

El llenguatge postdramàtic de la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz de Berlín. Conclusions d'un seminari d'investigació

Brigitte Luik i José Antonio Jato

L'impacte de les creacions teatrals dels directors de la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz de Berlín es veu reflectit avui en dia en innombrables espectacles de teatre d'Alemanya. L'energia creadora sorgida d'aquest laboratori d'idees durant gairebé dues dècades no només ha dipositat la seva empremta en gran part dels escenaris alemanys i europeus, sinó que també ha contribuït a revolucionar i a entendre d'una altra manera el teatre.

Ens podríem preguntar quina és la raó d'aquest impacte. Una de les respostes possibles caldria buscar-la en el fet que, a partir dels anys noranta, la direcció artística de la Volksbühne ha anat reunint un inquiet equip de directors d'escena, dramaturgs i escenògrafs de personalitat marcada, que han optat explícitament per assumir una peculiar filosofia teatral, polièdrica, configurada per resquills, o idees postdramàtiques, fins llavors no habituals en un centre de la xarxa de teatres públics de la República Federal.

Aquest amor pel risc implicava —malgrat el caràcter específic de la institució— assumir també una nova filosofia empresarial, que discrepava de la línia imperant als teatres públics alemanys de l'època.

Les diferents personalitats de l'equip de la Volksbühne —amb un rerefons d'escola brechtiana— s'han distingit per la seva capacitat per absorbir diferents experiències artístiques i populars: la performance-art, la música pop, la instal·lació o el Fluxus, posades en escena visuals o espectacles d'investigació estètica, desjerarquitzats, en els quals el drama o els textos literaris no eren ja els amos i senyors de la posada en escena. Precisament aquest instrumental és característic del *modus operandi* del que el catedràtic Hans-Thies Lehmann defineix com a «teatre postdramàtic».

Lehmann va encunyar aquest terme en un llibre del mateix nom, publicat el 1999, en què analitza i descriu l'aparició d'un nou fenomen referent a un canvi de paradigma que s'ha constatat en l'estètica teatral contemporània.

El catedràtic de la Universitat de Frankfurt del Main percep que aquesta metamorfosi de l'art dramàtic, amb arrels en el passat, està en ple desenvolupament, i que no solament aflora en els textos d'autors teatrals destacats,

sinó que s'apropia cada vegada més de la parafernàlia d'una nova forma d'escenificar.

En el llenguatge postdramàtic tots els elements d'una posada en escena es troben —en principi— en un mateix pla d'igualtat. La subordinació d'una part sobre l'altra desapareix, per adaptar-se, a la pràctica, únicament a l'estil i tipus de proposta de l'artista en particular. Per arribar a aquesta conclusió, Lehmann evoca la tasca de diversos artífexs consagrats en els últims trenta anys a escala internacional. Entre altres considera postdramàtic el «teatre d'imatges» de Robert Wilson, o el teatre dansa de Jan Fabre. En el seu llibre Lehmann inclou una relació d'eclèctics artistes de la performance-art, com Helena Waldmann i el Wooster Group; destaca «el teatre de l'acció» de La Fura dels Baus, o valors en alça com el Theatergroep Hollandia, Forced Entertainment i Gob Squad. A la llista de dramaturgs postdramàtics ben coneguts cita entre d'altres Heiner Müller, Werner Schwab o Elfriede Jelinek.

La Volksbühne, des de la seva plataforma institucional, és també un bon exponent d'aquest nou teatre des que Frank Castorf es va fer càrrec de la seva direcció artística l'any 1992. Castorf ha revitalitzat els clàssics amb adaptacions de novel·les com les de Dostoievski, carregades de cinisme, descomposades i després recompostes amb esquinços i referències cinematogràfiques. Des del Prater, alguna cosa així com la sala petita de la Volksbühne, situada en un altre lloc de la capital, l'autor i director René Pollesch intueix també noves formes experimentals amb figures d'estridentia verbal i existència trençada. El discret però importantíssim paper dramaturgista de Carl Hegemann ha possibilitat que les accions transteatral de creadors com Christoph Schlingensief, i les escenificacions melomaníques del director d'escena suís Christoph Marthaler hagin despertat l'interès general d'un públic jove pel teatre.

Sense cap dubte es pot afirmar que la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz evidencia un esperit de treball desafiador i renovador, regit per impulsos, que exploren alternatives i llenguatges postdramàtics, les pautes dels quals podríem sintetitzar grosso modo així:

- Els espectacles reinterpreten i no mimetitzen la realitat.
- Desjerarquitzen el text i els altres elements de l'escena.
- Els texts rivalitzen sovint amb els procediments escènics, en adaptacions de novel·les o paràfrasis cinematogràfiques o de creació pròpies.
- En les versions dels clàssics el que centrifuga l'argument i els personatges és un concepte, entorn de variacions d'aspectes fragmentaris

d'aquest concepte, que es reordenen i dilueixen com en un calidoscopi.

- El llenguatge s'independitza habitualment dels seus portadors i desencadena cascades de frases, veus i estructures corals irrefrenables.
- L'acció, alliberada d'una faula, segueix estratègies repetitives i serials en una concatenació o samplejat d'esdeveniments, l'objectiu dels quals és estimular el procés de comunicació entre actors i públic.
- Els actors presenten (*simple acting*) més que representen (*complex acting*), es descobreixen fins i tot com a persona (*not acting*), en detriment d'«actuar-com-si-fossin» un personatge. A vegades es treballa amb purs aficionats que només encarnen el que són en la vida real.
- Les noves tecnologies apareixen com a part integrant de la tramoia escenogràfica, desnaturalitzen l'acció i els personatges els deconstrueixen, a més d'induir a desmitificar la fascinació per la tècnica de la societat.

En el marc d'un seminari d'investigació celebrat a l'Institut del Teatre de Barcelona durant l'hivern del 2006-2007 els participants es van plantejar la tasca de sondejar des d'una perspectiva personal els fonaments del fenomen teatral postdramàtic. En els seus escrits s'han centrat en la tasca realitzada en aquests últims anys per la berlinesa Volksbühne, i han volgut revelar-ne la seva òptica per escrit. L'exposició individual del fenomen reflectida en aquests assaigs és subjectiva, i per tant ha estat abordada —de comú acord— sense prejudicis. La seva divulgació pretén estimular el debat i que les diferents perspectives sobre el tema deixin un pòsit darrere seu.

En el primer dels assaigs que llegireu, Lucía Carballal dissectiona un muntatge de Frank Castorf de *La dama del mar* d'Ibsen, i aprecia en la dramaturgia aplicada a la peça, una «poètica de la deconstrucció» de signes, moviments i sons pròpia del subconscient i les seves capes.

Albert Massanas Vidal descobreix en la posada en escena del mateix Castorf *Forever young*, de l'escriptor nord-americà Tennessee Williams, les idees de Walter Benjamin sobre el concepte de realitat en l'era de la reproductibilitat més absoluta. En aquest espectacle, l'acció, per exemple, es diluïa aleatòriament en tres plans espacials: visible, invisible i virtual. Això transcorria entre el prosceni i les bambolines, ubicació només perceptible a l'espectador, a través d'una pantalla de vídeo. En el sentit de Walter Benjamin, l'aura del món físic intrínseca del teatre es fonia al llarg de l'obra amb fragments de la seva imatgeria virtual.

Josep Maria Miró, d'altra banda, s'endinsa en l'esperit irònic i televident

del director d'escena Christoph Schlingensief per perfilar els seus excel·lents dots de *show master* i provocador enginyer d'un nou «teatre polític», que desdibuixa els límits entre realitat i ficció.

Marta Tirado incideix en el tema i vincula els mítings transteatral de Schlingensief amb les teories del simulacre del filòsof francès Jean Baudrillard.

Carles Mallol Quintana ens adverteix, per la seva banda, que la lectura no lineal de pàgines web presenta concordances útils, que ajuden a entendre l'estructura d'una peça postdramàtica.

Finalment, Alice Desarmaux dona veu a la perplexa percepció d'un públic enfrontat per primera vegada a uns personatges hiperrealistes proveïts per l'autor de la Volksbühne René Pollesch, els quals es pregunten: on és la meua vida en aquest centre comercial?

Les conclusions que llegiran a continuació circumval·len un teatre modern, lliscadís i eclèctic que, com en els personatges de Pollesch, té l'energia de plantejar interrogants sobre la crisi d'identitat que assota l'ésser humà en l'actualitat. El teatre postdramàtic a imatge i semblança de la indústria de l'espectacle ha desplegat estratègies que desubiquen l'espai, el temps i el lloc. I des d'aquest *out-sourcing* que ofereix la deslocalització, els seus avatars ens pregunten: és això el drama després del drama? La finalitat del nou teatre continua sent la de catapultar preguntes torbadores, encara que les respostes siguin com sempre a les mans de ningú, o en la ment de l'espectador.

Sobre el teatre postdramàtic. A propòsit del muntatge de Frank Castorf *La dama del mar* (1993)

Lucía Carballal

Fem l'àlbum complet de la nostra vida. Reunim totes les fotografies que conservem de nosaltres mateixos, tot el que s'ha dit de nosaltres, tot el que hem escrit... El corpus resultant no seria capaç d'explicar qui hem estat *realment*. El motiu és que la nostra identitat, com qualsevol altra cosa, queda diluïda en els infinits punts de vista des dels quals es pot percebre. No som *un secret* per revelar ni *una veritat* per conèixer. Som el conjunt de reflexions que es pugui fer sobre nosaltres, i per tant una idea en construcció.

De la mateixa manera, la representació en Castorf recull una multitud de plans des dels quals es pot analitzar el fet escènic. Així doncs, què és *La dama del mar*?

1. La història d'Ellida, una dona que, incapaç de deslliurar-se del seu passat, contempla com els vells fantasmes enfonsen el seu matrimoni.
2. Una sèrie de professionals (actors) que ens convoquen per oferir-nos el seu repertori de recursos. Al marge de la lògica de l'acció o el desenvolupament de la trama, podem veure com un actor es recrea amb un sol fonema del seu text, o presumeix de la seva destresa en l'execució de sons o moviments. Des d'aquest punt de vista, per què no dedicar quinze minuts a pronunciar una paraula? No podria ser això una prova de (rar) virtuosisme?
3. Un grup de persones (sense distingir actors d'espectadors) que es reuneix en un teatre per sentir junts les mateixes coses. En aquest sentit, funciona el concert de rock que succeeix en paral·lel a la ficció. Espectadors i actors canten junts, tots participen d'un mateix sentiment.

Aquests nivells es troben superposats i succeeixen alhora. De manera que, quin és *La dama del mar*?: el joc d'aquestes capes, unes deixant entreveure les altres, cedint-se el protagonisme. Així, creiem veure el personatge d'Ellida, però aviat desapareix per donar pas a l'actriu que, en forma d'Ellida, es dirigeix a nosaltres per dir-nos alguna cosa. Tot seguit la idea d'*actriu* s'esvaeix: ara veiem un cos (pura matèria) que, retorcent-se i gemegant, enuncia l'emoció predominant en el personatge, però sense *ser* el personatge.

Cadascun d'aquests episodis tempteja de manera diferent el concepte d'Ellida.

I el conjunt dels episodis abraça aquest concepte i exposa la investigació entorn d'ell. Però quan l'espectador vulgui desxifrar-lo, quan pretengui localitzar un fil conductor que *expliqui* el personatge, fracassarà. No existeix l'eix. No hi ha un centre de gravetat.

El teatre postdramàtic és una poètica de la deconstrucció, una posada en ordre dels principis generadors del desordre. (Alguna cosa així com una investigació rigorosa, gairebé científica, del caos). És un teatre que neix en la reflexió i és mogut per aquesta, de manera que cada segon d'espectacle és esclau de la mateixa inquietud filosòfica.

Emulant la sofisticació de Castorf, solem envoltar el teatre de pensament, sostenir-lo en la teoria. Però de vegades ens és difícil traduir les lleis del pensament en lleis escèniques: trobar els mecanismes que serveixin eficaçment els continguts.

El que més m'agrada de Castorf és la seva capacitat d'elaborar aquest transvasament d'idees. Utilitzar els materials del teatre per construir filosofia.

I tant si m'aboco al seu teatre com si m'aboco a la filosofia, em sembla sentir el mateix: escepticisme, tedi, fascinació.

Dramatúrgia de la Volksbühne. A través de l'esclatxa

Albert Massanas Vidal

Ja un pensador com Walter Benjamin va intuir a principis de segle que alguna cosa estava canviant; que el món patia un capgirament com mai a expenses de l'avenç de la tècnica, que imposant-se de manera ràpida i taxativa conduïa l'home cap a una nova manera de relacionar-se amb el món. Parlant del cinema i de les seves possibilitats a nivell tècnic, també Benjamin dirà que, de cop i volta, la cultura òptica i auditiva de l'espectador estava patint una ampliació fins aleshores mai vista: l'home a nivell visual i també a nivell sonor experimentava un procés similar al que suposen per a la psique humana les teories sobre la psicoanàlisi de Freud.

Serà també un pensador com Benjamin qui ens parlarà de la crisi del llençatge esdevinguda després de la Primera Guerra Mundial i de la necessitat de restablir els vincles d'allò expressat amb l'arrel veritable del seu significat.

Aquests discursos, així com molts d'altres de plantejaments similars, se rien els que podríem resseguir, en alguna de les seves formes, en la dramatúrgia del teatre de la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz de Berlín.

Davant una realitat que es presenta a l'home de manera fragmentada i intermitent, amb el shock, l'estímul violent, com a mitjà, l'home experimenta una ruptura envers el món i la seva realitat; s'obre una esquerda en l'explicació lineal de la realitat i, lluny d'aflojar-ne el buit, d'aquesta esquerda n'afloira una realitat oculta i veritable: la realitat d'allò no racional, la realitat d'allò instintiu, la realitat del joc insignificant com a plaer, la realitat del mecanisme que mou la superfície, la realitat... que encara que real, no resulta necessàriament quelcom comprensible...

Així, dalt de l'escenari, la il·lusió de realitat del drama també ens mostra aquestes esquerdes; es trenca i, de les esclatxes, n'afloira la realitat real, la realitat del mecanisme dels actors, de la seva tècnica portada fins al virtuosisme, la realitat d'allò que experimenten a l'escenari, i també d'allò que experimenten fora d'ell, a la vida *real*. D'aquesta manera l'espectacle es fragmenta, mostra les seves esquerdes i fa que en sorgeixi el discurs, el *discurs real* més enllà del «drama teatral», component a mesura que avança la representació, més que una pintura, un heterogeni mosaic que combina fragments molt diversos que, des de la distància adequada, ofereixen una clara imatge a l'espectador.

Christoph Schlingensief, manipulador de la realitat

Josep Maria Miró

L'inclassificable director, dramaturg i cineasta Christoph Schlingensief (Oberhausen, 1962) és un director a qui agrada intervenir sobre la realitat. En molts dels seus espectacles i processos artístics —reduir-lo a la categoria de resultat teatral seria menystenir que en la majoria dels casos el seu treball és una mirada molt més àmplia que la recerca d'un simple i puntual resultat per presentar davant un públic— ha treballat a partir de la manipulació d'aquesta citada realitat buscant-ne la teatralitat i una manera d'explicar el nostre món contemporani. Un bon exemple és la seva crítica, no massa ben rebuda a Àustria, a *Big Brother*, amb la instal·lació d'un contenidor amb immigrants sense papers que la mateixa població d'un país en ple creixement de l'extrema dreta havia d'encarregar-se d'expulsar; una nova mirada sobre *Hamlet* treballant amb antics neonazis intentant reinserir-se socialment; o el *Freak Stars 3000* (2002) una mena de gran càsting, a l'estil d'*Operación Triunfo* o altres realitats de competició, en el qual persones amb algun tipus de deficiència física i psíquica aspiraven a ser els protagonistes d'un show al teatre.

A Schlingensief li agrada situar-se en el terreny de la intermedietat, aquest estrany reconeixement d'una realitat mediatitzada sobre la qual intervé i deforma. Una estranya i nova realitat que ha passat pels massmèdia audiovisuals i que som capaços de reconèixer immediatament. No ens enganyem, però: el dramaturg alemany treballa sobre aquesta aparent realitat, la manipula, la deforma al màxim i, un cop en aquest nou estat, ens la presenta com un mirall amb una imatge nítida, lúcida i clara en la qual veure els punts foscos de la nostra societat.

Schlingensief entén el teatre i l'exercici de creació com un procés que té moltes més implicacions que allò que es veu dalt de l'escenari. Cap dels exemples anteriorment citats no té sentit com un simple resultat estètic d'aparador per mostrar davant d'un públic concorregut. Aquesta no és la seva finalitat artística. En els tres casos són processos creatius que impliquen molt més. Gairebé un procés de laboratori, on qualsevol cosa pot passar després d'un seguiment i treball intensiu. Són creacions que tenen a veure amb la investigació artística. Com si la mutació provocada i buscada d'aquesta indefinible realitat la seguíssim com si es tractés d'un treball d'observació científica. Per això paral·lelament al seu treball, Schlingensief ha optat per suports audiovisuals com el cinema i la televisió per recollir les seves experiències com una acumulació de dades, referències i provatures.

Marta Tirado

Cal destacar, però, un altre aspecte important del teatre postdramàtic i de l'obra de Schlingensief, en relació amb el tipus de teatre que es fa, la seva estructura, la seva dramaturgia i els aspectes que tracta. Per a això cal remetre'ns al teòric Jean Baudrillard, el qual reflexiona sobre el pensament de la nostra era del 2000. Baudrillard explica que des de l'inici del segon mil·lenni la societat occidental ha deixat de pensar en un futur possible i en qualsevol tipus de renovació que impliqui una innovació. En canvi, ha buscat recuperar la memòria i la història però des d'un punt de vista regressiu, amb la finalitat ja no d'avançar, sinó de sobreviure. Aquest plantejament ha fet que tota realitat humana tendeixi a la ficcionalització. Deixa de ser real, perquè no es crea de nou, i passa a ser virtual, fictícia, programada, perquè es remet a la repetició d'uns models ja existents que es recreen. Així doncs, la realitat es constitueix com a refregit del que ja existia i se subratlla el caràcter suprareal de les coses, els fenòmens extrems que van més enllà de la realitat. Així, per exemple, l'èxtasi de la informació passa a ser la simulació d'allò real, l'hiperrealitat, del sexe, el porno, del temps, el temps real instantani.

En l'obra de Schlingensief, especialment a *Freak Stars 3000*, hi ha una recreació de la idea d'hiperrealitat perquè tracta amb matèria real (persones que no representen cap personatge, que són qui són i com són) i de la idea de temps real instantani, ja que l'acció passa en el moment que s'està fent i és rebuda pel públic d'aquesta manera. En aquest sentit, també la simulació hi és present, ja que es recrea un càsting irreal, simulat, paròdic, que es burla dels reals. Trobem en el teatre postdramàtic en general una recreació del joc actoral en temps real a escena i des d'una hiperrealitat extrema, que contrasta amb la ficció que recrea. Les teories de Baudrillard són aplicables al teatre de la Volksbühne i cal posar-los en relació perquè s'enriqueixin i prenguin sentit mútuament.

El bosc postdramàtic: una breu reflexió

Carles Mallol Quintana

En els muntatges de l'anomenat teatre postdramàtic, intueixo curioses similituds amb la hipertextualitat pròpia d'internet. La lectura d'una pàgina web no és, en absolut, lineal. O en tot cas, et dóna totes les opcions perquè no ho sigui.

Si intento traslladar aquesta última frase al camp del teatre, qualsevol

podria pensar que estic parlant de muntatges interactius, i no em refereixo a això de cap manera. Certament, en alguna peça de Frank Castorf, per exemple, apareix una relació directa entre públic i espectador. Però aquest no és el pilar sobre el qual vull focalitzar l'atenció.

Em refereixo més a les múltiples branques (com les d'un arbre) que presenta qualsevol muntatge postdramàtic. L'espectador les recorre totes en un ordre aparentment caòtic. A sota, normalment, hi ha el tronc, la història que el director ha manllevat d'un autor clàssic, un Ibsen, per exemple, o fins i tot un text propi. Aquest tronc és ineludible, i és respectat, tot i el joc que s'hi pugui arribar a fer.

Però tinc la sensació que en el teatre postdramàtic el més important és l'embolic de les branques. I és un embolic totalment sa, creatiu, enriquidor.

El director utilitza el tronc per descobrir les branques del text. Els links, els hipertextos. Cadascun dels personatges és treballat, no solament des de l'evidència que hi ha sobre el paper (encara que sigui un paper polièdric, amb moltes cares), sinó, i sobretot, des d'aquells elements, situacions, accions, jocs escènics que hi puguin tenir relació. Les paraules dels autors dramàtics tampoc no són preses amb innocència. Qualsevol nom propi, qualsevol joc retòric és susceptible de trobar el seu referent. El director postdramàtic l'hi inclourà: fragments d'altres llibres, improvisacions sonores, gestos propis del món de la dansa, etc.

El tronc es fa ric en un creixement aparentment caòtic, que demana una concepció de la direcció molt serena, precisa, perquè la cosa no es descontrolli i caigui en un calaix de sastre. No es tracta que hi càpiga de tot, en un muntatge postdramàtic; es tracta que l'embolic de branques deixi espai perquè surtin les fulles. Que els arbres deixin veure el bosc. I, quan això passa, el teatre postdramàtic és infinitament ric.

«On és la meva vida en aquest centre comercial?»

Alice Desarmaux

Els personatges d'*Heidi Hoh ja no treballa aquí*, de René Pollesch (1998) han perdut el seu propi llenguatge. Parlen com portadors de paraules de la societat de consum, amb frases fetes, paraules que ja no tenen sentit de tant repetir-les... No saben el que diuen o hi ha una contradicció entre el seu pensament i el seu discurs. Criden, colpegen cotxes sobtadament, tenen reaccions que han perdut la lògica humana de causa-efecte. De fet, han perdut la seva identitat per tornar-se subjectes de la globalització. No senten res, no poden

dormir, somiar, només es poden «endollar en qualsevol banda» i tornar-se no algú, sinó alguna cosa.

Aquí es tracta que els actors, jugant a l'escenari, trobin una manera de sortir d'aquesta situació del «viure estàtic en el present». El llenguatge es veu com una partitura: participen en «una competència de crits» amb una rapidesa extrema. Juguen amb les frases, que es repeteixen sense distinció entre els personatges, amb els leitmotiv, criden frases i paraules, s'aprofiten de l'idioma. Poden divertir-se amb els clips que interrompen les situacions parlades per passar a l'acció, com un zàping, com si tinguéssim un comandament a distància i canviéssim el canal de la televisió. L'actuació pot ser molt física, els actors es cansen molt amb aquesta violència verbal dels crits, amb aquest joc de ping-pong sense interrupcions entre les frases. Els actors són perfórmers, es desfoguen, alliberen la seva energia, utilitzen els seus impulsos, fent sortir la part del seu cos que no està socialitzada o codificada. Efectivament, juguen amb el paper de personatges destruïts que no poden adonar-se del que queda de real, d'autèntic en ells mateixos. La part pública, mediàtica dels personatges, i la part veritable, el costat humà, es posen en el mateix nivell, se superposen i mostren les seves contradiccions.

L'espectador es troba davant de personatges estranys, que ja no saben on situar-se al món. Diuen que tenen una vida que ja no suporten. Es pregunten i ens pregunten què fer: transformar-se en objecte, ser un ninot de veritat perquè ja no tenim emocions, fer-se clonar perquè no ens queda individualitat?

Tornarem a donar un lloc a les emocions o les eliminarem? Arribarem encara més lluny en la deshumanització o despertarem? Què haurem de fer?

Referències bibliogràfiques

- LEHMANN, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Ffm, 1999.
 BAUDRILLARD, Jean: *La sombra o el suspense del año 2000. Debats*, 62-63, (tardor del 1998).
 SONTAG, Susan: *Contra la interpretación*, Barcelona, 1969.

