en dia. He gaudit llegint la seva obra, la qual realment m'ha fet pensar, i també els seus escrits reunits en llibres. A dia d'avui no els he llegit sencers ja que he preferit posar atenció en aquells capítols rellevants per al meu estudi, però de segur que els recuperaré per a fer una lectura més pausada.

Si bé l'obra de Brecht m'ha sorprès positivament, no considero que per tenir una teoria sòlida sigui millor que la d'altres autors. Assistiria encantada a una representació de qualsevol dels seus textos, però també gaudeixo atenent altres espectacles on el principal objectiu és fer riure el públic.

Per acabar, assenyalar que **aquest treball es podria estendre de diverses maneres**, les quals podrien arribar a originar la temàtica concreta d'un assaig independent, però que per la durada d'aquest anàlisi no n'han tingut cabuda. Un exemple és l'anàlisi en detall dels moviments dels actors per l'escenari, el qual es podria fer a partir d'una sola obra. També, a partir d'un únic text es podria comparar de manera més extensa l'escenografia dissenyada per a diverses representacions d'anys i escenògrafs diferents. Si mai arribo a estendre la meua investigació en cap d'aquestes direccions, em satisfaria saber que algú altre ho ha fet partint de les bases d'aquest treball.



Fig. 100. Bertolt Brecht i Helene Weigel a l'exili. 1939.
Font: Akademie der Künste

VI. BIBLIOGRAFIA

- Brecht, B. (1933 – 1947). *Escritos sobre teatro* (Trad. G. Dieterich). Alba Editorial, s.l.u., 2004.
- Ewen, F. (1967). *Bertolt Brecht. Su vida, su obra, su época*. Adriana Hidalgo Editora, 2001.
- Thomson, P. i Sacks, G. (Eds.) (1999). *Introducción a Brecht*. Ediciones Akal.
- Feliu Iglesias, I., Llorente Díaz, M., Pericot Canalet, I., Rodríguez, C., Sanchis Sinisterra, J., i Ramon Graells, A. (1997). *El lloc del teatre: ciutat, arquitectura i espai escènic*. Edicions UPC.
- Bliss Eaton, K. (1985). *The theater of Meyerhold and Brecht*. Greenwood Press.
- Desuché, J. (1966) *La técnica teatral de Bertolt Brecht* (Trad. R. Salvat). Ediciones Oikos-tau.
- Benjamin, W. (1972). *Tentativas sobre Brecht* (Trad. J. Aguirre). Taurus Ediciones S. A.
- Brecht, B. *Baal; Tambores en la noche; En la jungla de las ciudades (Teatro completo, 1)* (Trad. M. Sáenz). Alianza Editorial, 2000.
- Brecht, B. *Teatre complet, I; L'òpera de tres rals i altres* (F. Formosa, Ed.). Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1998.
- Brecht, B. *El interrogatorio de Lúculo; El alma buena de Sezuán; El señor Puntilla y su criado Matti* (Trad. M. Sáenz). Alianza Editorial, 1998.

- Brecht, B. *Vida de Galileo; Madre Coraje y sus hijos (Teatro completo, 7)* (Trad. M. Sáenz). Alianza Editorial, 2002.
- Meyer-Plantureux, C., Benson, B. i Pic, R. (1995). *Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble à Paris*. arte Éditions, Marval.
- Tabori, G. (1998). *Teatro es teatro es teatro*. Pròleg de Víctor L. Oller. Ediciones del Bronce.
- Oller, V. L. *Entrevista amb Peter Stein*. Estudis Escènics nº 26 (1985). Quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Disponible a: <<http://77.231.85.101/index.php/ees/article/view/538>>

TREBALLS ACADÈMICS

- Morales Harley, R. (2016). *Épica: definiciones enciclopédicas*. Vol. 40, nº 3 Káñina. Universidad de Costa Rica. Disponible a: <<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/29174>>
- Jirku, B. E. *Panorama del teatro alemán desde finales del siglo XX hasta la actualidad*. Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre. 2013, Vol. 0, nº 39-40. Disponible a: <<https://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/754>>

WEBGRAFIA

- Berliner Ensemble <<https://www.berliner-ensemble.de/>>
- Schaubühne <<https://www.schaubuehne.de/de/start/index.html>>

- Akademie der Künste, Berlin; Bertolt-Brecht-Archiv
<<https://www.adk.de/de/archiv/archivabteilungen/bertolt-brecht-archiv/>>
- Institut del Teatre <<https://www.institutdelteatre.cat/>>
- Esteve, M. (12 de març de 2012). *Breve historia del teatro y la escenografía*. Disponible a: <<https://controlart.wordpress.com/2012/03/12/breve-historia-del-teatro-y-la-escenografia/>>
- Tipos de arte. *Género épico: qué es, significado, definición, origen, características y más*. Disponible a: <<https://tiposdearte.com/literatura/generos-literarios/epico>>

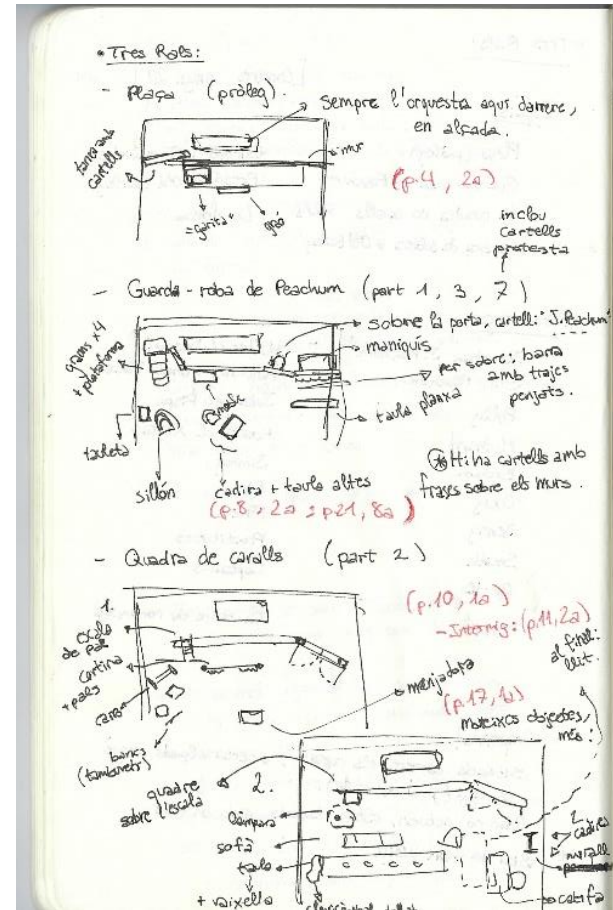
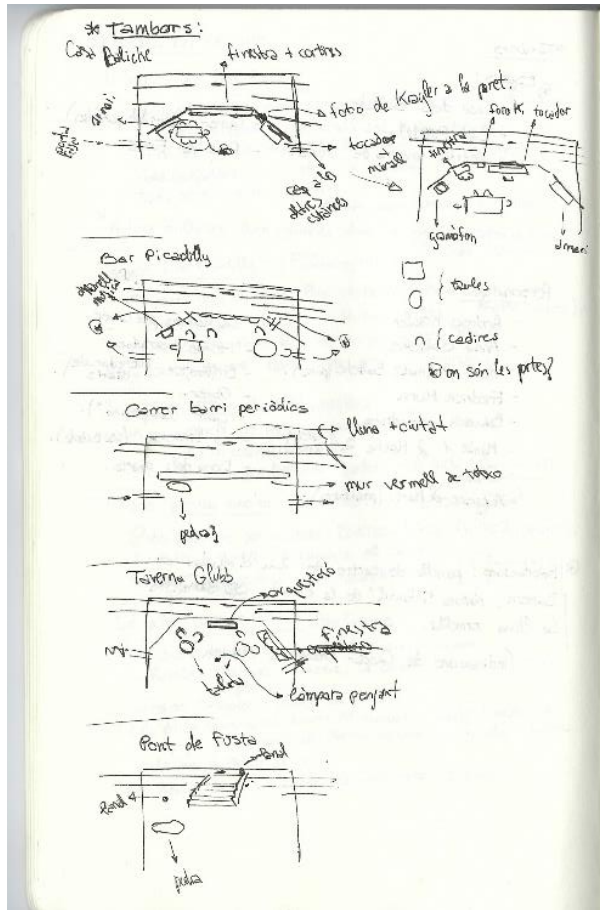
ARXIUS DIGITALS D'IMATGES

- Akademie der Künste – easydb.archive
<<https://archiv.adk.de/bigobjekt/38711>>
- Akademie der Künste – Trefferliste <<https://digital.adk.de/trefferliste/>>
- Deutsche Digitale Bibliothek – Kultur und Wissen Online
<<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/>>
- Deutsche Fotothek <<https://www.deutschefotothek.de/>>
- Juan Guerrero Zamora Historia del teatro contemporáneo | Fundación Juan March <<https://www.march.es/es/coleccion/juan-guerrero-zamora-historia-teatro-contemporaneo>>
- Brecht | Hekman Digital Archive <<https://library.calvin.edu/hda/node/1450>>

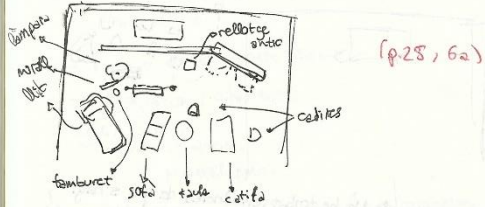
VII. ANNEX

Llibreta personal

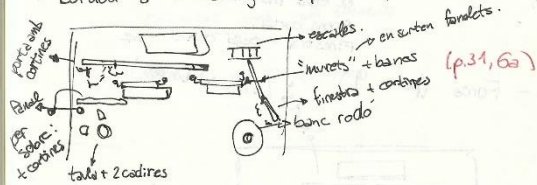
Croquis previs al dibuixat de les escenografies de *Tambors en la nit*, *L'òpera dels tres rals*, *La bona persona de Sezuan* i *Mare Coratge i els seus fills*.



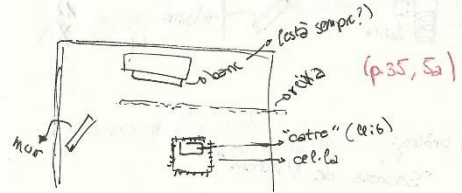
- Quadra de cavalls 2 (part 4)



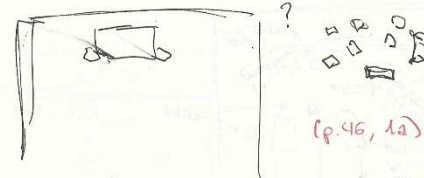
- Bordell a Turnbridge (part 5)



- Presó d'Edel Carley (part 6, 9)

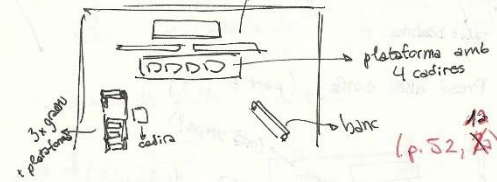


- Cambra de soltera (part 8)



↳ No he trobat evidències de que s'hagi escorografat. => Es representa davant el telé mentre munten la presó.
 Escena curta.
 Finestra = telé obert - se.

- Forca (part 9) (= als del bordell)



Tels: p.3
 p.9 esc.
 ⊗ Pròleg:
 "Secrets de l'harem"
 ↓
 Geheimnisse des Harems.
 → Ens revelen info. del personatge.

* Szooan: (1957 - modellbücher)
↳ (fotos Europeana)

12/05/2022

Pròleg: espai públic; porta de Shen TE.

tela amb anuncis
tauler amb porta
sacs (en part de l'escena)
tauler amb publicitat de tabac.

Estanc (escena 1 i 2) → cubell (escombraries?)
fornal (tronc amb lluminiària)

estanc

⇒ ⊗ Escena 4: estanc
semi-tancat; dividir-lo
diferent.

Parc (escena 3) → arbre

carteres a banda: banda.

Restaurant (escena 6)

parc + porta + lluminiària
biombos
catifa
tamborets
taula

Pati de l'estanc (escena 7)

corda amb roba penjada
porta del darrer estanc
tronc
candell
cistell roba "mimbre"
Ewell

Barraques de Shu Fu (escena 8) → fàbrica de tabac

lòria
casseta amb banc, armari, altres objectes
reins
cub de fusta (en cert moment)
taula (o mar)
escales

Estanc reconstruït (escena 9.)

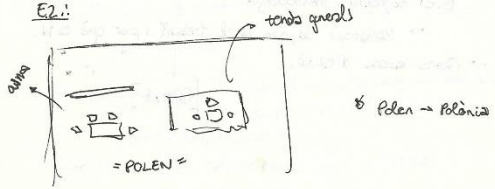
lòria → (igual estanc; canvi l'interior)

Sala del tribunal (escena 10)

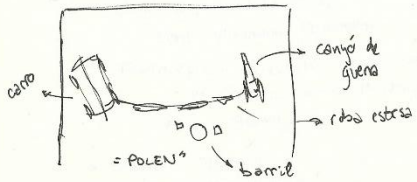
lòria
pals i cordes
cadires (de l'acusat)
sols/sillons - 3 places (jutges/déus)
nivell més alt que marquen cap amunt

* Marc Conrath:

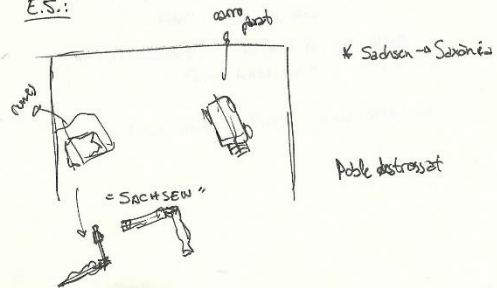
E.2.:



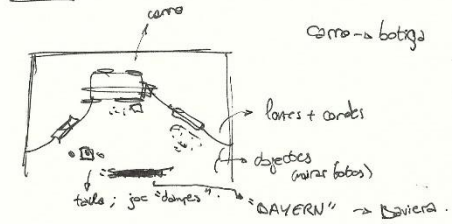
E.3.:



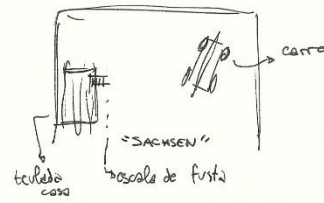
E.5.:



E.6.:



E.11.:



VIII. AGRAÏMENTS

A la meva família i la meva parella, per estar-hi sempre.

Als professors, cada un d'ells ha aportat idees de valor al meu procés d'aprenentatge.

Als meus companys, per fer de la carrera un viatge. En especial, aquells qui han fet d'aquest darrer curs, el millor.

Al meu tutor Benjamín Pleguezuelos, per guiar-me aquests darrers mesos.

Gràcies a tots.

No necesito lápida,
Pero si hay que hacerla
Quisiera que diga:
<< Él hizo propuestas.
Nosotros las seguimos.>>
Con una inscripción así
Todos quedamos honrados.

- Bertolt Brecht