

# Discurs de comiat als alumnes

*Jerzy Grotowski*

Una pregunta emergeix davant nostre: ¿Creieu que l'entrenament prepara el camí a la creació? ¿Creieu que l'entrenament pot trobar el seu acompliment en la creació? En la meua opinió, aquesta és una qüestió decisiva. Crec que si ens dispersem com conills en mil direccions i ens fiquem en mil temes, no trobarem cap solució. No podem evitar constantment assumir el problema clau.

Si creiem que no s'hauria d'avaluar ni analitzar el treball dels altres, llavors no hi ha discussió possible. Potser algú pugui pensar que només jo tingui el dret d'analitzar. Això significaria que algú en té el monopoli. En primer lloc, mai ningú no en té el monopoli. En segon lloc, fins i tot si en algun període hi ha algú que exerceix una mena de monopoli, no l'exerceix en un altre període... I si algú pensa que el treball dels altres no hauria de ser avaluat perquè un seminari com aquest hauria de quedar-se sense conclusió, això seria certament agradable per als participants, però aleshores seríem tan sols com nens que han jugat una estona i ara pensen que el treball ja està acabat.

Així que, malgrat tot, insisteixo que cadascú està obligat a ser un «usurpador» i a reaccionar davant el que veu. Pel simple fet d'estar vius ens hem sentit interessats o avorrits, hem sentit atracció o repulsió. I fins a cert punt podem dir-ne el perquè. O bé cap de nosaltres té dret a parlar d'això i aleshores tot això no té cap sentit, o cadascun de nosaltres té el mateix dret que tinc jo i en certa manera està obligat a exercir aquest dret. No vull dir que tot el que s'hagi de fer sigui atacar, que allò que s'ha de dir hagi de ser desagradable exclusivament. Malgrat el fet que jo mateix sigui descortès... Bé, si tenim certes necessitats, si busquem allò que és tangible, si realment no som només uns bocins de mantega, podem dir: això em repugna, allò m'atrau.

Tots sabem que aquí no hem arribat a resultats finals, a productes. Malgrat això, podríem dir on hem percebut una llavor, uns impulsos, un enriquiment. O bé dir que no hi havia vida, cap sòl fèrtil. No es tracta de «ser fidel a un mètode». El problema és saber si la llavor de la veritat, la llavor d'un teatre de la veritat, era allà. Aquesta és l'única qüestió. Perquè un «mètode» per ell mateix no té cap valor.

La senyoreta X ha fet una pregunta curiosa i interessant: «¿El que hem vist té cap connexió amb el treball del senyor Grotowski?» Aquesta pregunta

ha copsat la meva atenció. Tanmateix, aquesta qüestió no és important aquí. El que és important és: ¿on es troba la llavor? Només després podrem preguntar-nos si l'esterilitat o la fertilitat va estar causada per allò que heu anomenat el «mètode Grotowski». El que em desconcerta en aquesta segona qüestió, però, és que jo no crec que tingui tal «mètode»...

En primer lloc, no hi ha cap «mètode Grotowski». En segon lloc, aquí ningú no ha treballat «en l'esperit» del meu treball. ¿Té cap importància que ningú no hagi treballat «en el meu esperit»? No. Sovint tinc més respecte per a aquells que no treballen «en el meu esperit». De fet, treballar en el meu esperit significa treballar en l'esperit d'un mateix. Ningú no pot treballar de la mateixa manera que jo, perquè cadascú és diferent. La senyoreta Y ha mencionat alguna cosa amb la qual jo intento contaminar la gent des del principi, per dir-ho així. Aquesta és l'única cosa en la qual es podria veure un «mètode»: treballar sense mentir, sense imitar el treball, sense amagar-se, sense una sortida fàcil; dirigir-se vers l'actor, dirigir-se cap a ell plenament, amb tot el teu ésser; avançar fins que t'oblidis de tu mateix, esperar el mateix per part d'ell i trobar-te amb ell. ¿Ha succeït aquí alguna cosa així? Aquest és un problema important per mi. Ho analitzaré.

¿Per què la nostra discussió ha estat tan lamentable? S'ha parlat molt sobre teologia, arguments dogmàtics i entrenament. També han aparegut alguns elements sobre conceptes filosòfics. He escoltat també alguna cosa sobre temes misteriosos i obscurs. Heu mostrat poc coratge per dir simplement el que havíeu sentit. Han sorgit algunes veus, certament, però el to general era: ¿Com evitar una confrontació amb els fets? ¿Com evitar un enfrontament entre idees i fets, aspiracions i fets, teoria i fets? ¿I què és el respecte? Sé prou bé que hi ha certs estereotips de respecte, que comunament signifiquen dirigir-se a tothom pel seu nom, ser *charmant*, deixar anar paraules boniques, menjar tots junts a taula, dir per què estem tristos (perquè, per exemple, «el meu pare ha mort» o «tinc problemes amb la meva parella»), escoltar tot això amb gran interès, escoltar quan algú et parla de les seves malalties o del seu treball. Tot això crea una atmosfera. Quan hi ha hipocresia, sempre es crea una atmosfera. Quan algú parla d'atmosfera, sense cap dubte, sempre hi ha hipocresia. Aquesta aigua tèbia en la qual ens submergim... «Estimat John», «estimat Francis», «que amables som», «que agradables», «no hi ha distància entre nosaltres»... El meu concepte de respecte és totalment diferent.

Durant aquest seminari, el meu respecte pels altres és el contingut de la llibreta on cada dia he anat escrivint els meus pensaments. Els he anotat sense la intenció de dir-vos-ho tot. He utilitzat un llenguatge molt personal, sense amagar el que pensava realment. Ara he decidit que us llegiré aquestes

anotacions pàgina per pàgina. No retocaré res. Us vull donar una prova del meu respecte. El respecte rau en el coratge de la sinceritat. Puc estar equivoccat en l'àmbit de la veritat, però tinc l'obligació de ser sincer.

No serà agradable. Però seré sincer.

Crec que el noranta per cent de vosaltres hi estarà en contra. S'hi pot estar en contra de maneres diferents —no afrontant els fets, per exemple. També s'hi pot estar en contra si es troba un contraargument en els fets. Calculo que un deu per cent de vosaltres estarà en contra de la segona manera. Llavors estaria parlant a un vint per cent de vosaltres. Potser estic exagerant. Però també podria ser que aquests números fossin més petits. Espero que es tracti d'una cinquena part dels participants del seminari.

Serà un monòleg. No perquè no vulgui respondre les vostres preguntes. No perquè no vulgui sentir veus contràries. No vull parlar des del punt de vista de cap «mètode». No vull parlar des del punt de vista de la meva «manera de treballar». Només vull llegir els meus pensaments tal com els vaig anotar. D'acord amb el que vaig sentir. Sobre tot allò que, en el vostre treball, em va fer pensar en la nostra professió.

No seré sistemàtic. Ja n'hi ha hagut prou, de discursos sistemàtics. De seguida es comença a tractar-los com una mena de doctrina. Seran notes.

Crec que m'estaré aquí entre vosaltres com un fantasma. Com algú aparentment present, però que ja no hi és present. Serà una mena d'elogi en el propi funeral d'un mateix. Serà una manera de dir-vos adéu. Començo.

Algú va dir que s'ha utilitzat aquí la «relaxació, en el sentit de meditació». Això no té cap sentit. És com dir: «Faig gimnàstica, en el sentit d'escric tractats». O bé heu utilitzat les paraules equivocades, o en lloc de relaxar-vos feu una altra cosa, o en lloc de meditar feu una altra cosa. Al cap i a la fi, les paraules tenen un camp definit de significats. La paraula “relaxació” no té una llarga tradició, però la paraula “meditació” sí (en llatí *meditatio*).

Us demano que no em doneu respostes enigmàtiques sinó concretes. Tot aquest temps heu estat donant voltes entorn de grans temes misteriosos... Ningú no ha dit si alguna cosa era o no necessària, fèrtil; si l'entrenament era entrenament o bé una paròdia de l'entrenament; si els espectacles eren espectacles o paròdies d'espectacles. M'agradaria saber què en penseu de tot això.

Quan parreu d'una cosa tan concreta com la relaxació, almenys sigueu precisos. Perquè quan sento que aquest grup o aquell altre practica relaxació dos o tres hores al dia —«relaxació, en el sentit de meditació», tal com s'ha dit— em fa la sensació que sóc en una casa de bojos.

En algunes ocasions he parlat sobre el Tibet, l'Índia, Pèrsia, i de «mètodes

misteriosos». Potser se'm podria acusar de tenir un cert interès per l'Est. No tan sols amb relació als meus viatges, sinó també respecte als elements del ioga en els exercicis. Proposo que, sense desconnectar-nos de les cultures dels altres, cerquem les nostres pròpies solucions. Perquè si cerqueu respostes sobre què és essencial en un altre lloc (però no per a vosaltres) caureu en la il·lusió. Es tractarà sempre de la recerca d'una coartada. Podeu estudiar mètodes llunyans, si teniu un coneixement adequat sobre el tema podeu agafar-ne elements per donar-los un sentit apropiat en el vostre propi context, però no podeu jugar a cercar «solucions miraculoses». Torno a dir: tots aquests «països misteriosos» són un mirall en el qual podem trobar un reflex de les nostres pròpies fonts, mentre que la temptació dels «miracles» és una cosa que, en certa manera, ens enverina.

No som prou honrats per seguir el camí per nosaltres mateixos. Busquem un refugi, una gàbia, un amagatall. És per això que en els exercicis, per exemple, caiem en el caos o en la gimnàstica. Depèn de la nostra tradició, o més exactament, del seu costat dèbil. Així que, o bé hi ha només espontaneïtat i aleshores apareix el magma, o hi ha solament habilitat i llavors comença l'automatisme. He de dir que no em sento responsable d'això, no vaig ser jo qui va inspirar la gent a buscar un refugi. Així que fent servir els mateixos detalls, algunes persones s'amaguen en el magma i altres en la domesticació. Perquè és fàcil.

Es poden trobar molts detalls diferents en els exercicis. Però es necessiten anys d'investigació per seleccionar-ne i organitzar-ne la sèrie adequada. Per trobar-hi un cicle coherent. I llavors no s'hauria de parar aquí. S'hauria d'ampliar també aquesta investigació a l'àmbit de la consistència del cicle. No es tracta que els detalls hagin de ser els millors sinó que aquesta coherència sigui eficaç. Em vénen al cap molts altres detalls diferents dels que utilitzem nosaltres i que probablement tampoc no siguin els millors. El que és important és que la seva seqüència no sigui accidental. Allò essencial és la investigació en el camp que es delimita amb tot això, el camp de la conjunció de la precisió i l'espontaneïtat.

Una altra cosa, no entenc per què en els vostres exercicis l'instructor fa parar els actors i interfereix en el que estan fent precisament en el moment en què comença a ser veritable. Alguna cosa emergeix, un girant o una desviació, i llavors surt la veu del domador. Això no s'ha de fer mai. El director o l'instructor tenen el deure de saber quan s'ha d'intervenir. Si l'actor va per un camí erroni des del principi, aleshores és possible parar-lo al principi. Però quan ja està de camí cap a un punt culminant, el director no té cap dret a interrompre'l. Ha d'esperar fins que l'actor acabi, esperar la culminació, i no

més després pot dir «stop». Hi ha un cert pacte de cavallers entre l'actor i el director. Quan en un assaig, l'actor està en acció i el director li dona algunes indicacions, l'actor no hauria de perdre el fil del seu treball, no hauria de passar a un mode privat. Hauria de mantenir-se en el procés i escoltar al mateix temps. És per això que el director hauria de dir una frase, màxim dues, només unes paraules, per no interrompre l'actor. Llavors l'actor hauria de continuar immediatament. Perquè si en aquest moment l'actor abandona la seva connexió amb el treball, si abandona el seu procés completament, si es torna «privat», si respon «sí, tens raó», o pregunta «què has dit?», aleshores tot el treball realitzat fins a aquest punt es perd. Si el director comença a xerrar, a parlar massa, pot parar el procés de l'actor. S'hauria de dir només allò necessari. No fer-ne una descripció o una instrucció, sinó una crida, un estímul; només això. El director no hauria d'idear res per a l'actor. Tot el seu sentit comú hauria de dir-li que donés a l'actor la possibilitat de crear, i també els estímuls adequats. A més, el director no hauria de tolerar mai una situació en la qual algú només imiti el treball, ni per part de l'actor, ni per part d'ell mateix. El mateix es pot aplicar als exercicis. Hi ha alguna cosa que podem anomenar «el tacte del director». Si l'instructor comença ell mateix a treballar, si fa els exercicis junt amb els altres, llavors hauria de fer-los fins al final, especialment quan s'acosta una presentació. No té cap dret a demanar als altres: «ràpid, feu-ho, ràpid», des de fora, i després entrar-hi i treballar amb ells durant uns minuts per després tornar a fora i demanar altre cop: «feu-ho, no fingiu, feu-ho». Si l'instructor treballa de manera pràctica, hauria d'estar entre els actors. Hauria de treballar dur al seu costat, fins a suar, fins que estigui cansat. Si es queda fora tot el temps no hauria ni tan sols de parlar mentre ells estan treballant. Pot parlar quan hagin acabat. Crec que si el director pren part en els exercicis, llavors no hauria de treballar menys que els altres sinó més. Pot treballar individualment amb algú mentre els altres descansen i després amb algú altre mentre els altres descansen, etcètera.

Aquí hi ha una diferència entre el director i l'instructor. El director se'n queda fora i diu el que necessita dir un cop els exercicis hagin acabat, mentre que el paper de l'instructor podria ser agafat per un dels actors. Quan falta alguna cosa en l'exercici l'instructor pot interrompre després d'uns minuts. No obstant això, no hauria de deixar que el grup passés per tota l'estructura per dir-los després que ho han fet tot malament i demanar-los que comencessin de nou des del principi. Això seria com un càstig.

A més, no s'hauria de forçar cap ritme en aquells que estan treballant. L'instructor pot intentar fer-ho només si comença el treball ell mateix i intenta estimular algú. Llavors imposa, per dir-ho així, el ritme del propi treball

en l'actor, esperant una resposta en aquest mateix ritme. Però en general, el ritme en els exercicis hauria de fluir per ell mateix de cadascun dels actors. L'ordre dels detalls hauria d'aparèixer per si sol; els canvis de ritme; la manera de fer la transició d'un detall a l'altre. Tanmateix, l'instructor és el responsable de certs ritmes —quan és necessari dirigir els esforços. S'hauria de saber com crear una possibilitat perquè les persones treballessin de veritat i no fingissin treballar, però sense torturar-los. Si d'entrada algú fa alguna cosa amb gran intensitat, més tard hauria de ser capaç de trobar un altre ritme. Perquè si l'actor tan sols fingeix treballar, si vol evitar un esforç real, aleshores, sí, s'hauria de treballar intensament, fins i tot despietadament. Però si l'instructor demana treball autèntic i l'actor respon sense escatimar, és exactament en aquest moment quan l'instructor té l'obligació de buscar una direcció apropiada dels esforços.

Els exercicis no haurien de servir mai com una demostració del poder de l'instructor, ni tan sols involuntàriament. El director hauria de saber que la millor solució és la situació on ell mateix no fos necessari. Els millors directors de vegades van passar llargs períodes sense dir absolutament res durant els assaigs, perquè era del tot innecessari.

¿Què es pot explorar en profunditat mitjançant els exercicis? Amb exercicis desconnectats de l'acte creatiu... Es tracta sempre de la mateixa cosa: com «millorar».

Algú ha dit que durant el treball no hi havia temps per a la discussió. Oh, sí! Com jo ho veig: per obtenir tot el plaer de les aparences, encara necessiteu que se us concedeixi l'honor de participar en un intercanvi intel·lectual d'opinions, conceptes, etcètera. Stanislavski va analitzar aquest tipus de necessitat en l'actor. Durant els assaigs del *Tartuf*, el seu darrer espectacle, va dir: «He notat durant el segon o tercer assaig que l'actor que havia expressat el concepte més brillant després va ser el que estava més paralitzat, era més estèril i més mandrós en el treball». ¿Per què? Perquè havia verbalitzat tot aquell concepte simplement per evitar el treball.

Quan vau tenir una discussió després dels primers dies de treball, com que ja era molt tard, molts de vosaltres estàveu estirats a terra. Em vaig adonar d'algunes coses. Semblàveu cansats. ¿De quina manera estàveu estirats...? Llegiré fil per randa les meves anotacions: «¿De quina manera estan estirats? Estan estirats per mostrar que estan relaxats. Tota la seva atenció està dirigida cap a ells mateixos, cap als propis melics. Es meravellen de la manca de contacte. "Interpreten" el contacte. No el tenen perquè són egoistes. Dirigeixen tota la seva atenció cap a ells mateixos. ¿En quines direccions estan estirats? Com si volguessin allunyar-se els uns dels altres. Estan estirats en posi-

ció fetal. Alguns estan estirats de manera diferent. Crec que només aquests estan realment cansats, i a més, tan sols aquests no em molesten quan estan estirats. Perquè estan estirats cap a mi, per escoltar. Tot i estar estirats, els sento».

Bastant sovint sento la paraula «obrir-se» utilitzada en discussions sobre la recerca de relacions entre persones. Aquesta paraula ens és prou familiar. En el treball també hi ha aquesta familiaritat, però no hi ha obertura. Perquè l'obertura comença amb la sinceritat.

La sinceritat és obertura. També en la vida ens obrim en alguns moments quan la situació és segura, quan estem amb algú altre. La recerca de la seguretat en el treball és molt difícil. La paradoxa rau en el fet que tota aquesta gesticulació externa que imita les relacions entre persones no crea sensació de seguretat. A més, la seguretat en ella mateixa no és la meta. Som com un arbre que hauria de donar fruit. Així que allò que importa és un tipus de trobada que doni fruit. A partir de la meua experiència sé que la seguretat es pot trobar quan sabem que tots els membres del grup són lleials entre ells en el treball, que ens podem sentir segurs en la sinceritat, que allò que ens pot fer semblar graciosos i que podria provocar xafardeig, no incitarà comentaris ni riures en privat. Aquesta lleialtat comença quan un respecta les regles elementals del treball en grup. Quan aquestes regles no existeixen no hi ha res més que tensió, perquè demanar simplement a algú que treballi quan a ell no li ve de gust és entès com un atac cap a aquesta persona. Però quan hi ha obligacions, aleshores, demanar a algú que treballi no serà vist immediatament com un atac, perquè hi ha un cert acord i obligacions per les dues bandes. Aquestes regles poden semblar severes, però no ho són, creen un acord. Un acord no resulta de la repressió, perquè la repressió no produeix una cosa com aquesta. És una opció mútua. Hi ha una decisió en això. Si no vols treballar pots marxar. Això és fonamental. En el grup ningú està empresonat; la porta està oberta per a tothom. Si els meus col·legues deixessin d'acceptar-me, seria jo qui la creuaria. De la mateixa manera que si alguns dels meus col·legues no fossin capaços d'acceptar-nos, als altres i a mi, deixarien el nostre grup. És natural. Aquí existeix la lliure elecció. Tanmateix, no pots escollir i després no acceptar les obligacions. Això seria deshonest.

M'agradaria tornar als «països dels miracles», dels quals s'ha parlat tant. Alguns textos hindús diuen que una de les coses més importants és establir un lloc. Hi diu: «s'ha de tenir una habitació». Si no disposes d'una habitació necessites tenir un lloc que no s'utilitzi per a cap altra cosa. Potser una cova o un lloc en el bosc que ofereixi una sensació d'aïllament. Sempre que vulguis treballar hi hauries d'anar. Has d'evitar qualsevol altra activitat en aquest

lloc. D'aquesta manera estalvies molta energia, ja que en un lloc així la nostra naturalesa provoca per ella mateixa la concentració necessària. Això em sembla comprensible, com també ho seria per Pavlov, es tracta simplement d'un reflex condicionat. Finalment he de dir que estic totalment d'acord amb allò que Stanislavski va dir sobre l'ús de l'espai. També acostumava a dir que ni tan sols un objecte de l'attrezzo hauria de ser per a ús personal. Per exemple, no s'hauria de beure cafè durant el descans amb la tassa que s'utilitza en el treball, perquè d'aquesta manera alguna cosa es perd. A l'època de Stanislavski els teatres eren pobres i els actors actuaven amb els seus propis vestits. Així que Stanislavski, que no era de cap manera un místic, va intentar trobar una manera de desar el vestuari. La descripció que va donar en la seva *Ètica* pot semblar curiosa, però des d'un punt de vista pràctic és particularment encertada. Quan deixes la teva jaqueta a l'armari per utilitzar-la només en el treball, adquirirà un valor diferent per a tu. Deixarà de ser la teva jaqueta privada. Al capdavant aquests són el tipus de detalls que constitueixen la nostra professió.

Algú ha fet una pregunta sobre la relació entre la vida en el teatre i fora del teatre. Aquesta pregunta suposa que el Living Theatre seria a prop de la manera en què jo veig aquestes qüestions, perquè els membres d'aquest grup viuen les seves vides en el teatre; no separen les seves vides privades del teatre. El Living Theatre n'és un cas excepcional. No se'ls pot acusar de no pagar pels seus ideals. Diuen que no s'hauria de posseir res i efectivament no posseeixen res; diuen que s'hauria de ser com un rodamón i efectivament són sempre a la carretera; diuen que s'hauria de fer la revolució de la mateixa manera que es fa l'amor, i actuen d'acord amb això. Les seves paraules i accions estan en harmonia i és per això que els respecto. No els considero els meus col·legues de professió, perquè la meva professió és el teatre i la "professió" del Living Theatre és deambular.

Quan dic «professió», ¿a què em refereixo? Per mi és una cambra nupcial, però també un lloc en la vida. ¿I la connexió entre la vida en el teatre i la vida fora d'ell? Alguns actors polonesos que no pertanyen al Teatre Laboratori, en particular aquells que no són els nostres amics, aquells que prefereixen un altre tipus de teatre, generalment diuen que el nostre Institut és una família o que és un monestir. Si preguntem per què és una família, la resposta habitual és: «Perquè sempre esteu junts, perquè sou tots amics». Si preguntem per què un monestir, la resposta habitual és: «Perquè us tanqueu en el vostre treball». Si continuéssim preguntant si això significa que no participem en la vida i els seus conflictes, la resposta seria que és més aviat el contrari, només que els nostres espectacles consumeixen tota la nostra atenció.



Tot això és fals. Per acostar-vos, necessiteu allunyar-vos. Per trobar-vos, heu d'estar a una certa distància. Quan vam mudar-nos a Wrocław, el municipi ens va oferir uns apartaments en el mateix edifici, però vaig demanar a l'alcalde apartaments en edificis diferents. No es pot estar junts tot el temps. D'aquesta manera es perd tota la sensibilitat. Els conflictes de veïns i els temes privats es comencen a barrejar amb el treball. És veritat, però, que ens visitem molt. Quan algú em convida puc visitar-lo i aleshores és una cita. Però ser sempre veïns i estar obligats a trobar-nos en el treball ens portaria a l'esterilitat. Ell truca a la meva porta, jo truco a la seva —sempre junts. Gairebé tothom en el nostre grup té una família, una muller, i fills. Tots tenim problemes, de vegades bastant difícils. Quan tinc problemes no busco simplement a qualsevol, a algú sense nom, sinó a un company, un company concret. Els assaigs són alguna cosa diferent. Stanislavski ja va parlar sobre això en la seva *Ètica*: «Quan véns al teatre estàs obligat a deixar les botes d'aigua de la teva vida privada a la porta». Perquè si algú que té problemes —i tots en tenim, i cada dia qualsevol pot tenir problemes difícils— arrossega tothom cap a aquesta cuina de la seva vida privada, no serà capaç d'alliberar-se dels seus problemes. Tan sols encomanarà als altres el seu nerviosisme. Això solament fomentarà el nerviosisme general. Però si passa el contrari, si véns al teatre, on t'esperen obligacions diferents, on ningú no et molestarà, on els altres seran solidaris amb tu, on esperes sinceritat de tu mateix, on véns a treballar, aleshores la teva ansietat desapareixerà. Potser tornarà després de l'assaig, però potser aquest assaig haurà donat fruit també en això: podries guanyar una perspectiva diferent, podries tornar amb un cor diferent. Donar tota la teva vida sencera allà on siguis, allà on siguis... Sóc aquí, a l'assaig, i aquí he de donar la meva vida. I ara sóc aquí, amb la meva família, i aquí he de donar la meva vida. Perquè si estic treballant però el meu cap és a casa, llavors tindrà lloc una confusió terrible. Si quan estic treballant em dono totalment, la meva quotidianitat se'n retira. I més tard seré capaç d'entendre, de redescobrir-ho d'una manera millor. Schiller va dir que allò que viu en l'art hauria de morir en la realitat. Tinc la meva pròpia interpretació d'aquestes paraules. Allò que es dona en l'acte creatiu no pot ser insignificant, ordinari, quotidià. Per exemple, si treballes una escena d'amor en un *étude*, tota la teva experiència en l'amor hi apareixerà, tots aquells moments, els moments més importants de la teva vida. Però si, posem per cas, t'has enamorat fa dues setmanes i de seguida vols construir una escena basada en això, no serà creatiu. En primer lloc, degradaràs i deformaràs el teu amor; començaràs a «explotar-lo creativament». En segon lloc, crearàs una ambigüïtat en el teu treball perquè se suposa que estimes realment aquesta persona i encara vols

corroborar-ho en un *étude*. És una aposta perillosa. No em refereixo que no es tingui dret a revelar experiències vives només perquè encara estiguin passant. Us en posaré un exemple: imaginem que la fi del món arriba avui i estàs treballant en un espectacle sobre la fi del món. És el tema del teu espectacle. Però si la fi del món és una realitat per tu, no seràs capaç de fer aquest espectacle. No obstant, si la fi del món no ha arribat encara, aleshores podràs fer aquest espectacle si et dirigeixes vers les teves pròpies experiències.

Probablement, al punt de vista de Stanislavski sobre la relació entre la vida en el teatre i la vida privada, es pot exposar sempre l'argument contrari que en el teatre clàssic oriental els actors sempre estan voltats per les seves famílies i que durant els assaigs els acompanyen els seus fills i les seves gallines. És veritat. Una cosa semblant passa al circ. Aquestes són situacions especials, quan una companyia és una família. Tanmateix, no s'interpreta a una família, és una família. Aquells són fills de veritat, germans de veritat i germanes de veritat.

La vida ofereix fets impactants: la mort d'algú proper o un naixement. Aquests fets sacsegen tota la nostra existència. Aleshores indubtablement, si estem realment oberts, durant algun temps la màscara social es destrueix, se supera. És el mateix quan un estima. Després, però, altre cop es torna a la gesticulació. Bastant sovint els fets d'aquest estil es mostren mitjançant la gesticulació. No ho estic atacant, perquè sense la màscara social és impossible sobreviure. D'alguna manera és «natural». De totes maneres, vull dir que aquesta sinceritat —que crec que s'ha de buscar— obre les portes a les possibilitats humanes. Aquesta sinceritat és tan completa com els fets més impactants de la nostra vida. Perquè si no som res més que una màscara tot el temps, llavors ens torturarem i patirem fins al final, fins a la mort, fins a la bogeria. En aquests breus instants —sovint en les relacions més íntimes amb els altres, amb aquells escollits, i no sempre, i no amb tothom— en aquests moments excepcionals, trobem l'aire per viure. Gràcies a aquests moments de sinceritat, moments de totalitat, gràcies a les decisions a les quals ens mantenim fidels, la trajectòria de la nostra vida pot resultar íntegra i honesta. Si som capaços de trobar-ho en el treball, si som capaços de trobar-ho també quan estem sols o quan ens enfrontem a algú a la vida, fins i tot si podem simplement dir a algú el que pensem realment, això ens fa d'alguna manera millors.

Heu fet alguns *études* relacionats amb el tema de la gàbia. Em va fer la impressió d'una gran mentida, d'hipocresia per part dels actors. La gàbia està associada amb una situació d'empresonament, amb una situació d'experiència del mal. Així que observava com els actors cercaven l'expressió del sofri-

ment com a alguna cosa excepcional, extraordinària. Com si la vida no els hagués donat mai l'oportunitat d'experimentar el sofriment. Quan veig un actor que amb orgull cerca una expressió de tristesa en els seus ulls, humiliació, misèria, rebo una sensació completament diferent d'aquella que ell pugui esperar; rebo la sensació que desafortunadament la vida mai no li ho ha fet passar malament, i aleshores desitjo honestament que aquesta persona hagués viscut tal experiència, perquè el que està fent és el pallasso. És molt fàcil sentir-se complagut d'aquesta manera. Cerqueu un ambient de tristesa, dolor, depressió, reflexió sobre «el destí humà». En aquests casos sempre penso en la pobra verge exemplar que esperava cada dia que per fi algú vingués a violentar-la. És cert que ella li diria: «No, no vull, m'hi nego, mai», però en realitat, ho estaria desitjant. Al cap i a la fi, algú que estigués tancat realment en una gàbia buscaria maneres d'oblidar-ho. Vol adaptar-se, intenta descobrir com seria possible trobar la felicitat a la gàbia. Qui cerca tristesa a la gàbia està mentint. Algú està cantant amb cara de dolor, un altre té la cara totalment inexpressiva, un altre té problemes de respiració o tics nerviosos o ulls amb expressió afligida. Està clar que tot això és fals. És com si estiguéssiu intentant confirmar el vostre atractiu persuadint els altres del fet que esteu sofrint. Per descomptat, molts espectacles s'han fet d'aquesta manera. I el públic en surt complagut perquè és capaç de demostrar la seva noblesa alliberant la seva pietat davant d'aquestes situacions. No costa res als actors, no costa res als espectadors: un intercanvi de trampes psicològiques perquè a les seves vides no ha canviat res. Demà, com avui, tots ells faran les mateixes jugades brutes. Bé, però aquesta nit, han estat capaços de mostrar la seva noblesa.

En un dels anteriors seminaris va venir un noi jove que volia mostrar un monòleg ple de compassió per la gent negra. Aquest home tenia compassió, però això no va ajudar la gent negra. Fou realment una aportació barata per tenir la consciència neta. Es trobava entre gent que menjava molt bé, vestia molt bé, i que si es vestien de manera pobra era perquè volien vestir de manera pobra. I en aquesta situació, es va posar ell mateix en la posició d'un home martiritzat —sense cap vergonya, com una hiena, com un voltor. Era aquí, en aquesta sala. Tenia la veu tremolosa; estava molt satisfet d'ell mateix. Després vaig començar a treballar amb ell. Simplement el vaig forçar a un esforç real —ni tan sols sofriment— simplement un esforç real, una mica anàleg, però en una situació molt més còmoda. Va començar a lluitar. No amb el sofriment sinó simplement amb la fatiga. Només llavors el text que havia preparat va començar a tenir una diminuta llavor de veritat, perquè en la desgràcia es lluita contra la desgràcia. En una situació així ningú presu-

meix de la noblesa de la seva tristor. Potser ell no tenia cap manera d'ajudar aquella gent, però ¿per què calia ser com un voltor que s'afarta de la desgràcia dels altres? Més aviat hauria de mostrar un mínim de coratge i revelar allò que em toca directament: allò que m'humilia, allò que amago als altres. Aleshores, com a mínim no seria deshonrós...

Actualment ens desconnectem de les nostres pròpies arrels i busquem altres arrels que són il·lusòries, com totes aquestes coses il·lusòries que fem. Les arrels d'una cultura diferent són també il·lusòries: es prenen temes arcaics, clàssics. No vull dir que algú no se'ls pugui fer seus. Poden funcionar com un trampolí per trobar les pròpies arrels, però no poden omplir el nostre buit. Vaig escriure a les meves notes: «En això hi ha un intent de desconnectar-se de totes les arrels, però de fet és un intent de desconnectar-se de totes les obligacions. ¿Quin tipus d'ideal és aquest? Una cosa fàcil, una cosa acceptada en el propi entorn com a natural. És en aquestes situacions que es parla de “context social”, però no s'està pensant realment en la societat. Un pensa en el seu entorn».

Sobre el que va dir la senyoreta X —que era molt clar— no vaig entendre una cosa: ¿Per què l'elitisme i la creació han de ser mútuament exclusius? Certament, des del punt de vista social, es pot estar en contra de l'anomenada creació elitista, però ¿podem dir que, per exemple, els poemes de Rilke —que sens dubte són per a una elit— no són creació? Per altra banda, el Folies Bergère no és de cap manera un teatre d'elit, però seria una exageració dir que en allò hi hagi qualsevol tipus de creació. Per tant, no entenc realment la connexió entre elitisme i creació. Però crec que hi ha un problema de terminologia, perquè quan parlu de «subjectivisme» sembleu donar a entendre «elitisme». Però en realitat són dues coses diferents. Ni *La terra gastada* de T. S. Eliot ni *Ulisses* de Joyce són treballs purament subjectius, i és per això que la creació pot existir en ells. Si alguna cosa és únicament subjectiva exclou la possibilitat de creació, perquè no hi ha cap comunicació.

El fenomen de l'elitisme és molt complex. Com bé heu remarcat, depèn de l'època i de les circumstàncies. El que avui es considera un fenomen marginal atès el nombre de destinataris —lectors o telespectadors— demà serà entès per milions. El que avui és entès per milions, demà podria morir molt ràpidament com a fenomen artístic per començar a funcionar com la Coca-Cola. Hi ha també una possibilitat diferent i no tan simple. Per exemple, Joyce mateix, és encara accessible només per a un cercle bastant limitat, però ja que ell va forçar certes portes ara altres poden travessar-les fàcilment i ser entesos per molts altres. Sovint es dona el cas que fenòmens que considerem per a un àmbit limitat, de fet exerceixen una influència molt més àmplia del que pen-

sem. Però el contrari també és cert. Actualment molts artistes pensen que els seus treballs gaudeixen d'un ressò social il·limitat, que els seus treballs són «per a tot el món», però de fet ningú no hi està realment interessat...

M'agradaria tornar al problema del subjectivisme. És un problema molt delicat. Crec, per exemple, que és molt perillós actuar per al públic. Crec també que si en la creació de l'actor no hi ha una subjectivitat absoluta, llavors no és vital. Però si en la presència del públic, quan ja hi ha els espectadors, aquesta subjectivitat no es transforma en un fet objectiu, llavors no hi ha cap creació en absolut. No vull dir, repeteixo, que s'hauria d'actuar per al públic. La qüestió és que si no ens mentim a nosaltres mateixos, llavors serà objectiu. Però és un tema delicat. No per als espectadors sinó en la seva presència. No sense subjectivitat sinó objectivament com un fet humà. La qüestió és simplement de si hem treballat veritablement o tan sols ens hem mentit a nosaltres mateixos.

Quan s'actua *enfront* de l'espectador s'accepta l'espectador com a part orgànica. Quan un actor vol actuar *per a* l'espectador, espera rialles i aplaudiments; aleshores falseja el procés, ja no lluita per descobrir alguna cosa en ell mateix, sinó que només lluita per ser acceptat. En tota creació —com també en el treball de l'actor— el mitjà és la pròpia vida. Així que no es pot crear en nom d'un altre. Només s'hi pot exposar la pròpia vida i és per això que la creació tan sols pot ser subjectiva. Però algú també pot creure molt fortament en la seva pròpia sinceritat i estar-se enganyant. Quan els espectadors arriben, el centre de l'actuació es torna objectiu, és difícil enganyar-se. Amb la presència dels espectadors allò que és la vostra vida comença a funcionar en qualitat d'alguna cosa objectiva. ¿Quin és aquest fet objectiu? La qüestió no és si a l'espectador li agrada. Es tracta que això li toqui. Molt sovint els espectadors reaccionen en contra de grans creacions. Però això significa que no són indiferents. És el que jo anomeno un fet objectiu: que el que es va crear enfront de l'espectador no era qualsevol cosa sense sentit. Que es va crear veritablement com un fet de vida. A l'espectador li pot agradar o pot estar-hi en contra. Però ja s'ha convertit en un fet. En aquest sentit, la creació no existeix sense objectivitat. És molt important no confondre dues coses: actuar *enfront* i actuar *per a* l'espectador. L'espectador pot acceptar una cosa no perquè sigui un treball artístic, sinó per altres raons, com en el cas del Folies Bergère on les ballarines són acceptades no perquè el que fan reveli la vida sinó només perquè és, com ells diuen, «interessant». Al capdavall, també pot passar que els espectadors aplaudeixin alguna cosa ximple i sense interès que no revela res en la gent, que no revela res sobre la vida, que simplement repeteix certs estereotips. És com les postres en un restaurant, com preparar el

teu apartament per a una única cita amb una noia. Com alguna cosa trivial, divertida. Avui aplaudim, demà oblidem. No és un fet objectiu; ningú hi pensarà demà. No entra en la vida de ningú. No és cap acte de vida.

Per descomptat, hi ha grans treballs no creats per (o per a) una elit, com certes estructures totèmiques, per exemple. Però aleshores fem-nos aquesta pregunta: ¿Actualment és possible crear sense una elit o no per a una elit, sense prendre en consideració que els temps han canviat? Llavors sorgeix la pregunta següent: ¿Quina és aquesta elit? Si esteu pensant en una elit financera o en una elit educada, llavors per descomptat cap d'elles és una elit capaç de crear. Si esteu pensant en una elit de persones amb més talent, aleshores penso que ja som a prop de la creació. Si a més us referiu a persones que posseeixin un alt nivell de tècnica creativa, llavors jo també prefereixo la creació a un alt nivell tècnic, simplement no m'agrada el diletantisme. Henri Rousseau no tenia educació però era un artista d'alt nivell tècnic. En general, però, considero la qüestió de la «creació elitista» il·lusòria.

¿Què significa creació per a una elit? ¿Quina elit? ¿Persones amb molts diners? Penso que crear per a ells no és un treball veritable. Amb poques excepcions, ells busquen en la vida altres coses més que no pas la percepció artística. ¿Potser aleshores per a persones amb una educació? ¿Per a aquells amb una llicenciatura o fins i tot un doctorat? Entre els espectadors del meu teatre he conegut treballadors que posseïen una gran sensibilitat i professors d'universitat més curts que el pom d'una porta. També he conegut professors amb una gran sensibilitat i persones sense educació més talosses que el pom d'una porta. ¿Per a quina elit? Potser «per a una elit» significa «no per a tothom»... Perquè, perdoneu-me, ¿per què hauria de crear per a tothom? ¿Per què altres artistes haurien d'estar obligats a crear per a mi? El que s'hi amaga al darrere és el postulat que tots hauríem de menjar la mateixa sopa. És una tirania: cada creació artística per a tot el món. Però això també significa que cadascú hauria d'estar a favor de qualsevol creació artística. Les persones són diferents. Tenen necessitats diferents. L'art hauria més aviat de cercar aquells que el necessiten. Si no és indispensable desapareixerà per ell mateix. Un treball artístic no ha de ser per a tothom. Ha de buscar aquells per als quals és indispensable. Cada persona del carrer hauria de ser capaç d'escollir el tipus de creació que necessiti. En aquest àmbit, imagino la democràcia en el sentit que cadascú pugui trobar el seu propi teatre, que cada teatre tingui els seus espectadors, que els teatres siguin tan variats com les persones. Ningú no hauria de veure's forçat a ser per a tothom, perquè llavors tot el que es fes seria produït amb doctrina. La vida és més rica; els seus camins són desconeguts. Avui un cert treball artístic pot ser una necessitat de cent persones,

demà de cent milions. És convenient dir que, tanmateix, no pot ser que un treball artístic no sigui per a ningú. Perquè existeixi, ha de ser necessari.

He d'afegir aquí que hi va haver èpoques en segles anteriors en les quals només una certa classe social es reservava per a ella mateixa el dret d'escollir. Però allò que en el passat era un privilegi només per a un cert grup, ara hauria de ser assequible per a tothom. Quan prives del dret d'escollir, limites els drets humans.

Algú va dir aquí que si en aquest període sencer de dues setmanes de treball hi hagués hagut almenys quelcom molt petit, diminut, que hagués demostrat ser fèrtil, llavors aquestes dues setmanes no s'haurien desaprofitat. No podeu creure que no hi hagués tal cosa. Bé, d'acord: podríem dir que hi va haver això completament petit, aquesta cosa diminuta; que podeu estar feliços perquè no heu desaprofitat el vostre temps, perquè vau fer aquesta cosa totalment petita, diminuta. ¿Però per què no hi vau fer alguna cosa gran? Aquesta xerrameca sobre aquesta minúscula cosa, aquest requerir de vosaltres només el mínim durant el curs de dues setmanes senceres, ¿no és això el que vaig anomenar «el camí cap al perfeccionisme»? Hi ha aquesta creença que farem alguna cosa molt, molt petita, pas a pas, i que potser algun dia donarà algun resultat.

Un de vosaltres va dir que un gos reaccionaria davant els actors que menteixen. No m'ho acabo de creure. Però el que realment em va interessar d'aquesta història sobre el gos és aquesta creença recurrent en uns mitjans que poden decidir per nosaltres. Si no Grotowski llavors potser un gos. Però ni Grotowski ni el gos no poden fer-ho. Ningú no pot garantir la sinceritat d'una altra persona.

Torno al problema de la LSD. És veritat que les drogues també d'alguna manera desemmascaren. Tanmateix, com ha estat observat, això no té res a veure amb la creació. Aquest és un punt important. Aquí es podria invocar l'humanisme. Però ¿què estem buscant en aquestes situacions? Com agafar alguna cosa per a un mateix i no donar res. Es podria anomenar llibertat. Segurament hi ha hagut persones que han utilitzat les drogues i tot i així han donat molt. El mateix amb els alcohòlics. Malgrat això, aquesta és una situació particular propera a una malaltia. Com l'epilèpsia de Dostoievski, com la bogeria de Van Gogh. Thomas Mann ho va analitzar i va observar dues coses: els dos creaven mentre lluitaven contra la seva malaltia —malgrat la seva malaltia— i així, gràcies a aquesta lluita la seva malaltia va poder començar a convertir-se en una gran experiència. Mann va dir que gràcies a aquest dos grans homes malalts que van pagar amb tota la seva vida, amb tots els seus grans patiments, nosaltres, els altres, podem explorar regions que

estan normalment prohibides. Sens dubte, hi ha milers d'epilèptics i només un Dostoievski. Per tant, només quan hi ha fruits tot això comença a tenir valor.

Hi va haver un actor a Polònia, abans de la segona guerra mundial, amb fama d'alcohòlic. Més tard molts actors polonesos van prendre això com a excusa per a ells mateixos: «Al capdavant, Jaracz també bevia». Però Jaracz lluitava contra això. Acostumava a demanar a Osterwa que el tanqués en una habitació amb barrots a les finestres. Per la nit, intentava escapar-se. Cridava la gent del carrer. Si l'alliberaven, com solia dir, «faría una gira per Polònia» —s'emborratxaria. A la seva tornada demanaria a Osterwa que el tanqués un altre cop. Hi havia quelcom d'heroic en aquesta lluita. Jaracz produïa fruits meravellosos. Una munió d'actors borratxos o amb ressaca no produeixen cap fruit als assaigs. Al capdavant, moltes coses funcionen com les drogues. Per exemple, el que anomeno il·lusions pot portar en última instància al suïcidi —l'home es mata ell mateix amb pobres substitutius. El que és perillós en les drogues és el mateix: un substitutiu pobre per a una gran experiència.

Avui dia en el teatre ens trobem amb temes sobre sexe. No crec que això sigui dolent. Tot al contrari, crec que és natural. No és possible cap veritat en el teatre sense tocar la intimitat externa de l'home. Però existeix també el problema de cridar el llop. Si feu el mateix durant els exercicis i improvisacions, si feu el mateix en els *études* acabats i en esquetxos no tan importants, si feu el mateix en els exercicis físics, plàstics i vocals —si busqueu a tot arreu temes de sexe, perquè els voleu demostrar, els voleu remarcar— llavors l'únic efecte serà una degradació horrorosa de tot aquest àmbit. Tot això es convertirà ràpidament en una convenció. D'aquesta manera bloquejareu la vostra sinceritat. I quan realment necessiteu ser del tot sincers —i si es vol ser completament sincer, s'ha de ser sincer en aquest àmbit també— llavors, quan us enfronteu amb un repte real, sereu com ovelles cridant el llop, però el llop ja no vindrà mai més perquè ja ho haureu degradat tot.

Pertot arreu veig encara un altre problema. És la necessitat de vendre immediatament allò que teniu. Em vaig quedar sorprès quan em vaig adonar que algunes persones que ens han visitat i s'han entrenat en certs tipus d'exercicis, ara que estan fent els seus espectacles, mostren els exercicis als espectadors com una obertura. Hi ha alguna cosa incòmoda quan un actor desitja convertir la seva higiene personal, el camp de la seva batalla personal, immediatament en una forma, per mostrar-ho als altres. I de tota manera, aleshores, aquests exercicis ja no tenen cap sentit; són estèrils i són morts. És desvergonyat. Per no dir que en molts casos aquests exercicis es realitzen de ma-



nera patètica. L'amenaça més gran és que tot ha de ser venut immediatament. Fins i tot si ho mirem no des d'una certa perspectiva moral sinó en termes d'eficàcia, si volem ser llestos com una serp i astuts com una guineu, hauríem de saber que vendre-ho tot és el millor camí per perdre'ns a nosaltres mateixos.

El gran espectacle dels noms. En el cas d'artistes joves és d'alguna manera justificable perquè generalment hi ha en això una certa realitat humana. Al principi quan els coneixes, si han superat la falsedat i la inèrcia en el seu treball, es poden veure les seves cares com il·luminades. Quan te'ls trobes dos o tres anys més tard, pots veure que les seves cares estan apagades. ¿Què els ha passat? Sé què ha passat. Un fenomen artístic comença a funcionar amb força, atrau l'atenció de la gent. Al principi és autèntic. Hi ha una forta ressonància del treball. Alguna cosa com un remolí es comença a formar. Però «el món» també necessita un èxit. Està esperant. I llavors els mitjans massius de comunicació entren en joc, començant per la premsa, després la televisió, etcètera. El treball esdevé reconegut, més del que caldria. Ja no és la ressonància del treball, sinó la ressonància de la ressonància... He llegit descripcions de les meves produccions escrites per persones d'Uruguai o de l'Índia que mai han vist el meu treball. És com si dos miralls estiguessin encarats i fan la impressió d'un impacte enorme, però es tracta només d'una il·lusió. Una altra característica important dels mitjans de comunicació és el fet que sempre esperen nous èxits. Primer es crea un ídol i després es destrueix perquè cal crear-ne un de nou.

Crec que el nostre treball, com una mena d'ídol, serà abatut en tan sols pocs mesos. Si no aquest any, el següent, perquè el món espera un nou èxit. Es necessita un nou profeta dels mitjans de comunicació. S'asseurà aquí i serà el centre d'atenció.

Normalment en aquests moments la persona que es troba en el centre d'atenció comença a témer pel seu tron. Pensa en com mantenir l'atenció envers ell mateix, com atraure més premsa i televisió, com crear una nova sensació, com ser més modern que l'actualitat. En aquell instant comença a fer alguna cosa que no prové d'una necessitat real. És tan sols un pallasso ballant per als mitjans. Tota aquesta gesticulació només per mantenir el seu lloc. Aquest és el començament de l'enverinament d'un mateix, de la mort d'allò que està viu en nosaltres. Potser és la manera de guanyar un o dos anys de fama il·lusòria. Malgrat tot, al final se'ns llençarà a la cuneta: acabats, sense dignitat, sense sinceritat. Assassinats. Convertits en un «cadàver» ple d'enveja del nou ídol, un «cadàver» ple de mala fe i necessitat de venjança. És llavors quan els nostres rostres s'apaguen i perden la seva llum.

En el cas de l'actor, comença amb una falta de concentració en el treball. Per poder mantenir la seva posició privilegiada l'actor ha de fer mil coses: actua en el teatre, actua en qualsevol altre lloc, té una trobada amb el públic durant la qual actua sense haver-se preparat, treballa en un programa de televisió, té un paper en una pel·lícula. Atrau l'atenció. L'actor pot funcionar d'aquesta manera fins i tot més temps que el director. Però sap prou bé que ja està mort. Aleshores comença a sentir-se infeliç. Tot això comença d'aquesta pseudonecessitat de vendre-ho tot.

¿És possible no vendre? Es pot anar a contracorrent; es pot deixar de suplicar el «favor» de la premsa. Això és bastant possible. ¿Se'ns atacarà? Bé, sí. El nostre ídol serà abatut. Simplement un any o dos abans... Aquesta és l'única diferència. I això és fins i tot millor que si l'ídol no hagués estat abatut. Perquè si en el més profund nostre sabem que no hi ha en nosaltres la llavor de la veritat, no serem feliços. La raó de la nostra desgràcia es troba en nosaltres mateixos. Som nosaltres els que ens torturem. Comença amb un desig d'èxit ràpid. Comença amb el treball per a l'èxit, per causar una sensació. Comença quan venem tot allò que hem aconseguit, tot de cop. I llavors ens preguntem per què estem tan nerviosos. En donem la culpa a les gran ciutats. Però si les grans ciutats tenen aquesta influència sobre nosaltres és perquè vivim en grans ciutats. La primera cosa òbvia en aquest cas és que podem deixar la gran ciutat. Ningú no està obligat a treballar a París, pots treballar al camp, pots treballar en una ciutat petita. No és veritat que no hi puguis fer teatre. Pots. Al capdavall, jo no treballo en les condicions de la metròpoli polonesa i no necessito portar la corona de Varsòvia al cap. ¿Per què Wroclaw hauria de ser pitjor? M'agrada aquesta ciutat. Allà se'm necessita. ¿Per què he d'anar a la capital? ¿Per què he d'anar a Nova York si no m'agrada? Per descomptat, si m'agradés Varsòvia com a ciutat per viure-hi, hi viuria. Si m'agradés Nova York, hi viuria. Però llavors no tindria cap dret a dir que l'ambient de Nova York m'està matant. Si Nova York és insuportable, llavors vés a San Francisco. Potser és possible treballar a Nova York amb tot aquell soroll, etc., i no sentir-se afectat per la seva influència. Però si aquesta influència comença amb la por al silenci, a la tranquil·litat... «Ei! Avui algú ha escrit un article desagradable sobre mi, he de respondre'l a la televisió», etc. «Sense èxit ens enfonsarem fins al fons», i així successivament. Certament, les qüestions econòmiques existeixen, però no crec que siguin un factor decisiu. No crec que tota aquesta publicitat sobre un mateix sigui necessària per guanyar diners. Sí, és necessària, però només per guanyar més diners. ¿Però què és el que estàs buscant realment? Perquè podria ser que estiguessis buscant diners i res més. Has de saber què vols. Si no són diners,

llavors tens molta més llibertat, per exemple, respecte als mitjans. No m'oposo a alguna estratègia en aquest tema. Sens dubte aquest tipus de pressió existeix. D'acord. Requereix de nosaltres un cert tipus d'agilitat. Però, només, sempre que no toqui el treball. Podem realitzar tot aquest moviment al voltant del treball, però no s'hi haurien de barrejar mai les prioritats. Quan comencem a barrejar l'estratègia amb el treball, és l'inici de l'esterilitat. Ho veig pertot arreu.

Per totes bandes observo també una altra cosa. És una manera peculiar de construir una tècnica. Us donaré un exemple. Una persona va treballar amb nosaltres durant un temps i li vam ensenyar els exercicis plàstics. Va tornar a casa i va continuar fent-los. Ara insisteix que ha elaborat la seva pròpia manera de fer-los. Nosaltres tan sols podem respectar-ho. No obstant, quan el vaig visitar vaig veure quina era la novetat del seu enfocament. Totes les parts fàcils s'havien mantingut i totes les parts difícils s'havien descartat o modificat per fer-les fàcils. Aquí tenim ja una doble il·lusió: en primer lloc, que ell hagi elaborat la seva pròpia versió creativa dels exercicis; i en segon lloc, que no s'hagi exercitat res en absolut. De fet, el propòsit darrere d'aquest tipus d'activitat és sentir-se bé. En aquest cas, podem dir que sentir-se bé està per davant del treball mateix. El procés ja és estèril i ni tan sols ha començat. No hi ha cap procés en absolut.

Avui dia podem veure pertot arreu una tendència a desconnectar-nos de la tradició, però de cap manera de les seves debilitats. Podem observar per totes bandes temptatives de creació sense arrels, sense cap connexió amb el passat, de crear «de nou». He repetit sovint que s'ha de ser independent, però sempre hi ha un problema: ¿És una autonomia real o només un substitutiu de l'autonomia? Per exemple, si en comptes de l'espontaneïtat humana —que com prové de la naturalesa de l'actor— veig gimnàstica a la qual (ho sento si utilitzo malament el terme) podríem anomenar «gimnàstica sueca», al cap i a la fi no hi ha res de nou en això, és solament «inèrcia sueca». En teoria es tractava d'una qüestió d'autonomia; a la pràctica és diletantisme. Heu de saber què esteu fent. En aquest cas, els detalls dels exercicis, que vam inventar nosaltres, no són importants. Es poden crear exercicis sobre altres detalls. Però els detalls han de ser-hi i han de ser precisos. Així que, o bé els busqueu per vosaltres mateixos —però des del principi— o utilitzeu els nostres. Però llavors no experimenteu abans de poder executar-los realment. Feu això primer i després creeu-ne la vostra pròpia versió. Al capdavant, en aquest àmbit es requereix certa competència. Si caieu en el magma, en el caos general, en la por, o en la doma, llavors es tracta d'una clara falta de competència. No hauríeu de barrejar-hi: alguna cosa dels físics, alguna dels plàstics, algu-

na dels exercicis de veu, i no fer-hi res propi. No hauríeu de combinar-ho tot com una mena de sopa i, a sobre, sentir-vos bé considerant-vos inventors.

No estem desconnectats del que ens envolta, del nostre país, de la nostra tradició. Tot això conté totes les fonts de força. Però si ens «quedem» tan sols amb aquestes fonts podríem buscar substitutius pobres en lloc de fets. La raó per la qual algú busca la il·lusió és sempre personal, no nacional (potser amb rares excepcions). Tanmateix, la manera en què aquests substitutius es porten a terme és generalment «nacional», per dir-ho així, el que significa que el nostre instint d'autopreservació ens força a actuar d'acord amb el nostre entorn, amb l'estil dominant de vida, etc. Així que, fins a cert punt, és natural que un francès s'amagui darrere d'afirmacions cartesianes i que un escandinau ho faci darrere de l'anomenada formalitat. Això d'alguna manera està establert socialment. Segons la llei de la imitació, s'ha de donar els colors de certs valors nacionals al propi substitutiu.

Se m'ha preguntat si es tracta d'eliminar totes les màscares, també en el sentit de cultura i tradició. No, no es tracta d'eliminar. Tot comença amb la consciència que tenim una màscara. No podem destruir-la perquè és una mica com la pell. Podem arrencar-la, però llavors en creixerà una de nova en el seu lloc. Hi ha moments, però, en els quals alguna cosa de diferent sorgeix sota d'aquesta màscara, quan estem desarmats.

D'alguna manera, l'art és un àmbit immoral. Les bones intencions no compten. El que compta és el resultat. Quan sucumbim a les il·lusions en el treball, tan sols aquestes hi seran presents realment. Creieu-me, tant de bo us poguéssiu dir una altra cosa.

En el teatre, si volem anar més enllà d'explicar anècdotes, hem de trobar, en una estructura coherent, allò que ens revela juntament amb les nostres experiències essencials. Aleshores la història funciona simplement com un pretext. Es podria dir que es «consumeix des de dins».

Esdevindrà un fenomen mental. Potser hauríem de tenir en compte el fet que allò que és mental, allò que és intel·lectual, no és idèntic a allò psíquic —és només una part de la psique. Això pot provocar dubtes. Quan vaig dir que la puresa podia creuar aquest límit, és precisament perquè aquesta puresa és d'ordre psíquic.

M'agradaria dir també alguna cosa al senyor Y. M'agradaria dir que no crec en l'autocrítica, perquè hi ha en ella —especialment en certes circumstàncies— alguna cosa extremament perillosa; vull dir que es podria estar presentant un cert tipus d'obra o fent la suposada gesticulació per suggerir que algú s'està destrossant a si mateix. Si hi ha enteniment, les paraules són innecessàries.

¿Això és inhumà? Sí, podeu pensar-ho. Llevat que amb tot aquest «humanitarisme» proposat aquí com a alternativa, crec que un ésser humà és terriblement desgraciat. Està escrit en el seu rostre; està escrit en la seva vida; està escrit en les seves reaccions. No hi ha hagut una ofrena...

¿És la manera de viure de la qual estic parlant l'única possibilitat? No. Però, ¿per què no estic d'acord amb l'opinió que això impliqui repressió i coacció? La coacció és possible només quan existeix una autoritat. Si us volgués sotmetre a la repressió, llavors, sense autoritat, només provocaria el risc de tenir problemes.

Quan veig que alguna cosa no funciona, tinc dues possibilitats. Puc dir que hi havia en això coses ben fetes però que en valoro una altra cosa. Aleshores puc estar segur que, en certa manera, esteu del meu costat i d'aquesta manera podríem seguir eternament. Malgrat això, penso que sou vosaltres els responsables de les il·lusions i no jo. Si us hagués dit que alguna cosa estava malament, però que una altra estava bé i que, per tant, no heu perdut el vostre temps, llavors, m'adono que seguiria tenint el vostre respecte i les vostres... diguem, «bones vibracions». Però llavors jo seria l'únic responsable de prolongar les vostres il·lusions. L'única possibilitat era aniquilar-me en els vostres cors a fi que sentíssiu antipatia i indignació cap a mi, i així tan sols uns quants hi haureu conservat la fe. En aquesta situació no hi ha culpa per part meva, perquè ho faig amb plena responsabilitat.

Durant aquest seminari, com heu notat, realment hi he estat d'alguna manera absent. Simplement vaig observar el que succeïa perquè vaig decidir afrontar la qüestió de la pròpia responsabilitat sobre les falses aparences que s'han creat al voltant del meu treball. Encara que hagués vingut aquí amb la intenció de tenir una conversa amb vosaltres, no hauria tingut cap idea sobre la direcció que aquesta conversa hauria pogut seguir. Necessitava tot això. Si de fet existia algun ídol, llavors —aquí som— l'ídol ha estat abatut. Sens dubte, el seu «culte» no es perllongarà més. Va ser també per aquest motiu que no vaig poder respondre les vostres preguntes durant els assaigs. De vegades passa que un grup que ha caigut repetidament en les aparences finalment es mobilitza. Ho vaig estar esperant fins al final, fins a l'últim dia del seminari.

Algú podria dir que no sóc creient. No obstant, mostra'm el teu Home [Człowiek] i et mostraré el meu Déu.

És hora d'acabar. O, ¿potser no? Proposo acabar sense donar als organitzadors l'oportunitat de pronunciar una fórmula, i acabar en canvi de manera evasiva. Si algú no vol deixar la sala encara, deixeu-li que es quedi. Deixem-li fer el que vulgui.

*Text publicat per primera vegada a la revista TDR l'estiu de 2008, basat en la transcripció del discurs de Grotowski com a resposta a un seminari internacional organitzat per l'Odin Teatret el 1968. Van acudir al seminari moltes persones i grups que afirmaven treballar «segons Grotowski». El text polonès va ser preparat per a la seva publicació per Leszek Kolankiewicz i traduït a l'anglès per Kris Salata. Traducció de la versió anglesa (considerada la versió definitiva) d'Anna Caixach.*

© Copyright (2008), "Farewell Speech to the Pupils" the Jerzy Grotowski Estate.  
Reproduced by permission of the Jerzy Grotowski Estate.

