

Die Praxis der Wahrheit

Representació i presentació de la realitat en el teatre de Gob Squad i Rimini Protokoll

Davide Carnevali

La història de la teoria dramàtica occidental ha evidenciat la seva predilecció per allò racional sobre allò irracional, per allò mesurable sobre allò aleatori, pel traç definit sobre l'espargir-se informe del color: a partir d'Aristòtil, la llei de la versemblança ha gaudit d'un estatus prioritari respecte a la llei de la veritat, si entenem la versemblança com a «realitat passada pel filtre de la *ratio*», realitat manipulada per l'home per a l'home.

Per a Lessing, la coherència de la faula és garantida per la *Wirklichkeit*, la «dimensió d'allò real», que permet actuar el procés d'interpretació de la ficció fent servir els mateixos principis (causalitat i cronologia) que es fan servir per interpretar la realitat. En la mateixa línia, quan Szondi afirma que

el drama és absolut i primari, entén el drama com un microcosmos tancat i autosuficient que «està pel» món, és a dir, que està regit per les mateixes lleis que regeixen la interpretació del món; dins d'aquest microcosmos, *tot allò que és versemblant és racional, tot allò que és racional és versemblant*, parafrasejant Hegel.

La revolució que es produeix al teatre alemany a partir de Büchner i Brecht i fins a Heiner Müller equival, de fet, a una progressiva destrucció dels límits d'aquest microcosmos: l'estructura de la faula es desfà, i el drama acaba fent cada cop més nosa a un teatre que va buscant una via alternativa a la interpretació racional del món. Amb la fi de les metanarracions, a la societat líquidomoderna, en l'època actual de la

flexibilitat, si el teatre pretén reflectir el *Zeitgeist* —l'esperit del temps— o bé la llei racional d'allò versemblant, es doblega a la irrupció irracional d'allò real; o bé el drama mateix es trenca i es fragmenta.

Les teories del teatre contemporànies, en particular els estudis de Fischer-Lichte i Lehmann, se centren en l'àmbit performatiu del teatre, perquè és aquest el terreny on té lloc la confrontació entre ficció i realitat, representació i presentació, i el teatre alemany és sense cap mena de dubte terreny fèrtil. Tampoc és casualitat que els dos grups que es tractaran, Gob Squad i Rimini Protokoll, sorgeixin en l'àmbit universitari —Institut für Angewandte Theaterwissenschaft (Institut de Teoria del Teatre Aplicada) de la Universitat de Gießen—, és a dir, que maduren sobre la base d'una sòlida reflexió teòrica, que situa el problema de la realitat del teatre al centre del seu treball.

L'activitat de Gob Squad (Johanna Freiburg, Sean Patten, Berit Stumpf, Sarah Thom, Bastian Trost, Simon Will) es desenvolupa sovint en espais no teatrals, i quan se situa dins del te-

atre tendeix sempre a travessar-ne els confins: l'escenari es converteix en un plató de televisió, i la càmera amplia desmesuradament l'espai disponible. *Supernightshot* (Berlín, Volksbühne im Prater, 2003) té lloc quasi completament fora del teatre; al principi, el públic espera al foyer l'arribada dels performers. Aleshores sembla que l'espectacle pugui començar. El públic entra a la sala, on s'explica què ha de passar durant la funció: els performers es donen una hora de temps per sortir al carrer i buscar entre els vianants els protagonistes de la pel·lícula que volen realitzar. L'espectador ho segueix tot a través d'una pantalla múltiple situada a l'escenari. El vídeo conclou just amb l'arribada dels performers al foyer, on el públic s'estava esperant: només aleshores l'espectador s'adona que l'aclamació del començament no era sinó la celebració del final, i que tot allò que creia haver vist en directe era en realitat la gravació de l'hora anterior a la funció. El vídeo juga així amb la possibilitat de distorsionar la realitat, i sobretot el temps natural de la realitat.

La reflexió sobre el procés de mediació d'allò real és un dels fonaments

de la poètica del grup: *Gob Squad's kitchen* (Berlín, Volksbühne im Prater, 2007) reproduceix un cèlebre videoexperiment d'Andy Warhol; l'escenari està ocupat per una cuina com la de la pel·lícula original i per càmeres. Al principi són els Gob Squad els qui fan la paròdia dels personatges warholians; després, a poc a poc, els espectadors entren en el joc, convidats a substituir els performers i a convertir-se ells mateixos en performers, guiats per un auricular a través del qual se'ls suggereixen les rèpliques. Al terme de l'espectacle, els performers «originals» són tots darrere de les càmeres; a l'escenari només queden «exespectadors». També a *Me, the monster* (Berlín, Volksbühne im Prater, 2006), el protagonista és el públic. L'espectacle està construït ad hoc sobre les pors de l'espectador en la vida «real»; al foyers s'ha distribuït un formulari personal, que constituirà el punt de partida d'allò que passarà a la funció: una mena d'exorcisme col·lectiu que s'acompleix quan els performers —sempre en vídeo— es dirigeixen directament a l'espectador, sabedors de les seves debilitats emocionals.

D'aquesta manera, l'espectador contribueix en el sentit més concret de la paraula a l'escriptura de *l'espectacle com a text*, alhora que constitueix aquell element d'impredictibilitat que diferencia cada funció. A *Revolution now!* (Berlín, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, 2010), una bona part de l'espectacle consisteix en una mena de diàleg en viu amb l'exterior del teatre, on un transeünt és convidat a parlar amb els performers sobre política i altres qüestions d'actualitat del país. El teatre reivindica així una voluntat extrema de sortir a apropiarse dels espais urbans, també com a etapa d'un procés de resensibilització envers els problemes de la realitat social, de la qual el teatre forma part i que pot, com a teatre, contribuir a canviar.

El mateix discurs valdria per a *Call-Cutta* (Berlín, HAU, 2005), un dels projectes més interessants del col·lectiu Rimini Protokoll (Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel): una performance *one-to-one* en la qual, gràcies a un mòbil, hom és guiat en un *tour* urbà per un operador telefònic de Calcuta. L'espectador és, en aquest cas, espectador de la ciutat; i el performer —una

veu a milers de quilòmetres— desapareix físicament; llavors, el teatre —si encara se'n pot dir teatre— esdevé un experiment sobre la relativització dels espais físics (però també geopolítics), que porta a repensar el concepte «compartir una experiència».

En alguns casos, com ara el de *Wallenstein. Eine dokumentarische Inszenierung* (Mannheim, Probenzentrum Neckerau, 2005), encara es juga amb el teatre «dramàtic»; aquí el text de Schiller es barreja amb el relat de polítics, cambres i veterans del Vietnam que narren la seva experiència de vida segons els motius que els personatges del clàssic ofereixen. És evident que el text dramàtic només és un «pre-text», que desapareix a poc a poc dins del teixit de l'espectacle i deixa espai a la vida real de les persones que ocupen l'escenari. La vida real: a *Airoport kids* (Lausana, Théâtre Vidy, 2008) són els nens, fills d'executius de multinacionals, qui descriuen —una mica com a l'escola— la feina dels pares; a *Black tie* (Berlín, HAU, 2008) una noia coreana narra la seva adopció per part d'una família alemanya i la recerca de les seves arrels gràcies a empreses que

es dediquen al tractament de les dades genètiques; *Radio Muezzin* (el Caire, El Sawy Culturewheel, 2008) porta a l'escenari cinc muetzins del Caire perquè expliquin la seva feina, que està a punt de desaparèixer a causa de les noves tecnologies de transmissió de ràdio.

A l'escenari mai hi ha un actor, sinó algú que es podria definir com un «expert» en matèria; el discurs és argumentatiu i l'espectacle consisteix en una mena d'observació dels fenòmens (biològics, antropològics, socials, mediàtics) gairebé científica. Podem pensar en *Breaking news* (Berlín, HAU, 2008): nou periodistes en transmissió via satèl·lit des de les zones de competència pròpies (d'Àustràlia a l'Àfrica, d'Islàndia als països àrabs) comenten en directe les notícies del dia. La figura de l'expert —present físicament davant del públic— en el diàleg amb el públic, fa que l'espectador se senti com convidat a dur a terme, sota la seva guia, una mena d'*operació d'exegesi* de la realitat. A *Karl Marx: Das Kapital, erster Band* (Düsseldorf, Schauspielhaus Düsseldorf, 2006), per exemple, es proposa una lectura de la Bíblia del comunisme, conduïda per

economistes, sociòlegs, treballadors, exrevolucionaris, estudiants i els mateixos espectadors, que es trobaran amb una còpia del llibre a les mans. Cadascú hi aporta el seu punt de vista, que se suma a una reflexió global no només sobre el rol del marxisme en la història de l'últim segle, sinó també sobre l'estat de l'economia avui dia.

La crítica a la societat de consum (pel que fa als continguts) i l'experimentació del llenguatge teatral, també i sobretot gràcies a la introducció i l'ús abundant de *new media* i de tecnologia (pel que fa a l'aspecte formal), són característiques constants del treball dels dos grups. Si Gob Squad tendeix a portar al teatre la imatge del món a través del vídeo, Rimini Protokoll presenta en teatre el món en carn i ossos; en tot cas, assistim a un procés de retirada del filtre de la representació. El model d'actuació també en queda afectat: a Rimini Protokoll domina el relat personal de to informal; a Gob Squad, una parodització grotesca de les regles de la interpretació i la invitació a l'espectador a participar —malgrat tot— en el desenvolupament del discurs.

Si el sistema de representació d'allò real cau amb la invasió (barbàrica) de la realitat mateixa, ens trobem davant del caos que cada revolució comporta. Havent repensat les nocions tradicionals de la performativitat (actor, espectador, espai escènic, durada) i del drama (personatge, acció, falla), el teatre és ara l'ocasió en la qual el món es manifesta davant de l'individu, ja no sotmès a l'ordre del *logos*, sinó en la seva natura crua, bruta. En els treballs de Rimini Protokoll i Gob Squad, el teatre passa de ser lloc imaginari de la ficció a convertir-se en l'espai concret de la realitat, però sempre amb una voluntat evident de marcar les distàncies entre els dos àmbits de la realitat i de la ficció, portant l'espectador a reflexionar sobre la construcció de la ficció a través de la realitat, i sobretot sobre la construcció de la realitat a través de la ficció. I el teatre recupera així aquella funció d'eina privilegiada de crítica social que hom desitja que pugui seguir sent revolució rere revolució.

*Davide Carnevali
és dramaturg.*