

El desig teatral d'Europa

Edició de Víctor Molina & John London

Escenes Europees, 2

PUNCTUM

El desig teatral d'Europa

El desig teatral d'Europa

Edició de Víctor Molina & John London

Escenes Europees, 2

PUNCTUM

La col·lecció «Escenes Europees», coordinada
per Francesc Foguet i Núria Santamaria,
és una iniciativa del Grup de Recerca
en Arts Escèniques de la Universitat Autònoma
de Barcelona.

Primera edició: novembre de 2013

© 2013, dels textos, els seus autors

© 2013, d'aquesta edició, Punctum & GRAE

Reservats tots els drets

Dissenyat i compost per Quadratí

Imprès per Arts Gràfiques Bobalà

Enquadernat per Enquadernacions Prats XXI

ISBN: 978-84-941987-2-4

DIPÒSIT LEGAL: L-1492-2013

Taula

<i>Pròleg: El desig teatral d'Europa: l'escenari de les paradoxes</i>	7
VÍCTOR MOLINA & JOHN LONDON	
1 Europe, Alterity and Fear in French Classical Drama: Past Plots and Contemporary Controversies	59
DAVID MASKELL	
2 Dimensions européennes de l'Institut d'Hellerau	83
YEHUDA MORALY	
3 <i>L'hort dels cirerers europeu</i>	99
DAN URIAN	
4 Els miralls de la història en la dramaturgia contemporània catalana (1989–2012)	119
FRANCESC FOGUET I BOREU	
5 Notes sobre el nou drama a Turquia: l'escriptura de l'esquizofrènia	141
CARLES BATLLE	
6 Context i presència del teatre català a França (1980–2012)	167
JORDI LLADÓ & ANTONIA AMO	
7 Els Estats Units com a negatiu d'Europa en la literatura dramàtica catalana contemporània: tres creadors locals a la recerca d'un context global	191
CARLOTA BENET CROS	
<i>Resums dels articles / Abstracts of the Chapters</i>	209
<i>Collaboradors</i>	219

Pròleg

El desig teatral d'Europa: l'escenari de les paradoxes

VÍCTOR MOLINA *Institut del Teatre, Barcelona*

JOHN LONDON *Goldsmiths, University of London*

La Idea d'Europa i l'Iderrotisme

En les múltiples i divergents —però de vegades complementàries— reflexions que es fan sobre Europa, generalment es conclou que Europa és una Idea. L'antologia d'estudis recollits per Anthony Pagden (2002) analitza Europa des d'aquesta perspectiva, a partir de l'antiguitat fins al present. Quan es focalitza a l'Europa del segle xx, el continent també és concebut com a Idea, més que no pas com a geografia; una idea que abasta tant al terreny dels seus mites com a la seva realitat més factícia, tal i com ho expressa el subtítol del llibre d'Élisabeth Du Réau (2008). De fet, Paul Valéry, ja a inicis del segle xx, sostenia que Europa era més una idea espiritual, que no pas un lloc geogràfic (Valéry 2000).¹

Per la seva banda, George Steiner (2004), encara que d'una manera més epidèrmica, ens convida a tractar d'entendre —en aquest mateix sentit— la finalitat de l'essència europea dins del nou gresol mundial de la globalització. I amb aquest propòsit es pregunta què cal fer per evitar abolir la Idea d'Europa. Steiner conclou que la preservació d'Europa requereix un esforç per conèixer més i millor tot allò que tracta de *nosaltres*, perquè només llavors podrem decidir com conviure amb *els altres*.

Entesa com una Idea, Europa es manifesta sovint sota la figura d'un objecte impalpable, mentre que des d'altres perspectives emergeix amb totes les seves conseqüències pragmàtiques. La primera

¹ Per a una visió més didàctica, vegeu, entre altres, Heater (1992).

perspectiva sosté que la Idea d'Europa no és més que això, una idea. D'aquesta manera, utilitzant la categorització kantiana, s'arriba a afirmar que aquesta idea és per tant un mer objecte, gairebé buit de concepte o un fantasma, com sosté el filòsof francès Paul Audi en el seu llibre *L'Europe et son fantôme* (2003). Dins de la segona perspectiva, la Idea d'Europa adquireix la forma d'un desig concret, la forma d'un *projecte*, com considera —per exemple— Peter Sloterdijk a *Falls Europa erwacht: Gedanken zum Programm einer Weltmacht am Ende des Zeitalters ihrer politischen Absence* (*Si Europa desperta: reflexions sobre el programa d'una potència mundial al final de l'era de la seva absència política*, 1994). Per a Sloterdijk, Europa ha de contraure un compromís amb la política (territori del diàleg i de l'alteritat plural) i no pas amb la lògica de l'Imperi (territori del solipsisme i de l'imperatiu maniqueu). Els imperialismes nacionals són —recorda Sloterdijk— els que van ocasionar l'actual «iderrotisme» que ha imperat a Europa. Tan sols recuperant el seu patrimoni visionari i la seva experiència històrica, deixant d'imitar el projecte dels Estats Units d'Amèrica, només despertant (*erwacht*) de la seva absència política, diu Sloterdijk, la Idea d'Europa pot deixar de ser «iderrotista» per esdevenir un projecte polític.

Però Sloterdijk no és l'únic a establir aquesta disjuntiva entre política (democràcia) *versus* imperi. Robert Kagan (2003), un ideòleg neoliberal americà, sosté que davant de la disjuntiva entre alternativa política i imperi, els Estats Units d'Amèrica han optat actualment per l'imperi, senzillament perquè poden fer-ho: és un país fort. Mentre que Europa, en canvi, prefereix la política perquè és feble. A causa del seu potencial militar, diu Kagan, els Estats Units d'Amèrica s'han vist obligats a esdevenir un món hobbesià, un món polaritzadament maniqueu, on els conflictes se solucionen per la força i la coerció, prescindint, quan convé, del dret i de les institucions internacionals. En canvi, a causa de la seva feblesa militar, Europa viu en un món kantian, on els conflictes se solucionen amb negociacions, sota les pautes del dret i les organitzacions internacionals, la diplomàcia, i la pressió econòmica i comercial. Per a Kagan, la Idea d'Europa posseeix en la seva essència un impuls colonialista, afeblit en l'actualitat. I adver-

teix que l'actual diferència i l'actual abisme entre els Estats Units d'Amèrica i Europa, no comença amb l'època de George Bush Jr., ni amb els esdeveniments de l'11 de setembre del 2001, sinó amb la fi de la Guerra Freda i el principi de la nova configuració mundial, és a dir, amb la caiguda del mur de Berlín (època Reagan), a la qual segueixen les intervencions de Bush pare a Kuwait, Panamà i Somàlia, el final de la URSS i les accions d'intervenció de Bill Clinton als Balcans, Kyoto i el Tribunal Penal Internacional. És a dir, el mateix moment en què Europa es dedicava a consolidar el «somni europeu», i a reivindicar-se com a Idea.

Si Steiner subratlla el pes del coneixement del passat en el moment de combatre la pèrdua de la Idea d'Europa, Sloterdijk en canvi posa l'accent en el futur. Però aquesta és tan sols una de les diferents cruïlles ontològiques d'Europa, com diria Derrida (1991). Perquè —segons ell— Europa constitueix un embolicat teixit paradoxal. D'una banda, Europa és vella, un producte secular, un capital espiritual i cultural que ve de lluny; però, per altra banda, apareix encara indefinida, està per fer, i fins i tot, segueix sense aclarir la seva geografia física i sobretot espiritual. Tot el que té a veure amb la seva identitat, té a veure també amb la seva alteritat, ja que, per a Derrida, tot el que es refereix a la qüestió de la identitat d'una cultura ha de tenir essencialment també en compte la qüestió de la diferència:

Le propre d'une culture, c'est de n'être pas identique à elle-même. Non pas de n'avoir pas d'identité, mais de ne pouvoir s'identifier, dire «moi» ou «nous», de ne pouvoir prendre la forme du sujet que dans la non-identité à soi ou, si vous préférez, la différence avec soi. [...] Il n'y a pas de rapport à soi, d'identification à soi sans culture, mais culture de soi comme culture de l'autre, culture du double génitif et de la différence à soi. La grammaire du double génitif signale aussi qu'une culture n'a jamais une seule origine. La monogénéalogie serait toujours une mystification dans l'histoire de la culture. (Derrida 1991: 16–17)

Per a Derrida, no existeix el que és per si mateix sense allò altre, i només gràcies a la influència de l'exterior es pot consolidar un interior que no pot ser excloent. Més concretament, recorda que

Europa es va configurar des dels seus orígens —mítics i històrics— com un extrem d'Àsia que es va esqueixar de la matriu.² Però en tant que Idea, Europa ha estat marcada precisament pel seu *arké* (el seu origen) i pel seu *telos* (la seva finalitat), pel seu principi i pel seu desig o el seu objectiu. I juntament amb aquests, té igualment la responsabilitat d'obeir dos imperatius oposats: respectar el pluralisme i alhora respectar la unitat. «Ni le monopole ni la dispersion, donc» (Derrida 1991: 43).³

Aquesta paradoxa de multiplicitat i unitat és igualment al·ludida per Paul Valéry a la seva reflexió frontal sobre Europa (Valéry 1960: 913–928). Encara que per al Valéry dels anys trenta del segle xx, un període que ell mateix considerava l'inici de «le temps du monde fini» (Valéry 1960: 923), aquest esperit europeu semblava mostrar una perillosa decadència, a causa de la divergència entre la unificació del capital cultural que acumulava Europa i la dispersió de la seva política, en l'acció contradictòria dels seus Estats dividits; entre la seva pluralitat cultural per una banda, i la vocació centrista de les potències europees per l'altra banda. Per a Valéry, la política europea no va saber estar a l'alçada de la Idea d'Europa, i aquest era —per a ell— el perill amb el qual Europa estava condemnada a confrontar-se una i altra vegada, en no acarar la seva pròpia paradoxa de diversitat i d'unitat.

Interrogant sobre la cruïlla paradoxal del passat i del futur, sobre les paradoxes de la pluralitat i de la unió, de la diversitat i de la coincidència, de la identitat i de la diferència, Europa és l'objecte

2 De fet, tenint com a referència tant la història europea com la seva figura geogràfica, que sembla impulsada a sortir cap a fora, va ser Paul Valéry qui va descriure Europa com un *cap occidental d'Àsia* i com a *avantguarda*. Però és Derrida qui deconstrueix el terme «cap». Per aquest motiu, Derrida titula la seva reflexió sobre Europa *L'altre cap. La democràcia per a un altre dia*. Per un costat, parteix de la variació semàntica de *cap* en el sentit marítim i direccional, és a dir, en tant que «rumb», i per tant «destí». I, per un altre costat, compren la paraula *cap* des d'un punt de vista posicional: geogràfic, extremitat, punta, cap. Europa, per tant, està arrelada en un lloc i en un temps, i —alhora— es dirigeix cap a un destí.

3 Cal esmentar el comentari d'Anthony Pagden (2002: 12) que afirma que la crítica de Derrida prové d'una concepció europea del jo.

nuclear d'aquest llibre. L'antologia d'assajos sobre el teatre que es presenta en aquestes pàgines té com a preocupació vertebral la Idea i la identitat variable i múltiple d'Europa. Així, en aquestes pàgines, es manifesten els mateixos interrogants formulats des de les reflexions dels politòlegs, filòsofs, economistes i geògrafs, quan aquests reflexionen sobre Europa. Més concretament, giren al voltant de la qüestió de si existeix o no un espai de representació comú al teatre d'Europa, i de com Europa es veu expressada directament o indirectament en el teatre modern i contemporani. No s'ha intentat trobar una única «identitat» canònica del teatre europeu a partir de la qual es reculli una suposada «identitat» utòpica (o també canònica) d'Europa. Es tracta, més aviat, d'aixecar una mena de topografia, necessàriament parcial, a través de les diverses aproximacions al tema. Simptomàticament, totes aquestes relacionen el teatre amb les paradoxes d'heterogeneïtat i d'homogeneïtat d'Europa.

D'alguna manera, també els textos d'aquest llibre conformen un altre intent de reflexionar sobre l'actual realitat europea en el moment en què aquesta sembla dirigir-se cap a un llindar fins ara desconegut, on l'excepció sembla la norma; on tot allò que Europa ha representat en tant que valors culturals i històrics sembla posar-se en qüestió: el moment d'una disjuntiva. Aquests textos són reflexions que pretenen establir un diàleg al voltant de l'especificitat de les històries polítiques i culturals d'Europa, al voltant de les seves zones i les seves regions, entorn de les seves tradicions i les seves projeccions, sempre a partir del teatre. No es pretén doncs recollir aquí una identitat europea sintètica, ja que tota identitat és un procés dinàmic de construcció i destrucció en una cruïlla de diverses influències, responsabilitats amb el passat i indefinicions respecte al futur.

La mobilitat i les estètiques dels textos teatrals, i de les diferents pràctiques que han conformat i conformen actualment l'escena diària a Europa, que s'analitzen en aquestes pàgines, permeten qüestionar no només les seves característiques temàtiques i poètiques, sinó també, i sobretot, posar en relleu les paradoxes geogràfiques i espirituals, espacials i temporals d'Europa. El debat sembla obrir-se en diverses línies de pensament al mateix temps. Una és la

que té Europa com a tema de la representació. Les diverses preocupacions teatrals que són directament responsables de la representació d'Europa la qüestionen de diferents maneres. I no en menor grau, considerant els projectes de teatre arrelats a una cultura particular, i subratllant la manera com alguns textos, o algunes de les posades en escena, que han nascut en un context cultural específic, són capaços de representar una visió general de les particularitats nacionals europees i configurar un debat principalment al voltant de l'Europa i els seus «altres».

Europa dins del teatre:

els prejudicis del Renaixement i l'idealisme del segle xx

Un exemple fonamental, en aquest context, és una de les primeres obres en llengua vernacle en que apareix Europa damunt l'escenari. Es tracta de l'*auto* anònim (de 1570), la *Farsa sacramental de las bodas de España*. A l'inici del text s'estableix el paper d'Europa, que és trobar-li un marit a Espanya:

EUROPA: España, hija querida,
 Tu descripción y tu edad
 Me solicita y convida
 Para que con brevedad
 Busque sosiego a tu vida.
 Eres doncella hermosa
 Y en todo perfeccionada,
 Rica, sabia y poderosa,
 Y de muchos cubdiciada
 Para haberte por esposa. (González Pedroso 1930: 72)

Es presenten La Ignorancia, La Guerra, La Hambre i La Tristeza, però Europa decideix que no podran casar-se amb Espanya. Entra La Fee per declarar el sofriment d'altres països del continent (allò que indica la preponderància del protestantisme creixent i els atacs contra els catòlics durant el segle XVI):

Alemaña está perdida,
Inglaterra asolada [*sic*],
Francia en partes estragada [...]. (González Pedroso 1930: 74)

Per tant, l'únic pretendent digne d'Espanya és El Amor divino que explica al final que és «español» (González Pedroso 1930: 75).

En aquest text, Europa serveix per confirmar les qualitats d'Espanya («rica, sabia y poderosa»). A més a més, la comparació amb altres països li atorga una superioritat innegable; és el salvador d'Europa. Només així podem celebrar el sagrament de la comunió, que és l'objectiu de cada *auto sacramental*. No és sorprenent, potser, que precisament aquesta obra —on el regne d'Espanya és el guia d'altres països europeus— hagués constituït, en una forma actualitzada, una secció important del primer (i potser únic) espectacle falangista del règim franquista, estrenat el 1940 (García Ruiz 2010: 268–271, 343–355).

Es pot observar un desenvolupament però, a la vegada, una confirmació d'aquesta concepció nacionalista d'Europa dins de l'obra titulada *Europe*, analitzada per David Maskell (al primer capítol d'aquest volum). Tornem a l'allegoria del casament, però en aquesta peça francesa de Jean Desmarets de Saint-Sorlin (de 1642) la història del segle XVII és més important que la teologia. El personatge epònim rebutja tots els seus pretendents (és a dir, les nacions), perquè no vol ser l'esclava d'un únic poder. I tanmateix, una visió partidària del continent és inevitable si recordem la nacionalitat de l'autor. És Francion (França) —per descomptat— que assegura que Europa no quedi dominada per un país. Al final, Europa celebra la pau i la llibertat, però Ibère (Espanya) ha estat humiliada: va ser una representació fidel de les desfetes militars d'Espanya i els tractats de pau de l'època. La reposició de l'obra el 1954 —quan almenys un comentarista va substituir Alemanya per Espanya, tot al·ludint a la idea d'una «Comunitat Europea de Defensa»— demostra que aquest teatre es considerava vigent per promoure certa ideologia europeïsta després de la Segona Guerra Mundial.

Maskell destaca també allò que és una percepció clau de la definició de l'Europa i els seus «altres»: la religió. És a dir: el cristianis-

me *europèu* (no només el catolicisme com al cas de l'*auto* esmentat més amunt) contra l'islam —i, podríem afegir, el judaisme— *asiàtics*. Voltaire manté aquesta dicotomia maniquea al seu teatre, però no la deixa totalment intacta, com Maskell explica d'una manera detallada. Més interessant, des d'aquesta perspectiva, és *Mahomet* (de 1741), ja que descriu com el Profeta anima un assassinat i organitza un «miracle» mitjançant un engany. L'enemic de Voltaire era el fanaticisme religiós i sobretot el catolicisme regnant, però la seva manca de sensibilitat —no li importava tant el punt de vista dels musulmans, ja que eren al marge d'Europa— ha fet d'aquest text una obra polèmica al segle xx. Els comentaris sobre muntatges i propostes de muntatges de *Mahomet* entre 1993 i 2005 manifesten un aspecte significatiu de la identitat actual d'Europa: ¿es pot representar una obra d'aquesta mena públicament quan hi ha una població considerable de musulmans que són ciutadans europeus? ¿S'ha convertit, una obra escrita contra el fanaticisme, en un exemple d'intolerància palpable que qüestiona els fonaments de la societat europea? Quan la propaganda editada per la Unió Europea parla de Voltaire com a «campió de la tolerància religiosa» (Galloway 2009: 77) no està referint-se, se suposa, al teatre del filòsof francès.

Com a contrast, val la pena meditar una visió més generosa de la diversitat religiosa expressada al teatre més de quaranta anys després de *Mahomet*. *Nathan der Weise* (*Nathan el savi*) —publicada el 1779 i estrenada el 1783— de Gotthold Ephraim Lessing està localitzada com *Mahomet* a l'Orient pròxim (aquest vegada el 1192, a Jerusalem). Però les intrigues es resolen en harmonia i el reconeixement del valor de cada una les tres religions monoteistes. La conclusió és òbvia: tots els homes són germans. La recepció d'aquesta obra al segle xx ha estat problemàtica en altres sectors. *Nathan* no es va presentar per a públics aris durant l'època nazi; un únic muntatge es va estrenar per a un públic exclusivament jueu (i això només a l'inici del règim hitlerià) (Eicher 2000: 340; Rovit 2012: 1–2, 30–40). Si Europa ha de ser d'una única raça superior, el seu teatre ha de seguir la mateixa línia.

La fraternitat promoguda per Lessing es veu realitzada fins a cert punt durant l'experiència breu d'Hellerau, el barri de Dresde

on tingueren lloc unes de les col·laboracions més europees abans de la Primera Guerra Mundial. Com Yehuda Moraly ens informa (al segon capítol), aquest projecte d'activitat artística i teatral, avui injustament oblidat, va atreure l'atenció de noms coneguts de la cultura europea, sobretot entre 1912 i 1913. Recordar que Paul Claudel, Émile Jaques-Dalcroze, Adolphe Appia, Serguei Diàguilev, Vàtslav Nijinski i Martin Buber van participar en aquesta aventura de creació (apreciada per George Bernard Shaw) és pensar en una Europa sense fronteres nacionals ni religioses ni lingüístiques on les innovacions de diverses disciplines s'encontren.

No s'ha d'exagerar la utopia d'Hellerau: hi havia conflictes estètics i socials entre els col·laboradors. Karl Schmidt pensava que els experiments de Jaques-Dalcroze no eren aptes per als seus treballadors. Jaques-Dalcroze volia un teló i Appia el volia treure. Però l'optimisme dels participants, traduït en termes teatrals, era palpable. El comentari de l'escriptor nord-americà Upton Sinclair, citat per Moraly, n'és un testimoni: els «fills d'Hellerau» veien la possibilitat d'una Europa on les guerres serien prohibides, «i no només entre les nacions, sinó [també] aquella lluita amarga entre classes que amenaçava esquinçar Europa». S'entén que Hellerau corresponia a certa mena de projecte polític al començament del segle xx, per exemple, l'informe sobre els «Estats Units d'Europa» preparat per Anatole Leroy-Beaulieu amb l'objectiu de garantir la pau (Du Réau 2008: 67–69, 345). I els hereus d'Hellerau encara tenen una influència teatral, particularment al món de la dansa (en figures com Wigman, Perrottet i Ailey). Així que es podria relacionar la inauguració del Centre Europeu de les Arts el 2006 en Hellerau amb l'ona més recent d'idealisme unificador concebut mitjançant la cultura.

Entre l'idealisme europeïsta més aviat abstracte de l'inici del segle xx i l'intent a vegades desesperat de defensar l'estructura política de la Unió Europea cent anys més tard, Dan Urian (al tercer capítol) localitza una obra que encarnà l'esperit de diversos països europeus setanta anys després de la seva estrena a Moscou. Si per al director britànic Richard Eyre *L'hort dels cirerers* de Txèkhov representa (el 1981) els *nouveaux riches* de l'època thatcheriana al Regne Unit, Giorgio Strehler (el 1974) té una visió més positiva

del canvi socioeconòmic descrit dins del text. Lluny de la concepció naturalista de Stanislavski, l'hort de Strehler posseix un valor simbòlic a l'escenari. El seu muntatge es representà a Itàlia i França. Strehler, que es defineix com «europeu», creu que la transformació que es realitza a l'Europa unida és necessària; ens deixa veure un «futur revolucionari» —ho diu així Urian— on l'accés a l'hort no serà el privilegi de només les classes altes de la societat europea. Aquest obra, que té les seves arrels fora del cor d'Europa (o, fora d'Europa de debò), ha arribat a comunicar una interpretació potent de les realitats europees. En el cas de Strehler, era una interpretació realitzada també a la seva activitat més directament política i administrativa: el 1983 arribà a ser diputat (del Partito Socialista Italiano) del Parlament Europeu i el 1990 es convertí en el primer president de la Union des Théâtres de l'Europe.

*El teatre contemporani: entre la primordialitat
i les poètiques escèniques de la memòria*

Bona part de la pluralitat del teatre actual d'avantguarda, i, per descomptat, també del teatre europeu, reflecteix la varietat de les respostes possibles respecte a les possibilitats i a les impossibilitats —pel que fa a l'abast i a la crisi— de tota representació. I precisament, des de les interrogacions que aquesta varietat genera es poden establir unes taxonomies a partir de la relació del teatre amb els seus personatges i —fins i tot— del teatre respecte als seus intèrprets. I, per més que es tracti de taxonomies merament orientatives, podrien potser ajudar-nos a identificar algunes característiques del teatre europeu contemporani, i de com aquest teatre pensa Europa.

En primer terme, podríem referir una doble via, o potser es tracta d'una via de doble cara, que explora, per una banda, l'aspecte *explosiu* de l'escena, i, de l'altra, el seu aspecte *allusiu*. La via teatral que podem anomenar explosiva és aquella en què molts creadors, partint de poètiques molt diverses, coincideixen en un programa de desbordament agressiu del cos, potser equivalent a allò que Pasolini anomenava «Il corpo nella lotta» (Misuraca 1993).

Ho fan oferint cossos i personatges potenciats en el seu caràcter informe (com la companyia alemanya She She Pop), o de deformació (com Raimund Hoghe), o de decrepitud (com succeeix en alguns muntatges de Krystian Lupa o les peces de Les Ballets C de la B), o un cos delictiu (com Magnus Dahlström o Gisèle Vienne), o sacrificial (com La Ribot o Jean Fabre). Un grup nombrós de creadors que intenten transformar en un motor teatral allò que sembla inicialment una devastació, un desastre. En aquest grup tan heterogeni podríem incloure Rodrigo García i Angélica Liddell, i les seves respectives incursions en el tema de la mort, com *Matar para vivir* de García, o *Perro muerto en tintorería* de Liddell. Es tracta en tots aquests casos de fer del cos una fatalitat, un accident explosiu, i, en tots els sentits, una màcula.

A l'altre extrem es desplega l'aspecte que podríem anomenar allusiu: aquella via que tracta d'omplir de teatralitat tots els intersticis de la dialèctica escènica a partir de la presència/absència de l'espai virtual, o aquella que explora la relació de l'escena amb les possibilitats ofertes per les noves tecnologies. Aquesta és una via que segueix en general les estratègies de la refracció, i, encara que té la seva expressió més acabada en allò que s'anomena «teatre digital», podria incloure-hi una gran quantitat d'indagacions sobre l'ús d'allò immaterial a l'escena o fins i tot conceptual. Entre aquestes podríem incloure des de la «no dansa» de Xavier LeRoy, Jérôme Bel, Christian Rizzo, Vera Manteiro, entre d'altres, fins a propostes construïdes al voltant de diversos usos del vídeo, com les de Gob Squad o les de la companyia belga Berlin; o l'ús del món digital, com en algunes peces de Marcellí Antúnez, o fins i tot la dramaturgia al voltant del material mecànic, com en algunes propostes de Heiner Goebbels.

Però la via que ens sembla més indicada per acostar-nos a uns dels nostres objectius —que és relacionar el teatre amb Europa— és la que podríem anomenar *primordial*. I es refereix a un tipus de teatre que fa servir el discurs al mateix temps originari i conclusiu del propi teatre i de la cultura que el produeix, amb l'aparent intenció d'esdevenir un llarg prefaci de si mateix, i, més encara, una recapitulació i dilació enciclopèdica de la cultura que l'ha produït.

Això s'esdevé en la constant interrogació conflictiva amb el passat en diverses cultures i tradicions de manera primordial: interrogant-se avui en dia sobre el propi origen del teatre i la cultura occidentals. És el que sembla fer, de manera exemplar, el teatre de la Societas Raffaello Sanzio, per exemple. Un bon nombre de les seves peces semblen seguir aquesta estratègia. Però, de tota la seva poètica, probablement sigui la *Tragèdia Endogonidia* (2002–2004) la més emblemàtica en aquest sentit. Es tracta a més d'una producció en la qual —en un desenvolupament implícit dels somnis de Strehler— es van veure involucrades probablement el major nombre d'institucions teatrals europees reunides en un sol projecte creatiu en els últims anys. *La Tragèdia Endogonidia* es va dur a terme —en col·laboració amb el Teatre Fondazione de Modena i amb el suport del Programa Cultural 2000 de la Unió Europea— gràcies a la producció directa del Festival d'Avinyó, el Hebbel Theater de Berlín, el KunstenFESTIVALdesArts de Brussel·les, el Bergen International Festival, l'Odéon-Théâtre de l'Europe amb el Festival de Tardor de París, el Romaeuropa Festival, el Teatre Le Maillon d'Estrasburg, el London International Festival of Theatre, i el Théâtre des Bernardines conjuntament amb el Théâtre du Gymnase de Marsella, i de la mateixa companyia Societas Raffaello Sanzio.

La via d'interrogació sobre els orígens del teatre i de la cultura europea ofereix, sense cap mena de dubte, un tema inabastable. Però referir-nos a un dels seus aspectes més notoris —el relatiu a la memòria— pot situar-nos en una parcel·la significativa d'aquest panorama. La preocupació de bona part del teatre per la memòria no deixa de ser una línia de fèrtil investigació possible. Evidentment, el context general de la cultura mnemònica actual és el seu punt de partida. Com es pot comprovar arreu, un dels fenòmens més sorprenents dels últims anys és precisament el sorgiment de la memòria com a preocupació central de la cultura i la política de les societats occidentals. Es tracta d'un gir cap al passat que contrasta de manera notable amb les tendències de privilegiar el futur, tan característiques —per exemple— de les primeres dècades del segle xx.

Aquest discurs cada vegada més actiu de la memòria es va intensificar a Europa especialment a partir de la caiguda del mur de Ber-

lín i la subsegüent reunificació alemanya, dos esdeveniments que semblen haver confirmat, d'una banda, un moment naixent (però només possible en la seva imperiositat o en la seva urgència), i, de l'altra, un moment agònic. Una dualitat que és assumida des de dos aspectes: d'una banda, la caiguda del socialisme real, que sembla haver confirmat la mort de les utopies, i, de l'altra, la reunificació d'Alemanya com a pròleg a la reunificació de tota Europa, i la conseqüent possibilitat d'emprendre una vegada més el projecte de construcció europea, encara que *a posteriori* sembla clar que l'esperança que va moure aquest projecte no era exempta del trop de la memòria. Un trop en què s'han vist embolicats no només països tradicionalment europeistes, com Alemanya, sinó també alguns països tan habitualment aliens a les discussions continentals, com Suïssa, almenys si ens fem ressò d'algunes de les preocupacions centrals dels més representatius creadors escènics suïssos del present. Doncs —per si mateix— resulta simptomàtic que el teatre suís actual sigui en aquest moment un dels més actius focus d'interrogació escènica sobre la memòria. De Christoph Marthaler a Stefan Kaegi de Rimini Protokoll hi ha un ventall important de creadors teatrals suïssos contemporanis que ho posen de manifest: de Thomas Hürlimann a Matthias Zschokke, o de la companyia Teatro Malandro al dramaturg Mathieu Bertholet, per exemple, i, per descomptat, també el col·lectiu mikeska:plus:blendwerk.

Potser els dos col·lectius més representatius, però, siguin precisament els de Rimini Protokoll i Christoph Marthaler, les obres dels quals expressen dues estètiques completament diferents, però en canvi coincideixen en una mateixa preocupació: l'Europa actual encadenada a la memòria. Podem pensar, sobretot, en la cèlebre *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!*, de Marthaler, estrenada el 1993. I, per altra banda, la peça *Mnemo-park*, una peça del col·lectiu Rimini Protokoll dirigida per Stefan Kaegi el 2005, l'espectacle amb el qual més frontalment Rimini toca el tema de Suïssa com a part d'una tradició i mostra un dels seus «vicis» de la memòria.

És important recordar que pràcticament sempre que es parla de memòria a l'Europa moderna, apareix en el centre de la discussió

el debat sobre l'Holocaust, que ja a finals dels 80, però sobretot al llarg de la dècada dels 90 va adquirir no només una dimensió global, sinó que es va convertir des de llavors en l'inevitable paradigma de la relació amb les ferides de la memòria europea. Resulta, efectivament, que gairebé totes les actuals polítiques de la memòria, per més locals i fins i tot allunyades que estiguin d'Europa, s'han anat organitzant sota els paràmetres establerts entorn de l'Holocaust. Els capítols d'Andreas Huyssen (2009) sobre aquests aspectes són imprescindibles. Fins i tot la retòrica, que havia estat utilitzada de manera específica i exclusiva per a l'Holocaust, s'ha anat aplicant progressivament a realitats del tot alienes a aquest fet, com els tristament cèlebres esdeveniments de Rwanda. Curiosament o paradoxalment, l'Holocaust s'aplica a aquests passats traumàtics per entendre'ls en la seva especificitat. Però des del moment en què l'Holocaust adquireix un estatut paradigmàtic, assumeix també tots els trets propis d'un paradigma. I, en aquest sentit, és important tenir present la característica paradoxal dels paradigmes, ja que, com ens recorda Giorgio Agamben (2008), el paradigma es conforma per un procediment precientífic: procedeix per analogia. Cada cas local reconeix la seva ferida en una altra ferida modèlica que és igualment específica i particular, però que serveix com a model general sense perdre la seva especificitat.

En qualsevol cas, el contrast de la situació actual amb l'esperança de l'inici del segle xx és remarcable. Abans s'exaltaven les transformacions tècniques per nodrir les visions que miraven cap al futur: els experiments del futurisme italià en són un exemple nacionalista, però Hellaerau n'és un exemple de clara identitat europea. En canvi, en aquest principi de segle (que és també un principi de millenni), l'anhel d'imaginar el futur ha cedit pas al de la revisió del passat, mostrant un interès vacil·lant per l'ideal d'estructurar, mitjançant les ideologies agòniques, les virtuts d'un possible futur. Perquè, enmig d'aquest símptoma, Europa identifica els seus trops no amb l'amnèsia sinó amb el record, no amb les revolucions sinó amb les institucions, no amb les utopies, i ni tan sols amb les distòpies (o utopies negatives), sinó amb la conservació, amb la preservació.

I, d'altra banda, caldria recordar que, a diferència d'altres moments, la memòria en el teatre actual no només qüestiona la linealitat temporal, aspecte estilístic que ha caracteritzat de manera diferencial el teatre des de l'inici mateix de les dramaturgies avantguardistes, sinó que qüestiona la idea de reparació (teràpèutica o moral) que conté habitualment la noció de memòria. És lògic, per tant, que l'article de Francesc Foguet i Boreu sobre la dramaturgia contemporània catalana (quart capítol) analitzés el paper de la memòria, ja que, com diu ell: «Des del 1970 ençà, en la literatura dramàtica catalana s'han succeït obres que han reivindicat la història indígena escamotejada per l'efecte de la coerció, la censura o la desmemòria.» I la comparació entre diverses històries de passat negre, de repressió i d'oblit s'estableix també al teatre: unes obres de Thomas Bernhard o George Tabori (sobre el nazisme) han gaudit d'una recepció positiva a Catalunya i han tingut una «rèplica catalanoeuropea» entre dramaturgs que escriuen en català com Gerard Vázquez, Josep Lluís i Rodolf Sirera o Jordi Teixidor. El fenomen està lligat, potser, amb allò que Carles Batlle ha identificat com «un cert complex» que impedia els autors catalans de «situar les obres a les nostres ciutats, que ens obligava a disfressar els noms dels personatges per por que no semblessin massa locals» (Batlle 2005: 71). Però tractar d'un (re)conegut passat europeu forma part de la interpretació implícita del passat català damunt l'escenari; s'hi amaga, inevitablement, el concepte del paradigma. A *Salamandra* (2005), de Josep Maria Benet i Jornet, la juxtaposició és explícita, puix que l'obra parla de l'holocaust jueu i la repressió anticatalana.

Tanmateix, la Segona Guerra Mundial no és l'única referència europea dins del tractament de la història per la recent dramaturgia catalana. En *Abú Magrib* (2002) de Manuel Molins, Europa és una societat hostil d'«acollida» per a un jove magribí. A *1714. Homenatge a Sarajevo* (2004), d'Albert Mestres, la massacre bòsnia (de 1992–1995) té com a contrapunt històric el 1714, any en què el poble de Catalunya va perdre les llibertats. En canvi, moltes vegades la necessitat d'escenificar un acte de justícia pel que fa als crims comesos per la dictadura franquista evita un esment explícit d'am-

bit més gran. Però si es tracta més aviat d'un «teatre de la memòria», és un teatre que queda fidel al qüestionament europeu del passat descrit més amunt: «la dramaturgia catalana que ha vorejat de manera directa o indirecta la història contemporània», explica Foguet, «tendeix més a mostrar els dilemes que l'assetgen, a qüestionar-la, a problematitzar-la, a desmitificar-la o a expressar les disfuncions, ferides o incomoditats en relació amb el passat, més que no pas a recrear-se en les “bones causes”.» En un final polèmic, Foguet conclou: «En una nació sense Estat com la catalana, encara que somniï de tenir-ne un d'integrat de ple dret a la Unió Europea, la capacitat de segregar història oficial és, al cap i a la fi, per sort o per dissort, molt limitada.»

Més enllà dels exemples sòlids d'Elfriede Jelinek i Jean-Claude Grumberg (citats per Foguet), ¿és tan diferent el teatre català al teatre, i sobretot al teatre d'avantguarda (i no només als textos teatrals) d'altres nacions? ¿Hi ha més aclariment històric damunt altres escenaris o són teatres lligats a nocions més abstractes de la realitat? A l'Europa dels noranta i de principi dels 2000, la confrontació entre els signes del teatre i els signes de la vida va ser reformulada sobre bases molt riques. Rimini Protokoll ha aplicat a la vida els protocols del teatre, tractant el teatre com una manifestació —una expressió— de la vida en tots els seus sentits. I a l'inrevés: tractant la vida (la vida quotidiana) com una manifestació del teatre en tots els seus elements. Arrenca el teatre de les mans de la metafísica —i de les preguntes sobre l'«ésser»— per tornar-la, per dir-ho així, a la fenomenologia i a les seves preguntes sobre el «fer». Teatre i vida en el treball de Rimini entren en osmosi, es confonen irresistiblement. Per contra, Marthaler constata l'intent de la vida de reafirmar, d'aturar i de confirmar la seva riquesa de significats sedimentats en la representació, i sembla considerar que la vida s'ha transformat en un teatre semiseriós. Si Marthaler recorre a la serialització, la repetició, la litúrgia del gest que perd la intensitat que hauria pretès retrobar al teatre, no és sinó perquè té un interès manifest a reafirmar el teatre en la seva pròpia residualitat, opció accentuada en les assolades i ruïnoses escenografies d'Anna Viebrock.

En l'intent de reafirmar-se a si mateixa, i a les seves pròpies i inextingibles necessitats humanes, la vida que presenta Marthaler, i més concretament la vida dels europeus després de la caiguda del mur (en la seva emblemàtica i ja referida *Murx den Europäer!*, de 1993, però també —i amb la mateixa determinació— en altres de les seves obres primerenques que tracten el tema del confinament o l'enclaustrament dins del temps i de l'espai, com *La tempesta*, de Shakespeare, a la qual magistralment associà motius d'enclaustrament d'*El àngel exterminador* de Buñuel, així com *Les tres germanes* de Txèkhov, o com *L'hora zero* o *l'art de servir*, entre moltes altres), la vida dels europeus és una vida que s'encalla, i així apareix teatralment, de la mateixa manera com Europa s'encalla en la memòria. En realitat, amb la seva preocupació (tan temàtica com estilística), Marthaler retorna simplement el teatre al punt de l'obstacle mimètic dels seus orígens. A la seva dificultat originària, que és la mimesi.

I així, segons ell, la metàfora de l'absència de sortida, l'absència d'utopia o fins i tot la manca de distòpia, així com la metàfora del camp magnètic del passat que organitza l'Europa actual, substitueix a l'acció i a la discussió en uns correlats teatrals fins i tot evidents: el desconsol es tradueix en impossibilitat d'actuar i la memòria obsessiva en absència de desig, i fins i tot en absència de diàleg, és a dir, en absència del mínim espai de futur. Però no hi ha osmosi sense extinció recíproca, i trobem que, en el seu treball, l'esgotament del teatre emmagatzema l'actualitat de la vida, i l'esgotament de l'actualitat de la vida contamina el teatre.

És veritat que el teatre des de les avantguardes fins a la post-modernitat va ser en molts nivells un problema de reciclatge. El seu problema era què fer amb les deixalles (*l'objet trouvé*), amb la residualitat tant de la vida com del teatre. Les respostes solien ser formulàries (com ho havien estat entre els futuristes), o allusives (com ho havien estat entre els surrealistes). Però ara el teatre planteja dos dilemes estructurals en relació amb la residualitat, que recull de manera diferent el llenguatge escènic. Un d'aquests dilemes té a veure amb la suposada mort del teatre, i l'altre té a veure amb la supervivència en un espai de gestualitat lacerada. Aquest

dilema s'encarna en els reptes que assumeixen respectivament i de manera oposada el teatre de Rimini Protokoll i el teatre de Christoph Marthaler.

Però, confonent-se amb la vida, en el primer cas, el teatre no prepara la seva mort, sinó més aviat al contrari, la seva incapacitat de morir, ja que es retroba pertot arreu, reactualitzant la màxima inscrita en el Globe Theatre shakesperiana: *Totus mundus agit histri- onem* («Tothom fa teatre»). El teatre sobreviu a si mateix a través de la incorporació de sectors cada vegada més amplis de la realitat. El segon dilema, l'assumit per Christoph Marthaler, és més complex i potencialment depressiu, en el sentit ampli del terme. Si realment el teatre rebutja morir, llavors, com justifica Marthaler la seva supervivència? La resposta de Marthaler és la d'un sistemàtic lliscament del problema, una mena de complicació constant del problema. Dins del seu teatre, el que es desprèn no és una persona individual assimilada al seu rol social i quotidià, com a Rimini, sinó un actor cantant que s'allotja en un protopersonatge, una simple figura, però una figura cada vegada més desvinculada, general, orgànica, literal, suprapersonal, impulsada per la seva pròpia línia musical —i per a la seva propagació i caracterització— dins d'algun aparador de l'imaginari col·lectiu.

En el treball de Rimini Protokoll el teatre abandona a l'actor (l'actor professional), i en canvi el teatre de Marthaler s'especialitza en l'interpret fins arribar a un grau de virtuosisme extrem. Sobri- ranament disfòric, és a dir, en un estat de nimietat desagradable o d'extrema tristesa, el seu personatge tipus no deixa de semblar un mer residu de la cultura de la utopia ja trencada i abandonada d'Europa. És aquesta la dualitat o l'alternativa que aquest tipus de teatre sembla assenyalar com a actualitat europea: una realitat dis- fòrica a punt de diluir-se en la cara lluent de l'engany (Marthaler) o una realitat que es fragmenta en l'imperi de la sinèdoque de la quotidianitat (Rimini).

Temps d'espectres europeus i la Unió Europea

Hi ha un altre terme per expressar el nostre debat: fantasmes. El teatre és habitat per múltiples fantasmes. Fantasmes vinguts del passat (memòries) i fantasmes vinguts del futur (desitjos o il·lusions). Segons Edward Gordon Craig, aquests fantasmes són absolutament inherents al teatre. Constitueixen la porta d'entrada a l'essència mateixa del teatre, diu Craig, i aclareix que aquesta essència no és altra que fer visible allò invisible (Craig 1912: 264–280). De la mateixa opinió era Antoine Vitez, per a qui: «la souveraineté du théâtre c'est précisément de pouvoir représenter l'irreprésentable, c'est-à-dire incarner le fantôme» (Boire 1997: 10; 2002: 220). A Europa, aquests fantasmes, tampoc no li resulten aliens. Se'ns va dir que en una època llunyana el fantasma del comunisme havia recorregut els seus més recòndits meandres. I sabem que aquest no va ser ni el primer, ni, per descomptat, l'últim. Abans l'havien peregrinat tot tipus d'espectres de signes diversos i fins tot oposats: l'esperit de la Il·lustració i el del Terror, el de la Reforma i el de la Industrialització, el de les múltiples Utopies i el de la Inquisició. Deportat —almenys transitòriament— el fantasma del comunisme, lluny de quedar abandonada, a Europa l'han anat habitant progressivament tot tipus d'altres fantasmes. Com si ja no pogués eludir-los. I certament no pot fer-ho, atès que són els seus esdeveniments. «Le spectre est celui de l'événement» (Derrida 1993: 165). És la carn temporal de la seva narració, de la seva història. Derrida definia el fantasma com la visió d'allò invisible, i com allò que ens orienta, perquè —segons ell— el fantasma és allò que fa pensar (Derrida 1993: 52). I molts d'aquells qui han pensat en Europa, en la crisi en què l'Europa moderna i contemporània ha quedat inserida i en què sobreviu, ho han fet sovint precisament a partir dels espectres.

És el cas de Paul Valéry, qui, en interrogar-se sobre la crisi de la cultura europea, va concebre una allegoria a partir de Hamlet. El seu Hamlet («el Hamlet europeu») mira, atònit, i des de dalt d'un àpex, un reguitzell inescapable de fantasmes (Valéry 2000: 406). Després de la catàstrofe bèl·lica de 1914, el seu Hamlet europeu ja no podia fer res més que meditar sobre la vida i mort de les veri-

tats i de les controvèrsies fantasmals sota el pes dels descobriments, glòries i bogeries de sempre, i contínuament amb la intenció d'innovar en els somnis dels pensadors reeixits: en els de Kant, que havien engendrat a Hegel, en els d'Hegel, que al seu torn havien engendrat a Marx, en aquest, qui havia engendrat a..., etcètera. Totes les utopies convertides de sobte en desolació discursiva. Totes les ments imaginàries en runes. I de sobte, tota Europa poblada una altra vegada de fantasmes: «Maintenant, sur une immense terrasse d'Elsinore, qui va de Bâle à Cologne, qui touche aux sables de Nieuport, aux marais de la Somme, aux craies de Champagne, aux granits d'Alsace, — l'Hamlet européen regarde des millions de spectres» (Valéry 2000: 406).

Valéry va pensar en els símptomes que s'havien instal·lat a Europa i en aquells que la mantenien tenallada. I, en fer-ho, va reconèixer que també la vida espiritual d'Europa estava plena de ruïnes, exactament igual com ho detectaria anys més tard Walter Benjamin en reflexionar sobre la història i els efectes del progrés. De fet, alguns estudiosos han advertit que la cèlebre imatge benjaminiana de l'àngel de la història que intenta oposar-se a la tempesta del progrés, contemplant als seus peus el món que és només un camp de ruïnes, es troba ja en germen en la imatge evocada per Valéry d'un Hamlet europeu que, a «la immensa terrassa d'Elsinore», mira milions d'espectres (Sagnol 2004: 169–190):

Mais il est un Hamlet intellectuel. Il médite sur la vie et la mort des vérités. Il a pour fantômes tous les objets de nos controverses; il a pour remords tous les titres de notre gloire; il est accablé sous le poids des découvertes, des connaissances, incapable de se reprendre à cette activité illimitée. Il songe à l'ennui de recommencer le passé, à la folie de vouloir innover toujours. Il chancelle entre les deux abîmes, car deux dangers ne cessent de menacer le monde: l'ordre et le désordre. (Valéry 2000: 406)

Les conclusions que extreu el poeta francès sobre aquest desbordament que sembla deixar fora d'equilibri a l'europeu, són d'un profund pessimisme sobre el progrés, sobre aquesta «bogeria d'innovar sempre». I també en aquest punt, la reflexió de Valéry sem-

bla vaticinar les paraules de Benjamin. «Le monde qui baptise du nom de progrès sa tendance à une précision fatale cherche à unir aux bienfaits de la vie les avantages de la mort» (Valéry 2000: 406). I aquestes ruïnes no són altres que el llindar de la nostra història contemporània. Aquesta tendència a la desolació, que pretén unir els beneficis de la vida i els avantatges de la mort amb una precisió inevitable, té efectivament el nom de progrés. Però el progrés no és altra cosa que una mena d'estèril catàstrofe, com ho afirma Benjamin de manera explícita: «Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren» («El concepte de progrés cal fundar-lo en la idea de la catàstrofe») (Benjamin 1991: 683).

I aquesta no és una catàstrofe gloriosa, dionisiaca, transcendent. Al contrari, la catàstrofe en què ens veiem sumits significa homogeneïtat de criteris de subsistència. Catàstrofe aquí significa continuïtat i imperi d'allò del que ve donat: significa el món actual, tal com irremissiblement és:

Daß es «so weiter» geht, ist die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende sondern das jeweils Gegebene. Strindbergs Gedanke: die Hölle ist nichts, was uns bevorstünde —sondern dieses Leben hier. (Benjamin 1991: 683)

(Que tot segueixi «així» és la catàstrofe. Aquesta no és l'imminent cada vegada, sinó que és el cada vegada ja donat. Pensament de Strindberg: l'infern no és res que ens aguai encara, sinó que és aquesta vida aquí.)

Bernard Stiegler, en el seu llibre *Constituer l'Europe*, en centrar-se en el «motiu europeu» de Valéry, es fa ressò d'aquest mateix diagnòstic (Stiegler 2005b). Però Stiegler observa Europa ja inscrita en aquest inevitable procés de mundialització guiat per una economia regida a nivell planetari, creant frustracions a nivell planetari, i organitzada per instàncies internacionals, amb la destrucció de les condicions més elementals de la subsistència de milions i milions d'éssers humans, i engendrant, en benefici dels qui treuen profit d'aquestes condicions, una pressió sobre els salaris i els drets socials de la resta del món, arruïnant així l'existència d'aquests éssers gràcies a l'hegemonia dels criteris de subsistència. Gràcies a la lògica quiliàstica del progrés. Aquest progrés que és la pulsio

de mort, per utilitzar els termes de Freud. I enmig d'això, oblidats, cruelment traïts els criteris en què previsiblement sembla haver-se fundat Europa. I precisament perquè Europa sembla haver convertit en el seu únic objectiu la transformació en mercats de totes les pràctiques socials —reduint així el pobre estatut de comportaments de consum—, resulta que la *construcció* d'Europa és cada vegada més viscuda pels europeus com un procés de *destrucció* d'Europa. I en aquesta Europa en ruïnes, en aquesta Europa convertida en una terra erma ressonen les nostàlgiques frases del Fisher King de *The Waste Land*, de T. S. Eliot: «I sat upon the shore | Fishing, with the arid plain behind me» (Eliot 1971: 50), paraules que semblen trobar un ineludible ressò en l'inici del *Hamletmaschine* de Heiner Müller: «Ich war Hamlet. Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung BLABLA, im Rücken die Ruinen von Europa» («Jo era Hamlet. Dempeus a la vora de la costa parlava amb l'onatge BLA BLA, a la meua esquena les ruïnes d'Europa») (Müller 1990: 41).

Aquestes ruïnes i aquest onatge tenen ara un nom vigent: crisi. La crisi econòmica s'ha convertit en un BLA BLA polític a Europa, i s'utilitza per fer complir i fer acceptar mesures i restriccions. La paraula «crisi» sembla voler dir actualment que un ha d'acatar sense més —i s'ha de sotmetre a— una solució excepcional. Però, per als economistes i els analistes socials, és clar que la crisi és permanent, i que l'únic que fa és traslladar els seus centres de gravetat (Harvey 2001, 2006, 2009; Navarro 2007, Navarro i Torres 2012; Cacciari, 1994). La crisi s'ha prolongat durant dècades, i ja és una manera normal de funcionament del capitalisme en el nostre temps. És un estat d'excepció que s'ha convertit en model i en norma (Agamben 2003). És veritat també que la crisi que viu Europa no és només econòmica, com potser ens agradaria creure. És també una crisi de relació amb si mateixa, en tots els seus sentits.

Podem dir que aquesta relació íntima en termes polítics començà el 1950, l'any de la declaració de Robert Schuman sobre una «Europa unida» (Heater 1992: 161). Després, el 1958, entrà en vigor un dels Tractats de Roma, el Tractat Constitutiu de la Comunitat Econòmica Europea. La resta de la narrativa es compon de més integració, expansió i lleis econòmiques i polítiques. El 1968 es

realitzà la unió duanera. A Bèlgica, la República Federal Alemanya, França, Itàlia, Luxemburg i els Països Baixos, s'ajunten Dinamarca, el Regne Unit i Irlanda el 1973. Grècia entrà el 1981, Espanya i Portugal, cinc anys després. El 1993 entrà en vigor el mercat únic europeu. El 2013 són vint-i-vuit els membres de la Unió Europea.

Amb la geopolítica a escala mundial, allò que els sociòlegs i politòlegs anomenen «el nou ordre del poder mundial» es basa en un model de governabilitat definit com a democràtic, però que no té res a veure amb els principis que li van donar naixement a la democràcia a partir de l'humanisme democràtic posterior a la Il·lustració. El model actual de poder és molt més econòmic i administratiu que qualsevol altre. En aquest sentit, la Unió Europea és totalment contemporània perquè és —tal com l'havia pensada el seu ideòleg fundador Jean Monnet— merament funcional. Per això, ha estat adoptada amb tanta facilitat pels règims que fins fa pocs anys eren dictadures. I aquí no hem d'oblidar una altra interpretació de la Unió Europea, la que destaca les seves arrels antidemocràtiques: per exemple, entre molts dels primers euròfils es trobaven feixistes que continuaven la mateixa política durant la postguerra (Laughland 1997). La política moderna tradicional, com a sistema assentat a l'Europa del segle XIX (l'Estat nació, la sobirania, la participació democràtica, el sistema dels partits polítics), sembla haver arribat al final de la seva història.

El poble ja no hi té cap poder i, tanmateix ha de tenir la seva identitat, la seva *representació performativa*, ara europea: per consegüent, la Unió Europea està invertint 229 milions d'euros durant 2014–2020 per promoure un programa de «ciutadans actius per a Europa» i una «societat civil activa per a Europa» (Snowden 2013: 9–10). Dedicar diners a crear una identitat tan artificial en aquests temps de crisi econòmica demostra la por de la *destrucció* d'una idea. A més a més, és possible que aquest gest desesperat de la Comissió Europea sigui una reacció contra el que es pot percebre de l'opinió pública: lluny de rebutjar la nació, els europeus volen mantenir-la. Ho prova l'oposició popular a l'augment d'autoritat de la Unió sobre el pressupost nacional de països particulars (Pew 2012). I mentrestant, la identitat local s'està reforçant amb una tea-

tralitat innegable: les protestes populars de 2011 ocupaven espais locals per presentar una identitat no exactament europea (com ho desitja la Comissió Europea).⁴ Cal remarcar també la manca de participació popular en les eleccions europees: baixa fins a la meitat del percentatge dels que voten en les eleccions nacionals (Turner 2010: 353). Per l'altra banda, es podria dir també que la falta de societat (o de comunitat) i la falta d'alternatives són efectivament la marca identitària d'un món dins del qual viu tota l'actual generació d'europeus, tal com ho ha reconegut, per exemple, la jove Meredith Haaf, al seu llibre sobre la seva «generació perduda» o «postoptimista» (Haaf 2011: 38). Europa és pertot arreu, les seves lleis anul·len les lleis nacionals, però ni sembla reconeguda per bona part dels seus ciutadans: no és una «societat» acceptable.

Davant de tanta divergència entre el control real i la percepció popular, sembla com si haguéssim de conformar-nos amb una arqueologia crítica d'aquell passat que va conformar l'idealisme més innocent d'Europa. I que no és possible distingir una part constructiva (la construcció d'Europa) d'una part destructiva (el desmantellament d'Europa), i un es pregunta si tot això no és sinó una intervenció de factors purament contingents. En qualsevol cas, Europa sembla trobar-se enfrontada ara a concebre com a finalitat, com a *telos*, un concepte de vida diferent de tots els conceptes de formes de vida que ja ha viscut fins ara. Es veu confrontada a *desitjar* una forma de vida diferent. Almenys des d'un punt de vista general. Però això no pot ser possible si no es mira l'origen, l'*arké*. L'arqueologia (l'arqueologia del saber, l'arqueologia dels modes de vida) consisteix en la recerca del seu *arké*, del seu origen, del seu principi. I la investigació que es requereix no pot eludir la seva filologia històrica i les petjades que deixen en la cultura aquestes perplexitats. Esperem que les interpretacions del teatre del passat (al primer, segon i tercer capítols) contribueixin a aquesta investigació.

⁴ Vegeu, per exemple, una aproximació performativa a les protestes d'Atenes (Hager 2011).

*Ressò teatral de les disjuntives d'Europa:
crisi, relat, Ostermeier i el cas del teatre britànic*

Si atenem a la programació dels festivals més importants de teatre contemporani europeu (almenys al continent, especialment el festival d'Avinyó i el KunstenFestivaldesArts de Bruselles), podríem concloure que és possible establir una mena de cànion a partir del qual es pot identificar un «teatre europeu actual».⁵ Des de fa anys hi apareixen els mateixos noms que conformen també les programacions d'altres festivals internacionals de menys projecció que els dos ja esmentats: els flamencs Guy Cassiers i Jan Lauwers, els alemanys Thomas Ostermeier i Frank Castorf, els italians Pippo Delbono i Romeo Castellucci, i els espanyols Rodrigo García i Angélica Liddell, per exemple.

És interessant observar com, en una Europa sumida en una crisi, hi ha països que segueixen creient en la necessitat del teatre, i entre ells especialment Alemanya i França, mentre que altres països, com Itàlia, Espanya i Portugal, han anat reduint progressivament les subvencions públiques. Tanmateix, en aquest panorama de crisi es continua pensant en la renovació de la creació teatral; en l'adequació del teatre al seu entorn social i cultural. I és interessant preguntar-se i observar si hi ha hagut alguna variació en el posicionament estètic d'aquests creadors enfrontats a una realitat en crisi. Pràcticament tots els creadors citats van néixer en una Europa eufòrica i confortable. I ara, que inesperadament Europa els ofereix un rostre erm i ruïnós, és fascinant veure com es posicionen davant d'aquesta situació. I en aquest sentit, hi ha un primer símptoma en la consideració del relat en el teatre d'aquests creadors, que potser indica una eventual tendència teatral.

És àmpliament sabut que, en alguns països, el teatre de repertori és considerat una espècie d'excusa, o un punt de partida per parlar

5 S'ha de destacar també el paper oficial de festivals de teatre que articulen el diseg d'integració cultural europea i, malgrat això, tendeixen a recalcar, al mateix temps, la universalitat i la nacionalitat dels participants (Kelleher i Ridout 2006: 8; Skantze 2003: 5-6, 10-11).

del moment i del context en què una obra es representa. Ho hem vist ja en el cas de *L'hort dels cirerers* muntat per Strehler el 1974 (al tercer capítol). La tradició del *Dramaturg*, tal com entén el teatre alemany aquest terme, permet, per exemple, acostar-se a aquest tipus de peces d'una manera molt desinhibida. Un text com *Un enemic del poble* d'Ibsen, per fixar-nos en un exemple, escenificat el 2012 per Thomas Ostermeier, director de la Schaubühne de Berlín, va patir una notable i significativa alteració.

Ostermeier va triar aquesta peça d'Ibsen que tracta de la prioritat dels interessos econòmics per damunt de la salut d'un poble en perill, amb la intenció de parlar sobre el present d'Europa, sobre l'Europa que dóna prioritat als interessos de la banca per damunt dels interessos dels seus ciutadans. I, amb aquest motiu, Ostermeier va alterar el 80% del text escenificat. Entre les variacions principals que va introduir al text d'Ibsen ressalten diversos extractes de *L'Insurreccion qui vient*, un manifest subversiu escrit pel Comitè invisible (Comité Invisible 2007), un grup anònim francès inscrit en l'estela del situacionisme. *L'Insurreccion qui vient* intenta mostrar —entre altres coses—, com el «Jo» triomfant i l'actual retorn a la família que són ara valors —febles però persistents— dins d'un gran nombre de joves europeus, no són sinó bombolles, que ens protegeixen de la visió d'una civilització en ruïnes. Encara que el principal motiu del muntatge va ser ressaltar que l'economia actual no està en crisi, sinó que és la crisi, fent-se així ressò precisament de la posició expressada dins del manifest de *L'Insurreccion qui vient*: «À force, on a compris ceci: ce n'est pas l'économie qui est en crise, c'est l'économie qui est la crise» (Comité Invisible 2007: 18). És un text que Ostermeier considera massa oportú com per desaprofitar en el seu muntatge d'*Ein Volksfeind*.

Ara bé, justament perquè el tema de la crisi és un tema essencial en el seu muntatge, Ostermeier es preguntava si aquesta li creava la necessitat de recórrer a un llenguatge estètic corresponent (corresponent a la crisi). I d'aquesta manera, en una entrevista al diari francès *Le Monde*, amb el motiu de la presència de la seva peça al Festival d'Avignon del 2012, el director alemany va expressar que potser el món de la fragmentació i del discurs trencat, caracterís-

tics del teatre postdramàtic, corresponia més a la idea de final de la història (dominant a l'Europa eufòrica dels noranta), mentre que l'actual estat de crisi semblava reclamar una mena de rehabilitació de la representació:

Le post-dramatique, cette esthétique éclatée, fragmentée, était un écho de la période dominée par l'idée de la fin de l'Histoire, de l'épuisement du rêve révolutionnaire. Avec la crise, les camps politiques deviennent plus marqués. Il y a un retour des luttes et des contradictions sociales. Il me semble possible d'opérer une sorte de restauration de la représentation: réinvestir les récits, les caractères, les personnages et les héros auxquels on peut s'identifier. (Truong 2012)

Aquesta manifestació d'Ostermeier és doblement reveladora, ja que la bandera estètica d'allò postdramàtic va trobar no només el seu origen conceptual en el món alemany, sinó que va ser el teatre alemany qui va convertir-la en un dels seus recursos més assistits en els últims anys, i especialment en els teatres de Berlín. L'escena berlinesa va desenvolupar una intensa exploració postdramàtica, inicialment sota les influències combinades de Bob Wilson, Heiner Müller i Pina Bausch, conjuntament amb tot allò que va poder extreure dels pensadors postestructuralistes més importants: Derrida, Foucault i Baudrillard. A l'escena deconstruïen tot tipus de material. Frank Castorf, el director de la Volksbühne, va esdevenir un dels directors d'escena més deconstructors del teatre alemany, però, com si fos un símptoma del que suposa Ostermeier en l'entrevista esmentada, es detecta actualment que Castorf no ha pogut anar més lluny en el seu camí, i inesperadament sembla que ara —en general— intenti reconstruir un camí anant en sentit invers. És el cas, per exemple, dels escriptors teatrals Falk Richter i Marius von Mayenburg, dos dels autors associats a la Schaubühne, que, segons Ostermeier, afirmen no escriure ja com ho havien fet en el passat. I el mateix Ostermeier, després d'un recorregut ininterromput de quinze anys seguits, diu haver tornat a intentar reconstruir històries. Almenys és això el que ell considera que ha fet en el seu muntatge sobre la *Mort a Venècia*, de Thomas Mann, tot i que

en l'escena recupera el cor de la intriga de Mann amb actors, dansa, música, vídeo... i amb molt poc text.

En canvi, a Anglaterra, la gran font d'autors de text teatral, on els hereus d'Edward Bond i Harold Pinter, talents com Sarah Kane o Mark Ravenhill, són nombrosos, i on l'escriptura teatral —a diferència de l'escena alemanya— ha anat principalment cap a una forma d'obres purament dramàtiques, encara que de manera brutalment directa —*in-yer-face theatre*, l'anomena Aleks Sierz (2001)—, molts dels autors que es van estrenar als anys noranta continuen escrivint peces d'estructura naturalista. (I, s'ha de dir, aquests autors s'han estrenat amb èxit a Alemanya.)⁶

Si el teatre dels autors de la generació *in-yer-face* han pres tat atenció al relat, és potser no tan sols per efecte de la tradició anglesa en què van néixer. Es diria més aviat que en ells sembla haver aparegut —molt abans que a la resta dels països europeus— la consciència d'una Europa en crisi. I a més, és important no oblidar que dins de la producció d'aquests escriptors britànics es troben obres radicalment compromeses amb els canvis operats a l'Europa més conflictiva apareguda immediatament després de la caiguda del mur de Berlín. La caiguda del mur de Berlín, que va provocar un entusiasme generalitzat al continent sencer, despertant l'optimisme més desenfrenat sobre la reconstrucció d'aquell aparentment bucòlic somni anomenat Europa, va significar per a uns autors britànics de l'època —David Greig i Sarah Kane, per exemple— justament el contrari, la porta d'entrada a la més tenebrosa de les essències europees: la violència i la guerra. La instal·lació violenta i luctuosa d'una divisió més profunda que la marcada per un mur. A *Europe* de David Greig (1996), el continent és un lloc anònim infectat per racisme. I, com és sabut, l'Europa impotentment enfonsada en la guerra que va assolar l'ex-Iugoslàvia, ressona lúgubremment i sinistrament a *Blasted* (Kane 2001).

6 És veritat que hi ha també grans companyies britàniques que no recorren al text convencional, i entre les quals la més coneguda a Europa probablement continua essent Forced Entertainment (un dels pocs col·lectius estables de performance anglesos).

Al segle XXI, altres autors britànics s'han acostat al funcionament polític de la Unió Europea. De fet, es tracta d'obres potser úniques en la recent dramaturgia europea que s'atreveixen a parlar directament de la formació, de l'estat actual i de la influència de la Unió Europea. Tim Luscombe (2006), per exemple, conta els detalls del desenvolupament del govern europeu, mentre que Richard Bean (2007) crea una farsa satírica a partir de la vida quotidiana d'un eurodiputat. Mike Walker ha escrit una obra elogiosa sobre Monnet. Són obres realistes que contribueixen al debat polític, però que no es relacionen amb l'estètica d'avantguarda actual (London 2005; 2013).

Els ponts de l'espera, o la vastitud fronterera de Turquia

Per descomptat, la formació d'una comunitat econòmica i política no ha estat l'única fórmula a la qual s'ha recorregut per considerar Europa. Existeix, per tant, una unitat cultural europea? Com adverteix l'historiador polonès Krzysztof Pomian, el moviment present d'una unificació europea és en realitat un més dels diversos intents escomesos al llarg dels temps (Pomian 1990). Des del seu punt de vista, el primer intent va ser d'essència religiosa: després del divorci entre Roma i Constantinopla, Europa va aconseguir reunir la cristiandat llatina, malgrat les divisions polítiques i l'estat de guerra permanent que prevalia a l'interior d'un espai homogeneïtzat per la cultura clerical, i que va tenir els seus límits amb el moviment de la Reforma. El segon intent unificador —ens diu aquest historiador— va ser de caràcter secular, intel·lectual: va reunir les elits europees al voltant d'una visió del futur ancorada en la convicció universalista, la que tota cultura és vàlida per igual, per a totes les persones, en tots els llocs i en tots els temps. Encara que l'ideal cosmopolita de la Il·lustració —ens explica Krzysztof Pomian— aviat hauria pres la forma d'un somni, en gran part estripat quan l'exèrcit francès expressés la seva tendència imperial. El Congrés de Viena, celebrat a inicis del segle XIX, i convocat amb l'objectiu de restablir les fronteres d'Europa després de la derrota

de Napoleó I, va significar l'hora de la nació com a forma individualitzada, per excel·lència, de la societat europea i, per extensió, moderna.

Però la unificació del mercat europeu que, com les temptatives anteriors, va pretendre col·locar Europa al centre de l'economia i la política mundials, reforçant així les seves tendències eurocèntriques, va ocasionar un nombre elevat de veus identitàries i excloents, accentuant els límits d'Europa i remarcant les seves fronteres excloents, de manera que Turquia, per exemple —que és Membre Associat de la Unió Europea i de la Comunitat, un membre associat que ha demanat reiteradament l'adhesió a la Unió Europea— es veu permanentment qüestionada sobre això, ja que es troba culturalment i geogràficament a les fronteres d'Europa. La definició cultural de Turquia és cada vegada més important, ja que la cultura ha jugat un paper oficial en el procés d'unificació a partir del 1993: és quan del Tractat de Maastricht entra en vigor per crear la Unió Europea que substitueix la Comunitat Europea. L'article 128 d'aquest tractat és dedicat a la «cultura». Hi llegim que la Comunitat «contribuirà a la floració de les cultures dels Estats Membres, tot respectant la seva diversitat nacional i regional i, al mateix temps, posant en primer pla el patrimoni cultural comú» (Anònim 1992: 33). Tota mena de subvencions i projectes s'han dut a terme per realitzar aquests objectius. El 2008, per exemple, va ser l'Any Europeu de Diàleg Intercultural (Gordon 2010). Hi podria cabre la cultura turca?

Una visió etnocèntrica recorda que Turquia no va participar en aquella primera unió d'Europa cristiana; recorda també que comparteix una cultura més arrelada amb les tradicions dels països àrabs, cap dels quals pertany a Europa, que té una tradició religiosa musulmana, i per tant que ha estat una víctima d'allò que Edward Said anomena Orientalisme (una ideologia que implica bàsicament una actitud estereotipada respecte al món àrab); es podria dir que Turquia és un dels rostres de l'Altre d'Europa (Said 1979). Ho veiem clarament damunt l'escenari en el teatre de Molière analitzat per David Maskell (al primer capítol) i segueixen persistint veus europees que parlen dels musulmans com d'una família bàr-

bara, completament asocial. S'ha parlat, fins i tot, d'una «islamofòbia racional» a Europa després de l'11 de setembre de 2001 (Laitin 2010).

El 2006, segons els Eurobaròmetres de la Comissió Europea d'Opinió Pública (European Commission 2013), una gran quantitat d'uropeus (el 48%) s'oposaven a l'adhesió de Turquia, fins i tot si aquest país se sotmetia als diferents criteris establerts per la Unió Europea. I, significativament, els que es mostraven més oposats a l'adhesió de Turquia eren, en ordre decreixent: austríacs (81%), alemanys (69%), luxemburguesos (69%), xipriotes (68%), grecs (61%), i francesos (54%). En canvi, els que de manera general es mostraven més favorables a l'eventual integració turca a la Comunitat eren Romania, Polònia, Eslovènia, Suècia, Dinamarca i Holanda. Actualment, com és sabut, ha quedat indicat l'any 2020 com a llindar a partir del qual Turquia conclogui la seva integració a la Unió Europea (Dahlman 2004; Baudelle 2006; Drevet 2007; Pérouse 2004). Les manifestacions populars contra el govern actual del país que tenen lloc mentre s'escriuen aquestes ratlles (juny de 2013) i la reacció prou violenta de les autoritats han animat, inevitablement, els dos bàndols del debat: les persones que se serveixen dels fets per no acceptar un país tan poc desenvolupat dins de la Unió fins a les que creuen que s'ha d'accelerar l'entrada de Turquia dins de la Unió per poder millorar la seva situació interna.

En aquest volum (capítol cinquè), Carles Batlle parteix del fet que Turquia, tot i no formar plenament part de la Unió, sí que forma part d'Europa. I reconeix les seves particularitats d'estar situada en un espai (cultural i geogràfic) fronterer peculiar. Elabora la seva anàlisi a partir d'una metàfora extreta d'una peça teatral de la dramaturga Ceren Ercan, nascuda a Istanbul el 1981, en què apareix un personatge femení bloquejat en un aeroport, després d'haver passat el control de passaport, i amb un visat ja caducat. Només té una maleta, i, entre les seves pertinences, un aparell on duu gravada la veu de la seva àvia ja morta. El significatiu títol de la peça és *M'estava allà, esperant, al pont dels qui no passen*. Una peça que parla, per tant, d'un pont suspès, aliè al tragarin quotidià de la gent i atrapat en el boirós temps de l'espera. I en aquesta

situació d'espera, la protagonista de la peça grava la seva veu entre els buits de la veu de la seva àvia, aconseguint així un —altrament— inassequible diàleg amb el passat.

Tota la dramaturgia contemporània turca, ens explica Batlle, s'eleva en l'obstinació d'agermanar tensions contràries. I la tensió entre la Turquia del passat (el món dels avis) i la del present (la generació que espera), no n'és sinó una. Batlle enumera les principals: el món de la societat laica i el de la religiosa, la tendència d'orient i la d'occident, el món de l'autoritat i el de la llibertat. Els mateixos dramaturgs turcs ho reconeixen així. I Batlle cita en aquest sentit un text reflexiu de Yezim Özsoy, una de les dramaturgues contemporànies turques més reconegudes a l'exterior, en què declara que la seva obra es basa en la clara oposició entre «vell/jove, conservador/renovador, laic/religiós, tradicional/modern». Precisament per aquesta escissió viscuda amb la seva pròpia cultura, aquests autors es veuen confrontats amb el seu propi Jo, que els surt aliè pertot arreu, raó per la qual Batlle identifica l'actual dramaturgia turca com a esquizofrènica. Esquizofrènia no designa en Batlle l'entitat clínica que es coneix amb aquest nom. Designa, més aviat, una possibilitat (o la necessitat) del pensament quan funciona al marge dels postulats del sentit comú. Els usos dramaturgics que Batlle assenyala com a diferencials tenen a veure amb l'ús discordant de la memòria i l'oblit, de la sensibilitat i la imaginació, de la tradició i la innovació, disjuncions que ocasionen una desorganització narrativa que acaba per deconstruir la representació. Batlle s'encarrega, no obstant això, de diferenciar aquesta situació esquizoide de la caracterització de la postmodernitat com un exercici esquizoide festiu. «A Turquia», conclou Carles Batlle, «l'esquizofrènia no és un estil, és gairebé un trauma.» I sota el prisma del trauma (un terme que etimològicament significa «ferida») fa un seguiment dels motius i problemes d'aquesta dramaturgia.

És potser oportú recordar que hi ha un parallelisme establert pels psiquiatres entre la dualitat malenconia-mania amb la polaritat traumàtica que solen enfrontar els conflictes entre passat i present en qualsevol de les seves modalitats: tradició i innovació, o vellesa i joventut —que són les confrontacions conflictives del

temps que alimenta aquestes dramaturgies. Sabem que l'arquetip de Janus, el deu bicèfal, està profundament imprès en aquesta opció. I en la recerca de la identitat, que és un dels motius constants de l'actual dramaturgia turca, com ens explica Batlle, hi ha una trobada irresolta amb aquest altre que és la divisió Jànica (o esquizoide, com prefereix anomenar-la Batlle), la impossible conciliació amb aquest Altre, que cada opció porta al seu costat, i que viu a la seva pròpia llar. Els problemes identitaris —efectivament— són aquí problemes que ressonen a tots els nivells. Travessen des del conflicte dels kurds (que encara no és habitualment un tema central, «en un punt o un altre acaba incidint en la majoria de les històries») fins al problema de la identitat sexual (especialment respecte a l'homosexualitat). Però la identitat —sigui quin sigui el seu referent— és un problema que només s'expressa com a crisi, ja que un jo escindit —jànic o esquizoide— no pot més que balancejar la seva identitat fora de si, intentant crear inassequibles ponts entre els seus extrems.

De manera que allò que es podria anomenar «temps pont» —o «temps d'espera»— en què succeeixen aquests drames, sembla suspès entre dos tipus de temporalitats oposades. Una d'aquestes és nostàlgicament mítica i l'altra torbadorament històrica. El progrés, el calendari, la modernitat, el laïcisme, i la joventut, succeeixen en una línia temporal de pèrdua constant, i porta el seu centre de gravetat en el present continu (en els dèctics de l'aquí i l'ara). En canvi, el passat, la tradició, la religió, tot el camp magnètic del sentit ancestral, succeeixen en un temps lligat a alguna cosa originària, mítica i permanent, però no té centre de gravetat, es difumina pertot arreu. Se sol dir que la immensitat del temps que passa en un lapse d'espera, desespera al subjecte modern que l'experimenta. I la raó que explica aquest motiu és que el subjecte modern no tolera l'espera. És un personatge que no entén què passa durant el llarg període que transcorre entre l'hora de començar i el començament, entre l'hora de la cita i la cita, de manera que les seves preguntes sense respostes continuen sent essencials respecte a l'espera: què és realment l'espera? Què està en joc quan s'espera? En canvi, la preservació del temps arcaic viu connatural-

ment dins del món de l'espera. Per això, perquè l'home modern que espera i no suporta l'espera és també l'home indistintament turc o centreeuropeu, la dramaturgia contemporània de Turquia, en abordar temes situats a la receptibilitat fronterera, no és aliena al sentiment expectant que sembla situar a Europa davant del seu propi origen i davant del seu urgent esdevenir actual, en plena disjuntiva ontològica.

Mentrestant, Turquia queda a la sala d'espera europea. I com Batlle indica a les seves notes, moltes de les obres que ell analitza s'han presentat en teatres europeus, com si la presència i la traducció d'unes peces fossin el preludi de l'entrada del país dins la Unió Europea. De fet, l'intent oficial de crear una societat civil europea mitjançant la cultura també s'ha estès a nacions de possible integració futura. Tanmateix, les iniciatives tendeixen a considerar les obres artístiques de fora de la Unió com a «producció ètnica», limitades a un context definit per una visió europea. Quan una companyia turca assistia a un festival de teatre als Països Baixos, els organitzadors van pensar que el seu muntatge tractava de «crims d'honor» —un tema actualíssim dins la percepció europea de l'islam— i es van oferir a tenir un debat públic sobre l'assumpte. Els membres de la companyia van haver de negar aquesta interpretació però, malgrat això, aquesta aproximació al muntatge va persistir durant la seva estada (Karaca 2010).

El desig europeu de les regions

Antonia Amo i Jordi Lladó parlen del teatre contemporani català a França (al sisè capítol), posant atenció al context en què té lloc aquesta presència. Amo i Lladó refereixen l'existència d'unes vuitanta obres de teatre català traduïdes al francès en les últimes dècades. La presència d'una dramaturgia escrita en una llengua minoritària (el català) en el francès (una de les llengües vehiculars d'Europa) té diverses causes, que els dos estudiosos s'encarreguen d'identificar: el treball i l'atenció de certes editorials, l'atenció del món acadèmic, i el compromís de certes institucions culturals

locals. Però el més important d'aquest treball és que no se cenyeix exclusivament a identificar la presència d'aquesta dramaturgia catalana a França, sinó allò que amb aquesta presència es deixa veure d'Europa. És a dir, consideren aquesta relació com un *síntoma* que reflecteix realitats polítiques i culturals tornassolades. La primera d'aquestes realitats en clau europea que es detecta és la que s'ocasiona en la trobada entre un país europeu com França (probablement un dels països més centralistes de tota Europa), i una regió (nació no reconeguda) com Catalunya, per qui les necessitats identitàries resulten essencials, fins i tot com a procediment de supervivència.

Es posa de manifest en aquesta anàlisi que les relacions interculturals dins d'Europa estan amenaçades no només per l'exacerbació del centralisme, sinó també per la banalització i la folklorització de les diferències (sobretot regionals) que passen també amb la percepció de la cultura que ve de fora de la Unió Europea i que indueixen l'extensió a tota Europa d'un estàndard mediàtic. En principi, com hem vist al Tractat de Maastricht, el sistema europeu com a garant polític d'integració (que se sostreu de la tutela dels estats particulars) no pot eludir el seu deure de vetllar per les peticions de reconeixement de les específiques realitats regionals que componen l'espai europeu. Però també aquí hi ha un món de paradoxes. Ja que la construcció europea és un procés voluntarista i institucional d'harmonització de les normes. Però, com és sabut, la cultura es nodreix de diferències, no es construeix a cops de decrets o de compromisos, sinó que és una experiència intensa d'alteritat. L'opció —com ens ho recorda Derrida— no és entre l'Europa de les nacions i l'Europa cohesionada, sinó entre una Europa homogeneïtzada i una Europa de l'alteritat. Una alteritat que no poques vegades es veu necessitada de formular requeriments identitàris. Però la identitat de les regions no té res a veure amb una essència, sinó amb una experiència, una intensitat variable.

Certament, hi ha una idea de cosmopolitisme que és molt important i valuosa, i que la cultura europea ha heretat dels antics estoics i que va ser desenvolupada pels pensadors francesos del segle XVIII. Aquesta idea cosmopolita de la Il·lustració és del tot apassionant

i, probablement, pot adquirir la forma d'un horitzó de concòrdia per damunt de les divisions ètniques que en alguns casos han trossejat països com va passar a l'ex-Iugoslàvia. En aquest sentit, és —o pot arribar a ser— una esperança en l'esperit de l'universalisme. Però això no vol dir que no hi hagi problemes d'identitat variable. Les persones no tenen simplement una única identitat col·lectiva. No només pertanyen a un país. La identitat col·lectiva és complexa, perquè les persones, a més de relacionar-se amb un país, es relacionen amb la seva nació, i també amb la seva regió, i tenen a més, en uns casos, un sentit europeu. Es pot dir, per tant, que hi ha diverses modalitats o nivells d'identitat. És cert que la Unió Europea, amb seu a Brusselles, va introduir el concepte de «subsidiarietat» per respondre al desig de les regions d'expressar la seva cultura. Però és un terme que amaga un procés de gestió més que un reconeixement, i encara menys de procediment democràtic. La idea, però, és molt atractiva i molt senzilla. El que significa és que allò que es pugui fer a nivell inferior no s'ha de fer a un altre nivell més alt. En teoria això hauria de significar que, com que entre els éssers humans la comunitat es troba a un nivell baix, molt pròxim a la base, les bases podrien organitzar-se i regir-se com volguessin. De manera que, si desitgessin establir un govern nacional, hauria de deixar que ho fessin. Però, en la realitat, és el poder el que es transmet de dalt a baix: les lleis nacionals tenen menys poder que les lleis europees.

I així, al voltant del concepte de regió sobrevolen tres significats que l'allunyen de la seva pròpia entitat. Dos d'aquests són de connotació clarament pejorativa. El primer és la identificació de la regió amb conceptes com provincialisme o endarreriment. El segon és que econòmicament la regió és un desastre i es troba socialment rovellada. I el tercer significat sembla no tenir una connotació negativa, però en canvi sí que hi opera una ocultació de la personalitat real: es considera simplement que la regió és una part d'un tot, i qui està legitimat per parlar en nom seu és precisament el tot, i no pas la regió mateixa. I és que Europa no sempre es veu capaç d'assumir l'Altre que hi ha al seu interior i que la conforma des de dins. No obstant això, dins de les conclusions d'Amo i Lladó, se'n recorda que Europa és, de vegades, un espai obert a l'intercanvi i

a la retroalimentació «entre allò que és local i allò que ho fa global». El problema apareix quan aquests nivells es troben essencialment desnivellats ontològicament i —sobretot— pragmàticament.

Europa: museu o imperi?

Una onada de pessimisme envolta Europa, on sembla que l'alternativa al creixement econòmic sigui la de convertir-se en museu de si mateixa. Per tant, es podria argüir, la Unió Europea està gastant 55 milions d'euros en la construcció a Brusselles d'una Casa d'Història Europea per celebrar la integració europea. Ja existeix un Parlamentàrium; és a dir el Centre de Visites que va costar més de 20 milions d'euros i que conté una representació del parlament europeu al costat del parlament de debò i constitueix una mena d'autohomenatge propagandístic a la Unió Europea. Observem de nou la creació d'un escenari per crear una identitat, mentre que l'administració política —l'única identitat concreta de la Unió Europea— s'exerceix, sense gran suport popular, a la mateixa ciutat.

És veritat que, al costat de perspectives cíniques com aquesta, existeixen també algunes opinions que consideren a Europa com una entitat que encara té la capacitat d'oferir un salt qualitatiu en el decurs del món. El sociòleg nord-americà Jeremy Rifkin, al llibre que va dedicar al projecte europeu, confronta allò que ell anomena la «decadència del somni americà» amb el que podria ser «l'esperança del somni europeu» (Rifkin 2004). Després de subratllar que el somni americà va venir a conjugar motivacions religioses dels primers colons amb màximes extrems principalment de Benjamin Franklin, Rifkin fa notar que les noves generacions del seu país han trencat —ja i definitivament— amb l'ètica del treball que va donar sentit a aquell somni. Amb una sèrie de dades i estadístiques a la mà, dictamina el mateix que havia detectat David Foster Wallace en la seva coneguda novel·la generacional, *Infinite Jest* (Wallace 1996), respecte a la decadència americana: el somni americà ha estat substituït per l'espiral laberíntica de l'addicció i el control de la libido per part de l'univers publicitari. Al somni ame-

ricà en procés d'esfondrament, Rifkin oposa l'emergència d'un somni europeu. El capitalisme ha convertit tot desig en consum, però, segons ell, encara no ho ha fet amb el desig d'Europa, amb el somni europeu.

Cal dir, tanmateix, que el mercat ha de funcionar i, nou anys després de l'anàlisi de Rifkin, el somni europeu té poc sentit. Poques persones poden estar d'acord ara amb la grandiloqüència profètica de l'euròfil britànic Mark Leonard que publicà un llibre el 2005 titulat *Why Europe Will Run the 21st Century (Per què Europa liderarà el segle XXI)*. Quan considerem la base de les tensions actuals entre els països de la Unió Europea, no hem de riure de les declaracions de l'eurodiputat francoalemany Daniel Cohn-Bendit, fetes el 2009? «L'Euro», va escriure Cohn-Bendit «va ser en primer lloc un gran instrument d'aprofundiment d'Europa» (2009: 140).

El text que recollim aquí de Carlota Benet (setè capítol) recorda en part les reflexions de Rifkin, encara que a l'inrevés i, fins a cert punt, representa implícitament l'Europa contemporània. Benet analitza la imatge d'Amèrica del Nord dins d'algunes obres de la dramàtúrgia catalana contemporània. Però anàlogament a la teologia negativa o apofàtica, el que Carlota Benet deixa veure d'Europa no és allò que és, sinó el que no és. Una estratègia en la qual confronta Europa amb el seu altre: els Estats Units d'Amèrica. El seu article se centra en *Després de la pluja* de Sergi Belbel, *Bales i ombres: un western contemporani* de Pau Miró, i *Marburg* de Guillem Clua. Reconeix que les Amèriques construïdes a través d'aquestes tres obres indiquen nivells diferents tant de la imaginació com de la realitat d'un país: l'univers urbà com a referent general de «l'americanització del planeta», el paisatge del desert que recupera el mite del *western* i el *cowboy*, i l'àmbit d'«intolerància» en els prejudicis de la classe mitjana americana. Establint una mena d'estratègia escapista, podríem dir, Benet ens deixa veure que el trasllat dels fantasmes del món contemporani cap a Amèrica (l'aniquilació del món, la família desunida, la presència desenfrenada de les armes, la idea de decadència, el temps apressat), conjura ficcionalment el deteriorament, les ruïnes, el desgast del seu propi món. I aquest refugi ficcional no sembla ser, però, sinó un

més dels símptomes del fet que Europa percep entre boires el seu present fràgil i el seu amenaçador futur immediat.

Certament els Estats Units d'Amèrica, en tant que país, és una realitat sensible, existeix en l'espai i en el temps; en present i en presència. En canvi, els Estats Units d'Amèrica fictivals, a diferència del país sensible, no són reals. Sens dubte són actuals, però no reals. Estan presents en el pensament i en la ficció de tres autors catalans. Són imaginaris, i en aquest sentit es pot dir que són també irreal. Però ficcionalitzar no consisteix només a articular un sentit sobre un objecte, sinó també a dirigir aquest sentit cap a un destinatari, i les obres de què ens parla Benet ho fan primerament cap al seu destinatari immediat, europeu, el públic de teatre a Catalunya; encara que el destinatari és només una posició necessàriament present en l'estructura de la ficció pel fet que elles pretenen, però en realitat aquesta posició és, per dir-ho així, vacant, i serà ocupada, com ens recorda Carlota Benet, per «l'espectador, el lector o el crític» reals. I són aquests els que han de ponderar la seva realitat comparativament amb el món ficcional de les tres obres.

Les reflexions de Carlota Benet, encara que indirectament, ens fan pensar en un efecte bumerang de la història d'Europa. Fins al començament del segle xx, la història d'Europa es confonia amb la història del món, quan tota la «grandesa» d'Europa va omplir el món dels seus fantasmes —d'alguns dels quals encara avui se sent orgullosa (la seva cultura) i d'altres que encara avui conserven tota la seva terribilitat (el colonialisme i el seu corresponent cor de les tenebres)—, però resulta que ara aquests fantasmes hi tornen en les seves hores baixes, com espectres amenaçadors i figures d'una por sense precedents, tal com suggereix la imatge que Valéry ens va llegir del seu Hamlet europeu.

Però no hi ha dubte que aquest bumerang de fantasmes forma part també del projecte mateix d'Europa, encara que a destemps. És el ressò de la seva pròpia història, i com a ressò de la seva història existeixen també els Estats Units d'Amèrica. Ja que, en un altre temps, un dels laboratoris més fascinants d'Europa (que va ser també el nom d'aquell gran experiment anomenat modernització) va ser, precisament, el que es va erigir sota el nom dels Estats Units

d'Amèrica. Però si tota criatura abandona, o domina al seu creador, com va sentenciar l'Homuncle del *Faust* goethià, els Estats Units d'Amèrica són alhora el seu principal Altre i el seu competidor.

Ara bé, els Estats Units d'Amèrica apareixen com el competidor d'Europa en termes d'Imperi; mentre que és l'Altre en termes polítics. No obstant això, segons tots els indicis, l'actual política europea segueix també la lògica de l'Imperi. Almenys això és el que pensen amb tota cruesa Elmar Altvater i Birgit Mahnkopf al seu llibre *Konkurrenz für das Empire: die Zukunft der Europäischen Union in der globalisierten Welt (La competència per l'Imperi: el futur de la Unió Europea al món globalitzat, 2007)*. De fet, resulta bastant inquietant, però sobretot molt simptomàtic, que en aquesta darrera dècada, en el mateix moment en què els principis essencials de la democràcia es posen en qüestió, la noció d'Imperi hagi tornat poderosament tant a la discussió política com a la discussió acadèmica i científica. És un tema sobre el qual potser caldria incidir, però ara ens conformem a recordar que en la proliferació de les reflexions actuals sobre l'Imperi, trobem des de les reinterpretacions del passat històric més acadèmiques fins a l'evocació nostàlgica d'aquesta mateixa història per establir un vincle que legitimi les demandes que puguin determinar imperialment l'actual ordre mundial.⁷

7 Entre els estudis més importants sobre l'Imperi es troba l'*Empire* de Michael Hardt i Antoni Negri (2000), que és una crítica a la globalització. Centrats en la relació d'Europa amb l'imperi dins de l'univers de la globalitat es troba no tan sols el llibre ja citat d'Altvater i Mahnkopf (2007), sinó també *Europe as Empire: The Nature of the Enlarged European Union* de Jan Zielonka (2007). En canvi, els llibres d'Alexander Motyl (1999; 2001) són estudis que se centren en les relacions sempre conflictives entre les regions, les nacions, els Estats, la globalització i l'Imperi. Una perspectiva que trobem també des d'aspectes més particulars (verbigràcia, sobre l'exemple històric de la *Pax britannica* versus la impossible *Pax americana* actual), en llibres com els de Niall Ferguson (2004; 2005). I sobre els actuals processos i subterfugis de l'Imperi respecte als antics procediments i modes dels imperis clàssics: Herfried Münkler (2005) i Charles S. Maier (2006), entre tants altres. El problema és que l'Imperi no és tan sols una moda, sinó que és la conducta dominant de la globalització.

Altwater i Mahnkopf —que també són els autors del conegut estudi *Grenzen der Globalisierung: Ökonomie, Ökologie und Politik in der Weltgesellschaft* (*Les limitacions de la globalització: economia, ecologia i política a la societat mundial*, 1996), convertit ràpidament en una emblemàtica crítica a la globalització— consideren, com Sloterdijk, que cal que Europa emprengui la via política i la recuperació del sentit de la democràcia a nivell europeu, almenys si el que vol és mantenir viva la Idea d'Europa, i deixar de banda la via imperial. Altwater i Mahnkopf observen que el desenvolupament de la Unió Europea, tant al seu interior com en el curs del seu posicionament amb la resta del món, es converteix cada vegada més en un actor imperialista, un rival a l'escenari global, que competeix principalment pel seu domini en l'ordre mundial, dominat actualment per l'imperialisme nord-americà. Aquest doble moviment a l'interior i l'exterior d'Europa es descriu en els àmbits de l'economia política, la legislació europea, la mateixa societat europea, la seva política comercial, fins i tot energètica i climàtica, i no en menor grau la seva política monetària. Si bé cal matisar aquest comentari del 2007 —només amb ironia es pot parlar el 2013 d'un imperialisme europeu respecte a l'exterior en el pla econòmic—, una gran part de l'argument és encara vàlida: la subjugació fiscal de diversos països europeus per part de la Unió Europea és evident.

La relació amb els Estats Units d'Amèrica, aleshores, és determinant gairebé en tots els seus sentits per a Europa. Carlota Benet recorda la desconfiança que la cultura de masses americana va generar dins de la intel·lectualitat europea dels anys vint (menciona especialment els historiadors Oswald Spengler i Johan Huizinga, i l'autor Georges Duhamel). Però caldria recordar també que va ser mèrit de Theodor W. Adorno haver pressentit per primera vegada l'americanització d'Europa. Adorno va viure onze anys exiliat en aquell país, però en tornar a Alemanya estava totalment convençut d'haver vist a Amèrica del Nord el destí d'Europa. I potser aquest destí està a punt d'arribar. Reflectida indirectament, o en negatiu fotogràfic, a través de la imatge creada en les obres de tres autors «locals» de Catalunya, es revelen els trets torbadors dels

Estats Units que apareixen a Europa. Una imatge, que com si fos una veu gràfica de Cassandra, sembla aixecar-se d'esquenes a tot el que sembla somniar la vella Idea d'Europa.

On és el desig teatral d'Europa actualment?

Mentre que la tensió entre els diversos membres de la Unió Europea mai no ha estat tan gran i l'enfonsament de la Unió Europea —o de l'organització actual de la Unió— podria semblar lògic, molts actors de l'escenari polític insisteixen encara que la solució, davant de la crisi econòmica i del poder global de Xina o Índia, és més, no menys integració. «Per salvar l'Euro», diu una caricatura d'Angela Merkel dibuixada de *Le Monde*, «ens caldria ara crear Europa» (de debò, s'entén) (Lemaître i Ricard 2011). S'ha de coordinar més la política financera, opina l'excanceller d'Alemanya, Gerhard Schröder (2013). En països com l'Estat espanyol hi ha els que opten per Europa perquè pensen que així podran fugir de la corrupció nacional (Aguiló 2012).

Les contradiccions se senten a gran escala, no només entre les opinions particulars. D'una banda, l'èxit del projecte polític d'Europa va ser confirmat el 2012 quan la Unió Europea va rebre el Premi Nobel de la Pau per la seva «promoció de la pau i la reconciliació, la democràcia i els drets humans»; l'expansió de la Unió representa, segons el jurat noruec, «la fraternitat entre les nacions». De l'altra, aquest comentari sembla negar l'hostilitat dels manifestants grecs quan més de 7.000 policies van haver de protegir Angela Merkel que visitava Atenes durant la mateixa setmana de la concessió del premi (Waterfield i Spillius 2012). Anomenar els alemanys contemporanis «nazis» ja forma part de certa retòrica grega actual.

Val la pena preguntar on és l'efecte d'aquesta «fraternitat entre les nacions» en el món teatral. ¿Existeix en subvencions, festivals de teatre, coproduccions i la Diada europea de la música? ¿O en la legislació europea segons la qual l'Estat espanyol ha hagut d'op-
tar per no acceptar els reglaments del 2007 (de la Unió Europea)

que limita l'ús del foc en espais públics i, per tant, que prohibeix —entre altres festes populars— les Falles valencianes (Gordon 2010: 110)? S'ha d'entendre també que la Unió Europea, ja que vol promoure una identitat, té la seva projecció teatral: el seu escenari públic (el Parlament Europeu), els seus representants, les seves cerimònies i fins i tot el seu himne oficial, l'«Oda a l'alegria» de Schiller, dins del moviment final de la Novena Simfonia de Beethoven (Buch 2003: 233-42).

¿Però què constitueix un teatre de preocupació europea actualment? ¿Es tracta de tot el teatre muntat a l'Odéon-Théâtre de l'Europe (establert el 1983 i consolidat el 1990)? ¿O això només manté la centralitat de París dins de l'Europa teatral, fins i tot quan els artistes que hi treballen no són francesos (Bradby i Delgado 2002)? ¿O són els múltiples muntatges dels 38 membres actuals de la Union des Théâtres de l'Europe que inclouen 19 teatres de 17 països (entre els quals figuren Rússia i Israel)? Hi ha potser més sentit de cooperació autèntica en iniciatives més reduïdes, com el projecte d'Escena Catalana Transfronterera (M.S. 2011), organitzat per Perpinyà i Salt/Girona que va acabar el 2012 (després de tres anys) per la manca d'ajut financer europeu. S'ha d'esmentar projectes més independents com l'European Theatre Night (que s'inicià el 2008), segons el qual espectacles d'entrada gratuïta tenen lloc en diversos països el mateix vespre una vegada cada any. O mereixen més atenció les obres? La peça ambiciosa de David Lescot, *L'Européenne* (2007), aconsegueix parodiar la noció d'un art europeu, descriu una realitat babèlica i acaba amb la imatge d'una vella de cent anys —l'europea del títol i de fet un maniquí— que balla frenèticament. En canvi, l'òpera espectacular d'Adam Donen, *Europa* (estrenada el 2013 a Londres) proposa reconstruir la unitat política, i encarna aquesta idea mitjançant la reconstrucció de l'escenari físic del muntatge.

Nogensmenys, perdem una part significativa de l'existència performativa d'Europa si no ens adonem d'altres espectacles, menys elitistes. Entre els esdeveniments més rellevants cal assenyalar el Festival de la Cançó d'Eurovisió i l'Eurocopa de Futbol, els dos —com la Comunitat Econòmica Europea— iniciats durant la post-

guerra (el primer el 1956 i el segon el 1960). Diverses facetes destaquen d'aquests fenòmens. La seva popularitat i la seva presència mediàtica són innegables: l'assistència real a l'Eurocopa de 2012 va ser gairebé un milió i mig i l'Eurovisió de 2009 va atreure 122 milions de telespectadors (uns calculen el doble). Aquesta assistència implica nacionalisme, és cert, però també la voluntat de participar en un conjunt anomenat «europeu». A més a més, aquesta Europa va molt més enllà de la Unió Europea: més de cinquanta països han participat en l'Eurovisió (per exemple, el Marroc hi ha participat un any, Turquia va començar a participar-hi el 1975 i Israel n'és un competidor important que l'ha guanyat tres vegades); la Unió Soviètica va guanyar l'Eurocopa el 1960 i l'antiga Txecoslovàquia comunista la va guanyar el 1976. Una anàlisi crítica revela que el kitsch de l'Eurovisió —on el contacte entre ètnies, països i llengües és lleuger, superficial i acceptable— ha promogut la familiarització sense conflicte i, per tant, s'ha convertit en una eina poderosa d'unitat europea (Allatson 2007). La violència d'*hinchas* durant varies edicions de l'Eurocopa es podria considerar l'altra cara de la medalla.

Aquests espectacles festius de massa donen una versió més àmplia i flexible de la geografia d'Europa, es componen de més participants i espectadors i es basen en la concurrència (per descomptat, no tan seriosa en el cas de l'Eurovisió). És possible concloure, per aquestes raons, que són més representatius de la realitat europea —són més europeus— que qualsevol muntatge dins d'una sala de teatre.

Nota bibliogràfica

Agamben 2003: Giorgio Agamben, *Lo stato d'eccezione*, Torí, Bollati Boringhieri. (Versió castellana: *Estado de Excepción*, trad. d'Antonio Gimeno Cuspinera, València, Pre-Textos, 2003.)

——— 2008: Giorgio Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Torí, Bollati Boringhieri. (Versió castellana: *Signatura rerum. Sobre el método*, trad. de Flavio Costa i Mercedes Ruvituso, Barcelona, Anagrama, 2010.)

- Aguiló 2012: Ramón Aguiló, «El búnker posmoderno», *Diario de Mallorca*, 3 d'agost, <http://www.diariodemallorca.es/opinion/2012/08/03/bunker-posmoderno/784494.html> [consulta 6 de setembre de 2012].
- Allatson 2007: Paul Allatson, «“Antes cursi que sencilla”: Eurovision Song Contests and the Kitsch-Drive to Euro-Unity», *Culture, Theory & Critique* 48: 87–98.
- Altwater i Mahnkopf 1996: Elmar Altwater i Birgit Mahnkopf, *Grenzen der Globalisierung: Ökonomie, Ökologie und Politik in der Weltgesellschaft*, Münster, Westfälisches Dampfboot. (Versió castellana: *Las limitaciones de la globalización: economía, ecología y política de la globalización*, trad. de Claudia Cabrera Luna, Mèxic, Siglo XXI, 2002.)
- 2007: Elmar Altwater i Birgit Mahnkopf, *Konkurrenz für das Empire: die Zukunft der Europäischen Union in der globalisierten Welt*, Münster, Westfälisches Dampfboot.
- Anò 1992: *Treaty on European Union including the Protocols and Final Act with Declarations, Maastricht, 7 February 1992*, Londres, HMSO.
- Audi 2003: Paul Audi, *L'Europe et son fantôme*, París, Léo Scheer.
- Batlle 2005: Carles Batlle, «La realitat i el joc: dues idees a propòsit de la nova escriptura: la “literaturització de l'experiència” i la distinció mal resolta entre “particularització” i “localisme”», *Pausa* 20: 67–74.
- Baudelle 2006: Guy Baudelle, «La Turquie peut-elle rejoindre l'Union Européenne?», *Bulletin de la Société Géographique de Liège* 48: 5–16.
- Bean 2007: Richard Bean, *In the Club: A Political Sex Farce for the Stage*, Londres, Oberon Books.
- Benjamin 1991: Walter Benjamin, *Zentralpark*, dins *Gesammelte Schriften*, vol. I, 2, Frankfurt, Suhrkamp, 670–719. (Versió castellana: *Parque Central*, dins Walter Benjamin, *Obras completas*, vol. I, 2, trad. d'Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Editorial Abada, 2008, 261–302.)
- Berlinski 2011: Clair Berlinski, *There Is No Alternative: Why Margaret Thatcher Matters*, Nova York, Basic Civitas Books.
- Bernays 2004: Edward Bernays, *Propaganda*, Brooklyn, Ig Publishing. (Versió castellana: *Popaganda*, trad. d'Albert Fuentes, Tenerife, Melusina, 2008.)
- Boire 1997: Monique Boire, *Le Fantôme ou Le théâtre qui doute*, Arle, Actes Sud/París, Académie Expérimentale des Théâtres.

- Boire 2002: Monique Boire, «Le Théâtre à l'épreuve de l'invisible», dins Murielle Gagnebin (ed.), *L'Ombre de l'image: de la falsification à l'infigurabile*, Seyssel (Alta Savoia), Champ Vallon, 217–224.
- Bradby i Delgado 2002: David Bradby i Maria M. Delgado, «Introduction: Piecing Together the Paris Jigsaw», dins David Bradby i Maria M. Delgado (ed.), *The Paris Jigsaw: Internationalism and the City's Stages*, Manchester, Manchester University Press, 1–33.
- Buch 2003: Ernest Buch, *Beethoven's Ninth: A Political History*, trad. de Richard Miller, Chicago, University of Chicago Press.
- Cacciari 1994: Massimo Cacciari, *Geofilosofia dell'Europa*, Milà, Adelphi. (Versió castellana: *Geo-filosofia de Europa*, trad. de Diego Sánchez Meca, Madrid, Aldebarán Ediciones, 2001.)
- Cohn-Bendit 2009: Daniel Cohn-Bendit, *Que faire?: petit traité d'imagination politique à l'usage des Européens*, París, Hachette Littératures.
- Comité Invisible 2007: Comité Invisible, *L'Insurrection qui vient*, París, La Fabrique. (Versió castellana: *La insurrección que viene*, trad. de Yaiza Nerea i Pichel Montoya, Tenerife, Melusina, 2009.)
- Craig 1912: Edward Gordon Craig, «The Ghost in the Tragedies of Shakespeare», dins *On the Art of Theatre*, Londres, William Heinemann, 264–280. (Versió catalana: *L'art del teatre*, trad. de Rosa-Victòria Gras, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1990.)
- Dahlman 2004: Carl Dahlman, «Turkey's Accession to the European Union: The Geopolitics of Enlargement», *Eurasian Geography and Economics* 45.8: 553–574.
- Derrida 1991: Jacques Derrida, *L'Autre cap. La démocratie ajournée*, París, Les Éditions de Minuit. (Versió castellana: *El otro cabo. La democracia para otro día*, trad. de Patricio Peñalver, Barcelona, Serbal, 1992.)
- 1993: Jacques Derrida, *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, París, Galilée. (Versió castellana: *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, trad. de José Miguel Alarcón i Cristina de Peretti, Madrid, Trotta, 2012.)
- Drevet 2007: Jean-François Drevet, «Union Européenne, la résistance turque. La Turquie peut-elle satisfaire aux conditions politiques de l'adhésion à l'Union Européenne?», *Futuribles* 331: 1–37.

- Du Réau 2008: Élisabeth Du Réau, *L'Idée d'Europe au xx^e siècle: des mythes aux réalités*, Bruxelles, Éditions Complexe.
- Eicher 2000: Thomas Eicher, «Teil II: Spielplanstrukturen 1929–1944», dins Thomas Eicher, Henning Rischbieter i Barbara Panse, *Theater im «Dritten Reich»: Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik*, Seelze-Velber, Kallmeyer, 279–486.
- Eliot 1971: T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays: 1909–1950*, San Diego, Harcourt, Brace, & World. (Versió catalana: *La terra gastada*, trad. de Joan Ferraté, Barcelona, Edicions 62, 1977.)
- European Commission 2013: European Commission, *Attitudes Towards European Enlargement 2006*, http://ec.europa.eu/public_opinion/archives/ebs/ebs_255_en.pdf [consulta 7 de juny de 2013].
- Ferguson 2004: Niall Ferguson, *Empire: How Britain Made the Modern World*, Londres, Penguin Books. (Versió castellana: *El imperio británico: cómo Gran Bretaña forjó el orden mundial*, trad. de Magdalena Chocano Mena, Barcelona, Debate, 2005.)
- 2005: Niall Ferguson, *Colossus: The Rise and Fall of the American Empire*, Londres, Penguin. (Versió castellana: *Coloso: auge y decadencia del imperio americano*, trad. de Magdalena Chocano Mena, Barcelona, Debate, 2011.)
- Galloway 2009: David Galloway, «The Practical Visionary and His Essay which Served as a Landmark for the Post-War European Order», dins Jorge Tavares da Silva (ed.), *Europe: Giving Shape to an Idea*, Londres, Anthem Press/Brussels, Council of the European Union, General Secretariat, 76–79.
- García Ruiz 2010: Víctor García Ruiz, *Teatro y fascismo en España: el itinerario de Felipe Lluch*, Madrid, Iberoamericana.
- González Pedroso 1930: Eduardo González Pedroso (ed.), *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, Madrid, Hernando.
- Gordon 2010: Christopher Gordon, «Great Expectations – The European Union and Cultural Policy: Fact or Fiction?», *International Journal of Cultural Policy* 16: 101–120.
- Greig 1996: David Greig, *Europe & The Architect*, Londres, Methuen Drama.
- Haaf 2011: Meredith Haaf, *Heult doch: über eine Generation und ihre Luxusprobleme*, Munic, Piper. (Versió castellana: *Dejad de lloriquear:*

- sobre mi generación y sus problemas superfluos*, trad. de Patricio Pron, Barcelona, Alpha Decay, 2012.)
- Hager 2011: Philip Hager, «The Protests in Athens: Indignant Dramaturgies and Geographies in Syntagma Square», *Contemporary Theatre Review* 21: 550–553.
- Hardt i Negri 2000: Michael Hardt i Antonio Negri, *Empire*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press. (Versió castellana: *Imperio*, trad. d'Alcira Bixio, Barcelona, Paidós, 2005.)
- Harvey 1969: David Harvey, *Explanation in Geography*, Londres, Edward Arnold. (Versió castellana: *Teoría, leyes y modelos en geografía*, trad. de G. Luna Rodrigo, Madrid, Alianza Universidad, 1983.)
- 2001: David Harvey, *Space of Capital: Towards a Critical Geography*, Edimburg, Edinburgh University Press. (Versió castellana: *Espacios del capital: hacia una geografía crítica*, trad. de Cristina Piña Alado, Madrid, Akal, 2007.)
- 2006: David Harvey, *Space of Global Capitalism: Towards a Theory of Uneven Geographical Development*, Londres, Verso.
- 2009: David Harvey, *Cosmopolitanism and the Geographies of Freedom*, Nova York, Columbia University Press.
- Heater 1992: Derek Heater, *The Idea of European Unity*, Leicester, Leicester University Press.
- Huyssen 2009: Andreas Huyssen, *Usos transnacionals del discurs sobre l'Holocaust i el colonialisme/Transnational Uses of Holocaust and Colonialism Discourse*, Barcelona, Documenta Universitària.
- Kagan 2003: Robert Kagan, *Of Paradise and Power: America and Europe in the New World Order*, Nova York, Knopf. (Versió castellana: *Poder y debilidad*, trad. de Moisés Ramírez Trapero, Madrid, Taurus, 2003.)
- Kane 2001: Sarah Kane, *Blasted* [1995], dins *Complete Plays*, Londres, Methuen Drama, 1–61.
- Karaca 2010: Banu Karaca, «The Art of Integration: Probing the Role of Cultural Policy in the Making of Europe», *International Journal of Cultural Policy* 16: 121–137.
- Kelleher i Ridout 2006: Joe Kelleher i Nicholas Ridout, «Introduction», dins Joe Kelleher i Nicholas Ridout (ed.), *Contemporary Theatres in Europe: A Critical Companion*, Londres, Routledge, 1–20.

- Kleinschmidt 2010: Christian Kleinschmidt, «Infrastructure, Networks, (Large) Technical Systems: «The “Hidden Integration” of Europe», *Contemporary European History* 19.3: 275–284.
- Laitin 2010: David Laitin, «Rational Islamophobia in Europe», *European Journal of Sociology* 51: 429–447.
- Laughland 1997: John Laughland, *The Tainted Source: The Undemocratic Origins of the European Idea*, Londres, Little, Brown & Company.
- Lemaître i Ricard 2011: Frédéric Lemaître i Philippe Ricard, «Berlin et Paris s'entendent pour proposer un “pacte de compétitivité”», *Le Monde*, 4 de febrer, 10.
- Leonard 2005: Mark Leonard, *Why Europe Will Run the 21st Century*, Londres, Fourth Estate.
- Lescot 2007: David Lescot, *L'Européenne*, Arle, Actes Sud.
- London 2005: John London, *La nova Europa: escenes d'un continent unificat*, trad. de John London, Josep Lluís Sirera i Rodolf Sirera, València, Tres i Quatre.
- 2013: John London, «Discussing the Politics of the European Union on Stage: Some British and Romanian Examples», dins Remei Miralles, Rosa Sanmartín i Josep Lluís Sirera (ed.), *Metodologies teatrals aplicades a las nuevas dramaturgias contemporáneas*, València: EPISKENION, 67–100.
- Luscombe 2006: Tim Luscombe, *The Schuman Plan*, Londres, Nick Hern Books.
- Maier 2006: Charles S. Maier, *Among Empires: American Ascendancy and Its Predecessors*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- Mairesse 2004: Anne Mairesse (ed.), *Paul Valéry, les philosophes, la philosophie*, Paris, L'Harmattan, Université Paul Valéry, Montpellier III. BEV 96/97.
- Misuraca 1993: Pasquale Misuraca, *Le Ceneri di Pasolini*, Octubre, Producció de Fuori Orari de la RAI-3 [Entrevista amb Pier Paolo Pasolini].
- Motyl 1999: Alexander Motyl, *Revolutions, Nations, Empires*, Nova York, Columbia University Press.
- Motyl 2001: Alexander Motyl, *Imperial Ends: The Decay, Collapse, and Revival of Empires*, Nova York, Columbia University Press.

- M. S. 2011: M. S., «Girona/Salt i Perpinyà, una nova capital escènica europea», *Vilaweb*, 7 d'octubre, <http://www.vilaweb.cat/noticia/3936128/2011007/noticia.html> [consulta 19 de juliol de 2013].
- Müller 1990: Heiner Müller, *Die Hamletmaschine*, dins Heiner Müller, *Material. Texte und Kommentare*, Leipzig, Reclam, 41–49. (Versió castellana: *La Máquina Hamlet*, dins *Teatro escogido I*, trad. de Jorge Riechmann, Madrid, Primer Acto, 1990, 173–183.)
- Münkler 2005: Herfried Münkler, *Imperien: die Logik der Weltherrschaft – vom Alten Rom bis zu den Vereinigten Staaten*, Berlín, Rowohlt.
- Navarro 2007: Vicente Navarro (ed.), *Neoliberalism, Globalization, and Inequalities: Consequences For Health and Quality of Life*, Amityville (Nova York), Baywood Publishing.
- Navarro i Torres 2012: Vicenç Navarro i Juan Torres López, *Los amos del mundo: las armas del terrorismo financiero*, Barcelona, Espasa Libros.
- Packard 2007: Vance Packard, *The Hidden Persuaders*, Brooklyn, Ig Publishing.
- Pagden 2002: Anthony Pagden (ed.), *The Idea of Europe: From Antiquity to the European Union*, Washington DC, Woodrow Wilson Center/Cambridge: Cambridge University Press.
- Pérouse 2004: Jean-François Pérouse, «La Turquie est-elle intégrable? Quelques réflexions sur des frontières de part et d'autres imaginées», *Outre-Terre* 7: 355–374.
- Pew 2012: Pew Global Attitudes Project Question Database. Pew Research Center, <http://www.pewglobal.org/question-search/?qid=1355&cntIDs=&stdIDs=> [consulta 26 de juny de 2012].
- Pomian 1990: Krzysztof Pomian, *L'Europe et ses nations*, Paris, Gallimard.
- Pryce-Jones 1989: David Pryce-Jones, *The Closed Circle: An Interpretation of the Arabs*, Nova York, Harper & Row.
- Rifkin 2004: J. Rifkin, *The European Dream: How Europe's Vision of the Future Is Quietly Eclipsing the American Dream*, Nova York, Jeremy P. Tarcher/Penguin. (Versió castellana: *El sueño europeo: cómo la visión europea del futuro está eclipsando el sueño americano*, trad. de Ramón Vilà Vernis, Tomás Fernández Aúz, i Beatriz Eguibar, Barcelona, Paidós, 2004.)
- Rovit 2012: Rebecca Rovit, *The Jewish Kulturbund Theatre Company in Nazi Berlin*, Iowa City, University of Iowa Press.

- Sagnol 2004: Marc Sagnol, «Walter Benjamin: une lecture de Paul Valéry», dins Mairesse 2004: 169–190.
- Said 1979: Edward Said, *Orientalism*, Nova York, Vintage Books, 1979. (Versió castellana: *Orientalismo*, trad. de María Luisa Fuentes, Barcelona, Mondadori, 2002.)
- Schröder 2013: Gerhard Schröder, «France Should Copy Germany's Reforms to Thrive», *Financial Times*, 6 de juny, 13.
- Schwarzkopf i Gries 2010: Stefan Schwarzkopf i Rainer Gries (ed.), *Ernest Dichter and Motivations Research: New Perspectives on the Making of Post-war Consumer Culture*, Basingstoke, Palgrave MacMillan.
- Sierz 2001: Aleks Sierz, *In-yer-face Theatre: British Drama Today*, Londres, Faber and Faber.
- Skantze 2003: P. A. Skantze, *Staging EUrope*, Nova York, Italian Academy for Advanced Studies in America, Columbia University.
- Sloterdijk 1994: Peter Sloterdijk, *Falls Europa erwacht: Gedanken zum Programm einer Weltmacht am Ende des Zeitalters ihrer politischen Absence*, Frankfurt, Suhrkamp. (Versió castellana: *Si Europa despierta: reflexiones sobre el programa de una potencia mundial en el fin de la era de su ausencia política*, trad. de Germán Cano, València, Pre-Textos, 2004.)
- Snowden 2013: Christopher Snowden, *Euro Puppets: The European Commission's Remaking of Civil Society*, Londres, The Institute of Economic Affairs.
- Steiner 2004: George Steiner, *The Idea of Europe*, Tilburg, Nexus Institute. (Versió castellana: *La idea de Europa*, trad. de María Condor, Madrid, Siruela, 2005.)
- Stiegler 2005a: Bernard Stiegler, *Constituer l'Europe 1. Dans un monde sans vergogne*, París, Galilée.
- 2005b: Bernard Stiegler, *Constituer l'Europe 2. Le motif européen*, París, Galilée.
- Truong 2012: Nicolas Truong, «Le Théâtre, l'endroit où poser des questions» [entrevista amb Thomas Ostermeier], *Le Monde*, 19 de juliol, http://www.lemonde.fr/idees/article/2012/07/19/le-theatre-l-endroit-ou-poser-des-questions_1735901_3232.html [consulta 11 de juliol de 2013].
- Turner 2010: Barnard Turner, «Euroscpticism and the United Kingdom», *The European Legacy* 15.3: 353–356.

- Valéry 1960: Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel* [1931], dins *Œuvres*, vol. 2, ed. de Jean Hytier, París, La Pléiade, 913–928. (Versió castellana: *Miradas al mundo actual*, trad. de José Blanco, Buenos Aires, Losada, 1954.)
- 2000: Paul Valéry, «La Crise de l'Esprit» [1919], dins Yves Hersant i Fabienne Durand-Bogaert (ed.), *Europes: de l'antiquité au xx^e siècle: anthologie critique et commentée*, París, Robert Laffont, 405–410. (La primera versió d'aquest text de Valéry es va editar en anglès, al setmanari londinenc *The Athenaeum*, al número d'abril–maig de 1919.)
- Wallace 1996: David Foster Wallace, *Infinite Jest*, Nova York, Little, Brown and Company. (Versió castellana: *La broma infinita*, trad. de Marcelo Covián, Barcelona, Mondadori, 2002.)
- Waterfield i Spillius 2012: Bruno Waterfield i Alex Spillius, «A Peace Offering for the Strife-Torn EU», *Daily Telegraph*, 13 d'octubre, 19.
- Zielonka 2007: Jan Zielonka, *Europe as Empire: The Nature of the Enlarged European Union*, Oxford, Oxford University Press.

1 Europe, Alterity and Fear in French Classical Drama: Past Plots and Contemporary Controversies

DAVID MASKELL *Oriel College, University of Oxford*

Concepts of Europe are explicitly treated in several French classical dramas of the seventeenth and eighteenth centuries. European issues are also raised implicitly when non-European cultures are depicted in ways which imply a contrast with European culture. Of particular interest are twentieth-century responses to these plays, which reveal current European preoccupations with alterity or fear or both.

Richelieu's Europe

Europe by Jean Desmarets de Saint-Sorlin is an exceptional play inspired by an exceptional politician, Cardinal Richelieu. The theme is French fear of Spain dominating Europe. The play advocates France playing a leading role in protecting Europe from domination by a single power. This was the constant policy of Richelieu in the years he was the chief minister of King Louis XIII of France between 1624 and 1642. Richelieu's European policy was aimed at mitigating the disastrous effects of religious and political violence occasioned by a savage European conflict, namely the Thirty Years War of 1618 to 1648. *Europe* is the only French classical drama to deal with the affairs of several European states in relation to the concept of Europe as a whole. It was only performed once, on 18 November 1642. Richelieu died shortly afterwards, but the play was published in several editions. It was revived in 1954 at a time when Hitler's attempt to dominate Europe was a recent and terrifying memory.

The engraved frontispiece of Desmarets's *Europe* shows the six chief characters of the play (Fig. 1). One is a personification of



Fig. 1: The engraved frontispiece of Jean Desmarets de Saint-Sorlin's play *Europe*, Paris, Henry Le Gras, 1643.

Europe itself. The others are personifications of those territories most relevant to Richelieu's concerns. Spain (Ibère) stands stiffly as a Spanish grandee in tall hat, huge ruff and mustachios holding out chains to Europe, who is a female figure with triple crown on her head. Europe is turning to France (Francion) a valiant knight, who is unsheathing his sword to protect her from enslavement to Spain. In the background are Germanique representing the Holy Roman Empire supporting Spain, whilst Italy (Ausonie) takes the French side by holding a hand under Europe's arm as Europe fends off the chains of Spain. The sixth figure represents the Duchy of Lorraine (Austrasie) who is forming a secret alliance with Spain. She places a hand on the Spanish grandee's thigh whilst holding a finger to her own mouth to signal to the spectator not to reveal her devious political manoeuvres.

The action of the play revolves around a love intrigue which is an allegorical representation of Richelieu's diplomatic alliances. The Cardinal strove to obstruct Spain's communications with Flanders in northern Europe. For the king of Spain, control of the route from Spain to the Spanish Netherlands via Milan, the Alpine passes and Lorraine was a lifeline. For Richelieu and France it represented encirclement by the hostile power of the Habsburg dynasty, namely the king of Spain allied with his cousin, the Holy Roman Emperor.

These political issues are translated into the love intrigue of the play. Europe rejects all suitors for marriage, indicating that she will not be enslaved to any single power. Francion (France) respects Europe's desire for freedom, yet strives to serve her as a chivalrous knight without hope of reward. Ibère (Spain) however, courts Europe, hoping to marry and control her; but being rejected turns his attentions to Ausone (Italy) Europe's confidant. This represents Spanish ambitions to control Mantua and Montferrat in north Italy for greater control of the routes to the Alpine passes, which were a key element for communication between Spain and the Netherlands. Ibère fails to win Ausonie, so woos Austrasie (Lorraine) instead. The amorous vacillations of Austrasie represent the political vacillations of Lorraine in successive alli-

ances with Spain and France, but finally she comes out on the side of Francion (France). The last two acts of the play are more specific about political events. In Act IV Scene 4 Francion boasts that when the Catalans rebelled in 1640 against the king of Spain for infringing their traditional liberties, it was to France they turned for protection, and accepted King Louis XIII as Count of Barcelona. For Spain the loss of the port of Barcelona complicated communications by sea to north Italy. In the play, Ibère's final humiliation is the defection of Germanique who, preferring rational policy to family ties, turns against the Spaniard in the last two scenes of Act V. This represents the peace treaty concluded in 1641 between the Holy Roman Emperor and France. The play concludes with Europe rejoicing in peace and freedom.

In his analysis of the play, Najam suggests that fear of tyranny and hope for peace in Europe is a reason why Desmaret's drama was revived in Paris in 1954 by an amateur drama group, a decade after the end of World War II:

The tone of *Europe* is aggressive. There is in it a spirit which the France of today needs as it faces the problem of lasting peace in Europe and the world. [...] It is to be noted that if the reader substitutes Germany for Spain in most of this work, the selection of this play by this amateur group seems timely. A large segment of the French population is understandably *apprehensive* [my emphasis] of a revived German national army. Though a European Defence Community has been proposed and a treaty was signed in May, 1952, ratification of the Treaty by the French parliament has not followed. (Najam 1956: 26)

The analogy Najam sketches between French fears of Spanish tyranny in the seventeenth century, and fears of German rearmament in the mid-twentieth century is obviously inexact, but in his view sufficient to suggest that the play was timely. Lack of precise correlation is no bar to reading contemporary European concerns back into French classical dramas.

Desmaret's *Europe* is a unique play for its detailed focus on relations between various states of Western Europe. Most frequently the word «Europe» in seventeenth-century French classical drama

is juxtaposed with other continents to convey the idea of great territorial extent, as in «I cause fear over all Asia and Europe» («Je tiens toute l'Asie et l'Europe en alarmes») (Corneille, *Suréna*, III. 1, 769). For French classical dramatists the imagined Asia referred primarily to the province of the Roman Empire called Asia Minor, which is now Turkey, and also to the lands now called the Middle East. Asia was especially associated with the Ottoman Empire.

Alterity

The Muslim Turks of the Ottoman Empire definitely represented alterity to Christian Europe. But whether they generated fear depended on where in Europe they were viewed from. The Ottoman Empire and associated Muslim states encircled the southern and eastern Mediterranean, extending Muslim rule over lands in Africa, Asia and Europe. It embraced the territories now called Morocco, Tunisia, Libya, Egypt, Palestine, Israel, Lebanon, Syria, Turkey, Greece, the Balkans, and Hungary. The Ottoman Turks were definitely to be feared by the Christian peoples of the Habsburg Empire, especially in 1683 when they besieged Vienna. However, they were defeated, and thereafter the threat diminished. For France, however, any enemy of the Habsburgs was a potential friend. The Ottomans became valued trading partners, and so keen was King Louis XIV to be on friendly terms with the Muslim Empire to the East that he was satirized as the «Grand Turk» of Versailles, a play of words on the title Grand Turk, which was a common European designation for the Ottoman sultan. For ordinary French people alterity lurked on the seas between France and North Africa, where Muslim pirates lay in wait for Christian seafarers, hoping to capture them for enslavement or ransom. Capture by Turks at sea became a literary commonplace, and is used light-heartedly in French comedy by Molière in *L'Étourdi* and *Les Fourberies de Scapin*.

The visit of the Ottoman ambassador to the court of Louis XIV in 1669 inspired the most famous representation of Muslim Turks in French comedy. Molière wrote *Le Bourgeois Gentilhomme* (1670) to

ridicule the social pretensions of the bourgeoisie in the person of Monsieur Jourdain. Molière exploits the topical interest in Turkish affairs by climaxing his play with a scene which makes fun of Turkish culture in general. He also makes fun of the Prophet Muhammad and the Qur'an. Monsieur Jourdain is tricked into submitting to a ceremony to become a Muslim so that his daughter can marry the supposed son of the Ottoman sultan. Characters pretending to be Turks gabble unintelligible words. There is a parody of the invocation to Allah. A copy of the Qur'an is brought by dervishes with candles in their bonnets, and placed on Jourdain's back for the mufti to read from.

This comic initiation scene signalled to Molière's seventeenth-century audience the alterity of Islam contrasted with Christian Europe. However, a preview of Colette Roumanoff's production of this play to be performed in December 2010, says that the scene which mocks Muslims will be performed as «a ceremony in music and almost without words so that it retains its cheerful and entertaining character». The reason given is: «Turks today are near neighbours who are going to join Europe, whilst for Molière they were practically inhabitants of another planet. No question therefore of ridiculing Islam even in fun» (Roumanoff 2010). The politics of the European Union today influence the staging of a French classical comedy.

The Ottoman embassy also prompted Racine to write his tragedy *Bajazet* (1672). His subject was a recent incident in Ottoman history concerning the attempt by Bajazet to supplant his elder brother as sultan. This had occurred in 1635. It was extremely unusual for a French classical tragedy to be written about near contemporary history. The tragic genre required that the subjects should have great dignity. This was normally achieved by setting the tragedy in ancient times. In his preface Racine justified his modern subject thus:

The distance of countries [like the Ottoman Empire] makes up for the proximity in time, because people do not see much difference between what is a thousand years away and what is a thousand miles away. [...]

We have so few dealings with the princes and other people who live in the seraglio that we view them, so to speak, as people who live in another century to our own. (Racine 1999: 625)

One has the impression that for Racine the alterity of the Muslim Turks is determined by their great distance from the heartlands of Europe.

Voltaire and Europe

Voltaire was a man of the theatre, who wrote twenty-six tragedies and eighteen comedies. The best of these rank as the greatest achievements of French classical drama in the eighteenth century. He was also a man of Europe in the sense that his name was well known throughout the continent. French editions of his plays circulated widely and were translated into many European languages as a vehicle for spreading Enlightenment ideas. Voltaire also conducted a copious correspondence with over 1,500 individuals, including crowned heads, notably King Frederick II of Prussia and Catherine the Great, Empress of Russia. For young Englishmen and their tutors on the Grand Tour, a visit to Voltaire at Ferney was a memorable occasion. Such events were carefully stage-managed by this European celebrity (Brewer 2009: 207–208).

Europe as a mental construct figures in several plays by Voltaire. A general indication of what the term meant for him can be found in the second chapter of his *Siècle de Louis XIV* (1752). He saw Christian Europe as a great republic of several states, united by a common basis of religion, even though divided into several sects. He adds that these European states all share «the same principles of public law and political ideas, which are unknown in the other parts of the world» (1957: 620). He then surveys the states of Europe under the following headings: Germany, Spain, Portugal, the United Provinces (present-day Netherlands), England (with a mention of Scotland), Rome, the rest of Italy (Venice, Tuscany, Savoy and the Swiss), the northern States (Poland, Sweden, Denmark and Muscovy) and finally a section on the Turks who occupied Hungary,

the Balkans, Greece and the Greek islands including Crete. Implied in this survey of «the situation, forces and interests of the principal European nations at the death of Louis XIII King of France» (1957: 650) is Voltaire's view of Europe as co-terminous with Christendom. He sees the European parts of the Ottoman Empire as European lands subject to military occupation by Muslim Turks.

Exporting European Values

The term «European values» —like «British values» or «French values»— may be a powerful political slogan, but remains an elusive concept. McCormick has summarized the tentative results of the European Values Study and the World Values Survey initiated in the 1980s and 1990s respectively. He concludes: «The problem for Europeans is not so much a lack of common values, as a failure to acknowledge and understand those values» (2010: 85). Here the term will be used as a heuristic device to examine three plays which suggest what the concept of «European values» might have meant to French classical dramatists, and how they might have wished their audiences to respond to it. In each case a single European country, France or Spain, is taken to be representative of Europe as a whole, in the sense that French or Spanish characters are called Europeans by the non-European characters in the plays. The plays raise questions concerning the means by which values deemed to be Christian, European or universal may be legitimately communicated by Europeans to the inhabitants of other continents. Two of Voltaire's plays, *Zaïre* and *Alzire*, examine how Europeans had attempted to export the values of Christian Europe to other continents. The third play, *La Veuve du Malabar*, by Antoine-Marin Lemierre, examines the exportation of Enlightenment values to Hindus in India. In each case the Europeans and non-Europeans stand in a relationship of alterity to each other, and their relationship is characterized by violence and fear.

In *Zaïre* (1732) Voltaire considers the Crusades, a long series of military operations by Europeans to recapture those Middle East-

ern lands which had been under Muslim control for four hundred years. The Crusades were European ventures in the sense that leaders and soldiers from all parts of Europe took part. Christians captured Jerusalem in 1099, a striking initial success. Salah-ad-Din recaptured Jerusalem in 1187. Never again was it to be a city under Christian rule.

Bernard of Clairvaux (1090–1153) offered the crusaders special guidance: «The Christian glories in the death of a pagan because Christ is glorified» («In morte pagani christianus gloriatur, quia Christus glorificatur»; Migne 1854: 924a). Such sentiments are congruent with the values of the chief Christian characters portrayed by Voltaire in *Zaïre*, the action of which is set in Jerusalem. Voltaire chose the Seventh Crusade of 1249 as the historical moment. It was an appropriate choice for his French audience, as this Crusade was led by King Louis IX of France, later made a saint. It was also a disastrous failure on which Voltaire passed damning judgment: «Scarcely less than one hundred thousand people were sacrificed in the two expeditions of Saint Louis» (1963: i, 599). *Zaïre* was the first French classical tragedy to show Christians and Muslims in the same play. Voltaire said his idea was to contrast «the customs of Muslims and those of Christians» (1988: 420).

It is made clear in *Zaïre* that the Christians represent Western Europe and the Muslims belong to Asia. The Muslim Sultan of Jerusalem castigates the crusaders: «I see these savage Christians thirsting for plunder, drawn from Western shores to our lands» («Je vois ces fiers chrétiens, de rapine altérés | Des bords de l'Occident vers nos bords attirés») (*Zaïre* I. 2, 183–4). During the play the sense of division between Europe and Asia is reinforced by geographical references on the one hand to France, Paris, England and Germany, and on the other hand to Syria, Damascus, and the River Jordan. Voltaire depicts the alterity and fear which divide the two continents, but he does not demonize his Muslim characters. The whole play invites Christian Europe to examine its own attitudes and conduct towards Muslims.

Orosmane, Sultan of Jerusalem, is portrayed by Voltaire as rejecting the customs associated in French minds with an orien-

tal despot. He has renounced polygamy and plans monogamous marriage. He has embraced open government instead of secrecy. In the eyes of Zaïre, he is a model of virtue: «Generous, charitable, righteous, full of virtues; if he were a Christian, what more could he be?» («Généreux, bienfaisant, juste, plein de vertus, | S'il était chrétien que serait-il de plus?») (*Zaïre* IV. 1, 1085). Voltaire implies that this list of virtues represents ethical values transcending religion and common to all humanity.

Zaïre was brought up a Muslim, having been snatched from her Christian family as an infant, and never baptized. She and the Sultan are devotedly in love with each other. On the day of her marriage she learns of her Christian origins from her long-lost father, Lusignan, and from her brother, Nérestan. When they discover she has become a Muslim, they are horrified. Later she asks her brother what are her duties as a Christian. Nérestan tells her: «Detest the rule of your [Muslim] masters; serve and love the God whom our ancestors loved» («Détester l'empire de vos maîtres, | Servir, aimer ce dieu qu'ont aimé nos ancêtres») (*Zaïre* III. 4, 795–6). Nérestan goes on to say that a Christian who marries a Muslim would deserve a speedy death (III. 4, 827). None the less, they agree that Zaïre will postpone the marriage till she is baptized. Her brother undertakes to arrange for a priest to see her. But when Zaïre asks Orosmane to delay the marriage, without giving her reasons, this excites the Sultan's jealous suspicions. Angry with Zaïre, he impulsively rejects European values regarding women: «This dangerous sex, which seeks to control everything, may rule in Europe, but here [in Palestine] they must obey» («Ce sexe dangereux, qui veut tout asservir, | S'il règne dans l'Europe, ici doit obéir») (III. 7, 1037–8).

Voltaire depicts good and bad in the characters. Nérestan's fanatical Christian principles are combined with his deep sense of honour and his total dedication to keeping his word. Orosmane has many virtues, but they are vitiated by the fatal consequences of his jealousy.

Zaïre was the most popular of all Voltaire's plays. Over thirty separate editions were published during his lifetime. It had 488 performances at the Comédie Française between 1732 and 1936,

more than Racine's *Bajazet*, a rival tragedy in the orientalisising mode. *Zaïre* was translated into Italian, Dutch, Danish, Swedish, German, Spanish, Portuguese and English. The English translation by Aaron Hill was performed in London, Edinburgh, Dublin, Bath, and Bristol. Other performances took place all over Europe from Dublin to St Petersburg (Voltaire 1988: 286–292, 333–379).

A twentieth-century response to the tragedy focuses on Zaïre's dilemma when she learns that her loyalties to her Christian family conflict with her desire to marry a Muslim. «Can Zaïre betray the faith for which her family has suffered so much?» asks Jacobs, a recent editor of the play, and adds: «This is not an artificial problem, nor one unknown in modern times» (Voltaire 1988: 316). Voltaire's dramaturgical solution to the problem is full of dramatic irony. It is Nérestan's insistence on bringing a priest to have his sister baptized which results in the tragic catastrophe. Orosmane mistakenly thinks Nérestan is Zaïre's lover. The Sultan stabs his future wife to death in a jealous frenzy, then kills himself. His last words offer forgiveness to Nérestan, whose Christian fanaticism is softened by the example of the Muslim's generosity. It is on this note that Nérestan is allowed to embark at the port of Jaffa to return home, to report to Western Europe the Muslim sultan's tragic love for Zaïre.

In his next play *Alzire, ou les Américains* (1734) Voltaire looks again at Christian Europe, this time in relation to the Americas. He had run into trouble with the authorities for his *Lettres Philosophiques*, judged to be subversive and irreligious. Two of his plays, *Oedipe* and *Zaïre*, had verses which could seem disrespectful towards religion. It was prudent to show that the Christian religion had a good side as well as a bad side.

In *Alzire* Voltaire makes a single country, Spain, stand for Europe as a whole. Spanish atrocities in Peru bring all Europe into disrepute. The Indians reject dissimulation as a *European* art (I. 5, 305–9), and complain they have lost their freedom and are now subjects of *European* masters (III. 5, 193). The Spaniards object to human sacrifice and idolatry practised by the American Indians (I. 1, 63–4). This implies a contrast between Europe, which has rejected these

practices, and America, which has not. But the main thrust of the play is an attack on the cruel colonial regime. Alvarez reproaches his son, now governor of Peru, with a policy of treating the Indians as savages who must be punished and enslaved. Such policies, he says, have made both Europe and Christianity abhorrent: «From Eastern shores have I come to a world of idolatry, a land unknown to Europe, only to find that under these burning tropics the names of both Europe and Catholic are abhorred!» («Des bords de l'Orient, n'étais-je donc venu | Dans un monde idolâtre, à l'Europe inconnu, | Que pour voir abhorrer sous ce brûlant tropique | Et le nom de l'Europe, et le nom catholique !») (*Alzire* I, 1, 71–4).

But there is a good side to Christianity, which the Indians perceive as a European religion. Voltaire proclaims this in the *Discours préliminaire* to *Alzire*: «The religion of the true Christian is to regard all men as his brothers, to do good to them, and to forgive their wrongs» (1989: 117–118). This prepares for a surprise in the last moments of the play. Gusman, the young Christian governor, sees the error of his cruel policies. He forgives the Indian who has wronged him. It is this act of forgiveness which causes the subject peoples to accept Christianity as a true religion brought to them by the Europeans. His father Alvarez sees the hand of God in his son's change of heart.

Many arguments in favour of burning a young widow alive are to be found in the first two acts of *La Veuve du Malabar* (1770) by Antoine-Marin Lemierre, a disciple of Voltaire. This French classical tragedy examines the Hindu tradition of sati, which required widows to commit suicide on the funeral pyre of their dead husband. It shows a confrontation between Indian and European customs. Not surprisingly, the play comes out against Hindu sati. It seems a simple case of European Enlightenment prevailing over Indian barbarism. But the way Lemierre promotes European values is problematic.

Throughout the play *Lanassa*, the Hindu widow, is determined to follow tradition by climbing on to her dead husband's funeral pyre to be consumed by the flames. European values are represented by the French army officers who oppose sati. The Indians

view the French as representatives of Europe as a whole, and they frequently refer to them as *Européens*. For example, the Brahmin high priest complains: «These proud Europeans have breathed the poison of their cowardly system into our very minds» («Ces fiers Européens jusqu'en nos esprits même | Ont soufflé le poison de leur lâche système») (IV. 2, 1011–12).

The plot unfolds with love affairs and recognition of long-lost kin. The prospect of seeing the heroine cast herself into the flames of the funeral pyre, visible on stage, keeps the audience on the edge of their seats till the last moment. Finally, the French general forbids the act. European values are shown to be superior, but not in the name of Christianity. Lemierre, through the mouth of the French General, attributes the values which finally triumph to Louis XV, King of France: «Whilst others bring cruelty, arrogance and violence to the vanquished, he [King Louis] brings humanity» («D'autres chez les vaincus portent la cruauté, | L'orgueil, la violence; et lui, l'humanité») (IV. 6, 1441–2). There is, however, no suggestion that the virtue of humanity and all that it implies —compassion, pity, benevolence— has anything to do with Louis XV being «the very Christian king», the traditional title of the King of France. *Humanité* is presented as a virtue without reference to religion, and as an ethical attitude which is characteristically French and European. The implication is that it is, or ought to be, a universal value.

In the context of his tragedy, Lemierre seems to make a good case for exporting European values. Compassion and humanity are presented in a positive light, bringing to an end the burning alive of widows, perceived by Europeans as a barbaric custom. But Frédéric Tinguely's twenty-first-century reading of the play points to problems in the way Lemierre has brought about his dénouement. Tinguely starts from the premise that the custom of sati is of such radical alterity in the eyes of westerners («relève d'une altérité radicale»), that it constitutes an exceptional case for exploring cultural relativity (2006: 450). He suggests that, by equating French identity with the universal values of humanity and compassion, Lemierre seems to be legitimating French domination over all that is not French: «Lemierre opens the way for a western

imperialism without apparent limits. Either he is betraying the Enlightenment project, or he is crudely revealing its inevitable implications: in either case he is raising issues which are today still of great relevance» (2006: 461). The issues referred to seem to be that, if compassion and humanity are held to be universal values of which Europeans are privileged custodians, then peoples outside Europe may have much to fear from the manner in which Europeans attempt to impose these values upon them.

European issues are raised explicitly in *Zaïre*, *Alzire* and *La Veuve du Malabar*. They are raised in quite different ways by Voltaire's *Mahomet*, which was controversial in performance in its own time, and remains so in the first decade of the twenty-first century.

Voltaire's Mahomet

Religious fanaticism both appalled and fascinated Voltaire. After depicting it in various works including *Zaïre*, he decided to treat it in a new way in a new tragedy. Voltaire looked back to the late sixteenth and early seventeenth centuries for notorious examples of fanaticism, namely the assassination of two kings of France by Roman Catholics in the heart of Europe, allegedly with the connivance of the Roman Catholic church. But how was Voltaire to express his detestation of this kind of religious violence without running into trouble with the Roman Catholic authorities of France? He decided to transfer the theme from Europe to the soil of Arabia and to clothe the Pope in the robes of an Arab prophet. The result was *Le Fanatisme, ou Mahomet le prophète* (1741). In a letter to King Frederick II of Prussia, which he published as an introduction to his play, Voltaire summarized the plot as follows:

A young man of virtuous disposition is led astray by his fanaticism, and assassinates an old man who loves him. Believing he is serving God, he unwittingly makes himself a parricide. He is ordered to do this by an imposter, who promises the assassin an incestuous marriage as a reward. (Voltaire 2002: 150)

In this same letter Voltaire gives specific examples of assassinations for religious reasons, all within Europe, and all well known. Five occurred in France; others in Italy, Germany, England and the Netherlands. He admits that Muhammad never planned an assassination such as he depicts in the play, but he deems it plausible that, since the Prophet took up arms against his native city, he would have been capable of such a crime. Voltaire has created a fictional picture of the Prophet Muhammad and attributed to him the hypocrisy, political ambitions and criminal tendencies which he associated with the Christian church.¹ The letter to Frederick II, set alongside the text of the play, encourages an oscillation of perspective according to whether the reader or spectator sees the action as relevant to Europe or to the Middle East.

The play depicts the Prophet's triumphant return to Mecca at the head of his army in 630AD, having secured his hold over the Meccans by having their leader assassinated, and by engineering a spurious miracle to show that God is on his side. The assassination and spurious miracle are entirely Voltaire's invention.

After five successful performances in Lille in spring 1741, *Mahomet* started its run in Paris in August 1742. It was stopped after three performances because the authorities saw the play as an attack on the Christian church. But Voltaire could also present the play as an attack on Islam. In this spirit he dedicated *Mahomet* to Pope Benedict XIV. It was a clever way for Voltaire to silence his Christian critics. He compounded his subterfuge by publishing a letter from the Pope which he doctored to make it appear that the Pope approved of his play (Voltaire 2002: 159). Even so, it was not till 1751 that the Comédie Française started to perform *Mahomet* regularly.

Fanaticism in the play is not as simple as it seems, nor is the plot quite as Voltaire describes it in his letter to Frederick II. Séide is the credulous youth whom Mahomet persuades to assassinate Zopire, leader of the anti-Muslims in Mecca. Ostensibly Séide is the type

¹ To avoid confusion, «Muhammad» here refers to the historical person, whilst «Mahomet» refers to the fictional character in Voltaire's play.

of young fanatic whom Voltaire has in mind when he talks about Jacques Clément and Ravailac, the assassins of two kings of France, or about similar fanatics in other European countries. But Séide spends much more of the play hesitating about the murder than he does in exemplifying fanaticism. Moreover, he repents of the murder almost as soon as he has committed it. He is quite different from the eponymous hero of Corneille's *Polyeucte* or Voltaire's own Nérestan in *Zaïre*. These fanatics are intransigent in their religious beliefs. Séide is not. His hesitations provide the mainspring of a powerful scene which explores the psychology of a young Muslim being persuaded to carry out a murderous mission.

At the centre of the play Mahomet uses religious arguments to persuade a hesitant Séide to assassinate Zopire, the enemy of the Muslims: the holy city of Mecca must be captured; the youth should heed the example of Abraham who showed total obedience to God by being willing to sacrifice his son; if Séide does not obey, he is an unworthy Muslim and an infidel. Séide falls at Mahomet's feet exclaiming: «I believe I hear God; you speak; I obey» («Je crois entendre Dieu; tu parles; j'obéis») (*Mahomet*, III. 7, 886).

When Séide later realizes that the old man he has killed is his father and that he has been tricked into parricide, he explains to his dying father how this came about. It is the key issue of the play. He was inspired by the best of motives —patriotism, religion, loyalty to family— but was led astray by unquestioning obedience to his religious leader (*Mahomet*, IV. 6, 1243–6).

Voltaire's Mahomet appears not to believe in the religion he preaches to others. This apparent hypocrisy gives the play its disturbing political dimension. «Politics are treated at least as badly in the play as religion» wrote the Abbé Le Blanc in 1742 (Voltaire 2002: 24). This political dimension is taken up in reactions to the play in various European contexts. Voltaire's Mahomet is a consummate politician who preys on the fears of his gullible followers, and uses deceit to control the masses.

Mahomet was speedily translated into many languages: Danish, Dutch, English, German, Greek, Hungarian, Italian, Polish, Portuguese, Romanian, Russian, Swedish and Spanish (Voltaire 2002:

123–33). Widely read and performed, it provoked reactions which bear witness to recurrent fears in Europe. The English adaptation by James Miller was advertised in 1744 as exposing the ambitions of France «the common enemy of Europe» who had lately attempted «to establish a Civil and Spiritual tyranny» (Scouten 1966: 1104).

By 1950, Voltaire's *Mahomet* is seen as an image of Hitler: «Religious fervour [...] is denounced especially in *Mahomet*, where a budding dictator is able to make use of religious fervour for his own purposes, much as Hitler could turn to his own temporary advantage the patriotism of his followers» (Lancaster 1950: ii, 612). By the year 2000 the situation had taken a new turn. Back in 1751 Voltaire had written to his niece: «Really it's only Muslims who have cause for complaint, for I have made Mahomet a bit more wicked (*méchant*) than he was» (Voltaire 1964: iii, 499). As Voltaire viewed Muslims as marginal to European society, he showed little concern for their views. He could not have foreseen the changes three hundred years after his birth when, during the post-war period, the Muslim population of western Europe has increased substantially, though McCormick points out that «Muslims make up only about three per cent of the population of Europe» (2010: 172).

The recent controversy surrounding the staging of Voltaire's *Mahomet* highlights the themes examined so far. To celebrate the tercentenary of Voltaire's birth, Hervé Loichemol proposed a public reading of Voltaire's *Mahomet* in Geneva where Voltaire had lived. Muslims protested. Tariq Ramadan wrote an open letter to Loichemol (dated 7 October 1993) asking him to abandon the project out of respect for Muslim religious beliefs, and made his case as follows:

The Muslim community in Europe is living through difficult times. The focus in the media on integration and fanaticism makes every Muslim suspect. The war in Bosnia is as hard to bear as the gaze of people who in daily life think so badly of you. [...] This image of Mahomet as bloodthirsty, intransigent, jealous, hypocritical and fanatical, and as a false prophet [...] strikes with violence into the hearts and consciences of Muslims who are a part of Europe today [my emphasis]; it will be one

more stone in the edifice of hatred and rejection in which Muslims feel they are being trapped. (Ramadan 1993)

The fear is evident. The threat was real. Muslims were being killed in Bosnia in 1993, and two years later there was a massacre of Muslims in Srebrenica. In an interview about Bosnia conducted fifteen years later, Ramadan elaborates on these fears. If Europeans allowed the massacres of Muslims to happen in Bosnia which, in his view, is situated in the heart of Europe, is there anywhere in Europe where Muslims can feel safe? He likens the Muslim predicament to that of the Jews of Europe under Hitler (Ramadan 2010).

In 1993 the proposed reading in Geneva did not take place because funding was refused. Analyzing the issues ten years later, Pierre Frantz expresses regret: «It was absolutely essential [...] to open a discussion on the position of intellectuals and westerners vis-à-vis Islam and revealed religions. [...] It could only have been done by staging the play, and placing confidence in a director who deserved some credit. Courage was lacking» (2003: 158).

About eight years after the cancellation of *Mahomet* in Geneva, Christopher Todd remarked: «In the present day the cult of political correctness makes it difficult to imagine a modern staging» (Voltaire 2002: 32). However, Voltaire's *Mahomet* was performed regularly at the Théâtre du Nord-Ouest in Paris in the first half of 2002 (Theatreonline 2002). This was only a few months after the attack on the World Trade Centre in Manhattan by a group of Muslim fundamentalists, an event to which Jacob in his account of the play draws attention as the context in which the *Mahomet* of 2002, directed by Jean-Luc Jeener, was performed. It was staged without scenery except for a symbolic knife hanging from a pillar, and with «the actors moving amongst the spectators» (Jacob 2006: 167). These performances apparently took place «without the slightest problem» («sans l'ombre d'un problème») (Loichemol 2006: 8).

In December 2005 Hervé Loichemol again proposed public readings of Voltaire's *Mahomet*. Here is how the matter was reported in the *Wall Street Journal*:

The production quickly stirred up passions that echoed the [Danish] cartoon uproar. «This play ... constitutes an insult to the entire Muslim community», said a letter to the mayor of Saint-Genis-Pouilly, signed by Said Akhrouf, a French-born café owner of Moroccan descent and three other Islamic activists representing Muslim associations. They demanded the performance be cancelled. Instead, Mayor Hubert Bertrand called in police reinforcements to protect the theater. On the night of the December reading [2005], a small riot broke out involving several dozen people and youths who set fire to a car and garbage cans. It was «the most excitement we've ever had down here», says the socialist mayor. (Higgins 2006)

A similar account, with documentation from local newspapers of the time, is given by Jacob (2006: 166).

Two months later Loichemol, in an article in *Le Monde*, expressed his satisfaction that his public reading of *Mahomet* had taken place in 2005, and reflected on his failure to secure funding for it back in 1993. He interpreted Ramadan's request for respect for religious sensitivities as a kind of censorship: «Henceforth freedom of expression must be limited by the precise and well known categories of what is respectful, sensitive and reasonable» (2006: 8). Loichemol goes on to assert that theatres should be

places where Abraham, Jesus or Muhammad are worth no more than Hamlet, Robespierre or Tartuffe; where they are no longer the property of religions; where religions are simply a moment in the history of humanity. Places therefore where religions no longer have any right or means to impose their control. It is against this inexorable expropriation that the censors are going into action. (2006: 11)

Loichemol's article does not argue that *Mahomet* deserves to be performed because of its theatrical qualities nor does he mention Voltaire's didactic purpose in promoting critical awareness and rational enquiry to take the place of blind obedience to authority. He confines himself to expressing fear that freedom of speech is under threat from religious censorship.

A week later, Tariq Ramadan made a robust response, reaffirming what he had written to Loichemol in 1993:

I am the first to be with you in defending freedom of conscience and expression, but my daily life has taught me that my «right to express» must be tempered with precaution when it encounters the intimate feelings (French: *affections*) of others, or the living dimension which it accords to the sacred. (Ramadan 2006)

He also states:

At that time [1993] I was teaching Voltaire—including his play *Mahomet*— and dozens of schoolchildren can confirm this. So, no censorship or fatwa against Voltaire, who should be read, studied and performed. (Ramadan 2006)

Ramadan also explains that he had offered Loichemol a way out of the polarized confrontations by inviting him «to explain his intentions in an educational manner (*par pédagogie*) so that Muslims would be able to take a detached critical attitude (*prendre une distance critique*) if the play were to be performed» (2006).

It is noteworthy that a leading Muslim scholar recommends that Voltaire's works, including *Mahomet*, should be studied and performed. Moreover, in pursuing his educational theme, Ramadan urges Loichemol to take a lesson from Voltaire himself «who repeated again and again that one must have the modesty to doubt oneself, and the strength to listen to others» (2006).

Tariq Ramadan, in his open letter to Loichemol of 1993 and in his interview of 2010 quoted above, explicitly gives the controversy a European perspective by referring to the threats to Bosnian Muslims said to be «in the heart of Europe» and by his allusions to the Holocaust. Whether his adversary, Loichemol, saw the controversy as a European matter cannot be unequivocally demonstrated from the actual words of his article, since his tone is predominantly ironic and allusive. However, a strong impression emerges that the theatrical director viewed the conflict as one between religious censorship as alien to Europe, and freedom of expression as characteristic of Europe. This controversy demonstrates that Voltaire's

French classical tragedy still has the power to generate passionate debate on European issues two and a half centuries after it was first performed.

Conclusion

The Muslim alterity of the Ottoman Empire was made a source of comedy by Molière, but for Racine it was a subject of sober research and thoughtful representation. The plays of Desmarests, Voltaire and Lemierre examined here, and responses to them in our own times, prompt reflection on two recurrent themes in European history: firstly, the fear that one part of Europe, one religion, or one ideology, should exercise hegemonic control over the rest of Europe; secondly, European aspirations to eliminate radical forms of alterity when encountered in other continents.

Bibliographical Note

Quotations from French works in the main text are given in English translation.

Brewer 2009: Daniel Brewer «The Voltaire Effect», in Nicholas Cronk (ed.), *The Cambridge Companion to Voltaire*, Cambridge, Cambridge University Press, 205–217.

Corneille 1980: Pierre Corneille, *Oeuvres complètes*, ed. Georges Couton, Paris, Gallimard, 3 vols, 1980–1987.

Desmarests 2005: Jean Desmarests de Saint-Sorlin, *Europe in Théâtre complet (1636–1643)*, ed. Claire Chaineaux, Paris, Champion.

Frantz 2003: Pierre Frantz, «Le Fantôme de Mahomet», *Cahiers Voltaire* 2: 153–158.

Higgins 2006: Andrew Higgins, «Muslims ask French to Cancel 1741 Play by Voltaire», *The Wall Street Journal*, 6 March, <http://www.post-gazette.com/pg/06065/666058.stm> [accessed 9 June 2010].

Jacob 2006: François Jacob, «D'un siècle à l'autre: *Mahomet* sur la scène genevoise», *Cahiers Voltaire* 5: 165–172.

- Lancaster 1950: Henry Carrington Lancaster, *French Tragedy in the Time of Louis XV and Voltaire, 1715–1774*, 2 vols, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Lemierre 1974: Antoine-Marin Lemierre, *La Veuve du Malabar ou L'Empire des coutumes* in Jacques Truchet (ed.), *Théâtre du XVIIIe siècle*, vol. 2, Paris, Gallimard.
- Loichemol 2006. Hervé Loichemol, «Morbleu! Une fatwa contre Voltaire?», *Le Monde*, 14 February 2006, in Voltaire, *De l'horrible danger de la lecture, suivi de Livres, Liberté d'imprimer, Fanatisme*, [Montélimar], Voix d'Encre.
- McCormick 2010: John McCormick, *Europeanism*, Oxford, Oxford University Press.
- Migne 1854: Bernard of Clairvaux, *De Laude Novae Militiae ad Milites Templi Liber* in vol 182 of *Patrologiae cursus completus: Series latina*, ed. Jacques-Paul Migne, Paris, Migne.
- Molière 1971: Molière, *Oeuvres complètes*, 2 vols, ed. Georges Couton, Paris, Gallimard.
- Najam 1956: Edward W. Najam, «Europe: Richelieu's Blueprint for Unity and Peace», *Studies in Philology* 53: 25–34.
- Racine 1999: Jean Racine, *Oeuvres complètes*, vol. 1: *Théâtre–Poésie*, ed. Georges Forestier, Paris, Gallimard.
- Ramadan 1993: Tariq Ramadan, «Lettre ouverte à M. Hervé Loichemol», *Tribune de Genève*, 7 July (text reproduced in Ramadan 2006).
- 2006: Tariq Ramadan, «Se prendre pour Voltaire?», *Le Monde* 23 February, <http://www.tariqramadan.com/Se-prendre-pour-Voltaire.html> [accessed 7 September 2010].
- 2010: Tariq Ramadan, «15 Years after the Srebrenica Massacre: What is the Current State of Islam in Bosnia?» (Interview of 12 July 2010), <http://www.tariqramadan.com/15-Years-after-the-Srebrenica.html> [accessed 11 September 2010].
- Roumanoff 2010: La Compagnie Colette Roumanoff, «*Le Bourgeois Gentilhomme* de Molière: Mise en scène», <http://www.theatre.roumanoff.com/bourgeois.html> [accessed 24 September 2010].
- Scouten 1966: A. H. Scouten (ed.), *The London Stage, 1660–1800, Part 3 1729–1747*, Carbondale, Southern Illinois University Press.

- Theatreonline 2002: Theatreonline, «Informations pratiques: Voltaire, *Mahomet*», http://www.theatreonline.com/guide/home_spectacle [accessed 24 September 2010].
- Tinguely 2006: Frédéric Tinguely, «Aux limites du relativisme culturel: Les Lumières face à l'immolation des veuves de l'Inde», *Dix-Huitième Siècle* 38: 449–462.
- Voltaire 1957: Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, in *Oeuvres historiques*, ed. René Pomeau, Paris, Gallimard.
- 1963: Voltaire, *Essai sur les moeurs*, ed. René Pomeau, 2 vols, Paris, Garnier.
- 1964: Voltaire, *Correspondance*, ed. Theodore Besterman, 13 vols (1964–1993), Paris, Gallimard.
- 1988: Voltaire, *Zaïre*, ed. Eva Jacobs, in *The Complete Works of Voltaire 8: 1731–1732*, Oxford, Voltaire Foundation.
- 1989: Voltaire, *Alzire*, ed. T. E. D. Braun, in *The Complete Works of Voltaire 14: 1734–1735*, Oxford, Voltaire Foundation.
- 2002: Voltaire, *Le Fanatisme ou Mahomet le prophète*, ed. Christopher Todd, in *The Complete Works of Voltaire 20B: Mahomet*, Oxford, Voltaire Foundation.

2 Dimensions européennes de l'Institut d'Hellerau

YEHUDA MORALY *Hebrew University of Jerusalem*

Inspiré par un Anglais (Sir Ebenezer Howard), un Allemand (Wolf Dohrn) invite un Suisse (Emile Jaques-Dalcroze) à réaliser dans une cité-épreuve de la banlieue de Dresde (Hellerau) une méthode de mouvement qui pourrait bien être le laboratoire d'une humanité nouvelle. La méthode est enseignée à des étudiants venus de l'Europe entière, qui vont, à leur tour, l'enseigner, dans le monde entier.

Quant aux spectacles donnés en 1912 et en 1913 par l'Institut d'Hellerau dans cette petite cité-jardin, ils attirent les représentants de toute l'élite intellectuelle européenne : Bernard Shaw, Paul Claudel, Diaghilev, Nijinsky, Stanislavski, Jacques Rouché, Georges Pitoëff, Ernest Bloch, le metteur en scène anglais Harley Granville-Barker et le surintendant des Théâtres impériaux, le Prince Wolkonsky, qui reviendra à Hellerau comme élève pour y étudier la Rythmique, ce qui changera sa vie.¹

Qu'est-ce qui attirait l'Europe entière dans ce théâtre de l'avenir? Dès sa création, en 1911, l'Institut d'Emile Jaques-Dalcroze a une dimension européenne par l'équipe qui l'anime, les étudiants qui apprennent cette nouvelle méthode, l'aspect éclectique des spectacles qu'elle présente, le public qui y assiste, dans cette « cathédrale du futur », conçue (mais pas signée) par Adolphe Appia et derrière laquelle on découvre les ombres (inattendues) de Paul Claudel et Martin Buber.

¹ Même Kafka, comme l'attestent les *Carnets*, fera le voyage d'Hellerau, mais, en 1914, Jaques-Dalcroze est à Genève et il aura fait le voyage pour rien.

Un groupe de créateurs européens

Comment est née la cité-modèle d'Hellerau? Friedrich Naumann était pasteur. Il a acquis la conviction qu'il était impossible d'appliquer dans le monde moderne les enseignements promulgués par le Christ. Il abandonne donc la théologie pour se consacrer à la politique. En 1906, il fonde une association d'artistes, de producteurs et de commerçants, le Werkbund. Un des membres de la Werkbund, Karl Schmidt-Hellerau, artisan devenu fabricant, veut rendre aux travailleurs de son usine la fierté professionnelle et la joie au travail, détruites par la grande industrie. C'est ainsi, qu'aidé par les frères Dohrn, Harold et Wolf, il va fonder autour de son entreprise, située dans la banlieue de Dresde, une cité de l'avenir, inspirée de l'utopie de Sir Ebenezer Howard, une cité-jardin qui va porter son nom, Hellerau.² Son gendre, l'architecte Richard Riemerschmid va construire la ville-modèle. L'église en est absente. Elle est remplacée par un théâtre, le Volkshaus, théâtre populaire de demain.

Pour l'instant tout se passe, ou presque, entre Allemands. C'est alors qu'entre en scène un musicien genevois, Émile Jaques-Dalcroze, le fondateur de la Rythmique. En 1910, Wolf Dohrn assiste à Dresde à une démonstration de Rythmique. Il est enthousiasmé. Il propose aussitôt à Jaques-Dalcroze et à ses élèves de quitter Genève et de s'installer à Hellerau pour donner une âme au Théâtre d'Hellerau. Émile Jaques-Dalcroze (1865–1950), compositeur et professeur d'Harmonie, faisait précéder ses leçons de notation harmonique d'exercices destinés à développer chez ses élèves le sens du rythme (voir fig. 1). S'étant aperçu que lors de l'audition musicale, les auditeurs réagissent avec le corps (oscillations du tronc et de la tête, etc.), il fait exécuter à ses élèves des exercices où ils réagissent avec l'organisme entier aux rythmes différents qu'il exécute au piano. Cette méthode obtient sur les élèves des résultats que Jaques-Dalcroze découvre lui-même avec étonnement.

² Dans son livre *Garden Cities of To-morrow* (1902) Sir Ebenezer Howard rêve à des villes-jardins où se mêlent les avantages de la ville et ceux de la campagne.



Fig. 1: Émile Jaques-Dalcroze enseigne la Rythmique à une classe d'enfants.

D'un enseignement pour le rythme, il évolue vers un enseignement par le rythme. La Rythmique éveille dans l'organisme le sentiment musical, au sens grec du mot, un sentiment d'ordre et d'équilibre. L'éducation par le rythme développe les facultés imaginatives, crée un nouvel individu, plus équilibré, plus harmonieux. Cet aspect de la Rythmique fera son succès international. On ne vient pas aux cours de Jaques-Dalcroze pour apprendre le solfège, mais pour se refaire par la musique, reconquérir, par le rythme, un équilibre intérieur. La musique est une langue internationale. La méthode, tout naturellement, attire des étudiants du monde entier. Wolf Dohrn se rend à Genève pour convaincre le musicien de s'expatrier en Allemagne. Jaques-Dalcroze saisit immédiatement le sens différent que prendrait sa méthode dans le contexte de la cité-modèle d'Hellerau (Berchtold 1965: 87):

A Berlin, il s'agirait de musique uniquement, de plastique musicale aussi sans doute, mais avant tout d'une préparation à l'art. Tandis qu'à Hellerau, il s'agirait de créer une vie organique, d'harmoniser, grâce à une éducation spéciale, le pays et ses habitants; de créer par le rythme une architecture morale et esthétique identique à celle de vos maisons, d'élever le rythme à la hauteur d'une institution sociale, et de préparer un style nouveau.

Tout se passe très vite. Quelques mois plus tard, accompagné d'une quinzaine d'élèves, Jaques-Dalcroze s'installe provisoirement à Dresde, en attendant la construction de l'Institut d'Hellerau. Son arrivée provoque un conflit entre les mécènes, Karl Schmidt-Hellerau et les frères Dohrn. Schmidt est hostile à Jaques-Dalcroze dont les expériences rythmiques ne lui semblent pas convenir à ses ouvriers. Wolf Dohrn, au contraire, se passionne de plus en plus pour la méthode. Le rythme est devenu pour lui une notion métaphysique à la limite du conscient et de l'inconscient.

Il y aura donc deux théâtres à Hellerau : le Volkshaus, théâtre populaire de demain et l'Institut Jaques-Dalcroze, « cathédrale du futur », théâtre d'après-demain, animé par Wolf Dohrn, fils d'un savant allemand et d'une Juive polonaise, très lié à Martin Buber qui est un des maîtres à penser de l'Institut³ et par Jaques-Dalcroze, fermement guidé par les directives d'Adolphe Appia.

L'Institut est inauguré en automne 1911 (fig. 2). L'intérieur de l'édifice obéit à une conception révolutionnaire : il n'y a aucune séparation entre la scène et la salle. Mais laissons Paul Claudel décrire cet atelier théâtral dans un article enthousiaste qu'il publie, après sa visite à Hellerau, dans *La Nouvelle Revue Française* (Claudel 1967: 42-43):

La salle d'Hellerau n'a pas la prétention d'être un salon, ni un temple, comme Bayreuth mais un atelier fournissant à l'artiste, par des moyens extrêmement souples et plastiques le matériel dont il a besoin.

3 Les nombreuses lettres de Dohrn à Buber, conservées au Fonds Buber de la Bibliothèque Nationale, à Jérusalem, montrent amplement l'étroitesse des liens existant entre le philosophe, passionné de théâtre et le mécène, passionné de rythme.



Fig. 2: L'Institut d'Hellerau.

La salle est un vaste rectangle et ne comporte aucune scène fixe. Les parois et le plafond sont faits d'étoffe blanche derrière laquelle sont disposés régulièrement des herses de lampes électriques [...]

Au lieu du feu brutal de la rampe qui colle à plat les acteurs contre la toile de fond et fait de tout tableau un chromo à la fois décoloré et criard, c'est une espèce d'ambiance laiteuse, d'atmosphère élyséenne, qui rend à la troisième dimension son honneur méprisé, et fait de tout corps une statue dont les plans, les ombres et les reliefs s'accusent et se modèlent comme sous les doigts d'un parfait artiste [...]

La scène n'est point fixe: elle est composée d'éléments mobiles dont la forme est celle d'un triple degré. Ces éléments s'emboîtent les uns dans les autres de manière à former un prisme rectangulaire et donnent en s'agrégeant toutes les combinaisons possibles, terrasses, murs, colonnes, escaliers, etc.⁴

4 Comme on le lira plus tard, Claudel voudra faire construire en France un théâtre semblable à celui d'Hellerau. Lugné-Poe, le metteur en scène de *L'Annonce*

L'éclairage a été confié à un peintre géorgien extrêmement original, Alexandre de Salzmänn. Comme Adolphe Appia, Salzmänn désire que la lumière soit analogue à la musique (De Salzmänn 1913: 89–90):

Elle doit flotter librement, être mobile à la manière du son, aussi abstraite et immédiate que lui, elle doit devenir vis-à-vis du mouvement ce qu'est la résonance vis-à-vis du son.

De même qu'Appia —qui, nous le verrons, a collaboré avec Salzmänn— ne veut pas créer de division entre la scène et le public, Salzmänn abolit le contraste entre la salle sombre et la scène éclairée. Des projecteurs portés par des machinistes et promenés derrière la toile blanche donnent une atmosphère laiteuse. L'ensemble de l'espace est éclairé par cette lumière diffusée à la fois sur la scène et dans la salle.

Quel a été exactement le rôle d'Appia dans la conception du Théâtre d'Hellerau? D'un côté, on lui attribue les décors de *l'Orphée et Eurydice* de Gluck (1913) ou ceux de *L'Annonce faite à Marie* (1913), de l'autre, il n'a jamais officiellement reconnu sa participation au Théâtre d'Hellerau.

Adolphe Appia (1862–1928) a annoncé la Rythmique avant que la Rythmique ne soit. Dans *La Mise en scène du drame wagnérien* (1895) et dans *La Musique et la Mise en scène* (1899), Appia souhaite que le jeu des chanteurs reflète la musique, son rythme et sa polyphonie. Ainsi, lorsque, en 1906, il assiste à une démonstration de la Rythmique dalcrozienne, il écrit à Jaques-Dalcroze une lettre enthousiaste. Cet éternel solitaire retrouve soudain une patrie esthétique (Stadler 1965: 417–418):

L'extériorisation de la musique [...] est l'idée dont je vis depuis de longues années [...]. C'est en refoulant mon émotion que je vous ai suivi me disant sans cesse: « Se doute-t-il de ce qu'il fait ? »

faite à Marie au Théâtre de l'Œuvre, lui promettra des capitaux. Avec Firmin Gémier, Lugné-Poe fondera une « association pour un théâtre modèle ». Une brochure sera éditée en 1914 mais l'Hellerau français ne sera jamais construit.

Suivent des relations très étroites qui vont se poursuivre jusqu'à la mort d'Appia, en 1928. Les deux amis se dédient mutuellement leurs ouvrages mais Jaques-Dalcroze n'a conservé aucune des lettres d'Appia. Quant aux lettres de Jaques-Dalcroze, elles ont été par contre, toutes conservées, et annotées, sèchement, par un Appia qui se sentait dépossédé de ses idées.

En 1909, invité à assister à une représentation donnée par les rythmiciens, Appia en sort attristé. Il compose une vingtaine d'espaces destinés aux évolutions rythmiques. Composés de terrasses, de plates-formes, de plans inclinés, de murs, d'escaliers, ils étaient destinés à mettre en valeur les évolutions du corps humain. Ces dessins, Jaques-Dalcroze les montre à Dohrn et dès le début, Appia est associé à l'entreprise d'Hellerau. En été 1911, Jaques-Dalcroze, Salzmann, Appia et l'architecte de l'Institut, Tessenow se rencontrent. Un passage d'une lettre de 1912 indique qu'il y a eu un affrontement au sujet du rideau. Jaques-Dalcroze voulait un rideau et Appia voulait le supprimer. Suppression essentielle : elle transforme le lieu de représentation en lieu de démonstration, où tous, public et acteurs, participent à la même recherche. Appia obtint gain de cause, comme il obtint gain de cause pour les costumes. Jaques-Dalcroze voulait des costumes et Appia, de même qu'il ne voulait pas de rideau, désirait que les rythmiciens restent en costume de travail. Et il y a là un trait du caractère tourmenté d'Appia. Comme pour la question du rideau, la solution qu'il propose est adoptée mais, en 1912, venu à Hellerau, il abandonne les répétitions d'*Orphée* et retourne en Suisse. Il n'assiste donc pas à la première et n'est pas associé au triomphe que remporte le spectacle. Il subsiste cependant un certain nombre d'articles d'Appia où l'on peut s'assurer du rôle essentiel qu'il a joué dans l'entreprise d'Hellerau.⁵ Ces articles sont normatifs. Appia décrit la Rythmique comme elle doit l'être. Et un texte de 1921 indique qu'Appia revendique, après coup, la paternité de la salle d'Hellerau. Appia est donc bien le « père spirituel » d'Hellerau.

5 « La Gymnastique rythmique et le Théâtre » (1911), « La Gymnastique rythmique et la lumière » (1912), « Du costume pour la gymnastique rythmique » (1913).

Tout, dans la conception de la salle, le rapport qu'installe avec le public la « démonstration », le rôle de la lumière dont on doit faire une autre musique, l'abolition du costume, concorde avec ses théories et se trouve exposé dans son œuvre théorique. Pourquoi cette paternité est-elle ambiguë? Les rapports entre Appia et Jaques-Dalcroze ne sont pas clairs. Le rôle de conseiller dans l'ombre qu'a joué Appia le protège d'un éventuel échec à la fois qu'il le condamne à l'anonymat.

Et Martin Buber? Jakob Hegner a publié des textes de Buber dans sa maison d'édition, située à Hellerau. Le philosophe, déjà prestigieux, a été choisi pour présider la « Société Dramatique d'Hellerau », destinée à présenter, parallèlement aux spectacles d'Emile Jaques-Dalcroze, des œuvres dramatiques nouvelles.

Jakob Hegner a lui-même traduit *L'Annonce faite à Marie* de Claudel. Il a transporté à l'univers allemand les noms et les lieux de la pièce. Buber est lui-même enthousiasmé par Claudel, bien plus apprécié en Allemagne qu'en France. Et c'est cet auteur français que la nouvelle Société Dramatique veut faire connaître à l'Allemagne. Buber choisit le metteur en scène: ce sera Emil Strauss, un homme de lettres plus qu'un homme de théâtre. L'équipe d'Hellerau écrit à Buber pour demander son avis sur tous les aspects de la représentation. Les nombreuses (et longues) lettres écrites par Dohrn, Salzmann, Hegner, Strauss à Buber ont été conservées à la Bibliothèque Nationale de Jérusalem. Quand elles seront publiées, elles éclaireront le rôle central qu'a joué Martin Buber à Hellerau.

Une méthode au-delà du langage

Dès la fin du XIX^{ème} siècle, des créateurs mettent le mouvement au centre de leur création: ils obtiennent une audience européenne. Arrivée d'Amérique, Loïe Fuller avait suscité l'enthousiasme des foules et des élites. Revêtue de draperies qui la transforment en fleur, ou en papillon, elle se sert de l'électricité pour créer des danses insolites. Isadora Duncan (1878-1927) fait de la danse

une philosophie et se produira, comme Loïe Fuller, dans toute l'Europe. Les Ballets russes, dès 1909, font de la danse un art complet.

A travers ses divers aspects, la Rythmique de Jaques-Dalcroze aura, elle-aussi, une répercussion européenne. Jaques-Dalcroze ne veut pas faire danser sur la musique, il veut que l'on danse la musique elle-même. L'ensemble des rythmiciciens reflète la polyphonie de la partition. Il ira encore plus loin. Au ballet, art d'accompagnement, il voudra substituer la « plastique animée » autonome (Jaques-Dalcroze 1920: 163):

[La plastique animée] cherchera alors la possibilité de créer des formes mouvantes à la fois décoratives et expressives, *sans le secours des sons*, à l'aide seule de sa *musique à elle*.

Lorsque le directeur des Ballets russes, Serge Diaghilev et son danseur-étoile, Vaslav Nijinsky, viennent à Hellerau, ils proposent à un jeune professeur de l'Institut, Miriam Rambam (qui changera son nom en Miriam Rambert, puis en Marie Rambert) de venir enseigner la Rythmique aux Ballets russes.

Dans *Jeux*, assisté de Marie Rambert, Nijinsky présentera une chorégraphie directement inspirée des principes dalcroziens. De *Jeux* ne subsistent que quelques magnifiques photos. Mais *Le Sacre du Printemps*, dans la chorégraphie de Nijinsky, a été reconstitué et on ne peut être, aujourd'hui, que bouleversé par l'absolue originalité de cette œuvre étonnante qui, comme on sait, provoqua, à sa création, un rejet absolu — à la fois du public et des danseurs qui, contre leur gré, l'interprétèrent.⁶ Encore une fois, aidé par Marie Rambert, Nijinsky applique les principes dalcroziens faisant reproduire aux danseurs la complexe musique de Stravinsky. Marie Rambert se fixera à Londres où elle fondera les Ballets Rambert. Par Marie Rambert, les principes dalcroziens atteindront l'Amérique. Marie Rambert a formé Antony Tudor qui à son tour formera Jerome Robbins et Paul Taylor.

6 La chorégraphie de Nijinsky est bien plus forte que celle de Maurice Béjart ou Pina Bausch.

Mary Wigman est, elle aussi, une élève de Jaques-Dalcroze. Elle collaborera avec Rudolf von Laban, compagnon d'une des premières rythmicienne, Suzy Perrottet, ce qui peut expliquer l'influence dalcrozienne qu'on peut voir dans sa méthode, ainsi que dans les œuvres de son disciple, Kurt Jooss. Hanya Holm a étudié la Rythmique et, partie en Amérique, elle formera Alvin Ailey.

Mais c'est sur le théâtre que la Rythmique aura une grande influence. A l'intérieur du comédien, la méthode ressuscite l'antique choréa, réconciliant la parole, la musique et la danse. Selon Claudel (1965: 156):

Quand une école véritable, jusqu'ici inexistante, sera fondée pour la formation des acteurs, la doctrine de Jaques-Dalcroze y jouera un rôle fondamental. Pas un pas, pas un geste de l'acteur ne doit se faire en dehors d'une certaine oreille intérieurement prêtée à la musique.

Les comédiens du Vieux Colombier suivaient les cours du Club de Gymnastique Rythmique ouvert en 1914 au 52 de la Rue de Vaugirard à Paris. En 1917, lorsque le directeur du Vieux Colombier, Jacques Copeau, s'embarque pour une tournée américaine, il emmène avec lui un professeur de Rythmique. La méthode de Jaques-Dalcroze met l'accent sur l'aspect corporel du jeu de l'acteur.

C'est sur le Français Paul Claudel que le Théâtre d'Hellerau aura le plus d'influence. Sur lui, la découverte de l'Institut d'Hellerau a été essentielle, influençant l'ensemble de ses futures conceptions scéniques. Claudel était alors consul à Francfort et il semble que ce soit par son traducteur allemand, Jakob Hegner, qu'il ait connu Hellerau. Jakob Hegner a proposé à Dohrn de monter, dans sa traduction, la pièce de Claudel, *L'Annonce faite à Marie* qui vient de remporter un triomphe au Théâtre de l'Œuvre. Claudel assiste aux Festspiele d'Hellerau de 1913. Il est bouleversé. Il va tenter de « lancer » le Théâtre d'Hellerau en France par des articles, des lettres. Il pousse ses amis, ses collaborateurs, à faire le voyage d'Hellerau (Darius Milhaud viendra de France, Miloš Marten de Prague). Il a une ambition plus vaste. Il voudrait faire construire en France un théâtre semblable à celui d'Hellerau. Il écrit au metteur en scène de *L'Annonce*, Lugné-Poe:

Ne faites rien avant d'avoir vu Hellerau. Votre voyage est *indispensable*. Ne recommencez pas l'erreur d'Astruc qui a construit un grand bastion prétentieux et ridicule, sans aucune nouveauté réelle [le Théâtre des Champs-Élysées]. Il faut radicalement se débarrasser des peintures, sculptures, des toiles peintes, des cartonnages, des machines et autres cochonneries. Il faut une salle qui soit nue comme un atelier et où tout soit souple et étroitement subordonné à l'expression scénique. Ce n'est pas des trompe-l'œil qu'il faut, c'est de l'architecture, ce n'est pas des éclairages, c'est de la lumière. (Lettre de Paul Claudel à Lugné-Poe du 11 juillet 1913; Claudel 1964: 122)

Il voudra mettre en scène *L'Annonce faite à Marie* selon les principes de *l'Orphée et Eurydice*. Et toutes les pièces qu'il écrira après 1913 se souviennent d'Hellerau.

Des spectacles européens

L'Institut d'Hellerau a été ouvert aux élèves en automne 1911. En 1914, il y aura à Hellerau 500 élèves, venus de quatorze nations. Dès juin 1912, les examens sont publics. Venu d'Angleterre, Bernard Shaw y assiste.⁷ Il les décrit ainsi à son amie, Mrs. Patrick Campbell. Les élèves doivent:

conduire un chœur, d'abord avec une baguette, d'une manière normale, ensuite en exécutant des mouvements poétiques, avec tout leur corps. Ce dernier procédé était extraordinairement efficace. Je vois le jour où il n'existera plus, ni Richter, ni Nikisch mais, à leur place, des corps magnifiques courbés vers le sol ou élevant leurs mains au ciel. (Berchtold 1965: 93-94)

⁷ Il semble que Wolf Dohrn (soutenu par les capitaux de son frère, l'industriel Harold Dohrn) ait été un attaché de presse prodigieusement doué. Invitant des personnalités de l'Europe entière à voir les examens d'Hellerau, il a réussi en quelques années, à créer un événement d'importance européenne. C'est sa mort accidentelle, en février 1914, qui a signifié la fin d'Hellerau, plus que la déclaration de la guerre.

Les examens sont suivis d'un spectacle. En 1912, Jaques-Dalcroze (et, dans son ombre, Appia) présente le deuxième acte de l'*Orphée* de Gluck et la pantomime *Echo et Narcisse*. L'année suivante, c'est l'*Orphée* tout entier qui est représenté. Wolf Dohrn a réussi à attirer à Hellerau toute l'élite intellectuelle européenne. C'est un triomphe qui laissera des traces durables sur les esprits de tous ceux qui y ont assisté.⁸ Pas de séparation entre la scène et la salle : public et acteurs baignent dans la même ambiance laiteuse. Pas de décor, mais une succession d'escaliers, reproduisant les croquis d'Appia (fig. 3). Il y a quatre escaliers. Le premier, de douze marches, conduit à une petite plate-forme d'où part le second escalier, de neuf marches seulement. Autre plate-forme et un troisième escalier mène au grand escalier de quatorze marches, flanqué de deux praticables. Cette structure très simple met en valeur les effets de lumière auquel le sujet se prête : à la faible lumière bleue où s'agitent les Furies s'oppose la laiteuse clarté du Paradis grec, les Champs-Élysées.

L'opéra de Gluck oppose à Orphée un chœur d'ombres, malfaisantes ou bienfaitantes. Ce chœur était, bien sûr, interprété par les élèves de l'Institut d'Hellerau, en costume de travail, selon les instructions d'Appia. Selon Upton Sinclair (1940: 14):

L'extase s'empare des membres dans la lumière, ils exécutent des mouvements aussi complexes que la musique et figurent, non seulement la mélodie mais des harmonies compliquées. [...] Le contrepoint était appréhendé à travers un autre sens. C'était de la musique rendue visible et quand le rideau tomba sur le bonheur d'Orphée et de son épouse, un torrent d'applaudissements secoua l'auditorium. Hommes et femmes se dressèrent pour crier leur plaisir à la révélation d'une nouvelle forme d'art.⁹

8 Richard Beacham, spécialiste d'Appia, Christopher Innes et Seldam Odam, spécialiste de Jaques-Dalcroze, ont reconstitué, à l'Université d'York, une partie de la représentation. Un DVD, montrant la reconstitution du spectacle est déjà à la disposition du public.

9 Il faut rectifier les souvenirs d'Upton Sinclair, pourtant lui-même élève de l'Institut. Le spectacle (sans rideau !) ne se terminait pas sur le bonheur d'Orphée

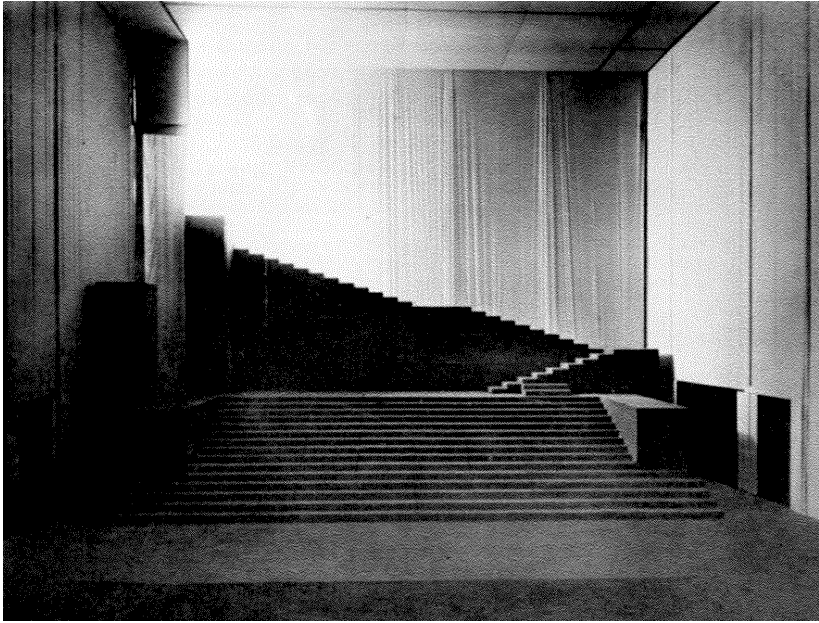


Fig. 3: Le décor d'*Orphée et Eurydice* de Gluck, Hellerau, 1913.

Le rôle de la lumière, l'absence de décor peint, l'absence de costumes, et ce nouvel art d'interpréter, proche de la chorégraphie, parurent le point de départ d'un art nouveau.

L'Annonce faite à Marie à Hellerau

Mais autant *Orphée* a été une réussite artistique, autant la pièce de Claudel mise en scène à Hellerau sera « un four noir » écrit Appia. Claudel n'aime pas le metteur en scène choisi par Buber, Emil Strauss. Au grand scandale de Buber, il se débarrasse de Strauss et décide de mettre lui-même la pièce en scène, en se servant du décor

et d'*Eurydice*. Jaques-Dalcroze (ou Dohrn?) avait ajouté une scène où Orphée était, comme au début du spectacle, prostré près de sa lyre. Tout ce qu'on avait vu n'était qu'un rêve...

et des principes scéniques de l'Institut d'Hellerau. Trois représentations devaient constituer une avant-première à la mise en scène de Max Reinhardt qui venait d'acheter les droits de *L'Annonce* et de *Tête d'Or*. Il s'agit d'une mise en scène collective, européenne, mais cette fois-ci, orageuse, où participent le dramaturge français, Claudel, le mécène allemand, Dohrn, le décorateur russe/géorgien, Salzmänn, et même Hegner, le traducteur. Claudel racontait à ce propos l'anecdote suivante : Salzmänn excédé des discours d'Hegner, l'invite à faire un tour dans la forêt proche du théâtre. Là, il se précipite sur lui, l'attache à un arbre et retourne à l'Institut reprendre la répétition. Buber, quant à lui, est extrêmement blessé par le renvoi de son protégé et ami, Emil Strauss.

Avec les éléments de la scène transformable d'Hellerau, le petit groupe compose un dispositif scénique ressemblant à tel point aux esquisses d'Appia que la responsabilité en a été souvent, par erreur, attribuée au théoricien suisse qui n'a rien à voir avec le spectacle. Claudel donnera un sens métaphysique à la scène verticale. Il appliquera une théorie scénique nommée par lui, « les acteurs permanents ». Le décor comme dans *Orphée* se répartit en trois niveaux superposés reliés par des escaliers. Voici le monde dans sa totalité : l'enfer, la terre, le ciel. Au niveau le plus bas, un renforcement devait à la fois évoquer l'âtre. Au niveau supérieur, la porte symbolise l'ouverture vers le monde spirituel. Au milieu, la table est l'endroit de la sanctification.

La générale et la première de la pièce de Claudel sont extrêmement brillantes. Le Prince et la Princesse de Saxe, le Prince et la Princesse Lobkowitz, l'Ambassadeur de France sont présents. Max Reinhardt, venu de Berlin, est assis au premier rang des fauteuils. Martin Buber est venu, oubliant sa rancœur. *Le Temps* a envoyé de Paris un journaliste qui fera un compte-rendu de la soirée. A la veille de la guerre, c'est une des dernières manifestations artistiques européennes. Car le projet d'Hellerau va être victime de l'Histoire.

L'Annonce faite à Marie avaient collaboré Français, Russes et Allemands. *Orphée et Eurydice* était, pour le public européen qui le contemplait, le symbole de l'art triomphant, créant des ponts entre les peuples. Selon Upton Sinclair (1940: 15):

Critiques, metteurs en scène, professeurs, tous étaient les dévots d'un vieux culte : celui des Muses. Ils croyaient que, par la beauté et la grâce, l'humanité pouvait être sauvée, et c'était un merveilleux symbole que la fable du chanteur grec qui, descendant en enfer, de la voix de la lyre d'or, apprivoise Furies et démons. Parmi les enfants d'Hellerau, tôt ou tard, apparaîtrait un autre Orphée qui charmerait les sens, inspirerait l'âme et ces Furies de l'envie et de la haine. Les guerres seraient bannies, pas seulement celles entre les nations, mais aussi celle-là, qui menaçait de déchirer l'Europe, l'amère lutte des classes. A l'école Dalcroze, les enfants des classes privilégiées dansaient à côté de ceux des travailleurs des banlieues industrielles. Dans ce temple des Muses, il n'y avait pas de classe, pas de nation, pas de races, seulement l'humanité, avec son rêve de beauté et de joie.

Telle était la foi de tous les amoureux de l'art de l'année 1913, telle était la croyance enseignée dans le grand temple blanc sur la prairie brillante. Dans ces jours heureux des temps modernes, la civilisation progressait d'un mouvement irrésistible. Quarante-deux ans étaient passés en Europe depuis la dernière guerre importante, il semblait évident à tous que l'amour et la fraternité séduisait le cœur des Furies et qu'Orphée triomphait, avec sa lyre d'or et sa voix de Paradis.

La première guerre mondiale éclate quelques mois plus tard. Jaques-Dalcroze retourne à Genève, prend position pour la France et se voit brutalement rejeté par ses anciens collaborateurs. Fin de la « cathédrale du futur » rêvée par Appia. En 1939, le théâtre d'Hellerau deviendra caserne. En 1945, le commanditaire de l'entreprise, Harold Dohrn, le frère de Wolf Dohrn, sera fusillé par les nazis. Sur le fils de Wolf Dohrn, le passage de Claudel à Hellerau aura une importance décisive : il se convertira au catholicisme, deviendra prêtre, et, parce que Juif, sera torturé et tué. Après la guerre, les Soviétiques transformeront la « cathédrale du futur » en salle de sports pour leurs troupes de Dresde.

Après la réunification de l'Allemagne, l'Institut a été reconstruit et, en 2006, réouvert au public, arbitrant le « Centre Européen pour les Arts ». Espérons que ce nouveau groupe européen saura y créer des spectacles aussi novateurs que ceux rêvés par les frères Dohrn, Buber, Jaques-Dalcroze, Hegner, Claudel, Salzmann et Appia.

Note bibliographique

- Beacham 1994: Richard C. Beacham, *Adolphe Appia: Artist and Visionary of Modern Theatre*, Chur, Harwood Academic.
- Berchtold 1965: Alfred Berchtold, «Emile Jaques-Dalcroze et son temps», in Martin 1965: 27–157.
- Beretta 2000: Alain Beretta, *Claudiel et la mise en scène: autour de «L'Annonce faite à Marie» (1912–1955)*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté.
- Claudiel 1964: *Cahiers Paul Claudiel*, vol. 5: *Claudiel homme de théâtre: correspondance avec Lugné-Poe 1910–1928*, Paris, Gallimard.
- 1965: Paul Claudiel, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard.
- 1967: Paul Claudiel, *Mes idées sur le théâtre*, Paris, Gallimard.
- De Salzmann 1913: Alexandre de Salzmann, «Licht, Belichtung und Beleuchtung» in *Das Claudiel Programmbuch*, Hellerau, Hellerauer, 89–90.
- Howard 1902: Ebenezer Howard, *Garden Cities of To-morrow*, Londres, Swann Sonnenschein.
- Jaques-Dalcroze 1920: Emile Jaques-Dalcroze, «La Rythmique et la Plastique animée» in Emile Jaques-Dalcroze, *Le Rythme, la Musique et l'Education*, Paris, Librairie Fischbacher/Rouart, Lerolle; Lausanne, Jobin, 160–179.
- Martin 1965: Frank Martin et alii, *Emile Jaques-Dalcroze: l'homme, le compositeur, le créateur de la rythmique*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière.
- Moraly 1998: Yehuda Moraly, *Claudiel metteur en scène: la frontière entre les deux mondes*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté.
- Sinclair 1940: Upton Sinclair, *World's End*, Londres, T. Werner Laurie.
- Stadler 1965: Edmond Stadler, «Jaques-Dalcroze et Adolphe Appia», in Martin 1965: 413–459.
- Tallon 1984: Mary Elizabeth Tallon, «Appia's Theatre at Hellerau», *Theatre Journal* 36: 495–504.

3 *L'hort dels cirerers europeu*

DAN URIAN *Tel Aviv University*

Traducció de l'hebreu per Eulàlia Sariola

Introducció

«Tot el món és un hort», aquest és el punt de partida del treball escenogràfic de Giorgio Strehler per a *L'hort dels cirerers* d'Anton Txèkhov al Piccolo Teatre de Milà, el 1974 i més tard a l'Odéon Théâtre de París. Strehler va transformar *L'hort dels cirerers* en «l'espectacle clau» de tota Europa (Senelick 1997: 266).

«Els espectacles clau» projecten el procés d'aclariment i debat públic que es mou fora del teatre, i apareixen en èpoques en què el canvi de debat passa al davant del canvi social o dins d'una part d'aquest canvi. La singularitat d'aquests «espectacles clau» és la forma de presentar els temes socials o polítics controvertits. De vegades fan servir mitjans indirectes com, per exemple, la tria d'una estètica actual que ajuda a presentar als espectadors els canvis de les normes socials o del pensament polític.

Els espectadors de *L'hort dels cirerers* de Strehler, primer a Milà i després a París, estaven situats entre dues èpoques, entre dues generacions europees: una als anys seixanta, anys d'enfortiment de la Comunitat Econòmica Europea, de la supressió dels aranzels, sobretot cap a la fi dels seixanta, amb el canvi de govern de De Gaulle i Pompidou, la supressió dels aranzels i l'agreujament del problema de l'agricultura amb els enormes excedents agraris; els espectadors també van experimentar la revolució contracultural que va arribar al seu punt àlgid amb les revoltes dels estudiants el maig del 1968 a París.

La segona època va ser als anys setanta: la Comunitat Econòmica Europea s'amplia amb l'annexió d'Irlanda, Gran Bretanya i Dinamarca, arriba la fi de les dictadures a Portugal i a Espanya i s'incrementa la participació econòmica de la Comunitat en l'economia

dels països amics, acompanyada de la transferència d'una suma considerable per a la creació de llocs de treball i infraestructures en zones deprimides. És una època de grans canvis en la societat, que toquen a cadascun dels espectadors —alguns dels quals ferits per aquests canvis i altres, més semblants als joves Ània i Trofimov, que els anhelan i desitgen.

Aquest *Hort dels cirerers* (de 1974) expressa el temps contemporani a la representació i Strehler, que és part del canvi en el terreny teatral que s'estén d'Itàlia a Europa, crea la «representació clau», influint per les circumstàncies del moment i, al mateix temps, influïx en aquestes circumstàncies.

L'obra de Txèkhov

L'hort dels cirerers, d'Anton Txèkhov, que va ser representada per primer cop al Teatre de les Arts de Moscou (1904), és especialment apropiada per debatre el lligam entre el teatre i la identitat nacional i social constituïda, com en els països europeus. L'obra tracta de la família del propietari d'una hisenda a Rússia, al començament del segle xx. La família ha anat a menys i ha d'abandonar la propietat on hi ha el famós i meravellós hort dels cirerers. Txèkhov va escriure una comèdia i va arribar a anotar sota el títol de l'obra: «Comèdia en quatre actes». Les cartes que acompanyaven la preparació de la representació incloïen moltes observacions en què Txèkhov descriu l'obra als actors com una comèdia o, en alguns moments, una farsa. A l'obra hi ha moltes imatges i efectes còmics que et fan riure. És possible que Txèkhov triés una comèdia amb l'objectiu de disminuir la confusió emocional dels espectadors i així fer-los entendre una mica, de lluny estant, els canvis de la realitat social a la Rússia del seu temps.

Txèkhov estava convençut que havia escrit una obra que només podien entendre els russos. Setmanes després d'acabar-la d'escriure, va saber que es volia traduir *L'hort dels cirerers* al francès. En la carta que va escriure a la seva dona, l'actriu Olga Knipper (el 24 d'octubre de 1903) es mostrava sorprès:

A sant de què s'ha de traduir la meua obra al francès? Quina necessitat n'hi ha? És ridícul! Els francesos no entendran en Lopakhin, ni la venda de la finca, així que s'avorriran. No n'hi ha cap necessitat, preciosa meua, no cal, ni a Berlín, ni a Viena... l'obra no tindria èxit, perquè allà no hi ha billar, ni Lopakhin, ni tampoc estudiants com Trofimov. (Nathan 1980)¹

Txèkhov ja sabia que la seva carta era irònica, i així és com cal llegir-la. Havia fet llargues estades a França, viatjava a altres països, Itàlia, Alemanya, Àustria. Sembla que ja sabia que a Anglaterra i a França feia segles que es jugava al billar i és possible que veiés a França tipus com Lopakhin, l'home de negocis nou i com Trofimov, l'estudiant revolucionari. Però, sobretot, Txèkhov estava integrat a la realitat de la societat russa. Encara que es va mantenir una mena de neutralitat política (al revés que Màxim Gorki i el seu amic de l'ànima Lev Tolstoi), Txèkhov va dedicar una llarga temporada a escriure un informe sobre l'illa de Sakhalin i sobre la cruel condemna dels delinqüents a la Rússia tsarista. El sociòleg V. H. Bruford, que va estudiar Rússia mitjançant l'obra de Txèkhov, pren com a referent *L'hort dels cirerers* per debatre el tema de la classe social del propietari de la hisenda, considerant que el dramaturg hi descriu l'extinció d'aquesta classe social:

No a causa de les circumstàncies personals o nacionals sinó dels potents canvis de les condicions de vida. L'obra simbolitza, de manera poètica, però sense perdre el contacte amb la realitat, el pas, a Rússia, d'una societat agrícola a una altra societat que travessa un procés accelerat d'industrialització. (Bruford 2002: 83)

És possible que les diferències socials, polítiques, econòmiques i tecnològiques que existien a l'època de Txèkhov entre Rússia i l'Europa occidental, fes difícil d'entendre la relació entre *L'hort dels cirerers* i la societat anglesa, francesa o italiana.

A Europa, l'obra havia patit, en el passat, d'una traducció, adaptació i posada en escena lenta, trista i fins i tot avorrida, que no coincidia amb la intenció del dramaturg. És el que va passar a la represen-

1 Les cartes citades sense referència bibliogràfica es troben a Nathan 1980.

tació de *L'hort dels cirerers*, de Sacha Pitoëff, a París (1965), va durar cinc hores i «una part del públic va dormir des del començament fins al final» (Gottlieb 2001).

Però als anys setanta del segle xx, molts directors de teatre europeus es van afanyar a col·locar *L'hort dels cirerers* a les seves companyies, a apropar-la al seu temps, sense que canviessin les identitats dels personatges russos i el seu discurs. A l'enquesta que es va fer al Regne Unit (2000) sobre quina era l'obra estrella del segle xx, els britànics van triar *L'hort dels cirerers*, entre altres obres famoses de la seva cultura, i la van col·locar en primer lloc. Directors, actors i especialment el públic, van entendre l'obra com una alegoria humana i social i no els va ser difícil relacionar-la amb la seva trajectòria vital. Quan es va traduir l'obra de teatre, la «pèrdua» més gran va ser una part de l'ingredient «rus», però la manera de dirigir-la va fer possible la seva integració en el moment i el lloc de la representació.

El perquè de l'èxit a Europa

Quines són les explicacions de l'èxit de l'obra, especialment a Europa? Les diverses interpretacions de *L'hort dels cirerers* «permeten» moltes adaptacions en contextos canviants. Francis Fergusson va entendre l'obra com «un poema escènic sobre el dolor que hi ha en el canvi» (Fergusson 1972: 162). Shlomit Rimón va trobar que la comunicació verbal al jardí de l'obra el transformava d'estrena de moda a símbol de l'experiència perduda de Gàiev i Ranevskaia (Lubov Andreievna Ranevski), els amos de la propietat i, com ells, el retorn a la seva infantesa i «l'anul·lació» del pas del temps. Tanmateix, l'èmfasi en la manca de canvi posa al descobert l'opinió de Rimón: «l'immobilisme i l'estancament que caracteritzen les seves vides» (Rimón 1975: 105).

L'obra s'adapta al temps i al lloc i es nodreix de la centralitat del jardí/l'hort com a símbol. Txèkhov, que fa servir una mena de mecanisme que rebutja tota classe d'aforismes metafòrics o simbòlics dels seus espectacles anteriors, desenvolupa a *L'hort dels*

cirerers el jardí com a símbol literari, com a part de l'escenografia i com a nom de l'obra. Sobre la preocupació per la tria del nom, diu Constantin Stanislavski: Txèkhov primer volia que es digués *Vishneviy Sad*, però després el va canviar per *Sad Vishneviy*. Del nom «“Verger florit” al nom comercial “Jardí ornamental”, que no és rendible». El director interpreta la tria de títol com a símbol de la posició agònica dels amos de la propietat russa (Nathan 1980), encara que aquest títol també seria adequat als canvis que es produeixen amb la decadència del grup hegemònic a tot arreu i en qualsevol temps. Abans de començar a redactar l'obra, Txèkhov va escriure al director Constantin Stanislavski (5 de febrer del 1903): «Al meu cap ja està acabada. Es diu *L'hort dels cirerers*, consta de quatre actes. En el primer, a través de la finestra, es veuen cirerers florits, un jardí, tot blanc...» (Chekhov 2012: 201).

L'autor volia l'hort a l'escenari. A la presentació del primer acte Txèkhov indica que: «*Els cirerers estan florits*» (Txèkhov 1988: 7) i a la carta a la seva dona Olga Knipper, que va encarnar el paper de Ranevskaja, la mestressa de la propietat (20 de novembre de 1903), Txèkhov no vol que la casa sigui de dos pisos perquè: al pati no hi tocaria prou el sol i no hi floririen els cirerers. Vladímir Nemiróvitx-Dàntxenko, que era el director suplent del Teatre de les Arts de Moscou, va escriure sobre l'escenari ideal (20 de novembre de 1903): «Als espectadors els cal una finestra per on l'hort dels cirerers penetri dins de les cambres.»

Lopakhin, fill de pagesos, compra la hisenda a preu públic i desencadena el canvi. *L'hort dels cirerers* fa passar l'espectador, de l'equilibri social de l'amo de la hisenda, esquerdat, «antic», a l'ordre «nou» capitalista. John Tulloch opina que l'obra tracta del moviment social canviant. A la part central, segons aquesta interpretació, Lopakhin s'entristeix especialment com un personatge realista i de vegades també com un personatge no estereotipat (Tulloch 1980: 19).

La princesa Nina Andronikova Toumanova, com d'altres comentaristes, s'inclina per la forma estereotipada dels personatges. Ella es va imaginar, el 1937, «la continuació» de la història dels personatges de *L'hort dels cirerers*: «Els Lopakhins són rics, els kulaks

s'han empobrit gairebé del tot. Els Gàievs ho perden tot i els Ranevskaies què fan? Venen vestits en botigues dels Champs Elisés o de la Cinquena Avinguda...» (Toumanova 1960: 214). Els pronòstics de la princesa respecte dels amos de la propietat és possible que s'hagin «acomplert», però sembla que el de Lopkhin no els va encertar. Lopkhin no és un kulak, sinó un dels empresaris que posen en marxa els motors de l'economia, fins i tot cent anys després. És així com es va fer sovint el seu personatge al teatre, i no representant la classe social extingida. És possible que Lopkhin sigui la raó principal per la qual *L'hort dels cirerers* es va continuar fent a diversos escenaris d'Europa.

També pot ser que l'origen de l'interès especial de Txèkhov per Lopkhin sigui la proximitat del personatge amb la seva pròpia biografia. El pare de Txèkhov i el pare de Lopkhin, segons s'evidencia en començar l'obra, eren botiguers i tots dos pegaven els seus fills. El dramaturg no volia que l'aparença escènica del fill d'un mugic fos estereotipada. Estava especialment amoïnat pel repartiment dels personatges. Temia que si no trobava els actors adequats, «l'obra fracassaria» (carta a Knipper, 30 de novembre de 1903). A la carta a Nemiróvitx–Dàntxenko (el 2 de novembre de 1903) escriu: «Si Lopkhin és dèbil i està representat per un actor dèbil [mediocre], s'arruïnaran el paper i l'obra» (Chekhov 2012: 209). Txèkhov va triar Stanislavski per encarnar la figura de Lopkhin: «Tu pots fer-ho de manera brillant» (a la carta del 30 d'octubre; Chekhov 2012: 209), però Stanislavski va triar fer el paper de Gàiev. Era un actor talentós, intelligent, d'aspecte seductor i amb molt encant personal i no va voler que el públic l'identifiqués amb el representant d'una classe de la qual es malfiava (Benedetti 1988: 128–129).

En el llibre de posada en escena de la representació es van trobar algunes expressions desagradables del director sobre Lopkhin i allò que, a parer seu, representava. Quan Lopkhin anuncia a Ranevskaia que ha comprat la hisenda, s'agenolla davant seu, segons les anotacions del dramaturg i del director, li besa la mà i sanglota. «Per què no l'ajuda?» es pregunta Stanislavski i respon en francès: «Les affaires sont les affaires» (els negocis són els negocis) (Benedetti 1988: 133).

Per al dramaturg, el resultat és decebedor: Ranevskaia i Gàiev s'han transformat en el centre de l'obra i Lopakhin queda arraconat. Sembla que en diverses representacions de l'obra, es conservava una mena de tradició, en contra de la intenció de Txèkhov, de posar en primer pla els amos de la propietat amb els actors més bons, i deixar de banda la figura important de Lopakhin.

Txèkhov, que coneixia el perill de fer un Lopakhin superficial, va explicar a Stanislavski (a la carta del 30 d'octubre de 1903): «Cal que el personatge de Lopakhin el faci un actor que no sigui baladrer. Tampoc no cal que sigui un comerciant, sigui el que sigui. Un home tendre... ha d'actuar dignament de manera entenedora, sense trucs. A mi em sembla que és el paper central de l'obra» (Chekhov 2012: 209). En una altra carta, Txèkhov descriu Lopakhin com una mena d'hibridació entre botiguer i conferenciant de medicina de la universitat de Moscou (Tulloch 2005: 95).

Aquesta caracterització explica el tipus de relacions entre Lopakhin i Trofimov, l'intel·lectual de l'obra, una barreja de provocació mútua i afecte evident. Ell va vestit realment amb la roba de la posició social nova, encara que també es concedeix una ironia personal: «Jo vaig amb armilla blanca i sabates grogues, ben bé arracades d'or en el morro d'un porc... sí, sóc ric, tinc molts diners, però si hi rumio i hi reflexiono una mica, un mugic sempre serà un mugic...» (Txèkhov 1988: 8).

Lopakhin no és un personatge al qual la pobresa i el deteriorament de la llengua donin fe dels seus orígens. Ell adquireix amb totes les seves forces la «riquesa de la cultura» i parla un rus del «cercle Ranevskaia» amb «errors» lleus (com al tercer acte, quan està begut). Harai Golomb atribueix a Lopakhin «un talent lingüístic no menyspreable [que] es manifesta com un llampec fulgurant» i de vegades un balbuceig dirigit contra l'actitud estereotipada d'ell (Golomb 2006).

Lopakhin, entre tots els personatges de l'obra, és conscient de la importància del temps. És un home impetuós, que camina a grans passes i per un camí recte, i que «mentre camina sacseja els braços» (carta a Nemiróvitx-Dàntxenko del 2 de novembre de 1903; Chekhov 2012: 210). Lopakhin no pot estar sense feina i de l'atur que

es desprèn de la visita a Ranevskaia, explica: «Senzillament, no sé què fer amb les mans. Van pengim-penjam, així, com si no fossin meves.» (Txèkhov 1988: 54). Però aquestes mans grolleres, «bellugadisses», tenen uns dits prims, ben tendres, com d'artista, diu Trofimov, que certifiquen «diguem... una ànima fina i dolça...» (Txèkhov 1988: 55). El moviment de les mans ens mostra el personatge i els seus hàbits socials. El personatge de Lopakhin s'aguanta, es recolza —en gran mesura— pel disseny dels altres personatges de l'obra. En especial, els seus opositors, els propietaris de la hisenda que no tenen habilitat pràctica, i que mai no han treballat. Olga Knipper va explicar que, quan preparava el paper de Ranevskaia, mirava de comprendre per què al personatge, a l'obra, li queia tot de les mans. L'explicació la va trobar en la perplexitat interna i constant de la propietària i amb la dificultat que té d'enfrontar-se amb la realitat. A la representació, les mans de Knipper donen testimoni de les angoixes del personatge —mans que juguen suaument amb el mocador, agitades i nervioses, i que sovint sembla que no poden agafar res. Sobretot, quan mira si duu diners a la bossa o quan busca xavalla per fer almoïna. Quan Lopakhin declara que ha comprat la hisenda, s'aixeca de la cadira amb feixuguesa i deixa caure els braços a banda i banda sense salvació (Pitcher 1979: 197–198).

La centralitat de Lopakhin a *L'hort dels cirerers* es recolza per part de l'autor en el patró «amagat» de la hisenda i també en la socionarrativa de la història d'amor que no va bé. Una de les estructures amagades de l'obra són les indicacions de Txèkhov de les desenes d'aturades, marcades per ell com a «pausa». Aquestes pauses marquen, alternativament, reflexions, canvis de tema, una frase interrompuda o una expressió emotiva. Una d'aquestes «pauses» (tota l'obra es prepara de cara a aquesta aturada i està influïda per ella fins que s'acaba), es troba al tercer acte i és l'única pausa d'aquest acte culminant i frenètic. Parla del dia de la venda pública de la hisenda, el 22 de novembre. La tensa espera dels resultats de la venda es fa més difícil a causa de la forçada gala festiva que han muntat els propietaris de la hisenda. Aquest acte és dels més alegres que hi ha en les obres de Txèkhov: tots els personatges són dalt de l'escenari, amb figurants afegits que fan de públic. Els mobles i

el canelobre sumptuós ens parlen del passat opulent. A la part de davant de l'escenari, en especial Ranevskaia, els espectadors es troben amb expressions de recel i de por. La pregunta, si la hisenda s'ha venut i a qui, es repeteix sis vegades i dóna l'acte per acabat.

L'actor i director Vsevolod Meyerhold va escriure a Txèkhov (8 de maig de 1904): «El tercer acte produeix una impressió semblant al mateix so que sent el malalt del teu conte *Tifus*. Goig on hi sentim veus de mort.» Passats dos anys, el 1906, afegeix: «[l'acte] conté una melodia trista fonamental amb canvis d'humor en pianissimo amb llampecs de forte (el patiment de Ranevskaia) i de fons l'acompanyament dissonant de la xerrameca monòtona de l'orquestra desolada i la dansa de les despulles animals» (Nathan 1980).

Enmig d'aquella barreja de veus, música, danses i conjurs, que Meyerhold compara a «Enrenou» (nom d'un teatre ambulat d'espectacles de titelles rus), entra Lopakhin i anuncia: «Jo l'he comprada» i a continuació de la declaració «*Vària lliura el feix de claus del seu cinturó, el llença a terra, al bell mig de la sala*» (Txèkhov 1988: 50).

Després d'aquest anunci («Jo l'he comprada»), Txèkhov instrueix sobre l'única «pausa» de l'acte. L'escenari és de Lopakhin, que n'ha estat absent durant mig acte mentre es feia la venda pública. Mig begut i ebri pel triomf, proclama:

Si mon pare i mon avi s'aixequessin de la seva tomba i veiessin el que ha passat aquí, com el seu Ermolai, l'Ermolai, apallissat, l'ignorant, que voltava descalç tot l'hivern, com aquest mateix Ermolai ha comprat la hisenda més bonica del món! He comprat la mateixa hisenda on mon avi i mon pare van ser esclaus, on no els deixaven ni entrar a la cuina. (Txèkhov 1988: 51)

Lopakhin apressa els músics perquè toquin, ell «*alça les claus, els adreça un somriure afectuós*»; «Ella llença les claus, vol fer veure que ja no és la mestressa de la casa aquí...» (allà). El feix de claus faran servei al flamant propietari al final de l'obra, quan tancarà les portes de la casa.

La història d'amor entre *Vària* i Lopakhin no s'acaba amb la «cerimònia» d'intercanvi de propietaris de la hisenda. Txèkhov, que se sent proper a Lopakhin, és possible que tingui alguna reserva

envers Vària que descriu com a «noia, seriosa i religiosa» (a la carta a Stanislavski del 30 d'octubre de 1903; Chekhov 2012: 209) i com «una monja, ximpleta, ploramiques, etc, etc.» (en una carta a Nemiróvitx–Dàntxenko del 2 de novembre de 1903; Chekhov 2012: 209). Vària està enamorada de Lopakhin. («D'un busca-raons insignificant no se n'hauria pas enamorat», afegeix) però Lopakhin no pot oferir-li casament.

El motiu principal del fracàs del compromís és social. Txèkhov ho indica diverses vegades, especialment aquestes dues en què Vària «estomaca» Lopakhin. Vària, que fa de governanta i la seva posició social és de filla adoptiva, ocupa un lloc intermedi. Al tercer acte, corre darrere del comptable que ha trencat el pal de billar, brandant el bastó que el vell majordom havia oblidat. Com en una comèdia que de vegades és una farsa, en lloc d'Epikhodov, entra Lopakhin que acaba d'arribar de la subhasta pública. Vària no tenia intenció de pegar-lo sinó que precisament espera que la faci la seva dona. En una versió anterior de l'obra, la topada amb el pal era real, però en la darrera versió Txèkhov la va eliminar, sembla que per dirigir l'atenció de l'espectador cap al gest (Hingley 1968: 325).

Lopakhin respon com un mugic davant de la seva mestressa: li dóna les gràcies d'una manera humil i se'n burla, ja que realment el bastó no el toca. Aquest és l'instant just abans del punt àlgid de l'obra, Txèkhov ens hi prepara minuciosament. Lopakhin, que repeteix moltes vegades que és fill de pagesos i també recorda les fuetades que rebien constantment en el passat, revela, de broma i amb expressió aparentment humil, la seva sensibilitat per la ruptura social. Vària, des del seu punt de vista, torna per un moment a ser la mestressa de la hisenda que pega un pagès seu. Aquesta situació s'esdevé, amb molta ironia, just abans que Lopakhin es proclami amo de la hisenda. Al teatre, l'autor accentua la seva intenció quan la repeteix més d'una vegada. Sembla que aquest és el paper de la segona vegada, quan Vària «pega» Lopakhin. Al quart acte, quan Lopakhin no demana la seva mà com s'esperava, «*ella treu un paraigua d'una bossa. Sembla que té la intenció de fer-lo servir per pegar-lo. Lopakhin fa veure que s'espanta*», ella s'esgarrija: «Què et passa... què et passa... no tenia cap intenció» (Txèkhov

1988: 62). Segurament Vària no volia pegar Lopakhin i Lopakhin fa el pallaso, encara que l'objectiu de la repetició de la situació no fos només còmic. Aquesta repetició posa l'accent en la impossibilitat d'aparellament entre el pagès d'abans i la senyoreta del passat. Entre cop i «cop», Ranevskaia empeny Lopakhin cap a la cambra on hi ha Vària perquè li demani la mà. En aquesta escena, Lopakhin no fa el que s'espera que faci: deixa anar uns quants comentaris, fins i tot sobre el temps que fa, i se'n va.

Strehler i L'hort dels cirerers

Txèkhov s'equivoca quan es preocupa perquè potser «els francesos» no comprendran Lopakhin. El muntatge de Giorgio Strehler (1974) adopta la figura «empresarial». Lopakhin, més que cap altre personatge de l'obra, va reeixir sempre i en totes les llengües, a tots els escenaris i en la petita i en la gran pantalla en identificar-se amb el seu personatge local. Bill Paterson, per exemple, que desenvolupava el paper de Lopakhin en una producció televisiva de la BBC, en l'adaptació de Trevor Griffiths i la posada en escena de Richard Eyre (1981), entén Lopakhin sobre el rerefons dels canvis que van succeir a Anglaterra al començament dels anys vuitanta, quan la mobilitat social era el tema important i a l'ordre del dia a la societat: «A l'època Thatcher, els *nouveaux riches* comencen a ocupar un espai social central, amb el transfons de la davallada de l'antiga classe "Tory".» Paterson recorda converses que l'han ajudat a entrar en el paper de Lopakhin. En aquelles converses es posa de relleu la transició de Lopakhin des dels seus intents de persuadir els propietaris de la hisenda d'evitar la fallida, fins arribar a comprendre que ha arribat el moment de comprar l'hort dels cirerers i de dissenyar el futur. En paraules de l'actor, aquest canvi ja era a «l'aire», a Anglaterra, a l'època de la representació (Tulloch 2005: 96).

La pugna entre la singularitat i la universalitat acompanya les interpretacions de l'obra i caracteritza les tensions que posen sobre la taula el problema social, el contingut del qual s'està aclarint força després de la mort de l'autor. I després, els creadors tea-

trals lliguen l'obra al canvi dins de la seva societat en començar els anys setanta, sobretot a Europa. Entre els quals Strehler, que és un creador difícil de definir des del punt de vista nacional. Va néixer a Itàlia i parla tres llengües: italià, francès i alemany. Ell es defineix en diverses ocasions com a «europeu». Strehler, que està vivint els canvis a l'Europa unida i que creu que són necessaris, vol que l'hort sigui el centre de l'acció dramàtica de l'obra i que col·labori amb l'acció que hi ha dalt de l'escenari. Ell pensa que no veure l'hort és un error, però que escenificar un hort «autèntic» no és una bona tria (Strehler 1975: 135–140).

Comparant totes dues escenografies podem veure la diferència entre la representació «europea» de Strehler i la «rusa» de Stanislavski. L'escenografia de Stanislavski va ser una experiència naturalista per executar les indicacions del director de l'obra:

Les finestres han de ser prop de la part davantera de l'escenari de manera que l'hort dels cirerers es pugui veure des de qualsevol lloc de la sala. Hi ha tres portes. S'ha de veure una part de la cambra de l'Ània, lluminosa i innocent. La cambra és un lloc de pas però s'ha de notar que aquí, en la cambra dels nens, s'hi està bé, és càlida i està inundada de llum. Es nota que fa temps que no es fa servir i hi ha una lleu sensació de buidor. (Stanislavski 1959: 110)

L'efecte final era artificial, de vegades per fer riure, també a causa de les limitades possibilitats tècniques de començament del segle xx.

Als actes «interiors» de l'obra (1r, 3r i 4t), l'escenari de Stanislavski i de l'escenògraf Víctor Simov, era ple d'objectes escenogràfics històrics i «autèntics». En el segon acte, l'acte «exterior», juga amb el fons dels arbres dibuixats que posen de relleu les pretensions naturalistes de Stanislavski i de Simov, l'escenògraf.

La segona escenografia, la de Strehler, és un espai blanc, amb accessoris i mobles escampats també blancs. Luciano Damiani, l'escenògraf, va comprendre bé la petició de Strehler, que volia un escenari que parlés al públic italià i francès: ell va dissenyar un jardí tangible però intangible. A la representació, l'hort era una enorme cortina blanca penjada damunt l'escenari. Al començament fa de teló, cap a la meitat s'aixeca i al damunt hi té trossets

de paper en forma de fulles. Al final de la representació, baixa la cortina blanca i torna a ser un teló; els seus darrers moviments van acompanyats pel soroll de la tala dels cirerers.

En el «diari del director», Strehler explica la seva relació amb l'obra amb l'allegoria de tres capses xineses ficades una dintre de l'altra: la primera és la història familiar, la segona és la societat i la història i la tercera és «della vita» (Strehler 1975: 137). A *L'hort dels cirerers*, la primera capsa és el drama familiar, la segona conté els canvis socials i econòmics de la Rússia del començament dels anys vint i la tercera és l'exemple de totes les persones que neixen, estimen, envelleixen i es moren. D'aquesta capsa sorgeixen el singular i l'històric i es transformen en part de «la gran aventura de l'home com a home» (Strehler 1975: 138). Cadascuna de les capses per si mateixa constitueix un risc per a la interpretació completa de l'obra. La primera capsa és el drama familiar susceptible d'arrossegar el director cap al melodrama com passa a la posada en escena de Stanislavski. A la segona capsa, hi ha el risc imminent que els personatges de l'obra es transformin en símbols històrics, tendència generalitzada al teatre soviètic, segons exposa l'estudiant Trofimov, pregoner de la revolució russa. L'obra, tal com l'entén Strehler, no és només un document històric i, evidentment, tampoc no és un manifest social i polític. A la tercera capsa apareix el risc que l'escenari i els personatges es transformin en símbols massa universals, com en la representació esmentada de Sacha Pitoëff que va fer adormir els espectadors. Strehler no ho volia, això. Ell opinava que l'obra no era simbòlica i que els seus personatges eren intencionadament reals. Tot i això, la representació que es va fer en italià a Milà i a París gairebé va censurar els referents massa «russos» per posar-ne al seu lloc uns altres amb «principis europeus». «Rússia es queda a la cuina amb la mare de laixa», escriu Georges Banu amb ironia (Banu 1989: 262).

Strehler, com altres directors, adopta l'explicació de Fergusson de *L'hort dels cirerers*: «poema teatral sobre el dolor del canvi». El temps i el dolor del canvi, són la temàtica central del seu treball, al qual s'afegeix un altre motiu: la tornada a la infantesa. La nostàlgia, per una part, i la dificultat d'adaptació al capitalisme nou són

universals, però des dels anys setanta del segle xx, a Europa tenen una presència especial i Strehler ho expressa en la representació. En el diari de l'escenificació, el director fa referència a diferents aspectes sobre el pas del temps en l'obra. Alguns dels personatges se'n tornen des de París a Rússia després de cinc anys d'absència. La tornada va acompanyada d'un sentiment de manca de seguretat i el temor d'un canvi massa gran. Voldrien veure-ho tot immutable, esborrar el temps passat entre la infantesa innocent i l'edat que comporta responsabilitats. De fet, la cambra dels nens ajuda als propietaris de la casa, Gàiev i Ranevskaia, a esquivar amb dificultat l'enfrontament amb el present. Aquesta actitud de Strehler de la descoberta del temps en l'obra, ens explica el jardí renovat amb el canvi d'estacions com a símbol de la «possibilitat» de la il·lusió del retorn a la infantesa (Strehler 1975: 146–147). A la cambra dels nens, Gàiev i Ranevskaia mostren la nostàlgia del passat i sobretot la impossibilitat d'enfrontar-se amb el present. Valentina Cortese, que fa el paper de Ranevskaia, juga sense parar amb la nina i les balances i serveix te als nens; només el cotxet negre infantil, que li recorda el seu fill que es va ofegar fa cinc anys, deforma l'expressió de plaer del seu rostre i la transforma en plor. Gianni Santuccio, que feia el paper de Gàiev, jugava amb una baldufa musical, un xiulet, un tren i altres joguines (Strehler 1975: 133–135).

El retorn a la infantesa s'expressa en el joc, en els vestits i en altres símbols teatrals afegits. Ranevskaia-Cortese mirava de dissimular la seva edat amb els vestits. Els seus moviments són els d'una dona adulta que vol imitar els d'una nena petita. L'elegant Gàiev-Santuccio, de petit necessita sempre l'ajuda de Fiers, el vell majordom, fins i tot per triar la roba més adequada i per posar-se-la. De bon començament, els jocs de Gàiev i Ranevskaia són com els de dos nens que han trobat protecció a casa i esperen que tot s'arregli. Sota la màscara hi ha nerviosisme, que ens parla d'inseguretat i de voluntat de treure's les preocupacions. Aquesta dificultat en els jocs continua fins el final de l'obra. Quan Lopakhin, personificat per Franco Graziosi —l'únic personatge que es relaciona amb el present— proposa assolir l'hort, Ranevskaia, trasbalsada, no ho entén i com a resposta, li cauen les joguines de les mans amb gran enrenou.

Al segon acte, el tema característic és «l'intermezzo», una mena de pausa en l'acció. Strehler canvia el disseny de l'escenari de Txèkhov i Stanislavski (que van intentar demostrar el procés d'apropament de la ciutat a la hisenda) i crea una plataforma blanca que s'inclina en direcció al públic. En aquesta superfície els personatges s'estan, volten i s'asseuen. En aquest acte la congelació de l'acció s'interromp diverses vegades: la primera, quan el tren de juguina se sent de lluny i després travessa per davant els personatges vomitant fum i xiulant. Una altra vegada, doncs, torna a l'escenari el tema de les juguines dels nens. Txèkhov i Stanislavski mantenen una discussió sobre el pas del tren a l'acte segon. Stanislavski volia un tren que representés els canvis socials i econòmics de la societat industrial del futur. Txèkhov, que volia una representació tranquil·la, en què els canvis en els personatges fossin el motiu principal, contesta amb ironia (a la carta del 23 de novembre de 1903) que només hi estaria d'acord si el tren fos silenciós: «si ens fan veure un tren que no sigui sorollós, sense ni un sol xiulet, endavant» (Chekhov 2012: 212). En la representació de Strehler, el tren s'empetiteix fins a la mida d'una juguina per fer palpable als espectadors com els personatges contemplen amb ulls de nen els canvis al seu voltant. El silenci, en aquesta representació, es trenca una vegada més amb l'entrada del passavolant que li demana caritat a Ranevskaia. El vagabund parla en rus i, quan surt, creua la sala. Aquí, Strehler ens vol fer veure el futur revolucionari i també que a les classes socials baixes els estava prohibit l'accés a l'hort.

L'acte tercer és el punt àlgid de la revelació innocent del dolor del canvi —un canvi empitjorat en aquesta representació pel rerefons del motiu de les juguines i el joc. Els trucs, els balls i el billar serveixen de fons al drama de la pèrdua dels béns i el desencís de la il·lusió del retorn a la infantesa. Strehler col·loca el viratge social que hi ha a l'acte en un escenari buit amb cadires, la prova allegòrica de la fallida. Com a la coneguda obra d'Eugène Ionesco (*Les Chaises/Les cadires*, estrenada l'any 1952), les cadires buides accentuen el sentiment de solitud que acompanyen el fet social. La melodia de l'orquestra que hi ha entre bastidors és lenta i depressiva. Els personatges ballen amb ells mateixos. Per la influència

dels comentaris de Meyerhold, instrumenta l'obra com si fos un director d'orquestra. Ranevskaia —Valentina Cortese—, estava a la part del davant de l'escenari. Al fons, se sentia la música de la gala i els participants ballen i «galopen». «No saben que la terra sobre la qual ballen els fuig dels peus (els falla)», escriu Meyerhold (Nathan 1980).

Gairebé al final de la representació se senten els sons potents de la música. És el moment abans del punt àlgid de l'obra. Lopakhin —Franco Graziosi—, entra i s'asseu d'esquena al públic. Tothom li pregunta què serà del jardí i Lopakhin no amaga la seva alegria. Els altres personatges estan trasbalsats i ploren. Lopakhin, que representa el nou estrat social que apareix a l'escenari de la història, retorna la festa a l'escenari. Les instruccions que dóna a l'orquestra també són les primeres com a propietari:

Au, músics, toqueu, us vull sentir! Veniu tots a veure com Ermolai Lopakhin branda la destrat sobre l'hort dels cirerers, com cauran a terra els arbres! Construïrem cases d'estiueig i els nostres néts i bes-néts veuran aquí una vida nova... orquestra, toca! (Txèkhov 1988: 51)

El darrer acte és un dels punts de discussió entre Stanislavski i Txèkhov. El dramaturg volia que l'acte fos curt, que no durés més de 12 minuts. Que fos esbojarrat i còmic. Però Stanislavski, que volia accentuar la tragèdia de la separació, va decidir que durés 40 minuts (a la carta a Olga Knipper del 29 de març de 1904). Strehler, que comprenia els canvis socials d'una manera optimista, conservava les normes de l'autor. L'escenari de l'acte quart «el feliç» es buida quan els personatges de l'obra abandonen la hisenda. Els espectadors senten sorolls de fons de portes que es tanquen i de carruatges que s'allunyen. Després d'un curt silenci, se sent el soroll de la destrat colpejant els cirerers. Aparentment, l'obra s'ha acabat i hi ha uns quants aplaudiments a la sala. Però llavors se senten passes i apareix Fiers, el majordom vell i malalt, vestit amb una jaqueta i una armilla blanca i va xiuxiuejant:

Han marxat... (*s'asseu al sofà*) i a mi m'han oblidat... no hi fa res... m'asseuré aquí una estona... [...] i la vida... ha passat... com si no hagüés existit

(*s'ajeu*) m'ajauré una mica... ja no tens forces, no et queda res, res... un desgraciat! (*Jeu sense bellugar-se.*)

(*Se sent un soroll llunyà, com si vingués del cel, com de corda trencada, que es va extingint a poc a poc, tristament. S'installa el silenci. Només de lluny, des de l'hort, se sent el soroll de la destràl colpejant un arbre.*)
(Txèkhov 1988: 63–64)

Txèkhov volia un so curt que se sentís com si fos llunyà (Allen 2000: 44). Anteriorment, el so se sentia a l'acte segon. La majoria dels personatges van intentar explicar-lo i Fiers, sorprenentment, va recordar amb claredat que senyals semblants van aparèixer abans de «la catàstrofe», «l'alliberament dels serfs» (Txèkhov 1988: 35). El públic de la representació a Moscou el 1904 va entendre la reacció del vell majordom: l'alliberament dels serfs de la gleva va causar molts patiments a una majoria per la necessitat de comprar terrenys a un preu elevat, per les taxes feixugues i la fam que s'estenia per Rússia. «La vella esclavitud s'ha transformat en una de nova» (Styan 1971: 283).

El so de la corda es va extingint. Se sent dues vegades a l'obra; com l'hort dels cirerers —que es veu a través de les finestres de l'escenografia—, és una imatge teatral que estableix «relacions metonímiques» amb milers de detalls de l'obra, que, plegades, representen la transició crítica d'un ordre social i econòmic vell a un ordre nou: en el muntatge de Strehler la transició és per a un ordre social europeu, una gran promesa acompanyada del dolor del canvi i de moltes preocupacions.

Nota bibliogràfica

Allen 2000: David Allen, *Performing Chekhov*, Londres, Routledge.

Banu 1989: Georges Banu, «*La Cerisaie ou une façon de disparaître*», *Les Voies de la création théâtrale*, vol. 16: *Strehler*, París, Éditions du CNRS, 257–287.

Benedetti 1988: Jean Benedetti, *Stanislavski: A Biography*, Londres, Methuen.

- Bruford [1948] 2002: Walter Horace Bruford, *Chekhov and His Russia: A Sociological Study*, Londres, Routledge.
- Chekhov 2012: Jutta Hercher, Peter Urban i Stephen Mulrine (ed.), *Chekhov on Theatre*, Londres, Nick Hern Books.
- Fergusson 1972: Francis Fergusson, *The Idea of a Theater*, Princeton, Princeton University Press.
- Golomb 2006:
 התכתבות עם הרי גולומב, 5 באוקטובר.
- Gottlieb 2001: Vera Gottlieb, *Platform Paper*, 7 de març de 2001, <http://www.nationaltheatre.org.uk/discover-more/platforms/platform-papers/vera-gottlieb> [consulta 3 de juliol de 2013].
- Hingley 1968: Ronald Hingley (ed. i trad.), *The Oxford Chekhov*, vol. 3, Londres, Oxford University Press.
- Nathan 1980:
 אסתר נתן, גן הדובדבנים בתיאטרון האמנותי המוסקבאי (מכתבים ותעודות), בית הספר לחינוך של התנועה הקיבוצית, אורנים (לא פורסם)
- Pitcher 1979: Harvey Pitcher, *Chekhov's Leading Lady, A Portait of the Actress Olga Knipper*, Londres, John Murray.
- Rimon 1975:
 שלומית רימון, «כל דמות וגן הדובדבנים שלה», במה, 76-66, 99-701
- Senelick 1997: Laurence Senelick, *The Chekhov Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Stanislavski 1959: Constantin Stanislavski, *Stanislavski's Legacy*, ed. i trad. d'Elizabeth Reynolds Hapgood, Londres, Max Reinhardt.
- Strehler 1975: Giorgio Strehler, «Dagli appunti per *Il giardino dei ciliegi* di Giorgio Strehler», Anton Cechov, *Il giardino dei ciliegi*, Milà, Rizzoli, 133-161.
- Styan 1971: J. L. Styan, *Chekhov in Performance*, Londres, Cambridge University Press.
- Toumanova 1960: N. A. Toumanova, *Anton Chekhov the Voice of Twilight Russia*, Nova York, Columbia University Press.
- Tulloch 1980: John Tulloch, *Chekhov: A Structuralist Study*, Londres, Macmillan.

Tulloch 2005: John Tulloch, *Shakespeare and Chekhov in Production and Reception: Theatrical Events and Their Audiences*, Iowa City, University of Iowa Press.

Txèkhov 1988:

א.פ. צ'כוב, גן הדובדבנים, מרוסית: נילי מירסקי, תל אביב, הקיבוץ המאוחד.

4 Els miralls de la història en la dramaturgia contemporània catalana (1989–2012)

FRANCESC FOGUET I BOREU *Universitat Autònoma de Barcelona*

Le passé n'éclairant plus l'avenir,
l'esprit marche dans les ténèbres.

De la démocratie en Amérique,
d'Alexis de Tocqueville

1

La remissió al passat històric per projectar-lo en l'actualitat, per *interpretar-lo* en clau de present o per proposar-ne paral·lelismes significatius és una operació que, en la literatura dramàtica, arrenca dels temps immemorials. En moments de prohibició i de censura més o menys explícites, els dramaturgs han tendit a crear metàfores polítiques o referents diferits del temps passat que expliquessin o il·luminessin el present o a refugiar-se en els vastos terrenys de la ciència-ficció. Des d'òptiques i motivacions distintes, el teatre històric parlaria sempre *del i per al* present, en virtut d'una tria *còmplice* del passat (Ogando 2002). L'efecte de metaforització i de simbolització per la via de l'analogia, l'allegoria o la paràbola s'ha considerat una de les funcions del teatre històric, especialment en aquells períodes en què aquest assumeix una significació política més o menys evident (Oliva 1999; Pérez 1999).

En la nova era històrica que, a Europa, s'inicia amb la caiguda del mur de Berlín el 1989, o si es vol, el 1991, amb el col·lapse de la Unió Soviètica (Hobsbawm 2004), es produeixen uns canvis tan transcendents que han condicionat l'evolució social, política i econòmica d'aquestes darreres dècades. La tan esbombada globalització econòmica —cobertura o coartada ideològica del capitalisme desbocat i del fonamentalisme del «mercat lliure»— ha conduït a l'accentuació de les desigualtats socials, l'estandardització cultural, l'escepticisme envers les ideologies d'esquerres o socialde-

mòcrates, el consumisme sense fi, la despolitització creixent de la ciutadania, el descrèdit dels mecanismes democràtics, la destrucció o l'afebliment dels llaços comunitaris, el triomf de l'egoisme individualista, etcètera.

Com apunta Josep Fontana (2000: 150), la «caiguda del comunisme», que Europa va celebrar com una victòria, no deixa de ser un capítol més del fracàs de les propostes europees per transformar el món. Un altre historiador de prestigi, Tony Judt (2010: 119), interpreta l'esfondrament del comunisme com «el toc de morts d'una promesa de dos-cents anys de progrés radical». En contrapartida, quan el mur de Berlín estava a punt de ser demolit, Francis Fukuyama publicà, l'estiu de 1989, la seva controvertida tesi sobre la «fi de la història», rebatuda amb raons i bagatges, entre d'altres, pels mateixos Fontana (1992) i Judt (2010). La irrupció de la postmodernitat, en la versió més visceral, ha pretès també de decretar la «mort de la història» i el triomf apoteòsic del capitalisme de mercat, una pretensió que, després de la crisi financera del 2008 i la involució social i democràtica a què ha conduït, s'ha comprovat que resultava d'un cinisme flagrant.

En qualitat d'historiador, Fontana ja constatà el 1992 el moment de «desconcert ideològic» d'unes societats europees caracteritzades per la manca d'una consciència crítica i la pèrdua de confiança en una alternativa possible, i alhora advertí de la necessitat de refer «els programes per a una nova esperança» i evitar així que, amb el pretext de la fi de la història, es frenés la possibilitat «de canviar el present i de construir un futur millor» (Fontana 1992: 122). Amb una lucidesa semblant, però des de posicions filosocialdemòcrates, Judt opinava que les societats contemporànies s'enfronten a dos dilemes pràctics: d'un costat, «el retorn de la "qüestió social"», que permeti no únicament palliar les patologies de la desigualtat i la pobresa, sinó sobretot dignificar la vida dels homes i les dones d'avui; de l'altre, les conseqüències socials del canvi tecnològic que, en moments d'incertesa, poden suposar «un retorn a la dependència de l'estat» (Judt 2010: 144-147). L'escepticisme polític a què ha dut el fracàs de l'esquerra pot trobar una alternativa, a parer de Judt (2010: 148-167), en un replantejament de la dimensió moral

de la justícia, la bondat o la igualtat socials, i també del paper de l'estat democràtic a l'hora de fornir determinats serveis públics i necessitats imprescindibles per a la comunitat en general. Però, al mateix temps, ha de fer front àrdidament als «discursos de la por» que lubrica el dogmatisme conservador.

Talment com passa amb la història narrativa, presentada —sovint de manera equívoca, falsa o tramposa— com a neutra, les formes dramàtiques, les tries temàtiques o estilístiques impliquen també un contingut que, vulguis no vulguis, segrega ideologia. S'ha dit molt reiteradament que la dramaturgia contemporània, acollint-se al fetitxe de la postmodernitat, es desprenia o desconfiava de les ideologies i, per contrast, autoreivindicava una neutralitat, que —com també passa amb el «revisionisme» històric i, en especial, a allò que Fontana (1992: 75) ha anomenat «els deconstructors i els seus seqüaços»— és decididament fallaç. Perquè, d'una manera explícita o implícita, tota dramaturgia que es proposi buidar-se d'ideologia parteix ja d'una ideologia, talment com, salvant les distàncies i les conseqüències socials resultants, s'esdevé en tot pensament econòmic que defensi de manera incondicional el «mercant lliure» o tot pensament polític que negui obstinadament la inexistència del binomi dreta/esquerra, amb tots els matisos que calgui.

2

Des del 1970 ençà, en la literatura dramàtica catalana s'han succeït obres que han reivindicat la història indígena escamotejada per l'efecte de la coerció, la censura o la desmemòria; l'han emprada com a element d'indagació al voltant de la identitat o n'han evocat personatges (Domènec Badia, Lluís Companys, Salvador Dalí, Adrià Gual, Francesc Layret, Josep Pla, Joan Salvat-Papasseit, Jacint Verdaguer) o períodes concrets com ara l'Edat Mitjana, les Germanies valencianes, la Guerra de Successió, la Primera Restauració Borbònica, la Setmana Tràgica, la Segona República espanyola, la Guerra i la Revolució de 1936–1939, la Dictadura Franquista o la Segona Restauració Borbònica (Melendres 1985; Molins 1993;

Ragué-Arias 1999; Sirera 1999; Prunés 1999; Sirera 2005). Com és lògic, la tria d'aquests períodes històrics s'adiu amb la concepció, tàcita o no tan, de la dramaturgia històrica com a creadora de consensos a l'entorn de «determinats episodis identitaris» (Sirera 2005: 21) o com a mitjà de reivindicació d'una memòria furtada, oblidada o menystinguda. Així mateix, s'ha utilitzat la història com una paràbola per explicar el present, com és el cas dels cicles *La desviació de la paràbola* (1976–1980) i *Trilogia de les ciutats* (1988–1994), de Josep Lluís i Rodolf Sirera (Pérez 1994). O, amb inspiració bernhardiana, s'ha envestit fort contra alguns «tabús» de la societat catalana, com en la trilogia *La vida perdurable* (1992), *Neva* (1992) i *L'hora dels adéus* (1995), de Narcís Comadira, en què disseciona críticament les contradiccions polítiques, socials i morals de la burgesia —en una línia desmitificadora similar se situarien els seus dos «oratoris» *El Dia dels Morts* (1997) i *Al cel* (2009), dedicats a Josep Pla i Jacint Verdaguer, respectivament.

En la primera dècada i escaig del nou segle, tot i que amb comptagotes, els dramaturgs catalans han escrit textos que remetien de manera més o menys òbvia, i naturalment des d'estètiques distintes, als fets de la història contemporània en clau catalana o espanyola, com són ara *Repúbliques* (1994, inèdit), de Joan-Anton Baulenas; *Un bou ha mort Manolete* (2003), de Llorenç Capellà; *Elisa* (2003), de Manuel Molins; *16.000 pessetes* (2005), de Manuel Veiga; *El bordell* (2008), de Lluïsa Cunillé; *Peus descalços sota la lluna d'agost* (2008), de Joan Cavallé; *Trueta* (2009), d'Àngels Aymar; *Zoom* (2010), de Carles Batlle; *Una història de Catalunya* (2012), d'Albert Mestres, entre d'altres de més irrellevants. Des d'una poètica bufonesca i un espanyolisme exacerbant, Albert Boadella amb Els Joglars va emprendre també la seva particular revisió de la memòria històrica catalana i dels «mites» polítics, literaris i artístics amb la trilogia parodicosatírica *La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla* (1997), *Daaalí* (1999) i *Ubú president o els últims dies de Pompeia* (2001). Altres propostes, en canvi, han mirat d'irradiar una memòria col·lectiva de caràcter popular en allò que en podríem anomenar «teatre del testimoniatge»: *Història(es)* (2004), de Joan Carles Bellviure; *Memòria d'en Julià* (2005), de Pere Fullana; *La història*

robada (2010), de Joan Gomila, o, procedents de la novellística, les adaptacions teatrals d'obres de Mercè Rodoreda (*La Plaça del Diamant*, 2004 i 2007), Maria Barbal (*Pedra de tartera*, 2011) o Jesús Moncada (*Mequinensa*, 2012), entre d'altres.

Certament, en uns anys en què l'anomenada *memòria històrica* ha gaudit, com arreu d'Europa, d'un notable interès social i ha estat reivindicada per les institucions públiques catalanes des d'uns plantejaments progressistes —recordem que el Memorial Democràtic va convocar, del 2008 al 2010, un guardó anual, el Premi 14 d'abril de teatre per a «textos dramàtics nous centrats en la recuperació de la memòria històrica de la lluita per la democràcia i per les llibertats nacionals»—, la paradoxa és que hi continuen havent alguns períodes de la història recent, com ara la Guerra i la Revolució de 1936–1939, la Dictadura franquista o la *soi-disant* Transició democràtica, molt poc tractats, si bé cada vegada més, en la dramaturgia contemporània.

En contrapartida, els grans traumes de la història europea —el nazisme i la Segona Guerra Mundial, sobretot—, que han estat centre d'atenció d'autors com ara Rainer Werner Fassbinder, Heiner Müller, Rolf Hochhuth o Martin Walser, sense anar més lluny, sembla que han servit de mirall catàrtic per a la societat catalana, atès que el públic ha rebut amb molt d'entusiasme textos de George Tabori (*Mein Kampf*, 1992), Thomas Bernhard (*Plaça dels Herois*, 2000) o Peter Sichrovsky (*Nascuts culpables*, 2003), entre els més destacats. O han tingut una rèplica catalanoeuropea en la dramaturgia indígena amb textos com ara *El Dia dels Morts* (1997), de Narcís Comadira; *Silenci de negra* (2000) o *Benedicat* (2006), de Josep Lluís i Rodolf Sirera; *Führer* (2001), de Jordi Teixidor; *El Gat Negre* (2001), de Lluïsa Cunillé; *El somriure del guanyador* (2001) i *Uuuuh!* (2005), de Gerard Vázquez; *La vida lluny dels poetes* (2009), de Josep Pere Peyró; *Apatxes* (2009), d'Helena Tornero; *Escola de gossos* (2012), d'Albert Pijuan o, entre d'altres, *Blut und Boden (Sang i pàtria)* [2012, inèdita], de Manuel Molins.

Al marge del teatre més o menys declaradament «històric», que adopta enfocaments diversos (Sirera 2005), al marge també de tot un ventall de textos de caire formalista, nihilista o solipsista, per

dir-ho a la manera de Todorov (2007), podem delimitar una dramaturgia interessada a reflectir no únicament les transformacions socials i polítiques produïdes després del 1989 ençà, sinó sobretot el *procés històric* en el context europeu que se'n deriva. Una dramaturgia que, en principi, hauria de permetre d'illuminar millor la contemporaneïtat, per tal com intenta d'assumir la història passada i/o present i projectar-la cap al futur. Ens fixarem especialment en les obres que prenen el *procés històric* com a marc referencial o, fins i tot, s'avenen a fer un «détour circonstanciel par l'histoire» (Sarrazac 1999: 172). Es tractaria de poder analitzar quina interpretació ha fet d'aquest procés, amb totes les implicacions ideològiques que se'n puguin extrapolar, la dramaturgia contemporània catalana (l'escripta a partir del 1989), sobretot centrada en una tria d'obres de dramaturgs consolidats, a fi de deduir-ne una determinada imatge de la història contemporània en clau europea.

3

Un dels primers dramaturgs catalans que va atrevir-se a començar a passar comptes d'una contemporaneïtat recent és Manuel Molins en el tríptic constituït per *Ni tan alts, ni tan rics* (1989), *Ombres de la ciutat* (1992) i *Elisa* (2003). A *Ni tan alts, ni tan rics*, Molins retrata una generació «integrada» que, després de lluitar, als anys seixanta, per uns ideals i per un món millor, ha d'afrontar-se, a la dècada dels vuitanta, a les seves contradiccions i, en plena maduresa, deixar als fills un futur fet de renúncies. Són els especimens paradigmàtics d'una generació que ha passat de voler canviar el món a ocupar llocs de poder, de somniar en alliberaments diversos (sexual, moral, polític) a concebre com a triomfs les seves abdicacions. De la utopia imaginada pels *hippies* al pragmatisme dels *integrats*. De les belles idees progressistes a les posicions més retrògrades o més evasionistes. De la ingenuïtat de la joventut a l'aclaparadora «responsabilitat» que obliga a «transaccions». Un procés que, si ho traslladem a escala de l'Estat espanyol, ha estat consubstancial a l'anomenada *transició política* i el posterior *desen-*

cant de les aspiracions democràtiques del nou règim de monarquia parlamentària a la manera espanyola, derivat d'una reforma política que va assentar-se, sense trencar-hi, sobre el franquisme.

Ombres de la ciutat, un autèntic «cant a València», proposa un recorregut expressionista per la nit de la ciutat del Túria i especialment pels espais de trobada de la progressia valenciana dels vuitanta. De manera desinhibida, satírica i irreverent, Molins retrata la fauna bigarrada d'artistes, polítics i intel·lectuals que s'han convertit en «triomfadors socials» a costa de la desmemòria més impúdica i una gran capacitat d'adaptació al medi. Entre les crítiques que etziba a la intel·lectualitat i a la classe política valencianes hi ha el desenfrenat esnobisme provincià, les ambicions miniaturesques i el cosmopolitisme ridícul de què fan gala. La sàtira molinsiana no únicament apunta contra el «circ» dels qui ronden el poder i els diners, sinó que també s'abraona contra els qui volen anul·lar les diferències (en llengua, sexe, art, etcètera) d'una «realitat viva i actual» (Molins 1992: 10).

Des d'un registre més líric i íntim, Molins recuperava la reflexió sobre el procés històric a *Elisa*, en què proposa un espai i un temps mítics, els de la memòria, que abraça la Barcelona dels anys quaranta als noranta del segle xx i que té en compte un dels fenòmens sociològics més determinants per comprendre la dinàmica social derivada del franquisme: l'impacte de la immigració interna. *Elisa* contraposa la classe social que correspondria al poeta Jaime Gil de Biedma, la Barcelona burgesa, amb l'obra, sigui d'origen català o «murcià», però sense caure en el maniqueisme, sinó aprofundint-ne les paradoxes. D'una banda, els burgesos catalans van donar suport directament o indirectament al franquisme, però al mateix temps van mantenir la resistència cultural i, de grat o per força, van haver d'acceptar que alguns dels seus fills aspirassin, si més no idealment, a una transformació social que, amb pretensions de redemptorisme esquerrà, permetés de trobar punts d'encontre interclassista, mentre que d'altres, els triomfadors, intentaven de situar-se en el món del poder i de la política per a la postdictadura. De l'altra, si bé anhelaven assolir l'estatus de classe mitjana, els obrers nadius o vinguts del sud —«els altres catalans»,

en la terminologia de Francesc Candel— van participar activament en la reconstrucció material i social del país després de la desfeta bèl·lica i van fer possible que funcionessin les empreses i els negocis burgesos. En el fons, contra el mite de la ciutat burgesa, Molins reivindica amb *Elisa* una Barcelona, una Catalunya que, sense oblidar els orígens, assumeixi el llegat múltiple, vital, polièdric i esdevingui més solidària, oberta, integradora i universal.

Amb una ampliació del focus geogràfic, *Abú Magrib* (2002) planteja el viatge iniciàtic d'un jove magribí per Europa a la recerca d'una vida i un futur més dignes. La seva quimera topa brutalment amb la repulsió de l'«estranger» per les societats d'«acollida». És una de les primeres obres (escrita el 1992) que, en la dramaturgia indígena, tracta el fenomen de les migracions humanes externes, una de les problemàtiques més punyents que han afectat les societats europees —també la catalana— en les darreres dècades (Aznar 2005). Sense paternalismes, de manera descarnada, Molins no es limita a posar en evidència la hipocresia o el cinisme amb què són explotats o repel·lits els qui vénen de fora, sinó també la inhumanitat de les xarxes d'immigració il·legal —i les complicitats amb què compten— i la desfeta punyent del miratge del «paradís de l'opulència». Les societats europees, dominades pel materialisme més salvatge, s'aprofiten impunement de la força i la vitalitat dels joves vinguts del sud enllà i, un cop n'han exprimit totes les energies, els abandonen a la seva dissort com si fossin material de rebuig. Molins posa al descobert la cara menys amable de l'Europa de final de segle, una societat «podrida», plena de «misèria», una «cambra de la mort» per als estrangers que hi arriben del nord o del sud.

4

Amb una deliberada intenció de difuminar els referents i de fer-los més abstractes, Josep Maria Benet i Jornet recuperà la seva línia més ideològica a *El gos del tinent* (1997), una faula plena d'intriga sobre la força devastadora del poder i la seva impunitat. Per més deconstrucció que hi hagi, per més esborrat que hi estigui, la peça

alludeix, com a rerefons, a la repressió social durant la dictadura franquista, al genocidi lingüístic que s'hi dugué a terme i a les seqüeles mentals en les generacions que ho van partir. *Olors* (2000) vol ser, en canvi, un cant a la memòria dels barris treballadors de Barcelona que, a causa de la transformació urbanística de la ciutat, perd els seus referents d'identitat col·lectiva. L'interès de concretar-ho en una realitat coneguda, de ressonàncies autobiogràfiques i autoreferencials —pel que fa a la seva obra anterior— deixa en un segon pla el context històric. Les al·lusions a la nova immigració o als canvis socials en són només pinzellades atmosfèriques: la crítica se centra en l'impacte d'unes polítiques urbanístiques que, en nom de la modernitat, han desfigurat la fesomia i la memòria històriques dels barris populars.

D'ambientació més cosmopolita, *Salamandra* (2005) situa el *cas català* en les coordenades internacionals sobre la recuperació de la memòria històrica. L'itinerari que fan Claud i Hilde des de Santa Rosa, Califòrnia (Estats Units), fins a Barcelona (Catalunya), tot passant per Dachau (Alemanya), Milo (Grècia) i París (França), pretén d'imbricar la recerca d'una memòria individual amb dos dels holocausts de la història europea del segle xx: el jueu i el català. Més enllà de l'anècdota argumental, Benet estableix una relació metafòrica entre la salamandra del desert, un amfibi en perill d'extinció, i les dificultats de supervivència de la identitat, la llengua i la cultura catalanes (en la penúltima escena, per exemple, s'hi fa una referència molt fugissera al canvi sofert per la ciutat de Barcelona a causa de la immigració i el perill d'extinció de l'idioma).

En calidoscopi, *Salamandra* projecta alguns dels episodis més tràgics de la història contemporània europea (la Guerra d'Espanya, la Segona Guerra Mundial, els camps d'extermini, l'exili republicà) en l'odissea d'una parella de catalans que l'espectador descobreix que són els avis de Claud. La reflexió sobre les dues maneres d'acabar-se a la memòria suggereix dues assumpcions diferents del passat, que no necessàriament són excloents: una de més incòmoda, la del documental subjecte a la realitat, i una altra de més consoladora, la del cinema melodramàtic, basada en la ficció. Com també són diferents les implicacions dels personatges respecte a

la memòria personal o històrica: Hilde, alemanya, se'n sent més responsable que Claud, nord-americà, etcètera. Això no obstant, la dispersió o el desplaçament espacial de *Salamandra* (Feldman 2011: 166), el tractament estereotipat de la història i dels personatges i la filigrana fulletonesca o culebròtica contribueixen a fer massa difusa i superficial la reflexió sobre la identitat i la memòria històrica.

5

Sense que constitueixin pròpiament una trilogia, per bé que totes tres estiguin marcades pel mite d'Antígona, l'heroïna que lluita contra el poder, les peces *Platja negra* (1999), *Antígona* (2002) i *Interior anglès* (2006), de Jordi Coca, aborden una reflexió similar sobre el procés històric amb una actitud crítica semblant. *Antígona* planteja la lluita desesperada i inútil de l'heroïna sofocliana contra la tirania absoluta de Creont, que compta amb la covardia i la connivència d'Isemene i la inhibició interessada i servil de la intel·lectualitat de torn. En darrer terme, hi ha un cas d'ètica i de dignitat que enfronta visceralment Antígona contra l'autoritarisme, la raó contra la força, la voluntat contra l'orgull, la justícia contra l'arbitrarietat: una metàfora, de dimensió universal, dels mecanismes de poder i de les conseqüències de la dissidència. Si *Antígona* ofereix el marc general, mític, de la capacitat corruptora i destructiva que pot tenir l'exercici del poder dels homes, *Platja negra* i *Interior anglès* el concreten, respectivament, en les coordenades del compromís frustrat dels qui van implicar-se en la lluita política i de la renúncia a fer-se còmplices de la putrefacció d'un país decadent. En tots els casos, més que per grans principis, les heroïnes es deixen endur per una honestedat radical.

A *Platja negra*, la relació sentimental entre dos militants d'una força política catalana d'esquerres esdevé el teló de fons per confrontar dues actituds antagòniques envers el partit: la de l'exigència ètica, la de l'honestedat última, i la del possibilisme tàctic, la de l'adaptació al medi. Al capdavall, Coca denuncia la perversió dels

ideals essencials, la jerarquitització i l'autoritarisme del funcionament intern, la defensa de privilegis personals dels dirigents i la submissió als imperatius capciosos de la *Realpolitik* de les formacions que, en un sistema polític centrípet i autocomplaent, es vanten de ser els garants dels valors democràtics d'esquerres.

En clau més íntima, *Interior anglès* exposa dues posicions contraposades, en què l'entesa és difícil: d'una banda, la d'una mare que ha viscut en una opulència plena de servituds i, un cop mort el marit, aspira a aconseguir un mínim de llibertat; de l'altra, la d'una filla que jutja l'actitud conformista de la mare i de la seva generació i fuig nord enllà per mirar de salvar-se del podrimener. Al marge del joc de metateatralitat, el conflicte intergeneracional i familiar fa aflorar una realitat política i social concreta: la depravació de les classes opulentes que van fer negocis bruts, de primer, amb la dictadura franquista i, després, amb una democràcia molt feble, i també el cofoisme, la hipocresia, l'immobilisme i la misèria espiritual d'un país en què mai no s'afronten els problemes de cara i en què mai no passa res, perquè tot s'amaga sota la catifa.

6

Una de les peces més originals de la dramaturgia catalana contemporània que tracta el tema de les guerres és *1714. Homenatge a Sarajevo* (2004), d'Albert Mestres. A partir d'una estructura modular, com de trencadís, entrellaça escenes relatives a diversos conflictes armats, bo i prenent com a referència immediata la massacre bòsnia a Sarajevo (1992–1995) i com a contrapunt històric el 1714, any en què el poble de Catalunya va perdre les llibertats. La coralitat de les escenes, la mescla irreverent de contextos i personalitats històriques, difuminats de manera deliberada, i la intencionalitat allegòrica remetent al pinyol universal dels enfrontaments bèl·lics (des de la Guerra de Successió fins a la Guerra de Bòsnia, sense oblidar el plet israelopalestí o els genocidis kurd, ugandès, etcètera): la violència i la crueltat extremes (assassinats, prostitució, tortura, massacres, fam, epidèmies...) que generen les guerres

provocades pels poderosos i, de resultes d'això, les conseqüències tràgiques que causen en la carn de canó, en els més febles. Amb la seva visió *des de baix* i la seva iconoclàstia, *1714* qüestiona els mites nacionals canònics i situa desacomplexadament el *cas català* en el context internacional.

Si en la seva obra *La partida o còctel de gambes. Vodevil quadri-lingüe* (2009), Mestres proposa una reflexió desenfadada sobre les identitats imposades, a *Dos de dos* (2008) treu punta dels clixés atribuïts als catalans per mitjà d'una paròdia al voltant dels trets identitaris —molt més elaborada que *La ceba* (1997), una comèdia pitarresca de Jordi Teixidor. Sota l'advocació de Joan Brossa, *Dos de dos* posa entre les cordes allò que, segons els tòpics, caracteritza Catalunya com a «terra d'acollida». Ho fa des d'una perspectiva satírica que indaga en la mirada dels indígenes cap als altres i les dificultats reals de convivència i d'integració en una societat d'identitat precària. Sense paternalismes ni melodramatismes tramposos —com els que trobem, per exemple, a *Forasters* (2004), de Sergi Belbel—, treu a rotlle la percepció, carregada de prejudicis, que els catalans tenen dels nouvinguts i sobretot les pors que causen com a estrangers de llengua, cultura i costums. Mestres encerta a plantejar una perspectiva nova, la del català que se sent assetjat, davant del fenomen migratori i l'impacte de la globalització.

Com si fos una tragèdia grega empeltada de melodrama familiar, *Una història de Catalunya* (2012) formula el compendi abreujat dels darrers grans episodis de la història contemporània del país: des de la Guerra i la Revolució de 1936–1939 fins al procés d'independència de Catalunya impulsat per l'11S del 2012, tot passant per la llarga Dictadura Franquista i la Segona Restauració Borbònica que en derivà. A través de tres generacions d'una nissaga catalana, Mestres aborda l'enfrontament fratricida entre feixistes i demòcrates durant la guerra, la duresa de la postguerra, la desorientació dels fills dels vençuts, que porten el pes de la derrota, i la necessitat de saber dels néts. En forma gairebé d'oratori, mostra la violència sexual com una metàfora crua de la manera com els guanyadors de la guerra espanyola del 1936–1939 van exercir, en nom d'una ideo-

logia integrista i nacionalista, la violència i la repressió furibundes per anorrear els dissidents i per imposar la pau dels cementiris.

Hereva del trauma de la història, de l'amnèsia decretada pels vencedors, de la violència estructural enquistada en el sistema polític, la jove Ona d'*Una història de Catalunya* aspira que la seva recerca tregui a la llum els fets per poder-ne reclamar responsabilitats penals. Sense rancor, com un acte de justícia: és hora de posar noms i cognoms als autors directes o indirectes dels crims comesos per la dictadura franquista; quatre dècades després, és hora de jutjar-los i encausar-los. A més a més, Ona troba la gènesi de la podridura del sistema polític, econòmic i social del Regne d'Espanya actual en una «Transició política» que va sepultar massa impunitats, va preservar privilegis ignominiosos i, en definitiva, va instaurar una presumpta democràcia amb fonaments de fang. La seva aposta —que entronca amb els ideals de l'avi afusellat— és la defensa d'una independència de mentalitats que, lluny de cortines de fum partidistes, faci lliures els catalans com a individus i com a poble.

7

Des de poètiques minimalistes, sostractives o relativistes, Lluïsa Cunill va suggerir una difusa memòria sentimental de la capital catalana a *Barcelona, mapa d'ombres* (2004), una de les obres en què concreta més el marc espaciotemporal de la falla. Així i tot, més interessada a explicar les transformacions topogràfiques de la ciutat que no pas a aprofundir en les contrarietats o les clivelles del passat, Cunill no ultrapassa el nivell anecdòtic en el tractament dels referents històrics que cita, com ara la Setmana Tràgica, la guerra del 1936–1939, la postguerra o els anys vuitanta i noranta (els Jocs Olímpics d'estiu de 1992 i l'incendi del Gran Teatre del Liceu el 1994). Al final del text, l'allusió a l'entrada «triumfal» de les tropes feixistes a Barcelona, el 26 de gener de 1939, obliga a projectar —encara que epidèrmicament, com en el seu text *El Gat Negre* (2001), en què el nazisme dels anys 1930 és una nota gairebé ambiental— aquest episodi històric en el conjunt de la falla i de

les biografies dels personatges, marcats per una dura postguerra. No va gaire més enllà, malgrat això, dels paràmetres postmoderns del teatre formulari que tendeix a invisibilitzar o a escamotejar les traces històriques.

Si a *Barcelona, mapa d'ombres* la referència a la història queda diluïda o difusa fins a la irrellevància, a *El bordell* (2008), de la mateixa Cunillé, la pretesa alegoria sobre la monarquia parlamentària espanyola naufraga entre un mar d'opacitats i de fugides d'estudi. L'acció se situa en una depriment casa de barrets, una nit de tempesta, en què es retroben els tres socis fundadors: un antic polític idealista, convertit en mestressa del bordell; un banquer jubilat, que no té ni un euro, i un vell militar impedit que anhela les batalles perdudes. El motiu de la trobada és celebrar el 23F, l'intent de cop d'Estat que tingué com a efectes més immediats la involució democràtica i la consolidació de la monarquia com a «garant» de la democràcia. Els tres socis del bordell cunillà serien una representació —molt tòpica i esquemàtica— d'una determinada visió de la transició espanyola: el món de la política, el de les finances i el de la violència d'estat. Per acabar-ho d'adobar, el client més il·lustre dels serveis del prostíbul és el presumpte monarca espanyol en persona, conegut oficiosament per la seva condició de faldiller desbridat.

Trufada d'intertextos shakespearians, la lectura metafòrica d'*El bordell* sembla que aspira a qüestionar, en clau de farsa, alguns dels «mites» del 23F, a través de tres personatges fracassats que, vint-i-cinc anys enrere, van trair-se a si mateixos i van decidir muntar un negoci prostibulari a tocar de la frontera francoespanyola. En contraposició al passat, el futur tampoc no es presenta gens afalagador: les dues filles del vell polític idealista, que renega de la memòria i de l'avenir, són dues dones fracassades i ressentides, i el noi més jove pateix una amnèsia preocupant, com el país d'on prové. Comptat i debatut, el problema greu de l'obra no és el to farsesc, ni tampoc l'ambigüitat intencional, que tendeix a avalar la fallàcia de la concòrdia, sinó l'opacitat i la fredor excessives amb què irradia el referent objecte de sàtira i paròdia —els anys de la Segona Restauració Borbònica— que difuminen la càrrega crítica, i fins i tot la mordacitat, que podria tenir.

8

Una altra mostra de la cerimònia de la confusió o de la banalització de la memòria en la dramaturgia catalana contemporània és l'obra col·lectiva *Dictadura, Transició i Democràcia* (2010), de Lluïsa Cunillé, Roger Bernat, Jordi Casanovas, Nao Albet i Marcel Borràs. El projecte inicial consistia a oferir una mena d'ambiciosa panoràmica de la història contemporània —de la «dictadura» a la «democràcia», passant per la «transició»— a partir de quatre generacions i poètiques diferents. En conjunt, les quatre peces breus que integren aquest muntatge —estrenat al Teatre Lliure durant la temporada 2009–2010— mantenen, seguint l'estètica postmoderna, una connexió lúdica, superficial i, a estones, frívola o naïf amb el passat, en bona part a causa de la manca de coneixement o d'interès.

A *Dictadura 1*, Cunillé crea un sàinet de casa de veïns, que s'han reunit per mirar la televisió, amb el pretext del famós anunci que féu Franco el 27 de maig de 1962 que ho deixava «todo bien atado». Bernat a *Dictadura 2* recupera la gravació del concert que féu el cantautor Raimon a Madrid el 1968 i, més aviat matusserament, hi projecta una mediació i un contrapunt generacionals. A *Transició*, Casanovas tracta del dirigisme i la censura practicats per la direcció a RTVE de Miramar el novembre de 1978 per mitjà d'un simulacre de *show* televisiu molt brogidor i anecdòtic. Per completar el panorama, a *Democràcia*, Albet i Borràs s'atreveixen a portar la repressió policial a escena a través d'una jove parella homosexual que n'és víctima; situada en una taverna del nord d'Euskadi el 1989, el desenllaç espectacular és una fugida endavant que espatlla el bon enfocament de la proposta. «Le passé n'éclairant plus l'avenir, l'esprit marche dans les ténèbres», deixà escrit, amb tota solemnitat, Alexis Tocqueville a *De la démocratie en Amérique*.

En una línia similar cal situar *Una història catalana*, de Jordi Casanovas (2011), que abraça l'arc temporal del 1979 al 1995. Amb certs ecos de *Les veus del Pamano* (2004), de Jaume Cabré, i *Tor* (2005), de Carles Porta, o de *La ciudad de los prodigios* (1986), d'Eduardo Mendoza, Casanovas basteix una falla trepidant sobre l'especulació urbanística del Pirineu ponentí per mor del negoci

de l'esquí, contrapuntada amb l'ascens imparable a la *high society* barcelonina d'un delinqüent del barri de la Mina. Confronta així, a còpia d'estereotip i simplificació, la Catalunya muntanyencorural (catalanoparlant) i la lumpenurbana (castellanoparlant). Al marge de l'efecte teatral intrigant, l'entretreixit eficaç de les dues trames, l'allusió a referents cinematogràfics diversos, la barreja fins al pas-titx de gèneres o la voluntat d'*épater* el públic del TNC, el marc històric serveix més aviat per emmarcar la peça esquemàticament, estructurar-ne les seqüències i dotar-la d'un vernís de topicitat, tremendisme i versemblança.

9

Molt més sòlida resulta, tant en termes dramatúrgics com ideològics, *Peus descalços sota la lluna d'agost* (2009), de Joan Cavallé, una reflexió que tracta de la manera d'assumir una memòria traumàtica com és la de les fosses comunes de la Guerra del 1936–1939. Des d'una perspectiva deliberadament mítica, en una línia simbòlica afí a *Un bou ha mort Manolete* (2003), de Llorenç Capellà, Cavallé planteja un triple pla, que afecta les coordenades del temps: la dels morts (el passat latent), la dels vius (el present, al qual cal sumar el passat i el futur) i la de la història (la iteració i la continuïtat). Així, la troballa inesperada d'una fossa amb els cosos d'una família assassinada pels feixistes reobre un ignominiós episodi que tingué lloc en un petit poble català a les acaballes de la guerra. Davant de l'evidència innegable, la recerca de la veritat dels fets deixa entreveure les diverses posicions, també intergeneracionals, que s'hi adopten: des dels qui viuen en la ignorància fins als qui tenen la necessitat de saber, tot passant pels qui s'estimen més negar-ho, minimitzar-ho o oblidar-ho tot, per tal de no amoïnar-s'hi o per tal de no assumir-ne les responsabilitats o les complicitats que se'n deriven.

Amb el personatge de L'Home de tots els temps —mestre de cerimònies i espectador privilegiat—, els «fets» es projecten en un eix històric que els inscriu en la sèrie inacabable de massacres i hor-

rors —com a 1714. *Homenatge a Sarajevo*, de Mestres— perpetrats per les guerres dels humans i els seus ginys de destrucció. Al mateix temps, la presència espectral dels assassinats contribueix a revifar el passat i a «singularitzar» (Todorov 2000: 34) aquest acte de barbàrie. Són víctimes concretes que es fan presents com un càntic fúnebre i que reclamen que se'ls tregui de l'oblit per a restablir-ne, si més no, la dignitat humana. Són morts forasters a qui ningú no plorava i que no s'adscriuen en la fallàcia de la «concordia», sinó del tabú i la mala consciència del poble, que esdevenen dues altres formes d'oblit. Són també els «morts de la guerra | enterrats sota terra | per forçar-ne l'oblit» que exigeixen «restablir el record» (Cavallé 2009: 137–138).

Cavallé defuig encertadament els llocs comuns sobre la repressió en la rereguarda bèl·lica, contextualitza la violència com un fet consubstancial de les guerres i, amb habilitat, converteix un bàrbar «efecte col·lateral» en el centre del debat sobre allò que en podríem dir, amb permís de Todorov (2000), els abusos de l'oblit. Les diverses perspectives que posa en joc sobre l'assumpció individual i col·lectiva de la memòria afecten no tan sols la necessitat d'ignorar o oblidar per viure, sinó també malauradament la negació obcecada de la memòria, a fi de no reobrir velles ferides, o l'autojustificació, en nom de la concordia o la convivència, en lloc d'acceptar la responsabilitat directa o subsidiària en els fets. *Peus descalços sota la lluna d'agost* transita fluidament en el terreny del mite, la poesia i la recerca per aprofundir en una exploració profunda sobre els camins de la memòria, la por, el silenci i l'oblit.

10

A grans trets, en la literatura dramàtica catalana contemporània, difícilment ens trobem amb una mena de retorn dels «*théâtres identitaires*» com el que apunta Gérard Noiriel (2009: 129–154) en analitzar la dramaturgia francesa dels anys vuitanta ençà o amb una revifalla del teatre històric com el que comenta Juan Mayorga (1999) pel que fa a la dramaturgia espanyola de la dècada dels

noranta. Més aviat al contrari: amb més o menys fonament, amb més o menys perspectiva crítica, amb més o menys obertura al marc europeu, la dramaturgia catalana que ha vorejat de manera directa o indirecta la història contemporània tendeix més a mostrar els dilemes que l'assetgen, a qüestionar-la, a problematitzar-la, a desmitificar-la o a expressar les disfuncions, ferides o incomoditats en relació amb el passat, més que no pas a recrear-se en les «bones causes». Pot ser un símptoma de la necessitat de sublimar la història o, si més no, de les dificultats per assumir-la amb «naturalitat» en unes condicions polítiques adverses o fins i tot hostils.

Sigui com vulgui, més que un *teatre històric*, els dramaturgs catalans han optat per un *teatre de la memòria* (Noiriel 2009: 173) que, en el millor dels casos, miraria d'acostar el present al passat, en una dialèctica entre els dos temps que tindria com a objectiu «transposer dans le passé des problèmes d'aujourd'hui pour permettre aux spectateurs d'y réfléchir plus sereinement» com una aportació «sur le plan civique», atès que enriquiria «l'esprit critique de nos concitoyens» (Noiriel 2009: 173). Així i tot, en la dramaturgia catalana hegemònica, la formulària, no hi ha hagut autors que, com Elfriede Jelinek o Jean-Claude Grumberg, hagin bregat d'una manera clara i contundent contra l'oblit. No deu ser pas perquè tinguin por de mirar-se als espills de la història, que de vegades reflecteixen realitats incòmodes o execrables respecte a les versions donades, com ha demostrat la recerca intensa i rigorosa de la historiografia catalana de les darreres dècades. Simplement, fa la impressió que alguns prefereixen ignorar el joc de miralls i s'acontenten amb les inèrcies de la història oficial.

Tanmateix, des d'estratègies dramaturgiques distintes, s'han escrit textos com alguns dels que hem comentat que, aliens al parasitisme que va diagnosticar Jaume Melendres (1985) i, en determinats casos si més no, al presentisme postmodern dels darrers temps, han pensat i repensat la història, no pas per refugiar-se en una nostàlgia o en un passat estèrils, sinó per problematitzar-los i comprendre la complexitat del present, visibilitzar els enfocaments múltiples que admet (els traumes de les dictadures i de les guerres, les frustracions de les utopies, les migracions internes i

externes, la destrucció de la memòria popular, els replegaments identitaris, etcètera) i encarar d'aquesta manera —amb més coneixement de causa— el futur. Allò que ofereixen aquestes peces, fet i fet, és una suma de miralls heterogenis, més nítids o més entelats, més o menys desenfocats, del procés històric de la societat catalana contemporània i de la seva extraordinària diversitat.

En sentit estricte, no s'ha produït, en definitiva, una «destrucció del passat» (Hobsbawm 2001: 13) en la literatura dramàtica catalana contemporània, atès que els mecanismes socials que vinculen l'experiència contemporània de l'individu amb les generacions anteriors, ni que sigui mínimament, s'hi han mantingut actius. La paradoxa és que bona part de les escriptures dramàtiques catalanes, tret almenys de les excepcions esmentades, han deixat de banda una mirada al passat en uns anys en què ha tingut lloc un gran debat d'abast internacional sobre la memòria col·lectiva i els usos polítics del passat (Traverso 2005). O en què, al Principat, hi ha hagut intents seriosos de recuperar l'anomenada «memòria històrica», en especial amb polítiques *ad hoc* dels governs d'esquerres a la Generalitat de Catalunya (2003–2010), que el nou domini conservador de la dreta catalana —com han fet els seus homòlegs valencians i illencs des dels governs autonòmics respectius— ha minimitzat o ha anul·lat sense contemplacions. A més a més, a diferència d'altres àmbits creatius, com el de la novel·la o el nou cinema documental, que han treballat a fons en el binomi memòria i història, les escriptures dramàtiques catalanes dominants n'han restat, volgut o no, al marge o, a tot estirar, s'hi han apuntat com una moda.

Com passa en altres dramaturgies com ara l'espanyola dels vuitanta i noranta del segle xx, un dels aspectes que s'ha destacat és el fracàs de les utopies d'esquerra i la renúncia a la motivació política i social de les obres amb la consegüent pèrdua de la importància del drama polític i històric (Floeck 1995: 32). Les tendències formulàries han maldat per defugir la concreció dels marcs polítics, socials i històrics en què es movien les faules o els personatges, tot acollint-se, de vegades cínicament i gairebé sempre epidèrmicament, a un pretès món postideològic, en el qual, en realitat, la ideologia està més viva que mai (Žižek 2012: 122). Potser per això, enllo-

tades sovint en la postmodernitat, no s'han deixat influir per allò que Judt (2006: 1098) anomenà l'«obsessió per la nostàlgia» que va envair l'Europa occidental en els darrers anys del segle xx. En una nació sense Estat com la catalana, encara que somniï de tenir-ne un d'integrat de ple dret a la Unió Europea, la capacitat de segregar història oficial és, al cap i a la fi, per sort o per dissort, molt limitada.

Nota bibliogràfica

- Autors Diversos 2010: Lluïsa Cunillé, Roger Bernat, Jordi Casanovas, Nao Albet i Marcel Borràs, *Dictadura, transició, democràcia*, Barcelona, Fundació Teatre Lliure.
- Aznar 2005: Manuel Aznar Soler, «El somni d'anar nord enllà o les immigrants magribines en el teatre català actual», dins *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani. De la Transició a l'actualitat*, Barcelona, Institut del Teatre, 129–176.
- Benet 1997: Josep M. Benet i Jornet, *El gos del tinent*, Barcelona, Edicions 62.
- 2000: Josep M. Benet i Jornet, *Olors*, Barcelona, Proa.
- 2005: Josep M. Benet i Jornet, *Salamandra*, Barcelona, Proa.
- Casanovas 2011: Jordi Casanovas, *Una història catalana*, Tarragona, Arola.
- Cavallé 2009: Joan Cavallé, *Peus descalços sota la lluna d'agost*, Tarragona, Arola.
- Coca 1999: Jordi Coca, *Platja negra*, Barcelona, Proa.
- 2002: Jordi Coca, *Antígona*, Barcelona, Proa.
- 2006: Jordi Coca, *Interior anglès*, Tarragona, Arola.
- Cunillé 2008: Lluïsa Cunillé, *El bordell*, Barcelona, Fundació Teatre Lliure.
- Feldman 2011: Sharon G. Feldman, *A l'ull de l'huracà. Teatre català contemporani*, Barcelona, L'Avenç.
- Floeck 1995: Wilfried Floeck, «El teatro español contemporáneo (1939–1993). Una aproximación panorámica», dins Alfonso de Toro i Wilfried Floeck (ed.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1–43.
- Fontana 1992: Josep Fontana, *La història després de la fi de la història. Reflexions i elements per a una guia dels corrents actuals*, Vic, Institut Universitari d'Història Jaume Vicens Vives, Eumo.

- Fontana 2000: Josep Fontana, *Europa ante el espejo*, Barcelona, Crítica.
- Hobsbawm 2001: Eric J. Hobsbawm, *Historia del siglo xx*, Barcelona, Crítica.
- 2004: Eric J. Hobsbawm, *Entrevista sobre el siglo xxi*, a cura d'Antonio Polito, Barcelona, Crítica.
- Judt 2006: Tony Judt, *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*, Madrid, Taurus.
- 2010: Tony Judt, *El món no se'n surt. Un tractat sobre els malestars del present*, Barcelona, La Magrana.
- Mayorga 1999: Juan Mayorga, «El dramaturgo como historiador. El mejor teatro histórico abre el pasado», *Primer Acto* 280: 8–10.
- Melendres 1985: Jaume Melendres, «És possible reproduir el nas de Cleopatra?», *Estudis Escènics* 27 (desembre): 73–87.
- Mestres 2004: Albert Mestres, *1714. Homenatge a Sarajevo*, Tarragona, Arola.
- 2008: Albert Mestres, *Dos de dos*, Barcelona, Proa.
- 2009: Albert Mestres, *La partida o còctel de gambes. Vodevil quadrilingüe*, València, Tres i Quatre.
- 2012: Albert Mestres, *Una història de Catalunya*, Barcelona, RE&MA.
- Molins 1989: Manuel Molins, *Ni tan alts, ni tan rics...*, Alzira, Bromera.
- 1992: Manuel Molins, *Ombres de la ciutat*, València, Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana.
- 1993: Manuel Molins, «Alternatives dramaturgiques del teatre valencià dels anys setanta», *La Rella* 9 (novembre): 101–109.
- 2002: Manuel Molins, *Abú Magrib*, Alzira, Bromera.
- 2003: Manuel Molins, *Elisa*, Tarragona, Arola.
- Noiriel 2009: Gérard Noiriel, *Histoire, théâtre & politique*, Marsella, Agone.
- Ogando 2002: Iolanda Ogando González, «¿Por qué la historia en el teatro?», *Anuario de Estudios Filológicos* 25: 345–362.
- Oliva 1999: César Oliva, «Teatro histórico en España (1975–1998)», dins José Romera Castillo i Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.), *Teatro histórico (1975–1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor, 63–71.
- Pérez 1994: Rafael Pérez, «La desviació... de les ciutats», dins Josep Lluís i Rodolf Sirera, *La ciutat perduda*, València, Tres i Quatre, 7–19.

- Pérez 1999: Manuel Pérez, «Fuentes y patrones en el teatro histórico *radical* español contemporáneo: algunas consideraciones teóricas», dins José Romera Castillo i Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor, 309-318.
- Prunés 1999: Marta Prunés, «Sobre *La Setmana Tràgica* y *Camí de nit, 1854* de Lluís Pasqual», dins José Romera Castillo i Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor, 551-566.
- Ragué-Arias 1999: María-José Ragué-Arias, «Cataluña: textos y representaciones», dins José Romera Castillo i Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor, 205-220.
- Sarrazac 1999: Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, París, Circé.
- Sellars 1994: Peter Sellars, *Théâtre et histoire contemporains*, Arle, Actes Sud-Papiers.
- Sirera 1999: Josep Lluís Sirera, «El documento histórico como material teatral. El caso del teatro catalán», dins José Romera Castillo i Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor, 221-232.
- 2005: Josep Lluís Sirera, «La memòria no té passat (Per a una contextualització del teatre històric català actual)», dins *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani. De la Transició a l'actualitat*, Barcelona, Institut del Teatre, 15-51.
- Todorov 2000: Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós.
- 2007: Tzvetan Todorov, *La literatura en perill*, Barcelona, Cercle de Lectors.
- Traverso 2005: Enzo Traverso, *Le Passé, modes d'emploi: histoire, mémoire, politique*, París, Fabrique.
- Žižek 2012: Slavoj Žižek, *¡Bienvenidos a tiempos interesantes!*, Tafalla (Nafarroa), Txalaparta.

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*¹ 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.

¹ *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*,² 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.

² *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*³ 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.»⁴ 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*⁵ 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.⁶

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*,⁷ 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.⁸ 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*,⁹ 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 meva 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*,¹⁰ 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.¹¹ 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.¹²

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*.¹³ 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?»¹⁴

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».¹⁵

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-

¹⁵ Vegeu el web del projecte: 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 ½). 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 reproduïx 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.)

6 Context i presència del teatre català a França (1980–2012)

JORDI LLADÓ *Universitat Oberta de Catalunya*

ANTONIA AMO *Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse*

Consideracions preliminars

L'article present és el fruit més elaborat d'una recerca comuna realitzada a quatre mans per Antònia Amo i Jordi Lladó respecte de la recepció del teatre català contemporani (des de 1980) a França. L'estudi s'endegà arran del naixement del GRAE (Grup de Recerca en Arts Escèniques), quan, al principi de manera independent, i després fent confluïr les nostres energies i bagatges, tots dos ens vàrem plantejar estudiar les raons i les conseqüències d'un aparent *succès d'estime* de la dramaturgia catalana a França a les darreres dècades. Per oferir un panorama més complet, vam decidir transmetre enquestes a un seguit d'autors, crítics i directors imbricats en el procés, les respostes a les quals ens han estat d'utilitat (DDAA 2010–2011), en tant que diagnòstic que acarem a la recepció de sectors més desconeguts del teatre català. En la investigació, la qüestió identitària era indefugible: per això vam elaborar un qüestionari obert que no sols cerqués la valoració de les obres catalanes difoses a França sinó també de les relacions Catalunya/Europa i de la inclusió del teatre propi dins d'uns referents locals/europeus.

De cara al I Congrés celebrat pel GRAE el març de 2010 vam presentar una primera ponència que reflectia la veu consultada d'alguns d'aquests actors. Enfocat l'estudi amb Europa com a marc referencial i en el context d'un període de travessa del desert que experimentà el teatre de text ben remarcat per Jean-Pierre Ryngaert (2002: 7), el treball constituí una primera aproximació a l'estat de la qüestió, que hem anat completant i afinant en el present text, en bona part fill de l'anterior i plasmació més completa de l'engal·liment del teatre català a França.

Hi destacàvem com a primer factor el nombre crescut de traduccions de peces catalanes al francès (una vuitantena de títols) que no resistia comparació al minso llistat de tota la història del teatre català anterior. Hi subratllàvem especialment la prolífica tasca de diverses editorials amb forta tradició teatral i traductora (les Éditions de L'Amandier, les Éditions Théâtrales i la Maison Antoine Vitez-Atelier Européen de la Traduction) i el pes decisiu del sector acadèmic francès, amb noms com Maria Llombart, Montserrat Proudon, Sandrine Ribes, Christian Camps, Fabrice Corrons o Laurent Gallardo, per esmentar-ne només una part, que contribuïen exponencialment a la difusió i l'estudi de la dramaturgia catalana contemporània. Fèiem esment, a tall d'exemples, de la Journée d'Études que la Universitat Paris-VIII va dedicar a *L'habitació del nen* de Josep M. Benet i Jornet, o la documentada tesi de Fabrice Corrons, sobre l'«Escola de Sanchis» (Corrons 2009). Tampoc no oblidàvem el suport institucional d'entitats com l'Institut Ramon Llull, en les seves seus de Barcelona i París o més puntualment, la Institució de les Lletres Catalanes i l'Instituto Cervantes.

D'una manera absolutament operativa proposàvem el premi Molière (millor obra còmica) a Sergi Belbel per *Després de la pluja* el 1999, com a detonador d'un procés de difusió i promoció del teatre català a França sense precedents, malgrat l'entusiasta recepció anterior d'*El verí del teatre* de Rodolf Sirera, d'ençà de les primeres representacions el 1985. Tampoc no partíem del buit quant a la voluntat d'analitzar el període: així, teníem en compte la conferència de Rodolf Sirera a París el 2001, amb una ubicació del nou teatre com «a-històric, per definició, amb personatges en estat permanent de trànsit per un no-espai i un no-temps, centrats en problemes de comunicació» (Sirera 2001), o l'article de Carles Batlle a *Études Théâtrales* que constata l'emergència de la generació dels 90 (Batlle 2002: 134-142).

El present article, doncs, permet centrar-se més en l'entranya de la qüestió, deixant a banda les mostres de recepció crítica que abordàvem com a tast a la ponència. Ens interessarà aquí aprofundir en la idea de l'uropeïtat com a element essencial de la confrontació o intercanvi de textos i propostes escèniques entre diferents països europeus amb tota la complexitat de tasques que implica

(traducció, condicions de recepció, relació entre els sistemes crític i acadèmic, relació entre cultura i política/institució, etc.). L'enfocament d'aquest acarament vol considerar la realitat de dos entorns axiològics i escènics *a priori* molt desiguals: França com a metonímia d'Europa, el «Nord-Enllà» per antonomàsia, enfront d'una dramaturgia subjecta a una minorització i a un indefugible debat identitari que la duu a la necessitat d'ésser visibilitzada a les grans metròpolis europees. França/París, doncs, com a un dels objectes de desig teatral per excel·lència.

Contextualització: eurofilia i discurs polític

L'anàlisi del dinamisme del teatre català a França seria estèril si no l'exposàrem a la llum de la realitat politicocultural francesa. Per tal de contextualitzar el nostre treball dins d'aquest marc, prendrem com a punt de partida les declaracions que van exposar els diferents invitats institucionals que animaren les «Rencontres européennes» del Festival d'Avinyó 2010 (10–12 de juliol), dedicades en aquesta edició al tema «Europe, Culture, Territoires: Quelles politiques culturelles pour les régions d'Europe aujourd'hui?» (10 de juliol). Arnaud Laporte va introduir el debat posant l'accent en la representativa i diversificada realitat de les regions europees. Ara bé, l'abast de la noció geogràfica de «regió» en l'enteniment polític, cultural, social i fins i tot intel·lectual francès, no té cap relació amb la noció oberta i idèntitaria que existeix (o lluita per existir) en altres territoris europeus.¹

En aquest any 2010, Arnaud Laporte exposava, doncs, un discurs de tonalitats econòmiques optimistes (citant el pressupost

¹ Caldria matisar aquesta diferenciació semàntica per tal de comprendre l'abast del discurs dels agents culturals i polítics que animaren aquest fòrum avinyonès. El model francès de parts que conformen una totalitat és el que majoritàriament serveix com a paràmetre de representació territorial d'una certa Europa. No és doncs gaire estrany que, en conseqüència, des de França, el pes factual de l'anomenada Europa de les Regions hagi estat un fracàs, en el sentit que és la totalitat la portadora de pes polític i no pas les parts.

atorgat per l'Europa a la cultura) contrastat amb la problemàtica de la identitat i de la identificació europea. Com donar un desig d'Europa («envie d'Europe»), com mobilitzar sobretot la joventut i inculcar la idea jungeriana que «Europa» és també un discurs cultural. Malgrat la constatació d'una dificultat cada vegada més real en la circulació de les obres i dels artistes, els tertulians van coincidir en la necessitat de fomentar una estructura «transfronterera» numèrica capaç d'alleujar els tràmits i les formes de difusió. L'objectiu, certament utòpic des d'una perspectiva actual, seria fomentar les condicions que farien d'Europa un àmbit alternatiu a l'econòmic, un territori de pluralitats, d'humanisme, de llibertat, d'universalisme i de localisme, on cadascú tindria un lloc d'identificació: «L'Europe comme un lien social à l'intérieur d'un territoire» (Jacques Toubon) o també «L'Europe comme ce qui unit au-delà de nos diversités» (Xavier Troussard).²

Ara bé, les preguntes formulades pel públic al voltant del *topos* que fóra aquesta gran plaça europea, de les sensibilitats «trans-ètiques» com ara les cultures i els pobles minoritaris, van provocar una reacció en cadena d'ironies diplomàtiques i somriures evasius dignes d'una descripció didascàlica que no té cabuda aquí. La contradicció de plantejaments és evident, si fem cas d'aquesta diferenciació entre la voluntat difusa d'una Europa de les «regions» (per prendre el terme francès) i la realitat efectiva d'una Europa dels estats. Aquesta llarga digressió ens servirà per a traure una premissa com a punt de partida: estem encara molt lluny del reconeixement d'una identitat «catalana» dins del seny de l'Europa real; i això tindrà conseqüències evidents en el reconeixement, encara incipient, d'una dramaturgia catalana emancipada.

² Declaracions obtingudes a partir del programa elaborat per l'equip del 64è Festival d'Avinyó-Relais Culture Europe («Les Rencontres européennes. Europe, Culture, territoires»), i de la «Déclaration d'Avinyó», redactada el 9 de juliol de 2010 arran d'aquest esdeveniment. Els participants: Arnaud Laporte (periodista a France Culture), Jacques Toubon (Exministre francès de la Cultura i de la Comunicació), Xavier Troussard (director de la Direcció General de l'Educació i la Cultural de la Comissió europea).

Si fem lligar aquest resum de bones intencions generalitzadores a una realitat creativa com és ara el teatre català contemporani i la seua projecció en Europa, les conclusions condueixen cap a un sentiment comú d'angelisme euròfil. Existeix una realitat inconnexa entre la situació poc representativa de les «regions» a Europa i la promoció gairebé propagandística del que Europa fa o compta fer per a la difusió de la seua pluralitat cultural. Es pot dir que encara assistim a una dinàmica de (re)construcció europea en matèria cultural: xarxes transversals, fòrums, escenes transfrontereres, projectes arriscats on el reconeixement passa per la presència de totes les realitats culturals, començant per les minoritàries, que si no fan suma en el conjunt europeu, acabaran pesant com a dèficit identitari. I, malgrat les bones intencions, subsisteix el que Dragan Klaić anomena la paradoxa d'un espai (europeu) integrat, però massa heterogeni des del punt de vista de les produccions culturals.³

Imatges i percepcions

Dins d'aquest procés des dels anys 1980, destacaríem com a moment clau el premi Molière a la millor obra còmica concedit a Sergi Belbel per *Després de la pluja* el 1999. Al seu costat, situaríem l'entusiasta recepció que sempre ha gaudit a França *El verí del teatre* de Rodolf Sirera, representada de manera intermitent des que el 1985 es presentà per primera vegada a Toló i a Avinyó, amb la constatació, segons ens aclareix Irène Sadowska-Guillon, que l'obra ha estat incorporada en llibres de text. Subratllem de la mateixa manera la llarga nòmina de títols traduïts al francès de dos autors veterans de l'escena catalana com ara Josep M. Benet i Jornet i Rodolf Sirera (a vegades en col·laboració amb el seu germà Josep Lluís Sirera), la

3 «Les coproductions internationales restent plutôt rares malgré les subventions européennes disponibles dans le cadre du programme Culture. [...] Près de cinquante langues sont parlées en Europe mais, paradoxalement, aucun réseau n'a été monté pour mettre le multilinguisme à l'épreuve de la scène —comme Jan Lauwers le fit avec la Need Company durant les deux dernières décennies, en pionnier solitaire» (Klaić 2009: 137).

qual cosa indica, si més no, una visibilització considerable. Com a dades simbòliques finals d'aquesta línia que abasta vora trenta anys, ens hem de referir als èxits de les representacions *Chiove (Plou a Barcelona)*, de Pau Miró, posada en escena per l'italià Francesco Saporano a la sala MC93 de París (5-7 de febrer de 2009) i d'*El mètode Grönholm*, de Jordi Galceran, posada en escena per Thierry Lavat al teatre Tristan-Bernard de París (1 de febrer al 30 d'abril de 2011).

Una de les portes d'aquesta obertura o curiositat francesa per l'escena catalana fou, sens dubte, la connexió francesa de José Sanchis Sinisterra. La difusió ben aplaudida de l'obra de Sanchis *¡Ay, Carmela!* (1986) en determinats cercles escènics francesos fou decisiva i, en aquest sentit, cal subratllar el ressò que desvetllà a Tolosa de Llenguadoc, ciutat important en l'exili republicà català i espanyol, amb una tradició apreciable a la seva universitat quant a l'estudi de la cultura i història ibèriques del segle xx. El fenomen es produïa just en el moment en què Sanchis es convertia des del Teatro Fronterizo i des de l'Institut del Teatre de Barcelona en mestre destacat d'una nova generació d'autors catalans, entre els quals els esmentats Belbel i Batlle al costat de Lluïsa Cunillé, com a més valorats des del camp acadèmic i crític (Corrons 2009).

Malgrat una certa negativitat o pessimisme sobre la realitat d'una dramaturgia catalana (o hauríem de dir, potser, barcelonina?) que a França expressen alguns professionals del gremi (farem parlar més endavant les enquestes realitzades), nombrosos són els articles de premsa, en bona part provinents dels agents culturals catalans, que elogien la identitat teatral del país més enllà de les seues fronteres geopolítiques. Així ho proven les observacions relativament optimistes de crítics com Andreu Gomila: «El director del TNC [Sergi Belbel] assegura que ja existeix la denominació de *Catalan author* o *katalanische Autor*, quan abans sempre es decantaven per la fórmula *Spanish author*. Clua i Galceran ho certifiquen. Teatralment almenys, Catalunya existeix» (Gomila 2008).⁴

4 Vegeu també Bordes (2009), un article on es destaca la internacionalització incipient de la nova generació de dramaturgs («Els Miró, Szpunberg o Rosich»),

Des d'aquesta perspectiva dels crítics catalans, globalment les coses són clares: encara que els europeus no ho acaben de saber i el consideren dins del conjunt «espanyol», el teatre de marca catalana té des dels anys 1990 una presència afirmada dins del paisatge teatral europeu (ens circunscrivim aquí al francès). Aquest entusiasme pel reconeixement, si pot qualificar-se d'expansiu i probablement autocomplaent, no està desproveït d'una certa veritat que caldrà, però, matisar. En efecte, autors com Belbel, Benet i Jornet o Galceran van conèixer durant els anys 1990 i 2000 un èxit representatiu. L'empenta internacionalitzadora dels Jocs Olímpics de Barcelona el 1992, el prestigi futbolístic català i la proximitat fronterera amb la cultura i el mercat turístic catalans han contribuït a abonar un terreny propens a la identificació d'una certa idea de la «catalanitat». Aquests autors arriben a França en un moment propici per a poder traure una targeta de presentació «catalana». Però cal formular que una minoria d'autors «reconeguts», premiats i publicats (encara que la vitalitat editorial del teatre català traduït a França pugui estar en contradicció amb la seua vitalitat teatral), si és suficient per alimentar les apologies crítiques i els triomfalismes, no és gens poderosa per a fer perdurar, consolidar o perpetuar un cànon dramaturgic català, una especificitat dramaturgica on es pugui exhibir definitivament l'empremta «catalana».

Corroborada queda també aquesta imatge des de la perspectiva francesa (encara que sense triomfalismes) si ens remetem a l'anàlisi d'universitaris francesos com ara Fabrice Corrons, que, malgrat una certa distància objectiva, no contradiuen aquest optimisme, encara que matisen les raons que el provoquen. Corrons parla de

tot legitimant aquesta impressió a partir de les declaracions de representants de la generació anterior (Belbel i Galceran), que afirmaven, ja el 2009, com Pirineus amunt va evolucionar el seu reconeixement d'autors «espanyols» a autors «catalans». També tracta la qüestió Belén Ginart (2010); en un apartat del reportatge consagrat a la dramaturgia catalana recent, Ginart fa una breu ressenya de la presència del teatre català contemporani al món i recupera les impressions optimistes i positivitzadores de la globalització de Guillem Clua: «Cada vegada més, una veu d'aquí es pot veure en qualsevol lloc. I això és nou. Per primera vegada el nostre objectiu no és Barcelona, sinó el món» (2010: 3).

«teatro catalán ya visible» i «reconocimiento internacional», però es planteja també en quina mesura aquesta realitat respon a una especificitat o identitat estètica o a una conjuntura institucional, promocional i parateatral (Corrons en premsa). Les recerques quantitatives dels universitaris francesos mostren un increment de la presència del teatre català a França, però això no voldrà dir que el concepte de «teatre català» sigui associat unànimement a una especificitat estètica catalana. En 2008, Aurélie Deny publicava un estudi sobre la difusió del teatre català a França a partir dels anys 2000, sobretot en els àmbits editorials (Deny 2008: 208). Les dades constataren una intensificació editorial de traduccions de textos catalans al francès entre l'any 2000 i 2006, sense que això pogués ser associat directament a una intervenció especialment institucional o pública, amb l'excepció d'organismes com l'Institut Ramon Llull o la Institució de les Lletres Catalanes de París (Deny 2008: 211). L'activitat traductora ha continuat, encara que no al mateix ritme, força menys impulsat, de la presència escènica de textos catalans en els circuits francesos.

Desig d'Europa

Posarem l'accent en un desig formulat quasi majoritàriament pel conjunt dels enquestats: un vertader desig d'Europa. Sembla que aquest «desig d'Europa» pugui formular-se amb una certa bidireccionalitat: d'una banda, el desig emergent de les diferents cultures que fecunden la imatge geocultural plural que ens podem fer d'Europa. Un desig que es formula, doncs, en la voluntat de voler exportar-se o de ser «recuperat» des de fora de les fronteres locals, i que dóna un cert prestigi o legitimació cultural, i això malgrat la devaluació parcial de la noció de globalització a la qual estaria associada gairebé tota acció o procés «d'universalització». D'altra banda, ens confrontem al desig o a la voluntat més diluïda i/o inconcreta d'una Europa, que ja no és objectiu sinó subjecte, des d'on es formula aquest desig per tal de construir-se a si mateixa en tant que fonament comunicatiu i supranacional, tot apropiant-se

de les aportacions recíproques de la pluralitat cultural dels territoris dits europeus; en donar una certa visibilitat aprofitadora de la marca «projecte europeu», es fomenta alhora l'existència, vaga, d'una noció cultural «europea», respectuosa dels localismes, que contribueix a donar cos al mosaic global. En aquest sentit, Europa correspon a una dinàmica integradora i no pas a una construcció uniformadora. Es valora, doncs, la idea d'una Europa que es fa no com a entitat retrospectiva i cosificada, definida com a un cúmul d'herències juxtaposades, sinó una Europa, en paraules de Barbara Cassin, «en cours, en activité, *energenia* plutôt qu'ergon, qui travaille les écarts, les tensions, les transferts, les appropriations, les contresens, pour mieux se fabriquer» (Cassin 2004: 17).

El desig de reconeixement i de legitimació «europeu» transparenta una situació objectivament rica quant a la realitat del teatre català de qualitat que arriba a França, però també una necessitat d'heroisme, de superació d'un cert complex localista, de creació d'una «marca» cultural apta per a l'exportació europea i més precisament per a l'exportació al país de «l'exception culturelle», segell supervaloratiu d'un *savoir-faire* cultural francès exigent i (fallaçment avui) enllà de qualsevol tipus de condicionament mercantilista.

La traducció com a dinamitzador essencial

Entre els factors que han contribuït al procés estudiat destaquem, en primer lloc, un nombre considerable de traduccions de peces catalanes al francès que podem considerar excepcional si el comparem al llistat minso anterior a 1980. El nombre de traduccions han superat la cinquantena de títols si ens referim a les edicions i freguen els 80 si hi sumem les traduccions que consten al catàleg del CatalanDrama elaborat per la Sala Beckett. En la tasca hi ha estat implicades editorials franceses obertes a la innovació arribada de sota els Pirineus, singularment les Éditions de L'Amandier i les Éditions Théâtrales de París, al costat d'altres que ho han fet més puntualment com Les Éditions de l'Olivier, La Tour Gille (Éd.

du Temps), Cénomane, Éditions du Laquet o la tolosana Presses Universitaires du Mirail (sovint passant per la traducció en castellà). És destacable en aquest sentit, l'interès de la Maison Antoine Vitez, «Atelier Européen de la Traduction», que ha comptat amb l'estímul i la tasca prolífica de personalitats com André Delmas, Isabelle Bres, Laurent Gallardo o Neus Vila, entre d'altres.

En una entrevista del 2007, Carles Batlle elogia el model de xarxes alemany, però considera que el seu funcionament (estrena abans de publicació) seria molt difícil aplicar-lo a Catalunya. Batlle defensa enfervoridament la traducció com a vector de difusió del text, tot multiplicant així les possibilitats de vida escènica de l'obra. En aquest sentit, coincideix doncs amb la coneguda frase d'Eco: «La llengua d'Europa és la traducció.» Diu Batlle en paraules de la periodista: «Dins del marc català, la publicació del text continua sent important, però de cara a fora la prioritat és entrar en xarxes de distribució importants, via festivals o premis» (Bibolas 2007: 9).⁵ El Festival d'Avinyó ha estat precisament al 2012 el marc d'un interessant projecte de promoció de vuit companyies catalanes acompanyades institucionalment per l'Institut Ramon Llull. El director adjunt —Alex Susanna— i el delegat a París —Raül David Martínez— explicaven les raons que justificaven aquesta iniciativa sense precedents:

D'une part, cela est dû au formidable renouveau de la scène catalane. Avec le début de la démocratie, cette scène avait connu une effervescence remarquable, puis avait décliné, et elle a aujourd'hui récupéré sa créativité et sa vitalité. [...] D'autre part, notre présence à Avignon constitue

5 És interessant la matisació de Batlle sobre la percepció entusiasta de tot el que s'havia relacionat amb l'èxit de la Barcelona dels 1990: «hi ha un cert interès pel teatre català a Europa i a Occident [...]. Tot el que estigui relacionat amb Barcelona suscita interès. [...] [És una moda que] va començar amb el Jocs Olímpics. Encara vivim de renda d'aquesta imatge *fashion* de Barcelona. Quan vegim que aquest esperit creatiu que caracteritzava Barcelona ha desaparegut, s'adonaran que el que queda ara és en bona mesura façana. Molta gent interessant ha marxat. La ciutat els expulsa. Arribarà un moment en què la moda haurà quedat *démodé [sic]* i Barcelona només serà un destí turístic» (Bibolas 2007: 9).

un aboutissement après avoir participé à divers festivals en France [...]. Nous voulons que notre présence se consolide et s'inscrive dans une continuité. A la différence d'autres instituts culturels, nous n'avons pas de lieux de programmation, nous développons des collaborations régulières avec des programmeurs, invités à venir voir les spectacles en Catalogne et aux Baléares. Avignon est une façon de continuer ce travail en condensé au moment où tout le monde est là. (Santi 2012: 38)

Un tercer element que hem considerat decisiu és el creixent interès acadèmic pel fenomen, amb un paper essencial per part de diversos professors, lectors i estudiants en l'estudi de la dramaturgia catalana contemporània. Destaquem en aquest sentit la tasca de Montserrat Proudon, Christian Camps o Fabrice Corrons, entre d'altres, que han estudiat i/o impulsat diferents compilacions, tesis doctorals, recerques, congressos i treballs sobre el fenomen. En aquest sentit, és destacable el paper de Carles Batlle en la doble faceta d'autor i acadèmic connectat amb personalitats com Jean-Pierre Ryngaert o Jean-Pierre Sarrazac o plataformes com la revista *Études Théâtrales*. Dos exemples molt representatius d'aquest interès acadèmic són, per una banda, la Journée d'Études que Proudon i Llobart dedicaren a la Universitat Paris-VIII a l'entorn de *L'habitació del nen* de Benet amb el grup de recerca Traverses i, en segon lloc, la documentada tesi de Fabrice Corrons, sobre l'«Escola de Sanchis», centrada en l'obra de Carles Batlle i Lluïsa Cunillé (Corrons 2009). I un darrer factor, però en certa manera el més decisiu, rau en el ja alludit suport econòmic i logístic per part d'entitats dependents de la Generalitat de Catalunya com ara l'Institut Ramon Llull i la Institució de les Lletres Catalanes, o les col·laboracions més escadusseres de l'Institut Cervantes de París.

França, porta d'Europa?

A la pregunta de si es podria parlar de la dramaturgia catalana com a marca de fàbrica singularitzada i reconeguda a França, Laurent Gallardo, lligat a la Maison Antoine Vitez i a l'Atelier Européen de Traduction, constata que es percep en la dramaturgia catalana a

què ell ha tingut accés una certa homogeneïtat de forma i de contingut, i un circuit de formació molt rigorós i organitzat (Institut del Teatre, TNC, Sala Beckett) que sovint pot donar lloc a un «formatage portant atteinte à un certain esprit de créativité». Malgrat això, la dramaturgia catalana actual és identificada amb una generació jove, també, en part, relacionada amb la radicalitat estètica d'alguns directors prou coneguts a França com Calixto Bieito o Àlex Rigola) (Gallardo, DDAA 2010). En aquest sentit, la diagnosi de Gallardo coincideix amb l'essencial de les conclusions de Fabrice Corrons en constatar l'interès definitori del sistema teatral català per la «recherche d'alternatives au système théâtral bourgeois» (Corrons 2009: 104). Tot i aquesta singularitat, Gallardo es mostra escèptic respecte de l'interès específic que puga suscitar el teatre català en l'escena francesa, i en abordar l'èxit de representacions de peces com *Après la pluie* o *La méthode Grönholm*, les considera «épiphénomènes» vinculats a l'interès comercial d'un cert teatre privat (Gallardo, DDAA 2010).

Irène Sadowska-Guillon, al seu torn, nota una etiqueta més o menys catalana lligada a la tradició dels col·lectius i remarca que, en contrast amb una difusió força palpable de dos veterans com Benet o Sirera, només el cas de Belbel dins de la generació dels noranta hi fóra comparable. Per exemplificar l'excepcionalitat d'aquest cas, posa com a exemple de nom significatiu «desconegut» a França el de Lluïsa Cunillé, que malgrat ésser traduïda, estudiada i valorada universitàriament (Corrons 2009), «a du mal à percevoir sur nos scènes». Sadowska-Guillon no creu que els autors catalans de la generació dels 1990 conformin una especificitat molt marcada, en tant que s'inscriuen segons ella «en les tendències generals» de l'escena europea (Sadowska-Guillon 2010).

Aquestes mostres de percepció crítica no exclouen tanmateix la inclusió de la dramaturgia catalana en un sac comú «d'uropeïtat teatral», si seguim la reflexió que Emmanuel Wallon elabora del teatre com a «fàbrica» constructora d'Europa, entitat més aviat ubicada en l'imaginari que no pas entesa com a constructe orgànic. Wallon es refereix al teatre del segle xx atuat dins de l'àmbit postmodern de la perplexitat i del qüestionament, del pes (o

la mort) del subjecte i de la tensió entre el llenguatge i la realitat. Una Europa, doncs, que és instància mitjancera entre el local i la universalitat, amb un teixit bàsicament urbà i cosmopolita, que sorgeix de la tensió entre una diversitat local constitutiva, per una banda, i la voluntat d'esdevenir una entitat que vagi més enllà d'un sindicat d'estats bastit en funció dels avantatges econòmics (Wallon 2009: 11–30). Una dialèctica més pertinent encara en el cas de l'escena catalana sorgida d'un entorn cultural que ha viscut des de fa segles aquesta tensió entre el local i el nacional, o si es vol, entre la regionalitat i l'afany de transcendir-la (Amo Sánchez i Corrons 2012: 195).

Per altra banda, Sadowska-Guillon distingeix entre teatre fet a Catalunya i teatre clos en la fixació identitària, per bé que subratlla que, sobretot abans dels 2000, el percentatge d'obres traduïdes que presenten una espacialització explícitament catalana és minoritari. A partir dels 2000 s'inicia un procés de relocalització prou debatut (Sirera 2001; Santamaria 2003: 56–59; Batlle 2006: 97–99; Corrons en premsa). Sadowska-Guillon fonamenta aquest interès en el teatre català per part de certs sectors escènics i editorials francesos, pel contrast amb un període d'entotsolament formalista de la dramaturgia francesa que contrastaria amb la capacitat del Belbel de *Després de la pluja*, per exemple, per dialectitzar les relacions de l'individu amb el seu entorn social (Sadowska-Guillon 2010). En aquest sentit, hauríem de parlar d'una diagnosi propera a les conclusions de Maria-José Ragué-Arias i Sharon G. Feldman quan en llurs documentats llibres sobre la dramaturgia catalana contemporània remarquen una escena antievasionista, en què malgrat l'experimentalisme minimalista i enigmàtic de moltes propostes o de l'ús de procediments com ara la interacció espaciotemporal, la intertextualitat o el solo/fals monòleg interior, s'apunta sempre cap a una realitat propera i immediata: aquest és l'objectiu, més o menys explícit o palpable, d'aquests dramaturgs tothora encarats al present immediat (Ragué-Arias 2000: 153–161; Feldman 2011: 272–274).

En la mateixa direcció aniria la valoració de la crítica per propostes prou diverses com les de Carles Batlle o Manuel Molins, en qui Sadowska-Guillon observa la capacitat d'abordar i/o connectar

amb problemàtiques universals, bé sigui des d'una estratègia allunyada del realisme (cas Batlle) bé des de la pròpia història i realitat immediates (cas Molins). En el seu escrit sobre l'autor valencià, la seva anàlisi sobre la felicitat concordança entre l'ètica i l'estètica es podria fer extensible als altres autors catalans ben valorats com ara Batlle, Cunillé o els Sirera, per exemple, en la comuna funció de l'encarament que el teatre pot aportar respecte de les diverses alienacions generades dins de la societat globalitzada:

La réflexion et les questions mises en théâtre par Manuel Molins sont aujourd'hui plus que jamais d'actualité dans notre société soumise à la globalisation galopante, à la normalisation tous azimuts où l'oppression n'agit plus masquée mais à visage découvert. Elle prend les formes du terrorisme idéologique, scientifique, économique, des impératifs du bien commun, de la dictature de la bien pensance, du bon goût, du formatage des idées et des comportements [...]. Le philosophe Paul Ricoeur analyse dans son ouvrage *Le parcours de la reconnaissance* la relation de ces reconnaissances avec la communautarisation linguistique. Il voit l'urgence du «nettoyage du langage» qui ne remplit plus sa fonction de véhicule de la pensée, d'outil de communication, mais au contraire devient marque de séparation, d'enfermement tribal. (Sadowska-Guillon 2008: 445-446)

Aquest posicionament, tot recolzant-se en Ricoeur i en la teorització que Molins plasma a *La màquina del doctor Wittgenstein*, apunta cap a la necessitat d'un llenguatge «buidat dels buits», capaç de construir reflexió i compromís ètic, en contra de la impostura que representaria, per a Sadowska-Guillon, «la violence bouffonne de Rodrigo García» (Sadowska-Guillon 2008: 441).

* * *

En un altre ordre de coses, Laurent Gallardo es refereix als criteris de selecció d'obres del comitè de la Maison Antoine Vitez, compost per traductors i autors, on més enllà dels contactes diversos i contrastats amb els autors, directors i programadors, marca dues condicions quant a la pertinença de la traducció: l'obertura de noves perspectives per a l'espectador i l'interès respecte a la producció

teatral francesa, la qual cosa podria explicar, per exemple, la fortuna d'*El verí del teatre*, de Sirera, on la presència d'un marquès ben relacionat amb Sade o de continguts essencials de *La paradoxa del comediant*, de Diderot, han pogut ser determinants d'una bona acollida en clau francesa. Fet i fet, Gallardo iguala criteris per a qualsevol traducció de qualsevol llengua o país, tenint en compte no tant els cànons sinó més aviat l'horitzó d'expectativa o, si se'ns permet l'expressió, l'horitzó «de sorpresa» del receptor francès davant de propostes d'altres països. En suma, uns criteris enfocats més aviat de cara a la recepció.

Ben valuós és en aquest sentit el testimoni que ens ha aportat Neus Vila, tant per la seva experiència d'actriu-directora amb la seua companyia Le Théâtre du Serment, com en la de traductora, on destaca la tasca realitzada «a tres mans». Aquest fou el cas de *Salamandra, L'habitació del nen* (ambdues obres de J. M. Benet i Jornet), *Paraules encadenades* (Jordi Galceran) i *L'últim dia de la creació* (Joan Casas), on també representà un paper a escena. Vila valora tant la força del subtext en les peces dels autors traduïts com de les possibilitats comunicatives en les possibles posades en escena, tot remarcant-nos com a mostra d'aquest cas *L'habitació del nen* i *Paraules encadenades*. En d'altres casos les motivacions predominants quant al determini de traducció d'un text haurien respost, segons Vila, a altres motius: la tria d'*El color del gos quan fuig* de Beth Escudé, per exemple, respongué més aviat a la consideració de l'obra com a dotada de continguts equiparables a d'altres peces contemporànies d'arreu. En el cas de *Quatre dones i el sol* de Jordi Pere Cerdà, Vila confessa l'influx de la pròpia ascendència cerdana com a motivació primordial. Quant al caire comú de la dramaturgia catalana, Vila percep una heterogeneïtat prou gran com perquè l'espectador o el crític francès (en general, tendent a desconèixer o menystenir les cultures locals) percebi una identitat particular de la qual ella mateixa dubta. Insinua també un emporiment de la creació en els darrers temps on «bona part del teatre català està influït per la televisió», una horitzontalitat que dificulta els «petits miracles» que de tant en tant produeix una dramaturgia que malda per sortir del seu racó (Vila, DDAA 2010).

Domènec Reixach, des de la perspectiva perpinyanesa que li aporta l'actual direcció del Teatre de l'Arxipèlag afirma que sols «alguns espectadors» i «alguns professionals» baixen a Barcelona a veure teatre mentre que el públic francès no té cap consciència d'identitat particular catalana, més enllà de la d'alguns espectadors avisats que han constatat un punt especial de modernitat estètica o trencadora: tornem altra vegada a la tradició quant a la bona recepció d'alguns col·lectius o a les extremes apostes escèniques tipus Bieito o Rigola) (Reixach, DDAA 2010).⁶

Els autors parlen

Entre les qüestions que vam plantejar en les enquestes a diferents autors a l'entorn de l'europeïtat inquiríem respecte de si aquest factor condicionava la pròpia obra, tant en el sentit de la consciència i dels continguts, com en el de la recepció. La majoria afirma que l'objectiu és convertir el local en universal, i en el camí a l'universal, Europa és instància ineludible. En algun cas la interrelació es tematitza: la frontera a *La màquina del Doctor Wittgenstein*

6 El 2010 és precisament l'any on cristalitza el projecte transfronterer i transnacional de la Scène Catalane Transfrontalière/Escena Catalana Transfronterera, dirigit per Domènec Reixach. La seua seu al Théâtre de l'Archipel de Perpinyà és el punt cardinal d'aquest pont cultural i institucional que té la clara ambició de crear una plataforma de creació mundial, «une eurocité catalane: À terme, l'enjeu est bien l'émergence d'une nouvelle citoyenneté, catalane, européenne, euroméditerranéenne, enracinée et ouverte sur le monde». Alguns dels objectius d'aquest projecte: «donner à voir la capacité de création de la culture catalane, singulière et universelle; faire du catalan la langue d'accueil et d'intégration des communautés installées en Catalogne au nord et au sud, en parfait équilibre avec les langues dites nationales; donner à voir les langues et cultures minoritaires du territoire sur le mode de la création littéraire et de l'exigence; nouer des liens structurels avec des structures disséminées autour de la Méditerranée. [...] Nous allons créer un centre bicéphale et transfrontalier de production et de démonstration de spectacles vivants et créer un centre capable de générer une dynamique économique, tant au niveau des industries culturelles qu'au niveau touristique» (Conferència de premsa Escena Catalana Transfronterera 2010). Vegeu també Reixach 2010.

(Molins), la contradicció entre el Jo i l'Altre que ens subratlla Batlle tot recolzant-se en la «identitat narrativa» de Ricoeur o la revisió del passat (Segona Guerra Mundial) en Rodolf Sirera (DDAA 2010–2011). Albert Mestres destaca l'alternança de llengües en obres com *La partida* (recurs també present en *El Ball dels llenguados* de Molins), i també hi debat a *Un altre Wittgenstein, si us plau*. Una nova Europa s'erigeix a través d'aquesta mirada porosa com es desprèn en *Combat* de Batlle (Feldman 2005).

Belbel desconfia de condicionaments europeus a l'hora d'escriure i apunta l'interès propi i el del públic com a condicionants, per bé que remarca que la realitat europea hi sura per contrast amb d'altres com la (nord-) americana. En idèntic sentit quant a la prioritat del receptor es pronuncia també Àngels Aymar quan posa èmfasi en la transmissió d'emocions per damunt de l'europeïtat o el cànon de torn. Molins destaca el pes de factors sociològics i personals quant al procés de difusió del teatre català, que situen l'autor en un laberint de contactes, ajuts públics, etc. En el segle de la comunicació, Batlle troba que cal aprofitar i potenciar totes les plataformes i recursos, com la Maison Antoine Vitez o la Mousson d'Été, mentre que Rodolf Sirera abona que la projecció transfronterera d'un text ha de sorgir «de la pròpia matèria dramàtica», condició prèvia a la pressió del context (DDAA 2010–2011).

Tots els autors són conscients que la dramaturgia catalana és inclosa dins de l'espanyola per bé que existeixi la marca barcelonina. Com en el del teatre rossellonès, el català no depassa la categoria de *patois* (així ens ho declara, per exemple Belbel), del qual s'ignora el potencial demogràfic i no es capeix que compti amb una tradició estimable. Ajuda a la confusió l'ús del terme «valentien» en el cas de traduccions dels Sirera, la qual cosa no contribueix a la percepció d'una dramaturgia comuna. Com a comble de paradoxa identitària cal destacar el de Joan Pere Cerdà quan presentà a París la versió francesa de *Quatre dones i el sol* el 2004 en el cicle «Teatro Español Contemporáneo» on figuraven també peces de Benet i Jornet i Escudé. I és que Cerdà, nascut a Sallagosa, ha exercit de «català del sud», única forma de catalanitat des de la perspectiva jacobina o neojacobina.

Així, constatem que França com a gresol d'Europa, com a paradigma europeu, com al «Nord Enllà» espriuà per excel·lència, manté el seu pes en la tradició hispànica i catalana. Els autors reconeixen algunes influències de les obres franceses en la seva producció. Alguns afirmen basar-se més en escriptors de generacions anteriors, com és el cas de Mestres, Molins, Sirera o el de Belbel, quan declara haver-se format amb el teatre de l'absurd i en el grup OULIPO. Cal remarcar, però respecte de Belbel i de tota la generació dels noranta, que, de la mateixa manera que a principis del segle xx s'entronitzaren uns models europeus de modernització, begueren d'un oficiós però prou sabut cànnon d'autors referencials postbeckettians: Harold Pinter (que ja havia influït en Benet des de 1976 en les seves peces breus), David Mamet (incloses les seves incursions d'ordre cinematogràfic), Thomas Bernhard, i la quota francesa que representa l'*outsider* Bernard M. Koltès. Batlle, ubicat com Belbel en l'època que Koltès era el paradigma d'aquesta generació, constata en aquest sentit la facilitat actual de circulació de textos que ha ajudat a potenciar aquest fenomen, per bé que des del 2000 ençà la cota de modernitat hagi estat desplaçada dins de França a autors com Jean-Luc Lagarce, Didier Georges Gabilly o Valère Novarina. Ara bé: ¿no representa l'acolliment a Pinter i Beckett, sobretot, amb el triomf de la poètica del «détour» i del «fragment» destacats per Emmanuel Wallon, aquella dramaturgia *engouffrée* denunciada per Sadowska-Guillon que hauria generat, de retruc, un interès per dramaturgies més allunyades de l'el·lipse? ¿No explicaria, això, justament, el poc interès de França per Cuni-llé, la dramaturga més representativa de la poètica de l'enigma i la sostracció? Potser, perquè per «détours» i «fragments» el repertori propi ja donava prou de si, ens preguntem, i allò que interessava de fora era justament l'aire fresc que aportaven peces més cenyides al concret, bé les que seguien una factura més convencionalment literària com les de Sirera o Galceran, bé les emparentades amb el dinamisme cinematogràfic com *Després de la pluja*. És per aquest mateix motiu que han estat traduïts i en alguns casos representats autors com Molins, Batlle, Casas o Benet i Jornet, no pas per les marques de modernitat formal sinó per la capacitat d'illuminar

d'una manera nova la contemporaneïtat. En aquest sentit, justifiquem que les peces de Benet i Jornet més valorades per Sadowska-Guillon en la nostra entrevista hagin estat *E.R.* (que en francès ha estat traduïda amb el mateix títol de la versió filmica de Ventura Pons: *Actrices*), obra no destacada com a la més canònica pels estudiosos de l'autor), i de Belbel *Després de la pluja* (amb la seva potència cinematogràfica/actualista) i *El temps de Planck*, allunyada de la via «Sanchis» de les primeres peces de l'autor (Sadowska-Guillon 2010). En suma, el punt mitjà entre un teatre convencional, hereu dels tics i trucs del drama absolut (Galceran, per exemple) i de la via més *engouffrée* de la nova dramaturgia francesa.

Les institucions i la promoció a Europa

És indubtable, en tot aquest procés, que el recolzament institucional ha estat decisiu. L'Institut Ramon Llull i la seva delegació parisenc ha dut a terme, en les dècades estudiades, una política compromesa amb la difusió del teatre (com altres facetes de la literatura i l'art), des d'una clara orientació aperturista, un signe d'«europeïtzació» de les relacions francocatalanes (institucionals, culturals, socials, artístiques). En aquest sentit, la tasca de l'Institut Ramon Llull s'ha caracteritzat per una obertura de mires i el seu suport s'ha estès no sols als noms editats o estrenats a Barcelona sinó a sectors sovint bescantats com el teatre anomenat «familiar», tot portant una àmplia representació catalana al Festival Au Bonheur des Momes de Grand Boman a l'agost 2009 amb noms com Pep Bou, Nats Nuts, Maria Antònia Oliver, Xarxa Teatre, en una edició en què Catalunya representà el paper de convidat. Els ajuts han estat atorgats a autors i propostes ben diverses, amb un eclecticisme que no es correspon gaire al restriccionisme imperant als teatres públics barcelonins, on l'accés dels autors considerats no prou canònics (siguin de la tradició, siguin actuals) és prou difícil.

La pregunta que ens fèiem és si la presència institucional s'ha posat al servei de la promoció teatral o si hi ha hagut una dependència teatral de les institucions que hagi condicionat la creativi-

tat i les programacions temàtiques. Creiem que, tant pel que ens han fet arribar els autors com per la lectura del catàleg de les peces transmeses o representades, resulta exagerat parlar de condicionament: els autors han aprofitat, simplement el canal establert i, percebem, pel cap alt, modulacions o encàrrecs molt puntuals que no desmenteixen el que creiem que és una llibertat general respecte d'una difusió adequada al «desig teatral de França», un desig que esdevé més edípic que cap altre, si se'ns permet la *boutade*. Encara així constatem també que l'«exception culturelle française» ja no ho és tant i que la difusió i traducció a l'anglès i a l'alemany iguala o supera els àmbits de difusió francesos.

Conclusions

Sigui com sigui, aquest teatre català que ha aconseguit, discretament o no, traspasar la frontera dels Pirineus, és un teatre més europeu que no pas emblemàticament català, amb formalitzacions originals i contemporànies, un punt acomplexades, potser, respecte de la pròpia tradició, de tot allò que transcendís localitat o pintoresquisme.

Entre la realitat institucional i la percepció dels creadors, en el nostre cas de llengua catalana, amb inquietuds cap a Europa, hi ha latitud. Sense arribar a la formulació «seixantera» de «subvenció/subversió», cal constatar però un sentiment esquizofrènic, dual, cap a Europa (noció entesa, per una banda, com a espai d'acollida de tots els imaginaris, i per l'altra, com a estructura administrativa que finança projectes), que potser, si no facilita la superació del sentiment local, sí que ajuda a sublimar-lo. Europa és també desig i promesa de difusió de la creació. Porta d'entrada i gran casa de tots, oberta a l'intercanvi, al diàleg de cultures, a la retroalimentació entre allò que és local i allò que ho fa global...

Però, a Europa també es pot entrar sense sortir de Catalunya: des dels diferents circuits, plataformes numèriques, ajudes institucionals per a les traduccions i edicions, contactes oficials i extraoficials, etc. En aquesta xarxa confusa, tots es posen d'acord: cal organit-

zar els diferents engranatges que la componen perquè el projecte cultural europeu siga de veres accessible i no només possible.

Nota bibliogràfica

- Amo Sánchez & Corrons 2012: Antonia Amo Sánchez i Fabrice Corrons, «Le Théâtre catalan contemporain. Les ressorts d'un essor culturel récent: entre particularisme et désir d'universalité», dins Gonzalez i Laplace-Claverie 2012: 193–213.
- Batlle 2002: Carles Batlle, «La Nouvelle Écriture dramatique en Catalogne: de la "poétique de la soustraction" à la littérisation de l'expérience», dins Danan i J Ryngaert 2002: 134–142.
- 2006: Carles Batlle, «Drama català contemporani: entre el desig i la terra promesa» dins Foguet i Martorell 2006: 75–102.
- Belbel 2006: Sergi Belbel, «Préface», dins Carles Batlle, *Tentation*, trad. d'Isabelle Bres, París, Éditions Théâtrales, 10–12.
- Bibolas 2007: Noemí Bibolas, «El nom de Barcelona és com una mantra» (entrevista a Carles Batlle), *Avui*, 17 de maig, 8–9.
- Bieito 2011: Calixto Bieito, «Manifest Artístic» de Barcelona Internacional Teatre, http://www.calixtobieito.com/index.php?option=com_content&view=section&layout=blog&id=1.
- Bordes 2009: Jordi Bordes, «El teatre català es fa un lloc al món», *El Punt*, 12 de gener, 29.
- Brasseur i Gonzalez 2008: Patrice Brasseur i Madelena Gonzalez (ed.), *Théâtre des minorités: mises en scène de la marge à l'époque contemporaine*, París, L'Harmattan.
- Brédy 2004: Aude Brédy, «Boire le théâtre librement, jusqu'à la ciguë», <http://www.humanite.fr/node/306764> [consulta 19 d'octubre de 2004].
- Cassin 2004: Barbara Cassin (ed.), *Vocabulaire européen des philosophies*, París, Seuil.
- Conferència de premsa Escena Catalana Transfronterera 2010: <http://comedia.cat/proyectos/docu/dossier-presse-a4-816.pdf>. Cf. igualment <http://www.ect-sct.com/>.
- Corrion 2009: Rodolphe Corrion, «Après la pluie», <http://www.arts-spectacles.com/8-juillet-au-1er-aout-Apres-la-Pluie-de-Sergi-Belbel-theatre->

- Notre-Dame-Lucernaire-Avignon-off_a2814.html (Off-Avignon) [consulta 21 de juliol de 2013].
- Corrons 2009: Fabrice Corrons, *Le Théâtre catalan actuel (1980–2008): une pratique artistique singulière? L'étude de la relation théâtrale chez Sergi Belbel et Lluïsa Cunillé, deux auteurs de l'escola de Sanchis*, tesi doctoral inèdita. Université de Toulouse-Le Mirail.
- (en premsa): Fabrice Corrons, «De la Cataluña ausente a la *Catalunya invisible*... o cuando la literatura habla (o no) de la representación territorial en la dramaturgia catalana de los años 1980–1990».
- Danan i Ryngaert 2002: Joseph Danan i Jean-Pierre Ryngaert (ed.), «Écritures dramatiques contemporaines (1980–2000). L'avenir d'une crise», *Études Théâtrales* 24/25.
- Deny 2008: Aurélie Deny, «La Difusion des nouvelles écritures dramatiques de langue catalane en Espagne et en France», dins Brasseur i Gonzalez 2008: 199–215.
- Feldman 2005: Sharon Feldman, «Imagining Europe: Carles Batlle's *Combat (Landscape in the Aftermath)*», *PAJ: A Journal of Performance and Art* 79: 61–64.
- 2011: Sharon Feldman, *A l'ull de l'huracà: teatre català contemporani*, Barcelona, L'Avenç.
- Foguet i Martorell 2006: Francesc Foguet i Pep Martorell (ed.), *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975–2005)*, Vilanova i la Geltrú, El Cep i la Nansa.
- Foguet i Sansano 2008: Francesc Foguet i i Biel Sansano (ed.), *Teatre, passions i (altres) insolències. Lectures sobre la dramaturgia de Manuel Molins*, València, Universitat de València.
- Gapp 2010: Estelle Gapp, «La Tentation du diable», <http://www.lestroiscoups.com/article-2666-de-roberto-bola-o-critique-d-estelle-gapp-mc-93-a-bobigny-45440306.html> [consulta 22 de febrer de 2010].
- Ginart 2010: Belén Ginart, «La nova comunitat d'autors», *El País*, 3 de juny, Complement «Quadern» 1354: 1–3.
- Gomila 2008: Andreu Gomila, «Incerta glòria (teatral)», *Avui*, 21 de gener, 30.
- Gonzalez i Laplace-Claverie 2012: Madelena Gonzalez i Hélène Laplace-Claverie (ed.), *Minority Theatre on the Global Stage*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.

- Klaic 2009: Dragan Klaic, «Le Théâtre ignore l'Europe telle qu'elle se formule», *Études théâtrales. Théâtre, fabrique d'Europe* 46: 135–141.
- Laurent 2007: Xavier Laurent, «Le Venin du théâtre de R. Sirera», <http://www.xavieradrienlaurent.com/souvenirs.php> [consulta 7 de novembre de 2010].
- Lescot 2006, David Lescot, «Éléments pour une dramaturgie de l'Europe», *Études Théâtrales. Europe, scènes peu communes* 37: 37–47.
- Ragué-Arias 2000: María-José Ragué-Arias, *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*, Madrid, INAEM Centro de Documentación Teatral.
- Reixach 2010: Domènec Reixach, «Entrevista a Domènec Reixach: estem generant un dels pols creatius d'Europa», <http://www.elpuntavui.cat/noticia/article/-/19-cultura/292242--estem-generant-un-dels-pols-creatius-deuropa-.html> [consulta 28 de febrer de 2010].
- Ryngaert 2002: Jean-Pierre Ryngaert, «Écritures dramatiques contemporaines (1980–2000). L'avenir d'une crise», *Études Théâtrales* 24–25: 7.
- Sadowska-Guillon 2008: Irène Sadowska-Guillon, «L'Actualité du théâtre de Manuel Molins dans le contexte de la dramaturgie française», dins Foguet i Sansano 2008: 439–447.
- Santamaria 2003: Núria Santamaria, «De l'olimpisme polític al drama humanitari. Notes d'una divagació apressada», *Serra d'Or* 527: 56–59.
- Santi 2012: Agnès Santi, Entrevista a Alex Susana i Raül David Martínez, «Avignon à la Catalane. Off Festival d'Avignon 2012», *La Terrasse/Avignon en scène(s)* 200: 38.
- Sirera 2001: Rodolf Sirera, «Teatre català: retorn als temes polítics?», conferència pronunciada al Centre d'Études Catalanes Université Paris-Sorbonne, Paris IV, el 24 d'abril del 2001, <http://parnaseo.uv.es/ars/Documentos/paris.htm> [consulta 28 de setembre de 2011].
- Wallon 2009: Emmanuel Wallon, «Cette baraque de foire sur la place de l'Europe», *Études Théâtrales. Théâtre, Fabrique d'Europe* 46: 11–30.

Enquestes

- Sadowska-Guillon 2010: Irène Sadowska-Guillon. Entrevista efectuada per Jordi Lladó, París, 18 d'agost.

DDAA (2010–2011). Entrevistes electròniques a Àngels Aymar, Carles Batlle, Sergi Belbel, Fabrice Corrons, Laurent Gallardo, Raül David Martínez, Albert Mestres, Manuel Molins, Domènec Reixach, Rodolf Sirera, Neus Vila. (Els nostres agraïments per llurs amables i valuoses col·laboracions.)

7 Els Estats Units com a negatiu d'Europa en la literatura dramàtica catalana contemporània: tres creadors locals a la recerca d'un context global

CARLOTA BENET CROS *Universitat Autònoma de Barcelona*

Una bona part de la història de la literatura catalana des del tombant de segle xx mostra els intents d'intellectuals i artistes per apropar-se a Europa amb la intenció de modernitzar els temes i tècniques de la seva obra. Ser europeu ha estat un objectiu buscat i desitjat durant moltes dècades que, en certa mesura, encara és vigent. Aquesta voluntat d'acostament a la resta del continent respon, per una banda, a l'ambició de produir una literatura que escapi als constrenyiments locals i tingui un interès universal, i per l'altra, a l'instint de voler emular l'art europeu perquè aquest continent simbolitza l'espai de la cultura, l'intel·lecte, la sofisticació i el refinament per excel·lència. Tanmateix, la noció d'Europa, en contrast amb els sentiments nacionals dels seus habitants, és massa vaga i abstracta com per resistir davant dels interessos polítics de cada un dels seus estats. Així doncs, habitualment, la manera més eficaç de fer despertar l'europeu que hi ha dins de cada ciutadà és l'enfrontament amb l'Altre (el no europeu) perquè obliga a reconsiderar allò que uneix als veïns de sempre.

Una possible forma que pot prendre aquest Altre que acostuma a despertar reaccions molt contradictòries és la dels Estats Units. La barreja de sentiments que suscita es produeix, en part, perquè la cultura americana, com a filla dels colons europeus, és prou propera per a ser entesa però, a causa el seu desenvolupament al marge, també estranya. Una altra raó de la dualitat d'emocions que provoca és que durant les últimes dècades ha reemplaçat Europa en el seu estatus de centre del món, provocant enveja i por alhora que admiració. És per això que existeix una tradició de pensament

segons la qual els intel·lectuals del vell continent sovint han percebut l'estil de vida nord-americà com a contrari de l'ideal cultural europeu (Kroes 1996: xxv) i que, per tant, han considerat la influència dels USA perillosa per a les bases del pensament humanista. La idea que argumentaven en els anys vint pensadors com Osvald Spengler a Alemanya, Georges Duhamel a França o Johan Huizinga als Països Baixos és que la cultura de masses provinent d'allà rebaixaria els estàndards culturals del vell continent i molts intel·lectuals avui en dia defensen que així ha estat. Però, per altra banda, aquesta cultura popular tan temuda va seduir Europa des dels inicis i a hores d'ara forma part de l'inconscient col·lectiu occidental. Veiem, doncs, que el posicionament dels europeus davant dels USA és complicat i es caracteritza per una actitud permanent de «voler i doler».

En aquesta línia, es podria argumentar que algunes peces teatrals catalanes contemporànies ofereixen una imatge dels USA que segueix la tradició europea d'ambivalència respecte al nou món. Aquesta visió de l'univers ianqui, doncs, pot ser llegida com el revers d'Europa en tant que la figura de l'Altre és indestruïble de la percepció que es té de la pròpia identitat. És a dir, en tant que els autors catalans presenten els USA com a Altre, s'identifiquen o s'aproximen a Europa, no només perquè utilitzen unes estratègies de representació que formen part de la tradició europea, sinó perquè mirar-se els USA des de fora és una manera de considerar-se europeu.

L'estratègia per aconseguir capir l'Altre acostuma a formular-se a partir de referents propis, ja siguin valors, paisatges o costums, que es combinen per intentar explicar la nova dimensió que ofereix allò desconegut. Com afirma Michel Foucault (2006: 356), es tracta no només d'un germà sinó també d'un bessó, nascut no de l'home o dins de l'home sinó al seu costat i alhora, en una novetat idèntica, en una inevitable dualitat. Allò estrany, per tant, només és l'altra cara d'allò familiar. Així doncs, potser precisament perquè ens és impossible escapar de nosaltres mateixos quan volem tractar sobre allò que ens és llunyà és inevitable caure en el reduccionisme. Jaques Lacan explica sobre això que el significat que sor-

geix en el camp de l'Altre fa aparèixer el subjecte per la significació que té. Però que només funciona com a significant reduint el subjecte en instància a no ser res més que un significant, petrificant-lo en el mateix subjecte (Lacan 1966: 239). Així s'ha d'entendre que el que li passa al subjecte en ser petrificat és el mateix que li passa a l'Altre en ser convertit en imatge literària. Per aquest motiu, la reducció que històricament han dut a terme els artistes occidentals a l'hora de representar les cultures per ells desconegudes ha estat molt denunciada per crítics postcolonials com Homi Bhabha, Gayatri Spivak o Edward Said, que han acusat els europeus d'ofegar la veu real de les colònies àrabs, africanes i asiàtiques substituint-la per un miratge exòtic. Però, en el cas dels autors catalans, si bé utilitzen els estereotips i les preconcepcions mitificadores que tenen a l'abast, la balança de poder és diferent. Això canvia les connotacions ideològiques del procés exotificador, ja que si bé els USA tenen una veu forta i poderosa que es fa sentir arreu del món, en canvi la cultura catalana lluita per fer-se notar més enllà de les pròpies fronteres. Per aquest motiu, es pot dir que la visió que produeixen els autors catalans de Nord-Amèrica és una reacció a la imatge que els USA venen de si mateixos i, per tant, un acte d'autoafirmació. Els dramaturgs en aquesta llengua minoritària intenten donar la volta a un univers mític americà que els és donat des de petits adaptant-lo als seus interessos i a la realitat del seu voltant.

Així doncs, el primer text del qual vull parlar és *Després de la pluja*, de Sergi Belbel, estrenat el 1993 a Sant Cugat. Aquesta tria pot sorprendre perquè el lloc de l'acció no es precisa en cap moment però tanmateix hi ha molts indicis a l'obra que la situen en un context nord-americà. Precisament, la manca de concreció espacial és interessant en tant que característica molt representativa del teatre català de les dècades dels vuitanta i noranta. Aquesta tendència en gran part es degué a la influència de les avantguardes d'origen europeu i nord-americà dels últims anys i d'autors com Samuel Beckett, Harold Pinter, David Mamet i Bernard-Marie Koltès que majoritàriament situen les seves obres en espais abstractes i atemporals o, com a mínim, esquemàtics. Aquesta influència també es pot percebre en l'economia expressiva dels diàlegs i en la utilitza-

ció d'el·lipsis, dobles sentits i malentesos entre els personatges del teatre d'aquesta època que apareixen en l'obra d'autors com Lluïsa Cunillé, Carles Batlle, Josep Maria Benet i en d'altres treballs del mateix Belbel. Per altra part, però, la proliferació d'aquests espais inconcrets es deu també, com explica Sharon Feldman (2002: 284), al desig implícit de transcendir i evadir les fronteres locals i, precisament, en el cas de *Després de la pluja*, és probable que la sensació d'americanisme que embolcalla la trama sorgeixi de la voluntat d'eludir els constrenyiments nacionals.

De fet, l'únic que se sap del lloc on se situa l'acció de *Després de la pluja* és que succeeix dalt del terrat d'un gratacels rodejat d'altres edificis. El cel és gris però fa dos anys que no plou. Vuit personatges es troben i es perden en aquest espai estrany (ni dins ni fora) units per una cosa en comú, la necessitat de fumar, i les situacions que s'hi produeixen, doncs, tenen un efecte còmic però amb un punt inquietant. Com explica Carles Batlle (1993: 14), es produeix «de mica en mica un *crescendo* apocalíptic: els nervis, el presagi d'un diluvi, un embaràs impossible, un estrany ballet d'emparellaments...». I tot plegat fa pensar en la «foscor post-atòmica de *Blade Runner*» (1993: 14).

En aquest ambient urbà i futurista el gratacel en el qual es desenvolupa la trama ja és un primer senyal d'americanisme. Les accions inicials diuen el següent: «*Lloc: Terrat d'un gratacels de 49 plantes, edifici intel·ligent d'oficines d'alt standing. Cel sempre plom, sense que amenaci pluja*» (Belbel 1993: 21). La menció d'aquest tipus d'edifici i la referència a d'altres de similars que l'envolten suggereix una metròpoli similar a Nova York, perquè és el lloc per excel·lència dels gratacels. Així la distància que separa els personatges del nivell de terra és un element dramàtic que entra en joc diverses vegades —ja sigui perquè els personatges en parlen, perquè algú cau del terrat o perquè el sobrevola un helicòpter— i, si hi ha un lloc al món que de seguida evoqui en l'imaginari europeu la qüestió de la verticalitat és l'illa de Manhattan.

Per altra banda, també recorda aquesta metròpoli el concepte d'«edifici intel·ligent d'oficines d'alt standing», ja que a principis dels noranta, aquest tipus de terminologia anglosaxona provenia

dels Estats Units i es relacionava amb els *yuppies* de Wall Street. Les pel·lícules de l'època són les responsables d'aquest tipus d'associacions, tal com ho explica Carles Batlle:

El panorama des del terrat el coneixem de mil i un telefilms (quants cops no l'hem contemplat mentre enyoràvem garratibats la porta d'un helicòpter?); si observem la disputa entre secretària i directora recordem les males arts —o les males armes— que gastava la impronunciable Sigourney tot i la cama trencada, i mentrestant, els personatges xoquen les mans com els esportistes americans, criden «Amèrica» emparats per la barrera dels seus walkmen i ignoren les explosions gairebé rutinàries que es produeixen al seu entorn. Si ens parlen d'una casa vella als peus del gratacels, imaginem un edifici novaiorquès dels anys trenta; si ens parlen del camp, no podem evitar de pensar en una caseta de fusta amb un balancí. Potser és una lectura molt personal. Però jo sospito que totes aquestes reaccions no són fruit de l'atzar. (Batlle 1993: 14–15)

Belbel, doncs, conscient o inconscientment, està utilitzant imatges de la cultura popular americana per evocar una ciutat que podria ser Manhattan. Tot i així, es tracta d'un indret que no acaba de ser familiar del tot i que es pot identificar amb un futur proper de tantes distòpiques fent-se ressò d'una tendència europea molt comuna que consisteix a associar els USA amb la modernitat extrema. Tot i així, com s'ha dit abans, aquesta ciutat, caracteritzada com a centre d'una gran potència tecnològica, també recorda una estilització vagament japonesoxinesa com la que es dibuixa a *Blade Runner* o les que apareixen en els dibuixos manga, a cavall entre Nord-Amèrica i una fusió del món asiàtic, cosa que l'acaba de fer aliena.

Per altra banda, la situació de la qual parteix l'obra es pot senyalar com a específicament americana. Es tracta de la norma de no fumar dins de les oficines que empeny els empleats de l'empresa a pujar al terrat per evadir-la i que dramàticament és molt útil perquè, com va declarar Belbel: «Cualquier prohibición te pone en un estado dramático muy interesante: el de la angustia» (Fondevila 1993: 48). La normativa antifum durant els 1990 s'associava especialment amb els Estats Units perquè van ser pioners amb aquest

tipus de lleis que, a Europa, es percebien com a ridícules, excessives, sobreprotectores i suggerien una societat massa controlada.

Finalment, com comentava Batlle, el comportament que té un dels treballadors de l'empresa acaba d'arrodonir la imatge de paisatge urbà novaiorquès donant-li un toc de cultura de carrer, com es pot apreciar en l'exemple següent:

El missatger local, sol.

S'acosta a la barana. Mira a baix. Crida.

MISSATGER LOCAL: Amèricaaaaaaaaaaaaa!!!

Ressò. Treu un aparell digital Compact Cassete de butxaca. Hi installa una cinta, es posa els auriculars. Canta i balla, tot seguint la cançó que sent pels auriculars, intermitentment, en veu molt alta. Es descorda la bragueta, es fica la mà a dintre, remena i treu una cigarreta embolicada amb paper de plata. Se l'encén. (1993: 56)

Amb aquest crit tant pot ser que el noi estigui saludant el seu país (com si algú pugés dalt de la torre Mapfre i cridés «Hola, Catalunya») o que simplement llenci aquesta exclamació al buit (com qui crida «samurai» o qualsevol paraula sonora). El fet, però, és que en posa la idea a la ment de l'espectador/lector i la referència queda flotant en l'univers de signes de l'obra. Més tard, aquest mateix personatge es troba el programador informàtic i diu Belbel que «*xoquen les mans, a l'americana*». Aquestes actituds, el compact casset, el ball, fan pensar que està profundament imbuït de la cultura juvenil ianqui i acaben de perfilar la imatge que l'autor ha construït.

Així doncs, queda clar que una certa idea d'Amèrica jau en el subconscient del text. Més que això; mostra un futur proper en el qual la societat adopta les pitjors característiques de la cultura nord-americana: el control que no deixa als seus habitants ni el més senzill dels plaers, el desastre ecològic i la lluita constant pel poder que no permet aproximacions cordials i desinteressades. Precisament, la deslocalització d'aquest escenari fa que es pugui associar a qualsevol gran metròpoli del món i, com que és lleugerament futurista, sembla suggerir que aquest tipus de ciutat serà l'avenir de totes les urbs del planeta, també les europees. De fet, existeix una llarga tradició de pensament que identifica Nord-Amèrica

amb el futur d'Europa. Va començar amb l'arribada dels puritans a Nova Anglaterra que tenien la intenció de construir una societat millor, basant-se en les sagrades escriptures, però va ser sobretot a partir de la Guerra de la Independència que es va popularitzar la identificació d'Amèrica com si fos el futur de la civilització occidental a partir de relats d'aventures i de ciència-ficció. Belbel recull aquest discurs des de la seva vessant negativa mostrant un món que acaba adoptant les pitjors característiques americanes i formant una societat opressiva i despietada que aixafa els individus. No s'ha d'oblidar, però, que en els anys noranta un futur en el qual qualsevol ciutat s'assemblés a Nova York era una perspectiva fascinant, ja que representava el centre del món i de la modernitat. Així doncs, la visió dels USA com a Altre entra en la dicotomia que es comentava anteriorment segons la qual allò estrany atrau i alhora fa por. Però més concretament en el cas dels USA, sentim que hi ha una secreta admiració pel poder que emana d'aquest país, malgrat la contrapartida alienadora que pugui tenir.

Per altra banda, posant l'atenció en les repercussions d'utilitzar aquest tipus d'imaginari, cal dir que el to d'americanitat va ser potser una de les causes que va propiciar l'èxit que tingué *Després de la pluja* a les escenes europees. Concretament, el 1999 la directora Marion Bierry en va fer una posada en escena que va guanyar el prestigiós premi Molière per a la millor producció feta a França. Però, a més, al llarg dels anys, l'obra s'ha acabat representant a molts d'altres països del continent. Des de llavors, Belbel ha adquirit fama internacional amb molts altres dels seus textos, fins a tal punt que, per exemple, David George (2010: 19) comenta que els únics dramaturgs espanyols coneguts a Alemanya, fora dels cercles d'especialistes, són García Lorca i ell. Així doncs, el triomf al continent d'aquesta obra construïda a partir de referents americans és significatiu perquè ens fa pensar que els mites de ficció ianquis són una mena de llengua franca que serveix per comunicar-se entre nacions europees. Utilitzar-los, doncs, va ajudar Belbel a fer-se entendre internacionalment.

Una altra obra catalana que ens dona una visió dels Estats Units és *Bales i ombres: un western contemporani* de Pau Miró estrenada

el 2005. Aquesta peça, com l'anterior, també se situa en un lloc indeterminat però certs indicis en el text la localitzen encara més clarament que el text anterior a l'altra banda de l'Atlàntic. Tanmateix, la visió dels USA que insinua és radicalment diferent de la proposada per Belbel. No es tracta d'un paisatge urbà i modern sinó desèrtic. Però, sobretot, allò que l'americanitza és que pertany al gènere de l'oest. Així doncs el seu punt de partida és d'entrada la ficció, les pel·lícules de *cowboys* i indis, els còmics i tota la mitologia que s'hi associa.

La peça va ser un encàrrec per al projecte Autoria Textual Catalana del Teatre Lliure, dedicat a la promoció de nous dramaturgs, i fou Àlex Rigola, director del teatre, qui va proposar, com a punt de partida dramàtic, un *western*. Des d'aquest punt inicial, Miró va oferir la seva pròpia visió del gènere, tal com ell mateix explica:

Un *western* és una tragèdia contemporània | Un *western* és el paisatge. | L'horitzó que contrasta amb els primers plans dels personatges. | Les pedres tranquil·les i les ànimes inquietes. | Personatges errants. | La manca d'arrels els converteix en forasters perpetus. | Condemnats. | Un *western* crepuscular, bales i ombres. | La història d'una petita venjança. | Sense respostes. (Programa de mà)

Aquesta explicació fa evident que Miró adopta el model de *western* crepuscular. Al marge del *cowboy* heroic sempre ha existit la contrafigura del pistoler, ésser imperfecte que es manté al marge de la llei i que sovint és perseguit pel seu passat. Aquest tipus de clima és el que l'interessa, i n'adopta els temes principals: la soledat dels individus, la necessitat de venjança i la majestuositat del paisatge. Així doncs, la voluntat de l'autor és explorar els temes de fons d'aquest tipus de *western*, penetrar en la tragèdia que amaguen, i no conformar-se amb els seus aspectes superficials com ara les escenes d'acció. Aquesta qüestió es fa explícita en el text dramàtic quan, després d'haver sentit uns trets llunyans, el personatge femení comenta que en un altre punt del desert es fa un espectacle fet de «trets, cavalls, dones que ensenyen les cames, homes que cauen d'una teulada» (2006: 18). L'escena descrita per la dona, pel seu barroquisme, contrasta amb la situació en la qual ella està

immersa, plena de tensió però exteriorment molt quieta, mostrant-nos que el *western* que s'està desenvolupant no és dels de la mena descrita. Ampliant aquest punt, Núria Santamaria explica que la pretensió de l'obra no és èpica, al contrari, ja que «l'epopeia s'ha convertit en un espectacle de fira que sentim al lluny, la patètica relíquia d'un mite que es ven a la menuda» (2007: 28). Així doncs, sembla que Miró vol sintetitzar l'essència de la filosofia de l'oest, evitant-ne la parafernàlia.

L'obra comença amb el monòleg lacònic d'un fotògraf que explica haver presenciat un tiroteig en un centre comercial de resultes de qual mor un nen. Aquest home acaba el seu parlament dient «mai no havia sentit tanta ràbia. | Li vaig fer una altra fotografia (al nen) | Em vaig girar i em vaig posar a caminar» (2006: 4). D'aquesta manera l'autor presenta la situació d'inici de l'obra: un home caminant sol, ple de ràbia, que evoca el personatge del *cowboy* solitari i la seva causa perduda. L'escena següent ens situa en un paisatge desèrtic on s'amaguen els dos delinqüents, Maia i Ivan (noms de ressons mitològics, segons explica Santamaria [2007: 29]). En el transcurs de l'obra es descobreix que són germans i que la seva feina és la d'assassins a sou. Mentre esperen que el tiroteig deixi de ser notícia, viuen en una caravana al mig del no res, els queda poc menjar i per beure tenen gairebé només whisky. El vertader problema és que troben un fotògraf que sembla haver-se perdut, el qual han de capturar per matar-lo per no deixar res a l'atzar. Tot i així, l'espectador es va adonant de la part humana dels fugitius a partir de la relació que estableixen amb el fotògraf. Un element, però, altera el plantejament realista de l'obra; en algunes escenes un nen pren el lloc del foraster, mentre els altres dos personatges li parlen sense adonar-se del canvi. És com si la presència del nen mort en la ment del fotògraf fos tan forta que el posseís per buscar venjança. El fantasma indica que, malgrat la simpatia que pugui experimentar el fotògraf pels dos germans, l'assassinat s'ha de venjar. És inevitable, doncs, que hi hagi més morts, i d'aquí la impressió tràgica que embolcalla la peça ja que la inevitabilitat del destí n'és un del pilars.

El pressentiment de mort que envaeix *Bales i ombres* és habitual en el gènere. Peter French, especialista en la metafísica del *western*,

explica que la sensació de finitud que li és relatiu no només té a veure amb el fet que *cowboys* i pistolers depenen de la violència per subsistir, sinó que la pròpia mort té per a ells un significat important: emmarca la seva percepció de l'existència i sentit de l'ètica. Aquest pensament comporta un tipus de filosofia de vida que, com explica French, té a veure amb «proving one's manhood or one's integrity, which pretty much comes to the same thing, at the risk of death or at the point of death» (1997: 49). I aquest és exactament el cas del fotògraf de *Bales i ombres*. El personatge, davant d'un crim atroz, té la necessitat de venjar la víctima demostrant la seva integritat personal i sentit de la justícia a risc de perdre la vida, encara que tingui «escrúpols com a executor» (Santamaria 2007: 28).

Un altre dels elements comuns que la peça comparteix amb els clàssics és la impossibilitat d'evitar l'enfrontament entre el protagonista i l'antagonista. Aquesta situació es produeix al final de l'obra, quan el fotògraf i la dona han de participar en un duel que tots dos voldrien evitar però del qual no poden escapar. La impressió de destí ineludible també ve donada per la sensació que tenen els dos assassins de no poder defugir l'obligació de cometre crims. Ivan compara la situació en la qual estan immersos amb la d'un personatge de dibuixos animats:

té una vida molt dura, vull dir que sempre passa per aquella carretera i la pedra sempre li cau a sobre, no pot evitar passar per aquella carretera i, no té elecció, i si un dia passés per una altra carretera li cauria a sobre una altra pedra [...] aquí estem esquivant la nostra pedra, què vols fer-hi. (2006: 33)

Segurament el dibuix al qual es refereix és el conegut *Coyote*¹ de la Warner Bros, eternament perseguint l'estruc anomenada *Road Runner* (Correcamins). Santamaria explica que aquesta imatge suggereix una «versió ingenuista de les penes de Sísif, l'emblema camusià de la circumstància tràgica de l'home» (2007: 29) que es converteix en «un fet indefugible que només es pot intentar ajornar» (2007: 29).

1 Aquest és el nom del personatge també en la versió original anglesa.

Finalment, un altre punt en comú entre *Bales i ombres* i els *Westerns* de tota la vida és el paisatge. L'obra suggereix, a partir de les descripcions dels personatges i de les didascàlies, un entorn desèrtic impressionant que pot recordar alguns dels escenaris més coneguts de la història del cinema. En aquest tipus de pel·lícula la grandesa dels exteriors embolcalla les històries humanes i els dóna perspectiva, fent sentir la relativa importància dels drames humans davant de la impassible bellesa natural. De fet, la majoria de *westerns*, i no només els de John Ford, acostumen a situar l'acció i a donar el to del film a partir d'unes primeres imatges espectaculars del desert o de les muntanyes nevades. Un text teatral però només compta amb la paraula per a suggerir l'entorn (tot i que en l'espectacle sempre es poden utilitzar projectors o imatges estàtiques); Miró el descriu dient: «*Esplanada desèrtica. Una caravana. Pedres*» (2006: 4). Més endavant, a través del que diu el germà, ens adonem que es tracta d'un lloc d'una gran bellesa i amb unes roques immenses «com de dibuixos animats» (2006: 6), com les que cauen damunt del *Road Runner*. Aquest home és l'únic personatge que sembla sensible a la bellesa natural ja que és l'únic que s'hi refereix. Concretament, comenta a la seva germana: «Tenir... aquesta bellesa aquí mateix és un privilegi, no t'ho sembla?» (2006: 5). Es tracta, però, d'un paisatge minimalista on l'absència de variació geogràfica i el dramatisme dels contorns fan pensar en la insignificança de l'individu i en la seva mort.

Per això, aquest entorn condueix a certa reflexió metafísica que es fa evident quan l'home declara al fotògraf que creu en Déu i manifesta: «Quan vaig al precipici, al precipici on et vaig trobar, i veig aquelles roques, penso que una cosa així només la pot haver fet Déu» (2006: 25). Tanmateix, continua explicant que no té remordiments quan mata a una persona perquè no la coneix. El criminal, doncs, és capaç de conciliar la seva creença en Déu i la seva feina, malgrat que sembli impossible des de fora. La relació paisatge/espiritualitat encara es fa més evident en la cançó que canten els dos germans i que sembla que van aprendre de la seva mare difunta. La lletra fa així: «Ets l'aigua | Ets l'arbre | La terra t'espera | Ets la sang | Ets la veu | El teu cos | S'esborrarà | Déu

t'abraçarà | Si fas bondat | Déu t'acollirà | Si fas bondat» (2006: 13). Així doncs:

el Déu d'Ivan pot ser un enginyer i un recer per la seva ànima immortal. Però no és ni tutor ni sembla intervenir en la vida de les seves criatures. Per aquest motiu la fe és compatible amb un fatalisme rotund que lleva tot deix romàntic la seva peripècia. (Santamaria 2007: 29)

En canvi, el fotògraf, en aquesta escena representat pel nen, no creu en el més enllà. Tot i així, i potser precisament per això, sent que ha de venjar la mort de l'innocent, ja que no hi ha justícia divina que ho pugui solucionar. Està metafòricament envaït per l'esperit del nen, que l'obliga a saldar comptes. El fotògraf doncs, es converteix en la imatge del *cowboy* íntegre, però descregut, que, sense la presència de Déu ha de prendre's la justícia per la seva mà per fer aquest món més suportable. Tanmateix, «Àlex és un “caçador d'imatges” i la seva feina té un séc vampíric que incorpora una deriva necrofílica» (Santamaria 2007: 30). Tots tres personatges, doncs, «corroboren la inesmenable ferocitat dels éssers humans» (Santamaria 2007: 30).

La imatge que en última instància aquest text dona dels USA és essencialment negativa. Per una banda, els problemes que tracta —la violència gratuïta, la necessitat de venjança, la discrepància entre sentiment religiós i sentit ètic— són temes d'interès universal que fan semblar irrellevant el lloc en el qual se situa l'acció. Tanmateix, encara que no ho sembli, l'obra dona molts detalls de la seva localització que són ràpidament identificables amb els USA: el centre comercial, les armes de foc, els assassins a sou, el pensament cristià, el desert, l'estofat de llauna amb picant (que suggereix la cuina *tex-mex*) i fins i tot el viure en una caravana. Tots aquests elements són part d'una sèrie d'estereotips sobre l'Amèrica profunda que han arribat a Catalunya per moltes vies però sobretot a través del cinema i la televisió, que suggereixen un món d'éssers solitaris, d'accés fàcil a les armes de foc i de famílies desestructurades, que resulta una mica exòtic des del punt de vista català. Així doncs, aquesta segona visió de l'altre americà mostra, per una banda, la fascinació pels mites de Hollywood però, per l'altra, denota una

visió molt agra de la seva societat. Continuem apreciand, doncs, com en Belbel, una aproximació a l'Altre que són els USA des de l'admiració dels seus mites però amb por davant de certs aspectes de la seva realitat. Així doncs, si en Belbel es pot intuir una crítica a l'individualisme i a certs comportaments que sorgeixen d'una societat neoliberal, en el cas de l'obra de Miró s'apunta cap a un qüestionament de la possessió d'armes de foc i potser de les sectes cristianes. Ambdues ficcions però estan embolcallades per mites molt potents, la ciutat de Nova York i el món del *western*, que no poden evitar prestar un halo romàntic a aquestes realitats sòrdides.

L'última obra de la qual parlaré, *Marburg* (2010) de Guillem Clua, tot i que apunta alguns aspectes positius de Nord-Amèrica, no embolcalla la seva crítica amb cap mite de la cultura popular del país. A més a més, contràriament a les peces anteriors, situa el text en espais concrets i identificables. La referència als USA sorgeix ja a partir del títol que al·ludeix a un petit poble de Pennsilvània, però també designa una ciutat alemanya i també dues altres poblacions, una de Sud-Àfrica i una d'Austràlia. Aquests són els quatre llocs on té lloc l'acció en quatre moments temporals diferents senyalats per malalties igualment diverses. La idea de Clua, presentant escenaris tan allunyats, era anar més enllà de les barreres locals (com ja s'ha vist en d'altres de les seves obres). Per això, en el seu moment va declarar a la premsa que: «Els autors catalans hem de perdre el pudor, la vergonya, i atrevir-nos a tractar qualsevol assumpte universal. És l'única manera que se'ns escolti al món» (Fernández 2010: 65). A més, es fa evident que Clua no només situa la seva obra en un context internacional sinó que també utilitza referents que en són com Tony Kushner (de qui s'inspira a l'hora de reflectir un món global i també per la idea de fi d'una era que s'associa a la malaltia) o la novel·la amb el mateix nom que la de Virginia Woolf *Mrs Dalloway* (1999) de Michael Cunningham (a causa de la utilització de diversitat d'espais en diferents moments temporals).

L'obra parla de l'efecte de diferents virus en parts molt allunyades del planeta. A Alemanya la malaltia porta el mateix nom que el poble, Marburg, a Austràlia és la sida, als USA l'Alzheimer i a Sud Àfrica l'«efecte 2000». Així doncs, el tema central de la peça és:

com les malalties han definit una època determinada en el nostre imaginari col·lectiu; com han canviat la nostra manera de veure la vida, el nostre entorn, i el futur; com reaccionem quan ens veiem amenaçats, quan el nostre sistema de vida s'enfonsa per un element extern (de vegades microscòpic com un virus) o quan estem a punt de desaparèixer com a societat. *Marburg* parla en definitiva de la por a morir, i de com aquesta por ha tingut diferents cares, i diferents noms, a través dels anys. (Clua 2010: 8)

Queda clar, per tant, que al marge d'escenaris concrets l'autor vol parlar de temes universals que afecten a tot el planeta per igual. I, per això, busca que la peça tingui lloc en aquestes localitzacions diverses que es diuen Marburg. Tanmateix, la imatge d'Amèrica que es perfila en aquest context posa en evidència la part més podrida de la seva societat, la de la intolerància, el fanatisme i la ignorància.

La primera didascàlia que descriu l'indret anuncia:

Pennsilvània, març de 1981. Una casa rural de classe mitjana-alta a escassos quilòmetres a l'est de Gettysburg, poc abans del capvespre. Veiem un saló amb el mobiliari de rigor. Al fons, un finestral amb vistes a un gran llac, el llac Marburg. (2010: 34)

En aquest decorat se'ns dibuixa una família que amaga un secret horrorós sobre la suposada mort de l'únic fill. L'intent dels pares de tancar i amagar una «tara» de l'adolescent és simbolitzada en el text per l'Alzheimer que acaba desenvolupant la tieta. Alguns dels trets d'aquest indret: es tracta d'un poble petit on es coneix tot-hom, on hi ha una única botiga de comestibles amb una propietària xafardera, un xèrif i un institut on els forts peguen els febles. Quan es descriuen els costums de la família, es fa referència al consum constant de te i a un pare que està tot el dia assegut mirant la tele. Fins i tot, un dels personatges, a propòsit de l'atemptat contra la vida de Ronald Reagan, acaba confessant: «De vegades penso que alguna cosa no va bé en aquest país, i ho dic amb tot el dolor del meu cor, alguna cosa no ha de funcionar bé perquè cada vint anys matin un president» (2010: 36). A més, Clua també ens ofereix un fragment que mostra la ideologia agressiva (pseudoneoliberal)

d'aquesta gent, verbalitzada pel personatge de la mare, que acaba d'arrodonir el retrat:

Recordes el que deia el papa? Deia que mai tirariem el negoci endavant si érem febles. Franklin Delanoë Roosevelt en persona l'hi va dir el dia que va visitar Bromin Groove i li va donar la mà. Si el negoci tira endavant, el país tira endavant, deia, perquè el nostre celler és com Amèrica. I deixa'm que et digui una cosa Claire, aquest país no ha arribat on ha arribat ara fent concessions, aquest país l'han construït els forts, els valents, i, si avui en dia som una potència mundial, no és perquè siguem rics, no és perquè siguem grans, és perquè som temuts. (2010: 98)

La manera de pensar que revelen aquestes línies, segons la qual les persones han de ser fortes i capaces d'aixafar el seu contrincant, és el que provoca incomprensió entre mare i fill, la desaparició del noi i el que els enfonsa a tots. Així doncs, darrere dels problemes personals dels personatges, Clua deixa entreveure una visió política molt negativa d'aquesta part dels USA.

Veiem, però, que aquesta percepció canvia un cop es desplaça l'atenció de l'Amèrica profunda a les ciutats. Així, Buck, un noieta australià, somnia a anar a San Francisco, que identifica com una terra de somni i llibertat. Per això diu: «M'agraden els Estats Units. Austràlia només és una mala còpia, a més tinc amics allà» (2010: 42). El comentari recorda la fascinació que provoca la cultura juvenil americana sobre els adolescents i suggereix que l'enormitat del país i la seva diversitat permeten que, al marge dels poblets de mentalitat resclosida, també hi hagi zones cosmopolites i obertes. Aquest mateix tipus de reflexió suggereix un dels científics a Alemanya, en Tom, quan diu:

Saps que jo no volia deixar Boston. Saps que no suporto el camp, i me la sua que aquest poble sembli dissenyat pels germans Grimm. Vaig venir aquí a fer una suplència, per fer currículum, i l'únic que volia era acabar de pressa, agafar l'avió i tornar al meu país. (2010: 49)

Tot i que aquest comentari no sigui gaire explícit intuïm que Boston és percebut també com un bon lloc per a viure. La menció a la Universitat de Harvard i el fet que Tom és un excellent profes-

sional confirmen la impressió característica que la costa nord-est dels Estats Units és un lloc idoni pel que fa a l'educació i la investigació científica. Així doncs, Clua, sense desenvolupar-ho massa, juga amb les concepcions que els espectadors ja tenen de Nord-Amèrica: costa nord-est puntera professionalment, costa est liberal i oberta, Amèrica profunda extremadament conservadora i intolerant. Per tant, malgrat la por que fa l'interior del país, es nota admiració pels avenços científics i per la llibertat que ofereixen ciutats com San Francisco. Una vegada més la percepció de l'Altre té un punt d'ambivalència, encara que la visió predominant de Clua sigui negativa. Reflecteix la idea de la família desestructurada americana que ja s'havia vist, tot i que sota una forma diferent, a *Bales i ombres*, i també suggereix una crítica envers la filosofia de la llei del més fort que sembla raure darrere moltes ideologies diverses d'origen ianqui. Tanmateix, deixa una porta oberta perquè s'entengui que hi ha altres Amèriques a partir dels comentaris sobre les ciutats de les costes.

Comentant aquests textos s'han vist imatges dels USA força diferents. La urbs moderna de Belbel recorda la progressiva americanització del planeta; el *western* de Miró evoca vagament el *Bible belt* americà alhora que ressuscita la màgia del mite del *cowboy*; i Clua mostra la intolerància de la classe mitjana americana. Quin és el punt de contacte que es repeteix en els tres caos?: el fet que els Estats Units són l'Altre que exerceix una enorme atracció però que alhora fa molta por. El sentiment de temor es deu a la consciència dels autors que aquesta nació no és qualsevol Altre sinó un Altre que es percep com a superior, més poderós i més ric, i per tant més perillós. Per aquest motiu, esdevé una presència irresistiblement atractiva però que produeix enveja i fins i tot ràbia per la seva prepotència.

Per altra banda, però, aquesta visió sobre els USA, al contrari del que s'havia comentat en les premisses inicials, no deriva cap a una reflexió clara sobre Europa, Catalunya o Espanya. No produeix l'estranyament ni la reflexió sobre el propi país, que és tan característica de la història de la imatge d'Amèrica a Europa. Sens dubte, malgrat tot, l'espectador, el lector o el crític pot especular que, en contraposició al dibuix que esbossen els tres dramaturgs d'aquesta nació tan potent, el vell continent es defineix com un lloc més ama-

ble on viure. S'entén que les famílies hi són més unides, que no hi ha lliure circulació d'armes i que amb els seus exèrcits no es pot aniquilar el món. A més, també es pot intuir que la vida no s'hi viu tant de pressa i que s'associa a una certa idea de decadència. Per tant, sí que se'n pot derivar una imatge, tot i que és evident que aquesta sigui extrapolada i no servida directament pels autors. La raó de la manca d'estranyament té a veure amb el fet que els escriptors s'han apropiat de l'imaginari ianqui fins al punt de sentir-lo propi i, per aquest motiu, no necessiten contraposar el seu propi univers al que estan tractant. Aquest món de fantasia els resulta molt proper per haver-lo anat interioritzant des de la infància, i tot i que s'identifica amb l'Altre, de fet s'ha convertit en un determinat llenguatge de ficció. Més que específicament ianqui, doncs, aquest sistema de signes d'origen nord-americà es connecta a la idea d'un món de ficció comú a tots, que corre de manera paral·lela a la vida real. Per tant, utilitzar-lo és molt útil quan es vol parlar de valors universals, ja que no necessàriament s'associa a la nació de la qual provenen sinó que formen part de la infància de tothom i fa que el públic s'hi reconegui immediatament. Els USA, doncs, continuen essent l'Altre (aquest Altre superior que s'ha comentat), però en certa manera també som nosaltres mateixos i els nostres somnis de petits.

Precisament per això, aquest imaginari serveix els creadors per intentar transcendir les barreres locals tot mantenint-se en una zona de confort coneguda. Així, l'aspiració que detectem en els escriptors autòctons del nou mil·lenni ja no és només ser europeus (tot i que també) sinó globals. És a dir, triomfar a Europa, per descomptat, però també arreu del planeta. La preocupació bàsica, però, continua essent la mateixa al llarg de les dècades: com traspassar les fronteres de Catalunya i aconseguir l'èxit a l'estranger, tot i escriure en català. Autors com Sergi Belbel demostren que és possible fer el salt i potser el seu exemple està facilitant el camí a autors més joves. Tanmateix, no hi ha receptes ni estàndards de qualitat que assegurin el triomf a l'exterior, ni tampoc la deslocalització de les trames ni la utilització de mites ara universals com els americans. Segurament, parlar d'Europa, de Nord-Amèrica, però també de la resta del món en general, és inevitable i fins i tot

necessari per estar al dia temàticament en un món tan interconnectat com el d'avui. Les notícies de premsa, televisió i ràdio, el bitllets de vol barats, el fenomen Erasmus i, per descomptat, internet, fan que les distàncies s'escurcin, que les nacions s'apropin i que això es reflecteixi en la ficció. Cada vegada més, la presència de la resta del món és present en el dia a dia de les persones i, per això, és lògic que aquesta nova realitat aparegui en tots els camps de l'art. El repte potser és, doncs, intentar posar Catalunya també dins d'aquest mapa global.

Nota bibliogràfica

- Batlle 1993: Carles Batlle, «Abans de la pluja», dins Belbel 1993, 9–20.
- Belbel 1993: Sergi Belbel, *Després de la pluja*, Barcelona, Lumen.
- Clua 2010: Guillem Clua, *Marburg*, Barcelona, Proa.
- Feldman 2002: Sharon Feldman, «Catalunya invisible: Contemporary Drama in Barcelona», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 6: 269–287.
- Fernández 2010: Imma Fernández, «Biòpsia a un món malalt», *El Periódico de Catalunya*, 18 de maig, 65.
- Fondevila 1993: Santiago Fondevila, «Entrevista a Sergi Belbel, dramaturgo y director teatral», *La Vanguardia*, 12 de novembre, 48.
- Foucault 2005: Michel Foucault, *The Order of Things*, Londres, Routledge.
- French 1997: Peter French, *Cowboy Metaphysics: Ethics and Death in Westerns*, Lanham, Md, Rowman & Littlefield.
- George 2010: David George, *Sergi Belbel and Catalan Theatre: Text, Performance and Identity*, Woodbridge, Suffolk, Tamesis.
- Kroes 1996: Rob Kroes, *If You've Seen One You've Seen the Mall: Europeans and American Mass Culture*, Urbana, University of Illinois Press.
- Lacan 1966: Jacques Lacan, *Écrits*, París, Éditions du Seuil.
- Miró 2006: Pau Miró, *Bales i ombres*, Barcelona, Fundació Teatre Lliure-Teatre Públic de Barcelona.
- Santamaria 2007: Núria Santamaria, «Fets d'encàrrec: notes sobre el projecte d'autoria textual del Teatre Lliure, temporada 2005–2006», *D De Teatre* 9 (febrer): 24–35.

Resums dels articles

Abstracts of the Chapters

Europe, Alterity and Fear in French Classical Drama: Past Plots and Contemporary Controversies

Europa, l'alteritat i la por en el drama clàssic francès:
les intrigues del passat i les polèmiques del present

DAVID MASKELL

RESUM: Alguns conceptes d'Europa són explícitament exposats en diversos drames clàssics francesos dels segles XVII i XVIII. Implícitament es plantegen assumptes europeus quan les cultures no europees es representen en formes que impliquin un contrast amb la cultura europea. Les obres aquí examinades de Desmarests de Saint-Sorlin, Molière, Racine, Voltaire i Lemierre susciten una immediata reflexió sobre dos temes recurrents en la història europea: en primer lloc, el temor que una part d'Europa, una religió o una ideologia, hagi d'exercir un control hegemònic sobre la resta d'Europa; en segon lloc, l'anhel europeu d'eliminar les formes radicals de l'alteritat quan se la troben en altres continents. La recepció contemporània d'algunes d'aquestes obres demostra que encara poden ser molt controvertides.

ABSTRACT: Concepts of Europe are explicitly treated in several French classical dramas of the seventeenth and eighteenth centuries. European issues are also raised implicitly when non-European cultures are depicted in ways which imply a contrast with European culture. The plays examined here by Desmarests de Saint-Sorlin, Molière, Racine, Voltaire and Lemierre prompt reflection on two recurrent themes in European history: firstly, the fear that one part of Europe, one religion, or one ideology, should exercise hegemonic control over the rest of Europe; secondly, European aspirations to eliminate radical forms of alterity when encoun-

tered in other continents. The contemporary reception of some of these plays proves that they can still be highly controversial.

Dimensions européennes de l'Institut d'Hellerau

Dimensió europea de l'Institut d'Hellerau

YEHUDA MORALY

RESUM: Des de la seva creació el 1911, l'Institut d'Émile Jaques-Dalcroze té una dimensió europea. Dins de l'equip que l'anima, dialoguen, i de vegades s'enfronten, artistes de cultures diferents. Wolf Dohrn, el seu director, és alemany. Emile Jaques-Dalcroze, el creador d'un nou mètode de moviment rítmic, és suís. L'escenògraf Alexandre de Salzmann és rus (de Geòrgia). Els estudiants que hi van a aprendre aquest nou art de viure fundat en el moviment provenen de tot el món. I el públic que assisteix als espectacles d'aquesta «catedral del futur», concebuda per Adolphe Appia, és també europeu. George Bernard Shaw, Diàguilev, Nijinski, el Príncep Wolkonsky, Harley Granville-Barker, Jacques Rouché, Stanislavski, etc., acullen amb entusiasme aquest mètode més enllà del llenguatge que podria ser el laboratori d'una nova humanitat. L'article evoca les ombres (inesperades) de Martin Buber i de Paul Claudel darrere de l'empresa de Hellerau, tan brutalment interrompuda per l'esclat de la guerra, el 1914.

ABSTRACT: From its creation in 1911, Émile Jaques-Dalcroze's Institute had a European dimension. The members of the team involved who entered into dialogue and sometimes argued with each other included artists from different cultures. Wolf Dohrn, its director, was German. Emile Jaques-Dalcroze, creator of a new method of movement, Eurhythmics, was Swiss. Alexandre de Salzmann, the stage designer, was Russian (from Georgia). The students who came to learn this new way of living based on movement came from around the world. And the audiences who saw the productions in this «cathedral of the future», conceived by

Adolphe Appia, were also European. George Bernard Shaw, Diaghilev, Nijinsky, Prince Wolkonsky, Harley Granville-Barker, Jacques Rouché, Stanislavski, and others gave an enthusiastic welcome to this method which went beyond language and could well have been the laboratory for a new form of humanity. This article evokes the (unexpected) shadows of Martin Buber and Paul Claudel behind the adventure of Hellerau which was so brutally interrupted by the start of war, in 1914.

L'hort dels cirerers *europèu*

The European *Cherry Orchard*

DAN URIAN

RESUM: Els espectadors de *L'hort dels cirerers* d'Anton Txèkhov, muntat per Giorgio Strehler, primer a Milà (1974) i més tard a París, es van trobar entre dos períodes de la història de la unió d'Europa: la primera, la dècada dels 1960, anys d'intensificació de la Comunitat Econòmica Europea i de cancel·lació dels aranzels, sobretot al final d'aquest període amb el canvi en el govern francès de De Gaulle al de Pompidou, i d'un problema agrícola creixent a França, a causa d'un gran excedent de producció. El públic també va ser testimoni en aquests anys d'una revolució contracultural, que va arribar al seu punt àlgid el 1968 amb la revolta estudiantil de París. El segon període va ser el de la dècada dels 1970, en la qual la Comunitat Econòmica Europea es va ampliar amb la integració d'Irlanda, Gran Bretanya i Dinamarca, i en què van desaparèixer les dictadures europees a Portugal i Espanya, anys en què va augmentar considerablement la participació econòmica de la Comunitat Econòmica Europea en les economies dels Estats membres, acompanyada de la transferència de grans sumes de diners per crear llocs de treball i infraestructures en zones fins llavors endarrerides. Un període de grans canvis socials que van afectar a cadascun dels espectadors —tant els que van patir el canvi com la resta d'ells, igual que els personatges més joves de l'obra, que van

veure en el canvi una esperança. *L'hort dels cirerers* va saber expressar tota una època, i Strehler, que va ser un impulsor del canvi en el camp teatral que des d'Itàlia va arribar a tota Europa, va muntar «una peça clau» influïda per les circumstàncies de l'època, que al seu torn van ser influenciades pel muntatge.

ABSTRACT: Audiences at Anton Chekhov's *The Cherry Orchard*, directed by Giorgio Strehler, first in Milan (1974) and later in Paris, found themselves between two periods in the history of a united Europe: one, the 1960s, comprised the years of intensification of the European Economic Community and of the cancellation of tariffs, particularly towards the end of the period with the change in the French government from De Gaulle to Pompidou, and an increasing agricultural problem in France due to the vast surplus of produce. Audiences were also witness in these years to a revolutionary counter-culture, which peaked in 1968 with the student uprising in Paris. The second period was that of the 1970s, in which the European Economic Community expanded with the integration of Ireland, Great Britain and Denmark, European dictatorships in Portugal and Spain disappeared, and an increasing economic involvement of the EEC in the economies of the member states took place, accompanied by the transfer of huge sums of money to create jobs and infrastructures in those areas that were lagging behind. This was a period of immense social changes that affected every one of the members of the audience —those who suffered from the change and others, such as the younger characters in the play, who saw in it hope. *The Cherry Orchard* expressed the times, and Strehler, who was part of the change in the theatrical field that was expanding from Italy to elsewhere in Europe, created «a key play», influenced by the circumstances of the time and influencing them in turn.

*Els miralls de la història en la dramaturgia
contemporània catalana (1989–2012)*

Mirrors of History in Contemporary Catalan Playwriting (1989–2012)

FRANCESC FOGUET I BOREU

RESUM: Des del 1989 al 2012, la dramaturgia catalana ha deambulat sense gaire convicció per la sala dels miralls entelats de la història. Després de fer un repàs sumari al marc històric general i als vincles entre *teatre* i *història*, aquest article delimita una dramaturgia interessada a reflectir, d'una manera més o menys directa, no únicament les transformacions politicosocials produïdes del 1989 ençà, sinó sobretot el *procés històric* en el context europeu que se'n deriva. A partir d'una tria d'obres de Manuel Molins, Josep Maria Benet i Jornet, Jordi Coca, Joan Cavallé, Albert Mestres, Lluïsa Cunillé i Jordi Casanovas, en dedueix una determinada imatge de la història contemporània en clau europea. La dramaturgia catalana —a diferència de la francesa o l'espanyola— tendeix més a mostrar els dilemes que assetgen la seva història, a qüestionar-la, a problematitzar-la, a desmitificar-la o a expressar les disfuncions, ferides o incomoditats en relació amb el passat, més que no pas a recrear-se en les «bones causes». Més que un *teatre històric*, ha optat per un —sovint difús— *teatre de la memòria*.

ABSTRACT: Between 1989 and 2012, Catalan playwriting has wandered without much conviction through a chamber of mirrors clouded by history. Following an overview of the general historical context and of the links between *theatre* and *history*, this article outlines a dramaturgy interested in reflecting, in a more or less direct way, not only political and social transformations since 1989, but, above all, the *historical process* in the European context which is derived from this process. From a selection of plays by Manuel Molins, Josep Maria Benet i Jornet, Jordi Coca, Joan Cavallé, Albert Mestres, Lluïsa Cunillé and Jordi Casanovas, a certain image can be deduced of contemporary history from a European perspective. Catalan playwriting —unlike its French or Spanish

counterparts— has more of a tendency to show the dilemmas that hound its history, to question that history, problematize it, demystify it or express malfunction, injury or discomfort in relation to the past, rather than indulge in «good causes». Rather than a *historical theatre*, these plays have opted for an —often vague— *theatre of memory/memory theatre*.

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

Notes on New Drama in Turkey: The Writing of Schizophrenia

CARLES BATLLE

RESUM: La dramaturgia contemporània a Turquia tendeix a expressar el caràcter dual de la vida en aquest país. O, dit en altres mots, es fa ressò de la conciliació difícil —gairebé sempre infructuosa— de contraris: tradició i modernitat, Orient i Occident, Europa i Àsia, autoritat i llibertat, pares i fills, societat laica i societat religiosa, etc. No es tracta només d'una expressió temàtica, de la tria d'uns continguts; la dualitat es reproduceix també en la concepció formal dels textos. És a dir, que els nous dramaturgs turcs busquen una nova formalització —i descobreixen i assagen noves tècniques— amb l'objectiu que les idees, d'una banda, i les estructures i els procediments que les vehiculen, de l'altra, vagin d'acord (busquen d'establir una dialèctica entre forma i contingut). En aquesta recerca, curiosament, saben conciliar les troballes de la dramaturgia contemporània occidental i els procediments de la pròpia tradició.

ABSTRACT: Contemporary dramatic art in Turkey tends to state the dual nature of life in the country. Or, in other words, it echoes the difficult, and almost always unsuccessful, reconciliation of opposites: tradition and modernity, East and West, Europe and Asia, authority and freedom, parents and children, secular society and religious society, etc. This is not only about expressing the theme or about choosing the content; the duality is also reproduced in the

formal conception of texts. This means that new Turkish playwrights are searching for a new formalization —and reveal and try out new techniques— aiming for ideas, on the one hand, and the structures and means which convey them, on the other, to be harmonized (trying to establish a dialectic between form and content). In their endeavours they manage to reconcile the findings of contemporary Western drama and the means of their own tradition.

Context i presència del teatre català a França (1980–2012)

Context and Presence of Catalan Theatre in France (1980–2012)

JORDI LLADÓ I ANTÒNIA AMO

RESUM: El present article pretén abordar la idea de l'uropeïtat com a element essencial que promou (o no) l'exportació de la dramàtúrgia catalana contemporània des dels anys 1990. Quina és la realitat del teatre català contemporani a França? Com una dramàtúrgia subjecta a una minorització i a un indefugible debat identitari, aconsegueix trobar un lloc a França, metonímia d'Europa? És Europa una promesa de ruptura d'unicitats, garantia d'obertura d'horitzons estètics i localismes, o és sinònim d'uniformització cultural?

ABSTRACT: The aim of this article is to approach the idea of Europeaness as an essential element for promoting (or not promoting) the export of Catalan contemporary drama since the 1990s. What exactly is the reality of contemporary Catalan theatre in France? How does playwriting subject to minoritization and to an unavoidable debate on identity succeed in finding its place in France, the metonymy of Europe? Is Europe a promise of breaking with monocultures, a guarantee of opening aesthetic horizons and localisms, or is it a synonym of cultural uniformity?

*Els Estats Units com a negatiu d'Europa
en la literatura dramàtica catalana contemporània:
tres creadors locals a la recerca d'un context global*

The USA as the Negative of Europe in Contemporary Catalan Drama:
Three Local Artists in Search of a Global Context

CARLOTA BENET CROS

RESUM: En aquest article, tracto la idea de com escriure sobre els Estats Units pot fer sentir més europeus als dramaturgs catalans, ja que n'ofereixen una imatge que segueix la tradició europea d'ambivalència respecte al nou món. Les obres que s'analitzen amb aquest fi són: *Després de la pluja* de Sergi Belbel, *Bales i ombres* de Pau Miró i *Marburg* de Guillem Clua, tot i que cada una canalitza una imatge d'aquest país molt diferent. La urbs moderna de Belbel recorda la progressiva americanització del planeta; el *western* de Miró evoca vagament el *Bible belt* americà alhora que ressuscita la màgia del mite del *cowboy*; i Clua mostra la intolerància de la classe mitjana americana. El punt que tenen en contacte és que mostren els Estats Units com la figura de l'Altre que exerceix una enorme atracció, però que alhora fa molta por. Per altra banda, també comparteixen el fet d'utilitzar mites de la cultura popular nord-americana que s'han convertit en un sistema de signes fàcilment recognoscible per qualsevol altra cultura i que, en certa manera, els ajuda a connectar amb la resta d'Europa.

ABSTRACT: In this article I discuss how writing about the United States might make Catalan playwrights feel more European than they usually do since they offer an ambivalent image of the country that follows the European tradition of representation. The plays analyzed for this purpose are *Després de la pluja* by Sergi Belbel, *Bales i ombres* by Pau Miró and *Marburg* by Guillem Clua, although each of them presents a very different view of this nation. Belbel's modern metropolis suggests the progressive Americanization of the planet; Miro's western reminds us of the Bible Belt and, at the same time, brings to life once more the magic of the

cowboy myth; and Clua shows the social intolerance of the American middle class. The element that connects them is that they show the United States as the figure of the Other that has an enormous power of attraction but that, at the same time, is very frightening. But also they have in common the use of myths from American popular culture that have become a system of signs easily recognisable by any other culture, which, in a way, helps them connect with the rest of Europe.

Col·laboradors

ANTONIA AMO SÁNCHEZ és professora titular a la Universitat d'Avinyó (França). A la seva recerca s'interessa pel teatre català i castellà contemporanis, i més precisament per les relacions dialèctiques, conceptuals i dramàtiques entre història, memòria, identitat i (meta)teatralitat. Ha publicat nombrosos articles sobre aquests temes.

CARLES BATLLE és professor a l'Institut del Teatre de Barcelona i a la Universitat Autònoma de Barcelona. Imparteix docència al Màster Universitari en Estudis Teatral (MUET) i al Màster de Comunicació, Periodisme i Humanitats (Mecoph) de la UAB. La seva tesi doctoral sobre el teatre simbolista va obtenir el Premi de la Crítica «Serra d'Or» 2002. És director de la revista teatral *Pausa*. Ha estat director de l'«Obrador» de la Sala Beckett (2003–2009) i membre del Consell Assessor del Teatre Nacional de Catalunya (1998–2004). Entre les seves obres, traduïdes a diverses llengües, destaquen *Temptació* (2004); *Combat* (1995–1998); *Suite* (premi SGAE 1999); *Oasi* (2001, premi Josep Ametller 2002); *Trànsits* (2006–2007); *Oblidar Barcelona* (Premi Born 2008) i *Zoom* (Premi 14 d'abril 2009). Com a novel·lista, ha publicat *Kàrvadan* (2012, La Galera).

CARLOTA BENET CROS treballa com a professora de cultura i literatura catalana i castellana en anglès al programa Study Abroad de la Universitat Autònoma de Barcelona, i també a la seu catalana del College of Global Studies de l'Arcadia University (Pennsilvània, Estats Units). Anteriorment, va obtenir un lectorat de quatre anys per a treballar a la Brown University (Rhode Island, Estats Units) i una posició d'un any de professora a la University of Richmond (Virgínia, Estats Units). Actualment està acabant la seva tesi doctoral titulada *La imatge dels Estats Units en la literatura catalana contemporània*.

FRANCESC FOGUET I BOREU, doctor en Filologia Catalana i diplomant en Teoria i Crítica del Teatre, és professor de literatura cata-

ana a la Universitat Autònoma de Barcelona i coordinador del Grup de Recerca en Arts Escèniques i del Màster Universitari en Estudis Teatral d'aquesta universitat. Entre altres llibres, ha publicat *Teatre, guerra i revolució. Barcelona, 1936–1939* (2005, Premi Crítica de «Serra d'Or» de Recerca en Humanitats 2006) i *Margarida Xirgu, cartografia d'un mite* (2010).

JORDI LLADÓ és docent de teatre a la UOC, membre del Grup de Recerca en Arts Escèniques de la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha escrit *Ramon Vinyes i el teatre (1904–1939)* (2004), *Ramon Vinyes: un home de lletres entre Catalunya i el Carib* (2006) i capítols a *Leyendo el carnaval* (2009) o *Teatre, passions i (altres) insolències* (2008), ultra articles a *Els marges*, *Pausa*, *Assaig de Teatre*, *Huellas*, *Memorias*, etc.

JOHN LONDON és catedràtic de teatre a Goldsmiths, Universitat de Londres i membre del Grup de Recerca en Arts Escèniques (GRAE) de la UAB. Entre els seus llibres figuren *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre* (1997), *Contextos de Joan Brossa* (2010) i la seva edició de *Theatre under the Nazis* (2000). Ha traduït a l'anglès més de trenta obres de teatre (en alemany, castellà, català, portuguès, i romanès). La seva peça, *La nova Europa*, s'ha publicat en català (2005).

DAVID MASKELL és professor emèrit de l'Oriel College de la Universitat d'Oxford. Ha publicat nombrosos articles sobre drama clàssic francès i és l'autor de *Racine: A Theatrical Reading* (1993). Recentment, va traduir a l'anglès *Zaïre* i *Mahomet* de Voltaire.

VÍCTOR MOLINA és doctor en filosofia per la Universitat de Barcelona. Professor titular de l'Institut del Teatre de Barcelona, on imparteix diverses assignatures sobre Teoria de les Arts Escèniques. Ha impartit cursos i conferències a Caixafòrum. És membre del Grup de Recerca en Arts Escèniques (GRAE) de la UAB i membre del Patronat de l'Institut d'Humanitats del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB). Ha col·laborat en diferents

publicacions sobre dansa i teatre, i és autor del llibre *Escenes de l'imaginari* (1998). Combina la seva tasca acadèmica amb la pràctica dramàtica, tant en dansa com en teatre. Ha estat director del Festival Internacional de Teatre Visual i de Titelles del 2002 al 2004. Va ser codirector del Teatre Malic de Barcelona, i va formar part de l'equip de direcció artística del Teatre Lliure, durant la direcció d'Àlex Rigola.

YEHUDA (JEAN-BERNARD) MORALY és professor emèrit de la Universitat Hebrea de Jerusalem, adscrit al Departament d'Estudis Teatral. Sobre Genet ha publicat nombrosos articles, dos llibres, *La Vie écrite* (1988), *Le Maître fou* (2009) i una col·lecció d'articles, *Les Nègres au Port de la lune*. La seva recerca també s'ha orientat cap a Claudel (*Claudel metteur en scène*, 1998), les representacions de personatges jueus a l'escenari i la pantalla, i el cinema francès durant l'ocupació. També escriu obres de teatre que han estat representades a França i a Israel (*Les Catcheuses*, *Tombeaux de poupées*, *La Musique*, *Les Merveilles du fond des mers*).

DAN URIAN és catedràtic del Departament de Teatre de la Universitat de Tel Aviv. Les seves investigacions se centren en la sociologia del teatre, el drama en l'educació, el teatre israelià i el teatre televisiu. Les seves publicacions inclouen els llibres en hebreu *El problema ètnic al teatre israelià* (2004), *El drama a la televisió* (2004), i *El teatre a la societat* (2008). I els seus títols publicats per Routledge/Harwood inclouen *The Arab in Israeli Drama and Theatre* (1997), *The Judaic Nature of Israeli Theatre: A Search for Identity* (2000) i (coeditat amb Maria Shevtsova) *The Sociology of Theatre* (una edició especial del *Contemporary Theatre Review*, 2002).