

*Jerzy Grotowski*

# TEATRE I MÉS ENLLÀ

TEXTOS SELECTES 1969-1995

*Edició a cura d'Anna Caixach i Inês Castel-Branco*

*Traducció d'Anna Caixach*

*Introducció d'Inês Castel-Branco*

*Epíleg d'Antonio Attisani*

FRAGMENTA EDITORIAL

Publicat per FRAGMENTA EDITORIAL, SLL  
Plaça del Nord, 4, pral. 1.ª  
08024 Barcelona  
www.fragmenta.cat  
fragmenta@fragmenta.cat

Col·lecció ASSAIG, 15  
Consell assessor PERE LLUÍS FONT  
FRANCESC-XAVIER MARÍN  
JOSEP OTÓN  
FRANCESC TORRALBA  
AMADOR VEGA

Primera edició DESEMBRE DEL 2009

Producció editorial IGNASI MORETA  
Producció gràfica INÈS CASTEL-BRANCO  
Correcció d'originals FRANCESC TORRENT GIRONELLA

Impressió i relligat ROMANYÀ VALLS, SA

© THE JERZY GROTOWSKI ESTATE  
per tots els textos de Grotowski

© 2009 ANNA CAIXACH  
per la traducció de tots els textos de Grotowski

© 2009 INÈS CASTEL-BRANCO  
per la introducció

© 2009 ANTONIO ATTISANI  
per l'epíleg

© 1994 MAURIZIO BUSCARINO  
per la fotografia de la solapa

© 2009 FRAGMENTA EDITORIAL  
per aquesta edició

Dipòsit legal B. 46.652-2009  
ISBN 978-84-92416-29-5



Aquesta obra ha comptat amb l'ajut del  
Instytut Książki – the ©POLAND Translation  
Program, de l'Instituto Polaco de Cultura i  
del Consolat General de Polònia a Barcelona

RESERVATS TOTS ELS DRETS

## ÍNDIX

<i>Invitació a la lectura de Grotowski</i> , INÈS CASTEL-BRANCO	7
Una decisió	9
El context polonès dels seixanta	13
L'estètica del silenci	17
Una recerca «espiritual»	20
Apunts biogràfics	26
Selecció de textos	51
Bibliografia	58

## TEXTOS SELECTES

1969-1995

I	Ordre extern, intimitat interna (1969) <i>Entrevista a cura de Marc Fumaroli</i>	65
II	Resposta a Stanislavski (1969)	77
III	El que fou (1970)	101
IV	Holiday [ <i>Święto</i> ] – El dia que és sant (1970-72)	123
V	Teatre de les Fonts (1979-82)	143

VI	Tu es le fils de quelqu'un (1985)	175
VII	Performer (1987)	195
VIII	De la companyia teatral a l'Art com a Vehicle (1989-90)	203
IX	De la pel·lícula <i>Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski</i> (1982) <i>Jerzy Grotowski entrevistat per Marianne Ahrne</i>	233
X	El que quedarà després de mi... (1995) <i>Entrevista a cura de Jean-Pierre Thibaudat</i>	247
	 <i>Després de Grotowski, ANTONIO ATTISANI</i>	 257

## INVITACIÓ A LA LECTURA DE GROTOWSKI

*Inês Castel-Branco*

## UNA DECISIÓ

*El teatre ha estat una aventura enorme en la meua vida. Ha condicionat profundament la meua manera de pensar, d'analitzar les coses, de veure la gent, de mirar la vida. Fins i tot diria que el meu llenguatge ha estat format pel teatre. Però no vaig arribar a aquest treball buscant el teatre i, en realitat, vaig buscar sempre alguna altra cosa.*

JERZY GROTOWSKI (1992)

UN DIA DE PRINCIPIS de 1970 un director teatral polonès anuncia que no vol dirigir més espectacles. Té trenta-sis anys i és una de les grans promeses de l'escena internacional. Feia poc més de deu anys havia fundat el Teatre Laboratori amb un grup d'actors molt joves i inexperimentats. Les seves produccions havien estat alguns dels esdeveniments teatrals més impactants dels anys seixanta. París i Nova York l'havien aclamat com el nou messies del teatre. Començava ara a ser conegut fora de la seva Polònia natal, després de molts anys d'aïllament imposat pel règim socialista. A finals de 1969 realitza un viatge en solitari a l'Índia. Quan torna comunica la seva decisió d'abandonar els espectacles. No ho fa per caprici ni per por de l'èxit, sinó dins la més gran llibertat. La

seva recerca ja no cap dins les fronteres del teatre; necessita anar més enllà.

Es diu Jerzy Grotowski (1933-1999). És un home intel·lectualment brillant, un director autoritari i ple d'humanitat alhora, un gran coneixedor de les tradicions d'arreu del món, un buscador. El seu gran amic, el director anglofrancès Peter Brook, afirmarà d'ell alguns anys més tard:

És conegut com un professor d'actors superb, i com a pioner que ha fet tremolar totes les formes existents. És d'alguna manera una figura prohibida, un profeta. Però per als seus amics és bastant diferent. El Grotowski que coneixem és algú on l'amor es combina amb la intel·ligència. On la puresa dels objectius és més important que la seva teoria. Per Grotowski, el teatre no és una qüestió artística. No és una qüestió de representacions, produccions, *performances*. El teatre és alguna cosa més. El teatre és un instrument antic i bàsic que ens ajuda únicament amb un drama, el drama de la nostra existència, i ens ajuda a trobar el nostre camí vers la font del que som.<sup>1</sup>

Molts l'anomenen *guru*, *mestre*, *savi*, *messies*, *profeta*, *sacerdot*, *yogui*, *ermità*, *místic*... Ell mateix utilitza sovint conceptes religiosos per definir el seu teatre dels seixanta: parla de l'*actor sant*, el *sacrifici expiatori*, l'*acte total*, la *comunió*, la *via negativa*, el *ritual laic*..., però aclareix que es tracta d'una *santedat laica*, d'un *ritual laic*, que ell parla com a no creient. Les seves posades en escena estan plenes d'encanteris, lletanies, cants litúrgics, ritualitat. Té una fascinació pels temes

1. Peter BROOK, «Introduction to the film *With Grotowski. Nienadówka 1980*», dins *With Grotowski. Theatre is Just a Form*, edició a cura de Georges Banu i Grzegorz Ziółkowski amb Paul Allain, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław, 2009, p. 27.

mítics del passat, però els provoca perquè encara puguin dir alguna cosa en el present, segons una *dialèctica entre la burla i l'apoteosi*, entre la blasfèmia i el reconeixement del sagrat.

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, totalment centrat en el cos de l'actor. En temps de noves avantguardes, diu que se sent a la *rereguarda* del teatre, que vol tornar als orígens. En un moment en què la majoria de companyies s'immisceix en la vida política creant espectacles participatius d'actualitat, Grotowski reprèn obres del passat, les disseca i recontextualitza dràsticament, sacsejant de tal manera els espectadors que aquests es veuen incapaços d'aplaudir. Quan es fa internacionalment conegut, ho abandona tot.

El seu procés al llarg dels anys seixanta ha estat de reducció, negació, desaprenentatge, desteatralització. Era conseqüència de la *via negativa* que proposava: no es tractava ja de colleccionar tècniques actorals o recursos materials, sinó d'eliminar els obstacles interns i els bloqueigs físics de l'actor, simplificar l'escenografia, reduir el nombre d'espectadors perquè aquests esdevinguessin testimonis. Avançava cap al grau zero del teatre. La relació buberiana Jo-Tu era tot el que restava en el camp de batalla després d'haver eliminat els elements accessoris que no constitueixen el nucli de la trobada teatral i humana.

¿Com hem d'entendre la seva retirada del món dels espectacles? ¿Com cal percebre el seu silenci volgut, crític, dissident? ¿Com podem parlar d'un artista que rebutja les obres?

Hi ha moltes respostes possibles i possiblement coexistents: Grotowski vol defugir l'automatisme com a director teatral; Grotowski no sap com continuar després de la *per-*

*fecció* de les seves últimes obres; Grotowski està desillusionat amb la resposta dels espectadors i vol prescindir-ne; Grotowski està decebut amb la societat, que ha perdut els referents mítics i la capacitat de celebrar el ritual; Grotowski se sent limitat pel marc teatral, que imposa restriccions al treball interior amb l'actor; Grotowski vol dedicar-se de ple a la recerca que sempre l'ha interessat, la recerca de les condicions d'una trobada humana desarmada, la recerca de les fonts de totes les tècniques psicofísiques de les diferents disciplines espirituals, la recerca dels vehicles que permeten experimentar un estat d'organicitat pura, una energia més subtil que baixa al cos i el transfigura, la recerca d'una obra anònima, universal, primordial.

En una entrevista de 1969 Grotowski ens revela que havia buscat la *participació directa*, però no com ho feien molts altres grups teatrals dels seixanta, preocupats únicament perquè el públic es moguéss, interactués amb els actors o sortís al carrer a lluitar políticament per alguna causa justa —com passava amb *Paradise Now* del Living Theatre. La participació volguda per Grotowski era més profunda, era una comunió d'ordre gairebé *litúrgic*: una mena de cooperació simbòlica i emocional de l'espectador amb l'actor. Desillusionat i ple de dubtes, comenta:

Després de tantes exploracions, experiències i reflexions, encara dubto sobre la possibilitat d'una participació directa en el teatre actual, en una època en la qual no existeix ni una fe comuna ni una litúrgia arrelada en la psique col·lectiva com a eix per al ritual.

Tot el que puc dir amb certesa és que en el teatre de la nostra civilització no m'he trobat mai amb una participació directa. El Teatre Laboratori busca un espectador/testimoni, però el testimoniatge de l'espectador és possible únicament si l'actor acom-

pleix un acte autèntic. Si no hi ha acte autèntic, ¿què hi ha per testimoniar?<sup>2</sup>

La decisió presa per Grotowski a inicis de 1970 va sacsejar l'ambient teatral. Durant les tres dècades següents, en què va treballar allunyat de la mirada dels espectadors, Grotowski va poder desenvolupar una recerca extraordinària que va retornar a l'art la seva condició d'instrument o vehicle cap a un altre estadi d'existència, més vertader i orgànic, tan antic que l'havíem oblidat. Si la seva fase teatral va marcar el rumb artístic del segle xx, més encara ho van fer les seves experiències fora del teatre. Les etapes posteriors han estat com anelles d'una llarga cadena, estadis succesius i més complets que han arribat al que Brook anomenarà *l'Art com a Vehicle* —una expressió que després serà acceptada per Grotowski per definir la seva última fase.

#### EL CONTEXT POLONÈS DELS SEIXANTA

El context polonès dels seixanta està marcat per dos poders que conviuen de manera molt particular: el règim comunista i l'Església catòlica. Grotowski es manté al marge d'ambdós: «L'art no pot encadenar-se a les lleis de la moralitat comuna ni a cap catecisme.»<sup>3</sup> Els seus espectacles confonen alhora els membres de l'Església i els del règim: per una banda, es tracta d'un teatre blasfem i herètic que ofèn els més catòlics; per l'al-

2. «Ordre extern, intimitat interna», *infra*, p. 75.

3. Jerzy GROTOWSKI, «Declaración de principios», dins *Hacia un teatro pobre*, Siglo Veintiuno, Mèxic DF, 2002 (1.ª ed. anglesa: 1968), p. 215.

tra, presenta al·lusions espirituals que desagraden visiblement als comunistes. Els crítics teatrals hi veuen una dialèctica desconcertant entre la blasfèmia i la sublimació del sagrat, entre *la burla i l'apoteosi*;<sup>4</sup> els europeus més agnòstics l'acusen de misticisme o obscurantisme. Segons Antonio Attisani, «viure i créixer en aquell clima cultural sense ser un fidel ni de l'una ni de l'altra Església, i a més reconeixent en ambdues alguna cosa de vàlid, l'ha posat a dura prova».<sup>5</sup> Podem dir que Grotowski encarna una tercera via, un camí alternatiu entre el teisme i el materialisme. Lluny de tota etiqueta, es beneficia de la transmissió directa de mestres de les diferents tradicions, com un *lladre* que en treu el que necessita.

Però durant els anys seixanta Grotowski està encara molt condicionat pel seu context. El caràcter públic del Teatre Laboratori —subvencionat integralment per l'Estat, com tots els teatres polonesos d'aquell moment— implica un control constant de la censura sobre el contingut dels espectacles, els escrits publicats, la correspondència, els contactes amb l'estranger i fins i tot els assaigs (amb la presència de petits micròfons amagats). Per sobreviure dins aquest ambient repressiu és imprescindible emmascarar el llenguatge, parlar

4. Aquesta expressió és utilitzada, per primer cop, per Tadeusz Kundliński, un crític del diari *Dziennik Polski* de Cracòvia, en referència a una escena de la coneguda obra nacionalista *Dziady*, que durant molt de temps havia estat suprimida per anar en contra de Rússia, i que Grotowski va portar a escena de manera despullada i alhora grotesca. Cf. Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia. Seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Octaedro, Barcelona, 2000 (1<sup>a</sup> ed. italiana: 1998), p. 21.

5. Antonio ATTISANI, «L'arte del teatro nel secolo dopo Grotowski», dins Antonio ATTISANI i Mario BIAGINI (ed.), *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo* (Opere e sentieri, III), Bulzoni, Roma, 2008, p. 158.

per al·lusions. Ludwik Flaszen, col·laborador de Grotowski i conseller literari del Teatre Laboratori des del primer moment, explica com aplicaven estratègicament al teatre les paraules *laic* i *secular*: «La “laïcitat” era el nostre escut, que podríem anomenar “mòbil”: ens permetia protegir-nos dels atacs que venien de totes bandes. A més, proclamar d'entrada que practicàvem un “teatre religiós” hauria estat suïcida, i poc seriós. Sobretot en aquella època.»<sup>6</sup>

El dur context polonès va donar origen, paradoxalment, a grans llibertats creatives. Eugenio Barba parla de la Polònia socialista com d'«un període marcat per la mediocritat d'un règim policial i per l'ardor d'una vida intel·lectual i artística que era, al mateix temps, crit de llibertat i fatigosa artesanía de llibertat».<sup>7</sup> Grotowski, en una conferència de 1985, es presenta a si mateix com a exemple del que es pot fer per escapar de la mediocritat d'un sistema opressor:

*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. 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. He de resoldre el problema de la llibertat i de la tirania per mitjà de mesures pràctiques; això vol dir que la meua activitat hauria de deixar traces, exemples de llibertat.*<sup>8</sup>

6. Ludwik FLASZEN, «À propos des Laboratoires, Studios et Instituts», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 67.

7. BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes*, p. 7. Sobre la relació de Grotowski amb el règim comunista vegeu també Seth BAUMRIN, «Ketmanship in Opole. Jerzy Grotowski and the Price of Artistic Freedom», *TDR: The Drama Review*, vol. 53, núm. 4, T204 (hivern del 2009), p. 49-77.

8. «Tu es le fils de quelqu'un», *infra*, p. 176 (la cursiva és de l'autor).

Per alguns crítics dels anys seixanta el treball de Grotowski semblava apolític, però hi havia una rebellia molt subtil. Deia Grotowski que «l'art és profundament rebel. Els artistes dolents *parlen* de la rebellió, però els artistes veritables *fan* la rebellió.»<sup>9</sup> L'accent es troba en el *fer*, en l'acció competent i creativa —*fait accompli*. Grotowski critica la contracultura dels seixanta precisament per aquesta manca de *competència, precisió, lucidesa*: «La rebellió veritable en l'art és persistent, competent, mai diletant.»<sup>10</sup> El diletant, diu, és aquell que està treballant anant als costats, no el que excava un pou.

Els textos de què Grotowski se serveix, durant els primers anys del Teatre Laboratori, provenen del romanticisme polonès (Słowacki, Norwid, Mickiewicz, Wyspiański...). Ja en altres temps de repressió la literatura romàntica havia cohesionat la vida nacional i havia emergit en els diferents medis socials de Polònia com una mena de *religió nacional*. Grotowski sent un orgull patriòtic que el porta a una exaltació de la figura de l'heroi, a una admiració pels artistes que no s'han deixat sotmetre davant l'opressió exterior. Però no es limita a representar acríticament els mites polonesos col·lectius. Té consciència que el temps que li toca viure difereix profundament del període romàntic o de qualsevol altre moment de la història. En una societat fragmentada i dessacralitzada, incapaç de compartir una mateixa fe, Grotowski sap que ja no és possible una *identificació* amb el mite, sinó tan sols una *confrontació*. És per aquest motiu que s'enfronta violentament a les situacions tabú, als valors mitificats:

9. *Ibid.*, p. 177.

10. *Ibid.*, p. 178.

Em fascinaven i m'omplien d'una sensació de desassossec, alhora que obeïa a una crida de blasfèmia. Volia atacar-los, transcendir-los o confrontar-los amb la meua mateixa experiència, que alhora està determinada per l'experiència col·lectiva del nostre temps. Aquest element de les nostres produccions ha estat titulat de moltes diverses maneres: «trobada amb les arrels», «la dialèctica de la burla i l'apoteosi» o fins i tot «religió expressada per mitjà de la blasfèmia; l'amor que es manifesta per mitjà de l'odi».<sup>11</sup>

Grotowski explicarà, anys més tard, que no es tractava d'una profanació, ja que aquesta es fa per pura difamació i per trencar amb el sentit del sagrat. La blasfèmia, en canvi, neix d'un reconeixement del sagrat, el provoca i distorsiona perquè el sagrat continuï estant viu. De fet, aquest procediment era comú a altres artistes de l'època. A Polònia, amb una tradició religiosa molt forta que convivia amb el règim i amb el realisme com a expressió oficial, el *grotesc* constituïa una de les vies més adients per expressar les veritats amagades.

#### L'ESTÈTICA DEL SILENCI

Al llarg del segle xx trobem un bon nombre d'artistes que no donen res per sabut, però que tampoc no són nihilistes. No s'afilien a cap institució religiosa, però continuen cercant el sentit de la vida per una via alhora secular i espiritual. Llegeixen els grans místics del passat, s'interessen pels mites i els textos de les tradicions religioses, recuperen els rituals. Substitueixen la fe cega per la recerca, la moral per una ètica

11. Jerzy GROTOWSKI, «Hacia un teatro pobre» (1965), dins *Hacia un teatro pobre*, p. 16-17.



espiritual en sintonia amb la naturalesa. Van a contracorrent. Recorren al silenci per mostrar una dissidència, una crítica subtil a la societat.

Grotowski ha estat un home de silenci. Exigia i postulava el silenci durant l'entrenament dels actors, les trobades, les conferències... El Teatre Laboratori era un àmbit de silenci, un silenci exterior que portava al silenci interior. A partir de 1962 va donar-se quelcom d'insòlit: després de presenciar *Akropolis* els espectadors restaven en silenci, sense aplaudir. La veritat d'un espectacle es mostrava com el que no es mereix un aplaudiment, el que es recull en silenci.<sup>12</sup> Sortien en silenci, i en silenci romanien els actors durant uns moments. Silenciosa va començar a ser, també, l'actitud de Grotowski durant els assaigs de preparació del seu últim espectacle, *Apocalypsis cum figuris*. La instrucció era substituïda per l'expectació, i Grotowski es limitava a mirar, des d'un racó, com qui espera el naixement de quelcom viu. Recordava la figura del savi que apareix en el Daodejing, aquell que actua sense acció, que no s'apropia de res, que renuncia a dirigir els altres, es desprèn de si mateix i es manté en la quietud:

Qui es dedica a l'estudi creix dia a dia;  
qui es dedica al Tao disminueix dia a dia.  
Disminueix i disminueix  
fins arribar a la inacció.  
No actuant, no hi ha res que no faci.<sup>13</sup>

12. Cf. Ludwik FLASZEN, «Grotowski and silence», *The Theatre in Poland*, núm. 3-4, p. 17-29. Text llegit també durant la conferència de Flaszen el 13 d'octubre del 2009, dins les Conferències Internacionals de l'Any Grotowski a Barcelona.

13. LAO ZI, *Tao te King. Libro del curso y de la virtud*, pròleg de François Jullien, edició i traducció del xinès d'Anne-Hélène Suárez Girard, Siruela,

La retirada de Grotowski del món dels espectacles no constitueix una fugida del món, sinó que ens parla d'una necessitat de silenci, un anhel de puresa, una depuració del llenguatge contaminat, una ascési, un contrapès a la societat desequilibrada. «Tot gran absent del món és un dissident», recorda Georges Banu.<sup>14</sup> Grotowski es va convertint en un mestre anònim, aparentment absent però autènticament present en el seu silenci. No persegueix la perfecció en solitud, sinó que cerca el perfeccionament dels altres, els proposa un camí. Rebutja convertir els seus exercicis en mètode, es nega a donar receptes: «Si un mètode té algun sentit, és en tant que és via per al desarmament, no en tant que és sistema.»<sup>15</sup> No vol deixebles submisos als quals adoctrinar, sinó alumnes que *tracionin el mestre amb grandesa*, companys d'armes, germans:

No vull deixebles. Vull companys d'armes. Vull una germandat d'armes. Vull persones afins, fins i tot aquells que estan lluny i que potser reben impulsos de part meva, però són estimulats per la seva pròpia naturalesa. Altres relacions són estèrils: tan sols produeixen el tipus de domador que domestica els actors en nom meu, o el diletant que s'amaga darrere del meu nom.<sup>16</sup>

El 1967, en un assaig titulat «The Aesthetics of Silence»,<sup>17</sup> Susan Sontag compara l'activitat d'alguns artistes del segle xx

Madrid, 2004, p. 125 (poema XLVIII). La traducció al català és meua (a partir de la traducció castellana de Suárez).

14. Georges BANU, «Grotowski, l'absence présence», dins *Le théâtre ou l'instant habité. Exercices et essais*, L'Herne, París, 1993, p. 89.

15. «Holiday [Święto] – El dia que és sant», *infra*, p. 137.

16. «Resposta a Stanislavski», *infra*, p. 80.

17. Susan SONTAG, «La estética del silencio» (1967), dins *Estilos radicales*, Muchnik, Barcelona, 1985 (1ª ed. anglesa: 1969), p. 11-43.

amb l'actitud dels místics. Parla precisament de la *via negativa* —l'anhel de trobar el silenci més enllà de la paraula, el desconeixement més enllà del coneixement— i de la seva transposició al pla artístic —l'eliminació de l'objecte, de la imatge, la introducció de l'atzar, l'anonimat, el silenci... Creu que és el llenguatge esgotat i corrupte de l'actualitat el que porta molts artistes a cercar la transcendència, l'espai buit, el silenci, a rebutjar sovint els espectadors (considerats *voyeurs*). El seu silenci, adverteix Sontag, no és neutral, no sorgeix amb facilitat, sinó que es presenta com una decisió o un càstig, com un anhel de puresa i plenitud que s'oposa clarament a la proliferació de llenguatges actual. Aquesta ha estat l'actitud de Duchamp, Cage, Beckett, Rimbaud, Wittgenstein, Valéry, Rilke, Apollinaire, Bergman, Keats, Beuys o Grotowski, també dels artistes del *land art* o l'*arte povera*. Tots han contribuït a reinventar el projecte d'*espiritualitat*.

#### UNA RECERCA «ESPIRITUAL»

Mircea Eliade, en un article de 1964 titulat «La permanence du sacré dans l'art contemporain»,<sup>18</sup> reconeix en alguns artistes una actitud destructora —o *negativa*— que compara amb els grans processos iconoclastes del passat i la seva voluntat de *recrear* universos més vertaders. Defensa que després de la *mort de Déu* proclamada per Nietzsche (1880) ja no és possible crear un art religiós convencional, però que

18. Mircea ELIADE, «Permanencia de lo sagrado en el arte contemporáneo» (1964), dins *El vuelo mágico y otros ensayos*, edició i traducció de Victoria Cirlot i Amador Vega, Siruela, Madrid, 1995, p. 139-146.

el sagrat continua manifestant-se de manera «irreconeixible, camuflat en formes, intencions i significacions aparentment “profanes”». <sup>19</sup> La destrucció dels llenguatges, la ritualitat dels processos creatius, la veneració per la matèria verge o la voluntat de tornar als orígens són manifestacions, en el món artístic, d'aquest anhel del sagrat.

Diversos crítics teatrals de l'època s'expressen de manera semblant. El primer volum de *Les voies de la création théâtrale* (1970) arrenca amb el teatre corporal i d'improvisació, amb un fons mític i ritual. Referint-se a les obres de Grotowski i Barba, Jean Jacquot es planteja: «¿Aquest teatre mític serà un substitutiu del que la religió, per molts homes d'avui, ja no pot satisfer?» <sup>20</sup> Jacquot reconeix que la referència a la religió no pot ser només un fet ocasional, una analogia, sinó que deriva d'unes transformacions socials i d'una transposició simbòlica, en el pla artístic, del que ja no pot ser viscut autènticament com a experiència religiosa.

La investigació portada a terme per Grotowski, malgrat la laïcitat amb què es vesteix, és vista per molts estudiosos i artistes com una *recerca espiritual*. Peter Brook afirma, en una conferència de 1987, que «en una altra època, aquest treball hauria estat l'evolució natural d'una obertura espiritual». <sup>21</sup> Considera l'espiritualitat com un camí cap a la interioritat humana en què es passa del conegut al desconegut, del visi-

19. *Ibid.*, p. 140.

20. Jean JACQUOT, «Présentation», dins Jean JACQUOT (ed.), *Les voies de la Création Théâtrale*, vol. I, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1970, p. 14.

21. Peter BROOK, «Grotowski, Art as a Vehicle», dins *With Grotowski*, p. 34. També a Richard SCHECHNER i Lisa WOLFORD (ed.), *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, Nova York, 1997, p. 381.

ble a l'invisible. Segons ell, Grotowski ens mostra com l'art de la *performance* pot recuperar la seva condició de vehicle cap a un altre nivell de percepció, com també són vehicles la dansa o la música entre els dervixos.

Eugenio Barba, que va passar tres anys com a assistent de Grotowski a Opole (1962-1964), reconeix en ell «una tensió secreta que va més enllà del valor artístic i social de l'espectacle, cap a una religiositat (no una religió) [...] vinculada a l'hinduisme», una set de transcendència que està impregnada de transgressió, de violació d'imatges i de tabús.<sup>22</sup> Explica com acabaven les seves converses parlant de temes religiosos, de l'Índia, i que recorrien sovint a l'expressió d'un savi del romanticisme polonès, Adam Mickiewicz, que definia l'experiència mística com alguna cosa que tenia lloc «davant els ulls de l'ànima». Grotowski, però, un any abans de morir manifestava encara un cert malestar en parlar d'*espiritualitat*: «¿Com podem evitar la paraula *espiritual*, que és terrible?»<sup>23</sup> En una entrevista de 1974 comenta:

L'única cosa que podem dir d'un artista, l'única definició, és que és un ésser humà. Quant a l'obra d'art, només existeix en tant que és trobada amb..., ¿amb nosaltres mateixos?, ¿amb un altre? Depèn. [...] Pel que fa a la meua recerca..., és en la carn on té lloc, i no té sentit parlar del que és espiritual perquè, si ens donem totalment, som totalment.<sup>24</sup>

22. Cf. BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes*, p. 46.

23. Jerzy GROTOWSKI, «La lignée organique au théâtre et dans le rituel», enregistrament sonor d'una conferència impartida el 12/1/1998 i publicada en CD pel Collège de France (París) dins la col·lecció «Le livre qui parle».

24. P. K., «Grotowski, l'artiste et la société. Un colloque à l'UNESCO», *Le Monde* (21/VII/1974).

Els seus espectacles dels anys seixanta causen una contínua perplexitat entre els crítics: «Si els seus actors són "sants", els espectacles de Grotowski són misses, cerimònies religioses que haurien de ser el que hi ha de més proper a un judaisme i un cristianisme primitius», publica *La Gazette de Lausanne*.<sup>25</sup> El *Journal de Genève* parla del llenguatge hagiogràfic de Grotowski i la conversió de la representació en cerimònia, «una mena de misteri, en el sentit antic de la paraula, on actors i espectadors es confonen en una comunitat d'iniciats. ¿Qui és qui?»<sup>26</sup> Alguns el relacionen amb l'Edat Mitjana, mentre que d'altres afirmen que ell és el creador d'un ritual modern arrelat en l'Antiguitat: «No és una representació, és un misteri modern, un ritu religiós», es llegeix en *Combat*.<sup>27</sup>

El que podem dir és que Grotowski és algú que *dialoga* amb l'Absolut i que proposa un treball *espiritual* sobre si mateix. Ho fa de manera amagada i herètica en la Polònia del moment. Afirmar aleshores que buscava el sagrat en el teatre hagués estat temerari: buscava el *sagrat laic*. Després es dedica a una recerca que sap que no és nova, que ja ha existit en èpoques passades. Però sent que no la pot definir amb noms religiosos, i tampoc no veu la necessitat d'anomenar-la. L'aspecte sacrificial del seu primer treball dona pas a una comunió totalment humana i interrelacional, on no es tracta de compartir Déu, com a l'Església, sinó de compartir vides:

25. Guy DUMUR, «Grotowski à Paris. L'acropole de la douleur», *La Gazette de Lausanne* (28/IX/1968).

26. François TRUAN, «Grotowski: un acteur ne doit pas faire semblant», *Journal de Genève* (7-8/XII/1968).

27. Matthieu GALEY, «Apocalypsis cum figuris». Le mage Grotowski», *Combat* (14/XI/1973).

Els homes compartien el pa sentint que compartien Déu. Compartien Déu. I nosaltres sentim la necessitat de compartir la vida, a nosaltres mateixos, tal com som, sencers, compartir el germà —i, si som germans, no compartir com el brioix sinó com el pa. S'ha de ser com el pa, que no vol ser més del que és, que és com és i no es defensa. ¿Com cal conèixer, com hem de dirigir-nos al germà com a Déu? I llavors, ¿com podem esdevenir germà? ¿On és la meva naixença, com a germà?<sup>28</sup>

En una etapa posterior Grotowski parlarà dels vehicles d'accés a un altre estat de percepció, l'energia subtil, els moments de gràcia, la verticalitat. El treball es farà a partir de textos molt antics, que es tradueixen gairebé literalment per extreure tota la saviesa que comporten. S'aprendran cants rituals amb aquells que encara els saben transmetre. Però com que els participants tenen horitzons religiosos molt distints, Grotowski evita utilitzar la paraula *espiritualitat*: «parlo d'energia: això no pertany a cap Església, a cap secta, a cap ideologia. És un fenomen que cadascú pot experimentar.»<sup>29</sup>

Grotowski se situa més enllà —o *abans*— de les diferències religioses, lluny també d'un sincretisme fàcil. Ha estat un experimentador, un «lladre» de tradicions, un gran observador que en treia el que li servia per a la seva recerca particular. No va sentir mai la necessitat de fer-se membre d'una religió concreta, fos local o exòtica, sinó que es va obrir a totes, com si continués la intuïció interreligiosa de la seva mare. La sacralitat del seu treball estava en la constant provocació del sagrat. Hi havia alguna cosa d'apòcrif, no

28. «Holiday [Święto] – El dia que és sant», *infra*, p. 141-142.

29. «El que quedarà després de mi...», *infra*, p. 249.

canònic, herètic. No li preocupava l'existència d'una vida després de la mort, sinó que volia viure plenament l'ara i aquí. No tenia nostàlgia d'un passat mitificat, però cercava els fonaments, l'origen. L'atreïen profundament aquells homes que trascendien els límits de les religions, els *iurodivi* o 'sants bojos':

Vaig dedicar una part de la meua vida a contactar amb aquestes persones, un contacte directe i sense amagar que es tractava de la conquesta de coneixement; i no d'una manera romàntica, com en les novel·les boniques, sinó a través d'una confrontació real, quan una transmissió veritable és rebuda o robada —de la mateixa manera que gairebé tot mestre veritable espera ser robat per algú de la generació següent.<sup>30</sup>

Com un místic, Grotowski defensa la via negativa per accedir al coneixement. Com un gnòstic, sent la nostàlgia dels orígens, de la *perla* perduda. Com un monjo, es lliura a la interioritat resguardant-se de les llums públiques. Com un antropòleg, proposa un treball de camp en les diferents tradicions culturals. Com un científic, investiga amb precisió els processos energètics que tenen lloc en el cos de l'actor. Com un home, es pregunta com pot esdevenir germà.

30. «Teatre de les Fonts», *infra*, p. 148-149. Grotowski explica també aquestes vivències de la infància en un documental concebut per Mercedes Gregory, *With Jerzy Grotowski, Nienadówka 1980*, narrat per Peter Brook i dirigit per Jill Godmilow.