

29/06/2012

Teatre i més enllà, Jerzy Grotowski



autor_ Jerzy Grotowski
llibre_ Teatre i més enllà
editat per_ Fragmenta editorial
començat_ 12/3/12
acabat_ 2/4/12

Després de la lectura d'Artaud i el seu teatre de la crueltat,estic encuriósit pels plantejaments d'en Grotowski. Un director que, només començar el llibre, Inês Castel-Branco ens diu que “un dia de principis de 1970” (9) anuncia que no volia dirigir més espectacles. “No ho fa per caprici ni per por de l'èxit” (10), afegeix, sinó perquè “la seva recerca ja no cap dins les fronteres del teatre; necessita anar més enllà.” (19)

Comencem, doncs, aquest viatge cap al més enllà.

Peter Brook diu que per a Grotowski “el teatre és un instrument antic i bàsic que ens ajuda únicament amb un drama, el drama de la nostra existència.” (10) Exacte.

“Grotowski va a contracorrent. Quan tots defensen el recurs a les noves tecnologies, ell parla d'un teatre pobre, sense escenografia ni vestuari especial, efectes sonors o de llums [...] En temps de noves avantguardes, diu que se sent a la rereguarda del teatre, que vol tornar als orígens [...] Quan es fa internacionalment conegut, ho abandona tot.” (11) És normal que se'l defineixi sovint com a Messies, com a gurú que no té por d'anar contracorrent per fer allò que creu encertat.

Interessant: com si anticipés la moderna teoria del decreixement, Grotowski utilitza la via negativa: “reducció, negació, desaprenentatge, desteatralització [...] Avançava cap el grau zero del teatre.” (11) Tot eliminant elements sobers, tècniques actorals imposades...

Grotowski: “els artistes dolents parlen de la rebel·lió, però els artistes veritables fan la rebel·lió.” (16)

“No li preocupava l'existència d'una vida després de la mort, sinó que volia viure plenament l'ara i aquí.” (25) I encara més: “no tenia nostàlgia d'un passat mitificat, però cercava els fonaments, l'origen.” (25) Exacte: només existeix el present, però això no vol dir que haguem d'ignorar el passat. Hi ha masses coses dolentes (i algunes poques de bones) en ell per no tenir-lo en compte.

“En un espectacle, la seu del muntatge està en la percepció de l'espectador; en l'Art com a Vehicle [una de les etapes de creació marcades per Grotowski], la seu del muntatge està en els actuants, els artistes que fan.” (48)

Sobre la improvisació: “potser una vegada aquesta paraula va significar alguna cosa. Avui no és res més que una paraula pretenciosa que serveix com a substitutiu del treball.” (67) I, massa sovint, és així.

El paper del director: “com a director, podria optar per fraternitzar amb tots els membres del grup fins a un punt extrem, fins a les llàgrimes i les confessions exhibicionistes.” (70) diu Grotowski, i ràpidament afegeix: “estaria equivocad. [...] El que he de fer és crear entre ells i jo

ARXIU DEL BLOC

- ▼ 2012 (51)
- ▼ juny (3)
 - Teatre i més enllà, Jerzy Grotowski
 - Història natural, David Nel·lo
 - El teatro y su doble, Antonin Artaud
- ▶ maig (4)
- ▶ abril (26)
- ▶ març (9)
- ▶ febrer (4)
- ▶ gener (5)
- ▶ 2011 (20)

SOBRE JO



Roger Simeon

filòsof sense lògica,
periodista
desinformat,
escriptor sense

llibre. Mireu-me i critiqueu-me també a:

<http://rogersimeon.synthasite.com>

[Visualitza el meu perfil complet](#)

un camp de comunicació creativa.” (70) Més enllà de l'amistançament, de la fraternalització, trobar maneres d'incitar, compartir la creació.

Per altra banda, continua Grotowski, hi ha un altre mode de direcció, el director domador, que és aquell que *“sempre sap què fer per endavant.”* (71) El que no permet la creació, sinó que només busca la recreació d'allò que ell cerca. *“Hi ha actors a qui aquest tipus de director agrada molt. Els allibera de la responsabilitat de crear.”* (71) Esdevenen autòmats capaços de reproduir gestos, emocions apreses però incapaçs d'aportar-hi res de nou, d'evolucionar. En obres més físiques, rituals, com les de Grotowski, aquesta faceta creativa de l'actor és molt important. En creacions de text, tot i que limitats o encaminats per les paraules existents, també ho hauria de ser.

Sobre la nuesa a l'escenari: *“En el teatre es ven i es compra intimitat humana [...] Hem de flagel·lar els venedors ambulants i fer-los fora del temple.”* (72) Reclama Grotowski fent un paral·lelisme amb el cristianisme. Opina que l'actor *“es desvesteix en públic per cobrir la seva manca de sinceritat com a actor; és a dir; com a ésser humà.”* (73) el provocar per provocar, mostrar, despullar pel valor mercantil de la carn humana, convé ser desterrat del teatre. I del cinema. I de la vida en general.

Sobre la distribució de l'espai: *“les relacions espacials són importants només si són part integrant de l'estructura de la producció. Si aquesta coherència interna no existeix, totes les exploracions en l'espai de la producció es redueixen a pretextos per alliberar-nos dels nostres deures veritables.”* (74) De res serveix innovar en la distribució dels espectadors respecte l'escenari, en tenir-los drets, en moviment (pensem en moltes de les produccions de la Fura dels Baus, per exemple) si no aporta res a l'obra. De fet, parlant dels Baus, concretament del seu *Títus Andrònicus*, el moment final, el sopar col·lectiu en una plataforma alçada (ressons del *Doctor Faust* de Grotowski del 1963!) no només resulta innecessari i injustificat, sinó que esdevé un acte segregacionista: únicament uns quants privilegiats (aparentment guanyadors de concursos, en realitat alguns membres d'una elit econòmica/social) poden pujar a la taula i degustar el sopar que s'ha estat cuinant durant tota la funció. La resta d'espectadors, mentrestant, s'ho miren des de baix estant. En principi potser amb certa enveja. Però, després, amb cinisme quan aquest grup selecte esdevé part de l'obra i veiem en les seves cares incòmodes el limitat plaer d'allò que prometia tant. Si aquesta era la intenció de la Fura, si volien criticar la distinció de classes, si volien humiliar a aquells que es creuen per damunt, doncs llàstima, perquè hauria pogut ser una molt bona gesta si hagués estat feta d'altra manera.

Sobre la participació dels espectadors: *“el teatre laboratori busca un espectador/testimoni, però el testimoniatge de l'espectador és possible únicament si l'actor aconsegueix un acte autèntic. Si no hi ha acte autèntic, ¿què hi ha per testimoniar?”* (75) Aquest és el gran dubte. Aquest és el gran repte a assolir. I aquí és on, precisament, els crítics hi volen llegir un dels motius pels quals Grotowski decidí abandonar la direcció convencional de teatre i endinsar-se als boscos, i crear accions performatives de caire ritual. És aquest descontentament per la manca de veritat, d'autenticitat dels actors el que el fa cercar noves maneres de treballar. Convençut que hi ha una veritat que encara no ha assolit. No seré jo qui li digui que aquesta Veritat no existeix.

“Tots som el producte de la trobada de la nostra tradició amb les nostres necessitats.” (78)

Sobre els deixebles: *“no vull deixebles. Vull companys d'armes.”* (80) No desitja seguidors fidels que no es qüestionin res, sinó persones amb esperit crític que puguin utilitzar les seves idees per crear productes nous, diferents, fins i tot que el contradiguin.

Sobre el teatre: *“el que trobem és més un automatisme cultural que no pas una necessitat. La gent amb cultura sap que ha d'anar al teatre [...] no hi va pel teatre, sinó per una obligació cultural.”* (82) I només cal mirar al nostre voltant quan estem en una platea plagada d'espectadors per comprovar que això és així. La qüestió és saber si nosaltres mateixos també formem part d'aquests esnobs culturals o si responem a la crida del teatre per altres motius.

“Potser la desgràcia de l'home contemporani rau en el fet que va abandonar la recerca de la felicitat per anar a la recerca del plaer.” (86)

Sobre la relació amb els actors: *“entre l'actor i jo tenia lloc un drama íntim. Buscàvem la sinceritat i la revelació, que no requereix l'ús de paraules.”* (91)

Sobre el llenguatge: *“no hauríem d'escoltar els noms que es donen a les coses; ens hauríem de*

submergir en l'escolta de les coses mateixes. Si escoltem els noms, el que és essencial desapareix i només queda la terminologia." (95) Les paraules com a obstacles reals a la nostra comprensió absoluta de les coses.

Sobre el teatre de text: "no tinc cap interès en el teatre de text, perquè està basat en una versió falsa de l'existència humana." (96) I, afegeix: "Stanislavski va dir una vegada: "les paraules són el cim de les accions físiques". Però resulta que el llenguatge parlat és tan sols un pretext." (96)

"Quan un director es troba amb dificultats en el seu treball amb els actors, va a la recerca d'efectes una mica sensacionalistes, convençut que és l'única manera de salvar el seu espectacle." (106) I així és com molts justifiquen (mai públicament, clar) escenes de nudisme, sexualitat, violència... innecessàries.

Què és el teatre laboratori? "És un lloc on espero poder ser fidel a mi mateix." (119) Allunyat d'entreteniments formals, de recerques sistemàtiques del gest o l'entonació perfectes, és un lloc en el qual ser un mateix.

"De tant en tant ens rebel·lem, però només per salvar les aparences. Fem rebombori, armem un escàndol —no gaire violent, per regla general, perquè no comprometi la nostra posició social, suficientment banal per ser acceptat pels altres amb simpatia." (126) Per exemple, afegeix Grotowski, ens emborratxem fins a quedar inconscients.

"No ens estimem, ja no ens estimem a nosaltres mateixos; odiant als altres intentem guarir aquesta manca d'amor." (126)

"Stanislavski estava interessat a posar en escena textos teatrals: com es poden produir obres sense traïr les intencions de l'autor ni l'experiència humana de l'actor." (128) I en aquest segon punt, en l'experiència humana de l'actor, és on més flaqueja la meua mancada direcció teatral. A *Tu i Jo* ens en vam sortir com vam poder; amb *El penya-segat*, on els actors tenen formació clàssica, costa més. Hi ha més dubte. Necessiten saber més coses dels seus personatges. Però per més que jo els hi expliqui, encara no sé com fer-los-hi veure.

"Es treballa durant anys per saber més, per adquirir més habilitats, però al final no s'ha d'aprendre sinó a desaprendre." (132) És a dir, oblidar tot allò après, totes les constriccions culturals, tots els ritus i convencions socials que hem anat aprenent al llarg dels anys i ser sincers amb nosaltres mateixos. Com a persones. Com a individus humans. No com a membres de l'engranatge social.

"La sinceritat no és possible si ens amaguem darrere els vestits, idees, signes, efectes escènics, conceptes intel·lectuals, gimnàstica, soroll, caos." (137) I abans ja ens havia dit: "la sinceritat comença allà on estem indefensos." (137)

"El talent com a tal no existeix, només la seva absència." (141)

"El teatre de les Fonts [segona etapa creativa de Grotowski] és una investigació sobre el que pot fer l'ésser humà amb la pròpia solitud (al costat de l'altre, o dels altres)." (158) I afegeix: "Estem tan sols en la multitud que cerquem qualsevol il·lusió per vèncer la solitud. Ens trobem, fem veure una amistat que no existeix, fem veure desigs que no existeixen realment." (160)

Sobre el "moviment que és repòs." (161): "Normalment, no ets mai on ets perquè en la teva ment ja estàs en el lloc al qual et dirigeixes." (162) Convé canviar el nostre ritme, aturar la nostra precipitació i deixar que el cos es mogui sense moure's, lentament, sense un objectiu marcat. Quan això passa, t'adones que "comences a estar allà on estàs." (162) Clar que per a alguns, afegeix Grotowski, resulta més complicat, perquè tenen més energia, són més viscerals. Cal que primer crenin tota aquesta energia sobrera, que corrin, saltin, deixin actuar al seu cos i, després, ja podran aturar-lo. Quan estiguin saciats.

Sobre el Teatre de les Fonts: "el projecte està orientat vers les accions que precedeixen les diferències i per aquest motiu abraça persones amb tradicions i tècniques llunyanes entre elles." (165) Perquè aquest és el punt més important d'aquest teatre de les Fonts: vol anar a l'estat original, primari, previ a la cultura, a la socialització de l'individu, al llenguatge que tot ho classifica i

categoritza, amb la voluntat de trobar les accions reals, humanes, iguals i compartides per tothom independentment dels seus orígens. És a dir, vol mostrar l'home com a membre de la comunitat humana, no com a part d'una cultura establerta que no deixa de ser un artifici arbitrari i convencional. "El punt de partida són sobretot preferències personals, però no les preferències d'una tradició específica." (165-6)

Sobre la imitació: "Les nostres vides són, en gran part, tan sols una imitació de la vida dels altres." (166) Repetim accions, paraules, pensaments. Conscientment o de manera inconscient, però ho fem constantment. Ara bé, "si demanem a algú d'imitar simplement la persona que l'està guiant en aquella acció —Fes-ho!— es produeix un xoc enorme." (166) No ens agrada ser forçats a imitar, ens costa.

Sobre la llibertat: "Treballo, no per fer cap discurs, sinó per engrandir l'illa de llibertat que porto en mi; la meua obligació no és fer declaracions polítiques sinó forats a la paret." (176) I afegeix: "les coses que estaven prohibides abans de mi haurien de ser permeses després de mi; les portes que estaven tancades amb dues voltes de clau haurien de ser obertes." (176)

Sobre la vida: "Tota la vida és un complex fenomen de contrapesos." (177) Així, davant la obsessió dels futuristes per les màquines, ell afirma que "quan les màquines dominen cerca, per contra, el que és viu." (177) Es tracta de ser crític, de preguntar-se si la vida que tenim ens satisfà: "l'art, la cultura o la religió (en el sentit de les fonts vives, no en el sentit d'Esglésies, que sovint són tot el contrari), tot això són maneres de no estar satisfet." (177) I conclou: "No, aquesta vida no és suficient." (177) Per això demana que actuem, que fem alguna cosa, que superem aquesta mancança. "No es tracta del que manca en la imatge que es té de la societat, sinó del que ens manca en la manera de viure la vida." (177) Exacte. Les societats poden variar, les nostres percepcions d'elles també, allò realment compartit és com vivim la nostra vida, l'única realitat de la qual podem estar segurs. I ja és ben poca cosa, aquesta certesa.

Sobre l'art: "L'art és profundament rebel. Els artistes dolents parlen de la rebel·lió, però els artistes veritables fan la rebel·lió." (177) Però convé no equivocar-se ni caure en l'anarquia d'idees i accions. "L'art com a rebel·lió consisteix a crear el fait accompli que fa retrocedir els límits imposats per la societat." (177-8)

"L'art ha estat sempre l'esforç de confrontar-se amb la insuficiència i, per aquest mateix fet, l'art ha estat sempre complementari de la realitat social." (178)

Però el que importa és que sigui una activitat continuada, no un acte temporal que desapareix.

Sobre el mercantilisme del teatre: "Els directors de teatre i els professors d'interpretació que fan de puta en les arts, s'interessen en aquest tipus de recerca [d'eines a través de les quals assolir la veritat, l'expressió autèntica] perquè pensen que potser es podria utilitzar tot això per fer-se un xou." (187)

Sobre l'essència: "L'essència m'interessa perquè res en ella no és sociològic. És el que vas rebre dels altres, el que no prové de l'exterior, el que no és après." (197) La consciència pertany a l'essència. Per això, "si fas un acte en contra de la consciència, sents remordiments." (197) En canvi, "si infringeixes el codi moral ets sents culpable i és la societat la que parla dins teu." (197)

Sobre els modes d'acció: "Es tracta de ser passiu en l'acció i actiu en la mirada (al contrari del que és habitual). Passiu: ser receptiu. Actiu: estar present." (198)

Havia intentat callar, mossegar-me la llengua durant aquest capítol anomenat Performer. Havia intentat ignorar tots els "teacher" (195), "outsider" (195), "doing" (196)... però ja no puc més. Quan a la pàgina 199 apareix "don't improvise, please!" ja no em puc mantenir callat per més estona. A veure. Anem per parts. El senyor Grotowski és Polonès. Sí que va viatjar molt, que va estar als Estats Units durant molts anys, però és polonès, per tant, hem de suposar que la seva llengua materna és el polonès. Seguint aquest capítol és el recull d'una conferència que ell va fer (no se'ns especifica on) però que va ser publicada per primera vegada a la revista *Art Press* de París el maig del 1987. Això potser no vol dir res, però podria voler dir que, en tant que és el primer lloc on apareix, potser és a causa del lloc on es va fer la conferència. És a dir, sembla lògic que si el text d'una conferència es publica primer a París, la conferència hagi tingut lloc a París. Però com que no en tenim cap certesa, no cal precipitar-se. Se'ns diu que aquesta traducció catalana està basada "en la versió definitiva: la traducció anglesa de Thomas Richards, revisada per Grotowski" (201).

D'acord. Sembla encertat utilitzar la versió més acurada. Ara bé, si la versió era en anglès, quin criteri ha seguit la traductora per decidir quines paraules deixar en anglès i quines no? És que Grotowski les va pronunciar en anglès enmig del seu discurs? Doncs que ens ho especifiquin. Perquè si no és així, cal que parlem de “teacher” quan el mot “mestre” o fins i tot “ensenyant” el tradueix fidelment? Cal dir “doing” per afegir-hi al costat, i també en cursiva, “el fer”? I, sobretot, cal la frasetta sobre la improvisació en anglès? Jo crec que no. Però seguim...

Sobre l'Stanislavski: “no es va ocupar ni de teatre experimental ni de les avantguardes; va conduir un treball sòlid i sistemàtic sense ofici.” (203)

“Als joves directors que estan preparant el seu primer o segon espectacle, els pot ser favorable tenir davant seu una data fixada per a l'estrena, amb un període d'assaig relativament curt; per exemple, de dos mesos i mig.” (204-5) Vet aquí el que passà amb *Tu i Jo*. I afegeix Grotowski, “si no, poden acabar malgastant el temps.” (205) I aquesta és la gran por que sobrevola *El penya-segat*, projecte en pausa momentània.

Sobre la comercialització del teatre: “com és possible estudiar Stanislavski durant dos o tres anys i preparar una escena en quatre setmanes (tal com es fa sovint en aquests departaments [d'art dramàtic a algunes universitats americanes])?” (206) I afegeix: “Stanislavski no ho hagués acceptat mai. Per ell, el període mínim de treball sobre un espectacle era de diversos mesos, i l'estrena només tenia lloc quan els actors estaven preparats.” (206) Aquesta precipitació, promoguda per un sistema mercantil, fa que les estrenes professionals només concedeixin un parell de mesos als assaigs, que els directors, mercenaris de l'escena, siguin escollits per una productora, que els actors siguin forçats a actuar sense tenir temps de conèixer els seus personatges, “no tenen la possibilitat de trobar alguna cosa que sigui una descoberta alhora artística i personal. No poden. Per sortir-se'n, han d'explotar el que ja saben fer i que els ha donat èxit —i això va en contra de la creativitat.” (205) Per això massa sovint veiem a certs actors fent els mateixos papers, recorrent als mateixos gestos, a les mateixes entonacions.

Sobre l'Art com a vehicle (la tercera etapa de creació): Tal i com ja hem apuntat abans, “en un espectacle, la seu del muntatge està en la percepció de l'espectador; en l'Art com a Vehicle, la seu del muntatge està en els actuants, els artistes que fan.” (213)

Sobre la creació d'espectacles: “En certa manera aquesta totalitat (el muntatge) apareixia no a l'escenari, sinó en la percepció de l'espectador. La seu del muntatge era la percepció de l'espectador. El que l'espectador copsava en el muntatge planejat, mentre que el que els actors feien és una altra història.” (216) I aquesta feina, diu Grotowski, aquest “muntatge en la percepció de l'espectador, no és el deure de l'actor sinó del director.” (216) Però això era abans, quan treballava en el teatre representatiu. “En canvi, quan parlo de l'Art com a Vehicle, em refereixo a un muntatge la seu del qual no està en la percepció de l'espectador, sinó en els actuants.” (216)

Sobre la creativitat: “La creativitat és alhora la vida, l'espontaneïtat, alguna cosa completament personal i, al mateix temps, el rigor, l'estructura, la precisió.” (237)

Sobre els actors: “L'actor ben entrenat és l'actor que porta a terme el seu acte psíquic amb el seu cos; i l'actor mal entrenat és l'actor que il·lustra el seu acte psíquic amb el cos.” (238-9) És a dir, no n'hi ha prou amb fer-ho veure, cal viure-ho. Cal ser aquell personatge (com es veia, per exemple, a *Los hijos se han dormido*)

Sobre el futur: “el que quedarà després de mi no pot ser de l'ordre de la imitació sinó de la superació.” (251) com ja s'havia comentat anteriorment, no es tracta d'imitar al mestre, sinó de superar-lo.

Una obra “és actual no perquè doni compte de l'actualitat sinó perquè hi respon i, responent-hi, indica alguna possibilitat d'ultrapassar-la.” (267) Crear peces actuals no vol dir omplir el teatre d'andròmines electròniques, de projeccions innecessàries i d'efectes visuals. Fer una obra actual és ser capaç de copsar la realitat present, els convenis socials que hem acceptat i, potser, intentar desballastar-los, mostrar-los despullats, ridículs, absurds.

Publicat per Roger Simeon a 10:21

 Recomanat a Google

Etiquetes de comentaris: Artaud, Doctor Faust, l'art com a vehicle, La Fura dels Baus, los hijos se han dormido, Peter Brook, teatre de les fonts, teatre laboratori, titus andrònicus

Cap comentari:

Publica un comentari

Escriu el teu comentari..

Comenta com a:

Publica

Previsualitza



[Pàgina d'inici](#)

[Entrada més antiga](#)

Subscriure's a: [Comentaris del missatge \(Atom\)](#)