



**LILLI NITSCHE (Merlin Verlag), entrevista a Carles Batlle. Fira del Llibre de Leipzig, 23 de març de 2007. Publicat en català dins *Trànsits*. Arola Editors, 2007.**

***Què associes amb la teva identitat com a català, i què associes amb la teva identitat com a europeu? Ho pots descriure o formular d'alguna manera?***

Tu que coneixes la meva obra saps perfectament que la temàtica de la identitat sempre hi és present. Hi és present en tant que concepte en crisi. La cultura catalana viu una situació precària: es produeix en un món *mestís*, en un món —en un sentit positiu de la paraula— contaminat. I això, als catalans, ens fa vulnerables: ens debatem entre el desig enfervorit de *mestissatge*, l'atracció per la diferència, i, d'altra banda, la fidelitat a la tradició, a la llengua, a les suposades essències identitàries. En moltes de les meves obres, el conflicte dramàtic és una extensió d'aquest dilema. Crec que aquesta situació que viu en particular la cultura catalana no deixa de ser un problema general de la cultura europea. Vivim un moment de *trànsit*... Tot aquest gavadal d'homes i dones que piquen a la porta, tot aquest flux migratori... La *contaminació* contínua, fecunda, fa que

la cultura europea s'hagi de repensar. En definitiva, que, treballant des de la meva precària identitat catalana, em sento plenament europeu.

***Com vas arribar a l'escriptura i per què et vas decidir pel teatre?***

Per què em vaig decidir pel teatre?... Una mica per atzar. Com molta gent que fa teatre a Barcelona, i a Catalunya, vaig començar en un grup d'aficionats. Jo estava vinculat a un centre —els Lluïsos de Gràcia— en què un grup d'universitaris vam fundar una companyia, es deia «Fos i fosc», un nom estrany. Hi fèiem obres clàssiques universals —Ibsen, Pirandello, Txèkhov... —i alguns autors catalans— Sirera, Calders... En aquell moment, ja fa vint anys, entre els cercles amateurs no hi havia el mateix coneixement que hi ha ara de la nova dramaturgia contemporània, tant catalana com universal (de fet, de catalana, tampoc no n'hi havia gaire). Ara tot això ha canviat molt. Doncs bé, hi va haver un moment en què ens en vam atipar. Com que no teníem informació, no podíem fer altra cosa que escriure nosaltres mateixos els nostres propis textos. És el que jo vaig fer. Després d'un Pirandello més o menys afortunat, els vaig dir: «Ara em deixeu i us escric jo l'obra». Va ser

una dramaturgia sobre textos poètics de Josep M. Llompart, *Raval de senectut*, escrit conjuntament amb la Montse Mallol. Després tot va continuar rodat: a la universitat, a l'Institut del Teatre de Barcelona... A l'Institut, hi vaig entrar com a professor de Literatura dramàtica amb vint-i-quatre anys. Els alumnes em demanaven textos per als seus tallers, els seus exercicis, algun primer muntatge... Vaig començar a treballar amb adaptacions —Beckett, Carroll, Almodóvar, Monzó...— i amb textos de creació pròpia —el primer va ser *Sara i Eleonora*. Em vaig acabar definint com a autor dramàtic gairebé sense ni adonar-me'n. No va ser premeditat, cap vella ambició d'infantesa, m'hi vaig trobar i prou. He provat altres gèneres: no me'n surto amb la poesia; he provat amb la narrativa i no sé si me'n surto o no; realment on em sento còmode, on domino els instruments, on sé com dir el que he de dir és amb el llenguatge teatral.

***La literatura catalana se subvenciona molt, s'hi posa una gran atenció... El TNC encarrega a diversos autors d'escriure una obra, i després les munta; això, a Alemanya, no existeix, encara que hi hauria molts teatres interessats a fer-ho. Això de ser un dramaturg***

***contemporani català és una pressió per a tu? O què significa això per a tu? Ho vius com una responsabilitat especial?***

Sento sobretot la responsabilitat de donar el relleu a les noves fornades de joves autors dramàtics... Sé que és important, no només incidir-hi a partir de les meves obres, sinó també arran de la meva activitat a la Sala Beckett o a l'Institut del Teatre. La meva posició em posa en contacte amb noves formes, procediments i estímuls que tenim la responsabilitat de transmetre, de donar a conèixer, i, simultàniament, també hem d'intentar crear situacions, plataformes i instruments perquè la gent que comença tingui eines per crear dramaturgia actual amb un llenguatge contemporani. Crec que és un moment d'ebullició creativa potent —a Barcelona, a Europa, al món—, amb focalitzacions diverses, fins i tot contraposades. Sentir que tot això m'afecta, que ho conec, que potser hi incideixo, em proporciona una mena de borrarxera estranya. Petites drogues particulars. Res més.

***Acabes de parlar de la Sala Beckett; la teva segona obra, Combat, s'hi va estrenar. M'agradaria saber com vas viure aquesta estrena. I també quin tipus de teatre***

***representa la Sala Beckett. És el «teatre lliure» més important de Barcelona ?***

La Sala Beckett no és el teatre contemporani més important de Barcelona, ni el *teatre lliure* de Barcelona; de fet, ja hi ha un teatre a la ciutat anomenat Teatre Lliure que és un dels principals focus de difusió de la teatralitat contemporània. També hi ha altres petits teatres, les mal anomenades *sales alternatives*, que prioritzen també la creació contemporània. La Sala Beckett s'ha especialitzat en la textualitat dramàtica contemporània: en el teatre de text actual. Això ens diferencia, per exemple, de l'activitat del Teatre Lliure, que en general és més *performativa*, més vinculada a la nova creació escènica. De fet, som dues entitats que treballem molt de la mà. La Sala està fent una aposta decidida per una —m'invento el mot— *teatralitat integrada*: no només és un espai de programació d'espectacles, sinó que també és un lloc on s'experimenta, on es duen a terme laboratoris, tallers; on es fan provatures, lectures, *works in progress*, debats; on, finalment, es fan productes que s'exhibeixen. No entenem la creació de l'espectacle contemporani sense l'espai de prova, sense l'espai de risc. I al mateix temps també estem

fent una aposta decidida, amb convenis i contactes internacionals, per difondre la dramaturgia puntera, capdavantera, d'arreu entre nosaltres. I també per aconseguir que l'escriptura dramàtica catalana contemporània tingui una plataforma d'accés a l'estranger. En aquest sentit, és un espai en el qual em sento molt còmode.

Pel que fa a *Combat*, que és el que em preguntaves, la direcció va córrer a càrrec de Ramon Simó, un director català de prestigi. Encara que la història es podia ubicar en espais més o menys definits, el muntatge de Simó va fer una proposta poc convencional: una pura *presentació* escènica —no una *representació*— en què els espais es multiplicaven. Per exemple, a l'obra hi ha un calendari que reproduïx la imatge d'un quadre preraphaelita, *The Lady of Shalott*, de John William Waterhouse; la protagonista de l'obra dialoga amb aquesta «Lady». La imatge, en el muntatge de Simó, es fragmentava, apareixia projectada per tota l'escena, de vegades sencera, de vegades la cara, les mans. L'altre protagonista, el soldat, que fa un monòleg des de dins del quadre, sí, des de dins, encara que costi de creure, i està mig ofegat dins l'aigua del riu pintat; doncs

aquest soldat, en l'espectacle, sortia despullat del calaix d'una *morgue*. Hi havia dos actors especialistes en teatre d'objectes que el vestien i el manipulaven mentre ell anava dient el seu text, i, mentrestant, la dona avançava entre gots de vidre plens d'aigua, a terra, que llençava des d'una altura i feia esclatar al seu pas. És a dir, estem parlant d'un teatre de text, però molt visual, molt performatiu. La textualitat s'hi usa de manera diferent: el text és un *material* més en l'escena. A Alemanya, tot això ho teniu molt clar des de la definició del concepte *postdramàtic*, inventat, o catalogat, pel professor Hans-Thies Lehmann. El muntatge de *Combat* a Barcelona era un muntatge, considerat així, absolutament postdramàtic.

***Aquesta obra es va representar a Alemanya, a Augsburg, al festival «Neue Akzente». Però l'obra que et va obrir les portes a Alemanya va ser, diria jo, Temptació. Es va muntar al Burgtheater de Viena, la van convidar al Berliner Theatertreffen, també es va fer com a peça radiofònica pel WDR, i a Tübingen. Com has viscut tu la diferència entre el teatre alemany i el teatre català? Sempre has vingut a veure les representacions: ho pots descriure d'alguna manera?***

Les representacions a Alemanya, bé, de fet en l'entorn germànic, dels meus textos sempre han estat molt bé. Són apostes que no sacralitzen el text, que no tenen com a objectiu només la presentació d'una història, sinó que construeixen una escenificació complexa, amb plena consciència de tots els recursos que activa la *teatralitat*. En aquest sentit, estic molt satisfet de tots els muntatges que he vist; en d'altres països no tant. Per posar un exemple: en un muntatge de *Combat* —no diré el lloc, no era a Alemanya— van agafar el soldat, aquest personatge del qual et parlava ara fa un moment, i me'l van posar dins d'una banyera!! El text indicava que l'home era dins l'aigua. En la *història*, era dins de l'aigua. I s'ho van agafar al peu de la lletra!! En les parts en què no li tocava parlar, sortia regalimant i a les fosques de la banyera i ho deixava tot ben xop; quan li tornava a tocar, som-hi, cap a dins altre cop! Era esgarriós, per dir-ho amb una certa elegància. Jo no sabia com posar-m'hi. Mai no he passat aquesta mena de vergonya a Alemanya, en pots estar ben segura.

Si hem de comparar el teatre alemany i el català en aquest sentit, jo diria que a Catalunya el text dramàtic encara està força sacralitzat, en comparació a la consideració que se'n



té a Alemanya. A Alemanya, per exemple, no hi ha una gran obsessió per part dels autors a publicar les obres, és més important estrenar-les; la dinàmica que hi ha amb les editorials és diferent: es tracta de moure el text per aconseguir una o més d'una producció i, si això és factible, probablement després l'obra es publicarà. Nosaltres, a Catalunya, encara considerem el teatre com un producte literari (un producte, per tant, també per ser llegit).

*Literatura dramàtica, tout court.* A mi, això no em sembla pas malament: quan escric penso sempre en dues menes de recepció: la d'un possible lector i la d'un hipotètic espectador (faig una escenificació virtual en el meu cap i penso en els espectadors que hi podrien acudir). Els dos processos són diferents. La idea de *literatura dramàtica* pesa molt en l'escriptura catalana contemporània. Un pes inexistent al món teatral germànic.

***M'agradaria parlar més detalladament de Temptació. Tracta d'una jove marroquina que prova la seva sort a Europa. Es troba amb un català, Guillem, que la contracta a casa seva. Guillem s'obre a aquesta dona, els dos s'enamoren; però de sobte sorgeixen malentesos i desconfiança, i tot plegat acaba en una***

***catàstrofe. És molt emocionant de llegir i molt intens, com una novel·la policíaca; però, de fet, no expliques la història amb una corba de tensió dramàtica a l'ús —és a dir, una situació que es construeix, s'aguditza i al final se soluciona— sinó que ens assabentem de la història per torns: des de la perspectiva d'aquesta dona, de la d'aquest home i de la d'un tercer personatge. En definitiva, construeixes una forma nova. Com hi arribes, a aquesta forma? Això m'interessa especialment... I també: amb quins dramaturgs t'inspires?***

Hi ha alguna cosa d'això, d'aquesta intriga que dius. A *Temptació*, jo volia fer una obra *contemporània* que enganxés la gent des del començament fins al final. De vegades, el teatre actual —tot això tant postmodern de la fragmentació i la discontinuïtat— fa que el públic es *despengi* de l'obra (si no és que l'autor ha dissenyat el text preveient una certa hipòtesi de recepció). Per evitar això, vaig agafar dos principis literaris fonamentals, que són el *malentès* i l'*atzar*, i em vaig dir: ¿amb aquestes dues figures, que són bàsiques en la literatura de tots els temps, puc muntar una peça teatral *contemporània*? Volia crear

una estructura que garantís una certa tensió i alhora m'ajudés a parlar, en un sentit tràgic, del desencontre entre dos mons. Els personatges, per culpa del malentès i de diverses casualitats, no es *troben*, conclouen tràgicament la seva possible entesa, la seva història d'amor. Això em semblava una bona metàfora d'Europa, per no dir de Catalunya (tot allò que deia abans del *mestissatge*). Em semblava molt interessant observar com a partir d'elements clàssics, convencionals, jo podia construir un artefacte que m'expliqués, o que m'ajudés a abordar, aquesta idea. I si, a més a més, ho podia fer compatible amb una forma moderna, que jugués constantment amb la fragmentació i amb la perspectiva (mostrar l'acció des de diversos punts de vista), llavors l'experiment seria tot un èxit. La forma, al capdavant, no sé d'on va sortir, es va anar fent, me la vaig inventar de mica en mica.

***Però hi ha dramaturgs que són importants per a tu, en els quals t'inspires?***

Sí, sempre ho he reconegut. Aquesta pretensió de l'originalitat em sembla, a aquestes alçades de la història, una mica absurda. Jo el que faig és llegir molt. Tinc molta curiositat, i com més autors llegeixo, millor; així és com em

sorprenen l'aplicació de determinats recursos formals, estranys lligams entre forma i contingut... Tot m'ho apunto. I, de vegades, les notes acaben cristal·litzant en propostes textuais concretes. Hi ha obres que neixen, en primer lloc, d'una certa necessitat formal; per exemple, a *Trànsits*, jo volia compaginar en un text l'acció en present i el relat d'aquesta mateixa acció en el pensament dels seus protagonistes. A partir d'aquí, neix una forma... De vegades, doncs, la història que vull explicar apareix en una segona fase. I això no em suposa cap problema, de veres. En aquest sentit, hi ha autors de referència, sí, però a cada obra diferents... És difícil fer una llista... Les influències són múltiples, fragmentades, barrejades, tergiversades, contrariades, negades... A voltes, hi ha noms que apareixen en primer rengle. Posem per cas, quan feia *Oasi*, era molt present l'obra d'Edward Bond *Estiu*, però que quedi clar que això no suposa cap motlle, cap patró; de vegades només el to, o un procediment específic, ves a saber... Hi ha molts autors *referents* en la meva producció: Harold Pinter, David Mamet, Josep M. Benet i Jornet, Neil LaBute, Roland Schimmelpfennig, Martin Crimp... Però em fa ràbia dir aquests noms i no uns altres... N'hi ha tants! Com transcriure el pòsit personal de cadascú?

**Quan érem junts a Augsburg per veure *Combat*, vas voler visitar el *Brechthaus*. Què és el que has après de Brecht?**

N'he après moltes, de coses, de Brecht. Tot el que és l'evolució del *drama modern* al llarg del segle XX, des que el drama entra en crisi al tombant de segle, tendeix a la incorporació d'elements èpics. Peter Szondi tracta aquest tema als anys cinquanta i, per a ell, l'obra de Brecht és la culminació d'un procés. Però l'aventura del *nou drama* encara és viva avui... A mi Brecht m'interessa en la mesura que és algú que estableix les bases d'alguna cosa; sense la seva teoria i la seva producció, probablement no viuríem aquesta impulsió *rapsòdica* contemporània (que integra elements èpics, lírics i dramàtics). Per posar un exemple, jo jugo gairebé sempre amb la presència del relat —del narratiu— en els meus drames... Alguna cosa de Brecht probablement hi haurà...

**Hi ha aquesta nova obra, *Trànsits*. Per acabar, m'agradaria parlar-ne. En aquesta obra, algunes persones coincideixen en un tren; tota l'obra transcorre**

***dins d'un tren. Cinc persones que transiten per Europa: un home malalt que vol tornar a la seva terra, la seva filla, una dona que duu una bomba en un maletí i que vol venjar la mort del seu home i del seu fill, un noi que vol trobar el seu propi camí, el revisor... És una obra molt dura, els individus —insegurs— xoquen... Veus realment Europa en una situació de guerra? Quina mena de guerra és aquesta? Com es podria analitzar, diagnosticar, Europa?***

Ho deia al començament: aquesta idea —no és una idea gaire original, em sembla— d'un *vell món* que s'ensorra i d'una nova sang que arriba, que el *contamina*, el violenta i el transforma. No voldria que ningú em mal interpretés... A veure... La guerra que presento a l'obra és com una guerra higiènica: «netegem aquesta decadència d'una punyetera vegada!», sembla que vulgui apuntar el text... Els personatges més grans moren. Ells són els que tenen una visió més negativa de tot plegat, que estan més *bruts*: el revisor, embrutit per una feina que no l'ha dut enlloc, per un camí d'anada i de tornada estèril, corcat per la luxúria continguda, pels desitjos insatisfets... I també el personatge desarrelat de Màrius, que ha deixat embarassada la seva

pròpia filla... Són personatges en absoluta decadència, que s'encanten amb meravelloses però irònicament passades —pansides— cançons del vell musical americà. O la Dona, que es mou impulsada pel sentiment de venjança, però també pel dubte, i que també acaba sucumbint al final de l'obra. Ella llegeix un llibre, com si fos un llibre religiós (d'entrada ens fa l'efecte que és l'Alcorà, o la Bíblia), però al final resulta ser *El comte de Montecristo*, d'Alexandre Dumas. En definitiva, és la vella cultura que els impulsa, que els mou... I que també els ofega. Aquests personatges acaben desapareixent, gairebé voluntàriament, tots; els que sobreviuen són els joves. Hi ha, doncs, un missatge optimista, no?... Això sí, els joves que se salven no són purs, no són nets: Nina està prenyada del seu progenitor, Pol acaba de trair, de *vendre*, la noia... No els judico moralment. Només això: els joves se salven i els grans desapareixen. Tots fan el seu trànsit...

M'agrada treballar en espais —em permetreu una cita de Foucault— *heterotòpics*, espais en què el temps s'acumula i se sobreposa, com als museus, als cementiris, a les biblioteques... A *Combat*, tenim una pensió que acumula i barreja el temps i l'espai de moltes persones, també el

temps i l'espai del quadre (el de l'època de la seva concepció preraphaelita i el període *artúric* de la seva llegenda); a *Oasi*, hi ha una tenda àrab bastida enmig d'un gran saló burgès; a *Trànsits*, el tren és una suma d'existències i temporalitats diverses... Tots aquests espais em permeten una disposició fragmentada. En tots els meus textos, a *Suite*, a *Combat*, a *Oasi*, a *Iambu*, a *Temptació*, a *Trànsits*, ens trobem amb configuracions espaciotemporals que acaben trencant la idea de procés i que acaben donant una certa noció de circularitat. La lògica del temps és en l'obra mateixa, no fora d'ella, en la història... Potser m'embolico... Perdona. Vull parlar d'un tren que és metàfora de moltes coses, que és barreja de molts estímuls... Una de les primeres imatges que van donar lloc a l'obra va ser el record de la primera situació de la pel·lícula *Europa*, de Lars von Trier... Una veu misteriosa, una via que s'endinsa en la foscor: entrem a Europa, entrem...

***És un intent —així ho veig jo— de captar, d'engrapar, d'alguna manera la nostra contemporaneïtat, sí... I també de trobar una forma, que ja no sigui lineal, que contingui moltíssima simultaneïtat... Molts autors***





Llegir el teatre

STILL LIFE (MONROE-LAMARR)  
de Carles Batlle

***s'esforcen a assolir aquest objectiu. Jo estic molt contenta de poder representar un dramaturg que s'esforça per portar la nostra actualitat a aquesta antiga forma cultural que és el teatre. Gràcies.***