

A LA RECERCA D'UN NOU LLENGUATGE TEATRAL PER A UNS NOUS ESPECTADORS

Per PERE DAUSSÀ

Director de teatre

El Festival d'Avinyó representa per als francesos quelcom més que un festival de teatre. És un aparador on la intel·lectualitat teatral del país, sobretot la parisenca, mostra cada any al món el seu estat de salut. Cal fer notar que Avinyó significa per als francesos el termòmetre de com anirà la temporada a la capital, que comença amb el prestigiós Festival de Tardor. Moltes produccions estrenades a Avinyó després es programaran als teatres de París. Aquesta és, doncs, una oportunitat única perquè molts espectadors puguin gaudir *avant la lettre* d'allò que els privilegiats parisencs podran veure més endavant. Per això hi ha un gran nombre de forasters que, camí de les vacances cap al sud, s'aturen a la Ciutat dels Papes. El festival és, per tant, una tradicional parada que uneix turisme i cultura, aspectes que tan bé saben vendre els nostres veïns.

Els darrers anys, aquest festival, amb l'objectiu de defensar la seva amenaçada llengua, que perd punts davant l'allau de l'anglès, dedica una especial atenció a tot allò que es fa a França i en francès. Això és: promou i dona a conèixer els nous dramaturgs, companyies i teatres, organitza debats i trobades, lectures dramàtiques, exposicions de llibres, cicles de cinema, etc. Tot un seguit d'activitats al voltant d'un festival que lluita, any rere any, per superar-se a si mateix i que, en el fons, reivindica la seva pròpia identitat. Per tant, no és estrany que el programa de mà de la programació oficial estigui dividit en tres apartats reveladors: "France et francophonie" —amb nombroses companyies franceses, belgues, luxemburgueses i canadenques—, "Europe" —només amb tres països: Itàlia, Bulgària i Alemanya— i, aquest any, la programació especial "Au sud des amériques", dedicada al continent americà.

Durant tres setmanes, Avinyó 99 ha ofert 52 espectacles dins la selecció oficial i 530 en l'*off*, el festival alternatiu institucional. Hi han participat 437 companyies, que han actuat per tota la ciutat i les rodalies des de les deu del matí fins a les sis de la matinada de l'endemà. Un festival d'aquesta magnitud requereix que el visitant faci una tria selectiva segons els interessos particulars. El meu interès, com a director de teatre, està encaminat a copsar i avaluar les noves tendències de l'escenificació a Europa. I és, per això, que vaig intentar veure, a més de la programació francesa, el poc, però selecte, que es va presentar en l'apartat "Europe": concretament l'actual dramaturgia d'Itàlia i Alemanya. Era conscient que la tria era un petit tast de tot el gran pastís, però prou significatiu per treure'n conclusions.

A la Cour d'Honneur del Palau dels Papes, lloc emblemàtic del festival, vaig veure *Enric V*, de Shakespeare, amb traducció de Jean-Michel Déprats i interpretat per la companyia del Théâtre de l'Aquarium. A aquest espectacle, d'estrena absoluta, l'envoltava una gran expectació a causa de la direcció de Jean-Louis Benoit, de reconegut prestigi a França, i de la interpretació del protagonista, Philippe Torreton, actor dels últims films de Bertrand Tavernier i antic *sociétaire* de la Comédie Française. Elements tots ells (autor, director, actor i companyia) que garantien sobre el paper un gran esdeveniment. Tot i això, l'espectacle no va assolir les expectatives del públic, que esperava una proposta més arriscada. Veient l'espectacle vaig recordar el *Dom Juan*, de Molière, de la Comédie Française, dirigit per Jacques Lasalle, que vaig veure en aquell mateix espai en el festival de l'any 1993. Han passat sis anys, de llavors ençà, però el temps sembla que s'hagi aturat. Com també sembla que s'ha aturat la renovació i la consegüent creativitat. La direcció i la interpretació van ser fidels als cànons clàssics del teatre institucional francès: una interpretació convincent de Torreton i una direcció acurada al servei d'un estil precís de fer teatre, sense risc i ben presentat. No hi ha res a dir en contra d'una tradició cultural protegida per l'Estat, que ha format una escola, un públic i, en definitiva, una indústria. És una tradició difícilment qüestionable perquè té els seus fidels seguidors, però que, en canvi, no ofereix cap mena de risc.

D'altra banda, en l'acollidor Théâtre Municipal de la ciutat vaig anar a veure un altre Shakespeare, aquesta vegada, *La tempestat*, amb traducció d'Edoardo Albinati, del Teatro Stabile dell'Umbria d'Itàlia; aquest espectacle el va dirigir Giorgio Barberio Corsetti. Al contrari que a la Cour d'Honneur, plena de gom a gom i on el públic es feia veure ostensiblement, el pati de butaques del Municipal no estava ple. Els espectadors denotaven la condició de *festivalliers*: públic assenyat, discret i molt exigent. El protagonista d'aquesta obra fou el gran aparell escenogràfic del muntatge, dissenyat pel mateix director. Una gran estructura de ferro ubicada en un espai buit, atemporal, ocupava tot l'escenari i feia de suport d'unes plataformes que pujaven i baixaven segons les escenes. Al fons hi havia una gran pantalla on es projectaven filmacions. Tot d'una bellesa simple, sense ostentacions, al marge de l'immens giny de ferro. Els personatges estaven situats al mig d'aquest món que els superava i que evidenciava les forces de la natura i la impotència de l'home davant d'aquestes.

Però la maquinària en excés no és bona companya en l'espectacle teatral i, un cop vista, perd tot l'interès per a l'espectador. I en aquest cas, en algunes escenes, en lloc d'ajudar les feia "grinyolar". El director va donar massa preponderància a l'escenografia i això de vegades va llevar protagonisme al treball dels actors. Malgrat tot això, la proposta de direcció de l'espectacle era arriscada i d'una gran sensibilitat. Escenes com ara l'aparició d'uns músics tocant el violí com a contrapunt del text, les cordes que baixen del sostre com si fossin les d'un vaixell i que les fan servir els actors per enfilars-hi, o les imatges filmades sobre el personatge d'Ariel, reforçant-ne l'es-

perit aeri, configuraven, totes elles, uns elements escènics gens realistes, que subratllaven l'aspecte màgic de l'obra i revaluaven el text shakespeareà. No obstant això, la interpretació va resultar molt naturalista, en desacord amb la proposta irreal de direcció, i un xic desigual. Al costat dels dos veterans, i grans actors, Fabrizio Bentivoglio i Silvio Orlando, en els papers de Próspero i Caliban, els donava la rèplica una insegura Margherita Buy, que no acabava de trobar-se còmoda en el paper d'Ariel. En definitiva, un espectacle on es troben referències del teatre de Ronconi i Strehler, pel que fa a l'atemporalitat, amb l'afegitó d'una escenografia més operística que no pas teatral. Tot molt del gust dels anys setanta, quan calia reafirmar-se en la renovació teatral i quan tot era vàlid. Però ara, els invents escènics al servei d'un text, en aquest cas tot un Shakespeare, s'han de justificar. No n'hi ha prou de fer bonic o sorprendre el personal. S'ha d'aconseguir una coherència on tot tingui sentit lògic. Malgrat tot, l'espectacle de G. Barberio Corsetti ho aconsegueix en algunes escenes de gran qualitat i to poètic.

L'endemà a les sis de la tarda camino, quasi sense alè, sota la tòrrida calor d'estiu acompanyat del típic soroll de les cigales de la Provença, cap a la Baraque Chabran: una mena d'atrotinat barracot situat just al costat de l'antiga muralla de la ciutat, habilitat com a teatre, amb teulada d'uralita com a sostre i única defensa del sol, amb un espai central com a escenari i grades per al públic a banda i banda. No hi cabia ni una agulla. Assegut a primera fila, restava rodejat d'uns fidels i expectants acòlits de l'art dramàtic a l'espera d'un espectacle que tenia tots els al·licients d'un gran esdeveniment. Hi havia quelcom a l'atmosfera que ho feia intuir. La companyia alemanya Baracke am Deutschen Theater Berlin presentava *Unter der Gürtellinie* ('Sota la cintura'), del dramaturg americà Richard Dresser, dirigida per Thomas Ostermeier (director estrella del festival que presentava dos espectacles més, *Un home és un home*, de Bertolt Brecht, i *Shoppen & Ficken*, de Mark Ravenhill).

Unter der Gürtellinie la interpretaven només tres actors. I quins actors! Tilo Werner, Bernd Stempel i Falk Rockstroh: si l'un era bo, l'altre encara ho era més. Aquesta obra explica la història de tres empleats destinats a una fàbrica situada a la fi del món, lluny de les seves llars. Tots tres fan de supervisors de la feina de la resta en un ambient dur i desolat. Entre ells esclata un combat sense treva per aconseguir que els destinin a la central de l'empresa, que és prop de casa seva. Els personatges s'endinsen en un laberint irreal d'intrigues subtils, de veritats i mentides, d'amistat i traïcions, en què tot és vàlid per sortir-se'n. L'obra és escrita, aparentment, amb llenguatge planer i col·loquial i sense gaires pretensions, però conté un ritme i un treball acurats que estan al servei del que ha de ser l'escriptura teatral pensada per ser escenificada. Probablement l'autor s'ha sacrificat, a contracor, en favor de la teatralitat del text, ja que l'obra podria haver estat de literatura dramàtica d'alta categoria. La teatralitat no sempre ha d'anar acompanyada de bona literatura i supeditada a aquesta. Potser el paradigma d'aquest equilibri és Shakespeare i en un grau menor Molière i Calderón. Tots ells són bons coneixedors del teatre entre bastidors. Aquestes reflexions les he fet després d'ha-

ver vist el treball de direcció del jove Ostermeier (1968). El seu excel·lent treball m'ha fet entreveure un probable camí cap al desitjat equilibri entre el text teatral actual i la interpretació dels actors.

En aquest sentit, importants directors, com ara Brook, Béjart, Barba, Mnouchkine o Wilson, han proposat nous llenguatges teatrals influenciats, sobretot, pel món oriental. Aquestes investigacions, però, es preocupen més per la concepció de la cultura i el diàleg ("la cultura dels lligams", segons Brook). Un teatre *transcultural* del mestissatge, que fa més referències al contingut que no pas al treball dels actors. Tal com ho havien fet Artaud, incorporant tècniques d'actuació del teatre balinès al treball interpretatiu, i Grotowski, amb les seves teories sobre el llenguatge del cos.

Pel que fa a aquest desig de trobar un nou mètode per als actors, alternatiu i complementari de les noves dramatúrgies, el director i autor teatral Steven Berkoff formula una interessant teoria sobre l'actuació. Un procediment força revolucionari en què els sentiments i les accions físiques han d'estar estretament relacionats amb el text i l'espai que els envolten, amb l'objectiu d'aconseguir la creació d'un sol cos. Una interpretació d'una gran complexitat a causa de l'estudi psicològic i sensorial que es fa per a la construcció de cadascun dels personatges, però d'aparent simplicitat quan es visualitza.

La direcció de Thomas Ostermeier (que no s'ha de confondre amb l'autor alemany Albert Ostermaier) juga a fons en aquest sentit, perquè crea un treball d'interpretació força interessant. Els actors passen d'una interpretació naturalista a ultrança a una de gestual, sense interrompre el ritme de l'espectacle, ans al contrari, reforçant-lo i donant-hi una lectura complementària, al text literari. Quantes vegades en una conversa d'allò més natural no ens hem mossegat la llengua, contingut un gest, una acció, un moviment del nostre cos que lluita per no mostrar-se físicament? Quantes vegades no ens han dit: semblava ben bé que anaves a llençar-t'hi al coll! Només ho semblava? Són tot un seguit d'accions físiques reprimides que configuren un llenguatge propi i de les quals no pot gaudir l'espectador. Un subtext que l'espectador intueix sobre l'escena i que en el fons demana. I això és el que fa Ostermeier amb els seus actors: una interpretació d'expressió corporal presentada coreogràficament, abans o després de cada escena, d'una gran bellesa i un gran rigor, gens arrelats en el passat; una interpretació que fa referència al que està passant, una mica gratuïta i consegüent amb l'acció dramàtica. Amb això Ostermeier arriba a un clímax escènic que aconsegueix l'atenció constant del públic. Un nou llenguatge teatral a tres bandes. Un text pensat per a l'escenificació, unes actuacions verbal i mímica que mostren i transmeten estats físics. En definitiva, un nou llenguatge teatral que no competeix amb els espectacles audiovisuals i que, per tant, és alternatiu i innovador.

El públic d'avui ja accepta el trencament de la norma gramatical del text dramàtic convencional i la intencionada ubicació de la trama en un temps i un espai intemporals. Aquests mecanismes de la dramatúrgia actual

els autors els fan servir per tal d'aconseguir una extrapolització del contingut dramàtic i fer-lo més universal, com varen fer alguns dels dramaturgs, anomenats per Martin Esslin, del *teatre de l'absurd*. Tots ells són hereus de la revolucionària escriptura iniciada per Alfred Jarry, els surrealistes i els dadaïstes d'entreguerres que va configurar el teatre dels últims anys del segle xx. Conseqüentment, ja s'ha format un públic que prescindeix del discurs tradicional de l'obra teatral (presentació, nus i desenllaç) i que accepta de bon grat un llenguatge fora de l'estructura col·loquial. Aquest públic deixa de ser un receptor passiu dels espectacles i esdevé un espectador actiu que omple amb la imaginació els buits que intencionadament el dramaturg li ofereix. Se'l fa participar, d'aquesta manera, en el procés de creació i, per tant, se'l fa sentir que l'espectacle és seu. Avui es pot afirmar que hi ha un gran sector del públic teatral que ja ha assumit com a natural allò que en un altre temps va significar una ruptura del llenguatge teatral tradicional.

Però, malgrat el revolucionari pas que ha marcat la ruptura en l'escriptura teatral, aquesta no ha anat acompanyada d'un semblant procés d'experimentació en el treball dels actors. Aquests avui encara diuen un text al marge de tota realitat. Encara que el text faci referència moltes vegades a un espai intemporal, és interpretat d'una manera força naturalista. Aquesta contradicció entre un text revolucionari i una interpretació collada en el passat s'ha anat solucionant amb la feina dels actors quant a l'expressió corporal i el treball de la veu. Però la interpretació molts cops perjudica l'espectacle per culpa de l'agressivitat o la gosadia, ja que no té una base teòrica sòlida. L'espectador ha assimilat prou ràpid la nova dramaturgia del final del mil·lenni, perquè inconscientment s'ha adonat que hi ha un treball seriós que intenta apropar-l'hi; és reticent, però, a acceptar el treball dels actors que se surt dels cànons del naturalisme; desconfia de les corredisses i les tombarelles sense solta ni volta dels intèrprets i de l'abús de trapezis i gronxadors al servei del no-res (la majoria de vegades al servei d'una discutible estètica per l'estètica). No hi ha hagut, en aquest àmbit, una investigació prou rigorosa per trobar un llenguatge interpretatiu revolucionari que estigui d'acord amb l'alçada del nou llenguatge literari i que hi vagi paral·lel. Un mètode complementari i lògic per interpretar sense "fer grinyolar" aquests textos. Encara els directors i els actors tenen por de travessar aquesta nova frontera.

En aquest sentit, Thomas Ostermeier juga a fons en el seu espectacle i se'n surt prou bé, perquè troba el difícil equilibri entre els nous textos dramàtics i una interpretació renovadora al servei d'aquests. A diferència de *La tempestat*, en l'obra d'Ostermeier no hi havia *ex machina* escenogràfica, sinó un espai quasi buit. La dicció dels actors potser no va aconseguir el rigor de l'espectacle francès que havia vist (*Henry V*). Però la química entre el públic i l'espectacle va ser total. Durant tres inoblidables hores, la calor i altres incomoditats, com el subtítol en francès del text alemany, es van esvaïr. Malgrat tot, molts intel·lectuals i espectadors encara no veuen amb bons ulls aquesta renovació. Però, a poc a poc, les companyies i els directors joves s'arrisquen amb propostes escèniques que aposten per aquest nou llenguatge teatral

comú i alternatiu. Com, per exemple, el treball que vaig veure al passat Festival d'Estiu de Barcelona Grec 99, *Morning Song* (de la companyia belga Needcompany, dirigit per Jan Lauwers), que apuntava en aquest camí. Aquest espectacle de teatre dansa o dansa teatre amb textos de Txèkhov, Hemingway i del mateix Jan Lauwers cercava, de la mateixa manera com ho feia Ostermeier, un llenguatge universal. En aquest cas, la dansa i els sons acústics s'afegien en els moments més dramàtics de l'acció i complementaven el text fent-lo més entenedor per al públic.

Al Festival d'Avinyó vaig poder veure tres propostes teatrals de tres països diferents amb tradicions culturals també distintes: França, Itàlia i Alemanya. Tots tres, respectuosos amb l'estil d'escenificació particular, es veuen abocats a trobar un llenguatge comú per a aquesta nova *aldea global* que el món ha esdevingut. És una de les assignatures pendents de l'art del teatre a Europa: la recerca d'un nou llenguatge teatral per a uns nous espectadors. Crec que aquesta és una de les conclusions que vaig treure després de la meva curta passejada per Avignon 99, i que he intentat transmetre en aquesta crònica.