

BOTTIROLI, Silvia (2005): *Marco Baliani. Pieve al Toppo (Arezzo): Zona.*

GUCCINI, Gerardo (Ed.) (2005): *La bottega dei narratori.* Roma: Dino Audino.

PASQUALICCHIO N. (a cura de) (2006): *L'attore solista nel teatro italiano.* Roma: Bulzoni.

BARSOTTI, Anna (2007): *Eduardo, Fo e l'attore autore del Novecento.* Roma: Bulzoni.

SORIANI, Simone (2009): *Sulla scena del racconto.* Pieve al Toppo (Arezzo): Zona.

PUPPA, Paolo (2010): *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio.* Roma: Bulzoni.

Traducció: Maria Zaragoza

Problemes dels dramaturgs alemanys

Marion Victor

Sobre la situació dels joves dramaturgs alemanys

La situació dels joves dramaturgs alemanys no havia estat mai tan bona com ara. Per poder descriure i valorar bé aquesta situació, crec que abans hem de mirar un moment enrere. Amb motiu del vint-i-cinquè aniversari de Verlag der Autoren, el maig del 1994, els dramaturgs socis d'aquesta editorial van aprovar una resolució que m'agradaria citar tot seguit:

En l'assemblea plenària d'enguany els dramaturgs i les dramaturgues han constatat que, a causa de les retallades pressupostàries, els teatres produeixen cada vegada menys obres noves. Com a conseqüència d'això, les programacions inclouen només textos clàssics o peces que han triomfat internacionalment. Les obres innovadores d'autors contemporanis ja no hi tenen cabuda. Els autors teatrals demanen als teatres que no malmetin tot aquest talent sobre el qual se sostenen.

Avui, setze anys després, aquesta situació ha canviat substancialment; per sort, una resolució com aquesta ja no és necessària, tot i que no cal dir que encara hi ha coses que poden millorar.

El 1989, la Freie Universität de Berlín va posar en marxa la carrera d'escriptura dramàtica. Just després de la caiguda del mur, s'hi va afegir el Johannes-Becher-Institut de Leipzig, l'actual Leipziger Literaturinstitut. No em vull oblidar tampoc de la Bundesakademie für Kulturelle Bildung, a Wolfenbüttel, que des del 1990 organitza tallers per a dramaturgs novells, especialment en el terreny del teatre infantil i juvenil. El responsable d'aquests tallers és Henning Fangauf. Tot això vol dir que, al principi dels anys noranta, a Alemanya apareix per primer cop la figura del dramaturg amb formació acadèmica! Una situació nova no només per als autors, sinó també per als teatres, que s'hi van haver d'adaptar, senzillament perquè no podien ignorar aquesta nova fornada de dramaturgs amb titulació.

Una de les primeres persones que va cursar la carrera d'escriptura dramàtica va ser Dea Loher. La seva segona obra, *Tätowierung* [Tatuatge], amb què es va donar a conèixer, la va estrenar a Berlín una petita companyia independent, l'any 1992. (Avui això seria impensable!) A mitjan anys noranta els teatres van començar a obrir les portes a la nova dramaturgia. Des d'aleshores tot teatre d'un cert prestigi organitza activitats pensades per als dramaturgs joves o en col·laboració amb ells.

Vint anys enrere els autors teatrals només podien acudir al festival de Mühlheim –creat el 1975 i a la cloenda del qual es concedeix cada any el Mülheimer Dramatikpreis– i l'Stückemarkt de Berlín, una de les seccions del gran festival anual Berliner Theatertreffen. Fins al 2003 només hi tenien accés autors alemanys; des de fa set anys la trobada està oberta a dramaturgs de la resta d'Europa.

Actualment, a part d'aquestes dues iniciatives, la llista d'activitats pensades per promoure nous talents, sobretot des

dels mateixos teatres, és llarga i variada. Voldria esmentar a continuació només les més destacades, perquè us feu una idea general de la implicació de la gent de teatre en aquest àmbit.

En primer lloc cal fer referència al festival *Autorentheater-tage* d'Ulrich Khuon, el qual ha demostrat un compromís a llarg termini amb determinats dramaturgs –Dea Loher des del 1993 i, des de fa uns quants anys, també Lukas Bärfuss– que no té parió en el paisatge teatral alemany. Aquest festival no pot associar-se a un sol teatre. Ulrich Khuon el va crear el 1995 pensant en el Schauspiel Hannover; després va traslladar-lo a Hamburg, al Thalia Theater, i actualment se celebra a Berlín, al Deutsches Theater. En el marc del festival, un jurat escull cada any tres o quatre peces que encara no s'han estrenat i que després es presenten al públic en forma de taller. A Hamburg, hi actuaven també companyies convidades. No puc dir encara com serà el festival a Berlín: se celebrarà a l'abril per primera vegada al Deutsches Theater.

En segon lloc, s'ha de mencionar l'*Stückemarkt* de Heidelberg, que es va crear el 1984, però que fins al 1996 no es va començar a fixar en la nova dramaturgia alemanya. L'any 2000 el festival va prendre un caire internacional i des de llavors acull també companyies convidades de la resta d'Europa. El teatre selecciona sis obres de l'àmbit lingüístic alemany que encara no s'han estrenat; aquestes obres es presenten en forma de lectura dramatitzada al públic i a un jurat especialitzat, que n'escull la millor de totes. El dramaturg o la dramaturga rep el premi de l'*Stückemarkt* de Heidelberg. A més, l'obra guardonada s'estrena a Heidelberg, i el premiat o la premiada s'integra al jurat de l'any següent.

En tercer lloc, m'agradaria parlar d'Andreas Beck, assessor i director artístic de diferents teatres. En aquests teatres ha tingut, i encara té, un paper importantíssim en la promoció de

nous autors dramàtics. Al final de la dècada dels noranta, en qualitat d'assessor artístic del Schauspielhaus d'Hamburg, ja va organitzar uns tallers per a dramaturgs joves seguint el model del Royal Court Theatre i en col·laboració amb el Deutscher Literaturfonds. Aquesta tasca la va continuar al Burgtheater vienès. En aquests tallers els autors novells treballen els seus textos i els confronten amb actors. Des del 2007 Beck dirigeix el Schauspielhaus de Viena. La descoberta i la promoció d'autors novells no ocupa només un espai residual en la programació d'aquest teatre, sinó que els autors contemporanis i els seus textos en són l'eix vertebrador. Matthias Hartmann, el nou director artístic del Burgtheater, continua organitzant els tallers que Beck va iniciar.

En quart lloc, s'ha de fer menció de Frank Baumbauer i de la seva tasca com a director de les Münchner Kammerspiele. Tot i que en la programació del seu antecessor, Dieter Dorn, els autors contemporanis no hi faltaven, no és fins al 2003, després que Baumbauer assumís la direcció del teatre, que comencen a organitzar-s'hi anualment tallers per a dramaturgs joves. En el marc d'aquests tallers, s'hi representaven mitja dotzena de textos, sorgits de la col·laboració, durant uns quinze dies, entre els dramaturgs i un grup d'actors. Aquest concepte ha canviat darrerament, i des de l'any passat es presenten cinc obres durant una nit blanca de la nova dramaturgia; una de les obres és guardonada amb el Münchner Förderpreis für Neue Dramatik.

Una cinquena variant de la promoció de nous talents és el Laboratori de Dramaturgia creat el 2007 per Thomas Jonigk, dramaturg ell mateix, al Düsseldorfer Schauspielhaus. Un nombre X d'autors teatrals reben una beca per tal que, durant X mesos, acabin d'elaborar els seus textos en col·laboració amb actors i amb altres dramaturgs. Com a cloenda del labo-

ratori, els textos es posen en escena i així es pot valorar el resultat de tot el procés. El relleu en la direcció del Düsseldorfer Schauspielhaus és imminent, i al final de l'última temporada Jonigk ja va deixar Düsseldorf per anar a Zuric. És una incògnita què passarà amb el Laboratori de Dramaturgia.

En aquesta mateixa línia no podem oblidar el model de dramaturg resident tal com es practica al Nationaltheater de Mannheim des de fa deu anys. Sota la direcció artística de Regula Gerber i el director Burkhard Kosminski, aquest concepte es va ampliar i es va complementar amb una setmana dedicada a la dramaturgia jove, al final de la qual cada any s'anuncia el nom del nou autor resident.

Totes aquestes iniciatives tenen un costat positiu, perquè ofereixen moltes oportunitats als dramaturgs joves; el fet, però, que se n'organitzin tantes planteja alhora un problema. No cada any hi ha una nova collita de trenta dramaturgs de primera que escriguin alemany! Tots aquests *workshops*, tallers o com vulgueu anomenar-los, generen una demanda constant de nous autors teatrals.

Per això m'agradaria presentar-vos una altra iniciativa ben especial: la tardor del 2007, el Teatre d'Osnabrück va organitzar un festival de reposicions de textos d'autors novells. D'aquesta manera es va posar en evidència que, tot i que molts dramaturgs joves havien pogut estrenar les seves obres, sovint només ho havien fet en el context d'un taller i després no havien trobat cap teatre que les volgués incloure en la seva programació.

La reposició d'obres ja estrenades és important per als dramaturgs per dues raons. La primera raó és existencial, és a dir, econòmica. Per regla general, quan una obra es posa en escena, el dramaturg percep molts menys diners que el director del muntatge. Això només és raonable si l'obra es representa moltes vegades; en aquest cas el que guanya el dramaturg en

certa mesura s'equilibra. La segona raó és artística. Segons la meua opinió, un autor teatral ha de tenir l'oportunitat de veure el seu text muntat de diverses maneres, per poder comprovar què és el que funciona realment, per poder progressar. La interpretació que diferents directors fan d'un sol text ofereix a l'autor teatral l'experiència viva d'un debat estètic que només el pot fer créixer.

Les editorials i els mitjans de comunicació especialitzats en teatre van premiar el Teatre d'Osnabrück per aquest festival de reposicions. El veredict del jurat deia:

El jurat creu que l'equip artístic que des del 2005 treballa sota el guiatge del director Holger Schultze i l'assessor artístic Jürgen Popig en el context d'un teatre mitjà que presenta espectacles de música, dansa i teatre, ha concebut una programació arriscada i imaginativa composta principalment d'obres noves i d'aquesta manera ha aconseguit ampliar considerablement el nombre d'espectadors. Atents a les singularitats locals, han fet que una franja més àmplia de públic jove s'interessi pel teatre. Entre les iniciatives i els projectes endegats pel Teatre d'Osnabrück destaquen el Festival de Teatre Contemporani, els encàrrecs a dramaturgs, la promoció de nous talents i les estrenes i les reposicions d'obres d'autors contemporanis que, un cop estrenades, no s'havien tornat a representar.

El festival d'Osnabrück fa palès alhora un problema inherent a totes aquestes iniciatives de promoció d'autors novells, que al capdavall acaben relegats als tallers i a altres activitats semblants i que, per tant, no tenen accés als grans teatres. Per reflexionar sobre això, l'octubre passat el Berliner Festspiele va organitzar un simposi. El punt de partida d'aquest simposi era que, pel que sembla, actualment es dona una mena de so-

brepromoció, de vegades fins i tot malaltissa, dels autors teatrals joves.

Fa trenta-cinc anys, quan vaig començar a treballar d'assessora artística en un teatre, l'habitual era que la programació de la sala gran inclogués com a mínim una obra d'un dramaturg contemporani; a les sales petites era on es representaven majoritàriament aquesta mena de textos. De resultes d'això, a la primera meitat dels anys setanta es va donar el cas, per exemple, que l'obra de Dieter Forte *Martin Luther und Thomas Münzeroder, die Einführung der Buchhaltung* [Martí Luter i Thomas Münzer o els inicis de la comptabilitat], durant dos anys la van muntar, només a l'Alemanya occidental, més de vint teatres. Un altre exemple d'això són les primeres peces de Botho Strauß: *Trilogie des Wiedersehens* [Trilogia del retrobament] es va poder veure en vuit teatres diferents durant els dos anys posteriors a l'estrena de l'obra; *Groß und Klein* [Gran i petit], a vint-i-quatre sales, i *Kalldewey, Farce* [Kalldewey, farsa], en trenta!

Deixant de banda el renom i el prestigi d'aquests autors, vist des de la perspectiva actual, aquestes xifres són molt elevades. Hi ha molt poques obres que s'arribin a representar en tants teatres diferents. Les excepcions com *Top Dogs*, d'Urs Widmer, només confirmen la regla. Perquè avui dia gairebé cap teatre no vol reposicions, tots volen estrenes absolutes, atreure l'atenció –això sembla– de la resta de regions. La principal qualitat d'un text és la llengua amb què està escrit, la manera com es cruta la nostra societat, i no l'etiqueta «nou» o «inèdit». Fa la impressió que, per a la majoria de teatres, programar una obra que ja s'ha estrenat en algun altre lloc és un fracàs, és com admetre públicament que el text no acaba de ser prou bo, ho consideren una relliscada que no es poden permetre de cap manera.

El dramaturg Moritz Rinke, que des del 2005 no ha publicat cap obra nova, va descriure aquesta situació d'una manera molt gràfica. Ho va fer en el simposi que he esmentat més amunt i en representació de molts altres dramaturgs:

Entre el 1997 i el 2005, quan parlava amb el director artístic d'algun teatre, la conversa que teníem solia anar més o menys així:

—Felicitats per l'estrena! Una obra molt bona.

—Oh, gràcies. Et vindria de gust escriure alguna cosa nova per a nosaltres?

—Sí, és clar, però el que acabeu d'estrenar ja era un text nou.

—Ja, vull dir alguna cosa nova, actual!

—La meva obra és actual, el tema, sobretot, que per a mi és el més important, més que si l'obra ja s'ha estrenat o no...

—De temes n'hi ha per donar i per vendre! Escriu alguna cosa nova sobre un altre tema. A més, el tema no és el més important, no s'ha de sobrevalorar.

—Potser sí, però tots els meus esforços, la meva manera de veure el món, els he posat en la meva obra nova...

—Ah, tens una obra nova?

—No, vull dir la vella. No podríeu estrenar primer aquesta i després ja...

—Una obra vella? Com vols que et programem la vella si t'acabem de demanar que n'escriguis una de nova?

Hi ha molt pocs dramaturgs que aconseguen entrar a formar part del repertori d'un teatre. Una de les poques que ho ha aconseguit en els darrers vint anys és Dea Loher. Loher va tenir la sort de trobar ben aviat un director artístic i un director teatral interessats a realitzar un treball conjunt a llarg termini, encara que de vegades fos complicat. Loher sap que no pot treballar amb presses, que necessita temps. Al seu

monòleg *Land ohne Worte* [País sense paraules], la dramaturga va descriure d'una manera brillant la complexitat del treball artístic compromès. El text va néixer el 2005, arran d'un viatge a l'Afganistan:

abans

quan algú em preguntava

si volia canviar res

amb la pintura

deia

em sembla que sí

i si per exemple

un quadre

té només

un espectador

deia

el que es tracta és senzillament

de ser-hi

de ser-hi d'una manera evident

que no qüestionari res

que ho deixi passar tot o tot el que ets

que quan el miris no et qüestionari

et deixi entrar et doni espai

la guerra no té lloc en una pintura

l'important és

la pròpia experiència

no hi ha res a entendre

cal arriscar-se

de vegades fas el ridícul

però llavors hi tornes

només t'arrisques

quan t'arrisques a fer el ridícul

Dea Loher no és una dramaturga apta per a una cultura basada en els esdeveniments puntuals i en què, cada vegada més, participen molts teatres. Ha estat i continua essent una autora política. Estic convençuda que és precisament per això que les seves obres tenen tant èxit internacionalment. El seu text *Tätowierung* [Tatuatge] s'ha estrenat a Rússia, Itàlia, Gran Bretanya, Finlàndia, Bolívia, Espanya, Bèlgica, Polònia, Bòsnia, Mèxic, Turquia, Txèquia, Malta, Japó i Austràlia; *Blaubart: Hoffnung der Frauen* [Barba Blava: L'esperança de les dones], s'ha representat a Txèquia, Bèlgica, França, Suècia, Canadà, Romania, Grècia, Països Baixos, Rússia, Bulgària, Itàlia i set vegades a Polònia, i *Unschuld* [Innocència] s'ha vist a Polònia, Ghana, Xile, Perú, Grècia, Dinamarca, França, Brasil, Estats Units, Països Baixos, Lituània, Gran Bretanya, Itàlia, Sèrbia, Suècia i Colòmbia.

Em pregunto si hi ha gaires dramaturgs que realment treuen profit de les nombroses produccions, fetes a corre-cuita, que reclama aquesta cultura fundada en els esdeveniments. Amb l'exemple de Dea Loher el que vull dir és que per als artistes és molt difícil trobar el seu propi camí, independentment de les modes imperants. Ara que molts teatres fan servir els autors com a professionals de les relacions públiques, és indispensable pensar a llarg termini o, com es diu avui dia, reflexionar sobre la «sostenibilitat» del sistema. És per això que des de l'editorial fa un parell d'anys que advertim els dramaturgs novells dels perills de tots aquests *workshops* o tallers. Dit d'una altra manera més provocadora: la demanda contínua de carn fresca degrada els autors teatrals i els converteix en rètols intercanviables d'un mercat cultural que gira cada cop més de pressa.

Hi ha una sèrie d'obres que s'oposen a tot això i que, en canvi, aconsegueixen pujar als escenaris. El que crida l'atenció

és que sovint són textos molt exigents tant pel que fa a la forma com al contingut.

En primer lloc, cal esmentar l'obra *Incendis*, del canadenc d'origen libanès Wajdi Mouawad. Amb la força d'una tragèdia grega, Mouawad descriu una història de violència desfermada al Pròxim Orient. Les notícies terribles que cada vespre veiem a la televisió prenen cos en escena. Des que va estrenar-se en alemany, la tardor del 2007, l'obra s'ha representat en vint-i-cinc teatres de primera fila.

En segon lloc, voldria portar a col·lació la peça de Roland Schimmelpfennig *Der goldene Drache* [El Drac d'Or], que descriu des de perspectives diverses la vida d'un restaurant xinès. El text és també una versió maliciosa de «La cigala i la formiga», poètica i grotesca alhora. El mateix Schimmelpfennig va dirigir la primera posada en escena del text, que es va estrenar al Burgtheater de Viena. *Der goldene Drache* és una de les deu obres que participaran enguany al festival *Theatertreffen* de Berlín.

En tercer lloc, m'agradaria parlar-vos del dramaturg macedoni Dejan Dukovski i de la seva obra *Das Pulverfass* [El polvorí]. El *Frankfurter Allgemeine Zeitung* va descriure la peça com una «dansa de fracassats i somiadors a l'abisme». L'estrena alemanya del text va tenir lloc en una petita sala alternativa de Göttingen. Posteriorment el director búlgar Dimiter Gottscheff va muntar l'obra a Alemanya, a Berlín, amb Samuel Finzi i Wolfram Koch en el repartiment, dos actors de renom, cosa no gaire habitual avui dia a Alemanya.

En quart lloc, hi ha l'obra de Kerstin Specht *Zeit der Schildkröten* [El temps de les tortugues], una mena de dansa macabra que executen dos immigrants il·legals al sud d'Europa. Els cadàvers d'aquests dos personatges apareixen sobre un munt de verdures podrides, plàstics i adob, com dues mosques

vironeres. Specht fa que els morts expliquin la seva història, una història de somnis i esperances, amor, enganys i falses promeses, «a prophetic tale of the rapidly overheating greenhouse of global migration», segons *The British Theatre Guide*.

En cinquè lloc, *Osama the Hero*, de l'anglès Dennis Kelly. L'obra presenta els efectes de la por i els prejudicis i demostra que la violència genera violència i que les mesures contra el terrorisme poden ser tan perilloses i injustes com els actes terroristes que les motiven. Aquest text, traduït a l'alemany, va entrar a formar part la tardor passada del catàleg de la cèlebre editorial Rowohlt. Estic convençuda que la peça s'obrirà camí a Alemanya després que una altra obra de Kelly, *Love and Money*, hagi estat convidada al Theatertreffen d'enguany en una posada en escena d'Stephan Kimig.

En sisè lloc i últim, m'agradaria referir-me a una obra destinada al públic juvenil: *Anne en Zef* [Anne i Zef], del dramaturg neerlandès Ad de Bont. En aquesta obra l'autor enllaça d'una manera molt enginyosa la figura d'Anne Frank –molt coneguda si més no a Alemanya i als Països Baixos–, que va morir assassinada pels nazis en un camp de concentració, amb el jove bosni Zef Bonga, amenaçat de mort per culpa d'una venjança. Unint les dues històries, una de passada i una de present, Ad de Bont aconsegueix traslladar a l'actualitat la vida d'Anne Frank. No disposem encara de crítiques o ressenyes que expliquin com s'ha rebut l'obra. L'estrena en alemany està prevista, però, al Schauspielhaus de Zuric; l'estrena a Alemanya serà al Nationaltheater de Mannheim, i altres teatres també s'hi han mostrat interessats.

L'èxit d'aquests autors i d'aquestes obres dóna peu a l'esperança i és una prova que el que es proposa el nou director artístic del Thalia Theater d'Hamburg no és una utopia. Aquest èxit referma el convenciment que la gent de teatre s'ha de

posicionar políticament en el món globalitzat, on encara ens costa d'orientar-nos, i que aquest posicionament ha d'ocupar un lloc destacat en l'agenda teatral.

En el discurs d'inauguració del festival Lessingtage que es va celebrar a Hamburg entre el final de gener i el començament de febrer, el director del Thalia Theater va declarar:

Crec fermament que cada segle ha de complir una missió que transcendeixi la seva època. La del segle XVIII va ser la lluita per la llibertat de la ciutadania; la del segle XIX, la lluita per les nacions, i la del segle XX, la lluita pels sistemes ideològics. Si no m'equivooco, la missió que ara ens pertoca podria ser la reivindicació d'una cultura cosmopolita. Però això és més fàcil de dir que no pas de fer, fins i tot en una ciutat com Hamburg, que s'enorgulleix de la seva tradició oberta al món. A la pregunta «d'on vinc?» Diògenes va respondre: «Sóc un cosmopolita», és a dir, un ciutadà del món. Segurament hauria hagut de dir: «M'agradaria ser un cosmopolita, tot i que provinc d'un poblet de mala mort de Sínope i no fa gaire que visc a Atenes, que aspira a ser una metròpoli...»

Per acabar aquest informe breu: la situació dels dramaturgs no havia estat mai tan bona com ara. Malgrat totes les dificultats. Fa deu dies es van donar a conèixer les deu produccions convidades al Theatertreffen d'enguany. I per primera vegada des que es va crear el festival no hi ha cap clàssic i, en canvi, s'hi han inclòs cinc obres de dramaturgs vius: Dea Loher, Peter Handke, Dennis Kelly, Elfriede Jelinek i Roland Schimmelpfennig. Entre la resta de muntatges hi ha dos autors del segle XX, Ödön von Horváth i Hans Fallada, i tres produccions que podrien agrupar-se sota l'epígraf de «projectes». Un senyal ben clar per als directors de teatre i els directors artístics! Vol dir que un teatre pot ser capdavanter programant

textos contemporanis, que aquesta parcel·la ja no es pot deixar a les mans dels ajudants de direcció ni s'ha de relegar a les sales petites i als tallers.

Això és tot.

Current problems in British Playwriting

David Edgar

When I was three and three quarters, my parents first took me to the theatre. The play was *Beauty and the Beast* by Nicholas Stuart Gray, and at the first entrance of the masked and fearsome creature, I screamed the place down. Eventually, my behaviour became so disruptive that I had to be removed from the auditorium, and as, conveniently, my aunt was administrator of the theatre, I was escorted backstage to meet the now maskless beast in his dressing room, to shake his hand, to watch him put his mask on again, to shake his hand a second time, and to be taken back into the auditorium. Thus reassured, on his next entrance, I screamed the place down.

I have had good experiences in the theatre since, but none quite like that. A year later I went to the same playhouse to see the same author's *The Tinder Box* – a play full of sinister witches and huge dogs. But this time I was wise. I'd realised it was illusion. And I'd realised also that there was nothing in the world I wanted to do more than helping to make those illusions. From the day the magic died – or more accurately, the day I realised that it was magic – I wanted to be up there with the magicians.

Between the ages of 13 and 19, however, I found my ambitions somewhat narrowed. Following a disastrous school