

EL TEATRE EN L'ERA DE LA SEVA ACCELERACIÓ

THOMAS OSTERMEIER

I

Cada moviment cabdal dels renovadors del teatre del segle XX va ser un intent de reactivar un cordó umbilical entre el teatre i la realitat. Generalment, ho van fer a través de la mirada incorrupta dels autors, propera a la realitat. En el fons, totes les lluites que van sostenir foren per aconseguir un nou realisme. Txèkhov va trobar en Stanislavski el gran escenificador –tot i que no sempre l'apreciés realment– de la misèria i l'avorriment de la població rural russa, i Meyerhold va trobar els seus autors en Erdmann i Maiakovski, aquest darrer per les crues descripcions de la infame burocràcia soviètica.

El teatre èpic de Brecht i, especialment la 'peça didàctica', ja perseguien uns objectius més diversificats, com ara formar el comportament de l'individu en la lluita de classes, però ha de ser tanmateix esmentat en aquest context, per haver erigit, per exemple, un monument a l'artista àcrata i asocial, i per haver analitzat amb lupa el petit burgès desenfrenat, donant veu així, molt aviat, a la maledicció d'Alemanya que després el va empènyer a ell mateix l'exili. Per la seva banda, Marie Luise Fleisser va prestar la seva veu a la població bavaresa de províncies i els seus néts Kroetz i Fassbinder van continuar aquesta tradició, eixamplant la perspectiva als universos d'altres membres de l'anomenada gent 'del carrer'.

Avui ens cal un realisme nou.

Qui fa teatre? Qui trobem, quan anem a parlar a les escoles d'actors? Fills malavats de classe mitjana que cerquen en el món de l'espectacle alguna cosa que la insípida realitat de la seva república federal els nega.

Cada any augmenten els candidats a les proves d'accés, disposats a deixar que la psicologia macarrònica de qualsevol docent frustrat es converteixi en la pauta d'un art dramàtic. En les pobres personetes insegures, la frase "Jo diria que no hi has posat prou veritat!" provoca reaccions psicopatològiques, pauses prenyades de significat en què senten alguna cosa, en lloc de fer prevaler l'alegria i distesa manca de prejudicis i la musicalitat, les quals, en la seva autèntica grandesa, sempre tenen l'essència en el dolor. Contínuament es tracta de buscar la contradicció, el contrapunt que tot ho fa representable i emocionalment experimentable de debò. Però, ben mirat, no es pot fer cap retret als actors, que són, com qui diu, la darrera baula de la cadena de retrets que es poden fer al sistema alemany dels teatres públics. Un sistema que, amb el triomf definitiu dels directors escènics als anys 70, va començar a voltar només a l'entorn de si mateix, a relacionar-se a base de remetre's contínuament els uns als altres, a deixar de tocar de peus a terra i, així, a perdre terreny en doble manera: en primer lloc, és clar, el terreny de la realitat de "fora" i, en segon lloc, el terreny propi, cosa que va tenir conseqüències per a la valoració, o més aviat caldria dir la sobrevaloració, del propi paper. El teatre era cada vegada més marginal i els titans de la direcció eren cada vegada més grans, més folls i desmesurats a l'hora de sobreestimar-se. I tanmateix, únicament els havien contractat per tal d'ajudar una gent de fora (els autors), per fer que la seva veu fos ben audible per a un públic, sense interposar-se ells mateixos entre aquests dos grups.

II

La predominança del teatre de direcció va portar que els autors fossin exclosos del teatre. Només era realment director qui escenificava els clàssics. Encara ara, una de les recriminacions més anorreadores que la crítica pot fer a un director és: "S'ha limitat a posar en escena el que diu el text", tornada a adreçar no fa gaire a Peter Zadek per l'estrena a Alemanya de *Cleansed* de Sarah Kane.

No és estrany, doncs, que els dramaturgs alemanys més joves portessin una existència a l'ombra. Ni protegits ni desitjats. Un cercle viciós: ningú no volia escenificar autors (joves), ningú no volia escriure per a directors (joves) i els seus actors. Un procés que havia de conduir a la crisi. Finalment, després de la mort de Werner Schwab i Heiner Müller i de la retirada de Botho Strauss i Peter Handke cap a unes altres esferes, la crisi va ser evident. I quan els vells titans de la direcció van perdre l'alè, a banda de Castorf i la Volksbühne, el teatre sencer va entrar en crisi. Què calia fer?

La crisi de la dramaturgia alemanya actual, després de Heiner Müller i Werner Schwab, és una crisi del contingut, de la forma i de la missió que aquesta dramaturgia es pot proposar. Aquesta crisi reflecteix la crisi de la nostra societat. La societat del benestar dels vencedors occidentals sobre el comunisme ja no pretén reconèixer i analitzar la desgràcia i la manca de llibertat en què molts viuen, per tal de canviar i superar aquesta situació. És una crisi de la política, que tot just dóna l'abast als seus afers quotidians, quan no té alguna guerra entre mans.

En el món ric i fred del capitalisme global, neoliberal, la majoria no té consciència d'aquesta desgràcia i d'aquesta manca de llibertat. L'ésser humà, com a individu, es redueix ell mateix al treballador temporal sempre disponible i flexible, per por de no quedar fora de la comunitat dels consumidors en actiu. Aquesta és l'única comunitat que encara existeix. Llibertat és lleure, i sort és no tenir la desgràcia de ser pobre i estar sense feina ni pis. La comunitat i la solidaritat ja no existeixen com a determinació ideal de l'individu emancipat. Però el col·lectiu, com a comunitat de persones lliures, responsables d'elles mateixes i autodeterminades, continua existint com un anhel, per més que s'hagi substituït en la idea de l'equip de treball dedicat a augmentar la productivitat. Qui no es vol accontentar amb això, ha d'aspirar a un canvi fonamental d'aquesta societat.

La missió del teatre, des dels inicis de la Il·lustració, era treballar per l'alliberament de les persones, crear i aguditzar la consciència sobre la desgràcia i la manca de llibertat de persones o de grups exclosos. En el nostre segle, ens trobem en una societat que sovint es pensa (com la germanooccidental) que ja ha arribat a la meta, amb el seu sistema polític considerat "el menys dolent" de la democràcia representativa amb base econòmica capitalista. Això vol dir: tornar a parlar avui del fracàs de la persona a la societat, al món i a la vida; avui, aquí i ara. L'etern retorn dels clàssics que no s'han mort no s'adiu amb aquesta missió, i la revifalla s'aconsegueix ben poques vegades.

En un moment històric en què l'anàlisi de les relacions socials ha esdevingut imprecisa i inútil –en resum, quan sembla que es fa impossible pensar en cap alternativa–, el teatre ja no pot ser el lloc dels fonamentats debats ideològics d'ahir, i s'enfonsa en el plany o el cinisme, o és simplement irrellevant. El teatre polític de la generació del 68 és mort. Pel que fa al teatre de l'actualització culinària dels clàs-

sics, ben temperada per a gurmets cultes que no s'ennueguen ni amb el tast més picant i exòtic... aquests ciutadans cultivats, d'esperit obert, liberals de la darrera generació, s'extingiran paulatinament amb aquest mateix teatre.

La generació següent, si no va al teatre amb la mama i el papa, ja fa temps que s'ha passat al cinema. El cine és el lloc on vaig jo també, quan vull aprendre alguna cosa sobre la vida. Allà hi experimento coses que poden qüestionar la meua manera de viure, que m'animen a pensar d'una altra manera, a jutjar diferentment, a actuar altrament, a viure i a ser d'una altra manera... Perquè algú m'ensenya el món com no l'he vist mai encara, em desplega un món totalment nou.

Però les bones pel·lícules no sovintegen i els cinemes, com a lloc social, s'han convertit en complexos multisales. El cinema està sotmès a les lleis del mercat com totes les arts de la cultura pop, de la força subversiva de la qual ja dubta fins i tot el teòric del pop Diedrich Diederichsen en el seu darrer comiat de Berlín-Mitte, *Der lange Weg nach Mitte*¹:

"Semblava que, als artistes i la bohèmia, no se'ls havia d'acabar mai la bona vida a les inacabables ruïnes d'un món extingit, amb lloguers barats, complaent-se en una certa simpatia, moderada i segura, per aquest sistema extingit però tanmateix anticapitalista. *Vast territoris*. I a la nit passaven encara més coses. Hi havia moviments i sons completament nous en espais, la reutilització dels quals –com a sales de ball, per exemple– superava molta més història i molts més contrastos que no les fires alternatives d'art i altres activitats eventuais organitzades a les ruïnes de la industrialització occidental, com les que teníem a Colònia.

Naturalment, aquests 'territoris' van caure sota la doble tenalla de sempre, estatal i econòmica, amb la repressió i l'ennobliment urbanístic de les zones degradades. Les cases ocupades van ser desallotjades, llocs públics van ser catalogats de 'perillous' i les forces de l'ordre públic i els seus nouvinguts col·legues privats van ser dotats de gossos fidels i de competències especials, per tal de fer fora del Metro i de la via pública gairebé tothom que no els agradés. Amb aquesta intenció es van formular les normes d'una nova normalització, legitimades alhora triplement a través del nou Estat, la nova capital i les noves condicions a l'era de la globalització i del capitalisme mundial. Els gossos i els qui menen els gossos, que

sempre han estat una part important de Berlín, van ocupar tota la ciutat. Es van posar sota vigilància especial les places grans i els nusos de comunicacions –o sigui, tot el que per les dimensions i les previsible contingències responia al sentiment de les possibilitats il·limitades de la gran ciutat–.

A aquest aspecte repressiu de la normalització, s'hi oposen les parets cosmopolites, transparents i acolorides de la nova gastronomia de Mitte. Qui quedés net i sense drogues ni restes de menjar a la tassa de te importat de Goa, s'hi podia quedar i vendre idees agudes per als *flyers*. El que fos adient amb les noves formes de vida a tota prova, valorades internacionalment, a l'altura dels reportatges de revistes de pro com *Max* i *Newsweek-Europa*, això s'havia d'ensenyar i es podia esbrèmer."

Una mica més endavant, Diederichsen conclou el seu pensament inicial amb aquesta pregunta: "El pensar i viure en oposició, com pot deslliurar-se finalment de les formes del pensament i de les estadístiques rutinàries sobre la teoria de la con-fabulació o l'observació de tendències, i assolir un realisme proporcionat?"

El teatre també s'ha de deslliurar del desig d'estar sempre segur, a la banda que cal, i s'ha d'encarar amb la realitat. El mitjà més antic del debat artístic amb el món on viuen els humans i amb la seva percepció del món (la realitat) és el teatre. Per tal de fer justícia a aquest debat, cal que una vegada i una altra, en les històries i les persones que parlen de la crueltat d'aquest món i les seves víctimes, el teatre s'ajusti a la realitat. El vincle del teatre amb el món és l'autor. En la dramàtúrgia en llengua alemanya, la línia tradicional del realisme compromès és clara i forta: Büchner, Toller, Horváth, Brecht, Fleisser, Kroetz, Fassbinder, Strauss, Sperr...

En una situació en què el drama d'idees alemany volta sobre ideologies gastades i dóna fruits palustres d'una rància esplendor ben estranya, o es va apagant en la màxima autoreflexió intel·lectual, o es masturba en una vanitosa passió lingüística sense idea o rumb, o simplement és innocu, ens calen autors que obrin bé els ulls i parin orelles al món i a les seves històries increïbles. Autors que trobin un llenguatge per a les veus que encara no han estat oïdes, que trobin personatges per a les persones que encara no han estat vistes, que trobin conflictes per als problemes sobre els quals encara no s'ha pensat, que trobin faules per a les històries que encara no s'han explicat... L'explosió de diferents realitats –visions del món i formes de vida–, lligada al col·lapse de les grans ideologies i els fronts polítics, només es pot reflectir en les més diverses visions i esbossos del món que tinguin els autors més diversos.

El realisme no és la simple representació del món tal com sembla. És mirar-lo amb una actitud que demana canvis, nascuda d'un dolor i d'una ferida que esdevé el

1. Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt, editorial Kiepenheuer & Witsch, Colònia, maig 1999. Mitte és el barri més cèntric de Berlín, el cor històric de la ciutat, pertanyent al Berlín Est durant els anys de la divisió i actualment el barri de moda.

motiu d'escriure, amb ganes de revenjar-se de la ceguesa i l'estupidesa del món. L'actitud del realisme tracta de transmetre el món tal com és, no pas com sembla. Tracta de copsar realitats i refigurar-les, donar-los forma. Aquesta actitud provocarà estranyesa en allò recognoscible. Presenta processos, és a dir, que una acció té un efecte, una conseqüència. Aquesta és la inexorabilitat de la vida, i quan aquesta inexorabilitat arriba a l'escenari, sorgeix el drama. Sarah Kane lluitava per aquesta inexorabilitat. La vida corrent és inexorable –al marge de com s'acceleri, es disgregui i es dispersi. L'individu particular pateix, encara que el subjecte només sigui un artifici sense essència. En el dolor ens sentim, si no aconseguim fugir a través dels somnis i autoenganyar-nos. L'essència del realisme és la tragèdia de la vida corrent. Donar un llenguatge a la vida corrent és un gran art. Jo no vull sentir la mestria literària de l'autor a través dels personatges. El que cal és un llenguatge que sigui forçós i necessari per a un personatge i la seva història, que el dramaturg escriu per als actors dalt de l'escenari, al servei d'aquest personatge i de la seva història, a fi de transmetre-ho als espectadors. I hi ha autors que estan en situació de donar una veu, és a dir, un llenguatge, a les persones que encara no han sortit a l'escenari –sense caure en cap naturalisme representatiu–. Amb els personatges de Werner Fritsch, Marius von Mayenburg, David Gieselmann i Andreas Laudert surten a l'escenari persones molt corrents sense perdre la seva poesia: fills de classe mitjana i conserges de barris perifèrics, herois de petites ciutats de l'Alt Palatinat i del sud de Hessen, o activistes que bloquegen el transport de restes nuclears cap a Gorleben. I com que aquest llenguatge és creïble, els seus somnis s'engrandeixen i el seu fracàs, sigui tràgic o còmic, és digne de ser relatat.

Però el teatre tampoc no pot ignorar la realitat de l'acceleració. Tant si és oposant-hi un alentiment extrem –com Marthaler l'exalça amb mestria–, com mirant d'augmentar la velocitat en la dramaturgia de les obres i en la rapidesa i densitat de la interpretació de l'actor.

En correspondència amb la nostra capacitat de percepció accelerada, exercitada a través del cinema i la televisió, el discurs narratiu pot ser i ha de ser més ràpid i complex. Voler un nou realisme dels continguts no és voler el convencionalisme de la forma. El cinema, la televisió i el videoclip marquen el patró i quedar-s'hi enrere es paga car. Avui, l'espectador és més intel·ligent i competent a l'hora d'entendre les històries. Ara va al teatre la primera generació que ha crescut amb la televisió. El discurs cinematogràfic, el muntatge, i l'el·lipsi, fins i tot s'han de radicalitzar en el teatre –per exemple, amb una dramaturgia arbitrària, amb canvis totalment inesperats que se succeeixen ràpidament i amb sobtades entrades i sortides d'escena de personatges sense antecedents, que no s'expliquen, de tipus que es poden deduir i gaudir a partir d'un coneixement previ dels gèneres de la cultura popular i de la tipologia de les grans ciutats. Un màxim d'acció, i aleshores un moment de calma, en què una història realista pot ser màgica si cau de sobte en un moment de transparència metafísica.

Disco pigs d'Enda Walsh², per exemple, a través del ritme narratiu i interpretatiu que exigeix als actors, aconseguix una acceleració que costa de seguir als espectadors de més edat i, en canvi, els més joves comencen a trobar-s'hi bé, a retrobar-se. El ritme del videoclip es tradueix en la interpretació accelerada dels actors. Enda Walsh deixa la responsabilitat directament a les mans dels actors. Aquesta acceleració demana una nova mena d'actors; no demana cap mitjà aliè al teatre, com ara pel·lícules, vídeos o projeccions, sinó actors que, amb sobirania i virtuosisme, sàpiguen unir i reproduir fragments i emocions com en un *staccato*, sempre distanciat i serens però mai freds respecte a l'acte, que posseeixin el virtuosisme i la rapidesa d'una banda de *hardcore* americana.

També demana musicalitat la penúltima obra de Sarah Kane, *Crave*³: una partitura per a quatre veus que, seguint uns principis musicals, parla de les experiències de quatre persones, del seu anhel insatisfet d'amor i d'atenció en aquest món, sense que calgui assimilar-hi cap procés psicològic. Aquesta obra interpreta les experiències reals dels espectadors com si toqués un instrument. Pel que fa a la forma, és gairebé abstracta, però té uns efectes tremendament concrets –cosa que, altrament, més aviat és un privilegi dels mitjans de la música–.

Aquí, els actors es dirigeixen directament al públic i desenvolupen formes d'una narració èpica molt actual, que torna a tenir en compte la situació bàsica del teatre: un actor surt a l'escenari i, a través del personatge que representa, explica una història al públic. Així, el realisme escènic no té per què quedar tancat en l'il·lusió de l'obra naturalista-psicològica, darrere d'una quarta paret.

Els nous protagonistes d'aquestes obres no són herois, lluiten sense cap sentit per la tragèdia del propi destí. La seva utopia és el moment de la veritable trobada: Ian a *Blasted*⁴, Gary a *Shopping & Fucking*⁵, Kurt a *Feuergesicht*⁶... Fracassen sense queixar-se, són víctimes d'ells mateixos i, per tant, no són cap víctima.

Els autors refusen una explicació de les causes psicologicosocials. Cap motivació,

-
2. *El muntatge de Disco Pigs, d'Enda Walsh, dirigit per Thomas Ostermeier, va poder veure's al Sitges Teatre Internacional 2001.*
 3. *A Catalunya aquest text va ser traduït per Enrest Riera amb el títol d'Ànsia, i estrenat al Sitges Teatre Internacional 2000 amb direcció de Xavier Albertí.*
 4. *Blasted és la primera obra de Sarah Kane, encara no traduïda al català. N'existeix una traducció castellana d'Antonio Álamo, Reventado, publicada per la revista de l'ADE.*
 5. *Shopping and Fucking és el primer text de Mark Ravenhill. El muntatge de Thomas Ostermeier, Schoppen & Ficken, s'ha presentat al Lliure de Gràcia l'octubre del 2003.*
 6. *La primera obra de Marius von Mayenburg va ser traduïda al català per Theres Moser i Ramon Farrés amb el títol de Cara de foc i estrenada al Sitges Teatre Internacional i al Teatre Lliure el 2001 amb direcció de Carme Portaceli.*

cap orientació per a la superació sociopedagògica dels mals: només un seguit d'acions que porten una avantatge d'anys llum sobre qualsevol clixé de psicologia humana. Actuem d'una manera diferent de com es pensa en general. I la dècada dels 90 va portar la capitulació dels sociopedagogs i psicoterapeutes. Ja feia temps que estaven estigmatitzats com a agents de la normalització i, a més a més, eren avorrits. El camp de batalla dels anys 90 va ser el cos: el físic, no la psique. El fet social va ser la relació mútua de diverses necessitats corporals. Les trobades eren carn que xocava, cossos que jugaven amb la seva vida. Però el gran problema que té el cos és el desig d'unir-se amb altres cossos, a base de conquerir i sotmetre. El problema s'agreuja si hi ha perill de mort –en els temps de la sida, aquest va tornar a ser un conflicte de la vida quotidiana–. Es tractava de defensar el cos contra l'abús involuntari, contra el cobrament, la lesió i la transformació en mercaderia. I es tractava de sentir-lo, de trobar-se en ell mateix, també en cas de lesió i de destrucció. Es tractava d'abandonar-lo i de passar per damunt seu (*gender crossing* - operacions genitals - CocaEcstasySpeed). L'ideal era tants cossos veritables com fos possible, i havien d'anar com bojós o estimbar-se. El cos va ser el darrer bastió de l'autonomia i l'autodeterminació.

El conflicte pel cos sempre s'aguditzava en un acte agressiu: la violació és el tòpic dels anys 90, com a abús, com a alliberament, com a càstig just. En ella se celebra la bellesa en la lletgesa, la violència sense motiu que deixa esmaperdudes les persones, la tornada del sublim al teatre.

Els 90 són la dècada de l'exhibicionisme públic i del *voyeurisme* sense cap vergonya. Tot vol ser ensenyat, tot vol ser vist. Els 90 també van ser vulgars i, sobretot a l'escenari, la vulgaritat és un fenomen que acompanya l'acceleració, com va passar també, en la història recent, a principis dels anys 70.

Ara potser tornarà la discreció de la tragèdia grega i, amb ella, el patetisme del sentiment autèntic.

Però la darrera aparició de l'heroi romàntic tan sols té lloc per tal d'anar a l'encontre de la pròpia mort, l'alliberament i l'autodestrucció. O bé l'heroi, el salvador potencial –i aquí es radicalitza la nova dramaturgia–, senzillament ja no apareix. Ni tan sols comença a resoldre el seu conflicte, ja s'ha decidit abans; l'heroi ha desaparegut, està mortalment malalt o és mort. Els altres resten, esperen, tracten de reconstruir-lo, de descriure'l, d'afigurar-se'l en somnis. En absència, l'heroi sempre torna a ser possible, imaginable, com a projecció i aspiració. També a *Pit-bull*⁷, Hakim, l'heroi de l'obra, és mort al començament de la peça. Ha saltat a un altre món des del terrat d'un edifici alt i ha deixat els amics sols, amb els seus somnis que s'empeteixen i els seus anhels que s'engrandeixen. En la negació resplendeix

la utopia, sense agafar forma. Així torna a ser imaginable – i reneix així la idea de l'alternativa.



"Davant dels pares moren els fills."

L'heroi que ja no entra en escena reflecteix una generació de dones i homes que segueix una generació petrificada d'exrevolucionaris concentrats únicament a mantenir el poder –tant a l'est com a l'oest–.

Nosaltres ja no ens proposem fer-nos càrrec del poder i que els mitjans de producció passin a les nostres mans. Ens estimem més escarrassar-nos en projectes alternatius que han de construir la vida autèntica sobre la base de la falsa i, tanmateix, hem perdut la força i el valor de voler-ho tot.

I amb tot, si algú gosa arriscar-s'hi, llavors la "indústria de la consciència", com Diederichsen anomena els mitjans de comunicació, es llança amb tota la força de l'acceleració sobre els nous protagonistes per explicar-ne la història, crear els drames de la seva pujada i la seva caiguda, esperança i catàstrofe, de les vendes dels quals viu. Aquí, l'acceleració atrapa els seus protagonistes i destrueix el material de què viu. La necessitat de reavituallament és enorme. Ens en queixem, però formem part d'aquesta acceleració, fascinats i ebris de la velocitat i la pressió en què ens sentim i ens experimentem intensament. Produïm més de pressa i més, per no perdre el tren. Però és una il·lusió.

L'èxit que ha tingut la Baracke⁸ en el públic i els mitjans de comunicació és el rècord de velocitat més recent del món del teatre. Al final de la primera temporada, tot exhaurit sempre; la segona temporada, amb dues produccions al *Theatertreffen*⁹ i designats "*Teatre de l'any*"¹⁰; la tercera temporada, amb tres produccions tant al festival de Viena com al d'Avinyó, i mentrestant, gires a Polònia, Txèquia, Hongria, Itàlia, Holanda, Bèlgica, Suïssa, Àustria, França, Rússia... i la quarta temporada, a la Schaubühne de Berlín!

És fantàstic. Però els efectes són ambivalents. La rapidesa de l'èxit t'empeny a no parar de produir, més i més de pressa, bulls i corres en perill de cremar-te.

8. *Die Baracke* ("La Barraca") és el nom de la petita sala associada al *Deutsches Theater* a Berlín, on Ostermeier i el seu equip d'actors i dramaturgs van donar-se a conèixer, bàsicament amb estrenes d'obres noves. El seu èxit fulgurant va culminar el 1999 amb la proposta d'establir la seva companyia a la *Schaubühne am Lehninger Platz*, un dels teatres alemanys més significatius dels anys 70 i 80.

9. El *Theatertreffen* és el festival de teatre de parla alemanya més prestigiós. Se celebra cada any, pel maig, a Berlín, i reuneix les deu escenificacions que un jurat ha considerat com a millors de tot l'àmbit de parla alemanya (Alemanya, Àustria i Suïssa).

10. Premi que otorga anualment la més important revista de teatre alemany, "*Theater heute*".

7. *Pit-Bull* és un text del francès Lionel Spycher. Va ser presentat a Alemanya el 1999 a *Die Baracke*, la sala del *Deutsches Theater* de Berlín que dirigeix Thomas Ostermeier, en un muntatge de Michael Talke.

Però com mantens el teu propi ritme contra el ritme d'explotació de la teva obra en un estat d'acceleració permanent? El camí a la Schaubühne sembla una retirada a l'última illa dels benaurats. Aquest camí només és legítim si no suposa un intent de fugir de l'acceleració també des del punt de vista artístic.

Es tracta de donar a un grup d'actors, directors i autors la possibilitat, i la tranquil·litat necessària, per a treballar en un art dramàtic, amb el qual –per acabar citant Meyerhold–, les obres que abans haurien durat quatre hores o cinc, sigui possible representar-les en dues hores o dues i mitja.

Es tracta de seguir el nostre propi ritme, independentment del ritme de la nostra explotació en els mitjans de comunicació. ■

**Conferència pronunciada el 20 de maig de 1999 a Berlín
(Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart)
en el cicle de conferències amb motiu de l'exposició "El segle XX. Art a Alemanya"**

Traducció de l'alemany de Carme Gala

**Aquesta traducció ha estat possible
gràcies a la col·laboració del Goethe Institut - Barcelona**