

creació i direcció

JAN LAUWERS
NEEDCOMPANY

THE DEER HOUSE



LA CASA DELS CÉRVOLS

erwin jans

1. *Watch out, the world is not behind you.* ["Atenció, el món no és darrere teu"] Un grafit. Pintat en un mur, en algun lloc del món. A manera d'avertència. Es tracta d'una frase de la cançó *Sunday Morning* (1966), de Velvet Underground. A l'escena inicial de *La casa dels cérvols* (*The Deer House*), hi ha una breu discussió entre Hans Peter, Maarten i Misha. La frase exacta és: "*Watch out, the world is not behind you?*". Sí, on és exactament el món? La pregunta no és anodina per a qualsevol que faci teatre i vulgui utilitzar els recursos que ens ofereixen les aparences per dir alguna cosa sobre l'ésser. On és el món, per a una companyia de teatre que, com explica Benoît al començament de l'espectacle, ha viatjat cent quaranta-sis dies d'un mateix any per fer representacions en setze països diferents? Qui o què determina el límit? Qui o què vigila aquest trànsit? En quina mesura retro-

bem el món dins el teatre? Per a aquells que passen més de la meitat del temps al teatre, el teatre es converteix en una part del món. La vida comuna de la companyia, el fet d'actuar i viatjar en grup, acaba filtrant-se a l'espectacle. I tot i això, la pregunta es manté: fins a on pot suportar el teatre la irrupció del món? Davant de l'entrada d'un teatre a Rio de Janeiro jeia un infant mort. Benoît va filmar l'infant mort, explica, però una dona el va fer parar i li va demanar diners per continuar filmant. Mentrestant, Benoît i els altres actors es canvien lentament i es posen els vestits de follets o d'elfs. Si el teatre és un conte de fades, llavors on és el món? Agafem el cas d'un fotògraf de guerra. Ell fotografia el món. Sap exactament on és el món: davant l'objectiu de la seva màquina. El món de davant l'objectiu és l'únic que compta. "*Si deixes que la imaginació et domini, no sobrevis a una guerra.*" El fotògraf de gue-

rra no es perd en un món de somnis. Implacablement, atrapa allò que veu, el que passa –per atroc que sigui. "*Però al mateix temps, no vol acceptar la realitat. Espera que les seves fotos facin canviar alguna cosa. Espera que les seves fotos provoquin alguna cosa. Que facin tornar la realitat més suportable. Vet aquí què fa un fotògraf.*" Un creador teatral no és un fotògraf de guerra. El món no és davant del seu objectiu. No, el creador teatral és un follet. Però ell tampoc vol acceptar la realitat. Espera que els seus contes de fades provoquin alguna cosa. Que facin tornar alguna cosa més suportable. Sigui el que sigui. "*Els cérvols saben que es moriran. Per tant, els he de fer massatges al cor*", diu la Grace. Potser és això el que vol el follet. Potser explicar un conte de fades és, d'alguna manera, fer un massatge al cor? Per fer passar la por i retardar una mica més la mort.

2. "*No participo en aquesta guerra. I amb tot, és la meva guerra*", diu el fotògraf de guerra en un dietari abandonat. Des dels primers anys noranta de segle passat –les guerres iugoslaves, la Primera Guerra del Golf– parlem d'un 'retorn' de la guerra. No es tracta del retorn de la realitat de les operacions militars (sempre n'hi ha hagut), sinó del retorn de la guerra com a figura del nostre univers simbòlic. Un element crucial d'aquesta nova configuració és la relació particular entre la guerra i els mitjans de comunicació (o la mediatització). S'ha desenvolupat una relació simbiòtica entre tots dos: cap guerra o conflicte internacional sense televisió i, a la inversa, cap informatiu sense imatges de violència. Al seu dietari, el fotògraf de guerra descriu les fotos que ha fet. "*Foto 123-92: 17h. La jove jeu sobre una cabra. Els dos rostres dins*

d'un toll. A l'instant que faig la foto, la cabra encara no és morta. Tres soldats arrenquen la dona de la cabra. Cau llarga com és dins del fang. El vent li aixeca les faldilles. No porta roba interior. Els llavis del seu sexe tenen un aspecte lluent i fresc. Lligen la cabra a un camió amb una corda. Ella bela i es mira a la dona amb aire estúpid. Està encantadora i morta. Alguns morts estan més morts que d'altres." L'abundància a Internet de fotos violentes i de pel·lícules provinents de zones de guerra ha creat una *war gaze*. Una mirada que es perd en les imatges de violència i de destrucció. Hi ha paral·lelismes sorprenents entre el fet de mirar pornografia i el fet de mirar horrors de guerra. Els cossos femenins literalment exhibits a l'ull de la mirada voyeurista masculina en la iconografia porno presenten una similitud sorprenent amb els cossos de guerra esbocinats, mutilats i esventrats que s'ofereixen diàriament en alguns webs. Aquí, la *war gaze* es confon amb la mirada pornogràfica. L'única alternativa a aquesta relació pornogràfica amb la violència –una mirada voyeurista l'únic desig de la qual és consumir cada vegada més violència més extrema– és la mirada del *war witness*, la mirada del testimoni que s'interessa per la misèria humana que comporta la guerra i que afirma la humanitat de les víctimes. En el propi fur intern del fotògraf de guerra, es debat un combat inacabable entre el pornògraf i el testimoni, entre el desig voyeurista i la compassió autèntica. Descriu per aquest motiu les seves fotografies al dietari, els dóna una nova forma sota el punt de vista del llenguatge, a distància de l'escena de violència? "*No participo en aquesta guerra. I amb tot, és la meva guerra.*" El testimoni ja no reté el pornògraf a

distància. En un moment donat, fotografia una execució de dones i infants a l'antiga Iugoslàvia. Encara pensa que no participa en aquesta guerra. Fa entrevistes i fotografies. Observa i pren nota. No hi pren partit. Fins que el forcen a participar. Li exigeixen fer una tria. Una de les dues salvarà la vida: la mare o la filla. Li posen un fusell a les mans. Aquesta vegada, quan premi el gallet, no atraparà una víctima, en crearà una. És ell qui tria. Està obligat a triar. Mata la mare. S'ha convertit en la seva guerra. Per sempre.

3. El món és això que ve de l'exterior i pertorba l'ordre existent. Així, cap al principi de l'espectacle, de sobte apareix Yumiko, una noia jove. Els actors la troben entre bastidors. Immediatament, al si del grup, s'engega tot el mecanisme dels prejudicis: tots els orientals s'assemblen, els japonesos són poc peluts... Però també: potser és una refugiada, no té papers, què feia pels vestuaris, com és que sap el nom de tothom, que potser ha robat alguna cosa...? De seguida, la companyia es divideix en dos grups, l'un dels quals vol remenar la bossa de Yumiko per veure si ha robat alguna cosa, i l'altre la defensa. Aquest només és un dels nombrosos conflictes que divideixen el grup. Més endavant, al final de l'espectacle, Yumiko serà empenya de la cadira. Triguem temps en convertir-nos en membres d'una comunitat, per més generosa que sigui. Però Yumiko no és l'única que ve de fora, Tijen també hi fa entrar una part de món. Acaba de tornar d'una Pristina en ruïnes, on ha anat a identificar el cos del seu germà, un fotògraf de guerra. Ha trobat una maleta plena de càmeres i un dietari on es descriuen fotos de guerra.

L'espectacle és un intent de dilucidar què li va passar al fotògraf de guerra. El veiem retornar a la seva família el cos de la dona que ha matat, a la casa dels cérvols, on al seu torn es fa matar pel marit desesperat de la dona executada. Finalment, la nena que ell havia salvat també se suïcida.

El relat s'obre camí a través d'un bosc de catàstrofes. L'última part de la peça n'extreu, en forma d'hipòtesi, la conseqüència última: imagineu-vos que cau una bomba a la casa dels cérvols i mor tothom. Què passaria en aquest cas? Quina història podríem explicar encara? *“La història ha estat esventada. La guerra té aquest poder. La guerra pot aniquilar i produir històries. Procedim doncs a una reconstitució. Imagineu-vos que tenim l'oportunitat de reconstituir aquesta història, o més aviat, el teló de fons d'aquesta història.”* La història ve sempre després de la catàstrofe. El relat és un regal de la desgràcia, del sofriment i de la mort. És en l'adversitat i en la mort on el relat troba la deu inescotable. El relat beu de la possibilitat del sofriment i de la mort. Amb la catàstrofe, les històries es fragmenten. La gent explica històries per allunyar la catàstrofe. La mort és la fi d'una història, però alhora les històries retarden la mort. Mentre expliquem, no morim. L'espai d'un instant, la història, el relat, poden suspendre el vol de la fletxa del temps. I aquest 'espai d'un instant', en el qual la mort és retardada i allunyada, és el que anomenem literatura. *“Els déus envien les desgràcies als mortals perquè les expliquin; però els mortals les expliquen perquè aquestes desgràcies no arribin mai a la seva fi, i perquè el seu acompliment s'amagui a la llunyania dels morts, allà on finalment s'acabaran, elles que no volen callar. La des-*

gràcia innombrable, do sorollós dels déus, marca el punt on comença el llenguatge; però el límit de la mort obre davant del llenguatge, o més ben dit en ell, un espai infinit; davant la imminència de la mort, se segueix amb una presa extrema, però també recomença, s'explica a si mateix, descobreix el relat del relat i aquest encaixament que podria perfectament no acabar-se mai. El llenguatge, en línia amb la mort, s'hi reflecteix: hi troba com un mirall; i per aturar aquesta mort que l'aturarà, només hi ha un poder: el de fer néixer en si mateix la seva pròpia imatge en un joc de miralls que no té límits”, escriu Michel Foucault.

Els espectacles de Jan Lauwers sempre tenen una plena consciència d'ells mateixos. Es miren en un mirall, però des de fa uns anys amb menys narcisisme i menys cinisme. Les històries es veuen elles mateixes i veuen també la pròpia finitud. Viviane no té cap recurs contra el suïcida de la seva néta: *“Ara jeu allà sense rostre. Els seus ulls no em poden enviar mirades de retret. Jo hauria de ser morta. Ella s'ha convertit en la meua història. No calia. Ara ja no sóc una història. Ara necessito una història. Pobres els qui necessiten una història.”*

4. El teatre va néixer antigament sobre una tomba, afirma l'escriptor albanès Ismail Kadaré en un assaig sobre el tràgic grec Èsquil. Qualsevol representació teatral encara du les marques (ja il·legibles) d'aquest ritual funerari. Kadaré veu en l'arquitectura del teatre grec (tarima, espai per al cor i espai per al públic) un vestigi de la divisió en tres parts d'una cerimònia funerària: la tomba, envoltada d'un cercle de ploreres i d'un segon cercle dels pares i amics del difunt. Allò que actualment

és l'escenari antigament era la tomba oberta on es dipositava el mort. El teatre encara té, en un dels seus estrats més profunds, un vincle amb el sofriment, el dol i la relació amb la mort i els difunts. El teatre és el joc del retorn (im)possible dels morts. Els 'contes de fades' que Lauwers explica a través de les seves peces parlen de morts que no són mai del tot morts i que no paren de tornar. L'escena és el lloc per excel·lència per on erren els morts i per on continuen perseguint els vius. Per això als espectacles de Lauwers els morts no callen. Els morts no són del tot morts. *Isabella's Room* està dedicada a Felix Lauwers, el pare difunt de Jan Lauwers. Els nombrosos objectes etnològics originaris de l'Àfrica que s'exposen a l'escenari i que pertanyien al difunt, són els testimonis dobles del passat, del seu propi passat i el del pare de Lauwers. Porten la mort dues vegades dins seu. *The Deer House* cultiva el record del germà mort d'una de les actrius –Tijen Lawton– que va ser assassinat el 2001 fent de periodista a Iugoslàvia.

Enmig de l'escena hi ha una plataforma lleugerament alçada. Fa de taula, al voltant de la qual tothom és assegut, però també de sòcol per a la complicada 'escultura d'amor' que formen els actors i les actrius amb els seus cossos. Però la plataforma alçada és també la tomba on jeuen quatre cadàvers al final de la peça. Els llocs de la comunitat, del desig i de la mort són un únic lloc. Estar junts, estimar i morir: tot això imbricat en un mateix nus inextricable que s'anomena existència.

5. El 1937, Picasso va pintar la seva *Femme en pleurs*. El 26 d'abril del mateix any, la petita ciutat de Guernica

va ser bombardejada per avions nazis i feixistes. Picasso immortalitza l'angoixa humana causada pels horrors de la guerra al seu quadre *Guernica*, que va pintar gairebé immediatament després del bombardeig. Després, encara durant diversos mesos, Picasso va pintar variacions sobre un dels personatges del *Guernica*: la dona plorant que porta un infant mort en braços, situada a l'esquerra del quadre. *Femme en pleurs* és l'últim quadre d'aquesta sèrie, i el més aconseguit. Els trets de la dona que plora es basen en els de la companya de Picasso, Dora Maar. El dolor universal sempre té un rostre personal. Sens dubte no és per casualitat que Picasso continués treballant el tema de la mare en llàgrimes amb l'infant mort. La representació de la pietat –una Maria endolada que aguanta en braços el seu fill, el Crist mort– pertany en efecte a la iconografia canònica de l'art pictòric europeu. L'art del dolor esculpit.

Amb *The Deer House*, Jan Lauwers continua a la seva manera aquesta tradició. A l'escena central de la peça, una mare (Viviane) intenta vestir la seva filla difunta (Inge). Li ha dut el seu cos un fotògraf de guerra que afirma haver estat obligat a executar-la. L'escena de vestir-la és llarga, massa llarga. Hi fracassa. El cos de la jove filla morta està massa rígid i, per postres, congelat pel fred. Els vestits no són de la seva mida. Hi ha massa tristesa. La *pietà* no arriba a acomplir-se. El dolor no pot ser esculpit. Hi ha una manera precisa d'abordar el dolor? Hi ha una forma adequada per a la pena i el dol? O el dolor no té forma? És una emoció que supera qualsevol formalisme? Com el rostre de la dona que plora del quadre de Picasso. El dolor li esquinça el rostre. Les corbes de la seva figura han desaparegut. El

rostre s'ha convertit en un collage d'angles aguts. El dolor li fa '*perdre la face*', literalment. Un rostre crispat per la pena no és un rostre bonic. No és un rostre. Se sostreu de les categories estètiques de la bellesa i de la lletjor. Tal com el rostre en èxtasi suprem: els rostres en trànsit eròtic o místic també trenquen totes les formes. És com si els rostres que pateixen ja no es poguessin suportar ells mateixos, com si ja no poguessin dur el seu propi pes. Constitueixen un excés per als propis ossos, la pell i els músculs. Al quadre de Picasso, el rostre sembla haver estat tocat interiorment per una granada i mostra els fragments del seu dolor.

6. Tota tragèdia és familiar. Fins i tot els Grecs ja ho sabien. La mitologia grega és un serial televisiu de l'Antiguitat. "*Les bones històries són negres. Tràgiques. Amb molts incestos i assassinats*" declara Hans Petter. Els vincles familiars i les relacions íntimes han estat sempre el tema dels espectacles de Jan Lauwers. El seu tema d'estudi preferit són les tensions al si d'una comunitat reduïda. La seva *Snakesong Trilogy* (1994-1998) se situava sota el signe d'un obscur còctel de poder, desig i voyeurisme. Deu anys després, amb els tres espectacles que conformen la trilogia *Sad Face / Happy Face*, Jan Lauwers adreça una nova mirada a la gent. Amb menys cinisme i més compassió, menys ironia i més empatia. Hi ha igualment un vincle amb el pensament de Lauwers sobre el desenvolupament de l'art contemporani. Fa comparar Marcel Duchamp i Walt Disney. Tots dos són gegants de la cultura de la imatge del segle vint. Disney no pertany, és cert, a la història de l'art en sentit estricte, però el seu impacte –fins i tot en altres artistes– és més important que

el de Duchamp. El gest fonamental de Duchamp és la destrucció, la iconoclàstia, el saqueig de l'ordre establert, mentre que el gest fonamental de Disney és la creació d'una nova mitologia i d'una nova iconografia. El lliscament de la *Snakesong Trilogy* cap a *Sad Face / Happy Face* equival a un lliscament de Duchamp cap a Disney, de la iconoclàstia moderna cap a una mitologia postmoderna, fins i tot esmicolada i híbrida? És per casualitat que la serp ha estat substituïda per un cérvol? El cérvol és també l'emblema de la pàgina web de Needcompany. Així com la serp evoca tot un ventall d'associacions "negatives", el cérvol evoca un ventall igualment ampli d'associacions "positives". Mentre la serp va associada a la seducció, a la manipulació, a la fredor, a la sornegueria –al relat bíblic, la serp és la causa de l'expulsió de l'home del paradís–, el cérvol representa la gràcia, la bellesa, la vulnerabilitat, i fins i tot una certa potència mística. La serp porta a la discòrdia.

La casa dels cérvols manté un vincle entre un grup de persones. Però és un vincle fràgil. La guardiana dels cérvols, la mare dels cérvols, és Grace, la filla 'habitada' de Viviane. Fins i tot si Grace té una relació amb la gent difícil i incontrolada en el pla emocional, gaudeix d'una comunicació directa amb els cérvols. Involuntàriament és responsable de la mort d'un infant. Però tot i el fet que la mort i la devastació projecten una ombra negra sobre la casa dels cérvols, la casa continua essent un lloc de seguretat mítica en el desig dels seus habitants. "*We love each other and it's a real art / To build the deer house so strong / That it doesn't fall apart,*" canten. Potser és aquest el lliscament més significatiu de l'obra teatral de

Lauwers: mentre que als seus espectacles anteriors el grup o la comunitat no tenia centre i acabava per esmicolar-se, a *Sad Face / Happy Face* el grup sembla reforçar-se precisament en la consciència de la seva finitud. Perquè és entorn del record dels morts que es forma el grup. Anneke diu: "*L'enterrament és l'únic esdeveniment social el ritual del qual està immutablement fixat i respectat a totes les cultures. Pot ser que l'autèntic sentiment que domina en un enterrament sigui l'únic que uneix totes les cultures: el dolor. No la felicitat.*" El buit o l'absència, molt més que la plenitud o la presència, són els qui solden un grup? Com evitar que aquest buit degeneri en nihilisme i en cinisme? Com evitar que el buit s'ompli, per por, d'un desig desesperat de sentit i de cohesió (en forma de nacionalisme, d'etnicitat, d'integritat religiós, etc.)? Quant buit i dolor pot suportar l'home?

7. *The Deer House* oscil·la entre el conte de fades i la tragèdia, entre relat naif i el dolor inefable. Amb el pas dels anys, Lauwers ha arribat, en l'escriptura i en les posades en escena, a una 'insuportable lleugeresa': la lleugeresa d'evocar l'insuportable. Ha creat, per a si mateix i per als seus actors, els mitjans per capturar la gravetat de l'existència en l'efímer d'un moment teatral. La seva escriptura és una barreja notable de profunditat i de banalitat, de petits neguits humans en una perspectiva mítica, d'anècdotes (auto)biogràfiques i de reflexió sobre l'actuació, de proximitat emocional i de distància intel·lectual, de conflictes íntims i d'esdeveniments universals. Els seus textos evolucionen sobre la nervadura de la nostra època, tibants i crispats pel dubte i la incertesa. La nostra existèn-

cia està esqueixada entre dos extrems: el desig utòpic de controlar-ho i dominar-ho tot, i la por tàcita que ja hi fem definitivament massa tard, que tornem a estar lliurats al destí que avui pren la forma de catàstrofes ecològiques, d'un terrorisme cec, de crisis econòmiques, d'una tecnologia incontrolable... Hollywood abona aquesta imaginació apocalíptica. La modernitat és la revolta de l'home contra la seva passivitat inicial, contra la pròpia submissió al destí. La història de l'home modern és un projecte emancipatori i actiu. En la modernitat, el pensament tràgic és vençut activament: l'home decideix per ell mateix el seu destí, escriu ell mateix la seva història. L'home és el subjecte de cada frase que escriu –en sentit gramatical i existencial. El projecte modern és una utopia cinètica, afirma Peter Sloterdijk. Però l'època moderna s'ha trobat sepultada per una capa 'postmoderna': *“Potser l'època postmoderna es caracteritza perfectament així: transforma les orgulloses frases actives de l'època moderna en frases passives o en girs impersonals. Això traeix un compromís no només gramatical, sinó també ontològic –es tracta ni més ni menys de la possibilitat d'incloure en el sentit contemporani de l'‘ésser’, al costat dels actes, les produccions i les convencions, el patiment, els esdeveniments i els processos. L'època moderna ens ha atipat de teories de l'acció –del sofriment, tot el que tenia per dir és que pot ser ‘utilitzat’ com a motor de l'acció. Però què significaria això si en els nombrosos esbossos culturals de la postmodernitat s'anunciés ara la necessitat de desenvolupar una consciència apassionada de la finitud humana, una consciència de segona passivitat, que només es pot formar al dors del projecte de l'època*

moderna? Què significa el món mogut per la història a la mesura d'una segona passivitat?”

“Una consciència apassionada de la finitud humana”. No podríem descriure l'obra de Lauwers amb més precisió i diligència.

8. La política és l'art d'allò que es pot dir. El dol és la confrontació amb la infirmitat del sofriment. La política és la discussió i el diàleg. El dol és un monòleg sense fi, un diàleg amb déus que no responen. Allò que la política vol (fer) oblidar, el dol ho recorda. El dol és una forma d'antipolítica, encara que es pugui recuperar i mobilitzar als grans monuments i commemoracions públiques. La polis grega considerava el gran dol un excés que convenia rebutjar, tant del lloc de sepultura oficial com de l'àgora política. El dol estava sotmès a regles estrictes per tal d'evitar el desordre. Una ciutat plena de ciutadans plorant desestabilitzaria l'ordre polític. El dol va trobar un refugi al teatre i a la tragèdia, que n'arborava alhora la grandesa i els extrems. Si la política és de gènere masculí, el dol és femení. Tant les llàgrimes com les dones estaven excloses del debat polític. Però a l'escenari, allò que es rebutjava en altres bandes emergia en el dolor furiós i devastador de Medea, d'Antígona, de Clitemnestra, d'Electra, de Cassandra... Allò que expressen és 'excessiu' i no pot ser atrapat en el discurs polític del ciutadà: *“Els espectadors de la tragèdia grega estaven, em sembla, menys sol·licitats individualment o en col·lectiu com a membres de la col·lectivitat política que com a part d'aquesta col·lectivitat gens política que és el gènere humà, o per donar-li el nom tràgic, la “raça dels mortals”.* (Nicole

Loraux). Entre la paraula que vol expressar-ho tot i els plors que són muts, Lauwers ha desenvolupat el cant. El cant coral que Lauwers fa servir des de fa uns quants espectacles és sens dubte més a prop del cor grec que del cor brechtia. No es tracta d'un distanciament didàctic, sinó més aviat de la comunicació d'una emoció col·lectiva. *“We are small people with a big heart”* [Som gent petita amb un gran cor], canta tothom al final de la representació. Aquest gran cor simbolitza la receptivitat, la receptivitat de l'altre. Però simbolitza també la receptivitat a la nostra pròpia finitud. *“Som éssers metafísics en la mesura que ens travessa la tragèdia, en la*

mesura que sabem que el nostre ésser és un ésser que es perd tot sol, que ja no troba el camí. Sabem que l'estat del nostre ésser és inevitablement un estat de pèrdua. L'ésser-perdut és una dimensió que determina, més profundament del que inicialment podríem pensar, l'ésser-humà,” escriu el filòsof William Desmond. O, per expressar-lo amb les paraules de la *Song of the The Melting Man*: *“There I was and then I was gone / It could have been better / What went so wrong?”*. No hi ha resposta a aquesta pregunta. Només podem compartir-la tots junts i intentar construir la casa dels cèrvols el més sòlida possible. Vet aquí tot l'art. ■

Erwin Jans és dramaturg, col·laborador habitual de la Needcompany.