

22

MARC DE 1983

ESTUDIS ESCÈNICS

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



MARY D'OUS, pels Joglars. Fotografia Barceló.

TITULO ESTUDIOS ESCENICOS

AUTOR

EDITORIAL ENLACE

DIST. J. ROJAS RIGGO

CODIGO CLTE. 54

COD. ART. 10559222

FECHA

15.04.83

S. NOVED.

P. V. P.

400

EJEMP.

1

ESTUDIS ESCÈNICS

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

22

MARÇ DE 1983

Edicions 62

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

Disseny: Enric Mir.

© Institut del Teatre, Barcelona.
Propietat d'aquesta edició (inclòs el disseny de la coberta):
Institut del Teatre, Barcelona.
Realització: Edicions 62 s|a., Provença 278, Barcelona-8.

Imprès a Nova-Gràfik, Recared 4, Barcelona-5.
Dipòsit legal: B. 10.888 - 1983.
ISBN: 84-297-1985-7.

FELIU FORMOSA

JOAN OLIVER O EL "REALISME"

Oliver des de jaia molt de temps. Oficial de la seva conversa i dels projectes, ja cap engore es per a mi, com per un veïni de tant i tant intercanvis d'opinions nagats amb una persona amb la qual m'uneix una amistat i una coexistència de més de vint anys. Moltes coses ja me les havia dites —ara cal repetir-les i confirmar-les—, amb algunes d'altres no hi estic totalment d'acord, però les respecto perquè —quan es tracta del teatre—, qui pot ventar-se de posseir la fórmula màgica per a la seva salvació?

—Totiçom que coneix Joan Oliver sap que no solament és important allò que diu, sinó com ho diu. En una persona que defensa la «ironia» com a qualitat fonamental de l'ésser humà, és evident que el so modifica sovint el contingut, o el contradïu. En Oliver, més que en qualsevol altre cas, es fa palesa aquella mancança de què parla Jean Dufolat quant em pren la seva llarga entrevista amb Pasolini: caldria tenir la manera de transcriure les expressions factius, els silencis, els subratllats, la gesticulació, els cops a la taula..., etc.

Aguasia vegada, però, hem volgut valorar el contingut, allò que, en aquests moments, pensa Joan Oliver del teatre i de la seva obra. Com a primera providència, engegà la gravadora així que Oliver posa els peus a la sala de reunions de l'editorial on passa els matins i on he estat citat. Parlem de l'estrena recent de la seva versió d'El misàntrop de Molière, que la companyia del Teatre Lliure ha presentat al Teatre Grec.

—Ara crec que ho aniran fent per les comarques —ditu Oliver.

—A mi em va agradar molt —li comento.

—Es teatre! S'entien tot. Per a mi el teatre és la paraula. Tota la lumino-tècnica i l'acció, allò que en diuen l'espai escènic... (perquè ara, si dius l'escenari, ja quedés desacreditat, eh? Has de dir «l'espai escènic»...), tot això hi sobra. A més a més, ara has de dir l'«expressió corporal», i veus la Terra baixa amb l'expressió corporal del Majó...

—Escolten, Oliver, ¿us heu adonat que he engegat el «cassette»?

—Ah, està engegat, això? Escolta, a mi aquest aparell em fa molta por. Jo sempre dic barbaritats, ja ho saps.

—Bé, jo he portat una sèrie de temes que podien anar tractant.

JOAN OLIVER O EL "REALISME"

No havia vist Joan Oliver des de feia molt de temps. Moltes vegades m'he beneficiat de la seva conversa i dels seus judicis sobre una de les seves grans passions, el teatre. Donar forma a una d'aquestes converses sobre el paper i projectar-la cap enfora és per a mi com fer un resum de tants i tants intercanvis d'opinions haguts amb una persona amb la qual m'uneix una amistat i una coneixença de més de vint anys. Moltes coses ja me les havia dites —ara cal repetir-les i confirmar-les—, amb algunes d'altres no hi estic totalment d'acord, però les respecto perquè —quan es tracta del teatre—, qui pot vantar-se de posseir la fórmula màgica per a la seva salvació?

Tothom qui coneix Joan Oliver sap que no solament és important allò que diu, sinó com ho diu. En una persona que defensa la «ironia» com a qualitat fonamental de l'ésser humà, és evident que el to modifica sovint el contingut, o el contradiu. En Oliver, més que en qualsevol altre cas, es fa palesa aquella mancança de què parla Jean Duflot quan emprèn la seva llarga entrevista amb Pasolini: caldria tenir la manera de transcriure les expressions facials, els silencis, els subratllats, la gesticulació, els cops a la taula..., etc.

Aquesta vegada, però, hem volgut valorar el contingut, allò que, en aquests moments, pensa Joan Oliver del teatre i de la seva obra. Com a primera providència, engego la gravadora així que Oliver posa els peus a la sala de reunions de l'editorial on passa els matins i on he estat citat. Parlem de l'estrena recent de la seva versió d'El misantrop de Molière, que la companyia del Teatre Lliure ha presentat al Teatre Grec.

—Ara crec que ho aniran fent per les comarques —diu Oliver.

—A mi em va agradar molt —li comento.

—És teatre! S'entén tot. Per a mi el teatre és la paraula. Tota la luminotècnica i l'acció, allò que en diuen l'espai escènic... (perquè ara, si dius l'escenari, ja quedés desacreditat, eh? Has de dir «l'espai escènic»...), tot això hi sobra. A més a més, ara has de dir l'«expressió corporal», i veus la Terra baixa amb l'expressió corporal del Majó...

—Escolteu, Oliver, ¿us heu adonat que he engegat el «cassette»?

—Ah, està engegat, això? Escolta, a mi aquest aparell em fa molta por. Jo sempre dic barbaritats, ja ho saps.

—Bé, jo he portat una sèrie de temes que podem anar tractant.

—Ah, això sí que m'interessa, perquè aleshores m'estimula.

—Passem, doncs, al primer d'aquests temes. Durant la segona meitat de la dècada dels anys vint va escriure *Cambrera nova*. Alguna vegada m'heu dit que hi havia també altres obres inèdites d'aquests mateixos anys.

—Sí, en vaig fer tres o quatre.

—Què en penseu d'aquestes obres?

—Algunes no m'agraden.

—Es conserven?

—Sí, n'hi ha una que es diu... *Una mena d'orgull*. És una obra molt avançada, però que no està reeixida, no és com la *Cambrera nova*, que té un cert interès d'època. *Una mena d'orgull* es va fer a Sabadell, gràcies a uns amics, en un teatre de barriada, amb uns aficionats molt mediocres, reforçats per una actriu professional. Tractava d'una dona que es va casar enamorada, i quan ja havia tingut un fill i tot, l'home va fer un canvi molt profund; s'havia tornat homosexual... i és clar, aquestes coses a aquella època..., l'any vint-i-sis, no es podien dir. Hi va haver un escàndol, que no va repercutir a Barcelona, perquè aleshores jo era poc conegut. *Les decapitacions* encara no les havia publicades. Després en vaig fer una altra sobre un tema en el qual després he insistit molt, com en *Ball robat*: el tema del fracàs dels matrimonis...

—No és també un tema que toqueu a la vostra narrativa? Per exemple a *Una tragèdia a Lilliput*? El vostre teatre no té, doncs, una especial vinculació amb la narrativa?

—Sí, sí... Es relaciona amb la *Tragèdia a Lilliput*, allà ja comença, sí... Jo no em volia casar, saps? Em vaig casar molt tard, als trenta-sis anys. Perquè el casament, per mi, era una cosa que podia durar cinc o sis anys..., o set, però no podia durar més temps, comprens? En el millor dels casos l'enamorament se supleix per l'amistat, la companyia, el respecte mutu... Però jo trobava que el matrimoni acabava gairebé amb actituds grotesques i ridícules. L'obra de què et parlava es deia *Aquests dos*, pensant en aquella novella traduïda pel Carner d'un autor anglès, Arnold Bennett, que passava en una ciutat molt semblant a Sabadell, una ciutat fabril anglesa.

—I aquestes obres no es poden estrenar o publicar?

—Jo crec que no. N'hi hauria encara una altra... que es va perdre... Després en tinc una que es diu *Lluna de mel*, en tres actes. El tema és el triangle i l'amant és un cínic. Ho

vaig fer pensant en l'Obiols, el meu estimat Obiols, que era un «cínic».

—*I això que ha dit Xavier Fàbregas sobre el vostre teatre i el de Bernard Shaw com a fenòmens que complien una funció semblant dins llur context..., ho considereu cert? ¿O més aviat creieu que el vostre teatre es produeix d'una manera espontània o a partir d'altres estímuls que no tenen res a veure amb Shaw, com les novel·les traduïdes per Carner que m'heu citat abans?*

—Jo crec que surt d'una manera espontània, perquè Bernard Shaw el vaig llegir molt més tard.

—*Evidentment, això no desmenteix pas el paper de ruptura que Fàbregas us atribueix, perquè sembla evident que aquestes obres es desmarquen del teatre de l'època, d'un Sagarra, d'un Carles Soldevila, etc.*

—Sí, eren diferents de les d'en Carles Soldevila. Jo trobava que el diàleg creat per ell era molt culte, però massa culte..., químicament pur, que jo en deia. Jo crec que, modestia a part (i no és cap elogi, això), jo crec que he creat, si més no —i encara que no he fet teatre perquè sóc un comediògraf frustrat per les circumstàncies— un diàleg viu. El llenguatge ha de ser correcte i al mateix temps eficaç. I alguna vegada, si l'home és pedant, doncs el llenguatge és pedant, com en el *Ball robat*... L'advocat aquell és un gran pedant, però és que jo n'he conegut, perquè he fet tres anys de pedant..., de passant, quan vaig acabar la carrera. Jo he intentat sempre de fer parlar a cada personatge el seu llenguatge. Naturalment que sempre és el «meu» llenguatge..., això és inevitable. Jo sóc cadascun dels personatges, alguns més que altres. Del *Ball robat*, jo sóc l'escriptor, és evident, perquè un no pot sortir de si mateix. Allò que en diuen crear..., la creativitat..., tot això són falòrnies. Una criatura no pot crear res; pot combinar elements que hi ha dintre de la realitat. Ell viu dintre de la realitat, no en pot fugir, eh? Pintar un quadre com els d'en Tàpies és també servir la realitat. Els punts i les rascades i les refregades i les línies i el signes no són pas inventats. Si tot ja existeix! Ja preexisteix tot! Per tant no hi ha creació, sinó invenció, perquè invenció vol dir troballa, trobar una combinació.

—*Ara estem parlant d'aquesta temàtica que té relació amb el Ball robat i que constitueix la vostra temàtica primera. Llavors hi ha tres obres d'abans de la guerra que són molt diferents. L'una és Cataclisme, que després heu refet i*

titulat El papà de Romeo i Julieta, *i les altres són* Allò que tal vegada s'esdevingué *i La fam*.

—Sí, són molt diferents, perquè les circumstàncies meves i del país eren molt diferents. És a dir, la meva història, i això no és cap originalitat —li passa a molta gent de la meva edat—, la meva història ha seguit la història de Catalunya; hi hagué el silenci de l'exili, com hi hagué el silenci de la dictadura, de la primera dictadura... *Cataclisme* va tenir un gran èxit. Es va representar al Poliorama i va fer riure molt la gent. Després vaig veure que aquella obra tenia un interès i durant els anys seixanta la vaig refer i la vaig millorar bastant. No sé si vas veure la versió que en va fer el Garsaball per la televisió. Escolta, va quedar radoníssima! És una obra d'un èxit segur, on la gent suca pa.

—Sí, és molt ben construïda.

—Jo sempre he volgut fer una obra, *bien faite*, ben feta. I de vegades això s'ha dit de mi no pas ben bé com un elogi. Volen dir que són «massa» ben fetes, aquestes obres? El *Ball robat*, per exemple, és molt composta; aquella conversa telefònica repartida en dos actes —en un acte surt l'interlocutor i l'acte següent comença amb la interlocutora—, ja no pot ser més lligat. Hi ha una unitat de temps... terrible! Les tres unitats les he respectades. Després va venir *La fam*, que va ser una obra per guanyar el primer i únic concurs del Premi del Teatre Català, que va substituir el Premi Iglesias. Els membres del jurat eren amics meus, com passa sovint, que guanyes un premi perquè al jurat hi ha una majoria d'amics teus.

—*Recordeu algun dels altres participants?*

—El finalista va ser el Sempronio. Jo vaig tenir en contra l'Enric Giménez, el cèlebre actor, que va ser l'únic que s'hi va oposar totalment. En canvi l'Avel·lí Artís, el vell, la va defensar, tot i ésser parent del Sempronio. Jo crec que l'obra té una força. Hi ha un personatge! Algú l'ha trobat poc desenvolupat. Però és que aquest personatge vol ser esquemàtic! A més, hi ha un episodi, que és el penúltim, quan el marit torna a casa de la seva dona i de l'amant; jo crec que aquell diàleg és una cosa aconseguida. El més difícil dels episodis, que he mirat d'arreglar al màxim, és el de la revolució, en el qual hi ha el problema del temps breu que passa entre el neguit de la derrota i el triomf. Potser és una cosa massa sobtada. El realisme falla una mica.

—*¿Creieu que, malgrat la voluntat d'esquematisme, és una obra realista, La fam?*

—Jo crec que sí! De fet el protagonista sóc jo. Jo sóc un anarquista frustrat per la por. No vull ser manat per ningú ni vull manar ningú. Aquest ha estat sempre el meu ideal. Vaig rompre amb la meva família, vaig tenir sempre baralles amb els meus mestres. Escolto el qui crec que és superior a mi i em pot ensenyar alguna cosa. Per tant, jo no he demanat gairebé mai res a ningú. Quan vaig tornar de l'exili, que em vaig haver de passar dos o tres anys traduïnt al castellà novel·les estúpides, a tretze i catorze pessetes el foli, comprens?... , aquell va ser el meu moment més difícil. S'havia mort la meva dona, em vaig casar amb una altra. Aleshores no sabia com sortir-ne, d'aquella situació. Però vaig trobar algú que em va ajudar, sempre. I sense haver de pidolar res. A mi el que m'ha passat sovint és que he hagut d'ocupar llocs perquè els de davant s'han retirat. Quan jo era president de l'Agrupació d'Escriptors Catalans, que ho vaig ser perquè els qui ho havien de ser tenien por..., doncs bé, allà teníem un espia, després el vaig descobrir. I el que dèiem a les nostres reunions, quan fèiem un acte antifeixista o quan donàvem uns premis, el general Queipo de Llano, al cap de tres o quatre dies, ja ho repetia, amb els nostres noms, i ens amenaçava de ser afusellats per *rojos separatistas*. Aquesta Agrupació, al davant de la qual em vaig trobar per casualitat, fou el nucli que va donar lloc a la Institució de les Lletres Catalanes, que vam fer en Trabal i jo. Vam reunir-hi gent com en Rubió, en Riba, en Serra-Hünter, en Nicolau d'Olwer, en Ferran Soldevila, etc., hi eren tots... els qui no van fugir.

—O sigui que *vau fer de Samsó*...

—Sí, sí..., és això. Jo era un senyor. Quan a Sabadell vam fer tantes coses: «La mirada», Els amics de Teatre, les associacions de música a totes les ciutats de Catalunya..., i vaig ser director del «Diari de Sabadell»..., doncs bé, jo ho feia tot sense cobrar, perquè era ric i deia que amb els meus diners es podia pagar un altre que ho necessités. D'altra banda, a mi el treball m'agradava molt poc. Com a bon anarquista, jo he fugit del treball. He seguit aquella dita tan bonica dels catalans que diu «Fuig de fam i de feina».

—¿Vós creieu que aquest paper tan bonic del *Samsó* ha trobat mai un actor adequat?

—No. Quan es va estrenar ho feia el Daví. Era el 15 de juliol de 1938. Cada dia hi havia bombardeigs. Com vols que els actors treballessin de gust, si passaven fam? Hi havia

«la fam» de veritat. Hi ha l'anècdota que a l'últim acte surt un plat d'arròs. I vam comprar un saquet d'arròs. Però va desaparèixer, perquè algun actor se'l va endur a casa seva, i vam haver de fer un plat d'arròs a base d'unes petites esferes blanques d'aquelles que s'enfilen en un collar de dona. El dia de l'assaig general, l'Avellí Artís, que era un home de molt de seny, em va dir: «Oliver, no deixeu estrenar la comèdia. Potser no la podreu estrenar perquè la guerra està perduda, però ja l'estrenareu un dia o altre. Ara no la deixeu estrenar, perquè ja veieu com treballen.» Però jo vaig dir: «No pot ser; aquesta gent s'hi guanyen la vida...» I la van fer quinze o vint dies, amb molt poca gent. Va ser un fracàs. Després no l'he vista mai més feta. Sí, la vaig veure l'any passat a Sabadell..., per la companyia Adrià Gual..., i vaig estar a punt d'abandonar la sala. Però estava en una de les files de davant i en una butaca que tocava el passadís central. No podia marxar, és clar! Hauria estat una bufetada per a tothom, actors i públic..., volent dir: Jo em considero superior a tot això. Però jo l'obra no l'he vista mai ben feta. Mira, quan tu fas un poema o una novella... un cop ho has acabat, allò ja està llest. Bo o dolent. Però quan tu fas una comèdia, aleshores comença... aquella obra. L'has de veure representada dignament. Tu pots aprendre, i els actors també poden aprendre. Per això vaig dir: hem d'anar a les traduccions. I em vaig dedicar a les traduccions per aquest motiu.

—*Això de les males representacions, ha passat també amb el Ball robat i amb Allò que tal vegada s'esdevingué?*

—També, també. Eren gent de molt bona fe..., potser més intelligents que molts actors professionals... *Ball robat* la vaig dirigir jo, però és clar..., eren amics meus! No els podia pas renyar! Jo pensava: si aquesta gent vénen als assaigs i deixen d'anar a fer esport o a passejar per venir aquí... Què volies que els digués?

—*I creieu que la situació ha millorat?*

—Sí, naturalment. Per exemple, *Les tres germanes*, en la meva versió, trobo que estava força bé. Ara, el Teatre Lliure per a mi ha tingut errors, ha fet coses que no calia fer, com allò de *La bella Helena*... No treu cap a res, això... Voler tornar a la vella època amb una obra insubstancial... no ho sé.

—*Així creieu que ara hi ha unes companyies millors, com el Teatre Lliure...*

—I res més, eh?

—*És que us volia preguntar una altra cosa. Què passa, posem per cas, amb una obra vostra que està per estrenar: El 30 d'abril?*

—*Oh, ja la van fer aquesta obra...*

—*Sí, però no un grup professional ni en temporada comercial.*

—*Va ser al Poble Nou. Jo no la vaig veure. ¿La vas veure, tu?*

—*No, i em sap greu, perquè suposo que ho devien fer força bé.*

—*Jo crec que aquella obra té ganxo. Però s'ha de fer amb molta alegria. És una obra sense literatura. Em vaig despullar diguem-ne del meu afany de perfecció formal... comprens? És una crítica de la política regionalista, de la monarquia, de la banca, dels qui parlen malament el català, de l'espionatge, de la diplomàcia. Tot hi surt, en aquesta obra! I en canvi no ha cridat mai l'atenció.*

—*Però ara, al Romea, hi ha possibilitats, no?*

—*Sí, però no crec que ho volguessin fer, perquè potser es pensarien que és una burla de la monarquia, com ho és..., saps?*

—*Però no es pot acceptar una burla de la monarquia?*

—*Sí, però ja t'he dit que jo no he demanat mai res a ningú. Jo no vaig demanar pas que al Romea fessin el *Pigmalió*, no ho he demanat, jo. Perquè tinc unes idees molt especials. Hi ha altres comèdies meves que es podrien fer. Per exemple, n'hi ha una que es diu *Primera representació*, que jo crec que fóra un èxit. I es va fer d'una manera canallesca, tant, que jo no vaig voler anar a l'estrena. I mai més no s'ha tornat a fer. Després vaig voler fer aquella provatura de donar un èxit taquiller amb allò d'*Una drecera*. Ho van fer al Romea, en un moment en què el teatre estava arruïnat, i un dia em van dir que jo els havia de pagar la propaganda, i els vaig contestar: No, plegueu! I van plegar. A alguns els va agradar, l'obra. Però molts d'altres diuen que representa un retrocés, que jo accepto una ideologia catòlica... Sí..., perquè la família és catòlica. S'ha de comportar com a tal! I com que allò era un fet real que havia passat a Barcelona, doncs jo havia de registrar el fet tal com havia passat. Em sembla que el primer acte està molt bé. Pot estar tan bé com un altre dels millors que jo he fet. A més, hi havia un homosexual, un avortament, em ficava amb l'*Opus Dei*... Però ha estat una obra que no ha passat. Bé, ja la retiro...!*

—*¿I els muntatges que va fer Ventura Pons a l'inici dels*

anys setanta: Allò que tal vegada s'esdevingué, Bestiari, etc? Què en penseu?

—Em va agradar bastant. No és que m'agradés del tot... Però va estar ben portat... I era un teatre d'empresa, completament privat!

—Allò que tal vegada d'esdevingué *l'heu canviada una mica, oi?*

—Sí. He tret una cosa que se separa de la Bíblia i que realment sembla massa sectària. Jo sóc un agnòstic, però no sóc un enemic dels creients. Trobo que són molt respectables, si creuen de bona fe. Per tant, allò de la cacera del colom, de l'Esperit Sant, ho vaig treure perquè no és a la Bíblia. En canvi, el fet que es van equivocar d'arbre, sí que és a la Bíblia. En lloc de menjar la pera de l'arbre de la vida, que els hauria fet com déus, van menjar la poma de l'arbre del bé i del mal, i va ser la seva ruïna.

—*I com se us va acudir de fer aquesta obra, i per què aquestes referències a la Bíblia, també en la narrativa, per exemple en Biografia de Lot? L'havia d'estrenar algú, aquesta obra?*

—Nooo! Jo tot el teatre que vaig fer abans de la guerra el vaig fer sense pensar en cap companyia. Només per a *Cataclisme* vaig formar una companyia amb en Clapera, perquè llavors jo tenia diners. Vam agafar un autobús i vam anar a unes deu o dotze localitats de Catalunya. Es va estrenar a Reus i va tenir un gran èxit. Recordo que en Miquel i Vergés va fer una crítica molt elogiosa a «La Publicitat». Després, al Poliorama, va durar un mes o un mes i mig.

—Allò que tal vegada s'esdevingué *no es va estrenar abans de la guerra...*

—No! Perquè la consideraven blasfema. Ni en temps de la República. Eh que és gros? Al temps de la guerra es va intentar fer, però es va preferir *En Garet a l'enramada*. L'Artís i d'altres, dels més esquerrans, volien fer la meua obra. El propòsit hi era. Però en aquella època, en Ruyra estava malaltíssim, gairebé agonitzant. L'anàvem a veure i, és clar, va estar molt content que es fes aquella adaptació teatral d'un conte seu, que resultava una comèdia molt simpàtica, però... sense pebre...

—*¿I vós creieu que aquesta obra vostra és de les més reeixides que teniu?*

—Home, potser la més original, però jo crec que falla una mica des del punt de vista teatral. Hi ha massa tirades. L'àngel explica tota la història de la caiguda dels àngels...

És difícil. A les obres completes està allargada gairebé un quart d'hora, perquè quedava molt curta. Ara dura prop d'una hora i mitja.

—*M'agradaria que parléssim d'una obra que és molt factible, tant pel nombre de personatges com per l'escenografia, etc., és Ball robat. Jo em pregunto: Si el Teatre Lliure fa Les tres germanes, per què no atrevir-se amb Ball robat? En definitiva hi ha el vostre llenguatge, el llenguatge del traductor de Txèkhov i Molière. ¿No creieu que es podria córrer el risc d'escenificar un original vostre?*

—Consideren que és una obra massa burgesa. Jo em vaig posar a l'altura del que era l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. N'era directiu i em demanaven obres. Aleshores vaig pensar que podia satiritzar la classe burgesa, però d'una manera suau, sense escandalitzar. Són tres matrimonis fracassats. ¿Vols més sàtira que aquestes tres parelles, que es casen el mateix dia i que al cap de deu anys estan moralment desfetes...?

—*En aquest sentit sí que va molt enllà, l'obra. No com a crítica d'una classe social, però sí d'una institució, no us sembla?*

—Exacte! Doncs, no senyor! Ni se'n parla! Jo no crec que les meves obres siguin molt bones, però donat el panorama del teatre català dels últims quaranta anys, oi que les meves obres tenen una certa entitat? Si més no, són ben escrites. Doncs bé, ni la col·lecció de «Les millors obres de la literatura catalana» no té previst d'incloure'm com a comediógraf.

—*Sí, i caldria veure com funcionen, les vostres comèdies a l'escenari.*

—Però és que no s'han fet. Per què no les fan? Hi ha una mena de... de resistència estranya..., sorda..., sorda...

—*¿Pot ser degut, això, al fet que hi hagi encara poques companyies?*

—A veure... Totes les obres han de ser genials, fill meu? Si no n'hi ha d'obres genials!! Una vegada vaig dir que més val no tenir cap tradició que tenir una tradició dolenta... Vaig dir que el teatre català tenia una mala tradició..., perquè era una tradició de grans actors, d'actors que omplien l'escena i que es feien seu el públic. Els Iscle Soler i companyia, i després l'Enric Borràs..., és a dir, gent que tant podien fer un cardenal com un lladre com un ministre, i eren analfabets, i en canvi tenien una personalitat que satisfeia el públic. Però, és clar, va venir el cine i tot això es

va perdre, perquè el cine, fins i tot als primers temps, va donar a l'actor un caràcter molt més treballat. A mi el Borràs ja no m'agradava en aquella època... ja no m'agradava... Un dia em va dir, diu: «Ara, quan faré *Maria Rosa*, sortiré amb aquesta vareta —amb un jonc— i em grataré l'esquena.»

—*¿Creieu que aquest tipus d'actor professional continua existint?*

—És una mica el cas del Majó; la gent van a veure el teatre per un actor o per una actriu.

—*¿Però no creieu que, ara, la televisió contribueix decidivament al prestigi d'aquests actors?*

—Jo crec que, a la televisió, el teatre pot tenir una gran forma d'expressió. Una vegada vaig proposar que es podia fer un concurs permanent a la televisió. La gent que pot escriure teatre i ara no n'escriu perquè no sap on podrà fer l'obra, encara que li premiïn, amb el concurs que jo imaginava, potser escriuria, perquè tindria la possibilitat de veure la seva obra a la televisió. Així s'aconseguiria un repertori, i també, que molts escriptors, poetes, novel·listes, periodistes, que són capaços de fer teatre, en fessin. Oi que era una bona idea?

—*Sí, sí...*

—Doncs no ha prosperat.

—*Ara, Oliver, m'agradaria fer-vos una pregunta més general, típica dels entrevistaires, ja ho sé. Però malgrat tot us la faig. Com veieu el futur del teatre català?*

—El veig tan futur... tan fotut! Trobo que està malament. Hi ha una força que és important: l'esnobisme. Al meu temps, l'esnobisme era molt limitat, i servia, era útil, perquè era una avantguarda, una llança cap al futur..., movia les coses. Però ara l'esnobisme s'ha convertit en un mimetisme, en una mena de servilisme a una determinada companyia, a un determinat actor, a una determinada política. La gent abona «els seus» i troba bé tot el que fan. És una qüestió de fidelitat. Per mi, el futur és que surtin empresaris, gent que s'exposi. A Madrid mateix, hi ha molts empresaris... És clar que també hi ha moltes subvencions, més que aquí. Jo crec que no podem oblidar que vivim en una societat capitalista i que la figura de l'empresari teatral encara caldria valorar-la.

—*Com ho veieu, això de les subvencions?*

—Ho trobo excessiu i desequilibrat. Per exemple, quan saps que un muntatge ha costat vuit o nou milions, quedes

esgarrifat. Penso que hi ha certs compromisos polítics amb gent. No és que hi hagi nepotisme. S'ha dit que protegeixen només els qui segueixen la política del President. No és veritat, això! Però hi ha un desequilibri en això de les subvencions.

—Si us sembla, Oliver, podriem parlar d'alguna obra vostra que encara no...

—Sí, n'hi ha una que jo crec que podria tenir gran abast per a tota mena de públics. Se'n diu *El roig i el blau*. La música la trobo molt bonita. És una paròdia de la música de l'època: l'obra passa l'any 1910. Crec que és una obra graciosa. I... sí, diuen que la volen fer, però després ja no se'n parla més. Va estar a punt de fer-se l'any 59, quan hi havia el Serrat al Romea..., i la censura la va tombar! T'imagines?

Aquesta vegada la perplexitat d'Oliver no és aquella perplexitat irònica que el caracteritza, sinó que és d'una sinceritat total i justificada. I continuem la conversa sobre altres temes, i m'adono que Joan Oliver ha estat un home que ha assumit la nostra tradició «dolenta» —quin remei!— i ha intentat de dignificar-la a través del llenguatge i a través d'unes propostes que parteixen encara d'un coneixement immediat d'aquell teatre que comunicava amb un gran públic, el teatre anterior a la Guerra Civil i el que anà defallint entre el 1946, any de la represa, i la gran crisi dels anys cinquanta. Fins a aquest moment, com en els anys següents, Oliver s'ha de moure entre la provocació i l'eclecticisme, i va tirant endavant el seu teatre «realista», i té el «realisme» de fer unes extraordinàries traduccions. Vénen, doncs, els anys clau de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, la naixença del Teatre Independent, i els intents actuals de consolidar una professió que, com a tal, encara no ha recuperat la seva dignitat ni les seves prerrogatives. I sembla que Joan Oliver, el Joan Oliver autor dramàtic, sigui una mica oblidat en aquesta lluita actual, ell que sempre ha estat i és un lluitador. I no em sembla just. Quan, no fa gaire, sentíem la seva excepcional versió d'El misantrop, ens adonàvem de com el necessitem.

FELIU FORMOSA

RESUMEN

Entrevista de Feliu Formosa a Joan Oliver (Sabadell, 1899), dramaturgo. Nacido en el seno de una familia de la burguesía sabadellense, desde joven se inclinó por las letras y escribió poemas, teatro y prosa literaria. Colaboró en diversas publicaciones periódicas. En 1928 publicó su primer libro, *Una tragèdia a Lilliput* (Una tragedia en Lilibut). Al año siguiente fue editada en la revista «Mirador» su obra teatral *Gairebé un acte o Joan, Joana i Joanet* (Casi un acto o Joan, Joana y Joanet). Pero hasta 1934 no inicia su importante carrera poética —en la cual utilizó el pseudónimo de Pere Quart— con *Les decapitacions* (Las decapitaciones). *Cataclisme* (Cataclismo) (1935) es su primera obra teatral importante. Otros textos dramáticos del autor son: *Allò que tal vegada s'esdevingué* (Lo que tal vez sucedió) y *Cambrera nova* (Camarera nueva) (1937); *La fam* (El hambre) (1938. Premi del Teatre Català de la Comèdia); *Ball robat* (Baile robado) y *Primera representació* (Primera representación) (estrenadas en 1958 y 1959) y *Una dreuera* (Un atajo) (Premi Àngel Guimerà 1957). Es autor de traducciones excelentes, tanto de narradores (Colette, Elsa Morante, Simone de Beauvoir...) como de dramaturgos (Molière, Shaw, Claudel, Beckett, Chejov, Goldoni, Labiche...) Joan Oliver ha intentado ser iconoclasta y entre el humor y la sátira podemos fijar algunos de los temas que han caracterizado definitivamente su obra.

RÉSUMÉ

Interview de Feliu Formosa avec le dramaturge Joan Oliver (Sabadell, 1899). Joan Oliver est né au sein d'une famille traditionnelle de la bourgeoisie de Sabadell. Jeune encore, Oliver dirigea son attention vers les lettres et écrit des poèmes, du théâtre et de la prose littéraire. Il collabore à plusieurs publications périodiques. En 1928 il publia son premier livre, *Una tragèdia a Lilliput* (Une tragédie à Lilibut). L'année suivante débuta dans l'aventure théâtrale avec la présentation à «Mirador» de *Gairebé un acte o Joan, Joana i Joanet* (Presque un acte ou Joan, Joana et Joanet). Mais, ce ne fût qu'au 1934, qu'il commença son importante carrière poétique —au cours de laquelle il a employé toujours le

pseudonyme de *Pere Quart*— avec *Les decapitacions* (Les décapitations). *Cataclisme* (Cataclysm) (1935) a été sa première œuvre théâtrale d'importance. Il a écrit aussi d'autres textes dramatiques: *Allò que tal vegada s'esdevingué* (Ce que peut-être s'est passé) et *Cambrrera nova* (Serveuse nouvelle) (1937); *La fam* (La faim) (1938, Prix du Teatre Català de la Comèdia); *Ball robat* (Danse volée) et *Primera representació* (Première représentation) (Jouées pour la première fois en 1958 et 1959); *Una drecera* (Un raccourci) (Prix Angel Guimerà 1957). Il a fait d'excellentes traductions, tant des narrateurs (Colette, Elsa Morante, Simone de Beauvoir) comme des dramaturgues (Molière, Shaw, Claudel, Beckett, Čekhov, Goldoni, Labiche...). Joan Oliver a osé d'être iconoclaste et quelques sujets qui ont caractérisé définitivement son œuvre se trouvent classées entre l'humour et la satire.

SUMMARY

Interview between Feliu Formosa and the playwright Joan Oliver (Sabadell, 1899). Joan Oliver was born in the bosom of a traditional family of the bourgeoisie of Sabadell. Since youth he concentrated on Arts and he wrote poems, plays and prose. He wrote for several periodical publications. In 1928 he published his first book, *Una tragèdia a Lilliput* (A tragedy in Lilliput). The following year he made his debut in the theatre with the presentation in «Mirador» of *Gairebé un acte o Joan, Joana i Joanet* (Almost an act or Joan, Joana and Joanet). But, till 1934, he doesn't begin his important poetic career —during it he uses the pseudonym of *Pere Quart*— with *Les decapitacions* (The Decapitations). His first important play was *Cataclisme* (Cataclysm) (1935). He wrote other plays such as: *Allò que tal vegada s'esdevingué* (That which perhaps occurred) and *Cambrrera Nova* (New Waitress) (1937); *La fam* (The Hunger) (1938, Prize of the Teatre Català de la Comèdia); *Ball robat* (Dance Stolen) and *Primera representació* (First Performance) (performed for the first time in 1958 and 1959); *La drecera* (The Short Cut) (Angel Guimerà Prize, 1957). He made very good translations, both from narrators (Colette, Elsa Morante, Simone de Beauvoir) and playwrights (Molière, Shaw, Claudel, Beckett, Čekhov, Goldoni, Labiche...). Joan Oliver tried to be iconoclast and several subjects that distinguished definitively his work are placed between humour and satire.

JOAN ABELLAN

MESTRES QUADRENY, UN COMPOSITOR PER ALS CONFINES TEATRALS DE LA MÚSICA

SESSIÓ DE TREBALL "IXART" N° 15,
DEDICADA A JOSEP MESTRES QUADRENY
(LA MÚSICA COM ESPECTACLE),
ORGANITZADA PEL CEDAEC DE L'INSTITUT DEL TEATRE
DE BARCELONA I QUE TINGUÉ LLOC
EL 21 D'OCTUBRE DE 1977

A cura de Joan Abellan

MESTRES QUADRENY, UN COMPOSITOR PER ALS CONFINES TEATRALS DE LA MÚSICA

Josep Mestres Quadreny és llicenciat en Ciències Químiques. Al mateix temps que la seva carrera universitària va fer els estudis de música. Mestres Quadreny ens explica el context i les peripècies de la seva formació:

—Els estudis de música si són instrumentals, demanen moltes hores. Així m'era impossible fer alhora la carrera instrumental i la universitària, de manera que jo no sóc un bon instrumentista. Això, però, no té gaire importància ja que el que m'interessava era la composició. En aquells anys del meu aprenentatge, entre el 1945 i el 1955, quan jo tenia entre quinze i vint-i-cinc anys, la situació en el camp de la música era tan dolenta i nefasta com en tots els altres. El Conservatori era una entitat totalment tancada a tot. Això va fer que la meva formació no fos a través del Conservatori. Em vaig matricular i vaig examinar-me d'algun curs de solfeig. Al capdavall, vaig dir al director, que aleshores era Zamacois, que no tornaria a entrar mai més, al Conservatori, promesa que quasi he complert. Només hi he entrat una vegada, fa un parell d'anys. Cal dir que el problema del Conservatori no era sols meu. Quasi cap dels compositors de la meva generació ha passat pel Conservatori. Hi havia, però, un mestre que es deia Cristòfor Taltabull que havia estat deixeble de Max Reger, i havia viscut quasi tota la seva vida a París, dedicat principalment a la pedagogia. El 1940 va retornar a Barcelona i amb ell vam treballar quasi tots els que volíem estudiar composició. Realment, va ser el mestre Taltabull qui va formar tots els compositors catalans de la generació que avui dia tenim entre quaranta i cinquanta anys. El seu ensenyament era interessant des de tots els punts de vista però sobretot perquè ell estudiava quines eren les qualitats de l'alumne i les estimulava. El seu ensenyament clàssic em va ser extraordinàriament valuós i positiu. Era un home molt obert a qualsevulla innovació, la qual ens explicava i comentava a fons. Ell em va encoratjar a seguir pels camins més nous que en aquells moments es començaven a formar. En aquells anys no era només tancat el Conservatori, sinó tot el país: no arribaven intèrprets, no arribaven discs, no arribaven llibres, no arribava res. Quan algú sortia a l'estranger, generalment a París, i duia alguna novetat, corria de seguida entre la mitja dotzena que estàvem a l'aguait. I així, de mica en mica, ens posàvem al dia. Des d'aquest punt de vista d'informació, per a mi va ser molt important Joan Prats. Cap a l'any cinquanta, va rebre

l'enregistrament integral de les obres de Webern i jo vaig tenir l'oportunitat de sentir-lo. Va ser un impacte molt fort. Representava una innovació de tot el concepte musical que, realment, em va frapar. Vaig intentar aconseguir més informació. No trobava res i vaig començar a analitzar algunes partitures. Em semblava que havia trobat una via que podia ser la meua. Vaig començar a compondre alguna obra. La *Sonata* està basada, en certa manera, en les tècniques de Webern. No gaire més tard aconseguia enregistraments d'Edgar Varese, compositor francès emigrat als Estats Units, que també era un autèntic músic renovador. Jo vaig començar, aleshores, a fer una revisió del que en podríem dir la pròpia tècnica de composició. En la meua música inflüen també altres manifestacions artístiques com la plàstica, que sempre m'havia atret. Vaig conèixer Joan Ponç, l'època del «Dau al Set». M'interessava molt tot aquell moviment, aquell esperit de renovació que coincidia amb la meua necessitat de recerca del propi camí. A través de Joan Ponç vaig conèixer Joan Brossa. La primera lectura dels seus poemes em va fer una impressió semblant a la que m'havia provocat la música de Webern. La primera vegada, francament, no vaig entendre res. Però em vaig adonar que allí hi havia amagat quelcom important. Vaig fer amistat amb Joan Brossa i el vaig anar coneixent més de mica en mica. Hi ha aspectes d'en Brossa difícils d'explicar. Tanmateix jo el comprenc i molt sovint hem compartit el camí. Aquestes són, doncs, les influències més importants. Un altre aspecte de la meua formació és, sens dubte, el dels estudis universitaris: els coneixements de física i matemàtiques, que posteriorment em van resultar força útils. Per la gimnàstica mental, més que per la seva aplicació directa. La física i les matemàtiques són ciències molt abstractes i ensenyen a enfocar els problemes de manera diferent. Actualment, la meua música es basa, des del punt de vista tècnic, en l'ús de les modernes tècniques de la matemàtica estadística. Sempre, però, hi ha hagut a la meua obra una preocupació al marge dels aspectes tècnics. Sempre hi ha hagut una investigació paral·lela, com pot haver estat, per exemple, la col·laboració amb en Villèlia. Mentre ell feia una escultura en fusta, tallant amb serra mecànica, jo anava enregistrant i després component aquests sons. O les experiències de teatre musical amb Joan Brossa, etc.

—*I on apareix la recerca de tipus escènics?*

—Realment, la meua primera obra que es va tocar públi-

cament va ser una il·lustració per a una obra de teatre. Això vol dir que el meu interès pel teatre és de sempre. Aquest debut va ser la música d'escena d'*Èdip, rei* per a un muntatge de Mercedes de la Aldea, l'any 1951.

—*Com es produeix tot aquest afany de recerca al nostre país? Quin abast social té? ¿Tenim una tradició en aquest àmbit?*

—Aquest és un aspecte que em preocupa força, de cara al futur. Atesa la situació política i social del nostre país ¿què s'ha de fer perquè la música arribi a estar a l'abast de tothom i tingui un nivell d'audiència important sense que perdi qualitat? Això és problemàtic. Per abordar aquest tema, cal un equip de recerca sociològica amb uns mitjans econòmics força difícils d'obtenir en aquests moments. Quant a la qüestió de la recerca estrictament musical, no és fàcil parlar-ne, així, en abstracte. En el meu cas, en la meua manera de treballar sempre hi ha hagut una recerca. Pel que fa a la tradició, pot dir-se que el primer que va conrear la nova música aquí a Catalunya va ser Robert Gerhard, un compositor de la generació de Miró, Sert, Foix, que havia estudiat a Alemanya amb Schönberg, un dels iniciadors de la renovació del llenguatge musical. Gerhard va ser, doncs, el peoner a Catalunya d'aquesta activitat musical. Gerhard, va ésser col·laborador de la Generalitat; el 1939 es va exiliar i passà la resta de la seva vida a Anglaterra. Va morir l'any 1970. Jo reivindico Gerhard com un dels grans compositors, no sols catalans, sinó universals del nostre segle. Crec que és un predecessor meu i dels meus col·legues. Malgrat la interrupció d'uns anys, el fil no es va trencar del tot perquè va deixar un deixeble aquí, a Catalunya, que és Joaquim Homs. Homs va continuar la tasca de Gerhard; però, sia per la seva timidesa o pel seu aïllament, atès que no estava en contacte amb cap dels moviments oficials, no ha tingut el ressò que mereix. Darrera de Joaquim Homs ja ve la meua generació. El sector de la música electrònica no ha tingut mitjans fins al 1973 en què s'installà el laboratori Phonos. Aquest laboratori fou muntat per quatre persones, una d'elles A. Lewin-Richter, enginyer industrial, que havia estat alguns anys en el laboratori de la Universitat de Columbia, fent tots els estudis corresponents a aquesta matèria, tant des del punt de vista estètic, com composició i tècnica. L'altre és Lluís Callejo, enginyer electrònic i compositor, que ha construït alguns aparells originals de laboratori. Un d'ells, el «stokos», és un

generador de música aleatòria, no un generador de sons sinó un generador de música. Es basa en un nucli de tipus digital acoblat a un sistema analògic. Manipulant els controls, com qui ho fa amb un aparell de ràdio o de televisió, es poden fixar diferents característiques de la música i modificar-les successivament. Hi ha una tercera persona que porta l'organització i jo mateix. Un altre sector de la recerca de la qual parlem ha estat el treball per a la composició amb ordinador amb la col·laboració, molt oberta i molt eficient, del professor Vergés de la Universitat Politècnica. Hi ha també, naturalment, idees i projectes que mai no s'han realitzat. La col·laboració amb un arquitecte per a l'utilització d'un espai, fins i tot per al seu disseny. En aquest camp, sovint hi ha problemes que depassen els propis de la recerca. L'arquitectura està molt subordinada a qüestions pressupostàries, per exemple. Aquí no és fàcil trobar una sala per a fer una experimentació d'aquesta envergadura. Jo he parlat amb en Fargas d'utilitzar uns sistemes automàtics de producció de música activats pel moviment de les persones que ocupessin una sala. En el moment que no hi passés ningú, es produiria un so completament monòton mentre que quan hi passessin moltes persones els canvis serien més ràpids.

—Parlem de la música teatral als gèneres que es representen en els teatres més acreditats, com l'òpera, el ballet. No són gèneres passats, de valor nostàlgic? ¿No hi ha una idea molt arcaica, molt historicista d'aquests gèneres, o al contrari, hi trobes alguna cosa vàlida?

—Jo n'hi veig poques, de possibilitats. L'òpera la veig com un gènere que ja ha passat. Des del meu punt de vista, d'òperes realment bones n'hi ha ben poques. M'agradaria deixar constància de les que aprecio, perquè, això, aclarirà, potser, una mica les idees. Agafades des d'un punt de vista històric, hi ha *Orfeo*, de Monteverdi, *La flauta màgica*, de Mozart, de Wagner, el *Tristany* i la tetralogia, *Peleas et Melisande*, de Debussy, *Woyzeck*, de Berg i també *Lulú*, del mateix Berg, encara que estigui inacabada. Especifico aquestes perquè són òperes que han entrat dins la història de la música, mentre que la majoria de les altres hi entren com a gènere. Per exemple, Verdi ha influït en la història de l'òpera però no pas en la història de la música. Si estudiem l'òpera italiana, Verdi és important, però surt del context de la història de la música: la seva obra no ha influït gens en la música que s'ha fet després. D'altra banda Verdi és més interessant com més italià és. *La Traviata*, *Rigoletto*,

Aida, les seves obres centrals, quan ell és realment ell, en la seva maduresa, són molt més interessants que les obres posteriors influïdes per Wagner, com *Don Carlo*... Quant a moltes òperes fetes amb música actual, segueixen, en el fons, sent l'òpera de sempre i, musicalment, tampoc no hi ha cap aportació nova. Aquestes innovacions actuals, amb jazz, per exemple, no es pot dir que tècnicament aportin res. Va aportar més, en el seu moment, *L'anell dels Nibelungs* que no pas *West Side Story*. L'òpera és un espectacle en el qual intervenen molts factors. El text del llibret, l'escenografia, la música. Si es vol renovar s'ha de renovar tot, conjuntament. Menotti, per exemple, va fer unes òperes «modernes» on els personatges sortien amb gavadina, corbata i amb arguments a base d'espionatge. L'argument potser era modern, però tota la resta era tan tradicional com Puccini, per molt que hi posés algunes dissonàncies a l'orquestra perquè fessin més modern. Això no és actualitzar; si l'analitges, veus que no hi ha res de nou: el gènere és exactament igual que al segle XIX.

—*Per què no s'ha produït en el nostre país un moviment operístic i per què els compositors que han aportat a la música teatral alguna innovació, com Morera o Pahissa, han quedat totalment oblidats?*

—Aquest és un problema que va més lligat al de la música que no pas al de l'òpera. Que els músics catalans, com gairebé tots els espanyols, no hagin aconseguit passar a la història del seu país i hagin estat oblidats es deu a circumstàncies jo diria que de tipus sociològic. Ha existit des del segle XIX un autèntic imperialisme. En l'òpera, l'imperialisme de l'òpera italiana, que es va imposar no només a Espanya, sinó a tota Europa. I en la música de concert, l'imperialisme de la música alemanya. Si mirem els programes dels concerts de les orquestres veurem que la major part de la música que es fa és alemanya, mentre que els autors d'aquí no es toquen. Jo no puc opinar sobre les obres de Pedrell, per exemple, perquè no les he sentides mai. Per què no es fan? Potser no eren prou bones o potser sí que ho eren. Amb en Morera va passar el mateix. Quan Pedrell va fer *Els Pirineus*, el públic d'aquí el que volia era l'òpera italiana. Probablement, si Pedrell hagués tingut l'oportunitat d'un èxit a França o a Alemanya i d'entrar a formar part del repertori internacional, hauria estat diferent. Però en estrenar-se aquí, davant d'un públic gens interessat, no era possible passar de les primeres representacions. És a dir,

que per bé que l'obra sigui bona, sense el públic adequat per a valorar-la ni, per tant, les possibilitats de tenir l'expansió necessària per poder entrar en el repertori internacional, l'oblit és inevitable.

—Com es diferencien l'òpera o la sarsuela que es feia el segle passat de la que es fa ara?

—L'òpera és un espectacle en el qual, en principi, tot és cantat. A l'òpera clàssica hi ha els «recitatus», que són uns textos d'acció que es canten d'una manera relativament fàcil i uns altres textos, que podríem dir «reflexius», que són com un comentari de l'acció. O sigui, una acció amorosa, per exemple, es compon d'un «recitatiu» entre dos personatges; després un es queda sol i fa una poesia sobre la intensa felicitat que sent. Així, l'òpera clàssica es va movent entre «recitatus» i «àries», tot cantat. En la sarsuela, els recitatus són parlats. La sarsuela és un gènere molt semblant al que es feia a Àustria i a Alemanya, que es deia *Sing-spiel*, unes peces de teatre parlades en les quals hi ha parts cantades. Fa poc llegia una història de la música, escrita a la meitat del segle passat, on es considerava que si es va fer òpera a Madrid va ser perquè els reis portaven compositors italians i a Madrid es fei, naturalment, òpera italiana. L'historiador comentava que els compositors espanyols també volien imposar llur treball i feien sarsueles perquè fossin ben diferents de les òperes. La sarsuela podia estar tan bé com l'òpera. Hi ha sarsueles amb millor música que moltes òperes. No crec, doncs, que originàriament hi hagués una diferent jerarquia entre ambdós gèneres si no fos per la qüestió del predomini de l'òpera italiana a tota Europa durant els segles divuit i dinou. L'historiador al qual m'estic referint retreia que els compositors espanyols no arribessin a situar-se i arribava a la conclusió que, per una banda, no podien imposar a Madrid *el auténtico género español*, perquè allí hi havia la cort que volia òpera italiana. I a Barcelona, la burgesia de l'època, també volia òpera italiana, precisament perquè no era espanyola. Aquesta és la causa que va fer que la sarsuela romangués en un lloc secundari i prengué la seva principal característica de gènere més popular, més populatxer, fins i tot. L'òpera es cantava en italià i la sarsuela en castellà. A altres països, però, hi va haver moviments operístics en la llengua que els era pròpia, encara que seguien els patrons de l'òpera italiana. A part de Mozart, a Alemanya, a França també hi va haver autors que intentaren desenvolupar l'òpera en francès.

—*Un dels problemes actuals que et preocupen és obrir la música a la societat. ¿De quina manera hauria d'adreçar-se una acció en aquest sentit?*

—Sóc conscient que s'ha de fer alguna cosa, però no sé ben bé quina. Qualsevol via que es prenguéssim hauria de ser, això sí, experimental. D'altra forma, enganyes el poble. Qui fa temps que treballa en aquest sentit és Luigi Nono, que per exemple va a una fàbrica, parla amb els obrers, enregistra els sons d'aquella fàbrica, hi afegeix els instruments i la compon, i finalment reuneix aquells obrers i després d'escoltar l'obra es passen unes hores discutint sobre aquella obra. Això, deu ser una experiència de la qual ell ha de treure, a la força, unes conclusions que li permetran de fer una altra experiència. L'important és no rebaixar el nivell de l'experiment malgrat les dificultats de diàleg que hi hagi. No donar peixet. No fer un producte que sigui fàcil perquè agradi a tothom.

—*¿Pot, doncs, la música, l'espectacle musical d'alt nivell experimental o creatiu, arribar a ser un element de cultura popular?*

—Així com l'òpera està molt ben definida i si es vol mantenir el nom s'ha de respectar la forma, si parlem d'una manera més àmplia d'espectacle musical, les possibilitats augmenten considerablement. L'espectacle musical pot anar des d'un treball molt popular, a l'abast de tothom, fins a un treball molt elaborat i d'una categoria intel·lectual més refinada. Si ens haguéssim de mantenir dins del gènere «òpera», voler-lo renovar presentaria moltes dificultats. Vols renovar la música, però si t'has de mantenir dins el «quadre», la renovació és parcial. Amb Joan Brossa vam intentar escriure una òpera; però jo trobo més interessants altres experiències de música i espectacle que hem fet. El problema del ballet és similar al de l'òpera, encara que té més possibilitats, ja que hi ha el predomini dels aspectes visuals, l'absència del cant. En tots aquests àmbits, una autèntica innovació, un autèntic canvi, exigiria, d'entrada un canvi de lloc. El lloc condiona. L'espai és important. En tots els terrenys avui hi ha més possibilitats que en el segle dinou i s'han d'utilitzar. Abans s'havia d'anar en carrossa i avui pots anar en automòbil.

—*Hem parlat de tres gèneres, l'òpera, la sarsuela i el ballet, cars. Muntar aquests tipus d'espectacle resulta econòmicament car. Hi ha un altre gènere que, en principi, és més*

econòmic: el concert. ¿S'ha treballat més el camp del concert que el de l'òpera?

—No és exacte que des del punt de vista econòmic el concert requereixi menys inversió. Jo diria que el concert és car, perquè es fa una sola vegada. Si es pogués repetir, com en el cas del teatre, on si una obra funciona bé, correctament, es pot representar durant una setmana, un mes, dos mesos, la música seria barata, perquè no exigeix ni decorats, ni maquinària. Però els músics per fer un concert també han de assajar durant un temps, potser no tan llarg com un actor, perquè tenen un sistema de notació i no han de memoritzar. Totes aquestes despeses s'han de pagar i aquest és el problema econòmic de la música. Si un mateix concert es pogués repetir, la música seria molt més econòmica. Quant a la forma tradicional del concert, li passa el mateix que a l'òpera. L'orquestra, tal com és ara, és una tradició del segle passat. Des de Beethoven i Brahms va quedar estabilitzada. Així com l'òpera és un espectacle cortesà, aristocràtic, des de l'òpera francesa típica de la cort de Lluís XIV, l'orquestra és una entitat burgesa. L'orquestra neix a Alemanya en plena època industrial. I així es manté, fins i tot, quant a repertori. És difícil imposar-hi una obra moderna. Els mateixos músics són els primers a posar-hi dificultats. No hi creuen. Però, tornant a l'orquestra, al concert, diguem que el primer problema és l'econòmic. Mantenir una orquestra és car, molt car. Tal com està plantejada l'orquestra, sols pot existir sent oficial. Va haver-hi un intent truncat per la guerra, amb l'Orquestra Pau Casals (1920-1936) la qual tenia un patronat que la finançava. Feia cicles de sis concerts per als socis. Després, aquests mateixos concerts els repetia l'Associació Obrera de Concerts, on podia entrar pràcticament tothom. O sigui que una part del públic pagava la feina d'assaig i després hi havia una altra part de públic que es beneficiava d'aquest treball fet. A l'Associació Obrera, el repertori era exactament el mateix; vull dir que no era una altra música «per al poble», sinó que era una popularització de la música tradicional. Els preus econòmics són una possibilitat de posar tota la tradició musical a l'abast de tothom. Tanmateix, això no resol el problema de com fer que una música d'autèntica qualitat arribi a tothom. A tot-hom que hauria d'haver adquirit un mínim de coneixements a l'escola. No a nivell de batxillerat, sinó ja a nivell d'estudis primaris.

—*I què hi ha de la presència física del músic intèrpret al concert? Què és el músic actor?*

—El músic respon a la tècnica de tocar l'instrument; és a dir, un pianista està assegut i toca d'una manera determinada i el violinista d'una altra. Observar aquests moviments és molt interessant. S'ha comprovat que en un concert fet únicament amb música enregistrada el públic s'avorreix. No és el mateix estar davant d'un altaveu que davant d'un músic que es mou, encara que ja sabem, més o menys, com es mourà. Aquests moviments tenen gran importància i poden ésser la llavor d'una nova concepció de l'espectacle musical.

—*Com s'ha desenvolupat aquesta teoria del concert com a espectacle?*

—No és per la teoria que s'ha desenvolupat, sinó per la pràctica. De la mateixa manera que abans parlàvem de si era o no era vàlid renovar l'òpera o el ballet i que la renovació havia de fer-se a tots els nivells de música, espectacle, llibret, escenografia i públic, les col·laboracions que he fet amb Joan Brossa, més que experiències són motivacions, han plantejat problemes que, de vegades, donen la sensació d'experiència. Hem fet òperes, hem fet ballets, però això queda una mica a part, perquè més que una experiència, era agafar allò existent i replantejar-ho amb noves possibilitats. Sovint no ens hem plantejat de fer una òpera o un ballet, sinó que el material que teníem entre les mans ha definit el gènere. Explicaré una mica el mètode operatiu i descriuré què han estat aquestes col·laboracions amb Joan Brossa. Per exemple, una de les primeres feta l'any seixanta: *Satana*. Aquí, el marc operatiu fou la idea que els sons fossin produïts per la mateixa acció. Jo vaig fer una llista de sons triats per la seva qualitat com a tals, els quals posats en un ordre determinat, podien donar una seqüència interessant. En funció d'aquesta llista, Brossa va fer un primer esquema d'acció. Després vam completar cadascun la nostra part i vam acabar-ho. La primera idea era afegir-hi una orquestra que ho relligués tot, però després vaig veure que no calia. Els personatges en la seva actuació fan una sèrie d'accions sorolloses com per exemple, moure cadires o bé tirar galledes d'aigua, obrir i tancar ventalls, etc., tot amb continuïtat. Alhora les paraules són impactes produïts per una sèrie de fones. La resta eren els sorolls propis de l'acció. Aquesta obra, té un pròleg: abans d'entrar a la sala els espectadors troben un incendi al mig del carrer: uns senyors cremen partitures. I encara, hi ha una segona escena on es busca

la participació del públic tot repartint carraques. Hi ha un actor que llegeix un discurs de Franco mentre la gent fa so-
roll amb les carraques. Finalment, a la sortida hi ha un
castell de focs artificials. És un espectacle musical i escè-
nic, però no té res a veure amb l'òpera. Potser en aquell
moment n'havíem d'haver dit «teatre musical», però no se'ns
va acudir, el terme encara no existia. Una altra obra, de
l'any 64: *Concert per a representar*. Aquesta obra es va fer
expressament per a representar en una gran sala de la casa
de Ricard Gomis. En aquesta sala s'havia col·locat una petita
orquestra al davant, i al darrera i al costat dos jocs d'alta-
veus, respectivament. L'obra començava, formalment, amb
un màxim de música que aniria minvant amb el transcurs
de l'obra i un mínim d'acció que aniria augmentant. En la
primera peça, els músics tocaven i, a més, el director dema-
nava a persones del públic que s'aixequessin, deixant, així,
uns espais buits entre el públic. Aquesta era tota l'acció.
L'orquestra tocava, però, simultàniament, se sentien frag-
ments prèviament enregistrats, pels altaveus dels costats o
de darrera, produint sensació d'espai i com un diàleg de la
música al voltant del públic. Al segon moviment, uns grans
clowns s'asseien als llocs que havien quedat buits. Vam po-
der observar l'impacte que produeix en el públic tenir un
clown tan a la vora, que, de fet, està fent de públic, ja que
no fa res més que estar assegut i escoltar el que toquen.
Una situació molt irregular. En el tercer moviment, la mú-
sica ja és molt reduïda i uns actors tenen una escena. Un
noi jove tira cartes i una noia les entoma amb un caçapapa-
llones. Hi ha una solució musical plana, mínima i, en canvi,
hi ha un contrapunt rítmic dels actors. I amb això s'acaba
l'obra. Una altra és *Conversa*, de l'any 65. Durant un assaig,
hi ha interrupcions i els músics xerren entre ells de les seves
coses personals. Se'ns va acudir transportar aquestes xer-
rades al concert. Es tracta, doncs, d'una obra en què els
músics mentre toquen, tenen una conversa entre ells de to
poètic. A l'estrena d'aquesta obra, el públic restà ben se-
riós, mentre que els músics es petaven de riure, just al
contrari del que havíem pensat que havia de ser. Una altra
obra és *Triptic carnavalesc*. Té tres moviments. El primer
està escrit en forma de novella i hi ha un recitant que la
va llegint de la manera més monòtona que es pot llegir una
novella. La cantatriu canta vocalitzant i la resta d'instru-
ments, toquen. Tot a partir de la mesura d'aquest text llegit
per un actor com si ho fes a casa seva. El segon moviment

és a base de música tocada pels instruments i al final un breu poema cantat sense els instruments. Més que un poema, una frase. El tercer moviment és una lluita entre el cantant i els instruments. Cada vegada que comença a cantar, els instruments l'interrompen tocant fortíssim i ha de tornar a començar fins que al final aconsegueix col·locar tota la frase. La següent, l'any 66, fou *Suite bufa*. Aquí es plantejava fer un espectacle de tres personatges al voltant del piano: el pianista, la cantatriu i la ballarina. És l'obra més complexa de totes les que hem fet. Hi ha una vintena de *sketch* que es van succeint, però que sovint intercalen al·lusions entre ells com, per exemple, la cantatriu, la qual mentre canta va escrivint coses damunt del piano i passades algunes escenes torna a sortir vestida de dona de fer feines i neteja el piano mentre continua cantant. És força difícil de descriure la *Suite bufa*.

—*Quina mena de públic assistia a aquestes representacions?*

—Al *Concert per a representar* hi havia un públic especialitzat. Es va fer al Club 49, que era un grup que des de l'any quaranta-nou mantenia a Barcelona l'art d'avantguarda. Tot això es feia en privat. *Conversa* es va fer en un concert públic. La *Suite bufa* es va fer a Bordeus dins d'uns festivals d'art de recerca. El públic era molt divers, però va venir molta gent jove, universitaris, la gran majoria. Va estar molt ple i demanaren el bis complet. L'obra dura una hora i no es podia repetir perquè era molt cansat de fer. Ho van acceptar i va ser tot un èxit. Però això no ha tingut continuïtat.

—*Fins ara has parlat dels instruments des d'un punt de vista estrictament musical. Quines són les seves possibilitats des del punt de vista teatral?*

—D'un piano, tots sabem que se'n pot tocar el teclat, però també es pot tocar picant —a cops, prou suaus per no trencar-lo, és clar, i aleshores es transforma en un instrument de percussió. O en pots tocar, també, directament les cordes. Pots posar objectes entre les cordes per modificar la nota o la qualitat del so. A *Suite bufa*, per exemple, utilitzo uns micros de contacte que vaig fer construir expressament, que el mateix pianista col·loca en un moment determinat, entre les cordes, i produeix unes ressonàncies molt espectaculars. Una altra possibilitat és fer cànons amb cinta magnètica. Pots utilitzar el piano o d'altres instruments, enregistrant a mida que vas tocant. Reprodueixes allò enregistrat i ho

enregistres de nou en un altre magnetòfon i així successivament. És com una inclusió de l'electrònica a les possibilitats de l'instrument. Un sol pianista es pot convertir en vint o trenta, a base de multiplicar el que va fent.

—*Poden arribar a popularitzar-se aquestes sessions de teatre musical?*

—Des del punt de vista musical hi ha, principalment, dues classes de música popular: una és la que fa i conserva el poble i l'altra és la que es fa per al poble, perquè es gastí uns diners comprant-la, música de consum. Després existeix la música culta. Com pot arribar a l'abast del poble? D'una banda, s'ha d'aconseguir, com deia abans, elevar el nivell de la gent i això només es pot fer des de l'escola. D'altra banda s'ha de potenciar la possibilitat que tothom tingui accés a la música. Al Congrés de Cultura Catalana del 1976 es va treballar molt en aquest aspecte. Es recolliren una sèrie de propostes del que s'ha de fer per augmentar el nivell popular de la música i fer que, sense pèrdua de qualitat autèntica, pugui arribar a tothom.

—*Quines són les possibilitats de l'escriptura musical?*

—L'escriptura tradicional és, encara, utilitzable. De vegades, hi cal alguna matisació. Matisacions a determinats efectes, determinades maneres, que no estaven previstes en el sistema tradicional. On sí que s'han produït canvis importants és en els sistemes gràfics que deixen als intèrprets un marge molt gran quant a la interpretació, com uns esquemes d'improvisació sobre aquests gràfics. Això forma part d'un corrent que s'ha dit aleatori però que no ho és. A partir del moment en què es deixa en llibertat l'intèrpret, la peça pot ser molt aleatòria per a l'autor, però no per a l'intèrpret, perquè ell hi posarà tota la seva participació que serà perfectament subjectiva per més improvisada que sigui, i des del moment en què hi intervé una decisió subjectiva s'ha acabat l'aleatorietat. El fenomen autènticament aleatori està regit per lleis de probabilitat. Com a estructura són molt interessants els fenòmens regits per les probabilitats. Particularment l'estadística. Una estadística és fer una anàlisi d'un fenomen determinat i treure'n les lleis que el regeixen. Però també podem fer a la inversa: definir les lleis i, després, reproduir el fenomen amb els mateixos mètodes que fa servir l'estadística, fer l'anàlisi al revés. Aquest és el procediment en què estic treballant ara.

—*Tots els sons es poden reproduir en solfa?*

—Els sons, quant a nivell d'altura, sí. Quant a qualitat,

no. Per això, tradicionalment, els músics fan la diferència entre so i soroll. El soroll és, tècnicament, possible de reproduir gràficament per mètodes físics, però no per solfa. S'ha de descriure. Mentre es posin només les notes, siguin fetes d'una manera o d'una altra, es poden escriure en el sistema tradicional. Si vols uns efectes molt determinats, per escriure-ls s'ha de buscar un símbol que més o menys recordi el so que vol produir.

RÉSUMÉ

Entretien avec le compositeur catalan Josep Mestres Quadreny qui recueille les différents aspects de sa formation musicale entre 1945 et 1955 et qui fait aussi allusion à la situation du pays et à d'autres musiciens catalans contemporains. Mestres Quadreny nous fait aussi un analyse historico-sociologique des genres traditionnels du théâtre musical, tels que l'opéra, le ballet et la «zarzuela», version propre de l'Espagne du «sing-spiel» allemand, et une réflexion personnelle sur l'expérimentation actuelle dans le domaine de la musique d'avant-garde (musique électronique ou musique aléatoire) et sur les limites de l'écriture musicale. Mestres Quadreny consacre une bonne partie de son entretien à exposer en détail quelques-unes de ses expériences d'ensemble avec le poète et dramaturge catalan Joan Brossa à propos de l'application théâtrale des éléments du concert traditionnel, domaine du spectacle d'avant-garde dont nous pouvons leur considérer les pionniers.

RESUMEN

Entrevista con el compositor catalán de vanguardia Josep Mestres Quadreny, que recoge aspectos de su formación musical entre los años 1945 y 1955, haciendo referencia a la situación del país y a otros músicos catalanes contemporáneos.

Mestres Quadreny hace también un análisis histórico-sociológico de los géneros tradicionales del teatro musical como la ópera, el ballet y la zarzuela, particular versión española del *sing-spiel* alemán y una reflexión personal sobre la experimentación actual en el campo de la música de vanguardia, como la música electrónica o la música aleatoria y los límites de la escritura musical. Buena parte de esta entrevista con Mestres Quadreny es una explicación detallada de alguna de sus experiencias llevadas a cabo conjuntamente con el poeta y dramaturgo Joan Brossa y gira en torno a la utilización teatral de los elementos del concierto tradicional, ámbito del espectáculo vanguardista del que los podemos considerar pioneros.

RÉSUMÉ

Entretien avec le compositeur catalan Josep Mestres Quadreny qui recueille les différents aspects de sa formation musicale entre 1945 et 1955 et qui fait aussi allusion à la situation du pays et à d'autres musiciens catalans contemporains. Mestres Quadreny nous fait aussi un analyse historique-sociologique des genres traditionnels du théâtre musical, tels que l'opéra, le ballet et la «zarzuela», version propre de l'Espagne du «*sing-spiel*» allemand, et une réflexion personnelle sur l'experimentation actuelle dans le domaine de la musique d'avant-garde (musique électronique ou musique aléatoire) et sur les limites de l'écriture musicale. Mestres Quadreny consacre une bonne partie de son entretien à exposer en détail quelques-unes de ses expériences d'ensemble avec le poète et dramaturge catalan Joan Brossa à propos de l'application théâtrale des éléments du concert traditionnel, domaine du spectacle d'avant-garde dont nous pouvons leur considérer les pionniers.

SUMMARY

Interview with Josep Mestres Quadreny, a Catalan and postmodern composer, where there are included all the different aspects of his musical training between 1945 and 1955; he refers both to his country's situation and to other Catalan contemporary musicians. Mestres Quadreny also makes a historical and sociological analysis of the traditional genders of musical theatre, such as opera, ballet and «zarzuela» (a particular Spanish version of the German «*sing-spiel*») and a personal reflection both on the present experimentation in the field of postmodern music (electronic music and «aléatoire» music) and on the limits of the musical script. He devotes a great part of that interview to explain in detail some of his experiences together with Joan Brossa, a Catalan and postmodern poet and playwright, on the use of the elements of the traditional concert in the theatre, a field of the postmodern show where we can consider themselves the pioneers.

RÉSUMÉ

Entretien avec le compositeur catalan Josep Mestres Quadreny qui recueille les différents aspects de sa formation musicale entre 1945 et 1955 et qui fait aussi allusion à la situation du pays et à d'autres musiciens catalans contemporains. Mestres Quadreny nous fait aussi un analyse historico-sociologique des genres traditionnels du théâtre musical, tels que l'opéra, le ballet et la «zarzuela», version propre de l'Espagne du «*sing-spiel*» allemand, et une réflexion personnelle sur l'expérimentation actuelle dans le domaine de la musique d'avant-garde (musique électronique ou musicale aléatoire) et sur les limites de l'écriture musicale. Mestres Quadreny consacre une bonne partie de son entretien à exposer en détail quelques-unes de ses expériences d'ensemble avec le poète et dramaturge catalan Joan Brossa à propos de l'application théâtrale des éléments du concert traditionnel, domaine d'avant-garde dont nous pouvons nous considérer les pionniers.

JAUME MELENDRES

«MARY D'OUS» UN PUNT D'INFLEXIÓ

Un obstacle gairebé insalvable s'oposava fins ara a aquesta tasca: l'objecte de la crítica teatral —l'espectacle— era efímer. A diferència d'allò que passa en l'àmbit literari o plàstic, els productes dels quals són sempre disponibles i de forma invariable, el crític teatral comptava amb un lapse de temps brevíssim per a dur a terme la seva observació i estava condemnat, per tant, a ser un crític d'«actualitats», un comentarista, un transmissor de primeres impressions —primeres i sovint finals— condicionades per una nombrosa sèrie de factors extraartístics: el llançament publicitari de l'espectacle, les reaccions *in situ* dels espectadors, el seu propi «estat d'ànim» el dia de l'observació, els escrits dels col·legues —per parlar només dels factors imponderables. Així era impossible elevar la crítica teatral per damunt de la seva dimensió merament periodística.

Els avenços espectaculars de la tecnologia àudio-visual obren a la crítica teatral la possibilitat de ser realment crítica: a partir d'ara pot construir els seus mètodes i establir les seves conclusions, sempre provisionals, sobre els productes del passat, i amb la serenitat indispensable. Encara més, quan cada espectacle doni lloc a una gravació en vídeo (la qual, certament, comporta notables reduccions i malformacions), l'actualitat dels productes teatrals serà il·limitada, com ho és la dels grans textos sobre els quals s'ha bastit la crítica literària. Per totes aquestes raons, perquè creiem que per a la reflexió teòrica tot és actual, ens sembla oportú publicar ara un treball sobre un muntatge «vell» de vuit anys, que no és a les cartelleres (com *Les payans* de Balzac no és als aparadors permanentment) però que, en canvi, pot ser llegit sempre que es vulgui; que no forma part, només de la nostra memòria, i per tant del nostre oblit, sinó que és a l'abast de la nostra mirada i, per tant, del nostre pensament.

Però encara hi ha altres raons que justifiquen la tria.

La mateixa impossibilitat de «consultar» tantes vegades com sigui necessari l'original escènic —l'espectacle— ha fet que el crític teatral tendeixi a donar un tracte privilegiat a

MARY D'OUS, UN PUNT D'INFLEXIÓ

Aquest treball, que recull els resultats d'un seminari realitzat pel Departament de Ciències Teatral de l'Institut del Teatre de Barcelona sobre «Anàlisi d'espectacles gravats en vídeo», s'inscriu en l'esforç cada dia més generalitzat arreu del món però encara insuficient a Catalunya, per conferir a la crítica teatral, tal com avui es diu, el seu veritable estatut de reflexió teòrica independent.

Un obstacle gairebé insalvable s'oposava fins ara a aquesta tasca: l'objecte de la crítica teatral —l'espectacle— era efímer. A diferència d'allò que passa en l'àmbit literari o plàstic, els productes dels quals són sempre disponibles i de forma invariable, el crític teatral comptava amb un lapse de temps brevíssim per a dur a terme la seva observació i estava condemnat, per tant, a ser un crític d'«actualitats», un comentarista, un transmissor de primeres impressions —primeres i sovint finals— condicionades per una nombrosa sèrie de factors extraartístics: el llançament publicitari de l'espectacle, les reaccions *in situ* dels espectadors, el seu propi «estat d'ànim» el dia de l'observació, els escrits dels col·legues —per parlar només dels factors imponderables. Així era impossible elevar la crítica teatral per damunt de la seva dimensió merament periodística.

Els avenços espectaculars de la tecnologia àudio-visual obren a la crítica teatral la possibilitat de ser realment crítica: a partir d'ara pot construir els seus mètodes i establir les seves conclusions, sempre provisionals, sobre els productes del passat, i amb la serenitat indispensable. Encara més, quan cada espectacle doni lloc a una gravació en vídeo (la qual, certament, comporta notables reduccions i malformacions), l'actualitat dels productes teatrals serà il·limitada, com ho és la dels grans textos sobre els quals s'ha bastit la crítica literària. Per totes aquestes raons, perquè creiem que per a la reflexió teòrica tot és actual, ens sembla oportú publicar ara un treball sobre un muntatge «vell» de vuit anys, que no és a les cartelleres (com *Les paysans* de Balzac no és als aparadors permanentment) però que, en canvi, pot ser llegit sempre que es vulgui; que no forma part, només de la nostra memòria, i per tant del nostre oblit, sinó que és a l'abast de la nostra mirada i, per tant, del nostre pensament.

Però encara hi ha altres raons que justifiquen la tria.

La mateixa impossibilitat de «consultar» tantes vegades com sigui necessari l'original escènic —l'espectacle— ha fet que el crític teatral tendeixi a donar un tracte privilegiat a

aquella part del producte més susceptible d'estudi reposat i de lectura repetida, a l'element més tangible, menys efímer del conjunt: el text. Però quin text? Aquell, simplement, que és sinònim de *diàlegs* al servei d'una història, d'un *argument* en el sentit aristotèlic del concepte. Encara que hagués de manllevar les seves eines al crític literari, el crític teatral se sentia segur en aquest terreny, protegit per criteris d'origen acadèmic i solvent. Probablement no hi ha hagut gaires crítics que pensessin que el teatre és, només, literatura escenificada, però tots s'han vist, ens hem vist, obligats a actuar com si ho creguéssim. ¿Com judicar la feina d'un actor o d'una actriu si no agafem com a criteri la seva capacitat o incapacitat per a *interpretar* una realitat prèvia? I com judicar la vàlua d'aquesta realitat —el personatge— si no la contemplem en funció de la seva adequació a un desenvolupament argumental, tal com ho fariem amb una novella o una narració? El crític teatral no és conservador per naturalesa ni per ideologia personal: si rebutja determinades formes teatrals —les no aristotèliques— això es deu a un mer desig de supervivència. No són les úniques que pot entendre i acceptar, com a persona, però són les úniques de les quals pot parlar amb propietat en l'exercici del seu ofici.

És lògic, doncs, que la crítica teatral s'hagi sentit desconcertada davant els espectacles d'Els Joglars: neixen del mim convencional però ràpidament se n'aparten i esdevenen representacions de textos no solament sense diàlegs sinó, per escriure, no escrits damunt de cap paper. Però el problema més gran per al crític davant d'Els Joglars és una altra absència: la d'un argument. Els espectacles de la primera etapa d'Els Joglars no expliquen cap *història*, però tampoc no són un simple *collage* d'imatges, un *show* a la manera de Marceau. Què són, doncs? Davant el dubte, la crítica es va decantar cap a un elogi gairebé unànime, lloà el virtuosisme tècnic dels còmics i aplaudí l'humor corrosiu de Boadella. Però secretament es sentia agredida i maltractada perquè era conscient que no podia fer altra cosa que dissimular la seva incapacitat de dir alguna cosa que no pogués dir qualsevol espectador.

Hem triat *Mary d'Ous* perquè és el punt culminant d'aquesta concepció teatral basada en l'absència de línia argumental. Culminant i darrer.

En efecte, a partir de *Mary d'Ous*, Els Joglars fan un tomb de cent vuitanta graus. *Alias Serrallonga*, l'espectacle

següent, ja no pertany al mateix univers. I això no es deu —en contra d'allò que van creure molts— al fet que els actors parlessin (en realitat, més que parlar o enraonar, deien paraules), sinó a la seva submissió a una estructura narrativa. Per primera vegada, Els Joglars ens expliquen una història, ens presenten comportaments generats pel comportament d'un personatge central, per un conflicte personal, per un *protagonista*.

L'entusiasme de la crítica fou encara més unànime. Però fent veure que aplaudien el seu atreviment formal (un atreviment que tothom sabia inspirat en l'*Orlando furioso* de Ronconi), estaven agraint a Boadella, en realitat, el seu retorn a un terreny que no posava la crítica tan en evidència, que no la confrontava d'una manera tan brutal amb les seves hipoteques.

Els autors d'aquest treball estem convençuts que *Mary d'Ous* és l'espectacle més actual d'Els Joglars perquè és el que posa més de manifest les mancances actuals de la crítica dramàtica i aquell que ens dóna més raons i més imatges per mirar de superar-les. Estem convençuts que només intentant l'anàlisi de les obres no convencionals, la crítica de teatre assolirà el grau d'autonomia que exigeix, fins i tot, el més convencional dels productes escènics.

Comptem, doncs, que el lector interessat pot tenir accés al document àudio-visual existent de *MOD*; però, així i tot, ens ha semblat fonamental acompanyar aquest treball d'anàlisi d'una sinopsi fotogràfica de *MOD* com a referència immediata del caràcter ben poc convencional de *MOD*, almenys de la seva part visual.

Finalment, com a introducció a aquesta lectura de la representació de *MOD*, transcrivim el text que Els Joglars redactaren per al programa de mà:

«*Mary d'Ous*. Variacions sobre dos temes. Espectacle començat a Pruït (Barcelona) el juny del 1972. Acabat a Barcelona a primers de desembre del mateix any. La intenció formal d'aquest espectacle pot resumir-se en la provatura d'aconseguir un màxim d'eficàcia escènica, amb un mínim d'elements argumentals i escenogràfics. El muntatge va sorgir sobre improvisacions i estudis realitzats pels actors a l'entorn del tema genèric de l'estructura de la música transportada al procés dramàtic (cànon, fuga, contrapunt, variacions de tema, etc.). No ens cal aclarir cap més concepte sobre l'espectacle, ja que no es tracta de teatre literari o "d'idees". El públic queda en llibertat per a enregistrar sen-

siblement allò que millor li sembli, tal com ho faria davant d'una obra plàstica o musical. Hem volgut aconseguir un llenguatge més a prop dels sentits que de l'especulació purament intel·lectual, sense prejudicar, però, la possibilitat que cada espectador pugui formar les pròpies conclusions a partir de les imatges i dels sons que li són lliurats des de l'escena.»

La crítica artística respon sempre a una mateixa voluntat: esbrinar on rau la coherència d'una creació, quines són les raons de la seva solidesa profunda, quins els elements que —combinats amb art— li permeten ser una nova realitat intel·ligible, diferent i diferenciable de les altres. En darrer terme, la crítica recorre necessàriament al criteri de l'adequació entre el mode de representació i la cosa representada. Per tant, la primera preocupació del crític és descobrir el veritable objecte de l'obra analitzada: de què ens parla aquesta obra.¹

Sovint, el problema és senzill: al teatre, es sol parlar directament dels homes i les dones. Aleshores, la categoria teòrica de *personatge* basta per a valorar el producte —almenys en els seus trets més importants. L'estructura de l'obra és reductible, al capdavall, a una estructura psicològica prototípica, a la similitud (per el·lipsis que hi hagi) entre el comportament d'un personatge i el d'una persona.

Però la categoria «personatge» és del tot inoperant quan veiem *Mary d'Ous* (MOD, a partir d'ara). MOD no parla directament de les persones sinó del llenguatge de les persones. Ara bé, no ho fa a la manera de Bernard Shaw a *Pygmalion*, que tracta de l'enfrontament entre individus que, pel fet de pertànyer a classes socials diferents, parlen d'una manera diferent. MOD és una paròdia, i només a partir d'aquesta categoria podem analitzar-lo.

Cal precisar, doncs, en primer lloc, què significa paròdia: és, etimològicament, un *cant al costat d'un cant*. Un llenguatge (en aquest cas, escènic) elaborat no pas a partir de la realitat directament i tendent a reproduir-la de manera artística, sinó a partir de formes d'expressió artística de la

1. El fet que normalment el resultat d'aquesta investigació s'expressi en termes tan primaris com «bo», «dolent», «interessant», «original» i altres de similars és purament secundari. En sigui conscient o no, li ho paguin bé o malament, sigui mig analfabet o culte, el crític sempre mira de parlar de la coherència entre un objecte i el seu mode de representació.

realitat prèviament codificades. La paròdia és llenguatge artístic sobre el llenguatge artístic, és a dir, metallenguatge.

Certament, l'art és sempre una creació de llenguatge sobre el llenguatge, però només és paròdic quan reuneix dues condicions:

- a) Ser utilitzat conscientment amb aquesta intenció.
- b) Pretendre alertar l'espectador (o el lector) sobre l'ús del llenguatge artístic, sobre la seva capacitat de distorsionar la mateixa realitat que aspira a reflectir.

Tota paròdia és, per tant, ús i refús d'un codi lingüístic, el resultat d'un retret i d'una seducció. Només parodia l'òpera aquell que la coneix i l'aprecia, aquell qui en sap els límits i el poder. L'objectiu de l'artista paròdic no és mai *destruir* el llenguatge que fa servir de base, sinó posar-ne de manifest el caràcter social, o sigui, convencional, i la càrrega semàntica, amb independència dels continguts concrets que intenta transmetre.

La paròdia és crítica de comportaments en la mesura que és crítica de les formes d'expressió d'aquests comportaments. Això ens permet diferenciar-la d'un altre concepte que molt sovint apareix com a sinònim seu: la caricatura. La caricatura treballa directament amb la realitat segons l'operació que consisteix a *imitar-la de manera selectiva per tal de produir efectes còmics*. La paròdia, en canvi, treballa selectivament amb imitacions selectives: la seva matèria primera no és la realitat, sinó els codis artístics. La realitat no és parodiabile. Només ho és l'art. L'individu pot ser caricaturitzat; només l'espècie i el *gènere* poden ser parodiats.

La superioritat estètica de la paròdia sobre la caricatura no rau únicament en el fet que la primera exigeix un grau més elevat de preparació tècnica, de bagatge cultural i de sensibilitat artística, sinó —paradoxalment— en la seva major capacitat per a desemmascarar, ultra el llenguatge, la realitat. Com diria un pagès o diria Brecht —el gran parodiador del segle xx—, la millor drecera és el camí més llarg. La paròdia fa més volta però arriba abans perquè, a diferència de la caricatura que treballa directament «amb les mans», utilitza un instrument, una eina: l'art ja construït, acumulat pels altres. Un codi no és res més que un instrument, una màquina que barreja elements i els catalitza d'acord amb la mateixa estructura de la màquina.

Caldria afegir, finalment, que la paròdia no és una forma expressiva de pretensió analítica. Mostra sense demostrar; destrueix certes de clixé, revela evidències amagades, però no raona.

L'anàlisi de *MOD* consistirà, doncs, a esbrinar en què es fonamenta el caràcter paròdic de l'espectacle i a intentar comprendre quins inconvenients es deriven, des del punt de vista de la coherència expressiva, del fet d'apartar-se voluntàriament o no de l'opció inicial.

1. ELS ELEMENTS PARÒDICS DE *MOD* EN EL CAMP VISUAL

1.1. EL GEST

El primer tret del gest, a *MOD*, és el seu refús de tot naturalisme: no intenta mai copiar o reproduir el gest real d'una persona o d'un conjunt de persones. És un signe construït a partir de l'experiència, però que no reflecteix directament aquesta experiència, no la reproduïx a la manera d'un actor que imita, per exemple, el gest d'un agricultor o d'un jutge.²

Ara bé, el caràcter sintètic, i per tant abstracte, del gest de Joglars a *MOD* no basta per a definir-lo com a paròdic. Aquesta propietat també la trobem en el mim convencional, que opera sempre a través de l'estilització, a la manera del caricaturista. Allò que ens permet definir-lo realment com a paròdic és el fet que, a *MOD*, no es sintetitzen gests reals, sinó codis expressius procedents de gèneres artístics diversos. El gest de Joglars és alhora tributari de l'òpera, de la tragèdia, del melodrama romàntic, del còmic, de la foto-novella i, naturalment, del mim. Un sol gest és la confluència de tot un conjunt de codis artístics que, normalment, l'espectador consumeix per separat. El gest de Joglars, a *MOD*, posa de manifest aquestes procedències diverses però, en barrejar-les, n'enfosqueix els límits. I, en la mesura que,

2. Un actor naturalista que, per exemple, interpretés un jutge triaria com a model el jutge més jutge de tots: un model real. L'actor de Joglars, en canvi, inventa un gest que cap jutge no faria mai, però que tots els espectadors atribueixen als jutges.

a despit del caràcter abstracte del gest, l'espectador el reconeix i s'hi reconeix, Joglars formula sense paraules dos missatges complementaris:

a) Un missatge d'ordre social: no hi ha naturalitat, no hi ha expressió pura de sentiments purs. L'ésser humà s'expressa mitjançant fórmules o convencions que han donat lloc a modes artístics diferenciats.

b) Un missatge d'ordre estètic: atès que podem construir un gest perfectament identificable barrejant aquests modes artístics diversos, qualsevol d'ells, individualment, és insuficient per a reflectir tota la complexitat d'un gest humà. Dit amb altres paraules, un gènere artístic és una reducció empobridora, tendent a presentar sota un únic registre (el tràgic, per exemple) comportaments que, de fet, en tenen molts. A la manera dels artistes conceptuals, estrictes contemporanis de Joglars, *MOD* postula l'abolició dels gèneres artístics en denunciar el seu caràcter reductor, simplificador.³

Però *MOD* encara va més lluny. Per tal de reforçar el caràcter paròdic del gest (que és d'ordre qualitatiu), Joglars recorre a una operació d'ordre quantitatiu: la repetició, que es manifesta de dues maneres:

a) Reproduint moltes vegades, separades en el temps, un mateix gest (batre ous, trucar a la porta).

b) Multiplicant en un mateix moment un únic gest.

El primer mode de repetició (diacronia) tendeix a mostrar que la pretesa singularitat de cada gest (un comportament irrepètible per una situació igualment irrepètible) és falsa del tot: el gest domèstic-sentimental és mecànic, reflex. Cada dia és igual.

El segon mode de repetició (sincronia) tendeix a mostrar el caràcter general d'allò que creiem individual. No sols fem el mateix que vam fer ahir sinó que, al mateix moment, ho fan els altres; milions de persones expressen de forma simultània i idèntica sentiments que creuen únics, acabats de néixer per primera vegada.

3. Això no significa que Boadella sigui un artista conceptual, ni que les seves creacions puguin ser adscrites a aquest moviment, sinó, només, que participa d'unes preocupacions estètiques similars des d'alguns punts de vista.

Aquesta doble operació, quantitativa i qualitativa, en comporta una altra: la pluralència. *MOD* ens demostra constantment que qualsevol gest pot tenir més d'un significat i —encara més— que aquests significats diversos són, sovint, oposats des del punt de vista del sentit comú. Cada gest té un significat socialment admès i un significat no admès i profund. Batre els ous de la truita, per exemple, assoleix a *MOD* una categoria eròtica barrejada d'agressivitat, de la mateixa manera que trucar a la porta apareix com l'anunci d'una penetració.⁴ En altres paraules, a *MOD* darrera cada gest «amorós» hi ha un gest criminal: darrera cada fallus hi ha un ganivet, i viceversa.

1.2. L'ESCENOGRAFIA

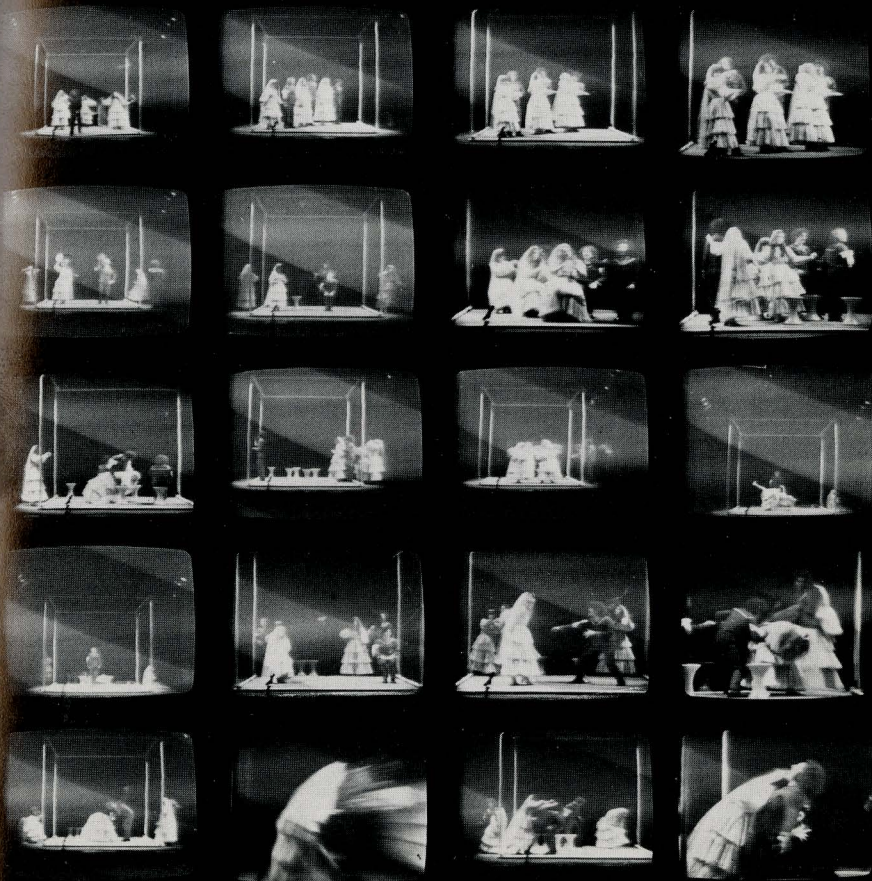
El desdoblament funcional del gest reposa sempre, a *MOD*, en un desdoblament funcional de l'escenografia, en la seva plurifuncionalitat.

Aquest fet el podem constatar en la primera imatge visual de l'espectacle, que neix del vestuari dels actors. Van vestits d'una manera ambigua. El vestit de les dones és a mig camí entre el que duu una núvia i el que llueix una nena que fa la primera comunió. Els dels homes es mou a cavall del vestit del combregant i de l'uniforme del capità.

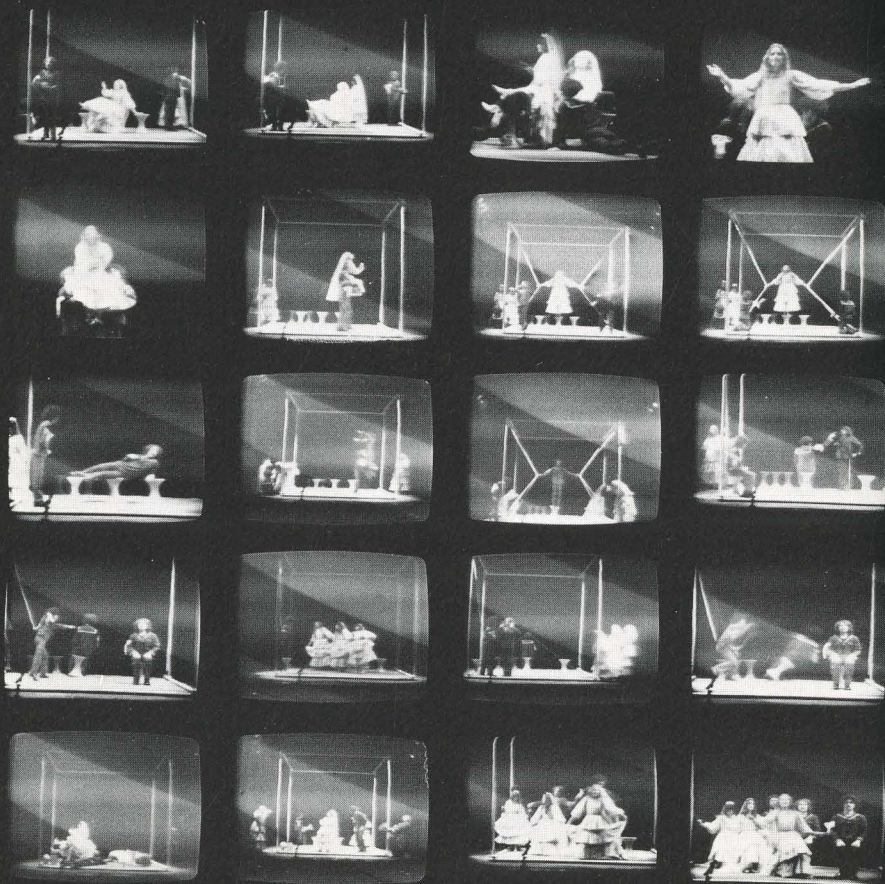
Evidentment, aquesta ambigüitat vestimentària del *MOD* prové d'una ambigüitat idèntica en la vida real. Durant molts decennis, el vestit infantil no va ser altra cosa que una *paròdia* del vestit adult; altra cosa que el reflex d'un estatut futur dividit en sexes: el símbol de la dona era la seva virginitat, el símbol de l'home, la seva capacitat d'ordenar el món. Però l'aportació de Joglars a *MOD* no rau en el fet de posar de manifest allò que els historiadors poden demostrar documentalment, sinó en la seva capacitat de mostrar altres pluralències: a *MOD*, el vestit virginal

4. Justament la importància que tradicionalment les classes altes han donat —i encara donen— als aspectes de l'educació coneguts amb el nom d'«urbanitat» prové, en part, de la por d'aquestes classes a l'ambigüitat del gest. Amb les normes d'urbanitat es pretén, sobretot, transmetre l'hàbit d'un gest neutre, d'un gest sense significat propi, sense contaminació vital. Un gest *públic* (enfront del gest privat, reservat als actes de reproducció i d'higiene) no ha de donar lloc a cap mena d'ambigüitat, no ha de traïr desigs que, per definició, es creuen inconfessables.

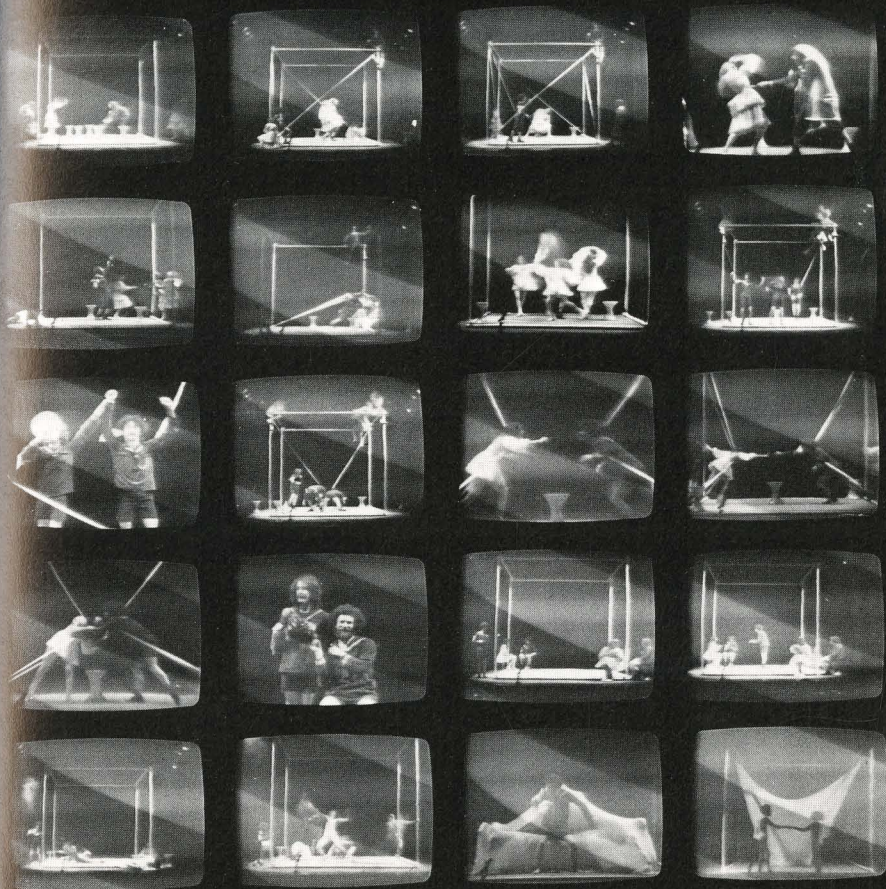
PARÒDIA de l'abast de les relacions domèstic-sentimentals de John i Mary. L'estructura cúbica situa imaginaris interiors i exteriors domèstics mentre que la indumentària dels actors és, en les dones, a mig camí entre el vestit de núvia i el de primera comunió i, en els homes, a mig camí entre el vestit de primera comunió i l'uniforme símbol de la seva autoritat. Uns tamborets es transformen successivament en accessoris de significat proveït per l'ús que en fan els personatges. La representació avança amb les combinacions i les repeticions d'una escarida situació domèstica que es succeeixen, indistintament, en simultaneïtat i diacronia, que renoven constantment el sentit de la *paròdia* per la connotació del joc dels actors que fa servir únicament una gestualitat feta de la superposició de diferents codis gestuals simplificats, alguns noms propis (John, Mary, Super, Semi), melodies i sons onomatopèics que prenen sentit a través del contingut expressiu —paralingüístic— de la inflexió.



CARICATURITZACIÓ de l'exercici del poder (personatges anomenats Super i Semi) i les seves repercussions sobre la *paròdia* inicial de les relacions domèstic-sentimentals de John i Mary amb un ús caricatural de tots els elements en joc des del principi, excepte la indumentària, que sofreix mutacions que canvien l'aspecte dels personatges. Un canvi considerable en la forma de fer progressar la narració en aquesta part de l'espectacle abandona la paròdia i la fa avançar en seqüències argumentals quasi convencionals: els oprimits John i Mary actuen per veure millorat el seu estatus però són vexats cruelment fins que John decideix passar a la violència.



Ara, els llenguatges anteriors es neutralitzen per la via de l'estilització i de l'abstracció dels codis gestuals i de la visualització dels personatges que han fet desaparèixer els atributs que els proporcionava la indumentària, encara que hi romanen sense neutralitzar completament els codis sonors i l'esbós de moltes de les situacions inicials. La representació avança ara més ràpidament com una exposició simbòlica del resultat de l'enfrontament de la paròdia de les relacions domèstic-sentimentals amb les de la caricatura de l'exercici del poder. El poder del Poder és simbolitzat per una tela elàstica que passa de ser un tàlem que el magnifica amb un referent precís —sovint, en la caricatura, Super havia recordat Franco—, a representar un material que engoleix els cossos o a la imitació d'una viscera que pot controlar a voluntat. Aquest joc final, fortament visual, sintetitza, encadenant-la en un sol moviment gairebé coreogràfic, tota la peripècia anterior.



de la núvia-adolescent acaba transformant-se en el vestit d'una vedette de revista: un vestit difícil de posar i fàcil de treure. L'artifici del vestit amaga la facilitat del nu. El destí final de la combregant és convertir-se en núvia, i el destí de la núvia és excitar el mascle-marit, el mascle-espectador. Joglars procedeix matemàticament: si b és igual a a , i b és igual a c , c és igual a a . Molta gent sap que les nenes de primera comunió fan de vedette. *MOD* ens revela la proposició inversa.

Aquesta plurifuncionalitat del vestuari s'observa també en l'utilitatge. Els mòduls —no significants— que primer serveixen com a tamborets acaben transformant-se en fallus i en criatures de bolquers. Aquestes transformacions són, per dir-ho així, contaminants de significació: el fet d'utilitzar un tamboret en funcions de nen implica, tàcitament, que el nen és, en el marc familiar, un moble més.

La multiplicació de funcions d'un mateix element és molt habitual en el teatre per raons d'economia. No hi ha cap dubte que a *MOD* també respon a aquestes raons, però a diferència de la majoria d'espectacles escenogràficament modestos, *MOD* l'assumeix i aprofita dramàticament. En mans de Joglars, la plurifuncionalitat escenogràfica és una operació analògica de la mateixa família que la metàfora, figura basada en l'ús d'un mot per a expressar una cosa que té, per a aquell que el fa servir, una certa semblança amb el significat literal de la paraula.

MOD, a més a més, revela una llei —sovint oblidada— en l'ús de la metàfora escènica: l'eficàcia de la plurifuncionalitat està en relació inversa amb el nombre de transformacions de cada element i en relació directa amb la concreció d'aquests elements. Com menys gran és el nombre de transformacions i com més concrets són els objectes, més clares i significatives són les analogies derivades de les transformacions. Això es fa palès, per exemple, en el cas de l'estructura cúbica de mecanotub. Aquesta estructura és un element abstracte i s'utilitza, almenys, en quatre funcions distintes (com a delimitació de l'espai escènic; en funció de llar familiar; com a metàfora de «sistema» o societat i com a simple practicable). El fet que el mecanotub no tingui en ell mateix cap significat i que successivament n'hi siguin atribuïts tants, provoca a la llarga la confusió de l'espectador a l'hora de llegir les analogies: quan un actor s'enfila per l'estructura, ¿s'està «enfilant per les parets» o, simplement, la fa servir de suport? Aquesta excessiva superposició de diverses fun-

cions concretes (significants o no) en un mateix element abstracte també la trobem en l'ús de la tela elàstica.

1.3. EL SO

A *MOD* s'utilitzen tres tipus d'elements sonors: la paraula (només sota la forma de noms propis com John, Mary, Super o Semi), la melodia i l'onomatopeia.

El caràcter paròdic de les tres categories d'elements sonors és evident. L'onomatopeia defuig de forma deliberada qualsevol pretensió realista i prové directament del còmic («cataclín-clin-clin»); la melodia suscita en el públic (però només en el públic català d'una determinada generació) records històrics concretíssims i alhora els ironitza en elevar a la categoria de música selecta la sintonia d'un consultori radiofònic sentimental que fou sota el franquisme l'encarnació diària de l'ensinistrament ideològic de milions de dones; la paraula, en fi, procedeix del cinema americà en el cas de *John* i *Mary* i el seu ús habilíssim posa de manifest, sense haver de recórrer a discursos enraonats, l'oposició flagrant entre uns models de comportament assumits a través del consum artístic i uns comportaments reals del tot allunyats d'aquells models.

Però si l'àmbit sonor de *MOD* ens ofereix les millors mostres de virtuosisme paròdic, també és el que fa més evident el gran problema de l'espectacle: la manca de rigor en l'ús d'aquest llenguatge. Les altres dues paraules emprades a *MOD*, «Super» i «Semi» no pertanyen a l'univers paròdic. Són al·lusions directes a la realitat, no filtrades per cap gènere artístic, i tenen, per tant, d'acord amb tot el que hem dit abans, un caràcter caricatural: «Super» és igual a Franco; «Semi» vol dir Carrero Blanco. Darrera cada nom hi ha un personatge perfectament identificable, a diferència d'allò que passa amb «Mary» i «John».

2. LES DESVIACIONS RESPECTE A L'OPCIÓ PARÒDICA

Si bé hem dit, al començament, que *MOD* utilitza bàsicament el llenguatge paròdic, això no significa que aquest sigui l'únic registre de l'espectacle. A partir d'un moment

determinat, el llenguatge paròdic cohabita escènica­ment amb altre codis lingüístics i perd el seu caràcter —per dir-ho així— predominant o exclusiu. Va semblar-nos interessant, doncs, en el curs de l'anàlisi, dividir l'espectacle en tres blocs segons el criteri del llenguatge predominantment utilitzat. Aquesta hipòtesi de treball ens va permetre descobrir que a *MOD* coexisteixen tres blocs dramaturgics diferents.

En efecte, amb l'aparició a escena del Poder l'espectacle entra de forma clara en el terreny de la caricatura, de la imitació burlesca i estilitzada de personatges reals: Super i Semi, el totpoderós i el seu favorit. Altrament dit, la caricatura es fa predominant en el mateix moment en què l'objecte de l'espectacle canvia i en comptes de ser les relacions domèstic-sentimentals és l'exercici del poder polític i les seves repercussions sobre aquestes relacions. Sembla, doncs, que a *MOD* existeix una certa connexió entre el grau d'abstracció del llenguatge i la matèria sobre la qual s'aplica. Joglars usa la paròdia (més abstracta que la caricatura) precisament en el tractament de l'àmbit de la vida social que ells coneixen millor, d'una manera més directa i personal; en canvi, quan entren al terreny de l'exercici del poder polític, molt més allunyat de l'experiència individual, es decanten sensiblement cap a un llenguatge menys elaborat artísticament, més concret en la mesura que s'imiten persones concretes i no, com en el cas de John i Mary, comportaments prototípics. *MOD* sembla demostrar que també en el teatre la capacitat d'abstracció augmenta en proporció directa amb el nivell de coneixements concrets. Així, l'ús de la caricatura vindria a ser, a *MOD*, un recurs tendent a compensar, amb imatges que l'espectador de l'època podia identificar fàcilment, la dificultat dels creadors per parlar en termes generals i prototípics del poder polític.

Ultra la paròdia i la caricatura, apareix a *MOD* un altre tipus de llenguatge que hem qualificat de simbòlic perquè els elements materials en què es basa (el cos de l'actor, l'utillatge, etc.) perden totalment la seva identitat i pretenen representar conceptes o coses diferents com, per exemple, el cor que batega en la darrera escena de l'espectacle, fet amb els cossos dels actors. Aquestes transformacions són d'un ordre diferent a l'ordre metafòric al qual hem alludit abans, basat en l'analogia i la plurifuncionalitat, molt freqüent a la primera meitat de l'espectacle. El tamboret-criatura que hem esmentat més amunt no pretén *fer* un nen amb un tamboret, sinó crear una ambigüitat visual que faci

pensar a l'espectador, per un instant, que de vegades tractem les criatures com si fossin mobles. El tamboret no perd mai la seva identitat. En canvi, els cossos que constitueixen el cor final deixen de ser cossos i es transformen en les parts, *no significants* en elles mateixes, d'un altre tot. Un tot —cal afegir— de caràcter abstracte perquè, òbviament, no té cap pretensió realista: el cor de *MOD* no és un cor humà construït amb enginy teatral, sinó la representació escènica d'una humanitat que batega; no ens diu que la humanitat sigui un cor, o que en tingui, sinó que la societat té una vida pròpia, fràgil i potent alhora. Aquest cor és el *símbol* de la vida.

Tot l'últim bloc de l'espectacle (d'altra banda, molt breu) recorre predominantment a aquest tipus de llenguatge que, abans de *MOD*, Joglars mai no havia utilitzat. La nostra hipòtesi és que el fa servir per primera vegada perquè *MOD*, si bé és l'últim espectacle que no explica una història, és el primer, en la trajectòria de Joglars, que pretén transmetre un missatge global, dir alguna cosa a més a més de les que va dient amb cada imatge parcial. I aquest missatge, atès que *MOD* no explica una història exemplar, només el pot formular amb aquest llenguatge de naturalesa simbòlica.

Tenim, per tant, a *MOD*, tres blocs dramàtics, alhora identificables per la matèria tractada i pel llenguatge utilitzat. Al primer bloc la matèria són les relacions domèstic-sentimentals, i el llenguatge, la paròdia; al segon, la matèria és el poder, i el llenguatge, la caricatura; al tercer, es tracta de transmetre un missatge, és a dir, treure una conclusió sobre l'acció del poder damunt la vida privada, i el llenguatge hi és simbòlic.

Podríem dir, doncs, que *MOD* és el primer espectacle de Joglars on hi ha desenllaç, tot i no haver-hi història. En altres paraules, la voluntat de formular un missatge ha fet que Joglars haguessin d'adoptar una fórmula dramàtica que, malgrat les aparences, és de tipus convencional: l'estructura de l'exposició, nus i desenllaç. Veiem, en efecte, que els tres blocs (i els llenguatges predominants a cadascun d'ells) corresponen als tres moments característics del teatre argumental: en el primer se'ns exposa la situació; en el segon, se'ns mostra l'enfrontament entre els individus i el poder polític; en el tercer, se'ns dóna el resultat (pessimista) d'aquest conflicte.

L'adopció d'aquesta estructura sense la inclusió simultània del seu complement tradicional (l'argument basat en la peripècia d'un protagonista) constitueix la singularitat

màxima de *MOD*, allò que el fa diferent de tots els altres espectacles de Joglars, tant anteriors com posteriors. Però alhora és, potser, la raó de les seves febleses internes, no sols perquè comporta la presència de tres ordres lingüístics diferents que dilueixen de forma progressiva l'opció paròdica inicial, sinó sobretot perquè el missatge final és expressat a través d'un llenguatge que no havia format part de la demostració i té, per tant, el caràcter d'un afegitó artificios i, fins a cert punt, arbitrari en la mesura que hauria pogut dir exactament el contrari del que diu sense haver d'alterar les parts precedents de l'espectacle: a diferència de la dramaturgia naturalista, que diu en termes dramàtics allò que ha estat demostrant en termes igualment dramàtics, o de la dramaturgia brechtiana, que resumeix en termes no dramàtics allò que ha demostrat dramàticament, *MOD* formula en llenguatge simbòlic allò que no ha expressat ni en llenguatge paròdic ni en llenguatge caricatural: el conflicte entre l'esfera domèstic-sentimental i l'esfera del poder polític es tradueix a *MOD* en un conflicte entre llenguatges i la solució d'aquest conflicte en un llenguatge que no és la resolució dialèctica dels dos anteriors.

Per tot això podem dir que *MOD* és un espectacle de crisi, en el doble sentit de la paraula: punt de màxima tensió (entre llenguatges) i punt d'inflexió entre una etapa basada en l'absència de missatge únic (en benefici d'una pluralitat de missatges parcials del mateix signe ideològic), i una etapa posterior on la pretensió de formular aquest missatge únic i rigorosament deduït d'allò que veiem i sentim a l'escenari exigirà completar l'estructura aristotèlica de l'exposició, nus i desenllaç amb la incorporació de la figura protagonista, visible o invisible, positiva o negativa, amb la presència d'un Serrallonga heroic, d'un Ubú malgirbat, d'uns catalonians decrepits i entranyables o d'un cervell amagat que manipula amb fortuna desigual el marcador simultani de totes les temptacions totalitàries.

RESUME

JAUME MELENDRES

Ce travail recueille les résultats d'un séminaire organisé par le Département de Sciences Théâtrales de l'Université de Barcelone sur «L'Analyse des spectacles scéniques en vidéo»; il fait partie de l'effort, de plus en plus particulièrement généralisé, qui veut octroyer à la culture théâtrale, tel qu'on le dit aujourd'hui, son véritable statut de réflexion théorique indépendante.

RESUMEN

Este trabajo recoge los resultados de un seminario realizado por el Departament de Ciències Teatrals de l'Institut del Teatre, de Barcelona, sobre «Análisis de espectáculos grabados en video», y se inscribe en el esfuerzo, cada día más generalizado en todo el mundo, para conferir a la crítica teatral (utilizamos una expresión actual) su verdadero estatuto de reflexión independiente.

Hemos escogido *Mary d'Ous*, espectáculo de Els Joglars, porque es el punto culminante de una concepción teatral basada en la ausencia de línea argumental. Culminante y última. En efecto, a partir de *Mary d'Ous*, Els Joglars dan un giro de ciento ochenta grados. *Àlias Serrallonga*, su espectáculo siguiente, ya no pertenece al mismo universo.

Estamos convencidos de que *Mary d'Ous* es el espectáculo más actual de Els Joglars porque es el que pone más de manifiesto las limitaciones actuales de la crítica dramática y el que nos da más razones y más imágenes para procurar superarlas.

Transcribimos un fragmento del texto que Els Joglars redactaron para el programa de mano: «*Mary d'Ous*. Variaciones sobre dos temas. Espectáculo empezado en Pruit (Barcelona) en junio de 1972. Acabado en Barcelona a primeros de diciembre del mismo año. La intención formal de este espectáculo puede resumirse en una tentativa para conseguir la máxima eficacia escénica, con el mínimo de elementos argumentales y escenográficos. El montaje surgió de las improvisaciones y estudios realizados por los actores en torno al tema genérico de la estructura de la música transportada al proceso dramático (canon, fuga, contrapunto, variaciones del tema, etc.).»

RÉSUMÉ

Ce travail recueille les résultats d'un séminaire réalisé par le Département de Sciences Théâtrales de l'Institut du Théâtre de Barcelone sur «L'Analyse des spectacles enregistrés en vidéo»; il fait partie de l'effort, de plus en plus partout généralisé, qui veut octroyer à la critique théâtrale, tel qu'on le dit aujourd'hui, son véritable statut de réflexion théorique indépendante.

Nous avons choisi «*Mary d'Ous*», un spectacle d'Els Joglars, parce qu'il constitue le point culminant d'une conception théâtrale fondée sur l'absence d'un argument linéaire. Mais pas seulement le point culminant, il est aussi le dernier de cette sorte de spectacles. En effet, à partir de «*Mary d'Ous*», Els Joglars ont fait un tour de cent quatre-vingt degrés. «*Alias Serrallonga*», le spectacle suivant, n'appartient plus au même univers.

Nous sommes persuadés que «*Mary d'Ous*» est le spectacle le plus actuel d'Els Joglars parce que c'est celui qui met plus en évidence les manques actuelles de la critique dramatique et qui nous donne plus de raisons et plus d'images pour essayer de les surpasser.

Voici un fragment du programme écrit par Els Joglars pour le distribuer à main:

«*Mary d'Ous*: Variations sur deux thèmes. Spectacle commencé à Pruit (Barcelone) au mois de juin 1972. Fini à Barcelone au début du mois de décembre du même an. On peut résumer l'intention formelle de ce spectacle disant qu'il constitue une tentative d'atteindre le maximum d'efficacité scénique possible, avec un minimum d'éléments argumentaires et scénographiques. Il surgit à partir d'une suite d'improvisations et d'études réalisés par les acteurs à propos du thème générique de la structure de la musique transposé en processus dramatique (canon, fugue, contrepoint, variations de thème, etc.)»

SUMMARY

This work is a compilation of the results of a seminar made by the Department of Theatrical Sciences of the Institute of the Theatre of Barcelona about the «Analysis of shows recorded in video»; it takes part in the effort, more and more widespread all over the world, to bestow on the theatrical criticism, as it is called nowadays, its own and true statute of independent and theoretical reflection.

We have chosen *Mary d'Ous*, a show by Els Joglars, because it is the topmost point of a theatrical conception based on the absence of a plot and also the last one of this kind of shows. In fact, after *Mary d'Ous*, Els Joglars changed completely. *Alias Serrallonga*, their following show, belongs no more to the same univers. We believe that *Mary*

d'Ous is the most current show of Els Joglars because it is the one which makes most clear the present needs of the dramatic criticism and which gives us more reasons and more images to try to overcome them.

We reproduce here a fragment of the text written by Els Joglars to hand it out:

«*Mary d'Ous*: Variations on two themes. Show begun in Pruit (Barcelona) in June 1972 and finished in Barcelona at the beginning of December of the same year. The formal purpose of this show can be summarized as follows: it constitutes an attempt to obtain a maximum of scenic efficiency, using a minimum of elements related both to the plot and to the scenography. The show is based on a series of improvisations and studies made by the actors on the generic theme of the musical arrangement transposed to the dramatic process (canon, fugue, counterpoint, variations on themes, etc.).»

JOÀN ABELLAN
I JAUME MELENDRES

EL QUADERN DE DIRECCIÓ D'OTELLO, DE SHAKESPEARE, ESTABLERT PER KONSTANTIN STANISLAVSKIJ

TREBALL REALITZAT PEL SEMINARI DE DRAMATÚRGIA
DEL DEPARTAMENT DE CIÈNCIES TEATRALS
DE L'ESCOLA SUPERIOR D'ART DRAMÀTIC
DE L'INSTITUT DEL TEATRE DE BARCELONA; DURANT
EL PRIMER QUATRIMESTRE DE L'ANY ACADÈMIC 1978-79

teritat, expressiva d'un testament artístic: «No s'adrega no pas a uns estudiants de l'art dramàtic, no pas a un lector abstracte, sinó a uns professionals concrets que han d'assajar, en un temps limitat, una obra concreta. KS coneix perfectament aquests actors, en sap defectes i virtuts, limitacions i possibilitats. Això fa que KS (que mai no hauria estat un teoritzador fosc o de difícil comprensió) adopti aquí un llenguatge encara més clar: el seu pensament ha de poder ser interpretat sense confusió possible per persones molt diverses —directors d'assaigs, escenògraf, tècnics, actors. Queda tècnicament descartada tota possibilitat de corregir o nuaitisar sobre la marxa, d'adaptar les idees prèvies a la dinàmica imprevisible de la creació teatral. Cal ser unívoc i contundent. El Quadern de KS ho és.

Cal afegir, però, que aquestes instruccions tenen com a destinataris persones ja iniciades en la teoria i en la pràctica stanislavskiana. KS no s'entreté mai a explicar què vol dir, per exemple, «línies d'acció», perquè els actors del Teatre d'Art conceben prou bé aquest concepte. Ara bé, tot i que mai no hi trobem aquesta mena de definicions bàsiques, el *Quadern* està redactat de tal manera que la seva lectura atenta pot permetre, fins i tot a un neòfit, d'intuir-ne perfectament el sentit i l'abast. Així, paradoxalment, aquest

1. Hem utilitzat l'edició francesa del Quadern, *Mise en scène d'Otello*, publicada per Éditions de Seuil, Col. «Points», número 42, París, 1978.

LA DIRECCIÓ D'ACTORS ÉS UNA DRAMATÚRGIA

L'objectiu del Seminari era la lectura i l'anàlisi del quadern de posada en escena d'*Otello* que Konstantin Stanislavskij (KS) va establir el 1929-30 per al Teatre d'Art de Moscou mentre es trobava malalt a Niça.¹

A causa d'aquesta obligada llunyania, posseïm avui un document singular. No té la pretensió didàctica i teoritzadora de la majoria dels escrits del director rus, però sí, en canvi, una finalitat eminentment operacional que completa la reflexió teòrica i permet de comprendre-la millor. La mateixa data del *Quadern* (KS tenia aleshores seixanta-sis anys i n'hi quedaven vuit de vida) abona el caràcter sintetitzador i resumidor del document com si, passats pel filtre de l'experiència, els principis teatrals de KS arribessin, aquí, a l'austreritat expressiva d'un testament artístic. KS s'adreça, no pas a uns estudiants de l'art dramàtic, no pas a un lector abstracte, sinó a uns professionals concrets que han d'assajar, en un temps limitat, una obra concreta. KS coneix perfectament aquests actors, en sap defectes i virtuts, limitacions i possibilitats. Això fa que KS (que mai no havia estat un teoritzador fosc o de difícil comprensió) adopti aquí un llenguatge encara més clar: el seu pensament ha de poder ser interpretat sense confusió possible per persones molt diverses —director d'assaigs, escenògraf, tècnics, actors. Queda tècnicament descartada tota possibilitat de corregir o matisar sobre la marxa, d'adaptar les idees prèvies a la dinàmica imprevisible de la creació teatral. Cal ser unívoc i contundent. El *Quadern* de KS ho és.

Cal afegir, però, que aquestes instruccions tenen com a destinataris persones ja iniciades en la teoria i en la pràctica stanislavskianes. KS no s'entreté mai a explicar què vol dir, per exemple, «línia d'acció», perquè els actors del Teatre d'Art coneixen prou bé aquest concepte. Ara bé, tot i que mai no hi trobem aquesta mena de definicions bàsiques, el *Quadern* està redactat de tal manera que la seva lectura atenta pot permetre, fins i tot a un neòfit, d'intuir-ne perfectament el sentit i l'abast. Així, paradoxalment, aquest

1. Hem utilitzat l'edició francesa del *Quadern*, *Mise en scène d'Othello*, publicada per Editions du Seuil, Col. «Points», número 42, París, 1978.

«document-compendi» es converteix en una veritable «iniciació», en un abecé valuosíssim de l'univers stanislavskià, que pot induir els no iniciats a una aproximació més profunda a l'obra del director rus.

Aquest quadern de direcció presenta, encara, un altre avantatge. La seva matèria textual és Shakespeare (WS), és a dir, un dramaturg totalment allunyat de l'estètica naturalista en la qual sol emmarcar-se l'aportació de KS al teatre modern.

Shakespeare, tal com ens recorda la traductora Nina Gourfinkel a la introducció de la segona edició francesa del *Quadern*, va obsessionar sempre KS. Va ser —afegeix Gourfinkel— una passió desgraciada, a l'estil d'aquella que Molière sentí, també, pels tràgics i per la tragèdia, plena de fracassos o d'èxits discretíssims. Entre els fracassos de KS, hi hagué el d'aquest *Otello* que només va ser mantingut en cartellera durant deu dies, malgrat l'elevat cost que el seu muntatge devia comportar.²

És possible pensar que la seducció que WS exerceix de forma continuada sobre KS prové justament, més que no pas d'hipotètiques afinitats, de les profundes divergències estètiques i ideològiques entre els dos homes de teatre. L'anàlisi del *Quadern* confirma aquesta hipòtesi, tal com veurem més endavant.

Però aquest fet que a primer cop d'ull pot semblar un inconvenient, es revela, al capdavant, totalment positiu. Podem dir que, precisament perquè són aplicades sobre una matèria alhora seductora i hostil, les eines teatrals que KS havia anat afinant al llarg de tota una vida actuen, aquí, amb l'esperança d'obtenir el màxim rendiment. Amb la crispada eficàcia que no els seria exigida, segurament, si treballaven un material més dúctil, més favorable. Només es comprova la solidesa d'un rem remant contra el corrent o la tempesta.

En poques paraules, la lluita Shakespeare *versus* Stanislavskij és molt més productiva que no pas una eventual «col·laboració». I això, per partida doble: permet de com-

2. Malauradament, hi ha molt poques referències sobre l'estrena d'aquest espectacle i no hem pogut trobar cap comentari crític de l'època que ens permeti comprendre les causes del fracàs del públic.

prendre millor tant l'autor del text com el director del muntatge.

Les notes de KS interpreten l'*Otello* transcrivint les hipotètiques justificacions psicològiques dels personatges amb tota mena de detalls biogràfics imaginaris, les tasques idònies perquè els actors arribin a assolir llur interpretació i gran nombre d'indicacions escèniques en relació a l'espai, a la il·luminació, als desplaçaments.

Organitzat en dues columnes —a l'esquerra WS, a la dreta KS— com si es tractés del llibre major d'un muntatge escènic, el nou text resultant d'aquest *Otello* «per partida doble» té unes tres mil set-cents ratlles més que l'original de WS, d'aproximadament tres mil.

Aquestes quatre-cents vint-i-nou notes acoten el text de WS comentant, indistintament, un grup de rèpliques, una sola rèplica, un fragment d'una rèplica o bé la transició —l'espai en blanc, podríem dir-ne— entre dues rèpliques, sense oblidar els fragments eliminats tancats entre parèntesis, per replantejar els indicis, intencions i esdeveniments de cada escena i organitzar-hi una nova lògica situacional.

D'aquesta manera, l'estructura típicament elisabetiana de la peça, que no acostuma a fer servir cap més acotació de les indicacions del lloc on transcorre l'acció, les entrades i sortides dels personatges, els *a part* i, esporàdicament, unes mínimes al·lusions a moviments dels personatges i als objectes que fan servir, queda, amb el nou sistema d'acotacions, convertida en una mena de drama psicologista que no estalvia indicacions veristes.

Abans de cada nou quadre de la redistribució de l'ordre dels fets proposta per KS, es detallen les característiques exactes del decorat i de l'utilitatge que hi intervindrà, en plantenes acuradament numerades per tal de poder fer referència a les acotacions de moviment.

I com a darrer detall digne d'especial esment, direm que aquest quadern de direcció «per partida doble» recapitula els seus conceptes al principi i al final de cada operació. Aquestes «recapitulacions» esdevenen autèntics manuals dels mètodes interpretatius treballats per KS en la seva darrera etapa. En aquests apartats, KS s'ocupa, essencialment, dels aspectes físics de l'actuació i hi estableix esquemes exemplars per a la interpretació dels fragments que considera més difícils. Alguns d'aquests esquemes han de ser força coneguts del lector, atès que ja han estat editats

inclosos a les obres completes de KS sota el títol genèric *Del pla de direcció d'Otello*.^{2 bis} Es tracta, especialment, dels fragments que especifiquen *línies d'acció* a partir d'*actes físics* a determinades escenes del muntatge.

Tanmateix, el seminari hi ha cregut trobar altres fragments, no divulgats com a obra teòrica essencial, prou interessants per fer-los objecte de reflexió d'actors i directors. Aquests textos constitueixen un ajut més de KS al treball específic de l'actor dalt de l'escenari i a la necessària economia dels seus recursos.

«Tradicionalment —ens aclareix KS— l'actor, des que ha sabut crear-se un ritme i una condensació interior, ha d'anar sempre més lluny i, per poder donar el màxim, cal que no s'aturi. Però també es pot procedir d'una altra manera: prolongant les pauses i portant la representació al seu favor, fins al límit. Així l'espectador pot delectar-se, de més a més, amb tot el que es va acumulant escena rera escena.»

Potser el professional que, dels molts fronts que KS sempre s'ha plantejat, ha treballat aspectes molt més lligats a la «interioritat», trobi contradictòries o excessivament descontextualitzades aquestes propostes. Cal, probablement, distingir entre la problemàtica de la «creació» d'un personatge i la de la seva «representació» repetible. KS respon amb absoluta concreció a les dues possibilitats d'enfoc del treball escènic de l'actor plantejades a l'anterior paràgraf:

«Jo prefereixo el segon mètode —afegeix KS. En general, m'apassionen les pauses plètòriques d'un ritme potent i d'una mesurada interioritat. Una pausa amb ritme mesurat permet passar d'un fragment a un altre quasi oposat al precedent, d'una manera neta, pintoresca i concentrada al mateix temps. Com els bons directors d'orquestra. Si l'actor manté mesuradament aquestes pauses plenes de ritme interior, podrà conduir l'escena, les paraules i les accions, amb aquest sentit de netedat i ritme, amb el mateix bon acabat. Amb idèntica perfecció, en definitiva.»

És evident que aquest quadern de direcció, a més de la seva missió fonamental de conduir un muntatge i, probablement, a causa d'ella, constitueix un dels textos de KS que

2 bis. Constantin Stanislavski, *Obras Completas* (volum IV), Editorial Quetzal, Buenos Aires. Sota el títol genèric *Del plan de direcció de Otello*, es recullen els fragments: «La línia d'acció», «L'acció física», «Esquema de les accions físiques de l'escena de la font», «Línia del dia de l'escena de la torre» i «Esquema d'accions físiques i psicològiques elementals».

concreten més en l'àmbit de l'autocontrol de l'energia de l'actor en la representació.³

Cal assenyalar, finalment, que el Seminari no ha tractat de fer un treball d'erudició històrica i que, per tant, no hem intentat de restablir el context social, polític i cultural que envolta i influeix la posada en escena d'aquest Otello.

No podem ignorar, però, que el pas de la segona a la tercera dècada del segle xx coincideix, a la jove República Soviètica, amb la consolidació del poder en mans de Stalin. No ha començat encara la gran purga que, pocs anys més tard, colpirà dramàticament aquesta societat, però ja se n'observen els primers indicis. El mateix 1929, quan KS inicia la redacció del Quadern, Trotskij és expulsat del país i, simultàniament, s'obre el procés contra la SVU (Unió d'Alliberament d'Ucrània) i d'altres contra inofensius quadres de la indústria, acusats de sabotatge. El 1930, Majakovskij optarà per la mort voluntària a Nova York.

També KS ha tingut problemes polítics. No són, però, els d'un desviacionista a l'esquerra —com Meyerhold—, sinó tot el contrari. KS és acusat de reaccionari i de petit burges. Segueix fent el «vell teatre» diuen alguns. Lunačarskij explica⁴ la conversa mantinguda amb un obrer revolucionari després de l'estrena de *La mort de Pazukin*⁵ al Teatre d'Art, molt ben rebuda pels espectadors. «El Teatre d'Art ha fracassat —afirmà l'obrer—. L'èxit prové del públic petit burges que aplaudeix el seu propi teatre. A mi també m'ha agradat, però ho trobo molt perillós. Un bon proletari no pot acceptar de cap manera un teatre d'aquesta mena. Si aquest univers tou, vell i refinat penetra en nosaltres, el desànim contaminarà la nostra sang.»

El ministre Lunačarskij, defensor també de l'esquerranista Meyerhold, haurà de sortir en defensa de KS amb motiu del setanta aniversari del director del Teatre d'Art, posant-lo, fins i tot, per damunt d'aquest mateix Shakespeare amb el qual s'enfronta KS quan dirigeix Othello: «Cap Shakespeare no pot parlar a una època nova tal com ho faria un fill de

3. Al final de l'article es transcriuen sota l'epígraf de *Consells del mestre* els fragments del *Quadern de direcció* més didàctics en aquest sentit.

4. A. V. Lunačarskij; «Stanislavskij, el teatre i la revolució». Article publicat a «Izvestia» el 18-I-1933. In «Le théâtre et la révolution», Ed. F. Maspéro. París, 1971.

5. Obra de Stchedrin.

l'època present (Stanislavskij)», afirma Lunačarskij a l'escrit esmentat abans.

Recordar aquest context polític-cultural, la possible manca de consciència de KS, o la seva possible por davant Stalin el Terrible⁶ pot ser útil a l'hora de situar i comprendre alguns aspectes de la posada en escena de l'*Otello* stanislavskià.

I. EL TRACTAMENT DRAMATÚRGIC

En efecte, KS introdueix algunes «innovacions» dins el text que, sense afectar els diàlegs, tenen una dimensió política. Ens referim a la presència en un primer pla escènic, durant tota la primera escena de l'acte segon, d'un escamot d'indígenes xipriotes i guerrillers que lluita de forma desesperada contra el colonialista Othello i la república veneciana que aquest defensa i representa.

Certament, KS mai no parla de «colonialisme» o «d'opressió nacional», però sí —en canvi— del «jou cruel dels venecians» (p. 103). Amb el seny dels gats vells, KS pren la precaució de ser ambigu. Per una banda, en presentar físicament l'enemic dels protagonistes —xipriotes versus venecians— KS accentua els factors de *suspense* que, sense traïr WS, es fan còmplices dramàtics d'Aristòtil i dels seus mecanismes d'identificació. Per una altra banda, KS no sacrifica el seu protagonista perquè, al capdavant, Othello no és un venecià de raça sinó, ben al contrari, un altre indígena que, per un atzar vital i econòmic, col·labora accidentalment i mercenàriament amb la força militar veneciana.

Evidentment, la justificació stanislavskiana d'aquesta innovació no és mai política. La funció dels xipriotes és «fer l'escena més viva, menys teatralment convencional, posar de manifest el contrast entre els dos bàndols enemics». Però en canvi, la motivació, des del punt de vista de l'actor, sí que n'és, de política: que els actors —diu— «representin l'estat d'ànim d'aquests xipriotes. Per sentir el que jo vull dir, penseu en els americans i els negres. Què passaria si algun poble oriental desembarqués a Amèrica amb la intenció d'alliberar els negres?». I per acabar de subratllar la importància d'aquests personatges, afegeix més endavant: «No

6. KS, aleshores, ignorava encara que l'any 1932 Stalin, donant la pauta a Lunačarskij diria als escriptors soviètics: «Llegiu més Puixkin i Shakespeare.»

són figurants, sinó actors.» Al·lusió, doncs, a un poble oprimat, i al·lusió a uns EUA capitalistes i opressors...

Tot això podria fer pensar que KS realitza sobre el text d'*Otello* un treball pròpiament dramaturgic, tendent a donar una visió personal de l'obra shakespeareana.

En realitat, la primera sorpresa que comporta la lectura del *Quadern* és l'absoluta absència de plantejament dramaturgic, almenys en el sentit contemporani del terme, és a dir, com a adaptació o revisió de l'original des d'una perspectiva actual. No hi ha, en tot el *Quadern*, ni una sola observació sobre el significat global de l'obra, sobre la vigència o la no vigència dels seus continguts, sobre la dimensió contemporània dels problemes que s'hi susciten o dels seus personatges. Menys encara, sobre allò que el mateix KS pretén dir. De vegades, i com a molt, hi ha referències a alguns «errors» en la tradició interpretativa de personatges o de fragments de l'obra. Però la pretensió de corregir-los no pressuposa cap voluntat de donar-ne una *nova* visió, sinó —ben al contrari— la de ser fidel a l'autor.

Aquesta, la de fidelitat, és l'única declaració de principis de tot el *Quadern*: «Restituir la forma de les obres shakespeareanes (p. 17).»

Però tot el *Quadern* no serà altra cosa que la història d'una infidelitat absoluta i constant a WS. I, sens dubte, inconscient. KS la perpetrarà sobretot a l'escenari: en la concepció escenogràfica i en la direcció dels actors. Però també, amb finalitats aparentment funcionals, en les supressions de text. Analitzem, ara, breument, cadascun d'aquests diversos aspectes.

Les supressions de text

La primera impressió és que les supressions de text responen a la finalitat (tan habitual quan es tracta de representar WS dins el límits de llargada que imposen els hàbits de la moderna indústria teatral) d'alleugerir el text d'adaptar-lo a la capacitat de resistència de l'espectador. Ara be, dels criteris que —sense anomenar-los— utilitza KS només un correspon a aquest objectiu.

1r. criteri: eliminació de fragments «retòrics». Els exemples d'aquest tipus són molt nombrosos i no seria de cap utilitat inventariar-los tots. Un dels casos més significatius

és la primera rèplica del Cavaller II a l'escena I de l'acte segon (els subratllats indiquen els trossos suprimits):

La desbandada de la flota turca. / Si t'estàs a la platja escumejant, / sembla que el tràngol fuetegi els núvols; / (i l'onada espolsant la monstruosa / i alta crinera al vent, diràs que llença / les aigües sobre l'Óssa flamejant, / i als satèl·lits del pol impertorbable.) / Jo mai no he vist tal mena d'avalot / damunt l'ona irritada.⁷

Pel que fa a aquest criteri d'eliminació, cal assenyalar dues coses. En primer lloc, es tracta de fragments «descriptius». En segon lloc, sovint són els de més alta qualitat poètica. Contenen sempre una filosofia, còsmica en aquest cas, i KS sent per ella una explícita prevenció. Si no s'aconsegueix el clímax d'expectació nerviosa, diu KS referent-se a la mateixa escena d'on hem extret el fragment anterior, «agafarà aquell to desagradable que prenen habitualment, un cop traduïts, la filosofia i els raonaments shakespearians».⁸

Aquests fragments, en opinió de KS, distreuen la tensió dramàtica i l'atenció del públic.

2n. criteri: *eliminació dels fragments «èpics»*. El cas més evident és la total supressió de l'escena II del segon acte, en la qual un Pregoner anuncia la festa de celebració de la victòria veneciana sobre els turcs. Aquesta escena molt curta i en prosa (a la qual Brecht hauria estat molt sensible, probablement), situa els esdeveniments personals que veurem a continuació en un context més ampli, que KS no considera necessari destacar.

3r. criteri: *eliminació dels fragments «autodistanciadors»*. Aquest és un aspecte bàsic en la dramaturgia «subterrània» de KS. Són eliminats sistemàticament tots els fragments en els quals un personatge fa *en veu alta* un comentari o reflexió sobre els seus propis actes i les raons que els presideixen. I això, sempre que aquesta supressió no perjudiqui la comprensió de l'argument, condició indispensable per a la progressió emotiva (*crescendo*) de l'espectador. N'és un bon exemple el tall introduït al final de l'escena III de l'acte se-

7. Utilitzem, naturalment, la traducció de J. M. de Segarra i l'original.

8. Id., id.

gon, on KS ens escatima la darrera part de l'exposició de motius de Iago (abans d'iniciar la maniobra definitiva), amb frases tan «objectivadores» com:

«Ai, els impacients, que en són de pobres!»⁹

O bé:

«Aquí es treballa a força de talent, / no amb art de bruixes, i el talent s'ajup / a les dilacions que porta el temps.»¹⁰

Cal destacar també, en aquest mateix sentit, els canvis introduïts per KS a l'escena final, realment reveladors. Otel·lo acaba de clavar-se l'espasa. Comença aleshores, a l'original, una sèrie de cinc rèpliques, amb un total de quinze versos, que permet a Gracià, Cassio i Ludovic resumir i comentar els fets que acabem de veure i exigir el càstig exemplar que Iago mereix. KS suprimeix igualment una agònica intervenció del Moro (la darrera del personatge) i conserva, només, tres dels onze versos de Ludovic. Són aquests, adreçats a Iago:

«... Oh, gos d'Esparta, / més ferotge que el mar i que l'angoixa / i que la fam, contempla el farcell tràgic / d'aquest llit. Guaita, aquesta és la teva obra.»¹¹

I suprimeix:

«Un espectacle així emmetzina els ulls. / Tapeu-lo. Vós, Gracià, preneu cura / de la casa i guardeu els béns del Moro, / que en sou l'hereu. Senyor Governador, / és a vós que us pertoca donar el càstig / a aquest monstre infernal (Iago). / Decidiu l'hora, / el lloc, i la tortura. Oh, feu que sigui / terrible! Quant a mi, vaig a embarcar-me / ràpidament, per explicar al Senat / tots aquests fets, amb cor apesarat.»¹²

9. Id., id.

10. «Thou know'st we work by wit, and not by witchcraft; / And wit depends on dilatory time.»

11. «O Spartan dog, / More fell than anguish, hunger, or the seel / Look on the tragic loading of this bed; / this is thy work:...»

12. «... the object poisons sight; / Let it be hid. Gratiano, keep the house, / And seize upon the fortunes of the Moor, / For they succeed on you. To you, lord governor, / Remains the censure of this hellish villain; / The time, they place, the torture: O, enforce it! / Myself will straight aboard; and to the state / This heavy act with heavy heart relate.»

Les opcions dramàtiques de KS són ben clares: només importa el desenllaç de la peripècia personal. Un cop morts els protagonistes, l'obra s'ha acabat. Es poden esborrar perfectament les conseqüències econòmiques i polítiques de la mort d'Otello: qui en serà l'hereu, què farà el Senat venecià.

Aquesta profunda modificació del final d'Otello, coherent amb la resta de supressions del text, revela ben bé la preocupació de KS per reduir el text original als seus nuclis dramàtics essencials —al seu «argument» *strictu sensu*.

La concepció escenogràfica.

Es pot afirmar, doncs, que totes les modificacions del text responen a una òptica típicament naturalista.

La concepció escenogràfica és clarament romàntica. Una concepció que comparteix amb el naturalisme la mateixa finalitat catàrtica, «aristotèlica».

El caràcter romàntic de l'escenografia de l'*Otello* stanislavskià ha estat subratllat diverses vegades. Jan Kott la descriu de manera sintètica: «La fossa de l'orquestra va ser convertida per KS en un canal per a gòndoles. En el primer quadre, les gòndoles apareixen dues vegades a l'escenari (...). El rem del gondoler havia de ser de metall, amb la pala buida per tal de posar-hi aigua; en moure's, aquesta aigua havia de donar la impressió de remar dins un veritable canal...» I Kott sentència: «Stanislavskij va dur fins a les seves darreres conseqüències les tendències cap a un Shakespeare verista, amb vestits històrics "d'època", que governaven el teatre europeu des dels anys noranta.»¹³

Jan Kott té tota la raó pel que fa als dos primers actes de l'obra, és a dir, el decorat venecià i el del port de Xipre. Aquests dos decorats són monumentals i, alhora, veristes. Intenten crear il·lusió de realitat objectiva. Són reproduccions del món. Però ni el monumentalisme ni el verisme són els dos eixos fonamentals de la concepció escenogràfica de KS per al seu *Otello*.

Les seves intencions, KS les explicita clarament. A WS, diu KS, no hi ha unitat ni de temps ni de lloc. I ens recorda que, gràcies a la seva simplicitat, a l'absència de decorats, l'escena elisabetiana permetia traslladar l'acció d'un lloc a l'altre amb una gran celeritat.

13. Jan Kott. *Apuntes sobre Shakespeare*. Ed. Seix Barral. Biblioteca Breve. Barcelona, 1966.

KS es proposa d'aconseguir el mateix resultat, però amb uns mitjans radicalment oposats als elisabetians. Fill d'un temps seduït pel progrés tecnològic, KS recorre a la complexitat tècnica de l'escenari giratori per afegir a la rapidesa del canvi de lloc la rapidesa del canvi escenogràfic que WS no es podia permetre. A l'època elisabetiana, els salts en l'espai s'havien de traduir en abstracció decorativa (un simple rètol, un element suggeridor); en canvi, a l'època moderna —pensa KS— és possible compaginar aquesta agilitat dramaturgic amb la reproducció concreta —material i practicable— dels diversos llocs on transcorre l'acció. KS explica que costa tan poc girar l'escenari com substituir el rètol elisabetià per un altre rètol.

És per aquesta raó, i no per una voluntat reinhartiana de deixar bocabadat l'espectador,¹⁴ que KS utilitza l'escenari giratori. Basten breus instants per a traslladar-se d'una Venècia «real» a un Xipre igualment «real». Per KS, ser fidel a WS significa *fer allò que aquest no va poder fer a causa de les limitacions tècniques*. Parteix, doncs de la hipòtesi, que WS, al segle xx, hauria usat, també, l'escenari giratori, plantant-hi al damunt decorats realistes.

KS propugna, doncs, una teoria que podríem denominar així: *el realisme sense transicions*. Una teoria, d'altra banda, perfectament cinematogràfica, tal com veurem més endavant.

De fet, sota l'enunciat d'una fidelitat a Shakespeare, KS pretén ser fidel al principi aristotèlic de la identificació. Qualsevol pausa, diu KS, sigui canvi de decorat o entreacte, fa «que les impressions exteriors dilueixin l'atenció i el sentiment de l'espectador (...), destenyint l'efecte de conjunt que el teatre produeix sobre l'espectador. L'entreacte significa sempre una interrupció en la corba ascendent de les impressions. Aquesta corba, que no para de pujar, cau durant l'entreacte; a l'escena següent, l'ascensió recomença i, després, torna a caure. Ara bé (...), la successió ininterrompuda de les escenes (gràcies a l'escenari giratori) provoca aplaudiments; en comptes d'afeblir-se, l'interès augmenta. El mateix moviment de l'escena que gira té el do d'emocionar l'espectador i de mantenir-lo en suspens».

Seria impossible trobar una expressió més fidel (i alhora

14. Max Reindhart (1873-1943), director austríac, conegut per les seves posades en escena monumentals, moltes d'elles sobre textos de Shakespeare.

moderna) dels principis enunciats a la *Poètica* d'Aristòtil.

S'ha repetit moltes vegades que la màxima expressió de la teoria i pràctica naturalistes l'ha donada el cinema i no el teatre. I això és cert perquè, a diferència del teatre —que és un art pesant, dominat per la materialitat—, el cinema és un art «eteri», de suport material invisible. Aquesta invisibilitat, tan irreal, és justament allò que produeix la màxima impressió de realitat. La tècnica cinematogràfica és el·líptica en l'àmbit material; la del teatre ho és, només, en l'àmbit conceptual. El crescendo és molt més possible en el cinema que en el teatre precisament perquè no hi ha transicions, perquè no hi ha temps morts: gràcies a la tècnica del muntatge (fos i encadenat), es pot passar ràpidament d'un moment dramàtic a un altre moment encara més dramàtic. Al cinema, al capdavant, no hi ha matèria: no hi ha *present simultani d'actors i espectadors, de ficció i realitat*. Al cinema, la ficció pertany al passat, pertany a la indústria.

Stanislavskij utilitza aquesta tècnica tan àmpliament com li ho permet la tecnologia del moment. Podem identificar sense dificultat els seus tres grans principis:

a) *L'encadenat*. Així que s'acaba una escena (seqüència) en comença una altra, sense transició material.

b) *El fos*, o «superencadenat». KS descriu aquesta tècnica, en termes teatrals, d'una manera ben precisa: «Ve't aquí un altre punt important. En el moment en què l'escenari es posa en moviment, els actors de l'escena que s'acaba encara no han acabat d'actuar tot i que els de l'escena que comença ja han començat a fer-ho. D'aquesta manera, l'acció no s'atura ni un instant (...); ben al contrari, l'acció queda multiplicada per dos, ja que es desenrotlla simultàniament en dos decorats. L'espectador va de bòlit, intentant veure tot el que passa en els dos escenaris, té por de deixar escapar alguna cosa i aquest esforç esperona la seva energia, la seva atenció, en comptes de matar-les.» En altres termes —més cinematogràfics—, amb la velocitat de la llum, es superposen dues impressions, dos missatges, a la retina de l'espectador. Un final i un començament.

c) *El primer pla*. KS recorre a aquest artifici gràcies a la luminotècnia. Una finestra (pantalla) que s'illumina i en la qual apareix de cop (dins un pla general) el perfil de Desdèmona;¹⁵ una lluernà darrera la qual veurem el rostre

d'Otello, *ben enquadrat i il·luminat*, a la primera escena del quart acte.

Aquests tres principis cinematogràfics són presents al llarg de tot el muntatge. Ara bé, són principis estrictament formals. La seva funció dramàtica varia en el curs de la posada en escena.

És aquesta variació allò que ens permet de copsar l'oposició Stanislavskij-Shakespeare a la qual fèiem al·lusió al començament.

En efecte, durant els dos primers actes de l'*Otello*, el mecanisme cinematogràfic està al servei d'una escenografia «verista». KS fa servir l'escena giratòria per tal de poder plantar-hi sengles diorames de Venècia i Xipre, sense relació directa amb el «drama intern» dels protagonistes. Es tracta, justament, dels dos actes als quals KS atribueix una funció estrictament introductòria. S'hi reproduceix Venècia i Xipre, però no l'univers intern de Desdèmona i Otello. De fet, en opinió de KS, aquest univers intern encara no existeix. Per tal que els actors puguin realitzar la seva feina d'una manera convincent, KS es veu obligat a inventar-se un passat remot dels personatges. Ens explica, a la manera de Dumas, com es van conèixer Desdèmona i Otello; com Roderigo —el rival— va enamorar-se d'ella i quines flors li va comprar. I, més clarament encara, afirma: «Per al paper d'Otello, els dos primers actes no són més que un preludi, una introducció. A partir del quadre "Gabinet de treball" comença la seva veritable interpretació (Q., pàg. 178).» És a dir, comença l'obra.

En resum, KS recorre al monumentalisme escenogràfic per tal de compensar allò que ell considera com una defi-

apareix fins a l'escena següent, al Senat. La «innovació» stanislavskiana donà peu a diverses especulacions en el curs del Seminari. En efecte, es tracta d'una variació no gens innocent des del punt de vista dramàtic car, amb ella, KS anticipa la solució d'una incògnita que WS no revelarà fins més tard i d'una manera més solemne: l'actitud de Desdèmona enfront d'Otello. El text shakespearí deixa subsistir fins al Senat el dubte de si es tracta d'un matrimoni voluntari o forçat. KS no sols anticipa la imatge de Desdèmona, sinó que ens la presenta amorosa i expectant, casada voluntàriament i entusiàstica. I sembla sorprenent que KS renunciï a aquest «cop de teatre», a aquest element d'intriga i *suspense* tan «aristotèlic». Tornarem sobre aquesta qüestió en referir-nos al tractament dels personatges.

ciència dramàtica del text; allà on KS detecta una manca de drama, de tensió.

Així que apareix aquesta tensió, així que s'entra en allò que la convenció anomena el «nus de l'acció», el tractament escenogràfic varia profundament, tot i mantenint els tres principis formals (de caràcter «cinematogràfic») als quals hem alludit abans. L'escenografia perd el seu caràcter verista i monumental i s'acosta netament a una concepció propera a l'expressionisme. Ja no hi ha «decorat». L'escenografia expressa, o ajuda a expressar, el conflicte interior dels personatges principals i, bàsicament, el d'Otello. D'una manera gairebé general, els espais es fan més petits. De vegades són molt foscos, com per exemple en el cas de l'escena I de l'acte IV, al soterrani. Justament, en paraules de KS, «*quan l'ànima d'Otello es debat en la foscor*».

Veiem, doncs, que malgrat la inicial declaració de fidelitat a WS, malgrat la pretensió de restituir la forma de les obres shakespirianes, KS s'inventa una escenografia que ni en el fons ni en la forma corresponen a aquell esperit.

És el mateix que passa amb les supressions de text —tal com hem vist— i el mateix que succeeix amb el tractament dels personatges.

El tractament dels personatges

Alguns personatges sofreixen importants alteracions que provenen de les retallades de text. És, per exemple, el cas extrem de Bianca, que desapareix totalment, passant algunes de les seves rèpliques de l'escena I del IV acte a Iago i a Cassio. La raó d'aquesta supressió sembla clara: Bianca apareix en un moment d'alta tensió dramàtica i la seva presència no sols allargassa i dilueix la situació (des d'una òptica stanislavskiana), sinó que distreu l'atenció de l'espectador, fent-lo interessar-se per un altre personatge. La supressió és perfectament coherent amb tot el que hem observat fins ara: KS afageix personatges (els guerrillers xipriotes) quan està treballant amb decorats monumentals; en suprimeix (de secundaris) quan abandona el monumentalisme, és a dir, quan entra en el gran conflicte del *protagonista*. La desaparició de Bianca concideix amb la reducció escenogràfica: una doble reducció.

Més subtil és el tractament d'altres personatges. El cas de Iago se'ns presenta, sens dubte, com el més espectacular.

Iago preocupa molt més KS que no pas el mateix protagonista. Les descripcions que en fa coincideixen, en línies generals, amb la visió tradicional del personatge, considerat com un individu «maquiavèlic». KS li atribueix «crueltat» i «energia diabòlica», «dolenteria» i «repugnància», malgrat el seu aspecte d'home amable, senzill i paternal. Però, si bé reconeix a Iago una certa «dualitat» (és a dir, complexitat humana), a l'hora de la veritat, en suprimir del text tots els fragments que tendeixen a explicar-lo interiorment, a donar la raó dels seus actes, KS està eliminant aquesta complexitat, convertint-lo en un personatge d'una sola peça.

Aquesta operació va en el sentit —una vegada més— de la concepció dramàtica aristotèlica, que sempre tendeix al maniqueisme: l'oposició es produeix entre un protagonista i un antagonista, entre personatge positiu i personatge negatiu —mai entre aspectes positius i negatius del mateix personatge. És habitual, doncs, accentuar els trets negatius de l'antagonista perquè automàticament es transformen en trets positius del protagonista¹⁶ i s'accentua, així, la tensió dramàtica, més important que la riquesa de cadascun dels personatges.

En aquest context dramatúrgic, l'aparició anticipada de Desdèmona, a la qual ja hem fet al·lusió, adquireix la seva veritable dimensió: es tracta de fer-la més humana, menys «tràgica», més *domèstica*, qualitats que reverteixen automàticament en el co-protagonista, Otello. Els amors de Desdèmona i Otello, en l'accepció més carnal del terme, són molt més dramàtics perquè són sempre amors diferits, relacions ajornades (tret d'un sol cas, necessari per al desenvolupament argumental) i aquest ajornament serà definitiu amb el desenllaç de l'obra. En presentar-nos Desdèmona com una dona ansiosament enamorada, en *toilette* de nit de noces, KS accentua aquest drama amorós, humanitza els personatges, encara que això impliqui la renúncia a un eficaç cop de teatre.

Les indicacions de KS destinades als intèrprets confirmen aquestes hipòtesis. KS només tenia un mètode de direcció d'actors i aquest mètode l'aplica a totes les matèries que ha de treballar, per diferents que siguin. Podríem dir, esquemàticament, que el principi general de KS és *la versemblança*. Tots els comportaments han de poder ser expli-

16. «Pel que fa a Otello, la seva ànima és d'una noblesa excepcional», diu KS a la pàg. 209 del *Quadern*.

cats d'una manera versemblant, i això no tant de cara a l'espectador com de cara a l'actor. El «psicologisme» de KS és la conseqüència d'aquesta devoció a la versemblança, ja que la psicologia és, al capdavant, l'únic criteri «sòlid» i «universal» de versemblança.

KS llegeix el text d'*Otello* amb l'atenció vigilant pròpia d'un geòleg que explora les falles del sòl, a punt sempre de descobrir les «inversemblances» que podrien plantejar dificultats a l'actor. ¿Per què —es pregunta KS— Desdèmona insisteix prop d'*Otello* en favor de Cassio amb tanta inoportunitat, en comptes de dedicar-se simplement a fer l'amor amb ell? «D'aquesta obra no m'agrada —diu KS a la plana 197 del *Quadern*— la manera com Desdèmona importuna constantment *Otello* a propòsit de Cassio. Opino que Desdèmona ha triat un mal moment (...) Si jo em poso en el lloc de l'actriu sento la necessitat de justificar aquesta manca de tacte.»¹⁷ KS, aleshores, s'esmerça a donar raons convincents a l'actriu, totes d'ordre biogràfic i psicològic, que expliquen amb «versemblança» aquesta inversemblança. L'operació es repeteix constantment, fins i tot amb els personatges secundaris, com per exemple Roderigo a l'escena I del primer acte.

Aquest esforç de versemblança és una necessitat intrínseca del mètode de direcció stanislavskià i és, al capdavant, allò que determina tots els talls del text, tot el tractament escenogràfic. *KS adapta Shakespeare al seu mètode de direcció d'actors*. El problema és que a Shakespeare el preocupen moltes coses, però l'última de totes és la versemblança.

Sintèticament, podríem dir que, precisament perquè el mètode stanislavskià està pensat per a una estètica «dramàtica», KS efectua una operació reductora que tendeix a convertir la «tragèdia» en «drama». Drama de gelosia, drama de sentiments. Molt lluny de la visió que ens dóna Jan Kott: el d'una disputa entre *Otello* i Iago sobre la naturalesa del món, sobre els límits i les conseqüències del sofriment, sota una escenografia sideral.

L'anàlisi i la lectura del *Quadern de direcció de l'Otello* stanislavskià confirma, doncs, que la direcció d'actors és una tasca aparentment tècnica però, en realitat, profundament dramaturgic. És la veritable dramaturgia d'un text.

17. Altrament dit, a KS no li agrada un dels comportaments que fonamenten tota l'obra. Les prevencions de KS enfront de WS queden de manifest una vegada més.

II. CONSELLS DEL MESTRE

Transcrivim a continuació els fragments del quadern que contenen consells del mestre per solucionar moments determinats de la interpretació dels actors. Per tal d'extreure'n els aspectes més teòrics i didàctics, n'hem suprimit al màxim possible les al·lusions directes a actors determinats i les indicacions precises sobre el text.

III. SOBRE L'ACCIÓ FÍSICA

«Els monòlegs potents, per exemple, empenyen l'actor a posar-hi més temperament del que té. Això provoca, sovint, distorsions involuntàries, desviacions de la línia correcta d'acció cap a una línia falsejada de passió simulada. Per evitar aquest error, li cal una tasca precisa i activa.

»La tasca dels actors és recordar, comprendre i determinar com cal comportar-se en un moment semblant al representat, per trobar l'equilibri i continuar vivint-lo. Pensar que allò els passa a ells, éssers vivents, no al seu personatge que encara no és res més que un esquema sense vida, una idea abstracta. Altrament dit, *l'actor no ha d'oblidar que sempre, i sobretot al drama, ha de viure de la seva pròpia substància, no de la del personatge, al qual sols pot manllevar-li unes circumstàncies proposades*. Vegeu, doncs, a què es redueix aquesta tasca: *que l'actor respongui amb tota sinceritat què faria físicament, és a dir, què faria (de cap manera allò que sentiria) en les circumstàncies creades pel poeta, pel director, per l'escenògraf, per la mateixa imaginació de l'actor, pels lluminadors, etc.* Quan aquests actes físics estiguin clarament precisats, a l'actor sols li restarà durlos a terme físicament: Tal com dic: durlos a terme físicament, i no vivenciar-los, perquè l'acte físic correcte genera espontàniament la vivència. Si es segueix el camí invers i hom comença pensant en el sentiment i s'obliga violentament perquè els sentiments li surtin de dins, l'esforç produirà, de seguida, una distorsió, el sentiment degenerarà en simulació, i l'acció en imitació superficial.

»Un altre advertiment a l'actor que, en determinats moments, es deixa dur a engany fàcilment per falsa sensibleria: les seves llàgrimes es vessen amb facilitat; és agradable, a escena, quan hom experimenta la necessitat d'aturar els nervis. Mai no resisteix la temptació i es posa a ploriquejar com

una fleuma i, de vegades, crida i gemega. Plorar no escau als homes; és particularment poc escènic, en ells. Tanmateix, si aquest actor té nervi, la força del seu temperament es manifesta justament en els instants de transició on arriba a dominar les seves llàgrimes. Resumint: ploreu, però tot procurant que ningú no se n'adoni; no mostreu les vostres llàgrimes, no en feu ostentació, davant l'espectador. No us escauen gens.»

IV. RITME I COMPAS

«Com us podria ajudar a trobar el ritme i el compàs mesurat d'una espera nerviosa? Cal pensar en la naturalesa d'aquest estat: totes les forces de l'ànima tendeixen envers l'objecte esperat. La imaginació, excitada, ens posa al davant la visió interior dels quadres més horribles, de totes les pitjors desgràcies que s'hagin pogut esdevenir pel camí (en el cas de Desdèmona esperant Otello, el naufragi de la flota, dos-cents homes caient a mar i ofegant-se; el vaixell incendiat, a la deriva, sense veles ni timó; l'anunci d'una victòria dels turcs i la seva immediata arribada i la joia salvatge dels enemics, empresonaments, interrogatoris, tortures, tot allò que els ciutadans soviètics han experimentat recentment a Xina, allò que experimentarem molts de nosaltres quan a la guerra es feien presoners, acusats d'espies.

»Si aquests quadres li són estranys, l'actor pot trobar molts records afectius personals semblants. Potser sàpiga què significa esperar una nit al moll, buscant, en la llunyania fosc, els llums del vaixell esperat. Potser conegui el sentiment d'un marit, d'una dona, d'un pare, d'una mare esperant l'arribada d'un tren retardat per una catàstrofe ferroviària. A quin dels dos trenes vitjaven, al més perjudicat o potser al que hi ha hagut menys víctimes? La imaginació és morbosament activa. Per no tornar-se boig, cal no deixar-la anar, buscar distraccions. Aferrar-se a qualsevol cosa per tal de distreure's.

»Moments com aquests, no es poden viure segons rodones, blanques i negres. Hom segueix la cadència de corxeres, semicorxeres i fuses, puntejades i sincopades on s'enterra l'angoixa.

»Si després de restar immòbil cal reaccionar de seguida, sia en copsar una rèplica, sia en fer un desplaçament, un

gest o un moviment qualsevol, feu-lo tot d'un cop en lloc de lentament i amb poca empena.

»I encara que no s'hagi de fer cap moviment, cal no deixar de viure sobre un ritme i un compàs d'alarma, que això és el que permetrà exterioritzar-la en qualsevol moment. Proveu de practicar-hi de tant en tant durant força temps; aquest exercici us farà recuperar aquesta cadència portadora de les sensacions que l'acompanyen a la vida. Un cop trobat aquest ritme —el ritme, en si, encara sense justificació— cerqueu-hi un motiu d'ésser, busqueu-lo a partir de qualsevol dels màgics "si..." i de les circumstàncies proposades tretes de la vostra pròpia existència. Feu servir, per exemple, l'espera d'algú estimat. Un cop haureu exercit i desenvolupat, en aquest sentit, la vostra imaginació i un cop trobat el ritme correcte per copsar l'angoixa i distreure-se'n nerviosament, repreneu el text i justifiqueu-lo a partir de la vostra invenció.»

V. TEMPERAMENT NU I MITJANS AUXILIARS (Pauses compostes)

«Què cansa l'actor? Principalment, l'actuació conduïda només pel temperament.

»En tant que el temperament flueix lliurement de manera natural, tot va bé; però si ha de veure's forçat, apareix el cansament que exhaureix l'organisme. Cal, doncs, vigilar de no bastir una interpretació a partir, únicament, del temperament. Si no s'allibera, que la tècnica vingui en auxili. Sense el seu ajut, representar un paper tan terriblement difícil com el d'Otello és un veritable suïcidi.

»Cal, tanmateix, confiar al temperament determinats passatges. Que s'hi manifesti per explosions. Demanar-li més seria fer córrer riscos a la natura humana. El paper és pròdig en passatges d'aquesta mena, comparables al «do de pit» d'un tenor. Si una partitura té moltes notes altes, el cantant s'exposa a malmetre's la veu. Que l'actor tràgic també recordi que no es pot abusar del temperament.

»A l'escena de la Torre,¹⁸ per exemple, sovint allò més important de la interpretació no són els mots sinó les pauses.

18. Acte III, escena III. WS situa aquesta escena al jardí del castell. KS la divideix en tres quadres: I) l'estany; II) el gabinet de treball; III) la torre.

Aquestes pauses no únicament no rebaixen la corba tràgica, sinó que més aviat la intensifiquen. És ben possible trobar per a molts d'aquests passatges expressions mímiques i sonores. Aquesta escena es podria construir només a partir de les exclamacions, la mímica, les convulsions de dolor, l'explosió d'odi seguida de postració de desesper. Proveu de representar aquest esquema, sense text, de diferents maneres, en situacions diverses: asseguts, drets, ajaguts, arronçats, en posicions difícils.

»Proveu de recordar-vos d'allò que es fa quan hom experimenta un fortíssim dolor intern, fins que us sembli que no teniu prou lloc per recargolar-vos, o fins que, al contrari, resteu immòbils, executant nerviosament, només amb els dits, qualsevol gest automàtic, gratar-se, per exemple, gest que, per molt insensat que sembli, pot expressar perfectament el ritme interior del sofriment.

»Intenteu viure, caminar, aixecar-vos, girar-vos, saludar, seure, agafar qualsevol cosa, amb diversos ritmes i diferent compàs. Així trobareu la cadència justa, aquella que produeix l'efecte desitjat i que, a més, us farà retrobar, experimentar, reconèixer els més variats sentiments i sensacions.

»Tots els nous elements que apareguin així al vostre ritme, actitud, gest, són mitjans auxiliars que es poden fer servir a certes pauses, per aguditzar i intensificar la interpretació sense recórrer al temperament nu.

»Otello sofreix atroçment. Es tortura, gemega com sota l'efecte d'un gran dolor físic. No recita el seu monòleg d'una tirada, sinó que hi introdueix pauses (ben entès, sense deixar de vivenciar durant aquestes pauses el ritme del text). Shakespeare dóna poques explicacions quant a l'exteriorització d'aquest sofriment, però cal inflar aquesta escena per donar la impressió d'una immensa, terrible, tortura interior, amb l'ajut de pauses i d'aquests procediments suplementaris que tan sovint utilitzen alguns actors cèlebres. Segons Rossi¹⁹ aquests mitjans auxiliars elaboren, per a tots els principals moments del paper, allò que podríem anomenar esquemes de silenci, de mímica, de gest, de sons.

»En aquest sentit, per exemple, ha escrit "¿Falsa amb

19. Ernesto Rossi (1827-1896). Un dels precursors de la constitució psicologista del personatge. «La seva interpretació d'Otello fou molt criticada i acusada d'enfocar només l'aspecte sensual del personatge, oferint-se incondicionalment a totes les possibilitats del temperament.» (*Enciclopedia dello spettacolo*, vol. VIII, pàg. 1.227.)

mi?"²⁰ Doncs bé, cal posar en aquests mots tota la nit d'insomni d'Otello. Com arribar-hi sense l'ajut d'una pausa expressiva? Una pausa que elimini tot el que hi hagi d'accessori. Una pausa que us ompli de terror fins al punt que el mínim soroll produït per l'entrada de Iago us esgarrifa, us sorprèn; com despertar sobtadament d'un malson sense entendre res.

»Una cosa és interpretar una escena, interpretar-la correctament i amb força; però una altra cosa és treballar-la, modelar-la. L'actor ha d'interpretar una escena després de fer-la i interpretar-la bé.

»Més endavant: "Enrera! Vés-te'n!" —nova pausa durant la qual l'actor escandeix el ritme de la frase.

»"M'has posat a la roda del turment!" —Nova pausa.

»"Ho juro! És molt millor viure enganyat, que poder-ne saber sols una mica." Nova pausa.

»Totes aquestes pauses s'omplen amb elements dels esmentats i gràcies a elles poden transformar-se les frases d'un breu monòleg en èpoques de la vida d'un home.»

VI. COM DESCARREGAR EL TEMPERAMENT (colors, vels)

«Que l'actor no ofegui el seu temperament, el qual li dóna el més valuós dels poders, el de vivificar el paper. El màxim que pot permetre's és velar-lo, posar-li sordina, donar-li diferents matisos. Per exemple: conduïu una escena a ple temperament, proveu d'atenuar-la tapant una llàgrima, dissimulant un matís de dolor o d'ironia, de crueltat, de misatge secret. Sentireu que una part del temperament nu és reemplaçada per un color exterior dotat d'una gran força; aquesta és la manera d'alleugerir de temperament un paper difícil.»

VII. PIANO I FORTE

«És molt important, i alhora difícil, establir una partitura justa del paper d'Otello. Els esdeveniments i les passions s'intensifiquen a poc a poc, per arribar als graus més alts del temperament humà.

»En el punt culminant, es produeix el canvi que precipita el desenllaç tràgic. La millor comparació ens la dóna la música, amb els seus *piano* i *forte*.

»Els músics i els cantants aprenen com augmentar gradualment la potència.

»Un cantant inexperimentat sol començar a concentrar-se en el *forte* abans d'hora i, llavors, hi arriba precipitadament, més aviat que no calia, a causa d'haver escamotejat el procés d'intensificació gradual.

»Però es pot fer d'una altra manera: durant la intensificació, pensar en el *piano* sense pensar en cap moment, ara ve el *forte*, sentint que el *piano* cada cop és menys *piano*. Resumint, la fórmula seria: *forte* és, en lloc de *forte*, no *piano*.

»En aquest sentit, en establir la partitura d'Otello, cal saber, de bell antuvi quin és el moment suprem de l'aparició del no-*piano* que, a fi de comptes, esdevindrà un *mezzo-forte*.

»Des del principi fins a aquest instant de transició, cal repartir per graus la intensificació d'aquest no-*piano*. Després del viratge, en lloc de graduar el *forte*, es graduarà la proximitat del *fortissimo*.

»Repartint el *forte* i el *piano* (és a dir, la força i la passió), constatarem que el moment de la caiguda (és a dir, el moment-límit del no-*piano*), és el de la crisi.

»És particularment important tenir en compte, en el paper d'Otello, aquest repartiment de les forces de l'actor. Cadascuna de les escenes d'aquest personatge té el seu lloc en el desenvolupament dels seus sentiments que van *crescendo* i cap d'elles no pot ser estudiada aïlladament. Cal, doncs, començar per establir l'esquema d'aquest desenvolupament del paper i tenir-lo present constantment.

»Escena de la Torre: dolor inaudit.

»Escena d'Otello i Desdèmona ("El vostre mocador és massa petit").²¹ Dos desigs s'enfronten en ell, el de cerciorar-se que ella ha estat culpable i el d'establir que no ho ha estat pas.

»Constantment, penso en els procediments tècnics auxiliars que permetrien intensificar i multiplicar els tornassols de la passió d'Otello per tal d'evitar que l'actor la representi sols amb temperament, tot portant el voltatge (la tensió) fins a l'extrem.

»Hi ha, però, un bon mitjà: Trobar la intensitat amb l'ajut del color més que no pas amb el de la força. Utilitzant la força, les gradacions de *crescendo* a penes són sensibles; tanmateix, l'actor ho paga amb un notable cansament. Però si estén, com a la pintura, els colors, l'un al costat de l'altre, buscant tons successius: un lila pàllid i després un rosa pàllid, un verd fosc després del lila i després un blau clar i un vermell, l'efecte serà produït per la inesperada juxtaposició. A l'art escènic, l'«adaptació» és això, la invenció aplicada al personatge interpretat a partir del color. És cansat i difícil fer una escena d'increpació, d'unes quantes planes d'extensió, disposant únicament de la tensió; l'actor obtindrà un millor resultat gastant menys energia si troba, per a cada fragment de l'escena, una bona gamma de colors o d'"adaptacions" adreçades a graduar la intensitat de la seva actuació. Quant a la tensió, és preferible guardar-la per a les dues notes finals del *crescendo*, com el *forte-fortissimo* en música.»

RÉSUMÉ

Cet article recueille les conclusions d'un séminaire au cours duquel a été analysé le contenu du cahier de direction que Stanislavski élabore à Nice en 1929 pour diriger un montage d'*Othello*, de Shakespeare, pour le Théâtre d'Art de Moscou. A partir de l'édition française du cahier (*Mise en scène d'Othello*, Éditions du Seuil, Paris, 1973), le séminaire essaya d'en extraire les aspects les plus intéressants relatifs à la pratique théâtrale. Grâce à la précision des instructions du maître à son équipe du Théâtre d'Art, le séminaire put analyser minutieusement les constantes essentielles du travail élaboré par Stanislavski sur le texte de Shakespeare. La première partie de l'article, intitulée «La direction des acteurs est une dramaturgie», explique les clefs formelles du cahier et analyse le traitement dramaturgique ainsi

RESUMEN

Este artículo recoge las conclusiones de un seminario que analizó el contenido del cuaderno de dirección que Stanislavski escribió en Niza, en 1929, para dirigir un montaje de *Othello*, de Shakespeare, para el Teatro de Arte de Moscú.

A partir de la edición francesa del cuaderno (*Mise en Scène d'Othello*. Éditions du Seuil. París, 1973), el seminario intentó extraer los aspectos más interesantes relacionados con la práctica teatral. Gracias a la precisión de las instrucciones del maestro a su equipo del Teatro de Arte, el seminario pudo diseccionar las constantes esenciales del trabajo de Stanislavski sobre el texto de Shakespeare. La primera parte del artículo que lleva el título «La dirección de actores es una dramaturgia» explica las claves formales del cuaderno y analiza el tratamiento dramático y los criterios de supresiones del texto original; la concepción escenográfica y el tratamiento de los personajes. El análisis observa cómo Stanislavski adapta Shakespeare a su método de dirección de actores, llevando, en definitiva, la tragedia hacia el terreno del drama. La segunda parte, intitulada «Consejos del maestro», subraya algunos fragmentos del cuaderno de dirección de *Othello* que pueden considerarse excelentes lecciones prácticas en el ámbito del autocontrol de la energía del actor en la representación.

RÉSUMÉ

Cet article recueille les conclusions d'un séminaire au cours duquel a été analysé le contenu du cahier de direction que Stanislavski élaboré à Nice en 1929 pour diriger un montage d'*Othello*, de Shakespeare, pour le Théâtre d'Art de Moscou. A partir de l'édition française du cahier (*Mise en scène d'Othello*. Éditions du Seuil. Paris, 1973), le séminaire essaya d'en extraire les aspects les plus intéressants relatifs à la pratique théâtrale. Grâce à la précision des instructions du maître à son équipe du Théâtre d'Art, le séminaire put analyser minutieusement les constantes essentielles du travail élaboré par Stanislavski sur le texte de Shakespeare. La première partie de l'article, intitulée «La direction des acteurs est une dramaturgie», explique les clefs formelles du cahier et analyse le traitement dramaturgique ainsi

que les suppressions dans le texte original, sa conception de la scénographie et du traitement des personnages. L'analyse fait observer comment Stanislavski adapte Shakespeare à sa méthode de direction des acteurs, portant, en définitive, la tragédie vers le terrain du drame. La seconde partie de l'article, intitulée «Conseils du maître», détache certains fragments du cahier de direction d'*Othello* qui peuvent être considérées comme étant d'excellentes leçons pratiques sur le self-control de l'énergie de l'acteur au cours de la représentation.

SUMMARY

This article is a compilation of the conclusions of a seminar where the contents of the direction notebook which Stanislavsky wrote up in Nice in 1929 were analysed in order to direct the group «Art's Theatre» of Moscow in its play *Othello* by Shakespeare. After the issue of the notebook's French edition (*Mise en Scène d'Othello*. Éditions du Seuil. Paris, 1973), the seminar tried to take out from it the most interesting aspects related to the theatre. Thanks to the accurate instructions given by the master to his group «Art's Treatre», the seminar was able to dissect the essential and constant elements of Stanislavsky's work from the text by Shakespeare. The first part of that article, entitled «Directing actors is a dramatic art», explains the formal keys of the notebook and analyses its dramatic deal, the criterion followed to omit certain parts of the original text, the scenographic conception and the way to deal with the characters. That analysis reveals Stanislavsky's way of adapting Shakespeare to his method of directing actors, which, in short, is equivalent to bringing tragedy to the drama's field. The second part, entitled «Advices given by the master», emphasizes some fragments of the direction notebook of *Othello*, which can be considered excellent and practical lessons in the field of the self-control of the actor's energy in the performance.

LA LLUM AL TEATRE*

Dossier realitzat per Georges Banu

Traducció de Maïte Labourdette

... justificar aquest...
... dir per què hem...
... En primer lloc se ns plan...
... ta, relacionada amb el treball...
... dels teatres actuals: ¿encara té...
... el mateix abast que tenia fa uns anys? ¿No ens trobem, ara...
... en un moment, si no de replantejament, sí d'indiscutible...
... recessió? L'ús dels focs ja és tan habitual que sembla que...
... la llum no tingui altra funció que la d'il·luminar; es fan...
... molts espectacles a l'aire lliure i per això mateix no procu...
... penen tant les qüestions d'il·luminació; molts grups de teat...
... re es troben amb dificultats econòmiques i la falta d'equi...
... paments i de mitjans econòmics fa que es deti una mica...
... de banda tota la qüestió d'il·luminació.

Malgrat aquest retrocés, és un fet que molts directors encara s'apassionen per la llum i la utilitzen amb un plaer no dissimulat. La llum i la seva funció al teatre es troben en un encreuament en el qual convergen i difereixen vies contràries. És d'aquesta confrontació que voldríem parlar.

No ens hem volgut dirigir als directors, mestres inqüestionables sobre tot discurs referent al teatre, sinó als tècnics en il·luminació, dels quals no se sent parlar mai. Es tractava de veure amb ells quin lloc ocupen dins el món de la institució teatral, fins on arriba la demanda del director o de l'escenògraf i on comença la seva originalitat d'artistes; quins límits tenen amb la tècnica i els seus canvis continus. Hem volgut provocar per primera vegada una polèmica sobre la llum amb la mateixa gent que la realitza.

Aquest dossier no és tant un estudi sobre la llum com un replantejament sobre aquesta mateixa llum. Per enfocar millor aquesta qüestió, hem entrevistat els tècnics en il·luminació Pierre Savron, André Diot i Patrice Troutier, que pertanyen històricament a generacions diferents i que, amb les seves col·laboracions amb Vilar, Chéreau o Mesguisich, han aconseguit un nou tractament de la llum i del seu funcionament en l'interior de la imatge teatral. No es tracta de fer un inventari d'estils, sinó d'encetar un debat en el qual el radicalisme de cada procés genera una polèmica implícita.

G. B.

LA LLUM AL TEATRE

* Articles publicats a «Travail Théâtral» núm. 31, juny de 1978.

Un dossier sobre la llum al teatre... ¿Cal justificar aquest projecte? Potser el que cal, més aviat, és dir per què hem sentit la necessitat de fer-lo *avui*. En primer lloc se'ns planteja una qüestió molt concreta, relacionada amb el treball de la llum en les produccions teatrals actuals: ¿encara té el mateix abast que tenia fa uns anys? ¿No ens trobem, ara, en un moment, si no de replantejament, sí d'indiscutible recessió? L'ús dels focus ja és tan habitual que sembla que la llum no tingui altra funció que la d'illuminar; es fan molts espectacles a l'aire lliure i per això mateix no preocupen tant les qüestions d'illuminació; molts grups de teatre es troben amb dificultats econòmiques i la falta d'equipaments i de mitjans econòmics fa que es deixi una mica de banda tota la qüestió d'illuminació.

Malgrat aquest retrocés, és un fet que molts directors encara s'apassionen per la llum i la utilitzen amb un plaer no dissimulat. La llum i la seva funció al teatre es troben en un encreuament en el qual convergeixen i difereixen vies contràries. És d'aquesta confrontació que voldríem parlar.

No ens hem volgut dirigir als directors, mestres inqüestionables sobre tot discurs referent al teatre, sinó als tècnics en il·luminació, dels quals no se sent parlar mai. Es tractava de veure amb ells quin lloc ocupen dins el món de la institució teatral, fins on arriba la demanda del director o de l'escenògraf i on comença la seva originalitat d'artistes; quins lligams tenen amb la tècnica i els seus canvis continus. Hem volgut provocar per primera vegada una polèmica sobre la llum amb la mateixa gent que la realitza.

Aquest dossier no és tant un estudi sobre la llum com un replantejament sobre aquesta mateixa llum. Per enfocar millor aquesta qüestió, hem entrevistat els tècnics en il·luminació Pierre Savron, André Diot i Patrice Trottier, que pertanyen històricament a generacions diferents i que, amb les seves col·laboracions amb Vilar, Chéreau o Mesguisch, han aconseguit un nou tractament de la llum i del seu funcionament en l'interior de la imatge teatral. No es tracta de fer un inventari d'estils, sinó d'encetar un debat en el qual el radicalisme de cada procés genera una polèmica implícita.

G. B.

VEURE I SENTIR ELS COMEDIANTS

*Entrevista de Georges Banu i Jean Kalman
amb Pierre Savron*

G. B.: Ens hem dirigit a diferents tècnics en il·luminació, tant per les seves diferents opcions estètiques com per les característiques dels llocs que ocupen en relació a un equip, a un teatre. Vós treballeu a Chaillot des de fa més de vint anys, esteu integrat en una determinada estructura, teniu un lloc de treball fix. Des d'aquest punt de vista, la vostra situació dins el teatre és exemplar.

P. S.: Vilar és el primer director que ha acceptat el pes econòmic d'un lloc de treball creat per ell. Quan el 1951 va estructurar el teatre, va crear les funcions d'administrador d'escenari, d'administrador de la música, d'administrador constructor i d'*administrador de les il·luminacions*. Va ser el primer d'oficialitzar aquest ofici donant-li un règim concret, Em sap molt de greu, però, que cap més teatre no ho hagi fet. Amb els sindicats, també, ens hem topat amb les mateixes reticències. Jo mateix he tractat de crear un nou lloc de treball, un nou ofici, però he topat amb una total indiferència. Vam tenir un conveni col·lectiu que reconeixia aquest ofici, i després en vam tenir un altre en el qual tot va desaparèixer. No és cap casualitat. Va haver-hi una oportunitat de legalitzar aquest ofici, com ha passat als Estats Units, però ningú no va badar boca.

J. K.: ¿Creieu que aquesta indiferència venia donada per un problema més general —la gent no entenia la necessitat d'aquesta funció— o era més aviat un problema d'ordre econòmic?

P. S.: Hi ha teatres a Lió, a Marsella, que reben unes subvencions considerables i que podrien crear aquest lloc de treball. Però deixant de banda aquests casos bastant excepcionals, crec que es tracta d'un problema econòmic. La majoria dels directors no poden incloure el sou d'un tècnic en il·luminació en el seu pressupost. També és veritat que molts no en veuen la necessitat: ells mateixos es fan la llum. Potser per economia, potser també perquè els agrada.

G. B.: Si ho he entès bé, vós sou partidari d'un lloc de treball fix, institucionalitzat.

P. S.: No dic que tothom vulgui lligar-se per sempre a una companyia: hi ha tècnics en il·luminació que els agrada tocar el cinema, la televisió i, eventualment, el teatre. Això

no vol dir que un teatre no hagi de tenir un lloc per al tècnic en il·luminació. Aquest últim és molt útil en un teatre, no solament per la qüestió dels llums, sinó també per assegurar el control de l'espectacle. Amb Vilar això quedava ben clar: jo participava en la creació, però també, cada nit, em feia responsable de l'espectacle. Dirigia les il·luminacions, mai no deixava la maquinària sense el maquinista. L'espectacle s'ha de dirigir: es dirigeix la representació, se'n corregeixen els errors, s'hi fan retocs... Tant per Vilar com per mi, això també era feina del tècnic en il·luminació. El contracte de treball, tal com Vilar l'havia concebut, era un contracte per un treball a jornada completa.

J. K.: Quan vàreu participar en l'aventura de Vilar, hi havia una companyia molt coherent que va durar molt de temps. Avui dia cada vegada es troben menys casos com aquest.

P. S.: Sóc un incondicional del teatre... Al llarg de vuit anys, durant els sis o set mesos de la temporada amb Vilar, no tenia ni un dia de descans. No tothom està disposat a acceptar això. Si hagués dit a Vilar: «Ho sento, però el dilluns és el meu dia de descans; dimarts recupero la nit de fa un mes», Vilar no hagués dit res, però sé que això no hauria durat gaire. Aquest és el problema moral del compromís d'un sol home respecte a un equip. Quan hom fa un treball eventual, preserva la seva llibertat.

G. B.: Sobre quina base trebal·leu amb el director?

P. S.: En primer lloc, és una qüestió de confiança, i després una qüestió de cortesia. Vilar no m'ha demanat mai res. Rectificava després. No va passar mai cap nit aquí per muntar la il·luminació. El director m'ha de donar plena llibertat. Després es poden fer modificacions, estic obert a tota classe de suggeriments. Es poden fer canvis (aquí no treballem amb bronze), però sempre que el director sàpiga què vol fer. És així com jo entenc una col·laboració. En canvi, hi ha directors que des d'un bon principi et vénen amb idees molt concretes que tenen pensades, però que no saben com realitzar-les tècnicament i no et deixen fer res. Aquest tipus de treball no m'interessa i no l'accepto.

J. K.: Però, llavors ¿què passa aquí, a Chaillot, quan heu de treballar amb diferents directors que de vegades vénen amb mètodes i enfocaments oposats als vostres?

P. S.: Jo parlava del meu treball fora d'aquí; aquí sóc un assalariat i haig d'acceptar-ho tot. Per exemple, treballar

amb Terry Hands m'interessa molt, cosa que no significa pas que hi estigui d'acord. Crec que des del punt de vista tècnic li he facilitat el treball, ja que les opcions d'illuminació li pertanyien.

J. K.: Us heu limitat, doncs, a fer de tècnic?

P. S.: Sí, he portat l'espectacle respectant l'esperit que ell havia marcat. Ha estat una col·laboració tècnica, però no artística.

G. B.: ¿Això no dóna un altre «enfocament» a la proposta d'institucionalitzar la funció del tècnic en il·luminació?

P. S.: Potser sí, però el que ens fa treballar és aquesta passió per la llum. Encara que no sempre estigui d'acord amb els espectacles en els quals participo; m'agrada il·luminar.

G. B.: Quines són les vostres preferències? ¿Com concebeu l'elaboració d'allò que ha esdevingut gairebé un estil d'illuminació?

P. S.: Prefereixo fer una il·luminació puntual, una il·luminació d'ambient. Diot és més aviat partidari d'una il·luminació difusiva, basada sobre tota una tècnica que prové en general del cinema. Jo, al contrari, m'inclino més per coses molt puntuals que retallen, que localitzen. Potser això sigui una deformació professional que em ve d'haver treballat amb Vilar, ja que així era tal com ell concebia la il·luminació. A causa de les dimensions de l'escenari d'Avinyó o de Chail·lot, no volia que es veiés tot i només n'utilitzava una part. Preferia que s'utilitzés un cercle d'un radi de 3 m i que s'oblidés tota la resta. Això em va influir.

Al llarg de quinze anys mai no he il·luminat un decorat, solament uns comedians. Abans de treballar amb Vilar havia il·luminat decorats al teatre, al music-hall, i un bon dia vaig descobrir una cosa diferent, a través de l'estil d'una realització feta per un home que, contràriament, volia il·luminacions molt puntuals perquè es poguessin veure els comedians. Us diré amb franquesa que, ara, no sé com fer-ho quan haig d'il·luminar un decorat (a més a més no m'agrada el color). Treballant amb Vilar vaig aprendre una tècnica per retallar el comediant, com aïllar-lo, com fer-lo viure. (No sé si coneixeu el petit poema de Brecht sobre la il·luminació. Diu que, en certa manera, hom té tantes ganes de veure els comedians com el teatre.) Cal veure el comediant. (Petites penombres, sí, però no gaire estona.) Quan no es veu el comediant no se'l sent. Aquesta convicció potser em ve del fet d'haver treballat en grans escenaris.

M'agrada aïllar el comediant. Quan més aïllat, més gran és i més se'l sent. L'ull i l'orella van junts gràcies al poder de concentració de la llum. Ella és qui cristallitza l'atenció sobre el personatge. Il·lumino el comediant perquè em recolzo més en els personatges que no en els decorats.

G. B.: Això correspon perfectament a l'estètica vilariana, centrada en la problemàtica del personatge, de l'heroi.

P. S.: Hem treballat junts i va ser ell qui va fer les grans propostes de diferents tipus d'espectacle, per a les quals vam intentar de trobar les millors respostes específiques: quant a la llum, la música, etc.

J. K.: Vilar va formar una companyia, l'homogeneïtat de la qual era exemplar. ¿Com s'ho feia el tècnic en il·luminació per treballar en un equip? ¿Quin tipus de relacions de treball hi havia?

P. S.: Us parlaré del treball a Avinyó. En aquell temps teníem entre quaranta i cinquanta projectors per a un escenari gran. Disposàvem els llums segons la creació única de cada temporada. Disposàvem de cinc o sis dies. Aquesta creació és la que es feia durant els primers dies del festival, després, l'endemà a la tarda, es feia un reajust per a una reposició i el dia següent se'n feia un altre per a la segona reposició. Era impossible modificar les il·luminacions —no hi havia temps—, servien les mateixes. Aquí és on intervenia la comprensió d'un director d'una companyia que sabia que tots teníem una tasca determinada; encaixar un espectacle dins un muntatge prèviament determinat. No es tractava, doncs, de trasbalsar-ho tot, ni de traslladar una taula del jardí al pati, però sí que Vilar acceptava desplaçar-la dos o tres metres més enllà a fi que quedés il·luminada. Ell tampoc no entenia la realització com una peça de bronze. D'aquesta manera, jo podia recompondre ràpidament la direcció amb, exactament, les mateixes fonts lluminoses utilitzant nivells i angles diferents. Així, el mateix any, i sense que els espectacles es repetissin quant a la il·luminació, *Le Prince d'Hamburg*, *Loranzaccio* i *Richard II* es representaven utilitzant els mateixos arranjaments lluminosos. Vilar tenia l'agilitat d'un director que confia en els seus col·laboradors.

Amb els comedians passava el mateix. Gerard Philipe em preguntava: «¿En quin moment m'haig de parar per quedar enfocat?» Tenia present les possibilitats de la tècnica. Vilar deia a un comediant: «Posa't on quedis ben enfocat.» Ara el director et diu: «A aquell li falta llum. ¿No li'n podries

posar una mica més?» Caldrien sis-cents projectors. Hi ha massa aparells, massa projectors. És per tornar-se boig: quant més se'n posen, més s'embolica l'espectacle.

G. B.: Com veieu ara la tècnica? Fa temps vàreu treballar amb un material diferent del que s'està intentant introduir avui dia en el teatre, especialment amb el material que prové del cinema.

P. S.: És cert que una funció neix amb el progrés. Quan Jouvét va muntar «L'École des femmes» va utilitzar per primera vegada llums de vapor de mercuri. No es parlava de res més, després aquesta innovació esdevingué una moda, i després una cosa habitual. Més endavant hi hagué més descobriments i quasi tots van tenir la mateixa història.

Vaig conèixer la bateria i els llums hertzians. Això va marcar l'estil d'illuminació d'una època. Vilar va trencar amb tot allò; va suprimir la bateria i els llums hertzians per utilitzar només els projectors. Per ell era la millor forma per localitzar els comedians i els llocs. La tècnica escollida s'explica per l'estil de llum que necessitava el director quan feia realitzacions extremament simples. Necessitava jugar amb il·luminacions potents però sense gaires complicacions ni sofisticacions. A tot això, cal afegir que el T.N.P. va ser el primer teatre en el qual la llum provenia pràcticament de la sala. Abans, tan sols s'emprava el marc de l'escenari.

A Chaillot durant molt de temps hi va haver solament projectors de pla convex. Això ve donat, ja ho he dit, pel tipus de llum que Vilar volia: no volia illuminar el decorat, sinó crear zones de llum molt concretes amb una reverberació mínima. Vilar no volia cap projector que escampés la llum. Era impossible, doncs, sortir d'aquest material clàssic per tan sols un o dos efectes concrets. Per exemple, la situació d'André Diot és diferent de la meua: quan va a un teatre per fer la il·luminació de l'espectacle, pot demanar un material ben concret. Jo, en canvi, com que treballava tot l'any sota les ordres de Vilar, no podia demanar que es comprés un material que no fos rendible a la llarga.

El que passa avui dia és que sempre hi ha la necessitat de comprar material nou; abans, en canvi, hom s'espavilava per passar amb el que tenia. Hom se les apanyava per transformar, a diferència d'ara. Si es comprava material, no era per utilitzar-lo una sola nit. Sempre que he fet comprar coses, potser eren una mica tradicionals, però han servit sempre.

J. K.: André Diot ha creat noves imatges a partir de nous

aparells. La utilització dels H.M.I. ha creat una nova estètica de la llum.

P. S.: Per sort també existeix aquest tipus d'investigació, i el teatre se'l pot permetre. Però això és possible gràcies a l'existència d'un director que ho accepta i que hi inverteix. Vilar em va dir un dia: «No tens gaires projectors dins la sala. No en podríem posar al balcó?» «Sí, li vaig dir, és molt fàcil. Suprimim dues llotges i ho tenim tot resolt.» «Demana-ho a Rouvet» em va dir. Vaig parlar amb Rouvet, el director administratiu. De seguida va estar fet: «Dotze places suprimides en una temporada, són tants diners. No, Pierre, passem de projectors.» Vaig anar a veure Vilar i ho va acceptar sense dir res. Uns quants anys més tard, Wilson em va demanar el mateix. Jo, com que ja m'havia après la lliçó, li vaig dir: «Són dotze places suprimides.» «Tant se me'n dona.» Res més. Vam afegir els projectors. No sóc l'amo, depens d'un director, d'una estructura administrativa.

J. K.: Ara, a Chaillot, teniu nous jocs de llums, jocs programats que sovint plantegen problemes a causa de la seva manipulació, totalment diferent de la dels antics jocs de llums, i de les seves característiques. ¿Aquestes modificacions suposen un canvi en el paper del tècnic en il·luminació?

P. S.: Aquests jocs són molt sofisticats, però cal emmotllar-s'hi. Tothom fa el mateix. Això permet moltes coses, com per exemple, fer dos efectes en tres segons, però també hi ha coses que no es poden fer sobre un joc programat, i si es fan, surten malament. Costa bastant prendre una decisió i a més a més avui dia s'intenta fer jocs programats que també poden ser utilitzats manualment.

Ja no es treballa com abans. Quin remei. És una altra tècnica d'il·luminació que ara s'està imposant, i això suposa noves relacions dins el món de l'espectacle. Amb els jocs programats disminueix la participació en el treball de la representació; hom esdevé un tècnic pitjaborats. No cal mirar tant l'espectacle. Abans, costava més manipular els comandaments, però els tècnics encarregats de portar-los no arribaven a equivocar-se dues vegades en tot un any. Després, amb la nova tecnologia, més fàcil de manipular, s'equivocaven molt més: els comandaments requerien menys atenció i menys concentració. No vull dir, amb això, que no calgui modernitzar les tècniques, però arriba un punt en què la direcció de l'espectacle perd tot l'interès; hom se'n desconnecta per raó de la impossibilitat de jugar amb la llum. El plaer de portar un espectacle potser és quelcom que els

que fem treballs eventuais desconeixem. Gaudeixo portant un espectacle que, de vegades, m'aporta emocions fortes, ja que em sembla començar de nou cada vegada, com si tot es replantegés novament. La sincronització de la música, la llum i el comediant em donen un gran plaer. M'agrada aquest aspecte artesanal de confraria en el treball. Cada nit visc l'espectacle a mesura que el vaig portant, i em sento molt a prop dels comediants.

LA LLUM, EL TEMPS I LA VIDA DE LES OMBRES

Entrevista de Georges Banu i Jean Kalman amb André Diot i Patrice Trottier

J. K.: André Diot, ¿creieu que el tècnic en il·luminació té a França un lloc ben determinat?

A. D.: No fa gaire vaig sentir l'entrevista feta a France Gall sobre el seu últim recital: «He agafat músics americans, els millors, i un *lighting designer*, un senyor que fa llums.» L'entrevistador: «No se'n troben a França?» France Gall: «No, no, no se'n troben.» En va agafar un que era canadenc.

A Gran Bretanya i als Estats Units hi ha molts *light designers*, però treballen més amb ballet i òperes que no amb el teatre. Sovint, en els ballets, el tècnic en il·luminació és el mateix creador del decorat. Quan no hi ha decorat, la llum esdevé molt important. A França els ballets no són tan nombrosos i els tècnics en il·luminació, tampoc.

G. B.: A part d'això ¿quins serien per vós els motius d'aquesta manca de tècnics en il·luminació a França?

A. A.: Són principalment econòmics. Potser encara no tenim per costum de contractar un tècnic en il·luminació. Al cinema, com que la tècnica és complexa, el director es veu obligat a recórrer a un especialista, mentre que al teatre, la visió de la imatge, pel fet de ser directa, molts directors s'encarreguen ells mateixos de la llum. En el teatre, tothom se sent competent, com en el futbol, ja que només cal mirar per veure què passa.

G. B.: Pierre Savron ha treballat amb un equip, vós més aviat feu treballs eventuais, passant d'un director a un altre, d'un tipus d'espectacle a un altre completament contrari.

A. D.: Això ve donat pel camp professional d'on ve dascú. Jo, de jove, no vaig passar pel teatre, jo provinc de

la televisió i del cinema. En aquest camp es canvia d'equip per cada producció. No tinc ganes d'especialitzar-me en un gènere determinat. Faig moltes coses, ja que em deixo portar per la meva passió pels projectors i els raigs lluminosos, tant si estic il·luminant Halliday com si estic il·luminant Nurejev. Prefereixo continuar com fins ara, fent treballs eventuals; en el fons, és el tipus de vida que he escollit.

G. B.: Heu parlat de la vostra carrera professional. ¿Com, doncs, provenint de la televisió, us heu introduït en el món del teatre?

A. D.: He fet de càmera durant deu anys a la televisió; després he fet de director de fotografia. Un o dos anys més tard, vaig trobar Bernard Sobel, el qual em va dir: «Tu que has treballat amb Averty, podries fer una il·luminació d'ambient», i em va presentar Chéreau, que en aquell moment estava muntant *Les soldats* a Gémieux. Tanmateix, només havia fet una o dues emissions amb Averty, i no és que m'entusiasqués gaire aquest tipus d'il·luminació, però em vaig adonar que adaptant les il·luminacions d'ambient al teatre, sobretot amb decorats molts alts i tancats, creava una imatge que em satisfesia molt més que treballant amb enfocaments puntuals. Crec que l'èxit de la il·luminació de *Les soldats* va ser conseqüència de la precisió en la direcció de la il·luminació. Era la precisió del sol.

J. K.: Quan es passa del cinema a l'escenari d'un teatre, es deuen plantejar tota una sèrie de problemes —per exemple el de la continuïtat o el de la diversitat de punts d'enfocament.

A. D.: Jo havia treballat sobretot a la televisió. Moltes vegades a la televisió hi ha la necessitat d'il·luminar amb tres o quatre càmeres a l'hora i des d'angles diferents. Això s'apropa bastant a la problemàtica de la multiplicitat dels punts d'enfocament al teatre. Un altre problema va ser el del material. Jo coneixia sobretot el del cinema i quan Sobel em va donar la possibilitat de comprar-ne una mica, vaig triar només *plats à barbe* i *quars*, que en aquell temps ben pocs teatres tenien. Només coneixia aquest material i, a més a més, era l'únic que em satisfesia visualment: no m'agrada tenir cercles ni canons, és a dir, tot el que es fa amb els projectors.

J. K.: També vàreu ser el primer d'introduir els H.M.I.

A. D.: Això més aviat m'ho va demanar Chéreau, després d'haver vist aquest tipus de projectors en el Piccolo. Correspondia, doncs, a la petició de Chéreau. En general he procu-

rat adaptar-me al programa estètic del director, i la introducció d'un material nou queda molt més justificada per això que per la recerca de qualsevol novetat lligada a la llum del cinema.

Si les meves il·luminacions són més aviat fredes, és a causa de la meua preferència, del meu amor per la llum dels pintors holandesos, per tot el que recorda la llum del dia. És per això que he intentat utilitzar els fluorescents. L'interès d'aquesta font lluminosa es troba en el fet que es pot disminuir, per exemple, sense canviar les característiques del color, cosa que és impossible de fer amb llums incandescents. Al principi ens va costar tenir graduadors especials, ja que aquest material era bastant desconegut en el món del teatre, perquè no es podia disminuir gradualment la intensitat amb graduadors normals. Només amb el material de cinema podia aconseguir la qualitat de llum que jo desitjava, que a mi m'agradava.

G. B.: ¿Es tractava, doncs, d'una certa voluntat d'aconseguir una qualitat determinada de la imatge?

A. D.: Sí, la meua gran obsessió, que em ve del cinema, són les ombres. Vaig conèixer un director de fotografia amb qui vaig treballar i que m'agradava molt. Per fer la seva llum, ell agafava sempre un projector de 250 wats i el passejava fins que en un moment determinat es parava i deia: aquí és on posarem el 10K, perquè aquí és el lloc on va el projector. No cal posar-ne deu, sinó un de ben situat que doni una direcció a la llum. Si se'n posen deu, hi ha deu ombres que giren al voltant de l'actor. Sé molt bé que això es nota molt més en el cinema que en el teatre, però tot i així, em molesta moltíssim veure moltes ombres. El material que normalment hi ha als teatres no em permet resoldre aquest problema.

J. K.: Heu parlat de la vostra passió per la llum del dia, ¿això us ha portat a plantejar-vos la qüestió del moviment d'aquesta llum, dit d'una altra manera, la qüestió del temps natural?

A. D.: La col·laboració amb Chéreau va ser entorn d'aquesta idea: la dinàmica del temps. I vam voler portar a terme aquesta idea: jo provenia de la imatge cinematogràfica, en la qual la referència al temps real és sempre present i Chéreau estava influït per la pintura italiana, les realitzacions del Piccolo, on sempre hi havia una necessitat de llum natural. Amb Chéreau es parteix generalment de la llum de la sortida del sol per arribar a la llum de la posta

de sol. Potser sigui aquesta la línia més simple, però no per això és la més fàcil. Per exemple en *L'italienne à Alger*, l'acció començava a les dues de la tarda, una part de l'espectacle transcorria de nit a l'òpera, i una vegada acabada l'òpera, Chéreau havia afegit tres quarts d'hora de text durant els quals sortia el sol. El decorat representava una sala de teatre una mica desmantellada i al fons hi havia una maqueta on era reproduïda. Aquesta era il·luminada amb una llum que girava independentment de l'ambientació general i que seguia el procés de la llum natural del dia.

Amb Chéreau ens hem quedat amb una il·luminació ambiental que ve del cinema. Des de *Massacre à Paris* fins a *La dispute*, la il·luminació es manté més o menys en la mateixa línia. No es tractava de fer «naturalisme» —queda clar que ens trobem en un escenari—, però el que volem, això sí, és que l'espectador percebi una indicació del temps, del moment del dia en el qual passa aquesta escena. En la il·luminació dels espectacles de Patrice, es fa sempre una referència a la natura.

P. T.: En *Loin d'Hagondange* el que més em va interessar va ser la relació amb la natura. S'havia creat una falsa natura que resultava de la interacció entre dues natures: d'una banda, l'enorme apartament, i darrera el paisatge que s'engrandia i que passava de l'hivern a la primavera. Les dues natures no funcionaven al mateix temps, i la funció de la llum consistia a crear una dinàmica de la natura —la primavera, l'hivern— dins el règim de la convenció teatral. El breu pas de la llum d'una estació a l'altra, interromput per un pla fosc, trencava la naturalitat de la imatge, descartant la temptació de la il·lusió. A dins mateix de cada quadre hi havia subtils moviments de la llum, de davant cap endarrera, en relació al temps natural, res no estava quiet a fi que en cap moment no semblés que allò era una imitació de la natura.

G. B.: En els espectacles de Chéreau, feu servir molt sovint els clarobscurs que envolten els comedians sense que se'ls vegi gaire. Això, demostra una determinada actitud tant respecte al comediant com als personatges, que sempre són a la penombra i mai aïllats.

P. T.: Crec que en un principi, a Chéreau, els comedians li feien una mica de por, els camuflava, gairebé els amagava, potser a causa de la seva dificultat a l'hora de dirigir-los. És el que jo he notat, pel fet de treballar molt a contrallum: llavors la llum era com una màscara per als actors (això no

vol dir que només s'hagin de fer enfocaments dels comedians quan se'ls hagi de veure). Ara, Chéreau, de mica en mica, vol que se'ls vegi més. Últimament, quan s'ha fet la reposició de *La dispute*, hem hagut d'afegir projectors de cara. És cert que Chéreau ha creat un estil que ens ha marcat tots, tant Pedduzi com a mi. La seva estètica pròpia ens ha fet ajuntar en un equip. El que em sorprèn és que hi hagi directors que, coneixent el nostre treball, em demanen de fer el contrari, com per exemple, illuminar molt intensament els actors. Però jo, això, no ho sé fer. En el tipus d'illuminació que jo faig, illumino més aviat el decorat, o bé creo un ambient i en funció d'aquesta il·luminació, el moviment dels actors introdueix una atmosfera incontrolable i incerta. A més a més, no m'agrada illuminar quan els actors són a l'escenari, no vull ser tributari de llurs moviments. Això no vol dir que els ignori: ben al contrari. Durant els assaigs prenc tot un seguit de notes, però no pretenc illuminar-los ni limitar els seus moviments sistemàticament. Quan dono una certa direcció a la llum, per exemple un contrallum a partir d'una finestra, vull que es respecti aquesta direcció i, en aquest cas, no m'agrada afegir projectors de cara perquè es vegin més bé els comedians. Si es vol que sigui així, caldrà posar la finestra davant.

J. K.: Per exemple, en *La manifestation*, espectacle en el qual esteu treballant actualment, hi ha una taca de llum molt violenta que cau sobre el llit, i de vegades sobre els comedians, els quals queden molt sovint a la penombra, gairebé perfilats.

P. T.: Potser aquí he exagerat una mica massa el contrast, perquè són al mig de l'escenari, sense parets que els envoltin, i aquest contrast ha de donar la sensació que una forta llum ve d'una finestra, mentre que ells es troben en un espai tancat. Potser aquest contrast no hagi quedat prou marcat, o bé que falli la col·laboració amb el director. Els comedians podrien jugar amb la llum i la penombra, però en general tots els moviments són determinats abans de fer la il·luminació. Chéreau, en canvi, a l'hora dels assaigs, posa uns projectors per delimitar els espais escènics i els comedians es mouen en funció de la llum. Aquest és el cas de l'escenografia de *La dispute*, on al llarg de la seva realització sempre s'ha tingut en compte la qüestió de la llum.

J. K.: Això no és gaire corrent a França.

P. T.: A França no, però a Alemanya sí. Zadek em va demanar que li fes il·luminacions. Per un problema de dates

només podia anar-hi els últims deu dies. Em va dir que això no podia ser, calia que la il·luminació estigués a punt abans, a fi que els comedians coneguessin l'espai on havien d'actuar, atès que *jugen amb la llum*. És veritablement fantàstic quan l'organització dona al comediant la possibilitat d'assajar durant bastant de temps amb el vestuari i amb el decorat il·luminat. Llavors és quan apareixen coses noves a nivell de la realització. En aquest cas no tinc res en contra del fet de parlar amb els comedians, ja que la llum els pot assenyalar trajectes que de vegades no acaben de veure clars. Entre nosaltres existeix una adaptabilitat recíproca. Solament és en aquest cas que la llum es converteix totalment en un element de la interpretació dels comedians, *i no tan sols un acabament estètic de l'espectacle*. Per desgràcia, això és pràcticament impensable a França, i no crec que només es tracti d'un problema econòmic. Villeurbane és pràcticament l'únic lloc on m'he quedat quinze dies per seguir els assaigs i provar diferents solucions d'il·luminació.

G. B.: Heu treballat molt de temps amb Planchon, quasi tant com amb Chéreau, però sense que la il·luminació adquirís la mateixa força. El seu impacte és inferior.

P. T.: Per mi és difícil treballar amb Planchon però tinc moltes ganes d'aconseguir una bona col·laboració amb ell. Crec, per exemple, que A. A. no està bé des del punt de vista de la il·luminació. Al començament no teníem una línia d'il·luminació ben determinada, com passa amb Chéreau.. Potser és per aquí que caldria buscar. Roger dona poques informacions —potser no en dona prou o potser sóc jo que no les entenc bé. Amb ell tot queda poc concret. En els muntatges de Patrice sempre hi ha la línia del temps de la qual us parlava, en canvi en els de Planchon no hi ha res que relacioni llum i temps. S'han de fer il·luminacions que tinguin una dinàmica no realista i que al mateix temps han de funcionar segons l'estil de Roger.

G. B.: ¿Es tracta de fer una il·luminació per a cada quadre?

P. T.: No necessàriament; es tracta més aviat de fer una divisió en primers plans i en colors. Per exemple, en *Les follies Bourgeoises* he procurat buscar i conservar una il·luminació general, i a partir d'aquí, de dividir o modular en seqüències. En A. A. volia fer «primer plans» intentar retrobar, pel joc de la llum, la sensació del «primer pla», de la concentració sobre un personatge. Això no suposa cap problema si s'il·lumina una zona de dos metres de diàmetre i el

contorn es deixa a les fosques, però volíem aconseguir «primers plans» tot conservant l'ambient. En cap dels dos casos no ho vaig aconseguir del tot.

G. B.: En aquest cas el tractament de la llum és més abstracte. És això el que us molesta o bé és el caràcter més dispers de la llum?

P. T.: M'és difícil definir-ne la causa. Potser si ho aconseguís, em sortirien millor les il·luminacions per a Planchon. Cal que trobi l'estil que li convé, aquest estil que tampoc ell mateix no em pot explicar amb claredat.

Potser és a causa dels decorats. Aquests sempre em serveixen de referència quan treballo amb Chéreau. En aquest moment, Roger està fent uns decorats que no es fan gaire simpàtics a l'hora d'il·luminar-los. El decorat que a mi em resulta simpàtic, és un decorat construït.

No és gaire fàcil il·luminar un gran espai amb uns elements que es mouen, que puguen i baixen, perquè resulta impossible col·locar els projectors, i encara que sigui una idea concreta em costa molt aplicar-la.

J. K.: En *La manifestation* de Rosner, encara que la llum només se centrés sobre pocs elements, donava un sentit. Com la vàreu concebre? Penso, per exemple, en l'escena del llit.

P. T.: El llit és un element estable, però el projector mai no enfoca el llit, perquè, per mi, la noia que és allà, malalta, ja no existeix per a l'home que se'n va a la manifestació. Té ganes d'anar-se'n. Aquí la llum defineix les relacions entre ell i ella: la noia és una cosa acabada, terminada, forma part dels llençols, ja és morta, mentre que ell és l'únic que es mou i tan sols desitja una cosa, anar-se'n. La llum assenyala el trencament, però no solament això. El que diu és bastant desagradable, i jo volia que ho digués a plena llum, dirigint-se a algú que gairebé no es veu, i que està arraulit en el llit. Aquests efectes són els que em costen en el muntatge de Planchon. Aquest tipus de referència —dia, vespre, finestra— no funciona, i, per trobar un altre sistema, potser hauria de trencar amb aquest tipus de convencionalisme que porto dins. No sé si podré aconseguir-ho.

A més a més, mai no m'he proposat seriosament d'utilitzar un nou tipus de material amb Planchon, H.M.I., per exemple. Com que el H.M.I., té un funcionament diferent, em veuria obligat a recórrer a d'altres mitjans, i això m'obligaria a replantejar-me tot el conjunt de la llum i de la seva distribució. És per això que convé, de vegades, renovar

completament el material que s'utilitza. Una mica com un pintor que sentís la necessitat de renovar-se i per això canviés el seu mitjà, encara que en un principi aquest se li resistís. Entre parèntesis, cal dir que, de vegades, la tria del material i, per consegüent, del tipus de llum ve donada per la distribució del decorat. Per exemple, en el *Tartuffe* de Planchon, no podia posar res més que «floods» i això em va obligar a fer una il·luminació corresponent a aquest tipus de material. Sovint, la il·luminació es fa en funció de les necessitats tècniques imposades pel decorat. Però sempre que puc procuro que la il·luminació reflecteixi la meua manera de veure l'obra.

—J. K.: ¿La introducció d'un material no interfereix en els hàbits dels tècnics amb els quals treballem? ¿No us trobeu de vegades amb conflictes i rebuigs?

P. T.: No, quasi mai. La introducció d'un material nou d'il·luminació no planteja tants problemes com els nous jocs de llum electrònics. Amb aquests, el tècnic es converteix en «pitja-botons», i la seva participació en l'espectacle esdevé pràcticament nulla. Això no passava amb l'antic material. El tècnic participava en l'espectacle i per mi aquesta participació és fonamental: cal salvar l'aspecte artesanal del teatre, que és el que fa que, només aquí, encara perdurin uns equips apassionats. Aquest treball artesanal és humà, té una història, mentre que al cinema ja no queda res d'això.

J. K.: Ara que parlem d'aquesta humanitat en el camp del teatre, voldria preguntar-vos fins a quin punt voleu controlar la llum d'un espectacle.

P. T.: Sé que no pot ser totalment controlada, que sempre queda una part que es deixa a l'atzar: el raig potser quedarà una mica difuminat cap endavant o cap a l'esquerra, i això farà ressaltar una part del decorat o bé farà sobresortir algun objecte... Aquest component d'atzar forma part del plaer que només es troba en el teatre. És per això que no m'agraden gaire els plans de llum que fan alguns a fi de no deixar res a l'atzar, a la incertitud.

G. B.: Avui dia es veuen sovint tots els llums oberts. Vós no els feu servir quasi mai i jo em pregunto si no es tracta d'un rebuig. Per què aquesta desconfiança? Com s'explica? Per raons tècniques, estètiques?

P. T.: Crec que el que costa més en la il·luminació és obrir tots els llums i cal no abusar-ne. Costa molt que amb tots els llums oberts hi hagi relleu, que no sigui pla. Però no són tant les dificultats tècniques les que em frenen, com la con-

vició que no és pel fet que s'illumini tot que la gent hi veurà millor. És enmig de la multitud que hom se sent sol, i el mateix passa amb la llum: si es veu tothom, resulta finalment que no es veu ningú. No és tant el fet que hom no vegi res, sinó que es vegi el que hom té ganes de veure, i jo, vull que es vegin o que no es vegin certes coses, que l'espectador sàpiga què ha de veure. Si jo faig la il·luminació, és perquè sigui jo qui triï el que s'ha de veure. Aquí potser ens trobem de nou amb una deformació que prové del cinema, on s'ensenyà el que es vol ensenyar. Quan vaig al teatre i em trobo amb tots els llums oberts, em ve son o bé penso en una altra cosa. La penombra obliga a estar atent, i quan un personatge dins aquesta penombra queda il·luminat, de seguida pren un relleu extraordinari. Té vida.

Per mi fer una il·luminació és veritablement donar vida a un decorat, a un personatge. Sense llum no hi ha vida. Aquest «donar vida» sempre és present en el plaer que sento quan faig la il·luminació d'un espectacle, d'una pel·lícula, sigui el que sigui. Abans he dit que les ombres em feien por; de fet el que no puc suportar no són les ombres mateix sinó el seu desordre. Les ombres són la vida de la llum. Quan es volen suprimir les ombres en les il·luminacions, se suprimeix la vida. És per això que dono tanta importància a l'ombra.

EL PROJECTOR O COM CREAR UN SENTIT

*Entrevista de Georges Banu i Jean Kalman
amb Patrice Trottier*

G. B.: Pierre Savron ha treballat amb projectors. André Diot ha introduït el material cinematogràfic, modificant així, fins i tot, l'estètica de la il·luminació. On et colloques tu en relació amb aquestes dues vies? Quina és la teva elecció tècnica?

P. T.: Jo treballo amb el projector, però, per respondre aquesta pregunta voldria refrescar algunes evidències. Un projector és principalment una màquina per fer llum —més exactament, un raig de llum. Dit d'una altra manera, divideix l'espai en dues parts. Llum i fosc. És una màquina pel fet que funciona encenent-se més o menys, o bé apagant-se, ja sigui de cop o suaument. Tant pot il·luminar una part

d'espai gran com petita (per exemple, un sol comediant). A més a més, i va ser sobretot a partir d'aquesta constatació que jo vaig començar a treballar, assenyala una direcció mitjançant el seu raig. És un vector, amb el seu origen —la caixa— i el seu objectiu —l'objecte il·luminat. Aquí és on s'oposa al «quars», el qual crea una llum ambiental no definida.

Quan em vaig trobar Daniel Mesguisch i vaig començar a treballar-hi, em vaig adonar que el projector podia «interpretar» tant com ho fan els comedians, que podia actuar. Així, doncs, la llum sortia de la seva funció decorativa per esdevenir significant. Va ser trencant amb el costum normal de trobar una atmosfera per tota una escena, sense preocupar-se del temps, i tallant el quadre gairebé a cada rèplica per introduir un nou «estat» de llums, que hom es va adonar que això, en lloc de perjudicar la comprensió general, podia contribuir a enriquir-la. La llum participava plenament de l'esforç de creació del sentit de l'espectacle. Cal dir, també, que nosaltres actuàvem en llocs petits, amb poc material: el nostre mètode és un reflex d'aquesta limitació. Poques vegades disposàvem de més de tres projectors que funcionaven alhora. Potser va ser aquesta manca inicial de material el que ens va instar a concebre d'una altra manera el funcionament de la llum.

Amb *Le Prince Travesti*, que va ser la nostra primera temptativa en comú, volíem marcar una divisió ben clara entre espectador i actor. Per això, jo havia escollit la il·luminació lateral i els projectors eren visibles. Quan vam tenir la instal·lació feta, cada vegada que ho creiem necessari trencàvem l'estat de llums existent i el substituïem per un altre que li donava més sentit i que corresponia exactament a les noves intencions dramàtiques. Això tenia dues conseqüències: 1. L'espectacle rebutjava qualsevol projecció de l'espectador en una imatge pseudonatural, global; 2. Com que hi havia entre els estats de llums i la realització la mateixa relació espai/temps que hi ha entre aquesta i la interpretació dels comedians, es creava un sistema de signes. La il·luminació mantenia un continu contrapunt amb l'espectacle. Això contribuïa, entre altres coses, a posar de manifest els trencaments entre la realització del text en si, tot el distanciament entre el sentit primari del text i els seus sentits posteriors. La llum posava de manifest el sentit de l'espectacle d'una forma tan activa com els comedians.

En aquest tipus de treball, el que també m'agradava és

que l'artifici, un dels ingredients principals del teatre, era directament perceptible com a tal. Ell mateix es manifestava, i així feia possible una lectura més immediata de la realització. Com a conclusió, diria que m'agrada el projector perquè no és un escenari només per il·luminar, sinó que també pot interpretar juntament amb els comedians.

G. B.: Això comporta, en certa manera, la revisió dels principis jeràrquics que encara són molt arrelats en el tipus de representació occidental. Respecte al Kabuti, Einsestein parlava d'una equivalència del mitjans de la representació, d'una jerarquia absent.

P. T.: Penso que avui dia s'ha de reconèixer que no hi ha elements privilegiats en un escenari. El personatge interpretat per un comediant no deixa de ser un artifici, tant com pot ser-ho el decorat o la il·luminació. Em sembla interessant de mostrar que no hi ha cap element funcional prioritari, que cap element no pot fer-se càrrec tot sol de la globalitat de la realització.

G. B.: Així, doncs, hi ha, d'una banda, el projecte de mostrar la totalitat dels mitjans teatrals a l'obra i, d'altra banda —gairebé com a conseqüència d'aquesta labor inicial—, el d'accedir a la «llegibilitat» de la llum. ¿Vols dir que la llum pot ser veritablement llegible a l'escenari? ¿Vols dir que no es queda ençà de la «llegibilitat», en el llindar de la lectura?

P. T.: Sovint es confon justificar i significar. Actualment, en el millor dels casos, es procura que la il·luminació justifiqui el sentit de la realització. Justificar suposa que la il·luminació funciona d'una manera bastant psicològica a partir de la imatge: suggereix una impressió general, un «clima» que recolza en el decorat, o bé remarca el contorn dels cosos o del color (avui dia es tendeix a utilitzar el blanc esgrogueït per suggerir un món mineral, dur). La il·luminació és molt més abstracta que un decorat i la llum tan sols adquireix materialitat quan recolza en un suport. Aquesta propietat ha afavorit la funció «impressiva», suggestiva de la qual estic parlant. Però, es vulgui o no, cal afegir: una imatge (és a dir, un objecte il·luminat «visible») connota. És aquí on molts s'equivoquen pensant significar quan tan sols es limiten a obrir el camp de les connotacions. Pensant en això, hem volgut intentar crear un sistema d'il·luminacions més complex, susceptible de significar realment. Així doncs, ens hem decidit a donar una dinàmica a la il·luminació, a establir un sistema de signes concrets i a organitzar-lo en

una sintaxi que pogués articular-se amb la de la realització.

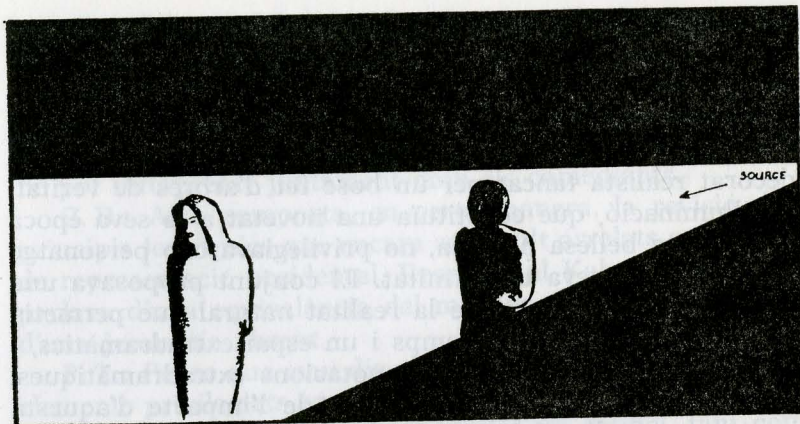
Per fer-me entendre, em referiré a *La dispute* de Chéreau, perquè crec que aquesta obra il·lustra bastant bé la idea d'illuminació «impressiva» o, dit d'una altra manera, connotativa. Quan el teló s'alçava després del pròleg, apareixia un decorat realista tancat per un bosc fet d'arbres de veritat. La il·luminació, que constituïa una novetat a la seva època per la seva bellesa plàstica, no privilegiava cap personatge per raó de la seva uniformitat. El conjunt proposava una mena d'univers mental de la realitat natural que permetia una obertura envers un temps i un espai extradramàtics, i això afavoria l'aparició de connotacions extradramàtiques, sovint encara més fortes (a causa de l'impacte d'aquesta imatge meravellosa) que els signes emesos pel sistema actors-gestos-text. Per raó de la seva immobilitat, del seu caràcter essencial, aquest espai «naturalitzant» donava la possibilitat d'identificar-se amb els personatges i oferia un camp ideal per a totes les projeccions personals de l'espectador, per als seus fantasmes, anul·lant així la temptativa d'interpretació antipsicològica dels actors. No tinc res en contra de l'esteticisme, el que em molesta és que aquest onirisme aclaparador de la imatge pugui ocultar completament la dialèctica text-actor, en la mesura que imposa un món de l'essència.

En contraposició a aquest tipus de treball, hi ha la il·luminació èpica de tipus brechtian que introdueix una jerarquia de valors entre els personatges aïllant-los, però ha estat el primer d'assumir la possibilitat d'autodenunciar-se en tant que artífici.

Per definir-me respecte a aquestes dues tendències, diria que les meves temptatives se situen ençà de la il·luminació «impressiva» i enllà de la il·luminació èpica d'inspiració brechtiana.

J. K.: Podries concretar això?

P. T.: És difícil. Caldria tenir un exemple al davant. Referint-nos altra vegada al *Prince Travesti*: triaré un exemple molt simple, i, per descomptat, limitador. Per a l'escena d'amor entre el Príncep i la minyona, Hortense, vaig crear primer, mitjançant la llum, un clima expressionista (no utilitzo citacions pictòriques, sinó més aviat citacions d'estil: teatre expressionista, de boulevard, etc.) il·luminant tots dos personatges amb un sol projector lateral que provenia del jardí. Aquesta il·luminació, com totes les altres, connotava aparentment l'angoixa, però, a més a més, oferia la possibili-



litat de donar altres informacions. La primera que destacava es referia al món, al món que els envoltava, un món amb aspecte de presó, delimitat per l'únic raig, en el qual els dos personatges s'havien reunit. Després, una segona informació indicava en quin sentit s'establí la relació de força entre ells dos: Hortense es trobava més a prop del projector, i el Príncep li donava l'esquena, el raig esdevenia la mirada de la minyona i el Príncep quedava travessat per aquest raig-mirada com si fos una papallona. De sobte, quan hi havia un canvi en la interpretació dels actors, en el qual es veia que la relació de forces s'invertia, el projector del jardí s'apagava simultàniament i era substituït immediatament per un projector simètric que provenia del pati. Així, amb la llum, es veia que sense haver de canviar d'univers, l'espectacle proposava un canvi de sentit, una bàscula dramàtica. Més tard, quan els dos personatges s'abraçaven fent-se un petó, jo els

aïllava en l'espai mitjançant dos punts molt propers entre els quals apareixia un immens buit negre. En aquest moment, la il·luminació contradeia el text, per tal de fer veure la pluralitat de sentits de l'obra de Marivaux.

Evidentment, es tracta d'un exemple molt simple, però crec que permet d'entendre el nostre propòsit. Tenint present la funció «impressiva» (el «clima» expressionista), pel fet de donar a la llum una funció significant, a *més a més* es desestabilitzava el camp connotatiu. En lloc d'establir un sol univers mental, fèiem sorgir diverses imatges, cada una de les quals tenia present els sentits plurals que la realització descobria, una mica com el somni quan juxtaposa, entrecreuats, diferents fragments mnèsics heterogenis.

Al principi de la nostra entrevista, assenyalava la funció del projector com a màquina d'il·luminar i de produir un sentit: l'exemple que acabo de donar potser aclareix allò que, al principi, hauria pogut semblar una asserció abstracta.

G. B.: Em sembla que en el teu treball la llegibilitat es presenta com un imperatiu, ja que l'espectador es veu obligat a «llegir» sempre la llum. Fora del sentit, no hi ha res... però ¿vols dir que la llum pot crear veritablement un codi? En el teu exemple encara queden incertituds relacionades amb la comunicació.

P. T.: No es pot comparar enterament la llum amb el llenguatge, però pot emetre un cert nombre de signes llegibles d'ençà que, tant en l'espectacle com en qualsevol altra semiologia, cada signe té un valor respecte als altres. En aquesta semiologia, els signes de la llum, menys refinats que els del llenguatge, tenen aproximadament el mateix valor que els signes gestuals.

La semiologia que vaig intentar d'elaborar amb Mesguisch es basava en uns elements pertinents. Per exemple, el color: el blanc fred s'oposava a la llum dita natural (projector sense gelatina) utilitzada sobretot en el teatre de boulevard. Així, per oposició i confrontació, podíem emetre el signe del codi teatral boulevard (il·luminació frontal que reuneix espectador i actor en la mateixa «comunió espiritual»), quan apareixia en una seqüència curta, enmig de la il·luminació puntual i dinàmica utilitzada en altres moments. D'aquesta manera assenyalaven l'aspecte fictici del final il·luminat pels llums oberts de boulevard.

Els altres elements es refereixen, evidentment, a l'orientació dels projectors: lateral pati→jardí, lateral jardí→pati,

contrallum, cara, dutxa i totes les possibles combinacions. Hem intentat utilitzar tot el ventall de possibilitats que hi ha en la il·luminació del teatre: diversos tipus d'aparells que no emeten la mateixa llum, el projector, el quars, per exemple, que és l'antiprojector, la baixa tensió que produeix un grau de llum especial, etc. Per a cada obra, partint de la funció pròpia de tal o tal aparell o de tal o tal orientació, establíem un codi que tan sols es podia llegir en funció de la realització, és a dir, es manifestava tan sols en la mesura que cada element esdevenia pertinent en relació a l'altre. Tornem altra vegada a la qüestió de la jerarquia: Mesguisch treballa l'actor com un altre element actuant, molt especial, evidentment, però no jeràrquicament superior a aquests altres elements actuants com són la llum, el vestuari i els mateixos accessoris. Desitja que tot pugui produir un sentit, i això replanteja seriosament la noció de personatge.

J. K.: En el vostre treball la «desconstrucció» del personatge com a entitat és recurrent. ¿Com pot la llum participar d'aquesta preocupació que és present en tots els espectacles de Mesguisch?

P. T.: Per al tractament d'Orestes, en *Andromaque*, havíem recollit una proposta de Débauche, segons la qual cada personatge està associat a una part del temps del dia: Hermione era l'alba, Pyrrhus el migdia, Andromaque, vídua d'Hèctor, el crepuscle i Orestes, la nit, ja que ha passat la frontera dels morts. Per mostrar això, Oreste sols apareixia a contrallum. Quan la llum basculava, ell donava mostres d'encegament, de tortura.

G. B.: Jo diria que aquesta concepció del tractament de la llum suposa una estreta col·laboració amb el director.

P. T.: Sempre comença per una llarga entrevista amb el director i el decorador: decidir junts com treballarem. No parteixo mai d'un sistema preconcebut, ja que, si ha d'haver-n'hi un, aquest ha de ser immanent a la realització. Amb cada director intento començar de zero per reconstruir en funció d'allò que em proposo.

G. B.: Tu tractes la llum «per punts», multiplicant les intervencions en nom de la producció de sentits. Pot ser que en oposició a això, no hi hagi la llum «connotativa» amb la qual el teu tractament, malgrat tot, té alguna cosa a veure, sinó l'opció que consisteix a reduir la llum a la seva funció primordial d'il·luminar. Brook, per exemple, tan sols treballa amb llums oberts, sense amagar, cal dir-ho, el seu efecte teatral. Segons tu, ¿es tracta d'una desconfiança envers la

llum al teatre, o més aviat d'un rebuig degut a una estètica especial?

P. T.: Crec que Brook, i potser també Vitez, ha entès tota la no innocència de la llum. Tinc la sensació que, tant l'un com l'altre, trien expressament el no tractament de la llum quan utilitzen els llums oberts, el més neutre possible (sobretot Brook des que està al Théâtre des Bouffes-du-Nord). La diferència entre la riquesa del que succeeix a l'escenari i aquesta llum neutra és tal, que tot passa com si la il·luminació no existís. Brook illumina i després crea l'espai escènic amb el seus comedians. La llum és tractada deliberadament com si no existís. En cap moment no s'intenta crear cap natura en concret, cap lloc imaginari.

Jo entenc molt bé que un director vulgui treballar només amb l'element comediant, intentant treure'n el màxim profit. És una mica el que passa amb la fotografia: el color existeix, però alguns fotògrafs l'ignoren i es limiten al blanc i negre, a un treball amb el blanc i negre que potser no s'ha fet mai.

G. B.: ¿Vols dir que això no és significatiu de l'existència d'un cert diagnòstic sobre la llum?

P. T.: En primer lloc és significatiu d'una cosa: la gent és conscient del fet que la llum té aquest poder de despistar, de donar moltes dades difícils de captar. Prefereix treballar amb alguna cosa que pugui manejar que no pas produir un espectacle que podria ser desviat, o bé per la llum o bé pel decorat.

J. K.: Totes les arts de la il·lusió —la pintura, el cinema— són arts de la llum. En el fons, potser cal buscar en aquest rebuig de la llum, un rebuig de la il·lusió, més que la por de la inseguretat del discurs. Tu, en la teva forma de treballar, rebutges la il·lusió però no per això sacrificues la llum. Desvies el seu poder d'il·lusió.

P. T.: És una llàstima haver de rebutjar completament el plaer de la il·lusió. Potser caldria desmuntar el mecanisme de les connotacions inconscients que la imatge produeix per utilitzar millor el que s'ha descobert. Quan tinguem analitzat el camp semiòtic de la llum i sapiguem com crear la il·lusió, aleshores potser podrem utilitzar plenament la llum, però sense enganyar-nos i sense pretendre hipnotitzar l'espectador.

J. K.: ¿No tens la sensació que el funcionament ideal de la llum en què somies no és res més que un estat transitori,

que ara et trobes en una fase d'anàlisi i que caldria accedir a una estètica més àmplia que ho englobés tot?

G. B.: La teva il·luminació «per punts» demostra un cert rebuig de la globalitat, de la imatge globalitzadora, en profit d'un treball amb una part, amb un fragment. ¿Aquest projecte de semiologitzar la il·luminació, el recolzes únicament en aquest sistema d'utilització puntual de la llum? ¿No hi ha cap risc de naufragar en l'estil?

P. T.: Cal dir que, al principi, vaig treballar sobretot a partir de la dissecció del raig, però després vaig intentar treballar, tot i tenint en compte aquests resultats tècnics, amb altres elements d'il·luminació, per exemple, els ambients.

La meva primera prova, la vaig fer amb un espectacle muntat pels alumnes al Conservatori. Es tractava de *L'oncle Vania* de Txèkhov. (El tractament teatral de l'obra diferia enterament del fet per Mesguisch.) Com que no disposàvem de gaires mitjans, el director havia decidit utilitzar el decorat fix de la sala del Conservatori: un decorat de tela pintada de tal manera que podia evocar l'interior d'una casa burgesa. Alguns mobles i objectes de veritat completaven el decorat. La il·luminació del segon acte, que transcorre durant la nit, imitava la il·luminació estàtica obtinguda mitjançant làmpades de petroli d'un color ambre intens. No hi havia cap llum provenint de la sala i, d'altra banda, no es veia cap projector. Tot estava concentrat en l'escenari. Aquest marc tan delimitat creava la il·lusió de la realitat que s'espera habitualment de l'univers de Txèkhov. Però subtilment es produïa una fisura en aquesta il·luminació, diguem-ne realista: per representar la tempesta fèiem pampalluguejar la llum com passa quan les línies elèctriques no funcionen degudament. Es produïa un efecte artificial que funcionava anacrònicament atès que la llum se suposava que era d'origen natural (les làmpades de petroli). Aquesta irrupció incongruent de la modernitat, per una banda, presentava la tempesta com a factor dramàtic intencional i, d'altra banda, desmitificava la impressió de natura del conjunt decorat-llum. Cal afegir —detall important— que l'efecte precedia el text, que el signe artificial de la tempesta precedia la rèplica de Vania: «Mira, hi haurà tempesta.»

En el tercer acte, que passava en el mateix decorat, la il·luminació, sempre realista, provenia aquesta vegada d'un punt de la sala com si hi hagués hagut un finestral a la «quarta paret». Al llarg de l'acte, tan sols es modificava imperceptiblement el color de la llum, assenyalant les di-

ferents atmosferes d'una tarda des del ple sol fins al vespre. Com a apogeu d'aquest moviment, hi havia la tempesta que havia estat assenyalada mitjançant un signe artificial durant el segon acte i que es representava segons l'estil realista de l'espectacle en el tercer acte. Queda clar que no hi hauria tots els signes convencionals de la tempesta: simplement la llum s'enfosquia a poc a poc fins agafar un color d'un gris blavós. Mentre que en el segon acte hi havia un desfasament entre la manifestació de l'estat de la natura —el pampallugeig de la tempesta— i la rèplica de Vània, ara en el tercer acte, havíem fet coincidir l'estat de tempesta de la natura, del qual el text ja no parlava, amb la gran baralla de la família entorn del projecte de venda. En accelerar el procés còsmic i en donar-li el ritme d'un desenvolupament dramàtic, introduïem una bretxa en l'univers realista creat. Ja no era la natura la que dirigia els comportaments dels personatges: contràriament, la natura era solament el resultat de les peripècies dramàtiques. No era l'estat de tempesta que influïa l'humor dels personatges, eren els personatges qui desencadenaven entre ells la transformació còsmica del seu univers. Així doncs, vam utilitzar components del realisme sense conservar-ne la coherència intrínseca. El funcionament d'aquest muntatge, d'acord amb el tractament de la realització, ja no recolzava en «els punts» sinó en el trencament dels ambients.

G. B.: Queda clar que la llum no para de suggerir coses, però això ¿no comporta el risc d'una certa limitació, com si es tractés d'una condició absoluta en el tractament de la llum?

P. T.: Això és un punt important. Efectivament es podria pensar això. En el fons només estic en contra de tot el que és gratuït; el que busco, de fet, no és res més que una certa coherència entre tots els elements d'una realització, i que la llum ha de ser solament un més entre tants. El fet de buscar això no implica un terrorisme de direcció única. La lectura queda oberta. El que m'interessa és que els elements que componen l'espectacle siguin suficientment coherents per proposar una estructura de lectura, la subversió de la qual pot produir-se d'un moment a l'altre.

Jo no predico l'ascetisme, m'agraden els efectes, però sempre immersos en la gran maquinària de la representació, la coherència de la qual sí que és imperativa. Aquest és el sentit de les meves opcions, ja que m'he compromès en tot

el que he fet en el teatre. Tan sols m'agraden les coses ben definides.

BREU RESSENYA TÈCNICA SOBRE EL MATERIAL D'IL·LUMINACIÓ, per Jean Kalman

Principi que qualsevol home amb ús de raó pot aprendre.

—No hi ha res visible sense llum.

—No hi ha res visible sense medi transparent.

—No hi ha res visible sense terme.

—No hi ha res visible sense color.

—No hi ha res visible sense distància.

—No hi ha res visible sense instrument.

Carta de Nicolas Poussin a
Monsieur de Cambray, 1 març 1665-Roma.
En *Lettres de N. Poussin*. La Cité des Livres. 1925.

Malgrat els reals progressos en la tecnologia de les espelmes i els llums d'oli, la utilització de l'electricitat per a la il·luminació dels escenaris de teatre va trasmudar totalment les possibilitats —però també les necessitats*— de la il·luminació.

ON COMENÇA LA FONT

Actualment existeixen tres tipus de fonts de llum d'origen elèctric:

—per incandescència;

—per arc;

—per descàrrega, en atmosfera gasosa.

1. *Les làmpades d'incandescència* són els més emprats des dels anys vint. El seu rendiment energètic (lumen/watt) és baix en comparació amb els dos altres tipus de fonts,

* En els darrers cinquanta anys s'han decuplicat les necessitats de la il·luminació per a una millor visibilitat, segons es pot veure en un estudi citat per G. Bergman en *Lighting in Theater*, Stockolm/ New Jersey, 1977, pàg. 350.

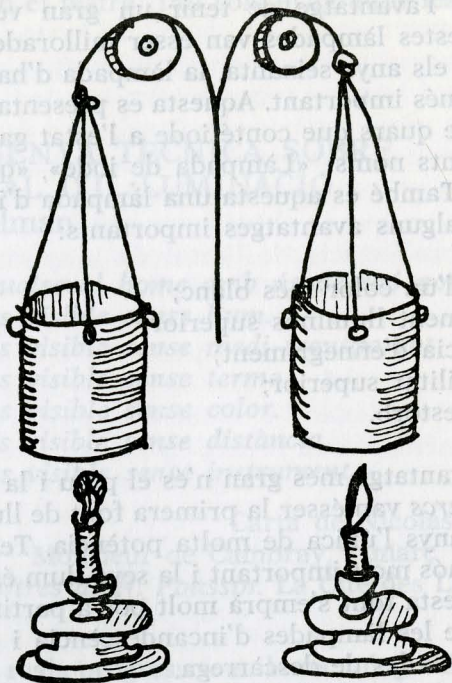
però tenen l'avantatge de tenir un gran ventall d'aplicacions. Aquestes làmpades van ésser millorades progressivament però, els anys seixanta, la làmpada d'halogen va ésser la millora més important. Aquesta es presenta sota la forma d'un cub de quars que conté iode a l'estat gasós, d'aquí els seus diferents noms: «Làmpada de iode», «quars», «quars-iode», etc. També és aquesta una làmpada d'incandescència però amb alguns avantatges importants:

- llum d'un color més blanc;
- rendiment lluminós superior;
- absència d'ennegriments;
- durabilitat superior;
- poc destorb.

El desavantatge més gran n'és el preu i la fragilitat.

2. *Els arcs* van ésser la primera font de llum elèctrica, i per molts anys l'única de molta potència. Tenen un rendiment lluminós molt important i la seva llum és molt blanca. Ara bé, aquesta font s'emprà molt poc a partir del desenvolupament de les làmpades d'incandescència i encara menys després del de les de descàrrega.

3. El principi de les *làmpades de descàrrega* és semblant al dels arcs; es basa en un arc elèctric: en les làmpades de descàrrega, aquest arc elèctric es produeix a l'interior d'un espai tancat, dins una atmosfera gasosa determinada. Es troben làmpades de vapor de mercuri, de vapor de sodi, de vapor de xenó, d'halogenurs metàl·lics (aquestes han aparegut darrerament, ja són molt conegudes sota la denominació d'HMI). Com que cada una d'aquestes atmosferes gassesos produeix, per descàrrega, una llum dins d'una gamma de longitud d'ones característica, el seu espectre no és continu, i la qualitat (color, intensitat, rendiment) és diferent en cada cas. El mercuri de baixa pressió emet en ultraviolat. La radiació ultraviolada, no visible per l'ull, excita la fluorescència, la qual pot ésser utilitzada sia directament —*llum negra*—, sia com a font de llum —*els tubs fluorescents*, dits «fluorescents». Són làmpades de mercuri a l'interior de les quals hi ha dipositada una substància fluorescent. Tenen un bon rendiment lluminós (lumen/watt) i no canvien el color quan se'n disminueix la intensitat: l'espectre emès, característic del gas i de la substància fluorescent, no és alterat per la modificació de la intensitat obtinguda per una acció sobre la durada de l'arc. Aquesta modulació de la intensitat



Segons el *Manuel de Sabbatini per a la construcció d'espais escènics i màquines de teatre* (1638).

no es pot realitzar amb les mateixes condicions que les de les làmpades d'incandescència. Aquest problema tenia la seva importància en el teatre i ha estat molt ràpidament resolt ja que la indústria tenia molt d'interès per aquest tipus d'il·luminació. Quant als HMI, malgrat la seva gran potència lluminosa i el seu color de llum molt semblant al de la llum del dia, no són gaire utilitzats: la seva intensitat no es pot modular altrament que amb mitjans mecànics: viseres i diafragmes. Un cas semblant és el de les làmpades de xenó, les quals s'utilitzen molt en projecció cinematogràfica, i el de les làmpades de sodi, la llum groga de les quals il·lumina les autopistes. Pel tècnic en il·luminació, el tipus de font emprada —d'incandescència, d'arcs, de descàrrega— és doncs una qüestió fonamental prèvia a tota filtració o modulació de la potència: la qualitat de la llum produïda per un HMI no pot ésser produïda amb un altre tipus de font. També és així en el cas dels tubs fluorescents, de les làmpades de vapor de iode o les làmpades d'incandescència clàssica.

ON ES VEU QUE LA FONT NO ÉS EL TOT I QUE LA CONDUCCIÓ FA LA RESTA

Encara que el tipus «fluo» no desmereixi, no en parlarem, ja que per la seva mateixa forma no ofereix cap problema de conducció. Per les altres fonts, existeix tot un seguit de caixes més o menys tancades segons els diferents sistemes òptics emprats.

El sistema que s'utilitza més es compon d'una caixa metàl·lica de color negre on es produeix la llum. L'única obertura queda obstruïda per una o diverses lents. Aquest sistema rep els noms de «projectors», «projos», «gamelles»,¹ etc.

Es pot millorar aquesta conducció mitjançant un cilindre de color negre, una visera davant la lent a fi d'evitar que cap raig no vagi a parar a l'ull d'un espectador.

Assenyalarem dues menes de lents que produeixen, sense cap rigor, dues conduccions diferents de la llum:

— La lent plano-convexa: permet d'enfocar molt bé (això s'aconsegueix generalment mitjançant el desplaçament de la font en relació a la lent) i produeix una taca lluminosa precisa. Es recomana aquest tipus de lent quan es vol aconseguir una il·luminació de contorns ben delimitats.

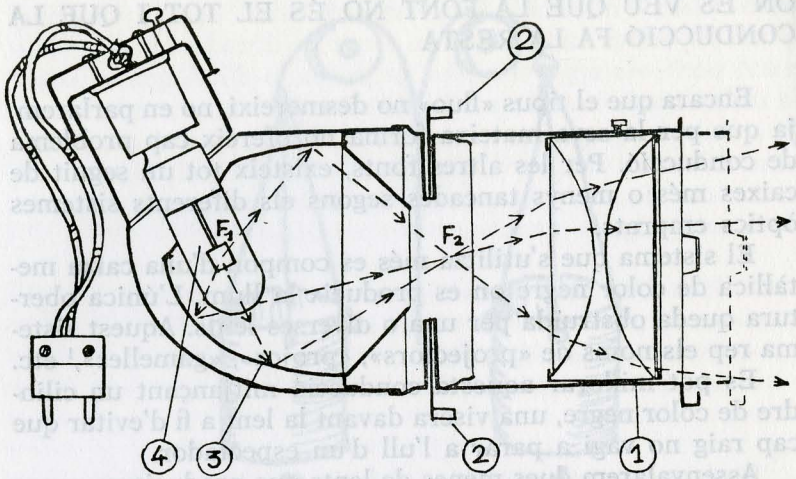
— La lent Fresnel: produeix una taca de llum difusa, sense contorns precisos. Es recomana aquest tipus de lent quan es vol aconseguir una il·luminació ambiental.

És curiós, però, observar que, tot i que a molts els agradi el tipus d'il·luminació ambiental, la gran majoria dels projectors de teatre a França van equipats amb lents del primer tipus.

També es poden utilitzar uns aparells amb un sistema òptic més complex, semblants als dels projectors de diapositives, que permeten de controlar millor el feix de llum i retallen zones molt precises: són els projectors «de retallar»; o per a seguir els desplaçaments d'un actor amb un feix de llum de molta potència: els «canons». En els projectors abans esmentats hi ha un mirall esfèric, sia incorporat en la làmpada, sia solidari d'aquesta, per augmentar-ne la potència.

També es dona el cas de projectors el sistema dels quals consisteix en una combinació de dos miralls. Generalment

1. Argot tècnic francès.



1. Doble lent que pot ésser desplaçada en relació a la làmpada.
2. «Ganivets» per retallar el feix.
3. Mirall el·lipsoidal el focus (F_1) del qual és situat a la altura del filament de la làmpada (4), i l'altre a la altura dels «ganivets».

(Dibuix segons Scene Design and Stage Lighting, de W. O. Parker i H. K. Smith.)

l'un és esfèric, solidari de la làmpada i l'altre, que controla l'amplada del feix, és parabòlic. Aquest feix no pot tenir pràcticament cap variació si es vol tenir una bona difusió de la llum. Així, doncs, aquest projector s'utilitza sobretot per aconseguir efectes com per exemple una taca de llum molt intensa o bé una cortina de llum, posant molts projectors en fila.

ON SORGEIX LA CONFUSIÓ

Tot un seguit d'aparells, la majoria dels quals provenen de la fotografia i del cinema, tenen com a sistema òptic un simple reflector darrera la làmpada. Quant més brillant és el reflector, més definit queda el feix encara que, aleshores, poden sorgir els defectes deguts a aquesta simplicitat: irregularitat de la llum o de les irisacions. Aquests projectors seran, doncs, d'«ambient».

En aquesta categoria hi ha:

—Els *floods*: terme vague... es tracta, generalment, de làmpades amb reflector incorporat. No necessiten res més

que una dolla, el reflector incorporat dóna una direcció poc definida, i sobretot una bona difusió de la llum.

—Els *spots*: a vegades es dóna aquest nom a un tipus de làmpada bastant similar a les anteriors, amb la diferència que, essent més brillant el reflector, el feix és més concentrat. També de vegades es dóna aquest nom als *floods*.

—Els *plats à barbe*: són uns projectors amb un reflector mat molt gran que difon la llum.

—Les «mandarines»: són uns petits aparells amb làmpada de quars (els primers que van sortir al mercat eren de color taronja); si tenen un reflector brillant són «spots» i si el reflector és glaçat són «floods».

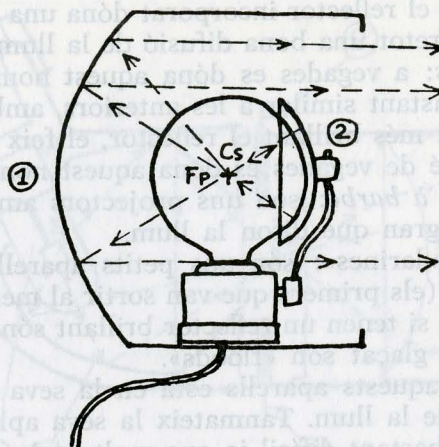
L'interès d'aquests aparells està en la seva lleugeresa i bona difusió de la llum. Tanmateix la seva aplicació en el teatre resulta bastant difícil ja que molt sovint cal concentrar la llum per evitar, entre altres coses, d'il·luminar el teler.

COM ES DIRIGEIX LA IL·LUMINACIÓ

De la mateixa forma que en tots els espectacles s'ha buscat sempre de conduir la llum cap a una direcció concreta, també s'ha buscat, quan era possible, de modular-ne la intensitat i el color. Aquesta modulació es pot aconseguir filtrant el feix mitjançant unes gelatines de color, filtres difusors que atenuen la precisió del feix, viseres que el retallen en part, o també mitjançant la barreja de feixos de diferents colors.

Una altra forma de modular la intensitat dels projectors pot ésser mitjançant la regulació de l'alimentació de la font. D'ençà els sistemes complexos de conduccions, dits «orgue de llums», que controlaven la llum dels fanals de gas, hi ha hagut alguns canvis; se n'ha conservat, però, el nom.

Es dóna el nom d'orgue de llums al conjunt d'elements per a graduar la llum (aparells que controlen la intensitat produïda) i per extensió a la taula de comandament. S'hi poden afegir alguns comandaments annexos com per exemple el del canvi de color de les gelatines davant del projector. Abans que tot, s'espera molta fidelitat de l'orgue de llum; és a dir que es pugui reproduir un estat de llum determinat (un «efecte»), que les variacions d'intensitat comandades puguin fer-se de forma lineal i controlable al màxim, i que es puguin encadenar el màxim d'efectes possibles en un mínim de temps. Aquest últim punt depèn sobretot del



Projector amb miralls que té generalment una làmpara de baixa tensió (BH).

1. Mirall parabòlic
2. Mirall esfèric

Fp i Cs superposats, respectivament focus del mirall parabòlic i centre del mirall esfèric.

tipus de taula de comandament. En l'última dècada, gràcies a l'electrònica, van aparèixer uns sistemes «amb memòria» els quals permetien d'aconseguir una total automatització de l'encadenament dels efectes (aquest encadenament dels efectes que depèn de les particularitats i de les possibilitats de les taules s'anomena *conducció*). Tanmateix, s'ha vist la necessitat de conservar, paral·lelament, la possibilitat d'intervenció manual sobre la conducció tant pel plaer de conduir un espectacle com per la millor flexibilitat en l'encadenament dels efectes.

I COM A CONCLUSIÓ

Hem vist que la producció de les il·luminacions d'un espectacle es fa en funció de la font escollida, dels projectors utilitzats, de l'organització dels colors i de les intensitats dels efectes, segons el desenvolupament de l'espectacle. Hi ha un punt que no ha estat massa tractat: és el de la localització dels projectors que, en els teatres, té generalment moltes limitacions. El tècnic en il·luminació ha de comptar

amb aquestes limitacions. Això, però, és més un problema de concepció general del teatre, de l'espai escènic, que va més enllà d'una qüestió tècnica sobre el material d'illuminació.

Muchos directores continúan agudizándose por la luz y la utilizan con placer no disimulado. La luz y su función en el teatro se encuentran en una encrucijada en la cual convergen y difieren vías contrarias. De esta confrontación de scartíamos hablar.

No hemos querido dirigimos a los directores, o más bien cuestionables sobre cualquier discurso referente al teatro, sino a los técnicos en iluminación de los cuales no se puede hablar nunca. Se trata de ver con ellos qué lugar ocupan en el mundo de la institución teatral, hasta dónde llegan las exigencias del director o del escenógrafo y dónde empiezan su originalidad artística, qué ataduras tienen con la técnica y sus continuos cambios. Hemos querido provocar, por primera vez, una polémica sobre la luz con la misma gente que la realiza.

Este dossier, más que un estudio sobre la luz, es un replanteamiento sobre esta misma luz. Para enfocar mejor la cuestión hemos entrevistado a los técnicos en iluminación Pierre Savron, André Diot y Patrice Trotter, los cuales históricamente pertenecen a generaciones distintas y que con sus colaboraciones con Vilar, Chéreau o Mesguich, han conseguido un nuevo tratamiento de la luz y de su funcionamiento en el interior de la imagen teatral. No se trata de hacer un inventario de estilos, sino de abrir un debate en el cual el radicalismo de cada proceso genera una polémica implícita.

RÉSUMÉ

Dossier réalisé par Georges Banu

La lumière passionne encore de nombreux metteurs en scène qui s'en servent avec une jouissance non dissimulée. La lumière et son travail dans le théâtre se trouvent aujourd'hui à un carrefour où des voies contraires se joignent, se contestent. De cette confrontation nous voulons essayer de rendre compte.

Ce n'est pas aux metteurs en scène, maîtres indiscutables

RESUMEN

Dossier realizado por Georges Banu

Muchos directores continúan apasionándose por la luz y la utilizan con placer no disimulado. La luz y su función en el teatro se encuentran en una encrucijada en la cual convergen y difieren vías contrarias. De esta confrontación desearíamos hablar.

No hemos querido dirigirnos a los directores, maestros incuestionables sobre cualquier discurso referente al teatro, sino a los técnicos en iluminación de los cuales no se oye hablar nunca. Se trataba de ver con ellos qué lugar ocupan en el mundo de la institución teatral, hasta dónde llegan las exigencias del director o del escenógrafo y dónde empieza su originalidad artística, qué ataduras tienen con la técnica y sus continuos cambios. Hemos querido provocar, por primera vez, una polémica sobre la luz con la misma gente que la realiza.

Este dossier, más que un estudio sobre la luz, es un planteamiento sobre esta misma luz. Para enfocar mejor la cuestión hemos entrevistado a los técnicos en iluminación Pierre Savron, André Diot y Patrice Trottier, los cuales históricamente pertenecen a generaciones distintas y que con sus colaboraciones con Vilar, Chéreau o Mesguisch, han conseguido un nuevo tratamiento de la luz y de su funcionamiento en el interior de la imagen teatral. No se trata de hacer un inventario de estilos, sino de abrir un debate en el cual el radicalismo de cada proceso genera una polémica implícita.

RÉSUMÉ

Dossier réalisé par Georges Banu

La lumière passionne encore de nombreux metteurs en scène qui s'en servent avec une jouissance non dissimulée. La lumière et son travail dans le théâtre se trouvent aujourd'hui à un carrefour où des voies contraires se joignent, se contestent. De cette confrontation nous voulons essayer de rendre compte.

Ce n'est pas aux metteurs en scène, maîtres indiscutables

de tout discours sur le théâtre, que nous nous sommes adressés, mais aux éclairagistes, à ceux dont on n'entend jamais parler. Il s'agissait de voir avec eux le statut qu'ils ont dans le monde de l'institution théâtrale, où s'arrête une demande venue du metteur en scène ou du scénographe pour laisser la place à leur originalité d'artistes, quels rapports ils entretiennent avec la technique et ses perpétuels changements. Nous avons voulu susciter un discours sur la lumière tenu, pour la première fois, par ceux qui la réalisent.

Ce dossier n'est pas une étude sur la lumière, mais plutôt un questionnement. Pour mieux le cerner, nous avons interrogé des éclairagistes comme Pierre Savron, André Diot et Patrice Trottier qui appartiennent, historiquement, à des générations différentes et dont les collaborations avec Vilar, Chéreau ou Mesguich ont abouti à une nouvelle approche de la lumière, de son fonctionnement à l'intérieur de l'image théâtrale. Il ne s'agit pas d'un inventaire de styles, mais de l'ouverture d'un débat où la radicalité de chaque démarche nourrit une polémique implicite.

SUMMARY

Dossier made by Georges Banu

It is a fact that a large number of directors still feel enthusiastic about lights and use them with great pleasure. Lights and their function in theatre are at crossing where opposite ways both converge and come apart. Here we would like to refer to that confrontation.

We have not wanted to address to directors, unquestionable authorities on every kind of discourse upon theatre, but the experts in illumination, from whom we do not hear very often. It was a question of finding with them their own place in the world of theatre, of finding where the demand of either the director or the theatrical designer finishes and where their own originality as artists and of setting their ties with the technique and its continuous changes begins. We have wanted to give rise, for the first time, to a controversy on lights with those people who take care of it. This dossier implies rather raising again the question of lights than studying them. In order to approach better this problem, we have interviewed Pierre Savron, André Diot and Patrice Trot-

tier, all of them experts in illumination, who belong to different historical generations, They, in collaboration with Vilar, Chéreau and Mesgusch, have managed to find a new way of using lights and their functioning inside the theatrical image. It is not a question of making a stock of styles, but of giving rise to an argument where the radicalism of each process generates an implicit controversy.

SUMARI

FELIU FORMOSA

Joan Oliver o el «realisme» 5

A cura de JOAN ABELLAN

Mestres Quadreny, un compositor per als confins teatrals
de la música 21

JAUME MELENDRES

«Mary d'Ous», un punt d'inflexió 39

JOAN ABELLAN i JAUME MELENDRES

El quadern de direcció d'«Otello», de Shakespeare, establert
per Konstantin Stanislavskij 59

Dossier realitzat per GEORGES BANU

La llum al teatre 87
(Amb aportacions de Georges Banu, Jean Kolman, Pierre
Savron, André Diot i Patrice Trottier.)