

Tendències del teatre contemporani

L'autor fa un recorregut per les estètiques del teatre actual, des de les propostes que desdibuixen els límits entre la realitat i la seva representació fins a les que plantegen noves formes de dramaturgia clàssica.

En totes el públic és la peça clau de l'espectacle teatral.

Per **Davide Carnevali**

La meva tieta pensa en el teatre com un art fora d'aquest món, força elitista, difícil d'entendre i encara menys interessant. Com l'he de culpar? Sovint, molt sovint, la imatge que el teatre ha proporcionat de si mateix ha alimentat aquesta visió de les coses i una bona part de les produccions que veiem ho confirmen. Però també hi ha propostes que, al contrari, sorgeixen de la consciència que el teatre ha de prestar una atenció especial a la comunicació amb el públic i a la relació amb la realitat social en què neix i actua. A partir d'una reflexió sobre el que passa fora del teatre, podem fer que el teatre sigui un mitjà privilegiat d'interpretació d'allò real.

La relació entre la realitat i la seva representació ha estat al centre de moltes de les estètiques més interessants dels darrers anys. L'autor i director francouruguaià Sergio Blanco (1971) ha portat a les escenes catalanes obres com ara *Tebas Land*, *Kassandra* i *Ostia*. L'autoficció és avui en dia una pràctica força comuna, que ha arribat una mica a tot arreu: consisteix a esborrar els límits entre la biografia i la invenció literària, i a desplaçar la curiositat per saber si un fet és real o no cap als mecanismes pels quals els fets es perceben com a reals o no. Aquest és també l'objectiu d'una altra tendència molt popular: el *re-enactment*, és a dir, la reconstrucció en escena d'actes

«A partir d'una reflexió sobre el que passa fora del teatre, podem fer que el teatre sigui un mitjà privilegiat d'interpretació d'allò real.»



Un moment de l'obra *Am Königsweg*, d'Elfriede Jelinek, dirigida per Falk Richter. Fotografia d'Arno Declair.

reals. Fill del teatre documental, en els últims anys ha tingut el suís Milo Rau (1977) com a portabandera (*Five Easy Pieces*, *Mitleid*, *Die Wiederholung*), també gràcies a la caixa de ressonància oferta per la Schaubühne, el teatre de Berlín que va adoptar Rau com a artista resident. Des de *Hate Radio* —sobre el genocidi a Ruanda—, passant per *The Civil Wars* o *Das Kongo Tribunal*, Rau ha investigat sobre la justícia social i el concepte mateix de justícia, a partir d'un treball de documentació arrelat en el seu compromís com a activista polític i arribant a reconstruir tribunals de guerra a l'escenari. A més, fomenta la idea que el teatre, amb el seu acte d'exposició al públic, es conver-

teix en un potent dispositiu per parlar sobre com es parla de certes coses.

La imatge documental ha estat freqüentment investigada pel teatre. El libanès Rabih Mroué (1967) tracta la qüestió de la fotografia i la seva definició; la brasilera Christiane Jatahy (1968) persegueix la construcció paral·lela de la ficció en forma de cinema i en forma de teatre. L'alemanya Susanne Kennedy (1977), en canvi, treballa la imatge digital i l'estètica del videojoc en propostes com *Hideous (Wo)men*, *The Virgin Suicides* o *Drei Schwestern*, que vam veure al Lliure no fa gaire. És freqüent el joc amb la màs-

«El públic ha tornat a ser un actor fonamental de l'esdeveniment teatral; potser encara més ara, en temps de pandèmia.»

cara, la veu en *delay*, la distorsió de la imatge i el llenguatge audiovisual de la *soap opera*, al servei d'una reflexió brillant sobre la percepció dels cossos, especialment el cos femení, amb la seva estètica i la seva construcció a través de l'estereotipatge en l'ull de l'espectador. Però qui més ha fet de la relació amb la imatge cinematogràfica una marca de la casa és l'anglesa Katie Mitchell (1964), que des de fa anys converteix l'escenari en un plató de gravació, davant d'un públic que assisteix a la construcció d'una pel·lícula acompanyada de la seva projecció en directe. On és la realitat? A la pantalla o a l'escenari? La primera proposa el producte realitzat, dotat de significat; el segon busca una visió general, on l'ull es perd en la multiplicitat d'espais i accions que es produeixen simultàniament.

La forma en què la mirada de l'espectador capta la plasticitat de l'escena és el centre d'aquelles poètiques que conceben el teatre no com un lloc per a la representació d'allò real, sinó com un punt de trobada entre els cossos reals de l'interpret i de l'espectador. A alimentar aquesta idea ha ajudat el gran desenvolupament del teatre dansa des de Pina Bausch en endavant, amb Sasha Waltz o Anne Teresa de Keersmaeker, Virgilio Sieni, Jérôme Bel, Dimitris Papaioannou, els nostres Sol Picó i Cesc Gelabert, o companyies com Peeping Tom o Needcompany (i amb Flandes com a gran centre de producció). Però la mirada plàstica de l'espectador ha estat també la que ha engegat experiències que sorgeixen de la barreja amb les arts plàstiques i pictòriques, com les del nord-americà Bob Wilson (1941), el belga Jan Fabre (1958) o l'italià Romeo Castellucci (1960), que han produït espectacles de gran impacte visual i que, tot i no renunciar a la paraula, s'allunyen d'un teatre concebut com un mitjà per explicar una història, i, en canvi, s'acosten a un teatre propulsor d'una experiència física, a la qual l'espectador accedeix mitjançant el que Derrida anomenava «mirada hàptica»: un ull capaç de tocar el seu objecte com si fos una mà.

A Catalunya, ens han arribat interessants reflexions sobre el tema de l'Agrupación Señor Serrano o d'Alícia Gorina (1979), que amb *Watching Peeping Tom* portà a l'esce-

nari el seu pare, crític reconegut, per parlar de la funció interpretativa de l'ull en el cinema, juntament amb una actriu que als ulls dels espectadors havia de fer de la mateixa Alícia. D'aquesta manera, el teatre emprèn també una reflexió sobre l'acte testimonial, per mitjà de l'exposició al públic no tant d'actors que encarnen personatges, sinó de persones la presència de les quals es reconeix com un valor en ella mateixa. Sobre això es fonamenta el recorregut del col·lectiu germanosuís Rimini Protokoll, amb la posada en escena dels anomenats «experts de la vida quotidiana». A l'escenari no hi ha actors, sinó persones que expliquen la seva vida: cap actor no podrà reproduir una experiència real millor que els que la van viure. Paral·lelament, el grup ha desenvolupat una conspícua producció de teatre immersiu i interactiu, amb operacions com *Call Cutta* i *Remote*, en què el públic es dispersa en un passeig per la ciutat guiat per uns auriculars, o 100%, en el qual és convidat a passar d'una banda a l'altra de l'escenari, donant una idea de com es posiciona la societat respecte a determinats temes. (Heu vist *Nexes*, el nou programa de Mònica Terribas i Jordi Basté a TV3? Era això.) En propostes com aquestes, el públic és un actor que participa en la creació i sense el qual, òbviament, no hi ha espectacle. Bé ho saben grups com Gob Squad i Forced Entertainment, que han aconseguit incloure el públic d'una manera divertida i intel·ligent en els seus espectacles, o el portuguès Tiago Rodrigues (1977), que en *By Heart* convida deu espectadors a memoritzar un sonet de Shakespeare. La lectura política de la participació pot ser extremament interessant: fixeu-vos en què n'ha tret Roger Bernat amb *Domini Públic, Pendent de vot* o la recent *Please, continue (Hamlet)*, on els espectadors han de jutjar, com a tribunal, el príncep danès que assassina Poloni en la tragèdia shakespeareana.

Parlant de clàssics: per com ho estic presentant, sembla que el teatre de text hagi desaparegut. No és així, és clar. Encara (r)esisteixen esplèndides propostes de directors hereus d'aquells que han fet de la «lectura crítica» del text el seu punt fort, combinat amb una estètica personal reconeixible i impactant. Ostermeier i Thalheimer a Alemanya, Latella a Itàlia, Warlikowski a Polònia, Koršuno-



Dos moments de *Hate Radio*, de Milo Rau.

vas a Lituània, Hermanis a Letònia o Donnellan a la Gran Bretanya en són només uns quants exemples (segur que se n'escapen molts d'altres). O, a la regió francòfona, els curiosos casos de Fabrice Murgia, Pascal Rambert i Jöel Pommerat, que, a l'hora d'autodirigir-se, han posat les seves excel·lents habilitats d'autors innovadors al servei de la tradició del teatre de direcció.

Si ens quedem en el terreny de l'autoria, no hem d'oblidar els últims Nobel de Literatura atorgats per l'activitat teatral encara en vida. Ambdós austríacs, ambdós dels anys quaranta, Elfriede Jelinek i Peter Handke en formes totalment diferents han revolucionat la dramàturgia contemporània. Si Handke reflexiona sobre el concepte de representació des dels anys seixanta, Jelinek és la protagonista indiscutible de l'escena alemanya dels darrers anys. Els seus fluxos narratius que descomponen el llenguatge es presten a convertir-se en monòlegs, cors, diàlegs; el text té un valor literari, però esdevé teatre només quan és assumit per un director

que en fa un material per a l'escena. Una tendència a la qual s'ha donat el nom de post-dramàtica: l'espectacle no és una re-presentació del text, sinó la seva presentació dins d'un esdeveniment únic que passa en l'aquí i l'ara amb l'espectador.

El públic, per tant, ha tornat a ser un actor fonamental de l'esdeveniment teatral; potser encara més ara, en temps de pandèmia. És curiós, si pensem que la tendència predominant en l'últim any i mig a tot Europa (a excepció d'Espanya) ha estat justament tancar les sales al públic. Sí, els teatres van respondre obrint *online*, però és evident que sense presència no hi ha teatre. Una altra qüestió és el servei que el recurs en línia pot fer a la teatralitat: si en la mediació de la imatge visual el públic experimenta la pèrdua de la copresència física, amb tot el sentit que això porta i comporta, aleshores sí que l'*online* es pot configurar com una línia d'investigació interessant en aquesta recerca contínua sobre com s'alimenta una relació fructífera entre l'escena i l'espectador. ●