

Dues citacions aclaridores: Ravenhill, Virginia Tech i la catarsi

Arran dels fets esdevinguts a la Virginia Tech University l'abril de 2007 i de la persecució —de fet, la por— de l'escriptura creativa violenta per part de les autoritats acadèmiques americanes, Mark Ravenhill, un dels autor més controvertits de la nova autoria anglesa de finals del segle passat, redacta un interessant article sobre la lògica i la necessitat de la violència al teatre. Us en reproduïm alguns extractes.

Molt en sintonia amb aquesta reflexió sobre la presència de la violència al teatre, l'article sobre Catàrtic inclòs al Lèxic del drama modern i contemporani (editat per Jean-Pierre Sarrazac) aporta una visió més acadèmica sobre el tema. També us en reproduïm un fragment.

ÉS UN ERROR REPRIMIR ELS ESTUDIANTS QUE ESCRIUEN TEXTOS VIOLENTS... I A MÉS ÉS PERILLÓS.

28 d'abril de 2008, 9.30 h

El departament d'escriptura creativa de la Virginia Tech University dels Estats Units ha dictat noves directrius per avaluar el treball dels seus alumnes. Els professors s'han de demanar si es tracta d'un text explícitament violent, si els personatges responen a fets quotidians amb un nivell de violència inesperat o fins i tot alarmant, o si la violència és el tema principal de tot el que escriu l'estudiant. De la mateixa manera, en diverses universitats de tot el país, es demana als professors que detectin les tendències

violentes en els textos creatius dels alumnes i, si cal, que aconsellin els seus autors de sotmetre's a una teràpia o fins i tot d'iniciar un tractament amb medicació.

Sembla una resposta curiosa a l'activitat creativa, sobretot si tenim en compte el teatre britànic contemporani. Des de l'amenaça lingüística i emocional de les primeres obres de Harold Pinter fins a la cèlebre lapidació del nen de *Saved* d'Edward Bond, des de la violació anal de *The Romans in Britain* de Howard Brenton fins al soldat que es menja els ulls d'un periodista a *Blasted* de Sarah Kane, la violència ha estat sempre un tema dominant sobre l'escenari.

«Sí, m'ha agradat», vaig sentir dir a una espectadora en sortir de la sala després de veure el meu cicle d'obres *Shoot/Get Treasure/Repeat*. «Però pobre autor! Ha de sentir-se molt desgraciat per escriure sobre un món tan horrible.» Després vam fer broma sobre aquest comentari amb els actors, que em van assegurar que sóc una persona considerablement equilibrada, raonable i feliç. Tanmateix,

molts dels moments àlgids d'aquestes obres són violents i pertorbadors: una dona a qui el dolor converteix en una fera salvatge, un soldat sense cap que visita l'habitació d'un nen, un interrogatori en què es fan servir mètodes de tortura, un soldat que talla la llengua d'un pres. Si haguessin estat escrites en una classe de la Virginia Tech University, aquestes escenes m'haurien obligat a seguir una teràpia o a prendre medicació. Però aquestes obres violentes són un intent honest d'expressar la brutalitat del nostre «xoc de civilitzacions», de la «gihad» i la «guerra contra el terror», el soroll de fons que emplena la nostra vida diària i ens fa actuar d'una manera cruel i irracional. Potser hi ha un element personal, fins i tot terapèutic, en aquests textos, però per damunt de tot són obres de caràcter polític.

[...]

Les directrius de la Virginia Tech University no s'han dictat per simple prudència, sinó arran dels fets del 16 d'abril de 2007, quan un estudiant, Cho Seung-hui, va obrir foc al campus i va matar 33 persones, inclòs ell

mateix. Va resultar que els treballs que havia fet a la classe d'escriptura teatral eren plens de violència física i verbal.

Quan li van demanar que redactés una versió contemporània de *Hamlet*, Cho va escriure *Richard McBeef*, una obra en què un adolescent acusa el seu padrastre d'assassinar el seu pare biològic i d'haver abusat d'ell. Davant d'una mare excessivament indulgent, el noi emboteix una barra de cereals a la gola del seu padrastre obès, abans que aquest el colpegi fins a causar-li la mort. La peça s'inspira tant en *Beavis and Butt-Head* com en Shakespeare i no té res a veure amb l'alt nombre de morts, la bogeria i el verí (ni per descomptat la filosofia) de l'obra original. És un còmic violent, no una commoció patològica.

Potser, per a Cho, el periple que va acabar en tiroteig no va començar amb els seus escrits. Potser el fet d'expulsar-lo de classe i de tenir un professor particular perquè els altres alumnes trobaven massa amenaçadors els seus treballs va ser, al capdavant, un acte d'aïllament que el va convertir en

un assassí solitari. Potser, com va informar el *Washington Post*, que la seva professora de poesia li digués que l'expulsaria de classe si no canviava el tipus de poemes que escrivia el va empènyer a agafar la pistola. I potser la insistència d'un altre professor en el fet que «escrivís amb una altra veu» va ser un pas més en la transformació d'un jove aparentment pertorbat en un assassí en massa.

Sens dubte, encoratjar els alumnes a escriure sobre violència d'una manera habitual i indolent seria un error. Hi ha hagut tantes obres brutals i fosques a l'escena britànica com importants i necessàries. Hauríem de recellar de la violència quan aquesta es converteix en una moda. Però descoratjar aquest tipus d'escriptura és posar fre a una resposta natural davant del món que ens envolta. Els joves són sensibles a les injustícies de la nostra societat, als informes diaris sobre la guerra d'Iraq i la seva violència inútil. Això segurament es reflectirà en la seva obra. No els hem de dir que només els escriptors adults poden fer servir paraules i imatges brutals. Els que treballem amb es-

criptors joves els podem ajudar a construir i contextualitzar la violència, però no els podem demanar que la reprimeixin. Això només incrementaria la seva inestabilitat i la seva necessitat d'escometre algú.

I les possibilitats de provocar nous tiroteigs serien tant o més grans que les de prevenir-los.

(*Fragments de l'article de Mark Ravenhill a la revista digital Theatre & Performing Arts, abril de 2008.*)

* * *

CATÀRTIC (MATERIAL)

[...] Des del seu origen, el teatre èpic de Brecht es basa parcialment en una «pedagogia de l'esglai». Tal com indica el títol *Terror i misèria del III Reich*, la por és alhora l'element substancial d'un teatre que es basa en un fons de terror (i de misèria) històric i la dada immediata d'una dramàturgia que té com a objectiu ensenyar l'espectador a tenir por per controlar-la millor. Segons Heiner Müller, es tracta fonamentalment «de trobar el focus de por d'una història, d'una si-

tuació i d'uns personatges, i de transmetre-la al públic com un focus de por. Tan sols si és un focus de por podrà esdevenir un focus de força. Però si s'amaga o es recobreix el focus de por no es pot atènyer l'energia que se'n pot obtenir, superar la por confrontant-s'hi. I no és possible desfer-se d'una angoixa acovardint-se'n». I Müller, que en el seu propi teatre porta l'esglai fins l'extrem, observa: «Ara podem tornar a posar tot això en relació amb Aristòtil, però ja és una dialectització, crec».

La paüra, l'esglai, el terror, i fins i tot el pànic, l'antic temor aristotèlic constitueix des de la dècada de 1930 un principi poètic actiu que fa esclatar el quadre cultural del drama. Artaud és, juntament amb Brecht, l'altre investigador d'aquest treball de la por. A fi de restaurar els poders del teatre, preconitza recórrer a l'antic fons de violència i de terror paroxíctic que rau en els mites i les tragèdies. A *El teatre i la pesta* declara que, per a «tot teatre veritable», es tracta justament de «retrobar l'aterridora aparició del Mal que en els Misteris d'Eleusis es donava en la seva forma pura».

Avui, el nostre disgust pel món s'expressa novament, i més que mai, a través d'un «estil pànic» (Sloterdijk) que es trama en una cruïlla entre Aristòtil, Artaud i Brecht, però que supera alhora qualsevol herència per la brutalitat immediata d'un terror posat en joc sense parapet subjectiu ni barana estètica. Per a Bond, per exemple, la violència no presenta cap interès personal, «ni tan sols estètic». No la utilitza tampoc «per crear una tensió dramàtica». En ret compte «simplement perquè es pugui identificar»: «quan la víctima veu una fotografia determinada, reconeix l'agressor i experimenta un xoc: aquest xoc del reconeixement és el que jo persegueixo». A través de «l'efecte-xoc», la por ja no es constitueix tan sols com el que *mostra*, sinó més aviat com el que *es mostra*. Algunes de les dramaturgies més recents ho mostren: en Kane o Mayenburg no es tracta tant d'escriure sobre o mitjançant el pànic, sinó més aviat *dins* del pànic.

Queda per saber si a la manera del temor, altres materials catàrtics (post-catàrtics) travessen encara el teatre immediatament contemporani, espe-

cialment la pietat. Si el temor ha esdevingut, o ha tornat a esdevenir, un punt central de força per al drama, passa el mateix amb la pietat? En vista de les diferents dramaturgies contemporànies, sembla que hi ha sobre aquest punt un tractament desigual dels dos components de la catarsi antiga i que el temor constitueix el principal material catàrtic en el qual es basa el teatre modern. Per bé que, sens dubte, és possible discernir en el corpus de textos i espectacles escrits des de la dècada de 1990, especialment pel cantó del teatre document —pensem per exemple en *Rwanda 94* del Groupov—, una voluntat de donar testimoni del sofriment d'altri que, tot i no apel·lar necessàriament a la compassió directa de l'espectador, posa en joc tota, o una part, d'aquesta llàstima que tant de temps va estar al marge del drama. Un gest com aquest constituiria, més enllà del pànic i la violència, una nova dimensió política del teatre de demà.

(Fragment de l'article de Catherine Naugrette. Traduït per Nàdia Casellas. Pròxima aparició del Lèxic en català a Barcelona, Institut del Teatre).