

MATERIALS PEDAGÒGICS

*L'EXPRESSIONISME
I EL TEATRE*

MARISA SIGUÁN

75 ANIVERSARI
INSTITUT DEL TEATRE



Institut
del Teatre

Diputació
de Barcelona

L'EXPRESSIONISME I EL TEATRE

*L'EXPRESSIONISME
I EL TEATRE*

MARISA SIGUÁN

MATERIALS PEDAGÒGICS. DIPUTACIÓ DE BARCELONA
Institut del Teatre. Carrer Nou de la Rambla, 3-5 (Palau Güell)
08001 Barcelona

Comissió de Publicacions:

Joan-Josep Abellan
Francesc Castells
Jordi Coca
Guillem-Jordi Graells
Jaume Melendres
Josep Montanyès

Traducció dels textos: MAURICI FARRÉ i FELIU FORMOSA
Disseny gràfic: TERESA MORAL

Primera edició: desembre 1988

© Marisa Siguán 1988

Propietat d'aquesta edició (inclòs el disseny):
INSTITUT DEL TEATRE DE BARCELONA

Impressió: Primera Impressió, S.A.

ISBN: 84-7794-026-6

Dipòsit legal: B-47176-88

INTRODUCCIÓ

El gènere dramàtic té un paper fonamental en la renovació de l'home que proposa l'expressionisme. Els ideals ètics i estètics d'aquest moviment es desenvolupen des de directrius artístiques configurades amb el canvi de segle, i també des del rebuig de formes artístiques jutjades com a insuficients a causa del reflex (considerat ara purament superficial i aparent) que donen de la realitat visible. Una realitat aparent i visible que resulta inabastable i incompreensible per a l'artista que la viu.

És a dir, l'expressionisme, com tots els moviments artístics que inicien el nostre segle, sorgeix de la consciència crítica respecte a les formes artístiques realistes, naturalistes, mimètiques. I pel que fa al drama, de la crisi de les formes dramàtiques tradicionals (entenent com a tals les definides pel classicisme), una crisi que es manifesta ja amb el mateix naturalisme.

Una mirada a la cronologia de publicacions de l'època ens mostra que l'expressionisme defineix una línia de possibilitats que coexisteixen amb altres en una època extraordinàriament fecunda: el moment de gestació de drames tan expressionistes com *Die Hose* (Les calces, 1911), de Sternheim, o com *Die Bürger von Calais* (Els burgesos de C., 1912), de Kaiser, és precedit immediatament per *Els Quaderns de Malte Laurids Brigge* (1910) de Rilke, *El cavaller de la rosa* (1907) de Hofmannsthal (la seva *Lletra de Lord Chandos* és de 1902), *El Setè anell* de George, també del 1907. Els poemes expressionistes de G. Heym o G. Trakl, les pintures de Nolde o Munch, són pràcticament contemporanis de les estrenes escandaloses del naturalisme militant de Gerhart Hauptmann i de la publicació, a la fi dels anys 90, de les obres més importants de Fontane, el gran realista.

Quan Wagner estrena les seves òperes i Nietzsche reflexiona sobre la tragèdia, tot recuperant-ne l'aspecte dionisiac, o crea la figura del superhome, Kandinsky, el pintor, i Schoenberg, el músic, escriuen per a l'escena obres considerables com a precursors del drama de l'expressionisme.

En aquests primers anys del nostre segle es dibuixa l'expressionisme dins el corrent d'«ismes», avantguardes estètiques que presenten una estreta xarxa d'interrelacions. El 1912, per exemple, es publica, traduït a l'alemany, el *Manifest futurista* de Marinetti. Veurem que els elements formals que aquest reivindica (com és l'extrema condensació del llenguatge, la supressió dels articles, conjuncions i adjectius, la nominalització) són aspectes d'estil comuns als expressionistes alemanys i resultat directe del seu ideari ètic i estètic. D'altra banda, les relacions de l'expressionisme amb el dadaisme, partint de l'evolució d'alguns dels seus autors (com K. Schwitters, per exemple), també són prou conegudes.

Com a denominador comú de tot això podem considerar la recerca de noves possibilitats de representació d'una realitat que es revela com a caòtica i deshumanitzada, entre els elements de la qual l'artista no arriba a comprendre'n les relacions. Aquesta situació determina la recerca d'un llenguatge nou, de noves formes d'interpretació que «desemmaskarin» la realitat; l'expressió formal d'aquesta actitud avança cap a l'abstracció. És molt significativa de l'època l'explicació de l'art modern que fa en aquests anys Worringer a la seva obra *Abstraktion und Einfühlung* (Abstracció i intuïció, 1908). Afirmar que l'abstracció neix en l'home terroritzat pels fenòmens que constata al seu voltant, les relacions entre els quals es veu incapaç de desxifrar. Aquesta angoixa el porta a intentar arrencar els objectes del món extern del seu context natural (que no comprèn), a deslliurar-los dels seus lligams amb els altres objec-

tes, és a dir a aïllar-los i convertir-los en absoluts. Aquest instint de la «cosa en si», de l'abstracció, és, segons Worringer i contràriament al que hom pogués pensar, més fort en l'home primitiu (rodejat d'un món en el qual encara s'han d'explicar les relacions entre les coses) que en l'home civilitzat. Així, l'home civilitzat del segle XX, refet de la il·lusió positivista d'explicació del món a través de la ciència, reprèn unes formes artístiques pròpies dels pobles primitius. D'aquí ve l'interès per aquest tipus d'art i la semblança que tenen amb ell els nous corrents artístics. No es tracta ara de valorar aquesta interpretació, sinó de mostrar-la com a resultat molt representatiu d'una època i que parteix d'una consciència general crítica —i caòtica— de la realitat.

En el centre d'aquesta realitat —la societat reïficada, el món mecanitzat— hi ha l'home, reïficat també pel món que el rodeja, alienat, desindividualitzat, en vies de perdre totes les seves qualitats humanes, en opinió dels expressionistes. Les causes de la situació no les cerquen en una anàlisi de tipus econòmic o històric, sinó que les interpreten com una crisi de l'home, de la seva humanitat, de les seves característiques essencials. L'home mateix és responsable d'aquesta crisi i ha de sortir-se'n mitjançant la resurrecció de les seves característiques humanes.

Temes fonamentals de la creació literària expressionista seran l'home degradat, alienat, carregat de símbols de malaltia, decadència o mort, i també l'elaboració de l'«home nou», rehumanitzat, i els seus intents (de vegades fallits) de renovació, en primer lloc de si mateix i, en un segon estadi, del món. La varietat d'opcions és molt gran, abraça un ample espectre de possibilitats formals tant en la lírica com en el drama i ha portat a grans discussions sobre la validesa del terme «expressionisme» per agrupar, parlant ara només del teatre, obres que

van des del drama líric fins al drama d'agitació, que presenten a l'escena des dels «herois» burgesos de Sternheim fins a les propostes de mutació, conversió o transformació a la nova humanitat de Toller; i, dins aquesta mateixa proposta de conversió, les conversions al misticisme religiós de R. Sorge o a un cert socialisme (individualista i també bastant místic) de Toller. Tot això hi troba cabuda des d'una actitud de revolta centrada en l'home i des d'un concepte essencial i individualista del que és humà. La renovació de la humanitat, tot resuscitant i revitalitzant les seves essències més humanes, és sempre, d'una manera o altra, element temàtic dels drames de l'expressionisme, i es presenta com a proposta directa o bé indirecta, amb la mostra d'una «conversió» exemplar del protagonista a la nova humanitat o amb la plasmació satírica dels elements que es neguen a la renovació.

Però, en funció de què adquireix tanta importància el drama? Per què l'expressionisme propicia un extens cultiu de l'obra teatral? Per què apareixen una gran quantitat d'obres teatrals, escrites per dramaturgs com Kaiser i Sternheim, Toller, R. Sorge, Hasenclever, Kornfeld, Y. Goll i un llarg etcètera, però també per un escultor com Barlach o per un músic com Schoenberg?

El teatre com a gènere adquireix una funció molt determinada (cosa que exigirà una renovació d'estructures formals): la funció de propagar els ideals del nou home (o de mostrar la seva pèrdua), d'exposar amb totes les possibilitats que es tinguin a mà l'ideari corrosiu i renovador de la generació jove. L'escenari es mostra com a lloc idoni de proclamació, es converteix en certa mesura en tribuna oratòria (penso concretament en les obres més clàssicament expressionistes —els «Wandlungsdramen» de Toller, per exemple—, on es mostra el camí de conversió d'un «nou» home, i per tant l'ideal pro-

gramàtic de l'autor). A dalt d'aquesta tribuna oratòria tot ha d'estar en funció d'un nou llenguatge que accentuï el *pathos*, el gest, en funció d'una representació clara i no il·lusionista, no mimètica, de la realitat desemascarada, dels ideals de l'autor.

Els dramaturgs expressionistes no estalvien les declaracions a aquest respecte. Durant els anys d'apogeu de l'expressionisme, d'allò que s'ha anomenat la dècada expressionista (de 1910 a 1920 aproximadament), abunden els escrits programàtics, les declaracions sobre la nova concepció de l'art, la seva funció i els seus objectius. Els escrits palesen ànsies de renovació i esperances revolucionàries: primer, en els anys que precedeixen la guerra, anticipant l'enfonsament de tot el món existent per una gran catàstrofe; més tard, durant la guerra i després de prendre consciència del que aquesta significa realment, practicant el pacifisme militant.

De fet, com recorda Kurt Pinthus a les seves memòries sobre l'expressionisme, l'actuació política de la literatura era gairebé una exigència en la immediata postguerra, quan les estrenes expressionistes tenen el seu moment culminant i quan *Menschheitsdämmerung* (Crepuscle de la humanitat), l'antologia de poemes expressionistes que ell recull i encapçala, es converteix en un «best seller». Ja Heinrich Mann havia reivindicat una actuació política de la literatura a *Geist und Tat* (Esperit i acció, 1910), com ho recorda el mateix Pinthus. És cert que podríem matisar l'expressió de Pinthus pel que fa a la «política»: les declaracions dels expressionistes es manifesten com a actitud de revolta fonamentalment moral i subjectiva amb poques excepcions (com ho serien J.R. Becher i Rubiner, per exemple). Plantegen programes socialistes, però fins i tot Toller reivindica la revolució que ell desitja com a problema moral.

En relació amb aquesta problemàtica, resulta molt

il·lustratriu un text de Paul Kornfeld que du per títol *Der Seele und der psychologische Mensch* (L'home amb ànima i l'home psicològic, 1918). Proposa com a única salvació possible de l'home la renovació de si mateix. És la seva única revolució possible. Totes les altres revolucions, i en general la pretensió de renovar la situació per mitjà d'una actuació política, són fal·làcies.

«Allò que s'adquireix per la violència no és adquirit. L'única violència eficaç és la dirigida vers un mateix, i triar el subterfugi de la política per fugir del caos no és menys vergonyós que el caos mateix. (...) El mal no desapareixerà del món a menys que no desaparegui del cor de cadascú».

L'únic camí possible és el que porta l'home a si mateix. I davant la humanitat deshumanitzada i muda, és missió de l'art fer que l'home tingui consciència de la seva situació i trobi la revelació d'un altre món més conforme a la natura humana.

Aquesta mena d'afirmacions programàtiques són constants, fins i tot en els autors més difícilment classificables dins els esquemes de presentació de l'home nou. Així, Carl Sternheim declara que el dramaturg té la funció de ser «un metge en el cos del seu temps». Sternheim és l'autor de les «Escenes de la vida heroica burgesa», que no presenten simplement una sàtira negativa, sinó que semblen certament «heroïficar» alguns personatges (o algunes característiques) i per tant encaixen malament amb molts aspectes del «credo» expressionista. Sternheim s'identifica fins a cert punt amb Molière, i la funció d'un escriptor com Molière la defineix així: «Mantenir clares i brillants totes les qualitats concedides pel Creador a l'home li és una obligació ineludible».

El mateix any, 1918, Georg Kaiser defineix el poeta com a «càpsula de la visió que l'omple d'una manera única i exclu-

siva», la visió «de la renovació de l'home». Uns anys després, el 1922, descriu la fita del seu programa (i del drama) com «l'home sabut» o realitzat.

Quant a Toller, podríem extreure les declaracions programàtiques de les seves pròpies obres¹. Així, el parlament final de *Die Wandlung* (La transformació), diu:

«Ara, germans, us crido: avanceu! Avanceu a la clara llum del dia! Aneu als poderosos i anuncieu-los amb ressonants veus d'orgue que el seu poder és una ficció. Aneu als soldats, que fonguin les seves espases en arades. Aneu als rics i mostreu-los el seu cor, que se'ls ha tornat un femer. Sigueu bondadosos amb ells, perquè també ells són pobres, esgarriats. Però destrosseu els castells, destrosseu rient els falsos castells, construïts amb escòria, amb escòria dissecada. Avanceu, avanceu cap a la clara llum del dia. Germans, esteneu la mà martiritzada.

Flamejant so alegre
avança per la nostra terra.
Revolució! Revolució!»²

En el cas de Toller, el programa literari està fortament lligat a la seva activitat vital, fins al punt que distribuïa escenes d'aquesta obra davant les fàbriques i que la seva activitat política a la revolució bavaresa del 1919 li suposà cinc anys de

1. Per conèixer la personalitat poètica i política de Toller, recomano la peça documental de Feliu Formosa *Cel·la 44 (Cinc anys en la vida d'Ernst Toller)*, basada en textos d'aquest autor i d'altres de contemporanis (Edicions 62, Barcelona 1976, Els llibres de l'Es-corpí, Teatre, 1), o l'obra de Tankred Dorst *Toller*, traduïda també per Formosa dins el volum *Gran imprecació davant la muralla de la ciutat - Toller*, (Institut del Teatre i Edicions del Mall, Barcelona 1985, Col. Biblioteca Teatral).

2. *Die Wandlung*, Rowohlt, Hamburg 1979, p. 123. La traducció de totes les cites utilitzades en el present estudi és meua.

présó. Els drames que escriu, *Hinkemann* o *Masse-Mensch* (Home-massa), el converteixen en l'autor dramàtic les estrenes del qual provoquen els escàndols més grans del teatre expressionista.

El muntatge de l'estrena de *Die Wandlung*, el 1919, és considerat per K. Pinthus com el primer muntatge expressionista conseqüent (encara que *Die Hose* de Sternheim s'havia estrenat en un muntatge expressionista de Weixhert a Múnic el 1911, a porta tancada i amb un gran escàndol). *Die Wandlung* s'estrena, a més, en el primer teatre conseqüentment expressionista, *Die Tribüne*, de Berlín, que fou inaugurat amb obres de Hasenclever i Toller. El nom del teatre ja és un indicatiu de la funció que ha d'acomplir l'obra dramàtica en l'ideari dels seus promotors. També participen d'aquest ideal les revistes i col·leccions que publiquen obres expressionistes, com «La voluntat dramàtica». Al seu programa llegim el següent:

«La immensa experiència del món de la nostra generació crea dins el drama el seu llenguatge per al seu destí i la seva voluntat. El drama és l'expressió espiritual del nostre temps. L'home d'avui llegeix drama com es llegia encara ahir la narració, com un senzill llibre apassionant. (...) El teatre es converteix en tribuna des de la qual s'anuncien fites i s'explica el que és essencial de la nostra humanitat... El simbolisme de l'escena, nascut de l'esperit de la poesia de la nova humanitat, ha de prendre forma. Poetes, actors i artistes la crearan demà».³

D'aquesta imatge de l'home renovat en la seva humanitat, d'aquest programa de resurrecció/renovació de l'home,

3. Citat per Kurt Pinthus, «Souvenirs des débuts de l'expressionisme», a *L'expressionisme dans le théâtre européen*, Centre National de la Recherche Scientifique, París 1971, p. 32.

sorgeix la voluntat dramàtica de l'expressionisme i el seu teatre, tribuna que necessitarà i desenvoluparà unes estructures formals que responguin a aquestes premisses.

Al centre de l'interès dramàtic veiem sempre l'home, que es presenta en la seva actuació dins el món de la quotidianitat. Aquest món és denunciat com a aparença i desemmascarat en favor d'una realitat que sigui més «real» per ser més humana, per constituir-se com a ideal a partir de la projecció d'un món interior.

El problema, el nus del conflicte, es troba en la corrupció i l'alienació de l'home, que ja no és capaç de reconèixer la seva humanitat ni la seva missió humanitzadora. El missatge de l'artista consistirà a despertar els homes deshumanitzats. I aquest desvetllament, atesa la situació general, haurà de recórrer als elements més espectaculars, expressius o violents possibles.

L'actitud de l'artista és, d'una banda, messiànica: esdevé poc menys que un superhome, posseïdor d'una veritat que vol anunciar a la humanitat. D'altra banda, és una actitud tremendament intel·lectual pel que fa al seu apropament a l'art. En la seva obra es mostrarà tot el seu procés d'anàlisi i d'interpretació de la realitat en forma d'esquema d'idees absolutes i denses que prescindeixen, en expressar-se, de qualsevol pretensió mimètica. Aquesta pretensió les falsejaria i les deixaria al nivell de l'anecdòtic.

En aquest sentit, les declaracions dels autors són contundents i les implicacions són immediates. Igual com la funció de color ha variat en els quadres expressionistes, i també el sentit de l'espai, en el teatre es dramatitzen idees, no es presenten ambients ni es caracteritzen psicològicament personatges o sensacions, ni es presenten anècdotes.

Vegem declaracions d'alguns autors expressionistes respecte a això.

Paul Kornfeld afirma, a l'article ja citat «L'home amb ànima i l'home psicològic», que la missió i el sentit últim de l'art és «mostrar a l'home que tot allò real no és més que aparença que s'esvaeix davant l'existència humana autèntica. Sí, tot el real no és sinó error, ja que la veritat és l'espiritualitat».

Aquesta espiritualitat té per a Kornfeld un tint de misticisme religiós.

L'home que apareix a l'obra d'art ha d'estar despulat de contingències ser només essencial i pur. Davant la humanitat deshumanitzada i muda, la missió de l'art és que l'home en prengui consciència i tingui revelació d'un altre món més d'acord amb la seva naturalesa. L'error del naturalisme rau precisament en el fet de no penetrar les essències que constitueixen la veritable realitat de les coses. «Si l'art roman enganxat a la realitat i no s'eleva a l'esfera de la veritat, si s'esforça solament per ser una reproducció més o menys intel·ligent, més o menys contornejada de la realitat, reproducció embolcallada en aquella atmosfera que se sol anomenar *Stimmung* (ambient), si l'artista no és més que un observador més intel·ligent, més perspicaç, amb instint i nervis, enregistrant les realitats psíquiques, fins i tot si el seu objectiu, producte de l'esperit del segle o concessió a aquest, no és altre que l'anàlisi, si la font de creació és la realitat i la reflexió i si no es crida el burgès a aixecar els ulls envers l'art, sinó l'art que baixi cap al burgès, llavors l'art no ha complert la seva missió i es queda en joc, en una lectura entretinguda per a la bona societat»⁴.

4. Paul Kornfeld, «Der beseelte und der psychologische Mensch», a *Das junge Deutschland*, Berlín 1918.

La importància del teatre-tribuna és fonamental en aquesta concepció de l'art. I en aquest teatre, d'acord amb el que hem exposat i com continua dient Kornfeld, es tracta de presentar ànimes (que corresponen a l'esfera de l'essencial) i no caràcters psicològics, ja que aquests corresponen a l'esfera de mimetisme de la realitat.

En el pròleg a la seva obra *Der Unsterbliche* (L'immortal), escrita el 1918 i publicada el 1920, Yvan Goll ratifica la idea: «L'escena no ha de limitar-se a reproduir la vida real, i es converteix en surreal (o surreal: *überreal*) quan mostra a tothom allò que s'amaga darrera les coses. El realisme pur va ser la gran aberració de totes les literatures». I Goll acaba amb la següent reivindicació: «Volem teatre. Volem veritat no veritable. Busquem el superdrama» (pocs anys després, Goll escriu un manifest del surrealisme).

Citaré encara Hasenclever, l'autor de *Der Sohn* (El Fill); la peça expressionista estrenada amb escàndol que mostra l'antagonisme pare-fill des de la perspectiva del fill i desemboca, com a única alternativa vàlida, en la destrucció del pare. Hasenclever descriu el 1918, en un article titulat *Kunst und Definition* (Art i definició) la necessitat que té el drama de construir-se sobre les seves pròpies lleis, les que defineixen allò que s'expressa a l'obra. «El drama crea les seves lleis. La llei és la posada en ordre per l'esperit. Tots els homes són mortals. Caius és mortal. La frase fonamental de la lògica és l'inici del drama. Però Caius no és el drama.»⁵ Es tracta de l'absolut, no de l'anecdòtic.

«Ja no és decisiu que el senyor X estigui paralytitzat i que Madame Y avorti, tot i que les dues coses puguin ser de la

5. Walter Hasenclever, «Kunst und Definition», a *Neue Blätter für Kunst und Dichtung*, 1918.

màxima rellevància en tant que conseqüències del conjunt. El que és tràgic no és el fet que jo ajudi un destí, sinó que el meu destí sigui el destí de tots i que tots esdevinguin el meu destí. Perquè igual que tots nosaltres vivim, morim, estimem, odiem, som àngels i criminals, desesperats i alienats, el miracle de la vida engendra el miracle encara més gran de la participació col·lectiva, l'autor dramàtic torna a entreveure un destí etern, ineludible, la Moira dels antics grecs, el terrible fet per a cada un d'existir entre tot.»⁶

És interessant que Hasenclever parli de *tragèdia*, del tràgic, en parlar de teatre. Constitueix un aspecte fonamental en bona part de les obres de l'expressionisme. I es reflecteix també en un interès renovat per la reflexió i l'estudi de la tragèdia que està a l'ambient, iniciat per Nietzsche, però al qual també se sumen Lukács, o Walter Benjamin en el seu estudi sobre els orígens del *Trauerspiel*, el drama barroc alemany, escrit el 1924-1925. La teoria de Benjamin, també molt filla de l'època, veu un paral·lelisme entre els orígens del drama expressionista i el *Trauerspiel*, a saber: la queixa, el plor, el llenguatge de la criatura nua que reflecteix el dolor de tota la creació. Considera totes dues produccions com a pròpies d'un *Kunst-wollen* (voluntat d'art) i no d'una *Kunst-übung* (exercici de l'art), d'un voluntarisme de l'art en una hora de caos en què es pretén expressar allò no expressat i inexpressable.

En l'expressionisme, la queixa esdevé crit que abraça totes les creacions i gèneres, des d'*El crit* de Munch fins als crits d'ira que predica Kaiser a *Gas*.

Queda clara l'ambició d'essencialitat i de validesa universal perseguida pels dramaturgs de l'expressionisme. Dins

6. Walter Hasenclever, *op. cit.*

d'aquesta línia d'essencialitat i d'abstracció, podríem citar encara Georg Kaiser, potser l'autor més intel·lectual pel que fa a les seves formulacions, ja molt allunyades del misticisme que proposa, per exemple, Kornfeld. La seva consideració com a expressionista és conflictiva, com la de Carl Sternheim. I de fet tots dos són una mica més grans que la generació d'expressionistes que viu la guerra com a primer gran xoc de joventut, com Ernst Toller, per exemple. L'obra de tots dos, Kaiser i Sternheim, s'inscriu en els pressupòsits de l'expressionisme, però no en comparteixen —Sternheim encara menys que Kaiser— els pressupòsits visionaris i agitadors.

Kaiser defensa el drama com a producte del procés de pensament de l'autor. En un article titulat *Bericht über das Drama* (Informe sobre el drama), del 1926, diu: «La idea és forma. Cada pensament tendeix a l'exactitud de la seva expressió. L'última forma d'exposició del pensament és la seva transmissió a la figura. Neix el drama.» A partir d'aquesta teoria crea el concepte de *Denkspiel* (peça de pensament), i troba el seu model teòric en els diàlegs de Plató. Està clar que les figures i les formes de representació de drames basats sobre tals pressupòsits donaran valor a tots els elements que facin ressaltar les intencions essencialistes, desemascaradores, no realistes, dels autors. Així, parlant justament de l'ambició de presentar l'home en les seves qualitats essencials, diu Hasenclever: «Hem de començar pel principi: sentits i gest, ritme i gest, el còs, fins i tot la paraula.»

Kornfeld, a l'article ja citat, reivindica la representació de les ànimes en escena, no la interpretació mimètica dels caràcters, la còpia d'una realitat que mai no s'aconseguirà de copiar realment. Proposa una representació més pura i més forta, més lliure i més clara (no equívoca, com en la vida real), mitjançant un gest i un *pathos* unívocs. No es tracta, diu,

d'anar a l'hospital a veure com mor la gent per copiar-ho, sinó de representar la mort segons unes idees determinades. Yvan Goll, parlant de la representació del surreal, defensa la utilització de màscares (la màscara és freqüent en el drama expressionista), exageracions fisiognòmiques, situacions forçades en l'acció, etc. També hi té una importància fonamental el color dels decorats i els jocs de llum.

En definitiva, es tracta de potenciar tots els mitjans que distancien l'espectador d'una visió mimètica de la realitat i que l'apropin a una visió interpretativa. Elements que Brecht utilitzarà després en un sentit molt concret, el de la teoria de la distanciació.

Pel que fa a l'estructuració d'aquests pressupòsits en obres dramàtiques, les possibilitats formals són evidentment molt diverses. Presentem aquí dues obres molt diferents però alhora molt representatives de les noves formes dramàtiques: *Die Wandlung*, d'Ernst Toller, i *Gas*, de Georg Kaiser.

Totes dues obres pertanyen a l'època més brillant de l'expressionisme, la dècada expressionista: 1910-1920, que abraça la immediata preguerra, la guerra i la postguerra. *Die Wandlung* va ser estrenada el 1919 al primer teatre expressionista conseqüent, *Die Tribüne*, i correspon exactament als pressupòsits citats més amunt, per exemple, al programa de la col·lecció *Der dramatische Wille*. L'obra narra el camí de l'heroi, Friedrich, cap a la seva conversió interior: d'un entusiasme inicial per la guerra evolucionarà vers el pacifisme, d'una acceptació de la societat establerta passarà a una actitud de militància revolucionària i messiànica.

Friedrich té trets biogràfics del mateix Toller. Inicia l'obra com a desarrelat en el seu país i en la seva família, i creu que una forma de superar aquest desarrelament és presentar-se com a voluntari a la guerra a les colònies. A base

d'heroisme, aconseguirà sentir-se realment acceptat per la seva pàtria en ser-li imposada una condecoració. I des d'aquí, el seu camí de transformació interior el durà, a partir de la visió dels esquelets i dels tolits víctimes de la guerra i de l'heroisme, a partir de la visió de la misèria a les fàbriques i en les persones, al desemmascament de la guerra i de l'opressió social, al desemmascament del concepte de pàtria, a convertir-se al pacifisme i a militar pel renaixement d'una nova humanitat basada en un socialisme força impregnat de misticisme.

Que el plantejament d'aquesta temàtica implica una estructura formal determinada, i que aquesta ja no correspon als patrons clàssics del drama, és prou clar. *Die Wandlung* se centra absolutament i total en la figura d'un heroi, d'un «jo» que va fent un camí. Tot està en funció d'ell, l'única unitat d'acció ve donada en el seu desenvolupament intern. La unitat estructural de l'obra la constitueixen les «estacions» del seu camí, que desenvolupen cadascuna d'elles una acció o més aviat una situació, una imatge, independent de les altres.

Aquesta estructura dramàtica configura allò que s'anomenarà *Stationendrama*, el «drama d'estacions». El tema de la «transformació» o «conversió» (*Wandlung*) del personatge central conformarà la mena de drama més abundant de l'expressionisme. La seva imatge paradigmàtica la constitueix el que acabem de veure. La tècnica de desenvolupament en estacions la reivindiquen els expressionistes ja en el teatre de Strindberg, a l'obra *Camí de Damasc*. El particular «camí de Damasc» de Friedrich el porta a la seva «conversió» en contra de la guerra i a favor de la revolució.

L'estructura en estacions és elaborada molt minuciosament i en una gradació molt determinada. L'obra es desenvolupa en sis estacions, dividides en quadres. Cada estació té dos tipus de «quadres»: els uns representen escenes reals, els altres

són onírics. En aquests darrers sol aparèixer Friedrich en altres cossos, com a víctima de les situacions que sembla dominar en la realitat.

Dins la primera part de l'obra, els quadres referents a la realitat van davant dels onírics, que els desemmascaren. Per exemple, l'estació tercera consta d'un primer quadre en el qual Friedrich és condecorat, a l'hospital militar on es refà, pel seu valor; la victòria a la qual ha contribuït ha costat 10.000 vides.

En el quadre següent apareixen diversos tolits, i un metge va explicant als seus deixebles les meravelles d'ortopèdia que ha realitzat en ells. Per a l'avanç, tan brillant, de l'ortopèdia, és molt productiva la guerra, que així col·labora amb el desenvolupament de la ciència. Un dels deixebles té la cara de Friedrich i cau desmaiàt en sentir les disquisicions del metge i en presència dels tolits.

A partir de l'estació quarta, que es compon d'un sol quadre enclavat en la realitat i que constitueix el punt axial de l'obra, es produeix un canvi que indica la conversió de Friedrich: els quadres onírics precediran els quadres basats en la realitat. I dins la realitat, Friedrich començarà a actuar en contra dels sofriments viscuts en els quadres del somni. Així, l'estació cinquena conclou amb un intent, prematur i vague, de passar a l'acció. A la sisena, això es resol ja amb perspectives d'acció concretes.

El camí del sofriment —conversió de Friedrich— té a més un paral·lelisme evident amb la passió de Crist. L'obra s'inicia per Nadal. La successió de quadres que es mostra a l'estació cinquena coincideix amb la Setmana Santa. I la decisió de Friedrich d'actuar en contra del sofriment coincideix amb la Pasqua de Resurrecció. Friedrich proclama, a l'hora plena, al migdia, el seu ideari en tons visionaris i messiànics. L'obra acaba amb el parlament reproduït més amunt. Hi veiem clarament

com aquesta mena de teatre-tribuna escull un llenguatge nou, extremadament patètic, brillant, condensat i expressiu. Veiem també que no entra dins l'ànim de l'autor exposar personalitats, caràcters matisats, sobre l'escena, sinó idees, elements de reflexió. És evident que tot plegat ha de tenir implicacions fonamentals en l'escenografia, les formes de representació, els personatges i el llenguatge.

Cal dir, encara, que per a Toller la problemàtica de la seva obra forma part de la seva vida. *Die Wandlung* reflecteix la seva experiència de desarrelament com a jueu; la pretensió de superar aquesta experiència el fa presentar-se com a voluntari a la guerra, i acaba plantejant la seva pròpia solució al conflicte amb una militància pacifista.

Tractarem ara de *Gas*, text de Georg Kaiser de caràcter ben diferent, bé que lligat a les mateixes preocupacions per salvar les essències humanes de l'home de la seva època.

De fet, aquesta obra constitueix una trilogia que s'inicia amb *Die Koralle*. Tanmateix, les peces que aquí ens interessen són *Gas* i *Gas II*. El primer *Gas* s'estrena el 1918, i el segon el 1920. La temàtica també gira a l'entorn de la capacitat de conversió de l'home a la seva humanitat essencial. Però, així com Toller l'afirmava, Kaiser, el 1920, la nega: la seva tragèdia conclou amb l'enfonsament de la humanitat, que acaba autodestruint-se perquè és incapaç de convertir-se. Totes dues obres van tenir un impacte extraordinari a l'Alemanya de la immediata postguerra.

En el primer *Gas*, un accident natural, imprevisible, fa esclatar el gas i la fàbrica que l'amo —el fill del multimilionari que apareix a *Die Koralle*— ha socialitzat. La situació social està resolta, no hi ha conflictes; són la naturalesa i la ciència que es posen en contra de l'home. El fill del multimilionari hi veu la solució en un retorn a l'essencialitat humana,

en la construcció d'un socialisme agrícola, en una retirada al camp i en l'abandonament de la indústria que acaba girant-se en contra de l'home. Aquesta realitat industrial, la reïficació de l'home que hi viu, està molt ben descrita en el quart acte de *Gas*. S'hi mostra una assemblea després de l'explosió; les dones hi afirmen que els seus germans, fills i marits havien deixat de ser uns éssers humans, uns individus, per quedar reduïts a ser un ull que mirava un manòmetre o una mà que movia una palanca.⁷ Això no obstant, malgrat l'anàlisi i la reivindicació d'una vida més humana i completa, els homes viuen encara massa alienats i sucumbeixen de nou davant la falsa brillantor del progrés quan són productors del gas i se senten amos del món. Els intents del fill del multimilionari per impedir la producció de gas per la força són contrarestats per una delegació del govern que es fa càrrec de la fàbrica per motius d'estat: es preveu una guerra i el gas és necessari. L'obra acaba amb una nota d'esperança: a la pregunta desesperada del protagonista per l'home nou, la seva filla respon que ella el durà al món. Aquesta esperança queda truncada a *Gas II*.

Aquest drama s'obre en una situació de guerra. Es produeix un abandonament massiu dels llocs de treball per part dels treballadors seguint la consigna «no al gas». El segon acte està construït paral·lelament al quart acte de *Gas*, que hem comentat: una assemblea de treballadors. Els oradors reivindiquen alternativament major plenitud de vida, amb un llenguatge ara encara més condensat: amb les consignes «matí per a nosaltres», «migdia per a nosaltres» i «tarda per a nosaltres», és reivindicada una major plenitud de temps, i per tant de vida, en les tres edats de l'home. Els treballadors accepten la

7. Com a mostra, inclou, traduït, un fragment d'aquest acte.

proposta pacifista de l'ara «treballador multimilionari» (el nét del multimilionari), però l'escena és interrompuda per l'arribada dels enemics que posen de nou la fàbrica en funcionament. Al tercer acte la situació es repeteix, però l'atur és propiciat per l'enginyer, que proposa en l'assemblea l'ús d'una càpsula de gas verinós per destruir els enemics. La contraproposta del treballador multimilionari és de pacifisme i de resignació; amb un to bíblic, reivindica la construcció del regne humà dins l'home mateix, prescindint de la venjança i de la destrucció i creant així la base per a un nou regne realment humà. En vista de la decisió massiva a favor del gas verinós, és a dir en vista de la incapacitat de conversió de l'home, el treballador multimilionari opta per l'autodestrucció general. L'obra acaba amb l'arribada dels enemics que, davant la imatge que se'ls ofereix, també opten per l'autodestrucció. Les últimes paraules, que ordenen l'anihilació, són: «Avís d'efectivitat dels trets, gireu les armes contra vosaltres i destruïu-vos... els morts surten de les tombes... el judici final... dies irae... solvet... in favil...»⁸

El tema de l'obra és l'oposat al de *Die Wandlung* de Toller; aquí és la incapacitat de conversió. I la seva conseqüència, l'anihilació de la humanitat. El gas esdevé un símbol del poder de l'home per progressar científicament, de facilitar-se la vida —i de destrossar-la—; al mateix temps demostra una incapacitat per a l'arma de doble tall que ell mateix crea.

En cap de les dues obres els personatges no tenen valor com a caràcters matisats sinó com a expositors d'idees o com a representants de sectors o funcions socials. Això es veu clarament en la llista de personatges. A *Die Wandlung* és Friedrich

8. Georg Kaiser, *Gas II*, acte tercer, Ullstein V., Frankfurt 1978, p. 88.

l'únic personatge individualitzat amb un nom propi; la resta hi són definits pel seu treball, funció social, etc., o per la seva relació amb el protagonista. A *Gas* no apareix ni sol un nom propi, els personatges més individualitzats són el fill del multimilionari i el treballador multimilionari. I si a *Gas* encara apareixen conceptes com: oficial, enginyer, mare, esposa, a *Gas II* el treballador multimilionari té com a contrapunt l'enginyer, i els altres personatges són figures grogues i figures blaves, treballadors homes, treballadors dones, treballadors vells, treballadores velles i treballadors adolescents. La seva actuació sobre l'escenari, la construcció de l'acció (si és que es pot considerar que hi ha acció), obeeix a lleis pròpies, les que responen a les idees (a les veritats) que l'autor pretén exposar sobre l'escena. És a dir, no són caràcters, no obeeixen a lleis de versemblança causal.

Conseqüentment, tampoc el llenguatge no està en funció de la versemblança sinó de l'expressió de les idees. La concentració conceptual, la creació de paraules, la nominalització, la supressió de tots els elements de matís com són els adjectius o adverbis, els articles i conjuncions, donen com a resultat un llenguatge extraordinàriament dens, especialment en Georg Kaiser. Aquesta tendència, com és ben sabut, no és una creació exclusiva de l'expressionisme, sinó que també està relacionada amb el futurisme.

Paral·lelament a aquesta intel·lectualització-essencialització de què és objecte el drama expressionista, també el diàleg ha variat de funció. Ja no té el valor de comunicació entre els personatges, el valor de reflectir unes relacions. Expressa les idees de què són portadors els personatges, i esdevé un instrument estructural que pot construir-se d'acord amb moltes possibilitats. N'és un exemple l'esmentat acte de *Gas*: en ell es van component els parlaments dels diversos oradors

de forma paral·lela i contrapuntada, fins a esdevenir una exposició coral que acaba sent unitària en el crit —ara ja molt carregat de significat— de «Gas!».

Les dues obres tractades com a exemplars són perfectament significatives i mostren dos tipus de solucions dramàtiques a partir d'una problemàtica unitària:

—en primer lloc, el que, des de *Die Wandlung* de Toller, s'ha anomenat *Wandlungsdrama*;

—al segon tipus li dona nom propi el seu mateix autor, Kaiser, que crea el concepte de *Denkspiel*, peça de pensament.

En un estudi fonamental sobre el drama de l'expressionisme, Horst Denkler fa una sistematització i estableix diversos tipus de drames. El tipus més important, al qual pertanyen el major nombre de drames expressionistes, és el que ell denomina *einpolige Wandlungsdramen*, drames de conversió unipolars. El prototipus seria l'obra de Toller que hem vist, però també *Von morgens bis mitternachts* (De matí a mitjanit), de Kaiser.

A aquesta mena de drames està dedicat l'apartat referent a l'expressionisme de Peter Szondi dins la *Theorie des modernen Dramas* (Teoria del drama modern). La seva anàlisi del drama modern parteix de la historització de les formes i dels gèneres literaris que defineix el pensament de Hegel. Hegel defineix la dependència històrica de formes i gèneres literaris tot establint una relació dialèctica entre fons i forma i eliminant així la dualitat entre tots dos elements. Amb això es marca la categoria històrica de les «formes» i la seva dependència dels «continguts». Per a Szondi, la crisi dramàtica del canvi de segle és una crisi determinada per l'adopció de nous continguts, producte d'una situació històrica i social determinada. L'expressionisme respon a això buscant noves formes d'expressió, noves estructures dramàtiques. Una d'aquestes és l'*Stationen*

drama, que hem vist en relació amb *Die Wandlung*. Szondi l'interpreta a partir de la introducció d'elements èpics (el «jo», el subjecte) dins l'estructura dramàtica: l'*Stationendrama* respon a la creació d'una estructura dramàtica que centra el seu interès en el «jo», en l'exposició i la presentació d'un subjecte; en funció d'això, canvia evidentment l'estructura dels diàlegs, que perden el seu valor comunicatiu per servir d'altres interessos: els de la presentació del subjecte i de les seves idees.

La valoració conseqüent dels elements èpics, de la intenció èpica en el drama, durà al «drama èpic» de Brecht. I també la teoria de la distanciació d'aquest autor parteix de troballes formals de l'expressionisme.

Si Toller, amb *Die Wandlung*, realitza un *Stationendrama*, Kaiser crea una formulació diferent: la del *Denkspiel*, la peça de pensament, que ell basa en un model teòric. En un breu article (traduït en l'apartat antològic), titulat «El drama de Plató», afirma: «Per mitjà de les figures arriba el pensament a la seva màxima possibilitat». «Un error ja no és terrible. El drama de Plató ho testimonia. Està per damunt de tots els drames. L'afirmació excita contraafirmació —cada frase gaudeix de troballes noves—, el sí passa per damunt d'un no a un sí més ple...»

El drama es crea a partir del contrast; de la trobada entre figures i idees neixen pensaments. L'article de Kaiser acaba amb aquesta frase: «Hem entrat en la peça de pensament (*Denkspiel*) i estem ja educats per passar del simple plaer de mirar (*Schaulust*) al feliç plaer de pensar (*Denklust*)».

Formulacions diferents, realitzacions distintes per a una problemàtica que parteix en principi dels mateixos elements, de la necessitat del dramaturg de ser, com ho formula Sternheim, «metge en el cos del seu temps», que, buscant uns mitjans d'expressió, segueixen, en principi i malgrat les diferèn-

cies, una mateixa pauta; que es basen en un llenguatge que parteix de les mateixes necessitats expressives i essencialitzadores.

Justament per la seva varietat de formulacions, l'expressionisme ha estat polèmic, i també ho ha estat pel que fa als seus continguts ideològics. Però al costat de la postura crítica procedent del camp marxista, de Lukács, cal no oblidar la postura de defensa de Brecht, també des del camp del marxisme. I sembla clar que les seves propostes formals constitueixen un substrat fonamental i riquíssim de l'art dramàtic del nostre segle.

MARISA SIGUÁN

TEXTOS

YVAN GOLL

EL SUPERDRAMA

Ha començat una lluita difícil cap al nou drama, cap al superdrama.

El primer drama fou el dels grecs, on els déus es mesuraven amb els homes. Quina grandesa: Déu trobava l'home prou digne per mesurar-s'hi, cosa que no ha succeït de llavors ençà. El drama significava un enorme augment de la realitat i la més profunda, fosca, enigmàtica immersió en la immensurable passió i en el dolor que ens rosega, i tot acolorit d'una manera superreal.

Després arribà el drama de l'home per l'home. Aquest es basa en la desavinença de l'home amb ell mateix: psicologia, problemàtica i raó. Es compta amb *una* realitat en *un* espai, i per aquest motiu totes les mesures són limitades. Tot volta a l'entorn d'*un* home i no de *l'*home. La vida de la col·lectivitat evoluciona difícilment: cap escena de masses no aconsegueix la força de l'antic cor. Ens adonem d'aquest gran buit en les obres fracassades del segle passat, que no pretenen ser res més que interessants, provocacions advocatives o simplement descriptives, imitadores de la vida, no creatives.

Ara el nou dramaturg pressent que la lluita final comença: la discussió de l'home amb tota la càrrega de cosa i d'animal que hi ha al seu entorn i en ell mateix. És una penetració en el regne de les ombres, que estan enganxades a tot i observen darrera tota realitat. Només després de la victòria serà possible potser l'alliberament. Novament el poeta ha de saber que encara hi ha molts més mons que aquest dels cinc sentits: el *supermón*.

Ell ha de discutir amb aquest supermón. Això no serà en cap cas una reincidència en la mística, o en el romanticisme, o en la «clownerie» de les «variétés», malgrat que en tots aquests elements es troba alguna cosa en comú: el supersensitivisme.

Primerament, s'haurà de destruir tota forma exterior: l'actitud raonable, la convenció, la moralitat, totes les formalitats de la nostra vida. L'home i les coses s'ensenyaran al més despullades i per a un millor efecte, sempre a través d'una lent d'augment.

S'ha oblidat del tot que l'escenari no és res més que una lent d'augment. Això, el drama clàssic ho sabia des de sempre: el grec avançava amb coturns, Shakespeare parlava amb els grandiosos espectres. S'ha oblidat totalment que el primer símbol del teatre és la màscara. La màscara és rígida, única i insistent, és immutable, indefugible, destí. Tothom porta la seva màscara, que és allò que els antics anomenaven culpa. Els infants tenen por en veure-la, i criden. L'home, vanitos, fred, ha d'aprendre novament a cridar. Per això tenim l'escenari. ¿No ens sembla sovint que una màscara d'una divinitat negra o d'un rei d'Egipte són una obra d'art mestra?

La màscara porta una llei i aquesta és la llei del drama. L'irreal es fa realitat, es demostra per un instant que la banalitat més gran pot ser irreal i «divina», i és precisament per això que posseeix la més gran de les veritats. La veritat no la conté la raó, la troba el poeta i no el filòsof: la vida i no la imaginació. I a més a més s'ensenyà que cada acció, fins i tot la més commovedora, com tancar i obrir els ulls inconscientment, té una importància enorme per a la globalitat de la vida d'aquest món. L'escenari no ha de treballar únicament amb la vida «real»: quan coneix també les coses darrera les coses, es torna «supereal». El realisme fou la més gran relliscada de tota la literatura.

L'art no existeix perquè el burgès greixós pugui sacsejar còmodament el cap: —Sí, sí, és així! Ara anem cap al *foyer*. L'art, si vol educar, millorar o influir d'una manera o altra en l'home del carrer, ha de sorprendre, espantar com la màscara a l'infant, com Eurípides els atenesos, que sortien del teatre trontollant. L'art ha de convertir l'home de nou en un infant. El mitjà més fàcil és el grotesc, però sense que provoqui el riure. La monotonia i l'estupidesa de l'home són tan enormes, que només amb enormitats ens el podem guanyar. Que sigui enorme el nou drama!

Per aquesta raó el nou drama utilitzarà tots els mitjans tècnics que avui provoquen l'efecte de la màscara, per exemple el gramòfon, que és la màscara de la veu, el cartell lluminós o el micròfon. Els actors hauran de portar cares-màscara no dimensionals, en les quals el caràcter sigui ja reconoscible externament d'una manera tosca: una orella excessivament grossa, uns ulls blancs, unes xanques. Aquestes exageracions fisiognòmiques que nosaltres, remarcuem-ho, no entenem com a exageracions, corresponen a les que hi ha a l'interior de l'acció: la situació pot semblar capgirada, i sovint, per tal de ser més insistent, una expressió ha de ser expressada pel seu contrari. Exactament així farà l'efecte d'algú que mira fixament i durant molta estona un tauler d'escacs i tan aviat els quadres negres li semblen blancs com els blancs li semblen negres. Els conceptes salten els uns damunt els altres quan ens trobem al límit de la veritat.

Nosaltres volem teatre. Volem la veritat més irreal. Busquem el superdrama.

KASIMIR EDSCHMID

SOBRE L'EXPRESSIONISME POËTIC

L'expressionisme té molts avantpassats, d'acord amb el Gran i el Total, que serveix de base a la seva idea, en tot el món, en tots els temps.

Allò que avui hi veu la gent és quasi només el rostre, allò que excita, allò que fa impacte. Hom no hi veu la sang. Programes fàcils de postular, mai no aconseguits amb energia, confonen el cervell, com si mai cap art no pogués sorgir d'altra manera que de la necessitat de l'engendrament. Moda, negoci, obsessió, èxit van envoltant allò que fou objecte d'escarni.

Com a propagadors s'alcen aquells que, amb el sord impuls de l'instint creador, van ser els primers a crear quelcom de nou. Quan, tres anys enrere, poc preocupat per afers artístics, vaig escriure el meu primer llibre¹, vaig llegir sorprès que allí hi havia per primera vegada unes narracions expressionistes. El mot i el seu sentit em resultaven aleshores nous i buits. Però únicament els improductius s'anticipen a l'objecte amb la teoria. Sortir en defensa del propi objecte és una audàcia i una cosa ben decorosa. Declarar-se partidari d'una única cosa és propi d'un cervell limitat. És fàtua tota aquesta lluita *externa* per l'estil, per l'ànima del burgès. Al cap i a la fi, allò que decideix exclusivament és l'energia justa i ben dirigida.

Van arribar els artistes del nou moviment. No proporcionaven ja l'excitació lleugera. No proporcionaven ja el fet despullat. Per a ells, el moment, el segon de la creació impressionista, era tan sols una espiga buida dins el molí del temps.

1. *Die sechs Mündungen*, nov. 1915 (Stuttgart 1967, Redams Universal-Bibliothek Nm. 8774 [2]).

Ja no se sotmetien a les idees, les misèries i les tragèdies personals del pensament burgès i capitalista.

A ells, el *sentiment* se'ls desplegava sense mesura.

No veien.

Miraven.

No fotografiaven.

Tenien visions.

En lloc d'il·lusions com coets, creaven l'excitació contínua.

En lloc del moment, l'acció sobre el temps. No mostraven la brillant desfilada d'un circ. Volien l'experiència que no cessa.

Sobretot, contra l'atomització, contra la fragmentació dels impressionistes, hi havia un sentiment del món gran, ampli i extens.

La terra, l'existència, s'hi alçaven com una gran visió. Hi havia sentiments i éssers humans. Calia copsar-los en allò més nuclear i originari.

La gran música d'un poeta són els seus éssers humans. Per a ell, aquests només esdevenen grans quan és gran allò que els envolta. No pas d'una proporció heroica, que menaria tan sols al decoratiu, no, grans en el sentit que llur existència, llur experiència vital participa de la gran existència del cel i de la terra, que llur cor, agermanat amb tot allò que s'esdevé, batega al mateix ritme del món.

Per això calia una configuració realment nova del món artístic. Calia que fos creada una *nova imatge del món*, una imatge que ja no formés part de la dels naturalistes, tan sols copsable experimentalment; que ja no formés part d'aquell espai fragmentat que donava la Impressió; una imatge que havia de ser més aviat *simple*, pròpiament, i bella per aquest motiu.

La terra és un immens paisatge que Déu ens ha donat. Cal que sigui vist de forma que vingui sense deformacions a nosaltres. Ningú no dubta que allò que és autèntic no pot ser allò que se'ns presenta com a realitat externa.

La realitat ha de ser creada per nosaltres. El sentit de l'objecte ha de ser regirat. No ens hem d'accontentar amb el fet cregut, imaginat, anotat; cal que hi sigui reflectida la imatge del món; pura i no falsificada. Però això és tan sols en nosaltres mateixos.

Així, tot l'espai de l'artista expressionista es torna visió. No veu, mira. No descriu, experimenta. No reproduïx, configura. No pren, brusca. Ja no hi ha, doncs, l'encadenament dels fets: fàbriques, cases, malalties, putes, crits i fam. Ara hi ha llur visió.

Els fets tenen significació únicament en la mesura que, tot ficant-s'hi entremig amb energia, la mà de l'artista engrapa allò que hi ha darrera d'ells.

Veu allò que és humà en les putes, allò que és diví en les fàbriques. Provoca el fenomen únic dins la grandesa que forma el món.

Dóna la imatge més pregona de l'objecte, el paisatge del seu art és el gran paisatge paradisiàc que Déu va crear en els orígens, el qual és magnífic, més variat i més infinit que aquell que els nostres esguards són capaços de percebre amb empírica ceguesa i que no fóra gens atractiu de descriure, un paisatge dins el qual hem de buscar la profunditat, la peculiaritat i allò que és espiritualment meravellós, però ple a cada segon de nous encisos i revelacions.

Tot té relació amb l'eternitat.

El malalt no és tan sols l'invàlid que sofreix. Esdevé la malaltia mateixa, el sofriment de tota la criatura brilla des del seu cos i fa baixar la pietat des del Creador.

Una casa ja no és únicament objecte, pedra, aparença, un rectangle amb atributs de bellesa o de lletjor. S'hi alça per damunt, ho sobrepassa. Recerquem dins la seva essència més pròpia, fins que en resulta la seva forma profunda, fins que *la* casa emergeix alliberada de la sorda pressió de la realitat falsa, diferenciada fins a l'últim angle i l'últim racó, i passada pel sedàs de l'expressió, que n'extreu el *caràcter* darrer a costa de la seva semblança; fins que flota o cau, fins que s'arborà o es glaça, fins que finalment s'emplena de tot allò que dorm dintre seu quant a possibilitats.

Una puta ja no és un objecte adornat i pintat amb les decoracions del seu ofici. Se'ns presentarà sense perfums, sense colors, sense bossa, sense el balanceig de les seves anques. La seva personalitat autèntica ha de sorgir d'ella mateixa perquè amb la senzillesa de la forma hom faci esclatar tots els vicis, l'amor, la vulgaritat i la tragèdia que constitueixen el seu cor i el seu ofici. Perquè la realitat de la seva existència humana no té cap mena d'importància. El seu capell, el seu caminar, els seus llavis són sucedanis. La seva autèntica personalitat no s'esgota amb tot això.

El món existeix. No tindria cap sentit repetir-lo.

Cercar-lo en el seu últim batec, en el seu nucli més autèntic és la missió suprema de l'art.

Cada ésser humà no és ja un individu lligat al deure, a la moral, a la societat, a la família.

No és ja altra cosa, en aquest art, que el més sublim i el més miserable: *un ésser humà*.

Aquí hi ha la novetat i la raresa amb relació a èpoques passades.

Aquí, la idea burgesa del món deixa finalment de ser pensada.

Aquí ja no hi ha relacions que dissimulin la imatge de

l'humà. Ni històries matrimoniales, ni tragèdies nascudes del xoc entre la convenció i la necessitat de llibertat, ni drames costumistes, ni amos severs, ni oficials vividors, ni tampoc ninots que, penjats dels fils de les concepcions psicologistes del món, juguin, riguin i pateixin amb lleis, punts de vista, errors i vicis d'aquest ésser social construït i fet per homes.

La mà de l'artista passa cruelment entremig de tots aquests succedanis. Queda demostrat que eren façanes. Dels decorats i del jou d'un sentiment falsificat, transmès per la tradició, no en surt sinó l'home. Cap bèstia rossa, cap rude primitiu, sinó l'home net i senzill.

El seu cor batega, els seus pulmons bufen, i es lliura a la creació de la qual no és un fragment, que es bressa *dintre* d'ell, tal com *ell* la reflecteix. La seva vida es regula sense la més mínima lògica, sense il·lació, sense una moral coactiva ni una causalitat, d'acord únicament amb el grandios termòmetre del seu sentiment.

Amb aquesta explosió de la seva interioritat es lliga a totes les coses. Comprèn el món, la terra sorgeix dintre seu. Ell s'alça damunt d'ella, ben afermat sobre les dues cames, el seu fervor abraça allò que és visible i allò que ha esguardat.

Ara l'home torna a ser gran, capaç de poderosos sentiments. Torna a alçar-se, tan clarament copsable en el seu cor, solcat amb una originalitat tan absoluta per les onades de la seva sang, que sembla talment com si dugués el cor pintat damunt el pit. Ja no és un personatge. És realment home. Està encadenat al cosmos, però amb un sentiment còsmic.

No va amb subtileteses per la vida. Hi passa entremig. No pensa sobre ell mateix, s'experimenta. No llisca al voltant dels objectes, els agafa pel mig. No és inhumà ni sobrehumà, sinó simplement home, covard i fort, bo i brutal i magnífic, tal com Déu el va llançar a la Creació.

Així, li són properes totes les coses, de les quals està acostumat a copsar el nucli, la veritable essència.

No està reprimat, sinó que estima i lluita d'una manera directa i immediata. El seu gran sentiment, i no cap pensament falsejat, el guia i l'orienta.

Així pot elevar-se i arribar a entusiasmes, fer que brollin grans èxtasis de la seva ànima.

Arriba a Déu com a gran cim del sentiment, abastable tan sols amb un èxtasi excepcional de l'esperit.

Aquests éssers humans no són pas uns estúpids. El seu procés mental transcorre simplement dins una altra natura. No estan deformats. No reflexionen.

No viuen les coses en cercles, ni en ecos.

Les viuen *directament*.

Heus aquí el gran secret d'aquest art: no té una psicologia habitual.

Amb tot, la seva experiència vital va més endins. Passa per les vies més senzilles; no per les formes de pensament tergiversades, creades pels homes, profanades pels homes, d'un pensament que, regit per causalitats conegudes, mai no pot arribar a ser còsmic.

Del psicològic només en surt l'anàlisi. En surt un desplegament, un examen, un treure conseqüències, un desig d'explicació, unes ínfules de saviesa, una simulació de perspicàcia que només aboca a uns resultats coneguts i transparents als nostres ulls, cecs per als grans prodigis. Perquè, cal no oblidar-ho, totes les lleis, tots els cicles vitals que depenen de la psicologia són creats, acceptats i creguts només per nosaltres. Per a l'inexplicable; per al món, per a Déu, no hi ha en el passat cap explicació. Només un encongiment d'espatlles, una negació.

Per això aquest nou art és positiu.

Perquè és intuïtiu. Perquè, tot buscant-se només en l'elemental, lliurant-se de bon grat però amb orgull als grans prodigis de l'existència, té noves forces per a l'acció i per a la sofrença. Aquests homes no fan cap marrada a través d'una cultura d'espivals.

S'abandonen a allò que és diví. Són directes. Són primitius. Són senzills, perquè les coses més senzilles són les més difícils i les més complicades, però passen a les més grans revelacions. Perquè, no ens enganyem: únicament a la fi de totes les coses s'alça la simplicitat; únicament a la fi dels dies viscuts la vida assoleix el seu fluir tranquil i incessant.

Així s'esdevé que aquest art, pel fet de ser còsmic, pot arribar a altures i profunditats on no arriba qualsevol art impressionista o naturalista, si els seus defensors són forts. Amb la liquidació de l'aparat psicològic, cau també tota la faramalla decadent, poden ser copsades les qüestions últimes i atacats directament grans problemes de la vida. D'una manera completament nova, s'obre pas el sentiment del món.

El gran jardí de Déu s'estén paradisiac, entrevist rere el món de les coses, tal com el veu el nostre esguard mortal. Grans horitzons es desclouen.

Sovint, però, l'altra manera de veure el món fa que l'home confongui la cosa representada. El nou contorn enganya, quan mirem en lloc de veure. A l'home que viu desinformat, la visió li resulta una cosa llunyana, mentre que l'objecte groller li és clarament pròxim.

L'expulsió de la psicologia dona a la construcció de l'obra d'art unes altres lleis, una estructura més noble. Desapareix allò que és secundari; l'aparat, l'ambient resten només insinuats, i amb un breu perfil, es fusionen amb la massa roent d'allò que surt de l'ànima.

L'art, que no vol sinó el fonamental, exclou l'accessori.

Ja no hi ha farciments ni *bors d'oeuvre*, cap subtilitat infiltrada, res d'assagístic que hom subratlli d'una manera vaga i general, res de decoratiu que serveixi d'ornament exterior. No, l'essencial s'arreglera amb l'important. El tot és contornejat a martellades, adquireix una línia i una forma lacòniques.

Ja no hi ha ventres ni pits que pengin. El tors de l'obra d'art sorgeix d'unes cuixes tibants en uns nobles malucs i d'allí s'alça en un tronc ben entreñat i ple d'harmonia. La flama del sentiment, que discorre amb el nucli del món, abraça allò que és directe i ho fon dintre seu.

No hi queda res més de sobrer.

De vegades, sota el gran impuls del sentiment, l'obra es fon desmesuradament en ella mateixa i sembla deformada. La seva estructura és portada fins a l'última mesura de la tensió; el foc del sentiment ha doblegat l'ànima del creador fins al punt que aquesta, foscament desitjosa de l'immesurable, ha començat a llançar el crit d'allò que és insòlit.

Aquest desig es veu ben clar en la pintura, i encara més en l'escultura. En l'escriptura, ens confon l'abreujament i el canvi de la forma, que no han estat pas empresos per primera vegada, però que mai no ho havien estat amb una intensitat i un radicalisme semblants.

En les escultures de Rodin, les superfícies són encara esquinçades, cada línia, cada gest s'orienten encara segons una afecció, un moment, una acció única, en un mot: són encara presoners del moment, i malgrat tota la seva força, se sotmeten a una representació psicològica. Un pensa, dos es besen. Encara hi ha un fet anecdòtic.

En les figures modernes, les superfícies ens són donades en una breu silueta; les arrugues són esborrades, tan sols hi és modelat allò que és important. Però la figura esdevé típica, no sotmesa ja a *un* pensament, a les convulsions de l'ins-

tant, sinó que cobra la seva validesa dins el temps. Hi falta tot allò que sigui subaltern. Allò que importa ve donat per la idea: ja no tenim el pensador, sinó el pensament. Ni dos que s'abraquen, sinó l'abraçada en si.

Aquesta mateixa llei, que impera inconscient, que selecciona sense ser negativa, que uneix els millors moments als mateixos punts magnètics, s'emporta amb ella l'estructura d'allò que s'escriu.

Les frases es pleguen d'acord amb un ritme que no és l'habitual. Responen a la mateixa intenció, al corrent mateix de l'esperit, que no ens dóna sinó l'essencial. Les domina la melodia i la flexibilitat. Però no com a finalitat. Les frases, penjades com en una cadena, serveixen l'esperit que les conforma.

Només coneixen llur camí, llur objectiu, llur sentit. S'agafen les unes a les altres, es llancen l'una a l'altra, no es lliguen amb ornaments innecessaris, no s'enganxen amb la pega superficial de la psicologia. Posseeixen llur pròpia elasticitat.

També la paraula cobra una altra força: s'acaba la descripció i el llenguatge carregat. Ja no hi ha espai per a això. La paraula es converteix en una fletxa. Es clava en la profunditat de l'objecte i és animada per ell. L'autèntica realitat de les coses esdevé cristal·lina.

Cauen els mots sobrers.

El verb s'eixampla i s'aguditza, es tesa per donar una expressió més clara i autèntica.

L'adjectiu assoleix la fusió amb la paraula que expressa el pensament. Tampoc no ha de complementar la descripció. Ell tot sol ha de donar amb la màxima brevetat l'essència, i només l'essència.

I res més.

És, però, en aquests temps secundaris, no en les finali-

tats, on generalment fracassa la discussió. Les qüestions tècniques confonen i per això en fem burla. Hom les considera un bluf. Mai en cap art la tècnica no ha estat un producte de l'esperit com en aquest. No és l'aspecte formal insòlit allò que fa la grandesa de l'obra d'art. No rau en això la finalitat ni la idea.

La irrupció de l'esperit i la nuvolada dels sentiments unifiquen l'obra d'art fins al punt que, d'aquesta forma filtrada i purificada, s'alça la visió.

La humanitat, però, no vol saber que sota l'aparença externa es troba allò que és perdurable. L'esperit, que impulsa les coses cap a una existència més gran, formada d'una manera que no és com la mostren els sentits en aquest món limitat, és desconegut pels homes.

Arribar-ho a entendre requereix un pas ridículament petit. Però la humanitat no sap encara que l'art és tan sols una etapa vers Déu.

La finalitat és prop de Déu.

El cor dels homes il·lumina la superfície. Allò que és personal s'alça vers l'universal. La importància exagerada que l'individual ha tingut fins ara se sotmet als efectes més grans de la idea. La riquesa es despulla del seu marc extern i es torna rica en la seva senzillesa. Totes les coses es redueixen a llur veritable essència: la simplicitat, la generalitat, l'essencial.

Els cors, guiats d'una manera tan immediata, esclaten grans i lliures. L'acció s'omple de respecte també en allò que és vulgar. Els elements imperen d'acord amb unes lleis plenes de grandesa.

Així, la totalitat és també ètica.

Ara, però, els trets afins salten pels aires.

No es troben en la generació precedent, de la qual aquest art ho separa tot. No es troben en l'individual, ni en

el gòtic, ni en la nació, ni en Goethe, Grünewald o Mechthild de Magdeburg. Ni en la cripta romànica, ni en Notker, ni en Otó III, ni en Eckhard, ni en Chrétien de Troyes o en els proverbis màgics.

La història de l'ànima no discorre tan simplement dins la línia lògica de la història.

Les afinitats no tenen límits. La tradició, en el seu sentit últim, no està subjecta a una nació ni a la història d'un temps. No, arreu hi ha afinitat. En el mateix inici. Un poder únic i immens impulsà l'ànima perquè fos poderosa, perquè cerqués l'infinit, perquè expressés les coses últimes que lliguen l'home creativament amb l'Univers.

Arreu on ha esclatat la flama de l'esperit i on allò que les coses tenen de valves de mol·lusc s'ha incendiat fins a esdevenir cadàver, tot moldejant, però, l'infinit com si hagués de retornar a la mà del Creador, en totes aquestes profundes i grans evolucions de l'esperit es mostra la mateixa imatge de la creació.

És una mentida dir que allò que, amb un mot gastat, s'anomena expressionisme, és nou. És un insult dir que es tracta d'una moda. Una calúmnia, dir que és tan sols un moviment artístic.

Sempre que aquest o aquell element de la humanitat ha tingut a les mans les *arrels* de les coses i ha estat capaç d'agafar-les amb respecte, en resultava el mateix. Aquesta manera d'expressar-se no és alemanya, ni francesa.

És supranacional.

No és només un afer de l'art. És una exigència de l'esperit.

No és un programa d'estil, és una qüestió de l'ànima. És una cosa de la humanitat.

Hi ha hagut expressionisme en tots els temps. No hi

ha cap zona que no n'hagi tingut ni cap religió que no l'hagi creat impetuosament. No hi ha cap tribu que no hagi cantat i creat de manera expressionista la divinitat profunda. Elaborat en grans èpoques d'emocions grandioses, nodrit de les capes profundes d'una vida sorgida harmònicament, d'una tradició que s'enlaira amb amplitud, que es forma amb harmonia, l'expressionisme esdevingué l'estil de la Totalitat: assiris, perces, grecs, el gòtic, els egipcis, els primitius, els pintors alemanys antics el posseïen.

Per als pobles primitius, l'expressionisme va ser l'expressió anònima del temor i la veneració, en una natura sense límits, on s'olorava la divinitat. Grans mestres, amb l'ànima plena de fecunditat, tenien l'expressionisme per l'expressió més natural dins la seva obra. Es troba en l'èxtasi dramàtic de Grünewald; era líric en les cançons de la Monja², comòd en Shakespeare; hi és en la crispació de Strindberg; és inexorable en la suavitat dels contes xinesos. Ara, l'expressionisme s'apodera de tota una generació. Tota una generació d'Europa.

La gran onada d'un moviment espiritual s'alça per tot arreu. L'anhel del temps demana el màxim. Tota una joventut intenta acomplir aquesta demanda. Allò que vindrà serà la lluita de la força amb la demanda.

Perquè el fet que es produeixin obres d'art no ha estat mai la simple conseqüència de la idea. *Aquesta és només l'anhel de perfecció que alena en tot ésser humà. Per a la creació, es necessita la força.* No podem saber si aquesta generació la posseirà o no. Això ha d'esdevenir-se més endavant, i escapa

2. Mechthild von Magdeburg (vers 1207-vers 1282), gran mística alemanya de l'edat mitjana; la seva obra *Das fliessen-de Licht der Gottheit* conté, entre d'altres coses, lírica de tema cristològic.

al nostre cervell. Si pensem que aquest màxim perill d'un moviment s'amaga en la fosca, encara ens cal formular amb més rigor l'exigència d'autenticitat.

Només la justícia més íntima ens fornirà el radicalisme que demana una fita tan alta. Allò que fou explosió, ja esdevé moda. Ja s'hi infiltra un esperit nociu. Descobrir les imitacions, denunciar els errors, remarcar les insuficiències serà la missió dels sincers, en la mesura que tot això resulti clar i recognoscible. El valor i el sentit més profunds són amagats dins tots nosaltres.

No és la força creadora, que adopta formes externes rares, allò que, de cara enfora, esborra el rostre del moviment i el converteix en una cosa irritant i en una exuberància a la moda, sinó més aviat el *programa* realitzat a consciència. Un moviment cultural no és una recepta. Obeeix únicament a un sentiment creatiu. Quan el moviment s'ha imposat, comença a fer-se productiva la teoria suplementària. Esdevé escola, acadèmia. Els portadors de torxes es tornen policies, pregoners d'un dogmatisme unilateral, limitats, lligats al sacralisme d'una lletra. L'estil, en el sentit més elevat, s'imposa com a força, com a proliferació autònoma, regulat per mil rius i afluents de la força creativa dominada per l'esperit. Mai com a forma. Precisament la simplicitat de línies, les grans superfícies, l'estructura esquematitzada esdevenen monòtones fins a l'horror, avorrides fins a la lívidesa, perquè són producte de l'habilitat i no del sentiment. La voluntat abstracta ja no veu els límits. Ja no reconeix el poder equilibrat que existeix entre l'objecte i la forma creadora. En trencar els límits del sensible, no crea sinó teoria. Ja no hi ha cap més cosa per estructurar, per modificar, per investigar; en abandonar el camp de batalla, no queda sinó la buida abstracció.

Sovint hom oblida que tota veritat té un punt en el

qual, quan hom actua amb una conseqüència excessiva i estòlida, esdevé falsedat.

Ningú no és genial quan balbuceja, ni senzill quan copia els primitius, ni és nou quan imita. Aquí, més que mai, allò que decideix és la *sinceritat*. No podem sortir de la nostra pell ni del nostre temps. La ingenuïtat conscient és una abominació; l'expressionisme fingit és un beuratge nociu; les persones producte de la voluntat esdevenen màquines, també això és una qüestió de la força que ens cal tenir al nostre servei. Aquí, allò que ens mou i que ens és comú és únicament la fe, la força i la passió.

WALTER HASENCLEVER

EL TEATRE DEL DEMÀ

Fer una prova als mims per demostrar la seva formació intel·lectual i la disciplina necessària per representar hauria de ser el postulat més important per a la nova escena. Perquè no-més el coneixement profund dels objectes del pensament garanteix a l'art de la representació, que es produeix també com a procés metafísic, l'estructura necessària. El coneixement és en certa manera el nexa d'unió en l'acció recíproca entre totes les arts que per creació intuïtiva esdevenen transcendents. Per això és imprescindible d'imposar el rigorós allunyament de tots els idiotes de l'escenari. S'imposa la idea que el poeta (com a creador de l'acció dramàtica), el literat i el pintor, el filòsof, el satíric, tots els que es mouen en el regne de les idees, realitzin també la metamorfosi del pensament en el teatre, malgrat la insuficiència en la realització de la creació material. Què seria, a la fi, més digne de veure? ¿Un esperit que sedueix: la representació? O una representació que violenta l'esperit? Aquí hi ha l'artel de tots els mals. Que el rastre etern del diletant esquemàtic sigui extirpat radicalment, fins al darrer residu. Cal demanar a l'actor que sàpiga representar tots els papers d'una obra, en la mesura que li concedeixi temps i espai l'aparell escènic. Hi ha una cosa important: saber polaritzar-se és l'avantatge més gran del seu talent suggestiu. El concepte de figurant no s'ha de tolerar ni com a font d'ingressos. L'extrema limitació del teatre quant a la seva natura orgànica i inorgànica se'ns planteja amb urgència, si encara podem ajudar la poesia, ja prou embrollada en aquest aspecte des de fa molt de temps.

Fins ara, representar significava distribució en l'espai, amb la qual la concepció del poeta es transformava en un fet sensible. La substància pensada es diluïa en un fenomen em-

píric i burgès, la poesia es feia més... concreta. No sempre es gaudia de l'agradable esport de les il·lusions. Hi ha hagut gent per a la qual l'escenari no era res més que l'escenari, i fou sens dubte una època sense l'acompanyament d'un temps dinàmic, més adequat per interpretar els seus poetes a l'escenari, un escenari que era més gran com més petits eren ells, els poetes. No és una característica casual de la història que el teatre de Shakespeare necessités una despesa mínima en decoracions, i que ni tan sols li calgués un grup d'actors professionals. El pas del temps ha habituat a escenificar aquest poeta amb mitjans moderns. Els protagonistes i les estrelles se superaven: «Un regne per una cura de cavall». Abans, la gent jove de l'aristocràcia espiritual i social incorporaven la poesia en el teatre. Nosaltres, per a qui l'art dramàtic s'ha tornat novament dialèctic en gran mesura, formulem avui la mateixa exigència. Ja no creiem que amb l'escenari actual n'hi hagi prou per abastar amb plena certesa un procés tan crític a partir de l'element temàtic. Neguem que originar un nou estat sigui el deure de la nova escena. És un greu error pensar que la interpretació hagi de completar i provocar poesia. Tots els principis interpretatius són inherents a la mateixa poesia. Seria un signe de pobresa que la poesia necessités l'«escenificació» per produir el seu efecte. Aquesta sobrevaloració d'un segon acte de creació, que es materialitza perquè sigui comprès per les formes pròpies de la percepció humana; d'aquest conflicte constructiu, no gens real, entre esperit i vida, on la vida guanyava sempre la cursa..., el pecat contra l'esperit sagrat de tots els poetes i filòsofs, enlloc no és tan estès com en el món del teatre actual. Només això explica que un director escènic (en una gran ciutat saxona), el qual es distingia generalment per la seva intel·ligència, el seu tacte i la seva dignitat, pogués exigir seriosament de l'autor, en acceptar-li l'obra, que «calia fer sonar

un tret», quan al final hi havia dos contendents i l'un alçava l'arma contra l'altre; aquest altre, colpit, es desplomava. El fet entorn del qual es desenrotlla el drama era materialitzat. El director potser en va veure la causa, però no en va veure l'efecte. Per això va substituir la causalitat de la poesia per la continuïtat de la representació; en lloc de l'efecte espiritual, l'explosió realista. ¿Comprenem el tràgic perill que, a través d'un nou codi, amenaça l'obra així representada? El teatre demana de ser substància i era una suma d'atributs; però els atributs de què aquí es tracta no són de natura accidental sinó coherent. Aquest fenomenal reconeixement de l'essència del teatre és decisiu per a la seva orientació. L'escena ha de ser expressió, no joc! La unitat de l'acció amb la paraula, que s'imposa per ella mateixa damunt l'escenari, a través de la dissolució aparent en un món de fets, corre paral·lela a la unitat del fet dramàtic. Perquè el drama mateix no és altra cosa que l'explicació de la idea en la disgregació de l'acció complexa.

Així com els colors verd o groc són continguts en la intenció del quadre i simples mitjancers de la impressió sensorial; així com l'instrument implica el so i és el mitjancer cap a les esferes de la música pura..., així mateix l'aspecte representatiu de la poesia emplena un sentiment en commoció, una febre de color, dansa, melodia, que l'esperit mateix produeix en els cossos. Una part d'ell mateix, una part de tota l'energia! Una pluja que cau dels núvols de la poesia, raig de llum, volada des de les fronteres del real vers el reflex d'una forma compresa. Renunciem al costum de creure que el bosc ha de murmurar i el llamp ha de precedir el tro. Què fóra un teatre que no significués una transformació del món actual? No creguem, amics, que l'alba dels poetes pot ser encara malmesa amb un sol de decorat, per ben realitzat que estigui. Ja que no podem representar l'impossible mitjançant el possi-

ble, renunciem almenys a tota possibilitat. Allò que s'ofereix de manera incompleta a un dels sentits, substituïu-ho per la figura complementària. No hi poseu més arbres: creeu llum i ombres; no construïu més fantasmes: utilitzeu la música! Concentreu-vos en un espai mínim, amb un mínim de persones; quan us faltin perspectives, apreneu dansa. Volem que la vostra vida sigui un medi que es lliuri als pensaments; sense el destorb de cultures fluctuants, amb un òrgan tant més fi per a allò que és essencial. Digueu versos i no pallassades plenes de salvatge agitació! Quan les cadenes de les muntanyes, els camps de l'Hades, els huracans del mar els cridi el geni, la força de les coses pensades i volgudes s'instaurarà als vostres cervells i el seu encant màgic us durà més enllà, al reialme de l'invisible. Acomplireu en una patètica distància les obres més grans, si us hi lliureu, a ella i a elles.

On és l'estirp dels joves, el foc dels quals desvetllarà la flama? Aproveu-vos tots, que us vull ajudar; ho aconseguirem, tu i jo. Ascendirem dins el color de plata, que tirarà el teló darrera nostre. Sense barbes ni panxes que ens enganyin, espiritualitzarem la nostra faç a imatge del món. Cap caiguda de milions no decidirà la nostra cotització; el mínim esforç conjurarà la màxima energia. Sí, fundarem aquest teatre al límit d'Europa, i fent brandar en triomf la toga de Cèsar mort al voltant de les nostres testes, gravarem aquesta inscripció:

L'escena per a l'art, la política i la filosofia.

(...) La filosofia, com a suprem acord dins el reialme del pensament, s'activa per a una llei d'actuació, en la qual art i política, més properes a l'esperit actiu de la humanitat, ja no li són servents sinó germans. Aquí, l'escenari actua com a mitjà entre filosofia i vida; fornidor dels primers i sagrats èxtasis, plana damunt tots ells ajudant-los i propiciant-los! L'exigim com un tot, solemne divisibilitat del pensament in-

divisible, tot estenent-se des de les fites assolides fins a les de la fantasia infinita. Per això donem a aquests mots el títol «naixença», perquè només la consecució d'una comunitat que renunciï d'antuvi a totes les seguretats de l'aparell tradicional i que consideri reflexivament la puresa de la seva tasca, és cridada a materialitzar un estadi, avui encara llunyà, de la llibertat humana. El seu deure fonamental serà provocar la imprescindible divisió entre veritat i utilitat. ¿On tenim, en un temps previsible, els parlaments, els mercats de les ciutats, les acadèmies de la joventut que facin sonar les nostres idees? Sobre el punt que necessitem per fer moure la terra, edifiquem el teatre! Més que impacient, amb ardent amor, m'adreço a tots vosaltres, els qui treballeu en la renovació d'aquesta era burgesa. A tu, R.L.¹; el teu projecte d'una nova universitat m'ha vingut a sorprendre als camps d'epidèmies de Galízia; prop de la mort, que avui és més fàcil que la vida..., que s'empari de nosaltres una enorme voluntat de fundar, de dominar, de néixer.

1. Rudolf Leonhard, cf. R.L., *Die Ewigkeit dieser Zeit, eine Rhapsodie gegen Europa*, Berlín 1924.

GEORG KAISER

NOTÍCIA SOBRE EL TEATRE

La idea és la seva forma. Cada pensament tendeix a la precisió de la seva expressió. L'última forma de representació del fet de pensar és la seva transmissió al personatge. Neix el drama.

Plató plasma les seves idees puñes en diàlegs. Els personatges parlen i apareixen a l'escenari. Dificilment trobarem drames més vehements que *El banquet* o *Fedó*. Per als dramaturgs, és la més clara advertència: únicament el personatge i la paraula propaguen d'una manera convincent el pensament.

El fet de pensar és inexhaurible: és una regió amb moltes províncies per descobrir que s'estenen fins a l'infinit. La missió de l'home hi és grandiosa.

El drama escrit esdevé sempre una irrupció en un altre drama..., en la conformació d'una energia pensant que avança.

Quina actitud té el dramaturg davant l'obra acabada? L'abandona amb la darrera paraula que escriu i se sotmet amb exigència i decisió a l'estructuració del nou drama, al qual es llança com si pugés, graó rera graó, per una escala infinita. Haver d'obeir ineludiblement aquesta exigència és talent. Talent és obediència-submissió-humilitat, en un oferiment actiu. Estancament en un drama —aquest mirar entera amb complaença—, detenir-se en el camí, són una desobediència en l'esperit, que arrossega una maledicció mortal.

Imposar-se fites en el temps, obstruir la durada infinita amb l'espantall de la pròpia persona, posar-se un mateix com a fita aconseguida, són signes i màcules d'una malformació.

Enviats a un constant esmunyir-se de l'esdevenir..., atrapar breument una onada del corrent: això és tot el que, humanament, podem abastar. Aquesta fixació d'un segon en el Tot, la realitza l'autor dramàtic. No pas més, tot rau en això.

GEORG KAISER

EL DRAMA DE PLATÓ O ALCIBÍADES SALVAT; EL DIÀLEG PLATÒNIC

Per a la dignitat de la seva expressió, el dramaturg busca, amb una anàlisi profunda, una sòlida reafirmació. ¿Força, en la forma dramàtica, els seus coneixements i les seves emocions? L'encotillament en actes, deixa prou espai lliure? ¿Corresponen l'actuació, l'aspecte extern i el personatge al contingut? ¿És possible encabir-ho tot en el teatre sense que hi hagi pèrdues?

El dramaturg vol trobar la justificació de la seva creació. L'actuació pobre i fàcil desfigura sovint el teatre de cada dia. En aquest teatre, el dramaturg avança vacil·lant, però malgrat tot sent per ell una atracció poderosa. La seva vergonya és fugaç i, tremolós, ja veu la seva obra amb claredat damunt l'escenari. La seva resistència és inútil: el coneixement es transforma en aparició, i l'aparició accentua el seu coneixement. El drama li regala l'última visió. En els personatges s'eleva el pensament fins a les més grans possibilitats.

Un error ja no és terrible. El drama de Plató n'és el testimoni. Està per damunt de tots els drames. Tesi estimula antítesi. Noves troballes estimulen cada frase, el Sí sobrepassa el No fins a un Sí més complet, la intensificació és un impuls sense mesura. A la fi s'estén l'esperit creat com les mans de Déu sobre la creació del món. La curiositat queda satisfeta. Plató satisfà el seu plaer en el teatre: en *El banquet*, entra Alcibíades recolzat a la flautista, portant violetes i heures en el cabell, i begut. Sòcrates seu a taula.

¿Quan ha vist un dramaturg una confrontació més atrevida que la de Sòcrates i Alcibíades junts? Quin altre dramaturg podria inventar aquest Sí i aquest No en el seu drama?

La visió és grandiosa. El contrast era desvetlladorament creatiu, i provocava que el dramaturg trobés una nova forma d'imaginació en la seva profunda saviesa. No en sorgeix cap llibre, neix l'escena. Amb noves creacions el drama esdevé cada vegada més perfecte. Cada vegada que es troben dos personatges es crea un punt de partida i només a partir d'aquestes trobades es creen els pensaments.

La plasticitat de l'escena esdevingué fabulosa: *Fedó*.

Sòcrates a la presó. Sòcrates voltat pels seus amics. El dolorós comiat de la seva dona. Dels seus fills. Amb les salutacions es clarifiquen les últimes qüestions. Es parla de l'esdevenidor i de la mort, que els personatges ja han gaudit i han sofert.

La paraula és el vestuari del personatge, sense el qual la paraula és introbable. Ja tenim teatre.

Per a la dignitat de la seva expressió, el dramaturg busca, amb una anàlisi profunda, una sòlida reafirmació. Creu en la necessitat de la forma dramàtica. Amb fermesa, assenyalat Plató, que és on es troba, des del començament, provocació i promesa. L'espai s'obre il·limitadament. El teatre satisfà la més profunda avidesa: hem entrat en el joc del pensament i estem preparats per passar de les simples ganes de mirar a les més joioses ganes de pensar.

ELS AUTORS

YVAN GOLL (pseudònim d'Isaac Lang. Saint Dié, 1891 - Neuilly, 1950)

Membre del grup dels surrealistes, autor d'una vasta obra lírica i d'alguns drames importants, entre ells *Methusalem oder der ewige Bürger* (Matusalem o l'etern burgès, 1922). Va viure a Nova York i a París. Va escriure en francès una gran part de la seva obra.

KASIMIR EDSCHMID (pseudònim d'Eduard Schmid. Darmstadt, 1890 - Vulpera, Suïssa, 1966).

Periodista fecund i autor de nombrosos llibres de viatges. La primera etapa de la seva obra va tenir una gran importància per al moviment expressionista. Del 1915 són els relats *Die sechs Mündungen* (Les sis desembocadures) i del 1919 el seu important assaig sobre l'expressionisme. Posteriorment va publicar altres assaigs i reculls de textos sobre el tema.

WALTER HASENCLEVER (Aachen, 1890 - Les Milles, Aix-en-Provence, 1940).

Després de diversos viatges d'estudis, va viure bàsicament a Leipzig, ciutat important per al moviment expressionista. És autor de dos dels drames fonamentals del moviment: *Der Sohn* (El fill, 1916), que va tenir una enorme repercussió, i *Antigone* (1917), peça de caràcter pacifista. Es va suïcidar fugint dels invasors alemanys a França.

GEORG KAISER (Magdeburg, 1818 - Ascona, Suïssa, 1945)

El més fecund dels autors alemanys del seu moment, va escriure una seixantena de peces teatrals, entre elles *Gas I* (1918) i *Gas II* (1920), analitzades en el text que precedeix aquesta antologia.

CRONOLOGIA*

- 1910 R.M. Rilke, *Els quaderns de Malte Laurids Brigge* (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*).
- 1911 H.v. Hofmansthal, *El cavaller de la rosa* (*Der Rosenkavalier*).
Tothom (*Jedermann. Spiel vom Sterben des reichen Mannes*)
 G. Hauptmann, *Les Rates* (*Die Ratten*)
 St. Zweig, *Primera experiència* (*Erstes Erlebnis*)
 Ch. Morgenstern, *Jo i Tu* (*Ich und Du*)
 C. Sternheim, *Les calces* (*Die Hose*)
 El cofret (*Die Kasette*)
 G. Heym, *El dia etern* (*Der ewige Tag*)
 P. Baroja, *El arbre de la ciencia*
 F. Werfel, *L'amic del món* (*Der Weltfreund*)
 J. Maragall, *Seqüències*
 J. Carner, *El verger de les galanies*
 E. D'Ors, *La ben Plantada*
- 1912 G. Benn, *Morgue*
 E. Barlach, *El dia mort* (*Der tote Tag*)
 A. Machado, *Campos de Castilla*
 R.J. Sorge, *El captaire* (*Der Bettler*)
- 1913 Th. Mann, *La mort a Venècia* (*Der Tod in Venedig*)
 F. Kafka, *El veredicte* (*Das Urteil*)
 A. Döblin, *L'assassinat d'un pixacà i altres narracions* (*Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen*)
 F. Werfel, *Sóm* (*Wir sind*)
 G. Trakl, *Poemes* (*Gedichte*)
 A. Lichtensetein, *Punta d'alba i Capvespre* (*Die Dämmerung*)
 C. Sternheim, *El burgès Schippel* (*Bürger Schippel*)

* Les obres teatrals dels autors expressionistes, en cos més gran.

- D.H. Lawrence, *Fills i amants (Sons and lovers)*
 M. Proust, *Pel cantó de Schwann (Du côté de chez Schwann)*
 M. de Unamuno, *El sentimiento trágico de la vida*
 Guerau de Liost, *Somnis*
- 1914 St. George, *L'estel de l'aliança (Der Stern des Bundes)*
 E. Stadler, *La partida (Der Aufbruch)*
 G. Trakl, *Sebastià en el somni (Sebastian im Traum)*
 G. Kaiser, *Els ciutadans de Calais (Die Bürger von Calais)*
 W. Hasenclever, *El fill (Der Sohn)*
 H. Mann, *El súbdit (Der Untertan)* (Escrit. Publicat el 1918)
 J. Joyce, *Dublínesos (Dubliners)*
 J.R. Jiménez, *Platero y yo*
 M. de Unamuno, *Niebla*
 J. Camer, *Auques i ventalls. La paraula en el vent*
- 1915 A. Stramm, *Tu (Du)*
 G. Benn, *(Gehirne) i La conquesta (Die Eroberung)*
 F. Werfel, *Les troianes (Die Troerinnen)*
 A. Döblin, *Els tres salts del Wang-lun (Die drei Sprünge des Wang-lun)*
 F. Kafka, *La metamorfosi (Die Verwandlung)*
 J. Joyce, *Dedalus*
 M. de Unamuno, *Niebla*
 V. Blasco Ibáñez, *Los cuatro jinetes del apocalipsis*
 J.R. Jiménez, *Estío*
- 1916 G. Kaiser, *De matí a mitjanit (Von morgens bis mitternachts)*
 J.R. Becher, *A Europa (An Europa)*
 M. Brod, *El camí a Déu de Tycho Brahe (Tycho Brahes Weg zu Gott)*
 J.R. Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*

- 1917 W. Hasenclever, *Antígona*
 E. Lasker-Schüler, *Poesies reunides* (*Die gesammelten Gedichte*)
 Y. Goll, *Requiem. Pels caiguts d'Europa* (*Requiem. Für die Gefallenen von Europa*)
 G. Kaiser, *El coral* (*Die Koralle*) [Continuació: *Gas* (1918) i *Gas II* (1920)]
 F. v. Unruh, *Una generació* (*Ein Geschlecht*)
 P. Valéry, *La jove parca* (*La jeune parque*)
 G. Apollinaire, *Les mamelles de Tirèsias* (*Les mamelles de Tirésias*)
 R.G. de la Serna, *Greguerías*
- 1918 H. Mann, *El súbdit* (*Der Untertan*) (publicat)
 J. v. Hoddis, *La fi del món* (*Weltende*)
 K. Kraus, *Els darrers dies de la humanitat* (*Die letzten Tage der Menschheit*)
 E. Barlach, *El cosí pobre* (*Der arme Vetter*)
 A. Schnitzler, *El retorn de Casanova* (*Casanovas Heimfahrt*)
 G. Hauptmann, *L'heretge de Soana* (*Der Ketzer von Soana*)
 G. Apollinaire, *Cal·ligrames* (*Calligrammes*)
 Guerau de Liost, *La ciutat d'ivori*
 M. Manent, *La branca*
- 1919 H. Hesse, *Demian* (*Demian, Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend*)
 H. v. Hofmannsthal, *La dona sense ombra* (*Die Frau ohne Schatten*)
 F. Kafka, *A la colònia penitenciària* (*In der Straskolonie*)
 F. v. Unruh, *Sacrifici* (*Opfergang*)
 F. Werfel, *El dia del judici* (*Der Gerichtstag*)
 E. Toller, *La transformació* (*Die Wandlung*)

- M. Proust, *A l'ombra de les joves en flor* (*A l'ombre des jeunes filles en fleur*)
 C. Riba, *Primer llibre d'estances*
 J. Salvat Papasseit, *Poemes en ondes hertzianes*
- 1920 P. Zech, *El tercet dels estels* (*Das Terzett der Sterne*)
 K. Pinthus, *Punta d'alba i capvespre de la humanitat* (*Menschheitsdämmerung*)
 E. Toller, *Massa - Home* (*Masse-Mensch*)
 F. Werfel, *No en té la culpa l'assassí sinó l'assassinat* (*Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig*)
 L. Felipe, *Versos y canciones del caminante*
 R.M. Valle Inclán, *Luces de Bohemia*
 J. Carner, *L'oreig entre les canyes*
- 1921 H. v. Hofmannsthal, *El difícil* (*Der Schwierige*)
 J.R. Becher, *Treballadors, camperols, soldats* (*Arbeiter, Baure, Soldaten*)
 A. Breton, *Els camps magnètics* (*Les champs magnétiques*)
 L. Aragon, *Anicet*
 M. Proust, *El cantó de Guermantes* (*Le côté de Guermantes*)
 F. García Lorca, *Libro de poemas*
 R.M. Valle Inclán, *Los cuernos de Don Friolera*
 J. Ortega y Gasset, *España invertebrada*
 C. Riba, *Escolis*
 J. Salvat Papasseit, *L'irradiador del port i les gavines*
- 1922 H. Hesse, *Siddharta*
 H.v. Hofmannsthal, *El gran teatre del món de Salzburg* (*Das Salzburger grosse Welttheater*)
 E. Toller, *Els destructors de màquines* (*Die Maschinestürmer*)
 B. Brecht, *Tambors en la nit* (*Trommeln in der Nacht*)
 J. Joyce, *Ulisses*
 G. Diego, *Imagen*

1923 R.M. Rilke, *Les elegies de Duino (Duineser Elegien)*. *Sonets a Orfeu (Sonette an Orfeus)*

E. Toller, *Hinkemann*

J.R. Jiménez, *Poesía, belleza*

PRINCIPALS REVISTES DE L'EXPRESSIONISME

Die Aktion, fundada el 1911 a Berlín, editada per Franz Pfemfert.

Der Sturm (La Tempesta), editada des de 1910 també a Berlín per Herwarth Walden.

Die weissen Blätter (Les fulles blanques), editada des de 1913 a Leipzig i des de 1914 a Zuric. L'editor des de 1915 era René Schickele.

Die Weltbühne (L'escenari del món), continuació de *Die Schaubühne* (1905-1918), editada a Berlín entre 1918 i 1925, primer per Siegfried Jacobsohn i després per Carl von Ossietzky i Kurt Tucholsky.

També:

Die Revolution i *Die neue Kunst (L'art nou)*, editades des de 1913 a Múnic per Heinrich Bachmair, i *Der Brenner*, editat des de 1910 a Innsbruck per Ludwig von Ficker, amb Georg Trakl com a principal col·laborador.

ÍNDEX TEMÀTIC

abstracció: 8

dadaiisme: 8

denkspiel (peça de pensament): 19, 27s

diàleg platònic: 57

distanciació, teoria de la: 20

drama clàssic: 32

drama èpic: 28

drama líric: 10

einpolige Wandlungsdramen (Drames de transformació unipolars): 27

futurisme: 26

impressió: 36

impressionista, art: 41

kunst-übung: 18

kunst-wollen: 18

màscara: 20, 32s

naturalista, art: 41

naturalistes: 36

revolució bavaresa: 13

stationendrama (drama d'estacions): 21, 27

stimmung: 16

superdrama: 31, 33

surrealisme: 17

teatre tribuna: 17

transformació: 21

trauerspiel: 18

überreal: 17

variétés: 32

wandlungsdrama (drama de transformació): 10, 27

ÍNDIX ONOMÀSTIC

Abstraktion und Einfühlung: 8

Alcibíades: 57

banquet, El: 55, 57

Barlach, Ernst: 10

Becher, Johannes R: 11

Benjamin, Walter: 18

Bericht über das Drama: 19

Brecht, Bertolt: 20, 28s

Camí de Damasc: 21

cavaller de la rosa, El: 7

Cel·la 44: 13

Chrétien de Troyes: 45

Crist: 22

crit, El: 18

Das fließende Licht der Gottheit: 46

«Der beseelte und der psychologische Mensch»: 12, 16

Der dramatische Wille: 20

Der Sohn: 17

Der Unsterbliche: 17

Die Bürger von Calais: 7

Die Ewigkeit dieser Zeit, eine Rhapsodie gegen Europa: 53

Die Hose: 7, 14

Die Koralle: 23

Die sechs Mündungen: 35

«Die Tribüne»: 14, 20

Die Wandlung: 13, 20ss, 23, 25, 27

Dorst, Tankred: 13

«drama de Plató, El»: 28

Eckhard: 45

Edschmid, Kasimir: 35

«Escenes de la vida heroica burgesa»: 12

expressionisme dans le théâtre européen, L': 14

Fedó: 55, 58

Fontane, Theodor: 7

Formosa, Feliu: 13

Gas: 18, 20, 23s

Gas II: 23ss

Geist und Tat: 11

George, Stefan: 7

Goethe, Johan W.: 45

Goll, Yvan: 10, 17, 31

Gran imprecació davant la muralla de la ciutat: 13

Grünewald, Mathias: 45

Hasenclever, Walter: 10, 14, 17ss, 49

Hauptmann, Gerhart: 7

Hegel, Friedrich: 27

Heym, Georg: 7

Hinkemann: 14

Hofmannsthal, Hugo von: 7

Kaiser, Georg: 7, 10, 12, 18, 23, 25, 26, 28, 55, 57

Kandinsky, Vassili: 8

Kornfeld, Paul: 10, 12, 16ss

«Kunst und Definition»: 17

Leonhard, Rudolf: 53

Lletra de Lord Chandos: 7

Lukács, Georg: 18, 29

Manifest futurista: 8

Mann, Heinrich: 11

Marinetti, Filippo T.: 8

Masse-Mensch: 14

Mechthild von Magdeburg: 45s

Menschheitsdämmerung: 11

Moirá: 18

Molière: 12

Monja, Ia: 46
 Munch, Edvard: 7, 18

Neue Blätter für Kunst und Dichtung: 17
 Nietzsche, Friedrich: 8, 18
 Nolde, Emil: 7
 Notker: 45

Otó III: 45

Pinthus, Kurt: 11, 14
 Plató: 19, 28, 55, 57s

quaderns de Malte Laurids Brigge, Els: 7

Rilke, Rainer M.: 7
 Rodin, Auguste: 42
 Rubiner, Ludwig: 11

Schoenberg, Arnold: 8, 10
setè anell, El: 7
 Shakespeare, William: 32, 46
 Sòcrates: 57
 Sorge, Reinhard: 10s
 «Souvenirs des débuts de l'expressionisme»: 14
 Sterheim, Carl: 7, 10, 12, 19, 28
 Strindberg, August: 21, 46
 Szondi, Peter: 27s

Theorie des modernen Dramas: 27
 Toller, Ernst: 10, 13, 19s, 23, 25, 27
Toller: 13
 Trakl, Georg: 7

Von morgens bis mitternachts: 27

Wagner, Richard: 8
 Worringer: 8s

ÍNDIX

7 INTRODUCCIÓ

TEXTOS

31 YVAN GOLL. *EL SUPERDRAMA*

35 KASIMIR EDSCHMID. *SOBRE L'EXPRESSIONISME
POÈTIC*

49 WALTER HASENCLEVER. *EL TEATRE DEL DEMÀ*

55 GEORG KAISER. *NOTÍCIA SOBRE EL TEATRE*

57 GEORG KAISER. *EL DRAMA DE PLATÓ O
ALCIBÍADES SALVAT; EL DIÀLEG PLATÒNIC*

59 ELS AUTORS

61 CRONOLOGIA

67 BIBLIOGRAFIA MÍNIMA

69 ÍNDIX TEMÀTIC

71 ÍNDIX ONOMÀSTIC

