

EUGENIO BARBA

LES ILLES
FLOTANTS



12

MONOGRAFIES DE TEATRE
INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA

Monografies
de
Teatre
12

EUGENIO BARBA

LES ILLES FLOTANTS

Amb un postfaci de Ferdinando Taviani

Traducció de Montserrat Ingla

PUBLICACIONS DE L'INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA

EDICIONS 62

Barcelona

MONOGRAFIES DE L'INSTITUT DEL TEATRE. DIPUTACIÓ DE BARCELONA.
INSTITUT DEL TEATRE, carrer Nou de la Rambla, 3 i 5 (Palau Güell).
Barcelona-1.

Traduït de la versió francesa titulada *L'archipel du Théâtre*.

L'edició original fou publicada sota el títol de *The Floating Islands*,
© Eugenio Barba i Ferdinando Taviani, Holstebro, 1979.

Coberta de Jordi Fornas.

Primera edició: març de 1983.

Drets exclusius d'aquesta edició (inclòs el disseny de la coberta):
Institut del Teatre, de Barcelona.

Realització: Edicions 62 s/a., Provença 278, Barcelona-8.

Imprès a Nova-Gràfik, Recared 4, Barcelona-5.

Dipòsit legal: B. 8.698 - 1983.

ISBN: 84-297-1993-8.

Hi ha un Gran Teatre, inútil i foll, però que inspira respecte i, fins i tot, amor. Wojtek Wojszczerowicz era vell, petit i lleig, el rostre atrotinat, la calba avançada. Era polonès i actor. Després d'un infart, els metges li varen prohibir de tornar a actuar. Va continuar. Segon infart. Els metges li prediren una mort immediata si tornava a l'escenari. S'obstinà: dos cops per setmana, cobert per una armadura feixuga, arrossegant el pas, com oprimit per un secret amagat, era Ricard III. Començava a preparar-se dos dies abans alimentant-se només amb un brou lleuger i un got d'aigua. I anava i venia per la seva cambra. Sense parar. Com per tranquil·litzar el seu cos: «Ja hi arribarem.»

El dia de l'espectacle dejunava completament per no tenir l'estómac pesat. A les tres de la tarda, sortia de casa seva i anava a peu al teatre. Vivia als afores; s'adreçava cap al centre amb un pas obstinat, mormolant les frases del seu paper. La gent el veia passar, encorbat, arrossegant el pas, com oprimit: «Un embriac, un dement.» Després es tornava a posar la seva armadura. Llavors venien les hores en què la seva mirada se n'anava més enllà dels espectadors, com per fugir la mort que el podia sorprendre a qualsevol moment. «Jo, ho entens, no actuo pel públic. Sinó per Déu.»

A Varsòvia se'm va ocórrer pensar que l'escola de teatre no més hauria hagut d'acceptar malalts del cor.

NOTA DE LA TRADUCTORA

1. El text presenta una quantitat considerable de neologismes. Per aconseguir una major fidelitat a la idea expressada, hem donat per bones solucions com *tecnicitat*, *socialitat*, *asocialitat*, *teatròleg*, *teatralitzar*, *teatralització*... i sempre hem respectat les cometes que alguns d'aquests mots duïen en la versió francesa.
2. Les formes franceses *danseur/danseuse*, les hem traduït respectivament pels mots catalans *ballari/ballarina* i *dansari/dansarina* indistintament. Hem evitat, doncs, formes com *dansador/dansadora*, *dansaire*... que, tot i perfectament correctes, no recullen l'accepció de «ballador professional» que les altres contenen.
3. Pot cridar l'atenció l'ús persistent dels pronoms forts *ell/ella* i de formes redundants que els acompanyen a fi de marcar la diferència de gènere. Tot i que provoquen construccions una mica estranyes, ens ha semblat important de mantenir-los per fidelitat a l'esperit d'aquest fragment.

LA VOCACIÓ TEATRAL: LABORATORI

Has de fer pagar a la gent per fer el teatre que ella vol, però pagar de la teva butxaca per fer el teatre que tu vols.

Vsevolod Meyerhold: *Conversacions amb Gladkov.*

Carta a l'actor D.

Aquesta carta va ésser escrita per Eugenio Barba, pensant en un dels actors de l'Odin el 1967. Sovint ha estat reproduïda en diverses obres i revistes, per presentar la visió teatral de l'Odin Teatret, i la seva actitud davant d'un actor «nou». Fou publicada per primera vegada en el llibre *Synspunkter om Kunst*.

(Copenhaguen, 1968)

Sovint m'ha deixat parat la falta de serietat en el teu treball. La qual cosa per altra banda no vol pas dir manca de concentració o de bona voluntat. Però això es manifesta en dues actituds. D'entrada, hom té la impressió que els teus actes no són dictats per una convicció interior o per una necessitat ineluctable que es revelaria en l'execució d'un exercici, d'una improvisació o d'una escena. Ja pots treballar concentrat, donar-te, que el teu gestos puguin ésser tècnicament precisos, que la teva interpretació no per això deixa d'ésser buida, i no crec en el que fas. El teu cos només diu una cosa: «Obeixo una ordre donada de l'exterior.» Els nervis, el cerebel, la columna vertebral no s'hi han compromès, i només la teva epidermis voldria fer creure que tot això és vital per a tu. Tu no experimentes en tu mateix la importància d'allò que tu vols compartir amb els espectadors.

Com pots aleshores esperar que l'espectador quedi atrapat pel teu acte? Així, com podries fer comprendre o admetre que el teatre és el lloc on les convencions i les traves socials han de desaparèixer i fer lloc a una comunicació franca i absoluta? Tu, representant de la col·lectivitat, ets en un punt on es manifesta la necessitat de cadascú de sentir-se acceptat, on les humiliacions, les experiències degradants per les quals has passat, el teu cinisme que és una actitud d'autodefensa, el teu optimisme que és la irresponsabilitat mateixa, el teu sentiment de culpabilitat apareixen a la vora de la teva necessitat d'estimar, de la teva nostàlgia d'un paradís perdut, potser, buscat en el passat, en la teva infantesa, en el caliu d'un ésser que t'ha fet oblidar l'angoixa, en un temps en què no et feies preguntes i en què exigies una resposta.

Tots els éssers presents en aquesta sala es commouen si, en la representació, retornes a les teves fonts, a aquelles experiències humanes comunes que resten amagades: veritable lligam humà que t'uneix als altres.

La segona tendència que veig en tu és el temor a considerar tota la serietat d'aquesta feina: experimentes com una necessitat de riure, de fer brometa, de comentar amb humor el que tu i els teus companys executeu. És com si volguessis fugir la responsabilitat que sents

l·ligada al treball per si mateix, i que consisteix a establir una comunicació amb els altres homes i a assumir les conseqüències d'allò que tu reveles. Tens por de la serietat d'aquesta feina, d'estar al marge d'allò que és permès: tens por que tot això sigui sinònim de fanatisme, d'avorritment, o d'isolament professional. Però, en un món en el qual els homes que ens envolten ja no creuen en res o simulen creure per estar tranquils, aquell qui furga en ell mateix per analitzar la seva condició, la seva manca d'ideals, la seva necessitat de vida espiritual, és pres per un fanàtic o per un ingenu. En un món en el qual fer trampa és la norma vigent, aquell qui cerca la «seva» veritat és pres per un hipòcrita.

Crec que no has pensat mai que tot el que alliberes, afaïçones i aconpleixes en el teu treball és una manifestació de vida i mereix atenció i respecte. Els teus actes, davant la col·lectivitat dels espectadors, han d'ésser posseïts per la mateixa força que la marca de les tenalles roents del botxí, o la de la veu de l'esbarzer ardent del Sinai. Només aleshores els teus actes podran continuar vivint en l'esperit i en el fur intern de l'espectador amb aquesta necessitat que provoca conseqüències imprevisibles. Quan Dullin jeia sobre el seu llit de mort el seu rostre es torçava, deformant-se segons les màscares dels grans papers que havia viscut: Smerdiakov, Volpone, Ricard III. No era només l'home Dullin qui moria, sinó també l'actor i totes les etapes de la seva vida.

Si et pregunto per què has esdevingut actor, em contestaràs que et vols expressar i realitzar-te. Però, què vol dir realitzar-se? Qui es realitza? Hansen, el cap d'oficina que viu una existència respectable, sense esquinçaments interns, mai turmentat per les preguntes que queden sense resposta? O el romàntic Gauguin que, després d'haver trencat amb les normes socials, acabà la seva existència en la misèria i la indigència d'un pobre poblet polinesi, Noa-Noa, en el qual creí haver trobat la llibertat perduda? En una època en què la fe religiosa és considerada com una neurosi, ens manca l'alna amb la qual mesurar l'èxit o el fracàs de la nostra vida. Siguin quines siguin les motivacions personals i amagades que t'han dut al teatre, ara que has entrat a treballar en aquesta professió, has de trobar un sentit que sobrepassi la teva pròpia persona i que et situï socialment cara als altres.

No podem preparar una vida nova sinó a les catacumbes. Heus aquí el lloc d'aquells qui, a la nostra època, busquen un compromís espiritual i no tenen por de la confrontació difícil. Això demana coratge: la major part de la gent no ens necessita. La teva feina és una forma de meditació social sobre tu mateix, sobre la teva condició d'home en una societat i sobre els esdeveniments que t'afecten en el més profund de tu mateix a través de les experiències del nostre temps. Cada representació en aquest teatre precari que topa amb el pragmatisme quotidià, pot ésser l'última, i has de considerar-la com

a tal, com la teva possibilitat d'apagar-te, adreçant als altres la memòria dels teus actes, el teu testament.

Si el fet d'ésser actor significa tot això per a tu, aleshores naixerà un teatre nou, una manera nova d'aprehendre la tradició, una tècnica nova. Una relació nova s'establirà entre tu mateix i els homes que al vespre vénen a veure't, perquè et necessiten.

Tot esperant la revolució

Publicat a la revista de l'Odin Teatret
Teatrets Teori og Teknikk.
(Holstebro, 1968/núm. 8)

Pretendre que el teatre ha de tornar a ésser un art popular seria alhora una utopia i una desconeixença de la seva història. En el passat, només trobem dues èpoques en què el teatre representava un esdeveniment social que abastava tota la collectivitat sencera: el drama grec i els Misteris de la Passió a l'Edat Mitjana. Però, en aquells temps, el teatre era menys un fet estètic que una manifestació d'edificació moral i religiosa. Només una comunitat unida per uns lligams potents i profunds i per una visió comuna de la vida pot reaccionar unànimement davant un espectacle que, actuant sobre les fonts de la seva fe i de la seva vida espiritual, pot esdevenir possibilitat d'acció.

Avui no hi ha un públic homogeni, sinó públics, reflexos de la nostra societat esmicolada. Des del moment en què el fons comú ha desaparegut —a saber, la fe religiosa i un codi moral veritablement sentit— cap forma de teatre no pot pretendre ésser popular, és a dir, capaç de vincular totalment la comunitat. El teatre ja no és l'única forma de representació. N'hi ha d'altres que són més excitants i més conformes al ritme de la nostra vida: l'esport, la televisió, el cinema, o, fins i tot, els viatges a l'estranger que permeten amb una hora d'avió —durada del trajecte entre els afores i el teatre del centre de la ciutat— de trobar-se en un país nou, en un món fantàstic que no està fet de cartró pedra, sinó de veritables decorats exòtics, animat per éssers humans que no representen espontaneïtat sinó que són autènticament espontanis, un món que ens allibera de l'opressió i dels tabús del nostre medi quotidià.

Quan parlo de teatre, no penso en un lloc de simple passatemp i tampoc en un centre didàctic o revolucionari. Per cobrir aquestes dues funcions, per una banda hi ha les discoteques, els clubs nocturns i els cabarets i, per altra, els cursos de tarda, les escoles de partit i els carrers.

El teatre és ficció, visió. Només la seva intensitat de suggestió actua sobre els espectadors. Quan s'esforça a ser el que vol suggerir perd el seu efecte. Als 1920 hi havia a Alemanya unes dotzenes de teatres comunistes d'*agit-prop*. No van poder aturar Hitler i ara tots

han estat oblidats. Mentrestant, Piscator i Brech, que formulaven la mateixa crida, però d'una manera artística, formen part de la nostra herència dramàtica i revolucionària.

El valor del teatre, avui, ja no rau en la seva funció sociològica, difusa i indefinible, sinó en el sentit psicològic, precís i distint que pren per cada actor i per cada espectador.

Tots hem vist espectacles en què els actors actuen en un remolí físic incontrolat —en diuen espontaneïtat— amb esgarips i moviments convulsius. En el mateix moment en què cerquen d'expressar el seu ésser total, s'esmicolen dins d'un no-res informe. Tot i que les aspiracions fonamentals d'un teatre d'aquest tipus siguin respectables, aquesta forma de comunicació no posa al descobert cap nova consciència articulada de nosaltres mateixos. Tot s'esllavissa en un caos, en la impotència.

El teatre, com tota activitat artística, és disciplina. Tota explosió visionària ha d'ésser dominada; l'actor ha de cavalcar el tigre, no s'ha de deixar esqueixar. El desbordament físic de les emocions ha d'ésser canalitzat, controlat i així esdevenir ona de signes explícits. No pot ésser el dominador i que llanci l'actor cap a accions desordenades que imiten el dolor. Aquest fals esqueixament, aquesta sensibleria epidèrmica molt propera a la histèria, aquesta imitació de les nafres de l'home del nostre temps i, sobretot, aquesta satisfacció personal i aquesta coartada de bona consciència que senten els actors, ens revelen la misèria i la hipocresia de tota la nostra època, de tota la nostra societat, i el teatre esdevé aleshores el reflex veritable d'una condició que cal destruir, començant pel mateix teatre. L'espectador somriu a un espectacle semblant i se sent tranquil·litzat: aquest lloc no és perillós, la mentida continua. L'impossible no es manifesta, els crits, els eslògans polítics, els cossos nus damunt l'escena són parracs amb els quals els actors cobreixen la seva vida interior. Per ser revolucionari, cal lucidesa, saber emprar les seves armes: els amateurs no han canviat mai la història.

El teatre no és pas una ciència exacta, un domini on pot esperar-se alguns resultats objectius, trametre'ls i desenvolupar-los. Les solucions trobades pels actors moren i desapareixen amb ells. Tot i així, els espectadors perceben com a signes objectius les accions articulades de l'actor i que no obstant això són el resultat d'un treball subjectiu. Com pot l'actor ser-ne la matriu i alhora estructurar-les en signes objectius l'origen dels quals es troba en la subjectivitat? Això és l'essència mateixa del joc de l'actor i de la seva metodologia. És impossible de descobrir la fórmula, l'utilitatge, els instruments que podrien donar una resposta definitiva a aquesta qüestió.

En el procés d'aprenentatge —que no podem pas limitar a tres o quatre anys— només hi ha una possibilitat: trobar els obstacles que traven la comunicació i depassar-los. La resta és incertesa.

El malentès comença amb la pedagogia, aquesta situació íntima

i particular en què una generació ofereix les seves experiències —de l'art i de la vida— a una altra generació. És del tot il·lusionari aprendre una sèrie d'elements que en realitat són clichés i estereotips: una mica de dicció, una mica d'història del teatre, una mica de psicologia i a tot estirar una mica de dansa moderna i acrobàcies. Només per una renovació contínua de la nostra actitud personal envers la vida determinarem una nova aproximació al nostre art. És el procés que ens transforma, la manera d'aprehendre quotidianament el nostre treball. Aleshores, que aquests joves que han escollit el teatre demostrin cada dia la necessitat de la seva tria, fins i tot amb aquest programa inconseqüent. Que topin amb un ofici que imposa unes exigències tan inhumanes que només alguns resisteixen, aquells qui són animats per una necessitat irreductible, aquells qui no s'accontenten amb solucions superficials, les bèsties de càrrega que s'enfronten a la inèrcia satisfeta de resultats superficials. Són aquests que, amb el seu propi jo, pel seu cos i la seva ànima, arriben a jutjar-se ells mateixos en tant que representants d'aquesta societat que encara titubeja: estimaràs el teu proïsme. I que no hi arriben amb caos, amb excessos, amb esquinçament emocional, sinó amb lucidesa i sang freda.

Ja no es tracta de ser missioner o artista original, es tracta de ser realista. El nostre ofici és la possibilitat de canviar-nos i, així, de canviar la societat. No cal preguntar: què significa el teatre per al poble? És una pregunta demagògica i infecunda. Sinó més aviat: què significa el teatre per a mi? La resposta, convertida en acció, sense planys i sense miraments, serà la revolució en el teatre.

Estrangers en el teatre

Aquest interview d'Eugenio Barba va ser realitzat per Bent Hagedst el 1968. Fou publicat per primera vegada a *The Drama Review* (New York, 1969/núm. 45) amb el títol: *Un Théâtre Sec-taire*.

Senyor Barba, com un italià esdevé home de teatre danès?

Quan tenia disset anys vaig venir a Escandinàvia després d'haver fet el batxillerat a Itàlia. Vaig trobar feina en una llauneria de Noruega on vaig passar un any. Després vaig ser mariner en un vaixell noruec durant dos anys. A continuació, vaig començar els meus estudis a la universitat d'Oslo i vaig reprendre la meua feina a la llauneria. Sóc llicenciat en lletres noruegues i franceses i en història de les religions. El 1960 vaig decidir d'ocupar-me del teatre i vaig rebre de la UNESCO una beca per anar a Polònia i m'hi vaig quedar quatre anys.

La meua formació va començar a l'escola teatral de Varsòvia. Després vaig passar tres anys amb Grotowski a Opole on es trobava aleshores el seu teatre. Vaig tornar el 1964 a Noruega i vaig intentar de penetrar en el món teatral. Però totes les portes se'm tancaven. No em va quedar més remei que començar sol. Com que era molt difícil de persuadir actors professionals de treballar amb mi, vaig prendre contacte amb gent jove que desitjava fervorosament fer teatre, i que com jo eren exclosos del circuit: havien estat refusats en el concurs del conservatori. Al començament, érem quatre. D'aquests quatre joves, dos em van seguir a Holstebro a Dinamarca i avui són els meus col·laboradors més propers.

Diuen que vau trencar amb Grotowski.

En el món del teatre, es mira sempre de fer gala de la pròpia originalitat, de renegar el propi pare, és a dir, la tradició que ens ha engendrat. Aquesta és una actitud que m'és del tot aliena. Si hi ha un home que jo consideri el meu mestre, és Grotowski. M'ha introduït en l'ofici, i sento el més gran respecte pel que fa. Les seves idees fonamentals, el seu mètode de treball, la seva consciència professional, per a mi, són un repte continu.

Em sento el seu deixeble en el veritable sentit de la paraula: som deixebles tant temps com podem reconèixer que el mestre pot do-

nar-nos sempre alguna cosa, ajudar-nos en el desenvolupament de la nostra personalitat cap a una major autonomia. En aquest sentit jo sóc deïxeble de Grotowski i ho seré encara molt de temps.

Diuen que el vostre teatre és un teatre sectari.

Vivim en una societat que es pretén liberal, en què hom es procura una coartada per no haver d'actuar intentant d'ésser «imparcial», «objectiu». La gent refusa de prendre una posició neta i de defensar-la: és això el que en diuen imparcialitat, objectivitat.

Més que en altres bandes, en el teatre, per aquest mitjà que ens permet de definir-nos en relació als altres, es tracta de tenir un punt de partida precís. No sabem a quin resultat anirem a parar. I, és justament per això que, des del principi, hem de tenir l'orientació més ferma, la més rigorosa, per no ser destruïts i minats completament per compromisos i per dificultats del trajecte. Si et lligues al teatre, cal oferir alguna cosa, no et pots acontentar amb consumir, no pots comportar-te com un paràsit, cal crear.

Triem els nostres actors no pel seu talent, sinó per la seva força de caràcter, la seva generositat, la seva perseverància. Som conseqüents en la tria del nostre repertori i en els nostres objectius artístics. Mirem d'edificar un teatre en el qual cada membre no se sent com un peó que és dirigit per un patró distant com en una gran indústria cultural, sinó on cadascú sent que té el seu lloc particular en aquesta petita societat i assumeix la seva part de responsabilitat en tot el seu treball físic, tècnic, administratiu tant com l'artístic.

Si per sectarisme entenem un comportament coherent, però més lliure i més obert tot i que disciplinat, doncs bé, aleshores som sectaris.

Molts pensen que la vostra forma de teatre no té cap possibilitat de desenvolupar-se. Quan s'ha vist el teatre de Barba una vegada ja s'ha vist per sempre.

Quan s'ha vist una tela de Van Gogh —bé, és el mateis. Si hom se serveix d'aquests criteris, ja no hi ha necessitat de llegir les novel·les de James Joyce, de Dostoievski o de veure les pintures de Cézanne. Només cal triar una sola pintura o un sol llibre i podem cremar la resta. Al meu entendre, aquest «defecte» és en realitat la forma d'expressió mateixa de l'artista: hi ha motius essencials que ens semblen vitals, podríem dir-ne ferides, obsessions que aprofundim i entorn de les quals donem voltes i més voltes constantment. És el que dóna a l'obra i a la continuació de les obres la seva coherència orgànica, vivent. És evident que les qüestions que s'intenten aclarir des de diversos punts de vista, cada vegada d'una manera nova, troben una ressonància i una correspondència en alguna gent, però pot-

ser no en la gent de què em parlàveu adés. Aquests tenen probablement d'altres obsessions que no són les meves.

Hom pretén que el teatre europeu ha sorgit dels ritus religiosos. El vostre teatre vol ser un retorn als orígens. Preteneu de regenerar el teatre o de fundar una religió nova?

No em feu fer de profeta.

Com és que la gent que ha estat testimoni dels vostres espectacles ha parlat sovint de misticisme, de religió?

La gent que assisteix a les nostres representacions en realitat parlen d'ells mateixos quan parlen de l'espectacle. Els qui parlen de les «ressonàncies religioses» de les nostres representacions parlen del fons religiós que hi ha en ells, que no volen reconèixer, i que projecten en l'espectacle com en un test de Rorschach. Així ens ensenyen més sobre ells mateixos que sobre nosaltres. N'hi ha prou per tranquil·litzar-nos sobre el nostre «misticisme» que altres espectadors facin una interpretació «materialista» dels nostres espectacles i hi reconeixin una actitud dialèctica en relació als problemes que tractem.

Heu parlat de ritus religiosos. Caldria encara posar-se d'acord sobre el sentit d'aquest mot. Avui ha esdevingut un mot que la crítica es tira pel cap però, originàriament, és un mot del vocabulari de la història de les religions. Un ritu és un procediment tècnic lligat a una fe religiosa pel qual hom tracta d'actuar sobre la instància sobrenatural. La missa catòlica és una repetició del sacrifici de Crist ofert a Déu Pare. La missa té un sentit ben definit. És un rescat, ha de servir per a una nova redempció perquè nosaltres hi participem. Un ritu sempre es funda en la repetició d'un acte acomplert en l'origen dels temps per un déu o per un heroi. Des del moment en què se separa aquest procediment tècnic de la fe religiosa que li dona un sentit, ja no hi ha ritu, sinó una fórmula buida que els crítics apliquen als fenòmens teatrals quan no tenen altres etiquetes per catalogar-los.

Però el que en el nostre teatre pot fer pensar en el ritu, és el que jo anomenaria més aviat uns models de conducta. Això no té res a veure amb la religió. Són reaccions biològiques que sorgeixen en situacions extremes. En els moments de gran angoixa, d'una felicitat sense límits, de terror o d'entusiasme, tots actuem d'una altra manera que en la vida quotidiana. El nostre comportament físic canvia, la nostra veu canvia. En el nostre teatre ens esforcem de fer aparèixer i, després, de canalitzar i disciplinar, aquests models de conducta.

Ens esforcem paral·lelament a trencar els condicionaments que dominen la nostra conducta social habitual i que són el model de la mimesi teatral tradicional. En el curs del nostre treball procurem travessar els nostres reflexos socialment condicionats per arribar al

nostre nucli vivent i original, i de dominar i transformar aquest procés en situacions teatrals. Si això de vegades evoca la gesticulació hieràtica d'alguns ritus religiosos, o d'alguns teatres orientals ritualitzats, no hi podem fer res.

El que avui considerem com el comportament «natural» de l'home del carrer no pot pas ser tan natural. Quan l'home del carrer, pres per una emoció violenta, agafa per instint una actitud «estranya» o hieràtica, potser es troba més proper de la naturalesa que quan posa els peus damunt la taula. La nostra recerca és primer que res d'ordre psico-fisiològic; i l'esperit científic amb el qual treballem ens prohibeix d'emascarar els resultats als quals anem a parar, encara que facin pensar en els ritus religiosos.

Tinc la impressió que com tots els artistes que miren d'innovar, rebeu, tammateix, nombroses influències. Per exemple, el teatre Kabuki, el Nō, Brecht, Stanislavski, Jung. Si us he fet la pregunta sobre els ritus, és perquè em sembla que Jung diu en alguna banda que la salvació dels homes consisteix a buscar nous ritus. És aquest un pensament que us hagi inspirat en el vostre treball?

No es pot salvar la societat amb el teatre. Això no s'ha vist mai. Quan el teatre té una gran funció popular i col·lectiva, és perquè forma part integrant d'una estructura social molt ben soldada. A Grècia formava part de la consciència religiosa i afavoria la integració de cada ciutadà en l'equilibri de la polis. També és el cas de l'Edat Mitjana i de d'altres zones de cultura com el Japó i l'Índia.

Però, en la nostra època esqueixada, seria simplement ridícul de creure que el nostre petit teatre que allotja setanta persones cada vespre podria salvar Dinamarca i el món sencer. No és el que volem. Som qualsevol cosa menys missioners. Com si nosaltres sabéssim el que està bé i el que està malament, el que és cert i el que és fals. Cap de nosaltres pot dir avui: heus aquí la veritat absoluta. El millor que podem fer és analitzar i confrontar la nostra veritat personal amb les experiències que hem fet, amb els fenòmens que ens envolten, amb els esdeveniments i les impressions que ens afecten cada dia. Aquesta confrontació comporta el canvi, estem sempre viatjant, canviem constantment d'equipatge. Potser fins i tot creem ritus sense adonar-nos-en.

El nostre punt de referència?

Ens concentrem en les possibilitats psico-físiques de l'actor, per tant, en les seves possibilitats fisiològiques: la veu, el cos, i mirem d'establir la comunicació amb els espectadors sobre una base diferent de la dels teatres dits d'avantguarda o tradicionals. Volem elaborar un llenguatge nou que instauri una nova forma de contacte i desenvolupar les nostres capacitats d'obertura als altres.

Un llenguatge que pugui commoure l'espectador tant immediata-

ment com nosaltres ens commovem veient una mare protegir el seu fill, o un home que fredament se'n carrega un altre pel carrer. Encara que mai no haguem assistit abans a una escena com aquesta, encara que no en conèguem el context, tanmateix ens commovem d'una manera física. Això constitueix un punt de partida molt concret. Per la resta no tenim cap fórmula que ens garanteixi a priori que el nostre treball és encertat o no. Som debutants en l'ofici. Només tenim quatre anys d'experiència darrera nostre i això no és res. Després de vint anys es pot començar a dir: això no va bé, això no s'ha de fer així. Tot depèn de l'experiència. I l'experiència es fonamenta en la quantitat d'errors que s'han comès.

Fins ara coneixia el vostre teatre a través de dos espectacles: Ornitofilena, de Jens Bjørneboe, i Kaspariana, d'Ole Sarving. En aquestes obres es veu una actitud crítica envers qüestions tan universals com l'amor i la fidelitat, envers la nostra societat i la religió cristiana. Com es pot conciliar això amb les vostres afirmacions encaminades a situar la vostra recerca en una perspectiva científica?

Els vostres espectacles potser no tenen la pretensió de salvar el món, però, almenys, el seu efecte en els espectadors és un efecte de provocació.

Un antropòleg que va al Brasil a fer una investigació en una tribu amazònica pot ben bé declarar: voldria ser objectiu. Tot i així, ell no és pas purament i simplement una placa fotogràfica, sinó un home portador de mil·lennis d'història, davant uns altres homes sorgits d'una història diferent. El principi d'objectivitat en aquest cas és a tot estirar un principi de simpatia, d'obertura generosa cap a l'altre, un refús de condemnar a priori. Però, en definitiva, fins i tot aquest principi d'objectivitat és el resultat d'una llarga evolució cultural pròpia de la civilització europea, de la qual el mateix antropòleg n'és un producte.

No pretenc de ser més objectiu que l'antropòleg. D'altra banda, cada vegada que els homes de ciència han intentat de buidar el concepte d'objectivitat científica de tot compromís ètic, en els camps de concentració, per exemple, l'home ha esdevingut, efectivament, un objecte per a l'home, i això ha conduït a un homicidi col·lectiu.

Si el teatre, metafòricament, pot ser comparat a la investigació científica, la dels psicofisiologistes i dels tècnics en acústica, per exemple, poden fer seves les investigacions de les ciències humanes, com l'antropologia, la psiquiatria, la sociologia, no és menys veritat que és més que cap d'aquestes ciències, compromès èticament i subjectivament. De la mateixa manera que no ho fa amb la religió, el teatre no s'identifica amb la ciència.

Heu emprat el mot provocació. No tenim la pretensió intolerable de «desemmascarar» els altres, que ben sovint és un subterfugi cò-

mode per evitar de desemascarar-se un mateix. L'únic dret que ens reconeixem és el de desemascarar-nos nosaltres mateixos: els testimonis d'aquest acte són lliures d'imitar-lo o de refusar-lo. Si això és provocació, és en un sentit radicalment diferent del que normalment s'entén per provocació. Quan creem un espectacle, no ens plantejem en principi que anirem a desemascarar la societat burgesa. ¿Qui ens prova per endavant que som uns arcàngels purs de tots els defectes d'aquesta societat que potser no és més que el nostre mirall?

Encara menys somnien, per principi, de denunciar els «alienats» que miren la televisió i van en cotxe. El que ens interessa és desemascarar-nos en tant que membres d'aquesta societat. Descubrim en nosaltres unes aspiracions, somnis ingenus i fins i tot folls. Voldríem viure en un món en què la justícia no fos només un codi, sinó una segona naturalesa, un món en què la gent no es mori de fam, en què es pugui viure amb dignitat. Aquestes nostàlgies, aquestes aspiracions utòpiques, topen amb la nostra experiència que ens recomana prudència i pragmatisme, i que ens suggereix d'adaptar-nos a una societat i a una època en què la raó científica i la desraó de pretensió científica regnen en la indiferència, la injustícia, la crueltat.

Si deixem que s'escapin cap a la realitat les nostres emocions utòpiques no farem més que augmentar el desordre i la infelicitat i aviat se'ns faria tancar en un asil com a psicòpates i inadaptats socials.

Ara bé, aquest crit fonamental, aquest nus d'emocions utòpiques, les manifestem en els nostres espectacles, però sempre en tensió amb el mutisme, la covardia i el conformisme dels nostres comportaments quotidians. Sí, teniu raó de veure-hi una actitud crítica: crítica del nostre pragmatisme i cinisme propis, de la nostra manca de coratge, de la paràlisi que ens impedeix de canviar-nos i de començar per aquí a canviar el món on vivim. Tensió que apareix en el pla teatral per un joc de contrapunts, ruptures de to, dissimetries, contrastos, encarnació directa de la nostra necessitat de sinceritat absoluta i de la nostra profunda incomoditat de ser on som.

ELS ANYS D'APRENENTATGE: ENTRENAMENT

«Avui, als seixanta anys, encara puc fer els moviments acrobàtics i assumir les posicions extenuants de la dona-guerrer en espectacles com La bellesa èbria o La fortalesa a la muntanya.

(...) A l'hivern el meu mestre em feia practicar la dansa i les batalles sobre el gel amb els tchao, unes petites xanques. Al principi queia contínuament, però a mesura que m'habitua a caminar amb els tchao sobre el gel, era més fàcil de fer els mateixos moviments sobre l'escena sense els tchao. Quan practicava amb els tchao, els meus peus eren plens de nafres i patia enormement. Pensava que el meu mestre no hauria d'haver sotmès un nen de deu anys a una prova com aquella. En canvi, hauria hagut de mostrar compassió.»

Mei Lan-Fang: *Autobiografia*

Entrenament físic. Entrenament vocal

Els textos que segueixen han estat escrits per Eugenio Barba per a dos films sobre l'entrenament de l'Odin Teatret, produïts en col·laboració per la Televisió italiana i l'Odin Teatret Film, i realitzats per Torgeir Wethal.

A partir de 1971 l'Odin Teatret va establir un programa de col·laboració amb Mario Raimondo, director dels Serveis Experimentals de la Televisió italiana. Aquest programa implicava la producció de documents filmats sobre el teatre fets no des del punt de vista de l'espectacle, sinó del treball de l'actor. Sis films «didàctics» van resultar d'aquesta col·laboració:

Entrenament físic i vocal a l'Odin Teatret (dos films); Entrenament de Ryszard Cieslak del Teatre-Laboratorium de Wroclaw (dos films).

La mímica corporal segons el mètode d'Étienne Decroux, presentat per Yves Lebreton (dos films).

Realitzador: Torgeir Wethal.

ENTRENAMENT FÍSIC

Els actors de l'Odin Teatret, al llarg dels seus vuit anys d'existència, s'han entrenat regularment. La concepció d'aquest entrenament, la seva forma i el seu objectiu han seguit una evolució contínua conseqüent a l'experiència adquirida, a l'aportació dels nous actors i a les noves necessitats sentides en el curs del nostre treball.

Al principi, l'entrenament estava compost d'exercicis a partir de la pantomima, el ballet, el gimnàs, l'esport, la rítmica, el ioga, la plàstica, exercicis que coneixíem o que vam adaptar. L'entrenament era col·lectiu. Tots executàvem els mateixos exercicis, al mateix temps i de la mateixa manera.

A la llarga, ens vàrem adonar que el ritme era diferent segons l'individu. Alguns tenen un ritme vital més ràpid, d'altres més lent. Vàrem començar aleshores a parlar de ritme orgànic en el sentit de variacions, pulsacions, com el nostre cor, de la manera que ens el mostra un cardiograma. A partir d'aquest moment, l'entrenament es basà en aquest ritme i, personalitzant-se, esdevingué individual.

Els exercicis que vàrem elaborar, bé que continuaven essent els mateixos, canviaren de valor, de significació. En el fons l'exercici és com la porta d'eslalom a través de la qual l'actor fa passar, disciplinant-la, la seva activitat física. Sempre, en el nostre teatre, l'entrenament ha consistit en un encontre entre la disciplina —és a dir, la

forma fixa de l'exercici— i una superació d'aquesta forma fixa, de l'estereotip que és l'exercici. Cadascú ha de trobar la motivació d'aquesta superació perquè és ella la que decideix el sentit de l'entrenament.

Actualment, a l'octubre de 1972, l'entrenament es fonamenta en unes accions molt elementals, exercicis que, comproment-hi el cos sencer, el fan reaccionar completament. És el cos que ha de pensar totalment i adaptar-se, permanentment, a la situació que sorgeix. Mostrem un primer exemple d'exercici que obligui a ser precís. Es tracta de tocar, amb el peu, el pit d'un company, però tocar-lo d'una manera tan precisa, una mica sota l'estèrnium, que no se li pugui fer mal.

Demostració

Aquesta situació, aquest exercici, serveix per desenvolupar la confiança en el company de treball. Sembla paradoxal de desvetllar la confiança pel biaix d'una acció que fa por i provoca el reflex de fugir. Es tracta de tenir confiança, de comptar amb el company, i quan s'ha de picar, picar de manera que no tingui por, que superi el seu propi reflex de defensa. Aleshores, tot el cos ha d'actuar, reaccionar, adaptar-se però, al mateix temps, treballar amb tots els sentits aguditzats i amb precisió.

Demostració

Aquest tipus de situació en la qual els exercicis obliguen a una adaptació constant d'un mateix, poden ser de diverses menes. De tota manera, es tracta sempre d'accions que obliguen a ésser precis, és a dir, que exigeixen una total sang freda de l'actor. Aquest ha d'ésser menat per la pròpia intel·ligència física. És el seu cos sencer el que pensa i el que pensa ja és acció, reacció.

Aquesta relació de confiança en els seus propis reflexos, en la seva pròpia intel·ligència física i envers els companys, es manifesta a través d'accions físiques. Però, aquesta confiança s'ha de desenvolupar ulteriorment. En el nostre teatre no hi ha ensenyants, no hi ha pedagogs. Els actors han elaborat ells mateixos el seu propi entrenament. Els companys més vells donen consells als més joves, posen la seva experiència al seu servei. Assistit per un actor més vell, el més jove comença a assimilar una sèrie d'exercicis determinats; després, quan els domina, pot individualitzar-los segons el seu propi ritme i la manera personal d'abordar el treball.

Demostració: exercicis d'acrobàcia

Ara els exercicis són assimilats; es dominen perfectament. S'hi pot treballar amb plena llibertat, segons el ritme propi.

Aquesta sèrie d'exercicis és un exemple de reaccions físiques portades fins a les últimes conseqüències. En realitat, el nostre cos pot volar, pot tornar a terra sense feixuguesa, sense por. El valor psicològic d'aquests exercicis és essencial. Semblen molt difícils per a una persona que els afronta per primera vegada, fins i tot, impossibles. No obstant això, després del primer dia de treball, sota la direcció pacient d'un company, hom és capaç d'executar-ne un o dos, més o menys bé. Després d'un mes de treball quotidià, es poden executar tots, potser no perfectament però és igual: hi ha molt de temps per endavant. Hom sap que s'hi pot arribar, que el que semblava impossible és a l'abast, si es treballa cada dia.

És en això que rau el valor de l'entrenament: autodisciplina quotidiana, personalització del treball, demostració de la possibilitat de transformar-se, estímul i efecte sobre els companys i sobre el mitjà de treball.

Aprendre cada exercici d'una manera freda, assimilar-lo pacientment a través d'un llarg treball, fondre'l amb els altres fins que s'esdevingui com una gran ona —tal és el camí que duu a l'entrenament individual, modelat sobre el seu ritme orgànic, sobre les seves necessitats, sobre les seves motivacions. Dit d'una altra manera, cal que l'actor respongui amb el seu cos sencer i que disciplini les seves reaccions a través de les formes fixes dels exercicis. Aleshores és molt important el ritme, veritable pulsació que transporta l'actor i que revela la seva emoció personal.

Ara, una sèrie d'exercicis que són la base d'un entrenament individual.

Demostració

L'entrenament tal com nosaltres el practiquem en el nostre teatre no ensenya a ser actor, a representar un paper de la Comèdia dell'Arte o a interpretar un personatge tràgic o grotesc. No dona pas la sensació de saber alguna cosa, d'adquirir habilitat. L'entrenament és un retrobament amb «tot tu mateix». És per això que parlem d'entrenament i no d'escola o de període d'aprenentatge. Encara que els nostres actors són formats en el nostre teatre, no és una escola en el sentit habitual perquè ni hi ha ensenyants, ni programa d'estudis. Els actors decideixen i elaboren el seu propi treball. Però per arribar a aquest punt de llibertat, cal que hi hagi autodisciplina. Per això, l'entrenament és necessari per a tots, fins i tot per aquell que treballa en el nostre teatre des de fa molt temps.

El que fas, fes-ho amb tot tu mateix: això sembla simple. Cadascú pot repetir-s'ho. Però, en realitat, només ens és donada una possibilitat: fer-ho, és a dir, viure-ho concretament en l'acció, cada dia. És el que l'entrenament ens recorda.

ENTRENAMENT VOCAL

La veu en el seu component semàntico-lògic així com en el seu component sonor, és una força material, una veritable acció que posa en moviment, dirigeix, atura. En realitat, cal parlar d'accions vocals que provoquen una reacció immediata en aquell qui se'n sent tocat. Donarem un exemple d'acció vocal, de la veu com a força activa.

Iben, en una llengua que ella inventa i improvisa sobre la marxa, dirigeix dos dels seus companys de manera que els fa fer el que vol. La seva veu se sent contínuament, és a dir, ella mira d'invitar, incitar, obligar els seus companys a executar el que vol. Al mateix temps, la veu reacciona, s'adapta a allò que fan els seus companys. Aquests estan d'esquena, no la poden veure. No han de fer res, no han d'actuar segons una consigna establerta o prèvia, només reaccionar, respondre amb tot el cos a l'estímul vocal d'Iben.

Demostració: la veu com a força activa

La veu com a procés fisiològic compromet tot l'organisme i el projecta en l'espai. La veu és una prolongació del nostre cos. Ens dona la possibilitat d'actuar concretament, fins i tot a distància. Com una mà invisible, s'estén fora del nostre cos i actua, i tot el nostre cos viu i participa d'aquesta acció. El cos és la part visible de la veu i es pot veure com i on neix la impulsió que, a la fi, esdevindrà so i paraula. La veu és cos invisible que opera en l'espai. No hi ha dualitat, subdivisions: veu i cos. Hi ha només accions i reaccions que comprometen el nostre organisme en la seva totalitat.

El nostre treball té un sol objectiu: estimular la imaginació vocal individual i preservar les reaccions orgàniques espontànies.

En la situació del nostre treball, el cos i la seva part invisible, la veu, s'adapten, és a dir, reaccionen contínuament als estímuls. Donarem un exemple ara de reaccions a estímuls.

Diré a Jens d'agafar-me la mà amb la seva veu i que la faci sortir de la part del seu cos que més propera estigui de la meua mà. Simplement això: agafar-me la meua mà amb la seva veu i respondre als moviments de la meua mà, és a dir, reaccionar a les seves accions.

Demostració: reaccions a estímuls

En aquesta situació, l'estímul era molt simple però concret. Cadascun dels seus petits canvis repercutia immediatament en accions vocals. El cos del company parlava, estava compromès completament. Era tot el cos que parlava, s'adaptava contínuament, tens vers l'exterior, vers un punt de referència ben determinat. Això és la regla: per a accions precises, calen estímuls precisos, estímuls concrets en el seu caràcter i ben situats en l'espai.

En general es diu que un text ha de ser interpretat; però quan parlem, en la vida, no ens concentrem en els mots, no *interpretem* en fred els mots. El nostre discurs és dut per una ona que és l'ona respiratòria, que pot durar poca o molta estona. Quan parlem, si el procés és espontani, no ens concentrem en les paraules, res no ens frena, res no ens bloqueja si hi ha una sensació de seguretat, és a dir, si no tenim por, si no se'ns molesta, si no hem de fer atenció al que hem de dir o si no parlem una llengua estrangera que no coneixem massa bé. Cal recrear aquesta sensació de seguretat en una situació artificial que és la situació teatral. Cal doncs eliminar el bloqueig objectiu que pot representar el fet d'haver de recordar el text a dir. Aleshores, cal aprendre el text de memòria, d'una manera perfecta, a fi que brolli sense dificultat com un veritable procés espontani que permet a l'actor de concentrar-se en la seva acció en l'espai i oblidar el text après. En el fons, encara que les paraules hagin estat escrites per un altre, encara que, com és el meu cas, utilitzi paraules que no són pas meves, però que m'han estat donades per una cultura i una tradició, aquestes paraules esdevenen verb vivent, presents a través de tot el meu ésser com reaccions personals.

Allò que anomenem estímuls és un punt de partida que ha de permetre a l'actor de continuar en plena llibertat. L'actor, des d'aquest punt de partida, comença a escollir, a desenvolupar les seves pròpies imatges; els seus propis estímuls als quals reacciona. Aquesta és la segona fase del procés de treball.

Demostració: improvisació vocal

Allò que anomenem estímuls és una imatge concreta, precisa però suggerent que interpel·la la imaginació de l'actor. És un punt de partida que permet a l'actor de prendre la imatge inicial i empeltar-la a la seva pròpia fantasia, al seu propi univers interior i desenvolupar les seves pròpies imatges, les seves pròpies associacions que són reaccions vocals. Encara que el punt de partida, la imatge inicial, sigui donada per l'exterior, tot el procés es personalitza i esdevé expressió individual de l'actor i del seu univers.

Si hi ha estímuls precisos, hi ha també reaccions precises. A no

ser que hi hagi impediments, bloqueigs. Pot haver-hi bloqueigs de tipus objectiu, el fet que algú miri de recordar el text a dir, o en el cas de bloqueigs psicològics, els més freqüents: tenir por, no sentir-se segur. És essencial, en tot aquest procés, de crear una sensació de protecció per al qui treballa. Això decideix els resultats.

Només si hi ha estímuls precisos, les reaccions seran precises. Una lògica sonora es manifesta aleshores a través del ritme, és a dir, a través dels canvis, les variacions de to, els intervals, la intensitat de la veu, els canvis de volum, els accents tòncics que subratllen certes parts de les frases, les micropauses davant de certs mots, totes les pauses que precedeixen les inspiracions, que en lloc de fer uns «forats», en el nostre discurs, n'aguditzen el sentit.

Si aquest ritme existeix, si aquesta pulsació vocal i física existeix, és el signe que el cos sencer viu. És aquest ritme el que fa estremir tot aquest teixit de sons i de significacions que és el nostre cos present i projectat en l'espai.

Durant tot el procés de treball, cal refusar voler obtenir uns resultats originals, emetre sons estrambòtics, estranys, crits inarticulats que transformen les nostres reaccions vocals en un magma sonor que sembla dramàtic però que, de fet, és artificial, fals i forçat. Cal oblidar la pròpia veu, no escoltar-se, no jutjar-se. Oblidar la pròpia veu, restar atent amb tot el cos als estímuls i reaccionar-hi.

Aleshores, el cos viu, la veu viu, palpita, vibra com una flama, com un raig de sol que neix en el nostre cos, illumina i escalfa tot l'espai. Si partim d'aquest modest punt d'arrencada, treballant regularment, al cap dels anys començarà l'eclosió del que és la nostra flora vocal, les arrels de la qual viuen en el nostre cos, són el nostre cos, amb les seves experiències i les seves aspiracions.

Paraules o presència

Publicat per primera vegada a *The Drama Review* (New-York, 1972/núm. 53) en un número dedicat a les noves aproximacions del treball teatral.

L'entrenament no ensenya a representar, a ésser hàbil, no prepara per a la creació. L'entrenament és un procés d'autodefinició, un procés d'autodisciplina que es manifesta per unes accions físiques. No és l'exercici en si mateix el que importa —per exemple, fer el pont o capitombes— sinó la justificació que cadascú dona al seu propi treball, justificació potser banal o difícil d'explicar amb paraules, però psicològicament perceptible, evident per a l'observador. Aquesta aproximació, aquesta justificació personal, decideix el sentit de l'entrenament, de la superació dels diferents exercicis que, en realitat, no són més que uns moviments gimnàstics estereotipats.

Aquesta necessitat interior determina la qualitat de l'energia que permet de treballar sense pausa, sense sentir la fatiga, de continuar fins i tot estant esgotat i, en aquest moment, anar més lluny sense capitular. Això és l'autodisciplina de què he parlat.

Entenguem-nos bé, tanmateix: no s'esdevé creatiu matant-se d'esgotament. No és pas per encàrrec, forçant-nos, com ens obrim als altres.

L'entrenament no és una forma d'ascetisme, una duresa malèvola envers un mateix, una persecució del cos. L'entrenament és un test que posa a prova les pròpies intencions de l'actor: fins on s'està disposat a pagar amb la pròpia persona pel que hom creu i afirma. És la possibilitat de salvar l'abisme que separa la intenció de l'acte.

Aquesta tasca quotidiana, obstinada, pacient, sovint en l'obscuritat, de vegades fins i tot mirant de trobar-hi un sentit, és un factor concret de la transformació de l'actor en tant que ésser humà i membre del grup. Aquesta transformació imperceptible de la seva pròpia existència i de la dels altres, aquest tamisatge minuciós dels seus propis prejudicis, dels seus propis dubtes —no per mitjà de gestos i frases grandiloqüents, sinó per la silenciosa activitat quotidiana— es reflecteix en el treball que troba noves justificacions, noves reaccions. Aleshores, el seu propi nord es desplaça.

Al començament teníem un programa d'exercicis que ensenyàvem a tots i que tots havien de seguir. Estava constituït per exercicis de

tota mena manllevats a la dansa, la mímica, el gimnàs, el Hatha-Ioga i l'acrobàcia.

Hem elaborat tota una sèrie d'accions físiques que hem anomenat «biomecàniques» segons el terme emprat per Meyerhold. Hem definit la biomecànica com una reacció molt dinàmica a un estímul extern. Els exercicis eren de naturalesa acrobàtica i molt violents. Així i tot, havien estat transformats per la nostra imaginació en allò que crèiem que era l'entrenament de l'actor oriental. Partint d'aquest entrenament tal i com existia en la nostra fantasia, volíem aconseguir un ritme de treball intens però amb la precisió, l'economia del moviment, la suggestió que atribuïm a l'actor oriental. Per a nosaltres, la biomecànica no era pas una reconstitució històricament i tècnicament exacta dels exercicis elaborats per Meyerhold, apuntant a una fita particular: a saber la creació d'un treball social per a l'actor. Hem emprat aquest terme per donar embranzida a la nostra imaginació, per estimular-nos. A què podria semblar-se aquesta biomecànica?

Hem intentat de reinventar-la, de redescobrir-la en els nostres cosos fent que coincidís amb les nostres justificacions i les nostres noves fites. Els actors, individualment o en col·laboració, traçaren el mapa d'aquest territori, el qual també comprenia els «combats», les lluites —exercicis per als reflexos mitjançant els quals l'actor s'ha d'adaptar immediatament a una situació, pensar amb tot el cos, reaccionar completament amb ell.

Malgrat la meva experiència del teatre oriental, especialment del *Kathakali*, no me n'he servit directament. He intentat de fer imaginar als meus actors aquell teatre de colors i d'exotisme, d'acrobàcia i religiositat, apellant a la seva subjectivitat i a la seva fantasia.

El *Kathakali*, com tot el teatre oriental, no pot ésser copiat, trasplantat. Només pot ser un estímul, un punt de partida. En el teatre oriental l'actor està inserit en una tradició que ha de respectar d'una manera absoluta. Es limita a executar un paper en el qual el més mínim detall ha estat elaborat per un mestre en un passat més o menys llunyà. Com en el cas d'un pianista o d'un dansari de ballet clàssic, la seva evolució no pot prescindir de la virtuositat. En el teatre occidental, per altra banda, l'actor és —o hauria d'ésser— creador. El seu enfrontament a un text, gràcies a la seva sensibilitat i a la seva pròpia experiència històrica revela als espectadors un univers personal i únic.

Aquesta diferència essencial determina igualment la manera d'aprehendre l'ofici, la preparació, això que ara tenim el costum d'anomenar l'entrenament. Encara avui, l'actor del *Kabuki* o del *Kathakali* comença el seu entrenament a la mateixa edat que un infant europeu que desitja consagrar-se a la dansa. Les conseqüències psicològiques i fisiològiques són evidents. És absurd anar al Japó o a l'Índia i pren-

dre alguns exercicis del *Kabuki* o del *Kathakali* per adaptar-los passivament a la tradició pedagògica europea, amb l'esperança de fer els nostres actors uns «virtuosos» com els seus col·legues orientals. No són els exercicis per ells mateixos els que són decisius sinó l'actitud personal, aquesta necessitat interior que, en l'ordre emocional i amb una lògica que no es deixa atrapar en el parany dels mots, provoca i justifica la tria d'aquest ofici.

Aquesta actitud determina la creació de normes que esdevenen quasi un super-jo artístic o ètic en l'actor. Podem trobar també normes semblants en formes de teatre fonamentades en un aprenentatge purament tècnic. Aquí les circumstàncies històriques i les condicions del medi en el qual evoluciona l'activitat del teatre tenen una certa influència sobre l'elaboració d'aquestes normes que es reflecteixen en la tècnica. Per exemple, tot l'entrenament d'un jove actor *Kabuki* té lloc en una atmosfera rarificada, sense cap possibilitat de contacte amb els actors d'altres formes teatrals, del *Nō* o del teatre modern, en una estricta jerarquia professional petrificada en dinasties de famílies la mentalitat de les quals contrasta amb la vocació d'eficàcia industrial del Japó contemporani.

Passa el mateix amb l'actor del *Kathakali*. Mentre que l'actor del *Kabuki* pertany a la important firma d'un empresari que el col·loca en diferents teatres, l'actor del *Kathakali* treballa sobre un sòl religiós, el pati del temple, dedica el seu treball i el seu espectacle a les divinitats, viu d'una manera modesta sense la perspectiva d'esdevenir una *vedette* com el seu col·lega japonès. Aquestes circumstàncies socio-culturals, unides a una tradició professional particular que encara té un valor i un prestigi considerable per al jove aprenent-actor, són uns factors decisius per l'elaboració d'una expressivitat codificada i així transformada en tècnica.

Al principi de la nostra activitat, també creïem en el «mite de la tècnica», alguna cosa que era possible d'adquirir, de posseir, i que permetria a l'actor de dominar el seu propi cos, de prendre'n consciència.

Així, en aquest estadi, hem practicat uns exercicis per desenvolupar la dilatació dels ulls a fi de fer-los més expressius. Eren uns exercicis que havia après a l'Índia quan estudiava l'entrenament dels actors del *Kathakali*. L'expressivitat dels ulls és essencial en el *Kathakali* i el control de la seva musculatura exigeix moltes hores cada dia d'entrenament sever durant molts anys. Cadascun dels matisos tenen una significació precisa; la manera d'arrufar les celles, la direcció de la mirada, el grau d'obertura i tancament de les parpelles són codificades per la tradició i en realitat són conceptes i imatges immediatament comprensibles per l'espectador. Un control d'aquesta mena en un actor europeu no faria més que frenar les reaccions orgàniques del rostre i transformar-lo en una màscara sense vida.

Com un gresol en el qual es fonen els metalls més diversos, al principi vaig intentar de fusionar les influències més variades, les impressions que per a mi havien estat més fèrtils: el teatre oriental, les investigacions de la Gran Reforma, la meva experiència personal adquirida en la meua estada a Polònia i amb Grotowski. Desitjava aplicar aquest ideal de perfecció tècnica fins i tot en el camp del treball artístic que anomenem composició, terme arribat al nostre teatre per via de la terminologia francesa i russa i la interpretació que en feia Grotowski. Creia que la composició era la capacitat de l'actor de crear signes, d'emmotllar conscientment el cos fins a una deformació suggerent i rica en associacions: el cos de l'actor com una pedra de Rosetta i l'espectador en el paper de Champollion. L'objectiu era d'aconseguir, a un nivell conscient, amb un càlcul fred, allò que és càlid i ens obliga a creure amb tots els nostres sentits.

Però, sovint, em feia l'efecte que aquesta composició era imposada, que, tot i funcionant en un pla teatral, estava desproveïda de força capaç de perforar la crosta de significacions evidents. La composició bé podia ser rica, impressionant, posar l'actor en relleu i, no obstant això, era com una espècie de vel que em dissimulava alguna cosa que sentia en mi mateix, però que no tenia el coratge d'afrontar de revelar-me a mi mateix o, més aviat, de revelar als altres.

En el primer període de la nostra existència tots els actors feien conjuntament els mateixos exercicis sobre un ritme col·lectiu comú. Després, tots vàrem entendre que el ritme era diferent per a cada individu. Alguns tenien un ritme vital més ràpid, d'altres més lent. Vàrem començar a parlar del ritme orgànic, no en el sentit d'una cadència regular, sinó de variacions, de pulsacions com les del nostre cor, inscrites en un cardiograma. Aquesta variació contínua, fins i tot mínima, revelava l'existència d'una ona de reaccions orgàniques que arrossegaven el cos sencer. L'entrenament només podia ésser individual.

Aquesta creença en la tècnica com una espècie de poder màgic que pot fer l'actor invulnerable, també ens ha guiat al camp de la veu. Al principi, vàrem seguir les pràctiques del teatre oriental: franques imitacions d'alguns timbres de veu. Emprant la terminologia de Grotowski, hem donat als diferents tons de veu el nom de «ressonador». En l'entrenament del teatre oriental, l'actor jove aprèn mecànicament papers sencers amb tots els seus matisos vocals, timbres, entonacions, exclamacions —tot un teixit de sons perfeccionat per la tradició i que l'actor ha de repetir amb precisió a fi de ser apreciat per un públic de coneixedors. També vàrem trobar aleshores una sèrie de timbres tons, entonacions, que hem treballat quotidianament.

Aquest període de treball calculat, de «tecnicitat» pura, sembla confirmar l'exactitud de la hipòtesi de l'actor virtuós. Els efectes produïts eren interessants. Però durant el seu treball alguns actors acon-

seguien d'alterar el territori de la seva pròpia «flora vocal». Aquesta s'obria als estímuls que sobtaven per la seva suggestibilitat, per la seva càrrega emocional, i no es fonamentaven en la lògica o en un cert intel·lectualisme: «L'espectre del teu pare entra, i tu, Hamlet, crides de por o d'alegria.» I en surt un clixé de crit escanyat, pla, impersonal.

Així també hem descobert el valor de les imatges personals per incitar la veu i arribar al seu propi univers sonor. Ja no hi ha efectes calculats ni veu situada conscientment, simplement reaccions, respostes a la imatge que servia d'estímul. Vàrem començar a parlar d'accions vocals. Allò que havia estat per a nosaltres un postulat —la veu en tant que procés fisiològic— esdevingué aleshores una realitat tangible que arrossegava tot l'organisme i el projectava en l'espai. La veu era una prolongació del cos que, en l'espai, colpia, commovia, acariciava, envoltava, impulsava, buscava, lluny o a prop; una mà invisible s'estirava fora del cos per actuar en l'espai o renunciar a actuar. Fins i tot aquesta renúncia era feta per aquesta mà invisible. Però, per tal que la veu pugui actuar, havia de saber on es trobava el punt vers el qual s'adreçava, qui era aquest punt i per què s'hi adreçava.

A partir d'aquest moment vaig deixar de parlar de ressonadors. El cos sencer de l'actor ressonava, la sala ressonava, així com alguna cosa en mi mateix quan jo escoltava, mentre que l'actor s'adreçava realment a aquell punt de l'espai invisible als ulls dels altres, però concret per a ell, perceptible per tots els seus sentits, present amb uns trets físics.

Durant molt de temps, el «mite de la tècnica» alimentà el nostre treball. Després, a poc a poc, se'm desvetllaren alguns dubtes. Vaig haver d'admetre que l'argument de la tècnica era una racionalització, un xantatge pragmàtic —si fas això, tindràs allò— del qual em servia per tal que els altres acceptessin la meua manera de treballar, per donar-hi una justificació útil i lògica.

En un pla personal —obscur, ple d'ombres— sentia que mitjançant el subterfugi d'un treball que els altres definien com a teatre, intentava d'anorrear l'actor en el meu company, de rentar-lo del personatge, de destruir el teatre en la nostra relació, per trobar-nos ell i jo en tant que homes, companys d'armes que no tenen necessitat de defensar-se, més íntimament lligats que germans pels dubtes i les il·lusions d'anys pacientment compartits: ni actor, ni personatge, sinó company d'un llarg període de la meua vida.

Ja no era qüestió d'ensenyar o d'aprendre alguna cosa, de traçar un mètode personal, de descobrir noves tècniques, de trobar un llenguatge original, de desmitificar-se un mateix o els altres. Només no tenir por l'un de l'altre, tenir el coratge d'apropar-se un a l'altre fins a esdevenir transparents i deixar entreveure, tot d'una, el pou de la

pròpia experiència. D'aquí aquest «pudor» que refusa la presència d'estrangers durant la feina. I quan per a altres arriba el moment de ser-hi presents —els espectadors— són testimonis d'aquesta situació de trobada que continuem anomenant teatre. Perquè no tenim un nom per designar aquesta nova frontera més enllà de la qual tenir tan poc a dir-nos en llenguatge teatral, fins i tot expressat a la perfecció. La virtuositat no construeix noves relacions humanes, ferments decisius d'una reorientació, d'una manera nova de definir-se un mateix davant dels altres i de superar la complaença en un mateix.

Així, l'entrenament es transformà en un procés d'autodefinició allunyat de tota justificació d'ordre utilitari i guiat per la subjectivitat individual. Cadascú decideix ell mateix el seu sentit. Una vegada més: les formes exteriors no tenen importància. Però, l'autodisciplina roman.

Durant l'entrenament sovint hom corre el risc d'enquilosar-se. La causa d'això la trobem sigui en una actitud ingènua que fa creure que l'entrenament condueix a la creativitat, sigui per la manca de justificació personal que comporta la repetició dels exercicis com una gimnàstica. També nosaltres hem passat per aquests períodes. Ales hores vaig caure en la temptació d'explicar, de proposar una mena de filosofia de l'entrenament, un fil d'Ariadna per als meus companys perduts en el laberint de la incertesa. Amb una gran lleialtat, aquests companys varen intentar de motivar el seu treball amb les meves paraules, les meves explicacions. Però, alguna cosa sonava a falsa, finalment una espècie de ruptura esdevingué palesa entre allò que feien i allò que volien fer o creien fer per plaure'm, per venir al meu encontre. Aleshores vaig abandonar tot tipus d'explicació.

Després d'haver treballat amb ells moltes hores, cada dia, al llarg de tants anys, ja no són les meves paraules, sinó potser només la meua presència la que pot dir-los alguna cosa.

Qüestions sobre l'entrenament

Aquest interview d'Eugenio Barba, el realitzà Franco Ruffini, semiòleg del teatre. Fou inclòs en l'informe final preparat per a la UNESCO per un equip de teatròlegs presents a la Trobada del Teatre de Grup, dirigit per Eugenio Barba a Belgrad el setembre de 1976 i organitzat pel Théâtre des Nations/BITEF sota els auspicis de la UNESCO i de l'Institut Internacional del Teatre (ITI). La Trobada tenia com a objectiu la confrontació del treball de grup de teatre de diversos països d'Europa i d'Amèrica Llatina.

Imaginem-nos que volem fer un glossari del Teatre de Grup. Hi inclouries el terme entrenament?

Penso que es tracta d'un terme fonamental. En el teatre tradicional, tens un període d'aprenentatge —l'escola teatral. Després, l'actor entra en la vida professional i les seves úniques possibilitats de desenvolupament són les que li ofereixen els diversos papers que interpreta. Per contra, en els grups de teatre hi ha un entrenament regular: és la llavor amagada d'on sorgirà més endavant la planta amb els seus fruits visibles. També és el mitjà per aconseguir una condició física, una habilitat determinada. Però, l'entrenament és sobretot un moment de llibertat que permet de llançar-se sense pensar en el judici.

Entrenament, assaig, espectacle: quina relació establiries entre aquests tres termes?

L'entrenament no és l'equivalent a l'assaig: aquest està lligat al resultat, l'entrenament no. En el teatre tradicional hi ha un binomi: assaig-espectacle, sovint en el teatre de grup tens tres termes: entrenament-assaig-espectacle. L'entrenament pot estar totalment deslligat de l'assaig. Hi ha grups que tenen un entrenament que no té res a veure amb els assaigs de l'espectacle. Hi ha dos carrils: sobre un d'ells hi passa l'entrenament; els assaigs i l'espectacle van per l'altre. Però, sobre aquests dos carrils es produeix el creixement del grup.

Es tracta només d'inserir un terme de més? En el teatre tradicional, assaigs de l'espectacle; en el teatre de grup, entrenament de cara als assaigs de l'espectacle. L'entrenament seria aleshores una mena d'assaig de l'assaig?

L'assaig de l'assaig és una bona definició. Però la situació varia molt d'un grup a l'altre. Alguns utilitzen l'entrenament com un punt de partida per als assaigs, doncs, per a l'espectacle. D'altres el man-

tenen separat. Alguns grups tenen tendència a utilitzar l'entrenament com una mina de resultats a introduir en l'espectacle. En altres, l'entrenament és un mitjà per aconseguir un estat psico-físic que cal retrobar en els assaigs.

Reprenent els tres termes, entrenament, assaig, espectacle, semblaria que els assaigs són més a prop de l'espectacle que l'entrenament. A la inversa, veiem que l'entrenament té tendència a esdevenir per ell mateix espectacle. Com expliqués aquest fet?

Per mi, el teatre també és el moment en què una persona comença a irradiar energia a un nivell diferent que el quotidià. Aleshores, automàticament, aquestes persones atrauen, fascinen. En l'entrenament, hi ha una mobilització total. L'entrenament més espectacular és aquell en el qual el cos viu completament i no només segons un procés de reflexió intel·lectual o psicològica. Els entrenaments de tipus psicològic ensopeixen, són com un somnífer per al cos. En canvi, l'activitat física d'alguns entrenaments irradia energia. El secret: com irradiar energia sense dispersar-la sinó concentrant-la cap a una certa resistència, de manera que la velocitat, el pes es transformen en força. En l'entrenament, és l'exercici el que crea una sèrie de resistències. L'energia topa amb un obstacle i s'ha de transformar. D'això sorgeix el moment dramàtic.

Voldria precisar. Per què l'espectador davant de l'assaig, tot i sabent-lo més proper de l'espectacle que l'entrenament, sap que no assisteix pas a l'espectacle? Quin és el signe d'identitat de l'entrenament en tant que espectacle per a l'espectador?

En l'entrenament, l'actor és lliure com en la improvisació. L'assaig està sempre lligat a una finalitat, és el moment, fins i tot sense voler-ho, en què s'intenta de trobar i construir una estructura. Es posa una mena de cotilla a les energies, que en l'entrenament irradien lliurement. L'assaig és com una lluita amb un lleó domesticat que després, en l'espectacle, ha de tornar a ser salvatge.

Aleshores, l'espectador reconeix l'entrenament en el grau més elevat de llibertat, d'alliberament d'energia. ¿Podriem dir que en la cadena entrenament-assaig-espectacle hi ha una degradació de l'energia?

Sí, és cert. És una mica com un reactor que deixa anar energia. Però, aquesta energia ha d'ésser contenida, del contrari, des del punt de vista d'una disciplina expressiva, et trobes amb una catàstrofe, és a dir, un psicodrama. Cal crear una barrera que freni l'energia. L'assaig és la barrera i pots graduar l'energia de manera que el puguis conduir al resultat volgut. Hi ha doncs una caiguda d'energia quan

es passa de l'entrenament als assaigs, però, després, torna a haver-hi una remuntada en l'espectacle. Si malgrat aquesta fase de degradació de les energies en els assaigs, l'actor no aconsegueix de retrobar en l'espectacle aquesta energia inicial, aleshores l'espectacle és, o bé purament «tècnic», fred, exterior o, aleshores, la «creació» d'un director d'escena que, des de fora, ha imposat a l'actor una sèrie de signes.

Entrenament i espectacle són els dos vèrtexs d'una corba d'energia. ¿Es tracta només de la mateixa quantitat o també de la mateixa qualitat d'energia?

L'espectacle reflecteix l'entrenament. Si tens un entrenament que doma el cos, això es veu en l'espectacle. Perquè, l'entrenament, encara que pugui impressionar pels seus resultats tècnics i expressius, en realitat és un mitjà per colonitzar el cos, per donar-li una nova forma de cultura dirigida des de fora: aquella que el cervell ha decidit que és la bona. I retrobem això en l'espectacle. Si fem un entrenament «soporífic», de tipus psicològic, l'espectacle ho mostra. Tens el mateix voltatge. Si l'entrenament va a 220, l'espectacle va a 220; si va a sis volts, l'espectacle també. La qualitat de l'energia que et dirigeix en l'entrenament és la mateixa que la que et dirigeix en l'espectacle.

Si hi ha aquesta relació de transparència entre l'entrenament i l'espectacle, per què l'espectacle?

L'entrenament concerneix només l'actor que el fa i els seus companys de treball: és el primer pas cap a la socialització a través d'un treball creatiu individual. L'espectacle és el segon pas. Concerneix també els espectadors, els que no participen en l'entrenament. El treball, en la fase de l'entrenament, aïlla, encara que apropi als companys del grup. Però, si volem allargar, rebutjar aquest límit, es crea una nova situació: l'espectacle. És una paradoxa: la llibertat separa. Quan comences a donar a aquesta llibertat unes possibilitats de tria i les realitzes en l'espectacle, automàticament crees la possibilitat d'anar més enllà de tu mateix, més enllà del grup.

Aleshores, podem dir que l'entrenament sense espectacle és una socialització incompleta?

Sí. Llevat de si s'estructura l'entrenament com hem fet en el nostre teatre, com un espectacle. En lloc de tancar, obrir: *El Llibre de les Danses* n'és un moment típic. El moment en què l'entrenament esdevé espectacle correspon a aquell en què l'entrenament adquireix

un ús social. Fent un muntatge dels exercicis de l'entrenament obtens una forma d'espectacle.

Però, l'entrenament en general no es fonamenta en un tema, mentre que l'espectacle es desenvolupa entorn d'un tema. En l'entrenament, la forma de dramatització que s'obté és elemental: un individu lluita contra la fatiga, contra la incapacitat de dominar un accessori. En l'espectacle, la forma de dramatització és molt més complexa. La dramatització en l'entrenament pot donar una sèrie d'imatges, però queda limitada. En l'espectacle, el tema deixa anar altres imatges que emergeixen del seu context històric. En el nivell emotiu, intel·lectual i sensual de l'experiència teatral, per a l'espectador, la diferència és enorme.

Dues cartes

L'entrenament no només concerneix la tècnica de l'actor. Les relacions que regeixen l'existència del grup no comprometen únicament el treball, sinó també la vida sencera dels components. La profunditat d'aquestes relacions algunes vegades se'ns revelen mitjançant textos (cartes, proposicions de treball, diaris) que el grup envolta generalment de silenci. Aquest silenci només ha estat parcialment trencat una vegada, quan l'Odin decidí de presentar la seva vida interna en ocasió d'un llibre publicat a Itàlia el 1975 (*Il Libro dell'Odin*, Feltrinelli, Milà). En aquest llibre consten les dues cartes següents d'Eugenio Barba referides a l'entrenament i a allò que s'hi amaga darrere.

4 de febrer, 1973

Al meus companys de *Min Fars Hus de tournée* a Copenhaguen: Sovint he pensat en vosaltres durant aquestes darreres jornades de treball. Quan alguna cosa interessant sorgia del treball dels nous alumnes, em deia: si almenys vosaltres fóssiu aquí a Holstebro per compartir-ho amb mi. I quan el material brut resta material brut, sense l'esclat d'un metall preciós, us trobo a faltar per sostenir-me i aconsellar-me.

Però aquestes dues reaccions no us fan més justícia a vosaltres que als nous alumnes. No s'hauria de mirar només el treball dels altres, sinó a la vegada servir de suport.

Justícia: vosaltres doneu, nosaltres donem a canvi.

Es podria imaginar que veniu a Holstebro per dir: «Aquest és el meu treball quotidià d'actor. El faig perquè...» I dir-ho com ho diu un actor: amb tot el seu cos, amb les accions.

I els nous respondrien: «Hem pensat fer això perquè... I ho posem en pràctica d'aquesta manera...»

I el vostre trobament us situaria en un mateix nivell, en el treball i pel treball, allà on cadascú dóna i on ningú no resta fora, perquè no hi ha cap diferència entre els «vells» i els debutants. Si una sang nova ha de córrer per les venes del nostre teatre, això no pot ser una cosa que us deixi indiferents, que encara no us afecti.

Des d'ara, haureu de sentir això com una cosa que dóna vida nova al nostre esdevenidor i al nostre treball comú.

Aquells de vosaltres que ho desitgin, poden venir des que això els sigui possible.

Treballem de 7 del matí a les 9 del vespre, diumenges i dissabtes inclosos.

Veniu a ser actius, enterament presents: «Heus aquí com m'entreño, heus aquí quines són les meves experiències, heus aquí contra

què lluito.» Mostreu això a través dels vostres esforços quotidians, el que anomenem entrenament. Els nous alumnes respondran de la mateixa manera. Des d'ara la seva resposta, potser us aportarà alguna cosa.

Salutacions afectuoses a tots vosaltres.

Eugenio

23 de febrer, 1973

A I., del director a l'actriu:

Vaig observar el teu treball i el de J. dissabte i diumenge passats. Alguna cosa càlida entrà a la sala negra. El teu treball encarnava alguna cosa viva. Vaig veure allò que significa no resignar-se, cercar el camí a les palpentes sense recular, lluitar contra el mur sòlid de la inèrcia, contra les dificultats de temps i d'espai al llarg d'una *tournée*, contra el sentiment d'estar sola, contra la temptació de deixar-se dur pel corrent tranquil de la jornada cap al ràpid —la representació del vespre— per després de nou flotar plàcidament.

En el curs dels darrers mesos, he vist com has madurat artísticament en les teves exigències, en la teva força, en la teva generositat. Escolto quan parles, quan imagines en veu alta quin serà el teu treball futur, i estic content. Has esdevingut tan independent, que imagino que és obra meva.

Eugenio

Veü, sons i música

Comentaris d'Eugenio Barba recollits per Franco Quadri el 1979. Publicats a *Patalogo*, Ubulibri, Milà 1980.

Des del principi, utilitzar la veu com a sonoritat que no reproduceix les cadències i les entonacions del parlar quotidià ha estat en el centre de les preocupacions de l'Odin. Cercàvem una lògica sonora, una lògica emotivo-sensorial en l'emissió dels sons i de les frases; una lògica que ens ajudés a augmentar la potència de la situació dramàtica, perquè a nivell semàntic, el del sentit dels mots, teníem un gran handicap: els nostres actors provenien de països diferents i parlaven llengües diferents. Durant aproximadament vuit anys, hem circumscrit i explorat aquest camp tant en el nostre entrenament vocal com en els nostres espectacles.

Amb *Min Fars Hus* (1972) els primers instruments musicals varen entrar en el nostre teatre, bé que cap dels nostres actors no els sabia tocar. Vàrem intentar d'utilitzar-los, no seguint les regles específiques del llenguatge musical preestablert, sinó seguint dues vies particulars.

La primera: transformar l'instrument de música en una veu, mirar de fer-lo «parlar», de fer-li fer un parlament controlat, líric, pedant o sentimental. Per exemple: l'instrument era la veu de Don Joan que seduïa amb unes frases ben tornejades, suggerents, dolces, decidides; o bé l'instrument era la veu de Sant Just les paraules del qual fustiguen, inciten, irriren. En un dels exercicis vocals d'aquest període, un dels actors utilitzava un instrument musical com una «veu», fent-lo parlar, mentre que un altre actor emprava la seva veu com un «instrument de música», per tal d'acompanyar amb una sonoritat i una melodia ben precises els «mots» i les «frases» de l'instrument.

La segona via: teatralitzar la música, és a dir, l'acció de fer música i el seu producte sonor. Tocar —fer servir un instrument— no es redueix únicament, per l'actor, a fer música. L'instrument esdevé un accessori, una part del seu cos, de la seva «persona», una pròtesi o un nou membre, un element teatral extremament important en la composició visual, és a dir, en la composició de les accions i de les reaccions escèniques.

Aquestes dues vies foren seguides en el *Min Fars Hus*. Les «veus» de la flauta i de l'acordió comentaven l'acció, dialogaven entre elles

(eren les veus de dos servents que observaven les accions dels seus amos), adés discorren amb soltesa, comentant irònicament les «passions» dels rics i dels nobles; adés el contrari, com servents obedients, s'aventuraven a crear el quadre de les accions dels seus amos: el vent de la taiga siberiana, el soroll de les peülles dels cavalls, la flama davant d'una icona en una habitació on ha estat morta una noia.

Per encantaments i sonoritats associatives, els instruments de música volien *visualitzar* aquestes associacions, i també d'altres. Però també ajudaven els dos actors que els tocaven a definir els seus personatges: la flauta esdevenia com una llarga excrescència del rostre (el servent-tafaner), la manera de què se'n servia transformava l'actor en un ós formiguer que ensuma allà on hi ha alguna cosa per escorcollar. L'acordió permetia a l'actor que el tocava d'agafar un aire de senyor, de boiar (una gran solemne panxa), però també era el paravent, el mur darrera el qual hom s'oculta per espigar o per no ser vist.

En el fons, aplicàvem als instruments de música una de les regles fonamentals del nostre treball des dels primers dies: tot allò que és visual (que té un cos) ha d'esdevenir sonor (trobar la seva veu) i tot allò que és sonor (que té una veu) ha d'esdevenir visual (trobar el seu cos). Em recordo que en aquella època deia als meus companys: en els nostres espectacles, els sords han de sentir amb els ulls i els cecs veure amb les orelles.

(...) Quan vàrem anar a Carpignano, un poble del sud d'Itàlia, continuàrem treballant amb instruments musicals, intentant de superar els nostres límits: no saber tocar correctament. Ens concentràrem en allò que per nosaltres era més accessible: el ritme. Durant aquest període, el nostre entrenament, l'acompanyàvem amb el ritme d'instruments de percussió. En aquest treball sobre el ritme, volíem desenvolupar primer la possibilitat de transformar l'instrument de música en un accessori escènic, de teatralitzar-lo, i de fer-ne part integrant de l'acció dramàtica de l'actor. Un exemple és el tambor d'Iben en *El Llibre de les Danses* (1974), espectacle que mostra clarament tots els rastres d'aquesta recerca.

Aquest treball sobre el ritme ens va fer trobar dificultats molt fructíferes: com entrellaçar els accents de la música i els accents energètics de les accions. És exactament sobre aquest principi que es fonamenten totes les formes teatrals orientals, en les quals les accions de l'actor mantenen una relació precisa amb el ritme de la música: els accents musicals subratllen, reforcen, amplifiquen els accents de les accions.

La utilització del ritme creat per instruments ens ha permès d'entrellaçar la «veu» dels instruments i la dels actors, d'enriquir i de modelar amb innumbrables matisos l'univers sonor d'un espectacle

(és per això que cal parlar d'accions sonores exactament com es parla d'accions físiques). En l'ordre de l'efecte dramàtic, teatral, l'obligació de referir-se a un ritme precís fa rellevar les accions de l'actor obligant-lo sempre a una extrema precisió. D'aquí la utilització del ritme com a disciplina, rigor: en tot el seu treball, l'actor, tot seguint la seva pròpia ruta, s'ha de posar d'acord amb la música o bé ha de crear un contrapunt d'una manera deliberada.

(...) A l'Odin, cercàvem un ritme individual, biològic i social, un ritme entès com a pulsació, vigorosa o en prou feines perceptible, amb uns canvis bruscs de rapidesa, de durada, d'intensitat, com l'alè o el batec del nostre cor que varia durant una acció. Ritme individual per nosaltres és sinònim de variació contínua, de pulsació ben particular que pertany a un individu i el caracteritza. És el desenvolupament i l'ús refinat d'aquest ritme individual que dona color, quasi com una dansa sense música, a les accions dels actors de l'Odin: simples exercicis d'entrenament o bé sèrie complexa d'accions i de reaccions en un espectacle. Quan hem unit el ritme musical al ritme individual de l'actor, l'espectador ha tingut la sensació que l'actor dansava seguint la música. La introducció del ritme musical ha permès de crear a l'Odin una dialèctica entre aquestes dues concepcions del ritme, aquestes dues maneres de manifestar la seva presència física: en relació amb una imatge sonora provinent de l'exterior.

(...) A *Come And the day will be ours* (1976) es retroben tots els aspectes que ens interessaven en la música: teatralització de l'instrument, utilització de la seva «veu», sonoritat com a contrapunt, parallelisme, entremesclament de la veu i la sonoritat de l'actor. El fet nou és que ara els actors saben interpretar segons les regles de l'acord i de l'harmonia. Per primera vegada, aquest «saber interpretar» i la utilització d'instruments determinats, adquireixen en l'espectacle unes «significacions» històriques. La trobada/xoc de dues cultures queda subratllada en el nivell visual i sonor també pels instruments musicals. L'univers sonor, la «veu» d'una cultura es caracteritza pel cant, per la utilització emotiva de la veu, pel ritme del tambor del xaman que fa fraternitzar el seu propi ritme amb el de la natura. D'altra banda, hi ha la «veu» d'una cultura que sap parlar i tocar els instruments complexos i en la qual la veu humana només esclata en moments de crisi, de pèrdua de control.

El fet que els actors sabessin actuar suficientment bé ens ha permès una sèrie de relacions associatives i d'accions teatrals que, a través de situacions acústiques, revelaven oposicions, paradoxes, conflictes. Un exemple concret: l'escena al curs de la qual l'indi accepta de tocar la guitarra segons una concepció i una emotivitat musicals que no li pertanyen, és la imatge en el nivell visual i sonor de les primeres passes cap a l'aculturació, el primer símptoma d'ofec de la

seva pròpia veu. Prenent als seus braços aquesta guitarra/fusell, l'indi fa anar el seu xaman amb els pioners. Els acords alhora aspres i cristallins d'aquesta guitarra/fusell són com unes descàrregues mortals sobre el cos vivent de la tradició: el xaman, que ara apareix com un vell que s'empatolla, incomprendible, ridícul, ahistòric. A aquesta imatge respon la dels pioners que canten amb afany un cant «indígena» que s'han apropiat i han transformat en folklore insípid.

A tot *Come! And the day will be ours* la utilització de la veu, dels instruments i de la manera de tocar-los, revelen unes concepcions del món, unes relacions socials, la identitat i els lligams amb una cultura, la seva disgregació, les relacions de força, d'esfondrament, de refús, de tancament: fins al cant final del xaman expropiat de tot a excepció de la memòria, del seu cant que encara recorda.

(...) *El Milió* (1978) té un subtítol: comèdia musical. Narra les experiències de viatges de l'Odin a través de paisatges i de gent, les músiques i les danses de diferents cultures. Volíem que aquest espectacle entretingués tant, divertís els espectadors, com una bona comèdia musical de gran classe. Tanmateix tinc la impressió que un dimoni odinià ve sovint a posar-hi la pota.

A l'espectacle es va exhibir gairebé amb ostentació un «saber» musical, executat pels actors que també canten, ballen, actuen. Amb algunes excepcions, els instruments estan poc teatralitzats. Són allà per crear una escenografia de sons i de melodies, a voltes fent contrapunt a l'acció, però la majoria de vegades com si la música no en formés part, no tingués lligams directes i amagats amb el que passa entre els actors. És una de les coses que m'ha sobtat més visitant cultures llunyanes: arribar a Bangkok i sentir els transistors pel carrer i a les botigues que emeten cançons americanes i japoneses, alternant-les amb les melodies locals. A Lima, a Marrakech, a Tokyo, a tot arreu la primera sensació acústica és aquesta barreja, aquesta cultura musical planetària que com l'agulla d'una brúixola boja, tremola en totes direccions. Si a *Come! And the day will be ours* els instruments i la música feien perceptible el procés de disgregació d'una cultura, en *El Milió* som enmig de les runes musicals, les deixalles, els clixés oficials i superflus.

Però, pensant-ho bé, *El Milió* també acaba amb un cant, amb una veu humana, nua; sense guarniments melòdics. Tots els espectacles de l'Odin acaben amb un cant, solitari o col·lectiu, com si la veu humana contingués una crida, una necessitat de presència i de comunicació.

(...) Molta gent queden parats de la riquesa musical de l'Odin: tots els actors saben tocar de dos a tres instruments diferents. Aquesta irrupció de la música en el nostre grup té unes arrels estrictament teatrals. Els nostres actors executen regulament el seu entrenament.

Amb el temps, dominen fins a tal punt els exercicis que tenen la necessitat de trobar-ne de nous, de provar-se davant d'altres dificultats. Així varen entrar els primers instruments musicals en el nostre grup. Com a accessoris de teatre dels quals calia descobrir la «vida», el sistema nerviós, l'espina dorsal: les seves maneres de bellugar-se, de volar, de mantenir-se en equilibri, d'entrar i estar en relació amb una persona. Al mateix temps, aquests oferien l'avantatge de tenir una «veu», podien parlar, respondre, reaccionar d'una manera sonora. Per damunt de tot, el seu secret amagat fascinava: posseïen, a més de la dimensió teatral, una altra dimensió. Eren com princeses adormides al bosc: podien ser despertades a una altra realitat, al seu destí particular de creadors d'universos sonors, autònoms, infinits.

Per aprendre a tocar un instrument, cal sotmetre's a unes regles objectives, cal posar-se en mans d'algú que te les ensenyi correctament, que et pugui assenyalar els errors, quan i per què toques malament, quines són les regles que no respectes. És una relació d'aprenentatge molt provocadora, sobretot per l'actor que creu ser «creatiu» només amb els seus moviments, amb l'atzar d'allò que li passa pel cap. Alguns dels nostres actors han volgut anar més enllà de l'instrument com a accessori de teatre i despertar-lo a la seva veritable vocació: fer-li tocar jazz, una balada popular, un tema clàssic. Potser el repte més gran ha estat aquesta necessitat de professionalisme, de paciència i d'intuïció, de repetició i de personalització que fa pensar molt en la dialèctica que caracteritza el nostre entrenament i el nostre treball en un espectacle. En la música els nostres actors retrobaven una experiència que ja havia estat feta en la nostra quotidianeïtat teatral. Un llarg treball, gairebé mecànic, repetitiu, poc «creatiu», mena lentament a un control, a un domini, a un «saber», a una tècnica, a una superació d'aquesta tècnica i desemboca aleshores a una llibertat, a una elecció lliure: poder decidir què fer i estar en situació d'executar-ho immediatament, sense pensar, amb tot el «jo».

(...) Actualment estem treballant en un nou espectacle, *Cendres de Brecht*. Hi ha molts textos, dits en alemany i traduïts simultàniament a la llengua del país on es representa l'espectacle. L'efecte recorda al d'un cànon musical. Aquest nivell semàntic, lògic/discursiu està retallat per altres nivells sonors. El temps, com un riu, llisca inexorablement per l'exiliat a través dels sons/ecos d'un orgue barrejats amb els esdeveniments de la història que envaeixen l'espai com ràfegues sonores, tot disputant-se'l. D'una banda, els personatges de *La Mare* amb les seves cançons, de l'altra, *simultàniament*, els personatges i les melodies de l'*Òpera de tres rals* així com a les cantonades dels carrers els salms de Jeanne Dark i de l'Exèrcit de Salvació. Aquestes situacions sonores simultànies s'oposen entre elles, busquen de superposar-se, pertorbades al mateix temps per les notes del metall dels temps nous que xoquen amb els cants de les manifes-

tacions de resistència. Aquest teixit d'accions sonores —complementàries en conflictes mutus, en contrapunt— està trenat amb el de les accions físiques, situacions en les quals, nosaltres a l'Odin, ens hem confrontat amb Bertolt Brecht, amb la seva condició d'exiliat i la història de la seva època. *Cendres de Brecht* reprèn totes les nostres experiències sobre la sonoritat i les projecta a l'arena de l'espectacle tot confrontant-nos amb la concepció que tenia de la música/misuk el gran poeta alemany.

(...) Cada dia els actors de l'Odin treballen els seus instruments. Quan som a Holstebro, els actors assisteixen als cursos de l'escola municipal de música. Els seus professors són músics professionals. Al grup, no hi ha especialistes, compositors. Alguna vegada, Peder, un dels nostres amics músics de jazz, ve de Copenhaguen, i durant tota una setmana els actors toquen amb ell. Tota la nostra manera d'apropar-nos a la música, de treballar-la, d'utilitzar-la teatralment, és característica de la història del nostre grup: l'autodidactisme. Si ens trobem amb solucions heterodoxes, no és pas per voluntat o necessitat de ser originals, sinó perquè no hem tingut professors que ens hagin ensenyat allò que calia fer d'acord amb la tradició.

La cursa de contraris

La primera versió d'aquest text va ésser publicada a *Les Voies de la Création Théâtrale*, IX, *La Formation du Comédien*, CNRS, París, 1981.

PREMISSA SOBRE EL SILENCI ESCRIT

Vaig tenir la il·lusió que el «saber» teatral era una cosa de la qual em podia apoderar.

Aleshores, vaig anar primer a casa d'una persona vivent. Durant tres anys vaig estar assegut observant el treball de Jerzy Grotowski. Després me'n vaig anar a l'Índia. Seguidament, em vaig adreçar als morts, als llibres-font de la «ciència» del teatre. Sobre la meua taula hi ha Stanislavski, Meyerhold, Brecht, els vells escrits de Zeami, el Nātya-Çāstra. També hi ha Eisenstein. Aquesta ha estat la meua preparació fins al dia en què vaig començar a treballar amb els meus companys de l'Odin.

¿És per aquest saber del qual vaig ser espectador o lector que avui alguns volen treballar amb mi o fer-me preguntes sobre el treball de l'actor? O, a causa dels resultats obtinguts pels meus companys, els actors?

Un llibre pot transmetre el sentit de les experiències d'anys i anys de treball?

¿Per què, en algunes cultures, el «saber» teatral mai no ha estat «publicat» o, com a molt —com en el cas de Zeami i dels escrits tècnics dels actors de la Commedia dell'Arte—, ha estat durant molt de temps confiat a la tradició oral?

Un vespre, a l'Índia, escoltava un cantant la veu del qual aconseguia uns efectes que mai no hauria imaginat que fossin possibles. Vaig tenir la sensació d'estar a punt de copsar un secret. Li vaig preguntar com entrenava la seva veu. Respongué: «He necessitat trenta anys per cantar com canto i tu em preguntes com ho he fet?»

DE LA SIGNIFICACIÓ SOCIAL DE L'ACTOR

A l'origen d'aquest estudi, proposat pel CNRS, dues preguntes:

1. Què significa ser actor en la nostra època i en la nostra societat?
2. Què significa, per mi, formar actors?

No sé què signifiquem els meus companys i jo, en la nostra època i en la nostra societat. Ens correspon a nosaltres de dir-ho?

És el context que decideix el que les paraules signifiquen. Una paraula només pot ser que *precisa*. L'origen d'aquest terme asseynala quelcom de distant, de tan ben definit que res no pot substituir-lo.

Es podria dir que ser actor significa *afranquir-se*. Força exemples històrics permeten de constatar que a través de la seva professió l'actor s'afrankeix, en un sentit molt concret, social i econòmic. Un afranquiment no en un sentit vagament psicològic, sinó en el sentit de «zona franca», «franquícia portuària» i potser també «llengua franca».

Un filòsof diria que els actors (o alguns actors) *signifiquen* d'una manera física, a través d'un treball quotidià, la incomoditat i fins i tot la repugnància d'acceptar la realitat de la seva època: la seva elecció, abans dels seus espectacles, diu la seva incapacitat de satisfer les seves necessitats en la «vida real», o bé el seu desig de no inserir-se en les «utilitats del seu temps». Únicament en l'esdeveniment algú podrà veure quina ha estat la significació, quina empremta ha deixat la zona franca de l'actor que ha escollit l'exercici d'un treball que desapareix amb ell.

Els meus companys i jo, després d'uns anys d'aïllament, de «laboratori», hem descobert, quasi de sobte, que significàvem alguna cosa important per a molts. Qui? Alguns milers de persones escampades per aquí i per allà en diversos països. Entorn d'ells hi ha una nebulosa més difusa: una atenció per al nostre treball i per a la nostra història, un interès vague, una mica de curiositat. La frontera d'aquesta nebulosa és representada per aquells qui, sentint el nostre nom, el reconeixen. És impossible de passar d'aquests petits cercles dels quals tenim l'experiència a aquest cercle més ampli que s'anomena «època» i «societat». Caldria aleshores abandonar el terreny de l'experiència i parlar de l'Actor en general, una entitat abstracta, tothom i ningú. Cosa que no seria deduir una teoria de l'experiència, sinó violentar l'experiència.

Després de quinze anys de treball teatral, encara em sorprenen els meus companys. La seva recerca contínua em meravel·la, la seva perseverança, el seu ànim en el treball de cada dia, del matí al vespre, sense que, de vegades, el seu cansament es manifesti portador

de fruits. Quan un de nosaltres sembla treballar menys, estar satisfet o recular davant d'alguna cosa que li sembla impossible; els altres sacsegen el cap, s'irriten. Com si fos normal, o com si hagués esdevingut la nostra segona naturalesa, el fet d'aferrissar-nos durant hores i hores a un gest, a un «fragment», de passar la major part del nostre temps, durant anys, en un lloc no més gran que un teatre en una societat composta per una quinzena de persones.

El filòsof diria que tot això no significa res de bo ni d'útil. Podria denunciar en tot això un excés i repetir, segons un gran polític, «no massa zel». Diria: és veritat, aquests actors treballen més del que és necessari en el mercat dels espectacles; constitueixen una societat minúscula amb un nombre limitat d'individus els lligams profunds i complexos dels quals comprometen gairebé totes les seves vides. Heus aquí justament on hi ha el perill, perquè tallen el contacte amb l'exterior, amb la seva època i la seva societat.

Però també és possible que els filòsofs diguin coses diferents: el que aquest grup d'individus fa, en el fons, no és massa diferent del que fa l'artista al qual ningú no retreu que s'aïlli i que, precisament per això, per la força dels seus resultats, actua aleshores en el món que l'envolta. Es recordaria que Brecht, per exemple, aquí a Dinamarca, es retirà a casa seva per passar hores i hores a la seva taula escrivint poemes que —a causa de l'exili— poca gent podia llegir, i obres de teatre que ningú, durant anys, no representaria. Conscient que «cada vegada que Hitler anuncia una nova victòria, la seva importància com a escriptor disminueix», continua tanmateix clavat a la seva taula.

Una acció que es desplega en uns límits restringits —diria el filòsof— només té veritablement un sentit si aquesta acció és tan profunda que justifica la seva reduïda extensió.

DE LA FORMACIÓ DE L'ACTOR

Què significa, per mi, formar actors?

La pregunta ha estat formulada no a un actor sinó a algú que «forma» actors. Aquell qui forma actors està en situació d'omplir la zona de silenci que recobreix, per l'espectador, el «secret» de l'actor.

Aquesta zona de silenci no pot ser eliminada. És l'obstacle necessari per franquejar el llindar. És per això i no pas per transmetre tècniques i experiències que serveixen els escrits sobre l'actor: fan rugós el silenci, el petrifiquen en un mur de regles, de teories, sobre el qual hom es recolza amb les seves pròpies forces per saltar a l'altre costat.

No crec que sigui encertat de dir que «formo» actors. Amb els anys se m'ha reconegut una competència per «donar forma» a es-

pectacles i he adquirit l'experiència que em permet de treballar amb companys a fi que es «formin», que apareguin, als ulls dels altres, com a actors.

Si les exigències de l'ofici m'obliguen a donar forma a un actor aleshores sé que amb ell, de moment, he fallat en la meua tasca.

La paraula «teatre» fa referència a alguna cosa tan extensa i tan vaga, en la nostra societat, que sota aquest nom s'accepten les coses més diverses; fins i tot de vegades n'hi ha prou que algú digui alguna cosa bellugant-se.

En general sabem a quina cosa cal que s'atingui, aquell qui desitja esdevenir actor: entrar a una escola en la qual la pràctica teatral se li ensenyi, dividida en matèries. Rarament tindrà la possibilitat de treballar molt de temps amb algú que li transmeti la seva experiència, que estigui en situació i tingui el temps, no d'ensenyar-li una tècnica, un saber fer, sinó d'estimular-lo a un desenvolupament personal que pugui aprofundir a través de la seva vida artística.

L'aspirant-actor serà admès a l'escola a causa dels pretesos «dons naturals». Després, aquests dons continuaran igualment essent explotats com la principal mina de treball: aprèn a «viure de les seves rendes».

Sortirà de l'escola amb un petit bagatge a la seva disposició. Aconseguirà, potser, progressar però en un camp d'accions extremament restringit. Es trobarà hiperespecialitzat, un terme que evoca, en general, una gran competència. Però un actor hiperespecialitzat és un actor que depèn del públic d'un tipus determinat de teatre, incapaç d'ésser viu, com a actor, en situacions diferents d'aquelles per les quals ha estat educat. Ha adquirit una educació, no una disciplina. La seva especialització li obre només dues vies: ser un proletari o bé un privilegiat de la indústria de l'espectacle.

En la nostra cultura, l'actor està ofegat per una veritable mitologia que afecta la seva ànima, la seva *psyche*, la seva funció social. Però no és ni la seva *psyche* ni la seva funció social el que veuen els espectadors. Avui, l'esterilitat de la tradició teatral obliga cadascú de tornar a començar sempre de zero. Hom s'amaga darrera la coartada que així es deixa a cadascú la llibertat d'un desenvolupament personal. És com tallar les ales a un ocell a fi que sigui lliure, a canvi de caminar en la direcció que vulgui.

És essencial de transmetre les seves pròpies experiències als altres, encara que corri el risc de crear epígons que, per un respecte excessiu, repetiran només allò que han après. És natural que algú comenci per repetir alguna cosa que no és d'ell, que no forma part de la seva història i no prové de la seva recerca. És el punt de sortida a partir del qual podrà allunyar-se.

Boulez va escriure una vegada que aquestes són «les relacions de mal pare a mal fill» que permeten l'evolució cultural i estètica. Ser

un bon pare per una banda, o, per l'altra, un bon fill respectuós, és un risc a córrer.

El pitjor és la manca de relació entre «pare» i «fill». Influir l'alumne seria, segons una opinió comuna, negatiu. Les marques de la influència revelarien una relació malsana. Però aquesta manera de pensar no duu enlloc: tots, estem influïts per algú. El problema és la càrrega d'energia que es posa en joc en la relació. O bé la influència és suficientment forta i permet d'anar lluny, o bé és tan feble que només produeix un petit desplaçament o fer passos sense moure's de lloc.

Un reflex condicionat sempre ens fa considerar com a símptomes negatius les marques de la influència. Aquest reflex ve del perjudici que un sol model pedagògic és possible: el de les nostres escoles. Els nens són *obligats*, fins a una certa edat, d'anar a l'escola. Després tampoc no són ells qui trien els seus ensenyants, ni els ensenyants trien els seus alumnes.

D'aquesta manca de llibertat recíproca resulta que la relació apareixerà més justa en la mesura que serà més neutra i lliure; que permetrà a cadascú de fer, tant com pugui, allò que vol i que la transmissió de coneixements serà impersonal i igual per a tots, allà on sigui.

Però allà on la relació és lliure, si neix d'una elecció recíproca, garantirà tant més una forma de justícia com més obligui recíprocament les dues parts. Es nota cada vegada més l'exigència d'una relació pedagògica diferent fonamentada en un intercanvi i en una influència tan profunda que creen una relació tal que ja no se sap qui és el mestre i qui és l'alumne. Aquesta relació permet una disciplina rigorosa que no sigui una trava.

Aquesta visió implica una tradició viva, una viva transmissió de les experiències, alguna cosa que va més enllà dels principis, de les teories, de les generalitzacions tècniques, dels professors amb els seus llibres i els seus programes. Implica una relació completa entre els individus.

Arriba un moment en què les circumstàncies, l'edat, les qüestions que provenen de l'exterior, exigeixen ampliar el cercle d'aquesta transmissió, de passar de la relació vivent a un contacte anònim, a través de la paraula escrita.

Les experiències es transformen aleshores en proposicions i afirmacions generals, es despersonalitzen, ja no sabem a qui van adreçades concretament. Un procés de desenvolupament lligat a unes històries i a unes persones concretes té el risc de transformar-se en un nou manual escolar.

Naturalment he fet unes constatacions que l'experiència ha confirmat. Però la manera de formular-les només pot ser personal i corre el risc de ser vaga pel lector. Això es pot dir en bona mesura

del llenguatge de treball que, els meus companys i jo, hem constituït amb el temps, el nostre argot intern. De vegades, se m'ha acudit de pensar quan una nova perspectiva s'obria durant un treball, «Ah! aleshores era això del que es tractava quan Meyerhold (o Stanislavski, o Zeami) deia...»

La manera en què formulem els resultats de les nostres recerques és més un filat que captura, quasi a l'atzar, la comprensió del lector que no pas una indicació precisa de treball.

El que compta és *comprendre* allò que trobem darrere els resultats i permet de no aturar-s'hi. L'actor que *sap* perfectament executar un cert nombre d'exercicis, que *sap* furnir un cert nombre de prestacions ben bones, pot ser un actor sense perspectiva com aquell que sap de memòria una vintena o un centenar de frases d'una llengua que, per altra banda, li és del tot desconeguda. *Saber* no és *comprendre*. La manera de controlar un procés de treball és una cosa que s'assimila durant el curs d'un llarg lapse de temps, en unes relacions i unes condicions de treball determinades. És únicament quan aquest procés ha estat assimilat, quan ha estat *comprens*, que també es comprèn allò que és *saber*.

Per a l'aspirant-actor que triés de venir a l'Odin Teatret i demanes que hom li donés una idea d'allò que pot esperar d'aquesta relació, crec que jo fixaria alguns punts de referència.

De vegades em tocarà de fer unes afirmacions netes. El lector ja sap que no es tracta de definicions estètiques sobre l'art de l'actor, de preceptes vàlids per a tots, que voldria veure aplicats per tots els actors de tots els teatres. Són l'enunciat de la meua tria i la dels meus companys i d'allò que en resulta.

Sempre pregunto a un aspirant-actor quines són les raons que l'empenyen vers aquesta professió. En general, obtinc respostes vagues. Fan percebre necessitats essencials i amaguen paranys. Poden ésser una brúixola, però tan rudimentària que es transforma en una brúixola boja que pot sabotejar el viatge.

Sovint diuen: vull ser actor per expressar-me, per revelar-me, per alliberar-me, per ser més espontani, per comunicar, per ser creatiu.

ESPONTANEÏTAT

Pinocchio, el titella de fusta que parlava i caminava sol, decidí de marxar a la recerca de si mateix, de totes les parts de l'arbre del qual provenia. Dit d'altra manera: allò que era quan era «natural». Es posà a buscar i, efectivament, trobà alguna cosa. Les altres parts de la seva «natura» eren una culata d'un fusell, la porta d'un tabernacle, la taula d'un bordell, una palanca d'una xalupa de salvament...

Trobar-se un mateix no té cap sentit. Pinocchio —com cadascú de

nosaltres— tenia una sola veritable possibilitat: acceptar allò que era, és a dir, allò que havia esdevingut, no pas intentar de tornar enrera, impulsat per la nostàlgia d'una «unitat» perduda, ni intentar d'ofegar allò que considerava com els seus costats negatius, sinó tractar de dominar-los, de transformar-los en una forma d'energia. És com si les nostres energies fossin amorfes: podem dominar-les o bé deixar-nos dominar per elles. És el context que decideix el seu valor. El que, en el nostre segle instruït, és justament una crisi d'histèria, és el signe, en altres contextos socials i culturals, de la capacitat excepcional d'un individu d'entrar en contacte amb una altra realitat.

El mite de l'espontaneïtat procedeix d'una no-acceptació d'un mateix. Aleshores mitifiquem una imatge diferent de nosaltres mateixos, una imatge que ens és difícil de concretar en la realitat. D'aquí ve una violència contra allò que som i no volem ser. En la recerca d'aquesta imatge, ens deixem guiar per allò que caracteritza la nostra cultura i la nostra societat; la violència com a condició per obtenir resultats. Aquesta mentalitat —que ens porta a concebre el canvi com a ruptura, esqueixament, i no com a procés gradual i orgànic— empeny l'actor a una agitació caòtica, a estirar i forçar el seu cos artificialment. Sovint, l'espontaneïtat creiem veure-la en individus que provenen d'altres cultures que semblen moure's o dansar amb més llibertat, amb més lleugeresa, amb una major presència. En realitat són, ells també, embridats per les normes de la cultura que els ha afaiçonat, pels condicionaments que els han format.

El que creiem que és espontaneïtat és justament alguna cosa que ens interessa per la seva diferència, que ens sembla fins i tot oposada d'allò que som nosaltres. El nostre comportament quotidià és «raonable», guiat per la funcionalitat, limitat des de la infantesa a un rendiment que mai no exigeix ni ens fa conèixer el màxim de les nostres capacitats físiques, psíquiques i mentals; una «aurea mediocritas» mai travessada per grans descàrregues emotives. Aleshores pensem que l'explosió és espontaneïtat i pretenem trencar la campana de vidre que constitueixen les normes quotidianes de comportament. Els resultats no són, justament, res més que trossos de vidre.

Però, a l'arrel del terme «espontaneïtat» hi ha implicat el concepte de lliure elecció. El problema de l'espontaneïtat toca la llibertat i la seguretat: ser lliure per triar davant de diverses alternatives sense estar obligat a una elecció imposada de l'exterior, estar segur de poder realitzar allò que s'ha triat sense topat amb bloqueigs materials o psíquics, sense trobar-se impedit per una manca de coneixements tècnics o per la por, per exemple, del que diran el altres. L'espontaneïtat no s'oposa pas a la «virtuositat», perquè aquesta ve després. És únicament quan un pianista és més que un «virtuós» que aconseguim de fer passar, a través de la seva manera de tocar, alguna cosa personal. Pot expressar-se —donar-se— a través de la resistència que

li imposa el camp musical ben delimitat de l'instrument i les lleis de la música.

La «situació d'espontaneïtat» —que pot estar lligada a la de «la revelació d'un mateix»— no és pas una finalitat en si mateixa. Acompanya un procés ben determinat, clar, controlat per unes lleis precises, i al curs del qual una persona se sent segura. És com quan algú parla o escriu: no pot utilitzar qualsevol signe o qualsevol so, ha de passar per les regles i els mots d'una llengua. Pot inventar neologismes, però segons la lògica imposada per les arrels lingüístiques preexistents.

Aquesta resistència permet l'exercici de la llibertat. És evident, però l'actor corre el risc sovint d'actuar com si ho oblidés. En la nostra cultura, per ell, no sembla pas que hi hagi regles. I es panseix.

La situació de l'actor és similar a la del colom del qual parlava Kant en el seu exemple famós: la resistència de l'aire fatiga el seu vol, però sense aire cauria a terra amb la pesantor d'un cos mort.

Així l'actor treballa com si empenyés un mur, a fi d'abatrel·l i d'eliminar les barreres i els condicionaments que el separen dels altres i de la imatge que voldria tenir de si mateix. I és la manera amb què empeny el mur que «revela» l'actor, la manera amb què ell utilitza totes les seves energies quan supera l'obstacle que troba davant d'ell. Però si abat el mur, es troba solament en el buit, ja no troba més resistència i esdevé mut. Aquesta temptativa d'abatre les resistències cal que sigui afrontada amb una altra perspectiva: una temptativa d'apropiar-se-les, de posar-les en un altre context, de donar-hi una significació nova determinada per la nostra manera d'aprehendre la vida.

L'actor troba el *bios*, la vida, com a professional i com a ésser social, mitjançant accions i reaccions que segueixen una lògica precisa, no actuant cada cop arbitràriament sinó forjant unes regles tan precises com les que, en el llenguatge parlat, permeten el discurs personal.

És l'actor mateix qui pot decidir la lògica de les seves pròpies regles. Però una volta decidides, les ha d'acceptar fins al final. Per exemple: un actor decideix de començar a treballar sobre el vol. És evident que no pot volar. Aleshores cerca d'anar al més amunt possible, d'adquirir una lleugeresa particular. Partint d'aquí, d'una de les seves tries personals, individualitza una situació de treball que a continuació li imposa unes regles precises per a les seves accions: per exemple, decidirà de caminar de puntetes i de no posar els talons a terra. No els hi posarà mai, no per l'efecte a causar en l'espectador, sinó sobretot per ell mateix, perquè aquesta esdevé una regla amb la qual es bat; en altres termes: s'expressa.

Quan l'actor aconsegueix de dominar totes les regles que s'ha imposat i reïx a passar a través d'elles, gairebé sense pensar-hi, component-les i variant-les segons el ritme del seu treball, aconsegueix una

seguretat i una llibertat que, per aquell qui mira, sembla «espontaneïtat».

Que hi ha, malgrat això, darrere d'aquesta paraula? Un condicionament lliurement escollit i assimilat per l'actor i que l'espectador no percep pas com a «artificial». El comportament de l'home sempre segueix una lògica física, emotiva o intel·lectual. Només n'hi ha al teatre, d'homes que mostren gestos i fragments d'accions d'una manera incoherent i amb la il·lusió que un comportament càotic pot representar la llibertat.

Algunes vegades, l'actor que es comporta així se sent lliure (*sent* alguna cosa que anomena en ell mateix «llibertat»). Però l'espectador queda pres per una allau de gestos a través dels quals no aconsegueix de percebre una lògica. La lògica de l'actor, quan hi és, és una cosa ben visible. Per aquest terme, no només entenc la lògica d'un discurs. L'espectador pot molt bé no reconèixer un discurs, una història, una representació, darrere les accions de l'actor. Però hi coneix la dinàmica d'accions i reaccions, alguna cosa que viu, es desenvolupa i es distingeix en un procés dialèctic que regula, primer que res, la presència física de l'actor i que no té res a veure amb el fluir inert d'un magma emotiu.

Hi ha una altra imatge que ens pot guiar en la nostra recerca de l'espontaneïtat: espontani és el comportament d'un home o d'una dona quan ell/ella està amb algú que l'estima, amb la/el qual se sent segur/a i acceptat/da. Aleshores, totes aquestes accions afaiçonen la seva energia incandescent d'una manera precisa per aixecar la mà, per acariciar o per estirar els cabells. Però ell/ella sap exactament fins on pot anar o on s'ha d'aturar, a partir de quin moment precis ell/ella comença a fer mal, a perdre el contacte amb l'altre i a tancar-se en una forma d'autosatisfacció. Res en el seu comportament no és fortuït. Un ritme «lògic» regula la successió dels moments de tendresa i de grans onades de vitalitat que a l'exterior poden fins i tot semblar accions violentes i reaccions de dolor.

Així és fàcil de veure que un actor menteix: és així com es comporta quan és lliure, espontani, quan està amb algú que l'estima, que l'accepta?

En la realitat, enmig de molta gent, no se sent quasi mai una seguretat així. És per això —podríem dir— que el teatre és ficció. Però ficció no és mentida. Mentir, per un actor, és trasplantar sense mediacions, d'una manera no dialèctica, alguna cosa que considera com a «autèntica» i de trasplantar-la en un context *artificial*, el cercle de la ficció teatral.

COMUNICACIÓ

A l'arrel del mot «ficcio» es troba el sentit de «fer», «donar forma». Probablement el terme indicava originàriament l'acció del terrissaire que modela l'argila. D'aquesta manera la boca i la laringe modelen els sons quan l'home vol comunicar alguna cosa i parlar (en llatí: *farí*). L'actor es dona forma i dona forma a allò que ha de comunicar a través de la ficció, modelant la seva energia. En el cas contrari només és el suport, el penja-robes dels discursos d'altres.

En el moment que és modelada, l'energia de l'actor esdevé quelcom que pot comunicar-se, quelcom de públic. Igual que l'argila pot transformar-se en un objecte d'intercanvi i de comunicació després d'haver estat modelada i haver esdevingut un gerro.

L'energia —*en-ergein*, entrar en treball— és la mobilització de les nostres forces físiques, psíquiques, intel·lectuals, en el moment en què afronten una tasca, un problema, un obstacle. És la capacitat que té l'individu d'intervenir en l'entorn, adaptant-s'hi i adaptant-lo. Només en relació a alguna cosa *precisa* l'energia individual es modela en una acció *precisa*.

Les regles nombroses i complexes que semblen confinar dins d'una cuirassa de signes preestablerts els actors i dansarins de l'Índia i de Bali, de la Xina i del Japó són en realitat mitjans per modelar l'energia, per transformar-la en comunicació. Tot passa com si algunes regles generals, mai no enunciades en tota la seva simplicitat, estaven amagades darrera d'una xarxa tènue de normes estilístiques. Una cosa així va passar també, a jutjar per les imatges que ens han arribat, amb actors de la Commedia dell'Arte, amb els *giullari*, els malabaristes, els *joglars* de l'Edat Mitjana i amb els actors grecs.

Hi ha una lògica que permet de modelar les energies. Però, a fi de comprendre-la i d'utilitzar-la, l'actor no es pot sotmetre a un entrenament físic sorgit de formes teatrals d'altres cultures i que remodelarien el seu cos per tal de fer-lo coincidir amb els models que una altra societat s'ha creat en el curs d'un llarg procés cultural.

Podem partir de l'oposició de base que determina la nostra presència biològica: la que hi ha entre el nostre pes que ens porta cap a baix i l'espina dorsal que ens empeny cap amunt i ens manté erectes.

Aquesta oposició conté el primer germen dramàtic. Quan un actor cerca la posició «segura» que li permeti de conservar tranquil·lament el seu equilibri, d'estar «natural», fa decaure aquest dramatismes i transforma la seva energia en força d'inèrcia, en entropia.

Però just quan l'actor comença a desplaçar el seu equilibri, a fer-lo precari, tota una sèrie d'altres oposicions sorgeixen de l'oposició de base pes/espina dorsal. Són aquestes diferents oposicions entre diferents parts del cos que transformen la seva massa en energia, fan el cos vivent.

Allà on hi ha oposició, hi ha vida, dialèctica física que l'espectador

percep fins i tot si no aconseguix de descobrir les intencions darrera les tensions que modelen les energies de l'actor.

Existeix un primer nivell de la dramatització de l'actor que no té res a veure amb les categories intel·lectuals però que té relació únicament amb la manera en què aquest manipula la seva energia. La manera en què l'actor construeix aquesta relació pes/equilibri i l'oposició entre diferents moviments, les seves durades, els seus ritmes, li permeten de donar a l'espectador, no només una percepció diferent del cos, sinó també una percepció diferent del temps i de l'espai: no un «temps en l'espai», sinó un «Espai-Temps».

Només dominant l'oposició material entre pes i espinà dorsal l'actor es dona un estrí per mesurar el seu treball, amb el qual pot afrontar totes les altres oposicions físiques, psicològiques, socials, caracteritzant les situacions que analitza i articula en la seva creació. El procés per dominar les seves pròpies energies és extremament llarg, és un veritable condicionament nou. Al començament, l'actor és com un infant que aprèn a caminar i a moure's, que ha de repetir fins l'infinit els gestos més simples per tal de transformar-los de moviments inerts en accions.

L'ús social del nostre cos és necessàriament el producte d'una cultura. El cos ha estat aculturat i colonitzat. Només coneix els usos i els fins pels quals ha estat educat. Per trobar-ne d'altres, cal que es desfaci dels seus models. S'ha d'adreçar fatalment cap a una nova forma de «cultura» i sofrir-ne la «colonització». Però és justament aquest pas que fa descobrir a l'actor la seva pròpia vida, la seva pròpia independència i la seva pròpia eloqüència física.

Els exercicis d'entrenament representen aquesta «segona colonització». Aquests no són les ales de l'actor, sinó els barrots als quals es pot aferrar i entre els quals s'exercita a passar per esdevenir amo de la seva pròpia força. Així, aparentment, s'imposa sempre noves formes d'«empresonament». Privar-se, per exemple, de moure les mans tot «retroband» la impulsió en l'espatlla, el bust, el costat; utilitzar les cames i els peus de la mateixa manera que s'utilitza els braços i les mans per subratllar i accentuar el discurs; o bé també concentrar una acció que es desplega en un espai força ampli —tot conservant la mateixa càrrega d'energia— en alguns centímetres quadrats o bé assegut. Aquestes formes aparents i voluntàries d'«empresonament» s'assemblen a l'empresonament en el qual és pres un infant que comença a evolucionar en un nou element, l'aigua, sostingut per un flotador.

Sovint, aquest retorn a la impotència infantil humilia l'actor. Es troba maldestre i imprecís, debatent-se amb el seu propi cos, de cop desmanyotat i ridícul malgrat la seva edat adulta, la seva intel·ligència i els seus esforços per construir-se —com cadascú de nosaltres es construeix— una estimable «persona» social. Aquest moment d'humiliació és necessari i dura més temps que els moments similars que

ha de travessar aquell qui vol aprendre una llengua estrangera o a esquiar. A més a més, constitueix un obstacle particularment greu per l'actor occidental que no el troba —com l'actor oriental— en el curs de la seva primera adolescència.

Bon nombre d'actors prefereixen aleshores de posar-se a redós, protegits pels dons naturals que creuen posseir. Darrera d'una manera agradable o «versemblant», real o imaginària, de presentar el gest i la paraula, acaricien l'espectador sense fer-hi descobrir res de nou.

D'altres refusen la «banalitat» de la tasca: reaprendre simplement a moure's. Volen més aviat descobrir els «secrets» del cos, les zones de poder o els centres d'energia tot tal i com han estat referenciats o descrits per les filosofies i les doctrines occidentals i orientals. Aleshores es recolzen sobre principis, teories o mitologies en lloc d'atènyer-se a l'experiència. Creuen poder manllevar la seva pròpia vida d'actor als preciosos dipòsits del ioga o d'altres sistemes ja elaborats en comptes de manllevar-la al temps i a la fatiga d'un treball personal monòton i banal.

Els exercicis de l'entrenament no són uns tresors de saber, uns secrets per ser expressiu o per revelar-se a si mateix: és *treballar*.

Un exercici és una acció que algú aprèn i repeteix després d'haver-lo triat amb uns objectius ben precisos.

Per exemple: algú es vol agenollar, amb les dues cames al mateix temps. En un cert moment, tot baixant cap a terra, perd el control, guanya el pes i es clava de genolls a terra. El problema és aleshores de trobar una contraimpulsió que permeti d'arribar a terra, fins i tot ràpidament, sense caure de genolls i fer-se mal. Per tal de resoldre aquest problema, ha de trobar un exercici, i repetir-lo.

Un altre exemple: si modifiquem l'equilibri cap endavant fins al punt en què ja no controlem el cos, sota l'efecte de la llei de la gravetat, caiem com un pes mort; aleshores, en plena caiguda, és necessari de trobar una contraimpulsió que permeti de no caure amb el cap endavant sinó d'aterrar de costat de manera que es pugui rebre el cop progressivament, sobre la part lateral del cos.

El sentit d'un exercici es troba, en el fons, en l'acompliment d'una acció precisa que projecta totes les energies en una direcció determinada i —en ple procés— de donar una altra impulsió, una altra càrrega d'energia que obliga el moviment a desviar-se de la seva trajectòria i a acabar-se d'una manera ben precisa.

Així es construeixen tota una sèrie d'exercicis que cadascú pot aprendre i repetir de la mateixa manera que repetim els vòcables d'una llengua estrangera: al principi d'una manera mecànica; però després seran assimilats, començaran a «venir sols». En aquest moment l'actor pot escollir. Fins i tot amb un petit nombre d'exercicis és possible de fer un llarg entrenament. De fet, els exercicis poden ser efectuats en un ordre diferent, segons un ritme diferent, en di-

reccions diferents, d'una manera extravertida o introvertida, posant l'accent sobre una o altra frase. Una vegada més: és com la significació d'una frase que, en la llengua parlada, no només prové únicament de la seva sintaxi sinó també de l'accentuació, del to, que subratllen alguns mots.

En l'entrenament també, hi ha els accents que determinen les diferents lògiques d'una mateixa cadena d'exercicis i que permeten de repetir un mateix exercici de múltiples maneres.

Quin és aleshores el valor de l'exercici una vegada que l'actor el domina? Ja no serveix per a res de repetir-lo perquè d'ara endavant ja no és una resistència a superar. Aleshores és l'altre sentit del mot «entrenament» que entra en joc: *posar a prova*. Es posa a prova les seves pròpies energies. Durant l'entrenament, l'actor pot modelar, mesurar, fer escalar i controlar les seves energies, deixar-les anar i jugar-hi, com amb una cosa incandescent que es maneja malgrat tot amb una freda precisió. A través dels exercicis de l'entrenament, l'actor posa a prova la seva capacitat d'aconseguir la seva presència física total, que haurà de retrobar a continuació en el moment creatiu de la improvisació.

Aquesta «presència física total» no té res a veure amb la violència, la pressió, amb la busca d'una rapidesa a tot preu. L'actor pot estar extremament concentrat, quasi immòbil, però en aquesta immobilitat, tenir totes les energies, com un arc tensat a punt de deixar anar la fletxa.

Anomenem amb un terme escandinau —*sats*— l'energia acumulada en ella mateixa i que és el punt de partida de l'acció, el moment en el qual concentrem totes les nostres forces abans d'adreçar-les cap a una acció.

Qualsevol que sigui l'acció, el *sats* correspon, a escala microscòpica, a la posició de sortida del corredor. El *sats* es caracteritza per una càrrega d'energia que va en direcció oposada al moviment que s'ha d'acomplir com quan es dirigeix el pes cap a la part inferior abans de saltar o que, per concentrar totes les seves forces, es desplaça lleugerament la part inferior cap endarrera abans de fer un salt endavant.

Mirant-ho bé, les posicions particulars de l'equilibri en el teatre oriental subratllen el *sats*, el fan més difícil i més dramàtic, accentuant la càrrega d'energia que es troba en qualsevol moviment.

L'essencial per l'actor no és d'efectuar un exercici sinó —havent d'efectuar un exercici— de trobar el moment del *sats*, l'oposició de base que, d'acció en acció, caracteritza la dialèctica del *bios*, de l'organisme viu.

Tant val un exercici com un altre si respecta les lleis, la dialèctica de la vida. En aquest cas compleix les seves funcions a tots els nivells: fa l'actor físicament hàbil, li permet de posar a prova i de dominar les seves energies i —per sobre de tot— li permet de com-

prendre, amb una mena d'intel·ligència física, quina és la lògica a seguir per determinar les seves accions.

És la mateixa comprensió que el guiarà en el treball creatiu, en la improvisació.

Pres aïlladament, en tant que tal, un exercici no té cap valor; és com una paraula que, si no entra en una frase, no diu res ni serveix per a res.

Sovint la nostra manera de concebre la vida del nostre cos està marcada per la imatge més banal de la medicina; per cada resultat que es vol aconseguir, per cada malaltia que volem guarir o per cada acte de defensa o vigorització d'un òrgan malalt, hi ha una medicina adaptada a la finalitat. La relació medicina/resultat sembla ser immediata i fixada per un determinisme, independentment de la vida sencera del subjecte.

Sovint els exercicis de l'entrenament també són considerats com medicacions o com dietes, com recepta que determina aquest o aquell resultat.

En realitat és el ritme el que és veritablement important, l'encadenament d'un exercici amb un altre, la manera orgànica amb la qual l'actor dirigeix aquest encadenament: de la mateixa manera, en el llenguatge parlat, no es pronuncien les paraules a batzegades, sinó que fem coincidir cada final de paraula amb el principi de la paraula següent, en una sèrie d'ones que reflecteixen el nostre ritme emotiu, racional, els moments de relantiment i de suspensió, els moments forts i incisius.

L'actor que efectua els diversos exercicis de l'entrenament a batzegades o sempre amb un mateix ritme, és similar a aquell qui s'empassa diversos medicaments un darrera l'altre que, en realitat, no li serviran de res.

L'ús «mèdic» de l'entrenament és un contrasentit: allunya l'actor de la descoberta del seu propi ritme orgànic, d'aquesta mena de dansa per la qual el cos reacciona segons la seva pròpia lògica emotiva, exactament com la veu en el cant.

L'entrenament no té un objectiu utilitari. És l'amplificació de la vida del nostre cos. Aquesta vida es caracteritza pel fet que segueix unes ones ben precises. La precisió és el signe d'una energia orgànicament finalitzada: si les nostres accions poguessin posar-se sota un microscopi, s'hauria de poder distingir netament quin és el principi i la fi de cadascuna d'elles, tot com en el flux del discurs, aquell qui parla coneix exactament les fronteres netes i precises que delimiten un mot d'un altre.

En el fons és el que Meyerhold afirmava: l'actor ha de conèixer exactament el moment de preparació, el del desplegament i el de la fi de cadascuna de les seves accions.

Els exercicis només són un pretext, uns simples mitjans, ineficaços

si no van lligats, cosa que és particularment evident en els exercicis d'acrobàcia.

Els exercicis d'acrobàcia són, a l'Odin, l'exemple d'una cosa *necessària* en el treball de l'actor i, al mateix temps, desproveïts, per ells mateixos, de qualsevol valor. Primer aprendre els exercicis més elementals d'acrobàcia pot ser molt important per aquell qui comença el seu treball d'actor. Són per ell la prova evident que pot aconseguir uns resultats que, poc temps abans, li semblaven llunyans i quasi inaccessibles. És una espècie de seguretat. Perquè, encara que se li hagi dit que no són els resultats els que compten, encara que sàpiga tot això teòricament, sempre és difícil, a la pràctica, de treballar en un camp en què no es veuran els primers resultats fins dos o tres anys més tard. Amb els exercicis d'acrobàcia, per contra, s'obtenen resultats molt espectaculars en molt poc temps. Això crea el sentiment de «poder arribar-hi». És una mica com una crossa psicològica.

Els exercicis d'acrobàcia, a més a més, permeten d'explicar d'una manera tangible el que significa retenir les pròpies energies, de fer-les explotar i després retenir-les una altra vegada.

Al començament el problema sembla ser únicament el de dominar, a nivell psicològic, la por, el sentiment d'incapacitat. Després s'arriba a efectuar l'exercici, concentrant-se per tal de dominar la dificultat «acrobàtica», sense preocupar-se per altra banda de saber com arribar a terra. Aleshores heus aquí el que ha d'esdevenir veritablement important: com acabar un exercici d'una manera que la seva fi sigui ja la impulsió per reprendre el vol.

Tot això fa conèixer i experimentar el que és, potser, la cosa més difícil: trobar l'instant del nou *sats* durant el recorregut, quan s'és en l'aire, sense apuntalar-se a terra.

L'acrobàcia, com l'entrenament en general, no és una acumulació de material per a l'espectacle: és el pas d'una cultura del cos a una altra.

Fins i tot si aquesta nova cultura del cos ha estat elaborada per altres, cadascú la pot dominar, assimilant-la fins a transformar-la en energia personal.

En realitat tots els exercicis físics espirituals, que es relacionen amb el desenvolupament complet de l'home, amb la seva manera de fer sorgir i de controlar totes les seves energies psíquiques i mentals, tant d'aquelles de què tenim consciència —que podem formular amb paraules— com aquelles de les quals no sabem dir res.

Així, una vegada més, l'entrenament és l'exercici de la comunicació, la possibilitat de lligar les relacions amb l'exterior, treballant lliurement, en una situació en què hom ja no se sent dividit entre la intenció i l'acció. És un procés que obre canals de comunicació, un joc de paciència per inventar el seu propi llenguatge, la seva pròpia lògica.

Aquesta «intelligència física» permet a l'actor de conquerir la seva autonomia, una llibertat d'acció que, en el procés creatiu de l'espectacle, esdevé acció social, pública.

CREATIVITAT

L'actor pot crear fredament. Pot descompondre el seu cos en diferents parts i recompondre'l obtenint uns efectes dramàtics, una situació de conflicte, oposant introversió i extraversió, fent dialogar entre elles les diverses parts del seu cos. Per una dialèctica física, construeix una imatge espectacular que fa visible les tensions emotives, conceptuals, psicològiques.

En aquest cas, l'art de l'actor, el seu procés creatiu, s'assembla al de l'escriptor o del pintor d'altres temps, que consistia a saber jugar amb la tensió entre disciplina tècnica (les regles de la composició) i varietat i innovació (la creativitat en el sentit estricte).

Però avui quan l'actor parla de «creativitat» entén una cosa ben diferent. Imagina una mena de creació directa, en primera persona, a la qual, sovint li dóna el nom d'improvisació. Aquesta no té res a veure amb la improvisació que caracteritzava el joc dels actors del passat, en particular els de la *Commedia dell'Arte*, que era similar a la que avui n'anomenem «composició». Composició, és a dir el fet d'ajuntar uns fragments de textos clàssics i jocs de paraules, unes solucions escèniques i uns efectes còmics apresos abans i que s'insereixen en l'espectacle segons les necessitats i les circumstàncies.

Hi ha seguidament un tercer sentit possible del terme improvisació que no és ni el muntatge improvisat de materials fabricats, ni una mena de creació directa en primera persona, sinó un procés a través del qual es fa pujar a la superfície els materials bruts que una vegada treballats, serviran per a la construcció de l'espectacle.

La improvisació, en aquest sentit, és un procés creatiu en estat brut en el qual l'actor abandona la seva tècnica —el terreny de l'entrenament— abans de passar a allò que constitueix el domini veritable del seu art, de la seva acció social.

El que caracteritza la improvisació és una situació ètica, una certa qualitat en les relacions de grup, de condicions determinades de treball (disponibilitat de temps, concentració, seguretat, discreció) de les quals és difícil de parlar. És difícil de descriure amb paraules, com —en certes condicions— la imaginació d'un grup d'individus pot posar-se en moviment seguint un ritme orgànic, pujant i baixant, passant per llargs períodes de monotonia; de brusques revifades, aferissant-se a un detall, a la invenció d'alguna cosa nova. Tot el que passa, passa entre un nombre limitat de persones, en una situació d'aïllament temporal. L'exterior no sembla tenir cap influència. És

la percepció mateixa del temps i de la nostra presència que canvia i hom se sent igual que els membres d'una expedició d'alpinistes tancats en la vida quotidiana enrarida d'un minúscul campament de base.

En el fons, el testimoni més fidel d'aquesta situació no rau en la temptativa de descripció sinó en la percepció de l'efecte directe que té sobre la comunicació en el curs del treball. És a dir, quan el material de la improvisació no és un material físic sinó verbal.

En general és el «director» qui se serveix de les paraules. El que fa no és pas substancialment diferent del que fa l'actor. No diu el que l'actor ha de fer, sinó que estableix més aviat una analogia verbal a les improvisacions que aquest farà.

Aportaré aquí dos fragments de diari, gairebé dues despulls, que es refereixen a dues escenes del nostre treball, fa alguns anys.

Les relacions s'inverteixen: ja no sóc jo qui enregistra el que fan els actors, sinó els actors que enregistren el que dic.

En el cas present, el punt de vista es desplaça del director cap a l'actriu, Iben, una companya de treball des de fa molts anys.

EXTRETS DEL DIARI D'IBEN NAGEL RASMUSSEN

3 de maig, 1974

Comencem a treballar un nou espectacle. D'aquí a uns dies marxarem cap al sud d'Itàlia, anirem a viure a Carpignano. Farem les primeres improvisacions per al nou espectacle aquí, a Holstebro, a la sala blanca.

L'Eugenio ens dona el tema de la improvisació. Però aquesta vegada, contràriament al costum, no és una frase d'unes quantes paraules. L'Eugenio parla llargament. De vegades s'interromp, busca mirades en la sala, és com si veiés alguna cosa i aleshores el seu discurs canvia de direcció.

De vegades sembla actuar a l'atzar, després, bruscament, és com si sabés on anar.

EUGENIO: «Vaig somniar que anava vestit amb molta elegància i que havia vestit els meus fills, ells també, amb molta elegància. I havia tornat al meu país. Feia molt de temps que no hi havia tornat i era la primera vegada que hi duia els meus fills. També els havia tallat els cabells.

»Aleshores vaig baixar al carrer. Pel carrer principal del poble vaig trobar molta gent que podia reconèixer, malgrat el temps passat; Però ells no semblaven reconèixer-me. Passaven davant meu, l'un després de l'altre. En vaig aturar un que, n'estava segur, m'havia reconegut, tot i que no m'hagués saludat.

»Li vaig preguntar: “Per què no em saludeu? Per què no saludeu els meus fills?”

»“No són els teus fills”, respongué ell.

»“Com vols dir? Sí, són els meus fills.”

»“No”, respongué ell. “Aquí hem vist les fotografies dels teus fills. Són ben diferents. Els teus fills porten els cabells llargs.”

»S'allunyà. I jo també em vaig allunyar passant lluny de l'home en qui havia somniat, el que havia trobat —i vaig veure que plorava. Aleshores l'home tornà cap a mi i em preguntà: “Per què plores?” Li vaig ensenyar els meus fills i li vaig dir: “Mira, jo tampoc no sé si aquests són els meus fills.”»

(Llarga pausa)

Vint anys poden ser llargs. Quaranta, és quasi la vida d'un home. L'home, o la dona, torna al país natal. Potser s'ha posat els seus millors vestits, potser ha tallat els cabells dels qui l'acompanyen. Ell, ella, avança i hi ha dos, no, tres, coses que veu clarament. Una és un llac minúscul, com un d'aquests petits llacs finlandesos. Una mica com això.

(I assenyala una part del terra)

Ell, ella venia sovint a la vora d'aquest llac, o bé s'hi banyava. Quan ell, ella, torna a aquest indret, els seus sentits evocuen de nou una imatge: aquest llac *mai* no ha acceptat la seva voluntat. Quina havia estat la seva voluntat? Quan se submergia en el llac, era com si volgués tenir el petit llac tot sencer en el més profund d'ell, d'ella per tal de guardar-lo, de tancar-lo, capturar l'aigua i els colors en l'aigua, i la dona i l'home que...

(Riu)

i sobretot *l'instant*. Quan ella, ell retorna a aquest llac és com si aquest reflectís la lluita vana per aturar, per aturar-se. Ell, ella es mira en el llac i veu algú que ha envellit o el cabell se li havia emblanquit, el rostre del qual és ple d'arrugues grises. I què fa ell, què fa ella? Què fa aquest home, aquesta dona?

(Llarga pausa)

Arriba a una casa. En realitat aquest home, aquesta dona ve de Cana, hi ha viscut en una època, però amb el temps ja no en té record. Ell, ella no està en condicions de saber si és de Cana o d'un altre país. Però ell, ella no accepta, sabent que no és pas la cosa més important. La cosa més important es troba en un altre indret. Ell, ella

entra en aquesta casa. No, no entra en aquesta casa, sent una melodia. No té massa clar si sent aquesta melodia perquè algú la canta o bé perquè involuntàriament l'indret li fa retrobar aquesta melodia. La cançó és «Jove Aaslau», ja sabeu la balada noruega. Aleshores ell, ella s'ajeu sota un arbre... no..., descobreix alguna cosa estranya enmig de la plaça —una taula. Aquesta taula deu ser allà des de fa molt de temps. Ella, ell pregunta: «Què és aquesta taula?»

La gent respon que es conta que va passar alguna cosa fa molt de temps, tot i que en dubten. Segons alguns, fa uns anys, allà, va haver-hi un gran esposori. Hi havia tants convidats que no va ser possible de tenir-los tots a casa i aleshores —comprens?— en un moment donat va passar *alguna cosa* en el curs d'aquest esposori.

«Què va passar?», pregunta ell, pregunta ella.

«Sí, aquest és el problema, perquè la major part de la gent ha procurat oblidar. Va ser una cosa tan penosa per l'honor del poble que la millor cosa que es podia fer era oblidar. Però a l'últim simplement s'ha oblidat de treure la taula.»

Aleshores... ell, ella s'asseu a la taula. I sobre aquesta taula

(Assenyala una caixa de fusta enmig de la sala)

hi ha molts objectes, també les vostres màscares. Ell, ella s'asseu en aquesta taula i, naturalment, fatigat com ell, com ella està, ell, ella cau adormit. Somnia ell, ella?

Com un vell, com una vella, ella, ell retorna al seu país; va allà on hi ha l'aigua. Una cosa és segura, ell, ella sent que l'aigua ve cap al seu cos. És perquè la vellesa el posseeix, la posseeix?

És perquè la gent no el, no la reconeixen i, seguint el vell costum, acullen el foraster rentant-li els peus? És per això? Ell, ella arriba i una noia, un noi mira aquest vell foraster i diu: «Benvingut, foraster», i li fa el senyal de benvinguda, que ell, ella pot descansar. Potser li renten els peus. Però què és el que vol dir això? Un pou del que es treu aigua per beure? Què és això exactament? Això té alguna cosa a veure amb l'aigua. És clar, el retorn el renta; la renta i una volta s'ha purificat amb l'aigua, ell, ella va a seure's a la taula. En el moment que ell, ella toca aquesta taula allò que va passar en el curs de l'esposori torna.

Ella també, ell també hi era. Ell, ella, era assegut/asseguda en aquesta taula, en el mateix lloc i, mentre ell, ella seia allà (és un somni?) és com si algú li estirés la màniga i digués: «Avia, oncle, què va passar exactament?»

I ell, ella respon: «Mira, en aquest lloc estava assegut un home gros, i era així —i ell, ella el descriu—, es movia així, agitava el vas d'aquesta manera, gesticulava, cantava així.» I l'home, la dona fa tot això mentre ho explica; esdevé l'home gros, es posa la màscara que hi ha damunt la taula i actua al seu darrera. Després ve el següent. El

següent era una dona tuberculosa, pàl·lida, que tossia sense parar i escopia sang i hauria volgut amagar-ho, divertir-se; també bevia tota l'estona per tal d'amagar els atacs de tos. En realitat, en lloc de beure, escopia sang dintre el vas. Aleshores ell, ella *esdevé* la dona tuberculosa, es posa la màscara, actua. I el tercer era... I el quart... *Totes* les persones. Quants eren asseguts en aquesta taula? Molts probablement.

I *alguna cosa* passa entorn d'aquesta taula i ell, ella busca acuradament, troba.

Heus aquí el tema. Està clar?

Hi ha una cosa que he oblidat: quan ell, ella s'asseu a taula, ell, ella, sent enlairar-se la cançó «Jove Aaslau».

6 de maig, 1974

EUGENIO: «Tot això sembla, o més ben dit, és una guerra de posicions en la qual cadascú és a cobert i sap que passarà molt de temps abans no tingui lloc la batalla decisiva. Però cada vegada que algú surt al descobert, ha de pensar que aquella batalla és la darrera. Cosa que significa: cada improvisació ha de tenir el caràcter d'una batalla final. No deixeu que la improvisació es transformi en una rutina en la qual el cansament, l'hàbit o altres factors tinguin una incidència. És evident que aquests factors tenen una influència. Però, no permeteu que us indueixin a error i us impedeixi d'actuar en el moment just.»

IBEN: *Cadascú de nosaltres tria un personatge com a company de viatge. En parlem una mica. Torgeir tria el nan de la novel·la de Lagerkvist, Reider tria Ulisses, Odd tria Peer Gynt, per Ragnar és Job, ja no em recordo del que ha triat Esa, Jens tria Don Joan, jo trio Nijinski, el boig.*

Seguidament Eugenio comenta.

EUGENIO: «Recentment he dit en molts assaigs que calia deixar-se anar i, alhora, tenir el control d'un mateix. Ho repeteixo perquè és molt important de comprendre la vida interna d'una improvisació, les seves forces i les seves línies d'evolució.

»Si abans d'una improvisació faig un llarg discurs, és perquè en aquest llarg discurs introdueixo unes informacions ben precises. Podria reduir a tres frases allò que podríem anomenar el tema del qual partir per improvisar.

»Aquestes tres frases són com una de les poesies de Harry Martison, del temps en què era mariner: Jokohama, Palembang, Sydney, Singapur i altres ports llunyans. És el viatge d'un vaixell amb etapes precises, la indicació d'una ruta ben definida. Però com transcorre el viatge, la bonança i les tempestes, els esdeveniments d'un port a l'altre, tot això no ho sabem. A vosaltres us toca d'omplir els buits, de decidir.

»Però la ruta s'ha de seguir. Si el tema, si la ruta no se segueix, no teniu possibilitat d'intervenir, de cobrir les distàncies d'un lloc a l'altre, no us podeu adonar si heu o no arribat a port.

»Què vol dir això d'arribar a port?

»En el curs de la darrera improvisació he pogut veure com alguns de vosaltres es deixaven guiar pel tema. Podia percebre immediatament en quina fase del tema estaven. No és que jo pogués entendre què feien sinó que podia seguir el seu procés.

»Si no puc seguir aquest procés, em sento perdut, no puc ajudar-vos a elaborar la vostra improvisació per a l'espectacle. Una sèrie d'esdeveniments accidentals que no puc posar en relació amb res.

»Prenguem un exemple: algú ha d'interpretar Ofèlia. El personatge d'Ofèlia ofereix com a punt de referència una certa sensibilitat, un cert comportament, la dolcesa d'una germana, la submissió d'una filla, la follia per amor. Però si, en la vostra improvisació, la passió d'Ofèlia, portada a un excés, troba l'excés de la passió d'una altra dona shakespeariana —Lady Macbeth—, aleshores la filla de Polonius pot ben bé reaccionar com una dona forta, resolta, decidida. Aquestes reaccions ens sorprenen perquè fan desviar, transformen en gairebé estrany, fan nou, el punt de referència reconeixedor i preestablert.

»Seguir el tema no vol pas dir il·lustrar-lo, representar-lo. Això significa tenir-lo sempre com a punt de referència. És el Nord que ens permet d'orientar-nos en totes direccions, i fins i tot d'allunyar-nos-en, però que sempre ens permet de situar-nos puntualment. Si no hi ha punt de referència, aleshores tot és possible. És a dir: res no és possible.

»És com quan es diu: la vida, és el teatre, el teatre, és la vida. Una vegada s'ha dit, no s'ha donat cap pas endavant.

»En el curs de la darrera improvisació, he tingut la neta sensació de què és teatre. El teatre no és allò que he dit durant un temps: dir la veritat. El teatre és un buit de veritat, és el grau màxim de ficció.

»Què és buit de veritat?

»Encara que escolliu les experiències més íntimes, les més doloroses, les més alegres, no són experiències vivents que passen en el moment present, no és la vostra situació present. Poden ser records, cendres d'alguna cosa que va ser foc o bé alguna cosa que correspon als somnis desvetllats o a les imatges d'un noi o d'una noia a l'edat de la pubertat.

»Però, tot això, efímer, subjectiu, pot transformar-se, s'ha de transformar en una altra cosa. Si això no es transforma en alguna cosa objectiva per a l'espectador, aleshores això s'atura en l'estadi de la ficció que només és mentida.

»Concretament: si un actor es limita a caminar, no em diu res més que el fet que actualment camina. Hi ha d'haver alguna cosa en la seva manera de caminar (l'actor pot ésser conscient o inconscient

d'això) que fa que la meua mirada s'aturi en ell, que em fa deduir unes imatges determinades, uns pensaments determinats. L'actor pot manipular fredament aquesta situació.

»Però, si la porta a les seves últimes conseqüències, no pot evitar de deixar entreveure alguna altra cosa darrera aquesta ficció. Si un de vosaltres comença a mentir, com més menteixi més s'apropa a una veritat sobre ell mateix que el revela.

»El que experimentem aquí és la "cursa de contraris".

»Alguns de vosaltres voleu dir, costi el que costi, alguna cosa decisiva, important. I potser la dieu. No obstant això, no és perceptible des de l'exterior.

»Per què no es percep?

»Perquè falta alguna cosa, una lògica que es reveli a través de la precisió: no hi ha percepció perquè no hi ha precisió.

»Quan s'improvisa regularment, uns automatismes emparen l'actor.

»Primer que res una "manera" de moure's que es repeteix contínuament. Sigui quin sigui el tema, es pot veure que teniu una tendència a inclinar-vos d'una manera determinada, de girar-vos, de recular d'una manera determinada. El mateix model es repeteix sense parar, un automatisme que no controleu i que us controla.

»Per què caieu en aquests automatismes? Com es poden combatre? Com la improvisació pot ser una situació que coneixem bé, amb la qual estem en contacte quotidià i que tanmateix actua cada vegada com un potent estimulants?

»Sovint les vostres improvisacions són ofegades. Es veu que hi ha alguna cosa però que no surt o bé que es desborda d'una manera informe.

»Hi ha alguna cosa darrera les vostres improvisacions, veig que tenen un sentit per a vosaltres, però aquest sentit no està partit en pedres ben tallades que, en relació l'una amb l'altra, tinguin capacitat de crear l'arcada del pont, pas de la vostra riba a l'altra, l'espectador.

»En una improvisació informe una i altra riba resten amagades darrera la pols del pont que s'enfonsa.

»En la improvisació sovint és com si us desplaçéssiu en un món a la Werther —el jove Werther— gòtic, romàntic, sofrent... tota una atmosfera opressiva. Estic d'acord, el món és opressiu amb tot el que se'n desprèn. Però hi manca alguna cosa en la vostra opressió: la seva força vital.

»Les vostres improvisacions han perdut la força d'atracció que fascina i espanta al mateix temps.

»Tracteu la improvisació com una forma de quotidianitat. I és quotidianitat. Però hem de ser astuts: si transformem la improvisació en una forma de quotidianitat, el resultat solament és quotidianitat.

»És possible de percebre i de fer percebre d'una altra manera?

És possible de trobar una persona que sigui nosaltres mateixos i, alhora, una desconeguda? El seu propi cos de diamant, el tercer ull, l'andrògina, l'homuncle, el nan? Però, amb una tal claredat de realitat que ens espantí. És clar, tot això és ridícul perquè no s'està espantat. Però si no trobem la clau que permeti d'obrir la porta a fi de tancar-nos en l'obscuritat on qualsevol encontre és possible, si no trobem aquesta clau, ens quedarem sempre a la llum del dia, fent veure que estem espantats. És inútil, a la llum del dia, de fer veure que estem espantats. En realitat no ho estem.

»Naturalment no és necessari que darrera aquesta porta, en l'obscuritat, hi hagi alguna cosa espantosa. L'espantós pot ésser quan algú és tan feliç que no pot ser-ho més, com una corda de violí que es trenca. Això és espantós. Espantosa és l'experiència de Déu, de la Dona que els místics i els amants viuen com un moment de terror, com un riu que rep l'oceà en el seu si, alguna cosa que provoca el vertigen, una embriaguesa, una sensació de realització i d'anorreament.

»Cal ser astut. No es pot fer confiança a unes forces que no estem en situació d'alliberar completament: fent confiança a la capacitat d'aguditzar les nostres forces nervioses, el que podríem dir-ne un segon estat de consciència. No som capaços d'això en el nostre món, en la nostra cultura. Hem de trobar altres camins, atacar per una altra banda. La nostra font fèrtil és alguna cosa diferent de la realitat: parlem de la fantasia.

»El que anomenem fantasia és com un pulmó que inspira certs elements objectius: un cavall fuetejat pel camí, una noia de catorze anys que té uns ulls que semblen avellanes que hom té desig d'esclafar... Aquest pulmó és exactament com els nostres pulmons que inhalen unes substàncies químiques, nitrogen, oxigen, i els transformen en alguna cosa ben difícil de definir, la vida, això que cap savi no ha sabut explicar exactament. És això la fantasia, aquest pulmó que s'empapa de tots aquests fenòmens objectius i els transforma en una altra cosa, la nostra vida interior. I és això el que es tracta de saber explotar, el que podríem dir-ne la nostra mitologia, les nostres representacions, les nostres imatges.

»Alerta, tot això pot ser ben bé ficció. Puc ben bé estar aquí per explicar-vos una història. Però l'explico ben conscient que a través d'ella revelo alguna cosa de mi, encara que aquesta història sigui completament inventada. Mentre que deixo córrer el flux del discurs, sé que encara que intenti d'amagar-me darrera els mots i de donar-los una significació intel·lectual ben precisa, hi ha tanmateix darrera cada mot un altre cap que s'ensenya d'amagat. L'art és ficció. És a dir, l'art és, a través de la ficció, *saber* construir una veritat.

»Proveu, amb les improvisacions, de clarificar per a vosaltres mateixos aquest procés. Mireu de combatre els automatismes que fan que camineu sempre de la mateixa manera i això només perquè, per

vosaltres, caminar és només caminar, beure un got d'aigua és únicament beure un got d'aigua.

»Passeu el llindar de la improvisació. Com podeu deixar-vos anar a través de la ficció i, alhora, estar sempre al governall, atents als detalls, a la lògica d'un camí que us pertany?»

Els dos fragments del diari, les paraules enregistrades, són suficientment llunyans perquè pugui avui comentar-los com objectes que ja no em pertanyen.

Poden fer comprendre, millor que una descripció, quin és el procés creatiu de l'actor en el curs de la improvisació.

És un procés prou similar al que testimonien les paraules enregistrades que, justament perquè són paraules, poden ser conservades i transmeses sense perdre tot el seu valor de document.

Els dos extractes mostren dos moments que també són presents en el treball de l'actor: d'una banda deixar-se anar, sentir-se lliure i segur per tal de dir (fer) les coses fins i tot les més estranyes, injustificades, personals; i d'altra banda, una anàlisi meticulosa, una mirada de sergent que ho sotmet tot a un examen fred, sense sentiments, inclement en el sentit que no té en compte cap altra cosa que les dades objectives. És en l'equilibri entre calor i fred, entre ingenuïtat i desencís, entre «religió» i «ateisme» que el treball creatiu de l'actor (del director del grup) es desenvolupa.

En cada un d'aquests extrems, s'hi pot trobar la presència d'aquests dos moments. El primer —una veritable improvisació verbal— revela tanmateix una certa cura i una certa tècnica de la narració, una mena de precaució que apareix aquí i allà i que assenyalava que aquell qui conta vigila les paraules, les emmascara amb imatges que distreuen l'auditor de les cruïlles i els nusos que altrament serien massa reveladors i farien la narració massa explícita i autobiogràfica.

Si la narració és «sincera», és perquè es bat contínuament contra la temptació de ser espontani, no controlat, contra la temptació de caure en una confessió personal que aïlla i no deixa arribar a l'altra riba.

El segon extracte, bé que el to sigui en si mateix fred, raonat, sovint sembla nodrir-se d'un món d'imatges personals, illògiques, arbitràries. Però aquesta aparent «illògica», aquesta arbitriietat, no és altra cosa que la nostra lògica individual. Es pot clarament justificar-se-la a si mateix sabent que seria ridícul de mirar de justificar-la als altres. Aquesta «illògica» aparent tanmateix ha de transformar-se de seguida en alguna cosa objectiva, en raons objectives.

De la mateixa manera, el treball de l'actor pot ser realitzat fredament, pot tendir a uns resultats molt ben definits i programats, però no ha d'aturar-se en aquest nivell d'execució, encara que sigui altament professional: ha de deixar percebre darrera, com una om-

bra, l'univers emotiu personal i únic d'un individu present en primera persona.

L'element personal mai no pot ser en primer pla, ni quan l'actor improvisa. És la dialèctica entre allò «personal» i allò «públic» que dona i multiplica les facetes de l'acció de l'actor, que dona forma al seu art —o a la seva ambigüitat. Però és l'objectivitat de la seva acció que compta primer que res. La seva presència en primera persona és l'ombra, l'eco que dona vida al cos, a la veu; però que no és res si no és justament l'ombra i l'eco d'un cos i d'una veu experimentables des de l'exterior en tota la seva objectivitat.

És important de subratllar aquest fet. Els espectadors sovint tenen tendència a identificar la individualitat de l'actor a través de les seves accions teatrals. Com més eficaces són i semblin «espontànies» a l'espectador, més això condueix a interpretar l'espectacle com una mena de psicodrama particularment ben reeixit. És un error d'òptica que alguna vegada passa de l'espectador al mateix actor. El que decideix la força d'una improvisació no és el seu grau dramàtic, sinó la seva precisió. L'actor pot respondre a un món imaginari extremament simple, fins i tot quotidià i banal, un món que pot de fet, fins i tot, no interessar-li gens, però que reconstrueix per exigències del seu treball. Però si el reconstrueix amb precisió, aleshores el que fa adquireix un sentit per aquell qui ho veu.

Mai no insistirem prou en els riscos de la personalització del treball de l'actor, sobre els riscos d'una concepció psicologitzant que només fa que repetir els vells prejudicis i les velles mitologies sobre l'actor. Aquests riscos esdevenen nocius, capaços de destruir tota possibilitat de creació, quan el director es deixa portar per la temptació lucifèria de treballar en el nivell psicològic dels actors.

Això en el fons pot ser l'única «regla» que ha de guiar el treball dels actors i del director en les improvisacions: «El que compta és el resultat objectiu: les accions i no les intencions.»

Per la resta no hi ha regla, ni tabú. L'actor —com el director— ha de nodrir una actitud absolutament sense prejudicis cara a cara del seu art, una espècie d'amoralisme que li permeti d'anar a l'essencial. Alguns actors treballen en un estat de tensió i de lliurament emotiu, d'altres treballen fredament, en una situació de ficció deliberada. Alguns es construeixen una línia d'acció definida, altres procedeixen a l'atzar deixant —gairebé— que les circumstàncies decideixin. Tot això no és important. L'important és que hi hagi una lògica en el procés i que aquesta lògica tingui un punt de partida precís i es tradueixi en accions físiques precises.

En la «improvisació verbal» esmentada més amunt, tot això era molt clar. No es tractava pas d'una «narració» sinó d'un «explicar», per una sèrie de vaivens, de dubtes, de canvis de direcció, de variacions de to, de contradiccions, partint de «qualsevol» punt, d'un punt que potser no tenia cap sentit per aquell qui parlava, però que era

precís, net; a partir del qual es pot començar el viatge. Però el viatge en el seu decurs no reproduceix la imatge ni en retroba l'atmosfera de la partida. Arribar a alguna cosa que al mateix temps tingui un sentit per als altres i des del qual, els altres, al seu torn, puguin partir.

És aquesta dialèctica que caracteritza la relació director-actors, actors-director, espectacle-espectadors. Una relació de traducció —de traïció— contínua en la qual l'un parteix del punt en el qual l'altre ha arribat.

No és important de *fer comprendre* ni de *transmetre* alguna cosa idèntica a tothom. El que és important és construir el pont, de descobrir les relacions, de crear-ne d'altres, de *posar* en acció, de *permetre* una reacció.

L'espectador «traeix» l'espectacle (actors i director) quan es tradueix les imatges en la seva pròpia manera d'imaginar, de pensar, de jutjar i de veure.

L'actor «traeix» el director quan dóna color d'una manera personal a l'estructura de l'espectacle, quan es bat contra la partició d'accions i reaccions rígidament fixada com el sentit de cada signe, tornant-lo ambigu, i que apareix a l'espectador com el contrari del que és en realitat: l'energia d'una acció improvisada al moment. De la mateixa manera, per un error d'òptica similar, com més un arc sembla tensat cap avall més sembla recorregut per forces que l'empenyen cap amunt.

El director «traeix» les intencions dels actors quan munta les seves accions o uns fragments d'aquestes en un espectacle que du l'empremta de la seva visió del món.

Un mite de la improvisació sovint fa creure que, en ella mateixa, conté unes «significacions» amb les quals treballa el director. En realitat les improvisacions constitueixen només la primera matèria de l'espectacle, les pedres i els maons que, segons les exigències del muntatge i no segons la seva pròpia essència, seran tallats d'una o altra manera, utilitzats per una o altra part de l'edifici.

Això no vol pas dir que devaluem el treball de les improvisacions. És de la qualitat del material improvisat que depèn, en bona mida, la qualitat de l'espectacle.

És de la lògica i del rigor amb els quals l'actor treballa sobre els seus propis materials que depèn la seva possibilitat de prolongar cada vespre el seu propi procés creatiu en un espectacle definitivament fixat.

Només si els maons, les pedres de les improvisacions, estan carregats d'energia, poden ser utilitzats pel director. És aquesta càrrega d'energia, de vida, d'autonomia, que xoca, recorre i transforma, al seu torn, la lògica del muntatge del director.

Una vegada més, és la tensió que decideix la vida de l'organisme teatral. L'expropiació, aquí, no surt a compte. Si l'actor es deixa

desposseir completament dels seus materials pel director, és que al final tant l'actor com el director tindran a la mà simplement un grapat de sorra.

Però, el pacifisme i l'humanisme no surten a compte: si el director no busca d'apropiar-se d'una manera personal del treball creatiu dels actors, aquest treball resta en estat molecular, la sorra d'un jardí privat.

Un espectacle en realitat és el resultat d'un xoc que es desenvolupa en una situació d'acceptació i de confiança recíproques. D'aquesta dialèctica depenen la profunditat i l'amplitud amb les quals es pot desenvolupar el treball creatiu d'un grup d'individus.

És inútil de pensar que podem aprendre una manera de fer (o de parlar) lliure, segura, creativa.

Només podem cercar i trobar les persones enfront de les quals ens sentim lliures, segurs quan actuem, quan parlem, quan «creem».

DEL TEATRE COM A ART DE FER VEURE

Veure no és una situació passiva. És una acció, un treball.

El treball de l'espectador està connectat amb el treball de l'actor. Hi ha, és veritat, un espectador passiu: aquell la mirada del qual és com abandonada a un corrent uniforme, com davant d'una pel·lícula de la qual ho coneix tot i que deixa desfil·lar davant dels seus ulls amb peresa. És una mirada amorfa i sense-energia que respon al gest amorf —sense forma, no modelat— de l'actor. És la mirada del teatre de la redundància o del moviment en lloc de l'acció.

«Veure» comença a ser una acció quan hi ha una tensió per comprendre, per distingir alguna cosa que se sap, però que no s'arriba a reconèixer, per discernir allò que és essencial: les relacions existents entre els diferents esdeveniments que es despleguen sota els nostres ulls.

El teatre no ha d'engendrar un «veure» fàcil i, si ho feia, l'espectador no ho hauria d'acceptar. Per ell això significa abdicar davant de la seva prerrogativa d'individu creador d'història i de consciència. És acceptar d'acontentar-se amb la superfície de la realitat sense penetrar sota l'escorça, sense comprendre.

Saber fer veure i saber veure pressuposen, en el fons, un entrenament a la dialèctica, l'única disciplina que no s'aprèn a l'escola. S'hi ensenya tot menys el que és la base per comprendre les forces que regulen la vida física, biològica, social.

¿Com restituir al teatre, és a dir en una situació artificial, el que en la realitat és tan fort que quan intentem de reproduir-la, es transforma en una paròdia, en un fantasma mut?

És possible restituir al teatre tot l'horror, la grandesa, la profun-

ditat i la complexitat de l'existència de l'home, de la seva història, individual i social, sense aplanar-los, sense reduir-los a una imatge de dues dimensions sinó, al contrari, potenciant-los com a sota la lent d'un microscopi, duent a primer pla la dinàmica de les forces que recorren —encara que sovint imperceptiblement— cada fragment de la realitat?

Es com si hagués d'oblidar les categories estètiques i referir-se a la *ciència del bios*, de la vida.

Entre el treball de l'actor per dominar i modelar les seves energies físiques i el moment en què tot el seu procés creatiu que desemboca a alguna cosa objectiva, social, un espectacle, entre aquests dos moments no hi ha ruptura.

Les oposicions que regulen el procés vivent no caracteritzen només l'organisme de l'actor, no contempen únicament la tensió entre el seu pes i la seva espinà dorsal, entre impulsió i contraimpulsió. Retrobem unes oposicions fonamentals fins i tot en els nivells superiors, individual i social.

De la mateixa manera com l'entrenament pot revelar les tensions dissimulades sota els moviments, l'espectacle pot ser la representació no de la «realitat», de la superfície i dels colors de la història, sinó dels seus músculs i els seus nervis, del seu esquelet, del que es veu únicament en una història descarnada: les relacions de força, les potències socialment centrífugues i centrípetes, la tensió entre la llibertat i l'organització, entre la intenció i l'acció, entre la igualtat i el poder.

El que el teatre diu en paraules no és el més important. El que compta és de revelar les relacions, de mostrar a la vegada la superfície externa de l'acció i la seva part interna, els òrgans que són en funcionament, les forces oposades, la manera en què l'acció es divideix i se subdivideix en segments entrelligats, la manera en què està feta, en què és sotmesa.

En aquest sentit el teatre és com els gravats anatòmics dels antics tractats sobre el cos humà. Pels amants de l'art i pels marxants, són obres d'art; pel metge, són preciosos instruments de coneixement; pel filòsof, sovint són alegories clares i eficaces de l'oposició entre aparença i realitat, entre espiritualitat i materialitat de l'home, entre la vida i la mort.

La imatge de la mort, de fet, sembla pujar a la superfície des de l'interior mateix de l'organisme viu.

Però pel gravador que les compongué, les planxes anatòmiques eren obres de precisió, de descomposició i de recomposició de la realitat tal com resultava sota la cobertura dels vestits i la superfície llisa de la pell: recorreguda per relleus i excavacions, d'escissions i de feixos de lligaments, d'alçaprens, de contrapesos i de juntures.

En els segles passats hi havia Teatres Anatòmics. En aquell temps també es barrejaven a les grades els espectadors afamats i assedegats

i els espectadors curiosos i fatuos, filòsofs altius i joves creients atrets pel misteri fascinant i pavorós de l'home obert.

A baix, el cirurgià i l'home obert dissimulaven, darrera la revelació dels òrgans i la meticulositat de les indicacions, el seu propi misteri. «Com ha arribat allà?», es preguntaven a propòsit de l'un. «Per què ho fa?», es preguntaven a propòsit de l'altre.

Semblant a l'un i l'altre alhora —al cos obert i al cirurgià savi i herètic que l'obre— és la presència de l'actor i el que, malgrat tot, és el seu misteri.

El nostre teatre anatòmic no concerneix només el cos de l'home. Concerneix les seves accions i les seves relacions en l'interior dels esdeveniments socials, en l'interior dels conflictes històrics: les tensions i les oposicions que constitueixen les regles profundes de les diverses realitats.

Significa: visió d'allò que s'amaga sota l'epidermis.

El teatre en què pensem és semblant al Teatre Anatòmic, a mig camí entre espectacle i ciència, entre didactisme i transgressió, entre horror i admiració.

Antropologia teatral: primeres hipòtesis

Transcripció de la conferència pronunciada per Eugenio Barba a Varsòvia, maig 1980, i publicada a la revista *Dialog*, abril, 1981.

Originàriament, el terme antropologia era entès com l'estudi del comportament de l'home no només en l'ordre socio-cultural sinó també en l'ordre biològic. Què significa aleshores antropologia teatral? L'estudi del comportament de l'home en l'ordre biològic i socio-cultural quan es troba en una situació de «representació».

La meua recerca va començar amb el meu interès pel teatre oriental. No podia comprendre per què els actors del teatre oriental fins i tot quan fan una demostració tècnica, freda, distant, tenen malgrat tot una presència ben particular que sobta i obliga a observar-los. En aquesta situació, no expressen res tanmateix. No obstant això, en ells hi ha com un nucli d'energies, com una radiació, com una suggestivitat sàvia però no premeditada que capta la nostra atenció, magnetitza els nostres sentits. Durant força anys, he cregut que era una qüestió de tècnica, entesa en el sentit d'hàbitat. Tractant de superar aquesta definició habitual, em vaig adonar que el que anomenem tècnica és, en realitat, una utilització particular del cos.

Utilitzem el nostre cos d'una manera substancialment diferent en la vida quotidiana i en les situacions de «representació». En la quotidianitat, tenim una tècnica del cos condicionada per la nostra cultura, el nostre *status* social, el nostre ofici. Però en una situació de «representació», hi ha una utilització del cos que és del tot diferent. Es pot distingir, doncs, una tècnica quotidiana i una tècnica extraquotidiana.

Aquesta distinció apareix amb evidència en totes les formes del teatre codificat, sobretot a l'Orient. Aquesta distinció és menys aparent a l'Occident perquè, com afirmava Brecht, l'art de l'actor no existeix: hi ha modes, convencions, però en el fons tota arbitrarietat és possible, només regnen la subjectivitat i l'individualisme, la manca de nomenclatura tècnica i de mesures exactes de judicis. L'única excepció és el ballet clàssic en el qual existeixen regles, una nomenclatura, una codificació dels resultats que fa possible que l'infant de vuit anys aprengui, memoritzi en el seu cos tota la «ciència» acumulada, l'experiència de desenes i desenes de generacions que han passat abans que ell.

El mètode d'investigació de les ciències naturals ha triat un camp on la repetició de certs fenòmens permet de dilucidar algunes constants o «lleis». Si prenem com a camp d'investigació el teatre oriental i si analitzem com l'actor oriental utilitza el seu cos, descobrim de seguida tres «lleis».

La primera «lleï» és la de l'alteració de l'equilibri.

En el teatre *Nō* japonès, l'actor camina sense aixecar mai els peus de terra. Tota l'estona avança lliscant sobre el terra. Si provem de fer això, ens adonem que el centre de gravetat del nostre cos es desplaça i que consegüentment l'equilibri canvia. Si volem caminar com un actor *Nō*, estem obligats de plegar lleugerament els genolls i això implica una pressió de la columna vertebral —i per tant de tot el cos— cap a terra. És exactament la posició que s'agafa quan s'està a punt de saltar, quan es vol agafar alè i estar a punt d'orientar el cos en totes les direccions possibles.

En el teatre *Kabuki*, sempre al Japó, existeixen dos estils diferents: l'*oragoto* i el *wagoto*. En l'*oragoto*, o estil exagerat, s'aplica la llei anomenada de la diagonal: el cap sempre ha d'ésser l'extremitat d'una línia diagonal molt marcada i l'altra extremitat està constituïda per un dels dos peus. Tot el cos, en equilibri alterat i dinàmic, se sosté sobre una sola cama. Aquesta posició és la contrària a la de l'actor europeu que per estalviar les seves energies pren una posició d'equilibri estàtica que requereixi un esforç mínim.

El *wagoto* és l'estil que es diu a si mateix «realista» en el *Kabuki*. L'actor hi practica una manera de moure's que recorda el *tribhangi* de la dansa clàssica índia. *Tribhangi* significa «tres arcs».

En l'Orissi indi, el cos de la dansarina s'ha de plegar com si una S passés a través del cap, les espatlles, les anques. En tota l'estatuària clàssica índia, el principi de la sinuositat del *Tribhangi* apareix molt clarament. Ara bé, en el *wagoto* del *Kabuki*, l'actor desplaça el seu cos en una ondulació lateral. Aquest moviment ondulatori implica una acció contínua de la columna vertebral que produeix constantment un canvi de l'equilibri i, consegüentment, de la relació entre el pes del cos i la seva base: els peus.

En el teatre balinès, l'actor-dansari s'aguanta sobre la planta dels peus, però aixecant tant com sigui possible la part anterior així com els dits. Aquesta posició redueix quasi a la meitat la base de sosteniment del cos. Per evitar de caure, l'actor es veu obligat a separar les cames i plegar els genolls. L'actor *Kathakali* indi s'aguanta sobre els costats exteriors dels peus però les conseqüències són idèntiques. Aquesta nova base comporta un canvi profund de l'equilibri que té com a resultat una posició en la qual les cames se separen i els genolls es pleguen.

A Europa, l'única forma de representació codificada és el ballet clàssic. Allà hi ha com una voluntat d'obligar el ballarí a moure's en un equilibri precari des de les posicions de base. Aquesta voluntat

apareix clarament en tot l'esquema dels moviments com els *arabescos* o les *actituds*, on tot el pes del cos se suporta sobre una sola cama, sovint fins i tot sobre la punta dels peus. Un dels moviments més importants de la dansa clàssica, el *plié*, consisteix a dansar amb els genolls plegats, és la millor posició de partida per una cabriola o per un salt.

Ens hauríem de preguntar per què en totes les formes codificades de representació, a Orient com a Occident, trobem aquesta constant, aquesta «llei»: una deformació d'allò que és la tècnica quotidiana de caminar, de desplaçar-se en l'espai, de tenir el cos immòbil. Aquesta deformació de la tècnica quotidiana del cos, aquesta tècnica extraquotidiana, es fonamenta essencialment sobre una alteració de l'equilibri. La seva finalitat és una situació d'equilibri inestable permanent. Refusant «l'equilibri de luxe», un equilibri inútilment complex, aparentment superflu i que costa molta energia.

Podríem afirmar que aquest «equilibri de luxe» desemboca a una estilització, a una suggestivitat estètica. En general, s'accepta aquesta fraseologia sense interrogar-se sobre els motius que han determinat l'elecció de posicions físiques que incomoden el nostre «ésser natural», la nostra manera d'utilitzar el cos en la vida quotidiana.

Què passa exactament?

D'una manera molt simple, podem dir que l'equilibri —la capacitat de l'home d'aguantar-se dret i de moure's en aquesta posició en l'espai— és el resultat de tota una sèrie de relacions i de tensions musculars en el nostre organisme. Com més els nostres moviments esdevenen complexos —fer passes més grans que les que realitzem habitualment, tenir el cap més endavant o més endarrera— més s'amenaça el nostre equilibri. Aleshores, tota una sèrie de tensions entren en joc per impedir de caure. Una tradició de mim europeu utilitza justament el «desequilibri» no com a mitjà expressiu, sinó com a mitjà d'intensificació de certs processos orgànics, de certs aspectes de la vida del cos. Una alteració de l'equilibri té com a conseqüència una sèrie de tensions orgàniques precises que vinculen i subratllen la presència material de l'actor, però en un estadi «pre-expressiu», estadi que precedeix l'expressió deliberada i individualitzada.

En el teatre *Nō* i *Kabuki*, es diu que un actor té *Ko-shi* per explicar que té una «presència», una qualitat d'energia particular. *Ko-shi* en japonès significa una part ben precisa del cos: les anques. Quan caminem, les dues anques segueixen el moviment de les cames. Però si volem reduir aquest moviment de les anques —és a dir, crear un eix en el cos— estem obligats a plegar les cames i a mantenir la posició del tronc com un sol bloc.

Evitant que les anques segueixin el moviment de les cames, bloquejant-les, creem dos nivells de tensions diferents en el cos: en la part superior (el tronc amb la columna vertebral que es troba involucrada fent pressió cap avall sobre les anques). Aquesta creació par-

ticular que repercuteix en els músculs de la nuca del tronc, de la pelvis i de les cames. Tot el to muscular de l'actor es troba canviat, utilitza molta més energia i ha de produir un esforç força més gran que si caminés segons la tècnica quotidiana.

El terme energia és una veritable trampa. S'associa generalment a un excés de vitalitat que es manifesta sobretot per una activitat muscular en l'espai, en els moviments. Però, per exemple...

(pausa)

ara pensava justament en la manera de fer clar el problema que vull exposar. Era una forma d'energia: d'energia mental.

Era visible que tot el meu cos hi estava complicat, encara que no fes cap moviment. És essencial de comprendre que el terme energia no correspon a uns moviments en l'espai. L'energia és una diferència de potencial que els diferents nivells del nostre organisme poden aconseguir: des del nivell celular fins a l'organisme en la seva totalitat.

Aquesta qualitat específica de l'energia en els diferents nivells del nostre organisme ha estat perfectament entesa en el teatre japonès. Es parla, en el *Nō*, d'«energia» i «d'energia en el temps».

Puc aplicar la meva energia en l'espai així: desplaço el meu braç i la meva mà agafa l'ampolla que hi ha sobre la taula davant meu. Però, puc realitzar aquesta acció aplicant la meva energia ja no en l'espai, sinó en el temps:

(demostració)

Tot el meu cos es troba en activitat, estic a punt, preparat per actuar d'una manera extremament precisa: agafar l'ampolla. Els meus músculs posteriors actuen, un lleuger desplaçament del cos té lloc que, tot i quedant gairebé desapercebut a l'observador, mobilitza les mateixes energies que les que serien necessàries per a l'acció. El que passa és que faig actuar només els meus músculs posteriors i no els de desplaçament que fan moure el meu braç ni els de manipulacions que permeten als meus dits d'agafar l'ampolla.

En el *Nō*, hi ha una regla que diu: tres dècims de l'acció de l'actor han d'acomplir-se en l'espai i set dècims en el temps. Normalment, si vull abastar aquesta ampolla que hi ha davant meu, mobilitzo un certa quantitat d'energia. Però, en el *Nō* se n'utilitzen set dècims més, no per dur l'acció en l'espai sinó per retenir-la en ell (energia en el temps). Això ve a dir que l'actor *Nō* utilitza més del doble de l'energia necessària en una acció. D'una banda, l'actor projecta una quantitat de la seva energia en l'espai i de l'altra en reté més del doble en ell.

Això ens duu a la segona constant o «lleï»: la llei de l'oposició.

Si volem veritablement comprendre el que és la dialèctica en el nivell material del teatre, cal estudiar els actors orientals. Aquí, el principi d'oposició és la base sobre la qual l'actor construeix i desenvolupa totes les seves accions.

Una vegada més, vull abastar l'ampolla de sobre la taula. Aplico la meua energia en l'espai tot desplaçant el meu braç i a la fi fent actuar els dits de la mà que agafen l'ampolla. Però utilitzant també el principi de l'energia en el temps, retenint energia en mi, creo una oposició: d'una banda tiro el braç endavant, de l'altra el retinc.

Normalment, quan utilitzo els músculs extensors, els músculs flexors resten passius i inversament. Però, qualsevol forma d'activitat muscular implica una descàrrega bioelèctrica. En una acció executada en l'espai —per exemple el moviment que estira el meu braç i la meua mà cap a l'ampolla sobre la taula— la descàrrega bioelèctrica correspon a la dels músculs extensors únicament. Però, si utilitzo també l'energia en el temps, és a dir, si faig actuar alhora els músculs flexors com per a retenir aquest moviment, aleshores doblo la descàrrega bioelèctrica.

A principis dels anys seixanta, Grotowski va anar a Xina. A la tornada, em va explicar que l'actor xinès, abans de fer una acció, comença sempre a l'inrevés. Per exemple, per mirar una persona que és asseguda a la seva dreta, l'actor occidental ho faria més o menys així: un moviment directe, lineal, de la nuca. Però, l'actor xinès, i la majoria dels actors orientals, començarien el moviment com si volguessin mirar el costat oposat i, canviant de sobte la direcció, fixarien la seva mirada sobre la persona escollida. L'actor xinès comença sempre la seva acció en direcció contrària per acabar-la allà on havia de finalitzar-la. Seguint aquest principi, si volem anar cap a l'esquerra, es comença per anar cap a la dreta i de cop ens girem per anar cap a l'esquerra. Si volem abaixar-nos, primer ens alcem sobre la punta dels peus i, després, ens abaixem.

Quan Grotowski em parlava d'això, pensava que es tractava de convencions escèniques que permetien a l'actor xinès d'amplificar i de fer més perceptible la seva acció i al mateix temps de crear com un efecte de sorpresa. Sens dubte també és això. Però, ara sé que no es tracta d'una convenció típica del teatre xinès, sinó d'una regla que es troba arreu d'Orient. En el teatre oriental, la línia dreta no existeix, o bé aleshores s'utilitza d'una manera particular, com en el *Nō*. Quan observem els balinesos mentre dansen, l'actor *Nō* quan fa el simple moviment de posar-se el ventall davant, l'actor *kabuki* d'estil *aragoto* o *wagoto*, les danses clàssiques índies, el Khon tailandès, veiem que els moviments mai no es fan en línia recta, sinó per línies arrodonides, sinuoses. Sobretot, són el tronc, els braços i les mans que subratllen aquestes corbes. A l'Occident es balla amb les cames mentre que a l'Orient es balla amb els braços.

Una vegada més es podria parlar de convencions escèniques, de

regles estètiques. Però, què hi ha darrera tot això? Tornem una vegada més a l'estructura biològica de l'home. Tota activitat dels músculs —i la consegüent descàrrega bioelèctrica— porta l'embranchida de les articulacions. Si vull assenyalar algú de la meua esquerra, el meu braç s'estira i l'índex apunta cap a ell. Realitzo un moviment en què l'única articulació que es mou és el colze. Però, un actor oriental mai no faria un moviment així. La seva mà començaria per fer un recorregut sinuós en direcció contrària, utilitzant tres articulacions: el canyell, el colze i l'espatlla. Amb un camí sobtat que obliga a un treball precís i diferent de les tres articulacions, acabaria l'acció apuntant sobre la persona que és a la seva esquerra.

L'oposició és doncs la segona «lleï», essent la primera l'alteració de l'equilibri.

La tercera «lleï» podria ser definida així: lleï de la «no-coherència coherent».

Es del tot coherent des del punt de vista de l'acció, dels seus fins i de la seva economia, que l'actor oriental o el ballarí clàssic europeu assumeix unes posicions que semblen fer nosa a la seva llibertat d'acció, allunyar-se de la tècnica quotidiana del cos per utilitzar-ne una altra fonamentada en l'artificialitat dubtosa i en un malbaratament d'energia. Però, és justament aquesta tècnica extraquotidiana que li permet d'aconseguir una altra potencialitat de les seves energies. A més, l'actor, per una llarga pràctica i un entrenament continu, afixa aquesta incoherència en un procés d'innervació, desenvolupa uns nous reflexos nervomusculars que desemboquen en una nova cultura del cos, en una nova coherència que caracteritza la tècnica extraquotidiana.

Un dels efectes més sorprenents en l'actor *Nō* és de veure'l caminar lliscant els peus per terra i, de cop, començar a córrer sense deixar de lliscar els peus. És com un llamp impressionant una serp, una fletxa que vola en corbes. Encara que l'actor prengui un punt de partida incoherent en relació amb la tècnica quotidiana del cos, pot arribar, a través d'un llarguíssim entrenament, a un domini d'aquesta tècnica extraquotidiana fins a fer-nos-la percebre com si fos espontània.

Aquestes tres «lleï» expliquen com, a través dels processos biològics, l'actor pot aconseguir una altra potencialitat de les seves energies. La seva aplicació desemboca a un reforçament de la presència material, física, a un estadi «pre-expressiu», força abans que intervingui la intenció de l'actor d'expressar una reacció personal.

El paper dels processos biològics en la destil·lació d'una altra qualitat de la nostra energia es manifesta també sota altres aspectes. Per exemple, els ulls i la manera de dirigir la mirada. En general, els nostres ulls miren endavant, aproximadament trenta graus cap avall. Però, si mirem davant nostre aixecant uns trenta graus la mirada cap amunt, el cap resta en la mateixa posició, però es crea una tensió

dels músculs de la nuca i de la part superior del tronc, tensió que repercuteix en l'equilibri, alterant-lo.

L'actor *Kathakali* segueix amb els ulls les mans que componen els *mudras* lleugerament per sobre del seu camp òptic habitual. Els actors-dansarins balinesos tenen la mirada dirigida cap amunt. Tots els *shan-toeng*, les posicions dels actors de l'Òpera de Pequín, preveuen una mirada cap amunt. Els actors *Nō* expliquen com perden el sentit de l'espai i com és difícil de mantenir el cos en equilibri a causa dels forats minúsculs de les seves màscares que els impedeixen de veure. D'aquí la seva afirmació de la invenció particular de la seva manera de caminar, una mica com els cecs que arrosseguen els peus per terra amb prudència, a punt d'aturar-se en cas d'obstacles imprevistos.

Tots aquests actors canvien el grau de la mirada habitual en la vida quotidiana. Es canvia l'actitud física, el to muscular del tors, l'equilibri, la pressió sobre els peus. Per un canvi de la tècnica quotidiana de la mirada, operen un canvi qualitatiu de la seva energia. A través de les posicions físiques són capaços de mobilitzar uns nivells d'energia diferents. Per determinació biològica, tots hi podem accedir. Però, la nostra civilització occidental sembla negligir aquests fets, i algunes vegades fins i tot se'ls posa obstacles: tota variació del «normal» provoca una reacció de defensa i d'agressivitat, com si aquestes energies diferents poguessin esdevenir una amenaça per la vida en comú, per les relacions amb els altres. D'altres cultures han comprès aquestes possibilitats biològiques inherents a l'individu i les han socialitzat.

Aquesta tècnica extraquotidiana del còs la retrobem no només en unes situacions de representació, sinó també en altres situacions de comportaments no quotidians. En les arts marcial per exemple.

Les arts marcial no són tècniques de combat —una interpretació que es dóna avui i del malentès de la qual s'alimenten força films i publicacions. L'origen i desenvolupament de les arts marcial estan lligats a unes situacions espirituals, a la religió budista exactament. Segons la història, Bodhidharma observà, en el temple Shaolin a Xina, en el segle sisè abans de la nostra era, que els monjos, quan mediten, s'adormien sovint. No estaven capacitats per mantenir un estat de consciència diferent del de la vetlla o del son. Requeien en l'estat de consciència quotidiana i així en el son. Aleshores, Bodhidharma creà tota una sèrie d'exercicis que per unes accions físiques havien de trencar els automatismes de la vida quotidiana i estimular una certa energia la qualitat de la qual era similar a la de la meditació.

Es tracta de processos ben concrets, materials, mesurables a nivell fisiològic, encara que sovint siguin refusats i titllats de misticisme. No només es pot mesurar aquests processos, explicar-los amb l'ajuda de la ciència, sinó que també es poden utilitzar en una nova praxi pedagògica. Aquesta praxi ensenyaria a comprendre quins són els processos del nostre organisme i aquesta comprensió permetria de

posar-los en moviment, de disciplinar-los, d'adreçar-los en qualsevol direcció. I es pot fer en el teatre, en les escoles, en qualsevol altra activitat social.

Quines són les lleis objectives que permeten a l'individu d'aplicar orgànicament les seves energies en els diferents nivells del seu cos? Podem utilitzar les ciències naturals —els seus mètodes i els seus resultats— per estendre la comprensió dels processos de treball de l'actor? Heus aquí algunes de les preguntes que em vaig fer quan vaig començar a interessar-me per l'antropologia teatral.

Aquest interès ha desembocat en la creació de la ISTA —International School of Theatre Anthropology—, en la qual col·laboren un grup de científics de diferents disciplines i actors de diferents cultures. La primera sessió de la ISTA se celebrarà a l'octubre de 1980 a Bonn. Però la ISTA és alhora una veritable escola pedagògica en la qual una cinquantena d'actors i de directors de diferents països es confronten en una praxi pedagògica diferent de l'habitual. La finalitat és d'«aprendre a comprendre», «aprendre a aprendre». Per això, els actors orientals que treballen a la ISTA són els mestres necessaris que ens fan falta: poden ensenyar ben poc, perquè no tindria cap sentit que un actor occidental aprengués el *Kabuki* o la dansa Orissi. Però, aquests actors poden ajudar a fer comprendre com en el teatre oriental s'apliquen les lleis de què he parlat i com determinen la qualitat de les energies de les nostres accions i dels nostres processos mentals. Als homes del teatre occidental resta el repte de saber-los aplicar en el quadre de la seva pròpia tradició escènica i de les seves pròpies necessitats creatives.

El meu interès per l'antropologia teatral té dos aspectes: d'una banda el meu desig de desemascarar allò que sembla fortuït, i que només és el nom que donem a les lleis que encara ignorem. De l'altra, també hi ha una necessitat lligada a la meua història personal.

Quan, en els meus anys d'aprenentatge, era amb Grotowski, vaig seguir el seu treball assegut en una cadira. Vaig intentar de comprendre sobretot a nivell intel·lectual. Fins i tot, vaig escriure un llibre que volia «explicar» el procés creatiu del Teatre Laboratori. Quan vaig fundar l'Odin Teatret no tenia doncs cap experiència pràctica. A més, els meus companys eren uns joves que havien estat refusats per l'Escola d'Art Dramàtic. Ens vàrem haver d'inventar una pedagogia, emprant en part el que havia vist amb Grotowski, en part, el que els actors aportaven, el que havien pogut aprendre en els cursos de teatre d'amateur sobre el mim, el ballet, la dansa moderna.

Els nostres veritables inspiradors han estat els llibres. Els meus vells companys de l'Odin Teatret i jo mateix tenim uns mestres als quals ens sentim molt lligats: un és viu —Grotowski—; els altres són morts. Aquests són els reformadors del teatre del nostre segle que, a través dels seus escrits, ens han donat una sèrie d'associacions i d'indicacions que hem intentat de realitzar. Hem treballat durant

anys seguint aquests mestres, impulsats al mateix temps per un complex d'inferioritat: no érem professionals, no havíem passat per una escola, teníem la sensació de no saber què *calia* fer. Per nosaltres, la cosa més important era esdevenir veritables professionals.

De cop, un dia, per gran sorpresa nostra, la gent començà a dir que el que nosaltres fèiem tenia unes certes qualitats. Ens vàrem adonar, amb sorpresa, que altres grups de teatre s'inspiraven en el que nosaltres fèiem. Però, tot l'itinerari de l'Odin Teatret ha estat molt particular, condicionat per unes circumstàncies ben específiques, unes dificultats particulars, uns ideals artístics ben precisos, unes normes ètiques determinades. Els nostres resultats tècnics i artístics estan estrictament lligats a la història del grup i a la història personal de cadascun dels seus membres.

Hem intentat d'evitar per part dels altres grups de teatre la fascinació inerta pel que hem fet. Parlo d'aquests grups que he anomenat el Tercer Teatre, centenars de grups en tot el món els membres dels quals no han passat l'aprenentatge tradicional, el de les escoles teatrals. També ells són uns autodidactes que miren de trobar i de construir tots sols la seva pròpia via artística i tècnica.

Aleshores, com estimular-los? Com transmetre'ls una comprensió de certs fets essencials sense cegar-los amb els nostres propis resultats, sense que estiguin temptats de repetir el que nosaltres hem *hagut* de fer?

Ha costat molts anys de resoldre aquest problema, i un dels motius del meu interès per l'antropologia teatral ha estat la meua necessitat de trobar i de fer possible una altra manera de transmetre les meves pròpies experiències. La ISTA és la concretització d'un somni d'una altra forma de pedagogia. D'una banda, el repte d'utilitzar els instruments de les ciències naturals i, de l'altra, la recerca d'una nova praxi pedagògica, sobretot per als grups del Tercer Teatre. L'esdevenidor mostrarà si l'antropologia teatral era només un somni, una hipòtesi suggerent.

Introducció a l'antropologia teatral

Aquest article prové del volum *La corsa dei Contrari — Antropologia Teatrale*.

(Feltrinelli, Milà, 1981)

Utilitzo l'expressió «antropologia teatral» en el seu sentit literal: «estudi de l'home en situació de representació».

És en aquest estudi, a la vegada interpretació, confrontació i transmissió d'experiències, que es consagra la ISTA, la International School of Theatre Anthropology. Aquest projecte de l'Odin Teatret m'ha permès de reunir entorn del problema de l'antropologia teatral un grup de mestres orientals i occidentals i un equip d'experts en disciplines científiques i artístiques.

De les dues sessions públiques de la ISTA, una es desenvolupa a l'octubre i novembre de 1980 a Bonn i a Escandinàvia i, l'altra, més llarga, a Volterra, Itàlia, al llarg de quasi tres mesos, el 1981. Constitueixen els moments en què la recerca sobre l'antropologia teatral és en contacte amb els homes de teatre professional que vénen de diverses parts del món per definir les bases del seu ofici.

La ISTA és el lloc on es transmet, es transforma i es tradueix una nova pedagogia del teatre. És un laboratori de recerca interdisciplinària. És el marc que permet a un grup d'homes de teatre d'intervenir en el medi social que l'envolta, tant pel seu treball intel·lectual com a través dels seus espectacles. És una escola que ignora els límits de la competència especialitzada per canviar-los en experiències amb les quals es confronten també els mestres. La demarcació entre mestre i alumnes esdevé ràpidament caduca. Cal permetre a tots d'aprendre.

Quines direccions pot seguir un actor de la nostra cultura per construir les bases materials del seu art? No disposa d'un repertori de consells i de regles sobre les quals recolzar-se i orientar-se. Té com a punt de partida un text i les indicacions del director, però li manquen unes regles d'acció que tot i restringint aparentment la seva llibertat artística, el sostenen en la seva activitat creadora.

L'actor tradicional oriental, per contra, es recolza sobre un sistema ben experimentat de consells que són considerats en la transmissió pedagògica com a «consells absoluts», és a dir, com a regles d'art que s'assemblen a les lleis d'un codi. Naturalment, l'actor que evoluciona en l'interior de regles codificades posseeix una llibertat

més gran que el que —com l'actor occidental— és presoner de l'arbitrarietat i de l'absència de regles. Però, l'actor oriental compensa la seva màxima llibertat amb una especialització que li ofereix menys possibilitats de sortir del territori que coneix.

L'actor que vol forjar els instruments del seu propi ofici sembla quedar atrapat en una alternativa: sigui la imprecisió d'un ofici abandonat a l'atzar i a l'explotació intensiva del talent personal, sigui l'adaptació a un compendi de regles que li permeten de canalitzar d'una manera molt creativa les seves pròpies intencions artístiques, però que es tenen com a regles absolutes, tancades a l'experimentació i a les tradicions exteriors.

Hi ha una altra via. Podem, de fet, cessar de considerar les diverses tradicions teatrals com a tradicions en si, tancades i acabades, i mirar-les com una sèrie de normes pràctiques de comportament teatral, organitzades en formes i estils particulars. Seguint aquesta via descobrim que més enllà de les formes i els estils d'aquestes tradicions diverses hi ha un conjunt de principis comuns. Retrobar aquests principis comuns que reapareixen d'una tradició a l'altra és la primera tasca de l'antropologia teatral.

No es tracta de repetir unes «lles» pel comportament de l'home en el teatre. Es tracta més aviat de retrobar un conjunt de «bons consells» per a l'actor. Els «bons consells» poden ser seguits o ignorats, però no són preemtoris. O millor, poden ser pròpiament transgredits i superats. Però, és necessari de procedir amb prudència: el més gran perill d'aquesta recerca és la caiguda en el sincretisme.

Els mestres del teatre oriental queden tancats a la confrontació amb formes de teatre diferents de les seves. Un tancament d'aquest tipus es troba en un gran mestre occidental com Decroux. Seria superficial de confondre aquest tancament amb una forma de restricció mental o d'intolerància. Es tracta més aviat de la consciència que els principis de partida d'un actor, per més relatius que siguin, i encara que resultin d'una tria que podria haver estat una altra, han d'ésser preservats com una cosa que no pot ser diluïda ni contaminada. Són per l'actor el bé més preuat, que ha de ser salvaguardat fins i tot a risc d'isolar-se.

El risc d'isolar-se consisteix a pagar la puresa amb l'esterilitat. Els mestres que tanquen els seus propis alumnes en un sistema de regles absolutes, preserven certament la qualitat del seu art, però n'amenaquen el seu futur desenvolupament.

Es en la situació pedagògica i no en el moment de la creació artística que les diverses tradicions i competències es poden confrontar i enfrontar-se sense caure en una forma de sincretisme. El que la ISTA exigeix de tots els seus participants és que detectin els «bons consells» per establir una base de treball (el nivell tècnic o pre-expres-

siu de l'actor) que animarà el procés creatiu individual. Cada actor ha d'escollir els seus propis punts de partida, no en aquesta o aquella tradició, sinó en un compendi de «regles» que cadascú estableix per a ell i només per a ell. Per fer-ho, emprarà el ventall de possibilitats que li ofereixen els mestres i els artistes que han assolit el cim de la seva competència, en el marc de la seva pròpia tradició teatral.

Però, a la base, siguin les diferents tradicions, siguin les opcions individuals, hi ha una distinció fonamental: entre tècniques quotidianes i tècniques extraquotidianes del cos.

Utilitzem el nostre cos d'una manera substancialment diferent en la vida i en les situacions de «representació». En la quotidianitat tenim una tècnica del cos condicionada per la nostra cultura, el nostre estat social, el nostre ofici. Però, en una situació de «representació», hi ha una tècnica del cos totalment diferent.

Les tècniques quotidianes no són conscients. Ens movem, ens asseiem, portem pesos, abracem, acceptem, refusem amb gestos que creiem naturals i que són, al revés, culturalment determinats. Els primers passos per descobrir quins poden ser els principis del *bios* de l'actor, de la seva «vida» teatral, consisteixen a comprendre i a individualitzar la diferència entre les tècniques quotidianes i les tècniques extraquotidianes del cos. Les primeres generalment es caracteritzen pel principi del mínim esforç. Les segones, en canvi, estan fonamentades en el malbaratament d'energia per un resultat mínim. Les tècniques quotidianes del cos tendeixen a la comunicació, les extraquotidianes tendeixen a la informació: al peu de la lletra, a la *posada en forma* del cos.

Els actors orientals, fins i tot quan executen una demostració tècnica i freda, posseeixen una «presència» que sobta l'espectador i obliga a mirar-lo. En una situació com aquesta, no expressen res; hi ha, no obstant això, com un nucli d'energia, una irradiació suggerent i sàvia, però no premeditada, que capta els nostres sentits. Aquesta força és pre-expressiva. Encara no es tracta de «representació» ni «d'imatge» teatral, sinó de la força que brota d'un cos *posat en forma*.

Per totes aquestes raons, la participació dels mestres orientals és essencial en la ISTA. No perquè transmetin els estils i les convencions estètiques pròpies de la seva cultura teatral, sinó perquè posseeixen el «secret» de les tècniques que permeten de *posar en forma* el cos, de posar-lo a punt, és a dir, de construir la seva pròpia tècnica extraquotidiana.

«Antropologia» designava, en una època, l'estudi de la biologia humana. En els termes «antropologia teatral», també ens hem de recordar d'aquest ús arcaic del mot.

L'antropologia teatral no busca de desxifrar el camp íntim i vague de la psique o del món interior de l'artista. El seu camp està

constituït per elements físics sobre els quals és possible d'intervenir amb mètode i en fred. És el camp tangible de la presència material de l'actor, unes regles que determinen el seu *bios* teatral i que permeten de manipular-lo artesanalment.

El treball que es realitza a la ISTA s'allunya en part de la tradició occidental perquè abandona el que, des de fa dos segles com a mínim, ha estat el terreny privilegiat de cada reflexió i de cada recerca «científica» sobre l'actor: el terreny de la psicologia.

Fonamentar el treball de l'actor sobre una psico-tècnica significa adreçar-lo vers l'expressivitat, eludint una vegada més el problema de fons: quines són les bases pre-expressives de l'art de l'actor?

L'expressivitat de l'actor deriva —quasi a pesar seu— de la seva acció, de l'ús de la seva presència física. Els principis que el guien en les seves accions, en l'ús d'aquesta presència, constitueixen les bases pre-expressives de la seva expressivitat.

Són les nostres accions que, a pesar nostre, fan percebre la nostra expressivitat. No és el *voler expressar* que decideix l'acció de l'actor. El *voler expressar* no decideix què fer. És el *voler fer* que decideix l'expressió de l'actor.

Antropologia teatral

Article d'Eugenio Barba aparegut a la revista *Bouffonneries*, núm. 4 (Lestanière, 1982).

En quines direccions un actor occidental pot orientar-se per elaborar les bases materials del seu art? És a aquesta pregunta que l'antropologia teatral intenta de respondre. No respondrà doncs ni a la necessitat d'analitzar científicament en què consisteix el «llenguatge de l'actor» ni a la pregunta fonamental d'aquest qui fa teatre: com esdevenir un *bon* actor?

L'antropologia teatral no busca uns principis universals *veritables*, sinó unes indicacions *útils*. No té la humilitat d'una ciència, sinó l'ambició de detectar els coneixements útils pel treball de l'actor. No pot descobrir «lleis», sinó estudiar regles de comportament.

Originàriament, el terme «antropologia» s'entenia com l'estudi del comportament de l'home no només a nivell sòcio-cultural sinó també a nivell fisiològic. L'antropologia teatral, consegüentment, estudia el comportament fisiològic i sòcio-cultural de l'home en una situació de representació.

PRINCIPIS SIMILARS I ESPECTACLES DIFERENTS

Actors diferents, en llocs i en èpoques diferents, a través de nombrosos principis propis de cada tradició, a cada país, han fet servir principis similars. Retrobar aquests «principis-que-tornen» és la primera tasca de l'antropologia teatral.

Els «principis-que-tornen» no constitueixen la prova de l'existència d'una «ciència del teatre» ni d'alguna llei universal; són consells particularment bons, indicacions que tenen una forta probabilitat de revelar-se útils en la praxi teatral.

Parlant de «bons consells», sembla que parlem d'alguna cosa que compta poc i que contrasta amb la importància d'una expressió com «antropologia teatral». De tota manera, àrees senceres d'estudi com la de la retòrica i la moral, l'estudi del comportament i la d'arts i oficis, són repetitoris de «bons consells».

Els «bons consells» tenen aquesta particularitat: poden ser se-

guits o ignorats. No són peremptoris com les lleis. O bé —i potser és la millor manera d'utilitzar-los—, poden ser respectats, simplement perquè hom pot infringir-los i superar-los.

L'actor occidental contemporani no posseeix un repertori orgànic de consells sobre els quals pugui recolzar-se i a partir dels quals orientar-se. Té com a punts de partida, en general, un text o les indicacions d'un director. No té aquestes regles d'acció que, sense que restringeixin la seva llibertat, l'ajudin en les seves tasques.

L'actor tradicional oriental es basa, en canvi, en un cos orgànic i provat de «consells absoluts», és a dir, regles que s'assemblen a les lleis d'un codi. Codifiquen un estil d'accions tancat en si mateix i al qual tots els actors del gènere s'han de conformar.

Naturalment, l'actor que es mou a l'interior d'una xarxa de regles codificades té una llibertat major que aquell qui —com l'actor occidental— és presoner de l'arbitrarietat i de la manca de regles. En canvi, l'actor oriental paga la seva major llibertat per una especialització que li limita les seves possibilitats d'anar més enllà dels camps que coneix.

Un conjunt de regles pràctiques, precises i útils per l'actor, sembla que no pugui existir més que en forma de regles absolutes, tancades a les influències de les experiències i de les tradicions exteriors. Gairebé tots els mestres dels teatres d'Orient prohibeixen als seus alumnes d'ocupar-se de les formes d'espectacle diferents de la que practiquen. De vegades, fins i tot els demanen de no anar a veure altres formes de teatre i de dansa. Sostenen que així l'actor o el ballarí preserva la puresa del seu estil i manifesta una dedicació total al seu art.

Tot passa com si les regles de comportament teatral se sentissin amenaçades per la seva mateixa evident relativitat, com si patissin de no ser unes lleis veritables. Aquest mecanisme de defensa té si més no el mèrit d'evitar la tendència patològica que sovint manifesta la consciència de la relativitat de les regles, la manca total de regles i l'arbitrarietat. Així, tal i com un actor *kabuki* pot ignorar els millors «secrets» del *Nō*, és significatiu que Etienne Decroux —potser l'únic mestre europeu que hagi elaborat un conjunt de regles comparables al de la tradició oriental— intenta de transmetre el mateix tancament rigorós als seus alumnes envers les formes de teatre diferents de la seva. En el cas de Decroux, com en el cas dels mestres orientals, no es tracta d'estretesa mental, encara menys d'intolerància. Es tracta de la consciència que les bases d'un actor, els seus punts de partida, han de ser defensats com el seu bé més preat, o bé que serà irremediablement alterat i destruït pel sincretisme, i que ha de ser salvaguardat, fins i tot a risc d'aïllar-se.

El risc d'aïllar-se consisteix a pagar la puresa per l'esterilitat. El mestre que tanca els seus alumnes en un sistema de regles i fa com si ignorés la seva pròpia relativitat, i consegüentment la utilitat de la

confrontació, preserva sens dubte la qualitat del seu propi art, però n'amenança el futur.

Un teatre, tot i així, pot obrir-se a les experiències dels altres teatres no per barrejar les maneres diferents de fer espectacles, sinó per cercar principis similars a partir dels quals transmetrà les seves pròpies experiències. En aquest cas, l'obertura a la diferència no significa necessàriament caure en el sincretisme i la confusió dels llenguatges. S'evitarien, d'una banda, el risc de l'aïllament estèril, i de l'altra, el d'una obertura a qualsevol preu que degeneraria en promiscuïtat. Pensar, ni que fos d'una manera teòrica i abstracta, en una base pedagògica comuna, no significa, de fet, pensar en una manera comuna de fer teatre. «Les arts —ha escrit Decroux— s'assemblen en els seus principis, no en les seves obres.» Podríem afegir: els teatres, també, no s'assemblen en els seus espectacles, sinó en els seus principis.

L'antropologia teatral vol estudiar aquests principis: no les raons profundes i hipotètiques de les seves semblances, sinó les seves utilitzacions possibles. Fent-ho així, sap que és útil tant a l'home de teatre occidental com a l'home de teatre oriental, tant a aquell qui té una tradició com aquell qui pateix de no tenir-ne, a aquell qui és afectat per la degenerescència com a aquell qui, en canvi, és amenaçat per la puresa.

LOKADHARMI I NATYADHARMI

Tenim dues paraules —em diu Sanjukta Panigrahi— per designar el comportament de l'home: l'una, *lokadharmi*, designa el comportament (*dharmi*) de la gent corrent (*loka*); l'altra, *natyadharmi*, designa el comportament de l'home en la dansa (*natya*).»

Al llarg dels darrers anys he visitat nombrosos mestres de diferents teatres. He col·laborat llargament amb alguns d'ells. La finalitat de la meua recerca no era d'estudiar allò que caracteritzava les diferents tradicions, el que feia úniques les seves arts, sinó allò que els lligava a d'altres formes artístiques d'Orient i d'Occident. Allò que al principi era una recerca personal, gairebé aïllada, esdevingué lentament la recerca d'un grup de persones que comprenia homes de ciència, especialistes de teatre europeus i asiàtics, artistes que pertanyien a diferents tradicions. És a aquests últims en particular a qui va adreçat el meu agraïment: la seva col·laboració s'ha caracteritzat per una forma particular de generositat que ha enderrocat les barres de la reserva per revelar els «secrets», gairebé les intimitats, del seu ofici. Una generositat que de vegades ha anat a parar quasi a una forma de temeritat calculada, posant-se en situacions de treball que obligaven a la recerca del que era nou i que revelaven una curiositat

per l'experimentació insospitada en els artistes, que semblaven sacerdots fidels d'una tradició immutable.

Els actors orientals, fins i tot quan fan una demostració tècnica, freda, posseeixen una presència que sobta l'espectador i l'obliga a mirar-los. En aquestes situacions no expressen res, i tanmateix en ells hi ha com un nucli d'energies, com una irradiació suggerent i sàvia, però no premeditada, que capta els nostres sentits. Molt temps he pensat que es tractava d'una «força» particular de l'actor, adquirida en el curs d'anys i anys d'experiències i de treball, d'una qualitat tècnica particular. Però, el que nosaltres anomenem «tècnica» és una utilització particular del nostre cos.

Utilitzem el nostre cos d'una manera substancialment diferent en la vida quotidiana i en les situacions de «representació». En el que és quotidià, tenim una tècnica del cos condicionada per la nostra cultura, la nostra condició social, el nostre ofici. Però existeix, en situació de «representació», una utilització del cos, una tècnica del cos que és totalment diferent. Podem doncs distingir una tècnica quotidiana d'una tècnica extraquotidiana.

Les tècniques quotidianes no són conscients: ens movem, ens asseiem, portem pesos, besem, assentim i neguem amb gestos que creiem «naturals» i que són, en canvi, determinats culturalment. Les diferents cultures ensenyen tècniques del cos diferents segons es camini amb sabates o sense, que es portin pesos damunt del cap o a la mà, que es besí amb la boca o amb el nas. El primer pas per descobrir quins poden ser els principis de la vida de l'actor consisteix, aleshores, a comprendre el fet que a les tècniques quotidianes del cos s'oposen les tècniques extraquotidianes, és a dir, tècniques que no respecten els condicionaments habituals de la utilització del cos.

Son aquestes tècniques extraquotidianes a les quals recorren els que es posen en una situació de representació.

A l'Occident, la distància que separa les tècniques quotidianes del cos de les tècniques extraquotidianes que caracteritzen el comportament de l'home en el teatre, sovint no és ni evident ni conscient. A l'Índia, en canvi, la diferència és evident, sancionada per la nomenclatura: *lokadharmi* i *natyadharmi*.

Les tècniques quotidianes del cos en general es caracteritzen pel principi del mínim esforç: aconseguir un rendiment òptim per una despesa mínima d'energia. Les tècniques extraquotidianes es basen en canvi en un malbaratament de l'energia. De vegades fins i tot semblen suggerir un principi especulatiu a aquell que caracteritza les tècniques quotidianes del cos: el principi d'una despesa màxima d'energia per un resultat mínim.

Quan vaig estar al Japó amb l'Odin Teatret, em preguntava què significava l'expressió amb la qual els espectadors agraïen als actors al final de l'espectacle: *otsukaresama*. La significació exacta d'aquesta expressió —una de les nombroses fórmules permeses pel protocol ja-

ponès, i que és particularment apropiada per als actors— és «estàs fatigat». L'actor que ha interessat o commogut l'espectador està fatigat perquè no ha estalviat les seves energies, i és això que li agraeixen.

Però, el malbaratament, l'excés en l'ús de l'energia no és suficient per explicar la força que caracteritza la vida de l'actor. La diferència és evident entre aquesta «vida» i la vitalitat d'un acròbata i fins i tot d'alguns moments de gran virtuositat a l'Òpera de Pequín i en d'altres formes de teatre o de dansa. En aquests casos, els acròbates, els ballarins, els actors ens ensenyen un altre «cos», un cos que segueix tècniques molt diferents de les tècniques quotidianes, tan diferents que aparentment hi perden el contacte. Ja no es tracta de tècniques extraquotidianes, sinó simplement d'«altres tècniques». En aquest cas, ja no hi ha la tensió de l'allunyament, ja no hi ha una relació dialèctica, sinó només distància: la inaccessibilitat, en definitiva, d'un cos de virtuós.

Les tècniques quotidianes del cos tendeixen a la comunicació, les de la virtuositat a l'admiració, a la transformació del cos. Les tècniques extraquotidianes, en canvi, tendeixen a la informació: literalment, *posen en forma* el cos. I en això consisteix la diferència essencial, separant-les de les tècniques que en canvi el transformen.

L'EQUILIBRI EN ACCIÓ

La constatació d'una qualitat particular^{en} en la presència que sovint posseeixen els actors orientals ens ha conduït a la distinció entre tècniques quotidianes, tècniques de la virtuositat i tècniques extraquotidianes del cos. Són aquestes últimes les que afecten la vida de l'actor. *Aquestes tècniques la caracteritzen abans que aquesta vida comenci a representar alguna cosa o a manifestar-se.*

L'afirmació precedent no és fàcil d'acceptar per un occidental: hi ha tal vegada un nivell de l'art de l'actor en el qual aquest sigui vivent, present, però sense representar res ni significar res?

Potser només aquell qui coneix bé el teatre japonès pot acollir aquesta afirmació com a normal. És per això que és just que sigui un japonès qui ens doni un exemple més aclaridor de la manera en què la vida de l'actor pot ser privada de tot caràcter de representació, i limitar-se a ser ben present. «Ser ben present» i tanmateix no representar res és, per un actor, un oxímoron, una veritable contradicció. Pel mateix fet que és davant dels espectadors, l'actor sembla haver de representar forçosament alguna cosa o algú. Moriaki Watanabe definia l'oxímoron de l'actor en pura presència, així: es tracta d'un actor que representa la seva pròpia absència. Això sembla un joc de paraules, i en canvi és una figura del teatre japonès.

En el *Nō*, el *Kabuki* i el *Kyogen*, Watanabe identifica una figura intermèdia entre les dues que, a Europa i en el teatre modern japonès, sembla potenciar la figura de l'actor: la seva identitat real i la seva identitat fictícia. Sovint, en el teatre *Nō*, el segon actor, el *waki*, representa el seu propi no ésser, és a dir la seva «absència» de l'acció. Du a terme una complexa tècnica extraquotidiana del cos que no ha de servir per a expressar, sinó per a «posar en relleu la seva capacitat de no expressar-se». Aquesta negació es troba, a més a més, en els moments finals del *Nō* quan el personatge principal —el *shite*— ha de desaparèixer. L'actor, despullat a partir d'aquí del seu personatge, sense que per això torni a la seva identitat quotidiana, s'allunya dels espectadors sense voler expressar res, però amb la mateixa energia que caracteritza els moments expressius.

Els *Kokken*, els homes vestits de negre que, en el *Nō* i el *Kabuki*, assisteixen l'actor en l'escena, també ells són cridats a «representar l'absència». La seva presència, que no expressa ni representa, poua tan directament de les fonts de la vida i de l'energia de l'actor que els coneixedors diuen que és més difícil de ser *Kokken* que actor.

Els exemples analitzats per Watanabe (un dels seus estudis sobre el *kyokoshintai*, el cos de la ficció, va ser publicat al Japó) mostren que hi ha un nivell en què les tècniques extraquotidianes del cos són relatives a l'energia de l'actor en estat pur, per dir-ho d'alguna manera, és a dir al nivell pre-expressiu. En el teatre clàssic japonès de vegades passa que aquest nivell queda al descobert. És, tanmateix, sempre present en l'actor: és la base mateixa de la seva vida.

Parlar d'«energia» de l'actor duu a utilitzar una imatge que es presta a mil equívocs. La paraula «energia» és immediatament farcida de significacions molt concretes. Etimològicament significa «entrar en acció, en el treball». Com és, doncs, que el cos de l'actor penetra en el treball —com a actor— en un nivell pre-expressiu? Per quina altra paraula podríem substituir la nostra paraula «energia»?

Qui tradueix els principis dels actors orientals en una llengua europea empraria paraules com «energia», «vida», «força», «esperit» per temes com, en japonès *ki-ai*, *kokoro*, *io-in*, *koshi*, en balinès *taksú*, *virasa*, *chikara*, en xinès *shun toeng*, en sànscrit *prana*, *shakti*. La imprecisió de les traduccions amaga, sota grans paraules, les indicacions pràctiques dels principis de la vida de l'actor.

He intentat de recórrer el camí en sentit invers. He preguntat a alguns mestres dels teatres orientals si hi havia paraules en la seva llengua de treball que puguin traduir el nostre terme «energia».

«Nosaltres diem que un actor té o no té *ko-shi* per indicar que té o no l'energia justa en el treball», em contesta l'actor *kabuki* Sawamura Sojuro. De tota manera *ko-shi*, en japonès, no designa un concepte abstracte, sinó una part ben concreta del cos, les anques. Dir

«té *ko-shi*, no té *ko-shi*» vol dir «té anques, no té anques». Però què significa, per un actor, no tenir anques?

Quan caminem segons les tècniques quotidianes del cos, les anques secunden el moviment de les cames. En les tècniques extraquotidianes de l'actor *Kabuki* i de l'actor *Nō* les anques, en canvi, han de mantenir-se fixes. Per blocar les anques mentre caminem cal plegar una mica els genolls i utilitzar el tronc com un bloc únic, fent-hi jugar la columna vertebral que es troba, així, pressionant cap avall. D'aquesta manera es creen dues tensions diferents en la part inferior i en la part superior del cos, tensions que obliguen a trobar un nou equilibri. No es tracta d'una tria estilística, sinó d'un mitjà per endeagar la vida de l'actor i que, només en una segona etapa, esdevé característica particular d'estil.

La vida de l'actor, de fet, es basa sobre una alteració de l'equilibri. Quan estem drets, mai no podem quedar-nos immòbils. Fins i tot quan semblem immòbils, ens servim de moviments ínfims amb els quals repartim el nostre pes. Es tracta d'una sèrie contínua d'ajustaments pels quals el pes va constantment a fer pressió ara sobre la part anterior, ara sobre la part posterior, ara sobre el costat dret, ara sobre el costat esquerre dels peus. Fins en la immobilitat més absoluta aquests micromoviments són presents, de vegades més condensats, altres més espaiats, de vegades més controlats, altres menys, segons la nostra condició física, la nostra edat, el nostre ofici. Laboratoris científics s'han especialitzat en la mesura de l'equilibri a través de la mesura dels diferents tipus de pressió operada pels peus damunt del terra: en resulten diagrames en els quals cadascú pot llegir com els moviments que fa per mantenir-se immòbil són complicats i laboriosos. S'han fet experiències amb actors professionals. Si se'ls ha demanat d'imaginar que porten un pes, que corren, que cauen, que salten, aquesta mateixa imaginació produeix immediatament una modificació del seu equilibri, mentre que, en canvi, gairebé no deixi cap traça en l'equilibri d'una persona normal, per la qual la imaginació és un fet gairebé exclusivament mental.

Tot això vol dir molt sobre l'equilibri i sobre la relació entre processos mental i tensions musculars, però en canvi això no diu res de nou sobre l'actor. De fet, dir que un actor està habituat a controlar la seva pròpia presència física i a traduir les imatges mentals en impulsions físiques, significa simplement que un actor és un actor. Però les troques de micromoviments revelats pels laboratoris científics on es mesura l'equilibri ens posen sobre una altra pista: constitueixen com el nucli que, dissimulat en el fons de les tècniques quotidianes del cos, pot ser modelat i amplificat a fi d'augmentar la potència de la presència de l'actor, i a transformar-se, així, en fonament de les seves tècniques extraquotidianes.

Qui hagi vist un espectacle de Marcel Marceau sens dubte s'ha aturat un instant per considerar l'estrany destí d'aquest mim, que

apareix a l'escenari només uns segons, entre dos números, aguantant un rètol en el qual s'anuncia el títol del número que Marceau es disposa a realitzar. D'acord —direm—, el mim vol ser un espectacle mut, i fins i tot els anuncis, per no trencar el silenci, han de ser muts. Però per què utilitzar un mim, un actor com a «porta-rètols» dels números? No és blocar-lo en una situació desesperant en la qual, literalment, no pot fer res? Un d'aquests mims, Pierre Verry, que durant molt de temps s'encarregà de presentar els rètols dels números de Marceau, un dia va explicar com intentava d'aconseguir el màxim de presència escènica en el curs dels breus instants en què apareixia a l'escenari sense haver —i sense poder— fer res. Deia que la seva única possibilitat era de fer tan forta i tan vivent com fos possible la posició en la qual aixecava el rètol. Per obtenir aquest resultat al llarg dels pocs segons de les seves aparicions, havia de concentrar-se llargament per aconseguir un «equilibri làbil». Així la seva immobilitat esdevenia immobilitat no estàtica, sinó dinàmica. A falta d'altra cosa, Pierre Verry estava obligat a reduir-se a l'essencial, i descobria l'essencial en l'alteració de l'equilibri.

Les posicions de base de les formes de dansa-teatre orientals són altres exemples de deformació conscient i controlada de l'equilibri. Podem dir el mateix de les posicions de base de la dansa clàssica europea i del sistema de mim de Decroux: abandonar la tècnica quotidiana de l'equilibri i buscar un «equilibri de luxe» que dilata les tensions que sostenen el cos.

Per obtenir aquest resultat, els actors de les diverses tradicions orientals deformen la posició de les cames, dels genolls, la manera de posar els peus a terra, o bé redueixen la distància d'un peu a l'altre, reduint així la base i fent precari l'equilibri.

«Tota la tècnica de la dansa —diu Sanjukta Panigrahi parlant de la dansa Orissi, però indicant un principi general per la vida de l'actor— està basada sobre una divisió del cos en dues meitats iguals, segons una línia que el travessa verticalment, i sobre la repartició desigual del pes ara d'un costat, ara de l'altre.» Així la dansa amplifica, com si es posessin sota un microscopi, aquests minúsculs i continus desplaçaments del pes pels quals restem immòbils damunt dels nostres peus i que els laboratoris especialitzats en la mesura de l'equilibri revelen a través de diagrames complicats.

És aquesta *dansa de l'equilibri* que els actors i els ballarins revelen en els principis fonamentals de tota forma de teatre.

LA DANSA DE LES OPOSICIONS

El lector no se sorprendrà si parlo indiferentment d'actor i de ballarí, i si passo amb una certa indiferència de l'Orient a l'Occident, i

a l'inrevés. Els principis de vida que busquem no tenen en compte les nostres distincions entre el que anomenem «teatre», «mim», «dansa». Aquestes distincions per altra banda són làbils també per nosaltres. Gordon Craig, després d'haver ironitzat sobre les imatges alambinades emprades pels crítics per descriure la manera particular de caminar del gran actor anglès Henri Irving, afegeix amb simplicitat: Irving no caminava per l'escenari, hi dansava.

El mateix desplaçament del teatre cap a la dansa, però aquesta vegada en un sentit negatiu, fou utilitzat per devaluar les recerques de Meyerhold. Quant al seu *Don Joan*, alguns varen escriure que no era teatre autèntic, sinó ballet. La distinció rígida entre el teatre i la dansa, característica de la nostra cultura, revela una ferida profunda, un buit de tradició que constantment corre el risc d'atreure l'actor cap al mutisme del cos, i el ballarí cap a la virtuositat. Aquesta distinció semblaria absurda a un artista oriental, tal i com hauria semblat absurda a un artista europeu d'altres èpoques històriques: a un malabarista o a un còmic del segle sisè. Podem preguntar a un actor *Nō* o un actor *Kabuki* com traduirien la paraula «energia» en el seu llenguatge de treball, però si els demanéssim de traduir la distinció rígida entre dansa i teatre ens dirien que no amb el cap.

«Energia —deia l'actor kabuki Sawanura Sojuro— podria ser traduït per *ko-shi*.»

I segons l'actor *Nō* Hiseo Kanze: «El meu pare no deia mai: utilitza més *ko-shi*. M'ensenyava de què és tractava fent-me caminar, mentre que em subjectava per les anques.» Per vèncer la resistència el tors és obligat a inclinar-se lleugerament cap endavant, els genolls es pleguen, els peus pressionen cap a terra i llisquen en lloc d'aixecar-se com en un pas normal: el que en resulta és el caminar de base del *Nō*. L'energia com *ko-shi* es revela no com a resultat d'una alteració simple i mecànica de l'equilibri, sinó com a conseqüència d'una tensió entre forces oposades.

L'actor de Kyogen Mannojo Nomura recordava allò que deien els actors *Nō* de l'escola Kita: l'actor ha d'imaginar que hi ha un cercle de ferro sobre d'ell que l'estira cap amunt, i contra el qual s'ha de fer resistència per mantenir-se de peus a terra. El terme japonès que designa les forces oposades és *hippari hai*, que significa: estirar cap a si algú o alguna cosa que s'esforça a fer el mateix. En el cos de l'actor l'*hippari hai* passa entre el dalt i el baix, i entre el davant i el darrera. Però també hi ha *hippari hai* entre l'actor i l'orquestra: de fet, no procedeixen a l'uníson, sinó intentant d'allunyar-se l'un de l'altre, de sorprendre recíprocament, l'un trencant el *tempo* de l'altre, sense que això dugui a allunyar-se fins al punt de perdre el contacte i el lligam particular que els oposa.

En aquest sentit, ampliant-ne el concepte, podríem dir que les

tècniques extraquotidianes del cos estan en relació de *hippari hai*, de tracció antagonica amb les tècniques de l'ús quotidià. Hem vist que aquelles tècniques s'allunyen d'aquestes darreres, però preservant la tensió, és a dir, sense deslligar-se'n ni esdevenir-los-en alienes.

Un dels principis a través del qual el cos de l'actor revela la seva vida a l'espectador rau en una tensió entre forces oposades: és *el principi de l'oposició*. Sobre aquest principi, que forma part també de l'experiència de l'actor occidental, diferents sistemes de composició han estat edificats per les tradicions codificades de l'Orient. A l'Òpera de Pequín, tot el sistema codificat dels moviments de l'actor s'ha erigit sobre el principi segons el qual tot moviment ha de començar en la direcció oposada a aquella vers la qual s'adreça. Totes les formes de danses balineses es construeixen component una sèrie d'oposicions entre *kras* i *manis*. *Kras* significa fort, dur, vigorós; *manis* significa delicat, dolç, tendre. Els termes *manis* i *kras* poden ser aplicats als moviments diversos, a les posicions de les diverses parts del cos en el curs d'una dansa, als moviments successius d'una mateixa dansa. Si examinem una posició de base de la dansa balinesa, observem que aquesta posició, que pot semblar estranya i molt estilitzada per una mirada occidental, és el resultat d'una alternança coherent de parts del cos en posició *kras* i de parts del cos en posició *manis*.

La dansa de les oposicions caracteritza la vida de l'actor a diferents nivells. Però, en general, en la recerca d'aquesta dansa, l'actor té una brúixola per orientar-se: el malestar. *El mim es troba bé en el malestar*, diu Decroux i la seva màxima troba una sèrie d'ecos en els mestres de teatre de totes les tradicions. El mestre de Katsuko Azuma li deia que per verificar si una posició s'assumia correctament calia fer atenció al dolor: si no fa mal és que està malament. I afegia somrient: «Però si fa mal, això no significa necessàriament que sigui correcte.» La mateixa cosa la repeteixen Sanjukta Panigrahi, els mestres de l'Òpera de Pequín, els del ballet clàssic o els de les danses balineses. El malestar esdevé aleshores un sistema de control, una mena de radar intern que permet a l'actor d'observar-se mentre actua. No s'observa a través dels seus ulls, sinó a través d'una sèrie de percepcions físiques que li confirmen que unes tensions no habituals, extraquotidianes, habiten en el seu cos.

Quan pregunto al balinès I Made Pasek Tempo quina és, segons ell, la qualitat principal d'un actor i un ballarí, respon que és *la tahan*, la capacitat de resistència. Una consciència idèntica, la trobem en el llenguatge de treball de l'actor xinès. Per dir que un actor té el domini, es diu que té *kun-fu*, cosa que significa literalment «capacitat d'aguant, de suportar». Tot això ens duu al que podríem designar amb una llengua occidental amb la paraula «energia»: capacitat de persistir en el treball. I una vegada més aquesta paraula corre el risc de transformar-se en un parany.

Quan un actor occidental vol ser enèrgic, quan vol utilitzar totes les seves energies, comença a moure's en l'espai amb gran vitalitat, desenvolupant grans moviments, molta rapidesa i força muscular. Tot això s'associa a les imatges de «fatiga», de «treball dur». Un actor oriental (o bé un gran actor occidental) pot cansar-se molt més gairebé sense moure's. El seu cansament no és determinat per un excés de vitalitat, per la utilització de grans moviments, sinó pel joc de les oposicions. El seu cos es carrega d'energies perquè tota una sèrie de diferències de potencial s'estableix en ell donant-li vida, fortament present fins i tot en els moviments lents o en l'aparent immobilitat.

La dansa de les oposicions es dansa *en* el cos abans de dansar-se *amb* el cos.

És essencial de comprendre aquest principi de la vida de l'actor: l'energia no correspon pas necessàriament a moviments en l'espai.

En el *lokadharmi*, en les diferents tècniques quotidianes del cos, les forces que donen vida a les accions d'estirar o de plegar un braç, les cames, o els dits de la mà, actuen una a una. En el *natyadharmi*, en les tècniques extraquotidianes, les dues forces oposades (estirar i plegar) es posen en acció simultàniament: o millor, el braç, les cames, els dits, l'esquena, el coll s'estiren com si resistissin a una força que els obligués a plegar-se, i a l'inrevés.

Katsuko Azuma explica, per exemple, quines forces estan en joc en el moviment —tan típic de la dansa *būyo* com del *Nā*— en el curs de la qual el tors s'inclina lleugerament, mentre que els braços s'estiren cap endavant mantenint-se una miqueta, gairebé gens, arquejats. Ho explica parlant de les forces que actuen en sentit contrari del que es veu: els braços —diu ella— no s'estiren endavant, sinó que és com si estrenyessin una gran caixa contra el pit. Així, anant cap a l'exterior empenyen cap a l'interior, com el tors que està com tirat endarrera oposa resistència i es plega endavant.

LES VIRTUTS DE L'OMISSIÓ

El principi que es revela a través de la dansa de les oposicions en el cos és —contra totes les aparences— un principi que actua per eliminació. És treball isolat del seu context, i que, per això mateix, es revela.

Les danses, que semblen un encavallament de moviments molt més complexos que els moviments quotidians, en realitat són el resultat d'una simplificació: componen moviments on les oposicions que regulen la vida del cos apareixen en estat brut. Això passa perquè un nombre ben delimitat de forces, per tant d'oposicions, són aïllades, eventualment amplificades, i muntades juntes o bé una després de

l'altra. Una vegada més: es tracta d'una utilització antieconòmica del cos, perquè en les tècniques quotidianes tot tendeix a la superposició, amb estalvi de temps i d'energia.

Quan Decroux escriu que el mim és un «retrat del treball» efectuat pel cos, el que diu també pot ser assumit per les altres tradicions. Aquest «retrat del treball» del cos és un dels principis que presideix la vida d'aquests mateixos que, a continuació, ho dissimularan, com els dansarins del ballet clàssic per exemple, que dissimulen el pes i el cansament darrera una imatge de lleugeresa i de facilitat.

El principi de les oposicions, per la raó que les oposicions són l'essència de l'energia, es vincula al principi de la simplificació. En aquest cas simplificació significa: omisió d'alguns elements a fi de valorar-ne d'altres que, aleshores, semblen essencials.

Els mateixos principis que s'apliquen a la vida del ballarí —amb els seus moviments francament allunyats dels moviments quotidians— poden també aplicar-se a la vida de l'actor, els moviments del qual semblen més propers de l'ús quotidià. De fet, només pot ometre la complexitat de la utilització quotidiana del cos per deixar emergir només l'essència del seu treball, el seu *bios* que es manifesta a través de les oposicions fonamentals, però també pot ometre el desplaçament de l'acció en l'espai.

Dario Fo explica com la força dels moviments de l'actor resulta de la síntesi: és a dir, sigui de la concentració en un espai petit d'una acció que impliqui una gran energia, sigui de la reproducció dels únics moviments essencials d'una acció, eliminant els que són considerats com a accessoris.

Decroux, com els actors indis, considera el cos limitat essencialment al tronc. Considera els moviments dels braços i de les cames com a moviments accessoris (o «anecdòtics») que no formen part realment del cos menys que tinguin el seu origen en el tronc. Cosa que significa, aleshores, que poden recórrer el camí invers: ser absorbits únicament pels moviments del tronc.

Podem parlar d'aquest procés —segons el qual restringim l'espai de l'acció— com d'un procés d'absorció de l'energia.

El procés d'absorció de l'energia es desprèn del de l'amplificació de les oposicions, però revela també una ruta nova i diferent per detectar un d'aquests «principis-que-tornen» i poden resultar útils a la pràctica teatral.

L'oposició entre una força que empeny cap a l'acció i una força que reté es tradueix, en el treball de l'actor japonès, en una sèrie de regles que oposen —per utilitzar el llenguatge de treball de l'actor *Nō* i de l'actor *Kabuki*— una energia utilitzada en l'espai a una energia utilitzada en el temps.

Segons una d'aquestes regles, set dècims de l'energia de l'actor han de ser utilitzats en el temps i només tres dècims en l'espai. Els

actors diuen igualment que és com si l'acció no s'acabés allà on el gest s'atura en l'espai, sinó que continués molt més enllà.

Tant en el *Nō* com en el *Kabuki* existeix l'expressió *tamerū* que pot ser representada per un ideograma xinès que significa «acumular», o per un ideograma japonès que significa «plegar» una cosa que és a la vegada flexible i resistent, com una canya de bambú per exemple. *Tamerū* indica el fet de retenir, de conservar. D'aquí el *tamé*, la capacitat de retenir les energies, d'absorbir en una acció limitada en l'espai les energies necessàries per a una acció més àmplia. Per antonomàsia aquesta capacitat esdevé una manera d'indicar el talent de l'actor en general. Per dir que l'alumne té o no té la presència escènica suficient, la força suficient, el mestre li diu que té o no *tamé*.

Tot això pot semblar el resultat d'una codificació complicada i excessiva de l'art de l'actor. Es tracta en realitat d'una experiència comuna als actors de diferents tradicions: comprimir en moviments restringits les mateixes energies físiques que les posades en marxa per accomplir una acció més àmplia i més cansada. Per exemple: encendre una cigarreta mobilitzant tot el cos, com es mobilitza quan volem aixecar un gran paquet i no un llumí; fer signe amb el mentó i entreobrir la boca aplicant-hi les mateixes forces que les utilitzades per abalancar-se sobre algú i mossegar-lo. Aquest procés fa descobrir una qualitat d'energia que fa el cos sencer de l'actor teatralment viu fins i tot en la immobilitat. Sens dubte és per això que les anomenades «contra-escenes» esdevenen les grans escenes de molts actors cèlebres: en aquestes, obligats a no actuar, a quedar al marge, mentre que els altres desenvolupen l'acció principal, eren capaços d'absorbir en moviments quasi imperceptibles les forces d'accions que els estaven, per dir-ho d'alguna manera, negades. És justament en aquest cas que el seu *bios* ressorgia amb una força particular i impressionava la memòria de l'espectador.

Les «contra-escenes» no formen part només de la tradició de l'actor occidental. L'actor *kabuki* Kameko Kichizaemon ha escrit entre els segles XVII i XVIII, un tractat sobre l'art de l'actor el títol del qual és *Pols a les orelles*. Diu que en el transcurs d'alguns espectacles, quan un sol actor dansa i els altres giren l'esquena al públic i s'asseuen de cara als músics, els actors que es mantenen així al marge tenen el costum de relaxar-se. «No em relaxo —escriu Kameko Kichizaemon— sinó que executo tota la dansa en el meu esperit. Si no ho feia, la vista de la meua esquena seria tan poc interessant que molestaria la mirada de l'espectador.»

Les virtuts teatrals de l'omissió no consisteixen pas a «deixar anar», a l'indefinit, a la no-acció. En el teatre i per l'actor, l'omissió significa més aviat «retenir», no dispersar en un excés d'expressivitat i de vitalitat, cosa que caracteritza la seva pròpia vida escènica. La bellesa de l'omissió, de fet, és la bellesa de l'acció indirecta, de

la vida que es revela amb la seva màxima intensitat en el mínim d'activitat. Una vegada més es tracta d'un joc d'oposicions, però en un nivell que mena, a partir d'aleshores, fora del nivell pre-expressiu de l'art de l'actor, i que surt doncs dels límits que ens hem proposat al principi.

INTERMEZZO

Aquí, ens podríem preguntar si els principis de la vida de l'actor que hem trobat fins ara no ens porten massa lluny del teatre que coneixem i practiquem a Europa. Aquí, ens podríem preguntar si aquests principis són veritablement bons consells, útils a la pràctica teatral o si són, en canvi, un simple miratge. Aquí, ens podríem preguntar si la determinació del nivell pre-expressiu de l'art de l'actor no ens deslliga dels veritables problemes de l'actor europeu. Potser el nivell pre-expressiu només és verificable en una cultura teatral altament codificada? Potser la tradició europea no està caracteritzada per la manca de codificacions i la recerca d'una expressivitat individual? Són preguntes absorbents i, més que a respostes immediates, ens conviden a fer un alto.

Llavors parlarem de les flors.

Si disposem unes flors en un gerro, ho fem perquè mostrin la seva bellesa, alegrin la vista i l'olfacte. També podem fer-los assumir altres significacions: devoció filial o religiosa, amor, agraïment, respecte. Però, per molt belles que siguin, les flors tenen un defecte: arrencades del seu context, continuen tanmateix no representant altra cosa que elles mateixes. Són com l'actor del qual parla Decroux: un home condemnat a semblar-se a un home, un cos que imita un cos, cosa que pot ser agradable, però és insuficient per a l'art. Perquè hi hagi art, afegeix Decroux, cal que la idea de la cosa sigui representada per una altra cosa. Les flors en un gerro, en canvi, són irremeiablement flors en un gerro, subjectes d'obra d'art, de vegades, però mai obra d'art per si soles.

Però imaginem que utilitzem unes flors tallades per representar una altra cosa: la lluita de la planta per créixer, per allunyar-se del sòl on enfonsa les seves arrels en la mesura que s'aixeca vers el cel. Imaginem que volem representar el pas del temps, com la planta eclosiona, creix, es marceix i mor. Si reeixim en la nostra temptativa, les flors representarien una altra cosa que flors i compondrien una obra d'art. Així, hauríem fet un *ikebana*.

Si seguim el valor de l'ideograma, *ikebana* significa «fer viure les flors». La vida de les flors, justament perquè ha estat tallada, bloquejada, pot ser representada. L'evolució és clara: una cosa ha estat arrencada de les seves regles normals de vida (és en aquest estat que

s'aturen les nostres flors normals disposades en un gerro) i aquestes regles han estat substituïdes i reconstruïdes analògicament per altres regles. Les flors, per exemple, no poden actuar en el temps, no podem presentar en termes temporals ni la seva eclosió ni el seu pansiment. Però, el pas del temps pot ser suggerit per una parallela en l'espai: podem acarar —és a dir, comparar— una poncella i una flor ja arrencada; podem subratllar les direccions en les quals es desenvolupa la planta, la força que la lliga a la terra i la que l'empeny a allunyar-se'n, amb dues branques que creixen, una cap amunt, l'altra cap avall. Una tercera branca, que s'aixequi seguint una línia oblíqua, pot posar en evidència la força composta que resulta de dues tensions oposades. Una composició que sembla derivar d'un gust estètic refinat i el resultat de l'anàlisi i de la dissecció d'un fenomen i de la transposició d'energies actuant en el temps en línies que s'estenen en l'espai.

Aquesta transposició obre la composició a noves significacions, diferents de les originals: heus aquí que la branca que s'estén cap amunt s'associa al Cel, i la que s'estén cap avall, a la Terra, i la del centre, a la mediació entre els dos principis oposats, l'Home. El resultat d'una anàlisi esquemàtica de la realitat i de la seva transposició que segueix els principis que la representen sense reproduir-la, esdevé l'objecte d'una contemplació filosòfica.

«Al pensament, li costa de fixar, per exemple, el concepte de borró perquè l'objecte que es designa és concebut en la impetuositat de l'eclosió i mostra, més enllà del pensament, una fogosa aspiració a no ser ja borró sinó flor.» Són paraules que Brecht atribueix a Hü-yeh, el qual afegeix: «Així pel pensament, el concepte de borró és ja el concepte d'una cosa que s'esforça a no ser allò que és.»

Aquesta idea «difícil» és precisament el que l'*ikebana* es proposa: assenyalar el passat i suggerir el futur, representar amb la immobilitat el moviment continu en el qual allò que és positiu es torna negatiu i a l'inrevés.

L'exemple de l'*ikebana* ens mostra com unes significacions abstractes neixen d'un treball concret d'anàlisi i de transposició d'un fenomen físic. Partint d'aquestes significacions mai no s'aconseguiria la tangibilitat i la precisió de l'*ikebana*, mentre que, si es parteix d'allò altre, s'arriba a aquestes significacions. Pel que fa a l'actor, sovint es tracta d'anar de l'abstracte al concret. Hom creu que el punt de partida pot ser constituït per les coses a expressar, les quals implicarien seguidament les tècniques aptes per expressar-les. Un símptoma d'aquesta creença absurda està constituït per la malfiança sentida envers les formes de teatre codificat i envers els principis per la vida de l'actor que contenen. De fet, aquests principis no són suggeriments estètics per *afegir* bellesa al cos de l'actor. Són mitjans per *sostreure* del cos els automatismes quotidians, és a dir, per impedir-li de ser solament cos humà condemnat a assemblar-se només a si

mateix, a presentar i representar-se només ell mateix. Quan alguns principis tornen freqüentment, en latituds i en tradicions diferents, podem presumir que «funcionen» pràcticament també en el nostre cas.

L'exemple de l'*ikebana* mostra com algunes forces que es despleguen en el temps poden trobar una analogia en termes d'espai. Aquesta substitució de les forces que caracteritzen les tècniques quotidianes del cos per forces anàlogues és a la base del sistema de mim de Decroux. Sovint Decroux deixa anar la idea d'una acció real fent exactament el contrari. Revela, per exemple, l'acció d'empènyer alguna cosa, no projectant-se amb el bust cap endavant i imprimint la força sobre el peu que hi ha endarrera —com passa en l'acció real—, sinó arquejant l'esquena endarrera, com si en lloc d'empènyer el cos fos empès, doblegant els braços cap al pit i imprimint la força sobre el peu i la cama que estan cap endavant. Aquesta radical inversió de les forces en relació a les que caracteritzen l'acció real restitueix el treball —o l'esforç— que es posa en joc en l'acció real.

En aquests casos, és com si el cos de l'actor fos descompost i recompost segons unes regles que ja no segueixen les de la vida quotidiana. Al final d'aquesta obra de recomposició, el cos ja no s'assembla a ell mateix. Com les flors dels nostres gerros o els *ikebana* japonesos, l'actor i el ballarí també deslligats del context «natural» en el qual s'actua, també deslligats de les regions on dominen les tècniques quotidianes del cos. Com les flors i les branques de l'*ikebana*, l'actor tampoc no pot, per viure teatralment, presentar o representar allò que és. En altres paraules: ha d'abandonar els seus propis automatismes.

Les codificacions diverses de l'art de l'actor són, sobretot, mètodes per trencar els automatismes de la vida quotidiana.

La ruptura dels automatismes, naturalment, no és expressió. Però sense ruptura dels automatismes, no hi ha expressió.

«Mata la respiració! Mata el ritme!», repetia el seu mestre a Katsuko Azuma. Matar la respiració i matar el ritme significa adonar-se de la tendència a lligar automàticament el gest del ritme de la respiració i de la música, i infringir-lo.

Els japonesos potser són els que han afrontat més conscientment i més radicalment el problema de la ruptura dels automatismes de la vida quotidiana en la cultura teatral.

Els preceptes que, en el llenguatge de treball emprat pel mestre de Katsuko Azuma, imposen de matar el ritme (*ótoó korosó*) i de matar la respiració, mostren com la recerca de les oposicions pot desembocar en la ruptura dels automatismes de les tècniques quotidianes del cos. Matar el ritme, de fet, comporta una sèrie de tensions per no fer coincidir els moviments de la dansa amb les cadències de la música. Matar la respiració significa, entre altres, retenir la respiració fins i tot en el moment de l'expiració —que és relaxament—

oposant-li una força contrària. Katsuko Azuma deia que per ella era un veritable sofriment veure un ballarí —com passa a totes les cultures menys la japonesa— que segueix el ritme. És fàcil de comprendre com, per ella, segons les solucions particulars de la seva cultura, una dansa que segueix el ritme de la música és una cosa que incomoda, perquè mostra una acció que està decidida des de l'exterior, per la música, o pels automatismes del comportament quotidià.

La solució que la cultura japonesa ha trobat a aquest problema només li pertany a ella. Però, el problema que descobreix amb una particular evidència concerneix l'actor en general i la seva capacitat de superar els automatismes, d'estar viu.

UN COS DECIDIT

En moltes llengües europees, hi ha una expressió que podria ser triada per condensar el que hi ha d'essencial en la vida de l'actor. És una expressió gramaticalment paradoxal, en què una forma passiva arriba a adquirir una significació activa i en què la indicació d'una disponibilitat enèrgica a l'acció es presenta com velada per una forma de passivitat. No és una expressió ambigua, sinó hermafrodita, combinant acció i passió i malgrat la seva raresa és una expressió del llenguatge comuna. De fet, diem «estar decidit», «*essere deciso*», «*être décidé*», «*to be decided*». I per aquestes expressions no entenem que alguna cosa o algú ens decideix, que acatem una decisió o bé que nosaltres en som l'objecte. Però, per altra banda, no entenem que estiguem decidint, que som nosaltres que fem l'acció de decidir.

Entre aquestes dues coses oposades, un alè de vida passa que la llengua sembla no poder abastar i entorn del qual dóna voltes amb imatges. Cap explicació, llevat de l'experiència directa, mostra el que vol dir «estar decidit». Per explicar a algú el que significa «estar decidit», ens caldria recórrer a innombrables associacions d'idees, a innombrables exemples, a la construcció de situacions artificials. I, tanmateix, cadascú de nosaltres creu molt bé saber el que indica aquesta expressió. Totes les imatges complexes, les tirallongues de regles abstruses que s'entrellacen entorn de l'actor, l'elaboració de preceptes artístics que semblen —i són— el resultat d'estètiques sofisticades, són els equilibris i les acrobàcies de la voluntat per transmetre una experiència que no es pot veritablement transmetre, sinó que només pot ser viscuda. Intentar d'explicar l'experiència de l'actor significa, en realitat, crear artificialment, amb l'ajuda d'una estratègia complicada, les condicions en les quals aquesta experiència pot reproduir-se.

Imaginem que penetrem una vegada més en la intimitat del tre-

ball de Katsuko Azuma amb el seu mestre. La mestra també s'anomena Azuma. Quan ella creurà haver transmès les seves experiències, també transmetrà el seu nom a l'alumne. Azuma, doncs, diu a la futura Azuma: «Troba el teu *Ma*.» Ma significa alguna cosa semblant a «dimensió», en el sentit d'espai, però també de temps, com durada, «Per trobar el teu *Ma* has de matar el ritme, és a dir, trobar el teu *jo-ha-kyu*.»

L'expressió *jo-ha-kyu* designa les tres fases en què se subdivideix cada acció de l'actor. La primera fase està determinada per l'oposició entre una força que tendeix a desenvolupar-se i una altra que la reté (*jo* = retenir); la segona fase (*ha* = rompre, trencar) està constituïda pel moment en què ens alliberem d'aquesta força, per arribar a la tercera fase (*kyu* = rapidesa) en la qual l'acció aconsegueix el seu apogeu, desplega totes les seves forces per, a continuació, aturar-se brusquement com davant d'un obstacle, una nova resistència.

Per ensenyar a Azuma a moure's segons el *jo-ha-kyu*, la seva mestra la reté per la cintura i la deixa anar brusquement. Azuma es cansa fent els primers passos, plega els genolls, prem la planta dels peus sobre el terra, inclina lleugerament el bust i després, abandonada a ella mateixa, es precipita, avança ràpidament fins als límits preestablerts davant els quals s'atura com a la vora d'un precipici que, brusquement, s'obriria a pocs centímetres dels seus peus. Dit d'una altra manera, el que fa és el moviment que qualsevol ha vist en les danses japoneses i que normalment es reconeix com a característica seva. Quan un actor ha après, com una segona natura, aquesta manera artificial de moure's, sembla desplaçat de l'espai-temps quotidià i sembla estar viu: està *decidit*.

Etimològicament «decidir» significa «resoldre». L'expressió «estar decidit» revela llavors una altra facetat, és com si indiqués que la disponibilitat de la creació englobés també el fet de desplaçar-se de les pràctiques quotidianes.

Les tres fases del *jo-ha-kyu* caracteritzen els àtoms, les cèl·lules i els òrgans dels espectacles japonesos. S'apliquen a tota l'acció de l'actor, a cadascun dels seus gestos, a la respiració, a la música, a cada escena teatral, a cada drama, a la composició d'una jornada de drama *Nō*. És una mena de codi de la vida que recorre tots els nivells d'organització del teatre.

René Sieffert sosté que la regla del *jo-ha-kyu* «és una constant del sentit estètic de la humanitat». És veritat, en certa manera, fins i tot si una regla es dissol en una cosa insignificant, si acaba per ser aplicable a tot. Des del nostre punt de vista, una altra constatació de Sieffert ens sembla més important: el *jo-ha-kyu*, com ho explica Zeami, permet a l'actor d'infringir aparentment les regles per restablir el contacte amb el públic. Aquí, potser es tracta d'una constant de la vida de l'actor: la construcció de regles artificials que van aparellades amb la seva infracció.

Un actor que només té regles és un actor que ja no té teatre, sinó solament una litúrgia. Un actor que no té regles també està privat de teatre, només té el *lokadharmi* —el comportament quotidià— amb el seu avorriment i la seva necessitat de provocació directa per mantenir l'atenció desperta.

Tots els ensenyaments que Azuma dóna a Azuma estan adreçats a la descoberta del centre de la seva pròpia energia. Els mètodes de la recerca estan codificats meticulosament, fruit de generacions i generacions d'experiències. El resultat és incert, impossible de definir amb precisió, diferent d'una persona a una altra.

Avui, Azuma diu que el principi de la seva vida, de la seva energia d'actriu i de ballarina, es pot definir com un centre de gravetat que es troba al centre d'una línia que va del melic al còccix. Cada vegada que dansa, Azuma intenta de trobar l'equilibri entorn d'aquest centre. Encara avui, malgrat tota la seva experiència, tot i haver estat l'alumna d'un dels grans mestres, i encara que ella mateixa, avui, sigui mestra, no el troba sempre. Imagina (o potser es tracta d'imatges amb les quals hom mirà de transmetre-li l'experiència) que el centre de la seva energia és una bola d'acer que es troba en un punt de la línia que va del melic al còccix o del triangle format unint les dues extremitats de les anques al còccix, i la bola d'acer està recoberta per molts flocs de cotó. El balinès I Made Pasek Tempo assenteix: tot el que fa Azuma està bé així, diu: *kras* recobert de *manis*.

En la tradició occidental el treball de l'actor ha estat orientat per una xarxa de ficcions, de «si» màgics que afecten la psicologia, el caràcter, la història de la seva persona i del seu personatge. Els principis pre-expressius de la vida de l'actor tampoc no són una cosa freda que concerneix la fisiologia i la mecànica del cos. També es basen sobre una xarxa de ficcions, però ficcions, «si» màgics que concerneixen les forces físiques que mouen el cos. En aquest cas, el que l'actor busca és un *cos fictici* i no una personalitat fictícia.

Per trencar els automatismes del comportament quotidià, cada gest del cos és, en les tradicions orientals, en el ballet clàssic, en el sistema de mim de Decroux, dramatitzat, realitzat imaginant empènyer alguna cosa, aixecar, tocar objectes de forma i dimensions determinades, de pes determinat, de consistència determinada. Es tracta d'una veritable psicotècnica que tanmateix no té l'objectiu d'influir la psique de l'actor, sinó el seu físic. Pertany doncs a la llengua de treball que l'actor parla amb ell mateix, a tot estirar a la que el mestre parla amb el seu alumne, però no pretén en absolut significar alguna cosa per a l'espectador que el veu.

Per trobar la tècnica extraquotidiana del cos, l'actor no estudia la fisiologia, sinó que crea una xarxa d'estímul externs als quals reacciona amb accions físiques.

En la tradició índia, entre les deu qualitats de l'actor, hi trobem la

de saber mirar, de saber dirigir la mirada en l'espai. Aquest és el signe que demostra que l'actor ha reaccionat a alguna cosa precisa. Podem veure un actor realitzar els exercicis del seu entrenament d'una manera extraordinària, però si la seva mirada no està dirigida amb precisió, les seves accions no tenen força. El cos pot, en canvi, estar relaxat, però si els ulls actuen —és a dir, veient per mirar—, aleshores tot el cos esdevé viu. En aquest sentit podem dir que els ulls són com una segona espina dorsal de l'actor. Totes les tradicions orientals codifiquen els moviments dels ulls, les direccions que han de seguir. Això no concierneix només l'espectador, allò que veu, sinó també l'actor, la manera en què ocupa l'espai buit amb línies de força, amb estímuls als quals reacciona.

Al final del seu diari, l'actor *Kabuki* Sadoshima Dempachū, mort l'any 1972, escriu que hi ha una expressió segons la qual «es dansa amb els ulls» i això significa que la dansa pot comparar-se amb el cos i els ulls amb l'ànima. Afegeix que la dansa en la qual els ulls no participin és una dansa morta, mentre que aquella en què els moviments del cos i dels ulls participen conjuntament és una dansa viva. En les tradicions europees també els ulls són «el mirall de l'ànima», i els de l'actor poden ser vistos com a punt intermedi entre les tècniques extraquotidianes del seu comportament físic i una psicotècnica extraquotidiana. Són els ulls que mostren *si està decidit* i que el fan *ser decidit*.

Apassionat dels *westerns*, el gran físic danès Niels Bohr es preguntava per què, en totes les seqüències finals, el protagonista era més ràpid tirant, encara que el seu adversari fos el primer a posar la mà al revòlver. Bohr es preguntava si hi havia alguna versemblança física darrera aquesta convenció. Concloué que sí: el primer a posar la mà al revòlver és més lent perquè *decideix* de tirar, i mor. El segon viu perquè és més ràpid, i és més ràpid perquè no ha de decidir, *està decidit*.

UN MILIÓ DE CANDELES

«La veritable expressió —ha dit Grotowski en el curs d'un interviu recent— és la de l'arbre.» I explicava: «Si un actor *vol* expressar, aleshores està dividit; hi ha una part que vol i una part que expressa, una part que ordena i una part que executa les ordres.»

Seguint la pista de l'energia de l'actor, arribem a percebre'n el nucli.

a) En l'amplificació i la posada en joc de les forces que actuen en l'equilibri;

b) en les oposicions que regeixen la dinàmica dels moviments;

c) en una operació de reducció i de substitució que fa emergir

l'essencial de les accions i allunya el cos de l'actor de les tècniques quotidianes del cos, creant una tensió, una diferència de potencial a través de les quals passa l'energia.

Les tècniques extraquotidianes del cos consisteixen en uns processos físics que apareixen fonamentats sobre la realitat coneguda, però segons una lògica que no és immediatament recognizable.

Ara, estem en condicions, si no de comprendre, almenys de tenir la intuïció d'allò que s'amaga darrera d'altres termes pels quals la nostra paraula «energia» pot traduir-se. Són formes que tornen a una unitat, a la indemnització d'una divisió, a un actor que, després de ser dissecat, es torna a trobar sencer.

En el llenguatge de treball del *Nō*, «energia» pot ser traduïda per *ki-hai*, que significa «acord profund» (*hai*) de l'esperit (*ki*, en el sentit d'esperit en tant que pneuma i en tant que spiritus, respiració) amb els cos. A l'Índia i a Bali és la paraula *prana* (equivalent a *ki-hai*) que proporciona una de les traduccions possibles d'«energia». Però, aquestes imatges poden inspirar; no són consells capaços de guiar. Fan ahusió, de fet, a alguna cosa que s'estén més enllà de la intervenció del mestre: en el que anomenem expressió, o «encant subtil», o art de l'actor.

Quan Zeami escrivia sobre el *yugen*, l'encant subtil, citava com a exemple la dansa que prengué el nom de Shirabioshi, una dona que fascinava el Japó del segle XIII quan dansava pels carrers vestida d'home, amb una espasa a la mà. La raó per la qual tan sovint —especialment a l'Orient però també a l'Occident— la cúspide de l'art de l'actor sembla ser aconseguida per homes que representen personatges femenins, o per dones que representen personatges masculins, és que, en aquest cas, l'actor o l'actriu fan exactament el contrari del que fa avui l'actor que es disfressa d'una persona de l'altre sexe: no es disfressen, sinó que es despullen de la màscara del seu sexe per deixar translluir un temperament dolç o rude, independentment dels esquemes als quals s'han de conformar un home o una dona en una cultura determinada.

En les obres teatrals de les diferents civilitzacions, els personatges masculins i femenins estan representats amb temperaments que les diferents cultures identifiquen com «naturalment» apropiats al sexe femení o al sexe masculí. La representació dels caràcters distintius dels sexes és, doncs, en les obres teatrals, la més subjectada a les convencions. Es tracta d'un condicionament tan profund que fa gairebé impossible la distinció entre sexe i temperament.

Quan un actor representa un personatge de sexe oposat al seu, la identificació entre temperaments determinats i l'un o l'altre sexe es trenca. És potser el moment en què l'oposició entre *lokadharmi* i *natyadharmi*, entre el comportament quotidià i el comportament extraquotidià llisca del nivell físic cap a un altre nivell que ja no és

immediatament recognoscible. Una nova presència física i una nova presència espiritual es revelen a través de la ruptura —que en el teatre, paradoxalment, és acceptada— dels papers masculins i femenins.

Parlant amb Sanjukta Panigrahi emergeix la més justa i la menys utilitzable de les traduccions del terme «energia» aplicada a l'actor. La menys utilitzable perquè tradueix l'experiència d'un punt d'arribada i d'un gran resultat; no tradueix l'experiència del camí per arribar-hi. Sanjukta Panigrahi recorda que energia es diu *Shakti*: és l'energia creadora, que no és ni masculina ni femenina, sinó que és representada per la imatge d'una dona. És per això que a l'Índia el títol *Shakti amsha*, part de la *Shakti*, només s'atribueix a dones. Però l'actor, diu Sanjukta Panigrahi, independentment del seu sexe sempre és *Shakti*, energia que crea.

El punt d'arribada, quan l'actor crea, no és un moment del qual ens podem ocupar al llarg d'aquestes planes. Però, arribats al final, després d'haver parlat de la dansa de les oposicions on es fonamenta la vida de l'actor i després d'haver-nos ocupat dels contrastos que amplifica voluntàriament, de l'equilibri que fa voluntàriament precari i posa en joc, la imatge de la *Shakti* llavors pot esdevenir un símbol de tot el que no s'ha parlat aquí, de la qüestió fonamental: com s'esdevé bon actor?

En una de les danses, Sanjukta Panigrahi ensenya *Ardhanarishwara*, Shiva mig dona. Just després d'ella, Iben Nagel Rasmussen presenta *Moon and Darkness*. Som a Bonn, al final de la International School of Theatre Anthropology, on durant un mes pedagogs i alumnes provinents dels diferents continents s'han aferrissat a les bases tècniques, pre-expressives, fredes, del treball de l'actor. El cant que acompanya la dansa de Sanjukta diu:

Davant teu m'inclino
tu que ets forma
de mascle i de femella
dues divinitats en una
que en la meitat femella té el viu color
de la flor de Champak
i en la meitat mascle el pàl·lid color
de la flor del camforer.

La meitat femella fa dringar
els braçalets d'or
la meitat mascle va guarnida
amb braçalets de serps
la meitat femella té una mirada amorosa
la meitat mascle té una mirada meditativa.

La meitat femella
duu una garlanda de flors d'ametller
la meitat mascle
una garlanda de cranis
coberta de vestits enlluernadors
la meitat femella
nua la meitat mascle.

La meitat femella és capaç
de totes les creacions
la meitat mascle és capaç
de totes les destruccions

A Ella m'adreço
cònjuge del Déu Shiva
el seu espòs
a Ell m'adreço
cònjuge de la Deessa Shiva
la seva esposa.

Iben Nagel Rasmussen, en canvi, canta el plany del xaman d'un poble destruït. Just després reapareix com una adolescent que baluceja paraules joioses, al llindar d'un món en guerra. L'actriu oriental i l'actriu occidental semblen allunyar-se, cadascuna al fons de la seva cultura. I, tanmateix, es tornen a trobar. Semblen superar no només la seva persona i el seu sexe, sinó també la seva habilitat artística per mostrar alguna cosa que hi ha darrera de tot això.

El mestre d'actor sap quants anys de treball hi ha a l'origen d'aquests instants i, tanmateix, li sembla que alguna cosa brolla espontàniament, ni buscada ni volguda. No hi ha res a dir. Només pot mirar tal com Virginia Woolf mirava Orlando: «Un milió de candeles cremaven en Orlando, encara que ell no hagués pensat d'encendre'n una.»

Voldria donar les gràcies, un per un:

KATSUKO AZUMA, que vaig trobar en una sala minúscula al centre de Tokyo quan donava classes de dansa *buyo*, alumna de la cèlebre ballarina Azuma, de la qual ha rebut el nom, investigadora sàvia i curiosa.

MORIAKI WATANABE, professor de literatura francesa a la Universitat de Tokyo, expert en Racine i Claudel, director escènic modern i guia excel·lent per penetrar els secrets del *Nō*.

HISAO KANZE, el gran actor *Nō*, desaparegut el 1978, i el seu germà **HIDEO**, també actor *Nō* i experimentador: he col·laborat amb ells a

Holstebro el 1973 i, quatre anys més tard, en el curs de la Trobada Internacional de Teatre de Grup a Bèrgam.

SAWAMURA SOJURO, actor *Katuki* especialitzat en papers femenins, que fou el primer a introduir-me al teatre *Katuki*.

TADASHI SUZUKI, del qual vaig veure, el 1979, la posada en escena de *Les Troianes* d'Eurípides, que em va rebre en el poble de muntanya on treballa, i em va explicar les conseqüències de les mutacions de les tècniques quotidianes del cos en la tradició teatral del Japó.

MANNOJO NOMURA, gran mestre de Kyogen, amb el qual em vaig trobar a Holstebro el 1973 i el 1979 a Tokyo.

I MADE BANDEM, ballarí del *Kokar* de Bali, amb el qual vaig col·laborar en el curs de la trobada a Bèrgam, el 1977.

I MADE PASEK TEMPO, del poble de Tampaksiring, a Bali, considerat com un dels grans mestres de *topeng*, mestre des de fa quatre anys de Toni Cots, actor de l'Odin.

SHANTA RAO, que continua dansant, i ja és un mite que encarna la història tradicional índia de la nostra època. Va venir a Holstebro el 1977, hi va dansar, va acceptar —contràriament al seu costum— de fer un seminari i, per sobre de tot, va deixar en el nostre teatre el signe de la seva saviesa.

ETIENNE DECROUX i DARIO Fo, autodidactes i per això veritables mestres, amb els quals vaig col·laborar en el camp de la pedagogia teatral, i dels quals vaig aprendre molt.

CHANG CHAI CHIN, de l'Òpera Tapon, teatre finançat per l'aeronàutica militar de la República de Xina, nomenat sergent pels seus mèrits artístics.

TASO CHUN-LIN, mestre a l'escola d'Òpera Foo Hsing de Taiwan.

VICTORIA SANTA CRUZ, mestra de dansa i ritme que vaig trobar a Lima i després al Taller d'Ayacucho sobre el teatre de grup. Peruana de pell negra, dona, ha viscut l'experiència de la discriminació en el pla personal i professional. Avui encarna allò que els peruans idealitzen com la seva pròpia tradició cultural i dirigeix el Conjunto Nacional de Folklore.

RAGUNATH PANIGRAHI, mestre de cant tradicional indi, i

SANJUKTA PANIGRAHI, ballarina exemplar de la dansa Orissi. Me'n revelà la bellesa insospitada a Holstebro, el 1977, i avui es troba en-

tre les que, amb el màxim d'experiència, de dedicació i d'autoritat, col·labora en les recerques d'antropologia teatral.

Tanmateix, als que més hauria de donar les gràcies són potser els infants de l'escola de *Katwakali* del poble indi Cheruthuruti. El 1963, al principi del meu aprenentatge teatral, quan els seus mestres eren reticents, atès que jo no estava disposat a pagar-los amb diners, varen ser aquests infants els qui acceptaren de respondre a les meves preguntes i permetre'm per primera vegada d'introduir-me en el coneixement de la dansa i del teatre indis.

Però no hauria entès res del teatre oriental, dels seus principis, de les seves profundes experiències, dels seus «secrets», sense el treball, dia rera dia, amb els actors de l'Odin Teatret. És aquesta pràctica constant que m'ha donat ulls per veure realitats teatrals que en general semblen molt diferents de la nostra per poder dialogar-hi.

Així, després d'haver recordat tants mestres, puc concloure aquests agraïments recordant el *meu* mestre, Jerzy Grotowski: és amb alegria que, una vegada més, he pogut mesurar-me amb el seu treball, treure'n estímuls, confirmacions i interrogacions per l'antropologia teatral de les seves recerques sobre «el teatre de les fonts».

ELS ANYS DE VIATGE: TRÒC

Quan la moral d'una societat esdevé asocial, és molt bo que l'art desenvolupi la seva pròpia moral (artesana) i es faci immoral quant a la resta.

Bertolt Brecht: *Diari de treball*

Dues tribus

El periodista de la Televisió Danesa Stig Krabbe Barfoed realitzà aquest enterviu d'Eugenio Barba a Carpignano, el setembre de 1974, per a un documental televisiu sobre l'estada de l'Odin Teatret a Itàlia del Sud. Va ser publicada per primera vegada a la *Biblioteca Teatrale* (Roma, 1974/núm. 10-11).

He estat aquí una setmana i he vist el que s'ha fet. Per què feu a Itàlia coses diferents de les que feu a Dinamarca?

Som un teatre laboratori que es consagra a la recerca. El Centre Nacional de la Recerca italià i els Serveis Experimentals de la RAI ens han atorgat subvencions per realitzar aquesta experiència. Es tractava de fer anar l'Odin Teatret a Carpignano, un poble d'aproximadament 1.800 habitants aïllat, tant des del punt de vista geogràfic com cultural. Quina seria la funció d'un teatre laboratori en un lloc semblant? Quines serien les reaccions de la població? Al mateix temps, aquesta estada de cinc mesos a Itàlia del Sud ens donava la possibilitat de començar a treballar el nostre nou espectacle en condicions humanes, socials i geogràfiques completament diferents de les que nosaltres estem habituats.

Després d'haver arribat aquí i haver vist el que feu, hi ha una qüestió que sempre em volta pel cap: fins a quin punt la vostra iniciativa té una finalitat altruista? Feu això veritablement per la gent d'aquí o ho feu per a vosaltres mateixos?

Rebem diners pel nostre treball, aleshores no ens podem pretendre filantrops. Però, la qüestió toca un punt capital: les conseqüències del que emprenem. Un cirurgià pot operar per amor del guany, o perquè espera esdevenir cèlebre o, fins i tot, per estar lluny de casa seva i de la seva dona que l'avorreix: però, si el resultat és que salva una vida humana, quina importància poden tenir els seus motius personals?

Sens dubte, les motivacions de l'Odin Teatret per treballar a Carpignano són d'entrada egoistes: som aquí perquè aquesta tasca ens estimula, perquè ens dóna la possibilitat d'afrontar un treball nou, de posar-nos en situació de repte, i perquè permet a l'Odin Teatret de sobreviure econòmicament parlant, com en les nostres *tournees* a l'estranger. Veritablement, puc definir les nostres motivacions com egoistes, però és sobre les conseqüències que has d'adreçar la teva

atenció. Com la població de Carpignano percep la nostra presència al seu poble? Som un estimulant, una impulsió prou forta per posar en moviment uns processos que li permetin de retrobar un lligam cultural comú que la caracteritzi i la defineixi en relació amb nosaltres? Si la població respon a la iniciativa de l'Odin Teatret per una sèrie d'accions que tenen una significació cultural —dances, cançons, teatre improvisat, escenes grotesques i paròdiques—, aleshores, la nostra motivació aparentment egoïsta esdevé el potent catalitzador d'un esdeveniment social.

Però, no sou un cos estrany al poble, una cosa que s'introdueix, crea una inflamació i a continuació desapareix de nou?

L'expressió de cos estrany és la que descriu millor la nostra presència en aquest poble d'Itàlia del Sud. Els actors de l'Odin Teatret i els habitants de Carpignano se situen veritablement a les antípodes els uns dels altres. Els joves de l'Odin amb la seva cultura escandinava, amb el seu model de comportament, la seva manera de pensar, el seu prejudici sobre la seva aparent absència de prejudicis, són totalment diferents d'aquesta societat rural profundament cohesionada per normes. Però, és precisament el fet de ser diferents que ha estat el punt de partida de les nostres activitats. No hem vingut per ensenyar alguna cosa a la població, ni per fer-los veure la seva situació humana i social, no volíem donar-los consciència d'alguna cosa que creiem tenir i que ella no té. Tampoc volem esdevenir el seu passatemp. D'altra banda, no volem renunciar a les nostres experiències, a viure segons la nostra llibertat emocional, en altres termes, no volem capitular davant les normes d'aquest poble.

Hem basat la nostra estada sobre l'experiència del troc. Imagina't dues tribus que fossin molt diferents i que es trobessin en les ribes oposades d'un riu: cada tribu pot viure per ella mateixa, pot parlar de l'altra tribu, dir-ne potser mal o fer-ne l'elogi. Però, cada vegada que algú rema d'una riba a l'altra, ho fa per bescanviar alguna cosa. No travessa el riu per imposar les seves normes, sinó per donar alguna cosa i rebre alguna cosa a canvi: un grapat de sal per dos pams de roba, algunes perles per un arc i dues sagetes. Però, un patrimoni cultural, pot bescanviar-se?

Vàrem partir de situacions molt simples en què els actors de l'Odin cantaven unes cançons escandinaves i on era natural que la gent present respongués amb els seus propis cants. A continuació, vàrem allargar aquestes situacions inserint-hi algunes dances del nostre entornament a les quals la població respongué amb les seves pròpies dances. Després, aparegueren breus *sketches* i escenes improvisades.

La situació comença a semblar una festa col·lectiva en la qual tots participen. Hem procedit d'aquesta manera no només a Carpignano

sinó també en altres pobles: la gent venia i ens demanaven de presentar els nostres cants, les nostres danses, o un petit espectacle de clowns que havíem preparat. «Què ens donareu a canvi?», preguntàvem. Aleshores havien de reunir les persones disposades al troc de cançons i danses. Cap professional, només camperols i artesans participaven en aquest troc. Així la nostra arribada i el nostre «espectacle» només eren un pretext, una impulsió concreta per reunir la gent i deixar-la que prengués el relleu, partint de les primícies d'una cultura popular, una impulsió per crear unes situacions que cohesionin i no que divideixin. Tots poden dansar les seves pròpies danses i cantar les seves pròpies cançons.

Aquí no existeix un moment estètic de l'espectacle, no hi ha a una banda els professionals que canten, dansen i reciten, i a una altra la gent que passivament els observen i els consideren com uns especialistes del cant, de la dansa i de la recitació. Heus aquí el nostre troc. No hem renunciat a allò que era nostre, i ells no han renunciat a allò que era seu. Ens hem definit recíprocament a través del nostre patrimoni cultural.

Però, per arribar aquí, us heu vist forçats a fer coses diferents de les que feïeu generalment a Dinamarca: entre d'altres coses, heu endegat un espectacle de clowns.

Sí, perquè la situació és diferent. Les circumstàncies socials i culturals són unes altres. L'Odin Teatret fa recerques sobre el teatre, però no hi ha un teatre, sinó teatres, fins i tot en el si d'una mateixa nació. A Dinamarca, la nostra funció era de donar vida a unes iniciatives que hom havia cregut irrealitzables: organitzar seminaris teatrals en què els participants escandinaus troben gent de teatre d'altres països i es confronten a les seves experiències, publicar llibres i una revista de teatre en un país que no té publicacions d'aquest tipus, presentar alguns espectacles essencials, ara històrics, des del punt de vista del teatre, de Dario Fo a Grotowski i d'Orlando Furioso als teatres balinesos i japonesos. Tot això correspon a les tasques d'un teatre laboratori a Dinamarca.

Però, no podíem pas trasplantar una activitat semblant en un poble d'Itàlia del Sud on els habitants ni tan sols no han vist mai un espectacle de teatre. Per aquesta raó, no podíem pensar amb mentalitat de teatre. Aquí hem estat obligats a preguntar-nos què volíem. No volíem «fer entrar amb calçador» a aquesta gent el «teatre», un fenomen cultural del qual ha pogut prescindir durant segles. Volíem que responguessin amb la seva pròpia veu, amb la seva pròpia llengua, pel lligam que els manté junts, pel que els fa forts, pel que hom voldria fer malbé en ells: la seva cultura, una cultura popular que —i és l'essencial— no divideix sinó que uneix.

Carta d'Itàlia del Sud

En aquesta «carta oberta» Eugenio Barba respon a una sèrie de preguntes que li feia la crítica de teatre americana Jennifer Merin per al «The Drama Review». En aquell moment, Eugenio Barba es trobava amb l'Odin Teatret a Ollolai, un poble del centre de Sardenya, regió coneguda pel seu aferrament a les seves pròpies tradicions i per la seva resistència a la integració cultural forçada, però també per la seva economia «arcaica» i la pervivència del «bandolerisme».

Carta d'Itàlia del Sud fou publicada per primera vegada per «The Drama Review» (New York, 1975/núm. 68).

Ollolai, Sardenya, octubre 1975

Estimada Jennifer Merin,

Miraré de respondre les vostres preguntes referents al nostre treball, al seu desenvolupament i a la importància de les nostres experiències en el sud d'Itàlia, no punt per punt, sinó en una exposició seguida.

En alguns casos, les respostes seran implícites. Però, de tota manera, hi ha preguntes a les quals les paraules no responen, sinó només les accions.

Qui sou?

Actors.

Però la paraula «actor» és una resposta apropiada quan la pregunta ve d'una dona vella vestida de negre que només parla en dialecte en un poble del sud d'Itàlia? O d'un camperol, o d'un pastor? Per ells, actor significa «cinema», «televisió». Però, què significa en veritat quan volem que aquesta paraula no es refereixi al divertiment institucionalitzat, a la televisió que cadascú mira, al teatre respectable que veiem a distància com una cosa definida i difícil, apreciada i estudiada per un petit nombre d'entusiastes?

On som realment actors? A Holstebro, potser, i a tot arreu on hem representat davant uns públics que saben per què venien a veure'ns. En aquest territori fragmentat del teatre que es troba disseminat una mica a tot arreu: alguns milers de persones a cada ciutat. Però, si deixem aquest territori, on ens trobaríem?, què hauríem d'esdevenir per reconèixer-nos en el mot «actor», enfront de la gent nova que ja no podem reconèixer en el mot «espectador»?

Podem treballar anys en un lloc identificable, darrera una porta en la qual hi ha escrit el mot «teatre». Tot el que s'hi fa adquireix significació, no només pels que ho fan, sinó també pels de l'exterior. I no només el que fem té una significació, sinó també el que no fem,

el que refusem. El treball sembla justificat en aquest nivell. Ens distingim pel que afirmem i pel que neguem. També això ve sempre a afirmar i a negar el teatre. Què passa quan ja no hi ha porta? Pot passar que el que en principi semblava «fàcil», «banal», «sense interès», aparegui ara, en aquesta realitat sense teatre, estranyament essencial. Les tries i els refusos que fins aquí, a la llum i sota la protecció del teatre, ens havien definit distintament, semblen desaparèixer. Si provem de mirar-nos en els que ens envolten i ens observen, descobrim que el mirall reflecteix una cosa nebulosa: el nostre comportament i les nostres característiques semblen diluir-se en la boira.

Així hem de tornar a començar des del principi:

Qui sou?

Actors.

Però, qui sou?

És un repte: que som actors, que hem triat la condició d'actor però, com demostrar-la? I, a més, què esdevé de la nostra *condició* en aquests nous territoris? Serem uns saltimbanquis que diverteixen? Uns propagandistes? Uns missioners? Com podríem justificar el fet de ser allà, estrangers i diferents, fent el que fem?

Un vespre, després de si fa o no fa un mes d'estada a Carpignano (fins a aquell moment havíem viscut en un aïllament quasi total, concentrats en el nostre treball teatral) vàrem decidir de visitar alguns amics de la universitat de Lecce que havien vingut a passar uns dies en el mateix poble. Vàrem prendre els nostres instruments de música i vàrem deixar els nostres barris.

Era la primera vegada que apareixíem pel poble en un grup compacte i a més amb els instruments de música i la vestimenta virolada que utilitzem en el nostre entrenament. Era també la primera vegada, en tants d'anys de treball teatral, que ens trobàvem davant la gent del carrer. En canvi, abans ens quedàvem nosaltres sols, a les nostres sales de treball o durant els nostres seminaris, davant d'un petit grup de persones atentes i interessades.

La gent va començar immediatament a seguir-nos, ens demanaven que toquéssim. Vàrem arribar a casa dels nostres amics però no hi eren. Sense haver-ne tingut la intenció, ens vàrem trobar fora en una plaça pública, envoltats per nombroses persones que esperaven que féssim alguna cosa. Així, estàvem entre l'espasa i la paret i vàrem començar a tocar: cants populars escandinaus i improvisacions vocals com les que els actors inventen en el seu entrenament.

Vàrem cantar i tocar durant quasi una hora. I el que més ens va sorprendre al final fou, no els llargs aplaudiments del públic (què havien esdevingut els actors de l'Odin, un grup de músics ocasionals?), sinó el fet que la gent ens digué: «Ara vosaltres heu d'escoltar les *nostres* cançons.» Els que ens envoltaven varen començar a cantar: cants de treball, cançons el ritme especial de les quals acompanya

la recollida del tabac i de l'oliva i també cants d'amors desgraciats i de mort. D'aquesta situació improvisada ha nascut la nostra idea del «troc»...

El que passà a Carpignano feia pensar en una situació similar a les muntanyes de Sardenya on, cinc mesos abans havíem presentat *Min Fars Hus*.

En aquestes localitats aïllades on el teatre mai no ha aparegut, el públic de pastors i de camperols havia reaccionat amb un comportament sorollós: el que tenen la gent dels petits centres d'Itàlia al cinema quan comenten el que veuen a la pantalla.

En resposta al film, el públic intercanvia reaccions vives i comentaris irònics o seriosos mentre que a la pantalla les imatges continuen desfilitant impertorbablement. Com aquestes foren les reaccions del nostre públic. La seva sorpresa i la seva incomoditat davant del fet, per a ells nou, del teatre es traduïa en comentaris, exclamacions, grans esclafits de riure i de vegades en profunds silencis. Però, a despit de l'enorme clamor que al principi ens deixà perplexos i que estava tan lluny del silenci i del recolliment dels públics habituals, dels convencionalismes del teatre, a la fi sempre hi havia aplaudiments així com un gran desig de fer-nos preguntes: creien que «no havien entès» perquè, afirmaven, no tenien «cultura», i ens demanaven que els expliquéssim. Però, sovint, després de l'espectacle, la gent semblava animada pel desig de presentar-se'ns, de fer alguna cosa equivalent. Varen començar a cantar i a dansar: formes típiques de la cultura popular que no s'expressa amb un llenguatge verbal elaborat sinó que, a través d'una presència física total, revela la història i la visió d'un grup d'homes.

El que va passar a Sardenya després de *Min Fars Hus* va tornar a passar a Carpignano amb els nostres cants i els que vàrem rebre com a resposta. Quan el rumor de la presència d'un grup teatral estranger es propagà a les altres localitats properes de Carpignano, vingueren uns joves a demanar-nos que anéssim als seus pobles. Vàrem respondre francament que no érem uns filantrops, que a ningú no li agradava de treballar per a res, que volíem una compensació però no en diners.

Volíem que es presentessin a nosaltres de la mateixa manera que nosaltres ens presentàvem a ells: amb cants i danses propis. Sovint aquests joves responien que ells no sabien cantar, que no coneixien els cants de l'indret, de vegades afirmaven que en el seu poble no hi havia tradicions d'aquella mena. Els vàrem demanar que s'adrecessin als vells, d'anar a les tavernes on es reunien i d'aprendre les seves cançons o bé de convidar aquests vells a venir a la plaça del poble per cantar.

Quan s'arriba a un poble del sud d'Itàlia, a l'estiu, quan tothom és assegut davant la porta al vespre, el poble sembla dividit en dos:

d'una banda els vells, de l'altra els joves. Cada grup es comporta d'una manera diferent, es vesteix d'una manera diferent i es reuneix en llocs diferents. Hom s'adona que la divisió no és només profunda sinó que els dos grups la pateixen com una ferida. Els vells senten el buit darrera seu. Viuen en un lloc que *ha estat* però que ja *no és* realment. Els joves viuen allà com uns estranys, de vegades intolerants, de vegades inútilment nostàlgics envers el món de la vida passada que senten com un antídoto possible als «valors» que vénen de les grans ciutats i que els semblen irreversibles. Així, unes masses d'experiència diferent, quasi dos mons, viuen a pocs metres l'un de l'altre, però paral·lels, sense compassar-se, sense confrontar-se. Xiquen només en l'espai restringit de la casa, pares i fills, en les formes sufocants de la incomprensió familiar.

En els llocs on vàrem ser convidats, després dels nostres cants i les nostres danses, homes i dones grans que semblaven tancats en una reserva distant, impenetrable, avançaven i també cantaven i dansaven.

Però, si la gent dels pobles del sud d'Itàlia es presentaven a nosaltres amb les seves danses, com ens hauríem presentat a ells si nosaltres haguéssim hagut de fer-ho amb la dansa? Al nostre grup hi ha danesos, suecs, noruecs i italians. Cap de nosaltres no coneix danses populars ni sent la necessitat d'aprendre-les. Veient els camperols dansar, m'adonava encara més com jo i els meus companys pertanyíem a una cultura sense lligams comuns però on cadascú intenta individualment de trobar-los. Per nosaltres, intentar de presentar-nos amb danses populars equivaldria a fer-nos passar per aquells que nosaltres no ens sentim ser, perquè la dansa és el moment no racionalitzat, no calculat, en què la nostra herència biològica i social s'empara de nosaltres i ens arrenca de terra, abocant-hi totes les nostres energies. En quines circumstàncies els actors de l'Odin estàvem agafats, aixecats de terra, conduïts per una necessitat que no era només un desig de divertir-se sinó una necessitat essencial de ser presents i d'ajuntar-se amb els altres? En el seu treball?

La pregunta que ha quedat en suspens durant tant de temps («Qui sou?» «Actors», però, com demostrar-ho si no tenim espectacle?) trobà aleshores una resposta: hauríem de mostrar que érem actors a través del nostre treball d'entrenament, quan l'actor és conduït pel flux de les seves energies, quan el seu pes i la seva massa es multipliquen i es transformen en força que irradia al seu entorn.

Així han nascut les nostres «danses», amb números de clowns, fent teatre de carrer, improvisant el nostre camí a través dels pobles. El conjunt era molt diferent de les nostres representacions precedents que eren el resultat d'un llarg procés en el qual un grup de joves intentava de revelar una veritat que li era pròpia, de fer rebentar la pell d'argila en la qual el cos vivent es mou i en realitat

s'hi amaga. De fer esclatar la pell i deixar que la carn, la sang, estigui a la vista. Aleshores, pels carrers d'aquest poble, teníem una nova pell.

Si algú que ens hagués conegut a través dels nostres espectacles precedents ens hagués tornat a veure aquí, li hauria estat difícil de reconèixer-nos.

Podem llegir la crònica dels actors de fa tres o quatre segles, les descripcions dels seus espectacles davant d'assemblees aristocràtiques o sobre les places on el públic és anomenat «el poble». Podem llegir la descripció de les seves danses, de les seves acrobàcies, de les seves entrades sorollosament acolorides en pobles on anaven per recollir les darreres monedes. Aquestes descripcions són vives i detallades. Gairebé aconseguen de fer-nos sentir els sons, de fer-nos veure com l'actriu es fa provocadora i modesta al mateix temps, com aquest actor es mostrava seductor i com aquest altre commovia instantàniament el públic o el feia riure amb les seves bromes. Però, aquests actors no semblen tenir substància. Són figures de dues dimensions amb el rostre pintat. Què hi ha darrera?

El cronista només s'interessa a descriure el teatre, no els qui el feien. En aquells temps, els actors no es permetien pas de considerar-se artistes i cap d'ells no anomenava el que produïen «cultura». Per què feien aquesta cosa inútil, el teatre? Ho sabem: per guanyar diners, per sobreviure. Però, qui eren ells per haver decidit de sobreviure d'aquesta manera? Uns servidors que volien esdevenir els seus propis amos i servir només des de l'escenari? Uns joves que agafaven gust a l'aventura? Uns homes que vivien en la il·lusió de prolongar la seva joventut, evitant els papers i les regles que governen la vida d'aquells que fan una feina útil i reconeguda? Una gent que vol escapar de la por o de la vergonya?

L'actor de fa tres o quatre segles és una figura llunyana sobre la qual nosaltres podem donar totes les respostes que volem. Però, si la seva imatge és llunyana, paradoxalment, és com si la seva ambientat el fes del tot proper a nosaltres.

Qui sou?

Actors.

Però, qui sou?

Fa gairebé deu anys que vaig escriure un article anomenat «Tot esperant la revolució». Afirmava que només amb una renovació contínua de la nostra relació amb el que passa al nostre entorn podem crear una actitud nova enfront del nostre ofici.

Deia que era el procés que ens transforma, que la necessitat de la nostra tria s'ha de posar a prova quotidianament a través del nostre treball amb unes exigències inhumanes tals que poques persones les

resisteixen: aquelles que són animades per una necessitat irreductible, les «bèsties de càrrega» que anul·len la inèrcia que ens deixa satisfets per resultats superficials. L'article conclouia: «Ja no es tracta de ser missioner o artista original, es tracta de ser realista. El nostre ofici és la possibilitat de canviar-nos i, així, de canviar la societat. No cal preguntar: què significa el teatre per al poble? És una pregunta demagògica i infecunda. Sinó més aviat: què significa el teatre per a mi? La resposta convertida en acció, sense planys, sense miraments, serà la revolució en el teatre.»

He citat el meu propi text perquè a continuació sorgeix una altra pregunta feta concretament per la via del grup. La revolució en el teatre. I després?

L'Odin Teatret ha actuat sovint a Itàlia. Vàrem presentar *Min Fars Hus* seixanta vegades durant uns seminaris amb joves: estudiants o membres de petits grups de teatre. Molt sovint, qüestionaven o dubtaven que un teatre-laboratori que operava en l'Estat-providència danès pogués funcionar en una societat plena de contradiccions com la d'Itàlia. Però, què compta?, una forma de teatre preconcebuda o l'actitud que es té enfront del que l'envolta, la manera amb la qual tractem de transformar els seus «sí» o els seus «no» quan ens confrontem amb el que sentim i veiem? Els meus companys i jo vàrem decidir de viure alguns mesos a Itàlia, durant un període que ja no teníem l'espectacle vell (*Min Fars Hus*) i que encara no n'havíem creat cap de nou. Un període, doncs, durant el qual érem només un grup d'actors, no un grup de teatre de *tournee* amb un espectacle. I volíem anar a algun lloc on el teatre mai no hagués existit ni tingué cap sentit.

El poble on vàrem anar a viure, Carpignano, va ser triat en una de les regions més pobres del sud d'Itàlia on, a cada família, un pare, un fill o un germà havia emigrat a Suïssa o a Alemanya. Un poble petit i aïllat.

Als meus companys i jo sempre ens ha fet sentir incòmodes de veure algú que intenta fer-se semblant a d'altres diferents d'ell: quan un adult s'infantilitza amb els infants o quan un estudiant vol creure's idèntic als treballadors o als camperols. Ens sentíem diferents i no teníem la vocació missionera per fer acceptar als altres la nostra veritat.

Però, podem definir la nostra veritat confrontant-nos amb la veritat dels altres: aquesta trobada amb el «diferent» ens obliga a revelar, a través de tota una sèrie de reaccions de les quals no som conscients, la distància entre les nostres intencions i el que som capaços de realitzar. Quan arribàrem a aquest poblet del sud no ens vàrem barrejar amb la gent. Vàrem viure tres setmanes aïllats al centre del poble, recolzant-nos en el nostre punt més segur: el nostre treball. Ens aixecàvem a les cinc del matí, a l'hora en què els cam-

perols anaven a treballar als camps. El nostre entrenament es feia lluny del poble en uns camps deserts però on podíem ser vistos.

De tant en tant, vèiem rostres colrats i impassibles d'homes i dones que observaven el nostre treball, el nostre entrenament físic i vocal. Malgrat totes les preguntes que provocava el nostre comportament desconcertant, la gent hi trobava una lògica; una necessitat i una disciplina el sentit de les quals se'ls escapava però que era concreta en la seva realitat de treball. Eren diferents dels camperols de Carpignano, aquests actors de l'Odin, amb els seus cabells llargs, la seva cultura escandinava, la seva manera de comportar-se, la seva manera de pensar, els seus prejudicis. Més tard, fou la nostra diferència que esdevingué la mesura de la nostra trobada.

En aquests llocs isolats, desarticulats per l'emigració, agafats per la televisió, seduïts per l'esclat de les grans ciutats i els seus suposats plaers, hi ha encara normes i tabús profunds que regeixen la vida de la gent. És insensat de creure que el teatre, que un grup teatral, pugui trencar aquests tabús i així posar en marxa un procés d'alliberament. Si un grup intentà de fer tot això, viola l'organisme de la comunitat que reacciona immediatament i el foragita. A Itàlia, hi ha hagut grups de teatre expulsats, algunes vegades fins i tot a cops de roc, de pobles on havien intentat de «provocar» la població amb la il·lusió de trencar els seus tabús. Un grup de teatre que arriba no ha de ser com aquells etnòlegs que, estudiant la població, intenten de camuflar-se pensant que poden ser ignorats.

No és el poble que ha de ser l'objecte d'estudi sinó el grup de teatre. Quan arriba, continua seguint les seves regles de vida, la seva disciplina, la realització d'allò que és important per a cada membre del grup. Tanmateix, evita de comportar-se en públic d'una manera que ofengui i treptigi les regles que són vitals per al poble. Així, és el grup de teatre que esdevé objecte d'estudi per la població. Ja no és el teatre que vol conquerir el poble, sinó el poble que vol seduir el grup, i en aquesta temptativa descobreix la necessitat del teatre, una cosa que abans ignorava i que, si hagués estat portat de l'exterior com un obsequi, hauria estat pres com una cosa estranya vinguda d'un altre planeta.

És en la diversitat que els homes es troben i es defineixen recíprocament, però en una diversitat que, per al grup teatral, implica una vida triada conscientment, mentre que per a la gent del sud d'Itàlia, es tracta d'una condició existencial dura de la qual no poden escapar.

Aquesta diversitat fascina. Volem descobrir-la, mesurar-la amb la nostra experiència, allò que coneixem, el que ens dona seguretat. Però, per això, ens hem de mostrar, ens hem d'exposar. La nostra estada al Sud d'Itàlia volia ser la prova que no és l'espectacle —un resultat il·limitat en el temps— el que compta, sinó la visió del grup que es realitza en el treball de tot el dia.

Durant els cinc mesos de la nostra estada a Carpignano, el «troc»

animà la regió sencera. Si aportàvem a un poble els nostres cants, les nostres danses, les nostres escenes grotesques, el nostre teatre de carrer, els habitants ens donaven a canvi alguna cosa equivalent: un grup d'ells venia a Carpignano, o es desplaçava a un altre indret on un altre grup havia de «trocar» o anava cap a un altre poble. Els darrers tres mesos veieren un «troc» viu entre els camperols, treballadors i estudiants que anaven a presentar-se recíprocament a les places dels pobles amb la seva pròpia cultura. No hi havia teatre professional. No obstant això, la situació teatral existia: un punt en el temps que permetia reunir-se, l'ocurrència de situacions que incloïa gent desconeguda, que provocava un impacte i atreïa altra gent. Un petit grup d'actors estrangers, aparentment poc coneixedors de les qüestions socials i polítiques del lloc, havia destruït el teatre, però havia dut a la llum el mineral brut amagat en la mina.

Però, podem anar més lluny? Podem transformar el «troc» d'un fenomen cultural en alguna cosa que deixi empremta en la situació política i social de l'indret?

Després de nombroses experiències, el «troc» em feia pensar en el cos d'un pop sense tentacles, un petit sac palpitant que emet matèria colorant que sembla canviar l'aigua de color, però després es dilueix aparentment sense rastre. Com fer néixer uns tentacles a aquest petit sac a fi que pugui arrapar-se a la roca, pugui afrontar-s'hi i trencar-la?

L'any següent, el 1975, tornant a Carpignano, i més tard a les muntanyes de Sardenya, vàrem intentar de fer néixer els tentacles. No demanàvem només de «trocar», demanàvem al grup que ens havia convidat quin problema volia atacar primer en el seu poble. Les respostes eren nombroses i variades. Aleshores, com a condició de la nostra presència, insistíem per tal de no mobilitzar només músics o gent que cantés.

A Monteiasi, prop de Tàrent, un grup de joves havia llogat una habitació costejant-la ells i van portar-hi alguns llibres personals amb la intenció de crear la biblioteca pública que el poble no tenia. Quan vàrem anar a Monteiasi, a més a més del «troc», vàrem demanar a la gent que volien assistir a les nostres danses de portar un llibre. Era paradoxal: per què no pagar en diners en lloc de portar un llibre? Què eren aquelles planes escrites estranyes als camperols però que, ara, els permetien de tenir accés a la festa? Era la nostra manera de donar suport als qui volien fer prendre consciència de la utilitat d'una cosa aparentment supèrflua. Els llibres van ser portats a la biblioteca al final del dia. La petita habitació fosca esdevingué una cosa molt clara en la memòria de molts dels qui participaren al «troc».

Però, fent això, on anàvem? I nosaltres que no som uns missioners, què havíem realment rebut a canvi? Com el teatre pot obrir una es-

cletxa —amb fets, no amb paraules— en el mur que, fins i tot separant-nos dels altres ens permet de viure lliures?

Per fer això és necessari de retornar a uns oficis humils: les coses en les quals es pòt-realment tenir un impacte sempre són molt més modestes que aquelles de les quals podem parlar. Tanmateix, intentant sempre d'anar més enllà, correm el risc de perdre el nostre camí.

Penso en el teatre com un cos que sagna contínuament. Cada vegada que baixa al carrer i troba la realitat, rep cops, perd sang per les ferides que no es guareixen. El cos del teatre no pot viure de la seva pròpia sang. La seva hemofília exigeix que s'alimenti de sang que vingui d'altres cossos. Sempre hi ha necessitat de nova sang, no pot sobreviure per si mateix.

Hi ha un teatre hemofílic que nega la seva condició: d'una bellesa diàfana, dins la seva campana de vidre, és envoltat de «mestres» i d'eixegets que el proclamen etern i endeguen operacions de reanimació mitjançant diagnòstics i teories.

Però, hi ha un teatre conscient de les seves hemorràgies, que se separa del cercle protector dels savis i sembla perdre's en una realitat que l'ignora i el degrada, que no sap què fer-ne, que, en la seva col·lisió amb la realitat, sagna. És necessari de sobreviure. Unes transfusions irriguen el cervell amb una sang que no ve del cos del teatre, sinó d'altres cossos, fins ara ignorats, mantinguts a distància, rebutjats com a traïdors i perillosos. Aquell qui vol tractar la seva hemofília llançant-se contra cada obstacle, sembla pres per una nova forma de percepció, d'ús dels seus propis sentits, de reflexió. Viu una nova vida que de vegades no pot explicar. I els savis i els mestres mouen el cap tot observant-lo torbats per aquest malalt que, en lloc de seguir les prescripcions, es cura sol, obtenint uns resultats com qualsevol curander de poble, que cal que sigui rebutjat en nom de la ciència i de la raó.

Perds sang, i mentre que refuses de quedar-te ajagut sota un dossier, has anat més enllà, has creuat la frontera que mena a un *no man's land*: darrera teu s'estén el territori del teatre, davant teu una altra frontera. Ignora a quin territori et condueix. Avances prudentment però amb obstinació. De vegades els teus passos et condueixen endarrera cap a la frontera del teatre i els savis i els mestres somriuen, alleujats. De vegades, sembla quasi desaparèixer a l'horitzó i el teu destí esdevé incomprendible. Qui ets? Un solitari que desapareix en el desert, o algú que, avançant, fins i tot perdent-se, arriba a traçar una pista?

A Gavoi, petit poble de l'interior de Sardenya, un grup de joves, pastors i obrers, ens explicaren com els mancava diners per a publicar un informe sobre la condició dels treballadors de la fàbrica local.

Haviem dit a la gent que participaven al «troc» que desitjàvem

primer saber sobre les seves condicions de vida i que, per això, havíem demanat a un grup de joves que ens havien convidat de recollir materials referents a l'indret. Vàrem pregar a la població d'ajudar-los. Els vilatans cooperaren, donaren diners i reuniren informacions que a continuació foren distribuïdes entre ells.

Així no hi ha revolució, res no canvia aparentment. Però, és l'única possibilitat que el petit sac de l'octopus teatral tingui un tentacle a fer créixer, esperant que d'altres tentacles creixin, que s'arrapin a la roca i que aconseguixin sacsejar-la.

En aquests llocs desconeguts, enfront d'aquesta gent desconeguda, els actors perdrien aquesta tensió personal que semblaven posseir? Oblidarien el seu compromís intransigent envers el seu propi art que semblava animar-los i que els permetia de presentar-se als altres en el cim del seu treball, de la seva pròpia experiència?

En el nostre espectacle darrer fou com si set joves haguessin abandonat la seva pell d'actor. Com uns crancs que havien perdut la seva closca, havien sobreviscut a la por de descobrir una parcel·la de carn blanca i rosa a mercè del dolor que podria ser-los infligit al més lleuger toc. La seva nuesa forçava les nostres mirades i ens venien ganes de trepitjar-los i també de protegir les nostres mans. Estaven trasbalsats per les seves passions, pel record d'una seguretat ara perduda i per la nostàlgia d'una altra. Sobre el seu cos podien notar-se els més lleus tremolors, les més lleugeres tensions. El volcà interior, cercant de ser alliberat del seu foc, els feia palpitant, semblava voler cremar la seva carn fràgil. Tanmateix, malgrat el fàstic, gairebé l'horror que aquests crancs sense closca desvetllaven, els sentíem extremament propers a nosaltres: paradoxalment estranys en aquest paisatge desconegut, en grup i solitaris, avançaven com si volguessin esdevenir homes.

Estimada Jennifer Merin, si vinguéssiu ara aquí, a les muntanyes de Sardenya, veuríeu els actors de l'Odin, corrent pels carrers i les places com unes figures dibuixades per un pintor extravagant. ¿Són actors en *tournee* només pel seu pa quotidià i pels aplaudiments del públic o són uns «Alvars»?

L'Alvar hindú professa que la divinitat no existeix, que l'esperança no existeix, que tot és il·lusió. En la busca d'una veritat més enllà de tot això, executen actes desaprovats per la societat, que fan d'ells un escàndol i els aïlla. Però, són els «folls de Déu» a la quest d'una unitat buscada en un territori respectat: la religió.

A l'interior del territori del teatre, els seus habitants es transformen en saltimbanquis, en funàmbuls, en éssers ridículs i la gent riu i aplaudeix. Però, algunes vegades, els seus riures es glacen, quan el saltimbanqui abandona la seva exhibició de virtuós i, quasi descaradament, blasma l'existència de tota divinitat, blasma la seva profes-

sió, sembla perdre el control com si estigués dirigit per una voluntat que no vol ser ofegada pels aplaudiments del cercle dels espectadors.

Actualment, en les danses i el teatre de carrer, les màscares són com crostes en els rostres dels nostres actors. Aviat, en el seu nou espectacle, faran fondre aquesta matèria amb la qual es cobrien. El cavall foll serà lliure de volar i de caure, en la percaça de les seves visions.

Arrels i fulles

Text publicat en el programa de *Come! And the day will be ours*, de la qual l'Odin féu les primeres representacions a la primavera de 1976.

Come! And the day will be ours és el nostre cinquè espectacle. Va començar a néixer a la primavera de 1974 a Holstebro, a Dinamarca, i a Carpignano, a Itàlia del sud. La seva preparació ha estat interrompuda diverses vegades. En dues repeses vàrem tornar a començar des del principi.

Hi prenen part sis actors: Else Marie Laukvik i Torgeir Wethal, que formen part de l'Odin des de l'any de la seva fundació, el 1964; Iben Nagel Rasmussen, que entrà just després, quan l'Odin es desplaçà de Noruega a Dinamarca; Tage Larsen, que participà en tota l'experiència del nostre espectacle precedent, *Min Fars Hus*; Roberta Carreri, que va entrar a l'Odin quan vàrem anar a treballar a Carpignano el maig del 1974; tornant a Holstebro, sis mesos més tard, el grup d'actors es completà amb l'arribada de Tom Fjordefalk.

Com en el *Min Fars Hus*, ens és impossible per a l'espectacle d'associar el nom dels actors al nom dels personatges: ens hem limitat a caracteritzar-los amb un objecte, un instrument o un color distint. Respectivament: amb el blanc - amb el llibre - amb el tambor - amb el violí - amb el banjo - amb la guitarra.

A l'interior del cercle format pels espectadors, tres homes i tres dones, tres «civilitzats» i tres no «civilitzats», fan espectacle; es troben, es busquen i es rebutgen, es barallen, s'apropien d'allò que pertany a l'altre.

El que passa és, en el fons, un viatge i la seva narració.

És la narració d'un viatge, perquè les imatges en forma de teatre destil·len alguna cosa que hem sofert, vist, fet i sabut: com es destrueix i se sepulta una cultura, com aquell que és diferent inquieta, és descartat, transformat en objecte de divertiment, i destruït; com la traïció es barreja amb la derrota i l'ansietat i el desesper amb la violència de la victòria.

És un viatge perquè tot això no hi és exposat, descrit o explicat. Les experiències que han arrelat ens en donen testimoni, de vegades fred i distant. Aleshores l'espectacle esdevé per nosaltres la frontera entre representació i testimoniatge. Però, com la frontera dels pioners, no és una línia de demarcació ben definida, un límit en el qual hom

pot decidir d'aturar-se o que hom pot decidir de franquejar. La frontera es mou, és una cresta sempre canviant d'una ona que avança.

L'espectacle és una xarxa de nusos serrats que ha d'ésser esquinçada a fi que s'alliberi un dels fragments del nostre passat, de les nostres experiències.

Cada vespre, els actors lluiten contra aquesta xarxa. Cada vespre intenten de fondre la rígida estructura de ferro que els revela, i que fa d'ells uns actors, i de la gent que els envolta, uns espectadors.

És la resistència que oposa la representació del testimoniatge, i aquest a aquella, que fa de l'espectacle un organisme que es transforma, que fa del gest rígidament fixat de l'actor un gest que cada vespre sembla retrobar la força d'una reacció improvisada. És a través de la convergència d'aquestes dues forces oposades que la nostra experiència personal pot retrobar la dels altres, transformar-se en alguna cosa de social: a través del teatre, la seva ficció, la seva artificialitat.

Negaria l'essència mateixa del nostre procés de treball, si parlés de l'espectacle com d'un objecte que hem construït una vegada per totes i del qual coneixem tots els secrets, totes les direccions.

Ni els actors, ni el director ja no poden dir què és l'espectacle. La paraula passa als espectadors.

La qüestió a la qual podem respondre és una altra: d'on ve aquest espectacle? Miraré de respondre-hi mitjançant una sèrie de notes, referents més a la nostra història que a les nostres intencions: una sèrie de fragments de report.

I

Estiu 1976

Ara que el treball sobre l'espectacle s'ha acabat, les imatges i les històries que, més o menys, ens han guiat, cauen com veles abandonades pel vent. Imatges i històries de les quals hem partit: l'espectacle, punt d'arribada, ja no sembla que les contingui.

Les fulles arrencades de les branques es confonen amb les seves arrels, també esdevenen terra d'on comença a créixer una altra planta, que només ens sembla reconèixer en part. Davant la qual ens interroguem.

Uns fets es desprenen de la història del passat que ens atreia a una confrontació: el que havia passat entre els europeus i les poblacions d'Amèrica.

Diversos fils s'entrellaçaren durant el nostre treball i feren aparèixer unes imatges que podien fer-nos quedar parats i de vegades inquietar-nos. Els fils eren les experiències de viatge d'alguns de nosaltres a l'Amèrica Llatina i a l'Extrem Orient: els deu mesos que l'Odin

ha passat al sud d'Itàlia; les nostres experiències personals de treball en grup. Per cadascun de nosaltres, un treball que ens ha conduït, plegats, en dotze anys, fora de la joventut, al lllindar de la maduresa. Pels altres, els nousvinguts, un treball que els ha situat al centre d'un grup de «veterans» amb la dificultat d'integrar-se, amb el risc continu de sentir-se al marge, empobrits per la riquesa dels altres.

I, a més, la nostra consciència, com a grup que fa teatre, que estableix relacions, que troba homes amb els quals hi ha alguna cosa a intercanviar, i que de tota manera viu l'experiència de l'aïllament, de la segregació que la societat imposa als qui volen seguir uns camins personals. L'experiència d'un grup que ha viscut la tolerant indiferència d'aquells que, amb indolència, el consideren socialment inútil i el situen en un cercle a part.

Tanmateix existeixen necessitats que són nostres, individuals, profundes, que podríem definir com a asocials. Per què enganyar-nos? Per què, en lloc de considerar aquestes motivacions personals, en lloc d'exposar-les, portar-les al màxim de la seva incandescència, hauríem d'emascarar-les darrera la façana de tranquil·litzadores justificacions «polítiques», «socials»? Si veritablement existeix una necessitat profunda, deixa al seu entorn un signe, és encomanadissa, es transforma en una acció social.

Hi ha persones en la nostra societat que tenen la necessitat de crear cèl·lules d'un nou cos social. Aquestes cèl·lules diferents sorgeixen, lluiten per sobreviure, desapareixen anònimament. El grup teatral pot ser una d'aquestes cèl·lules. Aleshores ens unim i el teatre esdevé la màscara darrera de la qual s'amaga el rostre nu dels nostres somnis i de les nostres visions.

L'anomenen encara teatre. És considerat com a teatre. Per què anomenar-lo d'una altra manera? Una paraula val tant com una altra.

Sorgits dels llibres d'infantesa i dels nostres llibres d'adults, llocs comuns del nostre temps, heus aquí d'altres reguitzells d'imatges, analogies ingènues per alguns, però carregades de mil significacions per mi.

Aquests salvatges mig nus que amb crits inhumans maten els desarmats i els indefensos, em feien por en els llibres que llegia i en les pel·lícules que veia de petit. Havien de passar trenta anys perquè aquest nen d'aleshores s'adonés del que, de fet, per molts nens d'avui constitueix un lloc comú: que els vestits oferts als salvatges duïen el còlera, que les seves dones estaven preses i tancades en bordells, que les poques batalles que guanyaven, la història les ha transmeses sota el nom de «matances».

Ve't aquí a les planes dels cronistes, dels memorialistes, dels historiadors, dates, llocs, herois, personatges de contes d'aventures.

1867: el 27 de novembre, protegit per la tenebra i per la neu, George Armstrong Custer sorprèn, mentre dormia, un campament prop del riu Washita; el destrueix, l'orquestra militar toca, animant els soldats.

1876: el 25 de juny, a ple dia, George Armstrong Custer i els seus soldats són anihilats pels *sioux*, *cheyenne* i arapahos.

Crazy Horse: un home taciturn, de talla mitjana. Experimentà que existeixen dues realitats: la que comparteixes amb els teus semblants, i la personal, en què els cavalls poden dansar com folls. A 35 anys, fou mort per un cop de baioneta a l'esquena. No valia rendir-se, i Little Big Man, el seu lloctinent, un cap jove que sempre havia rebutjat els compromisos amb els blancs, és a la seva vora. Amb l'uniforme dels blancs, agafant-li les mans per impedir-li de defensar-se.

En una terra d'homes actius i decidits, de pioners que volen construir una societat nova, plena de sentit, quin sentit podrien tenir els indis?

II

Reaccionem emocionalment davant allò que passa entorn nostre i posem etiquetes a les nostres reaccions. Algunes vegades aquestes reaccions ens empenyen a l'acció. D'altres vegades es queden en nosaltres i s'ofeguen en paraules. Ens pleguem com els arbres sota el vent, però hem de tenir unes arrels per no ser abatuts.

Al principi, volíem un actor que fes miracles, conscient del seu propi cos, del seu propi instrument. Tota una manera de pensar freda, perquè, com més ens concentrem en el nostre cos, més ens quedem bloquejats. La llibertat és oblidar la pròpia persona, anar més enllà d'un mateix, per ajuntar-se amb l'altre, amb seguretat, sense por. Per nosaltres, a l'Odin, el teatre és aquesta presència recíproca i la relació que establím entre nosaltres. No unes teories, no uns mètodes, sinó aquesta relació. Una relació interna i una relació envers els altres, que canvia segons les realitats, les condicions, els homes que trobem.

Tot això és extremament subjectiu, diuen alguns, el teatre perd la seva objectivitat. Esdevé un grup de persones que es reuneixen: per què? Per realitzar un programa comú? Seria bonic de pensar-ho. Però la meua experiència m'ha portat a no creure en els grups teatrals que actuen sobre la base d'una doctrina comuna. Crec en els grups constituïts per grans individualistes, impulsats per una necessitat personal profunda, i que, volent posar-li la brida, la sobrepassen, van més enllà, troben la necessitat dels altres.

Trencar el seu propi cercle en el teatre. I després trencar el cercle del teatre.

Diverses vegades, en el curs d'aquests darrers anys, he tingut ocasió de parlar del teatre com d'una reserva. I totes les reserves no són pas reserves d'Indis.

A la perifèria d'Holstebro, hi ha dos grans edificis moderns, quadrats, amb grans finestres, envoltats del verd d'un prat amb una closa

ben arreglada. Són dues cases de repòs: hi van a viure els vells que ja no són útils i ja no poden crear amb les seves mans i el seu cap. Els residus humans. Una minúscula, feliç reserva semblant a moltes altres que són legalitzades pertot arreu on vivim, que tots nosaltres, tàctament, contribuïm a mantenir. Els indrets on tenim els retardats, els deficients, els discapacitats, els neuròtics, els psicòpates, els asocials, els inútils i els inútilment perillosos.

Com trencar el cercle del teatre? Sense perdre la nostra identitat, atès que nosaltres som un grup de teatre? Sense deixar-nos empresonar per la nostra identitat?

En un poble de Guatemala, en un racó de món, vaig entrar en una església minúscula. La comunitat sencera hi era reunida, homes, dones, infants. El sacerdot predicava: «Tots som iguals davant de Déu, pare nostre. El ric no val pas més. El qui sap més no val més. No és necessari aprendre a llegir per esdevenir millor. Crist estava contra els fariseus, els qui sabien llegir. Crist també era un ignorant com vosaltres.»

Come! And the day will be ours no és un crit d'indignació contra la política dels blancs envers els indis. No és pas el futur moralista contra aquests blancs que tenien com a consigna: «El bon indi és l'indi mort.» Seria hipòcrita. Per què fer servir la nostra indignació per una cosa que ja no es pot combatre, que ja és història?

Potser és una reflexió, encara que contradictòria, sobre la manera en què un home destrueix un altre home en nom de valors que creu universals. La història revela als nostres ulls l'enginyosa violència amagada darrera les paraules Altruisme, Progrés i Veritat.

Al sud d'Itàlia, en contacte amb les poblacions de Salento i de Barbagia, podíem sentir, en el seu sobreviure quotidià, les restes d'una cultura, d'una tradició, d'una herència que s'esmicola lentament, contaminada pels valors d'un temps nou.

Per què pensava en una reserva, quan veia els vells asseguts immòbils a l'ombra, les dones de negre que passaven carregades i atrafegades, alguns joves vestits amb colors vius que anaven amunt i avall pels carrers del poble, com animals engabiats?

Sentia que en un temps poc allunyat, en aquest mateix lloc, hi havia hagut arrels vivents, que unien, nodrien, feien les accions quotidianes plenes de sentit. Tanmateix sabia que en aquest mateix temps, la fam era més gran, el treball més penible, que morien més infants, que la desproporció entre uns quants que feien abaixar el cap, i els molts que s'havien de sotmetre, era més gran.

Però aquesta lògica de les coses conegudes no aconsegueix de fer callar l'altra, la lògica emotiva: avui aquests pobles em semblen exsangües, separats de la resta del món, del seu ritme i dels seus colors. Com si, per poder-se moure, haguessin de renegar el seu propi passat

i desaparèixer en un devenir estrany creat pels altres. Haver de renegar el seu propi passat, com l'emigrant, com aquell qui s'ha d'integrar. Perdre la seva pròpia identitat. Països, en el fons, «inútils» amb el valor miserable de la seva agricultura pobrament industrialitzada. Útils només com a reserva de treballadors per a fàbriques llunyanes.

Una reserva, tal i com el govern americà l'havia pensat originàriament, era un gran territori, propietat exclusiva dels indis, administrada per ells, sense cap ingerència per part dels blancs. La fam de la terra va fer trencar tots els tractats fins que el territori indi s'ha reduït a uns límits tan restringits que «reserva» esdevé sinònim de «reclusió», de temptativa subtil d'assimilació forçada, de fer el roig semblant al blanc.

Però, quí eren aquests pioners que per centenars de milers sempre empenyien més a l'oest la frontera, vers una terra promesa que s'obria desmesurada davant dels seus ulls, a punt de donar fruits?

Era l'època en què a Europa els infants treballaven dotze hores al dia en mines i filatures, l'època en què la revolució industrial concentrava centenars de milers de pagesos a la ciutat, obligats a vendre el seu treball i el de la seva família. A l'altra banda de l'oceà, hi havia un continent gairebé desert, en el qual era possible de viure amb dignitat i llibertat del fruit del propi treball. Per què indignar-nos si no es respecta la llibertat d'alguns milers de caçadors nòmades, que no saben fer fructificar la terra i que amb el seu endarreriment pretenen d'impedir una vida decent a milions de desheretats d'Europa?

Per moltes tribus índies, el model de l'home era el bisó. Els bisons vivien en llibertat, recorrent en tots els sentits la praderia, forts, a punt per batre's, no deixant-se espantar per cap obstacle. A l'època dels amors, dansaven amb tota la seva força, fent tremolar la terra, a punt d'enfrontar-se a qualsevol rival. Però, mirant-ho bé, què significaven aquestes gestes individuals del guerrer davant les perspectives històriques força més importants?

El pioner és diferent, lluita contra les forces de la natura, contra els seus propis límits, té la dignitat i l'orgull d'aquell que no vol doblegar-se i vol anar endavant. Ser útil, eficaç, quotidianament laboriós, evitar els excessos. Va lluny, tan lluny que per una llei implacable de la dialèctica, transforma cada valor en el seu contrari: exclou tots aquells que no menen la seva vida segons els seus valors mateixos.

Voldriem veritats clares, unívokes. Dir —potser amb un espectacle— com són i com no són les coses. Ens atrauen les veritats que cerquem, com —en la nit— els nostres ulls són atrets per la lluna que, tanmateix, no brilla amb llum pròpia i té una cara amagada.

Miro el nostre darrer espectacle. Sento en mi la veu de l'«indi» i la del «pioner». Vénen de bandes oposades, es troben, es contradiuen, s'enfronten, cadascuna amb la seducció dels seus arguments. Els

síntomes d'una vida nova es confonen amb els signes de la catàstrofe imminent.

El cavall foll és lliure de volar i de caure, tot percaçant les seves visions.

III

Si refuses d'actuar, si refuses de simular, aleshores només et queda reflexionar sobre les teves experiències, reflexionar amb tot el teu cos, sobre la teva història, sobre el teu lloc en la història.

Aleshores, quina és la teva condició d'actor? Un egoisme que es tradueix en accions franqueja els límits, trenca el cercle, deixa cicatrius? Hi ha moments en què, en el centre de la teva pròpia follia, pots navegar sobre el corrent de les teves forces obscures, pots fer-les venir al descobert, i transformar-les en alguna cosa que fa de la teva «diversitat» un gual per on un altre pot venir al teu encontre.

Hi ha moments en què la teva condició es despulla i es redueix al teu ofici. Però, a què es redueix el teu ofici?

A un exemple típic de malbaratament, de *potlatch*, podríem dir. Destrucció d'energia, de béns: el teatre és inútil, no produeix, no acumula. Al contrari: malbarata. Una despesa enorme d'energia per un mínim de «valor».

Però, en el fons, en el cercle ben definit i reconegut del teatre, entre companys de doctrina i col·legues de professió, entre amics i adversaris, entre crítics i espectadors, aquest «valor» és sotmès a una cotització artificial; és protegit i sobrevalorat.

Però, si desplaces el teu ofici a regions sense teatre, esdevé l'exercici d'una negació, sembles renegar de cada divinitat, de cada doctrina, de la teva mateixa professió.

Encara pots, o pots ser només aleshores, ser útil. Però per una utilitat malgrat el malbaratament. O per la utilitat del teu malbaratament.

Alguns deien: «Sí, però el vostre teatre no és un teatre polític, no podeu tenir una incidència en la realitat popular. El vostre teatre és petit, només per poques persones, incompreensible per aquells que no estan preparats. No tindríeu cap funció fora del vostre medi aquí al sud d'Itàlia, per exemple.»

I així s'oblida que funció significa relació, una cosa dialèctica que canvia, no una cosa estàtica.

Nombrosos motius han contribuït en la nostra decisió d'anar a treballar al sud d'Itàlia, entre els quals, una mena de menyspreu per aquells que parlen massa, que jutgen massa i que actuen poc.

Podem viure en un món del qual coneixem les regles. O bé el podem abandonar, aquest món, i marxar.

Aleshores què trobem? Trobem uns homes que no reconeixen la nostra moneda.

Tens a la mà allò que a una altra banda n'anomenen el teu art, com una moneda antiga de coure, rara, canviada pel temps, per l'ús de generacions, rosegada per la terra que la tenia amagada. Les figures de les seves dues cares, ara són un enigma. La moneda, a partir d'ara, ha esdevingut un objecte tant més preciós perquè no pot utilitzar-se. Circulava per les places, entre les mans dels qui compraven i venien. Ara és a les taules dels numismàtics, a les vitrines dels museus.

Tu vols sostreure-la a allò que és aparentment el seu món definitiu. La portes als llocs on fou originàriament encunyada com per restituir un fragment del passat a un present que li dona vida. Però ja aquí ningú no la pot reconèixer com una cosa que li pertany a partir d'ara. És normal, t'ho hauries d'haver imaginat. Aleshores pots anar endarrera, tenint la moneda ben agafada. O bé pots quedar-te, decidir d'utilitzar-la, de canviar-la. Des d'ara saps, no obstant això, que no comptaran ni els anys de recerca, ni els catàlegs especialitzats i que el seu valor coincidirà amb el d'allò a què es redueix materialment: el pes del seu coure.

El cercle del teatre pot trencar-se. El teu teatre pot ser utilitzat com a objecte de canvi en una realitat sense teatre, de cara als homes que desitges trobar, que tenen necessitats diferents de les necessitats que et fan moure. No pots esperar el diàleg, sinó tot just fer apropar necessitats diferents allunyades.

Tanmateix, has de descobrir una nova humilitat: ser un estranger que dansa. La gent es reuneix al teu entorn perquè has acceptat de no ser l'«òmfals» d'aquest organisme viu, que no és el teu públic. I no obstant això, has de tenir la mateixa força, el mateix ànim de continuar sempre.

IV

Per què negar-ho? Miro aquest espectacle amb un malestar estrany. Com potser es mira un fill concebut en la maduresa, que no parla del nostre esdevenidor, sinó del nostre present. Que parla amb duresa.

Una imatge més, un altre dels punts de partida per *Come! And the day will be ours*. Podíem veure Sitting Bull, el xaman, el cap que havia infligit als Estats Units la més gran desfeta de la seva història, en el circ de Buffalo Bill. Interpretar el paper de l'indi que fa por. Al final signava autògrafs i venia les seves fotografies al públic. Cody-Buffalo Bill, satisfet, li oferí el seu cavall ensinistrat. Al final de la *tournee* americana li demanà de seguir el circ a Europa, però Sitting Bull refusà, volia tornar a la reserva: un lloc malsà, ple de misèria, on la nació índia havia degenerat. Aquells qui abans fumaven tabac com a signe de fraternitat, com a acte ritual de comunió, ara fumaven puntes de cigarreta per passar el temps, alcohòlics, vestits amb robes ape-

deçades. Sitting Bull fou enterrat gràcies a la pietat d'un soldat blanc, després d'haver estat mort a la reserva per la policia índia. Era el 1890, en un moment en què la Ghost Dance hauria d'haver dut l'alliberament, mentre que els morts s'haurien despertat. Els indis de totes les reserves dansaren llargament, dansaren, dansaren.

No obstant això, no és la dansa de la resurrecció alliberadora de Wowoka, el profeta indi, que ens fa recordar aquell any, sinó una altra matança i les seves víctimes habituals —dones, vells, infants: la de Wounded Knee.

Imagino que els qui vegin *Come! And the day will be ours* donaran a l'espectacle altres fulles i altres arrels, diferents de les que he recollit aquí. El nou arbre es desenvolupa i es ramifica segons la lògica de les diferents sables que cada actor hi aporta de propi. L'última paraula la té el director.

Després de mesos i mesos de treball, arriba el moment en què cal posar-se al marge i observar, mirar de penetrar l'encavalcament que hi ha davant d'ell i la significació d'aquesta nova presència.

Què més dir, personalment?

Hi ha forces obscures que enceguen. I hi ha forces obscures que obren els ulls al coneixement.

Unes forces obscures em condueixen, encara no sé on.

Tercer Teatre

Aquest text curt d'Eugenio Barba, originàriament document intern pels participants de la trobada del Teatre de Grup a Belgrad el 1976, ràpidament ha adquirit valor de manifest. En tant que «manifest del Tercer Teatre» ha estat publicat a diaris i revistes especialitzades de quasi tots els països d'Europa així com a Venècia, a Perú, a Bolívia, a Colòmbia, a Argentina i al Japó. *Tercer Teatre* aparegué per primera vegada al *International Théâtre Information* (París, 1976, Tardor).

En molts països s'ha constituït, aquests darrers anys, un arxipèlag teatral, sovint encara ignorat, sobre el qual quasi ningú no reflexiona, pel qual no s'organitzen festivals i no s'escriuen crítiques.

És al llarg de terra ferma reconeguda: al llarg del teatre tradicional, protegit i subvencionat a causa dels valors culturals que sembla transmetre, viva imatge d'una confrontació creativa amb els textos de la cultura del passat i del present —o bé versió «noble» de la indústria del divertiment; al llarg també del teatre d'avantguarda, experimental, atrevit o iconoclasta, teatre de canvis, a la recerca d'una nova originalitat, defensat en nom de la superació necessària de la tradició, atent a allò que arriba de nou en els dominis i en el si de la societat.

El Tercer Teatre viu al marge, sovint fora o a la perifèria dels centres i de les capitals de la cultura. És un teatre fet per gent que es defineix com a actors, directors, tot i que rarament hagin rebut una formació teatral tradicional, cosa que els val no ser reconeguts com a professionals. No obstant això, no són amateurs. Cada dia és consagrat per ells a l'experiència teatral, de vegades a allò que anomenen l'entrenament, o als espectacles pels quals han de lluitar a fi de trobar un públic.

Segons els cànons tradicionals del teatre, el fenomen pot semblar sense importància. Tanmateix, des d'un punt de vista sociològic, el Tercer Teatre fa pensar.

Una mica pertot arreu del món els joves es reuneixen i formen grups teatrals que s'obstinen i perseveren, illes sense contacte les unes amb les altres, a Europa, a Amèrica del Sud, a Amèrica del Nord, a Austràlia, al Japó.

Però, aquests grups només poden sobreviure en dues situacions: sigui instal·lant-se en el cercle de teatres reconeguts, acceptant les lleis de l'oferta i la demanda, conformant-se als gustos de moda, doblegant-se a les preferències dels ideòlegs polítics i culturals; sigui reeixint, a força de treballar, a individualitzar un espai propi, cercant l'essencial al qual cal mantenir-se fidels, esforçant-se a obligar els altres a respectar aquesta diversitat.

Potser és això, en el Tercer Teatre, el que s'ensenya, més enllà de les motivacions immediates, el que constitueix la matèria viva en el teatre i li dóna aquest sentit llunyà que li atreu noves energies i que, malgrat tot, és un fet que, en la nostra societat, encara viu.

Homes diferents, en diferents parts del món, viuen el teatre com un pont, sempre fràgil, entre l'afirmació de les seves necessitats personals i l'exigència de contaminar, amb aquestes, la realitat que els envolta.

Per què triar justament el teatre com a mitjà de canvi, quan tothom sap prou bé que hi ha d'altres factors que decideixen la realitat en la qual vivim? És, aleshores, una forma de ceguesa? Una mentida vital?

Potser el teatre permet a aquests homes de trobar la manera de ser presents —allò que els crítics anomenaran les «noves formes expressives»—, de buscar relacions més humanes d'home a home, per realitzar una cèl·lula social en el si de la qual les intencions, les aspiracions i les necessitats personals comencen a transformar-se en accions.

Les divisions abstractes, construïdes totalment i col·locades des de dalt —escoles, estils, tendències i altres etiquetes destinades a posar ordre en els teatres reconeguts— aquí no poden servir. No són els estils o les tendències que compten. El que sembla caracteritzar el Tercer Teatre, el denominador comú entre grups i tendències tan diferents, són unes tensions difícils de definir, com si les necessitats personals, de vegades no formulades en elles mateixes —ideals, pors, múltiples impulsions que restarien més o menys obscures— es volguessin transformar en treball. Aquesta actitud per l'exterior és justificada com un imperatiu ètic, que no es limita només a la professió, sinó que abraça la totalitat de la vida quotidiana. Tria ridícula? Però els qui la fan en paguen el preu.

No es pot somniari només en el futur, tot esperant un canvi total que sembla allunyar-se a cada pas que fem i que, durant aquest temps, autoritza totes les coartades, els compromisos, la impotència de l'espera. Hom vol veure formar-se de seguida una nova cèl·lula, però hom no vol aïllar-se d'ella.

Submergir-se, com a grup, en el cercle de la ficció, per trobar el coratge de no simular. Aquesta és la paradoxa del Tercer Teatre.

Teatre-cultura

Aquest article fou redactat a principis de 1979 per la revista mexicana *Arte Nuevo*. En aquest text, Eugenio Barba resumeix les seves reflexions sobre el teatre de grup i sobre el Tercer Teatre.

De vegades, se'm pregunta: «Quina és la teva utilitat? Quina és la utilitat del teu teatre?»

Respondre seria acceptar el raonament segons el qual només el que produeix té dret a existir, i el que no produeix ha de ser aïllat, eliminat, no té més funció perquè socialment és *de-functus*, difunt, literalment: mort.

El que fa aquesta pregunta: «Quina és la teva utilitat?», cal que faci atenció a ell mateix, a la seva actitud que el duu a negar tot el valor als arbres que no donen fruit. L'arbre que no dona fruit —inútil com sabem— esdevé tanmateix essencial per les ciutats sense oxigen.

La producció no només produeix mercaderies, sinó també relacions entre els homes. Això també val per al teatre: no produeix només espectacles, productes culturals.

El que jutja des del punt de vista estètic, només considera la «mercaderia» teatral.

Per comprendre el valor social del teatre, cal no considerar únicament les mercaderies, els espectacles produïts, sinó també les relacions que els homes estableixen produint els espectacles.

POR DEL GHETTO

La primera trobada d'un «Tercer Teatre» tingué lloc a Belgrad el 1976.

Una modesta subvenció destinada a l'organització de conferències, taules rodones i debats entre crítics, especialistes i directors, em permeté de reunir alguns grups de teatre que havia trobat en diversos països d'Europa i d'Amèrica Llatina.

Eren aquesta gent de teatre —quasi sempre aïllada i anònima— que havien de tenir una possibilitat de reunir-se, d'intercanviar les seves experiències, de treballar conjuntament.

El que, dispersat per diversos indrets allunyats, semblava un fenomen negligible, aleshores mostrà el seu perfil. Però, un perfil ines-

perat i que no semblava coincidir amb la nostra Cultura Teatral: ni amb el teatre diguem-ne tradicional, ni amb el d'avantguarda. Els trets comuns emergien a través d'una sèrie de negacions. D'aquí el terme: Tercer Teatre.

Poc importava la definició abstracta. El que comptava era de reconèixer tota una sèrie de característiques que —més enllà de les diferències— reunien uns grups que vivien una situació de discriminació.

Naturalment hom ha manifestat dubtes i reserves a propòsit del terme Tercer Teatre. Alguns han vist massa ambigüitats en aquesta definició per la negativa que creava una falsa unitat entre fenòmens diferents i contradictoris.

D'altres l'han refusada per perillosa i mitificadora. Han vist al seu darrera el projecte d'un teatre satisfet dels seus límits, de bon grat asseguts en el seu humil lloc a la cua del rang. Un teatre que només demana les molles del prestigi cultural i del diner públic que, en alguns països, és destinat a la conservació i al desenvolupament de l'Art Teatral.

Se m'ha dit: «Si el Tercer Teatre ha de ser el *ghetto* en el qual deixar-se tancar a fi de garantir un sobreviure precari, aleshores no en som, no formem part de l'arxipièlag del Tercer Teatre.»

Tercer Teatre és una definició que es limita simplement a reconèixer la realitat en la qual viuen molts grups de teatre. Però, també és el punt d'arribada d'una sèrie de preguntes que em feia a mi mateix per tal de justificar algunes de les meves eleccions i per tal de contestar-ne d'altres que em feien arran del meu treball teatral, de la direcció que estava prenent, del sentit que estava assumint.

És com si observés en els altres, al meu entorn, els símptomes d'una malaltia que reconeixia perquè també era la meua.

Parlar del Tercer Teatre, intentar de contestar les preguntes i els dubtes sorgits entorn d'aquesta expressió, significa deixar-se arrossegar cap a la pregunta callada del sentit que té el teatre en la nostra vida.

L'única manera de prendre posició cara a les preguntes i els dubtes seria de respondre en primera persona. Heus aquí el que dissimula el meu terme «teatre»: les trobades, les experiències, els moments d'il·luminació, les ferides que constitueixen les meves incertes arrels personals. Normalment, això no s'ha de posar al descobert. Ha de continuar essent teatre.

El terme Tercer Teatre s'ha estès ràpidament en el curs dels mesos que seguiren la Trobada de Belgrad de 1976. No només en forma de polèmiques i de discussions, sinó també com una moda. A la província del teatre, la moda coincideix sovint amb l'atenció a un problema. Fins i tot a través d'un itinerari del tot particular, un proble-

ma urgent fou detectat per molts, un nus d'interrogacions encara nebuloses.

Però aquestes interrogacions corren el risc de ser transformades en un «gènere» noü, banalitzades i reduïdes a una imatge optimista on la llum preval sobre l'ombra. Com si el Tercer Teatre constituís ell mateix un germen d'una renovació i no una zona ambigua, on els símptomes de mutisme i d'impotència es volen parlar, demostrar que són capaços de desenvolupar arrels.

Cal no fer-se il·lusions: el Tercer Teatre indica principalment una força destructiva. És com si la cara negra del teatre aparegués en situacions on tota possibilitat d'utilitzar els judicis coneguts ens fos arrencada de les mans.

Aleshores, malgrat les modes dels marxants i l'optimisme dels ideòlegs, aquesta cara negra del teatre té una presència social, tot conservant la seva vocació al refús?

«Si el Tercer Teatre ha de ser el *ghetto* en el qual deixar-se tancar a fi de garantir un sobreviure precari, aleshores no en som, no formem part de l'arxipèlag del Tercer Teatre.»

Rebutjar el *ghetto*?

Les *juderías* espanyoles, les *judengasse* alemanyes, els *guetti*, italians sorgeixen de la discriminació, de la violència dels *goyim*, de la majoria envers la minoria jueva. Són el signe físic d'una intolerància que encara no arribava a l'anorreament sistemàtic, a la solució final.

Eren indrets on es reunien els jueus, de vegades per una ordre peremptòria, de vegades per gaudir més fàcilment de la protecció d'un bisbe o d'un príncep ben disposat, de vegades en una necessitat de viure a prop els uns dels altres.

Heus aquí els orígens del *ghetto*. Un indret que implicava la limitació d'algunes llibertats elementals, però que en permetia conservar d'altres: la llibertat de seguir les lleis del seu propi déu, de celebrar el seu propi culte, de parlar la seva pròpia llengua, de viure segons les seves pròpies normes. El *ghetto* era l'indret on es podia preservar la pròpia identitat, on es podia defensar i transmetre els valors essencials de la cultura a la qual hom sentia pertànyer.

Rebutjar el *ghetto*? Però en quines condicions?

Hom pot sortir del *ghetto*. N'hi ha prou amb convertir-se, dissimular les pròpies arrels, condemnar-se a l'aïllament més que a la separació. N'hi ha prou amb acceptar una situació d'esqueixament crònic, encara que amb el consol de saber que una massa ecumènica comparteix, amb paraules, la teva nova fe. N'hi ha prou amb acceptar les normes i les maneres de viure que no sents com a teves. Aleshores hom esdevé *marrano*. Hom és acceptat. Exteriorment res no distingeix el *marrano* de les persones del seu nou medi, encara que al seu interior, amagui altres aspiracions, altres nostàlgies, altres conviccions.

Potser el rebuig de deixar-se tancar, de viure en el *ghetto*, reflecteix el rebuig d'una elecció de vida que és objecte d'escàndol pels *goyim* del nostre temps.

No ens deixariem pas tancar en un *ghetto* amb el pretext de rebutjar l'aïllament i l'ofec en una realitat separada d'allò que és viu i important en la nostra societat. I oblidem, conscientment o per ignorància, que mai el *ghetto* no fou separat d'allò que era viu i important en la societat, en la ciutat que l'envoltava. L'economia sencera de la ciutat passava per les finances del *ghetto*. En el *ghetto* habitaren els filòsofs que vivien en confrontació contínua amb els filòsofs i els teòlegs cristians i musulmans. En el *ghetto* treballaven els metges més buscats pels papes i pels emperadors, les escoles dels quals eren freqüentades, en secret, per estudiants cristians. En el *ghetto* es traduïa Aristòtil i Hipòcrates, les ciències de la lingüística i de l'astrologia hi veïeren la llum, les cartes marítimes hi foren dibuixades i construïts els instruments nàutics emprats per Bartolomeo Dias, Cristòfol Colom, Vasco de Gama. En els *ghettos*, les *juderías*, les *judengasse*, hi va viure Maimònides, orfebre i filòsof, el més gran metge de la seva època. Es feia pagar a preu d'or pels califes i ministres, i curava gratuïtament els malalts pobres.

El *ghetto* era el barri en el qual qualsevol jueu, vingut de qualsevol regió, de l'Orient, de les terres esclaves, de les illes, de l'Àfrica, estava segur de ser acollit. La separació del *ghetto* era separació dels seus veïns, no era l'aïllament, ni de la societat, ni de la història, ni de les més profundes transformacions de l'època.

Avui, la paraula *ghetto* només desvetlla l'associació amb la paraula *pogrom*. El *ghetto* també és l'indret on s'esmolien les armes de la condemna i de l'insult, del pillatge i de la destrucció d'un desarmat que se suposa enemic. I, darrera la bona intenció de suprimir tota forma de *ghetto*, somriu, sorneguera, la necessitat de suprimir tota diversitat, totes les minories.

Existeixen o no avui aquests *ghettos* dels quals parlo en sentit figurat? I si existeixen, si continuen existint, què fer? Estar en el *ghetto*, amb aquells amb els quals ens sentim solidaris? O, fora?

IMATGES ANTIHISTÒRIQUES

Hi ha dues preguntes que semblen idèntiques, però que no ho són.

La primera: Quin és el valor social d'un teatre?

La segona: Quines relacions estableix un teatre amb el públic? Quina influència hi té? Com n'està influït?

Per avaluar el teatre, en tant que fenomen social i cultural, prenem automàticament el públic com a referència. Mentre que és només en una segona etapa que les relacions entre els actors i el públic

esdevenen importants. El que compta sobretot són les relacions que s'estableixen entre els qui fan teatre.

La primera fase social del teatre s'esdevé en l'interior mateix del teatre: és la manera amb la qual diferents individus regulen les seves relacions de treball i socialitzen les seves pròpies necessitats. El caràcter d'aquesta primera socialització decideix el lloc del grup de teatre i de la seva influència en la societat.

El públic sovint és una reunió de fantasmes sense rostre, la Gran Bèstia de cara negra, com l'anomenaven els actors d'altres temps. Els espectadors vénen, després desapareixen. L'espectacle no marca necessàriament més aquell qui el veu, que no pas aquell qui el veu marca aquell qui l'ha fet. L'única empremta que en general deixa la trobada d'un grup d'actors i un cert nombre d'espectadors, són els escrits dels espectadors professionals: els crítics.

Només queden les paraules escrites. D'aquí el prejudici segons el qual el valor social del teatre es mesura a partir d'allò que les paraules mesuren: les reaccions i els judicis dels espectadors sobre l'espectacle.

Allò que *dura* sembla caracteritzar aleshores el que és més important, manera de capgirar el lloc comú segons el qual el que és *important* és allò que *dura*.

Però el testimoni escrit no constitueix, la majoria de vegades, ni un testimoniatge ni una comprensió de la cosa vista. Testimonia només una manera de veure i les seves convencions. No obstant això, *dura* i, per aquest mateix fet, imposa la seva pròpia visió.

Els actors evidentment no escriuen «informes» sobre els seus espectadors, ni tampoc no deixen, en general, testimoni públic de les seves relacions que es desenvolupen a l'interior del grup, sobre la dimensió social del seu grup.

Un dels fenòmens més importants de la història del teatre modern, la Commedia dell'Arte, sorgeix de l'exigència que alguns homes tenien d'ajuntar-se. Era gent que sempre havien exercit professions considerades «baixes» o infamants: bufons, xerraires, saltimbanquis, acrobates i prestidigitadors de carrer. O bé homes i dones de vida desarreglada, és a dir, homes i dones que infringien obertament les regles dominants.

Aquests individus —els primers actors professionals dels temps moderns— han transformat la seva desviació, la seva «asocialitat», reunint-se en grup. Han socialitzat la seva diferència. Han «inventat» una nova forma de teatre per defensar-se. O millor: la seva manera de defensar-se, de conquerir un nivell de vida més digne i d'imposar a l'exterior el dret de ser respectats moralment i culturalment, ha tingut com a resultat una forma de teatre que els espectadors de l'època, cultivats o no, i més tard els historiadors, han considerat artísticament com a nou i original.

Però no era un art nou. Era una nova microcultura nascuda del

treball col·lectiu d'homes que fins aleshores havien viscut donant-se aïlladament en espectacle.

Però les històries del teatre —des del segle XVII, quan la Comèdia dell'Arte era encara ben viva— emmascaren aquest procés històric darrera la imatge d'un teatre, havent fet la tria d'una estètica o d'un «llenguatge»: el de la improvisació i el del gest en lloc de la paraula.

Des del punt de vista dels espectadors cultivats —els qui escriuen— la funció de la Comèdia dell'Arte era la de representar, en la cultura de l'època, els drets de la fantasia, el plaer d'un joc teatral deslligat de les traves de la versemblança.

Des del punt de vista dels actors, la seva funció ha estat la de forçar les barreres de la marginalitat i de descobrir, més enllà de la discriminació social, una forma de socialitat que no implicava l'acceptació de les normes de la moral reconeguda.

Un precepte del teatre antic imposava a l'actor de no girar-se mai d'esquena al públic. Pels espectadors, l'actor no havia de tenir esquena. Fins i tot en els llibres, pels que escriuen, llegeixen i discuteixen la seva història, el teatre no té espina dorsal. És una cosa plana, de dues dimensions.

Sembla normal de continuar pensant que la superfície del teatre, els seus espectacles, constitueixen la seva història real, però veritablement, és ben estrany.

És estrany perquè el pensament modern ens ha obligat a considerar la realitat social, econòmica, psicològica i psíquica com regida per unes lleis profundes i dissimulades darrera la màscara de les causes i les motivacions, les quals són més enganyoses com més clares i irrefutables semblen pel sentit comú.

La «ciència» del teatre encara no ha fet la seva revolució copernicana. Sembla que siguin els homes que voltin entorn de les terres immòbils de les estètiques i de les ideologies teatrals, i no que aquestes voltin entorn dels homes, la història concreta dels quals les ha engendrat.

Entorn de qui orbites? Entorn del teatre psicològic o de la biomecànica? Entorn del Teatre de la Crueltat o del Teatre Epic? Brecht, Stanislavski, Meyerhold, Artaud: és a partir d'aquests homes esdevinguts categories que jutgem l'obra d'aquells qui vénen després d'ells.

Aquest procés amaga exactament el que foren: homes aïllats o que hagueren d'aïllar-se per tal de realitzar el teatre que corresponia a les seves pròpies necessitats, un teatre diferent, inacceptable per tots aquells qui raonaven recolzats en les teories i les ideologies de l'època.

Brecht, a l'Alemanya dels anys Trenta, era acusat de ser un escriptor decadent i burgès. El seu marxisme era considerat per molts militants marxistes com una infatuació filosòfica i intel·lectual que no

duia, a nivell pràctic, a una participació concreta en els moviments revolucionaris.

Que Brecht hagi revolucionat el teatre, s'ha començat a predicar després de la seva mort. Però la història de la contradicció que Brecht aconsegueix ser fins al seu darrer dia, malgrat els honors que feien córrer el risc d'emmordassar-lo com a mínim tant com l'exili, queda gairebé tota per fer.

Una altra història resta per fer també, la de la significació real del Berliner Ensemble a Berlín. Avui les teories del brechtisme —aquells qui a França i a Itàlia, als Estats Units, i a Escandinàvia, n'han fet una teologia durant els anys 50 i 60— van a Berlín, al teatre que Brecht ha creat. Veuen els seus espectacles i els dels seus col·laboradors. El rigor, la fredor ferotge lligada a la impossibilitat d'expressar-se, la desobediència astuta —tant intel·lectual com animal— s'imprimeixen en els gests de Galileu i són una plantofada per a l'espectador. Però, enfront d'això, els teòlegs del brechtisme arrufen el nas: tot això ja s'ha vist, diuen; en endavant, el Berliner Ensemble no és més que un museu, de pura tècnica esterilitzada.

Però, què busquen en Brecht? La novetat de l'artista? O la capacitat de l'home de sobreviure a tempestes històriques en el curs de les quals molts traïren, i molts d'altres foren obligats a morir? La capacitat de sobreviure salvaguardant la pròpia identitat, d'aconseguir malgrat tot de parlar quan les boques callaven o cantaven en cor, de creuar diferents països sense ser l'home de cap país, de conservar la força de reaccionar d'una manera racionalment adequada a les situacions? Si era això, i no la fútil «novetat» de l'artista que agrada en Brecht, per què no entenen que tot el que els seus col·laboradors, a Berlín-Est, el 1978, ens ensenyen, a través de Galileu, no és pas el que ja s'ha vist, sinó alguna cosa que cal escrutar de nou?

Stanislavski, ja estat d'una banda erigit com a model per l'actor de realisme socialista i, de l'altra, reduït a la imatge de l'actor de l'individualisme burgès. Sota el pretext de ser atent als valors socials, es crea, com a substituïts, unes entitats suprasensibles que es fan entrar en conflicte. Els veritables conflictes històrics es perden i s'amaguen darrera de purs conflictes d'idees.

La biomecànica de Meyerhold és una forma d'oposició a la *perezhivanye* stanislavskiana: és el que expliquen els manuals. Meyerhold no s'oposava a Stanislavski, s'oposava als deixebles que en feien un sistema. De la mateixa manera que s'oposava a allò que ell mateix n'anomenava el «meyerholdisme».

No foren els seguidors de Stanislavski, sinó Meyerhold el seu veritable alumne. Fou format per aquest, i a continuació desenvolupà aquesta experiència en funció de les seves pròpies necessitats. I ell

influí, al seu torn, el mestre, inspirant-li el «mètode de les accions físiques».

Quan Meyerhold caigué en desgràcia i se li suprimí el seu treball —primer pas cap al seu destí d'artista formalista, que l'hauria de conduir al pal d'execució— l'únic que li oferí un teatre fou Stanislavski, un moralista que mai no estava content d'ell mateix i que, en forma teatral, seguí tota la seva vida una línia de recerca *personal*, però no *privada*.

Personal, i no *privada*, la recerca deixa traces. Copeau triava els seus col·laboradors en funció de les seves qualitats humanes. Poc li importava que fossin uns comedians mediocres o dolents. És d'aquesta manera que començà l'aventura del Vieux Colombier i del grup dels Copiaus. Esdevingueren; entre altres, uns actors excel·lents i, quan aquesta aventura acabà —quan les necessitats que els havien impulsat a reunir-se en grup s'apagaren—, quasi com un resultat secundari, veiérem que la fesomia del teatre francès havia canviat.

Els grecs empraven un mateix mot, *sema*, per designar la «tomba» i el «signe». Una identificació semblant la trobem també en el llenguatge d'altres pobles.

Les doctrines, els mètodes, les poètiques són les tombes i els signes d'homes que, en el passat, es varen aventurar en camins nous. Podem veure'ls com uns monuments que es deixen admirar, comentar i imitar. O bé descobrir, més enllà del *signe*, el sentit d'una vida d'home que ha descobert el seu propi camí i l'ha recorregut.

Són els fòssers i no els alumnes, són els explotadors i no els admiradors els qui transformen els camins personals en confortables autopistes —monuments al progrés— sobre les quals tothom pot o ha de passar.

Per tal de no deixar-se petrificar en viu en un monument teatral, Stanislavski, gran, es retira a casa seva i reuneix un grup de joves amb els quals comença una nova recerca. Enderrocà el seu «sistema», donant vida al «mètode de les accions físiques».

Per això, per fugir del control polític i cultural, simulava estar malalt i desinteressar-se del treball: no es pot ser «moral» en una societat immoral.

Aquesta última frase és de Brecht.

Què significa ser brechtian o stanislavskià? Ser sacerdot o ser guarda de les seves tombes, o viatger animat pels seus signes?

És que això significa seguir Brecht, quan parla de la *seva* tècnica de distanciament, o bé orientar-se cap a ell, quan parla de la seva necessitat de conservar la seva pròpia identitat, de mantenir-se «estranger» en les societats que hom travessa, de l'art difícil d'escriure la veritat sense deixar-se trencar l'espina?

LES ILLES FLOTANTS

Els crítics, els ideòlegs, els homes de teatre han intentat, al llarg d'anys, d'ignorar això: el teatre ha perdut el seu caràcter d'ús profundament funcional per una classe social determinada, per una col·lectivitat determinada.

A diversos països del món, especialment enmig de les noves generacions, s'ha donat una significació imprevista a la trobada amb el teatre: no la necessitat de *rebre teatre*, sinó la necessitat de *fer teatre*, de crear noves relacions, com a actor i com a espectador.

Un teatre neix en tant que expressió de petits grups de persones que, potser, presenten unes necessitats i unes contradiccions que només concerneixen un nombre d'individus limitat. Tanmateix existeixen, es manifesten, actuen entre nosaltres.

Són grups que no somnien de ser portadors de grans paraules, de grans missatges, de grans debats, sinó que cerquen el camí a fi que l'individu entri en contacte amb l'individu, el diferent amb el diferent.

No són continguts nous, sinó relacions noves, sovint difícilment desxifrables, que vénen a ocupar el lloc que ha quedat buit dels continguts habituals del teatre. No és un «altre teatre» que neix. Són altres situacions que comencen a ser anomenades teatre.

Per raons particulars, l'Odin ha viscut algunes d'aquestes situacions en el curs dels anys passats.

Quan un grup arriba a fer que es parli d'ell, a ser atacat i acusat de ser inútil o no productiu, sovint, ja ha guanyat la meitat de la seva batalla. La discriminació més forta no és la que et llança acusacions formulades a partir de preceptes. Força grups, moltes persones són reduïdes al silenci fins i tot abans que algú hagi decretat que tenen o no dret a parlar.

La lluita per continuar determina les tries successives. Per als espectadors —que jutgen al moment— els resultats d'aquesta lluita apareixen com un nou «corrent» del teatre.

Tots els trets fonamentals de l'Odin —de la tècnica de l'actor a la seva organització interna, de la seva ètica a la seva manera de resoldre els problemes econòmics, i fins als seus espectacles per a públic reduït i que no es fonamenten en la comprensió d'un text— són la resposta a una situació que semblava condemnar-lo a la impotència.

Ens varen forçar a ser autodidactes. Havíem estat rebutjats per les escoles d'art dramàtic i pels teatres professionals en els quals alguns dels meus companys volien, al principi, ser uns actors *normals*, intèrprets de textos. I en els quals desitjava, al principi, de posar en escena *normalment* textos amb uns actors professionals.

La situació ens obliga a començar sols i sense cap experiència. A la discriminació teatral, s'hi afegí ràpidament la geogràfica i la lin-

güística: per tal de sobreviure haguérem d'emigrar de la capital de Noruega a un poblet danès, lluny dels grans centres, dels crítics i del públic dels *aficionados* al teatre.

Haviem d'aconseguir de no viure aquesta situació com una mutilació. Havíem de trobar el camí a fi de no sucumbir als dos handicaps que ens impediéren irremeiablement, en aquesta època, de fer un teatre que pogués ser reconegut i acceptat: el handicap de la llengua que ens impedia d'expressar-nos teatralment mitjançant textos, i el handicap de la nostra manca de formació teatral.

Haguérem d'inventar-nos nosaltres mateixos una «funció social» que no semblàvem tenir, i construir-nos el nostre propi saber teatral. Jo mateix, no tinc formació professional: vaig passar els meus tres anys amb Grotowski assegut, observant el seu treball i escrivint, exclusivament interessat per una interpretació conceptual, sense cap moment de verificació pràctica.

Durant molt de temps, l'Odin no ha estat reconegut en tant que teatre, sinó en tant que grup que aconsegueix de sobreviure a través d'altres activitats culturals, o bé amb la publicació de llibres i de revistes i l'organització de *tournées* per a espectacles estrangers.

A partir del que, *normalment*, s'espera d'un teatre, hem sentit repetir un any darrera l'altre que érem inútils, que érem gent únicament obsessionada per unes necessitats privades, que vivim «fora de la història».

Les mateixes acusacions es repeteixen avui a d'altres que, encara que justifiquin la seva tria per un compromís polític i social, es deslliguen, de fet, de les grans reunions o de les grans assemblees i es reuneixen en petits grups, fan teatre.

Els grups que anomeno del Tercer Teatre no pertanyen a una tendència teatral única. Tanmateix, tots viuen una situació de discriminació personal o cultural, professional, econòmica o política. Són els mestres de l'escriptura que decideixen la validesa del que fan.

Són grups obligats a verificar quotidianament la necessitat d'una tossuderia «antihistòrica»: la necessitat de perseverar, fins i tot aïllats, en la recerca d'una resposta a les seves necessitats individuals. Són homes que, per mitjà del teatre, persegueixen el somni de bastir la seva pròpia vida.

Aleshores, un teatre d'aquells qui són diferents? De somniadors?

Quina imatge podem fer-nos d'un somniador?

Algú que s'allunya de la terra i va sobre l'aigua. Però que no ho fa per descobrir o per arribar a d'altres contrades.

Alguns, que semblen aïllar-se enmig de l'aigua, volen tanmateix continuar lligats els uns als altres. Intenten de construir en el llac uns fragments de terra. Són les illes flotants.

Les illes flotants no componen el projecte de fer fèrtils i útils les

extensions d'aigua del Texcoco i del Titicaca. Són un mitjà per sobreviure.

La propietat de les terres flotants no es pot transmetre, ni tan sols als teus propis fills: des del moment en què deixes de construir-lo, el teu camp deixa d'existir. És un jardí petit vacilant que dona fruits però la seva dimensió i l'existència mateixa són condicionades pels corrents. Neix de l'exigència d'arrelar.

Però en una realitat desarrelada.

Quan els tolteques varen veure els asteques, poc nombrosos i afamats, els anomenaren «fills de ningú», «aquells dels quals ningú no coneix el rostre». I els cediren, per tal que hi anessin a viure, alguns illots del llac Texcoco: allà, les serps verinoses els haurien exterminat ràpidament.

Foren els asteques tanmateix els qui es menjaren les serps, talment com ho havia fet l'àliga sobre el cactus, la seva visió i el seu presagi.

Els asteques també construïren rais de joncs damunt dels quals espargiren terra, i hi dipositaren llavors.

D'aquests jardins flotants, emergí lentament un poble el nom del qual tingué un llarg destí: México-Tenochtitlan. México significa: «La ciutat al centre del llac de la lluna.»

Però aquesta és una història optimista.

Més cap al sud, en les extensions de l'Alt Perú, una altra tribu, els uru, varen construir unes illes flotants sobre el llac Titicaca. Els cronistes de l'època de la Conquesta havien parlat dels uru com d'homes de vida poc diferenciada de la dels animals, vida indigna de ser viscuda.

Alguns antropòlegs, fa uns anys, varen afirmar que els uru havien desaparegut de la superfície terrestre.

Però els uru encara sobreviuen, cultiven els seus minúsculs jardins de vida efímera.

No hi ha cap *dret* a ser diferent.

Es moralitzador i ingenu d'allegar a un *dret* d'aquesta mena, que només es troba en les constitucions o en el món de les idees, i que sovint fins i tot ni s'hi troba.

Un *dret* conquerit per qui? Imposat per qui? Amb quina força? Si la força, controlada o violenta, de l'autoritat i de les diverses majories a la llarga no pot concedir aquest *dret*, aleshores és un suïcidi el mostrar-se amb totes les nostres aspiracions, amb totes les nostres necessitats. Correm el risc de ser catalogats com a «pecadors», «malalts», «socialment inadaptats», «asocials». I de ser tractats com a tals.

Cal fer una trinxera.

Quan era el temps de sembrar, molts ridiculitzaven allò que l'Odin sembrava, la nostra manera de fer-ho.

Volien que sembréssim, que conreéssim altres coses. Els consells

eren explícits: seguïu el que us indiquem i sereu acceptats. Ens hem hagut de tancar les orelles, aïllar-nos totalment per tal de trobar el camí que era el nostre, per evitar de ser dividits o arrossegats fora.

Força estacions han passat. Ara que el temps de la collita ha arribat i que molts reconeixen que hi ha realment alguna cosa a collir, mirem el nostre entorn: és com si, després d'un llarg hivern, la solitud des d'ara formés part de la nostra vida.

Per les cartes que rebo, per les visites, per les trobades en què participo, m'adono que la significació de l'Odin només es troba en part en els resultats teatrals. També es troba en la mateixa existència, en el sobreviure com a signe tangible d'un grup de persones excloses, de diferents països, de diferents religions, de diferents llengües —en realitat un grup d'inadaptats— que ha tingut el coratge de retirar-se de la terra ferma, allà on els homes semblen treballar útilment aquesta terra. Sobre un rai, s'han emportat el seu propi sac de terra i l'han treballat obstinadament, sense seguir la cultura del continent, adaptant-se als corrents que els impulsaven lluny.

En això resideix el valor de l'Odin, el d'altres grups, d'altres persones que, fins ara, han passat gairebé tota la seva vida semblant sobre l'aigua.

Però si malgrat tot han aconseguit de sobreviure, aleshores, paradoxalment, l'«asocialitat» es transforma en una cosa social. D'aquesta manera, el teatre esdevé el pont, el mitjà per no quedar-se sol, per crear uns lligams sense renunciar als propis somnis.

El teatre també esdevé l'ardit, la trinxera per protegir i amagar allò que creiem essencial.

En el curs dels anys de lluita, en aquests anys d'activitats intenses desenvolupades per salvaguardar l'essencial, obligats a gastar l'energia i la imaginació justa per poder sobreviure, el coratge de continuar, també el rebíem en saber que altres persones, que altres grups, es trobaven en les mateixes condicions que nosaltres. I no obstant això continuaven sense cedir, i usant tota la seva força, tota la seva astúcia per protegir una recerca que no només era teatral.

Quan miro al meu entorn i intento de comprendre què ha esdevingut la recerca teatral dels anys seixanta, veig clarament com s'ha adreçat lentament cap a una direcció que, en principi, cap de nosaltres no preveia. Un lligam profund amb una història precisa, en la qual els predecessors podien ser Stanislavski, Meyerhold, Copeau o Brecht, ens feia traduir les nostres pròpies necessitats en termes de teatre, de «reforma del llenguatge teatral» i dels seus mitjans expressius. Amb el temps i l'experiència, aquest lligam ha anat més enllà de la professió, ha esdevingut actitud ètica, amb la seva manera particular de percebre, d'actuar.

Si per molts aquesta actitud representa una ampliació de les fron-

teres del teatre, a nosaltres sovint ens sembla un refús de tot el que en la nostra cultura s'anomena teatre.

Penso en Grotowski, en la gent del Living, en nosaltres de l'Odin. Més d'un, a través nostre, després d'haver treballat durant anys per redefinir el paper i la figura de l'actor, a continuació ha intentat d'eliminar l'actor en el seu company de treball, a anul·lar la representació.

I, consegüentment, a anul·lar l'espectador.

«Espectador» és menys que «home», s'ha dit.

Però dic home. De la necessitat de transformar el teatre en una situació ben delimitada que permeti d'anar més enllà de les relacions i de les percepcions que han de caracteritzar la vida de cada dia.

Segons alguns, això significa avançar en un terreny perillós, sospitós, denunciabile per «romàntic», «místic», «irracional».

Aquesta recerca conscient d'aquell qui tria el teatre, no per ser «espectador» sinó per aconseguir un nivell diferent d'experiència, sobrepassa ja els límits del teatre, aquesta convenció de pocs segles d'existència.

Què veiem si escrutem aquest mot usual?

Quan Leuvenhoek posà una gota d'aigua sota el microscopi, observà amb sorpresa tot un eixam d'éssers invisibles a ull nu. Fins aleshores, la «vida» havia estat una cosa visible: el cavall, el cigne, el dofí, el cuc. Aquesta nova forma de vida aixecà prou preguntes: Quina era la funció d'aquests éssers minúsculs, els «microbis»? Quina era la seva relació amb els regnes naturals? Molts científics de l'època —Buffon, per exemple, que tanmateix havia aconseguit fer un gran progrés en les ciències naturals estudiant la *història* de la natura— anomenaren aquesta forma de vida «una ofensa a la natura».

Durant aquests anys, en les tertúlies de saló, hom parlà dels microbis com d'una curiositat, l'existència dels quals no tenien cap pes.

A continuació, se sabé alguna cosa més d'aquests microbis, sobre la seva significació en el procés de la vida. I com eren més perillosos que un tigre.

PUEBLOS, CIMARRONES

Les tristes veritats també són robustes coartades. Una trista veritat diu que, quan s'és pocs, no es pot fer res; que al final hom sempre serà reduït a ser únicament un instrument a les mans d'aquells qui controlen les grans institucions, i que tenen el poder d'obrir i tancar les mateixes fonts de la nostra subsistència; que, fatalment, caldrà integrar-se o bé quedar reduïts a la inactivitat i a la ineficàcia.

Que tot això és veritat, és fàcil de fer-ne l'experiència. És tan evident que és inútil de parlar-ne.

Que tot això és fals, és una cosa que cal i es pot demostrar per l'experiència.

La inconfortable veritat és que, tot i que se sigui poca gent, encara és possible d'aconseguir modificar la situació que sembla tancar-nos sense possibilitat de sortida.

No n'hi ha prou de fer diferent, d'orientar-se segons unes normes de vida i de valors més justos, de resistir mantenint-se al més a prop possible d'un mateix, de les pròpies aspiracions, encara que siguin ingènues i utòpiques.

Cal travessar i sobrepassar la situació que, en general, marca un grup marginal: ser subcultura.

Un teatre que respon a les «noves cultures» dels joves, un «teatre jove», no constitueix un valor en si mateix. És el teatre d'una de les subcultures que caracteritza la nostra societat.

Cal transformar-se de subcultura en cultura.

Cultura entesa com a capacitat d'adaptar-se i de modificar l'entorn, com a mitjà d'organitzar i d'intercanviar les múltiples activitats individuals i col·lectives, com a capacitat de transmetre la «saviesa» col·lectiva, fruit d'experiències diferents, de sabers tècnics diferents.

És únicament aquesta capacitat de reorganitzar en el seu interior tots els aspectes fonamentals regulant la convivialitat, que permet a un grup d'adaptar-se a l'exterior sense dependre'n totalment.

És necessari d'orientar-se cap a una mena de «complitud», vers un microcosmos cultural.

La «complitud» cultural no és autisme. És la resposta contínua, la reacció adequada i apropiada als canvis de situacions sense que el grup es degradi en una matèria morta, que sigui rígida fins a trencar-se o malleable com el lacre quan se li posa el segell.

El pas de subcultura a cultura de grup correspon al pas de l'edat «menor» a formar part d'una minoria.

Aquestes minories que obren petits paranys en el cor de la nostra societat, constitueixen allò que és potser el més important canvi cultural d'aquests darrers anys, i no només en el teatre.

És il·lusori de creure que només els grans organismes provoquen els grans canvis.

La discriminació mateixa obliga els grups a no tenir més que una sola perspectiva, deixant de banda el fet de traïr-se o desaparèixer: transformar-se en *pueblos*, en els dos sentits dels termes, la gent a la qual sents pertànyer, i el lloc físic on vius. Però la discriminació, el constrenyiment a la marginalitat, no és una cultura en si mateixa. La major part dels grups només viuen una condició d'inferioritat.

Una cultura en sentit propi, adulta, fins i tot d'un nombre limitat d'individus, existeix quan un grup és capaç d'afrontar la cultura de l'entorn a tots els nivells: del de l'organització econòmica fins al de

la utilització dels productes del seu treball, del de les relacions interpersonals al de la reflexió crítica de la seva obra.

Com socialitzar les seves pròpies necessitats, servir-se'n, treballar amb elles a fi de trobar-se amb els altres, sense amagar-se darrera les preteses respostes a les preteses necessitats de la societat?

De quin teatre té necessitat avui la societat?

Discutir problemes que no poden resoldre's discutint és un costum que cal perdre.

Arrepenjar-se en un teatre polític significa, la majoria de vegades, defugir el problema de fer, amb el teatre, una política.

Aquell qui no accepta una societat i una cultura que li són imposades, però busca una societat diferent i la seva pròpia cultura, ha de capgirar la pregunta. Ha de preguntar-se allò que vol, ell, amb el teatre, de la societat.

La nostàlgia dels *pueblos*, d'una cultura popular arrelada en un passat comú de generacions i generacions, és la malaltia del retorn impossible.

La cultura dels grups de teatre és una cultura sense arrels.

És la cultura dels *cimarrones*, els esclaus negres que, al Brasil, a Jamaica, a Surinam, a Cuba, fugien a les muntanyes i als boscos, i hi feien néixer minúscules comunitats que, de vegades, resistien molt de temps, sovint fins i tot en contacte regular amb els plantadors blancs que no eren prou forts per abatre'ls.

Els *cimarrones* havien perdut gairebé tot de la seva cultura africana. Havien assimilat nombroses característiques culturals dels blancs, dels quals havien fugit i el món dels quals refusaven.

No tenien una cultura, els havien desarrelat. La seva única arrel era la seva mateixa fugida. Havien de reconstruir-se una societat.

I, a partir dels fragments d'un passat no homogeni, a partir de llengües oblidades o mal apreses, d'oficis dispersos, per solucions de problemes concrets, naixia una nova identitat.

El teatre-cultura no pot ser un teatre sense defensa. Seria un suïcidi el fet de tractar el treball teatral i el seu resultat, l'espectacle, com uns problemes de segon ordre, com instruments menysvalorats que no haguessin de tendir a la perfecció. Els qui constrüen un nou poble cercaven el paratge que permetés millor la vida en comú i, alhora, el paratge que fos el més ben defensat per les muntanyes, l'aigua i els boscos.

L'espectacle és la nostra muntanya, la nostra aigua, el nostre bosc.

La seva capacitat de commoure, d'imposar respecte, de fascinar fins i tot a aquells qui no haurien o no voldrien acceptar-nos, ens permet no només de viure, sinó també de situar-nos fora de l'abast dels trets.

UN TEATRE ASOCIAL?

D'asocial, no se n'és. Se n'esdevé.

Una altra emigració, paral·lela a la de la recerca del pa, travessa la geografia i, fins i tot, la consciència de la nostra societat. Està composta pels desarrelats, voluntaris o no, d'un país, d'una religió, d'una ideologia, d'una classe.

Ben poc ens uneix del nostre passat, de la nostra història, deixant de banda el fet de les necessitats diferents i allunyades que ens han impulsat a unir-nos.

Quan uns grups de teatre es troben, és un diàleg d'emigrants el que es teixeix. Això passa cada vegada que hem pogut trobar-nos. D'una trobada a l'altra, hem tingut la mateixa sensació d'estar treballant durament, i alhora d'estar en suspens. La mateixa consciència contradictòria: la de tenir el nostre destí a les mans i de ser, per això, a mercè de forces que no podem dominar, el dia o el mar ja no serà més a la mesura dels petits vaixells.

La mateixa necessitat, cada vegada, de donar-nos l'un a l'altre alguna cosa que permeti de reforçar les nostres defenses en el moment en què ens trobem una altra vegada sols.

La mateixa veta, profunda i quasi amagada, de solidaritat, amb totes les seves ambigüitats, les seves divisions, les seves rivalitats.

Sovint, també amb els mateixos somnis, grandiosos i enganyívols, que exhala l'emigració.

Quin emigrant no somnia, en certs moments més o menys llargs, d'allunyar-se dels seus companys? D'esdevenir, per una vegada, ciutadà del país que travessa i al qual no pertany?

Qui no para l'orella a les veus que el conviden a la trista pau de la traïció d'un mateix?

Aquell qui renuncia als seus somnis, quantes vegades no s'ha sentit repetir la mateixa acusació: asocial?

Una acusació que és un concepte buit.

Mai no és possible de ser «fora de la societat». Només es pot divergir de les seves normes.

La voluntat de ser «fora de la societat» és alguna vegada el signe del més profund compromís de canvi. És girar el cap vers una altra direcció, cercar allò que hi pot haver de diferent d'aquesta societat que vols refusar. Allò que tu refuses esdevé allò en el qual t'orientes, el nord en el qual fixes la teva mirada a fi d'allunyar-te'n.

Es la marxa de les emigracions paral·leles, sempre amenaçades, sovint vençudes. Cada vegada que t'has confiat massa als somnis, la «realitat» et reabsorbeix. Però si aconseguixes d'allunyar-te, dia rera dia, pas a pas, amb la mirada fixa en allò que no vols ser, sostenint-te a tu mateix i sostenint els teus companys, et trobes un dia descobrint

amb sorpresa que el «social» del qual tu t'has allunyat s'interessa per tu. Descobreix en tu la imatge d'una vida diferent. T'estudia com l'exemple d'un petit grup que, tot i vivint en el cor de la societat, sense deslligar-se'n, basteix la seva pròpia cultura: un organisme microscòpic no destructor, portador d'altres formes de socialitat.

Per què tenir por de les paraules? Esdevenir «asocial» és la temptativa de construir la teva microscòpica «asocietat» en què posar concretament a prova la *vida* a la qual aspirem, sense deixar-te envescar per una forma d'emotivitat, pel sentimentalisme vague del «tots germans», del «tots semblants».

No és per constituir una gran família sinó una petita societat que adquireix un sentit posar-se a part, triar un treball «inútil» que, amb el temps, destilla resultats objectius, acolorint les relacions entre les persones, les seves visions del món, el seu comportament.

No pots triar unes idees pensant que et canviaran. Cal triar unes condicions de vida i de treball.

Has de ser «asocial» si no vols acceptar les regles d'un joc en el qual seràs atrapat. N'has d'esdevenir si vols trencar, com a mínim, un nus de la xarxa i trobar un altre espai a l'exterior, altres relacions.

Has de ser «asocial» si vols transmetre la teva presència i la teva acció a aquells qui demà podran confrontar-se a les teves experiències, partint de les teves traces.

No has de reduir la teva presència només al moment present, a aquest indret, als teus lligams actuals, a les úniques preguntes que se't fan avui.

Ets per això polític? Què és la política? No és l'art del possible? Has de ser «asocial» per realitzar el *teu* possible.

Seria fals idealisme el fet de transformar la realitat dels grups de teatre en un ideal de vida comunitària.

Aquests grups són més aviat el resultat de tensions, de desadaptacions, d'una desviació, que a la llarga ha provocat una angoixa i una sensació d'ofec.

No són les illes de la Utopia. Són els fragments d'una societat fronterera, les vores esfilagarsades entre el que és Societat i alguna cosa que ja no ho és.

Molts se senten, ens sentim o ens hem sentit, lliscar lentament cap a una forma d'apatia, d'impotència.

El teatre és la roca a la qual ens hem agafat i que, malgrat tot, ens fa socials.

Des del punt de vista d'aquells qui tenen el domini de la paraula, podem semblar uns muts que s'expressen a través de signes estranys, un llenguatge d'imatges gairebé privat.

Des del punt de vista dels muts, som uns muts que aconseguïem de parlar.

Constatant el neguit o la impossibilitat d'integrar-se a una vida inhumana, alguns parlen de marginalitat d'una forma positiva. Parlen de la seva «follia» i l'exalten com una cosa a defensar.

Però la marginalitat i la follia són precisament el que combatem a fi de mantenir-nos fidels a les nostres necessitats fonamentals, refusant de ser reduïts a la impotència i al silenci. No deixar-se domesticar no significa refugiar-se *en la marginalitat* i *en la follia*.

Això significa no deixar-se *domesticar per* la marginalitat i *per* la follia.

El teatre és malbaratament, però també és una activitat socialment acceptada. És aparentment improductiva, però justifica un treball de grup. Pots projectar-hi els teus somnis i les teves obsessions, però donant-los cos, tot abastant les altres sense quedar a la superfície de l'idioma que teniu en comú.

És un mitjà de fugir de la raó dels domadors, de trencar el cercle de la solitud.

Respondre així, respon a la veritat.

Però només a una cara de la veritat.

Diàlegs amb Brecht

Aquest text ha estat elaborat per Eugenio Barba segons diverses intervencions públiques per presentar l'espectacle *Cendres de Brecht*. Ha estat publicat en el volum *Il Brecht dell'Odin* (Ubu-libri, Milà 1981).

Bertolt Brecht és enterrat a Dorotheenfriedhof de Berlín Est no lluny de la tomba de Hegel. També hi són enterrats Erich Engel, Helene Weigel, Hans Eisler, Elisabeth Hauptmann, Ruth Berlau.

Com dialogar amb els morts?

El nostre espectacle revela la nostàlgia d'un diàleg impossible. Ens hem interessat per la vida de Brecht. Hem llegit els escrits adreçats al lector, però els nostres ulls seguien les ombres, allò que escrivia per a ell mateix. Hem reconegut les seves experiències de desarrelat, d'home a l'exili. Hem estat confrontats a la seva intel·ligència desencantada, a la seva astúcia, a les accions sense prejudicis amb les quals va protegir allò que li era essencial: la independència intel·lectual, la mirada clarivident, el dubte, la veu que no canta en cor.

Les seves obres ens han aparegut lentament no com a llibres immutables, sinó com les seves cendres: alguna cosa que transmet el sentit d'una experiència humana ben precisa, d'on encara emana l'ambigüitat de la vida i de les accions.

Can this cockpit hold the vasty fields of France? Aquesta petita arena per un combat de galls pot mostrar les vastes planes de França?

Tal vegada, Brecht ha experimentat la mateixa confusió que els actors d'altres temps, quan, tancats en l'escena, observaven els grans esdeveniments de la història que els havien precedit i que els envoltaven. Brecht també se sorprengué dubtant que el teatre pogués esbossar les xarxes denses de les causes i les forces que mouen el destí dels homes i de les societats.

En el present, la minúscula escena del teatre indica les places i la gentada de Berlín dels anys trenta i els anys cinquanta; els territoris de la guerra; els camps; els camins de la fugida pels quals arribaven a Brecht, clavats a la seva taula de treball, les noves dels amics penjats o afusellats, assassinats o suïcidats.

També presenta la Xina imaginària de Me-Ti i Ken-Yeh: un món en què la raó té una coherència dialèctica, i per això sembla una falla.

PRIMER ENCONTRE AMB BRECHT

El meu primerencontre amb Brecht tingué lloc el 1961, cinc anys després de la seva mort, i tingué gust de nàusea.

Quan vaig arribar a Polònia, la meva referència era la doctrina del teatre brechtian. Amb aquesta doctrina al cap, em vaig presentar a l'escola teatral.

Allà, hi vaig trobar Tadeusz Kuliszewicz, un grafista que havia treballat amb Brecht. Va ser ell qui féu el cartell per *La vida de Galilei*, on Galileu és presentat amb un traç lleuger, home reclòs, com tancat en el seu món a part, però que, de fet, és com una pila elèctrica, a punt de descarregar la seva energia. Kuliszewicz em donà una carta de presentació per a Helene Weigel, i amb aquesta carta a la butxaca, vaig marxar cap a Berlín.

Era el febrer i venia de Varsòvia, que encara conservava els senyals de la guerra. La reconstrucció era lenta, però, la nit, en certs ambients, feia esclatar el goig de viure. Els actors sopaven després dels espectacles en el club Spatif, obert fins a les dues de la matinada. El vodka, el menjar i l'exaltació particular que sobrevé després de l'esforç de l'espectacle els tornava alegres. Sovint hom tenia ganes de continuar i s'anava aleshores al Bristol, on hi havia l'únic club de Varsòvia que restava obert fins a l'alba. A l'entrada, una dona vella asseguda en un esglaó, amb una gran cistella entre els genolls, venia flors de paper, i els actors li donaven de bon grat una mica dels seus diners per oferir una flor artificial a una de les seves col·legues.

La nit, al llarg dels murs en runa, les dones encenien centenars i centenars de llantions que il·luminaven força més que els fanals: a la llum d'aquestes petites flames es podia llegir els noms dels polonesos afusellats pels alemanys durant l'ocupació.

Varsòvia era trista i grisa, amb llargues cues davant els magatzems d'alimentació. Els bulldozers que desembarassaven les runes trobaven esquelets que s'enduien a dotzenes.

D'aquesta Varsòvia, vaig arribar a Berlín Oest, i veient tots aquests neons, aquestes parades de flors i de fruites, de xocolata i de plàstic de colors, de cop vaig tenir una sensació de nàusea. Amb aquesta sensació a la boca, vaig passar al Berlín Est.

«LA MARE» I LA TEORIA

Al final de l'espectacle del Berliner, em vaig adonar que plorava. Era *La Mare*. Si és veritat que al final de la nostra vida apareixen clarament les imatges que han marcat les nostres experiències principals, penso que, entre elles, hi tindrà la imatge d'Helene Weigel amb la seva bandera roja, a l'escena final de *La Mare*.

Tornant a Varsòvia, em sentia incòmode: com m'havia pogut deixar endur pel sentimentalisme? Per què havia caigut en aquesta trampa? I tanmateix, després d'un any a Polònia, començava a tenir força bons reflexos de cinisme. Si havia estat prou ingenu per posar-me a plorar, què no havia funcionat en l'espectacle, o en mi, espectador? On era l'efecte que Brecht volia obtenir i que era tan clarament precisat en els seus textos?

No només estava incòmode, sinó trasbalsat. Les teories es diluïen: les teories teatrals i altres teories. Polònia actuava com un àcid corrosiu sobre tot allò que jo havia cregut i imaginat.

La meua Casa d'Estudiant donava sobre la Plaça dels Herois del Ghetto. La plaça era un petit turó d'una dotzena de metres d'alçària. En aquest indret la runa encara no havia estat desembarassada, només aplanada. Damunt d'aquest turó, hi havia un monument: tots els dies arribaven autocars d'alemanys de l'Est i un guia els explicava.

Un dels meus amics era un funcionari jove del partit, ple de futur: «Canviar alguna cosa en aquest país —em deia— és com posar la teva titola en un bloc de gel: al final quedes castrat i no fons el gel.» El que feia mal és de veure'l, conscient i intel·ligent, deixar-se dur per les regles del joc.

Brecht i el teatre ja no eren un veritable problema; el problema era d'anar endavant.

El problema ja no era fer una o altra tria concreta, sinó arribar, a les palpentes, a sobreviure sense esdevenir una part del gel. A les palpentes, vaig arribar a Opole, i allà vaig trobar Grotowski. Era un home jove, dos anys més gran que jo, i esdevingué el meu mestre. Havia estat un dels caps de la joventut comunista polonesa el 1956 quan al març, a Poznan, els obrers s'havien revoltat i els estudiants havien pres posició a favor de Gumulka, el qual arribà al poder: així començà el famós Octubre polonès. Per primera vegada vàrem tenir la sensació que les coses podien canviar en un «país socialista». Però el 1957 i el 1958 s'instaurà el que els polonesos n'anomenaren la «política de la llonganissa»: retirar, tall rera tall, allò que havien hagut de concedir. El 1959, Grotowski abandonà la política i començà a fer teatre.

Quan el vaig trobar, de seguida li vaig començar a parlar de Brecht i de les seves teories sobre el teatre. Grotowski sempre era molt amable: m'escoltava amb un somriure que et venien ganes de parlar-li. Però, algun temps després, em preguntava si veritablement es tractava d'un somriure d'encoratjament.

KRAK DELS CAVALLERS

Durant molt de temps, mai no vaig arribar a comprendre per què el que entreveia de Brecht no corresponia al que m'ensenyava l'experiència. L'Odin Teatret ha tingut uns mestres ben clars, amb els quals ens hem batut, amb els quals hem dialogat: Stanislavski, Meyerhold, Eisenstein. Entre ells, hi havia també Brecht, però com en una cripta secreta: primer per la interpretació parasitària de les seves obres i la coartada política que ofería ens feia sentir molt incòmodes, obligant-nos, durant anys, a dialogar amb ell d'amagatotis. Però, sobretot, perquè el sentit de les seves paraules era difícil de desxifrar.

Vaig comprendre que no havia de buscar allò que significaven les paraules de Brecht, sinó més aviat allò que el duqué a escriure-les. Fou aleshores que vaig comprendre l'estranya crida de Brecht. No la fe en uns ideals, sinó en les seves pròpies accions, encara que siguin petites, anònimes i aparentment insensates. La fe que ens fa creure que, malgrat tot, restar fidels a la pròpia identitat té un sentit, la confiança que la nostra pròpia acció roman, encara que els temps siguin obscurs i que ningú no se n'adoni: com una petita pedra blanca que es deixa endarrera i que algú altre pogués trobar molt temps després.

Entre 1933 i 1948 Brecht, per dir-ho d'alguna manera, no va posar els peus al teatre. Malgrat això no parà mai d'escriure, cada dia, a cada país on feia estada. Sabia que les seves obres no es representarien, el que feia no tenia sentit polític immediat. Treballava hores i hores sabent que el que feia significava ben poc pels altres. Ha estat proclamat el pare del teatre polític, del teatre compromès, però si mirem tot al llarg de la seva vida, ens adonem que mai no tingué una relació massa estreta amb els moviments obrers. Els intel·lectuals marxistes li retreien de ser un intel·lectual burgès decadent que flirtejava amb el marxisme però que vivia aïllat i no coneixia de res la classe treballadora.

I, a primera vista, tenien raó.

Durant els anys del seu exili a Dinamarca, a Suècia, a Finlàndia i als Estats Units, mai no es barrejà amb la lluita política. Pertot arreu on anava, no hi havia contactes amb les organitzacions comunistes, que, en canvi, sovint l'atacaven. A Dinamarca, quan es posà en escena *Caps Rodons i Caps Punxeguts*, la premsa d'esquerra es va carregar l'obra, acusant-la de ser una anàlisi errònia i grollera de la situació històrica i política. Ben pocs s'interessaven pel seu teatre, a part d'alguns grups d'amateurs. Brecht escriu, continua escrivint, sempre aïllat, sense que ningú pugui llegir ni realitzar el que escriu.

És això la seva gran lliçó: conèixer la relació d'un individu amb la història i saber que es tracta d'una relació efímera. La seva manera de mantenir-se al marge, de no participar, d'observar a distància, com

si estigués darrera els vidres d'una finestra, és una manera de comprendre, de conservar una mirada aguda, que sembla cínica i no compresa, però que, en realitat, vol escrutar la veritat.

Darrera els vidres d'una finestra del tercer pis, a casa de Fritz Sternberg, Brecht observa la gentada, el primer de maig de l'any 1929. De cop veu que la gentada s'agita, la policia dispara. Brecht assisteix a l'escena —sense participar-hi.

La història del seu Berliner Ensemble, a Alemanya de l'Est, és la història d'una gran estratègia, de la temptativa d'emprar les regles del joc sense respectar-les. Història que relata també com les mateixes regles del joc, utilitzades massa temps, acaben per imposar la seva pròpia lògica.

Malgrat tot això el Berliner Ensemble quedà com un petit oasi per als intel·lectuals d'Alemanya de l'Est o per als rars intel·lectuals occidentals que venien a veure'l. Max Frisch explica com, vivint Brecht, anar a Berlín Est era una aventura intel·lectual. Això també perquè Brecht, una vegada més, s'aïllava, es tancava a casa seva on rebia només algunes persones i creava cercles restringits. No era ell el director del Berliner Ensemble, era Helene Weigel. Brecht no tenia el títol oficial, cosa que li permetia distanciar-se del seu teatre.

Però què s'amagava darrera els seients de vellut del Berliner, darrera la imatge de les aranyes de cristall? Un turó. I al capdamunt d'aquest turó, hi havia un Krak.

Hi hagué un temps, a Palestina, en què els homes que eren consagrats als afers espirituals, es transformaven en monjos-soldats. Roger Buyant, leprós, fundà aleshores l'ordre religiós que recollia els croats afectats per la lepra; per defensar-los de les discriminacions i de l'extermini el transformà en orde militar. Així fou bastit, a les fronteres del Líban, el Krak dels Cavallers, oasi de seguretat per als estrangers que travessaven el territori dels àrabs.

Era un castell protegit per un grapat de cavallers: tan poc nombrosos que no podien fer res contra les potències que els envoltaven, però suficientment forts perquè els enemics vacillessin a destruir-los: efectivament, no pagava el tret.

Els cavallers del Krak es bateren amb Nür al-Din, resistiren al setge de Saladí, sobrevisqueren durant més d'un segle, i per tots aquells que afrontaven el perill de seguir les seves pròpies necessitats (perquè, en aquell temps, per molts la necessitat era d'anar allà baix, a agenollar-se en una tomba buida), per tots aquests homes el Krak era un lloc on podien estar protegits, immunitzats del perill que els matessin o de ser venuts com a esclaus.

Brecht ha escrit molt sobre el compromís del teatre i sobre les condicions que el fan eficaç. Però una de les darreres coses que ha ensenyat, sense parlar, ha estat la següent: el teatre pot ser un Krak.

Avui m'adono que, la imatge de Brecht, sempre la tenia present en l'esperit, fins i tot en aquells anys en què creia que estava difuminada i dissipada: els anys en què treballava amb Grotowski. Durant aquests anys he viscut personalment l'aventura de la construcció d'una fortalesa teatral.

Quan Grotowski, una vegada abandonada la política, es retira a Opole en un teatre minúscul, no més gran que un escenari, i comença a treballar amb set actors, s'adona ràpidament que les reaccions oficials arran del seu teatre esdevenen amenaçadores. La seva activitat no encaixava en els esquemes habituals de la política cultural del país, perquè no respectava les normes que permeten al teatre d'expressar-se i de justificar-se.

En el fons, hauria estat molt fàcil per a les autoritats poloneses de destruir Grotowski, però sempre hi havia un cert dubte, aquí tampoc no pagava el tret. Al principi, la decisió de tancar el teatre de Grotowski depenia de les autoritats locals. Però dubtaven: aquest petit teatre començava a ser conegut a l'estranger i, en cas de reaccions, el poder central es podia enfadar. A continuació, aquest mateix poder central també s'adonà que el teatre de Grotowski havia evolucionat en una cosa ben particular. Però aleshores el nom de Grotowski ja era massa conegut a l'estranger, i calia ser prudent per evitar reaccions desagradables davant d'un tancament eventual.

Durant aquests anys, Grotowski fou atacat en tant que formalista i místic. Ell, per la seva banda, no seguia els plans de producció del Ministeri de Cultura. Quan posà en escena *Kordian* o *Dr. Faustus*, el 1962, no tenia pas una massa d'espectadors; els actors, per actuar, s'acontentaven amb dues o tres persones.

Era una situació de desert i d'encerclament. Sentíem com el gel es refermava al nostre entorn cada dia: llegint les notícies als diaris, observant la manera en què la gent saludava pel carrer, escoltant el que els funcionaris locals deien i deixaven entendre entre línies.

No ens quedava altra cosa que concentrar-nos en el problema banal de sobreviure, sobre la manera de defensar aquest nucli de vida que no volíem veure desaparèixer. Vaig començar a viatjar, a escriure: mai no havia escrit abans i també era molt tímid i estava incòmode. Però havia de trobar el coratge per anar a picar les portes que no coneixia, a la de Lévi-Strauss, per exemple, a fi que Lévi-Strauss pogués, rebent-me, dir-me que estava interessat en l'experiència teatral que li presentava. N'hi havia prou que em digués: «És interessant», per tornar a Polònia i repetir: «Atenció, no toqueu aquest teatre, perquè hi ha persones molt importants que hi estan interessades.» Heus ací quina ha estat la meva escola, ultra la de quedar-me assegut observant el treball de Grotowski.

El 1978 vaig ser convidat a Berlín Est amb motiu de la celebració de l'aniversari del naixement de Brecht. Hauria tingut 80 anys. Hi

assistia el bo i millor de la *intelligensia* brechtiana, els professors que s'han construït una carrera universitària escrivint sobre Brecht, imposant-la durant anys en tant que nova ortodòxia. Ara deien que en endavau el Berliner Ensemble era un teatre privat de sentit, un museu empolsinat. Al Berliner, s'havia muntat una nova posada en escena: la primera versió de *La vida de Galilei*, la qual mostra com l'intel·lectual pot fer passar el seu muntatge malgrat el règim que intenta emmordassar-lo.

Una vegada més, em vaig sentir envaït per l'emoció, però el que era encara més potent era l'estupefacció, la sorpresa: com havien arribat a presentar *aquí* aquest espectacle?

La darrera escena era glacial i terrible: Galileu cec, vetllat per la seva filla, amb el gest ràpid del conspirador, amb les mans àvides del lladre, de sota la seva cadira treu subreptíciament uns fulls i escriu, escriu ràpidament des que sent que no és vist i amaga immediatament el que acaba d'escriure.

A aquesta emoció que em lligava a l'escena, venia a afegir-se la ràbia envers tots aquells intel·lectuals de l'Occident que eren asseguts al meu entorn i que xiuxiuejaven —com si no arribessin a comprendre allò que l'espectacle interpehava en ells—: «Quin avorriment! El Berliner es mor! No és més que un museu! Es repeteixen!...»

La meua veïna era una dona d'uns quaranta anys. A la sortida ens parlàrem. Vivia a Alger, on ensenyava literatura i teatre alemany. Era berlinesa, però s'havia casat amb un algerí. Em parlà dels seus anys, durant la guerra d'Algèria, quan els països socialistes oferien hospitalitat als estudiants i als partisans algerins. S'havia enamorat d'un d'aquests joves. Però quan decidí de casar-s'hi i de seguir-lo a Algèria per fi alliberada, la cridaren a la seu de les Joventuts Comunistes per explicar-li que veien amb mals ulls el seu matrimoni amb un algerí i sobretot el fet que es disposés a abandonar Alemanya per seguir-lo. L'Estat alèmany, tanmateix, no li havia pagat una formació professional perquè abandonés així el seu país. Se li permetia, d'acord, ser l'amiga i, fins i tot, la concubina d'aquest jove algerí durant la seva estada a Alemanya, però no s'hi podia casar ni seguir-lo. Ella va aguantar fort. El darrer any, quan ella era casada i a punt d'abandonar Alemanya, fou un any terrible: tot el seu entorn, des de la seva família fins als seus amics, li esdevingueren hostils. «Veus —em digué—, hi havia només un lloc on podia anar i sentir-me com a casa: el Berliner Ensemble. Era com si allà no se seguís les mateixes regles, els mateixos comportaments de la ciutat que m'envoltava. Era l'únic lloc amb oxigen, on es podia respirar.»

Una vegada sol, en el tramvia que em duïa a l'hotel, vaig veure desfil·lar els contorns foscos dels grans immobles de Berlín. Els llums del teatre, les seves convencions i les seves teories artístiques em semblaven falses i envellides, gairebé amagant la feixuga i brutal evidència de la realitat.

Però uns instants després, il·lusió òptica o visió instantània, em semblaren més aviat els llums subterranis d'un refugi. I em vaig preguntar si la història dels grans reformadors del teatre modern no era, en realitat, una altra història: la dels constructors de fortaleses on era possible de respirar oxigen.

LES REGNES I EL CAVALL

Dues imatges s'associen d'una manera irresistible: el cavall de Guernica i el crit ofegat d'Helene Weigel o Mare Coratge.

Un crític de teatre, després d'haver vist *Mare Coratge* del Berliner Ensemble, digué que, durant tot l'espectacle, havia tingut la sensació que Brecht havia imposat una «crosta» de regles a grans terratrèmols emotius per intentar de dominar-los.

Quan Brecht torna a Berlín precedit per un núvol de bombarders, comença a construir el Berliner Ensemble amb homes que han conegut l'exili, les presons nazis, els camps de concentració. La ciutat està completament destruïda: havia viscut l'entusiasme i l'exaltació col·lectiva de la Gran Alemanya.

Els joves que acudien a Brecht, Wekwerth i els altres, pertanyen a aquesta generació de joves guerrers segurs ja de la victòria, que havien marxat a Rússia tot cantant. Havien tornat descalços i amb l'espina trencada. Es comprèn que tots aquests joves no tinguessin ganes de llançar-se a l'emotivitat; ja no es volien *deixar anar* més.

Brecht, d'altra banda, coneixia bé aquest problema. Durant els anys del seu exili havia hagut de combatre durament les passions, la ràbia, el dolor, el desesper, els somnis falsos i els miratges, a fi de conservar la lucidesa necessària per comprendre el curs real dels esdeveniments, sense deixar que aquests esdeveniments el dominessin i l'aclaparessin.

De vegades, llegint la biografia de Brecht, hom no pot deixar de sorprendre's: la manera en què es comportava amb les dones, els amics, el seu cinisme, el seu nihilisme moral. No era immoral, sinó amoral, com transportat per certes forces més enllà del bé i del mal. Eren forces vitals i destructores, potser del mateix «color» que les que alimentaven Dostoievski.

En la seva vida privada, Brecht sabé controlar les forces que amenaçaven d'escampar la destrucció i destruir-lo, i les amagà sota la màscara del savi xinès, de l'home distant, irònic, que fuma tot somrient. Sembla gairebé impossible que aquest home hagués tingut punts en comú amb el gran jugador, el místic que fou Dostoievski.

Brecht parlava de vegades de Dostoievski amb un aire de superioritat expeditiva, deia que era un «beneit», en un to de germà gran retraient al petit el seu idealisme i la seva sensibilitat excessius. L'un

sap cultivar sàviament els seus propis vïcis i passions; l'altre es deixa dominar per ells. L'un corre el risc de ser massa raonable i prudent; l'altre corre el risc del deliri. L'un escull l'exili per no traïr, l'altre per fugir dels seus deutes.

No obstant això, tots dos viuen experiències semblants, com dos individus diferents d'una mateixa família; tots dos pateixen d'una brutal reducció a l'anonimat després dels primers èxits precoços; tots dos, cercant el poble, de fet són desarrelats i afronten l'experiència tràgica de Sibèria per l'un, dels quinze anys d'exili per l'altre. Tots dos són confrontats al seu propi volcà interior, no el neguen, no l'amaguen, però intenten de domar les energies recolzant-se en una fe o en una ideologia superior, contra la qual es bat contínuament l'individualisme ferotge de la seva vida, el nihilisme lúcid de la seva raó.

Vaig parlar de tot això un vespre del mes de juny de 1978, arran d'una conferència a l'Instituto Nacional de la Cultura de Lima. Assistien a la conferència una trentena de persones. Un senyor molt distingit, amb americana i armilla, que havia llegit molta filosofia i que treballava com a obrer especialista, em preguntà quin sentit tenia la meua negativitat contínua que no conduïa mai a la «negació de la negació». Un estudiant de medicina, amb ulleres de sol, sostenia que l'art havia de ser pur, i no polluït pel compromís polític; i hi havia el representant cultural de les Joventuts Comunistes que prenia notes, el rostre del qual es transformava en una màscara de violència quan, amb un maliciós plaer, recordava que Brecht mai no havia volgut tenir el carnet del partit, que havia marxat de Moscou precipitadament, o que Tretiakov, un dels seus amics, havia desaparegut arran de la gran purificació dels anys trenta.

Però hi havia per damunt de tot Victoria Santa Cruz, una negra peruana que havia viscut la discriminació i que, ara, encarna allò que els peruans idealitzen com si fos la seva pròpia tradició cultural: ella dirigeix el Conjunto Nacional de Folklore. Tots els vespres presenta en un gran teatre les danses dels negres de la costa que s'abandonen al deliri del ritme; dels indis del Cusco, petrificats i compassats; dels *campesinos* que metamorfosen les danses dels seus vells mestres *criollos*.

Em passejava amb Victoria pel centre de Lima. Les seves paraules de vegades eren ofegades pels udols de les sirenes de la policia que convergien a la plaça San Martín, on l'APRA, un partit de tipus peronista, descarregava la seva retòrica en aquella nit que precedia les primeres eleccions polítiques des de feia deu anys. Els dies precedents, els preus s'havien doblat o triplicat bruscamment, els pobles dels Andes s'havien rebel·lat, les garanties constitucionals havien estat suspeses, la vaga general declarada, el *toque de queda* impositat.

Sota els fanals, el rostre de Victoria s'illuminava. Brecht tenia la

mateixa edat que Victoria, quan ell va morir, però ella a penes n'aparentava trenta. M'imagino que en les seves encarnacions anteriors ha estat reina de Saba, reina de Casamance, *medecin woman* i bruixa de la pluja.

Ens passejàvem a l'atzar buscant els carrers més deserts, lluny del cicló. Això també semblava un petit eco del que acabava de dir a l'Institut Nacional de Cultura: Brecht intentava de quedar-se el més allunyat possible dels epicentres de la història, per preservar alguna cosa que ell sol semblava considerar important en els anys de la solitud i el menyspreu.

Victoria continuava el seu monòleg: el seu pare era un simple artesà negre que curava la seva ferida ètnica amb un gran amor per la cultura. Llegia als seus fills Molière i Balzac, i els feia escoltar Haydn i Mozart.

Els seus fills —Victoria i el seu germà— escoltaven avorrits, esperant amb impaciència el moment de poder tornar amb la seva mare, que coneixia les cançons dels negres i dansava com tota negra ha de dansar. «No com una esclava —afegeix Victoria—, perquè el negre que aconsegueix no perdre el seu ritme mai no és un esclau.» El seu pare, en canvi, l'havia perdut.

Victoria tenia set anys quan descobrí que era negra, i que una negra podia ser menyspreada. Havia odiat els blancs durant anys i anys. Sempre somniava el mateix: era cap d'estació i quan arribava el tren ple de gent, maniobrava les agulles de manera que el tren acabés en un immens barranc. «I jo observava aquesta mort sense odi ni amor, impassible. Així —continuava Victoria— era la negra que ells volien que jo fos: plena d'odi. En realitat m'havia tornat blanca.»

Per Victoria Santa Cruz, ballarina, allò que és essencial de preservar s'anomena «ritme». Em recorda allò que fou la descoberta que l'alliberà: tu no coneixes el teu ritme, tu ets el teu ritme. El ritme no pertany als negres, a una sola cultura. No podem tancar-nos en un sentiment de superioritat, buscant les arrels d'una identitat que hauria de tornar-nos diferents dels altres que odiem i que ens menyspreen. És així que ella deixà d'oscillar entre l'odi i la por. «El ritme —deia Victoria— és *el no saber què és saber.*»

Però el llarg monòleg de Victoria no era més que el comentari d'un advertiment que m'havia fet quan just havíem sortit de la sala de conferències: «Reconec en tu algú de la meua família. Reconec la mateixa violència que pot desbordar-te. Ets escorpí, i l'àguila és el seu contrari. Sentó que he de posar-te en guarda: ets a prop del teu centre, però hi ha alguna cosa que encara te'n separa.» I a més: «Estigues alerta que la teva violència no et destrueixi, a tu i als teus companys. No hi ha odi en la teva violència, i no obstant això saps i no saps el que és.»

Penso en Brecht enmig d'un paisatge elisabetià, on la història

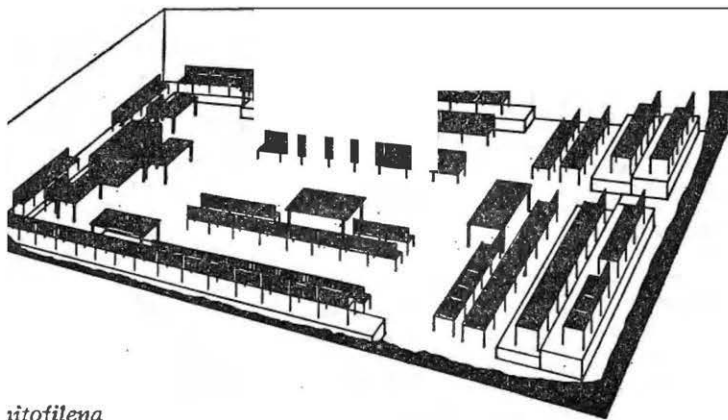
revela els seus mecanismes a través dels cadàvers. En aquest teatre de guerra desmesurat, Brecht és un poeta que s'interroga, un savi que reflexiona; allà on vaig, refusa de barrejar-se, continua utilitzant només la seva llengua, aquest alemany que sap acolorir d'accents de salms luterans, de citacions bíbliques o d'ecos schillerians. Al seu entorn la història segueix el seu curs, els amics se suïciden, les dones que estima moren en terra estrangera, i les victòries del «Gran Pintor» fan la seva obra supèrflua.

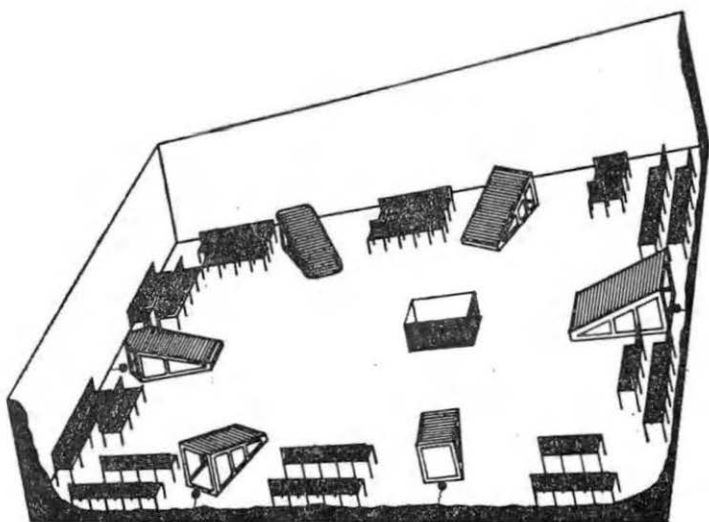
«Coneix la veritat de l'obstacle —diu encara Victòria—, només una meitat és fora teu. L'altra meitat és al teu interior. Pots superar la meitat exterior que, aleshores, es transforma en un esglaó que t'ajuda a pujar. Però la meitat que continua quedant-se a l'interior no la pots superar.»

APÈNDIX

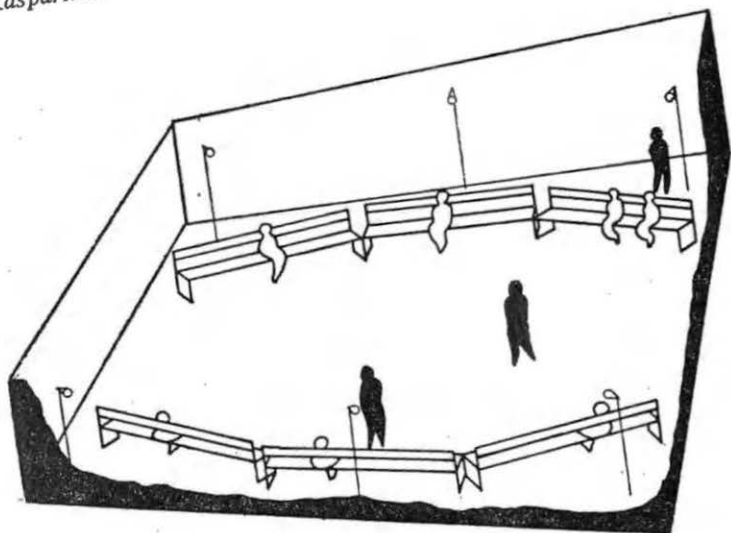
Aquest apèndix reuneix textos utilitzats per l'Odin Teatret per presentar els seus diferents espectacles entre 1964 i 1982. L'única excepció: el text relatiu a *Les Ornitofilenes* reescrit força anys després de l'última representació. En els altres casos, no es tracta ni de reconstrucció, ni d'explicació d'un espectacle, més aviat d'una imatge preliminar que introdueix els espectadors a la situació teatral. No és per atzar si aquestes introduccions esdevenen cada vegada més curtes al llarg dels anys, des de les planes detallades per a *Kaspariana* i *Ferai* fins a les breus notes per a *Min Fars Hus*, *Come! And the day will be ours*, *Cendres de Brecht 2*. És, novament, un signe de la tendència de l'Odin a no establir la relació actor/espectador més que en tant que relació susceptible de desenvolupar-se únicament a través de la situació teatral sense el suport de cap lectura preparatòria.

La relació actor/espectador tal i com és presentada en els dibuixos següents no depèn de regles preestablertes, sinó que canvia segons el caràcter dels diferents espectacles que organitzen de maneres diferents l'espai escènic.

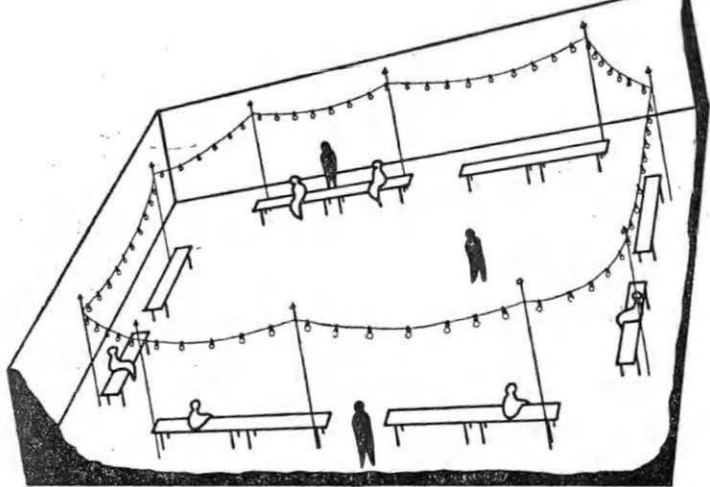




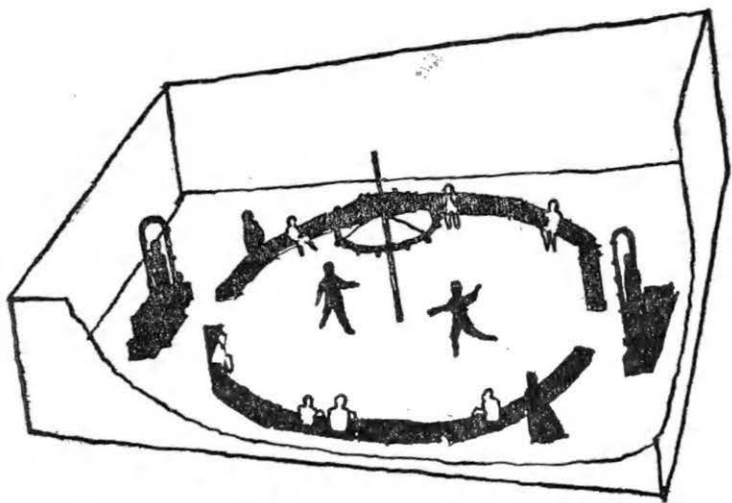
Kaspariana



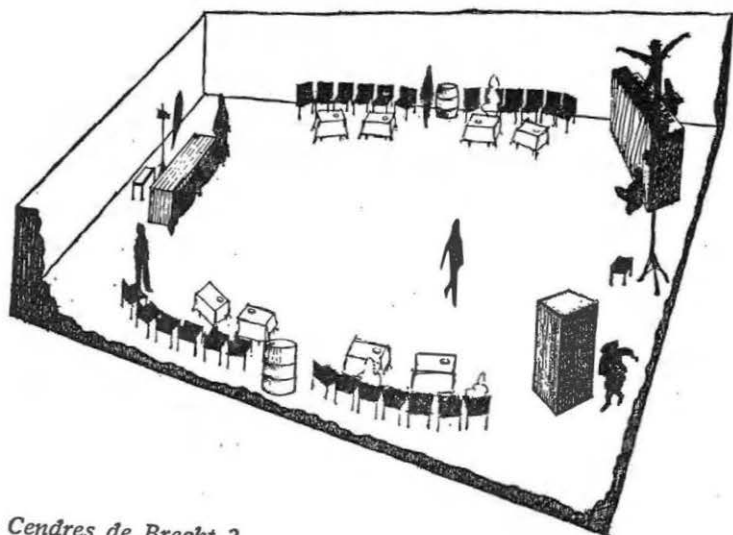
Ferai



Min Fars Hus



Come! And the day will be ours



Cendres de Brecht 2



actor



espectador

Ornitofilena

(Els amics dels ocells)

Estudi escènic elaborat a partir del text teatral *Fugleelskerne* (Els amics dels ocells) de Jens Bjørneboe.

En l'espectacle, quatre actors (el text de Bjørneboe en preveu quinze) es transformaran en diversos personatges, tot mantenint una dona.

Tor Sannum: l'amic dels ocells, president que dirigeix els debats.

Torgeir Wethal: el pare, que és el caçador.

Anne Trine Grimnes: la mare.

Else Marie Laukvik: la filla.

No hi ha una llum especial. Tots els efectes sonors s'obtenen amb la veu dels actors.

L'espai escènic està arranjat com una sala de reunions que recorda un tribunal o un temple protestant. S'han col·locat una tribuna i tres taules petites entre les cadires dels espectadors.

L'amic dels ocells puja a la tribuna i declara obert el debat. Dóna la benvinguda a tots i anuncia que els amics dels ocells estrangers no han canviat gens la seva decisió: no construiran el seu «paradís turístic» al poble fins al moment en què tota forma de caça d'ocells sigui prohibida.

Surten de la sala xiuxiueigs, exclamacions, escàndol, insults. La mare i la filla xisclen que la caça és l'única diversió de la gent. I que, a més a més, els ocells són bona menja. El pare també protesta. El president li diu: «Fa més de vint anys que els amics dels ocells t'afusellaren i ressuscitares dels morts.» El pare respon: «Vint anys no són prou, mai no deixaré d'anar a caçar.»

Amb això, el pare marxa a caçar, al so de misteriosos trèmols i refuladisses. La mare i la filla cusen tot esperant el retorn del pare que, durant aquest temps, agafa un petit ocell ferit i l'ofega amb les mans.

El caçador torna, saludat alegrement per la mare i la filla. Mengem els ocells rostits tot recordant allò que va passar vint anys enrera: les mares deien adéu als seus fills que anaven a la guerra. L'amic dels ocells transforma lentament la seva indumentària burgesa en uniforme d'oficial. La mare l'ajuda cantant. A la fi, ella el

beneeix: «Que Déu sigui en tu.» El fill respon: «Déu és amb nosaltres.»

Escenes de guerra. Els amics dels ocells arriben, conqueridors. Crits de pànic i d'alarma, fragments de pregàries, tocs de campanes; sorolls de passes cadencioses ressonen en diferents parts de la sala. L'amic dels ocells, ara transformat en soldat, camina per les taules, tot cantant: «Germà Mort cavalca un cavall Negre com el carbó...»

Després d'una nova transformació, l'amic dels ocells esdevé jutge militar en un poble ocupat, personatge imposant i monstuós, sense coll i de bust enorme. Enraona sol de la bellesa de les roses que creixen en el poble i es pregunta si no seria possible de transplantar-les al seu país. També demana que portin el presoner.

Donen una empenta al pare, descalç i amb un mallot; un full de paper blanc li penja de la boca. El jutge canta un salm: l'acta d'acusació. Es transforma en botxí i comença a colpejar el pare. Entre els seus crits de dolor recita el text (autèntic) de l'última carta d'un condemnat a mort: «Estimats... el meu cor és tan lleuger... sóc gairebé feliç de morir amb aquesta serenitat... t'estimo, bell país meu, la meva estimada casa... que l'amor pugui regnar sobre la terra en lloc de l'odi...» Mossega i esquinça el paper que té a la boca. La mare i la filla ploren desesperades, es desnuen els cabells i canten una lamentació fúnebre: «Mai no podré olvidar aquesta hora a Getsemaní...» L'execució s'ha acabat, el botxí va a seure entre els espectadors. La mare i la filla ploren damunt del cos. Raons entre elles a propòsit de qui el portarà en braços. Finalment, la filla posa el cos damunt les seves espatlles; com una creu: «Eccehomo.» Recorre la sala rient, satisfeta. La mare segueix, coixejant i cantant el salm norueg que es canta en els funerals: «Tingues sempre coratge quan te'n vas / Només Déu sap el camí / La vida no serà difícil / Ni la mort.»

El cos és dipositat damunt d'una de les taules.

Bruscament, el pare salta a terra, de nou viu. «Així ressuscitaré d'entre els morts.»

Tot això eren els records de la família reunida per menjar els ocells rostits.

El pare: «Molt bons. Rostits al punt, amb oli i amb all. Cruixents.

La filla: «I aleshores, tu vas ser...»

La mare: «Posat contra un mur i... pam!»

La filla: «Com va ser?»

El pare: «Et faria venir ganes de vomitar. Ser matat és la cosa més fastigosa que conec.»

La filla: «Qui et va matar, pare?»

El pare (assenyalant els espectadors): «Em van matar ells.»

La filla: «Però, ara, es tracta de viure, oi pare?»

El pare posa la filla al llit i l'adorm explicant-li una faula sobre la pau en el món. A la fi, ellariu. La mare canta una cançó de bres-

sol: «Quan arribarà el dia / Quan arribarà l'hora / I quan arribaran ells a buscar-te / Recordat del que et deia, petita meva / Que sol està aquell qui mor.» «Quan seré gran —diu la filla al pare— vull ser caçador com tu.»

El debat continua. L'amic dels ocells torna a la qüestió: acceptar o no les condicions dels amics dels ocells. Cal oblidar el passat. Diu que hi ha una malaltia infantil que també ataca els adults. «És la moral. Hi ha certa gent que tenen la malaltia d'aferrar-se als seus ideals fins al seu darrer dia. Els nostres ideals haurien d'estar en relació amb allò que és útil a la societat.» La filla es transforma en gos i va a ensumar els espectadors. L'amic dels ocells pregunta quanta gent hi ha entre la present que cacin o siguin favorables al manteniment de la caça. El pare es troba en minoria. Ensenya una altra vegada les belleses de la caça. L'amic dels ocells es descobreix, literalment encogat pel diner. No havent-se acceptat cap temptativa de compromís, la caça és aleshores totalment prohibida, segons les condicions dels amics dels ocells. El pare sembla adonar-se que els temps han canviat i que, fa vint anys, els amics dels ocells estaven justament efectuant un «treball difícil». I es recorda dels *programs* grandiosos. Se sent el xiulet del tren que entra a l'estació i els crits de les batudes als *ghettos*, mentre els quatre actors es posen a córrer d'un punt a l'altre de la sala, com rates esverades.

Després, amb calma, es treuen les sabates i, ploriquejant, salten damunt de la tribuna, l'un sobre l'altre, fins a compondre una massa informe de cossos. Una veu diu: «Em sento segur i no tinc por, perquè Adonai és la meva força i la meva esperança.» De l'altra banda de la sala, l'amic dels ocells recorda que la més elevada forma de moral és la de fer el seu deure. Els altres tres actors, dissimulats darrera la tribuna, fan un teatre de titelles utilitzant les mans com a ninots. Responen a una llarga sèrie de preguntes sobre la justícia i la injustícia amb un cant sobre la violència de la història i els amics dels ocells. Imaginen que condemnen a mort els ornitòfils d'avui. Després el pare, la mare i la filla tornen a aplegar-se per una escena de quietud familiar. El pare recorda a l'amic dels ocells que «és per vosaltres que jo he mort». Però aquest el colpeja fins a convèncer-lo d'acceptar la decisió de la majoria. A la fi, l'acord és unànime. L'espectacle sembla acabat. Els actors criden els espectadors que marxen. El pare comença una lamentació bíblica sobre la injustícia. La filla, com un corb negre, canta terribles prediccions als espectadors. El pare lliga una corda al sostre i és a punt de penjar-se. Al darrer moment, s'atura i mormola: «No puc. No tinc coratge.» L'amic dels ocells, que estava assegut entre els espectadors, s'aixeca i va a donar-li la mà bo i donant-li diners.

La filla es tira a terra i hi dóna cops de puny, i canta amb una veu desesperada i vulgar: «El dia ha arribat / Ha arribat l'hora...» Amb pas lleuger va a penjar-se. Passa prop del seu pare dient-li len-

tament: «Maleïts siguin els pares que traeixen, car els seus fills pagaran per ells.»

L'abraça amb amor, escopint-lo al rostre com si li fes un petó. Després es penja en el nus lligat al sostre. La mare canta el salm sobre l'infant nascut a l'alba i mort al capvespre. El pare riu, mirant els espectadors: «Els vostres fills.»

Després, els quatre actors surten de la sala, caminant normalment, després que l'amic dels ocells ha ajudat la filla a deslliurar-se del nus on estava penjada.

Nota: A diferència d'allò que ha fet pels altres espectacles, l'Odin no va redactar text d'introducció per presentar *Ornitofilena* el 1965 als espectadors; ni un «guió» com per *Kaspariana* i *Ferai*, ni una breu nota comuna per *Min Fars Hus* i *Come! And the day will be ours*. Aquest resum prové d'una descripció més detallada escrita per Else Marie Laukvik nou anys després de l'espectacle.

Kaspariana

Estudi escènic segons un guió d'Ole Sarving.

Lliure interpretació colectiva del conjunt de l'Odin Teatret.

Actors:

Anne Trine Grimnes,
Else Marie Laukvik,
Iben Nagel Rasmussen,
Jan Erik Bergström,
Lars Göran Kjellstedt,
Dan Nielsen,
Torgeir Wethal.

Vestuari i accessoris: el conjunt de l'Odin Teatret.

Arquitecte: Bernt Nyberg.

Assessor literari: Chr. Ludvigsen.

Adaptació escènica i direcció: Eugenio Barba.

Primera representació: Holstebro, setembre 1967.

Escenes:

1. Sala fosca, els actors entren, els llums s'encenen, definint el lloc de l'acció. Els actors es posen els vestits i, en el seu diàleg, es fan preguntes sobre el nostre propi temps: és una època mesquina que la posterioritat oblidarà o, al contrari, se'n recordarà amb nostàlgia? S'informen de l'esdeveniment del dia: una execució pública.
2. Sopen tot discutint els detalls de l'execució. Se sap que el cap de la víctima acaba de caure.
3. Un cos es mou i uns crits sufocats fan descobrir un jove: Kaspar. Sorpresos, espantats, aguaiten les seves primeres reaccions, la seva temptativa de posar-se dret i de pronunciar algunes paraules. Com ocells de presa, es llancen al seu damunt, però és per bressar l'orfe i adoptar-lo.
4. Aleshores té lloc el seu naixement social: se li dóna un nom,

- vestits i la comunitat l'accepta en el seu si amb la melodia del salm: «Sigueu submís, fill meu, al Déu veritable.»
5. S'explica a Kaspar la saga del rei que envià el seu fill estimat als individus que el mataren. Aquesta saga sembla presagiar experiències que esperen a Kaspar en la seva nova vida.
 6. Kaspar aprèn a caminar, ajudat per una dona que veu en aquest pas el principi de la seva cursa cap a la seva pròpia destrucció. Intenta de prevenir-lo i de consolar-lo tot cantant-li l'angoixa i el desesper de l'home sol.
 7. La comunitat, en quant agent d'educació, fa la seva aparició: l'herència de les cultures més antigues (un cor barreja l'hebreu, el sànscrit i el grec) ha de ser transmesa al seu nou membre. Però no són més que unes frases les que violen el jove Kaspar: una pregària (Pare nostre que estàs en el cel), un fals sillogisme (els jueus són dolents, els cristians són bons, nosaltres som cristians, doncs, som bons), un imperatiu categòric que no compromet a res (ser sincer envers un mateix i envers els altres), una mica de literatura que no és més que una cita de saló («Ser o no ser...», monòleg de Hamlet).
 8. L'aparició d'una dona amb aires provocatius fa que els dignes pedagogs oblidin Kaspar; s'exciten i esgaripen com animals.
 9. L'atenció torna a centrar-se en Kaspar; és hora que mostri el que ha après. El posen en una mena de tron com un objecte d'exposició, un monument o un tòtem. Tota l'esperança es projecta en aquest ésser jove —el nostre futur, la nostra posteritat—, però decep. Kaspar ha oblidat les lliçons. L'amargor dels seus mestres es transforma en desesper, en pànic, li supliquen que recordi, l'amenacen, li apunten el que ha de dir. Quan Kaspar repeteix la cosa més estúpida que ha après (el fals sillogisme) tothom és feliç i va a celebrar l'esdeveniment.
 10. S'organitza un ball, però aquesta temptativa de fugida fracassa —la tragèdia ha arrelat massa profundament. El ball és la revelació del fracàs personal de cadascú. Kaspar, immòbil en el seu sòcol, mormola les restes de les seves lliçons: «Dóna'ns el pa de cada dia... els cristians són bons... cal ser sincer... Ser o no ser.»
 11. Kaspar no ha participat a la festa, només hi ha intervingut amb uns comentaris mal col·locats: els coneixements que li han ensenyat es tornen contra els mestres. Kaspar és asocial, doncs és un malalt. L'examinen i li troben símptomes de malalties d'allò més absurdes. Al final, tothom està d'acord: necessita una dona.
 12. Aleshores preparen l'esposa: la renten, l'engalanen. Tothom espera amb impaciència. El més banal erotisme i el més devaluat s'empara de la comunitat. Però, en comptes de tractar aquesta dona com un simple objecte sexual, Kaspar la considera com una germana i una relació d'amor fèrtil s'estableix entre ells: una nova vida segella la seva unió. Els altres veuen la seva esperan-

ça decebuda i udolen com a xacals als quals haguessin pres l'os que els havien promès. Maten l'infant nascut de la unió, empresonen la dona, abandonen Kaspar, que resta aïllat com un leprós.

13. Kaspar cerca rēfugi en el Llibre dels llibres, però el rabí de Natzaret diu: «He vingut aquí amb una espasa per separar el pare del seu fill, la dona del seu espòs...» Kaspar veu els altres reaparèixer i afirmar que la lluita és la gènesi de totes les coses. Com en l'Edat Mitjana és armat cavaller, resta sol en presència d'un altre home mentre el ganivet homicida s'alça per segellar la darrera experiència d'un ésser.
14. La sala és a les fosques: «Bella és la terra, Bell és el cel de Déu, Bell és el pelegrinatge de les ànimes cap a la seva morada celest.» Amb aquest salm s'acaba la història de Kaspar Hauser.

Ferai

de Peter Seeberg.

L'acció es desplega a Ferai, antiga ciutat grega i illa del mar del Nord. Els protagonistes són: Admet, Alcestis, el rei mort de Dinamarca Frode Fredegod, i un poble.

Interpretació lliure col·lectiva del conjunt de l'Odin Teatret.

Alcestis: Else Marie Laukvik.

Admet: Torgeir Wethal.

Els camperols:

Ulla Alasjärvi,

Marisa Gilberti,

Iben Nagel Rasmussen,

Carita Rindell,

Juha Häkkänen,

Søren Larsson.

Vestuari: Iben Nagel Rasmussen, Jacob Jensen.

Accessoris: Jacob Jensen i els actors.

Ajudant de direcció: Torgeir Wethal.

Assessor literari: Chr. Ludvigsen.

Adaptació escènica i direcció: Eugenio Barba.

Primera representació: juny 1969.

La llegenda del rei danès Frode Fredegod, que, segons Saxo, fou contemporani de l'emperador August i del naixement de Jesús, és una de les llegendes daneses preferides. A la seva època, es podia posar lliurement nombrosos tresors d'or a la via pública sense córrer el risc que els robessin.

Però, cal dir que els càstigs per furt s'havien agreujat amb el rei Frode, el qual instaurà una mena de vell «Codi Napoleònic» danès per tot el seu reialme, que aleshores comprenia Dinamarca, Noruega, Suècia, Finlàndia i una part d'Anglaterra, de Rússia i d'Alemanya. Saxo acaba la seva història del rei Frode amb les paraules següents: «Així morí Frode, el rei més cèlebre del món sencer. Després d'haver tret les seves vísceres i salat el seu cadàver, els seus guardes el tin-

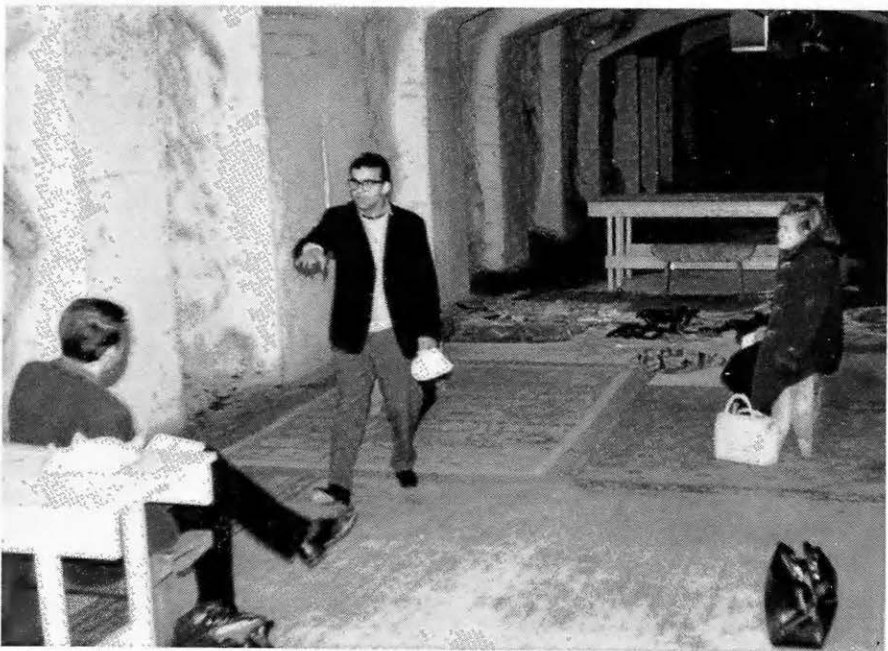


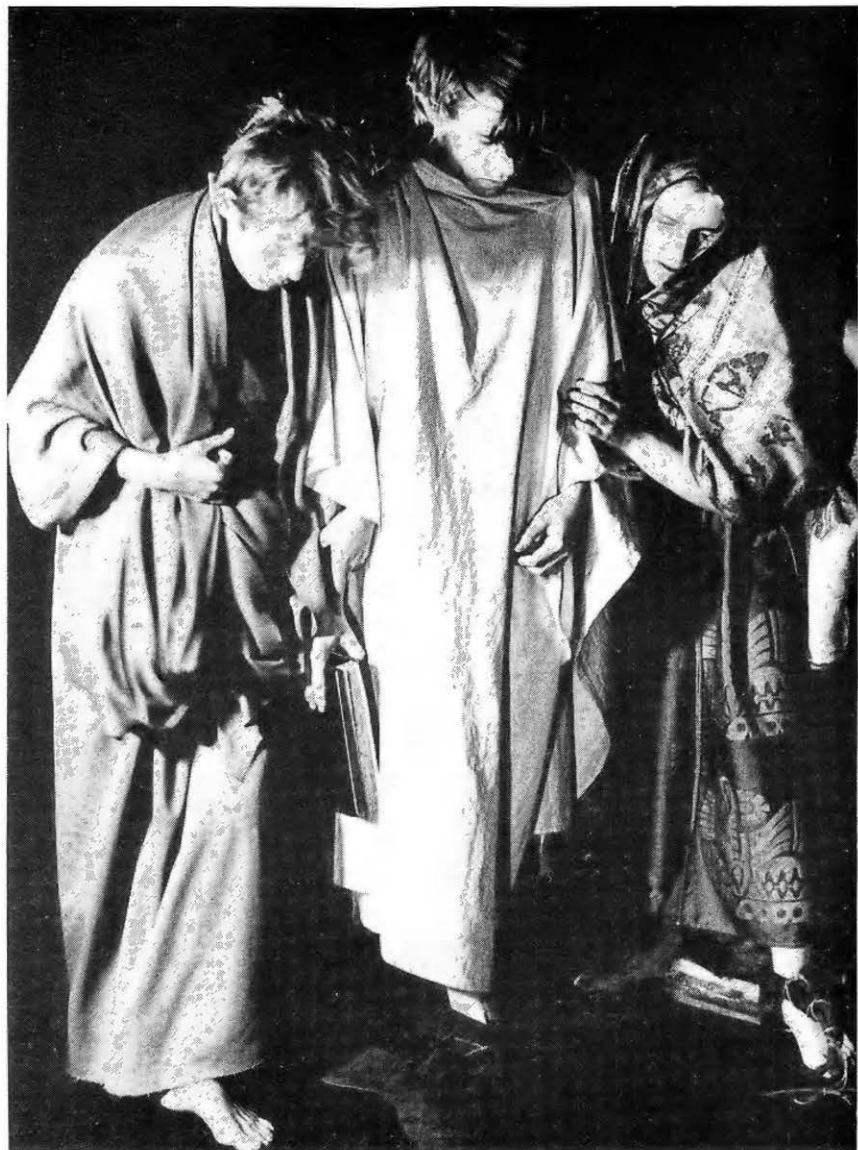
Ornitofilena (1965)

Fotografies: Odin Teatret

Assaig en un refugi antiatòmic a Oslo

1. Else Marie Laukvik,
Anne Trine Grimnes

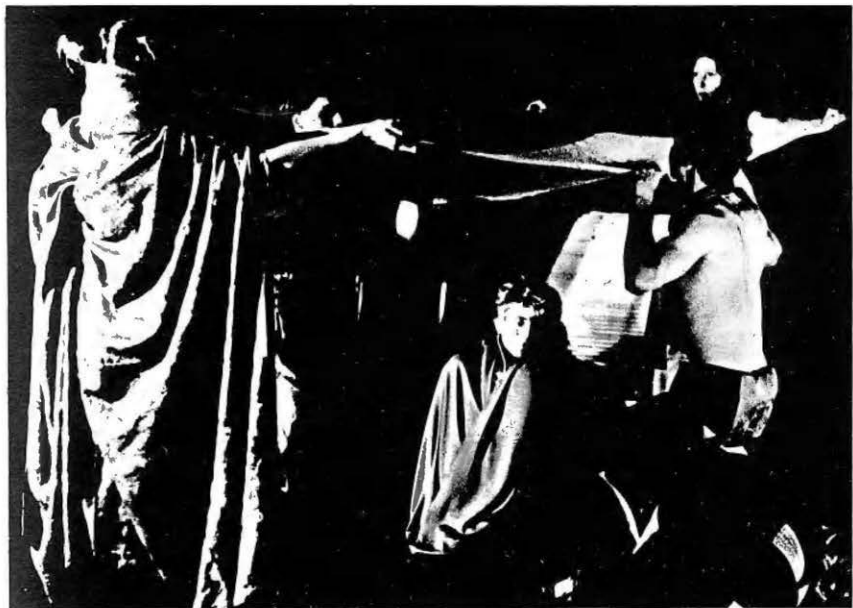




Kaspariana (1967)

Fotografies: Roald Pay i-Odin Teatret

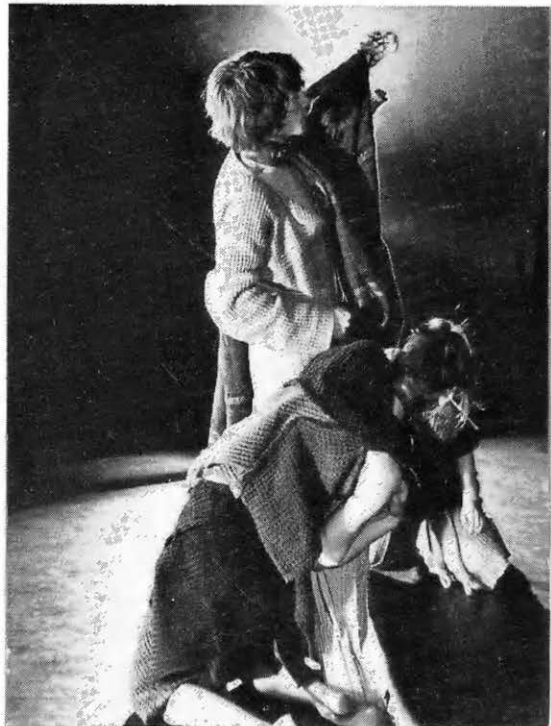
3. Else Marie Laukvik, Torgeir Wethal, Anne Trine Grimnes



5. Lars Görán Kjellsted



6. Iben Nagel Rasmussen



Ferai (1969)

Fotografies: Odin Teatret

7. Torgeir Wethal,
Iben Nagel Rasmussen

8. Juha Häkkänen,
Marisa Gilberti,
Søren Larsson,
Carita Rindell,
Iben Nagel Rasmussen



9. Torgeir Wethal,
Else Marie Laðkvík



10. Søren Larsson,
Iben Nagel Rasmussen,
Juha Häkkänen,
Marisa Gilberti





Min fars hus (1972)

Fotografies: Tony d'Urso

11. Iben Nagel Rasmussen



12. Torgeir Wethal, Else Marie Laukvik



13

14





13. Ulrik Skeel, Jens Christensen

15

14. Tage Larsen, Ragnar Christiansen

15. Else Marie Laukvik, Tage Larsen, Iben Nagel Rasmussen



Come! And the day will be ours (1976)

Fotografies: Tony d'Urso i Peter Bysted

16. Iben Nagel Rasmussen



17

18

19



17. Iben Nagel Rasmussen
Else Marie Laukvik

18. Torgeir Wethal
Tom Fjordefalk

19. Torgeir Wethal



20

21



22





23

24



20. Iben Nagel Rasmussen

21. Tage Larsen

22. Roberta Carreri

23. Else Marie Laukvik

24. Tage Larsen.

Viatges (1974-1980)

Fotografies d'Itàlia del Sud, Sardènyia, Veneçuela i Espanya:
Tony d'Urso.

Fotografies de Perú, País de Gal·les i Dinamarca:
Peter Bysted.







28. Teatre de carrer, Itàlia del Sud, 1974
Iben Nagel Rasmussen, Odd Strøm, Torgeir Wethal



29. *El Llibre de les Danses i troc*, Itàlia del Sud, 1974
Odd Strøm, Iben Nagel Rasmussen



30. *El Llibre de les Danses*, Itàlia del Sud, 1974
Torgeir Wethal



31. Teatre de carrer, Itàlia del Sud, 1974
Iben Nagel Rasmussen



32. Torgeir Wethal





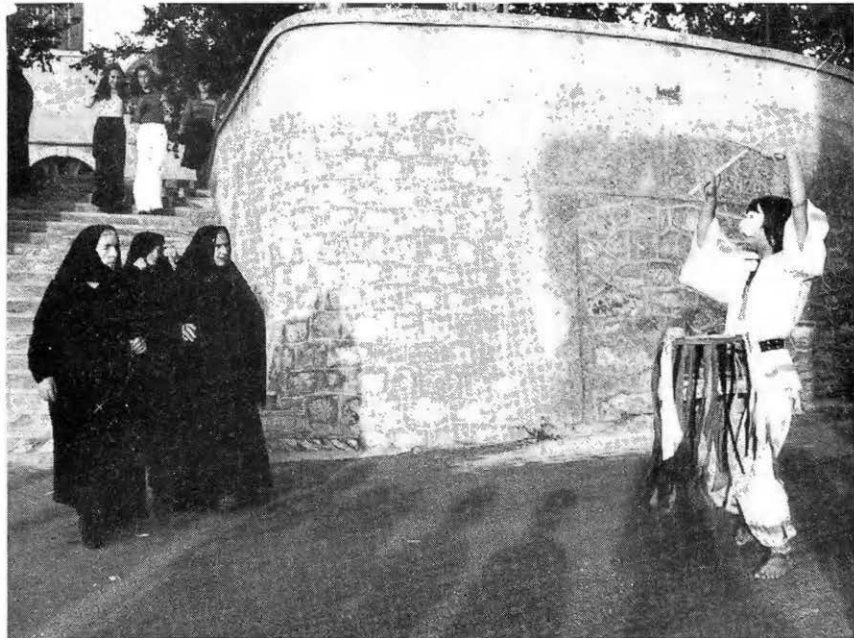
33. Teatre de carrer,
Sardenya, 1975
Torgeir Wethal



34. Tom Fjordefalk



35. Iben Nagel Rasmussen



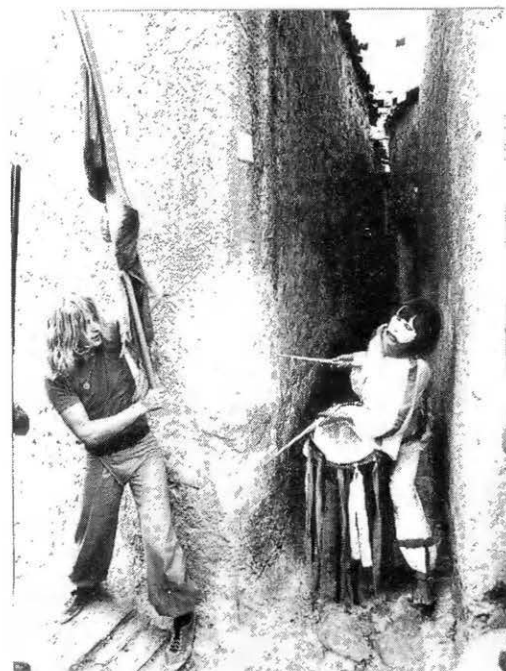
36. Teatre de carrer, Sardenya, 1975
Iben Nagel Rasmussen.



37. Else Marie Laukvik



38. Silvia Ricciardelli



39. Tage Larsen
Iben Nagel Rasmussen



**Viatge solitari de l'actor:
Iben Nagel Rasmussen a Sarule.**

Des de la vostra arribada us trobeu amb una realitat que no us espera i que us fa sentir no necessària. Aquí no és l'acció de l'actor sinó l'acció de l'home que és necessària. És el moment de la solitud.

No podeu conquerir aquest lloc: sou estrangers i us sentiu estrangers. Heu de trobar la justificació de la vostra presència en els ulls, les actituds, les reaccions dels altres.

Com podeu fer coincidir les vostres necessitats amb d'altres que no són necessàriament les del planeta Teatre? Coneixieu la resposta: només destruint aquest planeta, cremant-lo i fent-lo pols, amb una violència que recordi aquella a la qual aquí tothom està sotmès.

Aneu tot sols a Sarule, amb el vostre vestit, la vostra màscara i el vostre tambor, no per conquerir-lo sinó per ser pres, per esdevenir en la seva memòria la imatge d'un home que esdevé actor en la recerca d'un mateix, mesurant-se amb els altres.

Agost, 1975





42

Johan Sebastian Bach (1974)

42. Espanya, 1977. Francis Pardeilhan

43. Espanya, 1977. Silvia Ricciardelli

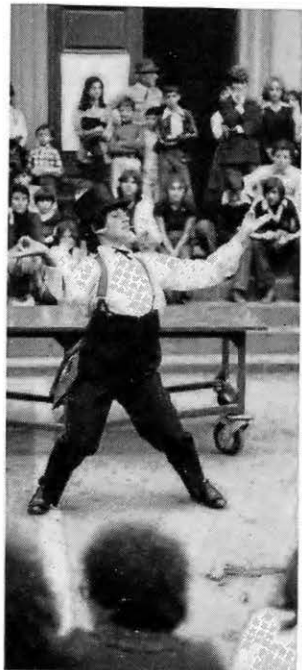
44. Itàlia del Sud, 1977. Francis Pardeilhan, Toni Còts



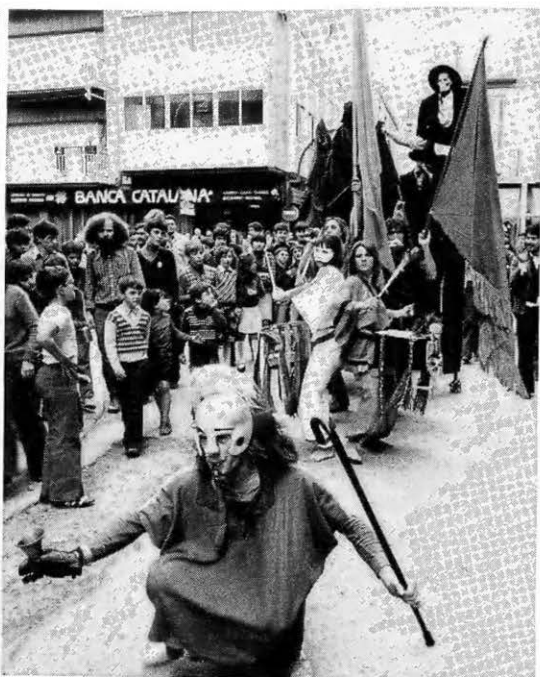
43

44





45



Anàlisi a través de les ciutats d'Espanya, Itàlia del Nord Dinamarca

45. Roberta Carreri (fotografia, Roberto Ruggieri)

47. Torben Bjelke (fotografia, Franca Piccaluga)

48. Sílvia Ricciardelli, Julia Varley

47



48





49



50

51



49. Toni Cots
Francis Pardeilhan

50. Knud Erik Knudsen
Torgeir Wethal

51. Torgeir Wethal
Iben Nagel Rasmussen
Jan Torp
Roberta Carreri
Silvia Ricciardelli



52



52-59. Troc amb els indis Yanomami,
Orinoco superior, Veneçuela, maig 1976







59. Turaewë, el xaman, explicant el mite de la tortuga i el jaguar

60. Perú, juny de 1978.
Anàlisi, durant la
celebració de Sant
Joan Baptista a
Ayacucho.

KODAK SAFETY FILM 5063

KODAK SAFETY FILM 5063



→ 0A

→ 1

→ 1A

→ 2

→ 2A

KODAK SAFETY FILM 5063

KODAK SAFETY FILM 5063



→ 6
KODAK SAFETY FILM 5063

→ 6A

KODAK SAFETY FILM 5063

→ 8

KODAK SAFETY FILM 5063



→ 12

→ 12A
KODAK SAFETY FILM 5063

→ 13

→ 13A

→ 14

→ 14A
KODAK SAFETY FILM 5063



→ 18

→ 18A

KODAK SAFETY FILM 5063

→ 19

→ 19A

KODAK SAFETY FILM 5063

→ 20

→ 20A

KODAK SAFETY FILM 5063



→ 24

→ 24A

→ 25

→ 25A

→ 26

→ 26A

5063

KODAK SAFETY FILM 5063

KODAK SAFETY FILM 5063



→ 3
KODAK SAFETY FILM 5063

→ 4
KODAK SAFETY FILM 5063

→ 5
KODAK SAFETY FILM 5063



→ 3A

→ 4A

→ 5A



→ 9A KODAK SAFETY FILM 5063

→ 10A

→ 11 KODAK SAFETY FILM 5063



→ 15 KODAK SAFETY FILM 5063

→ 16A

→ 17 KODAK SAFETY FILM 5063



→ 21A

→ 22 KODAK SAFETY FILM 5063

→ 23 KODAK SAFETY FILM 5063

→ 27

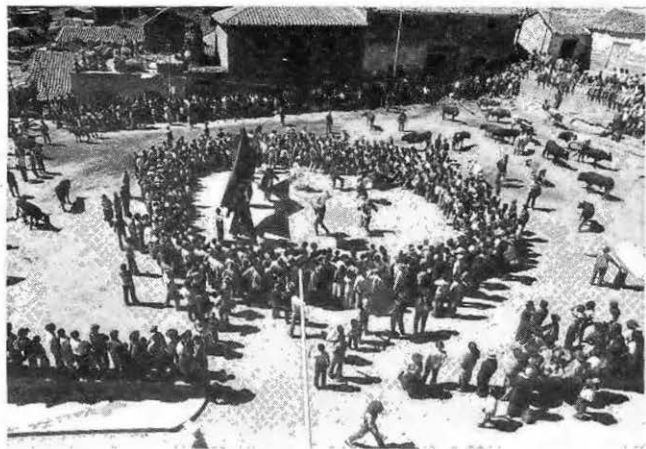
→ 27A

→ 28 KODAK SAFETY FILM 5063

→ 28A

→ 29

→ 29A



61



62



63

61. Anàbasi.
Perú 1978

62. Toni Cots

63. Torgeir Wethal



64. Tom Fjordefalk, Else Marie Laukvik, Tage Larsen

65. Silvia Ricciardelli, Torgeir Wethal, Tom Fjordefalk, Iben Nagel Rasmussen





66-78

El milio (1978)

Holstebro, 1979. Fotografies: Saul Shapiro

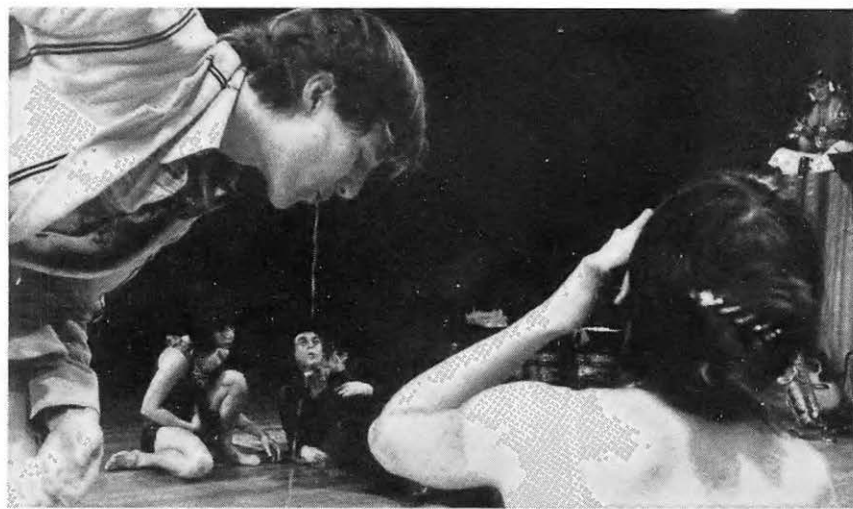




68. Tom Fjordefalk



69. Torben Bjelke, Silvia Ricciardelli



71. Iben Nagel Rasmussen



72. Else Marie Lauvik



73. Francis Pardeilhan



74. Tage Larsen, Julia Varley



76. Toni Cots



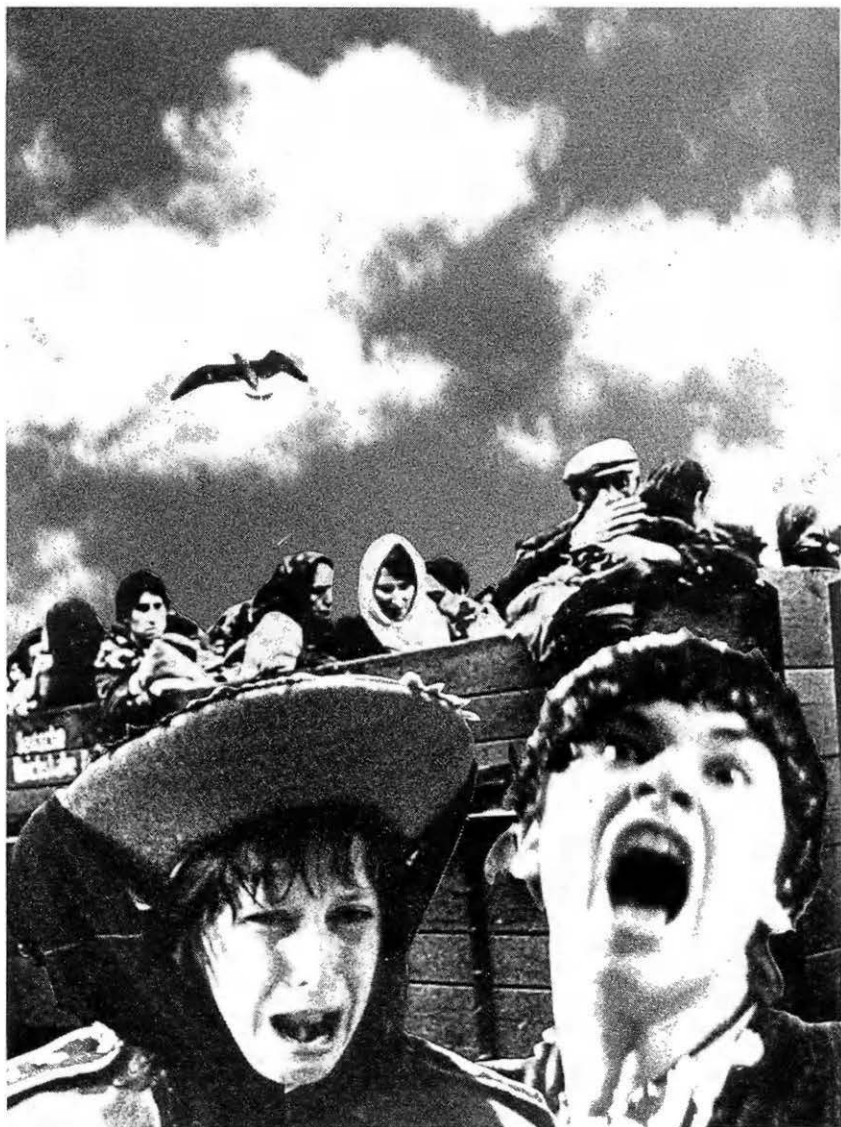
77. Roberta Carreri



78. Torgeir Wethal



79-80. Anābasi, Holstebro 1978

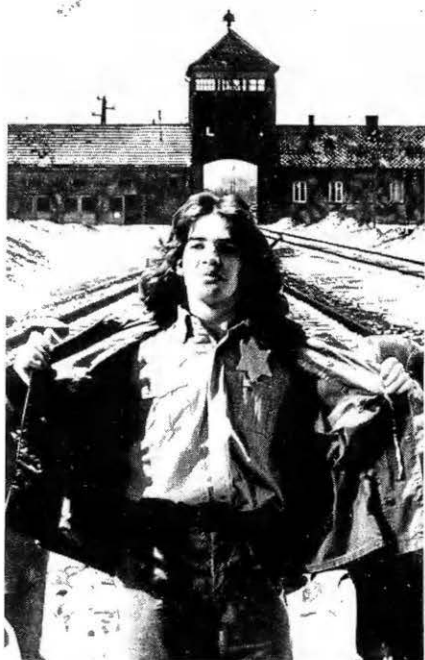


Cendres de Brecht, 2 (1982)

Fotomontage: Catherine Poher, Jan Rüz



82. Toni Cots, Iben Nagel Rasmussen, Francis Pardeilhan.





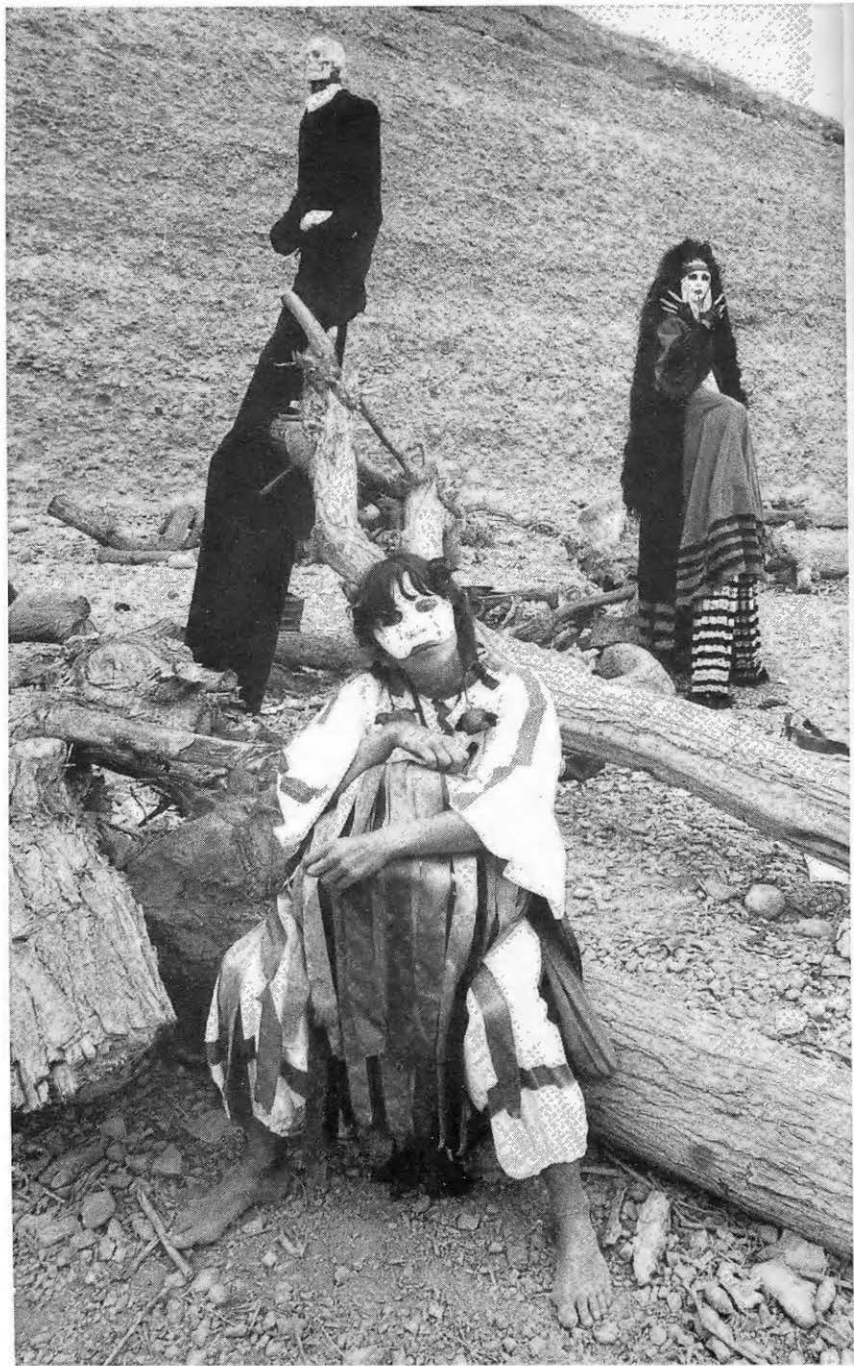
84. Torgeir Wethal, Silvia Ricciardelli, Roberta Carreri



85. Toni Cots



86. Iben Nagel Rasmussen



gueren amagat durant tres anys. Temien que el reialme es desmantellaria si se sabia la mort del rei... És per això que passejaren el cos del difunt pel reialme, presentant-lo no com un cadàver posat damunt d'una llitera, sinó com un ancià feble i sense forces instal·lat en una carrossa i al qual els seus homes de guerra tenien el deure de retre homenatge. Tots els seus amics li feien molt de cas, fins i tot després de la seva mort...»

Chr. Ludvigsen

Escenes:

1. Alceſtis anuncia al poble la mort del seu pare, el rei Frode Fregod. Reacció del poble. Lamentacions d'Alceſtis al costat del seu pare. Transmet al poble l'últim benefici que el rei difunt li atorga: uns cops de fuet. El poble amortalla el rei i els pretendents al tron es preparen per al combat, el vencedor del qual serà el nou rei.
2. Admet surt vencedor de la prova. El seu primer discurs és un acte d'autoritat amb el qual anuncia que, en endavant, tots els combats són abolits: «Recordeu-vos de la violència tal com ha regnat: un malson. Si algú vol fer mal, que me'l faci a mi. El transformaré en un dia d'estiu.»
3. Durant el discurs, el poble s'allunya del rei. El troba massa poc bel·licós i que s'aparta de la tradició de la dinastia. El descontent es manifesta per un atac contra Admet. Aquest l'esquiva i no deixa el seu camí per aquestes amenaçes. Pronuncia un segon discurs en què proclama que tots els homes són germans: «Aneu entre els vostres germans com llavors de futur, d'aquest futur que tots posseïrem.» Els demana de trencar la pedra en la qual estan tancats per fer sorgir l'estàtua que hi ha amagada. Admet acaba el seu discurs donant la llibertat al seu poble.
4. El poble aprofita la seva llibertat al ritme de dos cants. El text de l'un proclama que l'home és Déu; l'altra tonada diu: «La terra ha de ser assolada i saquejada.» Després d'haver-se embriagat de llibertat, el poble s'ensorra. Admet, per primera vegada, manifesta un dubte sobre la grandesa de l'home. Però vol, malgrat tot, continuar l'obra empresa. Tan aviat com gira l'esquena és assaltat de nou. Aquesta vegada encara esquiva el cop i obliga el poble a retirar-se.
5. Al mateix temps que el tron, Admet havia guanyat la filla del rei difunt, Alceſtis. En la nit de noces, evoquen junts els seus somnis d'adolescents: un amor perfecte i etern. Per la seva banda, Alceſtis descriu amb un llenguatge brutal com el príncep encisador que ella esperava l'havia de posseir. Al seu torn, Admet explica el somni que més estima: que tots els homes, les dones, els infants del reialme comparteixin amb ell la mateixa felicitat.

6. Durant aquest temps, el poble no dorm i prepara la seva revol-
ta: troba irresponsables i puerils els ideals del nou rei: llibertat-
igualtat-fraternitat-amor-responsabilitat. «Hem d'actuar de pres-
sa, abans que Admet no ens transformi a tots en homes.»
7. Admet es presenta en plena conspiració. Revela allò que ha de-
cidit: l'ús de la força és abolit; tot es resoldrà amb amor i com-
prensió. Aboleix el seu títol i demana al poble que el tutejini i
que, en endavant, l'anomenin pel seu nom propi: Admet: «Tots
som iguals en l'era democràtica que comença avui.»
8. Admet s'informa d'allò que ha estat previst per aquest dia: l'exe-
cució dels condemnats a mort. Decideix d'abolir la pena de mort.
El poble protesta. Alcestis afirma que una mesura així és capaç
de provocar una revolució. El poble suplica Admet que no es
privi d'aquestes execucions públiques. Admet no cedeix. Anuncia
que el botxí en endavant quedarà sense feina i que amb el seu
sou es finançaran concerts. Concerts? El poble s'interroga sobre
el sentit d'aquesta paraula estranya. Adjura el rei d'una manera
cada vegada més urgent: «Turmenta'ns com els altres reis. Qui
t'estima, et farà plorar.» Un camperol amb ganes de ser castigat,
bufeteja Admet. Però aquest respon amb un sermó: «Si algú et
bufeteja la galta dreta, para-li també l'altra.» El gest segueix a
la paraula. El poble fuig.
9. Alcestis exhorta Admet a fer el seu deure de sobirà: «Jutja els
malfactors sense pietat.» El rei s'informa dels crims. El poble
i la reina li enumeren els crims i els criminals. Admet els gràcia
tots. Fins i tot va a rentar els peus d'un d'ells. Al llarg d'aquesta
operació anuncia la dissolució de l'exèrcit.
10. «Alcestis, anem a visitar el nostre reialme per conèixer la gent,
les tribus, els boscos i fer estada als llocs que han vist els altres
reis.» Dites aquestes paraules d'Admet, ell i la reina es posen
en marxa.
11. Durant la seva absència, el poble exhuma el cadàver del rei Fro-
de Fredegod i el porta triomfant a través del reialme.
12. Admet i Alcestis viatgen. El rei se sorprèn de no veure ningú
venir al seu encontre. Alcestis li recorda les gentades que corrien
a aclamar el seu pare. Era el temps en què es podia deixar l'or
al llarg dels camins sense que ningú gosés robar-lo. Ella exhorta
Admet de tornar a les tradicions d'una justícia rigorosa. La seva
querella s'acaba amb aquestes paraules d'Admet: «Aquest món
és un ou que ha de ser portat amb precaució. Allò que hagi de
fer, fes-ho i no facis preguntes.»
13. Alcestis, tota sola, cerca el seu pare en la nit. Medita sobre la
seva solitud i aspira amb nostàlgia a la pau del no-res.
14. Els camperols interpellen la reina: «El rei, el teu pare, és aquí,
ha tornat al seu reialme per restaurar el seu poder i la nostra
prosperitat.»

15. La joia d'Alcestris no dura gaire. Descobreix que el seu pare no-més és un cadàver. «És tot: un cadàver al cor del món, un cadàver desitja el poder?» Vol rebutjar-lo, després cedeix i el pren en els seus braços: «Vull perpetuar la teva herència, dóna'm la teva força.»
16. Admet torna. Alcestris li anuncia que el seu pare ha reprès el poder. Admet li fa notar que aquest rei no és més que un cadàver i que el poble vol ser enganyat. Exposa la seva visió sobre una nova societat i homes nous que hauria volgut fer sorgir: cadascú s'hi hauria desenvolupat com un arbre potent, sense fer ombra als altres. «El rei mateix hauria estat un servidor.» Els camperols que l'escoltaven mormolaven que la seva pretesa bondat no és més que complicitat amb els criminals.
17. Admet demostra que els vius tenen poder sobre els morts. Els camperols reaccionen. Tornen a agafar el cadàver i un d'ells és coronat rei. «El rei viu, i la terra serà saquejada i assolada.»
18. «Sacrificis, dolor, lluites, és el que vol el poble.» Alcestris assenteix a les paraules d'Admet. Però quan el rei li proposa de deixar-ho tot per anar a trobar la felicitat vora el mar, ella refusa. El rei ha de complir el seu deure, no allò que el seu cor desitja. Admet assegura que ho ha donat tot i que s'ha sacrificat per un poble que vol viure en les tenebres de la ignorància. Alcestris respon: «Aquell qui més sacrifica, més obliga.»
19. Alcestris agafa coratge per a l'acte que ha de dur a terme. Dóna al rei els seus darrers consells: tallar el coll als seus millors amics, fer assassinar els seus pares i emmetzinar els seus fills. «Com germina la llavor? Mor, i quan mor sap que viu.»
20. Després del suïcidi d'Alcestris, planys d'Admet damunt el seu cadàver. S'apropa al seu poble i...

Min fars hus

(La Casa del Pare)

Dedicat a Fiodor Dostoievski

«De vegades passa que ens rememorem inconscientment d'una munió de coses estranyes, fins i tot en el moment de ser conduïts al cadafal.»

F. Dostoievski

L'abril de 1971, els actors i jo mateix decidírem que el nostre proper espectacle giraria a l'entorn de la biografia de Fiodor Dostoievski. Una sèrie d'esdeveniments de la seva vida havia retingut la nostra atenció: la relació amb el seu pare, a qui els seus serfs assassinaren per venjar-se de la seva tirada a abusar de les seves filletes; la trobada amb la *intelligencija* de Sant Petersburg; el saló literari de Petrachevskij i els dimecres de discussions il·legals; l'arrest i la posada en escena de l'execució a la plaça Semionovskij; l'estada a casa dels morts siberians; la fascinació del joc; la vida amorosa apassionada.

Ben aviat, ens adonàrem que la traça objectiva de la biografia començava a confondre's amb la visió de les pròpies experiències de Dostoievski tal i com les havia destil·lat a les seves novel·les. La seva epilèpsia fou la malaltia del príncep Mychkine i de Smerdiakov; el conflicte amb el seu pare per les confessions dels germans Karamazov; els seus amors com una constant situació de tria-passió: una dona entre dos homes, un home entre dues dones. És així com la biografia vingué a barrejar-se amb l'univers que Dostoievski havia evocat en les seves obres.

En aquest territori flotant, el treball prengué una nova direcció: les situacions històriques i literàries ens feren desembocar en unes associacions, uns canvis sobtats de pensament, unes qüestions personals, sobre una visió d'una Rússia-cosmos que també estava obsessiada pels personatges de Leskov, Gogol i Gontcharov.

L'espectacle és el resultat de la trobada de Dostoievski i nosaltres. Hi podem discernir unes al·lusions i unes situacions de la seva vida i de les seves obres, però tot ha estat passat pel sedàs de les nostres veritats, experiències i nostàlgies. Un tomb de reconeixement per la Casa del Pare.

Eugenio Barba
maig 1972

Actors:

Jens Christiansen,
Ragnar Louis Christiansen,
Tage Larsen, --
Else Marie Laukvik,
Iben Nagel Rasmussen,
Ulrik Skeel,
Torgeir Wethal.

Assessors literaris:

Christian Ludbigsen,
Peter Seeberg.

Guió i direcció: Eugenio Barba.

Primera representació: Holstebro, abril 1972.

Johan Sebastien Bach

Espectacle còmic que barreja pallassades de circ, *lazzi* de la Commedia dell'Arte i quadres del teatre de fira.

Actors:

Torben Bjelke,
Toni Cots,
Francis Pardeilhan,
Silvia Ricciardelli,
Julia Varley.

Primeres representacions: Carpignano, juny 1974.

El llibre de les danses

(Danséenes bog.)

La dansa sempre ha estat un mitjà d'expressió de l'actor, tant en la tradició occidental com en la d'altres cultures.

En el *Nō* i el *Kabuki* japonès, en els diferents tipus d'espectacles berlinesos, en el *Kohn* tailandès i en el *Kathakali* indi, l'actor és primer i abans que res un dansaire. Fins a l'arribada del Renaixement, quan la paraula va esdevenir preeminent, la forma d'expressió de l'actor en el món occidental era la dansa. Bufons, saltimbanquis, malabaristes, funàmbuls i actors de la *Commedia dell'Arte*, tots s'expressaven a través dels models de moviment, la tensió, la composició i l'energia dels quals pertanyien al món de la dansa.

La dansa, expressió emocional del cos, és l'element fonamental en totes les cultures que no es manifesten a través de la paraula escrita, sinó més aviat a través de les relacions establertes per una presència física, el dansari, el cantant, el narrador.

La dansa unifica la comunitat i els cossos es transformen en escriptura vivent que reflecteix les normes i la història.

El llibre de les Danses és un espectacle entorn de la dramaticitat elemental que caracteritza l'home i el seu univers emocional: combat i violència, sigui de la natura, sigui dels dissemblants, esclat d'esperances i desigs, ironia, abandonament total en nom dels somnis i de les associacions personals.

A partir d'aquests fonaments històrics, l'Odin Teatret s'aferrà a redescobrir l'actor dansant tal i com s'havia modelat per les condicions de la nostra època.

Actors:

Roberta Carreri,
Tom Fjaordefalk,
Tage Larsen,
Else Marie Laukvik,
Iben Nagel Rasmussen,
Torgeir Wethal.

Guió i direcció: Eugenio Barba.

Primera representació: Carpignano, juliol 1974.

Come! And the day will be ours

«L'anomenaven Tashunko Witko perquè havia experimentat que hi havia dues realitats, una, la que tu comparteixes amb els teus semblants, i la que només et pertany a tu, aquella en què els cavalls poden dansar com folls.»

Actors:

Amb un banjo: Roberta Carreri.

De blanc: Else Marie Laukvik.

Amb un tambor: Iben Nagel Rasmussen.

Amb una guitarra: Tom Fjordefalk.

Amb un violí: Tage Larsen.

Amb un llibre: Torgeir Wethal.

Guió i direcció: Eugenio Barba.

Primera representació: Caracas, maig 1976.

Nota: L'article *Arrels i Fulles* d'Eugenio Barba (p. 137) està molt lligat a aquest espectacle.

Anàbasi

Anàbasi, espectacle de carrer, pren el títol de la crònica de Xenofont, l'escriptor grec del segle iv abans de J. C.

L'*Anàbasi* de Xenofont narra la història d'una expedició militar grega aïllada en terra estrangera. Ha de fer un llarg viatge, enmig de poblacions hostils i de poblacions amigues, superant els obstacles naturals, els perills d'atacs provinents de l'exterior i els perills interns de dissidència i de discòrdia, abans de poder arribar al mar i embarcar-se per retornar cap a la pàtria.

Aquests 10.000 grecs que baixen pel Tigris i travessen Pèrsia i Armènia vénen de diverses ciutats, parlen diferents dialectes, tenen tradicions, religions i costums diferents. Tot i això, obligats a defensar-se, a lliurar i acceptar combats, han creat, al llarg del viatge, una organització social interna complexa que els permet de prendre decisions ràpides respectades per tots, sense crear jerarquia i preservant la llibertat de cada individu.

L'arribada al mar i la marxa cap a la pàtria trenquen aquesta unitat que, símbol pels grecs dels anys i segles a venir, durà tant de temps com durà la seva consciència quotidiana del perill que els amenaçava.

Actors:

Torben Bjelke,
Roberta Carreri,
Toni Cots,
Tom Fjordefalk,
Francis Pardeilhan,
Tage Larsen,
Else Marie Laukvik,
Iben Nagel Rasmussen,
Silvia Ricciarellí,
Julia Varley,
Torgeir Wethal.

Guió i direcció: Eugenio Barba.

Primera representació: Barcelona, abril 1977.

El milió - Primer Viatge

(Millionen)

Comèdia musical autobiogràfica.

El Milió presenta episodis i trobades de l'Odin Teatret amb els paisatges i les ciutats: Amèrica del Sud i Àsia, Oslo i Bali, l'Amazònia i Holstebro. Enraonies d'actors, inversemblants, exagerades, mistificadores.

El Milió —Primer Viatge— està dedicat a Marco Polo.

Marco Polo (1254-1324) fou el primer europeu que explorà l'Extrem Orient. El 1271 marxà de Venècia en companyia del seu pare i del seu oncle i, a través de Pèrsia, el Pamir, Turquestan i el desert de Gobi, arribà a Pequín, ciutat que Khubilai Khan, el sobirà mongol, n'havia fet la capital del seu imperi. Khubilai Khan rebé els visitants europeus efusivament. Marco Polo guanyà la seva confiança i fou enviat en missió, com a ambaixador, a totes les regions de l'imperi. És d'aquesta manera que aprengué a conèixer Àsia, d'Indonèsia a Indo-Xina, de Ceilan a Ormuz.

Marco Polo tornà després de 24 anys d'absència a Venècia d'on havia sortit a disset anys.

Contà tot el que havia vist: les ciutats immenses i les seves multituds, les grans planes i les altituds, les esplendors i els horrors. Els seus auditors rigueren i l'anomenaren «Millione», milió, perquè cada cosa que descrivia era milers de vegades més gran, milers de vegades més inversemblant, milers de vegades més cruel del que s'imaginaven. Mentre era a la presó, dictà la seva biografia, però els seus contemporanis també se'n reien, com s'havien rigut d'ell, i a la seva narració li posaren el sobrenom de «El Milió», «El Llibre de les Meravelles», enraonies de mistificador.

Va ser a principis dels 1840 que els primers europeus, després de Marco Polo, van visitar les mateixes contrades: les seves descobertes confirmaren les històries d'aquell.

Actors:

Torben Bjelke,
Roberta Carrerí,

Toni Cots,
Tom Fjordefalk,
Francis Pardeilhan,
Tage Larsen,
Else Marie Laukvik,
Iben Nagel Rasmussen,
Silvia Ricciardelli,
Julia Varley,
Torgeir Wethal.

Guió i direcció: Eugenio Barba.

Primera representació: Aarhus, setembre 1978.

Cendres de Brecht 2

(Brechts Askes 2)

Dedicat a Jens Björneboe

... cantonades i places a Berlín amb el teatre agit-prop, l'Exèrcit de Salvació i l'Opera de Tres Rals... La pujada irresistible... l'exili... la Xina de Lao Tse... Guerra dels Trenta Anys i de 1939-45... la voracitat de saber de Galileu... el suïcidi de Walter Benjamin... la mort de Margarete Steffin... el setge de Halle... el judici i l'execució de Caterina la Muda... davant la Comissió d'Activitats Antiamericanes... la postguerra...

Dramatis Personae:

Bertold Brecht, Me-Ti, Tu, Lao-Tse, Helene Weigel, Caterina, la filla muda de Mare Coratge, Schweyk, Groucha, una cantinera, el camperol caucasià Yusup, un duaner xinès, Mackie el punyaler, Jonathan Jeremiah Peachum, Celia Peachum, Polly Peachum, un barquer xinès, Jeanne Dark, Yvette Pottier, Margarete Steffin, Arturo Ui, Puntila, Hans Eisler, Marie Sanders, l'amant jueu de Marie Sanders, Walter Benjamin, Galileo Galilei, Andrea Sarti, Josef Mengele, Ilse Kock, un sots-oficial de la SS, Robert E. Stripling, Francis Bacon.

Actors:

Roberta Carrerí,
Toni Cots,
Tage Larsen,
Francis Pardeilhan,
Iben Nagel Rasmussen,
Silvia Ricciardelli,
Ulrik Skeel,
Julia Varley,
Torgeir Wethal.

Text i direcció: Eugenio Barba.

Primera representació: Holstebro, gener 1982.

Nota: L'article d'Eugenio Barba *Diàlegs amb Brecht* (p. 167) parla d'aquest espectacle.

Epíleg

per Ferdinando Taviani

Odin, aquest nom ens hauria de suggerir un teatre sense programa, ni doctrina, ni tesi a demostrar. Més aviat ens hauria de fer pensar en unes preocupacions, unes qüestions, potser unes obsessions, que un teatre afronta i combat oferint-les a la mirada dels espectadors com per fer l'anatomia de l'esperit del nostre temps.

Odin és el déu escandinau de la guerra, el déu del furor sagrat, destructiu i autodestructiu, el déu, diríem, que presideix la història del nostre segle. Però també és el xaman que deixa arribar les forces obscures a la llum, les illumina i les transforma en una força fèrtil. En aquest aspecte, Odin és un déu de la saviesa, entesa com la capacitat de dominar i transformar els elements obscurs i destructors que combaten en el fons dels individus i de les societats. I, també, és un déu de la saviesa, de l'equilibri entre paors i forces oposades, de la saviesa com a tensió i no com a refús il·lusionari del pretès «Mal».

«Talment com els nostres avantpassats evocaven i combatien els dimonis donant-los lliure curs en cerimònies col·lectives —escrivien fa uns anys Barba i els seus companys presentant el seu teatre—, heu-nos aquí també reunits, actors i espectacles, per posar al descobert la *cara Odin* que és a l'aguait en la nostra obscuritat, i per afrontar-lo a plena llum.»

En una altra banda, Barba ha explicat que la tria del nom Odin havia estat gairebé fortuïta i improvisada, feta en la urgència de trobar un nom per presentar-se a l'exterior, després d'un any de treball. L'anècdota és com totes les anècdotes: serveix per oposar la crònica a la història. «Cap reflexió no m'ha dut —explica Barba— a trobar el nom d'Odin; el vaig trobar al carrer, literalment, passant revista mentalment de tots els noms possibles. Vaig aixecar els ulls i vaig veure el nom d'un carrer: "Odin gate." De seguida vaig pensar: aquest nom sona bé.»

Tot procés creatiu (com la història sencera de l'Odin Teatret, els seus espectacles, les seves tries d'accions) es caracteritza per l'aliatge entre atzar i necessitat. Aquests dos conceptes, que des del punt de vista de la lògica abstracta són oposats, en la lògica de la realitat són

la cara i la creu l'un de l'altre: el nom d'Odin va ser trobat per Barba precisament perquè era profundament necessari.

Després d'anys de treball, des que l'Odin Teatret ha recorregut un camí que l'ha dut a uns resultats aparentment molt allunyats dels seus punts de partida, podríem dir que el sentit profund de les seves accions i dels seus espectacles, el «secret» de la seva història, ja era completament inscrit en el seu nom.

1964: TEATRES I GRUPS

L'Odin Teatret es fundà el primer d'octubre de 1964, a Oslo.

Els centres de la cultura teatral són a d'altres bandes. A Escandinàvia, la capital teatral és Estocolm: en el Dramaten, Alf Sjöberg, director de reputació internacional, munta tant els clàssics com Brecht. El mateix teatre presenta alhora els espectacles d'un altre cèlebre director: Ingmar Bergman. El novembre de 1964, en el Moderna Museet d'Estocolm, tingué lloc una vetllada teatral particular: el públic assisteix a una sèrie d'experiències científiques que es despleguen a un ritme cada cop més frenètic. Uns conills d'Índia humans, fumant cigarreta darrera cigarreta, corren, mentre que uns tècnics mesuren el seu grau d'intoxicació. Altres conills d'Índia són estimulats elèctricament i un home, estirat damunt d'un llit, el rostre transformat en el d'una rata, acciona unes descàrregues elèctriques que li procuren orgasmes repetitius, com ho feien les rates en el curs d'unes experiències científiques similars.

L'espectacle, orquestrat pel pintor Oyvind Fahlström, dura una hora: els espectadors no veuen una història, assisteixen a un esdeveniment.

El medi artístic d'Estocolm es troba entre els primers a organitzar *happenings*, la darrera novetat vinguda dels Estats Units. En el curs d'aquests *happenings*, les tendències i les inquietuds de la pintura i de la música d'avantguarda s'alien a les de l'avantguarda teatral: destrucció de la significació, ruptura del «circuit de la informació». Però també eloqüència del fet pur.

Una vegada més, sota una forma aparentment irrecognoscible, l'art del teatre sembla no ser res més que una antologia de totes les altres formes artístiques.

Aquests anys són, per a Europa, els del *boom* econòmic. A Itàlia, parlen de «miracle», Alemanya passa a ser una gran potència industrial, el Mercat Comú veu el futur amb optimisme i pensa engrandir-se. A Escandinàvia, el nou aspecte del Welfare State és simbolitzat per Estocolm, ciutat que perd el seu caràcter de vella capital nòrdica i es transforma en una metròpoli de l'era de la tecnologia avançada.

Un escriptor alemany, que viu de fa anys a Estocolm, Peter Weiss,

acaba ja d'escriure, el 1964, el seu *Marat Sade*. L'any següent, escriurà *La Instrucció*, un «oratori» basat en els testimoniatges en els processos dels criminals nazis dels camps d'extermini.

Els temes de l'absurditat quotidiana són de mica en mica reemplaçats, en el teatre, pels de la follia, l'excés, la violència de les institucions. Les distincions —acceptades en els anys 50— que oposaven el teatre polític, didàctic i racional a l'individual, de l'angoixa existencial, s'ensorren. La representació de la història i la de l'individu, trobant-se, perden la seva claredat: la claredat ideològica del teatre brechtia desapareix simultàniament a la paradoxal claredat del pessimisme lògic de Beckett i Ionesco, els grans innovadors dels anys 50.

La Revolució Francesa es perd en l'esperit de Sade, i Sade es perd en la Revolució Francesa.

Jean Genet escriu «cerimònies» carregades de violència individual i de rebellia. El 1961, havia escrit *Els Paravents* sobre la guerra d'Algèria. A França, les representacions en foren prohibides fins el 1966.

Ja no és tan fàcil d'imaginar «l'explosió de la pau» a tot el planeta sencer: als Estats Units, són els anys de Johnson, el qual envià centenars de milers de joves americans al Vietnam; a l'URSS, Brejnev i Kosygin posen fi a les esperances suscidades per Khruixtxov. A Xina, Mao emprèn el 1966 la Revolució Cultural, que tindrà unes conseqüències enormes en les idees i els costums de les generacions a venir.

Per primera vegada, els profetes de calamitats comencen a ser escoltats: la ideologia comuna no és una querella entre partits germans, sinó el primer símptoma d'un conflicte entre superpotències.

També en el «petit món» del teatre, hi ha certes que comencen a esquarterar-se. Els anys 50 havien estat els del Berliner Ensemble, del Piccolo Teatro di Milano, del Théâtre National Populaire de Jean Vilar. El teatre era pensat com a representació i anàlisi dels grans conflictes històrics i de classes, un «servei» cultural públic per a tots. Els crítics i els universitaris continuen desenvolupant la teoria del Teatre Municipal i del Teatre Públic. Louis Althusser, filòsof francès a l'avantguarda dels estudis marxistes, consagra un assaig famós a *El Nost Milan* posat en escena per Strehler: un drama naturalista s'ha transformat en un espectacle materialista, exemple d'un teatre nacional i popular.

Apareix un altre exemple: el de Roger Planchon, que ha trencat el monopoli teatral parisienc i ha creat un immens teatre amb capacitat d'acollir 2.000 espectadors, en el barri obrer de Villeurbanne, prop de Lió. El teatre de Planchon s'anomena Théâtre de la Cité.

Fets nous, encara poc coneguts, comencen a espargir gèrmens del dubte sobre les teories i els ensenyaments de les ideologies del teatre.

El 1964, el Living Theatre arriba a Europa, exiliat dels Estats Units. «Somniant amb una societat sense diners, el Living està obligat a ocupar-se cada dia dels problemes financers», escrigué Pierre Biner. La Fundació Ford negà una subvenció a aquest grup de teatre anar-

quista, motivant el refús per un argument a la Brecht: el Living no paga prou els seus actors perquè puguin tenir una formació professional adequada.

A París, a la fi del 1964, el Living presenta *Mysteries and smaller Pieces*, un espectacle sense text, basat en l'expressió física dels actors. En el curs del mateix període, els primers escrits relatius al treball de Grotowski comencen a circular: articles d'Eugenio Barba, publicats en revistes teatrals de diferents països, parlen de l'abolició de l'escena, d'actors que es mouen i actuen en tot l'espai sencer. Parlen d'un espectacle en el qual l'heroi polonès Kordian és presentat com a internat en un hospital psiquiàtric i els seus ideals romàntics tractats com a deliris d'un malalt mental. També parlen d'un gran text simbolista de Wyspianski que Grotowski presenta interpretat pels internats d'un camp d'extermini nazi.

Grotowski no fa un «teatre per a la ciutat.» Treballa en un local minúscul, a Opole, en el qual no poden entrar més de cent espectadors.

Però en aquest local separat del «gran públic de teatre» —dirà més tard Peter Brook— «era possible d'assistir a allò que semblava impossible en el teatre: la representació, a nivell físic, emocional i intel·lectual, de l'horror, de la degradació, de la violència i del martiri a l'interior d'un camp de concentració.»

Tampoc el Living no fa un «teatre per la ciutat». Més aviat un teatre contra la ciutat. Els seus espectacles —molt temps ignorats en els medis oficials del teatre— són seguits no només pels intel·lectuals d'avantguarda, sinó també pels joves, cada cop més nombrosos, de la «resistència civil», els pacifistes del *sit-in*.

A Escandinàvia, a principis dels anys seixanta, el moviment d'oposició dels joves es desplega abans que en d'altres països d'Europa: les grans manifestacions contra la bomba atòmica eren també manifestacions per una nova qualitat de vida, per una nova cultura, el somni d'una societat alternativa a la societat de consum. Eren, potser, l'anunci d'aquest gran moviment de rebel·lió dels joves que esclataria anys després, el 1968.

Aquests signes es manifesten en el teatre per espectacles d'oposició a la tradició dels «clàssics», considerats com a fetitxes d'una cultura a contradir i a destruir, o bé com a productes del mercat de l'art; espectacles en els quals els actors s'oposen als espectadors, vistos com a representants de la societat burgesa.

Els gestos de menyspreu que havien caracteritzat les vetllades tumultuoses de l'avantguarda històrica —dadaiisme i surrealisme— tornen: Peter Handke escriurà, el 1966, una peça, resum de totes aquestes tendències: *Insults al Públic*.

En el nou teatre polític, el caràcter didàctic tendeix a eclipsar-se darrera la sàtira, la denúncia, les peroracions. «L'altre» de Brecht, no és només Artaud, sinó el teatre d'intervenció directa. *Mc Bird* —una

sàtira universitària arran de l'assassinat de Kennedy i del govern Johnson, representada com una paròdia de Macbeth— esdevé un escàndol nacional als Estats Units i objecte de debats a Europa; a Londres, Peter Brook presenta un espectacle sobre els bombardeigs al Vietnam; *Viet-Rock*, de Megan Terry, és reprès i imitat a molts països; Le Roy Jones dona expressió teatral a la rebel·lió negra amb *L'holandès* i *L'esclau*. El 1967 escriu i posa en escena *The Slave-Ship*, evocació de la deportació dels negres de l'Àfrica seguida d'un atac contra la ideologia del pacifisme i de la integració; Martin Luther King és decapitat en efígie i els actors juguen a pilota amb el seu cap. A la fi de l'espectacle, donen la mà a tots els negres presents a la sala i ignoren els blancs amb desdeny: no és per a ells que han fet l'espectacle. Però la companyia ja és cèlebre i va de *tournée* per les capitals europees.

Sembla, per contra, que només facin teatre per a ells mateixos, uns quants joves noruecs que es reuneixen el mes d'octubre de 1964 entorn d'un italià de 27 anys que viu i treballa a Oslo, per crear un teatre de nom mític i comprometedor: Odin Teatret. A part d'aquest nom d'una divinitat llibresca, no tenen res: ni lloc estable, ni subvenció, ni veritable formació professional. No s'adrecen a un públic concret, ni tampoc no es reuneixen entorn del projecte d'un espectacle concret.

Volien esdevenir actors, però per a la majoria aquesta possibilitat sembla descartada: Eugenio Barba, el jove italià que els ha reunit, entrà en contacte amb ells obtenint de l'escola de teatre d'Oslo la llista dels candidats refusats en el concurs d'entrada. Barba desitjava ser director d'escena, però cap teatre oficial no estava disposat a donar feina a un jove de qualificació professional incerta i que, a més, no coneixia perfectament el noruec: com podria, per exemple, dirigir la dicció dels actors?

De fet, Barba va passar per moltes escoles, però llevat d'un període d'un any, cap no ha estat una escola de teatre normal. Utilitza el terme «escola» en el seu sentit més ampli, incloent-hi no solament l'institut i la universitat, sinó també la fàbrica, el treball en un vaixell, l'activitat política, els llargs viatges i, per sobre de tot, la lluita per preservar, en tant que emigrant, la seva pròpia identitat.

L'Odin Teatret neix, sembla, com a teatre que no respon més que a unes necessitats privades. Res de sorprenent: és la resposta a una privació.

Barba i els seus actors treballen de dia per guanyar-se la vida i, al vespre, s'entrenen en llocs provisionals, una sala a la universitat, la sala del centre cultural dels arquitectes, un refugi antiatòmic que regalima d'humitat.

Else Marie Laukvik, una de les fundadores de l'Odin Teatret, recorda: «Hi havia moments de dubte. De vegades, podia molestar de

veure les reaccions dels qui preguntaven què fèiem: teatre en un refugi? Només cinc? Rebutjats per l'escola de teatre? Dirigits per un italià de Polònia? Sense escenari? Però... i el públic?» Continua: «Alguns pensaven que vivíem a les costelles de la societat, sense fer res d'útil i, pitjor, res d'acceptable.»

Només són quatre perquè la manera en què Barba ha definit el treball ha decebut les il·lusions de la majoria dels joves aspirants a actors. Fins i tot a aquests quatre, no sembla útil ni acceptable d'entrenar-se tant de temps amb penosos exercicis d'acrobàcia. Torgeir Wethal, un altre fundador de l'Odin, diu: «Em recordo d'aquest període com d'un malson físic. Quan vaig començar, jo era completament rígid i sense resistència. Vaig necessitar gairebé sis mesos per aprendre els elements més simples de l'entrenament, els mateixos que la majoria dels nostres alumnes aprenen, avui, en quinze dies.»

Aïllat i autodidacte, l'Odin es veu obligat a buscar inspiració en els grans mestres del passat, a través dels llibres, Stanislavski, Meyerhold, sobretot. Però, el que fan no és *recognoscible*. No tenen la possibilitat de referir-se, per abonar les seves tries pràctiques, a d'altres experiències que tinguin ja un cert prestigi cultural.

Poca gent, el 1964, coneixia l'existència de Grotowski, del Living, o les experiències que Peter Brook —conegut per les innovacions de les seves posades en escena de Shakespeare amb actors com Lawrence Olivier— està duent a terme amb un grup d'actors, inspirant-se en el Teatre de la Crueltat d'Artaud.

Dario Fo encara no ha abandonat el territori del teatre burgès i presenta les seves «farses» surrealistes i satíriques en els més grans teatres de Milà i de Roma.

Ronconi continua essent un actor de segona fila en els espectacles mediocres del teatre oficial.

En els seus aspectes més evidents, la recerca teatral és confiada a la posada en escena i al treball dramàtic. L'actor que s'entrena cada dia i no es limita ni als assaigs ni als espectacles és pràcticament desconegut, o conegut només en el context d'una civilització llunyana i arrelada a uns valors tradicionals: la civilització oriental.

En el curs de la primavera de 1966, el «fenomen Grotowski» esclata a París, en el festival del Théâtre des Nations dirigit, per primera vegada, per un dels protagonistes del teatre europeu, Jean-Louis Barrault.

El Príncep Constant es converteix en l'esdeveniment de l'any. Immediatament és catalogat com a exemple autèntic del teatre artaudià. Ràpidament el nom de Grotowski també es transforma en adjectiu, el qual es farà servir per catalogar d'altres grups de teatre.

La primera *tournee* per Europa occidental del teatre de Grotowski ja s'havia produït, tanmateix, un any abans de la *tournee* parisenca. Es desenvolupà a Oslo, Estocolm i Copenhagen, organitzada per l'Odin Teatret.

Dos anys abans, el 1964, al moment en què l'Odin començava el seu treball, fou publicat a Itàlia un llibre de Barba sobre el treball de Grotowski, *A la recerca del teatre perdut*. És la primera anàlisi del treball del mestre polonès; passa pràcticament desapercebut a Itàlia, però encertadament, en «Les Temps Modernes», la revista de Sartre, hi ha un llarg informe de Renée Saurel. Al llarg dels anys següents, el llibre serà tan buscat que esdevindrà gairebé una raresa bibliogràfica.

Mentre que Grotowski arriba a París i al reconeixement internacional, l'Odin ha de marxar de Noruega i establir-se a Dinamarca. A Oslo, les possibilitats de sobreviure han esdevingut nul·les. De les cinquanta representacions d'*Ornitofilena* (Els amics dels ocells), el primer espectacle de l'Odin presentat per primera vegada el mes d'octubre de 1965, només deu es van fer a Noruega. L'Odin accepta aleshores la proposició d'una petita ciutat de 20.000 habitants, Holstebro, al nord-oest de Dinamarca, que projecta i posa a la pràctica una política cultural completament nova.

Ornitofilena està basada en un text inacabat de l'escriptor noruec Jens Bjørneboe. En un petit poble de l'Europa del Sud, un grup de turistes estrangers decideixen de crear un complex hotelier modern, que permeti a la població local d'alliberar-se de la misèria. Els estrangers només posen una condició: els caçadors locals han de deixar de caçar i de matar els ocells. Però aquest «o bé - o bé» recorda una situació anàloga: vint anys abans, en aquest mateix poble, aquests mateixos turistes havien vingut, amb uniformes nazis, robant, condemnant a mort, afusellant i torturant. Els nazis d'ahir són els turistes d'avui, amics dels ocells, i els caçadors d'avui són els condemnats i els torturats d'ahir.

L'espai en el qual l'espectacle es realitza està disposat com una sala de reunions —o un tribunal— amb algunes taules petites entre les fileres dels espectadors. Les posicions es confonen: no cedir al xantatge, restar fidels als seus ideals de fa vint anys, significa, avui, no renunciar al joc ferotge de la caça. Acceptar el progrés, el «paradis turístic», les exigències d'una sensibilitat pacífica, significa, en una paraula, oblidar i traïr. Una noia se suïcida: el preu per un pare que ha acceptat d'oblidar. Darrera d'aquestes contradiccions, n'emergeixen d'altres. Tot l'espectacle —amb les seves evocacions ràpides dels pogroms, dels processos, de la violència en temps de guerra i de la del temps de pau— presenta la cara i la creu de cada situació. Els quatre actors es transformen en personatges constantment diferents. Passen de tons lírics i tràgics al grotesc; escenes totalment oposades es fonen les unes en les altres; l'expressió vocal i gestual sovint està en contradicció amb les paraules. La crítica d'un diari d'Oslo feia una observació que sovint es reprendria arran dels espectacles de l'Odin: «És pràcticament impossible de parlar d'aquest espectacle. Però era

una experiència estranya. Deixàvem d'estar distanciat dels problemes.»

Però quan l'Odin emigra a Holstebro, deixen de fer l'espectacle. Un dels actors es queda a Noruega, se n'han afegit de nous al grup, tot ha de tornar a començar pràcticament de zero.

LABORATORIS I RECERQUES

Laboratori és una paraula màgica: no significa res de concret i no sabem què s'hi amaga darrera.

En la història del teatre, hom recorda «laboratoris» de Stanislavski, de Vakhtangov, de Meyerhold, el de Copeau, aquest darrer havent estat més aviat una veritable escola de teatre.

Quan Grotowski definirà el terme, el 1959, en fundar el «Teatre Laboratori de les 13 Files» a Opole, emprà l'exemple de l'institut Niels Bohr: «És un lloc de trobada on els físics de diferents països fan experiències i els seus primers passos en el *no man's land* de la seva professió.»

Grotowski era un director d'escena «professional», els seus actors eren actors «professionals»: tots tenien un territori a abandonar per comprometre's en la via del laboratori.

Però el director i els actors de l'Odin no poden comprometre's en camins «nous». El seu *no man's land* coincideix precisament amb els primers passos que fan en la seva professió. Quina pot ser la seva justificació social, quan no tenen ni espectacles ni papers en regla, ni passat professional o títols culturals que puguin acreditar la tria d'un camí «experimental»?

El teatre laboratori d'Holstebro, més que com a institut de recerca, serà conegut per les seves activitats cap a l'exterior. Organitza seminaris per a la gent de teatre europeu i oriental; publica llibres i una revista que es refereix, com indica el seu nom, a les teories i a les tècniques del teatre: la Commedia dell'Arte, el Dionisisme, la Reforma del teatre a Rússia, el Teatre Polític de Piscator, el tractat de Zeami sobre l'actor *Nō*, el Teatre Clàssic Indi, Gordon Craig, el treball de Decroux, el de Grotowski.

El mateix eclecticisme caracteritza els seminaris: de l'un a l'altre, els participants tenen la possibilitat de treballar amb Jean-Louis Barrault i amb Jacques Lecoq, amb Dario Fo i amb la família de clowns italians Colombaioni, amb Hideo i Hisao Kanze del teatre *Nō*, amb Sardonio del teatre indonesi, amb Shanta Rao —la Isadora Duncan de la dansa índia—, amb Joseph Chaikin, Etienne Decroux, Julian Beck i Judith Malina, Otomar Krejvca, Charles Marowitz, Luca Ronconi, amb Jerzy Grotowski i l'actor que encarna la seva visió teatral, Ryszard Cieslak.

Del 1966 al 1972, és principalment per aquestes activitats d'organització cultural que l'Odin és acceptat a Holstebro i a Dinamarca. També és conegut a la seva pàtria pels nombrosos espectacles estrangers que hi fa venir i als quals organitza les *tournées*. A l'exterior, comença a ser apreciat pels seus propis espectacles, associats als de Grotowski perquè Barba havia estat amb ell durant tres anys, a l'època en què Grotowski començava la seva pròpia revolució teatral; i també, perquè, més que ningú, Barba havia contribuït a fer conèixer Grotowski a l'estranger. El llibre de Grotowski, *Cap a un Teatre Pobre*, que tindrà una influència incalculable sobre la història del teatre modern, fou publicat, a cura de Barba, el 1968, per l'editorial de l'Odin Teatret.

El 1967, l'Odin presenta el seu segon espectacle, *Kaspariana*. A l'Odin, hi ha una nova generació d'actors, i el tema tractat en l'espectacle és el de la transmissió de la cultura i de la dialèctica entre violència i educació, entre alliberament i colonització. El problema intern del grup coincideix amb una inquietud més general: són els anys al llarg dels quals la discussió sobre la «pedagogia nova» supera el medi dels especialistes i es transforma en un debat candent, amb implicacions polítiques majors, i que arribarà a canviar els costums.

En l'espectacle de l'Odin, tot això és filtrat a través d'un fet històric que, en el segle passat, havia estat al centre de la reflexió dels primers etnòlegs i antropòlegs: l'afer Kaspar Hauser, un jove «salvatge» descobert i «educat» a Nuremberg el 1828, i mort assassinat cinc anys més tard.

Com la majoria dels actors són estrangers i no poden expressar-se correctament en danès, l'espectacle es basa essencialment en accions dramàtiques i situacions inspirades en un guió de l'escriptor danès Ole Sarvig. Les paraules són explotades pels seus efectes sonors, i per les diferents associacions que un text en diversos llenguatges pot estimular, independentment del seu valor semàntic.

Kaspariana és convidada a la Biennal de Venècia, en el marc del teatre universitari: dues representacions que passen pràcticament desapercbudes. Només alguns crítics d'avantguarda aprecien l'espectacle com a exercici que revela el rigor tècnic i la disciplina dels actors.

L'espectador també és convidat a París pel festival del Théâtre des Nations que s'ha de celebrar el maig de 1968.

L'Odin no anirà a aquest festival: les manifestacions del Maig francès han portat a l'ocupació de l'Odéon, símbol del teatre burgès. Al seu director, Jean-Louis Barrault, se l'obliga a dimitir.

El 1968 marca, a tots els països de l'Europa occidental, el naixement de noves formes d'organització que no fan referència només a l'activitat política en sentit estRICTE, sinó també a una nova manera d'organitzar la vida cultural, la recerca d'una producció alternativa de música, de cinema, de literatura i de teatre. El revés d'aquesta

medalla és un rigor polític que sovint porta a la destrucció estèril i al judici sumari.

La revolució cultural xinesa constitueix un exemple, també per al teatre. L'Òpera de Pequín fou reformada i les traces d'un passat feudal —així com les de l'estètica aristocràtica— van ser esborrades; els actors vinculats a la tradició foren apartats. El teatre es transforma en una celebració de valors revolucionaris. Jiang Qing, la dona de Mao, avui vituperada com a membre de «la banda dels quatre», guia aquesta revolució teatral.

En el seu laboratori d'Holstebro, definit un dia com a «avançada monacal de teatre als confins d'Europa», l'Odin resta al marge del vent renovador que bufa sobre els joves en el 1968-1969.

Tot i així, havia organitzat, uns mesos abans, la *tournee* per Dinamarca i altres països escandinaus de *La Signora è da buttare*, sàtira antiamericana de Dario Fo. Fo s'havia revelat, a Escandinàvia, com un dels més grans actors-autors contemporanis. Havia fet un seminari a Holstebro, en el qual havia realitzat una sèrie de demostracions pràctiques a partir de textos vells de la cultura popular italiana. Aquestes demostracions forniren la base del seu espectacle *Mistero Buffo*, que, a Itàlia, esdevindrà el símbol d'un nou teatre, en el qual els lligams amb l'economia, l'organització i el públic del teatre burges quedem tallats, i que s'adreça directament a la classe treballadora i als militants d'esquerra.

A l'Europa del 68 fins i tot Brecht no queda estalvi de la lluita contra la tradició. S'ha dit que els directors revisionistes i burgesos l'han expropiat i «social-democratitzat». De vegades, l'acusació de ser un autor «burgès» s'estén fins al mateix Brecht.

En aquesta febre de rejuveniment, fins i tot Strehler, que ha creat amb el Piccolo Teatro di Milano un model de «teatre públic», deixa aquest teatre en el qual ha estat associat el seu nom des dels primers anys de la postguerra i funda un grup independent, el Teatro Azione, amb el qual munta *Cançó del fantotxe lusità* de Peter Weiss, una obra de documentació freda i sarcàstica sobre les atrocitats portugueses a Angola.

Però l'«aventura» de Strehler és de curta durada: el 1972 és de nou al front del Piccolo Teatro.

Barrault retornarà a un teatre «de veritat» molt més tard. Durant els seus anys «d'exili» munta espectacles sota un envelat de circ i en una sala de lluita lliure. Posa en escena, entre d'altres, un espectacle inspirat en Rabelais: la recerca d'un teatre total en el qual la dansa, la música, el gest i la paraula s'entrellacen en la nostàlgia partida cap a l'illa de la Utopia. La descoberta del plaer sensual en Rabelais és transformada en una sortida plena d'esperança cap al no-res que, sense voler, recorda les sortides de joves amb les quals acaben dos films de Fellini, el *Satyricon* i *Roma*.

El 1968, Brook publica una obra clarivident sobre el teatre, *L'Espai*

Buit, en el qual lliura unes definicions que ràpidament esdevindran eslògans. Parla del teatre «mortal» —no com ho pot ser una malaltia, sinó, diu, «mortal» com l'avorriment—, de teatre «sagrat» i preveu el naixement d'un teatre «brut» i «immediat», en el qual tots els aspectes de la realitat i de l'experiència poden ser representats, barreja de tragèdia i de pallassada.

La història anglesa sembla repetir-se: la revolució ha arribat a la Royal Shakespeare Company, el temple mateix del teatre clàssic, avançat en l'època i sense efusió de sang. El 1966, Peter Brook havia muntat un espectacle basat en les improvisacions dels seus actors i l'elaboració col·lectiva d'un text: *US* (tan «us» com «United States»), espectacle sobre els bombardeigs americans al Vietnam i sobre la responsabilitat d'Europa.

El 1970, funda el Centre International de Recherches Théâtrales a París, l'objectiu del qual no es limita només a la creació i a la representació d'espectacles.

Però per sobre de tot, des d'un punt de vista teatral, el 1968 és l'any de *Paradise Now* i d'*Orlando Furioso*.

El Living Theatre presenta *Paradise Now* a Avinyó i als halls d'universitats ocupades pels estudiants. Cada representació també és una manifestació política. La policia intervé sovint. El públic sempre és convidat a realitzar, ara i aquí, la seva pròpia revolució i a reconèixer, en els tabús sexuals, en l'aferrament a la propietat individual i en la por i el refús de l'altre, els mateixos signes de violència que caracteritzen el poder polític i la repressió.

El Living portarà a les seves últimes conseqüències la seva concepció del teatre com a mitjà d'acció política directa: no només el grup viu en comunitat anarquista, sinó que alguns dels seus membres, entre ells Julien Beck i Judith Malina, aniran al Brasil on organitzaran un teatre-diari d'agitació i de propaganda en les *favelas* de São Paulo, fins el dia en què seran arrestats per la policia.

A Europa, molts homes de teatre abandonen la concepció clàssica d'espectacle per desenvolupar un treball d'expressió teatral que desemboca o es lliga sovint a la manifestació política a les fàbriques, els barris obrers de les grans ciutats, les escoles.

Malgrat els esforços dels editors de l'obra de Walter Benjamin per impedir la publicació del seu projecte d'un *Teatre Proletari d'Infants*, escrit el 1928, esdevé un manifest en certs països, inspirant homes de teatre, intel·lectuals d'esquerra i pedagogs que treballen en la ruptura de l'estructura autoritària del sistema escolar.

En l'espai d'uns mesos, és la imatge física del teatre mateix la que sembla haver esclatat. Allò que feia Grotowski al principi dels anys seixanta en una petita sala d'Opole, sembla repetir-se ara, a escala immensa, a les places, als palaus d'esports, als gimnasos.

L'*Orlando Furioso* de Ronconi és l'exemple més fastuós, el més barroc i el més imaginatiu d'aquest esclat teatral. L'Odin convida l'es-

pectacle a Escandinàvia abans que vagi, després, per tot Europa i pels Estats Units. El teatre no com a representació, sinó com a festa popular, assumeix aviat unes connotacions polítiques.

A Nova York, un grup de teatre que porta immensos ninots pels carrers, comença a fer parlar d'ell. Amb el Bread and Puppet les imatges de la mitologia popular retroben les de la sàtira política més radical. El seu creador, un escultor d'origen alemany, Peter Schuman, tendeix a una cultura tan necessària i tan elemental com el pa (una altra imatge d'Artaud que torna).

Més tard, a París, partint de principis similars als d'*Orlando Furioso*, Ariane Mnouchkine representa la història de la Revolució Francesa des del punt de vista de les classes populars. El 1789 és un espectacle concebut com una gran *kermesse*, una festa política i teatral per a centenars d'espectadors.

Només està fet, al contrari, per a 60 espectadors, el tercer espectacle de l'Odin, *Ferai*, que arriba a París l'any 1969. És considerat com un exemple de teatre ritual i esotèric, lluny de les inquietuds socials i de la història.

La història d'aquests anys no és només la de la rebel·lió dels joves, del naixement dels partits d'extrema esquerra i de la temptativa d'aliança entre els obrers i els estudiants. També és la història de la Txecoslovàquia de Dubcek, de la Primavera de Praga, i del seu estiu, amb l'arribada dels tancs russos, de Jan Palach, que es va matar cremant-se viu: protesta desesperada que deixa dubitatius els «joves del 68» perquè els sembla tràgicament ingènua. Però la mort del jove estudiant de Praga sembla la inquietud, sembla el resultat d'una constatació tràgica: el naufragi de les esperances en una societat més justa.

Els personatges principals de *Ferai* són Alcestis i Admet. Les referències al mite grec es confonen amb les que provenen de la mitologia nòrdica, basant-se en un text de l'escriptor danès Peter Seeberg. El rei Frode és tan temut pel seu poble que, una vegada mort, n'hi ha prou que es passegi el seu cadàver perquè l'ordre es restableixi a tot el país i que s'afirmi la continuació de la seva autoritat. Admet és el jove hereu del tron. Vol aplicar les normes d'una societat justa i lliure, vol abolir el poder i fer possible una nova qualitat de vida. El poble l'acusa de ser feble i incapaç, de conspirar amb criminals. Alcestis és una dona jove que se suïcida.

Els actors parlen en diverses llengües escandinaves, segons el seu país d'origen respectiu. Les aspiracions democràtiques, l'idealisme del jove rei es manifesten plenament en les seves paraules i en el seu somriure, i són constantment desmentits per les seves accions. Els espectadors que llegeixen el text de l'espectacle en el programa tenen tendència a cercar el sentit de *Ferai* únicament a partir d'aquest text. Un estudi sociològic del públic —portat a Holstebro per Ingmar

Holm, de la Universitat de Lund, a Suècia— revela que aquesta és una actitud típica dels espectadors cultivats habituals dels teatres. Els espectadors que no van habitualment al teatre, i que provenen de capes socials més humils, semblen rebre l'espectacle d'una manera completament diferent: no concentren l'atenció en els dos protagonistes, sinó en el «cor» del poble, i després jutgen allò que passa segons els seus ulls i no segons el que diuen els personatges.

Malgrat la seva audiència estrictament limitada i el seu caràcter enigmàtic, refusant l'efusió, l'espectacle de l'Odin arriba a commoure fortament la imaginació dels espectadors, a atènyer-los d'una manera directa, emocionalment i intel·lectualment.

L'èxit obtingut a París, després a tots els festivals de teatre principals i a les capitals europees, de cop fa cèlebre l'Odin.

De tornada a Holstebro, el grup interromp, també de cop, les representacions de *Ferai*. Es dissol, amb intenció de renovar-se abans d'emprendre un treball nou. Només tres dels actors precedents es mantenen en el teatre: Else Marie Laukvik, Torgeir Wethal i Iben Nagel Rasmussen, aquesta última present a l'Odin des que el grup va començar a Holstebro.

El 1972, el nou espectacle de l'Odin és *Min Fars Hus* (La Casa del Pare). En molts països, i malgrat la distància del temps, encara se'n parla com d'un espectacle que obrí perspectives impensables i revelà una nova manera de percebre i d'utilitzar el teatre.

El treball de l'espectacle sorgí d'una reflexió sobre la biografia de Dostoievski, un intel·lectual jove que conspirava per la revolució i fou brutalment arrencat del seu romanticisme polític per la deportació. Per una paradoxa històrica, aquest ex-revolucionari marca la consciència i la societat de la seva època mitjançant els seus escrits de maduresa, quan sembla separar-se del progrés i deixar-se dur per les contradiccions més extremes, del nihilisme filosòfic a la fe religiosa. Però l'espectacle, després d'un procés de treball de tres anys, arriba a un resultat ben diferent: no hi ha ni text, ni història, ni punts de referència constituïts per fets precisos, recognoscibles i coneguts pels espectadors. No és ni *sobre* Dostoievski, és simplement *dedicat* a Dostoievski.

Min Far Hus és l'espectacle més personal de l'Odin, en el límit del que és només per a ells. Però també és un espectacle que adquirí una significació viva, sovint roent, per a uns espectadors d'origen i d'edats diferents.

Els crítics, veient que *Min Fars Hus* se situa més enllà de les normes teatrals, el titllaren de «difícil». L'espectacle, tot i que en estranyes circumstàncies, serà presentat a uns espectadors que no tenen ni la Cultura de Teatre ni la dels llibres; entra en contacte amb ells, fonent-se en unes situacions i unes trobades que tindran profundes conseqüències en el futur de l'Odin.

Amb *Min Fars Hus*, l'Odin es troba davant aquesta contradicció

aparent: la seva capacitat de ser socialment present esdevé tan forta que només es concentra en els propis problemes de grup. Descobreix el valor públic d'una cosa que sempre havia restat dissimulada, a l'arrel dels seus productes teatrals: la seva història, la seva ètica, la seva pròpia i particular «cultura».

LA CULTURA DE L'ACTOR

Amb *Min Fars Hus*, entre el 1972 i el 1974, l'activitat de l'Odin s'obre a Europa. Nombroses *tournées* alternen amb la tasca de recerca i d'organització cultural a Holstebro.

Moltes d'aquestes *tournées* prenen un nou caire.

En general, les *tournées* teatrals consisteixen en representacions d'espectacles en ciutats desconegudes, amb espectadors desconeguts, en viatges que trenquen el ritme de treball dels actors sense permetre'ls, d'altra banda, d'establir veritablement un contacte amb persones diferents. Arribades i sortides no semblen tenir sentit fins al vespre, en el moment en què es presenta l'espectacle. «El públic —diu Barba— és un conjunt de fantasmes, de rostres que apareixen durant una hora i després desapareixen sobtadament, i no ens tornarem a trobar més.»

Per *Min Fars Hus* les *tournées* aconseguiren sovint de transcórrer d'una altra manera. L'espectacle ja no és l'únic contacte amb els espectadors, sovint esdevé el punt d'arribada, el moment d'una reflexió més gran, d'una més gran obertura a nivell humà, d'una trobada que dura diversos dies. Al llarg d'aquestes «trobades», alguns grups d'espectadors es confronten a l'Odin d'una manera total: l'entrenament quotidià dels actors, l'organització interna, les actituds i les visions que guien les tries i les accions del grup.

Aquesta transformació de la *tournee* en una cosa totalment diferent d'una *tournee* teatral normal té unes raons pràctiques. En alguns països —França, Bèlgica, Itàlia— hi ha grups interessats en l'Odin. Treballen a les universitats, a les escoles o en petits centres culturals generalment apartats de les grans ciutats. Per a ells, és impossible d'obtenir el finançament de les representacions d'un grup estranger que, a més, no vol més que una seixantena d'espectadors. Els és més fàcil, per contra, de trobar les diners necessaris per organitzar una activitat pedagògica i cultural, com un seminari o un curt taller amb l'Odin. *Min Fars Hus* aleshores esdevé un dels components del seminari de l'Odin.

D'aquesta manera, l'interès suscitat per l'Odin en d'altres medis que no la institució teatral habitual crea unes possibilitats de treball ben diferents de les que són esperades normalment d'un grup de teatre en *tournee*.

Però unes motivacions més profundes, fora d'aquestes raons pràctiques, decideixen la transformació de la *tournee* en un nou moment d'obertura a l'exterior.

En els anys després del 1968, el moviment de joves —aparentment vençut a nivell polític— sembla fragmentar-se tot coagulant-se en petites comunitats fonamentades sobre el treball agrícola o sobre la producció artesana, sobre el desenvolupament d'una acció cultural alternativa fent teatre, organitzant cine-clubs autogestionats, recuperant els productes de cultura popular. El naixement d'aquests grups no és pas exclusiu de les grans ciutats, també els trobem en les aglomeracions rurals més minúscules. El grup esdevé l'alternativa d'un medi social inacceptable. I també esdevé una alternativa a la família.

D'una banda, l'Odin Teatret apareix com un dels exemples de grup que aconsegueix de realitzar algunes de les aspiracions socials que van guiar l'acció dels joves que «van fer el 68». D'una altra, representa unes característiques que semblen contradir el model comunitari tal com és generalment acceptat. L'Odin, per exemple, no suprimeix pas el líder: Barba sembla tenir una autoritat de ferro —dictatorial, diuen alguns; la llibertat i l'espontaneïtat creadora semblen contradir-se per la rigorosa disciplina dels actors. Hom s'adona que hi ha regles a l'interior del grup no escrites, però sí prou fortes com perquè condicionin les relacions amb l'exterior, transformant-les en «confrontació entre diferències» més que no pas en «trobades entre germans». Aquesta absència de compromís, aquest posar en relleu les diferències més que les afinitats, caracteritzen molt les trobades amb l'Odin. Sovint, la solidaritat que l'Odin manifesta amb les seves accions no s'expressa ni amb paraules ni amb actituds cordials o amicals. La unitat del grup sembla cohabitar amb un fort individualisme dels seus membres.

Són aquestes característiques i aquestes contradiccions, tant com els seus espectacles, les que desvetllen l'interès per l'Odin com a grup.

L'Odin també ha d'afrontar-se a una sèrie de problemes i de contradiccions quan grups d'estudiants o de professors, grups teatrals o culturals, li demanen de fer un seminari.

Primerament, perquè la tasca dels actors sempre s'ha desenvolupat en una situació íntima, protegida de la mirada dels estranys. (Pels qui coneixien l'Odin, la impossibilitat absoluta d'assistir als assaigs o a un moment de treball individual entre Barba i els actors era gairebé proverbial.)

Després, aquests seminaris sovint anaven adreçats a joves que no sempre tenien la intenció d'esdevenir actors professionals. No tindria, doncs, cap sentit de treballar amb ells durant alguns dies per transmetre'ls uns coneixements tècnics de base, per ensenyar-los exercicis. D'altra banda, l'Odin no té una teoria del teatre, una «filosofia de l'actor» enunciable amb paraules.

Tercerament, els qui a l'Odin tenien més experiència ja s'havien adonat que la transmissió tècnica al llarg d'un seminari produeix resultats positius immediats, però les conseqüències dels quals, això no obstant, poden ser, després d'un cert temps, negatives.

En alguns dies, es poden ensenyar tota una sèrie d'exercicis. Però allò que es transmet no és més que el *resultat* d'un procés de treball. Ara bé, és aquest *procés en si* que és essencial per a l'actor, el desenvolupament d'una recerca personal, i no la virtuositat tècnica. Transmetent els propis exercicis —resultat d'un desenvolupament personal— a algú altre, l'actor corre el risc de bloquejar el desenvolupament personal d'aquest altre.

«En una setmana, no s'ensenya res» diu Barba. «Només s'ha de provocar un xoc que trenqui les certituds damunt les quals ens assentem i permetre a cadascú de decidir les noves direccions en les quals s'orientarà. El temps d'una veritable relació pedagògica és llarg, dos o tres anys de treball en comú.»

L'Odin no podia transmetre en aquests seminaris més que els resultats de les seves experiències. Esdevingueren autobiogràfics. I les experiències que colpiren la majoria dels participants, portant-los a reflexionar sobre les seves pròpies tries, tenien ben poc a veure amb l'ensenyament d'una simple tècnica teatral.

Quan l'Odin decideix de transmetre a l'exterior la seva pròpia experiència de grup topa amb un dels problemes essencials del teatre modern: la cultura de l'actor.

«Cultura» significa la possibilitat de rebre i d'explotar un patrimoni del passat, de manera que pugui ser transformat. Això vol dir ser capaç de construir, d'afegir, sense haver de recomençar de zero constantment.

En el teatre occidental, aquesta possibilitat és negada a l'actor, només és reservada a l'escenografia i al text dramàtic:

Les cultures índia, japonesa o xinesa han isolat els diversos mitjans expressius de l'actor, els han donat noms, han establert regles a les quals és possible d'alinejar-se o a les quals és possible d'oposar-se. L'existència d'aquesta nomenclatura detallada i la formulació d'aquestes regles són importants, no perquè proporcionen unes normes, sinó perquè permeten un «discurs articulat» sobre l'actor.

El discurs sobre l'actor, a l'Occident, mai no ha estat articulat. Alguns balbuzeigs crítics i imatges i termes vagues han reemplaçat un vocabulari concret. A Europa, des de l'aparició de les primeres companyies d'actors professionals, a mitjan segle XVI, hem assistit a un cisma. D'una banda, hi ha l'argot tècnic que els actors fan servir entre ells i que no arriben a transmetre a l'exterior i a transformar en llenguatge crític i, d'una altra banda, la imprecisió i la inconsistència conceptual amb les quals els crítics, els ideòlegs i els teatròlegs s'esforcen per reflectir l'actor des de l'exterior. L'únic veritable «dis-

curs» sobre l'actor present en la cultura occidental és el que oposa la «tècnica de la identificació» a la del «distanciament» (*Verfrembung*), i encara!... Es tracta d'una oposició que crea força equívocs, que no permet una distinció precisa a l'interior del camp concret del treball de l'actor i que, sobretot, arrela en problemes aliens al domini de l'actor. Va néixer amb Diderot i els altres filòsofs del XVIII, d'una problemàtica filosòfica i psicològica que, en realitat, només agafava l'actor com a exemple.

Diderot utilitzà Garrick, el gran actor anglès, per demostrar que un actor és sempre «fred» quan actua. Però Garrick és agafat com a exemple per aquells que s'oposen a Diderot. Referint-se als mateixos fets, a les mateixes interpretacions del mateix actor, demostren el contrari: que l'actor s'identifica i sent les passions del seu personatge.

Mei Lan-Fang, que Brecht recorda que fou una de les fonts del seu principi de *Verfremdung*, va escriure en la seva pròpia autobiografia que és essencial per a l'actor d'oblidar-se d'ell mateix i d'esdevenir, completament, el personatge a representar.

De cara a les reivindicacions de la pretesa «ciència del teatre», Meyerhold respongué, polèmicament: «Ciència del teatre? No sé què vol dir això. Els científics discuteixen entre ells els problemes més refinats, però tots estan d'acord que l'aigua bull a cent graus. En canvi, en el nostre treball, no tenim ni aquests punts de coincidència tan elementals.»

Aquesta manca de punts de coincidència tan elementals comporta la impossibilitat d'una pedagogia «escolàstica» de l'actor, és a dir, fonamentada en una tradició, una pràctica i una ciència.

Des del segle XVI fins als primers anys del XX, l'aprenentatge de l'actor es feia a l'interior d'una companyia, no com en una escola, sinó com en un taller d'artesa, allà on el treball productiu i l'aprenentatge es confonen.

L'actor jove era introduït en un paper concret i seguia un model concret, del qual podia, més tard, quan el seu art s'havia desenvolupat, allunyar-se.

Els grans reformadors de fi del segle XIX i de principis del XX —Antoine Stanislavski, Craig, Meyerhold, Copeau— s'oposaran a aquesta tipologia rígida, als usos, que caracteritzen l'artesanat teatral, en nom de la *creativitat* de l'actor. L'ensenyament de tècniques pre-establertes se substituirà per la recerca contínua, afirmaran el valor d'un desenvolupament personal, autònom, per a cadascun dels actors i crearan una relació mestre-alumne sobrepasant la preparació professional exclusiva i atenyent l'home en la seva totalitat.

D'aquesta *revolució* nasqué el *reformisme* de les escoles de teatre. La visió dels reformadors és gairebé intacta, ha estat només escapçada: la «cultura» necessària a l'actor ha estat dividida en matèries per a ensenyants especialitzats. L'objectiu ja no és la recerca, sinó l'adquisició i la possessió de coneixements, de resultats immediats i im-

mediatament utilitzables en qualsevol branca de la indústria de l'espectacle.

Els que fundaren l'Odin també es volien preparar professionalment en una escola de teatre.

El 1961, Barba havia obtingut una beca d'estudis per anar a l'Escola de Teatre de Varsòvia. Més que el teatre, era Polònia que l'atreia. O, més exactament, la Polònia que podia imaginar-se segons un film d'Andrzej Wajda, *Cendres i Diamants*, que havia vist a Oslo i que l'havia impressionat.

La realitat és diferent. Després de sis mesos, Barba deixa l'escola de teatre per anar a treballar com a obrer en una fàbrica de sucre, en una petita ciutat del nord de Polònia. Després torna a l'escola de teatre de Varsòvia, que, una vegada més, el deixa insatisfet. Se'n va de nou, definitivament, per anar a Opole, una petita ciutat de províncies on havia conegut un director d'escena de la seva edat que muntava uns espectacles «incomprensibles». Jerzy Grotowski havia començat a virar cap una cosa ben diferent de la que ell i els seus actors havien après a les escoles teatrals.

Quan Barba, dos anys i mig després, funda el seu propi teatre, només coneix el que ha vist fer a Grotowski.

Grotowski fou el primer a introduir l'entrenament quotidià en el treball de l'actor. A Europa, on cap actor no s'exercitava amb la normalitat amb què ho fa un saxofonista o un jugador de tennis, un clown o un violinista, la idea que podia haver-hi actors que s'entrenessin cada dia semblava una cosa extraordinària, una forma monacal —o maniàtica— de concebre el teatre.

A més dels exercicis de Grotowski, els actors de l'Odin intentaràn de posar en comú la poca experiència de cadascú: l'un dirigeix els seus col·legues en els exercicis de gimnàstica, l'altre els ensenya el «jazz-ballet» o els primers elements del mim, apresos en algun curs per a amateurs.

També «espigolaran» d'aquí i d'allà: dels llibres de Stanislavski, de Meyerhold, dels que parlen del teatre oriental. Però, a part del nom, hi haurà ben poca biomecànica de Meyerhold en allò que ells anomenen «biomecànica», com també hi haurà ben poc de Stanislavski en el seu stanislavskisme o ben poc d'Orient en els seus exercicis orientals.

Els autodidactes de l'Odin no podien adreçar-se als mestres del passat més que per deduir-ne unes imatges i uns suggeriments. A la pràctica, cadascun havia de ser alhora alumne i pedagog. Així, les circumstàncies obligaran l'Odin a seguir una ruta anàloga a l'assenyalada pels teòrics i els experimentadors de la «desescolarització». Aquestes circumstàncies mateixes els obligaran a fer els seus primers passos en l'ofici en una atmosfera d'indiferència i d'hostilitat: no n'hi

ha prou de formar-se ells mateixos com a actors, els calia també *formar* la seva pròpia força moral.

La reivindicació d'una nova ètica de l'actor sempre ha estat el motor de les revolucions teatrals: alliberar l'actor de la servitud del públic, de les convencions i de les convíncences de les modes o del mercat del teatre.

Es en la «revolució ètica» de Stanislavski on es troben les primícies del naixement d'un altre artista, capaç de transformar-se, d'inventar el seu propi teatre i de lluitar per una altra societat —i no només per un nou teatre.

Barba repeteix sovint que Meyerhold fou el veritable alumne de Stanislavski. És cert, si per alumne no entenem aquell qui aplica i propaga els principis del mestre, sinó aquell qui ha estat preparat pel mestre per portar la lluita que serà la *seva* pròpia lluita.

A diferents països d'Europa i d'Amèrica del Sud, força grups d'entre els que fan el teatre més compromès socialment han començat per la lectura d'un llibre que, molt sovint, els ha arrencat de la rutina de les escoles de teatre i dels simples ideals artístics. Aquest llibre és *Cap a un Teatre Pobre*, en el qual es tracta de la degradació de l'actor esdevingut objecte a les mans del director, i en el qual els problemes estètics semblen desaparèixer darrera la inquietud moral que duu Grotowski a parlar de l'actor nou com d'un «sant laic». És per aquest rigor ètic que Grotowski és un veritable mestre, com ho foren Stanislavski i Coupeau.

El teatre que es diu «polític» és sovint políticament ineficaç, justament perquè no fa atenció més que al que diu, refiant-se del text i del discurs, oblidant que més que *el que* es diu, l'important és *qui* ho diu. És una regla molt antiga de l'art de la persuasió política que els moderns —confiats únicament en les virtuts taumatúrgiques de les paraules— sovint semblen oblidar.

Es gairebé exclusivament per mitjà dels seus escriptors i dels seus teòrics que el teatre ha influït en la cultura i la societat modernes, ben poc per mitjà dels seus actors. Les comunitats d'actors —«cossos a part» de la societat de la seva època— no han aconseguit d'elaborar la seva pròpia cultura autònoma, de socialitzar la seva presència i la seva diferència. Al contrari, ha resultat de fer el teatre que els ha estat demanat de l'exterior i que, de vegades, els ha estat imposat per l'economia o per la ideologia. Les companyies es transformaren ben aviat en microsocietats que sofriren un procés feixuc d'aculturació, d'integració cultural forçada i que esdevingueren els instruments d'un teatre concebut com el «museu vivent» de la literatura dramàtica.

Tot i així, els grups d'actors vivien segons unes normes molt diferents de les de la societat que els envoltava: diferents eren les seves normes familiars, excepcionals eren la independència, la llibertat i l'autoritat de les dones a l'interior de la companyia; eren nòmades

fins al moment en què es formava la moral burgesa, amb el seu culte a la llar.

Durant més de tres segles, es pot parlar, a tot Europa, d'una veritable societat dels actors que, al seu interior mateix, realitzava tots els lligams socials fonamentals: des dels de la família als de l'educació dels infants, de l'elaboració d'un sistema econòmic i productiu a la definició de regles concretes de comportament.

Però aquesta «societat» era regida des de l'exterior, rep les seves tasques, els seus valors, les seves funcions de l'exterior. Primer, de l'aristocràcia, després, del mercat teatral, del públic i dels intel·lectuals que la influeixen. Al curs del segle xx, el naixement de la indústria cinematogràfica, la presa de poder dels intel·lectuals (directors escènics) en el teatre, l'organització de les companyies no com a unitat permanent, sinó variant d'un espectacle a l'altre i, finalment, el naixement —sota diferents aspectes— del Teatre d'Estat, han contribuït a la destrucció d'aquests «pobles viatgers» que formaven les companyies d'actors. En alguns països, alguns centenars de famílies d'actors, en les quals s'encarnava la tradició del teatre popular, hagueren de transformar-se en comparses del cinema o bé foren condemnades a la fam.

Fer teatre, seguint els propis principis, significa alliberar-se d'una situació que impedeix a l'actor de desenvolupar totes les conseqüències de la seva pròpia cultura o de la del grup. És per la complexitat d'aquesta cultura que l'actor esdevé veritablement eficaç, signe d'interrogació i de contradicció en la societat de la seva època. Fer teatre per als altres ha significat, històricament, per als actors, traïr la seva pròpia funció, a la vegada per ells mateixos i pels altres.

«La cultura de l'actor» és un terme ambigu, pot indicar tot el contrari: l'actor d'una cultura determinada que sap efectuar el que la societat i el públic demanen o esperen d'ell. En aquest cas, la seva «cultura» pot ser dividida i subdividida en diferents matèries.

Però això també pot indicar la cultura d'un home que modela la seva pròpia vida i la seva pròpia activitat en companyia d'altres homes, prenent com a punt de partida les seves necessitats personals i esforçant-se per realitzar les seves aspiracions humanes i socials en un treball que, a l'exterior, apareix com un art.

Aleshores, en aquesta segona eventualitat, la cultura d'un actor particular, d'un grup particular, es fon amb la seva història, amb la seva manera de produir, amb les seves necessitats que els han portat a trobar-se, amb la qualitat de les relacions que els lliguen els uns amb els altres.

COERCIO I LLIBERTAT

La cultura de l'Odin s'encarna en el seu entrenament. El terme indica un procés continu, un saber que hom sap *tant* de temps com l'exerceix, però que no el pot posseir i deixar-lo de banda. És un terme similar a «disciplina» —que originàriament no té res a veure amb el respecte de les ordres i de les lleis—, sinó que significa la ciència de l'aprenentatge continu.

Per analogia, la «disciplina» (en el sentit usual del terme) que regna a l'Odin és l'observança de les regles, l'objecte únic de les quals és protegir el treball de cada individu, de donar-li tot el temps i totes les condicions necessàries per a un desenvolupament autònom. Conseqüentment, les regles canvien sovint i es capgiren.

«Aquestes regles, hi són —diuen paradoxalment els membres de l'Odin— per demostrar com les destruïm.» Però demostrar-ho amb fets que les facin materialment inútils. És així com es va destruir la regla que, en els primers anys, prohibia qualsevol relació sexual entre els membres del grup, perquè això podia introduir en el treball uns elements que pertanyien a la vida privada dels actors. De la mateixa manera, l'Odin ara presenta en públic l'entrenament que, durant anys, fou rigorosament barrat a tota persona aliena.

També l'entrenament canvia contínuament; d'una banda, perquè el treball dels actors pren unes direccions inesperades, i d'una altra banda, perquè l'actor que ha assolit la seguretat, que domina uns exercicis determinats, els abandona per recomençar des de zero en un altre camp.

En tota cultura, la dialèctica entre llibertat i coerció o —segons els termes aplicats per Bertrand Russell als dos pols del món contemporani— entre llibertat i organització, també implica un equilibri entre permanència i canvi.

La manca d'aquest equilibri (equilibri que caracteritza tot organisme viu) condueix molts grups a l'autodestrucció després d'un període curt d'activitat. O bé el grup es cristallitza en una forma, una activitat, en unes regles de vida rígidament fixades, o bé perd la seva cohesió i es dissol en una sèrie de temptatives prematures o imprudents de transformació.

Malgrat els canvis que han caracteritzat i caracteritzen encara la vida i el treball de l'Odin, alguns elements sempre han romàs constants.

Primer, la presència de les quatre persones que han format part del grup des del principi i que n'encarnen la història. Per aquesta presència, l'Odin ha pogut canviar, però com canvien els homes, i no només canviant d'homes.

La presència de Barba ha estat constant a través de tots els canvis. Una mateixa consciència exterior que no jutja els resultats estè-

tics, sinó que constata, dia rera dia, fins a quin punt cada un dels companys és *present* en el seu treball.

El que visita l'Odin queda sempre impressionat per Barba, per la manera amb què sembla combinar algunes de les característiques extremes de seguretat i de dubte, d'autoritat i de no-ingerència, d'intel·ligència política i de capacitat temerària de posar-ho tot en joc per donar una forma concreta a un somni.

Marxant d'allà, els visitants dedueixen sovint —per un raonament mecànic— que l'Odin no és res més que una emanació de Barba. Si és veritat que l'Odin sense Eugenio Barba seria impensable, aleshores a la inversa també és veritat. Ningú no pot dir què seria de Barba separat dels seus companys de l'Odin.

Això no és una evidència: hi ha un Grotowski amb el Teatre Laboratori, així com —encara que sigui d'una manera diferent— hi ha un Julien Beck sense el Living Theatre. Però avui és impossible d'imaginar Barba sense l'Odin. És per això que en els seus escrits no reflexiona sobre el teatre o sobre l'actor, sinó, més concretament, reflexiona *amb* l'Odin Teatret.

Aquesta pot ser una manera intuïtiva d'aprehendre el caràcter particular —segons alguns, revolucionari— de l'Odin en la nostra cultura. No es tracta d'un nou tipus de teatre, amb el seu director i els seus actors; més exactament, no es tracta *únicament* d'això: es tracta de la creació, a través del teatre, d'una veritable cèl·lula de societat diferent.

Molt sovint, les persones que s'apleguen en un grup a fi de realitzar la imatge d'una vida social més justa, parteixen de l'abolició del líder.

Però en un grup, el líder no es pot crear ni eliminar. Un o més líders sempre són presents, fins i tot si de vegades la seva presència no és confessada i no apareix obertament en la forma en què el grup s'ha organitzat. I, justament a causa d'això, la dialèctica líder-grup es transforma sovint en una dinàmica en què aquest últim no és conscient, però que tanmateix actua com una força destructora tot creant una mena de *Huis-clos* psicològica.

L'Odin sembla haver descobert que el poder del líder no s'abolix amb l'eliminació del líder, sinó per l'eliminació del poder.

L'autoritat de Barba és innegable i aprovada, cas per cas, sobre la base de la seva competència. És dubtós que una pretesa «dictadura psicològica» o que una «delegació de responsabilitat» per part dels seus col·legues hagi pogut durar al llarg de disset anys, i sobretot que hagin pogut permetre l'autonomia individual i creadora tan impressionant en els actors de l'Odin.

Una sola regla sembla fonamental en l'Odin, tan fonamental que no és ni esmentada ni destruïda: el treball pertany a aquell qui el fa. El treball només ha de respondre als interessos, a les necessi-

tats, a les preguntes —o a les obsessions i als somnis— de cada membre del grup, com a individu. I això també és vàlid per al director, que munta el material dels actors.

Ningú de l'Odin no treballa per un tercer, pel director, pels companys, pel públic. Es tracta d'una *composició de diferents egoïsmes* que determina una socialització interna complexa —cosa que, en termes antropològics, s'anomena una *cultura*— i que, en darrer terme, decideix la gran capacitat de l'Odin a poder reaccionar segons les circumstàncies, com un organisme viu.

Una altra regla, aparentment banal, sempre ha estat constant malgrat tots els canvis d'orientació: l'horari de treball.

La «disciplina» de l'actor no concerneix únicament l'entrenament i els espectacles. En general, a l'Odin, la jornada de treball comença a les set del matí i acaba deu o dotze hores més tard. No hi ha tècnics en el teatre, ni encarregats de la neteja, de la conservació dels locals, de la il·luminació o de la confecció del vestuari i dels accessoris. Totes aquestes tasques les fan el director i els actors, els quals intervien també tots en el treball organitzatiu i cultural: traducció de textos per a les edicions de l'Odin, organització del cine-club i de les *tournees* de grups estrangers, la producció de nous films didàctics i documentals sobre el teatre, realitzats per un dels actors, Torgeir Wethal.

Aquell qui entra a l'Odin, de seguida s'adona que la seva posició a l'interior del grup depèn de l'espai que aconsegueix de conquerir pel seu propi treball. Hi ha jerarquies, força: s'enderroquen i es tornen a crear per a cada activitat, per a cada fase del treball.

El visitant que observés l'Odin, com un antropòleg observa una tribu minúscula, notaria uns fets que fan pensar: en el grup cohabitaven persones amb diverses visions polítiques i ideològiques. Diferents, i sovint contrastades, són també les raons per les quals cada membre és en el grup. Tampoc no hi ha concordança sobre el valor polític, ideològic, artístic de l'Odin. No hi ha cap interpretació unitària de la «significació» dels seus espectacles (els actors i Barba sovint es fan les mateixes preguntes que les que es fan molts espectadors). Hi ha tensions i incompatibilitats personals a l'interior del grup, però es mantenen a distància i desapareixen gairebé del tot des del moment en què comencen el treball artístic. El treball filtra totes les divergències i és reconegut com el factor decisiu que revela qui té raó.

(Potser la cosa que sobta més els visitants que tenen l'experiència dels grups polítics o els qui desenvolupen activitats intel·lectuals, és l'abolició, a l'interior de l'Odin, del poder i de la paraula. Reprement la distinció clàssica entre persuasió i convicció, podríem dir que els membres de l'Odin han substituït pel treball que convenç la paraula que persuadeix.)

L'entrenament i el treball per a un espectacle no són mai temes

de conversa, ni a l'interior del grup ni a l'exterior. Hi ha sempre com una mena de reserva en relació als espectacles ja acabats i presentats al públic. Mai ningú, actor o director, no formula un judici sobre el treball d'un company.

Actualment, només cinc dels catorze membres de l'Odin són danesos. Les llengües predominants, deixant de banda el danès, són el noruec, l'anglès, l'italià i el castellà. Però el danès és la llengua comuna emprada durant el treball, un danès amb moltes infiltracions provinents de l'argot format al llarg dels anys a l'interior del grup, i en el qual s'han estratificat imatges i expressions particulars, temes personalitzats, una nomenclatura tècnica.

Tots els membres del grup reben el mateix sou. Alguns actors viuen al teatre. Fora de les hores de treball, s'hi crea una atmosfera familiar més per la reunió de diversos grups petits que per la d'una comunitat gran. Cinc viuen col·lectivament a l'exterior del teatre. Els altres viuen sols. Hi ha parelles casades i dos nens petits. L'entrenament i els assaigs mai no són interromputs per les trucades de telèfon, l'arribada de visitants o les comunicacions urgents. La repartició del temps de treball canvia cada dia o cada setmana. No hi ha cap tasca fixada quant al treball manual. El dia lliure setmanal i els períodes de vacances d'estiu i d'hivern tampoc no són rígidament fixats. Les relacions amb l'exterior són intenses: una correspondència regular amb més de cinquanta grups escandinaus, dels altres països d'Europa, d'Amèrica Llatina i del Japó. Cada mes, molts grups —vinguts de visita o per participar en un seminari o per presentar els seus espectacles— són acollits al teatre.

Hi ha dues formes, oposades, d'originalitat. L'una és l'originalitat que caracteritza l'art en la societat burgesa i que ha estat transformada en judici estètic (una obra no és original, *doncs* no és bona). Es tracta d'una originalitat en el *punt de partida* que sovint duu l'artista a repetir la seva «originalitat» durant tot el transcurs de la seva vida.

L'altra és l'originalitat que caracteritza la cultura dita «popular». Aquesta altra originalitat és un *punt d'arribada* que ha començat amb la imitació i la repetició.

Naturalment, la realitat sempre se situa entre aquests dos extrems. Però podem dir que cada «veritable» artista sempre és original en el segon sentit; encara que sovint —a fi de defensar-se dels prejudicis de la societat en la qual viu— hagi d'emascarar les seves imitacions amb enginy.

Però en el teatre, on tot passa al descobert, on no es poden guardar els espectacles en un calaix, el prejudici de l'originalitat és un verí que s'introdueix en el treball des del principi, amb les paraules dels crítics i amb els judicis dels espectadors influents. Un verí reforçat pel mercat, el qual exigeix unes mercaderies teatrals que pu-

guin ser reconegudes i catalogades (cal saber què comprem) i per la necessitat que cada artista pugui ser reconegut per un estil que va repetint.

Meyerhold deia: «Vaig començar la meua activitat imitant servilment Stanislavski. Per a un artista jove, la imitació no és cap perill, és una fase gairebé inevitable. Encara diria més: de jove, és útil d'imitar els bons models; això permet d'elaborar *la pròpia independència interior*, de provocar-ne les manifestacions. En el passat, ningú no tenia vergonya d'imitar.» I afegia: «Encara seré més precís: imitar un artista del qual ens sentim propers ens permet de definir-nos completament.»

Aquesta possibilitat sovint és barrada al jove que, avui, comença a fer teatre. La febre de l'originalitat, sovint presentada com a «oposició» a la societat o a la cultura, bloqueja el desenvolupament dels actors, dels directors, dels grups.

No és per atzar que Meyerhold parlava d'un mestre, i no de molts mestres. L'absència d'un mestre no significa en si la independència o l'autonomia cultural. Significa, en general, la presència de molts models; el que s'ha guanyat en nombre s'ha perdut en profunditat.

En el fons, el problema de la imitació és un fals problema. El veritable problema és més aviat saber si la imitació és un trampolí cap a una altra cosa o bé si aquesta és tallada a trossets i utilitzada en fragments que —com els trossos del vestit d'arlequí— dissimulen el vestit originari. La importància d'un mestre no rau tant en el fet que pot ser imitat com en el fet que es posa com a límit a l'alumne. És la coerció a través de la qual alguna cosa nova pot ser formada.

És la dialèctica entre llibertat i coerció que, en la base, presideix tota forma d'expressió, artística o no.

Avui, llibertat i coerció coincideixen a l'Odin sota la forma d'*individualisme a l'interior del grup*. Són les dues ribes que representaven en el passat l'hostilitat de les circumstàncies i la referència a un mestre.

Però també podríem donar altres noms a aquestes dues ribes. Per exemple: la llibertat de recerca personal de cada actor i la confrontació amb un sol *veritable* espectador, aquesta última essent la funció de Barba, del director d'escena.

L'abolició de la divisió del treball ha permès un petit grup com l'Odin d'emprendre moltes iniciatives en diverses direccions, creant-li així una competència fins i tot en camps professionals generalment reservats a especialistes: la producció de films, enquestes sociològiques, l'edició i la publicació de llibres.

És potser la primera vegada en la història del teatre modern que un grup de teatre desenvolupa unes activitats públiques i es guanya la vida no solament amb l'explotació dels seus espectacles, sinó so-

bretot amb l'explotació dels seus modes de producció transferits del teatre a d'altres camps.

En els seus primers anys, l'Odin apareixia com un exemple aïllat, i no repetible, de «monestir teatral». Fins i tot era apreciat en particular pels aspectes que semblaven aïllar-lo dels problemes, força més generals i importants, d'organització cultural a nivell social. Però des de les darreries dels anys seixanta, l'Odin ha esdevingut un model cada cop més concret per als grups d'Europa i d'Amèrica del Sud. La seva organització interna i les seves activitats han esdevingut punts de partida que han permès alguns grups de teatre marginals, sense perspectives de futur, no només de sobreviure, sinó de conquerir i desenvolupar la seva pròpia independència.

Més endavant, l'Odin començà una política de suport i de solidaritat amb aquests grups, pels quals Barba ha utilitzat el terme de Tercer Teatre, organitzant diverses trobades internacionals i una escola: la ISTA.

La ISTA, International School of Theatre Anthropology, que Barba fundà el 1979, és la culminació, d'una banda, dels anys de viatge de l'Odin Teatret, i de l'altra, dels anys d'aprenentatge, de les llargues recerques sobre el treball i la cultura de l'actor.

Amb la ISTA, Barba crea un grup de recerca internacional en el qual es reuneixen especialistes del teatre, sociòlegs, antropòlegs, científics i mestres de diverses tradicions teatrals. Al curs de les seves sessions públiques (Bonn, setembre 1980, Volterra, Itàlia, agost-setembre de 1981), la ISTA es transforma en una escola en què els alumnes no reben en herència un saber adquirit, no aprenen una cosa, sinó que *aprenen a aprendre*, a construir-se ells mateixos un mètode personal i individual de treball.

Barba, en alguns dels seus textos consagrats a l'antropologia teatral i a la ISTA, assenyala com a nivell pre-expressiu de l'actor el que es refereix al *bios*, a la vida teatral de l'actor i no a les seves intencions; no als seus actes de representacions, sinó a la seva presència.

Per primera vegada, les tradicions del teatre oriental, japonès, xinès, indi, i libanès, les trobem soldades orgànicament a les recerques sobre l'entrenament de l'actor europeu. Per primera vegada, alguns grans especialistes del teatre i de la dansa orientals, com Sanjukta Panigrahi, Katsuko Azuma i I Made Pasek Tempo s'obren a una experiència pedagògica que els transporta fora dels límits de les seves tradicions i els fan capaços de conduir un actor europeu a la recerca de la seva autonomia artística.

Presentant el programa de treball de la ISTA, Barba escriu:

«La ISTA és el lloc on es transmet, es transforma i es tradueix una nova pedagogia del teatre. És un laboratori de recerca interdisciplinària; és el marc que permet un grup d'homes de teatre d'inter-

venir en el medi social que l'envolta, tant pel seu treball intel·lectual com a través dels espectacles. És una escola que no té en compte els límits de la competència especialitzada per transformar-los en experiències amb les quals els mestres també es confronten. La demarcació entre mestres i alumnes esdevé ràpidament caduca, cosa que permet que tothom aprengui.»

A la ISTA, tots els fils de la recerca conduïda per Barba durant pràcticament vint anys de treball semblen reunir-se i harmonitzar-se: a la ISTA participen Jerzy Grotowski i els mestres orientals que van ser a l'origen de l'aprenentatge teatral de Barba; igualment en formen part alguns actors de l'Odin Teatret que són el fruit d'aquest aprenentatge i que n'asseguren la transmissió.

Però la ISTA no és només la culminació dels anys d'aprenentatge, sinó també dels anys de viatge.

Els qui participen a les sessions públiques de la ISTA com a «alumnes» són, la majoria, actors o directors de teatres de grup, que l'Odin ha trobat al curs dels seus llargs viatges pels marges del teatre. Són actors i directors d'aquest teatre del qual gairebé mai no es parla, l'existència del qual és sovint ignorada, el treball del qual sovint no correspon a allò que la cultura oficial reconeix com a treball artístic. Aquests grups, els representants dels quals convergeixen a la ISTA, són grups d'autodidactes que viuen l'experiència que l'Odin ha viscut, sol i com una excepció, a principis dels anys seixanta.

L'Odin també és un precursor d'aquests grups per una altra raó: efectivament, aquests grups practiquen el teatre com una força d'emigració interior. No deuen el seu naixement al teatre, però hi arriben portats per l'onada de profunds moviments socials.

ESTALVI I MALBARATAMENT

El mes d'octubre de 1973, el preu del petroli augmenta un 70 per cent.

La data és simbòlica: l'Europa del *boom* econòmic esdevé l'Europa de l'austeritat. La paraula «energia» cada cop és menys associada a la idea de desenvolupament i cada cop més a la necessitat d'estalvi. La crisi econòmica va de la mà d'una crisi cultural i política: la revolució arribarà demà. Molts joves retornen als partits polítics tradicionals mentre que d'altres creen petits illots «alternatius». Al cor de Copenhaguen neix la «Ciutat Lliure de Cristiania». Al nord d'Itàlia se sent parlar de festes «revolucionàries» i «creatives» que duren diversos dies. La policia i els diaris parlen de desordres, però aquests «desordres» rarament amenacen l'ordre públic. Fins i tot la festa esdevé una illa. La lluita de les generacions joves contra la societat

de l'opulència dóna lloc a la rebel·lió dels nous joves que ja no tenen res a perdre, menys l'atur.

A Suïssa, una minoria molt forta de ciutadans demana l'expulsió dels treballadors estrangers. A molts països d'Europa, la mà d'obra immigrada és acomiadada.

Pasolini, poeta, novel·lista, director de cinema, que és «escàndol» a Itàlia fa més de vint anys, escriu que no hi ha cap diferència veritable des d'un punt de vista antropològic i cultural entre els joves subproletaris dels grups d'extrema esquerra i els que formen les «bandes d'assalt» feixistes. Sosté que la unitat antifeixista de tots els partits democràtics no és més que hipocresia: darrera la pretesa ideologia feixista d'aquests joves, hi ha una rebel·lió sense ideologia, el resultat d'una destrucció cultural: aquests joves són els fills i els fills petits dels camperols urbanitzats, atrapats en els suburbis tentaculars i inhumans de Roma.

Intel·lectuals i polítics progressistes amaguen malament el seu menyspreu per les interpretacions de Pasolini. Les expliquen com a extravagàncies de poeta i deixen entendre que Pasolini és incapaç —a causa de la seva homosexualitat i de les seves contínues relacions amb aquests joves— de desenvolupar un discurs racional.

Passarà poc temps i aquestes extravagàncies de poeta seran reconegudes com a veritats evidents pels sociòlegs i pels polítics. Però, en l'interval, Pasolini ha estat assassinat en un descampat dels afores de Roma per alguns d'aquests joves que coneixia tan bé.

La política sembla tornar a prescindir del poble, i els homes polítics la tornen a tenir amb fermesa a les seves mans. No solament a causa de la situació econòmica difícil i complexa. A Alemanya i a Itàlia, la «política» dels grups armats clandestins també prescindeix del poble. Els qui varen combatre per la participació de tots en les decisions polítiques i a la nova societat ara són bombardejats amb «fets acomplerts» per la televisió. Les aspiracions i les esperances de destruir el sistema burgès ara són en perill de tornar-se a trobar espellengades sota les urpes del *statu quo* i del terrorisme.

A Alemanya, la «defensa de les institucions democràtiques» és aplicada d'una manera cada vegada més sistemàtica, gràcies a la discriminació legalitzada pel *Berufsverbot*.

A França, la Unió de l'Esquerra salta a trossos, fins i tot abans d'haver estat batuda a les eleccions.

Als estats escandinaus del Welfare, models quasi mítics per a la resta d'Europa, hom descobreix l'amenaça de la manca de llocs de treball. Dinamarca es troba al tercer lloc, després d'Irlanda i d'Itàlia, en l'índex d'atur.

A l'interior d'aquest panorama, l'Odin fa unes opcions concretes, de vegades incomprensibles, i comença a «malgastar» el teatre.

La llei de l'oferta i la demanda sempre havia estat favorable a

l'Odin, el qual no havia tingut mai més que un espectacle a presentar cada vegada i només per a 60 o 70 espectadors. Allà on anava, els qui volien entrar sempre eren més nombrosos que les places disponibles. En el curs d'algunes *tournées*, grups d'espectadors es trobaven cada vespre davant les portes tancades, darrera les quals es desenvolupava *Min Fars Hus*. I després, entre el 1974 i el 1978, el grup crea no menys de set espectacles, i els manté tots en el repertori. També improvisa, en algunes ocasions, una «presència espectacular», barrejant «accions» dels seus actors amb les d'actors d'altres grups.

Avui, un espectacle per a un nombre limitat d'espectadors ja no és motiu d'escàndol ni considerat teatre «elitista», com era el cas en els anys seixanta, quan Grotowski i l'Odin començaren a actuar davant d'un públic restringit. Avui, Ronconi —que havia dedicat l'*Orlando Furioso* a una multitud— dirigeix *Les Bacants* a una sola actriu seguida per 24 espectadors al voltant d'un palau.

Actualment, força espectadors ignoren que l'Odin representava —i continua representant— espectacles en sales tancades. L'han vist a d'altres llocs, una mica a tot arreu: als pobles i al centre de les grans ciutats, pels carrers i per les places. Per a alguns, l'Odin és un grup de clowns. En endavant, els crítics, sempre a la recerca d'imitacions i d'influències, ja no gosen anomenar «imitadors de l'Odin» els grups que fan un entrenament quotidià; els «imitadors» ara són els que fan teatre de carrer amb xanques i banderes.

L'Odin ha capgirat, en detriment seu, la llei de l'oferta i la demanda. En alguns llocs corre el risc i accepta la inflació. El mercat teatral és cada cop menys interessat per un grup que, després de l'èxit de *Min Fars Hus*, se'n va a viure i a treballar en un poble minúscul d'Itàlia del sud i que, allà on vagi, dóna sempre la possibilitat de veure, pel cap baix, un dels seus espectacles de franc.

Però una vegada més, la situació és paradoxal: com més el mercat evita l'Odin, més els seus interlocutors esdevenen importants. Barba organitza trobades internacionals per a grups de teatre amb el suport de la UNESCO i de l'IIT (Institut International du Théâtre), i la col·laboració de grans institucions culturals. Les *tournées* es transformen en llargues estades a diferents països. Una gran part d'aquestes estades escapen al control de les programacions teatrals oficials i planificades. La majoria dels contactes de l'Odin es fan amb petits grups, de vegades fins i tot amb una o dues persones que treballen aïllades i ignorades. Una altra paradoxa: d'una banda, els grups petits i les individualitats triades per l'Odin; d'una altra banda, els representants dels més alts nivells de l'Institucionalisme.

Durant anys, les tries i les experiències de l'Odin han estat explicades per Barba per mitjà de referències a la història del teatre occidental i oriental. Els seus interlocutors aleshores eren crítics i teatròlegs. Quan els seus interlocutors varen canviar, les seves paraules també varen canviar. Avui, les maneres diferents amb què Barba comença a parlar del teatre ja no tenen res a veure amb el teatre: viatge, troc, reserva, *ghetto*, *pueblo*, illes flotants, emigració.

«És de teatre que parlem, quan parlem dels passos que fem?», es pregunta Barba en un dels seus escrits, el 1975. Aquest text, *El Parc i la Reserva*, és diferent dels precedents. Es tracta d'un collage d'imatges, d'apòlegs, d'exemples, que segueixen un rastre autobiogràfic. En aquest moment, l'Odin ja ha anat al sud d'Itàlia. Barba reflexiona sobre el teatre monològic, com si la necessitat d'explicar o de defensar una «doctrina» hagués desaparegut. El grup de teatre és comparat a un vaixell: «Si vols viatjar lluny, has de tenir un vaixell.» En aquesta imatge del vaixell es barregen dos períodes de la vida de Barba: els anys en què fou mariner en un petrolier noruec, i els anys de teatre. En els dos casos, «els ports són diferents de com els havíem imaginat».

La personalitat de Barba queda profundament marcada pels anys de viatge en el petrolier, el 1956 i el 1957. I potser més per les relacions amb els seus companys de viatge i amb la gent que va trobar pels indrets visitats. En el petrolier, que feia ruta cap a l'Orient, després, al llarg dels viatges en autostop a l'Àfrica, al nord de Noruega, a Lapònia, al Pròxim Orient, Barba experimenta les relacions humanes com una descoberta i una sorpresa contínua de cara al desconegut i a l'inesperat. Comença a considerar la realitat com a trobada de contradiccions inconciliables a nivell conceptual. És en els comportaments extrems i imprevisibles dels mariners tancats durant mesos i mesos en pocs metres quadrats que aprèn el que, en general, s'aprèn llegint Dostoievski.

Quan Barba comença a fer teatre, torna a tenir la mateixa sensació —la de ser un estranger escrutant un altre estranger— en la seva situació d'espectador/director. És així com veu Cieslak en *El Príncep Constant*: «Des del principi, des dels primers segons de l'espectacle, fou com si tots els records que tenia d'ell, totes les categories en les quals jo em recolzava, s'ensorressin sota els meus peus. Vaig veure un altre ésser humà, la força i la resolució d'un huracà.»

I és així com veu alguns dels seus col·legues al curs del treball dels *amics dels ocells*: «En algunes escenes, els actors semblaven esquinxar la composició imposada, recobrant una irradiació que em féu comprendre per primera vegada que existeix una "quarta dimensió" que sobrepassa el teatre.» L'actor, quan treballa, viatja.

Deu anys més tard, una mica abans de marxar cap al sud d'Itàlia,

l'Odin dedica algunes setmanes a les improvisacions per al seu proper espectacle. El tema és el viatge. Però darrera aquesta imatge hi ha experiències noves, necessitats noves, noves desconegudes. L'espectacle, quan serà acabat, tindrà ben poca cosa a veure amb el tema del qual ha partit, el 1974, a Holstebro.

Algunes setmanes més tard, l'Odin comença el seu viatge a Itàlia, a aquestes «regions sense teatre» de les quals parla Barba en la seva *Carta d'Itàlia del Sud* i a *Arrels i Fulles*.

Dos anys després, el 1976, l'Odin va a Veneçuela. Enllestit el nou espectacle, serà presentat al públic per primera vegada. *Come! And the day will be ours* és una reflexió sobre el que ha vist l'Odin: la destrucció d'una cultura, l'eliminació de la diferència, el cop de gràcia donat a aquells qui han estat destruïts quan es recupera el seu *folklore*.

A Veneçuela, a Caracas, hi ha un festival de teatre. Una companyia islandesa presenta *Inuk*, un espectacle que entusiasma els intel·lectuals i el públic progressista. Els llargaruts islandesos es maquillen com a èsquims, han après els seus cants i les seves expressions. Mostren que alegre era la vida, sense violències ni conflictes, abans de l'arribada de la «civilització». Les contradiccions de la història desapareixen darrera un idealisme humanista obligat a indignar-se a distància.

També Brook, amb el seu grup de recerca, ha fet un espectacle sobre una població en via de destrucció, *Els Iks*. Però aquest espectacle no desperta entusiasme: és com si no contingués indignació visible. Brook i els seus actors aconsegueixen, amb els mitjans teatrals no realistes, una nova forma de naturalisme teatral, presentant un «tros de vida» en el qual el que esdevé visible és l'horror quotidià, la violència *contra* i d'una població petita africana que viu en una manca gairebé total d'alimentació.

L'Odin deixa Caracas, i va a l'Amazònia, seguint els curs de l'Orinoco superior, on presenta tots els seus espectacles a una tribu d'indis Yanomami. Jacques Lizot, un antropòleg que viu entre els Yanomamis de fa anys, presenta als indis un altre espectacle de l'home blanc: l'actor. Els blancs no són només missioners, agents governamentals o antropòlegs.

Els indis reben els actors amb les seves danses de guerra i el xaman els explica el mite de la tortuga i el jaguar, el tabú de l'incest entre gendre i sogra. Els darrers Yanomamis desapareixeran al curs de molt poques dècades. Passaran del seu *Shabono* de la jungla, als camps que envolten les Missions, després, a les barraques i a les perifèries de les grans ciutats. Esdevindran obrers indolents, traïdors actius, lladres i alcohòlics violents. Evidentment, coneixeran els tribunals i les presons, les escoles i l'alfabetització, la ignorància i l'emigració, tot com ho han conegut abans que ells molts d'altres indis

d'Amèrica del Nord i del Sud, talment com ho han conegut els èsquims de Groenlàndia.

Lizot sap tot això. Però conèixer el futur no vol dir acceptar-lo. I actuar com si no acceptés no significa illusionar-se.

El viatge més llunyà fet per l'Odin, al país dels Yanomamis, també va ser el de les esperances més petites i de la manca d'illusions. Barba parla d'aquest viatge com d'una visita a un parent de lluny, ja condemnat, pel qual no es pot fer pràcticament res més que, justament, fer-li una visita.

A *Come! And the day will be ours* els actors de vegades esdevenen espectadors, però espectadors de la història, no del teatre. Observen la «destrucció de les tribus» que passa pels seus ulls. L'espectador reconeix en el rostre dels actors la seva pròpia i inútil emoció, la seva pròpia pietat sentimental, la seva pròpia bona consciència. O bé pot veure-hi el bon sentit seriós i inhumà amb el qual s'observa una «tràgica necessitat».

També el Teatre de carrer de l'Odin es transforma en una representació d'un viatge. Fins aleshores havien estat aparicions tumultuoses o presències inquietants i bigarrades travessant els pobles de la Pulla i de Sardenya, d'Occitània i de Catalunya, les regions de cultura afro-americanes de Barlovento a Veneçuela i els campaments gitanos de Iugoslàvia. Lentament, prenen un caràcter més i més concret fins a esdevenir un veritable espectacle, *Anàbasi*, que es desplega pels carrers i per les places, envaint els teulats i els balcons, les estàtues i els campanars de les esglésies.

Tot com en l'antiga crònica grega de la qual *Anàbasi* ha tret el nom, un grup d'estrangers travessa poblacions estrangeres. Els actors, amb les seves xanques i les seves banderes, les seves màscares, els seus tambors i les seves trompetes, es concentren i es dispersen com soldats. Només les dues grans imatges de la mort, darrera el grup, tenen breus contactes amb els espectadors. El viatge d'*Anàbasi* acaba en un gran llençol negre en el qual el paquet d'actors s'emboïca i ofega les seves músiques i les seves veus.

És d'aquesta manera que *Anàbasi* arriba pel maig de 1978 a Ayacucho, als Andes peruans.

Ayacucho és ple de soldats.

Els joves actors del grup peruà Cuatrotablas han organitzat en aquesta ciutat, ben lluny de la capital, una trobada de grups de teatre llatino-americans. També han convidat l'Odin perquè, quan el van trobar per primera vegada dos anys abans a Caracas, havien notat que el grup danès era capaç d'entrar en contacte amb poblacions de costums, de tradicions i de llengües diferents i per les quals les convencions teatrals no són familiars. El Cuatrotablas havia igualment descobert amb emoció, tot veient *Come! And the day will be ours*, que aquest espectacle també tractava de la història del seu propi país.

Però just en el moment en què la Trobada d'Ayacucho està a punt de començar, el Perú viu un dels moments de crisi més greus. Els preus augmenten bruscament un 30, 50 i fins i tot un 70 per cent, esclaten avalots a cada ciutat i a cada poble dels Andes contra el govern militar, les garanties constitucionals han quedat suspeses i cap manifestació pública no és autoritzada.

Calia triar entre anullar la Trobada o mantenir-la, aïllant els participants del context social, en contra de la idea original de Cuatrotabas, que era de fer la Trobada a l'aire lliure a Ayacucho més que de tancar-la en algun local teatral a Lima.

L'Odin es transforma: es comporta a la Schweyk. Però un Schweyk que té una estratègia. Segueix al peu de la lletra les prohibicions policials: evita d'anar pels carrers en grup. Els actors van de dos en dos (tres ja seria un grup) respectant les distàncies autoritzades, amb el seu vestuari i els seus accessoris multicolors, els seus instruments de música i les seves xanques, i es dispersen per la ciutat. La gent, encuriosida, envolta aquests *gringos* bigarrats, fan preguntes. Les informacions sobre els espectacles que els grups sud-americans presentaran al curs de la Trobada circulen. La Trobada de Teatre de Grup esdevé ràpidament manifestació popular, les famílies dels *campesinos* vénen a veure els grups veneçolans, colombians, bolivians, argentins, xilens, peruans. L'Odin aconsegueix de presentar cada dia un espectacle a l'aire lliure a diferents llocs de la ciutat. I entra en contacte amb els comitès dels *barrios*, participa, amb els seus espectacles, a les festes tradicionals i religioses en les quals una fràgil capa cristiana no aconsegueix de dissimular la presència profunda de la cultura índia. L'Odin fins i tot aconsegueix d'actuar a la presó.

En el curs dels debats realitzats durant la Trobada, Barba no parla obertament de política. Parla de cultura, de llibertat de l'individu, de la situació a Dinamarca.

Les autoritats no aconsegueixen mai de trobar alguna cosa a retreure del comportament de l'Odin.

En un film rodat durant l'estada de l'Odin Teatret al Perú el maig de 1979, *A les dues ribes del riu*, Torgeir Wethal mostra, en una falla de to irònic i amargant, com un grup d'estrangers que fa teatre, pot passar a través de les malles de les pressions exteriors i de les prohibicions de les lleis, aconseguint així de trobar els seus veritables interlocutors. El film ofereix riques imatges de teatre, però és, sobretot, un film que tracta de l'estratègia: estratègia amb el teatre.

En una de les escenes del film, Barba parla al seu grup, reunit per fer teatre en un país en què les autoritats han prohibit tota possibilitat de reunió pública:

«Està prohibit de reunir-se al carrer. Molt bé. Aleshores posem-nos els nostres vestits i sortim. No som ni uns gringos normals ni turistes corrents. Esdevenim un element estranger que ja no entra en la lògica habitual del carrer, una cosa teatral i que tanmateix no és

teatre. Respectem la llei i, tanmateix, a la vegada cridem l'atenció de gent.

»Respectem la llei com el soldat Schweyk, al peu de la lletra. Està prohibit de reunir-se i d'anar en grup. Però no està prohibit de vestir-se de vermell, de violeta, de verd i d'anar de dos en dos. La gent ens segueix, adonant-se que estem jugant al gat i la rata. Nosaltres som la rata, però una rata una mica més astuta i temerària que el gat.

»Així la solidaritat de la gent es posarà al nostre costat.»

El teatre com a viatge presenta altres aspectes. En el curs de l'estada de l'Odin a Itàlia del sud, es van filmar tres pel·lícules. Dos reportatges televisats, italians i danesos, mostren allò que una persona present pot veure: el teatre de carrer, els clowns, la cordialitat i l'animació de la gentada que envoltava les representacions del *Llibre de les Danses*. El tercer film mostra el que no era visible: la recerca solitària de l'actor. És una «ficció», no un reportatge. Torgeir Wethal el realitzà amb la col·laboració dels habitants de Carpignano —el poble on vivia l'Odin— i amb una sola actriu, Iben Nagel Rasmussen.

Torgeir parla del seu viatge d'actor pel sud com d'una «solitud amb mil salutacions». El film —*Vestita di Bianco* (Vestida de Blanc)— és presentat com «el primer capítol de la història d'un pregoner» i mostra un viatge de dos o tres quilòmetres. «El pregoner» duu una màscara blanca i un tambor. Hi ha algunes llàgrimes pintades a la seva màscara. És la imatge amb la qual Iben apareix encara avui als espectacles de carrer de l'Odin i a *Anàbasi*. El viatge comença en un poble i acaba al mar. La gent del poble tenen els seus costums, les seves maneres de reunir-se a les cases i als cafès, a les processons o al curs de les cerimònies de noces. El pregoner que passa desvetlla la curiositat d'un instant, un desafiament immediat o una solidaritat passatgera. Potser no hi hagi cap més document tan líric i, tanmateix, tan realista sobre com pot ser la solitud en la qual transcorre el viatge d'un actor.

Un any després, durant l'estiu del 1975, el viatge imaginat pel film esdevé real. Iben marxa sola, durant alguns dies, a un poble de Sardenya, amb la seva màscara, el seu vestit blanc, la seva flauta i el seu tambor. És el seu primer viatge «d'actriu solitària» després de deu anys de presència a l'Odin. És acollida a algunes cases: dansa i li donen menjar. El menyspreu que rep, en altres moments, li recorda altres viatges: «Ja havia experimentat aquesta sensació, la de ser tractada com a diferent i com a inferior. Era una sensació molt forta quan viatjava abans de venir a l'Odin i em guanyava la vida tocant la guitarra.»

Un any més tard, tots els actors de l'Odin se separen i van a treballar, cadascú amb alguns participants en un seminari, a diversos

pobles italians. Iben nota que a l'Odin cada cop es fa més clara la tendència al viatge de l'actor sense el teatre. Afegeix: «Més lluny, força més lluny, la propera vegada.»

A principis del 1978, l'Odin se separa per tres mesos. Cada actor marxa, sol o amb un o dos companys. Un va a l'Índia, uns altres al Brasil, a Bali, a Haití. Alguns es queden a Europa o a Dinamarca. És la primera vegada que el viatge no desarrela l'Odin del seu medi, però desarrela de l'Odin els actors, per un període tan llarg. Quan els actors tornen, l'abril de 1978, cada un aporta unes «notes de viatge»: costums, instruments de música, danses i músiques que han après o bé escenes teatrals curtes que constitueixen com un compendi dels seus records de viatge. És a l'entorn d'aquest material que es recompon la unitat del grup i del qual naixerà, a la fi d'aquest mateix any, un espectacle: *El Milió*.

El 1964, en el seu llibre sobre Grotowski, Barba parlava del teatre com d'una «expedició antropològica». Entre el 1974 i el 1978, l'activitat de l'Odin transforma aquesta imatge en expressió literal.

El punt d'arribada d'aquest període, *El Milió*, és una «relació de viatge», tan directa, tan divertida i plena de color com un music-hall, i pot ser representada en una plaça; i tan trista i tràgicament freda com poden ser les narracions d'un viatger desencantat.

El teatre és un viatge. Però el que es veu quan es comença a viatjar no és gens agradable.

El Milió és una narració en un llenguatge que, bé que sense paraules, és directe, immediat. Potser mai, en el teatre europeu, uns actors no havien estat en mesura d'adreçar-se directament als espectadors, sense cap intermediari, comunicant-se simplement amb els instruments de la seva cultura d'actors i arribant a una forma elemental d'espectacle que és dansa, ritme, música, color i narració.

Expliquen l'experiència d'un viatge a través de les danses i les cerimònies de poblacions diverses, entre els daurats del nou any oriental i els ritmes dels carnivals sud-americans, entre les grans epopeies índies i les danses distingides de l'Occident burgès.

Expliquen la sensualitat d'homes i dones que han trobat la solitud i la facècia del carnaval, l'anihilació sense història d'infants que vindran.

TROC

Barba utilitza el terme «troc» per primera vegada quan l'Odin és a Itàlia del sud, el 1974. Compara el teatre amb l'intercanvi d'objectes que té lloc quan una tribu travessa un riu per anar a trobar-ne una altra. El compara també a l'ús de la «moneda de sal» esmentada pels antropòlegs, o al *Kula*, sistema econòmic estudiat per Malinovski a

les illes de Nova Guinea: collarets i braçalets de petxines passen de mans en mans, de l'Orient a l'Occident, després de l'Occident a l'Orient; aparentment són inútils —no són ni utilitzats com a ornament—, però permeten a individus separats per milions de quilòmetres d'entrar en contacte els uns amb els altres.

Un home no pot trobar-ne un altre si no és a través d'*alguna cosa*. És d'aquí que ve la paradoxal utilitat de coses aparentment inútils. El teatre com a troc està lligat a la utilitat del malbaratament, del *potlach*, de la dissipació d'energies, no acabades en la producció d'alguna cosa, sinó en la producció de *relacions*.

El 1974, al curs del seu viatge al sud d'Itàlia, l'Odin troba —o, més exactament, descobreix que ha trobat— el que Peter Brook, a la mateixa època, també cerca: «Què pot ser la comunicació directa?», es preguntava Brook en vigílies del seu viatge a Dahomey, al Togo i al Níger amb els actors del seu Centre de Recherches Théâtrales. «No ignoro la importància de les paraules, però cerquem alguna cosa que produeixi la mateixa impressió a qualsevol lloc del món, sense referències al llenguatge.»

Aquest «alguna cosa que produeixi la mateixa impressió a qualsevol lloc del món», l'Odin el troba potser perquè no el busca en tant que «llenguatge teatral» en un nivell científic, sinó com a *utilització* del teatre en un nivell «polític». No busca un «codi» que permeti la comunicació, sinó una situació que permeti el contacte entre actors i espectadors malgrat les diferències, i que fascina precisament a causa de les diferències que els separen.

Sovint es pensa en la relació amb la cultura popular en termes de «recuperació», d'enregistrament i de reproducció dels seus productes. L'Odin, al contrari, es limita a *trocar* el teatre amb qualsevol altra forma d'espectacle organitzat per la població local. No sembla que hi hagi ni prejudicis ni la pregunta de si l'espectacle rebut a canvi és realment popular, «autèntic» o si només és una còpia de models imposats des de l'exterior. Mentre que molts pensen en la cultura popular com alternativa i s'esforcen, doncs, a revitalitzar-la com a instrument d'oposició i d'autonomia cultural, l'Odin apunta directament a l'autonomia popular, combatent els «mestres de la paraula» més que els rastres de models culturals imposats per d'altres. Els intel·lectuals compromesos i els partits de l'esquerra oficial sovint resten decebuts pels trocs de l'Odin a Europa i Amèrica del Sud: no hi poden trobar un «discurs» políticament compromès. Tanmateix, això dels trocs no deixa de ser un «fet» polític: una reunió col·lectiva sense justificacions en la qual els participants són lliures d'organitzar-se com vulguin, de ballar, de fer música, d'actuar o de cantar, sense programa ni regles preestablertes.

Aquesta manera particular que té l'Odin de ser «popular» ja havia estat pressentida per un dramaturg danès, Leif Petersen, abans que l'Odin marxés a Itàlia del sud. Després d'haver vist *Min Fars Hus*, i

després d'haver assistit a l'entrenament de quatre alumnes treballant amb Barba, Leif Petersen va escriure un article en el qual definia l'Odin com «un teatre per a analfabets». Per «analfabets», Leif Petersen entenia els qui són dominats pels «mestres de la paraula», els qui són oprimits no només pel poder econòmic, sinó també pel poder dels intel·lectuals, dels «líders». El teatre «tradicional», conclouia Leif Petersen, és justament caracteritzat pel domini intel·lectual del director sobre els actors i pel dels actors sobre el públic.

Als barris populars de les grans ciutats, el troc posa al descobert la desintegració cultural, fruit de la proletarització i de l'emigració. A París, l'octubre de 1977, obrers retirats, ells mateixos fills d'obriers, s'alternaven al mig de la sala per cantar cants de la Comuna, seguits per joves amateurs imitant les vedettes i els presentadors de la televisió, després per un grup pop de joves. No serà fins a la fi de la vetllada quan restarà ben clar que no hi ha cap dirigent, que els africans del nord es presentaran obertament amb les seves danses, els seus cants, els seus poemes, en els quals traspua l'orgull de la discriminació que els transforma en jutges. Fins aquest moment, els «àrabs» s'havien quedat en un racó de la sala, rient-se dels altres i molestant-los, bevent, fumant i mirant sense cap interès: s'havien comportat exactament com la gent espera que els àrabs es comportin.

En molts casos, el troc —que no és presentat com a teatre i que no és teatre— esdevé per als grups de teatre, culturals o polítics que l'organitzen, l'ocasió d'establir unes relacions diferents de les determinades pel seu camp d'activitat específica. Sovint, grups actius es troben, a causa dels seus mateixos ideals, desarmats en territoris on les armes de la paraula no valen res.

Els «anys d'aprenentatge», l'entrenament, no constitueixen una forma d'especialització de l'actor. Li permeten, al contrari, de trencar les cadenes que el lliguen a un públic determinat, a un gènere de teatre determinat, a un llenguatge i a una cultura determinats. En d'altres termes, permeten a l'actor d'*especialitzar-se en la no-especialització*.

L'Odin pot reaccionar d'una manera apropiada a situacions diferents, pot ser *social*, no *malgrat*, sinó *perquè* ha treballat durant molt de temps aïlladament, preocupat únicament de resoldre els problemes de la seva pròpia socialització interna i el seu propi treball intern.

El troc no és només una utilització particular del teatre en situacions particulars. Es tracta d'una visió general que duu l'Odin a buscar el valor d'ús del teatre, i per tant a rebutjar el teatre-mercaderia, el valor del qual és establert sobre la base d'una categoria estètica i, en l'ordre material, del seu èxit i del seu preu en el mercat teatral.

Aquesta visió ja era present als seminaris de l'Odin, en les rela-

cions establertes amb els espectadors de *Min Fars Hus* i, per sobre de tot, en les relacions establertes a l'interior del grup.

La carta de Barba als seus actors, el febrer de 1973, és la proposta d'un troc: no un *intercanvi entre iguals*, sinó d'un intercanvi com a única possibilitat de trobar-se en igualtat. Com pels collarets i els braçalets de petxines de Nova Guinea, és l'intercanvi que *valora* allò que és intercanviat, i no al contrari. El que distingeix el troc teatral de totes les altres formes de troc és que no hi ha, no pot haver-hi, valor preconcebut pel qual s'intercanvia, aleshores no és qüestió que l'intercanvi sigui igualitari o no.

Quan Barba escriu aquesta carta, l'Odin s'esforça per trobar unes solucions noves al problema de l'admissió de nous membres al grup. La desproporció entre l'experiència dels actors més antics i la inexperiència dels nous és massa forta. Els joves que entren al grup no poden fer altra cosa que adaptar-se a les normes, a les condicions de treball i als models de comportament ja formats. Només poden acceptar-los o rebutjar-los.

Barba tracta de resoldre aquest problema formant un grup d'alumnes que treballin separatament dels actors antics i creïn el seu propi entrenament. Aquesta temptativa que sembla, en teoria, la solució del problema, fracassa a la pràctica. Quan el grup d'alumnes es reuneix amb el que està format pels actors de *Min Fars Hus*, l'equilibri penja clarament del costat dels antics. En poc temps, aquests quatre joves deixaran el teatre.

Altres actors nous entren al grup seguint el vell mètode: s'integren al grup tal com és. En el microcosmos que forma l'Odin, es reproduceix un problema social: el de la relació amb l'altre i la seva integració. És ben difícil de no pensar, veient *Come! And the day will be ours*, que aquest espectacle no reflecteix també aquesta problemàtica interna del grup. *Come! And the day will be ours* presenta un encontre d'homes que no té res a intercanviar: un procés d'integració basada sobre unes relacions de força.

La solució al problema de l'admissió de nous membres al grup sense que aquests s'hagin d'integrar d'una manera unilateral, vindrà de la lògica de la situació.

L'Odin no necessita actors nous. Així, els que desitgen entrar al grup no tenen cap possibilitat de fer-ho. Però, alguns actors decideixen «adoptar» alguns «joves», assumir la responsabilitat de la seva presència al grup, tant a nivell econòmic com professional, treballant separatament amb ells. D'aquesta manera, els joves no estan obligats a confrontar-se amb tot el grup sencer.

Atès que un actor no adopta, evidentment, sinó les persones per les quals se sent estimulat, torna a crear-se una situació d'intercanvi entre els «nous» i l'«antic» que els ha adoptat.

Dos anys més tard, la nova generació d'actors adoptats forma un tot amb l'Odin. Però el procés s'ha desenvolupat a través de la

formació de subgrups, cada un format per un «antic» i un o dos «nous». Aquests diferents subgrups, per la seva banda, han establert relacions els uns amb els altres a través de l'intercanvi de les seves diferents experiències de treball.

L'intercanvi, el troc, ha esdevingut així el principi que regula la vida sencera de l'Odin, tant a l'interior com a l'exterior.

El Llibre de les Danses és un espectacle per al troc. *El Milió* és l'espectacle d'un troc que s'ha produït a l'interior de l'Odin.

El troc és el refús del determinisme teatral: del director que *determina* les accions dels actors, de l'espectacle que *determina* les reaccions dels espectadors.

Els especialistes de teatre sostenen que *Min Fars Hus* només podia ser entès per poca gent, que només provocava una mena de renúncia a la reflexió, un desencadenament de reaccions emocionals pures, fora de la realitat, de les seves contradiccions i dels seus problemes.

Durant dos anys, el 1972 i el 1973, l'Odin demanà als espectadors de *Min Fars Hus* de respondre a l'espectacle amb una carta. La majoria de les cartes rebudes no tenien pas gens l'estil de les recensions crítiques. Eren reaccions expressades en termes personals: imatges, reflexions, interrogacions, sovint redactades a l'estil d'un soliloqui. En aquestes cartes, s'hi troba el més important, bé que en general això queda ignorat: de quina manera un espectacle de teatre és present històricament, concretament, a l'interior d'una societat. S'hi veu com unes imatges teatrals troben les experiències i els problemes dels espectadors, dialogant amb ells i desenvolupant-se en un procés racional que no és dirigit des de l'exterior i que es transforma ell mateix en idees i reflexions vives.

Presentant una selecció d'aquestes cartes, Barba escrivia: «En el seu llenguatge personal i suggerent, són un recordatori a la prudència per tots aquests caps que, en nom del poble, jutgen i decideixen allò perquè el poble s'ha d'interessar, sobre què ha de reflexionar i per què ha de sentir-se afectat.»

EMIGRACIÓ

Després del seu primer viatge a Itàlia del sud, l'Odin ha iniciat una política de suport concret a grups de teatre, organitzant per als seus membres seminaris d'un any a Holstebro (en termes polítics, parlariem de «formació de quadres»). Aquests seminaris no estaven només centrats sobre el treball professional de l'actor, sinó que també tenien com a objectiu formar individus aptes per a fer front i resoldre tots els problemes que es donen en un grup, de les seves relacions internes a la seva organització adreçada cap a l'exterior.

Els anys 1976, 1977 i 1979, Barba organitza a Belgrad, a Bèrgam, a

Madrid i a Lekeitio, a Euzkadi, tres trobades internacionals de grups de teatre. Hi ha el suport de la UNESCO i de l'IIT (Institut Internacional du Théâtre). A Belgrad, la trobada es desenvolupa en el marc del BITEF Teatre de les Nacions. Però els grups que participen en aquesta trobada són tots pràcticament desconeguts. Semblen els captaires del teatre. No obstant això, a diferència de tots els altres teatres convidats, són capaços de col·laborar, de fondre's i d'omplir de teatre la ciutat durant un dia sencer, com si fossin un sol grup. A Belgrad, a Bèrgam, a Madrid, a Lekeitio, els «captaires del teatre» revelen una força i una cohesió que no té precedent ni en el teatre «tradicional» ni en el d'avantguarda, ni en el teatre polític. Al llarg d'aquestes trobades, cada grup presenta el seu treball als altres. Es creen uns lligams que permetran a continuació períodes de col·laboració i d'activitats en comú. La feblesa de cada grup, pres individualment en el seu entorn respectiu, ve en gran mesura del seu aïllament. Trencar aquest aïllament, crear una xarxa de relacions, significa, per a cada grup, multiplicar la seva força i la seva capacitat de resistència.

Per presentar la trobada de Belgrad, Barba escriu el manifest sobre el Tercer Teatre, que esdevindrà ràpidament, per a molts grups de diferents països, com un mirall en el qual es reconeixeran i amb el qual es confrontaran.

Els grups que prenen part en les trobades sobre el Tercer Teatre tenen sovint com a característica estar fonamentats en l'entrenament de l'actor, en la seva capacitat física, i tendeixen a adquirir i transmetre unes tècniques teatrals, siguin elaborades a Occident, o siguin pròpies de les tradicions orientals.

En la seva presentació de la trobada de Bèrgam, el 1977, Barba escriu:

«L'Art teatral està vivint una mutació profunda i obscura. Seria injust d'analitzar-la només com la recerca de nous mitjans d'expressió, de noves tècniques. La recerca teatral sempre és la recerca d'un nou sentit del teatre.

»El problema de la tècnica és essencial per al treball de l'actor, però encara és més essencial el procés que determina els resultats tècnics.

»Aquest procés és posat en moviment per una actitud ètica que refusa les situacions de la vida ambient i que transforma aquest refús en una forma de vida quotidiana.

»Tota forma de tècnica física, psíquica o intel·lectual —és a dir cada nou resultat— és un pas endavant cap a una gran llibertat de l'actor, però si la tècnica no se supera, es transforma en colonització. Mirar d'emparar-se a una tècnica significa mirar de descolonitzar-se, corrent tanmateix el risc de poder caure en una nova forma de colonització.

»La Trobada de Bèrgam no vol pas afavorir l'adquisició de noves

tècniques ni constituir un ensenyament. Vol crear un lloc i una situació d'intercanvi.

»No aspirem a apropiàr-nos l'experiència d'altres, sinó de confrontar-nos-hi, cada un de nosaltres traduint-la a la seva pròpia llengua és a dir TRAIINT-la, l'única manera de transmetre-la.»

El treball de Barba a Belgrad, a Bèrgam, a Madrid i a Lekeitio ha estat seguit pel grup peruà Cuatrotablas a la Trobada d'Ayacucho el 1978, amb el suport i la presència de l'Odin i, una vegada més, amb el suport de la UNESCO i de l'IIT, i a la Trobada de Zacatecas, a Mèxic, el 1981. En aquestes ocasions, els grups de teatre sud-americans es reuneixen i es troben fora del marc d'un festival.

Horacio Czertok, en el diari argentí «La Opinión», escriu que Barba i l'Odin han estat per als grups de teatre el que Grotowski fou per a l'actor: «Podem dir que Grotowski ha estat l'obertura d'una nova dimensió en el treball de l'actor. L'Odin d'Eugenio Barba és l'obertura a una nova dimensió en el teatre, incloent-hi la precedent i projectant-la a la societat.»

El context de tot això ja no és únicament el teatre, sinó les contradiccions de la nostra societat, la ruptura que es produeix amb l'atur i l'emigració dels joves, una emigració que no solament els condueix fora dels espais geogràfics, sinó també fora dels valors en els quals han nascut i han crescut.

Barba anomena el teatre reserva, *ghetto*, *pueblo*, illa flotant, emigració. Aquestes imatges perden, a poc a poc, el seu caràcter negatiu de destrucció i de marginació i adquireixen cada vegada més el sentit d'una defensa de la pròpia independència.

La història de l'Odin ha començat per una emigració i s'ha desenvolupat al llarg d'una sèrie d'emigracions successives. La Itàlia dels anys cinquanta —el país que Barba deixa a 17 anys— està tot just sortint de la pobresa i de la misèria de la guerra i viu la divisió política i cultural de la «guerra freda».

Al curs de la seva adolescència, Barba fa l'experiència de l'atmosfera d'una vida asfixiant que ja no sembla tenir cap perspectiva ni cap valor. És un jove a la Itàlia dels anys cinquanta, un jove de la Itàlia del sud, allà on, a l'antiga pobresa dels camperols i els pescadors, des d'aleshores respon una nova pobresa, la secreta i vergonyant de les «grans famílies» sortides de la guerra exsangües i desorientades. Fill d'un oficial d'alta graduació mort a la guerra, Barba és obligat a anar a estudiar, conseqüència de les condicions econòmiques precàries de la família, a una escola militar a Nàpols.

Durant la seva vida a Noruega, descobreix una llibertat i una independència amb prou feines imaginades. A canvi, fa l'experiència de la condició d'emigrant, de la necessitat d'adaptar-se a una llengua i a uns costums que no són els seus, i de la lluita per no acceptar la humiliació.

L'italià a Noruega esdevé un ítalo-noruec, primer a Polònia, després a Dinamarca. La seva condició «d'estranger» sembla multiplicar-se com per compensar cada pas endavant, com si les dues condicions fossin dues cares diferents d'un mateix rostre.

Passarà el mateix a l'Odin, el qual, per esdevenir independent, haurà d'emigrar a Dinamarca. El mateix hauran de fer, i han de fer, la majoria de membres de l'Odin que vénen d'Itàlia, dels Estats Units, d'Espanya, de Noruega i de Suècia. Els danesos, ells també, han d'emigrar, encara que no sigui lluny: el teatre d'Holstebro no hi ha cap danès d'Holstebro.

Entre les nombroses històries que l'escriptor danès Poul Vad explica a la seva novella *Kattens Anatomi* («L'anatomia del gat»), hi ha la de Sköieren, un home que deixa la seva família i Dinamarca, viatja a través de centenars de països i s'atura a Amèrica del Sud, en una petita ciutat de nom contradictori: Santa Demonica. La ciutat és plena de mines i d'indústries, però cap diversió, i la gent necessita música i danses. Així, Sköieren, amb tres dels seus amics músics ambulants, aconsegueix de viure bé. Els músics ambulants s'anomenen Moisès, Jesusito i Gabriel. Sköieren es casa amb una índia, Compañera, que un dia comença a teixir tapissos durant hores i hores sense parar, oblidant-se de menjar i de dormir, i enviant-los al mercat perquè hi siguin repartits. Sköieren admira els tapissos, els seus colors i la càlida fantasia dels seus dibuixos, però no pot acceptar el malbaratament, no pot admetre que tot aquest treball sigui llençat per la finestra. Compañera, els gestos de la qual no tenen cap sentit per ningú, menys per ella, sembla tancar-se en si mateixa. Sköieren no l'entén. En el mateix moment s'està covant la revolta del país, atur i vagues es preparen. Els obrers i els *indios* de les muntanyes s'han organitzat misteriosament. Sköieren fuig.

Molts anys després, troba en un tren els seus antics companys Moisès, Jesusito i Gabriel, que també van fugir de Santa Demonica. Expliquen a Sköieren que l'exèrcit, ara al poder, no sempre descobreix qui transmet els missatges revolucionaris als obrers i als indis de les muntanyes; que Compañera està bé, i continua teixint els seus tapissos, en els quals s'inscriuen els missatges secrets. «Podien ser desxifrats —explica Poul Vad a la seva història— únicament pels analfabets que, en les seves ornamentacions enginyoses i elaborades, trobaven els indestructibles criptogrames de la joia de viure, de l'eterna revolta i de la misericòrdia.»

Després d'haver reflexionat sobre la història d'una illa flotant, dels seus començaments a Oslo, el seu nomadisme d'avui i sobre el seu espectacle dedicat a Brecht, poeta de l'exili, ens podríem preguntar qui són Barba i els seus companys de l'Odin: els músics ambulants que, malgrat tot, aconsegueixen de salvar-se? O Compañera, la que teixia tapissos?

POST-SCRIPTUM SOBRE UNA MANERA D'ESCRUIRE LA HISTÒRIA DEL TEATRE

Alguns dels meus amics, llegint el que he escrit sobre l'Odin Teatret, m'han fet notar que tinc una visió «compromesa» dels fets, una visió «des de l'interior», «no objectiva». És possible que alguns lectors tinguin la mateixa impressió. A aquests voldria oferir algunes paraules d'explicació.

Una visió des de l'exterior pressuposa un punt de vista a partir del qual mirar. Però les visions des de l'exterior, quan es tracta d'escriure història, particular o general, del teatre, són totes a l'interior de les ideologies i de les convencions de la crítica teatral i de la «teatrològia» tal com s'han desenvolupat a l'Occident a través de la presa de poder dels intel·lectuals sobre el teatre (= sobre els homes que fan el teatre).

Crec que el principal deure d'aquell qui, avui, vol reflexionar sobre el teatre és de situar-se fora d'aquesta tradició. I —com que sempre necessitem d'un punt de vista des d'on mirar— parlar en primera persona en tant que espectador. O bé de treballar sobre el terreny, com diuen els antropòlegs, d'abandonar aquesta pseudo-neutralitat de la qual parlen constantment els historiadors i els científics més compromesos.

Sovint podem obtenir un to aparentment objectiu jutjant un fenomen perquè no ho és: dient, per exemple, que els xinesos s'equivoquen no essent europeus, o que els araucans s'equivocaven no essent bororós.

Però també podem aconseguir un «to objectiu» per mitjans més simples: n'hi ha prou de posar els fets en relació els uns dels altres, i de jutjar-los a la llum dels preceptes. El caràcter antihistòric d'aquest mitjà d'explicar la història és fàcilment emmascarat si escrivim d'una manera prou concisa: els judicis sumaris, aleshores, semblen observacions objectives al lector que no té possibilitats de verificació.

O encara, sempre per obtenir aquest famós «to objectiu», n'hi ha prou espargint aquí i allà una mica d'aquesta ironia «de direcció única» que caracteritza els brillants escrits de les crítiques desproveïdes d'autoironia.

Amb tot, el que alguns d'aquests amics diuen, i potser el lector entre ells, és just: més que per una preocupació per la història, algunes de les meves pàgines semblen dictades per una admiració per l'Odin.

Però prego aquests amics i aquests lectors que descobreixin fins a quin punt això depèn d'una selecció errònia o parcial dels fets i fins a quin punt això depèn, al contrari, del seu curs «objectiu».

Aquest és el veritable problema. Parlar de «to» no és més que una coartada per tal d'evitar d'afrontar-lo.

I, per acabar, desitjo que aquestes pàgines siguin realment —lite-

ralment— *no-objectives*. «Objectiu» ve d'«objecte». I el qui escriu la història —de les petites o de les grans coses— hauria d'intentar de mostrar l'home no com a *objecte* i *matèria* del discurs i del judici, sinó com a *subjecte*, contradictori, de la vida.

Bibliografia

Els articles, assaigs i llibres sobre l'Odin Teatret són nombrosos, tant en francès com en altres llengües. Citem només els treballs i les crítiques apareguts des dels inicis de l'Odin Teatret així com els llibres, publicats en llengua francesa.

- Eugenio BARBA: *Expériences du Théâtre-Laboratoire 13 rzedow*, Théâtre-Laboratoire 13 rzedow, Opol, Polònia, 1962.
- Eugenio BARBA: Le Théâtre Kathakali, «Les lettres nouvelles», maig-juny; agost-setembre; octubre-novembre, París, 1965.
- Renée SAUREL: *A la recherche du théâtre perdu*, «Les Temps Modernes», núm. 233, París, 1967.
- Renée SAUREL: *Séminaire nordique à Holstebro*, «Les Temps Modernes», núm. 256, París, 1967.
- Marc FUMAROLI: *L'acteur, cet héros qui ramène de l'abîme les monstres domptés*, «Journal de Genève», núm. 133, 10-11 juny, 1967.
- Marc FUMAROLI: *Une messe athée. Création de «Kaspariana»*, «Journal de Genève», 4 agost 1967.
- Marc FUMAROLI: *L'Odin Teatret ou le théâtre comme sculpture vivante dans l'espace et le temps*, «Théâtre des Nations», París, 1969.
- Renée SAUREL: *Ferai*, «Les Temps Modernes», núm. 277-278, París, 1969.
- Renée SAUREL: *De Rome à Holstebro: un même but; des voies différentes*, «Les Temps Modernes», núm. 288, París, 1970.
- Ch. AUBERT i J.-L. BORBONNAUD: «Kaspariana», dins de *Les Voies de la Création Théâtrale. Vol. I*, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1970.
- Renée SAUREL: *Le mythe du théâtre politique en Scandinavia*, «Les Temps Modernes», núm. 292, París, 1970.
- Christiana TOURELLET: *Pourquoi le théâtre ? Min Fars Hus par l'Odin Teatret*, «Travail Théâtral», núm. 13, 1973.
- Expériences*, «Odin Teatrets Forlag», Holstebro, 1973.
- Renée SAUREL: *Min Fars Hus, la maison de mon père*, «Les Temps Modernes», núm. 13, 1973.
- Tadeusz BURZYNSKI: *L'Université de la Recherche du Théâtre des Nations à Wrocław*, «Le Théâtre en Pologne», 11-12, 1975.
- Geneviève ROZENTAL: *Les Guerriers de l'Odin Teatret*, «Nouvelles Littéraires», 19 agost 1976.
- Alexandre BLOKH: *A Belgrade, un atelier pas comme les autres*, «International Theatre Informations», tardor 1976.

- Raymonde TEMKINE: *Un Italien au Danemark, des Danois en Italie*, «La Pensée», núm. 189, París, 1976.
- Jean-Jacques DAETWYLER: *Odin teatret-première partie: l'expérience originale d'un théâtre danois dans un village d'Italie du Sud*, «Zomar», núm. 1, Bienne, 1976.
- Jean-Jacques DAETWYLER: *Odin Teatret, La maison de mon père*, «Zomar», núm. 2, Bienne, 1976.
- Jean-Jacques DAETWYLER: *Théâtre des Nations à Belgrade: rencontre des cultures et «tiers Théâtre»*, «Journal de Genève», 9 agost 1976.
- Jean-Jacques DAETWYLER: *Les Tiers-Théâtre*, «Zomar», núm. 5, Bienne, 1977.
- Béatrix ANDRADE: *La révolution du Tiers-Théâtre*, «Les Nouvelles Littéraires», 6 agost 1977.
- Toni d'URSO i Ferdinando TAVIANI: *«L'étranger qui danse»*, *Album de l'Odin Teatret 1972-77*, Maison de la Culture de Rennes 1977.
- Ferdinando TAVIANI: *Le monde du Tiers Théâtre*, «Unesco Courier», París, gener 1978.
- Renée SAUREL: *Odin, navire-amiral du Tiers Théâtre*, «Les Temps Modernes», núm. 378, París, 1978.
- Renée SAUREL: *Chronique sicilienne: avec l'Odin et le Teatro Libero*, «Les Temps Modernes», núm. 441, 1980.
- Eugenio BARBA: *«La course des contraires»*, dins de *Les voies de la création théâtrale, vol. IX*, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1980.
- Jean-Jacques DAETWYLER: *L'Odin Teatret et la naissance du Tiers Théâtre*, «Palindrome», Berna, 1980.
- Xavier FABREGAS: *A Bèrgam, moviment «underground» i tècniques tradicionals*, novembre 1977.

Filmografia

L'Odin Teatret Film, dirigit per Torgeir Wethal, un dels actors fundadors de l'Odin Teatret, ha realitzat els films següents en col·laboració amb els Serveis Experimentals de la RAI, la Facultat d'Història del Teatre de la Universitat de Roma, la Politècnica cinematogràfica de Milà i el Statens Filmcentral danès:

La mímica corporal segons el mètode d'Etienne Decroux, presentat per Yves Lebreton (dos films, 90').

Entrenament físic i plàstic al Teatr-Laboratorium de Wroclaw, presentat per Ryszard Cieslak (dos films, 90').

Entrenament físic i vocal a l'Odin Teatret (dos films, 90').

Vestita di bianco (Vestida de blanc, 40'), una «faula» sobre la condició de l'actor per regions sense teatre.

A les dues ribes del riu (60'), sobre el troc i la presència de l'Odin Teatret a Perú.

Anàbasi (35'), crònica dels actors de viatge, basat en l'espectacle que duu el mateix títol.

Victoria Santa Cruz (25'), sobre la ballarina i pedagoga negra peruana.

El mim abstracte (20'), extrets de l'espectacle d'Yves Lebreton.

També hi ha els següents films de 16 mm.:

Ferai, reposició cinematogràfica de l'espectacle que duu el mateix títol (60', RAI).

Min Fars Hus (60', televisió danesa).

In Cerca di Teatro, sobre el troc i l'estada de l'Odin Teatret a Itàlia del Sud (60', RAI).

Fuori dai teatri, sobre el troc de l'Odin Teatret en un hospital psiquiàtric (50', RAI).

L'Odin Teatret amb els Yonomami, sobre el troc amb una tribu d'indis de l'Amazònia (30', Cooperativa Cinematogràfica KURARE, Veneçuela).

El Milió, film de l'espectacle que duu el mateix títol (Televisió alemanya).

Die Insel der Gaukler, sobre l'espectacle *Cendres de Brecht* (50', WDR, Televisió alemanya).

S'està fent:

Come! And the day will be ours, sobre l'espectacle que duu el mateix títol.

S'han fet nombrosos reportatges sobre l'Odin Teatret i els seus espectacles a càrrec de les televisions italiana, danesa, noruega, sueca, italiana, polonesa, veneçolana i peruana.

Els films didàctics, així com els films sobre l'estada de l'Odin Teatret a Itàlia del Sud, es poden llogar a França a través de la Maison de la Culture de Rennes.

Índex

<i>La vocació teatral: laboratori</i>	7
Carta a l'actor D.	9
Tot esperant la revolució	13
Estrangers en el teatre	17
<i>Els anys d'aprenentatge: entrenament</i>	23
Entrenament físic. Entrenament vocal	25
Paraules o presència	31
Qüestions sobre l'entrenament	37
Dues cartes	41
Veü, sons i música	43
La cursa de contraris	49
Antropologia teatral: primeres hipòtesis	79
Introducció a l'antropologia teatral	89
Antropologia teatral	93
<i>Els anys de viatge: troc</i>	119
Dues tribus	121
Carta d'Itàlia del Sud	125
Arrels i fulles	137
Tercer Teatre	147
Teatre - cultura	149
Diàlegs amb Brecht	167
<i>Apèndix</i>	179
Ornitofilena	185
Kaspariana	189
Ferai	192
Min Fars Hus	196
Johan Sebastien Bach	198
El Llibre de les Danses	199
Come! And the day will be ours	200
Anàbasi	201
El Milió - Primer viatge	202
Cendres de Brecht 2	204

<i>Epíleg</i> , per Ferdinando Taviani	205
<i>Bibliografia</i>	249
<i>Filmografia</i>	251

MONOGRAFIES DE TEATRE

1. *Joaquim Carbó*, EL TEATRE DE «CAVALL FORT» (2a. ed.).
2. *Ezequiel Vigués «Didó»*, TEATRE DE PUTXINEL·LIS (2a. edició).
3. *Caterina Solà i Palerm*, EL TEATRE VALENCIÀ DURANT LA DICTADURA.
4. *Josep Palau i Fabre*, ANTONIN ARTAUD I LA REVOLTA DEL TEATRE MODERN.
5. *Alexandre Plana*, TEORIA I CRÍTICA DEL TEATRE, a cura de *Iolanda Pelegrí*.
6. *Xavier Fàbregas*, DE L'OFF BARCELONA A L'ACCIÓ COMARCAL (DOS ANYS DE TEATRE CATALÀ: 1967-1968).
7. LES GRANS TRADICIONS POPULARS: OMBRES I TITELLES.
8. *Robert Marrast*, EL TEATRE DURANT LA GUERRA CIVIL ESPANYOLA.
9. *Jordi Coca*, L'AGRUPACIÓ DRAMÀTICA DE BARCELONA (1955-1963).
10. *Joan Puig i Ferrer*, TEXTOS SOBRE TEATRE.
11. *Jordi Coca, Enric Gallén i Anna Vázquez*, LA GENERALITAT REPUBLICANA I EL TEATRE (1931-1939).



Eugenio Barba neix a Salento (Itàlia) el 1936. L'any 1954 emigra a Noruega, on treballa i cursa estudis de literatura noruega, de literatura francesa i història de la religió, a la universitat d'Oslo. El 1961 va a Varsòvia per tal de seguir els cursos de l'Escola Teatral. Al cap de pocs mesos, però, ho deixa i es dirigeix al Teatre Laboratori que Grotowski tenia a Opole. Barba s'hi queda tres anys. Publica als primers articles sobre el treball que allà duen a terme en periòdics i revistes especialitzades de països diferents i, més endavant, promou i fa possible l'edició del volum *Towards a poor Theatre*, de Jerzy Grotowski.

L'any 1964 Eugenio Barba torna a Oslo i funda l'Odin Teatret, amb joves que no havien estat admesos a l'escola del teatre. El 1966 l'Odin Teatret es trasllada a Holstebro (Dinamarca), s'hi estableix i genera una gran activitat que serà notablement considerada a nivell internacional. Barba és el promotor de l'anomenat "tercer teatre", moviment que intenta aglutinar grups teatrals d'arreu del món, sovint ignorats per les administracions de la cultura oficial.

Amb l'Odin Teatret Barba ha muntat els espectacles següents: *Orritofilena* (1965), *Kaspariana* (1967), *Feral* (1968), *Min Fars Hus* (1972), *Johan Sebastian Bach* (1974), *Dansenes Bog* (1974), *Come! And the day will be ours* (1976), *Anabasis* (1977), *Millionen Første Rejse* (1978), *Brechts Aske* (1979) i *Brechts Aske 2* (versió nova, 1981).

L'any 1979 Eugenio Barba funda l'International School of Theatre Anthropology, a la qual estan connectats especialistes en el camp de l'antropologia teatral.

Les illes flotants recull els escrits principals d'Eugenio Barba sobre teatre. Aquests textos recullen experiències històriques precises, i s'han convertit en una reflexió sobre la significació social i personal del teatre, quan aquest s'allibera de les servituds d'un públic particular o de les servituds del mercat dels espectacles. Els escrits de Barba són complementats amb un epíleg de Ferdinando Taviani.

Ferdinando Taviani és professor d'història del teatre a la Universitat de Lecce (Itàlia) i expert en la Comedia dell'arte. Se centra principalment en els problemes de la condició social i cultural de l'actor europeu entre els segles XVI i XVII i en grups de teatre contemporani.