

Antinòmies al teatre realista d'avui: una crítica des de la perspectiva d'una teoria sobre l'afectivitat

Frithwin WAGNER-LIPPOK

Universität Hildesheim, Institut für Medien, Theater und Populäre Kultur, Hildesheim, Alemanya
himmelschwarz@hotmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Frithwin Wagner-Lippok és un director i teòric teatral resident a Berlín, Barcelona i Rio de Janeiro. A la Universitat de Hildesheim està preparant la seva tesi doctoral sobre l'esdeveniment teatral com a espai afectiu en muntatges de Jürgen Kruse i de Bruno Beltrão. Els seus projectes teoricopràctics se centren en l'estètica contemporània, la performativitat i l'afectivitat en l'esdeveniment teatral.

Traducció al català, Pere BRAMON

Resum

Segons el llibre de recent publicació *Lob des Realismus* (Elogi del realisme) de Bernd Stegemann, el teatre postdramàtic ha caigut en el parany de posicions postestructuralistes i postmodernes i malauradament no ha aconseguit emprendre la tasca del realisme. L'autor sosté que en teatre la restitució de la *mimesi* constitueix el processament realista d'un material, assolit amb l'ajuda de l'anàlisi dialèctica dels seus continguts i el seu context històric. El present article aborda les posicions fonamentals d'aquesta crítica, paradigmàticament il·lustrada pel muntatge de René Pollesch *Kill your Darlings* de l'any 2012, oposant-s'hi des de la teoria de l'afectivitat a partir de reflexions d'un altre crític de la postmodernitat, Fredric Jameson. La crítica de Stegemann, entonada en nom del realisme, s'assimila en base a un model de realisme diferent i es tradueix en una valoració diametralment oposada del paradigma *Kill your Darlings* de Pollesch que davant la teoria de Jameson sembla ser un muntatge teatral notablement *realista*. El seu èxit entre crítics i espectadors, així com l'enfocament afectiu-teòric que es presenta, xoca amb la posició de Stegemann, i continua essent incert però interessant, ni que sigui per motius epistemològics, si i de quina manera es poden reconciliar ambdues perspectives.

Paraules clau: realisme afectiu, teoria de l'afectivitat, espai afectiu, teatre contemporani alemany, fenomenologia

Frithwin WAGNER-LIPPOK

Antinòmies al teatre realista d'avui: una crítica des de la perspectiva d'una teoria sobre l'afectivitat

Realitat

«Si us plau, aparteu-vos. *Compte! Que saltem—ara!*» Sis intèrprets en leotards de colors es despengen del sostre de l'escenari, es desenganxen de les cordes i comencen a fer exercicis gimnàstics; un d'ells, amb el pit a l'aire, agafa un micròfon i comença a córrer en cercles per l'escenari mentre pregunta: «*Què tenim aquí? No ho sé, què és. On som aquí? En una habitació, massa petita, o massa gran, per al nostre amor. No és culpa nostra si el nostre amor no va bé! Mentre passejava pel carrer, davant d'aquelles cases adossades, m'hauria agradat dir-te: De totes aquestes finestres inflamades d'amor, no n'hi ha cap per la qual voldria entrar...*» (Pollesch, 2013: 190)¹

On som aquí? Al Volksbühne de Berlín, a l'estrena de *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* de René Pollesch, el 18 de gener de 2012. Un agradable ambient de club impregna la sala, alguns espectadors encara parlen, mengen *pretzels*, beuen cerveses, mentre *Streets of Philadelphia* de Bruce Springsteen de l'any 1994 no para de sonar. La música escampa un estat d'ànim melancòlic i (gairebé) només una persona parlarà aquesta nit: l'actor Fabian Hinrichs. S'adreça al grup de quinze gimnastes de Berlín que actuen sobre l'escenari junt amb ell, com a «capitalisme» i «xarxa», busca el seu amor i reflexiona sobre la seva fragilitat. Més endavant, tremolarà assegut damunt una excavadora, somrient obertament davant la seva pròpia ignorància tècnica, o es posarà un estrany vestit de pop, o s'amagarà, mentre cau sorollosament una pluja artificial, sota el carretó cobert que espera solitari a la part de darrere i que finalment, per suposat, arrossegarà per l'escenari en cercles semblants als que està fent ara a tall de prova, per dir-ho així.

Un cop més, hi ha inquietud en la teoria teatral. En un escenari de crisis, guerres, canvi climàtic i tragèdies de refugiats, creix una sensació de malestar

1. Les cites han estat extretes del vídeo enregistrat la nit de l'estrena el 18 de gener de 2012 al Volksbühne Berlin. Una versió impresa es pot trobar a: René POLLESCH. «Kill Your Darlings! Streets of Berladelphia». A: Matthias NAUMANN i Michael WEHREN (ed.), *Räume, Orte, Kollektive* (Espais, lloc, col·lectius). Berlín: Neofelis, 2013, p. 190-220 (totes les cites en anglès de l'article han estat en traduïdes al català).

contra andròmines postmodernes que urgeix a trobar noves solucions estètiques més d'acord amb els temps que corren. Gairebé dues dècades després del programa del *teatre postdramàtic* (Lehmann, 1999) i la seva revisió per part del *teatre postespectacular* d'André Eiermann que —davant la usurpació neoliberal de la crítica i la transparència— descarta posicions postdramàtiques fonamentals com ara la immediatesa i la comunicació cara a cara en comptes de rehabilitar agències «intermediàries» (Eiermann, 2009: 47; 99; 116²), la realitat prosaica que semblava haver estat gairebé anul·lada del tot en la subsegüent teranyina de discursos postestructuralistes i autorreferencialitat narcisista torna de la travessia del desert: insulsa i sense gràcia, en equipament militar i llanxes de goma. «La realitat ha tornat amb violència», diu Bernd Stegemann (2015: 7) en el seu recent llibre *Lob des Realismus* (Elogi del realisme). Davant les notícies actuals, fins i tot *persones reals* —«experts en la vida de cada dia»³ o actors no professionals especialitzats en temes concrets— i qüestions *reals* documentalment demostrades, anteriorment anunciades com a «invasió de la realitat» (Tiedemann i Raddatz, 2007: 7), semblen cada vegada més inofensives. Darrere la gent «real» que pobla un teatre postdramàtic i que darrerament semblava haver-se quedat sense temes, es fa palesa una altra realitat que cal tenir en compte. Com en aquella tira còmica en què un home entra en un camí particular i, mentre somriu davant el cartell dissuasori «Compte amb el gos!», s'ajup per amanyagar el petit gos salsitxa confiat mentre s'alça per sobre seu l'amenaçadora silueta fosca d'un enorme gos monstruós que mostra les seves dents, en molts agençaments postdramàtics allò «real» demostra ser ineficaç i trivial tan bon punt toquen a la porta del teatre realitats polítiques i ecològiques. Havent-se fet seva una còmoda posició en discursos postmoderns, i inspirant-s'hi, en el teatre postdramàtic aquesta mena de realitat-oblit, parafrasejant un terme heideggerià, ha acabat provocant una *Kritik des Theaters* (Crítica del teatre) com titula el seu llibre el dramaturg i professor de teatre Bernd Stegemann (2013), la quinta essència de la qual es resumeix incisivament a la contraportada: «Mentre el teatre es negui a reflectir la connexió entre estètica postmoderna, neoliberalisme i producció de subjectivitat egoista, serà incapaç d'establir una relació crítica amb el present.»

En teatre, el present és real per partida doble: primer, perquè el present té lloc en qualsevol moment *al seu voltant* i, segon, perquè alhora el teatre forma *part* d'aquest present, del qual procedeix i al qual pertany. De fet, el mateix es pot aplicar a l'individu que està envoltat pel món exterior i del qual tanmateix forma part. Aquest doble estat de ser —ser només una cosa més al món i, alhora, ser un agent d'un jo en determinar aquest món— el concep

2. En la publicació esmentada, Eiermann parla d'agències «intermediàries», per exemple, a la pàgina 47 en el context de la «substitució d'un suposat immediat per una trobada explícitament mitjançada» (Ablösung einer vermeintlich unmittelbaren durch eine explizit mittelbare Begegnung), o, a la pàgina 99, quan explica «L'actor mediador» (Der vermittelnde Akteur) o també, a la pàgina 116, prenent Jérôme Bel com un exemple que «actualitza estratègies del *body art* en forma de la seva mediació simbòlica» (diese [Body-Art] jedoch gerade in Form ihrer symbolischen Vermittlung aktualisiert).

3. Un terme emprat pel grup de performance *Rimini Protokoll* per als no professionals amb qui van treballar a l'escenari. Cf. Miriam DREYSSE i Florian MALZACHER (ed.). *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll* (Experts en la vida de cada dia: el teatre de Rimini Protokoll). Berlín: Alexander, 2007.

Maurice Merleau-Ponty (1964: 181) com a *corporeïtat*: com una projecció mútua de realitat interior i exterior, com una imatge que sorgeix de dues sèries de reflexions entre dos miralls oposats i mútuament intercalats, «cap d'ells pertanyent a cap d'aquestes superfícies ja que cadascun d'ells només replica l'altre, formant ambdós una parella, una parella que és més real que qualsevol de les seves parts individuals». Aquesta interfície paradoxalment brillant sembla trobar-se allà on apareix allò real.

Però, en tot cas, què és *real*? Cada enfocament artístic a la realitat va lligat a un *concepte* de la realitat, del qual, al seu torn, depèn el concepte de realisme. Un segle abans de l'autoencarcerament del postestructuralisme en una mena de pandemòniom autoreferencial de signes, la inutilitat dels quals apareixia en la famosa fórmula de Jacques Derrida «Il n'y a pas de hors-texte» (Derrida, 1983: 274) i de la qual avui la filosofia intenta escapar a través d'un *Realisme Nou* o *Especulatiu*⁴ que s'apunta a rehabilitar la realitat, William James (1890: 296) postulava «various orders of reality»⁵ —fantasia, somnis o el món dels sentits— a qualsevol dels quals podem assignar coses i *dins qualsevol dels quals* podem donar-los la nostra conformitat quant a la seva existència⁶. Arrelat en el pensament bàsic de James segons el qual cadascun d'aquests mons té les seves pròpies maneres d'existència i raó de ser, el fenomenòleg Erving Goffman (1974: 8) basa la seva anàlisi en la qüestió cabdal que en qualsevol situació donada —«often containing other people and more than the scene that can be overseen by the immediately present ones»— hom podria espontàniament preguntar-se: «Què passa aquí?» La resposta determina el *marc* en què està incrustat un esdeveniment; o sigui, la seva *realitat*. Cada realisme s'ha de relacionar amb aquesta realitat.

El teatre postdramàtic, tal com escriu Stegemann l'any 2015 en el seu recent llibre *Lob des Realismus* (Elogi del realisme), malauradament no ha aconseguit emprendre la seva tasca atès que ha caigut en el parany de posicions postestructuralistes i postmodernes. Per tant, reivindica la restitució de la *mimesi*; és a dir, el processament teatral d'un material amb l'ajuda de l'anàlisi dialèctica dels seus continguts i el seu context històric. En el que resta d'article, em referiré a les posicions emergents d'aquesta crítica, il·lustrant-les amb el muntatge de René Pollesch *Kill your Darlings*⁷ estrenat l'any

4. Cf. Peter GAITSCH [et al.] (ed.). *Eine Diskussion mit Markus Gabriel. Phänomenologische Positionen zum Neuen Realismus* (Un debat amb Markus Gabriel. Posicions fenomenològiques del Nou Realisme). Berlín: Verlag Turia + Kant, 2017.

5. A *The Perception of Reality* (publicat per primera vegada l'any 1869 com un article de la revista *Mind*) William James qüestiona en primer lloc els criteris que tenim per jutjar que alguna cosa és «real»: «Under what circumstances do we think things real?», seguit pel capítol «The Various Orders of Reality» en què atribueix, entre els «Many Worlds», una qualitat específica al món dels sentits com el «World of Practical Realities» (William JAMES. «The Principles of Psychology». *American Science Series*. Advanced Course, vol. II, capítol 21. Nova York: Holt, 1890, p. 296).

6. «The whole distinction of real and unreal, the whole psychology of belief, disbelief, and doubt, is thus grounded on two mental facts — first, that we are liable to think differently of the same; and second, that when we have done so, we can choose which way of thinking to adhere to and which to disregard.» (William JAMES. «The Principles of Psychology». *American Science Series*. Advanced Course, vol. II, capítol 21. Nova York: Holt, 1890, p. 296). Erving Goffman critica que James finalment va adjudicar un estatus excepcional al món sensual com a «realest reality», que ell considera un deplorable pas enrere de l'antiga posició radical de James: «Then, after taking this radical stand, James copped out. He allowed that the world of the senses had a special status [...]» (Erving GOFFMAN. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press, 1974, p. 3).

7. Stegemann exemplifica les seves assumpcions a *Lob des Realismus* (Elogi del realisme) mitjançant cinc textos o, respectivament, produccions: *L'enemic del poble* de Henrik Ibsen, *Die Sorgen und die Macht* (Neguits i poder) de Peter

2012 al Volksbühne de Berlín i, després d'una breu transició crítica, m'hi oposaré mitjançant un argument extret de la teoria de l'afectivitat a partir de reflexions del crític de la postmodernitat, Fredric Jameson. En aquest sentit, la crítica de Stegemann, entonada en nom del realisme, s'assimilarà en base a un model de realisme diferent que sorgeix de la ciència literària i que es tradueix en una valoració diametralment oposada del paradigma *Kill your Darlings* de Pollesch com a paradigma del teatre realista. Per fer-ho possible, faré servir un argument basat en una correspondència anàloga entre llenguatge literari i acció teatral. L'èxit evident del muntatge entre crítics i espectadors s'oposa a la posició de Stegemann i, arran dels seus diferents orígens epistemològics, no hi ha res que demostrï si ambdós es reconcilien a través d'una perspectiva de la teoria de l'afectivitat.

Realisme I

Davant la complexitat i l'enigmatització del món actual, Stegemann (2015: 8) reivindica una nova «visibilitat i comprensibilitat» de la realitat en el teatre. La tasca del realisme és deslliurar les percepcions sobre el món d'una «espessa boira relativista i de la contingència»: existeix una realitat, «i podem intentar comprendre-la. I existeix una experiència artística que permet a la gent compartir les seves impressions i els allibera, durant uns instants, de patir per les seves vides com una sèrie opaca de coincidències. Una representació realista ajuda a reconèixer el món i imaginar la seva volubilitat.»

Al segle xx, el concepte tradicional de realisme es va convertir «en un terme calaix de sastre» que ja no ens permet saber «si alguna cosa encara es representa o si la representació ha esdevingut el seu propi contingut» (Stegemann, 2015: 8). Especialment la negativa a representar *qualsevol cosa*, que els expressionistes abstractes, en el seu moment, encara podien reivindicar com una expressió realista; o sigui, en permetre que l'individu experimentés l'ambivalència radicalment i individualment i per tant la seva separació de tots els lligams socials va fer possible que el realisme passés de ser un art del reconeixement i es tornés un art de l'autoexperiència. Així doncs, es va convertir en un eslògan per a ideologies. De cop i volta el realisme socialista ingenu es va encarar amb l'expressionisme abstracte occidental, el qual va rebre el suport de la CIA, que podia al·legar que les pintures abstractes eren la manifestació realista d'un subjecte lliure i autodeterminat. En comptes de *mostrar* alguna cosa, aquest art expressava per si mateix una llibertat subjectiva que li permetia abandonar qualsevol representació concreta. La visió del realisme va tornar a girar cap al subjecte. Stegemann (2015: 10-11) l'anomena, en oposició al *realisme socialista* en què el subjecte aspira a comprendre el seu entorn en la imatge, el «realisme capitalista» que prepara el subjecte perquè es converteixi en un lluitador solitari «en una batalla campal». El concepte de realisme continua enllaçant i finalment denotant o bé (pejorativament) qualsevol representació ingènua o tot el que apareix en la

Hacks, *wir schlafen nicht* (No dormim) de Kathrin Röggli, *Die Kontrakte des Kaufmanns* (Els contractes dels mercaders) d'Elfriede Jelinek's i *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* de René Pollesch. En el cas de *L'enemic del poble* i *Kill your Darlings*, es refereix als respectius muntatges.

realitat. D'ara endavant, s'han de distingir dues línies: un «realisme comercial» que en molts àmbits proporciona una còpia vergonyosament simplificada de la realitat fàcil de desxifrar; i un «realisme postmodern» que caracteritza les arts performatives i és restrictiu en casos en què preval l'ambivalència («l'equivalent estètic del relativisme postmodern») com un dispositiu formal i fèrtil en què «tipus de conflictes concrets [...] procuren reflectir els conflictes del present complex.»

Stegemann (2015: 11-13) ho contraresta proposant un art intemporal i dialèctic «que provoca una experiència compartida de la realitat». Això ja ho va demostrar, com explica Stegemann (2015: 12), Gustave Courbet, segons el qual «la realitat de la representació funciona amb formes convencionalment inesperades» —entenent la convenció com una instrumentalització de l'art en tant que la bonica manifestació de l'idealisme burgès. Un realisme digne del seu nom mostra el món d'una manera diferent de com pensem que el coneixem. El teatre psicològic, amb l'ajuda d'aquesta Quarta Paret, també pot o bé fer visibles els conflictes en el món que ens envolta o amagar-los il·lusòriament. Aquesta quarta paret, tanmateix, és una espina clavada al flanc de les avantguardes. Critiquen la representació com una afirmació presumptuosa sobre el món, i la posició de l'espectador com un «gest imperial» la contenció del qual pretén ser més objectiva quant més irreconeixiblement s'amaga darrere de la representació. Tant de bo aquest teatre abordi també la qüestió d'un món injust —la seva estilística encara continua estant subjecta a «la tendència a deixar que semblin naturals» (14). Per tant, a la solidificació burgesa li segueix una «explosió formal», primer en el simbolisme i el naturalisme i més endavant en el conflicte permanent entre «reconoscibilitat i crítica» que al capdavall cau en la «voràgine del relativisme». Al segle xx la qüestió de la reconoscibilitat i l'actitud mitjançant la qual es pot criticar el reconeixement es radicalitzen en adonar-se que qualsevol observació influencia el seu objecte. La relació entre realitat i subjecte ha esdevingut indecidible. Mentre que el capitalisme es beneficia d'aquesta contingència, el relativisme de l'observació es formula estèticament cada vegada amb més detall. Els dos sistemes polítics més importants reaccionen mitjançant el totalitarisme o, respectivament, mitjançant la paradoxa de la democràcia moderna segons la qual la diferenciació de zones de vida fa que les decisions vinculants siguin més i més difícils de prendre, preparant el camí per a les forces fonamentalistes. Com a conseqüència, «en societats tancades un art que fa tangible la contingència de les condicions implica un gest crític, mentre que en societats obertes la mateixa força relativitzant satisfà les exigències de l'economia capitalista» (15).

La radicalització de la contingència, tanmateix, té lloc principalment perquè la indecidibilitat es barreja amb l'arbitrarietat, convertint-se doncs en relativisme. L'estil de vida postmodern per tant «és una expressió reveladora d'una societat no emancipada» que dona suport al burgès i paralitza el ciutadà, «havent perdut tota la confiança en el públic normal» (16). Però la pròpia indecidibilitat exigeix decisió —una situació *decidible* necessita ser decidida, atès que ja conté la decisió en si mateixa (com a necessitat interna); la *indecidibilitat*, tanmateix, m'interpel·la com a subjecte perquè adopti

una posició. Perquè —i aquest és el quid de la qüestió en l'argumentació de Stegemann— si el punt de vista influencia el reconeixement de la realitat, «aleshores la qüestió de trobar un punt de vista provoca l'afirmació política-ment certa sobre la realitat». Aquesta és la conseqüència socialista a partir del problema de l'observador, i la seva solució és el *punt de vista de la classe* que porta a l'eliminació (*Aufhebung*)⁸ de la individualitat en la història dels conflictes socials. El paper del realisme és fer visible els fils de les dependències en la realitat que l'envolta, dels quals l'individu penja i es recargola.

Mentre que l'avantguarda permet a l'observador experimentar alguna cosa sobre si mateix a través de l'art, la perspectiva des del punt de vista de la classe permet «una relació triangular de l'art realista, en què l'auto-referència de l'obra porta l'hetero-referència als seus voltants en una relació que l'observador pot experimentar com un joc d'art i realitat» (18). Així doncs, en comptes d'una experiència subjectiva aïllada, el realisme té a veure amb «introduir una relació entre forma artística i una altra realitat que apareix dins ella. Les auto-referències dels mitjans artístics permeten l'hetero-referència que surt a la llum com a contingut que no és idèntic al material o a la forma de l'obra d'art» (20). Onsevulga que la tematització d'aquests mitjans sense cap referència a la realitat social qualla en un simple contingut, aquesta dialèctica es desmunta i es redueix a l'experiència de l'oscil·lació estètica —com als *ready-mades* de Duchamp: l'objecte és real, però la seva experiència no es pot viure si no és individualment, i deixa de ser una experiència de realisme— atès que «ja no facilita la comunitat d'aquells que veuen el món real que els envolta mitjançant una experiència estètica d'una forma nova» (20).

Nous intents

Una manera nova de destruir els dubtes postmoderns sobre la referencialitat d'una realitat externa —i la reivindicació constructivista que la realitat només és allò que una consciència reconeixedora fa que sigui— l'obre el fundador del *nou realisme*, Markus Gabriel, que segons Stegemann (2015: 59) postula molts *àmbits de sentit* que poden ser diferentment reals, fent que tota explicació exclusiva de la realitat sigui obsoleta. Aquesta revisió de l'angle mort de qüestionar la pròpia existència porta, en un gir cartesià, a la proposta que fins i tot el dubte ha d'existir en algun lloc. El nou realisme desatén per tant les *condicions* de reconeixement, centrant-se en especulacions sobre les seves *possibilitats*. En tant que realitat, no queda res més que el «sentit d'afirmacions provisionals que poden quedar en suspens en qualsevol moment a causa d'una interpretació subseqüent diferent». Com a mínim, la pròpia *différance* de Derrida encara existeix, «independentment de la seva interpretació». Això, tanmateix, proporciona poc consol a Stegemann. Si la resta de la realitat no és res més que la seva pròpia deconstrucció, com la «nova, màxima realitat», ens trobem en una «situació històrica comparable a l'edat

8. *Aufhebung*, segons Hegel, té les connotacions d'aixecar, abolir i mantenir. Cf. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL. *Die Wissenschaft der Logik: Das Sein* (Ciència de la lògica: l'ésser), vol. 1, llibre 1, secció 1, capítol 1, C: "Aufheben des Werdens" (L'eliminar-se de l'esdevenir), «Anmerkung» (Nota), 1812. A: Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Gesammelte Werke* (Obres completes), editat per Hans-Jürgen GAWOLL, vol. 11. Hamburg: Felix Meiner, p. 64.

mitjana. La condició espiritual dels seus habitants constitueix una confessió de fe que encaixa perfectament amb la ideologia governant» (60). D'aquesta manera, la deconstrucció i l'explotació s'uneixen per produir un «context tancat de destins interconnectats» (61) del qual podria ser difícil escapar.⁹

L'esperança prové, segons Stegemann (2015: 63), d'allà on els mitjans estètics postmoderns, com ara la interrupció, la re-entrada i l'auto-referència, ja no professen la confessió de fe capitalista postmoderna sinó que «despleguen els seus efectes més enllà de l'estètica postmoderna». Si interrupcions «aplicades per totes formes d'autenticitat *a la moda* en l'estètica postmoderna» (65) només fan que la presència d'allò real es torni prominent, es tradueixen «en tot el contrari d'allò que l'aparença de la realitat és en un sentit realista» (65). Com a contraexemple, esmenta el muntatge de *l'Enemic del poble* d'Ibsen que «utilitza la tècnica de la interrupció del teatre postmodern sense seguir la seva ideologia» (156-157). La interrupció no es converteix *com a tal* en l'esdeveniment (*Ereignis*) sinó que «modifica sense importància la posició dels espectadors» (157) mentre els actors actuen entre el públic, pas a pas i de manera plausible, sense cap tècnica d'alienació (*Verfremdungstechnik*), del tal manera que el públic en algun moment espontàniament comença a intervenir en el conflicte que es posa en escena com un debat públic, trobant-se de sobte en el centre de la ficció i participant, com si fos la cosa més normal del món, en la votació contra el protagonista Thomas Stockmann¹⁰: un exemple de com aplicar *realísticament* una tècnica d'interrupció postmoderna.

No obstant això, darrere els efectes d'immediatesa del teatre performatiu s'amaga una actitud reaccionària, tal com el darrer testimoni de Stegemann, Slavoj Žižek, afirma, perquè aquest teatre vol emular el món en la seva inrepresentabilitat, convertint-se en «el mirall d'una lògica perduda del món» (Stegeman, 2015: 82), i per tant esdevé teatre nihilista: «una circulació d'objectes i de signes [...], o de cossos i de signes —de cossos, tanmateix, que són gairebé objectivats per les seves relacions apassionades o interrompudes tot i ser impossibles i insolubles». Per contra, un teatre realista i dramàtic exposa «la contradicció de no disposar d'un món i del desig envers un món.»

Aquest, tanmateix, és el principi molt efectiu de *Kill your Darlings* —que Stegemann descriu en termes aclaparadorament negatius i que no obstant això sembla realista en el sentit que no només lamenta una realitat negativa que Žižek no nega de cap de les maneres (en aquest context, un pas endavant en comparació amb Stegemann —*allò* que nega és només la seva repetició afirmativa nihilista sobre l'escenari), sinó que també, tal com mantinc, s'acosta confidencialment a aquesta mancança mitjançant mitjans artístics per tal de superar la seva lògica paradoxal.

9. L'esperança de Stegemann rau, per tant, en genis del moviment Occupy com ara David Graeber, el filòsof Slavoj Žižek i els *nous realistes* o *realistes especulatiu*s al voltant de Markus Gabriel, Maurizio Ferraris i Armen Avanessian.

10. El muntatge de *L'enemic del poble* del Schaubühne Berlin implica la participació del públic i s'ha representat en més de trenta ciutats. Per a documentació cf. <<http://goo.gl/oj879Q>> [Consulta: 1 setembre 2017].

***Kill your Darlings* – una perspectiva (fenomenològica) des de la teoria de l'afectivitat**

La impossibilitat de la separació conceptual del món i el subjecte ha estat abordada per Merleau-Ponty (1964, traducció 1986: 183), el qual proposava no establir prematurament el subjecte com un punt de sortida fix (ni tan sols en la forma encoberta de «condicions» capitalistes per les quals es podria sentir seduït) sinó més aviat com una mena d'*entremig* construït pel món i, alhora, pel fet de construir el món; o sigui, pensar en termes d'un *procés* i concebre el subjecte d'una forma *dinàmica* –comparable a reflexions entre miralls, tal com hem esmentat abans. Un enfocament semblant, inspirat en la teoria de l'afectivitat, implica una realitat en què la persona sola no actua com un agent polític sinó més aviat com una *corporeïtat* (*Leiblichkeit*) que oscil·la entre el jo i el món (*chair* en la terminologia de Merleau-Ponty; cf. 1964: 181); o sigui, com un mediador igualment obert a ambdues bandes –el jo i el món– en un interespai omplert per o fet d'afectes, amb «scintillating properties» (Tygstrup, 2012: 201) en un camp de forces dinàmic¹¹, i al qual correspon realísticament l'«esdeveniment teatral com un esdeveniment dialògicament estructurat» (*Zwischengeschehen* - Roselt, 2008: 16).

En el muntatge de Pollesch *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*, també s'utilitzen els efectes de realitat Mitjançant l'avis per micròfon «*Si us plau, aparteu-vos*», l'excavadora, els exercicis a càrrec d'un grup d'autèntics gimnastes de Berlín i mitjançant la pregunta «*Què tenim aquí?*», Stegemann (2015: 184) s'oposa a la seva declaració d'autenticitat: «El fet que el teatre es negui a enganyar mimèticament no significa però que sigui veritat». *Kill your Darlings*, tanmateix, evita qualsevol reivindicació d'autenticitat o la deconstrueix per ser il·lusòria: «Us esteu perdent alguna cosa, no en teniu prou»; aquestes frases, com una repetició en forma de mantra, es converteixen, arran de la seva repetició constant, en un murmurí, una «xerrameca» (*Gerede*) heideggeriana; i des de l'anunci «*Que saltem –ara!*» queda irònicament només un suau, per dir-ho així, moviment descendent semblant a flotar en un núvol, criticant per tant la forma pseudo-arriscada de viure que algunes persones confonen amb implicació. El missatge que es presenta no es desgasta en visibilitat superficial, és més aviat fonamental pensar en el text i riure amb ell i llegir entre les frases de l'espectacle. Per exemple, que ens falta amor, o la creença indiscutible en ell, precisament perquè tant l'amor com la fe no es troben a la superfície; que, d'altra banda, aquests conceptes han estat examinats des de fa molt i deconstruïts en la seva historicitat –i ara ja no són vàlids, raó per la qual els trobem a faltar. En cap cas, l'espectacle mostra posicions deconstructivistes pures sinó que les equilibra amb llesques que resten de subjectes melodramàtics prototípics que ens permeten experimentar el nostre anhel fenomenal (romàntic) per aquelles il·lusions (deconstruïdes): «De tota manera, per què ja ningú se suïcida per amor? / Les millors escenes no les veureu aquesta nit perquè cap de nosaltres les suportaria» (Pollesch, 2013: 191).

11. «Affects alight and persist in the unfinished and processual, as scintillating qualities of the present with their own characteristic signature» (Tygstrup, 2012: 201).

Stegemann (2015: 188), tanmateix, no fa palesa la seva crítica mitjançant la seva experiència de l'espectacle sinó a través d'un recull programàtic d'afirmacions¹² extretes de Pollesch (2012: 38) en què aquest transforma els «problemes habituals, el racisme, el sexisme, el capitalisme» en qüestions de «representació, heterosexualitat i comunitat inautèntica». Segons Stegemann, el teatre de Pollesch prescindeix de qualsevol *més enllà* dels signes i de qualsevol vida subjectiva «deformada per normes socials» (Stegemann, 2015: 188). Per contra, afirma, Pollesch ataca produccions de normalitat en espectacles (per exemple, l'heterosexualitat), que reivindiquen el poder, qualificant de desviades totes les altres formes de viure. Sense reflectir les causes socials, diu Stegemann, la crítica de Pollesch deixa la base dialèctica «vivint per complet en el present que es troba escindit en interminables diferències.»

A tall de resum, Stegemann empeny la seva crítica del «realisme post-modern crític» de Pollesch fins als seus límits exteriors, i, en fer-ho, envers un aspecte de l'estètica de Pollesch que serà d'interès en el que segueix: «*El teatre de René Pollesch funciona a qualsevol nivell accessible en aquests nous moments de presència, mogut per una ingenuïtat reflexiva que vol experimentar la contingència com a bellesa i alhora per la deconstrucció com a joc.*»

El que critica aquí és una dimensió, tot i que no figura en les declaracions teòriques de Pollesch, que és encara més palpable en la *performance* de *Kill your Darlings* en què duu a terme —com a joc, ruptura («en interminables diferències»), temps-independència («a qualsevol nivell accessible»), moment i inesperada immediatesa— una temporalitat completament diferent («nous moments de presència») comparada amb la que Stegemann imagina adient per al teatre realista que pretén abordar la situació real a través de la ficció i per tant necessita una trama, una narració, o el que la ciència literària anomena un *récit*. Sense tenir en compte els comentaris teòrics de Pollesch, aquesta nova dimensió és més efectiva fins i tot de forma més evident —o més perceptible (és impossible seguir l'espectacle *sense* percebre aquesta dimensió)— sobre l'escenari «a qualsevol nivell accessible»: en les disperses «aparicions» dels gimnastes que elegiacament fan els seus exercicis, en l'escenografia (una barreja sensualment significativa d'elements simbòlics —per exemple, l'altíssim teló de gala brillant de colors en oposició amb un teló brechtia semblant al de un teatret de marionetes i el carro cobert a l'estil de la Mare Coratge— i d'efectes sensuals com la pluja violenta que cau a meitat de l'espectacle), en la música temàticament i estilísticament anacrònica (*Streets of Philadelphia* de Bruce Springsteen, una narració sobre un pacient que s'està morint de sida, que funciona com una figura topològica que oscil·la entre fil narratiu interior i mitjà formal exterior), sobretot, tanmateix, en l'actor Fabian Hinrichs que presenta un text òbviament ben preparat mostrant-lo «enjoyassadament», que queda permanentment cobert o empès a una banda per altres impulsos més *reals*: el problema amb la maleïda excavadora que tremola incontroladament i que no és gens fàcil de fer anar; el vestit de pop

12. El seu títol és *Der Schnittchenkauf* (Comprar canapès) al·ludint al *Messingkauf* de Brecht (Comprar metall) pel seu caràcter programàtic. Cf. René Pollesch. *Der Schnittchenkauf*. Berlín: Galerie Daniel Buchholz, 2012.

grotescament rígid que impossibilita qualsevol diàleg que flueixi lliurement amb el «cor» dels gimnastes; tanmateix la primera vegada que apareixen sobre l'escenari, l'abans esmentada baixada sublim-patètica des del sostre del teatre, superposada i travessada per processos tècnics (despenjar-se de la corda), etcètera.

Totes aquestes interrupcions freqüentment —tot i que no sempre— s'apressen a ocupar el primer pla, tornant-se més «reals» que el que diu Hinrichs, en el mateix sentit que Goffman (1974: 10-11) va anomenar un *marc*, ja que responen a la pregunta sobre «què passa aquí». La pregunta *no* és el *sentit* d'això, per exemple, quan a Hinrichs «el baixen junt amb un cor de gimnastes de Berlín des del sostre de l'escenari» (Stegemann, 2015: 188-189) preguntant en el moment d'aterrar: «Què tenim aquí? / No ho sé / què és» (189) —una pregunta aparentment retòrica que Stegemann respon referint-se a la seva superfície: «l'escenari, el públic, tots que els que són aquí, de tota manera...» Aquesta realitat, tanmateix, *no* és exactament la referència aquí. I atès que Stegemann no pregunta quina *és* la qüestió, en conseqüència continua despistat per la *interpretació del text*: «... i ahora la pregunta s'obre des d'allò concret i avança cap a la gran pregunta del fi de la vida, del que podria ser espai o vida en qualsevol cas, o» —citant ara el text de l'espectacle— «si tot això no és massa just o massa gran per al nostre amor» (Pollesch, 2013: 190). Així doncs, tal com conclou Stegemann (2015: 189), «s'ha descobert el tema de l'espectacle». Que en diversos aspectes és correcte —tot i oposat a com el concep Stegemann, tal com mostrarem ara.

Stegemann (2015: 189) entén l'escena com una autoreferència sense sentit del protagonista —«com un convidat que encantadorament i humilment serveix un plat opulent rere un altre, assenyalant tot demanant perdó amb cada nou plat que, malauradament, el més exquisit no serà possible avui». El servei dels plats de l'àpat celebra la seva pròpia decadència, quallant en una imatge d'irrevocable transitorietat. En el «gest d'assentiment inquisitiu» d'aquestes afirmacions, Stegemann, lloant el realisme però sense veure que es posi en pràctica aquí, només pot percebre la «tradició de l'alienació brechtiana (*Verfremdung*)» —sobretot atès que la darrera s'insinua massa òbviament mitjançant el carro cobert de la Mare Coratge i els fragments d'etiquetes «FAT» i «ZER» al brillant teló brechtia.

La pregunta «què passa aquí» —i per tant la qüestió de la realitat— tal com l'entenen Goffman i James, tanmateix queda sense resposta no pel que *es diu* (tal com assumeix Stegemann) sinó pel que *passa* emmarcant la situació escènica: un actor (no un personatge) es despenja amb alguns co-actors en una espectacular escena circense del sostre de l'escenari, recordant-nos una mena de redemptor que baixa del cel per salvar la humanitat. Es tracta d'una *performance* que exposa obertament i autoirònicament la seva fragilitat escènica tan bon punt els actors es troben amb els dispositius tècnics, i per tant el seu caràcter enjogassat. «El que passa aquí» és la pròpia *demonstració del caràcter demostratiu* de la *performance* [showing the show]: «Hola, sóc el protagonista, i m'estan despenjant des d'una corda d'acer del sostre de l'escenari, la qual cosa és divertit però res més que un petit espectacle estúpid sense cap sentit més profund, per tant no necessiteu cercar *aquí* —però

aleshores, on?»). Aquest procediment, l'afirmació del gest tècnicament transparent de despenjar-los, i no el text que diu Hinrichs, és la realitat que emmarca aquest moment.

Potser no és aquesta la mimesis que Stegemann (2015: 8) vol rehabilitar en la forma de representació realista per la qual podem concebre «el món i imaginar la seva variabilitat», perquè no és una imitació de la realitat social en el sentit d'una còpia reeixida, autèntica. Però, tal com explica Paul Ricoeur (1975, traducció 1986: 51) en la seva teoria de la metàfora, Aristòtil no entenia la mimesis com a imitació en termes d'una representació passiva sinó que caracteritza la mimesi com una doble tensió «entre fidelitat i ficció poètica a la manera d'un conte de fades, entre reproducció i elevació». El que té lloc, en aquest sentit dinàmicament elevador «a la manera d'un conte de fades» a *Kill your Darlings* és la mimesi del que ocorre a fora i a dins, fins i tot aquí entre nosaltres asseguts a la sala de teatre: després de nombrosos intents fallits d'acostar-se, el protagonista i els gimnastes es protegiran de la pluja en una comunió libidinosa, portant escènica *ad absurdum* tota la qüestió de l'alienació (*Entfremdung*), de l'amor, de la impossibilitat i de l'escàndol d'ajuntar-se amb la persona estimada, que s'aborda opcionalment com a capitalisme o xarxa —criticant per tant aquesta qüestió. *S'aconsegueix*, per tant, la referència al món, atès que la realitat sobre l'escenari i els problemes socials de la junció *sí* que de fet apunten a una realitat a fora, fent sorgir la mateixa pregunta que Stegemann troba a faltar en el teatre postdramàtic: quines en són les causes? Quina realitat impedeix l'èxit de la felicitat? Aquí, a l'igual que «a fora», hi ha una distinció entre diàleg i realitat escènica. Les afirmacions no són l'essencial, ja que aquest text, també, queda desplaçat o desdibuixat *darrere* d'una realitat corporalment peremptòria (protecció de la pluja que cau) que de sobte travessa el discurs, hi penetra, dient: aneu amb compte, ara arriba allò real. L'objecció que el teatre de Pollesch es queda en discurs auto-referencial és bastant superficial; de fet, és cert que es presenta un discurs, però les circumstàncies de l'espectacle, la seva corporalitat, el seu ambient i els afectes que van de la mà amb el fet d'estar plegats dels humans en un escenari i en un espai teatral es posen de manifest aparentment com a marc —i per tant com a constituents vertaders d'una realitat social, no només individual.

El concepte d'afectivitat de Jameson

Si l'anàlisi de Stegemann de la pèrdua postdramàtica de la realitat és vàlida (atès que hom accepta el punt de vista de la classe en primer lloc), l'espectador, tanmateix, de cap manera viu l'experiència d'un joc vexatori autoreferencial, bo connectat per cap lligam de realitat social, sinó al contrari experimenta un espectacle que parla críticament envers si mateix i envers totes les posicions possibles, que superficialment parla sobre estimar la «xarxa fent, i estimulants», d'aquesta manera preguntes cabdals del fet de viure plegats, aleshores sembla assenyat assumir *alguna* realisme que funcioni *darrere* aquesta experiència. Atès que ara entra en escena un concepte de la ciència literària, s'assumeix provisionalment i simplificat-ho molt que el llenguatge és per a la literatura el que l'esdeveniment escènic és per al teatre. El *récit*,

o narració, és anàleg aquí a acció escènica, o el desenvolupament de l'acció —entenen la narració com una successió temporal lineal (passat, present i futur), a l'igual que l'acció mou els esdeveniments que tenen lloc a l'escenari cap endavant en el sentit de desenvolupament. (Una narració que seguís més d'un fil narratiu correspondria aleshores a una obra de teatre amb un acció a múltiples nivells, complexa.)

Fredric Jameson (2013: 14; 27) desenvolupa al seu llibre *The Antinomies of Realism* «The Twin Sources of Realism: Narrative Impulse» i «The Twin Sources of Realism: Affect, or, the Body's Present». Aquestes dues fonts d'impuls, afirma, han de convergir per produir una novel·la realista. Descriu l'impuls narratiu mitjançant un exemple extret del *Decameró* de Giovanni Boccaccio: la novena història del cinquè dia, que, ni que sigui per l'enquadrament del Decameró, és simple narració —«the purest form of the *récit*» (24)— que consisteix, segons Jameson, en pur *impuls narratiu*. Els nobles s'expliquen històries per torns com un passatemp al refugi en què s'amaguen de la pesta negra, i la narradora comença explicant com una altra persona li ha explicat la seva història. Els dos fils de la trama es creuen en l'objecte d'un falcó que té diferents funcions en cada fil, oscil·lant entre ells com una imatge basculant¹³. Les narracions, tanmateix, normalment no consisteixen en el *récit* que correspon a un mode d'acció que Jameson anomena *telling*, sinó que estan sempre intercalades també amb elements d'una temporalitat bastant diferent, la forma pura de la qual Jameson il·lustra amb un segon exemple extret: «*Lunch went on methodically, until each of the seven courses was left in fragments and the fruit was merely a toy, to be peeled and sliced as a child destroys a daisy, petal by petal*» (Woolf, 1915: 56).

En contrast amb la majoria de descripcions d'un dinar, aquesta no és pot classificar dins cap temps narratiu sinó que crea una forma temporal totalment diferent que Jameson (2013: 25-26) circumscriu mitjançant els termes «present of consciousness», «impersonal consciousness of the present», només «impersonal consciousness» o l'«eternity» of individual consciousness —nosaltres l'anomenarem simplement *consciència eterna*. Aquesta dimensió s'entrecrua amb el temps narratiu, comportant la seva aturada, interrupció o suspensió. Més que *telling*, el seu mode d'acció correspon més aviat a *showing*— que en literatura requereix *descripció*. La descripció es fa mitjançant metàfores; així doncs, el cercle es tanca en Ricœur, el qual concep la metàfora no com una substitució ordinària a nivell mundial sinó com relacionada amb la mimesis, entenent-la com reproduint i elevat una funció de referència. Aquesta dimensió intemporal-eterna de *showing* és la matriu dels afectes. Més que emocions, encara no tenen nom, essent encara indescriptibles i purament corpòries: emocions *in nuce*, anònimes, amorfes, impersonals,¹⁴ prèvies a qualsevol separació d'un jo i un pol d'objecte, essent

13. «For the hawk — in this, paradigmatic of most twist or trick endings, even those which do not turn on a single object — is double-valenced, which is to say that it can serve a different function in each of the contexts in which it appears, switching back and forth in a kind of Gestalt effect.» (Fredric JAMESON. *The Antinomies of Realism*. Londres: Verso, 2013, p. 23-24).

14. En alemany, una aproximació a aquesta idea la donen verbs impersonals com ara *mich friert* (Tinc fred; literalment: [això] em glaça).

ambdues causades només per l'afecte en primer lloc (Böhme, 2001: 38). Allò afectiu és el que s'oposa a allò narratiu, obstaculitzant-lo en el seu curs, creuant-lo o connectant-lo sense que ell mateix encara hagi estat anomenat. El problema de poetes i narradors és per tant «to seize its fleeting essence» (Jameson, 2013: 31), o sigui, ajudar l'afecte, atesa la seva manca de nom, a convertir-se en llenguatge: «It is therefore words themselves (the medieval universals) which are incompatible with the body and its affects [...] that we need a different kind of language to identify affect» (37).

L'anàleg a la *manca de nom* dels afectes que apareixen —més enllà de la temporalitat lineal de passat, present i futur— en el present intemporal de la consciència eterna i que de sobte, en el mitjà del llenguatge, encara s'alcen davant les paraules, seria, en el teatre, un moment de *manca d'esdeveniment*, de l'absència d'un desenvolupament amb un rastre resseguible (és a dir, amb traçabilitat) que impulsa una escena —per tant, de *calma escènica*, un moment que podria consistir en un *gest* que té un efecte com ara un quadre o un *fotograma*, obrint-se pas en el conjunt de l'acció teatral per la seva estranya temporalitat amenaçadora. És cert, *alguna cosa està* passant aquí, també, en aquest punt de l'espai i del temps, en el moment d'aquesta experiència tan diferent, però no és de tipus narratiu, com observa Sartre en allò sobtat que inesperadament, potser obscenament, *es mostra* per exemple en un robatori, una violació de domicili, una sorpresa, una interrupció (!): el primer i el sobtat no es mantenen units per cap lligam causal-lògic, l'acció esperada de la història més que ser «aturada» (a l'igual que l'*epoché* de Husserl posa entre parèntesis l'aprovació de la realitat) en el sentit de *tallat*, o *interromput*, ja sigui per una altra acció o una *pausa* feta en benefici d'una *descripció* (en literatura) o, respectivament, d'un *gest* (en teatre).

La interrupció, per a Stegemann, una maniobra defensiva postdramàtica no-realista que de sobte fa que sorgeixi, en comptes de la realitat, l'autenticitat física del teatre en habitar el curs narratiu de les paraules (el qual té la funció de fer re-cognoscible la realitat mimèticament), apareix, des de la perspectiva d'un realisme *antinòmic*, com l'ingredient d'una altra mena de fenomen temporal, segon Jameson, la segona font de la novel·la realista i, en el teatre, es presenta com un impacte afectiu en forma de punt mort, pausa, ajust escènic, etc., alimentat no per una *consciència eterna* sinó per una dimensió corpòria de la presència (*la chair* de Merleau-Pontys) en què entren i surten els afectes. Aquesta dimensió afectiva, que en una novel·la és difícil expressar en llenguatge (altrament els afectes corresponents serien emocions que es poden anomenar com ara la ira, el dol, etc.) correspon en el teatre, en el marc de l'analogia abans assolida, a la seva *irrepresentabilitat*. Els «afectes» *performats* no són sinó emocions representades. L'afectivitat sobre l'escenari apareixeria més aviat com una interrupció del desenvolupament escènic d'una trama, com a desviació, com a pausa, com a irrupció, o un altre impuls que creua el curs escènic.

Des d'aquesta perspectiva, en la representació de *Kill your Darlings* el realisme tampoc consisteix —segons Stegemann— en la «invasió de la realitat» (en forma, per exemple, d'experts reals) sinó més aviat —al contrari del que assumeix Stegemann— en l'encreuament d'un pla o desenvolupament

escènic mitjançant la seva interrupció afectiva. *Kill your Darlings* exposa aquestes interrupcions com si fos per aprendre, algunes de les quals semblen ser realment *escenificades*, per exemple l'aparició sobtada del problema tècnic amb l'excavadora com si es tractés d'una fallada tècnica. Tenint en compte la teoria de Jameson, un curs escènic o acció és «realista» no només pel fet d'explicar, des d'un punt de vista de la classe propi, els conflictes de la realitat a través de la ficció, sinó utilitzant *dues* fonts: una història que es desenvolupa i una corporeïtat que creua, interromp, habita o altrament *afecta el curs de la història*. Un afecte, aleshores, és el que Judith Butler (2009: 34) concep com «coming up against» qualsevol atac corpori que de cop i volta sorgeix, que no es correspon a res en la línia temporal del *récit* sinó que és simplement (i de vegades incòmodament) una derogació del temps en la temporalitat familiar de la narració, o, respectivament, en teatre, en el desenvolupament escènic. Entre aquestes dues dimensions, l'impuls narratiu (*telling*) i l'impuls afectiu (*showing*) podria tenir lloc, aleshores, un punt d'encreuament: aquesta és la realitat, o almenys allò real en una concreció singular, el lloc de naixement d'un esdeveniment teatral.

Tal com hem esmentat abans, Stegemann (2015: 189) comparava el protagonista Fabian Hinrichs amb un convidat «que encantadorament i humilment serveix un plat opulent rere un altre, assenyalant tot demanant perdó amb cada nou plat que, malauradament, el més exquisit no serà possible avui». Allò que Stegemann entén com la complaença i autoreferència del protagonista en un teatre autoreferencial que gira al voltant de si mateix correspon exactament a aquesta eterna uniformitat d'un servei successiu a-temporalitzat o, per dir-ho així, «des-cronometrat» del menú de set plats en el citat passatge del dinar de Virginia Woolf i la seva decadència —«methodically», fins que només queden «fragments» i la fruita és finament pelada i tallada a trossets, com quan una criatura agafa una margarida i la desfulla, pètal rere pètal. El que critica Stegemann per tant, és pura afectivitat, creant una imatge d'irrevocable transitorietat.

Segons el *realisme* literari de Jameson, una representació de teatre *realista* estaria impregnada de la temporalitat lineal d'un desenvolupament escènic i, al mateix «temps», imprevisiblement creuada, barrejada i perforada —«a cada nivell accessible»— per la dimensió intemporal, «eterna» de l'afectivitat. Els afectes suspenen la linearitat i la temporalitat narrativa —aquests «nous moments de presència» que criticava Stegemann (2015: 188) en el seu resum sobre *Kill your Darlings*— com tampoc podem centrar-nos en els núvols que floten o en les nostres pròpies accions en la seva velocitat específica, respectiva, tant en la pel·lícula com en el telèfon que sona, però mai en ambdós al mateix temps. Estem «moguts alhora per una ingenuïtat reflexiva, desitjant viure la contingència com a bellesa i la deconstrucció com a joc» —aquestes paraules de la crítica de *Kill your Darlings* ara, des d'una perspectiva teòrica de l'afectivitat, sonen únicament conseqüents. Qualsevol persona que s'impliqui en un espectacle teatral, en interrupcions d'un moviment escènic, pot gaudir-les sense deixar l'espai de l'experiència realista.

Coda

La reivindicació que fa Stegemann de la *mimesis* conté una pre-assumpció crítica: que el teatre té la vocació d'analitzar i canviar la realitat, i que no és permès que només mostri l'estat i il·lustri la inquietud de l'individu, la seva frustració i incertesa, amb la possible conseqüència que sorgeixi la solidaritat entre els molts individus que podrien afectivament adonar-se de contextos, causes i mecanismes com a una experiència compartida del fet d'estar plegats: un afer públic, una *res publica* en què al malestar de l'individu se li dóna l'oportunitat de formar part d'un «affective space» (Tygstrup, 2012: 204)¹⁵, convertint-se per tant el problema individual en malestar col·lectiu. En el fons, Stegemann (2015: 203) també s'adona que el malestar afectiu *per se* pot ser una força realista —per què si no escriuria a consciència a la darrera pàgina del seu llibre: «La realitat consisteix només en llenguatge i arguments. Encara no sabem què pot fer el cos».



Bibliografia

- BÖHME, Gernot. *Aisthik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre* (Conferències sobre l'estètica com a escola general de percepció). Munic: Wilhelm Fink, 2001.
- BUTLER, Judith. *Frames of War. When is Life Grievable?* Londres: Verso, 2009.
- DERRIDA, Jacques. *Grammatologie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1983. Traduït del francès per Hans-Jörg Rheinberger. Edició original: *De la grammatologie*. París: Éditions de Minuit, 1967.
- DREYSSE, Miriam; MALZACHER, Florian (ed.). *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll* (Experts en la vida de cada dia. El teatre de Rimini Protokoll). Berlín: Alexander, 2007.
- EIERMANN, André. *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste* (El teatre post-espectacular. L'alteritat de la representació i l'eliminació de límits a les arts). Bielefeld, transcripció, 2009.
- GAITSCH, Peter [et al.] (ed.). *Eine Diskussion mit Markus Gabriel. Phänomenologische Positionen zum Neuen Realismus* (Una discussió amb Markus Gabriel. Posicions fenomenològiques sobre el nou realisme). Berlín: Turia + Kant, 2017.
- GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press, 1974.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Die Wissenschaft der Logik: Das Sein* (Ciència de la lògica: l'èsser), vol. 1, llibre 1, secció 1, capítol 1, C: «Aufheben des Werdens» (L'eliminar-se de l'esdevenir), «Anmerkung» (Nota), 1812. A: Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Gesammelte Werke* (Obres completes), editat per Hans-Jürgen Gawoll, vol. 11. Hamburg: Felix Meiner, p. 64.

15. Frederik Tygstrup defineix «affective space» com una «relational spatiality of lived human experience according to one specific aspect, that is, the question of just which affects are produced in this relational economy» (Frederik TYGSTROP. «Affective Spaces». A: Daniela AGOSTINHO; Elisa ANTZ; Cátia FERREIRA (ed.). *Panic and Mourning: The Cultural Work of Trauma*. Berlín: Walter de Gruyter, 2012, p. 204).

- JAMES, William. «The Principles of Psychology». *American Science Series*. Advanced Course, vol. II. Nova York: Holt, 1890.
- JAMESON, Fredric. *The Antinomies of Realism*. Londres: Verso, 2013.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt: Verlag der Autoren, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible* (Allò visible i allò invisible). París: Gallimard, 1964.
- POLLESCH, René. *Der Schnittchenkauf* (Comprar canapès). Berlín: Galerie Daniel Buchholz, 2011.
- «Kill your Darlings! Streets of Berladelphia». A: NAUMANN, Matthias; WEHREN, Michael (ed.). *Räume, Orte, Kollektive* (Espais, llocs, col·lectius). Berlín: Neofelis, 2013, p. 190-220.
- ROSELT, Jens. *Phänomenologie des Theaters*. Munic: Wilhelm Fink, 2008.
- RICŒUR, Paul. *Die lebendige Metapher* (La metàfora viva). Munic: Wilhelm Fink, 1986. Traduït del francès per Rainer Rochlitz. Edició original: *La métaphore vive*. París: Edition du Seuil, 1975.
- STEGEMANN, Bernd. *Lob des Realismus* (Elogi del realisme). Berlín: Theater der Zeit, 2015.
- *Kritik des Theaters* (Crítica del teatre). Berlín: Theater der Zeit, 2013.
- TIEDEMANN, Kathrin; RADDATZ, Frank. *Reality Strikes Back. Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum* (Els dies abans de l'iconoclasme. Un debat sobre la invasió del realisme a l'escenari). Berlín: Theater der Zeit, 2007.
- TYGSTRUP, Frederik. «Affective Spaces». A: AGOSTINHO, Daniela; ANTZ, Elisa; FERREIRA, Cátia (ed.). *Panic and Mourning: The Cultural Work of Trauma*. Berlín: Walter de Gruyter, 2012, p. 195- 210.
- WOOLF, Virginia. *The Voyage Out*. Londres: Duckworth, 1915.