

ÀLEX RIGOLA

entrevista

THOMAS OSTERMEIER

TEATRE CONTRA LA POR

Al DDT1 vam publicar el manifest amb què el director alemany Thomas Ostermeier va fer-se càrrec de la renovada Schaubühne de Berlín, on privilegiava el realisme dels nous autors dramàtics i l'atenció a les capes més desfavorides de la societat. Avui, Ostermeier considera que el seu muntatge de "Casa de Nines" d'Ibsen, titulat "Nora", marca un punt i a part en la seva carrera.

ÀLEX RIGOLA.- Crec que has dit en diverses ocasions que *Nora* representa clarament un pas endavant per a tu en la teva feina...

THOMAS OSTERMEIER.- Sí. El gran canvi va ser que ens vam concentrar en una classe social més alta que en les obres que havíem fet abans, com ara *Shopping & Fucking*. El valor estètic de la posada en escena es troba en què vam desenvolupar una escenografia i una atmosfera de la gent que han fet molts diners a Berlín, i que en aquest espectacle són a escena. Suposo que aquest és el gran pas endavant de *Nora*. Però el més interessant és que en tot cas seguim parlant de la por, la por de caure i deixar de formar part d'aquesta societat, que és la mateixa por que té la gent a *Shopping & Fucking*, de Mark Ravenhill o a *Personenkreis 3.1*, de Lars Norén. El més sorprenent és que la societat burgesa i el públic burgès van venir al nostre teatre i van veure una obra sobre les seves pròpies vides. I al final de la representació, ells estaven al mateix lloc que la gent de *Shopping & Fucking* o de *Personenkreis 3.1* i, per tant, hi havia la mateixa por i el mateix punt de vista existencialista cap a la vida. Per a mi aquesta és la clau de l'espectacle: que jo volia tornar a parlar de la por de fracassar socialment, però en aquest cas a l'escenari hi tenia uns personatges de classe molt alta que, tot i així, compartien la mateixa por.

ÀLEX RIGOLA.- És curiós perquè, d'altra banda, és una obra que ja té més de cent anys.

THOMAS OSTERMEIER.- L'escàndol en aquesta decisió de fer *Nora* és precisament que es tracta d'una obra antiga que descriu una societat de finals del segle XIX en la qual els papers de l'home i de la dona són els del segle XIX, però que si la situes en un ambient contemporani no hi notes cap diferència. Per tant, la tesi era que, pel que fa als models dels papers de l'home i la dona, no havia canviat res. Per a molta gent això va ser un gran xoc: veure una obra de finals del segle XIX i tenir la impressió que està passant avui en dia. I això diu alguna cosa del paper de les dones a Alemanya actualment. Una nit, un amic meu va portar la seva germana a veure l'obra i, després de la representació, ella va dir, "ah, es veu que hi ha bons escriptors contemporanis". O sigui que ella no sabia que era una peça clàssica, de fa cent trenta anys. I això és molt significatiu.

ÀLEX RIGOLA.- Omplés les teves posades en escena amb molts signes, cosa que pot afectar el significat de tota la peça. Per exemple, el tret que Nora dispara al seu marit al final del teu muntatge pot tenir orígens molt diferents, ja que has donat elements per construir diverses explicacions. En l'inici de l'espectacle, per exemple, amb Torvald fent fotografies dels nens, jo hi veig per un moment la possibilitat d'una relació pedòfila entre ell i la seva filla. Potser molt gent no ho veu, això...

THOMAS OSTERMEIER.- Això ho veu tothom!

ÀLEX RIGOLA.- No sé si tothom pot llegir-ho. En tot cas, pot ser una raó per la qual fas que Nora dispari al seu marit al final de l'obra. És una de les raons? Hi té res a veure? Perquè a ell li agrada imaginar que és com una nena petita...

THOMAS OSTERMEIER.- Com una nena, sí...

ÀLEX RIGOLA.- La Nora sap el que ell està fent amb els seus fills o no? En l'espectacle no es veu, però potser ella s'imagina moltes coses.

THOMAS OSTERMEIER.- És molt interessant que ho diguis, no hi havia pensat mai. Ets el primer que em diu que hi pot haver una connexió entre aquest element pedòfil i el tret del final. El que sí que és cert és que jo volia mostrar que Torvald vol una dona que sigui una nena petita, una nina, i això es veu clarament al final del primer acte, quan ell fotografia Nora. En aquell moment, l'escenari gira i, en l'instant que ell fa la foto, apareix la imatge de la filla. O sigui que l'element pedòfil és en l'obra, però no havia pensat mai que ella li disparés per això. No crec que ella en sigui conscient, però tens raó. Hi ha gent que m'ha dit que no estan d'acord amb la primera escena, la de la foto de la nena. Diuen que és una criatura i que jo no hauria de fer-li fer, perquè no és una actriu. O sigui que sóc conscient de l'efecte que produeix. En tot cas, és un aspecte molt important de la meua posada en escena.

ÀLEX RIGOLA.- Amb el final potser podem entendre moltes coses del muntatge i de l'obra. A mi em genera moltes preguntes; em pregunto tota l'estona per què: per què es comporten d'aquesta manera, per què ella dispara, si és dolenta o si està malalta des d'abans de començar a viure amb ell, o si és viure amb ell que la posa malalta. Potser tot va començar amb la relació o potser ve d'abans...

THOMAS OSTERMEIER.- L'origen de la tensió és molt senzill: és una qüestió econòmica. Ell té por de caure daltabaix de l'escala, per la qual cosa l'autèntic motor de tota la representació és la por econòmica. Actualment, Berlín i Alemanya es troben en una gran depressió econòmica i, per tant, hi ha una gran por al nostre voltant de perdre la posició social, especialment entre les famílies burgeses. Aquesta va ser la primera idea de l'obra i prové d'Ibsen. Quan l'obra comença, el primer de què parlen els personatges és de diners, i al llarg de tota l'obra no parlen de res més que de diners i de feina. Així, Kristin Linde, l'altra dona, està buscant feina, és molt pobra i no té res; Krogstad és a punt de quedar-se sense feina; i Torvald ha aconseguit una nova posició al banc després d'anys i anys de lluita social. Aquesta consciència econòmica és el rerefons de tota l'obra. En el passat, Nora el va ajudar a sobreviure sota una pressió econòmica molt forta. Ell va posar-se malalt i ella va trobar els diners perquè recuperés forces al sud d'Europa i així, continuar lluitant. Per tant, tota l'obra tracta de la supervivència econòmica, que crea la tensió entre els personatges. No és només la tensió entre Torvald i Nora, sinó la tensió entre els personatges. Sempre és per diners. La idea era tenir una obra privada en la qual el rerefons econòmic provoqués a la gent tensió i pressió. I tota aquesta tensió prové del fet que somien una vida millor, una vida en la qual ells formin part de la societat burgesa de classe alta.

ÀLEX RIGOLA.- Això queda molt clar en l'espectacle, i el que m'agrada molt és que no has fet que tot girés al voltant de Nora, sinó que jugues amb tots els actors i tots els personatges. Però hi ha una cosa sobre Nora que no entenc. És la manera com es relaciona amb el seu marit, les mentides en les quals viu immersa aquesta societat burgesa que ensenyas. No ho sé, però suposo que al vostre teatre no hi ha molta gent d'aquesta mena...

THOMAS OSTERMEIER.- Sí que n'hi ha! I a causa de *Nora* vénen a la Schaubühne. El nostre públic majoritari són estudiants, gent jove, de fins a 35 anys, molt interessats en el teatre i començant una carrera universitària. Però gràcies a *Nora*, molt públic de l'antiga Schaubühne ha tornat a venir perquè és un clàssic, una obra que coneixen, i pel prestigi de la posada en escena.

ÀLEX RIGOLA.- **I han començat a veure també els altres espectacles que feu?**

THOMAS OSTERMEIER.- És una bona pregunta. També veuen les altres obres, però crec que la seva preferida és *Nora*. És una experiència molt estimulante, perquè m'interessa molt en la gent que normalment no va al teatre. Com tothom sap, els homes entre 35 i 55 anys no van mai al teatre, perquè estan molt centrats en la seva carrera professional i no tenen temps per a res. Només de tant en tant les seves dones els convencen per anar-hi. Però amb *Nora* van venir molts d'aquests homes amb les seves dones i van veure una obra sobre la seva situació, sobre les seves vides. Molta gent m'ha dit que l'obra no parla d'ells, però sí d'amics seus, i que coneixen aquesta mena de relacions. Em sembla que la classe social que *Nora* descriu es troba en aquests moments arreu del món. Som nosaltres, de fet, la gent de trenta-tants anys que està trobant la seva posició, amb més o menys diners, però sovint al cim de les seves carreres. I a aquesta gent els resulta estrany veure's al teatre. Perquè sovint el teatre és un món estrany, molt artificial, molt experimental. Per tant, aquesta posada en escena té a veure, una vegada més, amb el realisme, que ja vaig descriure en el meu primer text. És una mena de realisme perquè parla de la realitat de la gent d'aquesta edat, d'aquesta classe, i potser és un realisme molt més interessant que el realisme de la marginació, perquè és un realisme que parla directament a les persones que estan entre el públic. Quan fem *Shopping & Fucking*, hem de ser conscients que la gent que l'obra descriu no van al teatre perquè ni tenen els diners ni hi estan interessats, sinó que van a clubs o concerts. Per tant, si fas una cosa com *Nora*, aconseguir el públic que sap de què va l'obra. I crec que aquest és el gran pas endavant d'aquesta producció.

ÀLEX RIGOLA.- **A *Nora* tu suggereixes que els homes i les dones d'avui en dia han de ser superhomes i superdones. Fins i tot *Nora* va a la festa disfressada de Lara Croft.**

THOMAS OSTERMEIER.- Tota la producció parla de diferents imatges i fotografies que obtenim dels mitjans de comunicació, els quals contínuament ens donen idees de com hauríem de ser. A l'escenari hem de qüestionar aquestes imatges, perquè crec que resulten molt dures i molt difícils per a la gent. Com a home, avui en dia has de ser un amant excel·lent, has de tenir èxit a la feina, has de ser molt intel·ligent, has de ser un bon company, has de fer de psicoterapeuta, has de ser molt ben educat i has de ser un bon pare, i així etcètera. Tens tota una gamma de papers diferents per fer, i això és esgotador. Al segle XIX, eres un patriarca i ja estava: a casa eres l'amo. Però ara, a casa, has de ser tot el que acabo de dir. Per tant, la pressió damunt de l'individu és cada vegada més gran. Torvald no està complint tots els papers que té, mentre *Nora*, per la seva banda, intenta ser una bona esposa, una molt bona amiga, una molt bona mare i també una dona molt sexy. Crec que per a

ella és un problema aguantar la tensió entre tots aquests papers, entre tots aquests personatges. Ella ha de ser la nina, com diu el text d'Ibsen. Al text d'Ibsen, el mateix personatge de *Nora* diu, "em vas crear a partir de les teves idees, per tant sóc la teva creació, he de ser com tu creus que una dona ha de ser, no sóc jo mateixa, sinó que he d'interpretar papers diferents". I això és molt interessant avui en dia perquè, a Alemanya, les dones no només han de ser bones mares o bones mestresses de casa, sinó que també han de ser atractives, han de ser un apèndix molt bonic dels homes i han de mantenir converses intel·ligents quan surten, per tal que els marits puguin presumir de dona. I tots aquests papers creen una tensió molt gran en la persona, perquè ha d'actuar tota l'estona.

ÀLEX RIGOLA.- **I la solució és *Wunschkonzert*?**

THOMAS OSTERMEIER.- *Wunschkonzert* és l'altra cara de la moneda. A Berlín, dues tercers parts de les persones que reben ajuda social són dones solteres. Per tant, la provocació de presentar aquestes dues obres és que, com a dona d'avui en dia a Berlín, o bé tens la solució d'estar amb un home terrible, o bé tens la solució de viure sola i no formar part de la vida social. Són dues biografies femenines d'ara. No hi ha cap biografia femenina als escenaris o a la vida real on les dones siguin realment part de la societat i tinguin el poder de prendre les seves pròpies decisions.

ÀLEX RIGOLA.- **Hi ha un gran moment a *Wunschkonzert* on expliques tota l'obra en només un o dos minuts: és el moment en què ella fa un solitari a l'ordinador. En veure'l, em va impressionar moltíssim, vaig començar a plorar... T'adones que la dona hi juga cada dia tot i que coneix perfectament el joc, i que és un joc totalment mecànic. Hi ha una profunda emoció... Per a mi és el millor moment de l'espectacle.**

THOMAS OSTERMEIER.- Jo també plorava sempre en aquest moment durant els assaigs... I és divertit que el joc es digui 'solitari', no?

ÀLEX RIGOLA.- Sí. Tothom pot fer solitaris, però la manera com ella hi jugava impressionava tant... Digue'm una cosa, parles de la gent que té 30 anys aproximadament, la nostra edat. Crec que tu en tens 36 o 37...

THOMAS OSTERMEIER.- 36.

ÀLEX RIGOLA.- Crec que nosaltres tenim un punt de vista diferent de les coses. Per exemple, som la primera generació que ha crescut amb la televisió a casa, i això ens diferencia de les generacions anteriors perquè, per exemple, podem llegir moltes imatges per minut, cosa que ens fa explicar les coses d'una manera molt diferent. Jo recordo que, quan era petit, a casa dels meus pares només hi havia 5 o 6 discos. Ara, en canvi, tenim molta música a casa i podem fer-la servir tota. Tenim una altra mena de cultura, i per a mi és més fàcil comunicar-me amb les generacions més joves. Però, què creus que passarà d'aquí a trenta anys? Creus que et podràs comunicar com ho fas ara o que potser passarà alguna cosa semblant al que passa en publicitat? Els millors professionals del món de la publicitat tenen 20 o 30 anys i quan arriben als 35 se'ls acaba la feina...

THOMAS OSTERMEIER.- Sí, ja ho sé, no poden seguir, no poden competir amb els més joves.

ÀLEX RIGOLA.- **T'ho dic perquè, per a mi, la comunicació amb el públic és el més important. Què en penses, d'això?**

THOMAS OSTERMEIER.- No sé què seré d'aquí a 20 anys. Crec que el teatre és una forma d'art molt lenta, i jo ara estic treballant en desenvolupar la comunicació amb els actors. Crec que et calen 10, 15 o 20 anys per poder-te comunicar realment amb ells i que només al cap de 20 anys pots dominar realment la comunicació amb els actors. És veritat que obtenim molts efectes amb l'ús de totes aquestes imatges dels mitjans de comunicació però, malgrat tot, el més important en teatre és l'actor, i com pots aconseguir alliberar un actor i fer que estigui lliure de por a l'escenari. Aquest és el meu objectiu, el meu camí, el meu futur: treballar amb actors i trobar una forma de comunicació que permeti que ja no tinguin por de sortir a escena. Aquesta és la meua meta més important: crear un espectacle sense por, en el qual els actors se sentin absolutament còmodes a l'escenari. Però la veritat és que no em plantejo realment aquestes qüestions – quin futur té la meua feina d'aquí a vint anys, o coses així. Em sembla molt bé estar treballant ara, però també amb sembla molt bé la idea que d'aquí a 10 anys pugui no estar treballant. És possible. Crec que una vegada Heiner Müller va dir que només pots ser un bon dramaturg fins als 30 anys, perquè el teatre parla de conflictes i només fins als 30 tens prou conflictes i ràbia com per produir teatre. Després, estàs tan acomodats i establert que ja no hi ha cap més necessitat de conflicte i, per tant, ja no hi ha ràbia per produir teatre. Potser tenia raó, perquè totes les grans obres dels grans dramaturgs han estat escrites abans dels 30 anys; Büchner va morir als 24 anys i Sarah Kane va morir als 29. Potser és entre els 20 i els 30 anys quan realment tens prou força i pots estar prou enfadat com per crear un món de conflictes dalt de l'escenari. I potser és per això que no ens hauria de fer por la idea de no seguir fent espectacles als 40, 45 o 50 anys. La meua idea és ser professor. Ara ja em dedico força a l'ensenyança, i crec que és important conservar la memòria de la gent que ha fet teatre entre els 20 i els 40 anys i llavors portar el seu coneixement a les generacions més joves. Aquesta és la idea que tinc d'una biografia.

ÀLEX RIGOLA.- **Jo també penso molt en la vida de professor, perquè crec que és important no treballar sempre amb la pressió del teatre. Amb la producció d'espectacles tens molta pressió damunt teu, i crec que hi haurà un dia que em dedicaré a l'ensenyança. Quan veig el que fan alguns dels meus mestres, crec que hi ha un moment que has de parar, tot i que també entenc que és molt difícil...**

THOMAS OSTERMEIER.- Com el *Peer Gynt* de Peter Zadek... Quan passa això, jo també crec que hauries de parar.

ÀLEX RIGOLA.- **Sí. Pots anar a l'escola i ensenyar molt a la gent.**

THOMAS OSTERMEIER.- Bé, aquesta és la meua idea del teatre. El teatre és fonamenta en el conflicte i cal que tinguis prou ràbia a dins per donar a les dues parts d'un conflicte la voluntat de guanyar. Si perds la teua pròpia ràbia, els dos bàndols no

tenen prou voluntat per entrar en conflicte, i la tragèdia prové d'aquests dos punts. La tragèdia es basa en dos bàndols que tenen raó a la seva manera, i per tant, com més ràbia i més voluntat de guanyar hi ha, més gran és la tragèdia. Tot el que veiem a l'escenari que resulta avorrit és fet per persones que ja no tenen prou ràbia, que se senten còmodes, que estan d'acord amb el món, i crec que només la gent que no està d'acord amb el món hauria de fer teatre. Si estàs d'acord amb el món que t'envolta, no cal que facis teatre. És molt important que no estiguis d'acord amb el que passa, ja que llavors és quan necessites el teatre, per expressar el teu sentiment de desacord. ■

Aquesta conversa va tenir lloc a Berlín, el 20 de febrer de 2005.

Traducció de l'anglès de Víctor Muñoz i Calafell.

Àlex Rigola és llicenciat en Interpretació per l'Institut del Teatre de Barcelona. Entre els seus muntatges recents, destaquen "Titus Andrònic" i "Juli Cèsar" de Shakespeare, "Glengarry Glen Ross" de David Mamet i "Santa Joana dels Escorxadors" de Bertolt Brecht, pel qual va rebre el Young Directors Award al Festival de Salzburg 2004. Des de 2003 és Director del Teatre Lliure.