

jugar amb els dispositius de parlar - la utopia d'una entesa

Christina SCHMUTZ

christinaschmutz23@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Ha cursat les carreres de Filologia i Ciències Econòmiques (Friburg Alemanya). L'any 1998 arriba a Barcelona amb una beca vinculada a la dramaturgia contemporània. A Barcelona escenifica, en diverses ocasions, col·lectivament amb el director i teòric Frithwin Wagner-Lippok, textos d'autors contemporanis alemanys, com ara Falk Richter, Igor Bauersima, Sybille Berg, Roland Schimmelpfennig, Kathrin Röggla, Anja Hilling, Elfriede Jelinek o Oliver Kluck (Festival Grec, Festival de Sitges, Nau Ivanow, Espai Escènic Joan Brossa, Festival Videoart loop, Antic Teatre, Teatre Tantarantana). Des del 2006 realitza projectes d'investigació i creació (incloent-hi conferències, publicacions, *workshops* com a membre actiu del *working group* Performance as Research IFTR [International Federation of Theatre Research] i GTW [Societat de les Ciències Teatral a Alemanya]). Tesi doctoral presentada a la Universitat Autònoma de Barcelona (2018). Docent a l'Institut del Teatre, Màster MUET i a Eòlia.

Resum

Tal com afirma Michel Foucault, els elements del teatre han sigut analitzats els darrers anys, cada vegada més, com a dispositius. El concepte de dispositiu apunta a l'anàlisi de les relacions de poder en forma de «saber/poder» cultural i a les possibilitats de la seva subversió (estètica).

El potencial crític de maneres de parlar en escena i la seva exposició discursiva rau en el fet que contenen dispositius teatrals sobre la parla de l'actuació i el discurs dels «personatges» i s'hi relacionen d'una manera concreta, és a dir, jugant-hi. Aquestes maneres de parlar híbrides juguen amb la llengua i plantegen, així, la utopia d'una entesa. Remeten a la part física del material de text, a una «música del sentit», a un gest d'una manera de parlar que no està al servei d'una representació de personatges ni de la seva expressió individual. En aquest context, cal destacar el joc amb els dispositius, és a dir, una disposició contínua a jugar amb els elements teatrals com a ús lúdic dels gests orals.

Paraules clau: dispositiu, gest de parlar, joc, xarxes socials, mentida, veritat

Christina SCHMUTZ

jugar amb els dispositius de parlar - la utopia d'una entesa

Hola, mentiders! No us crec de res. Tot és diferent. Sou tots uns mentiders! Sé la veritat. No serveix de res que em seguiu mentint. M'ho han dit. Fa poc em van venir a veure i em van dir: sí, és veritat, tots som mentiders. Només si deixeu de mentir, tots podrem viure bé. Durant tota la meua vida, m'he agenollat davant vostre i us he demanat que deixeu de mentir. [...] En tinc totes les proves. Són aquí, al meu cor. I ho sento, però ja no puc més. Per això, m'arrençaré el cor [...]. Per això, m'ajudaria molt si em podríeu deixar un *like*. Gràcies també al meu patrocinador. [...] (Bonn Park, 2020)

El fragment citat prové del nou text *Wie es euch Algorithmus* ('Al vostre algoritme', 2020), de Bonn Park, i il·lustra en clau humorística el desig de cadascú de la veritat, i com l'anhel de veritat pot ser corromput fins i tot en interès del seu efecte públic. En vista de la rapidesa de la difusió digital de les *fake news*, la qüestió de veritat o mentida es torna encara més candent i important. Tanmateix, la veritat i la mentida no s'exclouen mútuament amb la rotunditat que suggereix la il·lusió d'una lògica dicotòmica, que recela de les realitats complexes. Fa més de setanta anys, Adorno era partidari, fins i tot, d'una proximitat productiva entre veritat i mentida en l'art, en constatar que «l'art és màgia, alliberat de la mentida de ser veritat» (Adorno, 1994 [1951]: 298). A diferència del mag de temps pretèrits, l'artista admet no presentar res real, cap veritat, sinó il·lusions, si bé unes il·lusions rere les quals apareixen condicions reals i veraces. Hom pot preguntar-se fins a quin punt aquesta paradoxa artística de veritat i mentida encara és vàlida avui, en el context d'una autorepresentació i d'una cultura de comentaris impulsades gairebé obsessivament, en què compta sobretot la ratificació en l'opinió pròpia, que hom ni tan sols sap com s'ha format. A les xarxes socials, la dicotomia tradicional de *cert* i *fals* i les seves reproduccions paradoxals semblen transformades per votacions dictades pels índexs d'aprovació, de manera que l'aparença creada estadísticament esdevé realitat i en defineix de noves. El poder i l'atractiu comunicatius semblen tornar obsolet un concepte epistemològic de veritat. Allò que és tingut per veritat és determinat per una política de

parlar i comentar dins de societats en xarxa, sotmesa a un afany d'eficiència constant. Segons el sociòleg Andreas Reckwitz (Reichert, 2020), «posem els nostres articles en línia, i la gent escriu comentaris. Tothom té una opinió. I sempre amb la càmera potencial davant seu: les opinions polítiques avui es presenten com a performance». L'esforç ja no es dedica sobretot a la correcció objectiva d'una afirmació, sinó a la seva capacitat de comunicació i acceptació per la xarxa. Com a «opinió», les afirmacions ja no s'han d'imposar partint de criteris objectius, sinó comunicatius i estètics, consolidats col·lectivament d'alguna manera i en algun moment, és a dir, de manera no concloent i sota la responsabilitat de ningú. En el camp de forces dels criteris anònims, flanquejat i estimulat per interessos comercials, es forma un parlar alienat, sense subjecte. Dins el discurs talment alienat en una societat, en què les excitacions mediàtiques giren sobre si mateixes, tant el concepte de veritat com la identitat dels usuaris es van fonent progressivament amb els interessos comercials de la xarxa. ¿Pot el teatre negociar adequadament la qüestió de la veritat i la mentida en aquestes circumstàncies, és a dir, quan el lloc de crítica i protesta i els límits per distingir entre cert i inventat, o sia entre realitat i ficció, s'esvaeixen cada vegada més? A la vista dels *likes* i les *fake news*, aquesta qüestió esdevé actualment encara més urgent. Si la crítica s'expressa de manera cada cop més populista com a *shitstorm* i *like*, quina crítica *seriosa* és encara possible? Per tant, es tracta de generar una utopia d'una nova entesa i una distinció a partir de criteris en circumstàncies *actuals*.

Sobre la base de les relacions actuals de la comunicació social, la crítica i els criteris semblen esdevenir part d'una esfera de poder social anònima que converteix els debats d'opinió en autorepresentacions públiques, tot emmarcant i controlant els conceptes i les formes lingüístiques que s'hi utilitzen. Michel Foucault (1978) designa amb el nom de dispositiu el complex compost pel coneixement específic i les estructures de poder invisibles en què aquest s'expressa. Segons comenta Kathrin Röggla (2015: 72), en la mesura que allò crític pertany, en forma de distincions entre cert i fals, a «l'estil de vida i a l'autorepresentació, a la vegada que exigeix l'últim iPhone i roba de marca» i, per tant, a mesura que la crítica també és absorbida per la producció de coneixement i l'estètica pel capitalisme neoliberal, també passa a formar part d'un dispositiu social i comercial. Dins el teatre, aleshores, cal comptar que la crítica que s'hi fa està sotmesa a un dispositiu social i estètic teatral. Per això, un teatre que critica l'estil de vida, *lifestyle*, no cal que sigui crític: possiblement, aquesta mateixa crítica també formi part d'un dispositiu, un dispositiu del teatre. El concepte de dispositiu permet, també dins l'espai teatral, una anàlisi de les relacions de poder amb pocs condicionants, tot remetent al mateix temps —tal com es demostrarà— a les possibilitats de la subversió *estètica*. Primer apunta al *coneixement* sobre el teatre i l'art d'actuar, als discursos de poder dins els estudis de teatre i els comportaments (condicionats per això) dels actors, crítics i espectadors, els quals queden influïts per aquests discursos: el teatre té un caràcter de dispositiu perquè, com diu Lorenz Aggermann (2017: 12), «no es pot classificar ontològicament com a obra ni com a realització escènica, esdeveniment o acte performatiu, ja que es basa per força en la materialització d'un ordre previ concebut». En

aquest sentit, el teatre es pot concebre com a dispositiu estètic i la realització escènica com «una materialització possible i, al mateix temps, necessària d'aquest ordre» (*ibíd.*, 12). Tanmateix, cal distingir entre un aspecte del teatre trencador de les normes i un altre que les consolida: com a dispositiu, continua Aggermann, el propi teatre segueix «un càlcul intrínsec basat [...] en tècniques reguladores, com ara tècniques d'actuació i de dansa, que [...] un actor o ballarí ha d'aprendre mitjançant assaigs i exercici per poder funcionar de manera competent dins el dispositiu estètic. La promesa de llibertat a la qual hom sotmet els dispositius estètics comporta generalment una normativització eminent, fins i tot en pràctiques avantguardistes i subversives» (*ibíd.*, 19). En aquestes circumstàncies, el teatre crític ha de distanciar-se contínuament de si mateix: ha de trobar camins per mantenir-se emancipador, crític i resistent malgrat el seu propi caràcter de dispositiu i ha de vetllar per romandre constantment centrat en la seva relació amb la crítica i posar-la damunt la taula.

Si el propi teatre forma part del dispositiu que ell mateix critica, les possibilitats de subversió estètica no les trobarem en els seus temes, sinó en l'actitud/el tractament del teatre amb si mateix. Una manera de gestionar la divisió entre dispositiu i crítica rau en la idea del joc (seriosament). D'aquesta manera, una crítica inspirada en el joc no aspiraria a destruir allò que existeix o a si mateixa com a dispositiu, sinó a *limitar* els complexos de poder-coneixement existents i l'abús de poder que propicien. Tal com afirma el propi Foucault (1992: 12) al seu famós assaig *Què és la crítica?*, allò crític no és legitimat pel propi fet del poder, sinó pel seu excés: així doncs, la crítica és, al capdavant, «l'art de no ser governat d'aquesta manera». Per tant, aquest tipus de crítica persegueix l'objectiu ètic de resistència allà on el poder es desboca, que Foucault defineix com a «insubmissió». No persegueix la insubordinació o el derrocament, sinó la limitació moderada del poder-coneixement que es manifesta en els «dispositius», els quals actuen simbòlicament com a estructures d'entramats socials. Això afecta tant els reglaments i discursos com els elements heterogenis, per exemple afirmacions, normes, pràctiques o institucions, en què el «dispositiu» mateix relaciona aquests elements. Si bé els propis dispositius executen la crítica, sorgeix —segons la fonamentació de Foucault sobre allò crític— un recurs per sostreure el poder (una mica) a si mateix: tal com escriu Rainer Winter (2007: 213), Michel de Certeau parla «d'un art de la població rural del Brasil que es manifesta en històries miraculoses» i demostra una rebel·lió contra la religió que li és imposada. Així, converteix el cristianisme imposat pels missioners en una superstició exagerada, tot subvertint-ne el seu poder-coneixement: «Aquest ús resistiu d'un sistema imposat, demostra com els col·lectius subordinats s'adapten a les idees i formes dominants i les utilitzen per assolir un espai de joc per a si mateixos». En la manera de com tractar el dispositiu rau un caràcter de joc d'allò crític, el qual genera una tal relació d'actuació amb les estructures (teatrals) donades que, al mateix temps, les afirma i les soscava. Tal com continua explicant Winter (2007: 213) a través de Certeau, en el context de les històries miraculoses esmentades, es pot «entendre com a resistiva» una praxi de tractament d'actuació de les normes teatrals «en el sentit que no es deixa colonitzar ni

acaparar totalment pels imperatius i pels ritmes dels impulsos modernitzadors de la comercialització i dels fluxos globals d'informació i comunicació».

Al teatre, on el poder-coneixement sol anar lligat amb el llenguatge, el text parlat esdevé una «tècnica reguladora», però també ho fa el propi *parlar*, les formes d'*aparença* d'aquest text, en què es conserven tradicions poderoses. Aquestes formes orals poden ser considerades formes de joc i poden canviar en contra de l'ús teatral habitual, és a dir, es poden qüestionar des del joc en el sentit d'un ús resistiu. En no estar sotmès a l'obligació de produir veritats eternes, el teatre es pot lliurar al joc de les possibilitats. Aquest concepte de joc també inclou la idea de la prevalença d'una veritat que té importància per al performer en el moment d'actuar i/o jugar, no pas una veritat dogmàticament establerta, sinó una revisió crítica de les veritats, normes i pautes vigents: l'ús resistiu del dispositiu *parlar al teatre* esdevé, d'aquesta manera, un paradigma de la «connexió [específica] d'elements materials (cossos, objectes, espais), així com immaterials i discursius (moviment, so, veu)» (Siegmund, 2019). Per això, aquesta connexió específica és el «lloc de negociació paradigmàtic» (Aggermann, 2017: 23) com a tal. A la pràctica, es tracta de cercar els punts de fractura i unió d'aquesta connexió allà «on, de sobte, sorgeix i es fa visible la condició de dispositiu de l'art (com a tal)» (Siegmund, 2019). Així doncs, l'objectiu d'aquesta crítica «actualitzada» no és la desaparició i l'esfondrament dels dispositius, sinó la *presentació* explícita —lúdica— de la forma i l'estructura de les normes que cohesionen i exploren allò social i els seus dispositius en teatre.

En una realització escènica com a indret de reflexió coestructurat sovint verbalment, el joc amb la *parla* esdevé una possibilitat de jugar amb el dispositiu que hi actua, per exemple, deixant expressament al descobert les normes dels gests orals habituals en el teatre. Aquí es poden criticar i negociar les relacions de poder ocultes en el llenguatge i els dispositius del discurs públic com a marc invisible de l'autorepresentació social i teatral. Per això, caldria qüestionar, desgranar, analitzar i «practicar» el parlar com a tal, en lloc de posar-lo al servei de dispositius per a augmentar-ne l'eficiència.

A la pràctica, significa una radicalització del mètode d'alienació de Brecht i, sobretot, la idea de fer visible allò estrany en la normalitat, tot fent que aquesta sigui una curiositat. Del llegat de Brecht i el doble jo —la divisió del jo de l'actor en el personatge i qui el mostra i el comenta—, han sorgit al teatre contemporani múltiples jos —que amalgamen l'actor i el personatge— que no paren de posar en dubte la norma del subjecte individual i han convertit, en certa manera, un subjecte esquizofrènic en la nova norma. Les formes d'actuar performatives/èpiques (segons la perspectiva, hom pot anomenar-les d'una manera o d'una altra) ja no giren al voltant de la reconstrucció escènica de realitats alienes, sinó de la generació de situacions d'actuació en què —com afirma Bernd Stegemann (2011: 107)— l'actor performatiu es representa a si mateix, «problematitza» la seva situació «davant d'espectadors» i «tematitza la qüestió del contingut de realitat dels jocs que hi sorgeixen». Tal com escriu Doris Kolesch (2016), avui «el joc de rols mediàtic [...] és viscut com a expressió d'un suposat jo autèntic», segons el qual s'esdevé quelcom «radicalment nou amb el cos de l'actor», ja que aquest ara representa i reflecteix,

ja no sols allò donat socialment, sinó que ell *mateix* es converteix «en plataforma, en lloc de debat, en indret d'exploració, sobreexposició i superposició de representació humana i dissenys de personatges, que no sols sorgeixen d'àmbits quotidians i teatrals, sinó també del cinema, de la telenovel·la, dels jocs informàtics, dels clips de Youtube i de les belles arts». En aquest sentit, un ús lúdic dels gests orals també pot servir-se de gèneres totalment aliens al teatre i concebre la presentació discursiva d'aquests gests orals com a recurs per a generar situacions d'un joc teatral. L'exemple del nostre propi projecte de *work in progress, no has d'avorrir(-te) – els implicats vol.2*, presentat a la primavera del 2020, permet entendre com podria ser aquest joc expressiu amb gests orals.¹ La producció es basa en el text *die beteiligten* ('els implicats') de l'autora alemanya Kathrin Röggla (2010). A partir del cas documentat d'un segrest que originà un llarg escàndol a Àustria, s'hi negocien els mecanismes típics de la societat mediatitzada. Dins les llargues rèpliques dels personatges es fonen realitat i ficció, les quals –tal com els performers en la realització– sembla que s'exposen a una sobrepressió anònima que remet, amb un efecte en part còmic, a la pressió social, atada comercialment, de participar a les xarxes socials.

Ja al propi text escrit es fa notar un reflex permanent de «voler parlar ara també», una verborrea dels personatges/performers que reflecteix un neguit d'autorepresentació permanent. Això també queda palès en el joc dels performers, però que aquí exagera l'estrès de la performance fins al grotesc: se'ls demana que aprofitin qualsevol petita pausa que l'altre fa mentre parla, per continuar parlant ells mateixos a partir del moment en què el seu propi text ha sigut interromput per un altre performer. Parlen en condicional permanent, per la qual cosa es veuen superats com a personatges i performers. Van canviant entre una forma d'actuar realista, èpica i performativa, entre el joc psicològic, la performance de text documental i la presentació de tòpics socials. A més, com a personatges de ficció i com a actors, és a dir, com a membres d'una societat *real*, es veuen superats pel discurs actual de política identitària i les seves aspiracions d'emancipació.

L'ús de la parla dins l'actuació culmina al final de la realització escènica en una fragmentació, en una tergiversació i una aglutinació estranya del text, quan els quatre performers es col·loquen davant el públic, amb minifaldilles blanques voleiant, camises també blanques i llargues perruques rosses, tot revelant els mecanismes orals: aquesta decadència és presentada en dues fases.

Primer pronuncien frases completes, però totalment fora de context:

diria que les semblances són sorprenents

ella no podria ser jo perquè no té prou caràcter per a ser-ho

seria així, tothom esborra les ambigüitats, ja no es permeten zones grises en aquesta societat, només blanc o negre

quina bajanada!

només blanc o negre, però a vegades seria necessari.

1. El projecte va ser concebut juntament amb Frithwin Wagner-Lippok i realitzat del 20 al 23 de febrer de 2020 a l'Antic Teatre, i el 27 de febrer 2020 a Can Felipa.

Això torna les rèpliques recognoscibles com a frases, l'exposició de les quals genera una pista cap als mecanismes profunds de la parla i la desmascara com un parlar sense subjecte i desindividualitzat en repetir les normes. Aquesta primera desconstrucció lúdica té lloc encara al nivell de text, però també revela els components del parlar obvi i dels significats aparentment obvis que engloba. La decadència de la parla funciona fins aquí com una metàfora del destí dels discursos, que en circumval·lar el propi jo se *sostreuen* al control dels seus protagonistes.

A poc a poc, els actors juguen amb les frases individuals, les desmembreren successivament en elements sintàctics separats, després en paraules i en síl·labes, fins que al final només emeten consonants i vocals, martellejades i deixades anar físicament com si fossin tecles de piano, amb el resultat d'un nou so desconegut dins el conjunt. Mentre a un primer nivell d'actuació encara es reflecteix el dubte postdramàtic sobre la centralitat del subjecte i del seu text, la radicalització ulterior d'un segon nivell condueix al dubte sobre l'ésser humà com a objecte del teatre en si. Els performers inventen contínuament noves tonalitats i associacions sonores que desenvolupen una vida pròpia estrafolària, i amb el temps es tornen cada vegada més creatius. En el transcurs d'aquest procés, els performers es desplacen del centre de l'escenari cap a les seves vores mentre es mouen com éssers teledirigits; ressegueixen inclinats les parets, en formes fragmentades i estranyes, sense motivació aparent i sense objectiu identificable. Es mouen com animals o plantes «inconscients», sempre més enllà, com si cada vegada calgués infondre'ls de nou una raó de ser diferent. Els performers semblen estar sotmesos a aquesta transformació: tan sols se senten sospirs sense articular, crits i xiscles que recorden més aviat animals que no pas éssers humans. Es fa notable una proximitat amb espècies naturals i animals.

Aquesta descomposició de les paraules i síl·labes, i cap al final fins i tot dels fonemes, radicalitza la dissolució del context fins a la dissolució completa de la pròpia capacitat de parlar. La descomposició també en comporta una dels moviments; és a dir, la creaturitat, el cos sorgeix com a condició de tota parla i tot pensament. Això obre una connexió amb un teatre en què l'ésser humà ja no és un subjecte lingüísticament competent, sinó una criatura. —un teatre d'allò *posthumà*: el gest individualment separat, malgrat aparèixer com a coral, en arribar a la descomposició lingüística total deixa enrere qualsevol tema i relat negociables. Però, al mateix temps, també és una renovació lingüística: dins l'espai de possibilitats que obre lúdicament es desvia cap al camp de la reinvençió i la recreació criatural, tot minant la dicotomia entre norma i incompliment: el contrast (postdramàtic) entre representació i performance. El material real d'aquesta fragmentació, basat en la documentació d'un crim i el posterior abús mediàtic de la víctima, és «elaborat» i «malversat» per la seva banda, de manera que allò maquinal i inhumà també irromp performativament: a la situació escènica final, ja no es mostren persones, sinó gests anònims, que ja no són aquells gests socials que Brecht podia alienar, sinó «gests» naturals incomprensibles que han deixat d'obeir cap codi vinculant més enllà del moment. D'aquesta manera, aquesta escena celebra, a mode d'assaig, les caigudes i els abismes d'una futura teatralitat

(posthumana) del simple esdevenir —de processos, afectes i tensions— sense incidència humana.

D'aquesta manera s'obre, d'una banda, un context posthumà i, de l'altra, es fa possible una crítica del teatre pel teatre: les *normes* vàlides per al tractament —tant social com teatral— de la realitat es tornen visibles i, per tant, criticables a través del joc amb gests orals desbordants que cobren una vida pròpia estranya, així com de l'actitud corresponent dels actors (se subverteixen les normes). Allò que resisteix la desconstrucció és el material. Davant l'autocrítica del teatre, que al nostre exemple sorgeix com a crítica dels gests orals, només es manté allò corporal. El cos balbucejant roman com a «natura» fràgil a recer de la crítica. Aquesta es torna visible com a realitat ineludible en l'«ús» teatral del material que presenta l'«abús» real: d'aquesta manera, s'imposa a l'anàlisi teòrica, de la mateixa manera que cal considerar-la i respectar-la en el futur a la vida quotidiana. Rere les màscares liberals que tots ells —altre cop, tant els personatges com els actors— ostenten, s'amaguen «somnis capitalistes de carrera i de poder, enveja, animadversió humana; en fi, cobdícia d'ascens de tuf neoliberal [...] rere la seva tan estimada utopia (i crítica) idealista» (Biller, 2020: 49). D'acord amb aquesta cita, la «destrucció de la parla» torna visible l'obligatorietat d'informació i d'èxit social com a dispositiu, que la direcció de la representació escènica intenta reconstruir al mateix temps com a dispositiu teatral de sobrecàrrega. D'aquesta manera, el text esdevé doble: el d'un personatge i, al mateix temps, el del performer que documenta el personatge. El performer es desdobra o es duplica en personatge i comentarista. Les realitats del performer i del personatge es fonen, i la necessitat de documentar o presentar el personatge des d'una posició «pròpia» esdevé impossible, perquè la pròpia persona s'ha convertit en aquest personatge. El punt de vista esdevé insostenible, i com a única sortida resta *actuar* amb les posicions.

Amb això el parlar no sols es produeix entre els personatges (com al teatre representatiu) i entre els actors i el públic (com al teatre contemporani postdramàtic), sinó que aquí també *tematitza* la pràctica social i teatral del discurs i els seus dispositius socials i tècnics: parlar en una llengua coneguda, parlar de manera entenedora, alta i clara, escoltar, deixar parlar, destacar el que és important i descartar el no ho és, evitar o ocultar errors, etc. Normes vàlides entre els personatges i entre actors i espectadors.

El compliment performativament alienat d'aquestes normes —per un èmfasi especial, per exageració o també pel seu incompliment sistemàtic— permet la seva revelació en una *acció conjunta entre l'escenari i el públic*. D'aquesta manera, el moment de trobada —com a fonament d'una estètica relacional— és reconegut com a forma pròpiament rellevant pel que fa a la seva estètica. La trobada esdevé un espai de possibilitats, un espai de joc d'una situació social i concreta tant espacialment com material, com a pràctica d'una reflexió estètica. Al costat de les condicions estructurals també són experimentables les condicions materials de la situació comunicativa entre espectadors i performers. La desintegració de l'obvi, que es fa palpable en l'estranya superació o en la fragmentació i la tergiversació del text parlat, remet a l'aspecte corporal del text i dels propis parlants. El *gest* corporal

de parlar no s'esgota en la representació ni en la relació entre l'escenari i el públic, sinó que sorgeix com a esdeveniment emergent en el moment de la trobada.

El guió d'una nova utopia de l'entesa duia, de la mentida primer, a una crítica de la hipocresia subliminal dels diàlegs, que possiblement apunti tan sols a l'afirmació (*m'agrada*) i sigui un monòleg de caire autista que gira al seu propi voltant. Sempre que aquesta hipocresia pugui ser vista com a part dels dispositius —també i precisament del teatre—, la destrucció i la fugida dels vells gests de parlar que funcionen (però que possiblement estan al servei d'aquest dispositiu hipòcrita) també duen a noves formes i perspectives d'allò social. Tanmateix, la crítica més radical que intenta aquesta realització escènica a l'escena final, no sols està adreçada a l'espai entre subjectes humans, sinó també entre actors humans i no humans com a «protagonistes» d'un context ecològic més ampli. Els processos de transformació i joc als quals al·ludeix aquesta crítica superen la crítica social que roman dins l'esfera humana. Es poden veure com a símptoma d'una nova autopercepció ecològica dels creadors teatrals: el cofundador de la plataforma interdisciplinària Das Theater des Anthropozän ('El teatre de l'antropocè'), Frank Raddatz (2020: 12), proclama que la transformació és un dels conceptes clau. Anomena «certesa antropocènica» la idea «que la història dels humans no pot ser destriada de la història dels animals (ni de les plantes, pedres i màquines). Per això, segueix, que es tractaria d'«unir l'imaginari i el destí de la terra» (*ibíd.*).

El corresponent terme de transformació i transformer també apareix a (*Live on Earth can be sweet*) *Donna*, una obra més recent de l'autor i director René Pollesch (2019) on, en una represa de la l'escena de carrer de Brecht (vegeu Brecht, 1986), l'actor Martin Wuttke diu sobre si mateix: «No soc performer, sinó transformer». Com a persona «posthumana», el «transformer» ja no es percep com a instància activa i creativa, sinó que se centra en les possibilitats de parentiu i solidaritat.

Així doncs, actuar amb obertures més enllà del subjecte humà apareix com una necessitat per assolir una nova utopia d'entendre('s). En el joc també rau l'alliberament, és a dir, prendre's la llibertat de posar en joc el teatre en el seu conjunt, tal com ho reivindica Nikolaus Müller-Schöll (2016: 31), o sia qüestionar-ho *tot a cada* moment, poder-se perdre en una actuació que hom ja no controla, i que el teatre «es (prengui) ell mateix la llibertat, sense més justificació, de deixar de crear cap mena de teatre o bé de crear-ne un més enllà de tot teatre conegut», de manera que «els propis fonaments semblen trontollar». En aquesta idea, el transformer-actor es troba compromès amb l'ús crític d'actuació de les normes com a crítica ecològicament reflexionada.



Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*. Berlín: Suhrkamp Frankfurt am Main, (1969), 1994.
- AGGERMANN, Lorenz; «Die Ordnung der darstellenden Kunst und ihre Materialisationen. Eine methodische Skizze zum Forschungsprojekt Theater als Dispositiv». A: AGGERMANN, Lorenz; DÖCKER, Georg; SIEGMUND, Gerald (ed.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in Ordnung der Aufführung*. Frankfurt: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2017, p. 12.
- BILLER, Maxim. «Das eiskalte Aufklärungsmanifest» (El manifest gèlid de la il·lustració). A: *Die Zeit* (Hamburg), núm. 24 (4 juny 2020), p. 48-50.
- BRECHT, Bertolt. *Quatre converses sobre teatre* (1967). Traducció de Feliu Formosa. Barcelona: Edicions 62, 1986.
- FOUCAULT, Michel. *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit* (1978). (Dispositius del poder. Sobre sexualitat, saber i veritat). Traducció de Jutta Kranz; Hans-Joachim Metzger; Ulrich Raulff; Walter Seitter. Berlín: Merve, 1978.
- FOUCAULT, Michel. *Was ist Kritik?* (1978) (Què és crítica?). Traducció de Walter Seitter. Berlín: Merve, 1992.
- KOLESCH, Doris. «Überall ist Schauspiel - wo bleibt das Theater? Wovon wir sprechen, wenn wir vom Schauspielen sprechen» (La interpretació és a tot arreu. On queda el teatre? De què parlem quan parlem de la interpretació). Ponència en el context del 53. Theatertreffen Berlin (27.05.2016)
- MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. «Die Fiktion der Kritik» (La ficció de la crítica). A: *Theater heute*, núm. 11 (novembre 2016), p. 28-32,
- PARK, Bonn. *Wie es euch Algorithmus. Ein Internetstück für zwei Personen* (Al vostre Algoritme. Peça d'internet per a dues persones). Berlín: Henschel, 2020.
- POLLESCH, René. (*Live on Earth can be sweet*) *Donna*. (Estrena al Deutsches Theater Berlín el 15 de desembre de 2019). Hamburg: Rowohlt Theater, 2019.
- RADDATZ, Frank. «Statt eines Manifests. 13 Thesen für das Theater des Anthropozän» (En lloc d'un manifest. 13 tesis a favor del teatre de l'antropocè). A: *Theater der Zeit*, núm. 2 (febrer 2020), p. 12-16.
- REICHERT, Kolja. «Mein Vorzug ist, ich habe keine Angst» (El meu avantatge és que no tinc por). <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/der-kuenftige-volksbuehnen-intendant-rene-pollesch-im-interview-16247953.html>>. [Consulta 3 febrer 2021].
- RÖGGLA, Kathrin. *Die falsche Frage. Theater, Politik und die Kunst das Fürchten nicht zu verlernen*. (La pregunta equivocada. Teatre, política i l'art de no deixar de fer por). Berlín: Theater der Zeit, 2015.
- RÖGGLA, Kathrin. *die beteiligten* (els implicats). Frankfurt: Fischer Theater, 2010.
- SIEGMUND, Gerald. «Dispositiv und Theater». Conferència (2011) a la Universitat Angewandte Theaterwissenschaft de Giessen.
- STEGEMANN, Bernd. «Drei Formen des Schauspielens» (Tres formes d'actuar). A: REY, Anton; KURZENBERGER, Hajo; MÜLLER, Stephan (eds.). *Wirkungsmaschine Schauspieler - vom Menschendarsteller zum multifunktionalen Spielmacher* (Màquina d'efecte actor: de representant de persones a jugador multifuncional). Berlín: Alexander, 2011.