

Resposta a Stanislavski

Jerzy Grotowski

1

Certes preguntes no tenen sentit. «¿Stanislavski és important per al nou teatre?» No ho sé. Hi ha coses noves com les revistes de moda. I hi ha coses noves però tan antigues com els orígens de la vida. ¿Per què preguntes si Stanislavski és important per al nou teatre? Dóna la teva pròpia RESPOSTA A STANISLAVSKI: una resposta basada en el coneixement pràctic de la qüestió i no en la inexperiència. Obre't a la vida. O bé ets creatiu, o bé no ho ets. Si ets creatiu, d'alguna manera el superaràs; si no ho ets, seràs fidel, però estèril.

No s'hauria de pensar segons aquestes categories: «¿Stanislavski és important avui dia?» Si és important per a tu, pregunta: «¿Per què?» No preguntis si és important per als altres o per al teatre en general. «¿*Rabota aktera nad Sobo*j (El treball de l'actor sobre si mateix) és encara un llibre vàlid avui dia?» Aquesta pregunta no té sentit per la mateixa raó. ¿Què és el treball avui dia? D'aquí se'n deriva que existeix un treball avui que és, per tant, inevitablement diferent del treball ahir. Però, ¿el treball, avui, és el mateix per a tothom? Existeix el teu propi treball. Pots preguntar-te llavors si aquest llibre és important per a tu, en el teu treball. Però no m'ho preguntis a mi. Ningú no pot respondre per un altre.

2

Un dels primers malentesos relacionats amb aquesta problemàtica deriva del fet que per a moltes persones és difícil diferenciar la tècnica de l'estètica. Així, doncs: considero que el mètode de Stanislavski ha estat un dels més grans estímuls per al teatre europeu, especialment en la formació de l'actor, i al mateix temps em sento llunyà de la seva estètica. L'estètica de Stanislavski era el producte del seu temps, del seu país i de la seva persona. Tots som el producte de la trobada de la nostra tradició amb les nostres necessitats. Aquestes coses no es poden trasplantar d'un lloc a un altre sense caure en els clixés, en els estereotips, en alguna cosa que ja està morta en el moment en què volem donar-li vida. I això passa tant en el cas de Stanislavski com en el nostre o el de qualsevol altre.

3

Professionalment em vaig formar amb el sistema de Stanislavski. Creia, en certa manera, en el professionalisme. Ja no hi crec. Hi ha dos tipus de vel, dos tipus de fugida: es pot fugir cap al diletantisme i anomenar-ho llibertat. També es pot fugir cap al professionalisme, cap a la tècnica. Ambdós poden servir com a pretext per a l'absolució. Fa temps, creia en la professió. En aquest camp, Stanislavski era el meu model. Quan vaig començar el meu treball, el meu punt de partida va ser la seva tècnica. Però d'alguna manera per mi també va ser fonamental la seva actitud de descobrir de nou cada fase de la vida.

Stanislavski anava sempre cap endavant. Va plantejar les preguntes fonamentals en el camp de la professió. És en la manera de respondre-hi, més aviat, percebo diferències entre nosaltres. Però li tinc un gran respecte i penso sovint en ell quan veig la confusió que es pot arribar a crear. Els deixebles... Penso que això també em va passar a mi.

Els deixebles de debò no són mai deixebles. Meyerhold va ser un veritable deixeble de Stanislavski. No aplicava el *sistema* de manera escolàstica. Va donar la seva pròpia resposta. Era un rival, no una bona ànima que es dedica únicament a rondinar quan no hi està d'acord. Tenia conviccions; era ell mateix. I, de fet, en va pagar el preu. Vakhtangov va ser un deixeble veritable de Stanislavski. No s'oposava a Stanislavski. Ara bé, quan va aplicar el sistema a la pràctica, ho va fer a un nivell tan personal, tan influenciat per les seves relacions amb els actors (però també per l'esperit de l'època, pels canvis que havien tingut lloc, pel punt de vista de la nova generació), que els resultats van ser completament diferents als dels espectacles de Stanislavski.

Stanislavski era un vell savi. D'entre els seus deixebles, acceptava Vakhtangov més que cap altre. A l'estrena de *Turandot*, molts van pensar que Stanislavski ja no podria seguir estant d'acord amb aquell espectacle, tan diferent i tan aliè al seu treball, però la seva aprovació va ser total i plena. Sabia que Vakhtangov havia fet el mateix que ell anteriorment: havia donat una resposta pròpia a les preguntes que plantejava la vocació, a les preguntes que tenia el coratge de plantejar-se, evitant al mateix temps els estereotips, fins i tot els estereotips del treball de Stanislavski.

Per aquesta raó, sempre que en tinc l'oportunitat torno a dir que no vull deixebles. Vull companys d'armes. Vull una germandat d'armes. Vull persones afins, fins i tot aquells que estan lluny i que potser reben impulsos de part meua, però són estimulats per la seva pròpia naturalesa. Altres relacions són

estèrils: tan sols produeixen el tipus de domador que domestica els actors en nom meu, o el diletant que s'amaga darrere del meu nom.

4

En el fons, únicament puc revelar el meu propi mite de Stanislavski, com altres han fet fins ara —sense que sapiguem fins a quin punt aquests altres mites estaven basats en la realitat. Quan vaig començar els meus estudis d'interpretació a l'escola d'Art Dramàtic, vaig fonamentar tota la base del meu coneixement teatral en els principis de Stanislavski. Com a actor, estava posseït per Stanislavski. N'era un fanàtic. Creia que era la clau que obria totes les portes de la creativitat. Volia comprendre'l millor que els altres. Vaig treballar molt per arribar a saber tot el que és possible sobre el que havia dit o el que s'havia dit d'ell. Això em va portar —segons els principis de la psicoanàlisi— de la fase de la imitació a la fase de la rebel·lió, és a dir, a intentar trobar el meu propi lloc. I a poder tenir, respecte als altres, el mateix rol en la nostra professió que Stanislavski havia tingut respecte a mi... Més tard vaig comprendre que allò era perillós i fals. Vaig començar a pensar que potser es tractava només d'una nova mitologia.

Quan em vaig adonar que el problema de la construcció del meu propi sistema era il·lusori, i que no hi ha cap sistema ideal que sigui la clau de la creativitat, aleshores la paraula «mètode» va canviar de significat per a mi.

Hi ha un desafiament al qual cadascú hauria de donar una resposta pròpia. Cadascú hauria de ser fidel a la seva vida. Això no ens hauria de dur a excloure els altres, sinó al contrari, a incloure'ls. La nostra vida consisteix en relacions amb els altres; i són precisament els altres —així com el món vivent— els que constitueixen l'àmbit de la nostra vida. Hi ha en nosaltres diferents tipus de necessitats i diferents tipus d'experiències. Intentem interpretar aquestes experiències com un missatge que ens envia el destí, la vida, la història, l'espècie humana o la transcendència (per cert, tots aquests noms no tenen importància). En tot cas, l'experiència de la vida és la pregunta, mentre que la creació en veritat és simplement la resposta. Es comença amb l'esforç de no amagar i de no mentir. Aleshores el mètode, en el sentit de sistema, no existeix. No pot existir de cap manera, si no és com a desafiament o com a crida. I ningú no pot dir mai de manera precisa quina serà la resposta d'algú altre. És molt important estar preparat davant del fet que la resposta dels altres sigui diferent de la nostra. Si la resposta és la mateixa, és gairebé segur que és falsa. Cal entendre-ho, això; és un punt clau.

Igualment: el concepte de professionalisme és limitat. Potser, en el rere-

fons del teatre hi ha lloc per a un treball pur. Però això no és prou essencial com per dedicar-hi tota una vida. Tanmateix, si es desitja fer-ho, s'ha de fer amb tot l'ésser. Però, ¿el teatre és tan essencial com per dedicar-li tota una vida? Penso que s'hauria de tractar el teatre com una casa que ha estat abandonada, com una cosa innecessària, com una cosa que no és realment indispensable. Encara ens resistim a creure que, del teatre, en quedin només ruïnes. Per tant, d'alguna manera, encara pot funcionar. Però hi ha altres àmbits de l'activitat humana que ja estan prenent el lloc del teatre. No solament el cinema, la televisió i els musicals. El que dic és que la funció del teatre, que en el passat era evident, està desapareixent. El que trobem és més un automatisme cultural que no pas una necessitat. La gent amb cultura sap que s'ha d'anar al teatre. Així doncs, generalment, no hi van pel teatre, sinó per una obligació cultural. A tot arreu la qüestió és com captar espectadors, com atraure'ls de la manera més eficaç, com forçar-los a anar-hi. En alguns llocs hi ha el sistema d'abonaments, en altres pornografia. ¿Com assegurar-se un ple total a qualsevol preu? Penso, per tant, que és del tot assenyat parlar del teatre com d'una casa en ruïnes, gairebé abandonada.

Al principi de la nostra era, aquells que cercaven la veritat buscaven llocs abandonats per portar a terme la seva tasca vital. O bé marxaven al desert (no crec que aquesta sigui una solució natural, tot i que pugui ser necessària en certs períodes de la vida: s'hauria de marxar per després tornar), o bé buscaven cases en ruïnes, potser condemnats a no trobar-les, potser embogits pels criteris quotidians.

Durant molt de temps el concepte de professionalisme s'ha anat allunyant de mi. En el primer període del meu treball com a director de teatre, vaig comprendre que el diletantisme és un vel darrere del qual l'actor s'amaga per evitar la sinceritat tangible i concreta. No es fa res, però es té la convicció d'estar fent alguna cosa. La meva opinió en aquest sentit no ha canviat. Però la tècnica també pot servir de vel. Podem practicar diversos sistemes de trucs, de mitjans; podem esdevenir grans mestres i fer malabarismes amb ells per mostrar la tècnica, i no revelar-nos. Paradoxalment, s'ha d'anar més enllà tant del diletantisme com de la tècnica. El diletantisme significa manca de rigor. El rigor és l'esforç per fugir de la il·lusió. Quan no som sincers —i ens persuadim que estem acomplint l'acte—, acabem fent només alguna cosa inarticulada, magmàtica. S'hauria de prendre de la tècnica només allò que desbloqueja els processos humans.

5

Sento per Stanislavski un gran respecte, profund i multiforme. Aquest respecte es basa en dos principis. El primer és la seva autoreforma permanent, el seu constant qüestionament de les etapes anteriors del seu treball. No es tractava d'una tendència a continuar sent modern. Era la prolongació coherent d'una mateixa recerca de la veritat. En realitat, dubtava de les novetats. Si la seva recerca es va aturar en el mètode de les accions físiques no va ser perquè hagués trobat la veritat màxima de la professió, sinó perquè la mort en va interrompre la ulterior exploració. El segon motiu pel qual sento un profund respecte per Stanislavski és el seu esforç per pensar sobre la base del que és pràctic i concret. ¿Com podem *tocar* el que *no és tangible*? Volia trobar vies concretes cap als processos secrets, misteriosos. No els mitjans —contra els quals va lluitar i que anomenava clixés— sinó les vies.

6

El mètode de les accions físiques: la nova i, alhora, última etapa; on Stanislavski va posar en dubte moltes de les seves descobertes anteriors. Segurament sense aquell treball previ no hauria pogut trobar el mètode de les accions físiques. Però va ser solament en aquest període quan va realitzar el descobriment que considero una mena de revelació: que les emocions no depenen de la nostra voluntat. En la fase prèvia, això encara no ho tenia clar. Cercava la famosa «memòria emotiva». Encara creia que retornar als records de diferents emocions comportava bàsicament la possibilitat de retornar a les emocions mateixes. S'equivocava en creure que les emocions depenen de la voluntat. A la vida es pot verificar que les emocions són independents de la voluntat. No volem estimar algú, però l'estimem. O bé al contrari: volem veritablement estimar algú, però no ho aconseguim. Les emocions són independents de la nostra voluntat i precisament per aquest motiu, en l'últim període de la seva activitat, Stanislavski va preferir posar l'accent en el treball sobre allò que està sotmès a la nostra voluntat. Per exemple, en la primera fase preguntava sobre les emocions que l'actor cercava en les diferents escenes. I sobre l'anomenat «jo vull». Però per molt que vulguem «voler», mai no serà el mateix que el fet mateix de «voler». En la segona fase, va posar l'accent sobre el que es pot fer. Perquè el que es fa depèn de la voluntat.

Però, ¿què és el que es fa, què és una acció? Aquells que han tingut un mer contacte amb la terminologia de les accions físiques pensen que una acció és, per exemple, passejar, fumar una cigarreta, etc. Vol dir que per ells les acci-

ons físiques són activitats elementals de la vida quotidiana. Això és molt ingenu. Altres, que prefereixen el període anterior de Stanislavski, repeteixen sempre les seves afirmacions sobre les accions físiques en termes emocionals. Per exemple, «ara ell no l'estima, per tant vol estar en contra d'ell, es posa en tensió: què cal fer», etc. Aquestes tampoc no són accions físiques. I després n'hi ha d'altres que confonen les accions físiques amb la interpretació.

Segons Stanislavski, les accions físiques són elements del comportament, accions elementals, veritablement físiques, però connectades al fet de reaccionar als altres. «Miro; el miro als ulls, intento dominar. Observo qui està a favor, qui en contra. No miro, perquè no aconseguixo trobar els arguments en mi mateix.» Totes les forces elementals del cos, orientades vers algú o vers un mateix: escoltar, mirar, utilitzar un objecte, trobar punts de suport —tot això és acció física. Es mira i es veu, i no: es mira i no es veu, com un mal actor en un espectacle dolent. És cec i sord respecte als altres, respecte als *partenaires*; només disposa de trucs per amagar-ho. Gràcies a l'eficàcia del mètode, se'l pot fer passar de la sinceritat fingida a la sinceritat veritable a mitges. Des del punt de vista de la concepció de l'espectacle, això ja és molt. Si el director és un mestre de l'eficàcia podrà ajudar l'actor en això. Però he de dir que, quan vaig abandonar el culte al professionalisme, vaig canviar també el meu concepte d'eficàcia.

7

Durant tota la seva vida en l'art, Stanislavski ens va donar l'exemple que s'ha d'estar preparat per al treball. Va ser ell qui va formular la necessitat del treball de laboratori i dels assajos com a processos creatius sense espectadors. I també l'obligació, de l'actor, d'entrenar. Són mèrits enormes.

Ara bé, en l'entrenament de l'actor, en els exercicis, podem trobar una falsa satisfacció que ens permet evitar l'acte de sinceritat personal. Ens podem torturar durant anys i anys. Podem creure que els exercicis tenen un gran valor per ells mateixos. Podem tractar els exercicis com una absolució del fet que, en l'acció, no anem fins al fons. En canvi, en altres contextos culturals, l'accent sovint es posa simplement en la domesticació.

En la nostra època busquem en els exercicis un plaer un pèl pervers. No vull dir que els exercicis hagin de ser desagradables, però hi ha una diferència molt clara entre la recerca narcisista d'un plaer extremament subjectiu i solitari —encara que s'aconsegueixi en grup— i alguna altra cosa que no és desagradable perquè descansa en la veritable i temerària vocació de la nostra naturalesa. De totes maneres, en aquest cas, no té cap sentit parlar del que és

agradable i del que és desagradable. Potser la desgràcia de l'home contemporani rau en el fet que va abandonar la recerca de la felicitat per anar a la recerca del plaer.

Els exercicis com a confort espiritual... Es té la meravellosa sensació de no haver perdut el temps. Es té la profunda convicció d'estar-se apropant a nous horitzons. Es parla molt de l'esperit, de l'ànima i de la psique. Fariseisme.

Stanislavski creia que un entrenament positiu i indispensable per a l'actor hauria de consistir en diversos tipus d'exercicis diferents, connectats únicament per un objectiu comú. Penso que és just i exacte des de la perspectiva de la seva experiència i de la seva idea d'eficàcia. No obstant això, des de la perspectiva d'anar més enllà del professionalisme, hi ha l'acte que abraça la totalitat de l'home [*człowiek*].

Si ens basem en la superació del professionalisme, en la plenitud humana, he d'admetre que no podem evitar aquí una contradicció similar. Perquè sovint ens sembla que estem fent una cosa mentre que en realitat n'estem fent una altra. Una anàlisi precisa d'aquest tipus d'acció va començar amb Freud, però ja a *L'idiota* de Dostoievski ens trobem la història de l'home que mira l'aparador d'una botiga i, a l'aparador, un ganivet. Està fent una cosa completament diferent del que pensa que està fent. Inconscientment, la seva naturalesa s'està preparant per a una cosa diferent del que la seva consciència està analitzant. Així, doncs, ser conscient del que s'està fent no ho és tot, perquè no abraça la totalitat. Per definició, allò que és inconscient no és conscient. Stanislavski, de fet, va comprendre que aquest dilema existeix i va cercar, a la seva manera, com tocar *indirectament* allò que és inconscient.

8

S'hauria de cercar de quina manera hem d'alliberar la pròpia existència que es dirigeix cap a algú altre. Llavors, això també funciona en el camp anomenat tècnic, de la veu per exemple. No és possible dir de manera breu com succeeix. Es crearien malentesos. És un treball llarg i dur. Dur, no tant en el sentit de l'esforç necessari sinó en el sentit del coratge o de la determinació.

Tots els exercicis que hem mantingut estaven dirigits sense excepció a l'anihilament de les resistències, bloqueigs i estereotips individuals o professionals. Eren exercicis-obstacle. Per tal d'anar més enllà dels exercicis, que són com un parany, és necessari descobrir els propis bloqueigs. En el fons, tots aquests exercicis tenien un caràcter negatiu, servien per descobrir el que no s'hauria de fer. Però mai: el què i com fer-ho. I sempre en relació amb el

nostre propi camí. Si s'arribava a dominar els exercicis, es canviaven o s'abandonaven. Continuar amb ells hauria suposat el començament de la tècnica per la tècnica, el saber *com*. Quan sentíem que les fonts no funcionaven en nosaltres, o sobre nosaltres, que les resistències ens bloquejaven, ens tancaven, que «el procés creatiu anava endavant» però era estèril, llavors tornàvem als exercicis. I en trobàvem les causes. No les solucions sinó les causes.

Hi va haver períodes en què els exercicis diaris eren necessaris. També hi va haver períodes en què vam necessitar centrar-nos exclusivament en els processos. I no perquè l'estrena fos propera. L'estrena arriba quan arriba. De fet, no arriba mai. La nostra manera de treballar és que presentem el mateix espectacle cinc-centes vegades i encara continuem treballant-hi. Sovint, els assaigs després de centenars de presentacions eren els més fascinants, els més essencials. Així que tant podíem tornar als exercicis com abandonar-los, sempre en relació amb el que era més essencial en el treball.

No hi ha una concepció d'exercicis segons la qual siguin importants per si mateixos. Sovint els exercicis són molt importants. Per exemple, quan algú sent, durant l'espectacle i amb relació als espectadors, que té el poder sobre les ànimes. O experimenta la sublimitat que l'eximeix de la precisió. Aleshores cal tornar immediatament als exercicis per fer un treball sòlid, sentir la terra, on potser les coses no seran tan sublimes sinó més aviat bàsiques. Els nostres exercicis estaven sotmesos a una contínua evolució.

Sovint he observat persones que intentaven simplificar certs exercicis, afirmant que d'aquesta manera els feien personals. En realitat, però, els despullaven de tot el seu sentit, adaptant-los a les pròpies pors i a les pròpies mentides. A la pròpia mandra. Però diuen: «Sí, ara és el meu estil personal d'exercicis». Un sistema personal d'exercicis, en el just sentit d'aquesta definició, es dóna quan descobrim els exercicis més difícils, fins al punt d'abandonar els substitutius i els vels que la nostra autoindulgència ens suggereix. Aquests exercicis són personals perquè funcionen com a test per a les nostres inhibicions personals. De manera que són molt més difícils per a nosaltres que per als altres.

9

Si bé els exercicis tenen com a objectiu un atac incessant contra els substitutius, els vels i les evasions, contenen alhora la mateixa oposició que existeix en l'obra: l'oposició entre precisió i espontaneïtat. Quan començàvem a perdre la precisió en el que fèiem a l'espectacle, era necessari cercar-la en els exercicis. En els exercicis es requeria, per part de l'actor, mestria en els detalls

fins al punt en què apareixia una reacció personal. Si algú començava a amagar-se en l'automatisme i en el perfeccionisme, buscàvem immediatament la manera de mantenir els detalls i simultàniament d'anar més enllà; és a dir, transformar els detalls en reaccions específiques solament per a aquella persona. Per tant es tractava sempre d'una mena d'intersecció del que era encara la precisió del treball precedent i el que anava ja cap a l'espontaneïtat. O al contrari: una mena d'intersecció del que es trobava encara en el flux de les reaccions personals i el que es dirigia ja cap a la precisió. Quan aquesta intersecció tenia lloc, hi emergia el moment creatiu.

Aquesta oposició entre espontaneïtat i precisió és natural i orgànica. Aquests dos aspectes són els pols de la naturalesa humana; per aquest motiu, quan es creuen, esdevenim complets. En un cert sentit, la precisió és l'àmbit de la consciència, mentre que l'espontaneïtat és l'àmbit de l'instint. En un altre sentit, per contra, la precisió és el sexe i l'espontaneïtat és el cor. Si el sexe i el cor són dues qualitats separades, llavors estem dividits. Només quan existeixen junts —no com a unió de dues coses sinó com una única cosa—, només llavors som sencers. En els instants de plenitud, el que en nosaltres és animal no és solament animal, és la naturalesa sencera. No la naturalesa humana sinó tota la naturalesa en l'home [*człowiek*]. Llavors, simultàniament, l'herència social pren cos, l'home com a *homo sapiens*. Però no es tracta d'una dualitat. És la unitat de l'home. I llavors no és el «jo», qui fa, sinó «allò»; no és el «jo», qui aconsegueix l'acte, sinó que és «el meu home [*człowiek*]», qui aconsegueix l'acte. Jo mateix i el *genus humanum* junts. Tot el context humà —social i qualsevol altre— inscrit en mi, en la meua memòria, en els meus pensaments, en les meues experiències, en la meua educació, en la meua formació, en el meu potencial.

Quan es parla d'espontaneïtat i precisió, en la mateixa formulació romanen encara dos conceptes que divideixen... Injustament.

10

En els assaigs no buscava això amb les paraules, amb la terminologia. Entre l'actor i jo tenia lloc un drama íntim. Buscàvem la sinceritat i la revelació, que no requereixen l'ús de paraules. De fet, això tan sols és possible quan estem un enfront de l'altre. Per mi, va ser possible estant enfront de l'actor en tant que és home [*człowiek*]. Buscava les condicions en què això seria possible per a l'actor enfront meu. Però és possible si estem individualment enfront de qualsevol ésser humà. Fins i tot si hi ha diverses persones presents, i fins i tot si actuen simultàniament. No es tracta mai d'una relació amb un

grup. És una relació cara a cara: amb tu, amb tu i amb tu. Però no davant vostre com a grup. Perquè si volem cercar aquesta relació respecte a un grup, caiem en el compromís.

I per tant, un actor que vol aconseguir això amb relació als espectadors cau en els estereotips. Solia utilitzar la paraula «confessió»: una confessió amb el cos. Una confessió en la qual no m'amago darrere dels estereotips comuns, ni darrere dels detalls quotidians, ni darrere de cap vel, fins i tot en el sentit literal. La vida quotidiana ens ensenya a amagar-nos, a enganyar, a mentir. Això ho podem verificar tots. En cada cultura funciona de manera diferent. Prenguem, per exemple, Amèrica. Hi ha un «esperit de fraternitat». Cadascú vol donar als altres la impressió de ser agradable i fraternal. Però en la desgràcia, ¿amb qui pots comptar? ¿Quants amics tens realment? Fas veure que som amics constantment, tal com fan els altres davant teu. Hi ha moments a la vida en què les persones són autèntiques. Quan l'amor les envaeix veritablement; quan ja no es tracta només de gimnàstica sexual. Quan l'alegria les envaeix veritablement; quan les seves reaccions són desconegudes fins i tot per elles mateixes. Quan la desgràcia les destrossa veritablement, tot i que de vegades no les destrossa tant a elles, sinó més aviat la màscara interhumana. I, aleshores, comprendre que no les ha destrossat a elles, sinó a la seva manera de fingir, pot ser el punt crucial.

11

Quan l'actor està en el camí vers l'acte (en l'espectacle, per exemple) i no sap què ha de fer, pensa en això tota l'estona perquè sap que l'estan observant. Per aquest motiu, Stanislavski, justament i pragmàticament, exigia que l'actor tingués preparada una línia d'accions que l'alliberés d'aquest problema. Segons Stanislavski, aquesta línia havia de ser una línia d'accions físiques, una partitura d'accions físiques. Personalment, jo prefereixo una partitura basada, d'una banda, en un corrent d'impulsos i, de l'altra, en el principi de l'organització. Això significa que hauria d'existir alguna cosa com ara el llit d'un riu. Les ribes del riu.

És més fàcil d'entendre-ho en termes d'espai. El teu espai no està simplement en aquest lloc, sinó entre aquest lloc i aquell altre. No és un espai fixat de manera rígida: disposes de l'espai «entre» en una escena determinada, en un moment determinat. Aquest «entre», d'aquí fins allà, està fixat, com ho estan les ribes del riu, però l'espai és sempre imprevisible, el riu en el qual s'entra és sempre nou. Òbviament, es tracta d'un exemple banal, però en realitat concerneix tots els elements del comportament humà que es troben en

el personatge. Hem de definir el «d'aquí fins allà», les ribes del riu que creen aquell «entre». I aquesta és la partitura. Llavors l'actor no estarà condemnat a pensar tota l'estona «¿què he de fer?» Serà més lliure, perquè no haurà renunciat a l'organització.

Amb el seu treball sobre les accions físiques, Stanislavski va anar més enllà, però també va prolongar la seva antiga idea de la «memòria emotiva». Preguntava a l'actor: «¿Què faries si et trobessis en les circumstàncies donades?» Aquestes circumstàncies són les circumstàncies del personatge: edat, tipus, corporalitat, un determinat tipus d'experiència. Des de la perspectiva de Stanislavski, era lògic i molt eficaç.

Quan jo treballava amb un actor no pensava ni en el «què (faries) si», ni en «les circumstàncies donades». Hi ha pretextos o trampolins que creen l'esdeveniment performatiu. L'actor es remeta a la pròpia vida. No cerca en l'àmbit de la «memòria emotiva» o del «què si». Recorre al cos-memòria, no tant a la memòria del cos, sinó precisament al cos-memòria. I al cos-vida. Així, doncs, recorre a experiències que van ser veritablement importants per a ell i a experiències que encara espera que arribin, que encara no han passat —de vegades el record d'un instant, d'aquell únic instant, o una sèrie de records en els quals es troba alguna cosa d'immutable. Per exemple, els records d'una situació molt important amb una dona. La cara d'aquesta dona canvia (en diferents episodis de la vida, en la vida i en el que encara no s'ha viscut), la persona sencera pot canviar, però en totes aquestes existències o encarnacions hi ha alguna cosa immutable, com diverses pel·lícules col·locades l'una damunt de l'altra. Aquests records (del passat i del futur) són reconeguts o descoberts pel cos i per tota la Resta, el cos-vida. Allí, tot hi és escrit. Però quan algú està fent, hi ha el que s'està fent, que és directe —avui, *hic et nunc*.

I és llavors quan s'allibera el que no ha estat fixat conscientment, allò que és menys perceptible, però d'alguna manera més essencial que l'acció física. És encara físic, però ja prefísic. Ho anomeno «impuls». Cada acció física està precedida d'un moviment subcutani, desconegut però tangible, que flueix de l'interior del cos. L'impuls no existeix sense el *partenaire*. No en el sentit d'un company d'escena, sinó en el sentit d'una altra existència humana. O simplement, una altra existència. Perquè per algú podria tractar-se d'una existència diferent de la humana: Déu, Foc, Arbore. Quan Hamlet parla del seu pare, és un monòleg, però és davant del seu pare. L'impuls existeix sempre *enfront de*.

I, per exemple, projecto l'existència que és l'objectiu del meu impuls sobre el meu *partenaire*, com si fos una pantalla. Suposem que projecto una dona

o dones de la meua vida (dones que he conegut, o que no he conegut i potser conèixeré) sobre l'actriu amb qui estic treballant. No es tracta d'una cosa privada entre ella i jo, tot i que és personal. Els meus impulsos es dirigeixen cap al meu *partenaire*. A la vida m'he trobat amb una reacció concreta, però ara no puc predir-ne res. En la meua acció, responc tant a la «imatge» que projecto com al meu *partenaire*. I de nou: la meua resposta no serà privada, ni serà la repetició d'aquella resposta «en la vida». Serà alguna cosa desconeguda i directa. Existeix una connexió amb la meua experiència —o amb el potencial—, però existeix principalment allò que succeeix aquí i ara. El fet és literal. Així que, d'una banda, *aquí i ara*; i de l'altra, el material pot ser tret d'altres dies i llocs, passats i possibles.

12

No hauríem d'escoltar els noms que es donen a les coses; ens hauríem de submergir en l'escolta de les coses mateixes. Si escoltem els noms, el que és essencial desapareix i només en queda la terminologia. En el passat, utilitzava la paraula «associació». Les associacions són accions que s'aferren a la nostra vida, a les nostres experiències, al nostre potencial. No són, doncs, jocs de subtextos o pensaments. No es tracta en absolut d'una cosa que es pugui formular amb paraules, com ara, per exemple, si dic: «Bon dia, senyora» (una frase del meu paper) i penso: «¿Per què està tan trista avui?» Aquest subtext, aquest «penso», és una ximpleria. Estèril. Una mena de domesticació del pensament, res més. No es pot *pensar* això. S'ha d'indagar amb el cos-memòria, amb el cos-vida. No simplement donar noms.

13

Stanislavski creia que el teatre era la realització del drama. Va ser possiblement el professional més gran, pur i indiscutible de tota la història del teatre. Per ell, el teatre era el fi. No sento que el teatre sigui el fi per mi. Tan sols existeix l'Acte. Podria haver passat que aquest Acte fos bastant proper al text dramàtic entès com a base. Tanmateix, no em puc preguntar si era o no era la realització del text. No ho sé. No sé si era fidel al text o no. No tinc cap interès en el teatre de text, perquè està basat en una visió falsa de l'existència humana. Tampoc no tinc cap interès en el teatre físic. Perquè, al cap i a la fi, ¿què és? ¿Acrobàcia sobre l'escenari? ¿Cridar? ¿Rebolcar-se per terra? ¿Violència? Ni el teatre de text ni el teatre físic —ni el teatre, sinó l'existència viva en la seva revelació. Stanislavski una vegada va dir: «Les paraules són el cim

de les accions físiques.» Però resulta que el llenguatge parlat és tan sols un pretext.

14

Crec que dintre de certs límits estem condemnats a la inquietud. Tanmateix, podem suportar uns determinats límits d'inquietud. Si intentem amagar-nos darrere de fórmules intel·lectuals, idees, eslògans, és a dir, si mentim a cada instant amb el màxim refinament, estem condemnats a la infelicitat. Si tot el que volem fer és sempre solament tebi, sempre fins a un cert punt, sempre «com fan els altres», sempre per ser acceptats, estem condemnats a la infelicitat. Però si, paradoxalment, anem en una altra direcció, llavors, a un cert nivell apareix la calma.

Hi ha moments en què no existim a mitges, en què estem en harmonia amb nosaltres mateixos; no intel·lectualment sinó completament. Si això s'esdevé en el treball, aleshores més tard ens tornarem a posar la nostra màscara, sens dubte, perquè no és possible evitar-la completament. Potser caurem en els compromisos, però aquests no tocaran el nostre treball. I, de fet, aquests compromisos no aniran gaire lluny. De manera similar, la por disminuirà perquè és una funció de la nostra tebiesa i de les nostres mentides. Deriva del fet que tenim por d'afrontar la vida cara a cara.

Hi ha perills mortals, però podem afrontar-los. Hi ha una connexió directa entre la inquietud, ser incomplet i la por. Podem respondre al perill únicament apellant a les fonts, però les fonts de la vida comencen a funcionar realment només després d'eliminar els pedaços, les mentides i la tebiesa.

15

Es diu sovint que l'actor hauria d'actuar en primera persona: «jo», i no «el personatge». Aquesta era la tesi de Stanislavski. Deia, «jo, en les circumstàncies del personatge». D'altra banda, sovint, molt sovint, quan l'actor pensa «jo», pensa en el seu autoretrat, en la imatge que voldria imposar als altres i a si mateix. Però si se'l desafia: «Revela el teu home [*człowiek*]», aquesta crida excedeix les seves forces habituals, trenca aquesta imatge social, ho exigeix tot. I si ell respon a la crida amb una acció, ja no podrà ni tan sols dir: «jo faig», perquè «allò es fa a si mateix» (no s'han de confondre «allò» i «si mateix» amb l'«ES» freudià).

16

He dit al principi que Meyerhold i Vakhtangov van ser els millors deixebles de Stanislavski. Ens podem preguntar si la mesura de la grandesa de Stanislavski no va ser Meyerhold. La seva resposta al mestre és la prova de la gran força fecundant de Stanislavski. Cap al final de la seva vida, Meyerhold va dir: «Bé, la diferència entre el nostre teatre [el Teatre Meyerhold] i el Teatre d'Art de Moscou és que el Teatre d'Art de Moscou va tenir el seu Primer Estudi, mentre que nosaltres som el nou-cents noranta-novè estudi del Teatre d'Art de Moscou.» El que és més envejable de Stanislavski és la increïble varietat dels seus deixebles, molts dels quals van ser capaços de trobar el propi camí —de vegades en forma de ruptura, o mitjançant un gran salt, o de vegades dins dels límits d'una estreta connexió amb ell. Perquè qualsevol altra relació amb els mestres és falsa. Innombrables «deixebles» de Stanislavski repeteixen termes del seu vocabulari, parlen del «superobjectiu» i de la «línia d'acció». Això és evident aquí, a Amèrica, on l'abús de la seva terminologia és comú. Però també a altres llocs hi va haver deixebles espantosos de Stanislavski... Stanislavski va ser assassinat per ells després de la seva mort. És una gran lliçó.

17

Vaig dir una vegada (cosa que, per cert, no és original) que un deixeble veritable traeix el seu mestre amb grandesa. I per tant, si cerqués deixebles veritables, buscaria aquells que m'haurien de traïr amb grandesa.

Una traïció baixa és escopir al damunt d'algú que ens era proper. Una traïció baixa és també retornar al que és fals i deslleial envers la nostra naturalesa, al que està més en acord amb el que els altres (el nostre entorn, per exemple) esperen de nosaltres que amb nosaltres mateixos. Aleshores ens deixem portar per tot allò que ens allunya de la llavor. Però existeix una «alta» traïció —en l'acció, no en les paraules. Quan emergeix de la fidelitat al propi camí. Ningú no pot prescriure aquest camí per a ningú altre; ningú no pot calcular-lo. Pot ser descobert només a través d'un enorme esforç.

M'adono que les frases que s'expressen d'aquesta manera resulten sempre una mica estereotipades, com si estiguessin buides, però al capdavant, darrere d'aquestes formulacions hi ha una realitat, una experiència.

Quan deia que la tècnica que segueixo és la tècnica de crear les tècniques pròpies, personals, hi havia en això, de fet, un postulat de l'«alta traïció».

Si un deixeble present la pròpia tècnica, llavors s'allunyarà de mi, de les

meves necessitats, que realitzo a la meva manera i en el meu propi procés. Ell serà diferent. S'allunyarà.

Crec que tan sols la tècnica de crear-te la pròpia tècnica és important. Qualsevol altra tècnica o mètode és estèril.

Tanmateix, ara tots aquests problemes estan molt lluny de mi, inclosa la qüestió del mestre i el deixeble. Penso que només el pensament mateix, la necessitat mateixa de ser un mestre, representa —com passa sovint quan racionalitzem— una feblesa, perquè és una temptativa de sobresortir pel fet de tenir deixebles.

18

No crec que el meu treball en el teatre pugui ser anomenat un nou mètode. Se'l pot anomenar mètode, però aquesta paraula és molt limitada. A més, no crec que sigui res nou. Penso que *aquest tipus de recerca va existir molt freqüentment fora del teatre*, tot i que de vegades també va existir en alguns teatres. És el camí de la vida i del coneixement. És molt antic. Se'ns revela i formula depenent de l'època, el temps i la societat. No estic segur si els que van fer les pintures a la cova de Trois Frères volien només fer front al seu terror. Potser... però no solament. I penso que la pintura no era el fi. La pintura era el camí. En aquest sentit, em sento més proper de qui va fer aquella pintura a la roca que no pas dels artistes que pensen que estan creant l'avantguarda d'un nou teatre.

Text editat per a la seva publicació per Leszek Kolankiewicz a partir de les notes taquigràfiques de la trobada de Grotowski amb directors i actors a la Brooklyn Academy of Music de Nova York, el 22 de febrer de 1969. El text va ser revisat i reelaborat per l'autor. Publicat per primera vegada en polonès amb el títol Odpowiedź Stanisławskiemu, «Dialog» 5, maig de 1980, pp. 111-119. Traducció al català per Anna Caixach de la versió anglesa de Kris Salata, considerada la versió definitiva del text, publicada a «TDR: The Drama Review», vol. 52, núm. 2 (T 198), estiu 2008, pp. 31-39.

© Copyright (1980), "Reply to Stanislavsky", Jerzy Grotowski .
Reproduced by permission of the Jerzy Grotowski Estate.

