

Entrevista amb René Pollesch

I això què té a veure amb mi?

Mariana Simoni

Creus que seria possible parlar de la teva feina sense reproduir les mateixes estructures o jerarquies que tu mateix critiques? O sigui, sense rebutjar les teves premisses bàsiques? Vaig pensar que una entrevista seria un bon punt de partida, perquè pot tenir molt a veure amb la idea de parlar *amb* algú i no *en nom* d'algú, un aspecte que tu sempre dius que és molt important en la teva feina. Així doncs, podríem començar parlant de com el procés de treball s'ocupa d'aquestes jerarquies.

No hi ha un estil o mètode Pollesch. Intentem crear un contingut de pes per dir alguna cosa i desenvolupar una forma de teatre basat en una qüestió important per així poder transmetre alguna cosa al públic. Normalment dic que

no produïm «literatura», atès que no és així com considerem els textos que portem a escena. Perquè generalment a Alemanya el teatre està molt orientat cap a la literatura, però no en el *nostre* cas. Les nostres obres o muntatges estan plens de textos però no en forma de literatura, no estan basats en els papers que representen els actors. No són textos que ens esclavitzin. Els textos normalment són a dalt de tot de la piràmide de la jerarquia, i els actors s'escullen segons els papers, tres homes dues dones, i l'actor, com el director, és també esclau del paper que li correspon. Intentem no fer-ne cas. Així doncs, no escric textos que diguin «tres dones, dos homes». Intentem trobar una colla de persones que vulguin participar amb mi en el proper espectacle i aleshores els escric un text. Per tant, desenvoluo-

pem algunes estratègies que subverteixen el terme *literatura*. No escric per voler encaixar en el concepte de *literatura*. Quan escric no sóc un esclau del concepte de *literatura*, parlo amb la gent amb qui treballo i intento tenir teories que realment faig servir en la meua vida, com ara les d'Agamben o de Boris Groys, i no només a causa del teatre. Tinc l'esperança que els meus textos, que es generen arran d'aquestes teories, signifiquin alguna cosa per als actors. Si no és així, els descarto. Per exemple: hi ha una frase en el text, però no es pot obligar l'actor a dir-la. Ha d'escollir si vol dir-la a l'espectacle i aleshores hauria de saber com; si no és així, eliminem la frase perquè no es tracta de cap mena de càstig. El text no hauria de castigar les persones que hi han de treballar. És així com intentem produir textos.

Els textos estan fixats?

El text no està fixat. Es fixa al final del període d'assaigs. Quan el meu editor o algú altre va tenir la idea de publicar els textos, en principi, jo no hi vaig estar d'acord, perquè això podia fer que la gent els llegís com si fossin literatura, però hi havia tanta

gent que els demanava per poder llegir-los després d'haver vist l'espectacle que vaig acceptar fer-ne un llibre.

Publicant els teus textos fas que siguin accessibles a tothom interessat en la teua feina. Al mateix temps, sabem que estan molt relacionats amb la manera com es produeixen, o sigui, amb els assaigs, amb els actors i tota la resta. A part de poder ser llegits i discutits, creus que tenen algun altre potencial? Què creus que se'n pot fer?

Res. Ningú no pot fer res amb els textos. Està prohibit...

Al marge de l'aspecte legal, creus en un ús performatiu dels textos en el mateix sentit que utilitzes la teoria sobre l'escenari?

Què entens per «performatiu»? Sobre l'escenari?

Sí.

Si els llegeixes, els estàs utilitzant. Els actors dels nostres muntatges i espectacles els utilitzen. Però hi ha molts malentesos sobre el teatre i els meus textos, i per tant no vull que altres persones els interpretin sobre l'esce-

nari, perquè la majoria de les vegades, penso jo, no s'entenen. Les teories hi són perquè cadascú de nosaltres les faci servir. La gent pensa en alguna cosa i utilitza teories per reflexionar-hi, per entendre-ho millor. Nosaltres utilitzem les teories de Donna Haraway per entendre millor les coses i els lectors també haurien d'inspirar-se en Donna Haraway o Giorgio Agamben. Els meus textos no els serveixen de res, perquè no estaven pensats perquè els fessin servir altres actors en els seus espectacles.

La manera com apliques teories en els muntatges sense renunciar al llenguatge oral, la manera com compons aquests fragments teòrics, els ajuntes, el lloc que els assignes en els textos, tot fa pensar en una manera de veure les coses, en una perspectiva. Així doncs, què passa si algú adopta la teua perspectiva per entendre millor les coses?

Sí, aleshores pot fer-los servir. Però no al teatre.

I doncs a on?

No ho sé, on li vingui de gust, però no al teatre. Perquè el teatre és una

feina amb la qual la gent es guanya la vida i els textos els proporcionen un teatre. Al teatre alemany, els actors estan acostumats a portar a escena textos que no tenen res a veure amb ells, però per a nosaltres signifiquen molt. Elaborem un text, intentem dir alguna cosa. No tinc res a veure amb el teatre de repertori que està acostumat a produir teatre com si es tractés d'una fàbrica... No entenc el funcionament d'altres centres teatrals. Estan acostumats a una pràctica en què el text ocupa el primer lloc, després vénen els directors i finalment els actors. Per tant, penso que la pràctica habitual al teatre no és gaire seriosa. No m'agrada i no vull formar-ne part.

Pots explicar de forma més concreta com s'elaboren els teus textos?

Sempre elaboro textos, sense parar, quan llegeixo alguna cosa, veig alguna cosa, visc alguna cosa, això genera textos, tota la meua vida genera textos. I si tenim un pla per a un espectacle teatral amb un grup de persones, porto als assaigs els textos que he escrit fins aquell dia i intento trobar algú que li interessin, i aleshores parlem sobre la teoria relacio-

nada amb els textos —les frases, les parts dels textos— i aleshores veig clarament el que interessa als actors, el que hem de fer plegats. Aleshores torno a escriure, n'elimino algunes parts i les substitueixo per alguna cosa nova. Aquest és el procés que seguim durant els assaigs i el resultat és un text que totes les persones implicades vulguin dir. No obligo ningú a dir-lo. Són ells que decideixen: «això és el que vull dir sobre l'escenari». Ja no cal que siguin actors a la recerca d'alguna cosa per dir. Normalment un actor té un text i pregunta: «com el dic?», «potser faré això potser faré allò» i això no és el que fem *nosaltres*. Al final, tenim un text que fa que ningú es preguntin: i «per què hauria de dir-lo?», «què és això?», «com he de dir-lo?». Només vol dir-lo. I això és el que intentem fer i el que tenim sobre l'escenari. A *Ein Chorr irrt sich gewaltig* intentem recuperar alguna cosa del teatre de fa cent anys, com ara les comèdies franceses, que són un bon vehicle per fer teatre. Però aleshores els actors no es pregunten: «com dic el meu text?» Fan tot el que saben fer. Sovint veiem pel·lícules i, si els agraden, in-

tentem treballar-les sobre l'escenari i després dir el text.

L'estètica és un luxe, primer intentem descobrir el que volem expressar. El que veieu sobre l'escenari ens diverteix, fem coses que ens agraden, intentem fer-les sobre l'escenari, fer alguna cosa que entretingui els espectadors, que els porti al teatre... A l'escenari has de fer alguna cosa, no pots quedar-te assegut sense parar de xerrar; no és gaire interessant, has de moure't, has de fer alguna cosa que sigui molt teatral, i intentem unir-ho tot plegat.

Penses que les teves obres també es poden entendre amb el cos?

Algunes persones viuen una experiència intel·lectual i d'altres només una experiència teatral que viuen com un entreteniment. No sé quin tant per cert viu una experiència intel·lectual ni quants simplement s'entenen, però intentem fer les dues coses. Intentem fer teatre que no avorreixi la gent i que no tingui cent anys, cosa habitual al teatre alemany. Tenim un ampli repertori d'obres de fa dos-cents anys plenes

de filosofia. Hem d'intentar portar nous filòsofs al teatre, com ara Agamben o Donna Haraway. Aquest és el nostre objectiu.

Fins a quin punt consideres que els teus estudis a Giessen van ser un factor important en la construcció d'aquest marc per al procés de treball? Què creus que distingeix Giessen d'altres instituts de teatre d'Alemanya?

Molt important. Els meus estudis em van ensenyar que el text no ocupa el primer lloc al teatre. Normalment fas estudis de teatre i estudis filologia germànica o literatura. Els meus estudis es concentren més en els directors, vaig estudiar la gent que construeix escenaris. Per dedicar-te a la filologia germànica, romànica o eslava ja hi havia la universitat, però al nostre institut el paradigma més important no és un teatre orientat cap al text. L'institut em va influenciar molt, perquè no és normal estudiar teatre sense text, sense literatura, i els meus professors eren així. Llegíem filòsofs i no obres. Llegíem Foucault, Derrida i Deleuze en comptes de Goethe, Schiller o tants altres...

En relació amb altres grups que també van sortir de Giessen, com Rimini Protokoll, She she pop, Gob Squad, Showcase beat le mot, And Company, sents que hi tens sintonia?

Sí, molt més que amb la resta. Venim de la mateixa escola. No pensem igual sobre el teatre, però ens assemblen. Penso que són més propers a mi. No em sento tan proper a directors que fan muntatges orientats cap al text. No sé el que és, no ho entenc.

Finalment, en moltes entrevistes has subratllat que a les teves obres no hi ha personatges, en el sentit que els actors no es diferencien entre ells cristal·litzant una identitat establerta que de cap manera té res a veure amb les seves vides. Però al mateix temps admetes que les teves obres són explícitament autobiogràfiques ni en el teu cas ni en el dels actors. Així doncs, qui són aquestes subjectivitats sobre l'escenari, qui sinó el públic declararia que són molt bons actors?

Les nostres obres tracten de la subjectivitat, aquest és un dels temes; el contingut del nostre teatre és la sub-

jectivitat. De la mateixa manera que Foucault, que va preguntar-se «què és el subjecte», ens preguntem si el subjecte és un esclau que no coneix el lloc que ocupa. No fem textos que diguin clarament: «aquesta és una subjectivitat femenina, aquesta és una subjectivitat masculina. Tu pots representar la femenina i jo la masculina». Ens preguntem què hi ha dins nostre que fa que pensem que aquest sóc jo. Això és el que Foucault es pregunta: «Què ens fa pensar que el que pensem de nosaltres mateixos és la veritat?» La subjectivitat en què pensem potser és tan vella que ja no la podem fer servir actualment. Intentem formar i trobar noves formes de subjectivitat. Intentem deixar de banda la subjectivitat que afirma: «Aquest sóc jo, sóc un home, sóc gai i tu ets una dona i tu ets...». Això és massa vell per a nosaltres. Ja no ho fem servir, no pensem que sigui una bona opció. Perquè el terme *personatge* és molt burgès i proper a aquell terme burgès: *subjecte*. Un actor surt a l'escenari i no és el cos de l'actor el que surt a l'escenari sinó Hedda Gabler o Hamlet. El subjecte que és transcendent és molt més valuós que

el cos de l'actor. D'això parlem ara a l'obra que estem assajant. Per tant, podem dir que la subjectivitat de l'actor és molt més important per a nosaltres. Sophie Rois no és Sophie Rois sobre l'escenari, és una actriu que ens pot dir alguna cosa. Només intentem reflectir el que normalment està dividit entre el cos de l'actor i el subjecte del personatge.

Mariana Simoni
és actriu i doctoranda
a la Universitat Catòlica
de Rio de Janeiro

Traducció de Pere Bramon