

## 5 Notes sobre el nou drama a Turquia: l'escriptura de l'esquizofrènia

CARLES BATLLE *Institut del Teatre de Barcelona*

Les vides es creuen, se separen,  
es fragmenten, s'unifiquen, es renoven,  
acaben, se'n van i d'altres tornen.

Yezim Özsoy

Any 2010. Les cendres d'un volcà a Islàndia aturen els avions d'Europa. Hi ha una noia turca atrapada a l'aeroport de Barcelona; ha passat el control de passaports, té el visat caducat, no pot tornar enrere, li han robat la cartera, no té diners. És en un espai irreal, inexistent («no man's land»). Té massa temps per pensar. A la bossa, hi duu una màquina d'enregistrar amb la veu de la seva àvia morta... Però no us penseu que sigui una jove estranya, no, simplement és una artista: ha vingut a Barcelona a fer una exposició, una combinació entre fotografies antigues i pistes sonores. Decideix —potser per passar l'estona, potser per un estrany anhel que la sacseja— registrar la seva pròpia veu damunt (o a continuació) de la de la seva àvia... Ho escolta: sembla ben bé que les dues dones enraonin. Té gràcia: el seu diàleg també es produeix en un espai i en un temps eteris, impossibles...

Aquest és el punt d'arrencada de la peça breu *M'estava allà, esperant, al pont dels qui no passen*<sup>1</sup> de Ceren Ercan, jove autora d'Istanbul. És una bella metàfora: la joventut turca, impel·lida cap a la

NOTA: He intitulat aquest article «Notes» atès el seu caràcter provisional i divulgatiu. L'aproximació al fenomen de la nova dramaturgia turca es produeix a partir d'un corpus representatiu d'obres i d'autors més que no pas d'una recerca exhaustiva de textos i produccions. Així mateix, les referències a la vida teatral turca (tipus de sales, circuits, legislació, formes de producció, etc.) és escassa. Aquest article està signat amb data de gener del 2011.

<sup>1</sup> *Öyle durdum, bekliyordum, geçmeyenler köprüsünde* (2010) de Ceren Ercan, inèdita, traducció al català de Nihal Mumcu i Laura Garcia Lorés; lectura drama-

recerca identitària, resta atrapada en una suspensió que és alhora temporal («no temps», no és el temps pretèrit ni tampoc el present estricte) i espacial («no lloc»). En aquesta suspensió es produeix un diàleg inassolible entre passat i present, tradició i modernitat. Si agafem l'obra com a representativa d'un conjunt, podem afirmar que la *dramatúrgia contemporània a Turquia* —avanço una de les conclusions d'aquest article— *es construeix temàticament i formalment en l'expressió d'una conciliació difícil de contraris: autoritat i llibertat, pares i fills, societat laica i societat religiosa, Orient i Occident, Europa i Àsia... Fet i fet, quan parlem de Turquia, també parlem d'un país «no lloc»*, un espai indefinit entre allò que culturalment s'ha batejat com a «Pròxim Orient» i Europa, és a dir, un país extraeuropeu i extraoriental al mateix temps.

En la seva introducció a la reconeguda *Històries a batzegades d'Istanbul*,<sup>2</sup> la dramaturga Yezim Özsoy reconeix que la seva obra es fonamenta en «l'oposició neta entre vell/jove, conservador/renovador, laic/religiós, tradicional/modern» a través de «dotze personatges contradictoris.» Al capdavall, la contradicció —l'escissió— és un tret recurrent en les «figures» (uso la categoria establerta per Ryngaert i Sermon 2006) de la nova dramatúrgia turca. Escindides entre dos mons o dues perspectives, manifesten més que mai la impotència pròpia de l'individu contemporani a l'hora d'ordenar el seu passat, el seu present i el seu futur en una experiència coherent. Quan la seva individualitat es descompon, quan no té una guia fiable que l'ajudi a avaluar la realitat i a encarrilar la voluntat i els propòsits, llavors sembla lícit parlar d'*esquizofrènia*.

---

titzada a Barcelona, Obrador d'estiu de la Sala Beckett, juliol de 2010. N'hi ha una traducció anglesa de Neşe Ceren Tosum.

<sup>2</sup> *Aksak İstanbul Hikâyeleri* (2004) (*Històries a batzegades d'Istanbul*; o *Històries imperfectes d'Istanbul*) de Yezim Özsoy Gülan, estrenada al Festival de Teatre d'Istanbul el 14 de maig de 2004, traducció al francès (*Les histoires saccadées d'Istanbul*) 2009 a la Maison des Métallos de París de Mark Levitas i Bal Onaran, Maison Antoine Vitez, 2009, lectura dramatitzada el 20 de novembre de 2009 a la Maison des Métallos de París.

És esquizofrènica la dramaturgia turca? És cert que la idea d'un «jo escindit» apareix freqüentment en el debat sobre el drama contemporani occidental. Aquesta categoria té un abast global a l'hora de definir els homes i les dones del tercer mil·lenni; amb tot, adquireix un pes específic (una expressió extrema) en aquelles societats que viuen instal·lades en la contradicció, el dilema, la confrontació i la frontera, com és el cas de Turquia (o podríem també referir-nos als països magribins, o Cuba o Israel, per posar altres exemples...). Des d'aquesta perspectiva, la metàfora pot resultar útil: la nova escriptura dramàtica a Turquia és una de les expressions o símptomes d'un estat col·lectiu d'esquizofrènia. No és estrany que bona part del text dels nous autors —i les figures que els habiten— tendeixin cap a la fragmentació, cap a la celebració d'allò que és heterogeni i polièdric, cap a la coralitat i la polifonia (la multiplicació del subjecte en diferents veus), cap a l'extenuació del pacte ficcional i cap al qüestionament de la representació.

Fa alguns anys, diversos teòrics van associar esquizofrènia i postmodernitat. Segons això, quan l'esquizofrènia es generalitza com a estil cultural, llavors deixa de tenir «una relació necessària con el contenido patológico [...] y queda disponible para intensidades más gozosas, precisamente para esa euforia a la que veíamos ocupar el lugar de los viejos afectos de la ansiedad y la alienación» (Jameson 1991: 70). És aquest el cas dels artistes turcs? La seva escissió és eufòrica? És una marca joiosa d'identitat cultural i estètica? ¿La seva polaritat és rabeja en una gran escudella que barreja la citació i el pastitx (de la modernitat esdevinguda canònica) i la nostàlgia d'una tradició idealitzada? Més aviat no. Sospitem que els «viejos afectos de la ansiedad y la alienación» segueixen actius i que la formulació del drama contemporani turc és signe d'una profunda angoixa que sempre fa acte de presència davant d'un conflicte aparentment irresoluble. A Turquia l'esquizofrènia no és un estil, és gairebé un trauma.

### *Els temes del drama en una societat escindida*

És fàcil que l'angoixa es tradueixi en una no assumptió de *pertinences*<sup>3</sup> i, de retruc, en un sentiment d'*autoodi*. Cihat, un dels personatges centrals d'*Històries...* ho diu ben clar: «N'estic fart d'aquest país, me'n vaig lluny i no penso tornar-hi mai més.»<sup>4</sup> Anys després d'aquesta afirmació, Cihat es planta de bell nou a Istanbul. Ha sucumbit a una crida irracional, inexplicable. Una terrible temptació! «Cada dia —s'exclama i es lamenta— em recordo del motiu pel qual vaig marxar d'aquí. Però no sabia dir per què hi he tornat.» Empresonats per un magnetisme ineludible, les figures del nou drama evidencien la tragèdia d'una dependència no assumida. A *M'estava allà...*, Eylen, la noia de l'aeroport, expressa el deseiximent de manera contundent: «No sé si vull tornar. Vull mudar-me, vull oblidar. Llençar-ho tot a les escombraries, sense recança! Vull allunyar-me d'Istanbul, allunyar-me més encara.» I tanmateix, no pot deixar d'esperar l'avió.

La desafecció s'associa a la necessitat de l'oblit. *Memòria i oblit* conformen una oposició que ens resulta propera; de fet, afecta totes aquelles comunitats que han patit, en un passat no molt remot, atemptats, guerres, exterminis, revolucions o dictadures... A *Històries...*, l'antiga professora de Cihat planteja l'estat de la qüestió: Turquia ha viscut tres cops d'estat en un breu espai de temps,

el primer als anys seixanta, el segon als anys setanta i el tercer als anys vuitanta. [...] Som un dels pocs països en què els professors han hagut d'assistir a la mort dels seus deixebles. [...] Sí, hem viscut tres cops d'estat i ho hem oblidat tot. De veritat, oblidar està bé. Oblidar serveix per guarir les nafres. [...] Oblidar està bé, però serà millor de dosificar-ho bé, perquè si us passeu de la dosi, constatareu que ho heu oblidat tot.

3 Uso el mot en l'accepció que el fa servir Amin Maalouf (1999): les «pertinences» com les peces del trencaclosques d'una identitat polièdrica.

4 Les traduccions de les citacions de les obres —tret de *M'estava allà...*— són responsabilitat de qui signa aquestes ratlles. Han estat fetes a partir de les versions franceses i angleses a què he tingut accés.

Té raó. D'una banda, resulta complicat assumir el passat recent sense contradiccions; per tant, cal oblidar. De l'altra, també cal vigilar de no perdre tots els punts de referència en el procés. Si es renuncia sistemàticament al passat però tampoc no es creu que hi hagi futur (dins del país), llavors només queda l'opció de l'exili. És a dir, buscar el futur en un altre lloc. Llavors, la necessitat imperiosa de tornar es manifesta traumàticament com l'evidència d'un desig soterrat de pertinença. Curiosament, a Europa, la situació és la contrària. Al llarg de les últimes dècades, també hem pres consciència que el futur és incert, però nosaltres hem decidit de furgar en el passat: elaborem lleis de la memòria, revisem tots els nostres antecedents... Amb un passat inassumible i un futur inviable, a Turquia, la comunitat roman en un estrany estat de trànsit; insisteixo: en un estat de suspensió, fora del temps i de l'espai... És per això que, mentre la professora planteja consideracions d'abast col·lectiu, al seu voltant altres figures —la majoria més joves— viuen immerses en preocupacions de caire estrictament personal: pensen en l'amor (i si critiquen la política o la religió, és en la mesura que la seva deriva els impedeix d'estimar, de viatjar o de decidir...). La vida privada ha esdevingut l'únic reducte on dissimular la privació de la vida.

Però, realment han decidit oblidar els traumes del passat, els joves turcs? Eylem escolta la cançó de Björk: «I have lost my origin and I don't want to find it again.» (L'autoodi i la seducció per la vida moderna vénen de bracet). Els seus parents han venut la «casa de l'avi» i una presa ha devastat els antics paratges on habitava la família... A ella, però, tot li sembla bé. Només la pèrdua accidental dels referents contemporanis (la desubicació espaciotemporal a l'aeroport, el fet d'extraviar la bossa i l'mp3) l'obliguen a capbussar-se i a diluir-se en la vida pretèrita. De primer experimenta un cert sentiment de culpa: «penso en tu molt sovint —diu la néta a l'àvia—, però me n'oblido més sovint encara.» Després, s'inquieta: «falten algunes fotografies.» Finalment, d'una banda, acaba idealitzant la família, el paisatge i la tradició; de l'altra, pren consciència de l'opressió de la dona, dels maltractaments, de la visió més obscura de la religió i la sexualitat. I llavors l'esquizofrènia treballa de nou: enyorança i rebuig, tot lligat. La veu de l'àvia l'ajudarà a capir

—potser a renunciar, potser a acceptar— el seu heretatge. Gràcies només a la superposició de temporalitats, de figures i de veus, gràcies a un enregistrament fantasmagòric, immaterial (l'únic refugi possible), àvia i néta es podran fondre en el miratge d'una sola identitat.

Pel que fa a la forma, als nous textos turcs, les referències a la memòria s'expressen en general amb una paraula dislocada, erràtica, repetitiva, reticent a la concreció de noms i fets... Això correspon a l'expressió esquizofrènica de la relació entre memòria i trauma. Més que no pas recuperar els fets en una dramatúrgia del testimoniatge (ja hem quedat que els fets s'obliden, són inaccessible) o fer-ne al·lusió a l'interior del relat, les referències a la història i a les crisis col·lectives del passat (recent o llunyà) són escadusseres, ambigües i fragmentades; en algun cas apareixen de forma críptica en una barreja poètica de contes, relats ancestrals i circumstàncies particulars, com és el cas de *Confidència al pròxim Orient*<sup>5</sup> de Özen Yula. En línies generals, doncs, la comunitat no pot servir-se d'aquests productes per reapropiar-se de les seves experiències, ni reinterpretar-les, de manera terapèutica.<sup>6</sup>

Paul Ricoeur explica que, mitjançant el relat, la memòria selecciona allò que cal recordar, com si el text facilités la instal·lació del ser en el món, el seu sentit, la seva identitat. La noció d'«identitat narrativa» en Ricoeur postula, doncs, un oblit actiu, un oblit indisociable de la feina de recordar (Ricoeur 1999). Pel que sembla, però, el drama contemporani turc és encara en una etapa prèvia: el balbuceig... Encara els cal «construir un espacio, con una adecuada distancia entre individuo y hecho abismal, para que el espectador enfrente, de manera intensa pero sin sentirse amenazado, un

5 (*Yakındoğu'da Emanet*) (2001), estrenada a Istanbul el 2003 en una coproducció entre La Fundació per la Cultura i les Arts d'Istanbul i la Tadashi Suzuki Japanese Performing Arts Foundation. Traducció francesa (*Confidence au proche Orient*) d'Okan Urun i Laurent Muhlaisen (proporcionada pels traductors); lectura dramatitzada a la Maison des Métallos el 21 de novembre de 2009. L'obra també ha estat estrenada al Toga Spring Festival de Japó i al Festival Experimental de Teatre d'Egipte en 2005.

6 A propòsit d'això vegeu García Canclini (2010).

trauma colectivo, y para que el espectáculo dialogue con este sin convertirse en un hecho traumático más.» (Luque 2008: 16). És bo que l'individu no adjudiqui als records recuperats un lloc de protagonisme en la seva consciència —que diria Todorov—, més aviat els ha de fer recular fins a una posició perifèrica on resultin inofensius.

La fragmentació de la memòria i el refugi en la lateralitat (o el defugiment) són els primers indicis d'un estat general de precaució, d'inseguretat, quan no directament de por. Sobretot, la *por* de les noves generacions respecte a *la diferència*: per evitar els perills de la desigualtat, les tres protagonistes d'*Éssers humans desgradables*,<sup>7</sup> del col·lectiu Oyun Deposu, reclamen insistentment la «invisibilitat» i expressen metafòricament la seva condició marginal tot jugant amb la faula de «L'aneguet lleig». Són tres dones *diferents* —una és filla de pare turc i de mare kurda, una altra és partidària del vel islàmic, la darrera és una noia lesbiana— que contenen i representen la seva experiència —esmicolada i alternada (barrejada)— en un acte performatiu que no reproduïx cap temps ni cap espais concrets. La crisi d'identitat de les tres joves es manifesta sense embuts: la primera no sap si identificar-se com a turca o com a kurda (de fet, no parla aquesta llengua; simplement diu: «he nascut a Istanbul, per tant sóc d'aquí»); la segona assegura que «és creient» —assumeix el vel—, però li cal fer entendre que «no és com ells [els islamistes radicals]», que «és una dona normal», que vol estudiar i que no vol dependre del marit; finalment, la tercera s'interroga: «en què sóc diferent dels altres?»

*El problema kurd* no és central en cap de les peces comentades, tret potser d'*Éssers humans...*, però en un punt o altre acaba incidint en la majoria de les històries. A *M'estava allà...*, per exemple, l'àvia d'Eylem canta una cançó: «La resta té una terra, té un Estat;

7 *Çirkin İnsan Yavrusu* (2007–2008), del col·lectiu Oyun Deposu (Botiga de videojocs) constituït per Yelda Baskin (actriu), Maral Ceranoglu (ballarina, coreògrafa i directora), Ceren Ercan (dramaturga), Gülce Ugurlu (actriu) i Elif Ürse (actriu), estrenada a Çevre Tiyatro i continuada al Teatre Talimhane el maig de 2008 (més tard, al Santraslistambul), traducció al francès (*Vilain petit être humain*) de Mark Levitas (mecanoscrit proporcionat pel traductor), muntada al Théâtre National de Strasbourg durant la temporada 2009–2010.

jo m'he quedat sense terra, què podria dir?» Pel fet de no comptar amb un estat propi, amb un lloc reconegut, els kurds s'han de refugiar en el discurs per poder ser. Però el seu discurs, que ja no pot ser tradicional, tampoc no sap com esdevenir modern.<sup>8</sup> I llavors, la perplexitat resulta evident: «què dir?»... Sigui com sigui, la majoria dels textos estudiats manifesten la mala consciència davant la injustícia i l'exclusió del poble kurd, expressen la necessitat de lluitar contra els vells tòpics i els llocs comuns («ho posen tot per terra, les cassoles, els plats —ironitzen els protagonistes d'*Éssers humans*—, [...] mengen coses greixoses amb les mans, [...] viuen en coves com els óssos, i després vénen a la ciutat, lloguen un apartament davant del meu, i després diuen que són ciutadans»), contra la fatiga crònica davant del conflicte («em desperto al matí, obro el diari, passo les pàgines, efectivament, són allí, passo les pàgines, encara són allí. N'estic fins al capdamunt dels kurds») i contra un cert patriotisme incorporat a les escoles i al carrer *malgré eux* («són ells qui volen dividir el país!»).

*La condició sexual* —concretament l'acceptació de l'homosexualitat— també és un tema recurrent. A *Es lloga*,<sup>9</sup> d'Özen Yula —potser l'autor més internacional i de més edat dels citats en aquestes pàgines—, els protagonistes es prostitueixen en un parc, són *txaperos*; curiosament, ells, que estableixen relacions de submissió i de poder —potser també d'afecte— a través del sexe, són els primers d'horroritzar-se davant la possibilitat de ser considerats gais. A *M'estava*

8 «En qualsevol lloc habitat del planeta, modernització equival a occidentalització.» Per això, tant per als turcs com per als kurds, «la modernització sempre ha implicat l'abandó d'una part de si mateix. Fins i tot quan ha suscitat entusiasme, sempre ha anat acompanyada d'una certa amargor, d'un sentiment d'humiliació i de renúncia. D'una interrogació punyent sobre els perills de l'assimilació. D'una profunda crisi d'identitat» (Maalouf 1999: 94–95).

9 *Sahibinden Kiralık* (2002) (*Es lloga*), d'Özen Yula, traducció al francès (*À louer*) d'Okan Urun i Laurent Muhlaisen, Maison Antoine Vitez, 2007. Se'n va fer una lectura dramatitzada a la Chartreuse de Villeneuve en el context del Festival d'Avinyó, el juliol de 2007, i a la Maison des Métallos el novembre de 2009; publicada en francès a Éditions Espaces, 2009. L'obra també ha estat traduïda a l'italià i a l'alemany (lectura dramatitzada a Schaubühne am Lehniner Platz de Berlín el març de 2006 i al festival Asti, en italià, el juliol de 2007).



*allà...*, Eylem es confessa a la seva àvia i li diu que és lesbiana («Àvia, jo m'enamoro de les dones. No em diguis "com pot ser això?" És així»), però no gosa fer la confiança a ningú que sigui de carn i ossos («Mai no n'he parlat amb la mare.») I és que, malauradament, la reivindicació d'aquests drets condueix a l'exclusió, a la pèrdua de llocs de treball, a la marginació familiar i al maltractament. Només unes poques s'hi atreueixen. Per exemple, a *Èsers humans...*, l'actitud de la noia lesbiana és belligerant: ha decidit «enfrontar-se a la societat» i «ser homosexual», ha optat per «perdre la seva família, no tenir projectes de matrimoni i buscar altres mitjans per tenir fills». Ha acceptat de «ser exclosa per la societat, ser una persona no estimada i desitjada pels altres, ser una dona de la qual la gent se'n riu». Sap que «els altres menysprearan» la seva vida i la consideraran «perversa, pecaminosa i immoral». Farta de tot plegat, a *Històries...*, la jove Özge s'encara amb un policia («ara mateix us ensenyaré els meus drets»): s'abaixa els pantalons i li mostra el cul.

La reivindicació de la pròpia sexualitat s'estén a la temàtica més general de *la condició de la dona*. Özge refusa de sotmetre's als homes (però amb la seva actitud deshonora la família). Opta per parlar al seu pare sense embuts: «pensa, per una vegada, amb la meua mare, no té cap petit al·licient a la vida. Treballa tot el dia, i després ve cap a casa, al vespre, a pensar; els seus ossos reposen únicament a la nit mentre dorm. És això la vida?» Però el patriarca es manté inflexible; simplement es gira cap a la seva muller i exclama: «la mateixa boca d'infern, la mateixa boca de merda.» La submissió de la mare és l'expressió del temps passat (l'àvia de Eylem reconeix amb un deix de tendresa que el seu marit la maltractava). Però avui les noves generacions es revolten... O no totes. *A Turquia–Alemanya o:o*,<sup>10</sup> una mare acompanya la filla a un hoshi-

10 *Türkiye–Almanya o:o* (2010), de Yezim Özsoy Gulan, traducció de treball a l'anglès proporcionada per l'organització de la Biennale de Wiesbaden, l'obra hi va ser estrenada mundialment en la seva versió original al Staatstheater de Wiesbaden. El reguitzell de situacions d'aquesta obra és força representativa dels conflictes que estem tractant: la malfiança i la por d'un soldat alemany respecte a un company turc durant la Guerra dels Dardaneus (1915, Turquia i Alemanya lluitaven al mateix bàndol); una situació de conflicte laboral en una fàbrica als

tal perquè li cusin l'himen (metàfora de la restitució de la integritat, l'*integrisme* seria en política i en societat l'equivalent d'aquesta operació); la filla, de fet, no vol, però se sotmet a la voluntat dels pares (el seu promès la rebutjaria la nit de noces si sabés que no és verge). A *Històries...*, Atalet s'avergonyeix de la seva germana Özge, accepta la inferioritat jeràrquica de la dona i aspira a una vida convencional i fecunda al costat d'un marit. A l'altre extrem, Syman, l'únic personatge femení d'*Es lloga*, anuncia la revolta:

Mataré el meu pare impotent, la meva mare impotent... En nom de totes les noies innocents mortes pels homes de les seves famílies... En nom de la moral, calaré foc a l'edifici... [...] Totes les famílies virtuoses sortiran al balcó i miraran què passa... No han fet altra cosa que mirar en tota la història... [...] Ja han vist els morts, els segrestats, els desapareguts, els espectacles...

No cal dir que la problemàtica és complexa i de difícil solució, ja que els diguem-ne mals hàbits socials es legitimen en una lectura esbiaixada de la tradició i de la religió. En aquest sentit, és força interessant la manera com ha estat concebuda la tercera dona d'*Éssers humans...* És jove i vol dur vel. S'enfronta a la legislació laica de la seva escola, que el prohibeix. Si bé a priori molts dels lectors compartiran el sentit d'aquesta interdicció, la confrontació en aquest cas s'estableix contra els dictats d'una administració que segueix els *principis autoritaris* —intocables des de dècades— de la república de signe kemalista. No es tracta d'una noia islamista (de fet, abans de la proclama dubtava què faria quan fos més gran, fins i tot la seva mare li aconsellava de treure's el mocador). Però ara no accepta la prohibició, es revolta i opta per cobrir-se el cap. El rebuig de la coacció també esdevé un motiu recurrent en altres textos. Özge, per exemple, postula el vell eslògan del 68, que «prohibir sigui prohibit». I això resulta curiós des de la nostra perspectiva

---

anys seixanta, quan es va produir la gran emigració d'obriers turcs a Alemanya; la discussió en una sala d'espera d'un hospital entre una periodista i una dona que pretén que la seva filla es *reconstrueixi* la virginitat; finalment, una accidentada sollicitud de visat a l'ambaixada d'Alemanya a Istanbul.

occidental: precisament quan l'experiència de les darreres dècades, amb l'embranchida d'un mercantilisme salvatge, ha demostrat que la teòrica bondat d'un principi com aquest pot contenir una càrrega altament alienadora.

### *Dilemes i censure*

La por a la diferència es veu incrementada per la noció de por en un sentit més genèric. Els escrits de Zygmunt Bauman, entre d'altres, ens han recordat que les societats avançades del tercer mil·lenni viuen obsessionades per la seguretat: contractem vigilants, dissenyem plans antiterroristes, rearmem els exèrcits, viatgem en vehicles tot terreny, ens sentim indefensos... Els governs amaguen la seva ineficàcia amb proclames de control que només aconseguixen incrementar el pànic. De la inseguretat i la por se'n pot extreure un gran capital, i així, estem disposats a bescanviar benestar social a canvi de seguretat, i a permetre una restricció progressiva de les llibertats individuals... «La inseguretat —diu Tony Judt (2010: 21)— nodreix la por. I la por —del canvi, del declivi, dels forans i d'un món poc familiar— corrou la confiança i la interdependència sobra la qual reposen les societats civils.»

El cas de Turquia, tanmateix, és molt més complicat que no pas això. No parlem d'una societat pròpiament occidental, sinó d'una comunitat *a mig camí*, contradictòria. La por també és fruit d'aquesta contradicció: si es vol ser modern hi ha perill de xocar amb els fonamentalistes; si es vol ser lliure, amb els militars, amb els fonamentalistes i amb el terror; si es vol ser fidel al joc democràtic, es pot caure en l'autoritarisme; si es vol ser conseqüent amb un mateix, es corre el risc de contrariar la tradició, els costums i la família. És tan difícil sortir-se'n ben parat! No resulta estrany que les protagonistes d'*Éssers humans...* siguin introduïdes al públic com a víctimes d'un interrogatori.

A banda els elements intangibles (la tradició o els costums), hi ha dos grans factors de coerció que literalment tenallen les joves generacions turques. D'una banda, els militars (hereus de l'espe-

rit laic i republicà d'Atatürk); de l'altra, l'increment de *l'islamisme*. El procés d'aquest darrer ha estat mesurat però continu: a meitat dels anys noranta, els membres del partit Refah (Prosperitat) van accedir al poder amb una agenda religiosa inèdita fins aleshores. El 2002 els islamistes moderats d'Erdogan (AKP) van assumir democràticament la presidència de la república. Per primer cop en molts anys, els partits seculars van quedar exclosos del poder. Des d'aleshores, la tensió ha estat alimentada per la por que el partit «Justícia i Desenvolupament» amagui el secret anhel de convertir Turquia en un estat islàmic com ara Iran. Al capdavant, Europa ja li ha etzibat força mocs.<sup>11</sup> No és estrany que mantingui una actitud ambigua cap a Israel i els països musulmans.

Els dramaturgs turcs —parlo ara dels autors i no dels personatges— viuen una contradicció i un dilema lacerants: d'una banda, abominen de l'arrogància i el poder de militars i kemalistes, que han propiciat tres dictadures (a dreta llei, la recent reforma de la constitució —2010—, concebuda bàsicament per accontentar Occi-

11 El primer cop que Turquia sollicita d'integrar-se a la UE va ser l'any 1959. Des d'aleshores el camí ha estat atzarós i —per a la sensibilitat turca— desesperant: d'un primer acord d'associació el 1963 es va passar al refredament progressiu (motivat per l'ocupació del nord de Xipre el 1974 i el cop militar de 1980). El 1987 es va reobrir el procés, però dos anys més tard Brusselles va rebutjar la candidatura. L'any 1996 es va establir la unió duanera entre Turquia i Europa i, poc després, es va aprovar de bell nou la candidatura turca a la UE. Tanmateix, fins al cap de cinc anys (2005) no es van obrir les negociacions per a l'adhesió (que es va encallar, encara un altre cop, pel contenciós sobre Xipre). El 2007 es va reactivar la negociació... I encara hi som. Els dubtes d'Europa són probablement d'ordre econòmic i demogràfic; sobretot, però, es recela de la relació privilegiada de Turquia amb el món musulmà.

Darrerament, però, Turquia vol fer valdre una certa posició de força: el seu territori «és gairebé imprescindible per construir els nous gasoductes que connecten els jaciments del mar Caspi amb Europa sense haver de sotmetre's a la dictadura de Moscou» (Rovira, 2010) i el seu creixement econòmic, malgrat la crisi, ha estat del 5% el 2010. Més: encara que allotgi bases de l'OTAN (útils per a les operacions a l'Iraq), Turquia no ha acceptat el paquet de sancions contra l'Iran postulat pels Estats Units; fins i tot, Israel ha acceptat de participar en una comissió internacional que investigui l'assalt militar d'un comboi humanitari en què van morir ciutadans turcs.

dent, inclou una ampliació dels drets dels ciutadans i un major control civil de l'exèrcit, almenys sobre el paper; aquest darrer punt, tot s'ha de dir, interessa sobretot als islamistes moderats); de l'altra, però, s'estimen la tradició secular de la república. Per un costat, accepten les regles democràtiques que han de regir el país; per l'altre, es lamenten del triomf a les urnes dels islamistes, disposats a retallar les llibertats laiques aconseguides (i, sobretot, en l'àmbit del teatre). Com ja va explicar Catherine Diamond ara fa uns anys, estan atrapats «between corrupt secular politicians and a censorship-inclined military on the one hand, and Islamists hostile to theatre» (1998: 334). En aquest sentit, la producció dels autors es mou entre l'autocensura i les restriccions reals de llibertat d'expressió.<sup>12</sup>

Els dramaturgs estan desorientats: o bé s'accepta que les obres siguin censurades prèviament per l'administració, o bé s'assumeix que cal escriure amb peus de plom (és a dir, autocensurar-se). Un cas paradigmàtic: ara fa uns mesos, Özen Yula, autor de *Confidència...* i d'*Es lloga* (obra que mai no ha estat muntada a Turquia a causa de la temàtica de la prostitució), després d'una setmana de representacions de la seva nova obra *Xucla però no t'ho empassis*, ha estat víctima d'una mena de *fâtua* per part del diari extremista islàmic *Vakit*.<sup>13</sup> Els directors de l'espectacle han hagut de renunciar

12 A tall d'exemple, Turquia va començar a censurar pàgines web el 2007 (amb l'empara d'una llei contra el crim a la xarxa), i, certament, s'han clausurat webs que promocionaven el suïcidi, el joc illegal o la pornografia infantil (això sí, posant al mateix sac les pàgines personals dels pederastes i el web de *Playboy*). Tot amb tot, també s'han prohibit aquelles pàgines que parodiaven els polítics (com, per exemple, les caricatures d'Erdogan a Youtube) (Ginés 2010a i 2010b).

13 Adjunto la carta que l'equip artístic ha fet circular entre amics, col·laboradors i institucions: «LETTRE OUVERTE. Istanbul, le 15 février 2010. Nous sommes deux artistes turcs, Melis Tezkan et Okan Urun, travaillant depuis 2006 sous le nom collectif de "*biriken*". Actuellement nous mettons en scène une pièce d'Özen Yula, auteur et metteur en scène contemporain turc internationalement reconnu. Cette pièce s'intitule *Suce Mais N'avale Pas (Yala Ama Yutma* 2008). Elle évoque une femme qui, après sa mort, devient un ange et est renvoyée sur Terre dans la peau d'une star de film porno sur le lieu d'un plateau de tournage, avec l'objectif de «sauver au moins une personne». Dans cette pièce réaliste-fantastique nous interprétons l'héroïne comme une héroïne de science-fiction. Bien que d'un

al muntatge, en primer lloc, per no «servir de pretext a la violència» i, en segon, perquè «no tenim por de dir que tenim por». «La llibertat d'expressió —han declarat— és un dret essencial de l'Home

---

genre comique, *Yala Ama Yutma* adresse des sujets tels que les droits de l'Homme, les droits de la femme, et les déséquilibres économiques en Turquie et dans le monde. La première, produite par notre collectif indépendant louant le lieu Kumbaracı50, était prévue le 15 février 2010 à Istanbul. Le 2 février. Le journal *Vakit*, quotidien islamiste extrémiste, publie un article qualifiant la pièce, son auteur et ses metteurs en scène d'*immoraux*. *Vakit* a tenu des écrits diffamatoires et publié des faits erronés concernant la paternité de la pièce, son producteur et son intention. Le site web de *Vakit* expose des commentaires dangereux et incitant à la violence et à des actes criminels. Le lieu Kumbaracı50 et nous-mêmes recevons depuis par téléphone et par mail des menaces anonymes faisant référence aux écrits erronés du journal. Depuis ce jour et jusqu'au 12 février, *Vakit* a régulièrement publié des articles offensifs sur la pièce. Le 8 février. La salle s'est vue fermée par la mairie locale de Beyoglu, sur le motif d'absence de sortie de secours aux normes. De nombreux journaux et personnalités du théâtre se sont joints pour protester contre le journal *Vakit* et ses propos. Le 9 février. Le maire de Beyoglu a annoncé qu'il soutenait le groupe indépendant et la pièce *Yala Ama Yutma*, et s'est engagé à re-ouvrir la salle dès que la sortie de secours serait en place. Le 12 février. Le journal *Vakit* continue à diffuser des commentaires provocateurs et menaces anonymes dans une veine de propagande contre la pièce. L'avenir des représentations est encore incertain en raison d'une violence potentielle croissante, du temps perdu en répétitions et travail effectif, et du coût financier des interruptions dues à ces événements. Le 12 février. M. Ertugrul Günay, le Ministre turc du Tourisme et de la Culture, a exprimé son avis à la télévision: "Je ne connais pas la pièce mais je pense que les artistes seront sensibles à certaines valeurs de la société. Je ne suis pas vraiment pour la censure mais j'ai mes propres critères" (CNN Turk, 12/02/2010). Depuis les premières provocations du journal, plusieurs artistes ont exprimé publiquement leur soutien envers nous. Certains organismes nous ont même proposé leur salle pour les représentations. Nous leur en sommes reconnaissants. Mais le danger est là: nous sommes menacés par mail et par téléphone: le journal a rempli sa mission. L'idée commune de ces menaces —encouragées par le silence ou les propos ambigus des autorités— est que la pièce d'Özen Yula est une insulte envers les Musulmans et qu'il faut nous punir. Nous en sommes donc arrivés à la triste décision de NE PAS JOUER *Yala Ama Yutma* en Turquie: Parce que nous ne voulons pas servir de prétexte à la violence. Parce que nous n'avons pas peur de dire que nous avons eu peur. Parce que nous ne voulons pas, aujourd'hui en 2010 à Istanbul, jouer une pièce de théâtre entourés par une troupe de police. Sachant que la liberté d'expression est un droit essentiel de l'Homme qui doit être protégé par les États et qu'en aucun cas les

que ha de ser protegit pels Estats», «les amenaces cap aquesta llibertat no han de ser tolerades.» La qüestió bàsica és damunt la taula: «existeix una forma de censura a Turquia, un país que es vol lliure, laic i democràtic?»<sup>14</sup>

### *Crisi d'identitat*

El sentiment de diferència, d'exclusió (de vegades autoexclusió) és constant en totes les figures de les obres citades. És lògic, per tant, que, formalment, la majoria de les vegades, no acabin de compartir una situació d'enunciació comuna: deambulen per un mateix escenari però viuen instal·lades en dimensions paral·leles (i malgrat tot, xoquen i modifiquen el discurs les unes de les altres sense ser-ne conscients). Som éssers discontinus —diria Bataille—, individus que habiten aïlladament en una aventura inintelligible, però que mantenen la nostàlgia de la continuïtat perduda. El miratge de la continuïtat dóna sentit i força per viure, i es fonamenta en un desig de pertinença, en l'adscripció a determinats col·lectius (nacionals, racials, familiars, lingüístics...) i al seu devenir diacrònic. Com totes les il·lusions, aquest miratge és intangible, però genera patrons d'identitat verificables.

El filòsof Rosset (2007) recull la idea contemporània segons la qual la identitat individual (personal) és una fallàcia. En canvi, diu, no ho és la identitat social. Quan volem observar-nos, atrapar-nos a nosaltres mateixos, sempre topem amb la percepció d'alguna cosa:

---

menaces envers cette liberté ne doivent être tolérées, nous désirons partager avec vous les questions suivantes: —Existe-t-il une forme de censure en Turquie, pays se voulant libre, laïc et démocratique? Ces événements étant parvenus à nous effrayer, ne vont-ils pas décourager les futurs artistes, metteurs en scène, etc. et donc induire l'autocensure au présent et à l'avenir? Melis Tezkan et Okan Urun.»

14 En el camp de l'art, la situació és similar; darrerament hi ha hagut atacs violents dels islamistes contra diverses galeries. Es rellevant la reacció paradoxal del sector intel·lectual, que «no ha mostrado solidaridad ni conmiseración por los hechos, insinuando públicamente, muy en la oscura línea de pensamiento turco, que se lo merecían» (Cuesta 2011).

calor, fred, llum, amor, dolor... Només podem observar aquesta percepció. No hi ha una consciència del jo, sinó únicament impressions d'estats psíquics o somàtics que podem experimentar en un moment donat. I malgrat tot, fem un esforç per pensar en nosaltres convençuts que així accedirem a aquesta identitat singular i intransferible. Però com ens relacionem amb nosaltres mateixos? Alhora que apliquem un procés de subjectivització (l'individu es crea a si mateix), n'activem un altre de dessubjectivització (l'individu es desprèn de si mateix, se n'allunya). L'individu, doncs, està atrapat en *si mateix* al mateix temps que és lliure i *és un altre*. Com diria Kant, el «jo modern» és inaccessible. L'home no es pot conèixer a si mateix. No hi ha ningú —diu Steiner (2006)— (ni nosaltres mateixos) que «pugui penetrar de manera verificable els meus pensaments». Pressuposar, doncs, que podem trobar la nostra identitat personal en la mirada dels altres no deixa de ser una fantasia més (que fa, per exemple, que la crisi amorosa sigui viscuda com una crisi d'identitat: sense la mirada de l'ésser estimat ens sentim extraviats). Més encara: la memòria, únic fonament indiscutible de la *reconstrucció*, és discontinua, fràgil (subjecta a pèrdues i disfuncions) i dinàmica (el record modifica el fet). Conclusió: allò que dóna continuïtat a la persona és el seu jo social. Potser allò que podem reconèixer en la mirada dels altres és només la nostra identitat social.

Una crisi d'identitat social pot ser deguda a 1) processos personals de canvi o re(des)ubicació o 2) a la incapacitat de reconèixer les categories que defineixen —tal com ho expressarien els semiòlegs— el propi «camp semàntic». Deleuze postulava la necessitat d'esborrar la lògica binària de les nostres adscripcions per defecte: home/dona, blanc/negre, nen/adult, professor/alumne... Segons el filòsof, prescindir d'aquests perfils fixats no comporta cap mena de suïcidi, sinó permet noves connexions, circuits i trànsits: es tracta de combatre l'enquadrament de la nostra identitat social per *esdevenir* múltiples i imprevisibles. O dit en mots més reconeguts i gastats: «fer rizoma» (esborrar-se i experimentar). Eren anys de trencament de motllos i recerca de llibertats. Anys d'esquizofrènia joiosa, que dèiem més amunt.



Però, què passa quan els paràmetres de l'adscripció no són clars, com és el cas de Turquia? Els motllos es poden trencar quan se'n reconeixen els límits. En canvi, no és cap bestiesa considerar que, si la identitat social està en crisi permanent, difícilment podrà ser qüestionada. Com poden els joves —i els artistes— turcs accedir a la llibertat, com poden esborrar-se i experimentar, com poden serrar els barrots i abatre els murs que els engavanyen, si les parets de la seva cella no són diàfanes, si quan aconseguen distingir-les, es belluguen de manera inquietant i els enganyen tot proposant passadissos cecs i eixides impossibles? L'escissió identitària, la difícil adscripció a una continuïtat i una comunitat, interfereix, de totes maneres, el camí cap a la llibertat.

Més amunt ja he comentat de passada la dificultat de construir una «identitat narrativa» —el subjecte produeix un acte narratiu en el qual es reconeix— (Ricoeur 1999) quan es parteix de la fragmentació i la contradicció. Si el relat fos possible, la possibilitat d'interpretar-lo apropiaria els turcs al coneixement de si mateixos. Potser fóra una solució al problema de la identitat: si aquesta és impossible de «retenir», llavors cal mirar de construir-la. La ficció narrativa és una dimensió irreductible de l'autocomprensió: «ens escrivim, ens llegim i ens reconfigurem.» Ara bé, com hauria de ser aquesta «narració» en el cas que ens ocupa? És possible expressar la discontinuïtat i la perplexitat de l'individu tot reconstruint la vivència en una faula completa (aristotèlica), en una trama ordenada i causal? Tal com he explicat més amunt: probablement no. Si la dramaturgia turca mira de reconstruir la identitat mitjançant el relat, si ho fa, llavors assaja de traslladar la dissociació essencial del seu objecte a les estratègies compositives (textuals i escèniques).

### *El trasllat de l'escissió a la forma (dialèctica forma/contingut)*

#### *L'evolució teatral*

Després del naixement de la república, el 1923, el procés d'occidentalització a Turquia es va accelerar. I dic accelerar perquè ja

l'Imperi Otomà, d'ençà del segle XIX, havia iniciat una trajectòria en aquest sentit. La idea, en el fons, sempre ha estat la mateixa (comuna en tots els països «perifèrics» d'Occident): «conjuguar la tradició autòctona amb la modernització occidental» (Günsur 2009: 21). Expressat a mode d'interrogació en mots de Maalouf (que estén la noció de perifèria als Països de l'Amèrica Llatina, xinesos, africans, japonesos, hindús, russos, turcs, àrabs, jueus, etc): «com podríem modernitzar-nos sense perdre la nostra identitat?», «com assimilar la cultura occidental sense renegar de la nostra pròpia cultura?», «com adquirir les capacitats d'Occident sense sotmetre's a la seva voluntat?» (1999: 106).

Per exemple, a Turquia, el ballet ha estat considerat fins no fa gaires dècades com un art eminentment occidental, sobretot per l'«esforç» i la «disciplina» que exigeix; les mateixes qualitats que, curiosament, el van convertir en un model a imitar a l'hora de bastir «una identitat nacional fortament anhelada i construïda»; per construir-la, aquesta identitat, calia mantenir «la mirada adreçada als conceptes occidentals de progrés» (Günsur 2009: 22). Dels seixanta cap aquí, la dansa contemporània turca ha mirat de combinar en un equilibri complicat: 1) el pòsit de les formes de la tradició occidental; 2) la influència de les noves tendències també occidentals; 3) l'autoria i els assumptes autòctons i, en darrer terme; 4) la recerca sobre les formes populars del país. El teatre ha seguit un procés similar.

Durant segles, el repertori dramàtic turc s'ha centrat en la tradició teatral europea (Shakespeare, Goldoni, Molière..., i no oblidem l'ombra allargassada de tots els teatres grecs que s'escampen per la geografia del país). Fet que no treu que la pugna —tant en l'àmbit de la crítica com en el de la creació— entre els que postulen les formes occidentals i els que defensen la creació d'un nou teatre turc més genuí (basat en formes tradicionals), mai, ni tan sols avui, no hagi deixat de ser a l'ordre del dia... De mica en mica, cada període històric ha sabut incorporar els autors punters —occidentals— del seu segle: Hugo o Dumas al XIX, Ibsen o Maeterlinck al tombant de segle (gràcies a la visita de companyies estrangeres com les de Sarah Bernhardt, Adelaida Ristori o la Réjane, o a la presència

del mateix Antoine), més tard Brecht... De fet, durant un llarg període —sobretot les quatre darreres dècades del proppassat mil·lenni— el nou teatre turc ha vingut marcat per una forta influència èpica (creadors com ara Mahir Günşiray, Ferhan Şensoy, Yıldız et Müşfik Kenter, Haldun Dormen s'inscriuen en aquesta tendència) (Saal 2007). Després de Brecht, avui dia, els nous dramaturgs i directors —molts d'ells formats a l'estranger, i organitzats en projectes que formen part de xarxes internacionals— també coneixen el que s'escriu i es representa a l'Europa d'avui.

En els darrers anys, la influència sobretot europea s'ha notat en la programació de noves infraestructures públiques (per exemple, la remodelació del Teatre Nacional d'Istanbul, abans Darülbedayi) i de noves companyies independents. També en la programació del festival International Theatre Olympics (2002) i de l'International Theatre Festival (fundat als anys noranta), que ha permès que el teatre turc pugui gaudir de la presència d'autors i companyies de prestigi com ara Peter Brook, Edmuntas Nekrosius, Jan Fabre, Theodoros Terzopoulos, Piccolo Teatro di Milano, Taganka Theatre i un llarguíssim etcètera. Al seu costat —als mateixos festivals—, projectes de nous creadors turcs (*Genç Tiyatro*, o Teatre Jove) evidencien el model. En aquest sentit, fins no fa gaire —posem uns cinc anys—, aquests nous creadors han estat produint un teatre que gosàriem titllar de postdramàtic: han donat protagonisme al cos, al moviment i a la imatge en detriment del text. En mots d'Ilka Saal, «their productions purposely reduced speech, sets, and props to an absolute minimum, focusing instead on the movement of the actors' bodies on the bare stage and their interaction with music, sound and light» (Saal 2007: 183).

Amb una mica de retard respecte a Europa, però, Turquia també s'ha retrobat amb el text. Autors com els citats en aquestes pàgines apareixen regularment i es programen a petits teatres independents i puntualment als escenaris nacionals; a destacar, per posar un cas, el projecte Yeni Metin Yeni Teyatro (Nou Text Nou Teatre) impulsat per Mark Levitas, Ceren Ercan i Yezim Özsoy al Galata Perform aprofitant la nominació d'Istanbul com a capital europea de la cultura 2010. El repte, per a ells (formats a Europa i Estats

Units), ja és clarament la internacionalització: el programa, vinculat a xarxes de distribució de textos com la Biennale de Wiesbaden o la Maison Antoine Vitez, entre d'altres, pretén donar a conèixer i promoure «new theater work, organizing meetings between Turkish playwrights with foreign colleagues, translation of the texts to foreign languages, staging of those texts as part of Istanbul 2010 and also exposing them to foreign audiences».<sup>15</sup>

### *Model contemporani, model tradicional*

L'empremta del model contemporani occidental és forta. Amb tot, no ha impedit que, tant els artistes no textuals com els creadors del nou drama, hagin mantingut viu l'interès per la tradició teatral. De fet, ja en l'època d'influència brechtiana, per bé que el referent fos europeu, el patró de base recollia la dimensió narrativa (èpica) de les formes antigues. Podem resumir aquest patró en tres categories: el relat d'històries (*medddah*), el teatre d'ombres (*karagöz*; el personatge principal, del mateix nom, representa la moral de la nació) i les formes de comèdia d'improvisació (*Orta oyunu*).

Si conduïm el que hem desenvolupat als apartats precedents fins aquí, podem anunciar que la nova textualitat dramàtica a Turquia tendeix: 1) a expressar la dualitat de la realitat turca (l'escissió aguda del subjecte) també en la forma i 2) a conciliar en aquesta recerca dialèctica (forma/contingut) les troballes de la dramaturgia contemporània occidental i els procediments de la pròpia tradició.

Fa pocs anys, uns principis similars —l'expressió dialèctica del xoc de cultures i la reutilització de procediments tradicionals (no occidentals)— em va servir per definir una «dramaturgia contemporània del mestissatge»: al meu entendre —deia—, podem parlar de «dramaturgia del mestizaje» només quan la recerca formal del drama contemporani occidental incorpora solucions destinades a traduir «el choque de culturas» i, per fer-ho, usa també «for-

<sup>15</sup> Vegeu el web del projecte: [http://www.en.istanbul2010.org/PROJE/GP\\_514491](http://www.en.istanbul2010.org/PROJE/GP_514491)

mas de expresi3n dram1tica no propiamente occidentales» (Batlle 2008: 14). Citava els experiments d'autors com ara Ahmed Ghazali, H1ndl Klaus, Bernard-Marie Kolt1s, David Lescot, Wajdi Mouawad, Josep Pere Peyr3 o Alexei Schipenko, entre molts d'altres. Al nou drama turc —insisteixo—, la dualitat comporta «xoc de cultures», i aquest xoc s'expressa en una conjunci3 productiva de tradici3 i modernitat (parlo nom1s a nivell de provatures, de recerca formal; ja hem vist com a nivell conceptual aquesta idea resulta problem1tica). Per consegüent —i paradoxalment—, podem suggerir que el drama contemporani a Turquia configura una dramaturgia, a m1s d'esquizofr1nica (que suposa una *disjunci3*: «escissi3 del subjecte», «dualitat de la realitat turca», que t1 una expressi3 tan tem1tica com formal), mestissa (que suposa *uni3* o barreja d'elements divergents: orient/occident, modern/tradicional).

Val la pena observar com alguns trets de la tradici3 teatral turca es recuperen al drama contemporani del pa3s. En destacarem dos: l'asimetria i el car1cter narratiu.

#### a) *L'asimetria*

Yezim 3zsoy declara, en la introducci3 d'*Hist3ries...*, que l'obra s'estructura seguint els ritmes de la m1sica tradicional turca. En aquest sentit, els actes de la peça «han estat conceptualitzats com partitures musicals. L'agrupament i la interrupci3 de les hist3ries estan basats en el ritme aksak que prov1 de la m1sica cl1ssica turca de l'Imperi Otom1.» La tria resulta curiosa: el ritme aksak 1s un ritme asim1tric i, en canvi —assegura l'autora—, hi ha «una matem1tica i una simetria amagada en l'obra». No 1s cap contradicci3: la recerca paradoxal de la simetria sobre un ritme que no ho 1s serveix per expressar «la nostra vida i Istanbul», l'un i l'altre «fonamentats en l'acord alternatiu del nostre desordre». En altres mots: la fusi3 contranatura de ritme i estructura expressa la contradicci3 de la vida contempor1nia a Turquia.

Cal recon1ixer que, en textos dram1ticament m1s convencionals (i que potser deuen menys a la tradici3), tamb1 s3n localitzables alguns experiments d'oposici3 simetria/asimetria. Aix3, a *Es lloga*,

assistim a una roda de relacions a dos entre prostituts, macarrons i clients en un parc de la ciutat (espai únic). L'obra avança cronològicament tret de dues escenes, la 7 i la 9, que a dreta llei haurien d'anar al final, després de la darrera situació (la 10  $\frac{1}{2}$ ). No és un caprici. L'autor explicita que «els salts i les ruptures de temps en l'obra són importants». Ben mirat, aquesta inversió produeix una curiosa sensació de circularitat: si bé la lògica de la història existeix, i amb una mica d'esforç es pot reconstruir, la primera impressió després del final és que el cercle s'ha tancat en un bucle temporal impossible, com la famosa escala de Penrose. D'aquesta manera, l'autor aconsegueix que la progressió (evolució del conflicte cap a un desenllaç) sigui compatible amb una sensació de retorn i de simetria (la simetria, però, no és completa, només es reproduceix en un vincle forçat entre primeres escenes i darreres). Insistim-hi un cop més: la falsa circularitat i la falsa simetria (asimetria) estan destinades a expressar formalment la vida descoratjadora d'un seguit d'individus atrapats en una espiral de temps (i en un espai sense sortida).

### *b) Caràcter narratiu i crisi de la representació*

L'herència narrativa dels *meddah* en la dramaturgia turca contemporània es pot resumir en una presència freqüent d'històries dins de les històries (preses de la vida quotidiana), en la combinació de recursos de representació —*encarnació* de diversos personatges— i diverses estratègies de relat, en la concepció d'un escenari auster i en la *composició* fragmentada i heterogènia dels materials. Curiosament, tots aquests aspectes són fonamentals en la composició *rap-sòdica* definida per Jean-Pierre Sarrazac (Hersant i Naugrette 2008) a l'hora d'estudiar la deriva del drama contemporani europeu.

A *Històries...*, les seqüències de l'obra estan conformades amb retalls de situacions —de vegades rèplica isolada, de vegades conjunt de rèpliques— protagonitzades (o relatades) per figures que habiten en coordenades espaciotemporals diverses. A cada seqüència, els *fragments* s'alternen i es trenen en una poètica de lligams subtils, ressonàncies i coherències aparents. Per exemple, mentre a l'interior d'un taxi un xofer explica una «història de venjança»,

hi ha d'altres personatges que interfereixen el seu monòleg i el converteixen en un diàleg aparent (fals, perquè habiten situacions d'enunciació independents). És exactament el mateix que succeeix a *Éssers humans...* Ho he comentat una mica més amunt: la fragmentació diguem-ne *combinada* de la part de cadascuna de les tres noies produeix falsos diàlegs i situacions estrictament escèniques (sense referent real en l'univers de ficció). Això potencia el joc escènic en general (la interacció performativa de tots els sistemes de signes de l'espectacle). És a dir, potencia la riquesa de la *presentació* a l'hora que qüestiona el vell concepte *representacional*. A *Històries...*, des de bon començament tenim tots els personatges —i tots els actors— a l'escenari. Interactuen en una situació comuna impossible, impensable. Sembla que dialoguin, que comparteixin un mateix espai i un mateix temps, que es *vegin* escènica... Però només és una il·lusió. Insisteixo: són obres que no *representen*, simplement *presenten*, narren, com en les antigues sessions de *meddah* als cafès i a les places.

Com hem vist, la crisi de la representació és indissociable d'un elemental principi de descomposició. A *Històries...*, l'autora combina: a) el discurs directe (representació); b) el pensament que l'acompanya (accés narratiu a l'íntim que posa la representació en qüestió); i c) un pensament posterior (com si els fets fossin relatats més tard, en un altre temps i un altre espai). La superposició de nivells incrementa l'ambigüitat pel que fa a la concreció, la relació i la jerarquia de temporalitats (la qual cosa participa de l'expressió formal de la desorientació). Així mateix, en la majoria dels textos comentats també trobem passatges on els personatges esdevenen narradors de noves històries, la qual cosa encara incrementa més el nombre de nivells narratius. A *M'estava allà...*, la vida en un espai fora de l'espai (aeroport), amb l'ajut dels enregistraments de veu, permet de bastir una existència fora del temps («Jo no m'estic ni a dins ni a fora del temps»). Aquí també la representació és impossible: àvia i neta comparteixen una situació d'enunciació impossible, dialoguen fora de qualsevol coordinada espaciotemporal verificable, construeixen una nova realitat, virtual, onírica...

Recapitem: al drama contemporani de Turquia, el diàleg gairebé impossible entre contraris produeix interessants formes de descomposició (destinades a condensar la forma i el contingut). Cal reconèixer que són fórmules properes a les del drama contemporani europeu; potser s'hi emmirallen, potser hi coincideixen en la definició de problemes i en la tria de recursos... Potser sí. No podem oblidar, però, que l'escriptura esquizofrènica dels escriptors turcs també investiga en les velles maneres de la tradició teatral autòctona... I així tenim que els extrems es toquen.

Mentrestant, Eylem, la noia de l'aeroport, encara mira de fer compatibles el seu desig d'Europa i l'afirmació d'una identitat específica, el seu deseiximent i la seva dependència, el seu enyorament i el seu rebuig, el seu oblit voluntari i la necessitat de recupear la memòria... Encara flota fora del temps i de l'espai colgada per la contradicció. O potser no, potser ja deu ser a casa... Vés a saber. Per sort, les cendres del volcà han deixat d'enteranyinar el nostre cel ja fa força temps...

### *Nota bibliogràfica*

- Batlle 2008: Carles Batlle, «Drama contemporáneo y choque de culturas (o la dramaturgia del mestizaje)», dins *Jornadas Teatro y diálogo entre culturas*, Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 11-16.
- Cuesta 2011: Mery Cuesta, «Crónica violenta desde las galerías de Estambul», *La Vanguardia. Culturas*, Barcelona, 19 de febrer, 23.
- Diamond 1998: Catherine Diamond, «Darkening Clouds over Istanbul: Turkish Theatre in a Changing Climate», *New Theatre Quarterly* 56: 334-350.
- García Canclini 2010: Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato*, Buenos Aires, Katz Editores.
- Ginés 2010a: Ricardo Ginés, «Turquía sueña con el amor prohibido», *La Vanguardia*, 30 de juny, <http://www.lavanguardia.com/internacional/20100630/53955061316/turquia-suen-con-el-amor-prohibido.html> [consulta 25 d'octubre de 2013].



- Ginés 2010b: Ricardo Ginés, «YouTube va y viene en Turquía», *La Vanguardia*, 4 de novembre, <http://www.lavanguardia.com/tecnologia/aplicaciones/20101104/54066138515/youtube-va-y-viene-en-turquia.html> [consulta 25 d'octubre de 2013].
- Günsür 2010: Zeynep Günsür, «Cossos després de l'apocalipsi. La dansa contemporània a Turquia», dins *Reflexions entorn de la dansa*, dossier *Cartografies del moviment*, Barcelona, *Mercat de les Flors. Temporada 2009/2010* 4: 20–23.
- Hersant i Naugrette 2008: Céline Hersant i Catherine Naugrette, «Rapsòdia», dins *Lèxic del drama modern i contemporani*, Barcelona, Institut del Teatre, 156–159. (*Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Éditions Circé, 2005.)
- Jameson 1991: Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lògica cultural del capitalisme avançat*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica. (*Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Londres, Verso, 1991.)
- Judt 2010: Tony Judt, *El món no se'n surt*, Barcelona, La Magrana. (*Ill Fares de Land: A Treatise on Our Present Discontents*, Londres, Allen Lane, 2010.)
- Luque 2008: Gino Luque, «Escenificar el abismo: teatro, memoria y violencia», *Pausa* 30: 13–24.
- Maalouf 1999: Amin Maalouf, *Les identitats que maten*, Barcelona, Edicions La Campana.
- Ricoeur 1999: Paul Ricoeur, «La identidad narrativa», dins *Historia y narrativa*, Barcelona Ediciones Paidós Ibérica, 1999 [2009], 215–230. («L'Identité narrative», dins P. Bühler i J. F. Habermacher [eds.], *La narration. Quand le récit devient communication*, Ginebra, Labor et Fides, 1998, pp. 278–300.)
- Rosset 2007: Clément Rosset, *Lejos de mí. Estudio sobre la identidad*, Barcelona, Marbot Ediciones. (*Loin de moi. Étude sur l'identité*, París, Éditions de Minuit, 1999.)
- Rovira 2010: Ramon Rovira, «La nova diplomàcia turca», *El Punt. Presència*, 13–19 d'agost, 21.
- Ryngaert i Sermon 2006: Jean-Pierre Ryngaert i Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales.

Saal 2007: Ilka Saal, «On the stages of Istanbul: Atatürk and the New Young Turks», *The Drama Review* 51.2: 181–186.

Steiner 2006: George Steiner, *Deu raons (possibles) per la tristesa del pensament*, Barcelona, Arcàdia. («Ten [Possible] Reasons for the Sadness of Thought», *Salmagundi* 146–147 (2005): 3–32.)