

FER PASTISSOS SENSE FARINA, O L'OPOSICIÓ INTERNA A LA VOLKSBÜHNE

Un repàs a la trajectòria de Christoph Marthaler, un dels creadors escènics més rellevants de l'escena europea contemporània, a partir del seu espectacle emblemàtic "Murx den Europäer!" (estrenat a la Volksbühne de Berlín el 1993 i presentat a Barcelona el 1996), fins arribar als seus espectacles dels darrers anys.

Un article de
NIKOLAUS MERCK
sobre
CHRISTOPH MARTHALER

El 16 de gener de 1993, unes criatures esgotades i retudes es presenten per primera vegada al públic de la plaça Rosa Luxemburg¹. Estan assegudes, sense moure's, entorn de taules de plàstic, sota els neons. Una taula ha quedat lliure, com si onze justos esperessin un camarada que fa tard, l'arribada del qual podria salvar el món. Tenim la impressió que aquestes persones amb armilla i sabatilles, aquestes criatures vestides amb bruses de caixa de supermercat, s'esperen des de fa una eternitat. I, com si durant tot aquest temps una brisa els hagués arribat des del passat, obren de tant en tant la boca per alliberar-se dels remolins de sorolls i de sons que s'han format dins seu; *glühend empor* [enfila't, brillant], aquestes paraules mormolades es perden en la gran sala de teatre i el grup de cantants les escolta de manera distreta. Progressivament, el to va pujant a poc a poc i dona lloc a una excitació estranyament continguda.

El novembre de 1992, una casa d'acollida per a demandants d'asil va cremar en un suburbi de Rostock. Cent persones, bàsicament treballadors vietnamites contractats a la RDA que ja no

tenien intenció de retornar al seu país, extremament pobre, es van salvar per molt poc de la mort. Rostock va ser un signe. A continuació, hi va tornar a haver flames a cada lloc on els alemanys se sentien amenaçats, en les seves persones i en els seus béns, per més modestos que fossin, per l'"onada" de refugiats, tal com ells en deien. Christoph Marthaler va condensar l'experiència de la depressió que va seguir a la reunificació i que es va anar transformant a poc a poc en l'esperit d'un pogrom en la dramaturgia musical de la peça *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!* [Apallissa l'uropeu! Apallisa'!! Apallissa'!! Apallissa'!! Apallissa'l bé!]². Al final de la funció, quan els homes asseguts a les cadires s'han convertit, des de fa estona, en una mena de desfilada d'alemanys unificats tipus, assistim a una competició abrandada entre els cantants, uns al servei de la nostàlgia d'una RDA desapareguda i els altres amb un *pathos* més antic, de l'època nazi. La melodia cantada amb èmfasi per aquesta estranya banda, *Flamme empor* [Enfila't, flama], és més forta que el lema obrer *Vorwärts und nicht vergessen* [Endavant sense oblidar] i,

1. La Volksbühne (literalment, "teatre del poble") va ser fundada l'any 1914 i es troba a la plaça Rosa Luxemburg, al cor del que fou Berlín Est, just per damunt de la famosa Alexanderplatz.
2. Murx va presentar-se a Barcelona l'any 1996, al Mercat de les Flors, convidat pel Festival Grec. L'espectacle, que duu per subtítol "una vetllada patriòtica", encara es manté actualment en el repertori de la Volksbühne.

finalment, el darrer dels justos, Winfried Wiegand, s'afegeix a la retòrica perillosa d'aquesta cançó: “Enfila't, flama! / Abraça amb els teus raigs / les muntanyes i les valls! Braser sant / és la joventut, / ja que les flames santes / forgen el seu coratge. / En tots els cims / llueix, signe ardent, / perquè tots els enemics / s'ensorri en veure't”.

Vist amb ulls d'avui, el primer espectacle de Marthaler a la Volksbühne és una mena de debut ideal. Per més que l'estètica de Marthaler ja havia estat formulada perfectament en els treballs a Basilea, *Wenn das Alpenhirn sich rötet, tötet, freie Schweizer tötet...* (1989) [*Quan el front dels Alps es torni vermell, mateu, suïssos lliures, mateu...*] i *Stägeli uf, stägeli ab, Juhee* (1990) [expressió dialectal suïssa tirolesa que significa ‘puja l'escala, baixa l'escala’], i que la col·laboració amb l'artista Anna Viebrock per a la realització dels espais ja estava definitivament consolidada des de *L'afer del carrer Lourcine* (1991), calia certament l'escena de Berlín per a confirmar la reputació del suís en els territoris prealpins d'Alemanya. Per una banda, la dimensió increïble del teatre del centre de Berlín va permetre a Anna Viebrock transportar l'atmosfera de la sala d'espera, desenvolupada en miniatura al restaurant de l'estació alemanya Badischer Bahnhof de Basilea, a un gran interior burgès; d'altra banda, el material sentimental suís de Marthaler va créixer fins a convertir-se en un símbol en l'ambient mig angosat, mig agressiu del Berlín de després de la caiguda del Mur.

Però moltes coses que més tard foren atribuïdes a la “vetllada patriòtica” no eren més que pures intuïcions en aquell moment. Començant pel mateix títol. Va ser Matthias Lilienthal, el dramaturg, qui el va extreure de la *Cançó dels Indis* de Paul Scheerbart i el va donar a la peça, gairebé contra la voluntat de Marthaler; presentia instintivament que la crida anticolonialista corresponia a la imatge d'anticonformisme i d'insubordinació que la Volksbühne en procés de formació volia atorgar-se. Tanmateix, l'estança de Marthaler, situada per Anna Viebrock a la cantina d'un VEB [*Volkseigener Betrieb*, empresa nacionalitzada a l'Alemanya de l'Est], no tenia res a veure amb un esperit d'insubordinació exasperada. Ja que, a l'escenari, no es mostrava pas la rebel·lió, sinó més aviat el conformisme amb una situació inqüestionable, dictada per un poder exterior. No se sentia clarament d'on venia la sirena de fàbrica, el senyal estrident de la qual obligava els homes a dirigir-se en fila índia cap a uns estranys lavabos. Potser un poder real s'exercia més enllà de la sala sense finestres, o potser es tractava només d'un reflex pavlovian que subsistia al cor d'aquest grup expectant, dels temps d'una vida de treball, ja passada i inútil.

De tota manera, la major part del temps, els actors de *Murx* s'estaven immòbils com rates humanes extenuades. En el millor dels casos, trobaven la força, de tant en tant, d'ensenyar-se les dents els uns als altres, com Ueli Jaeggi, que exhibia el seu cos d'atleta

olímpic a Heide Kipp, o bé Olivia Grigolli, que feia la traveta al seu pobre admirador Bruno Cathomas. A escena, com més anava, més creixia una agressivitat latent entre les persones, una agressivitat que tanmateix s'assemblava més a la ira continguda d'uns conserges jubilats, o a la maldat dels nens quan juguen, que no pas a la ràbia amb què els actors de Frank Castorf, en els seus espectacles de la mateixa època, atacaven els espectadors i els altres actors³. Mentre l'intel·lectual Castorf, amb el cap fred, empenyia els seus actors cap a la histèria i organitzava, en uns espectacles impactants, la confrontació de la possibilitat, la realitat i la ideologia, Marthaler ralentitzava el joc escènic de manera sistemàtica fins al llindar de la parada total, cosa que feia créixer els pocs esdeveniments que tenien lloc a escena com si els mirés a través d'una lupa. Mentre Castorf, l'Heracles d'aquest teatre, netejava els estables d'Àugies d'una realitat falsa, Marthaler, el bohemí, es mantenia dins la seva lògica postheroica. Interromput només per algunes escasses erupcions, el silenci inquietant que regnava en els espectacles de Marthaler, sobretot els primers, feia pensar que les seves criatures escèniques acabaven d'escapar, per ben poc, d'una terrible catàstrofe. Una catàstrofe a la qual havien sobreviscut gràcies a la seva indiferència estoica i a algunes de les seves veritats indes-

tractibles – “A la terra tots som iguals, però al cel sí que hi haurà ordre” –, i de la qual sortien amb l'ànima una mica esgarrapada però, en el fons, intacta.

Molts observadors han volgut veure en *Murx* la reconstitució de la RDA a escena. ¿No n'era el testimoni aquell vestíbul de fusta contraxapada, marca VEB, amb aquell rellotge aturat a la paret del fons, al costat del qual hi havia les lletres mig caigudes de l'eslògan optimista “Perquè el temps no s'aturi”, que es referien de manera grotesca a un futur gloriós? ¿O bé el rude repartiment de bossetes de te que feia Jürg Kienberger, en el qual l'espectador veia perfectament, fins i tot en la seva repetició, l'actitud pretenciosa dels cambres de cafè de l'estat obrer, quan repartien entre els clients les taules, indefectiblement reservades, segons la seva voluntat? I tanmateix, l'eslògan de la paret, que recordava de manera evident els lemes educatius amb els quals els dirigents de la RDA inundaven per tot arreu els seus subordinats, Anna Viebrock el va trobar a l'aeroport Tempelhof de Berlín Oest, on anunciava els productes innovadors d'una marca farmacèutica. I quan repartia el te i les galetes, l'actitud de Kienberger tant podia recordar el cambrer de l'època del realisme socialista com un servidor subaltern de Déu repartint l'Esperit Sant en un escenari profà.

3. Frank Castorf va ser nomenat director artístic de la Volksbühne el 1992. La seva direcció ha transformat radicalment el teatre, que es caracteritza per un discurs estètic i ideològic fortament contestatari.

El dramaturg Matthias Lilienthal recorda que, en una representació a Londres, un historiador de teatre britànic va dir que calia veure en *Murx* l'univers d'Auschwitz. Una associació d'idees perfectament comprensible, suscitada pels sorolls de les calderes situades en un costat de l'escenari, d'on surten, com d'una tomba, les músiques de la Internacional i de l'himne nacional de la RDA. Però el crític Friedrich Dieckmann potser tenia igualment raó quan responia al crític britànic, amb to burlesc, que, per a ell, *Murx* era una peça sobre els radiadors del seu apartament a Treptow, que en 45 anys no havien funcionat mai correctament⁴. També es podrien interpretar en aquest sentit les friccions, durant els assaigs, entre els actors que Marthaler havia portat de Suïssa i els vells actors de la Volksbühne. Vistes sota aquesta perspectiva, les relacions entre uns i altres actors funcionaven com les relacions entre els alemanys de l'Oest i els de l'Est. Els suïssos feien el paper dels de "l'Oest" i la companyia de la Volksbühne, el de "l'Est". Per tant, era lògic que l'encarregat de les calderes, que es preocupava de cremar completament la història de la RDA, fos interpretat per un actor de l'Oest (Ruedi Häussermann), i les demostracions del senyor músculs Ueli Jaeggi i els intents desgraciats de Bruno

Cathomas de cridar l'atenció de la seva adorada Olivia Grigolli corresponien a l'actitud pedant dels homes de l'Oest, de la qual els alemanys de l'Est, en aquella època, es burlaven.

Fins i tot el *running gag* d'Ueli Jaeggi – "és un que entra i pregunta: és aquí on fan pastissos sense farina?"⁵ –, que al llarg de la funció, a força de repetir-se, va deixant de ser un acudit i es va convertint en una mena de lògica absurda, podia ser interpretat com una lliçó donada per l'alemany de l'Oest al germà ximple de l'Est.

No té massa importància. El que és segur és que els primers espectacles de Marthaler a la Volksbühne eren especialment oberts als sentiments i a les visions del moment. Res no ha envellit en els deu anys en què aquesta peça s'ha convertit en una mena de peça de culte del teatre. Vist des de la perspectiva actual, és impossible no admirar la lucidesa amb què *Murx* preveia la situació en la qual l'Alemanya unificada es troba encara avui dia. Per més que el director s'esforcés a fer entendre, en aquell moment, que l'esgotament de les seves criatures tant podia ser fruit del pes de l'atur de llarga durada com del sentiment d'impotència de l'home del carrer davant la realitat de l'aparell del partit, els crítics, sobretot els de l'Oest, es negaven a veure la peça com

una descripció de la societat alemanya unificada. La societat esgotada, incapaç d'una renovació radical, encallada en uns discursos rituals – objecte, avui, de totes les queixes –, Christoph Marthaler, Anna Viebrock i els seus actors ens la van presentar a escena ja fa més de deu anys.

Un any després de *Murx*, Christoph Marthaler i Anna Viebrock van oferir, amb *Sturm vor Shakespeare* [*La tempesta abans de Shakespeare*], l'homòleg burgès de la vetllada musical de la societat petitburguesa en situació d'espera. Encara que els actors, aquí, es presentessin amb elegants vestits de nit, els seus costums mundans es corresponien perfectament als del petit món dels seus predecessors. La situació de partida torna a ser la de després d'una catàstrofe, la de la peça shakespeariana. I una vegada més, els supervivents es mostren indiferents. El naufragi del qual s'acaben de salvar amb prou feines dóna lloc a converses banals, on ningú no es preocupa realment per l'altre, tot just fa una reflexió astorada sobre el vestit que no ha aguantat massa bé l'aigua. I les criatures d'aquest cul de sac ni tan sols se sorprenden que les altes portes del saló burgès, una mica tronat, no s'obrin mai. Tot i que en ambdós casos es passa amb indolència per sobre dels accidents més o menys greus de la vida i que el respecte estricte dels rituals lliga els personatges de *La tempesta* amb la gent que demana asil a la vida en el vestíbul de *Murx*, Marthaler atribueix més violència a la bona societat. Cada vegada que els

grans ventiladors de la paret del fons comencen a girar i que l'encanteri de Pròsper enfonsa l'escena en una llum blavosa, aquests respectables senyors i senyores s'agafen pel coll i s'esbatussen per parelles fins que tothom acaba per terra, desmaiats o derrotats.

A *La tempesta*, Marthaler radicalitza la mirada malèvola sobre les seves criatures escèniques. Mentre que a *Murx* els combatents s'obren un camí dins del cor de l'espectador, que troba que aquests grans perdedors són, de tota manera, dignes d'interès, gràcies a les seves bromes i a les seves belles cançons, no neix cap pietat, cap simpatia, envers els naufrags. Fins i tot quan Jörg Kienberger entona les seves meravelloses melodies renaixentistes o quan tots els vestits de nit s'agenollen per resar davant l'aparatador de sabatilles passades de moda – "comprar-les, fer-hi lliscar els peus, sentir-se bé" –, la mirada de l'espectador és sempre freda. Amb *La Tempesta*, la posada en escena de Marthaler, que s'alimentava d'acudits, de bromes ximpls i de petites animalades per criticar el món que ens envolta, es tomba més radicalment cap al dol.

Frank Castorf declarava el 1994 que pretenia trobar al teatre "una expressió per a la tristesa, més enllà del kitsch, més enllà de la tristesa sentimental". Christoph Marthaler va fer seva aquesta exigència de la Volksbühne. Allò que s'anunciava a *La tempesta* es va concretar, a la segona part de *Strasse der Besten* [*Carrer dels millors* – en referència als passadissos on les empreses de l'Alemanya de l'Est pen-

4. Treptow era un dels barris populars del Berlín Est.

5. Es tracta d'un dels acudits recurrents de *Murx*: "És un home que entra al centre cívic, obre una porta i veu tot d'homes fent flexions. 'És aquí on fan el curs de pastissos sense farina?', pregunta. 'No', li contesten. 'Aquí és el curs de follar sense dones'."

javen els noms i les fotos dels obrers més destacats en relació als plans de producció], en un “recorregut” a través dels espais i els soterranis de la Volksbühne. El guia, Graham F. Valentine, conduïa els 99 espectadors a través del teatre – “Us demanem que no us formeu una opinió de les coses que veureu, tot i que d'això, de tota manera, no en sereu capaços” –, com si es tractés d'un immens gabinet de curiositats. Et senties com en una casa encantada, on un estrany utiller estava planxant exemplars foradats de *Neues Deutschland* (el diari del partit de l'Alemanya de l'Est), on uns caçadors disparaven trets al *foyer* del primer pis i on un senyor ben vestit prenia una dutxa seca al soterrani. A continuació, el públic, ja força desconcertat, era transportat pel muntacàrregues, com en una mena d'ascensor al cadafal rovellat, del soterrani a l'escenari. Allà hi havia uns quants actors, davant l'horitzó circular, uns estirats, altres caminant d'una manera estranya sobre una música totalment hermètica. Aquesta reducció començada a *Strasse der Besten*, destinada a eliminar tota facultat de comprendre una acció a base de privar-la de sentit, Marthaler la va intensificar, un any més tard, a *Les tres germanes* i a la segona part de l'espectacle de Basilea *The Unanswered Question [La pregunta sense resposta]*, amb els *Missatges de la difunta Senyoreta R.V. Trousova* de György Kurtág, fins arribar a una desesperació total i al dol més negre. No és estrany, doncs, que els espectadors que, quan pensaven en Marthaler, s'esperaven un divertiment, unes cançons engrescado-

res i uns espais impressionants d'Anna Viebrock, s'allunyessin espantats d'aquests exercicis.

La Volksbühne deu el seu èxit dels anys noranta a l'estratègia dramaturgic de Marthaler de pescar el públic amb l'ham del divertiment i de confrontar-lo, un cop enganxat, amb la seva crítica amarga i amb la seva tristesa sobre l'estat del món. *Murx* i *La tempesta* van fer fugir el públic de Prenzlauer Berg que solia anar a la Volksbühne a l'inici de la seva renovació i que no entenia res del que hi feien, mentre en canvi, l'absurditat amb la qual la RDA es presentava a escena com un objecte de museu, condimentada amb un humor singular i amb cançons, va atraure un nou públic de l'Oest. És gràcies a aquest director d'escena suís (i a l'ajuda d'alguns crítics importants de l'Oest que li van ser favorables) que la plaça Rosa Luxemburg es va convertir en un veritable lloc de peregrinació dels amants del plaer teatral berlinès (i de més enllà).

El fet que les propostes teatrals de Marthaler fossin considerades, amb raó o sense, com a il·lustracions del món desaparegut de l'Alemanya de l'Est, es va deure, en bona mesura, als espais genials inventats per Anna Viebrock, que funcionaven com a decorat grandiosos per als esdeveniments de l'escena. Els espais de Viebrock funcionaven a Berlín com *vacui* gegantins. Respiraven història per tot arreu. Tant si reconstruïa el mateix escenari imponent amb la fusteria i les calderes de principis de segle, com en *Murx* i *La*

tempesta, o bé la caixa d'escala d'una casa de camp polonesa decaiguda a *Les tres germanes*, o bé una taverna rural al llac Müggelsee a *La vida parissina* (1998), Viebrock ofería cada vegada una imatge de la Història. Amb molta cura, combinava les estances àmplies, altes i enormes, amb detalls petitburgesos, com la nevera clavada a la paret a cinc metres de terra i els vells sillons utilitzats a *La tempesta* o les taules de plàstic i les cadires austeres de *Murx*. Aquests testimonis d'una antiga comoditat o bé d'una funcionalitat posada en qüestió respiraven aires del passat i feien pensar en aquella manera molt simptomàtica dels règims socialistes d'instal·lar en vells palaus senyorials guarderies infantils, casals per a la gent gran, despatxos o sales de reunions, a base de transformacions i instal·lacions molt expeditives. El cop més genial d'Anna Viebrock va ser la descoberta, just al costat de la Volksbühne, de l'aparador d'una vella botiga de sabatilles, que es va convertir en l'altar dels naufragats de *La tempesta*. En principi, tots aquests espais quedaven tancats a qualsevol intrusió exterior. Les portes no s'obrien, o només donaven a petites estances adjacents, lavabos, quartos de bany. Aquest cul de sac creat per Marthaler i Viebrock, que els personatges reclosos suportaven, aparentment, sense problemes, evocava, per als espectadors d'aquesta ciutat fronterera entre mentalitats que va ser Berlín, el món tancat de la societat de l'Est.

És possible que, en arribar a Berlín, i per començar, Marthaler busqués,

entre els actors de la Volksbühne, aquells que fossin capaços de cantar i d'interpretar les melodies que sostenien les seves peces. En tot cas, va trobar un conjunt de vells actors relativament oblidats pel nou propietari de la casa, que, al llarg dels anys, han retrobat, sobretot en els espectacles de Marthaler, un plaer d'actuar i una brillantor innegables. Actors ja retirats, com Susanne Düllmann, Heide Kipp o Klaus Mertens van recuperar una posició inqüestionable dins la companyia. Al bell mig del Berlín ebri de joventut de principis dels anys noranta, l'extravagant companyia de Marthaler, composta per suïssos estranys i vells actors recuperats de l'Alemanya de l'Est, era com una agulla clavada a la carn. Mentre, a fora, la ciutat s'encenia amb el ritme de la música tecno, als escenaris de Marthaler/Viebrock uns personatges d'una certa edat, vestits amb robes tristoies, cantaven melodies folclòriques alemanyes. Allò que a un país com Suïssa, on la relació amb la pròpia història no ha estat pràcticament alterada, no devia semblar estrany, va ser rebut a Berlín com una contribució a la naixent “ostàlgia” [*Ostalgie*, joc de paraules entre *Nostalgie* i *Ost*, que en alemany vol dir Est]. Frank Castorf en va donar una definició anticipada el 1994: “L'alliberament de les potencialitats que haurien pogut donar-se si l'Estat no hagués estat administrat, amb poc plaer, per un grup de petitburgesos curts de gambals”. Christoph Marthaler i Anna Viebrock van contribuir de manera fonamental a l'esperit irònic amb el qual es tractava la RDA a

l'escenari de la Volksbühne. I als espectadors berlinesos de l'Oest i de l'Est els deuen l'haver començat a estimar la RDA, tal com ho va definir molt bé Matthias Lilienthal.

S'ha escrit molt sobre els punts que uneixen Frank Castorf i Christoph Marthaler: la seva fascinació per Beckett, el plaer del dadaisme, la càrrega emocional de les escenes a través de la música. Però mentre Castorf se serveix d'aquests elements per fer una demostració de la seva intolerància i de la seva actitud estrepitosa de rebel·lió, Marthaler tria el camí oposat, duent gairebé el mateix bagatge estètic al sac. Amb rituals sense sentit, amb petites i grans maldats, amb imatges traumàtiques per a

una criatura que té por de quedar-se tancada en una estança gegantina, crea un "cosmos de la mediocritat" (Hans Thies Lehmann), en el qual tot impuls per a l'acció és mort des de fa temps o mor en aquell moment. En aquestes zones lliures d'esperança, només hi queda la música, en la qual recau una "possibilitat de transcendència" (Lilienthal), la possibilitat, per a l'individu, de salvar-se de l'aïllament. A la Volksbühne, els espectacles de Christoph Marthaler i Anna Viebrock funcionen com una oposició interna a les festes extàtiques de la rebel·lió de Frank Castorf. A l'alliberament del potencial utòpic que persegueix Castorf, ells han oposat l'experiència de la vida viscuda i de la dignitat divertida d'una situació sense esperança. ■

**Aquest article va aparèixer a la revista francesa "Althérrnatives Théâtrales",
número 82, any 2004.**

Traducció del francès de Carlota Subirós.