

#10

EL TEATRE LLIURE DE BIELORÚSSIA: RESISTÈNCIA I DEMOCRÀCIA

Kathleen Elphick

Investigadora independent

elphick_katie@hotmail.com

Cita recomanada || ELPHICK, Kathleen (2014): "El Teatre Lliure de Bielorússia: resistència i democràcia" [article en línia], 452ºF. *Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 10, 111-127, [Data de consulta: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-kathleen-elphick-ca.pdf>

Il·lustració || Cristina Keller

Traducció || Cristina Sala Pujol

Article || Rebut: 31/07/2013 | Apte Comitè Científic: 15/11/2013 | Publicat: 01/2014

Llicència || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons.



Resum || Aquest article estudia l'enfrontament entre la dictadura del govern de Lukaixenko i el Teatre Lliure de Bielorússia sobre l'espai d'actuació a Minsk. Com a demostració de poder, l'estat limita la capacitat d'actuació del Teatre Lliure a Minsk i els obliga a representar les seves obres en la clandestinitat. El Teatre Lliure de Bielorússia contraresta aquesta censura representant una forma de «resistència performativa» que redefineix les formes de participació política i facilita la creació d'espais democràtics a través de les seves actuacions.

Paraules clau || Espai públic | Dictadura | Teatre | Resistència performativa.

Abstract || This article examines the struggle between the dictatorship of the Lukashenko government and the Belarus Free Theatre over performance space in Minsk. As a performance of power, the state restricts the ability of the Free Theatre to perform in Minsk, forcing them to stage their theatre underground. The Belarus Free Theatre counters this censorship by enacting a form of 'performative resistance' that redefines modes of political participation and facilitates the creation of democratic spaces through the event of their performances.

Keywords || Public Space | Dictatorship | Theatre | Performative Resistance.

Des de l'any 1994, el govern d'Aleksandr Lukaixenko ha restringit alguns drets com ara la llibertat d'expressió i de reunió en llocs públics a Bielorússia. Diverses persones han estat empresonades o han «desaparegut» per haver expressat el seu desacord. En aquest context, el Teatre Lliure de Bielorússia ha començat a treballar per trencar el silenci imposat pel règim de Lukaixenko.

Amb aquest objectiu, aquest estudi planteja unes quantes preguntes: quin poder té el teatre a l'hora de competir contra l'exercici de poder de l'estat? Quin paper juguen els conceptes d'espais públics i privats en la lluita contra la censura de l'estat i en l'establiment d'una identitat nacional alternativa? Per tal d'entendre com el Teatre Lliure de Bielorússia crea aquesta resistència, aquest estudi intentarà definir les relacions de poder que hi ha entre el Teatre Lliure i l'Estat i també el concepte de «representació» pel que fa a aquesta relació poder-submissió.

Ningú no s'esperava l'arribada al poder d'Aleksandr Lukaixenko en les primeres eleccions després de la independència. Tot i haver-se afegit més tard a la carrera presidencial, Lukaixenko va aconseguir guanyar les eleccions amb un 80 % dels vots després de guanyar-se les masses acusant els qui feia responsables de la baixada del nivell de vida (Mihalisko, 1997: 254). Aleshores, a la major part dels bielorussos els preocupava principalment la inestabilitat econòmica i, segons Kathleen Mihalisko, «Lukashenko's rule is a logical outcome of the population's entrenched Soviet mentality and widespread nostalgia for the relative prosperity and stability of the old system» (1997: 259).

Tanmateix, una vegada elegit, el president Lukaixenko va començar de seguida un programa de consolidació de poder dirigit a diversos mitjans de comunicació de massa. El juliol del 1996, més de 200 diaris del país es van haver de registrar al govern (Marples, 1999: 81). Va atacar els mitjans amb multes, inspeccions fiscals i amenaces violentes de la policia secreta per incompliment, i va il·legalitzar les «orgies democràtiques del carrer», bàsicament protestes d'unes cent persones o més (Marples, 1999: 81). El mateix mes, Lukaixenko va avançar perillosament cap a la dictadura quan va voler modificar la Constitució del 1994. Amb els canvis que proposava, podria dissoldre el parlament si no s'elegia el candidat que havia escollit com a primer ministre i també s'eliminava el dret a veto del parlament a l'hora d'escollir els ministres més importants (Marples, 1999: 89). També designava els «judges, the officials of the Central Electoral Commission and half the members of the Constitutional Court» (Marples, 1999: 89). Un referèndum, el mes de novembre, va allargar el mandat de Lukaixenko i, tot i les amenaces d'impugnació després de la votació, «candidates elected to office were not permitted to enter the 110-seat assembly» (Marples, 1999:

98). L'historiador David Marples explica que «[a] presidential power grab [had] thus been completed through a quasi-legal framework. The process was blatantly undemocratic, but the forces against the president quickly collapsed» (1999: 97).

Una de les forces que continua lluitant contra el règim de Lukaixenko és el Teatre Lliure de Bielorússia. Fundat l'any 2005 per Nikolai Khalezin, la seva esposa Natalia Koliada i el director Vladmir Scherban, el Teatre Lliure es dedica a exposar la realitat quotidiana que hi ha darrere els discursos oficials de l'estat. El Teatre tracta temes que l'estat considera tabú i tracta públicament temes que s'oculten, com ara les històries dels periodistes i els membres de l'oposició política que han desaparegut.

El Teatre Lliure no pot actuar legalment a Bielorússia. La majoria de teatres són propietat de l'estat i vigilats de prop pel Ministeri de Cultura, que designa el personal artístic amb el vistiplau del cap d'estat (Teatre Lliure de Bielorússia, 2005). La censura present al teatre de Bielorússia recorda l'època soviètica¹. El cofundador Nikolai Khalezin explica la duresa de les mesures del Ministeri de Cultura:

State theatres cannot take up a new play without the Ministry of Culture's agreement, it means without the play being censored. Moreover, the first-night is attended by a person from the Ministry, who sees and decides whether the play fits or not. (Elkin, 2007)

Ara per ara, Khalezin no té permís per a presentar cap de les seves obres a Bielorússia, sigui quin sigui el seu contingut (Elkin, 2007). Diu que el Ministeri busca noves obres contínuament, perquè creuen que no hi ha prou obres bielorrusses als teatres del país. Tot i això, Khalezin diu:

[the] list of authors whose plays cannot be staged is growing all the time. Today all the best playwrights are on the list. The Ministry of Culture makes it difficult for playwrights to stage anything other than classical dramas, most of which are performed without obtaining the proper rights or paying royalties. (Elkin, 2007)

Els teatres no estatals han de fer front a moltes restriccions per organitzar i representar obres. La majoria de companyies que intenten operar fora del cercle dels teatres estatals es troben bloquejades per la llei. El Teatre Lliure de Bielorússia afronta molts problemes legals, que consisteixen en diversos punts resumits al decret presidencial número 542, que impedeix que la companyia obtingui l'estatus oficial de grup teatral. D'acord amb aquest decret, perquè un grup pugui actuar ha de sol·licitar al Ministeri de Cultura que se'l reconegui com a companyia teatral; en cas que així sigui, llavors se li concedeix un títol i el govern i el Ministeri de Cultura el classifica com a teatre «popular», «exemplar» o «acadèmic». La

NOTES

1 | Vegeu Choldin and Friedberg (eds.), 1989; Eaton (ed.), 2002; Stourac and McCreery 1986; Goldfarb 1976.

companyia només podrà actuar un cop se li hagi atorgat aquest títol. Les úniques organitzacions que estan exemptes d'aquesta llei són les organitzacions estatals o les que tinguin el seu propi escenari (President de la República de Bielorússia, 2010).

Aquest decret també enumera el tipus d'esdeveniments culturals que estan prohibits, amb temes que inclouen qualsevol cosa que promogui la guerra, violi els drets d'autor o bé posi en perill la seguretat nacional, la bona conducta, l'ordre cívic, la salut de la població i els drets dels ciutadans (President de la República de Bielorússia, 2010). Com que aquests temes són molt subjectius i poden ser interpretats de manera diferent per les autoritats, les autoritats poden prohibir les produccions del Teatre Lliure per qualsevol d'aquests motius. La cofundadora Natalia Koliada diu: «[w]e discovered 21 taboo zones during our very first master class, ranging from suicide, sexual minorities, religion, World War Two, politics, enforced disappearances, and political prisoners. Just think of a topic and that will be a taboo zone in Belarus» (Fairweather, 2008).

La primera obra que el Teatre Lliure va decidir presentar l'any 2005, *4.48 Psychosis*, de la dramaturga britànica Sarah Kane, va ser prohibida a vint-i-set llocs diferents (Cavendish, 2011). Koliada sovint explica la història de com el censor del Ministeri de Cultura li va respondre la sol·licitud de presentar l'obra:

“You can't show it [*4.48 Psychosis*] because there is no depression in Belarus,” he explained.

“We're not saying there is. Sarah Kane was British, so if any government is being criticised it is the British government.”

The censor was stumped but rallied with: “Ah, but people who see the play may think that there is depression in Belarus—even though there isn't—so I'm still banning it.” (Cohen, 2010)

A causa de la restricció a la informació de l'estrict control del govern de Lukaixenko sobre els mitjans de comunicació i Internet, parlar d'aquests temes públicament al teatre és il·legal.

El fet de no tenir dret a ser reconegut oficialment com a grup teatral obliga el Teatre Lliure a actuar clandestinament a Minsk, en cases i pisos de propietat privada i, moltes vegades, al bosc. Per evitar la intervenció de la policia, donen als membres del públic un número de telèfon i se'ls afegeix en una llista d'espera a través de la qual reben un missatge de text poc abans de la representació amb la informació sobre on tindrà lloc (Fairweather, 2008). Normalment, el Teatre Lliure actua en un suburbi descuidat de Minsk. Un amic els va proporcionar el seu lloc d'actuació principal enderrocant una

paret de casa seva per ajuntar les dues habitacions que ara són el seu escenari. El terra està pintat de negre, les parets són blanques i les finestres estan tapades amb cartrons (Walker, 2011). Només poden veure l'actuació cinquanta persones a la vegada i hi ha com a mínim dos entreactes, a causa de la dificultat que suposa tanta gent respirant alhora en un espai tan limitat (Ravenhill, 2008). Com que no han reconegut oficialment l'estatus del Teatre Lliure com a companyia, totes les seves representacions són gratuïtes. Koliada explica: «If we sell one ticket we would be sent to jail for two to six years» (Gener, 2009: 67). En comptes d'això, col·loquen un cubell al costat de la porta perquè els membres del públic puguin col·laborar si ho desitgen (Walker, 2011).

Encara que normalment els qui interrompen el Teatre Lliure de Bielorússia són els oficials, l'agost del 2007 hi va haver una batuda per part del KGB en una representació de l'obra *11 Vests*, d'Edward Bond, a Minsk. Forces especials van assaltar el lloc d'actuació del Teatre Lliure i van detenir cinquanta persones, inclosos els actors, els fundadors del Teatre Lliure i membres del públic (Petz, 2007).

El fet que el Ministeri de Cultura obligui el Teatre Lliure a actuar clandestinament posa de relleu una batalla ideològica entre els artistes i l'estat sobre els espais públics. Ngũgĩ wa Thiong'o, que escriu sobre la seva pràctica teatral a la Kènia postcolonial dels anys 70, investiga les qüestions de l'espai d'actuació en l'àmbit públic i privat. Segons Ngũgĩ, «the war between art and the state is really a struggle between the power of performance in the arts and the performance of power by the state» (1997: 12). Mentre el Teatre Lliure es compromet a presentar modes de vida alternatius a Bielorússia, desestabilitzaran la narrativa tan estudiada de l'estat i, per tant, suposaran una amenaça per al seu poder i la seva legitimitat.

Natalia Koliada ha parlat molt sobre la voluntat del Teatre Lliure de Bielorússia de trencar la narrativa oficial del règim de Lukaixenko i posar de manifest la realitat de la vida a Bielorússia. A la secció «Teatre» de la seva pàgina web, dramaturg.org, afirmen que: «[t]he main aim of the performances is to break through stereotypes of the Belarusian population that are imposed by the ideological system of Belarusian dictatorial regime [sic]» (Rodriguez, 2006). Koliada tan sols ha afirmat que «the very basic idea was just to say whatever we think, whenever and wherever and to whom we want, by means of art» (Murphy, 2011).

El Teatre Lliure creu que el Teatre Nacional de Bielorússia s'està fent servir per impedir el pensament progressista de la població del país (Murphy, 2011). Vladimir Scherban ha parlat clarament sobre els problemes als quals s'enfronta el teatre bielorús convencional. Creu que hi ha molt art contemporani produït als teatres nacionals que

s'ha convertit en banal i diu que «even in the 60s and 70s [during the Soviet period] the theatre enjoyed greater demand and provoked greater resonance in the society. Today everything is about the expensiveness of one's garments, luxury of decorations...everything that has little if anything to do with real art» (Makovskaya, 2007). Koliada és de la mateixa opinió, ja que creu que cal abordar l'estètica artística de Bielorússia:

This is absolutely the main point for us, because when we organised the theatre, we decided that it should be aesthetic opposition first of all. If we have a high standard of aesthetic opposition that we have, we could change aesthetically a society, and when we have such an artistic product then we could attract more attention for political changes, if we have an artistic voice [sic]. (Williams, 2009)

El Teatre Lliure crea els seus guions mitjançant un procés que anomenen «immersió total», ja que es basen en l'experiència viscuda dels seus membres. En una sessió a la qual vaig assistir al Teatre Almeida de Londres, vam començar el procés traient de la nostra bossa un objecte que portéssim cada dia i explicant per què era tan important per a nosaltres. Llavors se'ns va demanar que hi associéssim una història: la millor o la pitjor experiència que haguéssim tingut amb aquell objecte. Amb tècniques com aquesta, la Natalia, en Nikolai i en Vladimir ens van fer indagar en els temes en qüestió perquè sortissin històries sobre les nostres pors i els nostres problemes. Un clauer es va convertir en una història sobre una tieta que una nena pensava que no tornaria a veure més; una caixa de paracetamol, en una història sobre una dona que pateix dolor crònic. Amb això, el Teatre Lliure volia identificar el que ells anomenen «el tema més important», que fan servir com a base per a més exploració artística. Com ja ha comprovat el Teatre Lliure, aquest canvi de plantejament estètic, que dóna prioritat a l'individu o ciutadà normal i corrent per a explicar històries, és un tipus de resistència política vers les formes de producció cultural forçades per l'estat a Bielorússia. Permet als espectadors situar-se dins el panorama polític més ampli i analitzar com la seva pròpia experiència modela i és modelada pels assumptes sociopolítics.

Koliada creu que aquest mètode d'implicació és la principal amenaça per al règim de Lukaixenko: «We wanted our spectators to think—this, of course, is the most terrifying part for any dictatorship» (Kaliada, 2011). Khalezin diu que és per aquest motiu que el règim s'oposa tant a les seves activitats. Tal com explica, «[t]hey react hysterically... They do not just ignore—they actively resist» (Elkin, 2007). La resistència de l'estat és una reacció a la resistència que oposa el Teatre Lliure de Bielorússia, que continua explicant les seves històries tot i que cada vegada hi hagi més restriccions a l'hora de poder actuar lliurement.

Aquest canvi cap a la narrativa en primera persona fa que el Teatre Lliure pugui presentar històries que suposin un repte per als qui estan autoritzats en l'àmbit públic i també utilitzar l'actuació per a tractar tabús per «speak the issues that the audience keeps silent on» (Kaliada, 2011). La seva obra, *Zone of Silence*, pretén trencar el silenci provocat pel règim de Lukaixenko i expressar les seves veritats. *Zone of Silence*, que es va estrenar l'any 2008, és una «epopeia» bielorussa de tres parts que analitza la realitat quotidiana de la vida a Minsk. El Teatre Lliure va dividir l'obra en el que anomenen capítols: durant el primer, titulat «Childhood Legends», els actors del Teatre Lliure expliquen històries de la seva infància. El segon capítol es titula «Diverse» i comparteix històries de gent que viu marginada de la societat en la Minsk contemporània, mentre que l'últim capítol, «Numbers», és una recopilació de diverses estadístiques sobre Bielorússia, com ara el nombre de suïcidis anuals, les taxes de mortalitat infantil i dades sobre l'atur, representades per la companyia del Teatre Lliure.

Per a l'elaboració del segon capítol, «Diverse», es va demanar als actors del Teatre Lliure «to go to the city to find people who differ from the general public» (DelSignore, 2011). Koliada diu que se'ls va motivar com a directors, fent-los buscar aquestes històries, perquè a Bielorússia la gent «[do not] accept people who are different from the general public. It was an idea to explode those topics and issues that are closed by the society and you can't talk about them openly» (DelSignore, 2011).

A cada actor se li va donar una càmera de vídeo i, a més de trobar i entrevistar una persona, se li va demanar que la filmés per poder conèixer-la més. Les històries recollides pels actors van servir per a crear una obra de teatre documental, amb personatges i escenes que descrivien històries alternatives de la vida a Minsk. Coneixem Zhukov, un home minusvàlid que, amb un somriure sarcàstic, ens explica que va perdre les mans quan intentava saltar una tanca elèctrica. Envoltat de foscor, amb un focus de llum tènue, seu en una cadira a la part esquerra de l'escenari i respon preguntes sobre com es va convertir en un guitarrista famós tot i no tenir mans. Per adoptar el físic de Zhukov, l'actor Denis Tarasenko agafa una guitarra elèctrica fent servir només els braços doblegats i toca un riff de rock amb els colzes. Mentre va tocant i el número s'acaba, s'ensenya una projecció amb el Zhukov «real», assegut en un estudi fosc amb els auriculars posats i gaudint de la música.

Després ve la història de Marat, que surt amb una màscara negra i se la treu quan entra al seu pis. Comença a despullar-se i ens explica la seva història: la seva mare era bielorussa i el seu pare, africà; va créixer en un orfenat i el van apallissar diverses vegades quan va sortir de l'armari i va dir que era homosexual. Camina d'una

banda a l'altra mentre fa el monòleg, preocupat per si algú s'acosta a la porta, i explica que no té gaires diners per a pagar el lloguer. Un vídeo sobre Marat el mostra caminant envoltat per la multitud a l'estació de tren, destacant entre la gent que evita mirar-lo.

Una altra història presenta Kalantai, una senyora gran dedicada en cos i ànima al Partit Comunista i la protecció dels drets dels treballadors i que sent un gran afecte per Lenin. Vestida de vermell de dalt a baix, marxa per l'escenari cantant orgullosa l'himne soviètic i després reparteix literatura comunista als membres del públic. Explica amb tendresa la seva infància en una llar de menors, amb la convicció que els nens d'avui dia tenen molt més del que necessiten. La seva dedicació als drets del proletariat la van portar a ficar la mà dins d'una peça de maquinària perillosa per mostrar als directius de la fàbrica els perills de no seguir el protocol de seguretat. Un videoclip mostra imatges d'ella marxant orgullosa per Minsk, mirant de «pintar la ciutat de vermell».

A «Numbers», les estadístiques cobren vida només amb l'ajuda dels actors i *attrezzo*. La idea de Vladimir Scherban era demanar als actors que «fill, by their bodies, what is happening in Belarus in terms of statistics» (DelSignore, 2011). «Numbers» comença amb tres homes sortint a l'escenari, cada un d'ells amb un instrument i un d'ells arrossegant una maleta. Es queden drets, somrient al públic, tots esperant que l'altre parli. Es mouen una mica, somriuen i es dirigeixen a la persona que els mira per parlar. Quan ho fan, apareix un subtítol amb la següent estadística: al 72 % dels bielorrussos els costa definir la paraula «democràcia». Un altre tros mostra una noia que bufa un globus i se l'enganxa al vestit per fer que està embarassada. Es passeja per l'escenari agafant-se la seva panxa inflada fins que s'estira a terra i dona a llum a un gran nadó vermell, amb qui juga una mica fins que ja en té prou. La seqüència es repeteix, però aquesta vegada, en lloc de donar a llum, la noia corre cap a la paret per fer explotar el globus. Ho intenta fent pressió contra el terra cargolant-se, fins que finalment aconsegueix «explotar-se» la panxa. Quan s'aixeca, li cauen trossets vermells de goma del vestit mentre una estadística ens diu que l'any passat hi va haver 64.730 avortaments i que uns 2.000 embarassos desitjats van acabar amb la mort del fetus. Koliada explica que «It took a lot of time to produce this particular piece because it's very complicated to find numbers, statistics, about what's going on in Belarus. The government doesn't want to issue these statistics» (DelSignore, 2011). Una altra obra del Teatre Lliure que es va estrenar l'any 2008, *Discover Love*, aborda un dels temes que el govern vol amagar més als bielorrussos o a la comunitat internacional: les desaparicions forçades.

Com moltes de les seves produccions, l'obra es basa en la història personal d'Irina, una amiga de Natalia Koliada i Nikolai Khalezin,

l'home de la qual va ser segrestat i va desaparèixer. *Discover Love* combina la història d'amor d'Irina i Anatoly, a qui a la producció anomenen afectuosament Ira i Tolya, amb històries semblants de violència política i desaparicions a l'Àsia i Amèrica del Sud (Gener, 2009: 68). Encara que les autoritats bielorrusses neguen qualsevol implicació en les desaparicions, com la d'Anatoly Krasovsky, l'obra relaciona explícitament aquestes desaparicions a Bielorrússia amb desaparicions perpetrades per l'estat en altres llocs del món.

L'obra comença amb una peça del discjòquei britànic MC Coppa, que llegeix un tros de la Convenció de les Nacions Unides contra les Desaparicions Forçades. S'encenen els llums i es veu l'escenari gairebé buit: només hi ha un matalàs, una cadira de fusta massissa i una diana clavada a la paret del fons de l'escenari. La major part de l'obra se centra en Ira explicant la història de la seva vida. Comença parlant dels seus amors d'infància i els records de l'escola. Ira ens explica les primeres quedades amb Anatoly, que era el seu professor de física, amb qui va començar a quedar de veritat després que ella acabés els estudis. Descriu el seu intens desig cap a ell (els seus cabells i el color dels ulls), mentre l'actor Oleg Sidorchik, que fa de Tolya, l'agafa per ballar un vals. Fixen la mirada l'un en l'altre mentre es desplacen per l'escenari al ritme d'una música ràpida.

La història d'Ira continua descrivint les dificultats de la seva vida de casada: els negocis d'Anatoly i els inconvenients d'estar separats quan els seus estudis superiors la porten fins a Moscou. També parla d'altres èpoques difícils: la inseguretats econòmica i sentir-se atreta per un altre home fa que dubti del seu matrimoni. No hi ha gaire *attrezzo* que l'acompanyi mentre explica la història, però tot i així es marca cada etapa de la seva vida traient i canviant el cobrellit, un per a la infància, un per a l'adolescència, un per al moment en què coneix Tolya, i d'altres que marquen les fases per les quals passa la seva relació de parella. Els estampats de cada un dels «cobrellits dels records»² d'Ira es projecten en un ciclorama per guiar-nos visualment al llarg de la seva vida.

A l'escena final, en la qual un dia Anatoly no arriba a casa després de la feina, Ira està asseguda a la cadira de fusta del fons, explicant les seves preocupacions mentre espera. Tolya ens explica la seva història: anava amb cotxe cap al balneari amb el seu soci, Victor. Quan van sortir del cotxe algú els va atacar per darrere i els va deixar inconscients. En fer-ho, l'agressor, representat per l'actor Pavel Gorodnitski, destrueix instantàniament la vida privada de Krasovsky. L'home emmascarat arrenca un dels cobrellits d'Ira i el llença a un costat. Agafa unes quantes taronges, que en una escena anterior eren regals de valor per a Irina, i les mossega amb malícia. Les espren per fer-ne suc sobre la cara de Tolya i el suc es converteix en sang que li regalima pel cap després de rebre una forta pallissa.

NOTES

2 | Els cobrellits dels records són originàries de l'art folklòric americà i consisteixen en teles de diverses etapes de la vida (trossos de mantes de nadó, vestits de núvia, etc.) cosides, formant un record visual de diversos esdeveniments importants de la vida de cadascú. Els cobrellits d'Ira funcionen de manera semblant, però en aquest cas cada tela representa una etapa diferent de la seva vida.

El botxí aparta el matalàs i deixa al descobert els pneumàtics de quatre cotxes, els quals col·loca en forma de creu. Llavors, obliga a Tolya a agenollar-se i li submergeix el cap en una galleda d'aigua diverses vegades. Tolya s'escapa i sembla que sortirà corrents, però l'agressor treu un fuet que fa petar com si fossin trets. Tolya rep tres fuetades i cau a sobre dels pneumàtics. L'agressor, que ja ha complert el seu objectiu, se'n va de l'escenari, mentre Tolya pronuncia les paraules «And then I died» i s'estira en la seva posició final. Ira va cap a Tolya, ell es desperta i li parla des de la tomba, li diu que tot anirà bé. L'escena es dissol i els actors apareixen explicant la història d'altres desaparicions que hi ha hagut al món. El ciclorama mostra imatges de diverses persones desaparegudes i també d'actes de protesta dels familiars d'aquestes persones.

La decisió de deixar que Tolya reivindiqui la seva història explicant-la té una forta càrrega política, ja que representa els «desapareguts» que el règim ha silenciats literalment amb la mort. La seva història revela informació que l'estat ha amagat i representar-la així li permet, més enllà de la mort, omplir el buit d'informació sobre la seva desaparició amb una història que posa de manifest la violència amb què actua el govern. Tant *Zone of Silence* com *Discover Love* juguen un paper important a l'hora de facilitar espais democràtics en els quals els actors i els espectadors poden examinar i reconstruir històries nacionals, sobretot les històries que el govern nega. Això suposa treballar per derrotar el subjecte polític tal com el defineix l'Estat i reestructurar una nova subjectivitat que inclogui l'experiència i els punts de vista d'aquells que no tenen cabuda als discursos hegemònics oficials. Per aquesta raó, el Teatre Lliure de Bielorrússia dóna molta esperança i instiga al canvi polític, alhora que representa una gran amenaça per a l'estabilitat d'un règim basat en una població a qui han ensenyat a mirar cap a una altra banda.

Per entendre més bé la manera com el Teatre Lliure suposa una amenaça per al règim de Lukaixenko mitjançant el seu art, m'he de tornar a referir a l'afirmació de Ngũgĩ: «The war between art and the state is really a struggle between the power of performance in the arts and the performance of power by the state» (1997: 12). Som conscients que el Teatre Lliure té una funció estètica alternativa a la que ofereix el Teatre Nacional i inclou veus i històries marginades que el discurs nacional hegemònic no inclouria. Tot i això, per què una companyia teatral tan petita suposa una amenaça tan greu per a l'Estat?

Per la mateixa raó que el censor va prohibir la primera representació de *4.48 Psychosis* al Teatre Lliure de Bielorrússia: no perquè no hi hagués depressions a Bielorrússia, sinó perquè la gent que anés a veure l'obra podria començar a pensar en els problemes de salut mental que hi ha en una dictadura. Tot i l'enrevessada lògica del

Ministeri de Cultura, el que demostra aquest fet és que l'estat reconeix que l'actuació del Teatre Lliure, tant les seves obres com la seva resistència, té potencial per a obrir altres mons i plantejar noves maneres d'informar-se. Que el públic pugui pensar que alguna cosa plantejada en una obra és *possible*, encara que s'escapi de la seva experiència directa, posa de manifest l'eficàcia política que busca el Teatre Lliure i que el govern vol controlar. Per poder entendre la lluita constant entre el Teatre Lliure i l'Estat, hem d'entendre primer la naturalesa d'aquesta lluita i com s'exerceix el poder i la resistència.

Michel Foucault, al seu assaig titulat «The Subject and Power», diu que hem d'entendre les relacions de poder «through the antagonism of strategies», és a dir, les diferències tècniques que tots els «actors» fan servir per a controlar les accions de l'altre. En aquestes relacions, el poder serveix per a «subjugate and make subject to» (1982: 781). Perquè això sigui una relació de poder de veritat, segons Foucault, els qui aquesta relació de poder crea com a súbdits han de resistir a la subjugació i, mitjançant les seves accions, reimaginar-se i reconstituir-se. En la relació de poder que hi ha entre l'estat i el Teatre Lliure, l'estratègia de l'estat és convertir el Teatre Lliure en el seu súbdit, alhora que el Teatre Lliure es resisteix a aquesta classificació.

Tot això porta al segon punt important que destaca Foucault, en el qual afirma que en qualsevol relació de poder de veritat cal que hi hagi possibilitat d'acció per totes dues parts:

A power relationship can only be articulated on the basis of two elements which are each indispensable if it is really to be a power relationship: that "the other (the one over whom power is exercised) be thoroughly recognized and maintained to the very end as a person who acts; and that, faced with a relationship of power, a whole field of responses, reactions, results and possible inventions may open up." (1982: 789)

Aquest és el punt central de la qüestió que el govern de Lukaixenko reconeix: qualsevol acció de repressió per part de l'estat provoca una nova resposta o reacció de resistència per part del Teatre Lliure.

No obstant això, no és només el fet que el Teatre Lliure vulgui oposar resistència a l'estat que amenaça l'ordre simbòlic, sinó també la manera com volen fer-ho. Una part del poder que té el Teatre Lliure en la lluita per als espais per a actuar és la manera en què tots els seus *actes* de resistència són performatius. El concepte d'acció performativa de Jessica Kulynych és portada a terme per un «character, to which the action refers, as in the theatrical portrayal of a character, [who] only comes into being through the action itself» (1997: 331). En relació amb la participació política, Kulynych afirma que en lloc d'acomodar-se en la subjectivitat que la relació de poder t'assigna, el «subjecte» representa l'únic que vol fer i ser.

D'aquesta manera, «we see the acting citizen as brought into being by her resistance» (1997: 331). El Teatre Lliure de Bielorússia oposa aquest tipus de resistència contínuament. Fins i tot posar «Teatre Lliure» a la seva companyia és una acció amb la qual la companyia reivindica el seu dret democràtic de fer teatre simplement amb això, tot i la intromissió de les autoritats. D'aquesta manera, el Teatre Lliure no només presenta un discurs alternatiu i suggereix altres móns possibles en les seves obres teatrals, sinó que també representa noves possibilitats pel que fa a l'espai que poden ocupar dins l'esfera pública de Bielorússia. Kulynych diu que aquesta tècnica de resistència és la que «reveals the existence of subjection where we had not previously seen it [and] by unearthing the contingency of the "self-evident", performative resistance enables politics» (1997: 334). La implicació política del Teatre Lliure és la que amenaça l'estat i la subjugació que l'estat els ha imposat. Aquest tipus de resistència va acompanyada d'un gran potencial per a desestabilitzar les relacions de poder amb l'estat, ja que no «eliminate power and it is not effected in the name of some subjugated agency, but rather its purpose is disruption and re-creation. It is a reoccurring disruption that ensures an endless reconstitution of power» (Kulynych, 1997: 336).

La idea del Teatre Lliure de Bielorússia és declarar la guerra a l'estat resistint-se a l'ordre simbòlic i desmarcant-se de les seves posicions subjectes per tal d'obstaculitzar els mecanismes de poder que fan servir per a controlar la seva existència. Aquesta obstaculització fa que el règim de Lukaixenko contraataqui de manera cada vegada més dura, ja que se centra en exercir el seu poder sobre el lloc d'actuació que manté: el territori de l'estat-nació mateix. A *Enactments of Power*, Ngũgĩ desenvolupa la seva afirmació sobre la lluita entre l'artista i l'estat i explica que «The struggle for performance space is integral to the struggle for democratic space and social justice» (1997: 29). La dictadura de Bielorússia consisteix a controlar què es permet veure i què es pot saber. Amb les seves actuacions, el Teatre Lliure obre espais en els quals es poden dur a terme actes de resistència performativa i ciutadania democràtica. Per altra banda, l'estat exerceix el seu poder restringint l'espai d'actuació del Teatre Lliure. Ngũgĩ explica:

The nation-state sees the entire territory as its performance area; it organizes the space as a huge enclosure, with definite places of entrance and exit [...] The nation-state performs its own being relentlessly, through its daily exercise of power over the exits and entrances, by means of passports, visas and flags. (1997: 21)

Aquest tipus d'actuació consisteix a controlar l'esfera pública i la «definition, delimitation and regulation» (Ngũgĩ, 1997: 12) de l'espai d'actuació. L'estat, en la seva lluita contra el Teatre Lliure en relació amb el que es pot representar i on, pretén «[control and counter] staging, and thus the symbolic messages that are conveyed to

attentive audiences» (Parkinson, 2012: 167).

Jacques Rancière teoritza sobre aquest tipus de control amb el que ell anomena la «distribució del seny». La distribució del seny són «ways in which human communities are spontaneously, counted as whole divisible into their constitutive parts and functions» (2010: 1). Ser considerat súbdit només en relació amb la seva funció imposa unes denominacions que separen el que es considera polític i el que pertany a l'esfera pública, definint qui pot participar en política, on ho pot fer i de quina manera. Contràriament a l'opinió general, hi ha un tipus de política que «instead of consisting in an activity whose principle separates its domain out from the social, is an activity that consists only in blurring the boundaries between what is considered political and what is considered proper to the domain of social or private life» (2010: 3). La policia, entesa com a aparell de l'estat, controla el que es pot veure i manté la distribució del seny quan decideix la funció de cada espai i quins usos polítics es consideren legítims. Rancière descriu l'essència de la política així:

A partition of the sensible that is characterized by the absence of void and of supplement: society here is made up of groups tied to specific modes of doing, to places in which these occupations are exercised and to modes of being corresponding to these occupations and these places. In this matching of functions, places and ways of being, there is no place for any void. It is this exclusion of what 'is not' that constitutes the police-principles at the core of statist practices. The essence of politics consists in disturbing this arrangement by supplementing it with a part of those without part, identified with the whole of the community. (2010: 36)

El control tan estricte que manté l'estat sobre el que és «nul» i el «suplement», és a dir, altres maneres de veure i saber les coses, significa que no hi ha lloc per a l'exercici de la política. Això és el que fa el Teatre Lliure: exerceix la política a través dels seus actes de resistència. El Teatre Lliure obstaculitza les maneres acceptades que hi ha de veure-hi i redefineix el que s'ha de considerar polític. Tot i que el Teatre Lliure s'ha vist obligat a actuar en pisos privats per haver-los deixat fora de l'esfera pública, ha redefinit la naturalesa de les relacions que tenen lloc en un entorn tan casolà a través de la seva resistència artística i estètica. Tot i que els han negat un espai d'actuació, han transformat el petit espai on actuen en un espai important a l'esfera pública, ja que tracten temes relacionats amb la sociopolítica i diverses experiències a Minsk. La definició que Rancière fa de la política hi encaixa totalment, ja que assegura que «[t]he essential work of politics is the configuration of its own space. It is to make the world of its subjects and its operations seen. It consists in refiguring space, that is, in what is to be done, to be seen and to be named in» (2010: 37). El Teatre Lliure fa que aquest espai sigui un lloc on creixi la democràcia perquè les subjectivitats alternatives, incloses la raça, la incapacitat, la sexualitat i el liberalisme polític,

s'incloquin en l'esfera pública. Rancière afirma que l'art, igual que la política, facilita una «“redistribution of the sensible” which [involves] forms of innovation that tear bodies from their assigned places and free speech and expression from all reduction to functionality» (2010: 1).

Tanmateix, mentre que el Teatre Lliure de Bielorússia ha redissenyat de manera eficaç els espais privats per a l'exercici de la seva resistència, el problema de l'exercici de poder entre el règim de Lukaixenko i el Teatre Lliure ha empitjorat amb el trasllat dels fundadors del Teatre Lliure a Londres. La llarga relació de la companyia amb l'administrador Tom Stoppard els va portar a intentar refugiar-se al Regne Unit, on el Teatre Lliure de Bielorússia va obtenir l'estatus oficial d'organització benèfica l'any 2012. El Teatre Lliure descriu les seves accions actuals com «two-headed beast», ja que continuen actuant i dirigint la seva escola de teatre a Minsk (Teatre Lliure de Bielorússia, 2012).

Tot i això, quina mena de relació s'estableix entre l'estat i l'artista a l'exili? L'expulsió d'un artista del territori de l'estat-nació és una victòria i una prova de l'exercici de poder de l'Estat? Encara que aquestes preguntes són fora de l'abast d'aquest estudi, són importants a l'hora de redefinir l'espai d'actuació més enllà del territori de l'estat-nació.

L'amenaça de presó i la violència experimentada pels fundadors del Teatre Lliure de Bielorússia per part del KGB els han empès a marxar de Bielorússia. Ngũgĩ creu que sovint el que vol el règim és treure l'artista del territori que n'alimenta la creativitat, amb l'esperança que «[their] actions from this enclosure, whatever they are, will not directly affect those confined within the vast territorial enclosure» (1997: 25). No obstant això, Ngũgĩ també remarca que «to let an artist go into global space means the continued rivalry for the attention of a global audience. Besides, the word of the exiled may very well travel back to the territory and continue to haunt the state» (1997: 26). El Teatre Lliure de Bielorússia, que ocupa de manera clara una subjectivitat en aquest espai global, només exerceix el seu dret de ser lliure, constituït de manera performativa, i continua amenaçant l'hegemonia del règim de Lukaixenko des de fora del territori físic de Bielorússia.

Tant si és a Minsk com a l'estranger, aquesta és la lluita entre l'estat i l'artista: la lluita per a exercir el poder i mantenir un ordre simbòlic a través de la vigilància, incloses d'una banda la violència i la censura, i de l'altra l'exercici de resistència que reconstitueix els subjectes de manera que puguin ser actius, ciutadans que participen els uns dels altres. El Teatre Lliure de Bielorússia, a través del compromís amb el seu art i l'estètica documental que fa servir, representa una amenaça per a l'Estat, ja que esquinça la tela de silenci que cobreix

la població de Bielorússia. Tot i la repressió, ha utilitzat el poder del teatre per a exercir la democràcia i la llibertat.

Bibliografia

- BELARUS FREE THEATRE (2012): «About», Belarus Free Theatre, <<http://www.belarusfreetheatre.com/about/>>, [08/11/2013].
- BELARUS FREE THEATRE (2005): «Theatre», Belarus Free Theatre, <<http://dramaturg.org/?lang=en&menu=theatre>>, [27/10/2010].
- CAVENDISH, D. (2011): «Belarus Free Theatre Co-founders interviewed», *Theatre Voice*, <<http://www.theatrevoice.com/5694/belarus-free-theatre-co-founders-interview/>>, [16/08/2011].
- CHOLDIN, M. T. and FRIEDBERG, M. (eds.) (1989): *The Red Pencil: Artists, Scholars and Censors in the USSR*, London: Unwin Hyman.
- COHEN, N. (2010): «The fine art of making drama out of a crisis», *Guardian*, <<http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2010/jul/18/belarus-theatre-nick-cohen>>, [03/07/2011].
- DELSIGNORE, J. (2011): «Natalia Koliada, Belarus Free Theatre», *Gothamist*, <http://gothamist.com/2011/04/01/natalia_koliada_belarus_free_theatr.php>, [09/06/2011].
- EATON, K. B. (ed.) (2002): *Enemies of the People: The Destruction of Soviet Literary, Theater, and Film*, Evanston: Northwest University Press.
- ELKIN, S. (2007): «Minsk Meetings, Nikolai Khalezin», Belarus Free Theatre, <dramaturg.org> [28/11/2010].
- FAIRWEATHER, S. (2008): «Performing Against Censorship and Control, and for the Freedom of Speech», *Aesthetica*, <<http://www.aestheticamagazine.com/gfx/22%20Performing%20against.pdf>>, [27/10/2010].
- FOUCAULT, M. (1982): «The Subject and Power», *Critical Inquiry*, 8, 4, 777-795.
- GENER, R. (2009): «Fomenting a Denim Revolution», *American Theatre*, 26, 5, 28-29 and 66-68.
- GOLDFARB, J. (1976): «Theater Behind the Iron Curtain», *Society*, 14, 1, 30-34.
- KALIADA, N. (2011): «Cry freedom: how theatre helps us fight for human rights in Belarus», *Guardian*, <<http://www.guardian.co.uk/stage/theatreblog/2011/apr/04/belarus-free-theatre-speech-human-rights>>, [17/07/2011].
- KULYNYCH, J. (1997): «Performing Politics: Foucault, Habermas and Postmodern Participation», *Polity*, XXX, 2, 315-346.
- MAKOYSKAYA, A. (2007): «The Absolute Theatre of Vladimir Scherban», Belarus Free Theatre, <http://dramaturg.org/?lang=en&menu=expand_article&article_id=4714259138>, [13/08/2011].
- MARPLES, D. (1999): *Belarus: A Denationalized Nation*, Australia: Harwood.
- MIHALISKO, K. J. (1997): «Democratic change and authoritarian reactions in Russia, Ukraine, Belarus and Moldova», in Dawisha, K. and Parrot B. (eds.), *Belarus: retreat to authoritarianism*, New York: Cambridge University Press, 223-281.
- MURPHY, T. M. (2011): «Interview with Natalia Kaliada of the Belarus Free Theatre», *New York Metro*, <<http://www.metro.us/newyork/blog/post/842243--interview-with-natalia-kaliada-of-belarus-free-theatre>>, [13/06/2011].
- NGŪGĨ WA THIONG'O (1997): «Enactments of Power: The Politics of Performance Space», *TDR*, 41, 3, 11-30.
- PARKINSON, J. R. (2012): *Democracy and Public Space: The Physical Site of Democratic Performance*, New York: Oxford University Press.
- PETZ, I. (2007): «Arrests After the Second Act», *Sight and Sight*, <<http://www.signandsight.com/features/1511.html>>, [09/06/2011].
- PRESIDENT OF THE REPUBLIC OF BELARUS, «Decree No 542 of 19 October 2010», <<http://www.president.gov.by/en/press89374.html#doc>>, trans. by Volha Piotukh [29/09/2011].
- RANCIÈRE, J. (2010): *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, (Concoran, S. ed. and trans.), New York: Continuum.
- RAVENHILL, M. (2008): «Welcome to theatreland», *Guardian*, <<http://www.guardian.co.uk/stage/2008/feb/13/theatre.belarus>>, [05/05/2011].
- RODRIGUEZ, A. (2006), «In Belarus theater goes underground», *Chicago Tribune*, <http://articles.chicagotribune.com/2006-03-19/news/0603190455_1_belarusian-perform-cafes>, [28/11/2010].
- STOURAC, R. AND MCCREERY, K. (1986): *Theatre as a Weapon: Workers' theatre in the Soviet Union, Germany and Britain, 1917-1934*, London: Routledge.

VASYUCHENKA, P. and JARVIS, H. (2001): «Belarus», in Jones, D. (ed.), *World Encyclopedia*, London: Fitzroy Dearborn, 204-206.

WALKER, S. (2011): «Theatre's act of defiance in Europe's last dictatorship», *Independent*, <<http://www.independent.co.uk/news/world/europe/theatres-act-of-defiance-in-europes-last-dictatorship-2305623.html>>, [21/08/2011].

WILLIAMS, D. (2009): «Interview with Natalia Koliada, producer, Belarus Free Theatre», *Compromise is our business*, <<http://compromiseisourbusiness.blogspot.com/2009/06/interview-with-natalia-koliada-producer.html>>, [19/08/2011].