

El constructivisme teatral

per Misolette BABLET

A finals de segle XIX el teatre havia esdevingut a tot Europa un muntatge inconnex de trossos de tela pintats de colors «crom», fets per una sèrie d'artesans contractats diversament, segons llur «especialitat», per a la mateixa obra. La funció del «director» no consistia pas a ajudar els actors a desentranyar el sentit de l'obra, sinó a indicar-los llurs desplaçaments, llurs entrades, sortides, etc. I l'actor, «presoner» d'un decorat invasor es veia condemnat a desenvolupar la seva actuació al llarg de la bateria de llums que li deformava els trets fins a fer-los irrecognoscibles. En aquest context, no hi havia «mestre» de l'obra. Ja no quedava ni un bri d'«art»! Era inevitable que es produís una reacció.

Va sortir d'arreu, sobretot a Alemanya i a Rússia, en el terreny propi de la gent de teatre. En van ser els detonants tant la dramaturgia simbolista com l'obra de Wagner. A Irlanda, S.B. Yeats; Strindberg i Ibsen, a Escandinàvia; els simbolistes, Maeterlinck, Andreev a Rússia, a França, a Alemanya (llevat de Bayreuth!)... Pertot es buscava la forma de recuperar una teatralitat perduda, de sortir de l'escull del naturalisme il·lusionista de la burgesia triomfant de l'era victoriana...

Sobre la història dels diversos moviments, divergents entre ells, vull esmentar dos pioners. El primer és Adolfo Appia, que va intentar de «reformar la posta en escena wagneriana», tot oferint-li una estructura damunt la qual es pogués construir, abans de posar-la al servei de l'actor i del seu cos, el qual, al seu torn, es troba al servei de la música (rítmica), i reivindicant, així, l'existència d'un «artista» responsable de l'«obra d'art teatral», el «director», ordenador únic de l'espectacle concebut com un tot indissociable. L'altre és l'anglès Edward Gordon Craig, deu anys més jove que l'anterior, però que segueix la mateixa direcció, el qual exigeix per a l'«art del teatre» mitjans que li siguin específics. L'italià és un visionari que no sap res de teatre, però que el sent per instint. Tanmateix, no arriba a «fer» res en aquest camp abans dels quaranta anys (1903), ni després dels seixanta (1923). L'anglès, en canvi, nascut entre bastidors, fill de l'actriu Ellen Terry, comença a fer els seus primers passos com a director als vint anys i de mica en mica es va allunyant dels escenaris europeus (llevat de comptades i honoroses excepcions!). Tots dos, amb un temperament tan diferent, es troben amb una mateixa voluntat única: establir les bases pràctiques (dissenys, guions de posta en escena, postes en escena) i teòriques (escrits) d'un teatre que torni a ser «art».

Theatrical Constructivism

At the end of the XIXth century, theatre all over Europe had become a disjointed montage of canvas drapes painted in «comic-strip» colours, the work of an assortment of craftsmen engaged for the same play according to each individual's «speciality». The function of the «director» was not to help the actors unravel the meaning of the work but merely to tell them their movements, entrances and exits. And the actor, imprisoned in a maze of sliding structures, was forced to act out his part under a battery of lights that deformed his facial features to the extent that they became unrecognisable. In such circumstances there was no «construction manager», and no trace of «art» was left!

The inevitable reaction was provoked in many places, but above all in Germany and Russia: both symbolist drama and the work of Wagner sparked things off. W. B. Yeats in Ireland, Strindberg and Ibsen in Scandinavia, the Russian symbolists, Maeterlinck and Andreev, and those in France and Germany (except in Bayreuth!), all began to search for ways to recover a lost theatricality, to escape from the morass of illusionist naturalism characteristic of the triumphant Victorian bourgeoisie.

I do not intend to enlarge upon the history of the different and diverse movements, but I do want to touch upon two pioneers: Adolfo Appia and Edward Gordon Craig, who attempted to reform the «Wagnerian mise-en-scène», both offering it a structure upon which it could be built before placing it in the service of the actor. The actor's body, in turn, was used in the service of music (rhythm). Appia also demanded the appearance of an «artist» responsible for the «theatrical work of art», the —«director»— the single orderer of the spectacle conceived of as an integral whole. The Englishman, Edward Gordon Craig, ten years younger than Appia, followed the same path, demanding for the «art of the theatre» its own specific media. The former was a visionary who knew nothing about the theatre but who felt an instinct for it. Nevertheless, he did not manage to «realise» anything in this field until he was forty (1903), or after he was sixty (1923). Gordon Craig, born behind the scenes, the son of the actress Ellen Terry, took his first steps as a director at the age of twenty and then gradually (with a few, honourable exceptions!) moved away from the European stage. Both, despite their differences in temperament, shared the same desire: to establish the practical bases (scripts and designs for stage settings) and theoretical



A la Rússia tsarista hi ha el mateix marasme que als altres països, però de mica en mica s'hi van esbossant alguns nuclis contestataris.

La primera «revolució artística» es dona a Sant Petersburg al voltant de la *Mir Iskousstva* (1898), una associació d'artistes, crítics i literats. Les característiques d'aquest moviment, que el 1909 llançarà a París una «bomba» amb la creació dels *Ballets russos*, són: rebuig del naturalisme, voluntat de recuperar un estil «rus», recerca d'una «bellesa artística» font d'inspiració creadora i d'una obra d'«art total».

El teatre esdevé, fent servir una expressió de Jean Cocteau, un «gresol de passions». Els decoradors (pintors que pertanyien a la *Mir*) deixen volar llur imaginació desbordant, fent que el públic s'esgarrifi de tant de delit. El 1913 esclata l'«escàndol» de *La consagració de la primavera*, l'únic responsable del qual és la música d'Stravinski.

L'èxit abassegador dels *Ballets Russos* i dels seus decorats pujats de color obre la porta a la fantasia i a la sensibilitat a l'escenari.

Hi havia una altra revolució, aquesta més silenciosa, que s'havia començat a manifestar sota la influència de la dramaturgia simbolista, segons la qual les normes tradicionals no posseïen cap resposta. ¿Com es podia parlar de la «vida», de la «mort», de l'«eternitat», de les aspiracions nostàlgiques de l'home, envoltat de teles pintades i recarregades de detalls de colors «crom»? De la mateixa manera que el personatge, en el seu somni, era cec respecte al seu entorn, i s'oblidava de la vida quotidiana, calia fer que els espectadors no veiessin sinó formes neutres, imprecises, com difuminades per la broma de l'oblit. Un joc de telons negres se n'encarregaria!

Són dues revolucions que han dut, per una banda, color, dinamisme i vida, i, per l'altra, una certa desmaterialització del decorat escènic en benefici del text i de la filosofia de la vida.

No obstant això, cap de totes dues no es qüestionava pas les relacions entre l'autor i el seu cos, d'una banda, i, de l'altra, l'espai de l'escenari «cúbic» a la italiana.

bases for a theatre that would once again become «art».

The first «artistic revolution» took place in St Petersburg with the emergence of the *Mir Iskousstva* (1898), an association of artists, critics and men of letters. The rejection of naturalism, a desire to recover a «Russian» style, a search for «artistic beauty» which would be the source of creative inspiration and of a «total work of art» were some of the objectives of this movement that in 1909 set off its first «bomb» in Paris with the creation of the *Ballets Russes*.

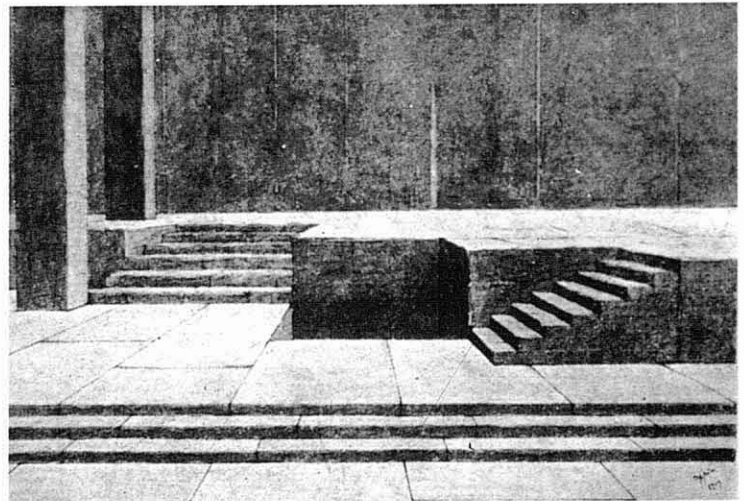
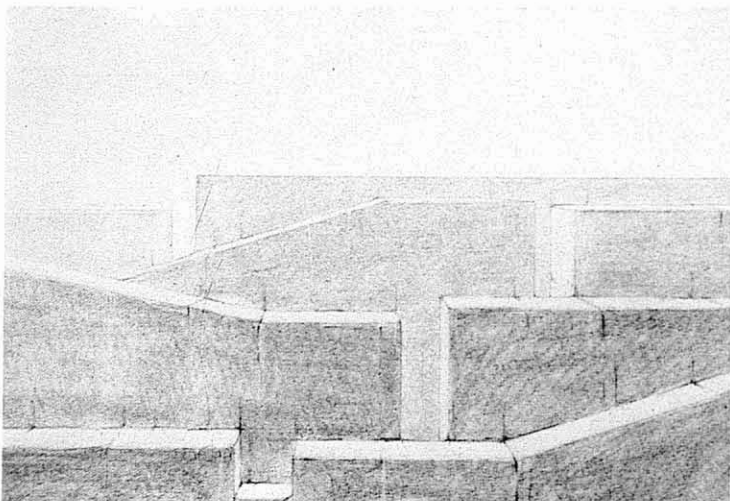
The theatre became, in the words of Jean Cocteau, a «crucible of passions». The decorators (painters belonging to the *Mir*) let their fertile imagination take flight and the audience tingled with sheer delight at their work. 1913 saw the scandal of the *Rites of Spring*, provoked solely by the music of Stravinsky.

The overwhelming success of the *Ballets Russes* and their colourful stage sets opened the door to fantasy and sensitivity in stage design.

Another, more «silent» revolution had begun to take shape under the influence of symbolist dramaturgy, for which the traditional norms no longer had any validity: how could one speak of «life», «death», «eternity», or the longings and aspirations of Mankind while surrounded by drapes painted in «comic-strip» colours? Just as the character on stage was blind to his surroundings and oblivious to everyday life, so the audience should only see vague, neutral forms, as if they were shrouded in the mist of forgetfulness. A set of black curtains would provide just the solution! Two revolutions, then, that brought with them colour, dynamics and life on the one hand, and on the other a certain dematerialisation of the stage set to the benefit of the text and the philosophy of life expressed therein. Nevertheless, neither of them questioned the relationship between the actor and his body or the «cubic», Italian-style stage.

The two pioneers had made a deep analysis of the causes of the crisis. The conclusion reached was that a new theatrical

Adolphe Appia: Assaig de geografia rítmica (1909).
Adolphe Appia: Rhythmical Geography Rehearsal (1909).



Adolphe Appia:
Escenografia per a l'obra
Echo i Narcís (1909).
Adolphe Appia:
Scenography for
Echo and Narcissus (1909).

lity had to be found, based on the actor himself and his body, through which the action of the play is expressed. Faced with a theatre that constituted a conventional art, they needed to find a set of «rules» that would be readily adaptable to a theatre once more converted into «art» thanks to the presence of a new artist, the director. It is highly symptomatic that the year 1912 should have seen the outcome of their research in a hitherto unexplored field, the scenic space, and that, having no knowledge of each other, they should have found solutions which, though not identical, were certainly very similar. Until that moment scenic material was «disconnected» and inappropriate. The actor performed on a wooden floor but his surroundings were «formless» and in need of structuralisation in the three dimensions. Craig insisted on verticality while Appia was the champion of horizontality and the plasticity of floors.

Adolfo Appia, who in 1906 «discovered» Jacques-Dalcroze's «rhythmic gymnastics» in Geneva, reached the conclusion that it was impossible to force dancers and/or actors to perform for ever on a flat plane, as if climbers could scale a Monte Cervino reduced to floor level! First he conceived «rhythmic spaces» for young dancers whose bodies were to interpret the music, designing them from 1909 onwards; but his major contribution here was for the Institute (architect: Heinrich Tessenov; consultants: Adolfo Appia and A. de Saltzmann) then under construction for Jacques-Dalcroze in Hellerau, near Dresden, for which he designed a set of steps, platforms and slopes that could be arranged as a veritable «game of constructions». An auditorium in the form of a rectangular parallelepiped: empty. At one end, the tiers for the audience; at the other, the set of risers which served as a «trampoline» for actors and dancers. Light shone out from points all over the auditorium, whose walls were not illuminated but themselves provided the lighting: thousands of light bulbs were placed at regular intervals behind white curtains hung one metre in front of them.

PRE-CONSTRUCTIVISM

The most significant event previous to constructivism was, without a shadow of doubt, the one that took place in December 1913 at the St Petersburg Fairground where the «First Futurist Theatre in the World» was staged. There were two performances: *The Tragedy* by Vladimir Mayakovsky —the more meaningful of the two but without a future— and *The Triumph over the Sun*, with text by A. Kroutchonykh and M. Matiouchine, and décor, wardrobe and mise-en-scène by Casimir Malevitch. Was Suprematism about to reach the theatre? The stage was bare with a black and white painted curtain at the back; the costumes were of a colourfulness that dehumanised the performers converting them into abstract pictorial phenomena.

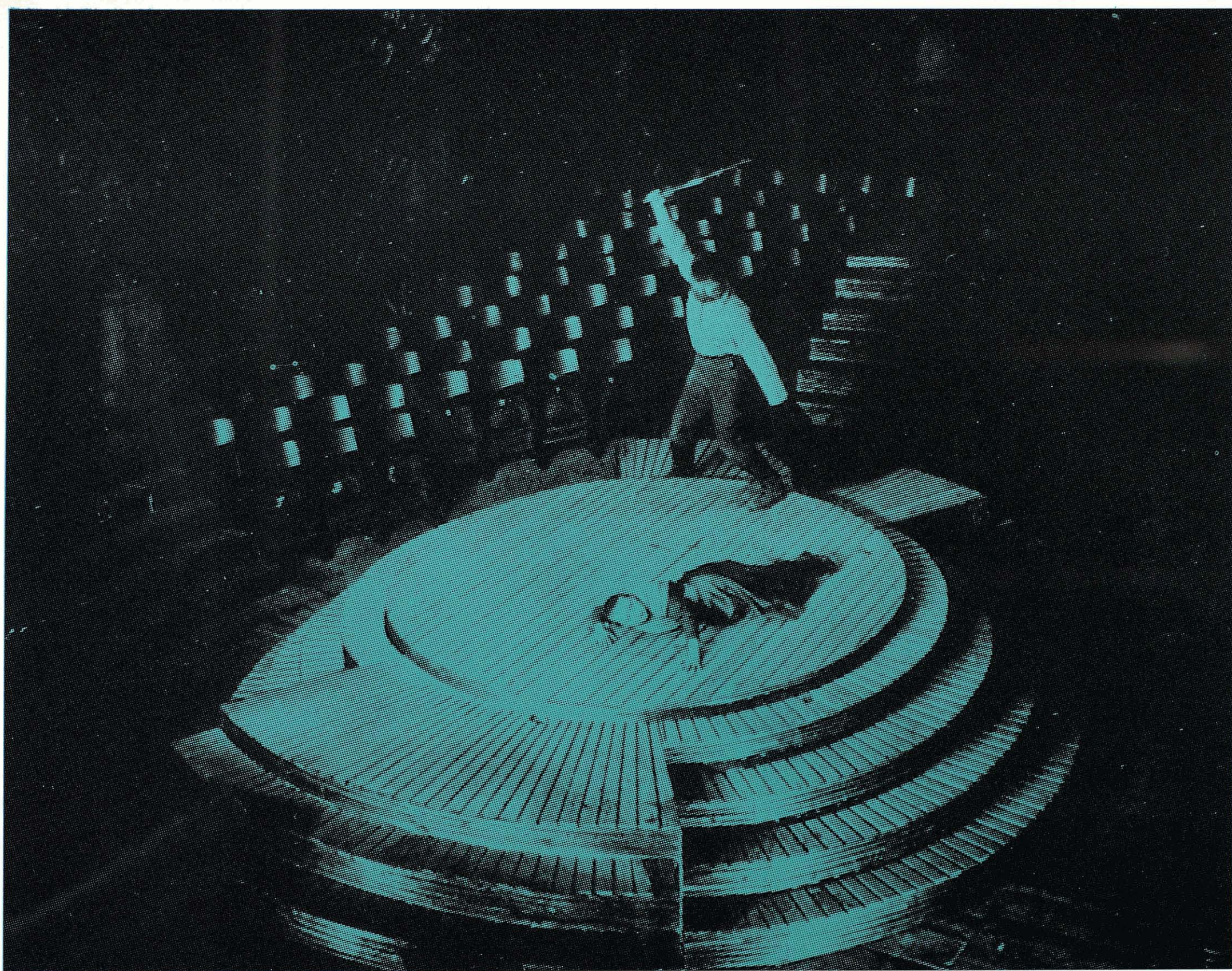
Els nostres dos pioners havien analitzat d'una manera fonamental el perquè de la crisi i havien arribat a la conclusió que calia trobar una certa teatralitat a partir de l'actor (i del seu cos, portador de l'acció de l'obra). Davant d'un teatre que constituïa un art convencional, ara es tractava de trobar aquelles «regles» que s'ajustessin a un teatre convertit novament en «art» gràcies a la presència d'aquest nou «artista», el director. Resulta simptomàtic que l'any 1912 assenyali el desenllaç de llurs investigacions en un camp fins aleshores inexplorat —l'espai escènic—, i que, sense conèixer-se, arribessin a solucions, si no idèntiques, almenys similars. Fins aleshores, el material escènic és «inconnex» i aleatori. L'actor interpreta damunt un terra de fusta, però l'espai que l'envolta és «informe». Ara es tracta d'estructurar-lo, en les tres dimensions. Craig posa èmfasi en la verticalitat mentre que Appia ho fa en l'horitzontalitat i en la plasticitat del terra.

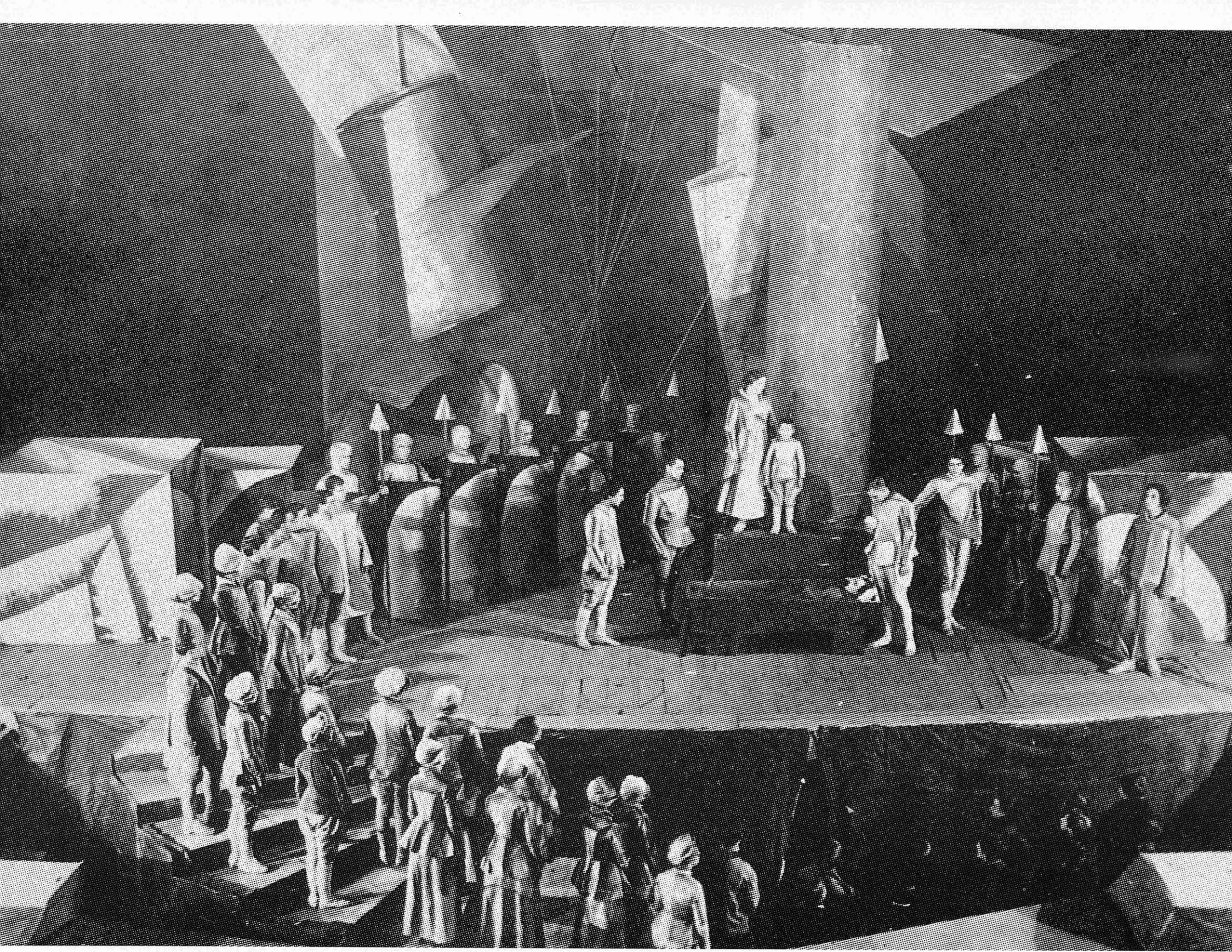
Adolfo Appia, que el 1906 havia «descobert» la «gimnàstica rítmica» de Jacques-Dalcroze a Ginebra, arriba a la conclusió que no és possible que els ballarins i/o actors hagin d'evolucionar eternament sobre un terra pla, com si uns alpinistes escalessin un Monte Cervino reduït a nivell del terra! En primer lloc concep «espais rítmics», que dissenyarà, a partir de 1909, per a aquelles noies el cos de les quals és al servei de la música. Però sobretot per a l'Institut de Jacques-Dalcroze a Hellerau, prop de Dresde, projectat per l'arquitecte Heinrich Tessenov i assessorat per A. de Saltzmann i ell mateix, Appia dissenya un joc d'esglaons, plataformes, i pendents, que hom pot disposar igual com un veritable «joc d'arquitectura». Hi ha una sala en forma de rectangle paral·lelepípede: buida. En un cantó, hi ha les grades per als espectadors; a l'altre, el joc de practicables que fan de «trampolí» als comedians i als ballarins. La llum brolla de tots els punts de la sala, les parets de la qual no són pas il·luminades, sinó que il·luminen: milers de bombetes espaiades regularment darrera dels telons blancs que pengen a un metre de la paret...

EL PRE-CONSTRUCTIVISME

L'esdeveniment més significatiu anterior al constructivisme és, sens dubte, el desembre de 1913 al Parc d'Atraccions de Sant Petersburg, on es va realitzar el «Primer Teatre Futurista del Món». Dos espectacles: *La tragèdia*, de Vladimir Maiakovski, el més significatiu, però mancat de futur, i *El triomf sobre el sol*, amb text d'A. Kroutchonikh i M. Matiouchine, i amb decorats, vestuari i posta en escena de Kasimir Malevitx. El suprematisme, arribaria als escenaris? Un escenari tot nu, limitat al fons per un teló pintat blanc i negre, un vestuari molt acolorit que deshumanitza l'home i el converteix en un fenomen pictòric abstracte.

Fins aleshores, els pintors que havien treballat als escenaris dins el marc de la *Mir Ikousstva*





s'havien conformat de fer llur pròpia pintura a gran escala, tot traslladant-la a escena i prou. D'ara endavant, es consagraràn a una recerca veritablement espàcio-pictòrico-escènica: Tatlin i els seus contrarelleus els havien obert nous horitzons.

Les investigacions escenogràfiques d'Appia influeixen directament en manifestacions pre-constructivistes.

OCTUBRE DE 1917

Els primers espectacles realment «revolucionaris» són manifestacions extrateatrals, és a dir, «festes de masses», d'entre les quals la més cèlebre és la famosa «Presa del Palau d'Hivern» a Petrograd, el 7 de novembre de 1920. La immensa plaça Uritski fa d'escenari: a un cantó, l'«escenari blanc», el palau, les seixanta-dues finestres del qual s'il·luminaran per tal de representar les lluites finals per mitjà d'ombres xineses; a l'altre, en un decorat de maons escalonat (envans de maó, xemeneies de fàbrica reconstruïdes), l'«escenari roig». Entre tots dos, una passarel·la de 150.000 espectadors, que, abandonant llur passivitat tradicional dels espectacles en un local tancat, esdevindran instintivament actors.

Espectacles de massa, sí, però també un nombre incalculable de miniespectacles «revolucionaris» d'iniciació, tant a la lectura, com a la higiene, teatre d'«agit-prop»*, trens decorats viatjant per pobles i ciutats, circs ambulants, etc., que proporcionaven les bases d'una educació política a tot el país, enmig de l'entusiasme dels primers anys de la revolució.

V.E. Meyerhold és un dels primers directors que es va lliurar totalment a l'obra «revolucionària» en l'àmbit teatral. Primer participa, el 1918, al *Misteri Buf* de Maiakovski a Petrograd, i l'enfoca igual com si es tractés d'un circ, una revetlla. És la primera vegada que apareix el guardapols gris, peça obligada, posteriorment, en tots els espectacles «constructivistes». Combina la transformació dels teatres professionals, la creació de tallers de dramaturgia, de posta en escena i d'interpretació, amb experiències realitzades amb grups de l'exèrcit roig, tot barrejant-hi alhora el món obrer i el món camperol. Cal que el teatre s'espolsi el jou de l'escenari italià i que es converteixi en un «teatre-míting», en un teatre de fira.

EL CONSTRUCTIVISME EN EL TEATRE

L'exposició constructivista 5×5=25 d'octubre de 1921 sens dubte representa un pas decisiu: fi dels «decorats» amb significat i, per tant, fi de la representació naturalista; decorats que facin de trampolí al joc dels actors, és a dir, decorats funcionals que no siguin «bonics» obligatòriament segons els canons antics. Dit curt, fi de l'esteticisme decadent. D'aquí, doncs, la cons-

The *Mir Iskusstva* painters, who had worked on scenery until that time, had simply produced their own, large-scale paintings and transferred them to the stage set. From now on, however, they began to search for a genuine spatial-scenic painting: Tatlin and his counter-reliefs had opened new horizons for them.

Appia's scenographic research had a direct influence upon pre-constructivist ideas.

OCTOBER 1917

The first truly «revolutionary» spectacles were extra-theatrical; in other words, festivals of the masses, the most famous of which was the *Taking of the Winter Palace* in Petrograd on November 7 1920. The vast Uritski Square provided the backdrop: on the one hand the «white stage», the Palace, whose 62 gigantic windows were illuminated to represent the final battles using Chinese shadows; on the other, a décor consisting of brick partitions and «reconstructed» factory chimneys; the «red stage». Between both, a catwalk with capacity for 150.000 spectators who, abandoning the traditional passivity imposed by performances in closed establishments, became converted instinctively into actors.

There were mass spectacles but also an incalculable number of revolutionary mini-spectacles designed to teach literacy and hygiene: agit-prop theatre, festooned trains travelling through towns and villages, travelling circuses that laid the foundations of a political education all over the country when enthusiasm for the first years of the revolution was at its height.

V. E. Meyerhold was one of the first directors to commit himself totally to revolutionary theatre: his first production was Mayakovsky's *Misteriya-buff* in Petrograd (1918) in which grey overalls, which were to become the compulsory uniform for all «constructivist» spectacles, made their first appearance. He combined the transformation of the professional theatre and the creation of drama staging and interpretation workshops, with experiments carried out with groups from the red army, in order to find a meeting point between the proletariat and the peasantry. Theatre had to shake off the yoke of Italian staging and become a «theatre-meeting», a festival theatre.

CONSTRUCTIVISM IN THE THEATRE

The constructivist exhibition 5×5=25 held in October 1921 was undoubtedly the decisive step forward. It marked the end of «meaningful décors» and, therefore, of naturalist representations, and introduced décors which served as trampolines for actors only, which were therefore functional only for them, which were no longer compulsorily «pretty» according to old canons and which therefore broke away from decadent aesthetics and created «playing machines», wooden devices in the

← Escena de *Les Aubes* de Verhaeren amb escenografia de W. Meyerhold i V. Beboukov (1921). Scene from *Les Aubes* by Verhaeren with scenography by W. Meyerhold and V. Beboukov (1921).

form of platforms, ramps, steps, and assemblies of strange metallic elements. An empty stage which guaranteed the anti-decorative, proletarian character of the company: theatre is work and play.

The Great Cuckold of 1922, with its «playing machine» by Lionvov Popova, masterfully opened the doors to «constructivism» in Soviet theatre; doors which would gradually but progressively open wider and wider.

The Great Cuckold: Popova's «machine» lacks the plastic unity of Tatlin's famous «tower»; it is more complex in its interplay between verticals, horizontals, and slopes, with its millstone, its wheels, ladders, steps, catwalks and scaffolding that occupy the entire stage whose back wall is still visible. There are no arch centerings or sliding structures or ramps; nothing is hidden: the projectors are hung in full view of the audience since they are necessary; a montage of gigantic letters forms the name of the author, purely for fun. All these elements are usable; in other words, at any given moment a performer can play with them. He can slide over the stage, remain suspended over it, do acrobatics or turn the wheels to the rhythm of the action. For several years Meyerhold had made his actors rehearse dressed in his famous *prosadejda*, in the same way that Jacques-Dalcroze's dancers wore their *maillots*, in order to enjoy total freedom

trucció de «màquines de jugar», enginyers de fusta (material pobre) en forma de plataformes, rampes, graons, muntatges amb elements metàl·lics estranys, etc. Un escenari *buit*, que garanteixi el caràcter antidecoratiu, «proletari», de l'empresa: el teatre és *feina i joc*.

Els artistes més grans (pintors plàstics) participen en l'elaboració d'aquestes «màquines de jugar». *El gran banyut* (1922), amb un decorat «màquina de jugar» de Lionvov Popova, obre magistralment la via «constructivista» del teatre soviètic, que de mica en mica s'anirà eixamplant.

A *El gran banyut*, la «màquina» de Popova no té la unitat plàstica de la famosa «torre» de Tatlin, és més complexa en el seu joc de verticals, d'horizontals, de plans inclinats, amb la seva pedra de molí, les seves rodes, escales de mà, graons, passarel·les, una bastida gegantina que ocupa la totalitat de l'escenari, la paret del fons del qual és visible. Ja no hi ha cintres, ni estructures colisses ni rampes. S'hi reconeix la tècnica: projectors suspesos a la vista del públic perquè són necessaris, un muntatge de lletres gegants que compon, sense cap raó justificada, el nom de l'autor... Totes les parts del conjunt són «practicables», o sigui que l'actor pot, en tot moment, fer-les servir per a jugar: rossolar, quedar suspès, fer acrobàcies, impulsar les rodes al ritme de la posta en escena. Des de feia alguns anys, Meyerhold feia que els seus actors assagessin vestits amb la seva famosa *prosadejda*, igual com les ballarines de Jacques-Dalcroze es posaven el «mallot» per gaudir de llibertat de moviments. Però en aquesta «biomecànica» inventada per Meyerhold, el cos de l'actor-obrer, «eina de producció», esdevé una màquina, un motor, i el teatre s'encarregarà de mostrar al públic el funcionament perfecte d'aquests mecanismes humans ben ajustats, al servei d'un art nou, el de la Revolució, el de la societat nova. De mica en mica, Meyerhold va desenvolupant, així, un llenguatge escènic nou, en el qual cada objecte, cada espai, cada moviment pren un significat.

Lissitzski, que va passar per totes les formes, per tots els «—ismes» de l'art de la seva època,

L. F. Bobowa: Escenografia per a l'obra *Le Cocu Magnifique* (1922).
L. F. Bobowa: Scenography for the play: *Le Cocu Magnifique* (1922).





El Lissitzky: *Figurins* (1921).
El Lissitzky: *Costume Designs* (1921).

Warmara Stepanova:
Figurins per La mort de Tarekin (1922).
Warmara Stepanova:
Costume Designs for Tarekin's Death (1922).



S. M. Eisenstein: *Figuri per Macbeth* (1922).
S. M. Eisenstein: *Costume Design for Macbeth* (1922).

of bodily movements; but in such «bio-mechanics, invented by Meyerhold, the body of the actor-worker, the «tool of production», became a machine, a motor, and the theatre the function of showing the audience the perfect working order of these well-adjusted human mechanisms in the service of a new art, that of the Revolution and the New Society. Little by little Meyerhold evolved a new scenic language in which each object, each space, and each movement had meaning.

Lissitzky, who went through all the forms and «isms» of art at the time, was the most eclectic of painters of the period and, for us, probably continues to be the most «modern». He designed a new *Triumph over the Sun* which, like *I Desire a Child*, was never staged. Fortunately, however, he put together a valuable dossier of drawings in Hanover in 1923. It prefigures the Bauhaus and conceives of a totally mechanical «abstract», scenic art in which all human presence is suppressed: it is a placement, a «performance machine» accessible from all sides, from which a central operator can coordinate the movements of the sets (all of which are mobile) as if they were imaginary, mechanical beings. In Hellerau the lighting was controlled by a single register which allowed for considerable nuances of tone on the walls of the auditorium; Lissitzky, on the other hand, conceived a whole orchestration of lights and movements.

Theatre artists began gradually to move away from their initial objective—that of building socialism—as they became carried away by the urge to create in three dimensions, since many of them had originally been painters or sculptors. At first, then, there was a superposition between ideology and its representation on the stage followed by an assumption of power by art itself, with no propagandist intentions. Indeed, leaving aside the «attraction numbers» staged by the agitprop (often in the street or in factories) and performed very often by the workers themselves, the «constructivist» repertoire was basically classical, although it is true that it was given a new interpretation: the social criticism contained in N. Gogol's *The Inspector*, a work which was considered a comedy in tsarist Russia, became biting only when directed by Meyerhold.

Nevertheless, the theatre has benefited much from «constructivism». In the first place, because it provided the opportunity to banish «bourgeois theatre» with all its embellishments in order to make way for accessories that facilitated the work of the performers and allowed them to act playfully and naturally, especially under the influence of bio-mechanics. The stage ceased to be an elaborately fake scenery and became a naked «instrument» that revealed its function to an audience already predisposed to participate.

«Russian constructivism» continues to inspire XXth-century theatre, in which it has left an indelible ethical and aesthetic mark.

és el més eclèctic dels pintors d'aquest període. I, a més a més, probablement continua essent per a nosaltres el més «modern». Va dissenyar un nou *Triomfal sol*, que tampoc no s'arribà a fer mai, però del qual ens ha quedat una valuosa carpeta de dibuixos editats a Hanover el 1923. Tot prefigurant ja la Bauhaus, concep un art escènic «abstracte», completament mecànic, del qual quedarà suprimit qualsevol presència humana: en un emplaçament, una «màquina d'espectacle» accessible per tot arreu, des d'on un animador col·locat al bell mig haurà de coordinar els moviments dels «decorats» (tots mòbils), igual com si aquests fossin éssers mecànics fruit de la imaginació. A Hellerau únicament la llum era dirigida per un registre important que permetia de donar a les parets de la sala un irisament màxim a base de «*degradés*» molt matisats. Lissitzki, en canvi, concep tota una orquestració de llums i de moviments.

El constructivisme rus creuarà la frontera francesa amb bastant de retard, el 1927, gràcies a Sergei Diaghilev, el qual contracta a dos germans escultors, Naum Gabo i Antoine Pevsner, per a la representació de *La gata*, musicada per H. Sauguet, a Montecarlo. La decoració són formes de plàstic transparent, en un joc de reflexos totalment «moderns» que un Jasper Johns intentarà de recuperar al ballet *Walkaround Time* de Mercè Cunnigham, per bé que sense recrear-hi l'ambient de la composició original revolucionària, mitjançant el dinamisme de les formes que es corresponen en l'espai, amb les quals el cos humà es troba íntimament entremesclat.

Ara bé, els artistes de teatre s'han anat allunyant de mica en mica del primer objectiu de llurs esforços, construir el socialisme, portats per l'entusiasme de crear en les tres dimensions i dedicats, la majoria, quan comencen, a la pintura o les arts plàstiques. Al començament es va produir, doncs, una superposició entre la ideologia i la seva materialització a l'escenari, seguida d'un desplaçament i de la presa de poder per part de l'art sense adjectius, sense cap caràcter propagandístic, ja que, de fet, i deixant de banda els «muntatges d'atracció» de l'«*agit-prop*» (generalment al carrer o a la fàbrica i creats, sovint, pels mateixos obrers), el repertori dels «constructivistes» era clàssic, encara que ells li donessin una interpretació nova (la crítica que hi ha a *El revisor de N. Gogol*, una obra que a la Rússia tsarista es considerava una comèdia, només va esdevenir mordaç gràcies a la direcció de Meyerhold).

Malgrat tot, però, el teatre s'ha beneficiat molt del «constructivisme». En primer lloc, perquè li ha donat l'oportunitat de desterrar el «teatre burgès» i el seu foc d'encenalls, de —per dir-ho d'alguna manera— fer lloc: un plató nu i alguns accessoris que faciliten l'actuació dels actors, més física, especialment sota la influència de la biomecànica. L'escenari deixa de ser una «caixa d'il·lusions» i es presenta tot nu: una «eina» que mostra com funciona a un públic incitat a participar-hi.

El «constructivisme rus» encara no ha deixat respirar el teatre del segle XX, en el qual ha deixat una empremta profunda, tant per la seva ètica com per la seva estètica.