

El *new writing*

Aleks Sierz

FONT: SIERZ, Aleks. (2022) *Introducció a l'antologia de Dramatúrgia britànica contemporània*. Barcelona: Comanegra i Institut del Teatre.

Introducció d'Aleks Sierz a l'antologia de *Dramaticles*, en el qual Sierz fa un repàs històric de l'aparició de l'anomenat "*new writing*" en la dramatúrgia britànica contemporània.

Sarah Kane, que juntament amb Martin Crimp és l'autora més original i important de la nova escena teatral britànica de la dècada de 1990, va escriure en una ocasió: «Tot l'art bo és subversiu en forma o contingut. I el millor art és subversiu en forma i contingut». Les quatre obres que s'han aplegat en aquest volum, i que representen alguns dels dramaturgs més avantguardistes del nou mil·lenni, constitueixen excel·lents exemples del millor art que ha produït el teatre britànic en aquesta dècada. No només són brillants pel que fa a les paraules que trobem a les seves pàgines, sinó que també resulten estimulants i fascinants com a espectacles teatrals. En conjunt, són representatives de la història de les obres més experimentals que han il·luminat els escenaris britànics dels anys 2010. Però, malgrat que cadascuna d'elles és nova i original, també formen part d'una llarga tradició de teatre de text conegut com a *new writing*, que veu el dramaturg com la principal força creadora a l'hora de fer les obres, en oposició al director, i que qüestiona tots els altres creatius (el director, l'escenògraf, el dramaturgista i els actors) per fer realitat la visió individual idiosincràtica i singular de l'autor. Així doncs, què és exactament el *new writing*, i on --i quan-- sorgeix?

De fet, es tracta d'una idea molt britànica; als Estats Units, molt poques persones han sentit parlar de *new writing* i a Europa només s'entreveu esporàdicament. En aquests països, hi ha obres noves i obres antigues, però el *new writing* està poc considerat, té

una imatge pobre i li manca història. Per contra, el *new writing* britànic és especial. Es tracta d'un gènere dramàtic que es distingeix per tenir cinc característiques: 1) una veu autoral singular i individual; 2) una cosmovisió personal i idiosincràtica; 3) una notable sensibilitat envers la rellevància contemporània; 4) una necessitat d'examinar la forma teatral i 5) una voluntat de provocar i trencar tabús. El millor *new writing* compleix tots aquests cinc criteris: té un estil i una visió individuals distintius, i està apassionadament compromès amb la societat contemporània. Atès que la majoria dels autors teatrals britànics són progressistes i liberals, el *new writing* sol ser crític amb la societat de consum, el sexisme quotidià i el racisme encobert. Molts exemples de *new writing*, tal com fa palès aquest recull, són subversius en forma i contingut. Però el *new writing* no va caure del cel: al darrere hi ha una història molt britànica.

El teatre britànic sempre ha posat en escena obres noves, però la història del *new writing* és relativament recent i sempre s'ha implicat en el projecte de reescriure les nostres idees sobre la identitat nacional. El mite fundacional, el lloc on comença la història, és l'estrena d'*Amb la ràbia al cos*, de John Osborne, el 8 de maig del 1956 al teatre Royal Court del West End de Londres. Una de les funcions de la història és crear narracions que tinguin el poder dels mites, i això és el que va passar el maig del 1956, sobretot després que George Fearon, el cap de premsa de la sala, qualificés Osborne de «jove enrabiat», un comentari que va portar al fenomen mediàtic del Angry Young Men. De cop i volta, la cultura juvenil era emocionant, i el teatre i també el rock-and-roll hi estaven al capdavant. L'obra d'Osborne posseïa una veu contemporània i individual que s'adreçava als públics joves i projectava una imatge crua i realista de la vida britànica, amb què refutava la idea que les obres noves només podien representar la burgesia i evocar únicament un món irreal de conte de fades de gent aristocràtica, classes altes que jugaven a tennis i estils de vida sofisticats, tal com feia palès la generació més vella de Terence Rattigan i Noël Coward. Aquest moment mític, quan una nova obra va transformar la mentalitat de la cultura britànica, ha estat descrit en diverses ocasions com una revolució, l'anunci d'una nova època i el símbol d'imperioses peticions de canvi. Va representar, efectivament, un punt d'inflexió

històric: el moment en què va néixer el *new writing*. L'èxit d'*Amb la ràbia al cos* va esperonar una tradició d'obres noves socialment compromeses que depenien no només de la imaginació del dramaturg, sin també de l'existència de teatres especialitzats en *new writing* (teatres que produïen principalment obres noves i no només reposicions dels clàssics) i en la institució d'ajudes estatals. En principi, el Royal Court -dirigit per George Devine, el seu estimulant director artístic original- era l'únic teatre d'autor especialitzat, i depenia del finançament de l'Estat, proporcionat a través de l'Arts Council of Great Britain. La llibertat que això donava a l'espai era enorme: el Royal Court va desenvolupar la idea del «dret a fracassar, la qual cosa significava que posaria en escena només obres que considerava que tenien alguna cosa important a dir i comptaven amb una veu distintiva. Gràcies al fet de disposar d'una generosa subvenció, tant era si només un grapat de persones hi anava a veure-les. Obtenir beneficis no era important. Aquest sistema de finançament estatal es va ampliar als anys seixanta amb la tardana creació de les noves grans institucions insígnia, el National Theatre i la Royal Shakespeare Company (els cims bessons del sistema teatral), i els anys següents es va ampliar a teatres de fora de Londres i de l'Off-West End. Naturalment, alguns teatres comercials també presentaven de tant en tant muntatges del *new writing*; els debuts de Samuel Beckett (*Tot esperant Godot* l'any 1955) i Harold Pinter (*La festa d'aniversari* el 1958) es van fer sense cap subvenció estatal. Aquesta tendència va continuar la dècada següent amb Joe Orton, les farses escabroses del qual es van produir totes en teatres comercials del West End que no rebien cap subvenció. A finals de la dècada dels cinquanta i durant els anys seixanta, el *new writing* també tenia un sentit estètic molt particular. El podríem anomenar naturalisme o fins i tot realisme de classe treballadora». Això vol dir una visió de la societat que retratava la classe obrera o la vida de les classes baixes d'una forma exempta de glamur --i sovint volgudament bruta-, tot ressaltant la veritat o autenticitat d'aquesta experiència. En un país com la Gran Bretanya, amb el seu llegat religiós protestant, la idea d'autenticitat era fonamental per a la imaginació estètica. Així dones, el *new writing* estava generalment oposat a la cultura de valors burgesos prevalent i destacava els problemes socials com la pobresa o la violència. Aquest

realisme de tocar de peus a terra, aquest gènere del *new writing* que ha prosperat en teatres subvencionats al llarg dels darrers seixanta anys, té la vocació de mostrar el país a si mateix. Contribueix a crear una identitat nacional britànica tot cercant quèestions i problemes socials, i exposant-los a la mirada pública. Dona veu a debats de manera semblant a com ho fan els columnistes als diaris de gran tirada. Els seus dramaturgs són aclamats per reflectir com parla la gent i per la seva capacitat de crear personatges creïbles i recognoscibles que aprenen lliçons vitals al llarg de l'obra. Aquest naturalisme s'enorgulleix de no tenir un estil o una estètica que s'interposi en el camí de la veritat, especialment la veritat emocional. Li interessa més representar la vida de manera realista que no pas amb metafores, o amb el simbolisme o l'abstracció. En la cultura britànica, té una forta flaire de familiaritat. Sí, això som nosaltres.

Sens dubte, a finals dels anys cinquanta i principis dels seixanta, aquest gènere del *new writing* tenia un aire combatiu. Al capdavant, semblava que l'orgull nacional estava en joc. Els Angry Young Men i el Kitchen Sink Drama constituïen la revenja cultural de dramaturgs de classe baixa-mitjana que es feien un lloc dins la societat contra el que consideraven una elit d'autors dramàtics esnobs, decadents i euròfils. Contra aquest efeminament imaginat hi contraposaven una forta masculinitat. Els ideals abstractes eren contrarestats per una forma d'escriure que tocava de peus a terra. Mentre els autors estrangers flirtejaven amb la filosofia, els anglesos presumien del seu sentit comú nadiu. A l'experiment acomplexat hi contraposaven narracions realistes sobre gent normal i corrent. En el pitjor dels casos, això requeria un sentiment d'orgull anglès enrocat, en què el dramaturgs anglesos constituïen un bastió contra la pretensiosa «porqueria estrangera». En la seva retòrica, podia ser fàcilment anti-gai i misogin. Osborne, per exemple, pensava que els problemes de la Gran Bretanya els causaven els desmesurats valors «femenins» de passivitat, conformisme i manca de «vitalitat imaginativa». Per a alguns dramaturgs, el *new writing* era una prova de la seva virilitat heterosexual.

Així doncs, a finals dels anys cinquanta i principis dels seixanta, el Royal Court va acollir un gran ventall de nous autors joves. Va impulsar el *new writing*, posant en

escena obres d'Arnold Wesker, John Arden i Edward Bond, i també d'autores com Ann Jellicoe i Shelagh Delaney, a banda de noves veus del Carib com Errol John i Barry Reckord. Però la situació és molt més complicada del que sembla. Aquest corrent d'obres generalment naturalistes es va veure acompanyat, des del principi, d'un reguitzell d'autors que tenien una estètica més sorprenent. Aquests inclouen, per suposat, els autors de l'absurd moderns com Beckett i Pinter, però també els dramaturgs anglesos més excèntrics com N. F. Simpson (*Resounding Tinkle*, 1957, i *One Way Pendulum - A Farce in a New Dimension*, 1959) i Ann Jellicoe (*The Sport of My Mad Mother*, 1958). Tots aquests autors, que escrivien a propòsit contra l'estil naturalista hegemònic, van fer del Royal Court casa seva. Tot i que aquests estils més irreals, absurds o metafòrics sempre constituïen una minoria en una cultura teatral dominada pel naturalisme i el realisme social (en el sentit d'un bagatge social i polític concret), tenien tanmateix una influència enorme. Beckett, per exemple, és el dramaturg no convencional que tots els altres autors de teatre aspiren a emular, i és el seu experimentalisme precis el que els atrau. Cap als anys vuitanta, van sorgir molts nous autor sorprenents, com Caryl Churchill, Howard Barker o Martin Crimp, destinats a exercir una profunda influència en el joves dramaturgs dels anys noranta, com Sarah Kane.

Alhora, diversos teatres especialitzats en *new writing* es van afegir al Royal Court. Aquestes sales subvencionades per l'Estat eren el Bush Theatre, el Soho Theatre, el Hampstead Theatre, el Traverse Theatre d'Edimburg i el Live Theatre de Newcastle. Però durant els anys vuitanta, quan Margaret Thatcher i els seus governs neoconservadors eren al poder, es van retallar els pressupostos dels teatres, els quals van reduir la quantitat de diners destinats a desenvolupar les carreres de nous autors joves a través de tallers, cursos d'escriptura i primers muntatges. Aquestes retallades en la despesa estatal en cultura van tenir resultats estètics: mentre que els teatres que tradicionalment rebien més subvencions comptaven amb un petit percentatge de la venda d'entrades per als pressupostos anuals, a finals dels anys vuitanta aquest percentatge va augmentar. Cap al nou mil·lenni, els beneficis de tots els teatres de *new writing* eren una barreja de subvencions de l'Estat, patrocini privat o públic i vendes

d'entrades. En moltes sales, la necessitat de quadrar els números va implicar que cada obra havia de tenir una ocupació d'entre el 70% i el 80%. Altrament feien fallida. El «dret a fracassar» s'havia mort. Mentre que això es va traduir en teatres més plens, el resultat estètic va ser que es van escriure més i més obres amb una estètica populista i que van deixar de ser experimentals.

Tot i que aquesta situació va empitjorar encara més als anys 2000, l'arribada del Nou Laborisme de Tony Blair al govern l'any 1997 va significar que a principis del nou mil·lenni el teatre britànic rebia una bona injecció de nous diners. El resultat va ser una subvenció adicional de 25 milions de lliures el 2002-2003 i un destacat creixement en el nombre d'obres noves. Es calcula que es van representar unes 3.000 obres noves en la primera dècada del nou mil·lenni. Això vol dir que cada any es muntaven en escenaris d'arreu del país 300 obres noves, moltes de les quals eren exemples del gènere del *new writing*. Teatres com el National Theatre, la Royal Shakespeare Company i el Royal Court, així com altres sales de *new writing* i teatres de l'Off-West End, com l'Almeida Theatre, van ajudar a desenvolupar i produir una pila de nous dramaturgs, molts dels quals eren dones. Aquest és el context en què van trobar per primera vegada el seu lloc nous talents innovadors com Simon Stephens, Nick Payne, Alice Birch o Ella Hickson. Tots ells són dramaturgs que creen obres seguint la gran tradició del *new writing* i el teatre de text, i tots han produït obres que es poden qualificar d'experimentalisme no convencional, influenciat no només per mestres del passat com Beckett, sinó també per obres relativament més recents com *Atemptats contra la seva vida* (1997), de Martin Crimp, *Psicosi de les 4.48* (2000), de Sarah Kane, i *Lluny* (2000), de Caryl Churchill. Tots ells són els fills de les subvencions de l'Estat a la cultura, un sistema que ofereix oportunitats als nous talents perquè aprenguin l'ofici i experimentin amb llibertat.