

PERE SAIS

# GROTOWSKI

DEL TEATRE A L'ART  
COM A VEHICLE



Diputació  
Barcelona

| Institut del Teatre

Llicenciat en art dramàtic per l'Institut del Teatre, Pere Sais ha format part, com a *stagiaire*, del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards dins del projecte *Tracing roads across* desenvolupat per diversos països europeus i mediterranis. En aquest període va participar com a *doer* (actuant) en dos dels *opuses* pertanyents a l'àrea de L'art com a vehicle: *Action* i *An Action in Creation*. Ha treballat, entre d'altres, amb Jim Slowiak i Jairo Cuesta i amb Zygmunt Molik, estrets col·laboradors de Jerzy Grotowski en algunes fases de la seva trajectòria.

Com a instructor de tècniques corporals, tècnica vocal i esgrima, imparteix tallers arreu d'Europa. Actualment fa recerca sobre els antics cants vibratoris, la ressonància espaciocorporal i l'entrenament de l'actor en el marc del seu projecte «Drama ritual» i del programa del doctorat d'arts escèniques.

M A T E R I A L S   P E D A G Ò G I C S

8





PERE SAIS

# GROTOWSKI

DEL TEATRE A L'ART  
COM A VEHICLE



Diputació  
Barcelona

| Institut del Teatre

INSTITUT DEL TEATRE  
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA  
Director: Jordi Font

MATERIALS PEDAGÒGICS

© Pere Sais, 2009

Primera edició: abril 2009

Propietat d'aquesta edició (incloent-hi el disseny de la coberta):  
Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona  
Telèfon: 932 273 900. Fax: 932 272 939  
i.teatre@institutdelteatre.cat

Fotocomposició: Víctor Igual, sl  
Producció: Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona  
Impressió: AG Elkar, S. Coop.  
Dipòsit legal: BI-334-09  
ISBN: 978-84-9803-314-4

# INTRODUCCIÓ

Jerzy Grotowski és mundialment conegut com un dels grans pioners de les arts escèniques del segle xx, sobretot pels seus espectacles com *Akropolis* i *El príncep constant*, i pel llibre *Towards a Poor Theater* (Vers un Teatre Pobre). Les aportacions que va fer al teatre i particularment a l'art de l'actor són d'una gran magnitud i profunditat, i la seva recerca continua despertant interès i no deixant ningú indiferent. Paradoxalment, la seva trajectòria, sobretot la postteatral, quan deixa de fer espectacles, és gairebé del tot desconeguda. Hi ha un Grotowski —podríem dir— «apòcrif», ocult, fora dels cànons. També un Grotowski *outsider*; el seu treball té lloc als marges, al llindar del teatre, en un punt límit en què les etiquetes i les definicions no troben lloc on assentar-se. Grotowski és visible i invisible, com un corrent d'aigües subterrànies que pot sortir a la superfície convertint-se en riu i tornar de nou a les profunditats. Aquest petit volum pretén il·luminar alguns dels aspectes menys coneguts del seu treball, així com omplir un buit de materials de/i sobre Grotowski en la nostra llengua.

Grotowski té la capacitat de mantenir, en una tensió equilibrada, el teatre i «allò més enllà del teatre»; la *conjunctio oppositorum* entre «l'ofici» i «la qüestió humana», per arribar a un «treball en la vida» o —a la inversa— a una «vida

en el treball». Fins i tot després d'haver abandonat la producció d'espectacles, allunyar-se del seu ofici de director —*espectador de professió* com diu ell mateix— i ocupar-se d'un àmbit molt més proper al ritual i a les «tècniques humanes de coneixement», Grotowski continua servint-se del teatre com a quelcom palpable i carnal, com a referent amb qui mantenir un llaç, una connexió subtil. El teatre i els elements que el constitueixen són per a Grotowski un instrument precís al servei del coneixement d'un mateix, i a causa d'això, el mateix art teatral prendrà formes diferenciades al llarg de les diverses etapes del seu treball i deixarà de ser teatre pròpiament dit. El resultat són diverses formes d'art «performatiu» difícils de definir i acotar en l'àmbit de les arts escèniques, que tenen una clara relació amb el teatre però que al mateix temps no són teatre en sentit estricte. Així doncs, i segons els noms amb què es coneixen els períodes de la trajectòria grotowskiana, després del *Teatre Pobre (Poor Theater)*, de *L'art com a presentació (Art as presentation)*, s'obre un camí per al descobriment d'una llarga cadena amb nombroses anelles, la cadena de les arts performatives (*performing arts*): el *Parateatre (Paratheater)*, el *Teatre de les Fonts (Theater of Sources)*, el *Drama Objectiu (Objective Drama)*, fins arribar a l'últim estadi, anomenat *L'art com a vehicle (Art as vehicle)* o *Arts Rituals (Ritual Arts)*.

La recerca de les formes performatives postteatral en aquesta cadena no s'orienta vers el descobriment de «noves» manifestacions artístiques o expressions d'un nou llenguatge teatral, sinó que respon a l'interès de Grotowski de redescobrir els principis d'un art molt antic, preteatral i directament emparentat amb el ritual. Tal com diu en el «Performer», un dels seus textos cabdals: *No busco quelcom nou sinó quelcom oblidat*. El procés de redescobriment d'aquest



«art sense nom» és la causa d'una certa dialèctica constant entre els «pols oposats»: treball i vida, tècnica disciplinada i espontaneïtat, teatre i ritual. En els diversos períodes algun d'aquests dos pols serà més o menys emfatitzat i visible, fins que la conjunció dels oposats s'estableixi en un equilibri. Voldria que aquesta interacció bipolar, que es fa visible de maneres diverses en les etapes de la trajectòria grotowskiana, fos un dels fils conductors d'aquest text.

Acostar-se al treball de Grotowski no és una tasca fàcil, ja que, en paraules d'ell mateix, *el coneixement és una qüestió de fer*. La seva «obra» —o potser hauríem de dir-ne tradició— s'ha transmès principalment a través de les experiències dels qui van treballar amb ell. Amb tot, disposem de textos de Grotowski, la gran majoria transcripcions de conferències, lliçons, apunts i entrevistes reelaborats i revisats per ell mateix. Aquests textos han esdevingut un vehicle pel qual s'han transmès a una escala més gran alguns dels aspectes d'un treball que es recolza en l'experiència del *fer*. És des d'aquest *fer*, que és inevitable vessar en el present volum dedicat a Grotowski la meua experiència i aproximació personals, *fent*, al costat d'alguns dels seus col·laboradors més propers en diversos períodes: James Slowiak, Jairo Cuesta, Zygmunt Molik, així com la meua participació com a *stagiaire* en el Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards dins del projecte *Tracing roads across* (2003-2006). Voldria que, encara que d'una manera limitada, i sense escapar-me del propòsit general, les línies d'aquest volum us fessin arribar una espurna de la vivència en aquesta recerca. Una vivència expressada, per exemple, a través de la tria personal que he fet dels textos grotowskians, prioritzant alguns dels aspectes pràctics del treball, com també aquells punts menys coneguts que considero essencials i significatius. Des

d'aquesta perspectiva vivencial i teoricopràctica —però no autobiogràfica— és des d'on desitjaria acostar-vos a Grotowski. D'altra banda, voldria que les seves paraules, especialment seleccionades per a les citacions, parlessin per elles mateixes, de manera que part del guiatge estigués en les seves mans.

Em plantejo aquest text com una petita guia de viatge, amb indicacions i traces per al qui hi vulgui aprofundir. Una visió panoràmica de la trajectòria i el treball de Jerzy Grotowski, destil·lada —per raons d'espai— però detallada, precisa i articulada mitjançant citacions dels textos clau de cada període. He acotat el terreny limitant-me als «textos» del mateix Grotowski, dels quals n'he fet una tria acurada tenint en compte la seva significació en una etapa determinada. De la vasta bibliografia dedicada al seu treball, n'he fet un ús complementari a les citacions quan ha estat necessari. La majoria dels textos que he escollit són poc coneguts, i malauradament encara no disponibles en traducció catalana. És des dels textos revisats i qualificats com a «definitius» en les seves versions anglesa i italiana que en faig les traduccions per a les citacions.

Finalment, voldria donar les gràcies a totes aquelles persones i institucions que han fet possible aquest volum o hi han contribuït de manera més o menys directa: Jaume Melendres, Jordi Basora, l'Institut del Teatre, i a aquells que m'han guiat, amb la seva experiència, en el meu treball.

## EL PERÍODE DELS ESPECTACLES: 1957-1969

El període teatral de Grotowski és aquell, podríem dir, més conegut —encara que de vegades no amb la profunditat merescuda— gràcies al llibre *Vers un Teatre Pobre* i a espectacles reconeguts mundialment com *Akropolis*, *El príncep constant* i *Apocalypsis cum figuris*. És durant aquesta etapa en què apareixen conceptes tan importants com *teatre pobre*, *via negativa*, *actor sant*, *acte total* o *training* (entrenament).

Abans d'entrar pròpiament en matèria, indagant en el significat dels termes propis del període dels espectacles, fem una ullada general al recorregut de Grotowski en aquesta etapa, repassant alguns aspectes biogràfics i informatius. Grotowski es gradua en art dramàtic a l'Escola Superior de Teatre de Cracòvia i posteriorment estudia direcció a l'Institut Lunacharsky d'Arts Teatrals (GITIS) a Moscou. Durant la seva formació acadèmica debuta com a director amb *Déus de pluja* (basada en una novel·la de Jerzy Krzyszton) i *Les cadires* de Ionesco (1957) a Cracòvia. Segueixen els espectacles *L'oncle Vània* de Txèkhov (1958) en aquesta mateixa ciutat i el *Faust* de Goethe (1960) a Poznań. Des de l'any 1959 Grotowski dirigeix un petit teatre a Opole, el *Teatre de les 13 files*. És en aquest teatre on comença a formar, amb la col·laboració de Ludwik Flaszen, el que serà conegut més tard com a *Teatr Laboratorium* (Teatre Laborato-

ri) i que posteriorment es traslladà a Wroclaw. Durant un primer període es creen espectacles com *Orfeu* segons Coc-teau (1959), *Caïm* segons Byron (1960), *Misteri buf* segons Maiakovski (1960), *Sakuntala* segons Kalidasa (1960), *Els avantpassats* segons Mickiewicz (1961). En un segon període, que coincideix amb el reconeixement internacional, es produeixen espectacles com *Kordian* segons Slowacki (1962) i *Akropolis* segons Wyspianski (1962). Aquest últim, *Akropolis*, coneixerà fins a cinc variants —l'última el 1967 ja al Teatre Laboratori de Wroclaw. Segueixen *La tràgica història del Doctor Faust* segons Marlowe (1963), *Estudi sobre Hamlet* segons Shakespeare-Wyspianski (1964), *El príncep constant* segons Calderón-Slowacki (diverses variants entre el 1964 i el 1968) i *Apocalypsis cum figuris* a partir de textos de la Bíblia, Dostoievski, T.S. Eliot i Simone Weil (tres variants entre el 1968 i 1969). *Apocalypsis cum figuris* és l'últim espectacle de Grotowski i suposa el «testament» de la seva estada en el teatre i la porta cap al Parateatre.

Durant el període de les produccions teatrals, es formaran actors que esdevindran emblemes del Teatre Laboratori: Ryszard Cieslak, Zygmunt Molik, Rena Mirecka, Antoni Jaholkowski, Zbigniew Cynkutis, Maja Komorowska, Stanislaw Scierski entre d'altres. Alguns d'ells el seguiran també en la posterior investigació parateatral. Cal destacar igualment la col·laboració d'Eugenio Barba durant aquesta etapa, que va seguir el treball de Grotowski al principi de la dècada de 1960, i que va fer possible la publicació dels textos que havien d'integrar *Vers un Teatre Pobre*. Va ser un dels grans valedors del mestre polonès dins i fora de Polònia.

Abans d'endinsar-nos en l'essència del període dels espectacles, cal tenir en compte que la trajectòria de Grotowski s'inicia amb l'estudi i la revisió de la història del teatre i del tre-

ball dels grans mestres; una mirada enrere cap a Stanislawski, Meyerhold, Vajtangov, Dullin, Delsarte, Artaud i també cap a les tradicions del teatre oriental com l'Òpera de Pequín, el Nô japonès i el Kathakali hindú. Grotowski es va formar en Stanislawski,<sup>1</sup> i la seva influència el va marcar profundament al llarg de tota la seva trajectòria, sobretot pel que fa al *mètode de les accions físiques*.<sup>2</sup> La mirada vers el panorama teatral passat i present, i també l'interès que manifestà per diversos camps de coneixement com l'antropologia, la religió i la ciència, caracteritzà i nodrí el seu treball. Grotowski sap extreure dels diversos àmbits els instruments, la terminologia i els principis específics que puguin ser útils en termes pràctics al treball que du a terme en un moment determinat. D'aquesta manera, amb la seva capacitat de destil·lació, fa seves les «grans preguntes» sobre el teatre, es qüestiona els fonaments de l'ofici mateix i es llança a la recerca de l'essència de l'art teatral:

[...] Tractem de definir allò que el teatre és en la seva especificitat, allò que separa aquesta activitat de les altres categories de representació i de l'espectacle. [...] les nostres produccions són recerques detallades de la relació actor-espectador. Vol dir que *considerem la tècnica personal i escènica de l'actor com el nucli de l'art teatral*.<sup>3</sup>

1. Sobre la influència de la figura de Stanislawski en el treball de Grotowski us recomano la lectura del text de Grotowski «Respuesta a Stanislawski», en versió castellana dins del número especial de la revista *Máscara* dedicat a Grotowski (cf. bibl.).

2. Respecte al *mètode de les accions físiques* de Stanislawski, us remeto, tal com el mateix Grotowski feia, al llibre de Vasily Osipovich Toporkov *Stanislavsky in Rehearsal*. Nova York: Theater Art Books. Disposeu també d'edicions en italià i castellà.

3. «Towards a Poor Theater» (Vers un Teatre Pobre), versió definitiva en anglès dins el volum *The Grotowski Sourcebook* (cf. bibl.). Totes les citacions dins d'aquest capítol provenen d'aquest text excepte en alguns casos, en què serà indicat amb una nota a peu de pàgina.

Examinem, doncs, els punts essencials de la recerca teatral de Grotowski a partir de la versió definitiva del text *Vers un Teatre Pobre*, inclòs en el llibre del mateix títol, i d'extractes del text *Els exercicis*. La focalització en l'ofici de l'actor com a nucli del teatre assenta les bases del Teatre Pobre, nom que caracteritza el període dels espectacles i que engloba altres termes clau com *actor sant* i *acte total*, que explicarem a continuació. La «pobresa» d'aquesta concepció teatral passa per l'eliminació d'allò que no sigui estrictament necessari i essencial, i per un qüestionament del teatre en si mateix:

[...] Què és el teatre? Què el fa únic? Què pot fer que el cinema i la televisió no puguin fer? Dues concepcions concretes s'han cristallitzat: el teatre pobre i l'espectacle com a acte de transgressió. Eliminant gradualment tot allò que es demostrava superflu, hem descobert que el teatre pot existir sense el maquillatge, sense vestuaris autònoms i escenografia, sense una àrea separada per a l'espectacle (l'escenari), sense efectes sonors i de llums, etc. No pot existir sense la relació de comunió «viva», directa, palpable entre actor i espectador. Aquesta és una antiga veritat teòrica, naturalment, però quan es posa a prova rigorosament en la pràctica, desmunta la major part de les nostres idees corrents sobre el teatre. Desafia la noció de teatre com a síntesi de diverses disciplines creatives: literatura, escultura, pintura, arquitectura, il·luminació, interpretació (sota la guia del director). El «teatre sintètic» és el teatre contemporani que immediatament anomenem el «teatre ric»: ric en defectes.

Així doncs, per Grotowski, el teatre és el que passa entre l'actor i l'espectador; aquesta relació és l'únic element imprescindible perquè el fet teatral pugui tenir lloc. L'actor, mitjançant el seu cos i el seu ofici, pot suplir el maquillatge, el vestuari amb significació autònoma, els efectes sonors, la

música en viu o gravada, l'escenografia i els efectes de llum. Segons Grotowski, en aquesta pobresa rau precisament la riquesa de l'art teatral, que no pot ser emulada per altres formes d'art com el cinema i que s'assenta en la corporeïtat de l'ara i aquí. Per tant, el Teatre Pobre és el teatre essencial; el teatre de l'actor i el seu ofici. La realització d'aquest teatre passa per una concepció extrema de l'actor, en què aquest supera els propis límits fins arribar a la revelació com a home. Amb la intenció de desvelar l'actor en aquest procés, es plantegen diverses preguntes: quins mecanismes impedeixen a l'actor *fer*?, i per tant, què impedeix a l'actor trobar «la vida» i revelar-se? La resposta a tals qüestions conduirà a l'encarnació d'un determinat model d'actor, l'*actor sant*, així com a una «tècnica» o metodologia pròpia del *Teatre Pobre*; la *via negativa*.

L'*actor sant* és l'actor que Grotowski concep per al seu Teatre Pobre, i que contraposa a l'*actor cortesà*. L'encarnació d'aquest *actor sant* s'articula mitjançant l'eliminació de totes les resistències personals que impedeixen arribar a una revelació sincera, a diferència de l'actor cortesà, que acumula habilitats i, engrandint el seu equipatge de trucs i estereotips, no es revela a si mateix. Per Grotowski, la sinceritat extrema en un mateix davant de la presència de l'espectador és un acte de transgressió que aproxima l'actor a la *santedat*, una *santedat laica*. L'actor sant entra en un procés d'*autope- netració* a través del qual es provoca a si mateix en públic en un acte de profanació, de sacrilegi cap a la seva pròpia màscara quotidiana: no exhibeix el seu cos sinó que l'*anulla*, el *crema* i l'allibera de les resistències psíquiques oferint-lo en *sacrifici*. Amb aquest sacrifici, aquesta *redempció*, l'actor esdevé *sant*.

Per seguir un procés d'aquestes característiques és ne-

cessari un principi utilitzable com a tècnica concreta i pràctica, que constituirà una eina imprescindible de l'actor en tal procés. La tècnica pròpia de l'actor del Teatre Pobre es basa en el principi de la *via negativa*: una *via inductiva* —d'eliminació de bloquejos— en contraposició a una de *deductiva* —d'addició d'habilitats. La *via negativa* és el suport i l'accés cap a la *santedat* a què Grotowski fa menció: *santedat* com a imatge d'una autorevelació de l'actor tot sencer:

No volem ensenyar a l'actor una barreja predeterminada d'habilitats o donar-li un «equipatge de trucs». El nostre no és un mètode deductiu per a col·leccionar tècniques. Aquí tot es concentra sobre la «maduració» de l'actor, que és expressada per mitjà d'una tensió vers l'extrem, d'un despullar-se completament, d'un revelar la pròpia intimitat: tot això sense la mínima traça d'egotisme o d'autocomplaença. L'actor es dona totalment a si mateix. Aquesta és una tècnica del «trànsit» i d'integració de tots els poders psíquics i físics de l'actor que emergeixen dels estrats més íntims del seu ésser i del seu instint, sorgint en una mena de «transil·luminació». [...] La nostra és una *via negativa*, no una acumulació d'habilitats, sinó una eliminació dels bloqueigs.

La *via negativa* no és en cap cas una «recepta miraculosa», sinó simplement un instrument metodològic que permet crear les condicions necessàries perquè l'actor arribi a la culminació de l'*acte total*, un concepte que veurem més endavant.

En el teatre de Grotowski, els principis de la *via negativa* s'apliquen al *training* de l'actor i a la construcció de la partitura del *paper*, i permeten destil·lar els impulsos interiors de l'actor. Aquests impulsos s'originen en l'espai de temps entre la reacció interna i l'externa, de manera que l'impuls intern ja és una reacció externa:



[...] L'impuls i l'acció són coexistents: el cos s'esvaeix, es crema, i l'espectador veu només una sèrie d'impulsos visibles.

La destil·lació dels impulsos interiors de l'actor mitjançant la *via negativa* engloba una *conjunctio oppositorum* que conté dos aspectes: la *tècnica interior* i l'*artificialitat*. Ambdós depenen l'un de l'altre; tota *tècnica interior* necessita una estructura que la sostingui, o el que és el mateix: l'impuls interior s'articula a través de l'*artificialitat* dels signes:

No hi ha contradicció entre la *tècnica interior* i l'*artificialitat* (l'articulació d'un paper mitjançant els signes). Creiem que un procés personal que no està sostingut ni s'expressa per una articulació formal i una estructuració disciplinada del paper no és un alliberament i caurà en la mancança de forma. Hem trobat que la composició artificial no només no limita allò que és espiritual sinó que en realitat hi condueix.

[...] Les formes del comportament comú, «natural», enfosqueixen la veritat [...] En un moment de xoc psíquic, en un moment de terror, de perill mortal o d'immensa joia, l'home no es comporta «naturalment». L'home en un estat espiritual elevat usa signes articulats rítmicament, comença a dansar, a cantar. El *signe*, no el gest comú, és la unitat elemental d'expressió per a nosaltres.

El signe de què parla Grotowski és un impuls —podríem dir-ne— pur, al qual s'arriba mitjançant una destil·lació i sostracció dels elements del comportament natural. Grotowski, mitjançant la *via negativa*, tracta d'il·luminar l'estructura amagada de signes.

Resumint, tots els principis metodològics que responen a la *via negativa* són els instruments que condueixen l'actor a la *santedat*. El punt culminant del procés per arribar a tal estat és l'*acte total*, que implica al mateix temps tota la dimensió tècnica i humana de l'actor; un estat on no «es vol

fer alguna cosa», sinó que «un es resigna a no fer-ho». L'*acte total* és, doncs, el fet de donar-se completament en un acte d'autosacrifici i autorevelació, articulat rigorosament mitjançant una precisa partitura d'impulsos i accions. És una expressió carnal de l'ànima de l'actor home, una entrega total en un acte que pot ser «l'última acció a fer en la vida» i l'última possibilitat de revelació i *redempció* personal. Com a exemple i encarnació de l'*acte total* tenim el treball de Ryszard Cieslak en *El príncep constant*, el màxim exponent de l'*actor sant* de Grotowski. En aquest espectacle, el procés de Cieslak és l'acompliment d'una *pregària carnal*, incloent totes les connotacions corporals i espirituals a la vegada.

Així doncs, l'*acte total*, com a espiritualitat canalitzada a través del cos, necessita una base corporal que la sustenti, un cos canal. Aquest cos canal és el que Grotowski anomena *cos vida* o *cos memòria*:

El cos memòria. Es creu que la memòria és independent de tota la resta. En realitat no és així, com a mínim per als actors. No és que el cos tingui memòria. Ell és memòria. El que cal fer és desbloquejar el cos memòria.<sup>4</sup>

El cos és, doncs, l'element palpable que permet treballar sobre el procés intern de l'actor. Grotowski remarca incansablement la importància de remetre's a la *praxi* i la tangibilitat del cos.

Arribats en aquest punt, al treball corporal de l'actor, ens trobem enfront de la qüestió del *training*. Grotowski entén l'entrenament com a punt de partida des d'on, aplicant els principis de la *via negativa*, l'actor es confronta amb les

4. «Esercizi» (Esercicis), versió italiana dins del volum *Il Teatr Laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969* i en castellà dins del número especial d'homenatge a Grotowski de la revista *Máscara* (cf. bibl.).

seves resistències i es descobreix a si mateix, eliminant les barreres cap a l'*acte total*. Els exercicis desenvolupats per Grotowski i els seus col·laboradors tenen l'objectiu de desvetllar l'organicitat de l'actor —el seu *cos vida*, sobrepassar els propis límits i treballar sobre els principis de l'ofici. Es tracta d'una higiene personal de l'actor que en cap cas no condueix a la creativitat ni a l'acompliment de l'*acte*. Tanmateix, l'actitud i la disponibilitat necessàries per arribar a tal *acte* poden ser extrapolades a un camp de proves com és el *training*. Els exercicis posen constantment l'actor en un terreny incòmode, en el «desconegut» i en «l'impossible»; quan els obstacles tècnics i personals han estat superats i s'arriba a un cert mestratge i domini que ja no suposa cap dificultat, cal renovar els exercicis. Conseqüentment, el *training* no és una forma fixa i inamovible, sinó que canvia cada cert període segons les necessitats del moment. L'entrenament persegueix, en el cas del Teatre Laboratori, determinats objectius pràctics lligats a la creació de l'espectacle, a més de crear una certa ètica de treball.

Els exercicis més importants d'entrenament *psicofísic* de l'actor que van ser desenvolupats durant el període del Teatre Laboratori —a més dels relatius al treball vocal<sup>5</sup>— són

5. Una exposició profunda del treball vocal del Teatre Laboratori ens exigiria un capítol a part, espai de què no disposem. Només voldria apuntar que els principis que articulen el *training* psicofísic, com per exemple la *via negativa* i una visió total i unitària del cos, són igualment aplicables al treball vocal. La veu es concep com a prolongació i expressió del *cos vida*. Seria també important de remarcar que l'aproximació de Grotowski al treball vocal, tot i que en un principi apuntava com a objectiu la creació d'efectes expressius artificials utilitzant una certa tècnica dels *ressonadors fisiològics*, desembocarà en una aproximació orgànica a la veu —text i sobretot cant— articulada a través del descobriment de les qualitats vibratòries. Aquesta concepció prendrà una importància cabdal en etapes posteriors, fins arribar al desenvolupament del treball amb els antics cants vi-

coneguts com els *corporals* i els *plastiques*,<sup>6</sup> que veurem tot seguit. Els *plastiques* són l'encarnació de la *conjunctio oppositorum* entre estructura i espontaneïtat. És un exercici que consta de diferents *detalls* precisos, impulsos i accions de diferents parts del cos que cal lligar de manera fluida. La improvisació estructurada d'aquests detalls permet llançar-se al món associatiu i desvetllar el *cos memòria* i els seus impulsos:

Si un es mana a si mateix: «Ara he de baixar el ritme, canviar l'ordre dels detalls...» etc., no s'allibera el cos memòria. Precisament perquè ens ho manem. El que actua en aquest cas és el pensament. Però si —conservant la precisió dels detalls— es permet al cos de dictar diferents ritmes, canviar contínuament de ritme, canviar l'ordre, agafar un nou detall com si s'agafés de l'aire, llavors, qui dicta? No és el pensament. Però tampoc és la casualitat. Això té relació amb la vida. No se sap com però és el cos memòria. El cos vida o cos memòria ha dictat què fer en relació a les nostres experiències o cicles d'experiències de la vida. O amb les possibilitats? És un petit pas cap a l'encarnació de la nostra vida en els impulsos. Al nivell més simple, certs detalls dels moviments de la mà i els dits es transformen, conservant la precisió dels detalls, en el retorn al passat, en l'experiència de tocar algú, o en alguna experiència amorosa important que va succeir o succeirà. Així es manifesta el cos memòria o cos vida. El detall existeix però és superat, entra al nivell dels impulsos en el cos vida [...]. I què aconseguim d'aquesta manera? Hem alliberat la llavor: entre els marges dels detalls corre «el riu de la nostra vida». Espontaneïtat i disciplina al mateix temps. Al final això és decisiu.<sup>7</sup>

---

bratoris de tradició i amb el text com a encantació propis de L'art com a vehicle. Per a una informació detallada sobre el treball amb la veu del Teatre Laboratori us remeto al llibre *Hacia un teatro pobre*, així com al text «La voce» (La veu) inclòs dins el volum *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, ambdós esmentats a la bibliografia.

6. Un dels exemples visuals dels *plastiques* i els *corporals* es troba en el vídeo «Training at the Theater Laboratorium», produït per l'Odin Teatret, on Ryszard Cieslak ensenya aquests exercicis a dos actors.

7. «Esercizi». Vegeu la nota 4.

Els *corporals* són el terreny del desafiament, de l'eliminació dels obstacles i resistències per a sobrepassar-se a si mateix. La seva estructura es compon de diversos *elements, asanes* personals que cal lligar en un flux espontani i articulat a la vegada, per tal de superar els propis límits i desbloquejar, igualment que en els *plàstiques*, l'organicitat del *cos vida*. Aquest exercici, que va ser desenvolupat a partir del Hatha ioga, es podria comparar a una mena de «ioga dinàmic» i inclou alguns elements de caràcter acrobàtic. Grotowski planteja els *corporals* en els termes següents:

De veritat, no sé per què, però *és possible sobrepassar-se si ens acceptem a nosaltres mateixos*. Es poden donar aquí diferents hipòtesis. Sobrepassar-se a si mateix no és una manipulació. Alguns actors, durant els exercicis anomenats corporals, es torturen, es martiritzen. Això no és sobrepassar-se a si mateix, és una manipulació basada en l'autorepressió i el sentit de culpa. Sobrepassar-se a si mateix és «passiu»; és *no defensar-se* davant del sobrepassar-se a si mateix. Res més. Hi ha alguna cosa que s'ha d'acomplir i que ens sobrepassa. No ens defensem. Fins i tot una simple evolució en els exercicis —arriscada, òbviament dins una esfera limitada, però arriscada, amb possibilitat de dolor— és suficient per no defensar-se davant l'afrontament del risc.

Els exercicis anomenats *corporals* són el *terreny del repte* de sobrepassar-se a si mateix. Per a aquell que els executa haurien de ser gairebé impossibles. «Tanmateix hauria de poder-los fer» —dic això en un doble sentit: d'una banda hauria de ser aparentment impossible de fer, però l'actor no hauria de defensar-se de fer-ho; de l'altra, hauria de ser capaç de fer-ho en el sentit objectiu, hauria de ser —malgrat l'aparença— possible de fer. Llavors comença a descobrir la confiança en les pròpies fibres.<sup>8</sup>

Per la manera com Grotowski parla de l'actor i els exercicis, ja veiem el seu interès especial per un procés humà, en

8. *Ibíd.*

aquest cas, lligat al teatre, que esdevé vehicle i guia de les seves motivacions personals:

Per què ens ocupem de l'art? Per travessar les nostres fronteres, superar les nostres limitacions, omplir el nostre buit —realitzar-nos. Aquesta no és una condició, és un procés en el qual allò obscur dins nostre lentament esdevé transparent. En aquesta lluita amb la pròpia veritat —aquest esforç per treure's la màscara quotidiana— el teatre, amb la seva perceptivitat plenament carnal, m'ha semblat sempre un lloc de provocació. És capaç de desafiar-se a si mateix i als seus espectadors violant els estereotips de visió acceptats, sentiment i judici —una violació molt més estrident perquè es reflecteix en l'alè, en el cos, en els impulsos interns de l'organisme humà. Aquest desafiament al tabú, aquesta transgressió, causa el xoc que arrenca la màscara i ens permet oferir-nos despullats a quelcom impossible de definir, però que conté *Eros* i *Caritas*.

En la cerca d'aquest «element humà», Grotowski focalitza el seu interès en la relació entre ell i l'actor, una relació de *treball sobre si mateix* —utilitzant la terminologia de Stanislavski— que en aquest cas és compartit. Considera que el director no és algú que ensenya l'actor, sinó algú que *reneix* amb ell com a home:

Hi ha quelcom incomparablement íntim i productiu en el treball amb l'actor que se m'ha confiat. Ha d'estar atent, confiat i lliure perquè el nostre treball és explorar les seves possibilitats extremes. El seu creixement s'aconsegueix per observació, estupor i desig d'ajudar-lo; el meu creixement és projectar sobre ell o, millor, *es troba en ell* —i el nostre creixement comú esdevé revelació. Això no és instruir un alumne sinó una total obertura cap a una altra persona on esdevé possible el fenomen d'un «naixement doble o compartit». L'actor reneix —no només com a actor sinó també com a home— i, amb ell, jo reneixo. És una manera molt rude d'expressar-ho, però allò que s'aconsegueix és la total acceptació d'un ésser humà per un altre.

A Grotowski, li interessa l'actor com a ésser humà i la *trobada* i l'obertura cap a un altre; un *trobar-se en ell*. És des d'aquesta perspectiva que, tant en el període teatral com en aquells que el succeeixen, els seus interessos es concentren en el descobriment de «l'home» i la seva relació amb «l'altre» sota formes binàries diverses: actor-home, actor-director, actor-espectador o home-home. Sigui quina sigui la relació, l'element subjacent és el «contacte». El contenidor i vehicle d'aquesta recerca d'àmbit humà és, per al Grotowski del període dels espectacles, el teatre, on la paraula home, amb una significació total, es fusiona amb l'actor: l'actor home. El director polonès té la capacitat de generar un discurs amb anades i vingudes entre el teatre i qüestions de caràcter més «antropològic». En aquest cas, utilitzant una citació de Teòfil d'Antioquia, parla de l'actor com a home:

Un dia Teòfil d'Antioquia, a la petició d'un pagà «Mostra'm el teu Déu», va respondre: «Mostra'm el teu home i jo et mostraré el meu Déu»... És un terme que supera les concepcions religioses. Penso que Teòfil va tocar quelcom essencial en la vida humana. Mostra'm el teu home... és al mateix temps tu —«el teu home» i el no-tu—, tu com a imatge i màscara per als altres. És el tu irrepètible, individual, el tu en la totalitat de la seva naturalesa: tu corpori, tu nu. I al mateix temps és el tu que encarna els altres, tots els éssers, tota la història. Si s'exigeix a l'actor de complir quelcom impossible i aquest ho fa, llavors no ha estat ell —l'actor— qui ho ha fet, ja que ell —l'actor— només pot fer allò possible, allò conegut. Ho ha fet «el seu home». Llavors es toca allò que és essencial: «el teu home». Si es comencen a fer coses difícils per mitjà del no-defensar-se, es comença a trobar la confiança elemental en el propi cos, és a dir, en un mateix. S'està menys dividit. No estar dividit, això és la llavor.<sup>9</sup>

9. *Ibíd.*

A més de les profundes motivacions antropològiques, el Grotowski de l'etapa teatral ja fa patent el seu interès per l'element ritual i la confrontació amb el mite, aspectes subjacents al llarg dels períodes de treball posteriors. Veient una arrel comuna entre el teatre i el ritual, busca en el teatre l'acompliment d'un acte ritual: la catarsi, transformació i comunió entre actor i espectador, per mitjà de l'encarnació i la profanació del mite:

El teatre, quan era encara part de la religió, ja era teatre. Alliberava l'energia espiritual de la congregació o de la tribu incorporant el mite i profanant-lo, o més aviat, transcendent-lo. L'espectador, d'aquesta manera, trobava una percepció renovada de la seva veritat personal en la veritat del mite i, mitjançant el terror i el sentiment d'allò sacre, arribava a la catarsi.

Grotowski, per tant, proposa transcendir el mite més que identificar-se amb ell. La finalitat és crear una confrontació entre les pròpies arrels —les de la pròpia tradició— i l'experiència contemporània; un «cara a cara» entre passat i present en què es destil·la una certa voluntat blasfema i transgressora dels tabús, que s'expressa —en la terminologia grotowskiana— com a *collisió amb les arrels, dialèctica de la burla i l'apoteosi o religió expressada mitjançant la blasfèmia: amor que parla per mitjà de l'odi*.

La recerca de la comunió actor-espectador i la confrontació amb el mite que acabem d'apuntar assenyalen el seu interès vers l'*encontre* i els seus mecanismes, propis de la nova etapa parateatral que succeirà el període dels espectacles. Per exemple, ja hem vist el tipus d'interacció entre l'actor i el director com a homes, aquell renéixer junts. També hem dibuixat l'actitud de l'actor davant de l'espectador com a acte de transgressió i sinceritat. Tanmateix, el pas cap al



Teatre de la participació o Parateatre s'entreu encara de manera més evident i significativa en els plantejaments de Grotowski respecte a l'espai escènic, que configuren la relació actor-espectador. En el Teatre Laboratori s'elimina la planta tradicional escenari-públic per crear diverses variacions de reciprocitat entre el conjunt dels actors i el conjunt dels espectadors, integrant-los en un mateix espai. Es tracta de crear una justa relació entre ambdues entitats per a cada espectacle, on cadascuna té un rol específic. L'espectador es fa partícip de les accions que tenen lloc en un espai determinat i aquest espai, al mateix temps, esdevé el lloc de reencarnació del mite i la confrontació d'aquest amb el moment present. En aquest espai, físic i mític a la vegada, és on es produeix la *trobada interhumana* que proposa Grotowski.

Entre tots els principis que hem anat veient, podem concloure que el factor comú és l'*encontre*. De fet, la recerca de les possibilitats d'un «contacte» directe, sincer i *real*, serà un dels *leitmotiv* de tota la trajectòria grotowskiana, enfocada en el redescobriment de formes arcaïques preteatrals en què aquest pugui donar-se. Grotowski, com apuntàvem abans, buscava en el teatre realitzar alguns dels aspectes essencials del ritual: la revelació i comunió entre els presents com a acte de coneixement d'un mateix i dels altres. Aquests aspectes, però, segons ell mateix, no funcionaven del tot dins de la convenció teatral actor-espectador; com més s'apropava l'actor a l'espectador més distància es creava entre ells, esvaint-se la possibilitat d'una *trobada* directa, no social ni convencional. Aquest fet va portar-lo a buscar altres possibilitats que obrien noves vies de contacte per acomplir l'acte de comunió que esmentàvem.

La recerca del director polonès apunta, doncs, a la reencarnació d'una certa forma ritual coneguda en l'antiguitat

com a «Misteris». Per tal d'assolir l'objectiu, primerament Grotowski articula la seva recerca en l'àmbit del teatre i les seves convencions, centrant-se en el binomi actor-espectador i especialment en la tècnica artesana i disciplinada de l'actor. En canvi, en el període posterior, anomenat Parateatre, s'elimina l'estructura convencional de l'espectacle desfent la diferenciació entre actors i espectadors, convertint-los en «líders» o «guies» i «participants», i posant l'accent sobre el procés «humà» de l'espontaneïtat i la «improvisació» lligat a un *desarmar-se* recíproc.

El punt culminant de l'etapa teatral arriba amb *Apocalypsis cum figuris*, l'últim espectacle del Teatre Laboratori. *Apocalypsis* emergeix com una forma teatral altament estructurada però que ofereix, al mateix temps, la possibilitat d'obrir les portes a la participació «activa» de persones de l'exterior. Amb aquest espectacle, Grotowski s'orienta vers els mecanismes de la participació que desemboquen en el Parateatre. Sense deslligar-se completament del fet teatral, però deixant de fer espectacles, proposa la *trobada* en *Holiday* (El dia sant), ja no entre actors i espectadors sinó entre «homes».

## PARATEATRE: 1969-1978

La fase parateatral en la trajectòria de Grotowski és un moment molt peculiar i complex, ple de claroscurs. Havent arribat al cim del teatre amb els seus espectacles, decideix no produir-ne més i dedicar-se a treballar sobre els aspectes humans de l'*encontre*. Aquest fet es produeix poc després d'un dels seus viatges a l'Índia, a finals de la dècada dels seixanta, del qual retorna transformat com un iogui després d'un llarg període d'ascesi.

Nombrosos projectes tingueren lloc sota el nom genèric de Parateatre, Teatre de la participació i Cultura Activa en diversos espais, sobretot als afores de Wroclaw, a Brzezinka, i més endavant en diversos països com Itàlia, França o els Estats Units. El treball tenia lloc tant a l'aire lliure, en els frondosos boscos polonesos, com en espais interiors habilitats per a activitats específiques.

Alguns textos de Grotowski sobre el treball d'aquella època i els relats d'alguns testimonis d'aquelles «experiències» permeten que ens fem una idea del període parateatral, però pel seu caràcter vivencial tot el que allà tingué lloc s'envolta d'un «silenci ple» en aquelles persones que van ser-hi. Probablement és una manera de preservar-ho en l'interior, mantenint-ho lluny de l'expressió erràtica de les paraules. Aproximar-se al Parateatre és com aproximar-se a un

enigma que no vol ser desvelat i, per tant, cal acostar-s'hi sense voler aferrar el secret però vigilants, deixant de banda les formulacions i permetent que sigui el que és en si mateix, simplement. De què parlem? D'experiències de descobriment de l'*home total*, ja no de l'actor. Parlem de la *trobada interhumana*, d'un *encontre* gairebé sacre amb «l'altre» en un procés de *desarmament* i *descobriments* recíprocs.

El seu afany de buscar i trobar allò que constitueix l'experiència vital porta el Grotowski d'aquest moment fora dels confins de la tècnica de l'ofici, tal com va ser entesa fins llavors. Fem una ullada a la situació i a les seves motivacions en el moment d'abandonar la producció teatral:

A la meua vida aquest és un moment doble. Porto a les meves espatlles allò que és el teatre, la «tècnica», la metodologia. Allò que des de fa molts anys m'empenyia vers altres horitzons s'ha decidit dins meu... Tot això m'ha portat al punt on em trobo. M'ha portat fora del teatre, fora de la tècnica, fins i tot del professionalisme. Encara està viu com a experiència vital. Però ara ja respiro un aire diferent. Els peus trepitgen un altre terreny i els sentits se senten atrets per un altre desafiament. Allà em dirigeixo. Sento les vostres veus, les vostres preguntes. *Sobre el teatre*. Parlo d'allò que *fou*, d'allò que cercava en aquella vida.<sup>10</sup>

Grotowski, en el mateix context, parla d'*allò que fou* per a ell el Teatre Laboratori, remarcant, sobretot, el mode en què aquest lliga amb l'essència de l'*encontre* intro- i interhumà. Tot i el canvi d'orientació de la seva recerca, que suggereix el nou període, cal recordar que els objectius d'aquesta segueixen essent fermes:

10. «Ciò che è stato» (Allò que fou), edició italiana dins del volum *Il Teatr Laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969* (cf. bibl.). N'hi ha també edicions en francès i castellà.

[...] Al principi era el teatre. Després era el laboratori. I ara és un lloc on tinc l'esperança de ser fidel a mi mateix. És un lloc on espero que cadascú dels meus companys pugui ser fidel a si mateix. És un lloc on l'acte, el testimoni d'un ésser humà, serà concret i corpori. [...] On es vol ser descobert, revelat, nu; sincer amb el cos i amb la sang, amb la natura sencera de l'home, amb tot allò que podeu anomenar com vulgueu: esperit, ànima, psique, memòria i similars.

[...] Aquest encontre, anar a l'encontre, ésser desarmat, no tenir por els uns davant dels altres, en res. És això el que voldria que fos el *Teatr Laboratorium*. I no és essencial que s'anomeni laboratori, com tampoc és essencial si, en general, es dirà teatre. Tal lloc és necessari. Si el teatre no existís, es trobaria un altre pretext.<sup>11</sup>

Amb aquesta declaració, Grotowski se situa en terra de ningú, en un espai sense nom, adoptant una posició recurrent en ell, lluny de la comoditat i les etiquetes. El seu treball es troba al llindar entre el teatre i aquest espai que es resisteix a la formulació en paraules. Però si ja no es tracta de teatre, què és? En quin terreny podem situar un treball sobre la vida, sobre l'home? No és important el nom donat a aquest terreny, sinó el seu rerefons. La qüestió essencial és trobar un espai de sinceritat carnal, on ningú no s'amaga, on un és com és sense pretendre semblar una altra cosa. Dins d'aquest lloc es concep un *home total*, complet, que es troba davant d'un altre ésser humà.

*Holiday* [*Święto*], el dia que és sant, és el terme escollit per Grotowski per resumir l'essència del seu enfocament en aquest moment. La paraula polonesa *Święto* no té un equivalent en anglès, no significa vacances o dia no laborable sinó que es relaciona amb *sacrum*, sant, sense tenir necessàriament relació amb una religió particular. És una expressió

11. *Ibid.*

per designar quelcom d'extraordinari, que ultrapassa la quotidianitat i les màscares del comportament social. Novament, un terme i un text es converteixen en els portadors del missatge que Grotowski vol deixar clar en introduir una nova fase de la seva trajectòria. Així doncs, és en el text sota el mateix títol, *Holiday [Święto]: el dia que és sant*,<sup>12</sup> on manifesta les actuals línies directrius del seu treball. La base de l'aproximació consisteix en el fet de *desarmar-se* a través del contacte amb «l'altre», que, ara, es concreta en la figura del «germà». *Holiday* comença així:

Algunes paraules estan mortes, encara que continuem fent-les servir. Entre tals paraules hi ha: espectacle, representació, teatre, públic. Doncs, què està viu? Aventura i trobada: no pas qualsevol; sinó que passi allò que nosaltres voldríem que ens passés i llavors que passi també als altres entre nosaltres. Per a això, què és el que necessitem? Primer de tot, un lloc i dels *nostres*; i després que en vinguin també dels *nostres* que no coneixem. Aleshores, allò que importa és que en aquesta primera cosa no hauries d'estar sol; llavors, no hem d'estar sols. Però què vol dir els *nostres*? Són aquells que respiren «el mateix aire» i, podríem dir, comparteixen els nostres sentits. Què és possible junts? *Holiday*.

D'aquesta manera, es tanca la seva etapa dels espectacles i s'obre la nova via postteatral: la necessitat de trobar-se amb «l'altre» el *dia sant*.

Grotowski s'orienta vers l'esperit dels temps en què *els homes caminaven pel desert a la cerca de la veritat*. La semblança entre l'esperit d'aquells temps i els nostres és evident:

12. «Holiday [Święto]: the day that is holy» (Holiday [Święto]: el dia que és sant) dins *The Grotowski Sourcebook*. Text elaborat a partir de diverses transcripcions de conferències entre el 1970 i el 1972. Versió italiana dins *Holiday e Teatro delle Fonti* (cf. bibl.). Totes les citacions d'aquest capítol provenen d'aquesta font.

la necessitat de trobar un sentit a l'existència, de vèncer aquesta manca de sentit, la rutina, la por a una vida nua, la manca d'amor. Segons Grotowski, vivim una «mort en vida» a la qual acabem acostumant-nos fins al punt d'ocupar-nos diligentment amb *el nostre propi funeral*. Aquesta mort és un *vestir-se, cobrir-se, posseir i canonitzar el propi fardell*. Davant d'aquesta situació existencial, es pregunta:

[...] I què roman, què viu? El bosc. Tenim una dita a Polònia: *Nosaltres no hi érem —el bosc hi era—; no hi serem —el bosc hi serà*. Llavors, com ésser, com viure, com donar a llum com ho fa el bosc? També puc dir-me a mi mateix: sóc aigua, pura, que flueix, aigua vivent; aleshores la font és *ell, ella*, no *jo*: aquell vers qui m'apropro per conèixer, davant de qui no em defenso. Només si *ell* és la font *jo* puc ser l'aigua vivent.

El símil entre l'aigua vivent i la font revela la presència de «l'altre», d'un «germà», que recorda aquell del *Càntic al germà sol* de Sant Francesc d'Assís. En el període anterior hem vist que el contacte amb «l'altre» es buscava en la relació director-actor, actor-actor, actor-espectador. L'encarnació actual de «l'altre» és aquest «germà»:

[...] home-germà. I aquí tenim el més essencial, central: germà. Això conté «la semblança de Déu», el donar i l'home [*czlowiek*]. Però també el germà de la terra, el germà dels sentits, el germà del sol, el germà del tocar, el germà de la Via Làctia, el germà de l'herba, el germà del riu.

Allò que la presència del «germà» aporta és, fonamentalment, una manera «simple» de mirar i ésser mirat:

Ésser «mirat» [*looked at*] (sí, «mirat» [*looked at*], i no «vist» [*seen*]); ésser mirat, com un arbre, una flor, un riu, el peix en aquell riu.

L'èsser mirat implica la manca de prejudicis, és la mirada «neta» d'un nen. En aquest cas *veure* implica donar per conegut i, per tant, classificar, mentre que *ésser mirat* apunta en la direcció contrària: no donar per conegut l'altre ésser humà, sinó anar a la *trobada* com anar vers allò «desconegut», amb la mateixa innocència i fascinació.

La necessitat de *desarmar-se*, de no amagar-se i *descobrir-se* a si mateix són les línies mestres del *Holiday* [Świeto]. Per estar en el *Świeto*, ésser *Świeto*, cal l'acció palpable, literal, de *rentar* [*cleansing*] la nostra vida, un *desvelar-se* i *revelar-se*:

Per nosaltres la pregunta és: què vols fer amb la teva vida; i per tant, vols amagar-te o revelar-te? Hi ha una paraula que en moltes llengües té un doble significat: la paraula *descobrir*. Descobrir a si mateix significa trobar-se a si mateix i al mateix temps descobrir allò que estava cobert: desvelar. Si volem descobrir-nos a nosaltres mateixos (com una terra fins ara desconeguda), hem de descobrir-nos (desvelar, revelar a nosaltres mateixos). «Trobar-desvelar». Hi ha quelcom d'extraordinàriament precís en aquest doble significat.

[...] l'acte que ho determina tot, aquell *desvelar*, no s'ha pogut trobar mitjançant la perfecció tècnica, mitjançant el *training*. És quelcom que es fa directament, ara i aquí, o s'hi renuncia.

Per tal que aquest acte de *descobriment* tingui lloc, és necessària la presència del «germà» que abans esmentàvem. Segons Grotowski, cada experiència de la vida es realitza pel fet de la relació d'algú amb nosaltres, sense importar si aquesta altra persona està present ara, va estar-ho en un passat o ho estarà en el futur. Aquest «altre», o hi és tangiblement, o existeix com a desig real que penetra en la pròpia vida encarnant-se, en carn i ossos:



Som com un gran llibre on la presència dels altres éssers humans està inscrita, i gràcies a això cada experiència essencial esdevé tangible.

El *descobrir-se* davant de «l'altre», o el que és el mateix, *desarmar-se*, implica necessàriament no amagar-se, no encobrir-se:

Què vol dir no amagar-se? Simplement ésser sencer —«sóc com sóc»—; aleshores la nostra experiència i la nostra vida s'obren.

Així doncs, aquest no amagar-se s'articula en un *encontre* amb un altre ésser humà on la sinceritat és portada a l'extrem:

[...] Si es porta la pròpia sinceritat fins al límit, travessant les barreres d'allò possible, o d'allò admissible, i si aquesta sinceritat no es limita a les paraules sinó que revela l'ésser humà totalment, aquesta, paradoxalment, esdevé l'encarnació de l'home total [*człowiek zupełny*] amb tota la seva història passada i futura.

En aquests darrers fragments es toca una qüestió fonamental present des del període teatral fins a L'art com a vehicle: *l'home total*, l'home no dividit entre cos i ment o entre cos i ànima, i que actua en un *acte total*, amb la seva presència viva. És l'*acte total* de l'*actor sant* que Grotowski ja reivindicava en la seva etapa teatral i que aquí, transcendint el teatre, es dimensiona en un àmbit humà. En etapes posteriors s'utilitzarà el terme *Performer* com a encarnació «ideal» d'aquest *home total*.

Tot seguit, recapitem: el Parateatre és l'esdeveniment de la *trobada* sincera, directa i no social. Es requereix la presència de «l'altre» per fer realitat aquest *encontre*. No és un esdeveniment teatral; ja no hi ha actors sinó homes en un procés «humà» de coneixement i reconeixement que és

transportat a la vida. L'home es troba amb «l'altre» *desvelant-se, descobrint-se*, deixant caure la *màscara* social, assolint la seva enteresa i esdevenint *home total*.

Explicar detalladament les activitats parateatral requerria un espai del qual no disposem. Per això, havent ja traçat els principis generals del Parateatre, incloc una taula cronològica que permetrà tenir una visió panoràmica de les activitats que s'hi desenvoluparen. Cal incloure aquesta cronologia en el cas del Parateatre a causa de la complexitat del període, que ja apuntàvem a l'inici del capítol. En el cas de les altres etapes de la trajectòria grotowskiana, la presència d'una cronologia no s'ha fet necessària.

És important remarcar que el període parateatral i el del Teatre de les Fonts conviuen paral·lelament en certs moments: en ple apogeu parateatral, l'any 1976, Grotowski engega el seu Teatre de les Fonts, que té lloc principalment els mesos d'estiu, mentre la resta del temps col·labora en diversos projectes parateatral dels seus col·legues de l'Institut Laboratori. El Parateatre i el Teatre de les Fonts se superposen, i poden considerar-se, segons el punt de vista, junts o separats dins d'una mateixa etapa. Aquí creiem convenient examinar-los per separat, ja que responen a esforços diferents, però sense perdre de vista la seva particular interacció. El Parateatre, podríem veure'l com una prolongació lògica de l'etapa teatral i sobretot de l'espectacle *Apocalypsis cum figuris*, que assenyalarà el camí vers l'*encontre* del Teatre de la participació. El Teatre de les Fonts, deixant de ser un esdeveniment participatiu, cerca *allò que precedeix les diferències*, apuntant ja cap al Drama Objectiu i L'art com a vehicle. La taula cronològica<sup>13</sup>

13. La descripció dels projectes parateatral d'aquesta taula cronològica segueix, en línies generals, l'acurada descripció feta per Jennifer Ku-

que oferim a continuació respon a la superposició entre ambdós períodes i engloba el treball de Grotowski des dels inicis del Parateatre fins a la fi del Teatre de les Fonts:

- 1969- Grotowski diu: «Vivim en una època postteatral [...]»
- 1970 *Apocalypsis cum figuris* assenyalava una nova etapa en la recerca. Hem ultrapassat certes barreres.»  
Anuncia que no farà més espectacles.  
Conferència «Allò que fou».  
«Inici» del Parateatre.
- 1971- Treball a porta tancada amb els membres del grup  
1972 del Teatre Laboratori i algunes persones seleccionades.
- 1973 Primerencontre parateatral a Brzezinka (*Holiday/Special Project*).  
*Complex Research Program* als Estats Units.  
*Narrow Special Project* i *Large Special Project* a França.
- 1974 *Complex Research Program* a Austràlia i altres activitats parateatral.
- 1975 Universitat de la Recerca dins de l'àmbit del Festival del Teatre de les Nacions a Wrocław, amb convidats il·lustres com Peter Brook, Jean-Luis Barrault, Eugenio Barba, Luca Ronconi i André Gregory.  
El Teatre Laboratori canvia de nom i s'anomena «Institut Laboratori».  
Projectes parateatral:  
— *Acting Therapy* (Teràpia d'Actuació): projecte dirigit per Zygmunt Molik i més tard també per Anton Jaholkowski i Rena Mirecka. Treball sobre les inhi-

---

miegia al capítol «Paratheatrical Research 1970-1975» dins del volum *The Theater of Grotowski* (cf. bibl.).

bicions en les reaccions orgàniques de l'actor (del cos, de la veu, de la respiració i de l'energia). Es va fer extensiu a participants no-actors amb professions en què la veu és important (p. ex. professors).

— *Meditations aloud* (Meditacions en veu alta): seminaris conduïts per Ludwik Flaszen a partir dels seus *workshops* teòrics. Estaven centrats en el procés de la paraula per alliberar en els participants l'habilitat de reconèixer els propis impulsos, intencions i motivacions.

— *Event* (Esdeveniment): projecte liderat per Zbigniew Cyncutis en col·laboració amb Rena Mirecka i dirigit principalment a actors. El treball comprenia aspectes no tècnics de l'art de l'actor per cercar «l'atenció» i l'oscil·lació personal entre el joc (*game*) i la interpretació (*play*).

— *Workshop meetings* (Trobadades *Workshop*): treball guiat per Stanislaw Scierski en què s'exploraven les formes de contacte entre les persones utilitzant exercicis com a punt de partida. El *training* (exercicis i joc) com a trampolí vers la *trobada* humana.

— *Internacional Studio* (Estudi Internacional): dirigit per Teo Spsychalski i adreçat als participants estrangers. Es tractava de cursos centrats en el procés entre teatre i Parateatre. El mateix any Spsychalski dirigeix el projecte *Song of myself*.

— *Special Project* (Projecte Especial): grup de treball dirigit per Cieslak, Alhabaca, Jaholkowski, Kozlowski, Molik, Nawrot, Rycy kz, Paluchiewicz i Zmyslowski. Les activitats es dirigien vers la *trobada*, concebuda com a *encontre* interhumà, on l'home hauria de ser ell mateix, cercant la unitat de la seva existència i

esdevenint creatiu i espontani en la relació amb els altres.

L'Institut Laboratori és invitat al Festival della Biennale Teatro de Venècia: dos mesos de *workshops*, trobades de treball i presentacions d'*Apocalypsis cum figuris*, utilitzada com a trampolí per al Teatre de la participació.

1976 *Mountain Project* (Projecte muntanya), articulat en diverses fases:

— *Night vigil* (Vigília nocturna), 1976-1977: *trobada interhumana* en diverses cases de Wroclaw integrada per 12 persones guiades per un líder.

— *The Way* (El camí), 1977: recerca centrada en «experiències» al bosc amb grups de 8 persones guiades per líders.

— *Mountain on Flame* (Muntanya en Flames), 1977. Té lloc en un castell del nord-est de Wroclaw. El treball se centra en accions físiques molt dinàmiques, en el contacte humà, el *desarmar-se* i el silenci.

Grotowski comença a desenvolupar el que serà *Theater of Sources* (Teatre de les Fonts), l'etapa posterior del seu treball.

1977 Culminació del *Projecte Muntanya* amb *The Vigil* (La Vigília), projecte dirigit per Jacek Zmyslowski, que continuarà durant els anys següents.

Nou projecte anomenat *Projecte Terra* dividit en tres parts: *Czuwania* (Vigília), *Czynienie* (Fer) i *Wioska* (Vilatge).

Grotowski intensifica el treball del Teatre de les Fonts, però continua participant en algunes activitats para-teatrals.

1978 Trobada Teatral Internacional a Varsòvia. Conferèn-

- cia de Grotowski «L'art del principiant», en què per primera vegada parla del Teatre de les Fonts.
- Activitat a porta tancada de Grotowski i Teo Sychalski amb la col·laboració de Jacek Zmyslowski, Irena Rycyk i Zbigniew Kozlowski.
- The Vigil* (La Vigília) de Jacek Zmyslowski.
- 1979 Projecte *The tree of people* (L'arbre de la gent) a Wroclaw, dirigit per Zbigniew Cynkutis.  
Presentacions d'*Apocalypsis cum figuris* i diversos *workshops*.  
Treball a porta tancada del Teatre de les Fonts i més tard «obertura» del projecte a participants externs.
- 1980 Desintegració temporal del grup del Teatre de les Fonts. Viatges de Grotowski.
- 1981 Presentació de *Thanatos Polski*, una estructura para-teatral similar a un espectacle.  
*L'arbre de la gent* i diversos *workshops*.  
Inestabilitat a Polònia.  
Mort d'Antoni Jakolkowski.  
Llei marcial a Polònia: toc de queda, racionament, clausura de teatres i cinemes, etc.
- 1982 Grotowski s'exilia i es refugia primer a Dinamarca i a Itàlia, des d'on continua algunes activitats lligades al Teatre de les Fonts i, més tard, als Estats Units.  
Mor Jacek Zmyslowski.
- 1983 Mor Stanislaw Scierki.
- 1984 El Teatre Laboratori es dissol.

# TEATRE DE LES FONTS: 1976-1982

El projecte Teatre de les Fonts neix fruit dels interessos de Grotowski ja des de molt jove. La lectura, gràcies a la seva mare, d'alguns llibres clau com *Vida de Jesús* de Renan o *Índia secreta* de Brunton, així com d'alguns textos sagrats (la *Biblia*, el *Zobar*, l'*Alcorà*), va influir profundament en la seva recerca posterior. Llegint el llibre de Brunton descobreix diversos *yurodiviy*, que es podria traduir del rus com «sants bojós». Aquests cercadors espirituals plantegen qüestions que tindran un fort impacte en el jove Grotowski. Un d'aquests *yurodiviy* —citats per Grotowski— diu:

Si s'indaga en el «qui sóc jo», aleshores aquesta pregunta us enviarà enrere, cap a algun lloc, i el vostre «jo» limitat desapareixerà, i trobareu una altra cosa, *real*.<sup>14</sup>

Grotowski, tocat per aquestes paraules, ens explica la seva recerca del «jo real» com un retorn a l'origen:

14. *Theater of Sources* (Teatre de les Fonts), text elaborat a partir de diverses intervencions de Grotowski entre 1979-1982. Versió anglesa dins *The Grotowski Sourcebook*, i italiana dins *Holiday e Teatro delle Fonti* (cf. bibl.). Les citacions d'aquest capítol provenen principalment d'aquest mateix text. En cas contrari, se n'indica la font.

[...] d'aquell moment ençà he començat, en la pràctica, a provar de fer aquesta indagació: «Qui sóc jo?», que no era una indagació mental, més aviat era com anar més i més cap a la font on apareix aquesta sensació del «jo». Com més sembla que la font és propera, menys és el «jo». És com si un riu es girés i fluís cap a la font. I a la font, no hi ha ja un riu?

Des d'aquell moment Grotowski dedicarà tota la seva vida a cercar *yurodiviy*, amb la intenció de *conquerir la co-neixença*. De les seves experiències i observacions, en naixerà un camp d'interessos i treball personals caracteritzat per un tipus d'aproximació *tècnica, profundament antropològica*, segons Grotowski mateix, i que es mantindrà al llarg de la seva trajectòria. Aquests «vells» interessos el guiaran vers una nova etapa de recerca marcada per viatges personals a llocs com l'Índia, Haití i Mèxic. Grotowski veu com les circumstàncies li ofereixen la possibilitat de fer públic el seu treball més privat. Això es concretarà en el projecte del Teatre de les Fonts (o Teatre dels Orígens), que s'inicia entre els anys 1976 i 1977. Grotowski enfila el nou camí cap a la *font* citant un petit poema taoista:

La llum de la natura envia la seva brillantor sobre allò *fontanal*,<sup>15</sup> l'original.

L'empremta del cor planeja en l'espai; l'esplendor de la lluna brilla en la seva puresa.

La barca de la vida aconseguida és a la riba; la llum del sol resplendeix encegador.

El Teatre de les Fonts és una recerca sobre *allò que precedeix les diferències*, sobre les *tècniques de les fonts*. El pro-

15. Grotowski inventa la paraula *sourcial* en anglès per designar «quelcom relatiu o pertanyent a la font». Tradueixo aquest concepte al català com a *fontanal*.



jecte està format per un grup transcultural de participants lligats a diverses tradicions asiàtiques, africanes en origen, europees, d'Amèrica llatina, i, d'alguna manera, arrelats en tècniques tradicionals com el zen, el ioga, el vudú, el xamanisme, el sufisme i el hassidisme, entre d'altres. El Teatre de les Fonts es desenvolupa en expedicions i estades a Polònia, a Haití, a la reserva dels huichol a Mèxic, a Ife i a Oshogbo en el territori dels yoruba a Nigèria, i a Bengala, a l'Índia, primer amb un grup reduït i més tard amb participants externs.

Què vol dir Grotowski amb *tècniques de les fonts*? En cap cas es tracta de les fonts del teatre. Llavors, de què es tracta? L'operació de Grotowski no consisteix a fusionar aquestes antigues tècniques, sinó a cercar allò que en precedeix la diferenciació; de provar si funcionen dins d'un marc més ampli que una sola tradició. Es tractaria, doncs, de trobar *les fonts de les tècniques de les fonts*. Coses tan simples com, per exemple, caminar, quelcom donat a l'ésser humà, quelcom en essència. El que interessa és una aproximació a través de l'acció; per tant, queden descartades, per exemple, les tècniques de «meditació asseguts». Les *tècniques de les fonts* que ocupen Grotowski tenen dos trets característics, que ell anomena dramàtic i ecològic:

[...] les tècniques que ens interessin tenen dos aspectes: en primer lloc, són dramàtiques, i en segon lloc —en sentit humà— són ecològiques. Dramàtiques significa que estan lligades a l'organisme en acció, al vigor, a l'organicitat; podem dir que són performatives. Ecològiques en sentit humà significa que estan lligades a les forces de la vida, a allò que podem anomenar el món vivent; podríem descriure'n l'orientació, de manera senzilla, com no ser separats, tallats (no ser cecs i sords) d'allò que és extern a nosaltres. I hauria de remarcar que aquest aspecte és el mateix, ja estiguem en un entorn natural o en un espai tancat.

La recerca de les *tècniques de les fonts* implica necessàriament l'existència de *l'home que precedeix les diferències*, que es convertirà en un dels pols del treball al Teatre de les Fonts. El descobriment d'aquest «home fontanal» s'articularà mitjançant la suspensió de les tècniques quotidianes del cos, que són, segons l'antropòleg Marcel Mauss, la primera diferenciació. Es tracta, doncs, de treballar en un descondicionament de la percepció; en certes *tècniques de descondicionament*, si fem ús de la terminologia de Mircea Eliade. Aquell *desarmament* propi de l'etapa parateatral lligat a la figura del «germà» es transforma aquí en *descondicionament*, ara enfocat des d'una perspectiva més «solitària». Grotowski utilitza el símil de l'estat del nen com a exemple de *descondicionament*:

[...] tornem simplement a l'estat del nen. Però no en el sentit d'interpretar que som nens, i tampoc en el sentit de tornar-se infantil. Quan parlo de retorn a l'estat del nen, tinc a la ment records indefinibles: submergir-se en el món ple de colors, de sons, en el món resplendent, desconegut, sorprenent, en el món en què som portats per la curiositat, l'encant, l'experiència d'allò misteriós, d'allò secret. Ens deixem transportar aleshores en el corrent de la realitat, però el nostre moviment, encara que ple d'energia, és de fet un repòs.

L'enfocament del Teatre de les Fonts també es concentra en el que l'home pot fer amb la seva pròpia solitud «original», no social, al costat de «l'altre» o «altres»; silenci i solitud transformades en força són els objectius als quals s'apunta. La recerca del silenci interior a partir del silenci exterior es converteix en un dels elements de treball que responen a aquesta aproximació:

El silenci *exterior*, si el mantens, pot acostar-te al silenci *interior*, com a mínim en certa mesura, després d'algun temps. No es tracta de moure's de manera hieràtica, sinó d'arribar a una mena

de silenci de moviment, fins i tot corrent. Mitjançant diversos tipus d'acció és possible descobrir què és el soroll o parloteig de moviment: això apareix quan hi ha la necessitat d'expressar alguna cosa, d'actuar gesticulant, de parlotejar amb els gestos —tot això és parloteig. La paraula hauria d'aparèixer només quan és inevitable. [...] Podeu travessar el bosc de nit i no sentir res, ni el plor d'un ocell nocturn, ni el murmurí dels arbres, perquè continueu cantussejant, tossint, fumant, fent senyals lluminosos. Existeix una manera de cantar que no destorba en absolut el cant dels ocells. Però per arribar a això és necessari conèixer el silenci: silenci de paraules, silenci de moviment. Aquest silenci fa possible paraules importants i maneres de cantar que no destorben el llenguatge dels ocells.

L'antiga expressió *moviment que és repòs*, present en diverses antigues tradicions —en la *Gnosi*, en la transmissió dels ensenyaments no públics de Jesús, en el budisme tibetà—, esdevé un dels eixos de les pràctiques del Teatre de les Fonts i un tema recurrent en tota la recerca grotowskiana. Grotowski considera el *moviment que és repòs* un punt crucial on té lloc l'inici de diverses tècniques de les fonts i un instrument pràctic per arribar a la consciència vigilant o consciència transparent, el «despertar»:

Aleshores tenim dos aspectes: moviment i repòs. Quan ens movem i som capaços de travessar les tècniques del cos de la vida quotidiana, llavors, el nostre moviment esdevé un moviment de percepció. Es pot dir que el nostre moviment és veure, escoltar, sentir; el nostre moviment és percepció. Totes aquestes coses són força simples. He mencionat abans una «caminada de poder».<sup>16</sup> En aquest terme encara hi ha romanticisme... Però en el Teatre de les Fonts una de les accions més ordinàries és precisament una ma-

16. La *caminada* o *marxa de poder* és una manera de desplaçar-se de nit per l'entorn natural de manera ràpida, segura i silenciosa. Aquesta tècnica prové dels xamans mexicans i la trobem esmentada en els llibres de Carlos Castaneda.

nera de caminar que, mitjançant ritmes diferents dels de la vida habitual, trenca el tipus de caminada dirigida vers una finalitat.

Aquesta «finalitat» fa que no s'estigui allà on s'està, que no s'estigui present. Com si anéssim amb tren i veiéssim només les estacions consecutives. Canviar el ritme quotidià pot ajudar a trencar la inèrcia cap a la «meta» i a estar present:

[...] si canvieu el ritme (és un cosa molt difícil de descriure però es pot posar en pràctica), si per exemple passeu a un ritme molt lent, tan lent que esteu virtualment aturats (de manera que algú que miri podria tenir la impressió de no veure ningú perquè esteu gairebé immòbils), aleshores, al principi podeu estar molt irritats, tindreu dubtes, vomitareu els pensaments, però després d'una estona, si esteu realment atents, quelcom canvia. Comenceu a estar on sou.

Existeix una altra aproximació per trobar el *moviment que és repòs*, que depèn del temperament individual. Quan algú té un excés d'energia, cal començar des del moviment per cremar-la:

[...] donar foc al cos, com un deixar anar, però al mateix temps preservar l'organicitat del moviment i no el seu atletisme. És com si el vostre cos animal esdevingués amo de la situació i comencés a moure's, sense l'obsessió de què és perillós o què no. Potser pot començar saltant. Aparentment no seríeu mai capaços de saltar d'aquesta manera. Però ho feu. Passa. I no mireu a terra. Tanqueu els ulls i potser correu entre els arbres però sense xocar amb ells. És la natura i el vostre cos natura que crema. Perquè també el vostre cos és natura. Quan és cremat completament, alguna cosa passa. Sentiu com si cada cosa formés part del gran flux de les coses i el vostre cos comença a sentir-ho i comença a moure's quietament, serenament, gairebé flotant, com si el vostre cos fos guiat pel flux. Podeu sentir que és el flux de totes les coses del voltant que us porta, però al mateix temps sentiu que alguna cosa surt de vosaltres també.

Altres àmbits de recerca en el Teatre de les Fonts se centren en «la circulació de l'atenció» i «el corrent entrevist quan s'està en moviment». És a partir d'aquí que es gestaran els esbossos preliminars d'importants estructures de treball —que després veurem concretar-se en el Drama Objectiu— com *Watching*, desenvolupada a partir de *The Vigil* de Jacek Zmyslowski, i *Motions*, un precís exercici que encara avui forma part de l'entrenament del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

Així doncs, el Teatre de les Fonts esdevindrà per a Grotowski una obertura cap a nous camps d'exploració, uns camps que ja deixen entreveure algunes línies de treball que configuraran els posteriors Drama Objectiu i L'art com a vehicle:

[...] existeix encara una altra línia de treball: [...] aquesta altra línia de treball prova d'entrar en un territori d'investigació molt més particular —encara que molt inicial. Un d'aquests territoris és el treball sobre textos arcaics, iniciàtics, el lloc i les circumstàncies d'origen dels quals són incerts, i que d'alguna manera estan lligats a les —diguem-ne— experiències vives de les fonts (algú preferirà dir-ne: font). És com si aquests textos portessin en si mateixos les arrels d'allò que a Polònia anomenem la cultura mediterrània. Estudiem aquests textos simplement cantant-los, cercant les melodies que els poden conduir. Tal vegada això està unit a un flux orgànic de moviment. El nivell d'aquest treball —sigui en el pla tècnic o en aquell substancial— és molt preliminar, però quelcom especial sembla estar a l'horitzó llunyà, tot i que aquest «quelcom» encara no l'hem reconegut de veritat.

Grotowski defensa tenaçment que el seu llenguatge no és metafòric, i ens insta a oblidar-nos del terme metàfora. La seva paraula és experiència, quelcom tangible i precís, quelcom a fer: un intent de transformar aquesta experiència en

paraula corpòria, convertint-la en l'experiència mateixa. A part del text *Teatre de les Fonts*, del qual he ofert alguns dels fragments més significatius al llarg del capítol, disposem de dos textos<sup>17</sup> crucials que descriuen perfectament alguns dels elements bàsics del treball de Grotowski en aquella època, i també la seva manera peculiar de parlar-ne a les conferències.

Grotowski, a més, transfereix l'eliminació de la metàfora al sentit pràctic, suggerint-la en termes d'acció. Sota aquest punt de vista, aquesta eliminació es pot interpretar com un eco del procés d'eliminació d'obstacles pròpia de la *via negativa* del període dels espectacles. L'objectiu, aquí, és arribar a la literalitat de l'acció. Així doncs, és en el text *L'acció és literal* on Grotowski s'enfronta a aquesta qüestió, plantejant una pregunta: què succeiria si trenquéssim la convenció teatral de lloc, si l'espai on succeeix l'acció fos literal, real i no simbòlic:

Ara imaginem-nos que allò que s'esdevé succeeix en el lloc on passa. L'espai no representa un altre espai [...] Per tant, cada cosa és el que és. Aquell és l'espai. En aquest espai hi ha gent. Si hi ha un arbre en allò que passa, aleshores és simplement un arbre. Un home dempeus sota aquest arbre és simplement un home, ell mateix. No s'ha de preocupar de pretendre ser algú altre, només ha de ser ell mateix. Està amb altres persones a qui coneix o no coneix. Si els coneix, no ha de pretendre que no els coneix. Però al mateix temps, si no els coneix, no ha de pretendre que els coneix. Això sembla molt simple però no ho és.

17. «Action is literal» (*L'acció és literal*) i «Towards a Theater of Sources» (*Errant vers un Teatre de les Fonts*): textos basats en conferències dels anys 1978 i 1979 editats per Leszek Kolankiewicz i inclosos dins del volum de Jennifer Kumiega *The Theater of Grotowski* (cf. bibliografia).

A diferència del teatre, on s'interpreta un rol, aquí «simplement» es requereix ser un mateix, de la mateixa manera que un arbre, senzillament, és. Però si es tracta de ser un mateix, la pregunta que pot aparèixer és: quin jo? Com que el factor humà es troba reiteradament en el centre de l'interès de Grotowski, veiem el matís particular que adopta aquest enfocament precisament en aquest moment:

[...] El que coneixen els meus amics? El que coneixen els meus enemics? El que m'agradaria que els altres coneguessin? El que jo somio? El que no m'agrada? L'arbre és el nostre mestre. No es pregunta a ell mateix tals qüestions. És ell mateix. Dóna fruit, quan arriba el moment. No calcula. Per a nosaltres, això és molt més difícil. Potser no hi ha manera que puguem contestar amb paraules la pregunta: com ser un mateix? Però sense cap mena de dubte podem trobar la resposta en l'acció, si ens oblidem de nosaltres mateixos. Si oblidem tots aquests pensaments. Com l'arbre. Però perquè un home s'oblidi d'ell mateix, ha de ser total en cada cosa. En allò que fa, en allò que desitja. O ésser total amb algú que està present. En altres paraules, ha de parar de pensar en ell mateix tota l'estona.

Quan Grotowski planteja aquest oblidar-se d'un mateix, es refereix, per dir-ho així, a una manera pràctica d'estar i habitar en el present; focalitzar l'atenció en l'entorn, en allò que ens envolta. Aquesta aproximació tècnica és un dels mitjans per ésser total en tot allò que es fa, estant presents ara i aquí en cos i ànima, i no ancorats en el passat que ja s'ha esdevingut o el futur que encara no ha arribat. Grotowski exemplifica el fet d'estar en el present a través d'un hipotètic viatge:

[...] Imaginem-nos que fem un viatge. Hem de fer el nostre camí a través d'un cert espai, anem de la ciutat vers una muntanya... Així doncs, som en el camí. Però tota l'estona estem incessantment ocupats en alguna cosa. En alguna cosa que ja és darrere

nostre, o que encara és davant nostre. Aquesta cosa que tenim al darrere és quelcom que hem deixat enrere, alguna cosa que ens ha passat... Aquesta cosa que hi ha davant nostre és el que anomenem la nostra «meta» (*goal*). La meta és quelcom en què pensem constantment, i aleshores no experimentem res. Llavors, cada cosa esdevé una mena d'autobús que ens porta d'una parada a l'altra... «Quan arribarem a la nostra meta?» ...Podem creuar deu rierols i deu boscos, i no veure res, no sentir res, sols el nostre propi soroll. Si algú sent que alguna cosa succeeix realment, aleshores —per tal d'eliminar aquesta sensació— prova de formular-la en paraules. Per exemple: «Oh, mira! Quina posta de sol més bonica! En el moment que parla, ja està lliure de «l'experiència de la posta de sol», perquè «posta de sol» esdevé un instrument per expressar la seva sensibilitat estètica i un pretext per a una xerrameca inútil. No dir res sembla una atrocitat. Si algú és al bosc, encén la llanterna. Si sent els ocells, crida per no sentir-los (o un altre diu com n'és de bonic com canten). En una paraula: estem ocupats constantment a mantenir la nostra xerrameca trivial i assolir la nostra meta. En aquest cas semblaria millor utilitzar transport motoritzat (a no ser que l'objectiu sigui mantenir-se en bona forma)... O sóc darrere meu, o davant meu, però mai allà on sóc.

La xerrameca incessant i la preocupació per arribar a la meta no són només una qüestió individual i personal, sinó que afecta directament l'*encontre*, la manera de relacionar-se:

[...] En el moment en què ens trobem en un grup, comencem a construir la nostra defensa davant dels altres mitjançant aquestes convencions... Si no coneixem algú, ens comportem en relació amb ell de la mateixa manera com, en el nostre viatge, pensem arribar a un final ràpid. O bé volem acabar al més aviat possible, o volem que sigui una amistat immediata, o decidim romandre indiferents als altres... Cada cop «veiem» per endavant quin serà el resultat. En una paraula: refusem d'acceptar la presència d'algú altre, de la mateixa manera que no acceptem el camí. Ens imaginem per a nosaltres la meta final. D'aquesta manera no experimentem res.



Segons Grotowski, el primer pas per arribar a la literalitat de l'acció és la no-acció, és a dir, fer «simplement» allò que és necessari i imprescindible; així doncs, l'acció a què s'arriba és literal i no simbòlica:

[...] La primera cosa a fer és el que és necessari. No hem de deixar la ciutat per això: pot ser experimentat en una habitació tancada. Imaginem-nos una habitació tancada en la qual hi ha un cert nombre de persones. Aquesta gent no ha previst cap meta. Comencen pel que és evident en si mateix. Algú té set i beu aigua. No hi ha meta en això. Beu aigua perquè té set. Això té propòsit i evidència en si mateix. Quantes vegades passa que bevem aigua perquè tenim set? Rarament. La majoria de les vegades bevem perquè no sabem què dir, no sabem què fer, estem confusos, busquem un pretext per entrar en una conversa. Com que no som capaços de «fer res», aleshores bevem aigua. Però no és només aigua. I no és només que bevem alguna cosa. Comencem, per exemple, menjant, no perquè tenim gana, sinó perquè no sabem què fer. Aquell que beu o menja perquè té set o gana posseeix una molt bonica «expressió»: té evidència en si mateix. Perquè no està cercant expressió. Diguem que la feina ens ha ocupat tot el dia i ha arribat el vespre; per tant, el grup es prepara per dormir. Alguns tenen son i d'altres no. Una persona no té son, i ja es prepara per dormir. Per què? Perquè és l'hora de dormir. Aquesta és la meta. «He d'anar a dormir a les 11, perquè he tingut un dia de molta feina». No pot dormir, per tant s'agafa al coixí. Però imaginem-nos que algú cau adormit perquè té son. Potser fins i tot mentre està fent alguna cosa, i no necessàriament a la nit.

Aquest «no fer», així com la resistència contra l'automatisme i la inèrcia, ens condueix a un present on un està en el seu propi centre i és:

Quan arribem al punt on, en un cert espai, algú beu aigua perquè té set, un segon canta perquè realment vol cantar, un tercer dorm perquè realment vol dormir, un quart corre perquè quelcom

l'impulsa a fer-ho, i un cinquè juga pel seu interès en els altres, aleshores estem tractant amb el fenomen del present. No hi ha l'anar per davant d'un mateix o per darrere d'un mateix. Un està on està. Aquest és només un primer pas, però és el primer pas vers l'ésser que realment s'és.

Per a Grotowski, doncs, els elements que condueixen a l'acció literal són estar en el present, ésser on un és, fer el que s'està fent i trobar els qui un troba. Però l'aparent simplicitat d'aquesta aproximació és enganyosa; només després d'un treball ardu, quan el cansament fa que caiguin les màscares de l'ego i un es despulla del propi automatisme, és possible arribar a la literalitat de l'acció. Grotowski, amb cert sentit de l'humor, diu que *cal tenir paciència i esperar que tothom hagi cantat la seva ària*, una imatge clara de la tendència humana vers els clixés i l'egocentrisme, que enfosqueixen l'autèntica revelació d'un mateix. Així doncs, quan algú sobrepassa aquest estadi de «mecanicitat», què és el que succeeix?

[...] Aleshores un home arriba al punt que s'ha anomenat humilitat, al moment en què simplement és i en el qual accepta l'evidència mateixa, i juntament amb l'evidència de per si —accepta el present, juntament amb el present— accepta algú, juntament amb l'acceptació d'algú —s'accepta a si mateix, perquè s'oblida d'ell mateix. Oblida pensaments sobre ell mateix en el moment anterior i en el moment futur. Quan un home arriba en aquest punt és com si emergís d'un espai tancat, com si emergís d'una masmorra a un espai obert. Exterior i interior. I sense la diferenciació entre exterior i interior, entre el cos i l'ànima, per exemple. Hi ha llibertat simple, espai obert. I on sóc jo en tot això? No ho sé. Potser no existeixo? Potser jo mateix he llençat aquesta maleïda imatge?

D'aquesta manera Grotowski retorna al principi, a l'articulació de la pròpia experiència mitjançant «l'altre», aquell

«germà» que hem vist en el Parateatre, i a l'oblit del «si mateix». L'assoliment d'aquest punt, ell el compara amb l'experiència de les *religions dramàtiques*, com, per exemple, els ritus d'Eleusis. És quelcom que precedeix el ioga, les formes índies del xamanisme, el zen. Deixa clar que el seu treball no és un retorn al ioga, al zen, al xamanisme, a Eleusis, sinó a *quelcom que precedeix les diferències* i que remet al present. Allò que precedeix és «present», allò que està inscrit en el nostre codi genètic. El principi és present.

Després d'haver-se referit a la qüestió de la literalitat de l'acció en el text anterior, Grotowski toca el principi de la *conjunctio oppositorum* entre la tècnica i l'espontaneïtat, tema constant del seu plantejament, com s'ha vist, a l'altre text significatiu del període, *Errant vers un Teatre de les Fonts*, en el qual fa una incursió en els mecanismes de l'aprenentatge: la tècnica com a principi i el *desdomament*. Utilitzant la imatge del camí del samurai, introdueix el concepte de *l'art del principiant (the art of the beginner)*:

Quan un Samurai ha mestrejat totes les destreses i sembla que ha arribat a l'òptima coneixença pràctica —diguem-ne «tècnica»—, està obligat a deixar-ho tot, a deixar-ho tot de banda i a comportar-se com un principiant. És diu que si no és capaç de deixar a un costat la coneixença del guerrer, si no pot esdevenir un foll, un boig, un nen, un animal o una força de la natura, llavors el mataran.

Així doncs, un cop dominada la tècnica, cal retornar al principi, a un cert estat original o estat del principiant que permet diverses aproximacions:

[...] En la cerca d'un estat original tenim dues possibilitats. La primera possibilitat és mitjançant un *training* que serà abolit més tard. Com en l'art del Samurai, primer ha de tenir lloc un mestrat-

ge conscient, després un mestratge gairebé inconscient, després un de pràctic en el principi d'un reflex condicionat, i finalment un mestratge de les destreses del guerrer. Però en el punt en què esdevé un autèntic guerrer, ha d'oblidar-ho tot. La segona possibilitat és mitjançant el «desdomament» (*untaming*). Des del moment de néixer estem domats en tot: com veure, sentir, què és què, com ser, com menjar, com beure aigua, què és possible i què impossible... I per tant la segona possibilitat és «desdomar» (*untame*) allò domat. Això és un treball molt difícil. El «desdomament» demana més esforç i autodisciplina que el training.

*L'art del principiant és estar en el principi* o en els principis. La referència constant a *estar en el principi* prové d'una antiga font textual anònima lligada als ensenyaments no-públics de Jesús. Alguns textos d'aquesta font, entre els quals el que cito a continuació, ja van ser motiu d'interès per a Grotowski a les etapes primerenques de la seva recerca. El text que segueix, per exemple, forma part de l'*opus Action*, una estructura dins de l'àmbit de *L'art com a vehicle desenvolupada al Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*:

Els deixebles digueren a Jesús: «Digue'ns com serà la nostra fi». Ell digué: «Ja heu descobert el principi que heu de cercar la fi? Doncs allà on hi hagi el principi allà s'esdevindrà la fi. Benaurat aquell que es mantindrà dempeus en el principi; ell coneixerà la fi i no tastarà la mort».

L'aproximació de Grotowski a *estar en el principi* no és una metàfora, és quelcom tangible i que pot ser abordat en la pràctica —podríem dir— de manera «tècnica»:

Quan parlem sobre l'art del principiant parlem sobre el principi, parlem sobre principis. Què significa estar en el principi?... Estar en els principis o estar en el principi: això és quelcom a fer...

Estar en el principi significa *hic et nunc*, o més aviat *hic stans i nunc stans*. Sigui el que sigui el que fem, estem sempre pensant en alguna cosa que ja ha passat. A cada arbre que trobem pensem en termes de fórmules concernents a arbres. O en termes de memòries. Tenim també en ment alguns somnis diürns i presagis per al futur. D'aquesta manera ens trobem constantment entre el passat i el futur. Estar en el principi és renunciar a l'absència.

Així doncs, per *estar en el principi* cal treballar sobre la renúncia a aquesta absència de passat i futur que veïem en el text anterior, i estar tot sencer —amb tots els sentits— en el present, fet que condueix a l'*acció literal* que hem vist abans.

Quan s'afronta aquest tipus de treball lligat al procés humà, és important retornar sempre a allò pràctic i tangible i recolzar-s'hi. I què és allò tangible? La percepció —entesa com a experiència— i el cos:

[...] Què és percepció? És experiència. És quelcom increïblement tangible, quelcom orgànic i primitiu —i extremament simple... estem separats de les coses més simples. Aleshores percebem pensaments, i no fets. Conseqüentment, com que percebem pensaments i no fets, prefereixo parlar del cos més que de l'ànima. [...] Però quan parlo del cos, parlo de l'ésser humà.

La concepció del cos com a totalitat de l'ésser humà suggereix la pregunta sobre els nostres límits que Grotowski planteja, en una comparació entre el nostre cos i el cos del sol:

Quins són els nostres límits? Però, i quins són els límits del sol? Mirem-nos-ho: és una esfera vibrant que emet protuberàncies, erupcions, tempestes solars, expansions. I nosaltres pensem que aquests, més o menys, són els seus límits. Però aquests no són els límits del cos solar. Per això, els astrònoms parlen de «vent solar». Què és aquest vent? Consisteix en partícules de matèria solar que penetren lluny, en el nostre sistema planetari, i formen una mena

de membrana que engloba tot el sistema, protegint-lo dels raigs còsmics de l'exterior. [...] El mateix s'aplica al teu cos. Quan penso en mi mateix, és el meu sistema circulatori? Per descomptat que ho és. Però és també el que anomenem «món intern». El meu cos té quatre dimensions. Però hi ha també el que anomenem «món extern». Per tal de descobrir el meu cos seria bo de descobrir el teu cos. Però no puc descobrir el teu cos si a la meva manera no t'estimo. Després d'això, quan descobreixo un cos, descobreixo el cos d'un arbre, el cos del cel, el cos de la terra, descobreixo el cos de cada simple cosa.

Grotowski es refereix a la «tècnica dels principis» com un compromís amb el principi, és a dir, amb el moment present; com si a cada instant s'estigués servint aquesta primera frase; «en el principi»:

[...] En el principi hi havia l'ara, cada moment és en el principi.

Es tracta d'un recordar a cada moment l'instant present, pràctica que es troba en el rerefons de diverses tradicions antigues. Entre elles, per exemple, el «quart camí» de Gurdjieff, amb la tècnica del «record de si» i el treball sobre danses sagrades.<sup>18</sup>

*Estar en el principi* permet dues aproximacions tècniques ja mencionades per Grotowski al començament del text: la del *training* i la del *desdomament*. Aquesta última, preferencial per ell, requereix treball dur, persistència i vigilància, perquè és una estratègia. Aquesta estratègia comença amb la «colonització del cos», allò que ens és més proper. Es tracta de trobar un equilibri, una conjunció-oposició:

18. S'han traçat molts paral·lelismes entre el treball de Grotowski i les danses sagrades de Gurdjieff. Sobre aquesta relació us remeto al llibre *The Grotowski Sourcebook* i a l'entrevista a Grotowski titulada *Era como un volcán*, ambdós citats a la bibliografia.

[...] estem en el procés de colonitzar-nos a nosaltres mateixos, començant amb el que està viu en nosaltres, començant — simplement — amb el cos. [...] no oblidem que l'entorn natural primari és el cos, els meus sentits. És el primer entorn donat a l'home. I en aquest entorn proper hi ets tu. Tu i jo en relació amb... en relació amb el Gran Entorn? El món vivent? I quan la vida al voltant sucumbeix a les mateixes coses que el cos humà, si esdevé formigó i engrut, aleshores potser hem de començar per la tècnica dos i no per la tècnica u. Veig una necessitat per a un nou equilibri. Però si algú comença amb la tècnica u, jo l'entenc i el respecto. Al costat, des de qualsevol pol que comencem, hem de descobrir l'altre pol.

Després d'haver fet un recorregut per alguns dels aspectes més significatius del Teatre de les Fonts, ens convé recapitular, en certa manera, i veure panoràmicament el període en relació amb les etapes anteriors i posteriors del treball de Grotowski. Si examinem amb cura el període del Teatre de les Fonts, podem adonar-nos que es troba a cavall entre el Parateatre i el posterior Drama Objectiu. Aquell primer període dels espectacles implicava una aproximació «tècnica» —en l'àmbit del teatre— a la qual succeïa un trencament: el Parateatre. El Parateatre, centrat en l'espontaneïtat i els processos humans, pot llegir-se com el *desdomament*, aquell *rentar la pròpia vida* i afrontar la qüestió humana de què parla Grotowski. Doncs bé, el Teatre de les Fonts representa una prolongació natural d'aquell *descondicionament*, i, al mateix temps, un retorn a la «tècnica»; tècnica en aquest cas molt més propera al ritual, a les *vies de coneixement* de l'ésser humà que al teatre. Recordem que l'interès de Grotowski pel ritual ja es fa present als inicis de la seva trajectòria, encara dins del camp del teatre. Aquest interès conductor s'articula en el Teatre de les Fonts a través d'una recerca i destil·lació en-

cara molt primària dels «instruments» i mecanismes «objectius» de les tradicions rituals, apuntant ja vers l'horitzó del Drama Objectiu, en què ja tindrà lloc una tria i «objectivització» més o menys definitiva d'aquests «instruments».



# DRAMA OBJECTIU:

## 1983 - 1986

Drama Objectiu<sup>19</sup> és el nom del projecte desenvolupat per Grotowski als Estats Units entre el 1983 i el 1986. Arriba als Estats Units l'any 1982 després de deixar, exiliat, Polònia. Allà és acollit inicialment per alguns dels seus amics com André Gregory. Grotowski, arrencat de la seva terra i dels seus companys de treball, ha de començar de nou i reorganitzar la seva recerca. El Drama Objectiu és una etapa de transició, però no per això de menys importància, entre el Teatre de les Fonts i les Arts Rituals o L'art com a vehicle. Podríem dir que l'etapa anterior, el Teatre de les Fonts, és una recerca de les possibilitats amb determinats materials lligats a la tradició o tècniques de les fonts. El Drama Objectiu podria mirar-se com una tria inicial de tots aquests materials, una «objectivació» d'elements performatius de diverses tradicions que po-

19. El nom Drama Objectiu pot associar-se directament amb l'*art objectiu* de Gurdjieff, que es contraposa amb l'*art subjectiu*. Aquest últim es basa en la casualitat i en una visió individual, subjectiva i regida pels «capricis» humans, mentre que l'*art objectiu* té un valor que sobrepassa la individualitat i revela les lleis de l'Univers. L'*art objectiu*, del qual Gurdjieff posa com a exemple l'Esfinx de Gizeh o certes danses sagrades, ens acosta directament al treball de Grotowski sobre «instruments», com els antics cants rituals, dissenyats per provocar un impacte «objectiu» en els *actuants*. A això cal afegir la recerca de la font prediferencial que ja veïem en el Teatre de les Fonts, així com la concepció grotowskiana de l'*objectivitat del ritual* que apareixerà més tard a L'art com a vehicle.

den funcionar fora del seu context cultural. Per tant, «objectivació» i no síntesi o mescla per fer —com diria Grotowski— *una bonica sopa multicultural*.

El Drama Objectiu es desenvolupà en diferents sessions a Califòrnia-Irvine, en uns espais creats especialment per al projecte enmig d'un vast entorn natural. El programa estava format, en diferents períodes i duracions diverses, per grups de «practicants tradicionals» i diversos especialistes: Tiga [Jean-Claude Garoute] i Maud Robard, d'Haití, que van guiar el treball amb cants i danses rituals del vudú haitià, Jairo Cuesta, de Colòmbia, que va introduir alguns dels elements de treball heretats del Teatre de les Fonts, I Wayan Lendra, de Bali, Du Yee Chang, de Corea, Wei Cheng, de Taiwan, i James Slowiak, director americà, que va ser assistent personal de Grotowski.

El treball d'aquest període s'enfoca en un seguit d'activitats concretes. Un dels eixos principals d'aquestes activitats va ser el treball amb cants rituals del vudú haitià, així com amb la dansa anomenada *yanvalou* —una «simple» manera de caminar que parteix de la *posició primària* o del caçador, que Grotowski associa amb el *cervell rèptil* o *cos antic*, i a la qual tornarem a referir-nos més endavant.

*Watching*, entre les activitats, consisteix en una estructura de jocs dinàmics desenvolupada a partir del treball parateatral *The Vigil* de Jacek Zmyslowski. *Watching*, que es podria traduir com «vigilant» o «estant en alerta», està formada bàsicament per elements com córrer, dansar i diverses dinàmiques de moviment en l'espai —espirals, pulsacions, mitges llunes, entre d'altres. Té com a objectiu principal «veure», en el sentit de «vigilar», en una *trobada* on es descobreixen les diferents possibilitats d'organització d'un grup en un espai interior o exterior.

*Sculpting and Diving*, una manera de moure's i desplaçar-se adaptant-se als diversos terrenys de l'entorn natural, així com *Fire Action*, dansa inspirada en els moviments de les flames d'una foguera, eren activitats realitzades a l'aire lliure.

*Motions*, heretat del Teatre de les Fonts en una versió primària, va ser sistematitzat durant el Drama Objectiu. És una estructura de «meditació en acció» formada per estiraments i posicions del cos dividits en tres cicles que s'orienten als quatre punts cardinals i al nadir-zenit. Té com a objectiu treballar sobre «la circulació de l'atenció», l'*awareness*. L'estructura s'executava tant a l'exterior, a la sortida del sol o durant la posta, com en espais interiors. Aquest exercici forma part encara avui de l'entrenament diari en el Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, com també de les activitats desenvolupades per Jairo Cuesta i Jim Sloviak amb el nom de *Performance ecology*.

Un altre dels focus principals del Drama Objectiu eren els *Mystery plays*, petites miniperformances o «etnodrames» individuals a partir d'un cant de tradició lligat als records d'infantesa dels participants així com a la seva tradició cultural i etnicoreligiosa. Durant el Drama Objectiu, diversos *rendering*, és a dir, esbossos d'estructura, van ser desenvolupats, alguns a partir d'antics textos com *El llibre dels morts* egipci, i d'altres, per exemple, a partir dels cants i les danses dels *Shaker* nord-americans. En l'últim període del projecte, una estructura performativa lligada al que ja s'anava definint com a *Arts Rituals*, la *Main Action*, va ser desenvolupada marcant clarament els nous horitzons del treball de Grotowski, que el durien cap als primers passos en L'art com a vehicle.

Un cop resumits els aspectes pràctics fonamentals, toca veure els principis de la investigació grotowskiana en aquest

període concret, desenvolupats en el text clau *Tu es le fils de quelqu'un*<sup>20</sup> (Tu ets el fill d'algú). La columna vertebral de la recerca en el Drama Objectiu és el treball amb certs «instruments» de tradició que Grotowski anomena *organon* o *yantra*. Vegem a què es refereix quan parla d'*organon* i *yantra*:

Hi ha en aquest àmbit un instrument de treball que jo anomeno *organon* o *yantra*. *Organon*, en grec, designa un instrument. El mateix *yantra* en sànscrit. En ambdós casos es tracta d'un instrument molt subtil. En el vocabulari de l'antic sànscrit, per donar un exemple de *yantra*, es parla del bisturí del cirurgià o d'un aparell d'observació astronòmica. Aleshores, el *yantra* és quelcom que enllaça les lleis de l'univers, de la natura, com un instrument d'observació astronòmica.

Grotowski cita com a exemple l'arquitectura dels antics temples de l'Índia i les catedrals de l'edat mitjana. Aquests edificis eren construïts com a *organon* o *yantra*, com a «instruments» que tenien com a funció provocar un impacte «objectiu», una transformació en les persones que hi entraven. Aquest impacte estava lligat principalment a la llum, a la sonoritat i a les proporcions. Aquests «instruments», que són el resultat de pràctiques molt llargues, estan dissenyats per tenir un impacte específic i permeten fer un treball sobre un mateix.

El treball al Drama Objectiu és, a més de la tria i «objectivació» de materials tradicionals que abans apuntàvem,

20. «Tu es le fils de quelqu'un» (Tu ets el fill d'algú), dins del volum *The Grotowski Sourcebook*. Basat en una conferència de Grotowski a Florència l'any 1985, és el prelude de la fundació del Workcenter of Jerzy Grotowski a Pontedera. Versió en castellà dins *Grotowski*, número d'homenatge de la revista *Máscara* (cf. bibl.). Totes les citacions d'aquest capítol provenen d'aquest text. En cas contrari, se n'indicarà la font.

un treball pur i dur sobre l'ofici; ofici emmarcat en aquest cas en un camp entre les *arts performatives* i les *arts rituals*. És per això que Grotowski exigirà de manera especialment punyent una gran competència artesana i lliurarà una batalla contra el diletantisme. Cal assolir el nivell més alt de mestratge i superar el diletantisme però, un cop superat, cal afrontar la qüestió humana, fet que descriu de manera molt vívida:

Cor sense mestratge és merda. Quan existeix el mestratge, hem de fer front al cor i a l'esperit.

De nou ens trobem davant de la *conjunctio oppositorum* entre «tècnica i vida», que ja hem vist en els períodes anteriors. Així doncs, tota «metafísica» s'ha de fundar en la tècnica i el mestratge, i «després» de la tècnica, després «d'oblidar-la», cal confrontar-se amb la pròpia qüestió d'home. La interacció entre els dos pols està en el substrat de totes les activitats durant aquesta etapa.

Grotowski concep els *organon* i els *yantra*, a més de com a objectes de recerca, com a «instruments» pràctics. Els que utilitza són principalment cants de tradició, textos arcaics i danses o formes de moviment lligades a una certa corporalitat antiga. Un d'aquests «instruments» és una certa *posició primària* de l'ésser humà, que s'explica en el text següent:

Per què un caçador africà del Kalahari, un caçador francès de Saintonge, un caçador bengalí o un caçador huichol de Mèxic adopten tots —mentre cacen— una certa postura del cos en la qual la columna vertebral està una mica inclinada, els genolls lleugerament doblegats, posició mantinguda a la base del cos pel complex sacropèlvic? I per què aquesta posició només pot generar un tipus de moviment rítmic? I quina és la utilitat d'aquesta manera de caminar? Hi ha un nivell d'anàlisi molt simple, molt fàcil: si el pes del cos està sobre una cama, en el moment de desplaçar l'altra cama no

es fa soroll, i a més et desplaçes de manera contínua, lenta. Així els animals no poden descobrir-te.

L'important és que existeix aquella *posició primària*, i que aquesta pot ser un mitjà per trobar els aspectes ancestrals de l'home, és a dir, allò arcaic en ell. La *primal position* es concreta com a element de treball i es converteix en la base de l'exercici *Motions* que esmentàvem a l'inici del capítol; és una posició d'alerta que permet veure, escoltar i estar atent, tot creant una certa «verticalitat interior»:

[...] És una posició tan antiga que potser era aquesta, no només la de l'home sapiens sinó també la de l'home erectus, i que té a veure d'alguna manera amb l'aparició de l'espècie humana. Una posició que sembla perdre's en la nit dels temps, lligada al que els tibetans de vegades anomenen l'aspecte «rèptil». En la cultura afrocaribenya aquesta posició es relaciona precisament amb la serp, i segons la tradició hindú derivada del Tantra, teniu la serp adormida a la base de la columna vertebral. [...] a Europa també tenim la imatge de les dues serps que constitueix el caduceu dels metges. És probable que un especialista del cervell pugui mencionar el «cervell rèptil»; aquest cervell és el més vell, comença a la part posterior del crani i baixa per la columna vertebral. Parlo de tot això utilitzant imatges, sense cap pretensió científica. Tenim en el nostre cos un cos antic, un cos rèptil, podem dir.

Grotowski cercava la relació entre aquesta posició i l'energia primària amb la voluntat d'accedir a l'antic cos de l'home. Va trobar diversos rastres d'aquest cos; per exemple, en el Zar d'Etiòpia, en el vudú dels yoruba a l'Àfrica, o en certes tècniques practicades pels bauls a l'Índia. Però els elements d'aquestes tradicions eren extremament sofisticats i fortament arrelats a una determinada estructura mental. No se'n podia treure un «instrument» simple, una eina transportable a l'àmbit —diguem-ne— de les *arts performatives*.

Malgrat això, en el seu intent d'arribar a elements aplicables en l'àmbit performatiu, Grotowski continua la recerca de materials tradicionals «objectivables» que permetin una aproximació «artística»; elements que puguin funcionar com a «instruments performatius» fora del seu àmbit originari, és a dir, que no depenguin d'una estructura mental i d'un context cultural determinat. Mirant en els «derivats» de les tradicions, principalment en aquells africans en origen que han evolucionat de manera autònoma, descobreix que és allà on es poden trobar i extreure aquestes «eines» simples i primàries. Les tradicions afrocaribenyes i principalment l'haitiana es converteixen en focus de recerca de diversos «instruments» com, per exemple, la dansa *yanvalou*:

[...] Al Carib, i particularment a Haití, hi ha un tipus de dansa anomenada *yanvalou* que és executada, per exemple, davant l'aparició d'un misteri, d'una divinitat (sota la influència del cristianisme se l'anomena també «la dansa de la penitència»). Aquí és més senzill, està lligat de manera simple al «cos rèptil». No hi ha res d'estrany: es pot dir que és netament artístic. Hi ha uns passos precisos, un tempo-ritme, onades del cos i no sols de la columna vertebral. I si es fa això, per exemple, amb els cants relacionats amb la Serp Damballah, la manera de cantar i emetre les vibracions de la veu ajuda el moviment del cos. Aleshores estem presenciant quelcom que podem dominar artísticament, realment com un element de dansa i cant.

El treball amb els «instruments», com veiem, es planteja en un primer estadi com a quelcom tècnic i precís, que requereix competència artesana i una aproximació netament artística, equilibrant dos pols oposats, estructura i organicitat:

[...] Cal saber dansar i cantar d'una manera orgànica i al mateix temps estructurada. De moment no parlem del cervell rèptil, parlem només d'aquest aspecte artístic, és a dir, del ser orgànic i al mateix temps estructurat. És un test per descobrir immediatament el diletantisme en les persones. Per exemple, entre els occidentals (entre els orientals hi ha altres tests per detectar el diletantisme), com que no tenen la capacitat, en el primer intent, de descobrir la diferència entre els passos i la dansa, colpegen el terra amb els peus creient que dansen. Ara bé, la dansa és allò que passa quan el peu és a l'aire, i no quan toca el terra.

El problema del diletantisme que Grotowski apunta s'esdevé de manera similar en el treball amb els cants de tradició. Els occidentals, com a producte dels sistemes de notació i de l'enregistrament, i no d'una tradició oral vivent, no poden distingir el cant de la melodia:

[...] Tot el que sigui possible d'«anotar», són més o menys capaços de cantar-ho. Però tot el que està lligat a la qualitat de la vibració, la ressonància de l'espai, les caixes de ressonància en el cos, la manera com l'exhalació condueix la veu, tot això no són capaços de captar-ho, al principi. Es pot dir que un occidental canta sense captar la diferència entre el so d'un piano i el so d'un violí. Les dues caixes de ressonància són completament diferents, però l'occidental busca només la línia melòdica sense captar les diferències de ressonància.

Per tant, la resolució de les qüestions de «l'ofici» i la superació del diletantisme són el primer pas i la porta cap al contingut dels elements de treball, cap al seu aspecte interior:

[...] Cal resoldre primer la qüestió tècnica i artística. Per tant, no és el moment de parlar de «cervell rèptil», o de «cos antic». S'està davant del problema bàsic del cant i de la dansa. Després, un cop més o menys resolt, es pot començar a treballar realment en el



ritme, les onades del «vell cos» en el cos actual. En aquest estadi un es pot perdre en una mena de primitivisme: es treballa sobre elements instintius del cos *perdent el control d'un mateix*.

Aquesta pèrdua de control, a les societats tradicionals, s'equilibra mitjançant l'estructura del ritual. Però a les societats modernes hi ha el perill de perdre el control i cadascú ha de resoldre el problema per ell mateix. Per afrontar tal perill, segons Grotowski, cal mantenir un equilibri entre els dos aspectes que constitueixen l'home, és a dir, l'element instintiu o animal i la consciència:

[...] Això vol dir que és necessari de mantenir la nostra qualitat d'home [*czlowiek*], que en diversos llenguatges tradicionals està lligat a l'eix vertical «to stand». En certes llengües, per dir home es diu «això que està dempeus». En la psicologia moderna es parla de l'home axial. Hi ha quelcom que mira, que vetlla, hi ha una qualitat de vigilància. En els Evangelis es diu una vegada i una altra: «Sigueu vigilants! Sigueu vigilants! Mireu el que passa! Vetlleu per vosaltres mateixos!». Aleshores hi ha quelcom com la presència, en els dos extrems d'un mateix registre, de dos pols diferents: el de l'instint i el de la consciència. Normalment la nostra tebiesa quotidiana fa que estiguem entre tots dos, i no som plenament animals ni plenament humans, ens movem de manera confusa entre l'un i l'altre. Però en les autèntiques tècniques tradicionals i en les autèntiques *performing arts* es mantenen els dos pols extrems al mateix temps.

En aquesta unió dels dos pols ens retrobem novament amb l'*estar en el principi* que vèiem en el Teatre de les Fonts. La tensió equilibrada entre la consciència i allò arcaic és el que defineix l'home i la seva plenitud:

Vol dir «estar en el principi», «estar *dempeus* en el principi». El principi és tota la teva naturalesa original, present ara, aquí. La

teva naturalesa original amb tots els seus aspectes: divins o animals, instintius, passionals. Però al mateix temps cal mantenir la vigilància amb la consciència. I mentre més s'està «en el principi», més cal «estar dempeus». És la consciència vigilant que fa l'home. És aquesta tensió entre els dos pols que dóna una plenitud contradictòria i misteriosa. [...] ens trobem, al mateix temps, enfront d'allò arcaic (*arché*) i d'allò conscient.

Després d'haver-nos referit a alguns dels *organon* i al seu funcionament, veurem amb un exemple com es treballa amb aquests «instruments», concretament en el cas dels *Mystery plays*, que ja hem comentat a l'inici entre les activitats del període:

[...] Un dels tests en aquest àmbit és una mena d'etnodrama individual en el qual el punt de partida és un vell cant lligat a la tradició etnoreligiosa de la persona en qüestió. Es comença a treballar sobre aquest cant com si, en ell, es trobessin codificats potencialment (moviment, acció, ritme...) una totalitat. És com un etnodrama en el sentit tradicional col·lectiu, però aquí és *una* persona que actua amb *un* cant i *sola*.

El problema que apareix treballant sobre aquest etnodrama és aturar-se al nivell superficial; es troba una proposta, se'n construeix una altra, i una tercera i així successivament. És com si es treballés «de costat» i no com excavar un pou. Aquesta és la tendència del diletant, que treballa «de costat» portat per l'excitació de la primera improvisació.

Es pot comparar la construcció de l'etnodrama amb la de les catedrals, que tenen una clau de volta i s'articulen a través d'una concepció axial. La dificultat d'aquesta aproximació és que es passa per moments «sense vida», i que cal temps i un treball artesà per resoldre els diversos problemes referents al muntatge. Grotowski fa un símil entre la meto-

dologia utilitzada a l'etnodrama i la del muntatge cinematogràfic:

[...] La primera proposició: funciona. Després cal eliminar tot allò que no és necessari i reconstruir-la de manera més compacta. Es passa per períodes de treball «sense vida». És com una mena de crisi, d'avorriment. S'han de resoldre molts problemes tècnics: per exemple el muntatge, com en una pel·lícula. Cal reconstruir i memoritzar la primera proposta (la línia de petites accions físiques) però eliminant totes les accions que no són absolutament necessàries. Llavors cal fer talls, i després saber unir els diversos fragments. [...] Llavors hi ha el problema de l'acoblament entre «l'àudio» i «el visual». Si en el moment del tall teniu un cant, el cant s'ha de tallar o no? Heu de decidir-ho: el que és el riu i el que és el vaixell. Si el riu és el cant i el vaixell les accions, llavors el riu no ha d'ésser interromput: aleshores no s'ha d'aturar el cant sinó modelar les accions físiques. Però molt sovint és el contrari el que és vàlid: les accions físiques són el riu i modelen la manera de cantar. Cal saber el que s'escull. I tot aquest exemple sobre el muntatge es refereix només a l'eliminació d'un fragment; però hi ha també el problema de les insercions, quan agafes un fragment d'un altre lloc de la proposició per inserir-lo entre dos stops.

Treballant d'aquesta manera, eliminant fragments i reconstruint-los després en una totalitat, s'arriba a una estructura cada cop més compacta i el cos ha d'absorbir-ho tot per retrobar les reaccions orgàniques. És com retornar a la llavor, vers l'inici del treball. En aquest procés, a cada fase d'espontaneïtat vital en segueix una d'absorció tècnica. A part dels elements referents a la tècnica del muntatge i als relatius a l'organicitat, per abordar aquest treball es fa necessari encarar *pràcticament* altres qüestions:

[...] Qui és la persona que canta el cant? Ets tu? Però si és el cant de la teva àvia, ets encara tu? Però si estàs explorant la teva

àvia amb els impulsos del teu propi cos, llavors no ets ni «tu» ni «la teva àvia que ha cantat», ets tu explorant la teva àvia cantant. Però potser que vagis enrere i més lluny, vers algun lloc, cap a algun temps difícil d'imaginar on per primera vegada es va cantar aquest cant. Estic parlant de l'autèntic cant tradicional, que és anònim. Diem: és la gent que va cantar. Però entre aquesta gent hi va haver algú que va començar. Tu tens el cant, cal que et preguntes on va començar aquest cant. Potser va ser en el moment d'encendre el foc a la muntanya on algú cuidava els animals. I per escalfar-se amb aquest foc va començar a repetir les primeres paraules. No era el cant encara, era una encantació. Una encantació primària que algú va repetir. Observes el cant i et preguntes: on és aquesta encantació primària? En quines paraules? Pot ser que aquestes paraules ja hagin desaparegut? Potser la persona en qüestió va cantar unes altres paraules, o una frase diferent de la que tu cantes, o potser una altra persona va desenvolupar aquest primer nucli. Però si ets capaç d'anar amb aquest cant cap al començament, no és ja la teva àvia que canta, sinó algú del teu llinatge, del teu país, del teu poble, del lloc on es trobava el poble dels teus pares, dels teus avis.

Es tracta, doncs, d'anar enrere, cap a la font del cant per tal de trobar el cant primari i descobrir, en acció, qui va cantar-lo per primer cop. Per arribar-hi, es procedeix com en una excavació arqueològica, treballant per capes cada cop a més profunditat. D'aquesta manera també podem descobrir en quin espai va ser cantat aquell cant; en la manera de cantar hi ha codificat l'espai, l'entorn i la presència de «l'altre»:

[...] Es canta diferent a la muntanya que a la planúria. A la muntanya es canta d'un lloc elevat cap a un altre lloc elevat; aleshores la veu és llançada com un arc. Retrobes lentament les primeres encantacions. Retrobes el paisatge, el foc, els animals, potser vas començar a cantar perquè tenies por de la soledat. Vas buscar els altres? Això va passar a les muntanyes? Si estaves en una muntanya, els altres estaven en una altra muntanya. Qui era la persona

que va cantar així? Era jove o vella? Finalment descobriràs que ets d'algun lloc. Com diu una expressió francesa: «Tu es le fils de quelqu'un» [Tu ets el fill d'algú]. No ets un vagabund, ets d'algun lloc, d'algun país, d'algun d'indret, d'alguna terra; aleshores, si retrobes això, ets fill d'algú. Si no ho retrobes, no ets fill d'algú, estàs tallat, ets estèril, infecund.

Així, doncs, aquesta és la recerca de l'ancestre, fet corpori ara i aquí a través d'aquell que fa, home o dona, i que en descobrir-lo es descobreix a si mateix, desvelant el seu origen. Grotowski torna a plantejar l'aspecte «home» i la confrontació amb les pròpies arrels; ara aquest aspecte es veu reforçat per la competència en l'ofici:

[...] Tu ets d'algun temps, d'algun lloc. No es tracta d'actuar el rol d'algú que no ets. Aleshores, en tot aquest treball un va més i més vers el principi, més a «estar dempeus en el principi». I quan tens el no-diletantisme, llavors és una qüestió teva —d'home [*czlowiek*]— que s'obre. Amb aquesta qüestió d'home, és com si una gran porta s'obris: darrere teu hi ha la credibilitat artística, i davant teu quelcom que no demana competència tècnica sinó la competència de tu mateix. Hamlet, parlant amb Horaci sobre el seu pare, el rei mort, diu: «Ell era un home». I també: «Mai en trobaré un altre com ell». Aquesta és l'autèntica qüestió: Ets home, tu? [...] Aquesta és la qüestió que es presentarà per ella mateixa després de la del no-diletantisme: «Ets home, tu [*czlowiek*]?»

Com hem vist, el treball amb tots els «instruments objectius», com els cants de tradició, formes arcaïques de moviment i textos arcaïcs, ha significat l'inici de noves perspectives que obren un nou període. A les acaballes del Drama Objectiu Grotowski es traslladà a Pontedera (Itàlia) juntament amb alguns col·laboradors com Maud Robard, Thomas Richards i Jim Slowiak per continuar aquesta recerca, i hi fundà el Workcenter of Jerzy Grotowski. L'entrada a

L'art com a vehicle no representa, inicialment, un trencament substancial amb l'etapa anterior, sinó que implica una certa continuïtat, un aprofundiment en els materials i la voluntat de concretar els principis i «instruments» del que pot ser vist com una antiga forma d'art recuperada de l'oblit: L'art com a vehicle.

# L'ART COM A VEHICLE: A PARTIR DE 1986

L'art com a vehicle és el nom que Peter Brook va utilitzar per definir la recerca de Grotowski al seu Workcenter a Pontedera, i que després va ser adoptat per ell mateix per denominar la nova fase del seu treball. El Workcenter of Jerzy Grotowski es fundà el 1986 per invitació del Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale de Pontedera (Itàlia).

Entre el 1987 i el 1993 les activitats del Workcenter s'articulaven a través de dos equips de recerca, un anomenat *upstairs* i l'altre *downstairs*. Ambdós termes es refereixen, respectivament, al pis de dalt o al de baix de l'espai de treball del Workcenter, una antiga vil·la toscana on es produïa vi als afores de Pontedera. El grup *downstairs* era liderat per Thomas Richards, i focalitzava el treball vers la creació d'estructures performatives a partir de cants africans i afrocaribenys i d'antics textos del bressol del Mediterrani. *Motions* i *Training* també eren els punts d'atenció d'aquest grup. El grup *upstairs*, guiat per Maud Robart, es concentrava en accions al voltant de cants haitians del ritual vudú i textos arrelats en la tradició egípcia i de l'Orient mitjà, així com en la «reconstrucció» dels exercicis *corporals* i *plastiques* del Teatre Laboratori. El 1993, la crisi financera italiana provoca una retallada de fons per al Workcenter que fa que no-

més el grup *downstairs* de Thomas Richards pugui ser mantingut. Durant aquell període, el grup de Richards desenvolupà una estructura en l'àmbit de L'art com a vehicle anomenada *Downstairs Action*, i més tard *Action*, en la qual es continua treballant ininterrompudament fins a l'actualitat.

L'art com a vehicle suposa l'estadi final del treball de Grotowski i també la culminació de la seva transmissió a Thomas Richards, que porta actualment, amb el suport de Mario Biagini com a director associat, les regnes del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

Situem-nos quant a les línies conceptuals en què es mou Grotowski en aquest període, vinculades amb les del seu recorregut anterior. Grotowski planteja el context de la seva recerca situant-la dins la llarga línia de les *arts performatives*. Aquesta es representa com una cadena formada per diverses anelles. En un extrem, hi trobem el teatre (L'art com a presentació), que té una anella visible —l'espectacle— i una altra d'invisible —els assajos. Com hem vist, per Grotowski els assajos no són simplement la preparació per a l'estrena de l'espectacle, sinó el terreny on descobrir-se a si mateix, veure les possibilitats i sobrepasar els propis límits. Ell cita com a exemple el treball dels últims anys de Stanislawski sobre el *Tartuf* que apareix en el llibre de Toporkov *Stanislawski in rehearsal*. En aquell moment Stanislawski no pensava fer un espectacle públic, sinó fer un treball *interior* amb els actors. Grotowski planteja, d'aquesta manera, les tres anelles del teatre: l'anella espectacle, l'anella assajos per a l'espectacle i l'anella assajos no del tot per a l'espectacle (treball *interior* de l'actor). En l'altre extrem de la cadena, hi ha quelcom de molt antic, quelcom que es troba, per exemple, en els antics Misteris: L'art com a vehicle. Els plantejaments d'aquesta etapa i les activitats del Workcenter es fan presents



en el text manifest *De la companyia teatral a L'art com a vehicle*,<sup>21</sup> al qual ens referirem al llarg de tot el capítol.

Abans d'aprofundir pròpiament en L'art com a vehicle, examinem la retrospectiva que fa Grotowski de les diferents etapes de la seva trajectòria, començant pel Període dels espectacles, que considera una fase molt important i *una aventura extraordinària amb efectes a llarg termini*. Com ja hem vist en el capítol corresponent, Grotowski abandona la producció teatral cercant un vehicle on els seus interessos puguin tenir un desenvolupament ple. Així, es concentra en la descoberta de la continuació de la cadena; les anelles *després* de l'espectacle i els assajos. D'aquesta manera sorgeix el Parateatre o Teatre de la participació, és a dir, amb participació *activa* de gent de l'exterior:

[...] Ha estat la Festa: humana, gairebé sacra, lligada a un «desarmar-se» —recíproc i complet. És molt difícil de fer. Quines han estat les conclusions? En els primers anys —quan un petit grup treballava a fons sobre això, durant mesos i mesos, i quan seguidament s'hi unien només alguns nous participants— passaven coses al límit del miracle. Però quan després ho fèiem amb més gent —o si el grup de base no havia passat primer per un llarg període de treball intrèpid— funcionaven certs elements, però el conjunt queia força fàcilment en una sopa emotiva entre les persones, en la imprecisió i, en definitiva, només en l'animació.

Del Parateatre ha aparegut l'anella següent, el Teatre de les Fonts, on es tractava de les fonts de diverses tècniques tradicionals, *d'allò que precedeix les diferències*:

21. «Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo», versió italiana dins el volum *Il Teatr Laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969*. Versió anglesa dins del llibre de Thomas Richards *At Work with Grotowski on Physical Actions* i en castellà a *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas* (cf. bibl.).

[...] En aquesta recerca l'aproximació era més aviat solitària. Treballàvem sovint a l'aire lliure i cercàvem sobretot què pot fer l'ésser humà amb la pròpia soledat, com aquesta pot ser transformada en una força i en una relació amb allò que s'anomena entorn natural. «Els sentits i el seu objecte» (*the senses and their objects*), «la circulació de l'atenció» (*the circulation of attention*), «el corrent entrevist quan s'està en moviment» (*the current «glimpsed» by one while he is in movement*), «el cos vivent en el món vivent» (*the living body in the living world*), tot això s'ha convertit en certa manera en la consigna del treball. Amb el Teatre de les Fonts hem arribat a processos forts i vius, encara que, per dir-ho així, no hem superat la fase dels intents: ens ha faltat el temps necessari per continuar perquè el programa ha estat tallat (he hagut de deixar Polònia).

Les aproximacions al Parateatre i al Teatre de les Fonts que acabem de veure comporten, segons Grotowski, un perill substancial: el de fixar-se en un pla vital predominantment corporal i instintiu que bloqueja sobre el pla «horitzontal» i no permet de passar, en l'acció, al nivell més alt, a la *verticalitat* que veurem més endavant. Descriuint l'arc de la seva trajectòria i valorant les aportacions dels diversos períodes, introdueix el seu treball «final», L'art com a vehicle:

El treball actual, que considero per mi com a final, com el punt d'arribada, és L'art com a vehicle. En el meu recorregut he acomplert una llarga trajectòria —enlairant-me des de L'art com a presentació per aterrar en L'art com a vehicle (que, d'altra banda, està lligat als meus vells interessos). El Parateatre i el Teatre de les Fonts es van trobar en una línia transitòria. El Parateatre ha permès posar a prova l'essència de la determinació: no amagar-se de res. Tanmateix, el treball actual no és un teatre participatiu, no hi ha cap participació activa de persones de l'exterior. El Teatre de les Fonts m'ha fet veure sols alguna cosa que podia resultar possible. Però està clar que no podem realitzar allò que és possible si no passem del nivell «impromptu», lligat a una forma de diletantisme, al nivell del treball sobre els detalls. No he trencat mai amb la set

que ha motivat el Teatre de les Fonts. L'art com a vehicle no s'orienta al llarg del mateix eix: el treball prova de passar, conscientment i deliberadament, per sobre del pla horitzontal amb les seves forces vitals, i aquest passatge ha esdevingut el punt principal: la «verticalitat». D'altra banda, L'art com a vehicle es concentra sobre el rigor, sobre els detalls, sobre la precisió —comparable a la dels espectacles del Teatr Laboratorium. Però atenció! No és un retorn vers L'art com a presentació; és *l'altre extrem de la mateixa cadena*.

Aquesta visió panoràmica ens serveix per contextualitzar L'art com a vehicle, com també per presentar i examinar els diversos aspectes i elements de la recerca del Workcenter of Jerzy Grotowski. El treball del Workcenter s'articula en dues línies, una de les quals és la formació en el camp —podríem dir— de les *arts performatives*: en l'àmbit dels cants, del text, de les accions físiques —anàlogues a les de Stanislawski— i dels exercicis *plastiques* i «físics» per a actors. L'altra línia es dirigeix cap a L'art com a vehicle, que des del punt de vista dels elements tècnics és similar a les *arts performatives*; es treballa sobre el cant, les formes de moviment, els impulsos i els motius textuais per arribar a construir una *acció*, una estructura tan precisa i acabada com un espectacle teatral, però que apunta directament vers un procés interior dels *doers*, els actants. Vegem com Grotowski defineix L'art com a vehicle:

Es pot dir «L'art com a vehicle», però també «objectivitat del ritual» o «Arts rituals». Quan parlo de ritual no em refereixo a una cerimònia ni a una festa; i molt menys a una improvisació amb la participació de gent de l'exterior. No parlo d'una síntesi de diverses formes rituals provinents de llocs diferents. Quan em refereixo al ritual, parlo de la seva objectivitat; vol dir que els elements de l'Acció són els instruments de treball *sobre el cos, el cor i el cap dels actants*.

I quina és la diferència entre aquesta *objectivitat del ritual* i l'espectacle? La diferència és la seu del muntatge. Es pot dir que, en L'art com a presentació, la seu del muntatge està en la percepció de l'espectador. Grotowski proposa com a exemple de muntatge en l'espectador *El príncep constant* «interpretat» per Ryszard Cieslak. Res en el seu treball estava lligat al martiri que té lloc en el drama de Calderón/Slowacki, sinó a un record d'una gran experiència amorosa de l'adolescència de Cieslak, quan allò que és carnal s'uneix amb quelcom que és com una pregària: una pregària carnal. La lògica del text i l'estructura de l'espectacle creaven un muntatge, una història sobre un martiri en la percepció de l'espectador, però les accions de Cieslak responien a les accions estructurades a partir del seu record i no a aquest muntatge. Allò que l'espectador captava era el muntatge volgut, mentre que allò que feien els actors era una altra història. Cada actor treballava a partir de les seves motivacions personals, però el muntatge creava «des de fora» la història d'*El príncep constant* de Calderón/Slowacki.

En L'art com a vehicle la seu del muntatge està en els artistes que *fan*. No és un acord verbal, és un descobriment del «muntatge» a partir de les accions mateixes. Grotowski utilitza un altre exemple per diferenciar L'art com a presentació de L'art com a vehicle: l'ascensor. L'espectacle és un gran ascensor i l'actor n'és l'operador. En aquest ascensor, hi trobem els espectadors, que són transportats d'un esdeveniment a un altre. El muntatge està ben fet si l'ascensor funciona per als espectadors. En L'art com a vehicle ens trobaríem davant d'un ascensor molt rudimentari, una mena de cistella estirada amb una corda. L'actuant (*doer*), amb l'ajut d'aquesta corda, s'alça des d'una energia «pesant» vers una energia més «subtil» i torna a descendir amb ella fins al

cos instintiu. Això és l'*objectivitat* del ritual. Quan L'art com a vehicle funciona, la cistella es mou per als qui fan l'acció i existeix aquesta objectivitat. El resultat és un impacte sobre l'actuant. Però el contingut —divers del resultat— està en el passatge des d'allò més dens i «biològic» a allò subtil, lleuger i refinat. Aquesta transformació és el que Grotowski anomena la *verticalitat*, que és l'objectiu vers el qual apunta L'art com a vehicle:

Quan parlo de la imatge de l'ascensor primordial i de L'art com a vehicle em refereixo a la verticalitat; podem veure aquesta verticalitat en categories energètiques: energies pesants però orgàniques (lligades a les forces de la vida, als instints, a la sensualitat) i altres energies més subtils. No es tracta simplement de canviar de nivell, sinó de portar allò pesant a allò subtil i de conduir allò subtil vers una realitat més ordinària, lligada a la «densitat» del cos. És com si tractéssim d'entrar en la *higher connection*.

No es tracta de renunciar a una part de la nostra natura; tot ha d'estar en el seu lloc natural: el cos, el cor, el cap, el que està «sota els nostres peus» i el que està «sobre el cap». Tot com en una línia vertical, i aquesta verticalitat ha d'estar en tensió entre l'organicitat i *the awareness*. *Awareness* vol dir la consciència que no està lligada al llenguatge (a la màquina de pensar), sinó a la Presència.

Segons Grotowski, la *verticalitat* pot comparar-se amb l'escala de Jacob. Es diu a la Bíblia que Jacob es va quedar adormit damunt d'una pedra i va tenir una visió: va veure una gran escala recolzada a terra que s'elevava cap al cel, per la qual ascendien i descendien diverses forces, o àngels segons els termes bíblics. Per construir en L'art com a vehicle aquesta escala de Jacob i fer-la funcionar cal que cada graó estigui ben fet en termes de mestratge: la qualitat dels detalls, de les accions, el ritme i l'ordre dels elements.

Els antics cants vibratoris de la tradició, principalment de procedència africana i afrocaribenya, són el punt focal de la recerca en L'art com a vehicle i l'activitat principal del Workcenter, com a eines de l'esmentada *verticalitat*. Veiem què diu Grotowski sobre els cants:

Els cants rituals de la tradició antiga fonamenten la construcció dels escalons d'aquesta escala vertical. No es tracta només de captar la melodia de manera precisa, encara que sense això res sigui possible. Es tracta de trobar també un tempo-ritme amb totes les seves fluctuacions *dins* de la melodia i, particularment, una sonoritat justa: qualitats vibratòries fins a tal punt tangibles que en certa manera esdevenen el sentit del cant. En altres paraules, el cant esdevé el sentit mateix a través de les qualitats vibratòries; encara que no es comprenguin les paraules, n'hi ha prou amb la recepció de les qualitats vibratòries. Quan parlo de tal «sentit», parlo al mateix temps dels impulsos del cos; això significa que la sonoritat i els impulsos *són* el sentit, directament. Per descobrir les qualitats vibratòries d'un cant ritual d'una tradició antiga, cal descobrir la diferència entre la melodia i les qualitats vibratòries. [...] la melodia no és el mateix que les qualitats vibratòries, encara que calgui ser absolutament precís en la melodia per descobrir les qualitats vibratòries. [...] És un punt delicat, ja que —per utilitzar una metàfora— és com si l'home modern ja no sentís la diferència entre el so d'un piano i el d'un violí. Els dos tipus de ressonància són molt diferents; però l'home modern cerca només la línia melòdica, sense captar les diferències de ressonància.

Així doncs, per Grotowski, els cants de la tradició, com a «instruments» per construir l'escala de la *verticalitat*, són el *vehicle* que permet fer un *treball sobre si mateix*. Aproximar-s'hi és com acostar-se a una persona a qui cal descobrir. Tal concepció ens remet a la «*trobada-confrontació*» amb el text que Grotowski ja proposava en el període del Teatre Laboratori. En aquella etapa, el text era tractat com un bis-

turí que permet obrir-se, transcendir el propi jo i descobrir allò ocult en un mateix i en els altres. Aquesta aproximació al text com a «enigma» i com a «instrument» és equiparable, en certa manera, al treball amb els cants de la tradició.

El treball amb aquests cants, tal com ja hem apuntat en el capítol anterior, comença per una primera fase que podríem anomenar «la tècnica com a principi», és a dir, que la superació de les dificultats tècniques implica sols un principi des d'on descobrir el sentit del cant. El punt de partida per arribar a tocar la «vida» és, doncs, la impecabilitat artesana; melodia, paraules i tempo-ritme precisos. Només d'aquesta manera és possible descobrir les qualitats vibratòries, que són el sentit mateix del cant i que s'arrelen en la corporalitat, en els impulsos i les accions. Grotowski ens dóna una imatge clara del descobriment del cant:

[...] Existeixen cants antics que fàcilment són descoberts com a femenins, i n'hi ha d'altres que són masculins; hi ha cants que fàcilment reconeixem com a adolescents o fins i tot com a nens, és un cant nen; i d'altres que són els vells, un cant vell. Per tant, ens podem preguntar: un cant és una dona o un home? És un nen, un adolescent, un vell? El nombre de possibilitats és enorme. Però fer-se aquest tipus de preguntes *no és el mètode*. Si es transforma en mètode, esdevindrà groller i estúpid. I encara: un cant de la tradició és un ésser vivent; sí, no tots els cants són un ésser humà: hi ha el cant animal, hi ha el cant força.

Quan es comencen a captar les qualitats vibratòries, això troba la seva arrel en els impulsos i les accions. I aleshores, de cop, aquell cant comença a cantar-nos. Aquell cant antic em canta; ja no sé si descobreixo aquell cant o si sóc aquell cant. Compte! Compte! És el moment que exigeix més vigilància: no esdevenir propietat del cant, sí, «*estar dempeus*».

A diferència dels mantra, que també poden ser considerats «instruments» per a la *verticalitat*, els cants de la tradi-

ció, com per exemple els cants afrocaribenys, s'arrelen en l'organicitat, en l'acció:

És sempre el cant cos, el cant no és dissociat mai dels impulsos de la vida que passen a través del cos [...] Perquè els impulsos que passen pel cos són pròpiament aquells que porten el cant.

Centrem-nos ara en la *verticalitat*, eix principal del treball en L'art com a vehicle i que Thomas Richards anomena *acció interior*, quant a la seva funció en relació amb el treball sobre els cants. Es tracta d'un terme complex i difícil d'explicar en paraules, ja que s'assenta en la *praxis*. Cal *fer* per comprendre. Ens situem al llindar d'un art performatiu «oblidat» que comprèn elements lligats a antigues tradicions rituals concebuts com a «treball interior». En aquest context, per tal d'afrontar la qüestió, només es poden utilitzar analogies, exemples o experiències personals per entendre quelcom que va més enllà —per dir-ho així— del quadre purament físic i material. La *verticalitat* o *acció interior* és una transformació d'energia. Energia entesa aquí, no com a vitalitat, quantitat d'energia o «to» (tonicitat), sinó com a qualitat. Qualitat d'energia o energies. Els antics cants rituals de la tradició poden ser utilitzats com a «instruments» per fer un treball sobre un mateix i dur a terme aquesta transformació, per construir l'escala de Jacob.

Anem a veure, doncs, com funciona el procés de la *verticalitat*; quan l'actuant (*doer*) comença a cantar i la melodia i el ritme són precisos, el cant descendeix en l'organisme i la vibració sonora comença a canviar. És com si el cos absorbís el cant. La vibració s'instal·la en diversos espais. Aleshores, la melodia i les síl·labes del cant comencen a tocar aquests espais, que poden ser entesos com a centres o seus d'energia. Aquests centres poden ser activats mitjançant la vibra-



ció dels cants. Un d'aquests centres es pot percebre en la zona del plexe solar, en l'àrea de l'estómac, prop del melic. Es pot sentir que aquest centre està lligat a la vitalitat, com si fos una font d'energia vital. Quan comença a activar-se és com si s'acumulés energia en aquest punt, energia que ascendeix cap a una zona més alta, al voltant del cor. Thomas Richards ho anomena simplement «el cor» en la seva terminologia personal. En aquest passatge, l'energia vital més densa i pesant es transforma en una energia més subtil, més lleugera i lluminosa. I, des del cor, encara té lloc el pas vers un punt més alt, sobre el cap i al seu voltant. Richards explica aquesta ascensió vers el punt més alt, per sobre del cap, com si es toqués una certa font i, d'ella, en descendís una pluja lleugera que renta cada cèl·lula del cos. L'ascensió d'energia, la *verticalitat*, implica també un descens, de manera que els dos pols —la base física i la subtilitat— es troben en una tensió equilibrada, en un intercanvi incessant. Els antics cant vibratoris són, doncs, eines per a la *verticalitat*, per descobrir, desvetllar i tractar certs tipus d'energia o energies en l'ésser humà.

Per tal d'establir el procés de la *verticalitat* que acabem de descriure, en L'art com a vehicle, així com en l'espectacle, és necessària una estructura precisa i repetible: l'*opus* (obra). Aquest *opus* s'articula en un principi, un desenvolupament i un final. En el marc de les activitats del Workcenter, aquesta obra s'anomena *Action* (Acció), una estructura elaborada en els detalls comparable a aquella de l'espectacle, però que no s'esforça a crear un muntatge en la percepció de l'espectador sinó en els que *fan*, els *doers* (actuant). La construcció de l'*opus* es determina des del punt de vista de la *verticalitat* i comporta un treball sistemàtic de llarga duració que comprèn els cants, els models arcaics de movi-

ment, la partitura de reaccions i la paraula antiga i anònima. Aquests elements que constitueixen l'*Acció* provenen d'una certa font «comuna» que Grotowski concep com a bressol de la tradició occidental:

En la construcció de l'*Acció*, la major part dels elements font pertanyen (d'una manera o una altra) a la tradició occidental. Estan lligats a allò que anomeno «el bressol», és a dir: el bressol de l'Occident. Parlant per aproximació, sense pretensions de precisió científica, el bressol de l'Occident comprenia l'antic Egipte, la terra d'Israel, la Grècia i la Síria antigues. Existeixen, per exemple, elements textuais la procedència dels quals no s'ha pogut determinar; només sabem que existeix una transmissió passada per Egipte i que existeix una versió en grec. Els cants iniciàtics que utilitzem (siguin els de l'Àfrica negra o els caribenys) estan arrelats en la tradició africana; en el nostre treball els tractem com una referència a quelcom vivent en l'antic Egipte (o en les seves arrels), els tractem com pertanyents al nostre bressol.

*Action* no és un espectacle però accepta la presència de testimonis. És una estructura que pot englobar aquesta presència però no en depèn. El mecanisme funciona per ell mateix a través dels *doers*, tant si hi ha testimonis com si no, com també explica Mario Biagini als testimonis d'*Action* abans de presenciar-la. Així ho explica el mateix Grotowski:

[...] Aquest treball no està dirigit als espectadors, però de tant en tant la presència de testimonis pot ésser necessària, d'una banda, perquè la qualitat del treball sigui comprovada i, de l'altra, perquè no sigui un assumpte purament privat, inútil per als altres. Qui han estat els nostres testimonis? Primerament especialistes i artistes invitats individualment. Però seguidament hem invitat companyies del jove teatre i del teatre de recerca. No eren espectadors (perquè l'estructura performativa, *Acció*, no està creada apuntant-los com a objectiu), però en certa mesura eren *com* espectadors.

Com veiem, ha d'existir una certa relació viva amb el teatre, ja que ambdós, el teatre i L'art com a vehicle, són els extrems de la mateixa cadena. Aquesta interacció es presenta, segons Grotowski, de la manera següent:

[...] Això és només un exemple de com L'art com a vehicle, fins i tot aïllat, pot mantenir una relació viva en el camp del teatre, amb la sola presència dels col·legues de la professió. No busquem mai de canviar els objectius dels altres.

[...] Amb L'art com a vehicle som només un extrem de la llarga cadena i aquest extrem hauria d'estar en contacte —d'una manera o altra— amb l'altre extrem, que és L'art com a presentació. Tots dos extrems pertanyen a la mateixa gran família. Hauria de ser possible el passatge, el flux: dels descobriments tècnics, de la consciència artesana... Cal que tot això pugui fluir, si no volem estar completament apartats del món. [...] Tots dos extrems de la cadena (L'art com a presentació i L'art com a vehicle) haurien d'existir: un visible —públic— i l'altre quasi invisible. Per què dic «quasi»? Perquè si estigués totalment amagat, no podria donar vida a les influències anònimes. Per tant, ha de romandre visible, però *no completament*.

Aquesta forma de relació entre L'art com a vehicle i el teatre planteja una pregunta important: Es pot treballar en la mateixa *estructura performativa* sobre L'art com a presentació i L'art com a vehicle?

[...] Aquesta és la pregunta que em faig. Teòricament veig que ha de ser possible; en la meva pràctica he fet aquestes dues coses en diferents períodes de la meua vida: L'art com a presentació i L'art com a vehicle. Són possibles les dues en la *mateixa estructura performativa*? Si es treballa sobre L'art com a vehicle, però es vol utilitzar això com una cosa espectacular, l'accent es desplaça i, per tant, a més d'altres dificultats, el sentit de tot això esdevé equívoc. Així doncs, es podria dir que és una qüestió ben difícil de resoldre. Però si de veritat tingués fe en el fet que, malgrat tot, es pot resoldre, segurament estaria temptat de fer-ho, ho admeto.

L'ideal de Grotowski es veu reflectit en la figura del *Performer*,<sup>22</sup> a la qual dedica el text amb el mateix nom que citarem fins a la fi del capítol. Aquesta figura arriba a incorporar l'essència de la recerca antropocèntrica de Grotowski, no només en l'art com a vehicle, sinó en la totalitat de la seva trajectòria. El *Performer* és l'encarnació plena de *l'home total* al qual ja ens hem referit anteriorment. És un ésser humà que culmina un procés de conquesta del coneixement; coneixement que engloba tots els aspectes humans i de l'ofici, i, per tant, on conflueixen els pols de l'organicitat i l'estructura. El *Performer* articula el seu procés a través de l'acció i utilitza el seu art com a vehicle d'aquest procés per convertir-se en *home de coneixement*. Grotowski el descriu en els termes següents:

*Performer*, amb majúscula, és l'home d'acció. No és algú que fa el paper d'un altre. És el *doer*, el sacerdot, el guerrer: està fora dels gèneres estètics. Ritual és *performance*, una acció acomplida, un acte. El ritual degenerat és espectacle. No cerco de descobrir quelcom nou sinó quelcom oblidat. Quelcom tan antic que totes les distincions entre gèneres estètics ja no són vàlides.

En aquesta concepció del *Performer*, la figura del *teacher* —tal com Grotowski s'anomena a si mateix— es presenta com algú que posseeix el coneixement i el transmet a l'aprenent per mitjà del *fer*:

Jo sóc *teacher of Performer* (parlo en singular: *of Performer*). *Teacher* —com en els oficis— és algú a través de qui passa l'ensenyança. L'ensenyança ha d'ésser rebuda, però per a l'aprenent la

22. *Performer* (Performer), versió anglesa a *The Grotowski Sourcebook*. Versió italiana a *Un teatro apocrifo* d'Antonio Attisani i castellana al núm. 11-12 de la revista *Máscara* (cf. bibl.).

manera de redescobrir-la només pot ser personal. I com el *teacher* ha arribat a conèixer l'ensenyança? Per iniciació, o per furt. *Performer* és un estat de l'ésser. A l'home de coneixement se'l pot pensar en referència a les novel·les de Castaneda, si ens agrada el romanticisme. Jo prefereixo pensar en Pierre de Combas. O fins i tot en el Don Juan descrit per Nietzsche: un rebel enfront de qui el coneixement és un deure; fins i tot quan els altres no el maleeixen, ell se sent diferent, un *outsider*. En la tradició hindú parlen de *vratis* (Les hordes rebels). *Vratia* és algú que està en el camí de conquerir el coneixement. L'home de coneixement [*czlowiek poznania*] té a la seva disposició *el fer* i no idees i teories. L'autèntic *teacher*, què pot fer per a l'aprenent? Ell diu: *fes-ho*. L'aprenent lluita per entendre, per reduir el desconegut al conegut, per evitar fer-ho. Pel fet mateix de voler entendre oposa resistència. Només pot entendre després de *fer-ho*. *Ho fa* o no. El coneixement és una qüestió de *fer*.

El *Performer* és també algú que és conscient de la seva pròpia mortalitat, un guerrer que lluita, quan és necessari, perquè els moments de perill fan que la pulsació de la vida sigui més forta, més intensa. Enmig d'aquest perill apareix «l'oportunitat»; oportunitat de transformar-se i créixer amb el procés. El *Performer*, com a coneixedor de l'ofici i del procés, sap lligar els impulsos del cos al cant, i té la capacitat de provocar estats d'intensitat en els testimonis a través de la *inducció*. Per aquesta raó, Grotowski atribueix al *Performer* la figura del *pontífex*, el qui fa ponts.

La figura del *Performer* encarna un procés on s'integren totalment l'aspecte humà i l'artesa; un procés de transmutació del *cos-i-essència* al *cos de l'essència*:

L'essència: etimològicament es tracta de l'ésser, de l'*esseritat*. L'essència m'interessa perquè no té res de sociològic. És allò que no s'ha rebut dels altres, allò que no ve de fora, que no és après. [...] En el guerrer en plena organicitat, el cos i l'essència poden en-

trar en osmosi i sembla impossible dissociar-los. Però no és un estat permanent, no roman llargament. És, segons l'expressió de Zamí, *la flor de la juvenesa*. En canvi, amb l'edat, és possible de passar del *cos-i-essència* al *cos de l'essència*. I això resulta d'una difícil evolució, transmutació personal que, d'alguna manera, és la tasca de cadascú. La qüestió clau és: Quin és el teu procés? Ets fidel o lluites contra el teu procés? El procés és com el destí de cadascú [...] Llavors: *Quina és la qualitat de la teva submissió* al teu propi destí? [...] El procés està lligat a l'essència i condueix, virtualment, al *cos de l'essència*. Quan el guerrer es troba en el curt període d'osmosi *cos-i-essència*, ha de captar el seu procés. Adaptat al procés, el cos esdevé no resistent, gairebé transparent. Tot és lleuger, tot és evident. En el *Performer* el *performing* pot resultar molt pròxim al procés.

L'essència es relaciona amb la presència, amb una certa qualitat de la mirada, un testimoni silenciós que pren la forma del *Jo-Jo*. Aquesta qualitat doble, representada en la citació següent per dos ocells, engloba l'aspecte del *fer* —associat a la personalitat que construïm segons les circumstàncies viscudes— i el del *ser* —allò que ens ve donat des del principi— i que, junts en una unitat inseparable, configuren un ésser humà total.

Es pot llegir en els textos antics: *Nosaltres som dos. L'ocell que picoteja i l'ocell que mira. Un morirà, l'altre viurà*. Embriacs d'estar en el temps, preocupats de picotejar, ens oblidem de *fer viure* la part de nosaltres mateixos que mira. Aleshores existeix el perill d'estar tan sols en el temps, i de cap manera fora del temps. Sentir-se mirat per aquesta altra part d'un mateix, la que està com fora del temps, dóna una altra dimensió. Existeix un *Jo-Jo*. El segon *Jo* és quasi virtual; no és —en tu— l'esguard dels altres, ni cap judici: és com un esguard immòbil, presència silenciosa, com el sol que il·lumina totes les coses, i res més. El procés de cadascú pot aconseguir-se només en el context d'aquesta presència immòbil. *Jo-Jo*: en l'experiència la parella no apareix separada sinó plena, única.

En aquest procés, el *teacher* pot funcionar com a canal per a l'aparició del *Jo-Jo* en l'aprenent:

En el camí del *Performer* es percep l'essència quan està en osmosi amb el cos; llavors es treballa en el procés desenvolupant el *Jo-Jo*. L'esguard del *teacher* pot, de vegades, funcionar com a mirall del lligam *Jo-Jo* (aquest lligam encara no està traçat). Quan el canal *Jo-Jo* està traçat, el *teacher* pot desaparèixer i el *Performer* continuar cap al *cos de l'essència*, que qualsevol pot veure a la fotografia del Gurdjieff vell assegut en un banc a París. De la fotografia del jove guerrer Kau a la de Gurdjieff hi ha el pas del *cos-i-essència* al *cos de l'essència*.

El *Jo-Jo* no significa la divisió, sinó una duplicitat dins de la conjunció, aquella de l'*home* que Grotowski concep com a *total*, amb tots els aspectes de la seva naturalesa. I per tal d'arribar a aquesta qualitat doble i a aquesta totalitat és necessària una aproximació corporal, tangible i per tant estructurada:

El *Jo-Jo* no vol dir ser tallat en dos sinó ser doble. Es tracta de ser passiu en l'acció i actiu en el veure (al contrari dels hàbits). Passiu: ser receptiu. Actiu: estar present. Per nodrir la vida del *Jo-Jo*, el *Performer* ha de desenvolupar no un organisme de músculs, atlètic, sinó un organisme canal a través del qual les energies circulen, les energies es transformen, el subtil és tocat.

El *Performer* ha de fonamentar el seu treball en una estructura precisa —fent esforços, perquè la persistència i el respecte pels detalls són el rigor que permeten que el *Jo-Jo* es faci present. Les coses a fer han de ser precises. *Don't improvise, please!* És necessari de trobar les accions simples, però tenint cura que siguin dominades i que això duri. Si no, no seran simples sinó banals.

El treball de recerca de l'essència és també la recuperació d'una memòria antiga, una excavació cap a les profundi-

tats de la font, allò *fontanal* que Grotowski mencionava en el seu Teatre de les Fonts i que hem vist reflectit de manera pràctica en els *Mystery plays*. L'accés a aquesta font, a l'origen, passa de nou pel cos, pel descobriment del cos primari de l'ancestre:

[...] Un dels accessos a la via creativa consisteix a descobrir en un mateix una corporalitat antiga a la qual s'està lligat per una relació ancestral forta. Aleshores no s'està en el personatge ni en el no-personatge. Partint dels detalls es pot descobrir en un mateix un altre: el teu avi, la teva mare. Una fotografia, la memòria de les arrugues, l'eco distant del color de la veu permeten de reconstruir una corporalitat. Primer, la corporalitat d'algú conegut, i després, més i més lluny, la corporalitat del desconegut, l'ancesor. És literalment la mateixa? Potser no literalment —però sí com hauria pogut ser. Es pot arribar molt enllà enrere, com si la memòria es desvetllés. És un fenomen de reminiscència, com si recordessis el *Performer* del ritual primari. [...] Amb una irrupció —com en el retorn d'un exiliat— es pot tocar quelcom que ja no està lligat als orígens sinó —si goso dir-ho— a l'*origen*? Crec que sí. L'essència, està amagada darrere de la memòria? No ho sé en absolut. Quan treballa prop de l'essència tinc la impressió que la memòria s'actualitza. La reminiscència és, potser, una d'aquestes potencialitats.

Amb la concepció d'un art rememorat de l'oblit, L'art com a vehicle, i de la figura del *Performer*, Grotowski assoleix l'últim graó de la seva trajectòria, el seu treball «final», que hem anat dibuixant al llarg del capítol. Grotowski va morir el gener de l'any 1999. Va transmetre, en el sentit literal de la paraula, tot el coneixement a Thomas Richards. Va dedicar molts anys a aquesta transmissió de *l'aspecte interior del treball*, conscient de la seva malaltia, i que la seva mort podia arribar en qualsevol moment. Una part d'aquest aprenentatge pot seguir-se en el llibre de Thomas Richards *Tra-*



*bajar con Grotowski sobre las acciones físicas.*<sup>23</sup> El nom de Workcenter of Jerzy Grotowski va passar a ser, per voluntat de Grotowski, Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, ja que aquest últim era qui liderava el dia a dia del treball. Grotowski actuava com a conseller i supervisor.

Els anys posteriors a la seva desaparició, la recerca va continuar de manera més o menys aïllada. És l'any 2003 quan s'engega un projecte «d'obertura» del Workcenter, sota el nom de *Tracing Roads Across*,<sup>24</sup> amb una duració de tres anys. Es tractava de portar el treball del Workcenter a alguns països col·laboradors per realitzar-hi diverses activitats: la pròpia recerca de l'equip, conferències, *workshops*, presentacions dels *opus*, projeccions de films i intercanvis de treball. *Tracing Roads Across* ha dut el Workcenter a Itàlia, Polònia, Grècia, Turquia, Àustria, Tunísia, Rússia, Bulgària, Xipre, França i Gran Bretanya. Durant aquest període, a més del treball continu i sistemàtic sobre *Action*, s'ha desenvolupat un nou *opus* dins de l'àmbit de L'art com a vehicle, que és anomenat *Action in Creation*. De la mateixa manera, dins del projecte *The Bridge: Developing Theater Arts*, ha estat creat un espectacle anomenat *Dies Irae*, amb un intent de traslladar els principis de L'art com a vehicle a una estructura performativa-teatral. *Tracing Roads Across* es va cloure amb el simposi internacional *Living Traces. Performing as a Shared Reality* a Pontevedra l'abril del 2006. Després de *Tracing Roads Across*,

23. Edició en castellà d'*At work with Grotowski on a physical actions* (1995) (cfr. bibl.).

24. Trobareu informació detallada sobre el projecte en la recent publicació en 3 volums d'*Opere e sentieri: Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* (cf. bibl.).

s'obre una nova etapa amb el projecte triennial *Horizons*, en col·laboració amb el Centre Grotowski de Wrocław, on l'equip del Workcenter residirà períodes de tres mesos l'any.

# EPÍLEG

Abordar la totalitat de la trajectòria grotowskiana és, com ja apuntàvem a l'inici, una tasca de gran magnitud que s'escapa a la intenció d'aquest volum. Tot i així, en tota la complexitat del treball de Grotowski es pot entreveure un denominador comú que suggereix una certa manera de llegir el *corpus* del seu treball. Aquesta aproximació respon a una certa dialèctica dels oposats que hem anat remarcant al llarg del text. Hem pogut veure com la *conjunctio oppositorum* és el principi que despunta en tota la trajectòria de Grotowski; conjunció dels oposats entre tècnica i espontaneïtat, estructura i organicitat, «ofici» i vida. Aquest treball és una paradoxa «insalvable» que cal acceptar com a tal, ja que en aquesta acceptació és on es troba l'equilibri, la totalitat i la plenitud.

El recorregut de Grotowski no és una suma, és una *via negativa*. Aquesta *via*, pròpia de l'etapa teatral grotowskiana, no desapareix amb el seu període corresponent. El seu treball es podria comparar amb una operació alquímica: és un procés per arribar a allò essencial, irreductible. En un procés així, els elements de treball es destil·len i es transformen deixant la seva substància, la seva «primarietat». I durant aquesta operació d'essencialització, alguns d'ells predominen i són més o menys visibles: en la fase teatral, el nucli

és la tècnica de l'actor en una *via negativa* conjuntament amb una certa «tècnica interior»; un predomini de la «tècnica», de «l'ofici teatral» concebut, d'alguna manera, com a vehicle de la revelació interior. En el Parateatre l'accent, en canvi, es posa sobre la «qüestió humana», l'espontaneïtat i els mecanismes de l'*encontre* amb «l'altre»; en definitiva, un cert *descondicionament* de l'home. En el Teatre de les Fonts, tot i mantenir-se determinades vies de *desdomament*, ressalta una «tecnificació» dels processos humans; les *tècniques de les fonts* o, el que seria el mateix, «tècniques humanes pre-diferencials». I ja en el Drama Objectiu i L'art com a vehicle trobem una plena conjunció entre l'art performatiu, l'ofici i una concepció de l'ésser humà com a totalitat. El resultat final és una essència que equilibra els «oposats» i que es fa corpòria en la figura del *Performer*: un artesà del seu ofici i, com diu Grotowski, *un estat de l'ésser*.

La *praxi* grotowskiana és, doncs, una manera d'aproximar-se a un treball vida, on l'element humà, o —si es prefeix— «l'art de viure», no pot separar-se de l'ofici. És un *art com a vehicle* de l'ésser humà. És en el *fer*, en una *praxi* que requereix tota la competència de l'artesà on s'empara aquest treball «vital». Aquesta *conjunctio oppositorum* «treball-vida», tan present en el treball de Grotowski, pot semblar a primera vista quelcom ideal, poc pragmàtic; sovint es pregunta sobre la possibilitat d'un treball d'aquestes característiques i sobre la seva aplicació en el «teatre convencional». Tal aplicació és clara; l'artesania i el rigor en l'ofici. I quins són els instruments de l'ofici? Les accions, els impulsos, les reaccions, els detalls, el contacte, el *training*, el text, cantar, dansar... per anomenar-ne alguns. Però definitivament, entre tots aquests elements n'hi ha un que engloba, en certa manera, tots els altres: l'acció. Podríem afirmar que un actor

és un mestre de les accions; el seu art, doncs, com ho indica la mateixa paraula, és l'art de l'acció, vist des d'un punt de vista —podríem dir— «tècnic». L'actor és l'*artifex*, artesà, de les accions. Molt bé; però, per altra banda, en què consisteix l'artesanía de l'actor en un sentit «antropològic», entès com a enfocament cap a un mateix i cap a «l'altre»? L'actor és el *pontifex*; és qui viu i canalitza el procés que culmina en una *catarsi*. Coneix el seu ofici i sap crear el procés en ell i en el receptor. Per tant, la seva mirada és doble, es dirigeix a través del seu interior i al mateix temps vers «l'altre», en el sentit d'aquell que està «fora», sigui l'espectador, el testimoni, o l'actor amb qui es comparteix l'acció. Així doncs, la part que podríem anomenar «tècnica» de l'ofici i aquella «antropològica» són l'artesanía de l'actor. Estaríem dient el mateix si parléssim d'una conjunció entre la tècnica de l'actor i *el treball de l'actor sobre si mateix* i, això, es troba en l'essència mateixa del teatre; allà on teatre i ritual comparteixen una arrel comuna.

Què pot aportar un treball com el que proposa Grotowski al propi treball en l'àmbit del teatre? Dependrà de cadascú. Un s'hi pot confrontar i trobar les pròpies respostes. Un dels objectius d'aquest petit volum, a més de fer un recorregut per la trajectòria grotowskiana més «apòcrifa», ha estat precisament aquest; confrontar-se, ara i aquí, avui, amb Grotowski i el seu treball. I esperem que una certa «resposta» personal hagi emergit a través de les seves pàgines. Una *resposta a Grotowski*. Si això s'ha acomplert, humilment, ens podem donar totalment per satisfets.



## BIBLIOGRAFIA

La bibliografia sobre Grotowski i el seu treball és molt extensa i complexa, i seria impossible aquí de fer-ne una compilació completa. Ofereixo una llista actualitzada dels volums més significatius.

- DIVERSOS AUTORS: *Opere e sentieri: Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Tres volums. Antonio Attisani i Mario Biagini (ed.). Bulzoni editore, 2007.
- *Re-Reading Grotowski*. Editors convidats Kris Salata i Lisa Wolford Wylam. *The Drama Review* 52:2, tom 198, estiu 2008.
- *Grotowski: Testimonios (Ludwik Flaszen, Jairo Cuesta, James Slowiak, Maud Robard)*. Edició de 500 exemplars. Bogotà: Ministerio de Cultura, ASAB, Fundació Kerigma, 2000.
- *Cieslak. Máscara*, núm. 16 (gener 1994).
- *Ryszard Cieslak, acteur embleme des années soixante*. Georges Banu (dir.). Actes Sud-Papiers, 1992.
- ATTISANI, ANTONIO. *Un teatro apocrifo; il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Milà: Edizioni Medusa, 2006.
- BARBA, EUGENIO. *Alla ricerca del teatro perduto; una proposta dell'avanguardia polacca*. Marsilio Editori, 1965.

- BARBA, EUGENIO. *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba.* (Quaderni di Teatro e storia). Il Mulino, 1998.
- BIAGGINI, MARIO; WOLFORD, LISA. *Doorways: Performing as a Vehicle at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards (Enactments).* Londres: Seagull Books London Ltd. (de propera publicació).
- DZIEDUSZYCKA, MALGORZATA. *Jerzy Grotowski, Apocalypsis cum Figuris.* Maldoror ediciones, 2003.
- GROTOWSKI, JERZY. *Hacia un teatro pobre.* 1a. ed. en castellà. Mèxic: Siglo XXI Editores, 1970.
- *Tecniche originarie dell'attore.* Roma: Università degli studi di Roma «La Sapienza», 1982-83. Redacció a cura de Luisa Tinti.
- *Era como un volcán.* Veneçuela: Editorial Ganesha, 1997. Text inclòs en el volum *Gurdjieff*, una compilació de Bruno de Panafieu.
- *Holiday e Teatro delle Fonti.* (Quaderni 1, col·lecció Oggi, del teatro, de Roberto Bacci i Carla Pollastrelli). Florència: Fondazione Pontedera Teatro, ed. la Casa Usher, 2006.
- *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen con uno scritto di Eugenio Barba.* A cura de Ludwik Flaszen i Carla Pollastrelli amb la col·laboració de Renata Molinari. Pontedera (Itàlia): Fondazione Pontedera Teatro, 2001.
- GROTOWSKI i diversos autors: *Grotowski, número especial de homenaje.* Revista *Máscara*, núm. 11-12 (octubre 1992-gener 1993).
- *The Grotowski Sourcebook.* Lisa Wolford i Richard Schechner (ed.). Londres: Routledge, 1997.



- KUMIEGA, Jennifer. *The Theater of Grotowski*. Nova York: Methuen, 1985.
- MOLINARI, Renata M. *Diario dal Teatro delle Fonti, Polonia 1980*. (Quaderni 2, collecció Oggi del teatro, de Roberto Bacci i Carla Pollastrelli). Florència: Fondazione Pontedera Teatro, ed. la Casa Usher, 2006.
- RICHARDS, Thomas. *At Work with Grotowski on Physical Actions*. Nova York: Routledge, 1995.
- *Al lavoro con Grotowski sulle azione fisiche con una prefazione e il saggio «Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo» di Jerzy Grotowski*. Milà: Ubulibri, 1993.
- *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba Editorial, 2005.
- *Il punto-limite della performance*, domande di Lisa Wolford. Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski. Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, 2000.
- *Heart of practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Routledge, 2008.
- SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. *Jerzy Grotowski*. Routledge Performance Practitioners, 2007.
- VACIS, Gabriele. *Awareness, dieci giorni con Jerzy Grotowski*. Milà: Holden Maps, Scuola Holden, 2002.
- WOLFORD, Lisa. *Grotowski's Objective Drama Research*. (Performance Studies Series). University Press of Mississippi, 1996.



# ÍNDIX

INTRODUCCIÓ . . . . .	5
EL PERÍODE DELS ESPECTACLES: 1957-1969 . . . . .	9
PARATEATRE: 1969-1978 . . . . .	25
TEATRE DE LES FONTS: 1976-1982 . . . . .	37
DRAMA OBJECTIU: 1983-1986 . . . . .	55
L'ART COM A VEHICLE: A PARTIR DE 1986 . . . . .	69
EPÍLEG . . . . .	89
BIBLIOGRAFIA . . . . .	93

M A T E R I A L S  
P E D A G Ò G I C S

1. Javier Orduña, *Schiller, escrits dramàtics*
2. Joan Casas, *Diderot i el teatre*
3. Joan Abellan, *Artaud i el teatre*
4. Marisa Siguán, *L'expressionisme i el teatre*
5. Ramon Simó i Vinyes, *Stanislawski. La tècnica de l'actor*
6. Nathalie Bittoun-Debruyne, *Jean-Paul Sartre: per un teatre de situacions*
7. Clara Ubaldina Lorda Mur, *Jean-Louis Barrault: teatre i humanisme*

Jerzy Grotowski és mundialment conegut com un dels grans pioners de les arts escèniques del segle XX. Paradoxalment, la trajectòria posterior a la seva producció teatral i a la concepció del Teatre Pobre és gairebé desconeguda. Hi ha un Grotowski «apòcrif», ocult, fora dels canons, un Grotowski *outsider* que treballa al llindar del teatre, en un punt en què no hi ha lloc per a les etiquetes i les definicions. Grotowski és visible i invisible, com un corrent d'aigua subterrània que aflora, es converteix en riu i retorna a les profunditats.

Aquest primer assaig en català dedicat al director polonès il·lumina alguns dels aspectes menys coneguts del seu treball. Pere Sais ens ofereix, a partir de la seva experiència teoricopràctica, una visió panoràmica de la trajectòria i el treball de Jerzy Grotowski, destil·lada –per raons d'espai– però detallada, precisa i articulada mitjançant citacions de textos clau.

ISBN 978-84-6832-256-4



9 788498 033144