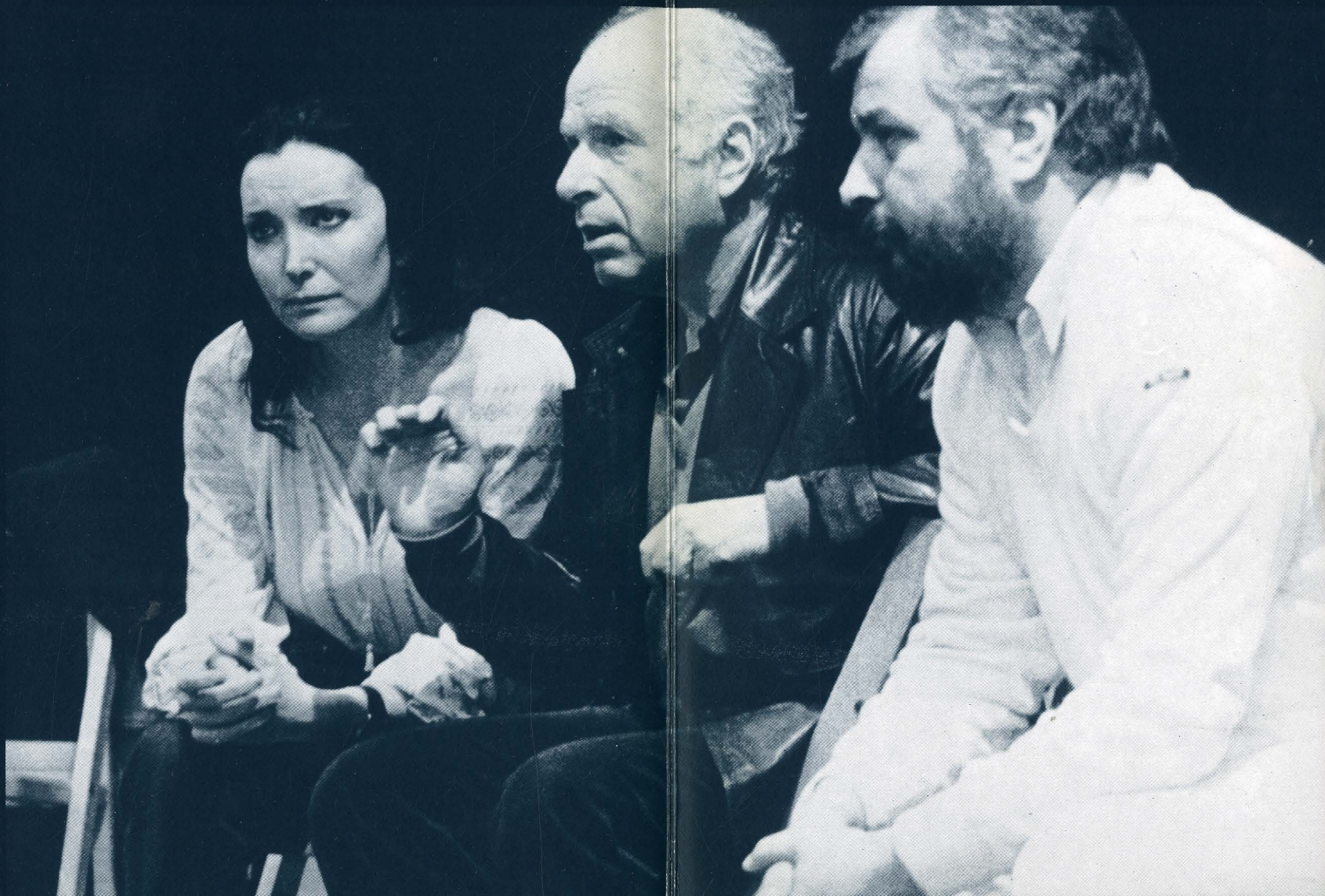


27

DESEMBRE DE 1985

ESTUDIS ESCÈNICS

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



Núria Espert, Peter Brook i Josep Montanyès, a l'Institut del Teatre de Barcelona, el 28 de febrer de 1983. Fotografia Barceló.

ESTUDIS ESCÈNICS

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

27

DESEMBRE DE 1985

edicions 62

Realització: Edicions 62 s.l., Provença 278, 08008-Barcelona.
Institut del Teatre, Barcelona.
Propietat d'apuesta editò (inclòs el disseny de la coberta):
© de La via del teatre, Eugenio Barba, 1985.
© Institut del Teatre, Barcelona.
Disseny: Enric Mir.

ISSN: 84-297-0212-2819.
Dipòsit legal: B. 23.438-1983
Imprés a Nova Gràfik, Puigcerdà 127, 08198-Barcelona

Quaderns de l'INSTITUT DEL TEATRE DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA. INSTITUT DEL TEATRE, carrer Nou de la Rambla 3 i 5 (Palau Güell). 08001-Barcelona.

Consell de Redacció:

Joan-Josep Abellan
Francesc Castells
Jordi Coca
Guillem-Jordi Graells
Jaume Melendres
Josep Montanyès

Disseny: Enric Mir.

© Institut del Teatre, Barcelona.

© de *La via del refús*, Eugenio Barba, 1985.

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

Realització: Edicions 62 s/a., Provença 278, 08008-Barcelona.

Impress a Nova-Gràfik, Puigcerdà 127, 08019-Barcelona.

Dipòsit legal: B. 23.438-1983

ISSN: 84-297-0212-3819.

CONTINGUT

Les tendències del teatre contemporani queden reflectides a quatre treballs del present número: *Paisatge amb variacions de l'escenografia francesa*, de Georges Banu, un estudi sobre el nou concepte del *ver* i del *fals* als signes visuals de l'escenari; *Sis respostes de Peter Brook*, on són recollides les qüestions que foren posades al director anglès durant el col·loqui que va mantenir a l'Institut del Teatre de Barcelona; Eugenio Barba a *La via del refús* exposa quin és el camí de la pràctica teatral i l'estratègia que el realitzador ha de seguir davant les circumstàncies que l'envolten; Joan Abellan estudia a *La vida dels objectes* les relacions i els significats de tot allò que afirma la seva presència en el transcurs del joc escènic. Una reflexió àmplia sobre el tractament de les fonts narratives del teatre i les possibilitats de confrontació amb la realitat és el tema que centra les reflexions d'*És possible reproduir el nas de Cleòpatra?*, de Jaume Melendres. La història recent del teatre català és considerada a *Xavier Portabella, amic, advocat i astròleg*, de Lluís Terri, que evoca un episodi poc menys que oblidat de l'activitat teatral de la postguerra. *L'Informe de política teatral del Departament de Cultura de la Generalitat*, elaborat pel conseller Joan Rigol, forma part de la documentació que sobre l'ordenació de la vida professional a la Catalunya autonòmica va recollint «Estudis Escènics».

SIS RESPOSTES DE PETER BROOK

A cura de Joan Abellan

... a la una del migdia, Peter Brook va rebre una invitació per a mantenir un taller de l'Institut del Teatre de Sant Pere més Baix un nombre d'auditors, d'estudiants i professionals del teatre. Pocs hores abans de la presentació de *Carmen* als Tallers Municipals (avui ja convertits en el Teatre del Mercat de la Flor) de l'Ajuntament de Barcelona, motiu de la presència a Barcelona del gran director britànic. El clima fou de gran atenció i respecte davant un personatge de credibilitat tan sòlida. Tot escoltant les sis respostes de l'home de teatre que millor ha sabut dur els repertoris clàssics al terreny de l'experimentació i que ha sabut dur l'experimentació als àmbits més amplis dominats habitualment pel repertori, tothom va pensar seriosament, durant una hora i mitja, en la tan sovint oblidada grandesa de l'art teatral. Peter Brook, que va saludar els assistents amb un amable «bon dia» en català, fou presentat per Núria Espert, que havia acceptat la invitació, que se li feia no gaire estona abans de l'acte, d'actuar com a mestra de cerimònies. Espert explicà als més joves qui era Peter Brook i ho féu amb un coneixement de causa que en aquells moments encara es potenciava en tenir en la seva mà la mà del director.

«Peter Brook és la persona que probablement, avui dia, commou més la història del teatre —va començar dient Núria Espert—. Peter Brook, que és un dels directors de la Royal Shakespeare Company, en el seu historial d'èxits, no en té només de gran repertori, sinó també, i això no és pas fàcil, d'avantguarda. Peter Brook s'avança al teatre contemporani. En el seu cas, encara que es digui que l'avantguarda sempre és incompresa i que triomfa anys després, això no es confirma. Peter Brook és considerat el millor director de teatre del món, amb un suport de públic i crítica enorme. Els seus muntatges són estudiats com si fossin obres filosòfiques, com un art contemporani que ens influeix i alimenta a tots. Molts dels seus grans èxits dels darrers anys han estat lligats a la figura de Shakespeare. Ho diria que té una clau nova, una clau que permet llegir Shakespeare d'una manera diferent, una clau que obrí una porta que, d'un parell de segles ençà, semblava tancada. Les seves escenificacions de *Somni d'una nit d'estiu* o d'*Antoni i Cleòpatra* són discutides amb passió fervorosa, amb una mena d'amor que mig impedeix l'anàlisi i que supera l'anàlisi. Peter Brook és també l'home que va formar fa uns deu anys

El dia 28 de febrer de 1983, a la una del migdia, Peter Brook, que havia acceptat una invitació per a mantenir un colloqui amb els alumnes i professors de l'Institut del Teatre, reunia al teatre del carrer de Sant Pere més Baix un nombrós auditori d'estudiants i professionals del teatre. L'acte tenia lloc poques hores abans de la presentació de *Carmen* als Tallers Municipals (avui ja convertits en el Teatre del Mercat de la Flor) de l'Ajuntament de Barcelona, motiu de la presència a Barcelona del gran director britànic. El clima fou de gran atenció i respecte davant un personatge de credibilitat tan sòlida. Tot escoltant les sis respostes de l'home de teatre que millor ha sabut dur els repertoris clàssics al terreny de l'experimentació i que ha sabut dur l'experimentació als àmbits més amplis dominats habitualment pel repertori, tothom va pensar seriosament, durant una hora i mitja, en la tan sovint oblidada grandesa de l'art teatral. Peter Brook, que va saludar els assistents amb un amable «bon dia» en català, fou presentat per Núria Espert, que havia acceptat la invitació, que se li feia no gaire estona abans de l'acte, d'actuar com a mestra de cerimònies. Espert explicà als més joves qui era Peter Brook i ho féu amb un coneixement de causa que en aquells moments encara es potenciava en tenir en la seva mà la mà del director.

«Peter Brook és la persona que probablement, avui dia, comou més la història del teatre —va començar dient Núria Espert—. Peter Brook, que és un dels directors de la Royal Shakespeare Company, en el seu historial d'èxits, no en té només de gran repertori, sinó també, i això no és pas fàcil, d'avantguarda. Peter Brook s'avança al teatre contemporani. En el seu cas, encara que es digui que l'avantguarda sempre és incompresa i que triomfa anys després, això no es confirma. Peter Brook és considerat el millor director de teatre del món, amb un suport de públic i crítica enorme. Els seus muntatges són estudiats com si fossin obres filosòfiques, com un art contemporani que ens influeix i alimenta a tots. Molts dels seus grans èxits dels darrers anys han estat lligats a la figura de Shakespeare. Hom diria que té una clau nova, una clau que permet llegir Shakespeare d'una manera diferent, una clau que obre una porta que, d'un parell de segles ençà, semblava tancada. Les seves escenificacions de *Somni d'una nit d'estiu* o d'*Antoni i Cleòpatra* són discutides amb passió fervorosa, amb una mena d'amor que mig impedeix l'anàlisi i que supera l'anàlisi. Peter Brook és també l'home que va formar fa uns deu anys

un grup que ha creat els espectacles experimentals més interessants que he vist els darrers temps. Un grup que viatja per tot el món, en el qual la gent viu plegada, creant una nova manera de viure en comunitat i madurant al seu costat. Un grup on la creació sempre parteix de zero i sempre arriba a tocar una mena de sostre que els actors que no estem dins d'aquesta concepció tardarem molt de temps a assolir.»

Aquestes improvisades paraules de Núria Espert enguaren el col·loqui en un clima ben cordial. Peter Brook parlà en francès i Núria Espert es convertí espontàniament en una extraordinària traductora simultània que, en una potent comunicació amb Peter Brook, no minvà gens de ritme ni matisos en anar convertint al castellà les reflexions que sobre el treball teatral féu l'autor de *The empty Space*. Peter Brook, amb convicció i amb una intensitat excepcional, va respondre, com si fos la primera vegada que tragués conclusions de la seva experiència, a totes les qüestions filosòfiques i pràctiques que es van suscitar. La *formació de l'actor*, *l'actitud humana dels creadors*, *el sentit de l'humor*, *la concepció popular o elitista de l'espectacle teatral*, *l'espectacularitat escènica i el missatge* i *la importància exacta de la improvisació en la creació del personatge* foren les reflexions en veu alta del gran director, que molts dels assistents assumien en molts punts com savis consells d'un mestre. Heus aquí, doncs, la transcripció de les sis respostes de Peter Brook, literals, tretes de les cintes magnètiques.

1. (*Sobre la formació de l'actor.*) Crec que tots devem estar d'acord que no hi ha d'haver gaire diferència entre el teatre i la vida i en què alhora hi ha una diferència. Per a mi, la diferència està només en una diferència de concentració. Entre la fotografia que el fotògraf ens acaba de fer [un fotògraf acaba de disparar l'objectiu davant seu] i la vida no hi ha diferència. És una fotografia nostra i alhora és una concentració, perquè és un moment vist d'una manera més precisa, més exacta. L'única raó per anar al teatre és tornar a trobar la vida, però d'una manera més intensa, o més clara, o més misteriosa, o més comprensible, o més emocional. Llavors, això voldria dir que per aprendre teatre cal que hi hagi una relació amb la vida molt estreta. I això també vol dir que s'ha de poder aprendre en les condicions de la vida de cada dia. Es tracta d'un treball especial. I un treball especial vol dir que de vegades cal estar aïllat, però no pas sempre. Hi ha un moviment constant —com en tot

treball personal— cap a la vida i que després torna cap a un lloc de concentració. És el principi dels assaigs on hom treballa en un lloc secret i en un moment determinat va cap al públic. Llavors, per aprendre'n, cal mantenir un equilibri entre allò que només es pot fer en soledat i allò que només es pot fer a la vida.

Per exemple, l'actor ha de preparar la totalitat del seu instrument. El seu instrument és el seu cos i tot, totes les parts del cos són necessàries. Pensar que certes parts del cos són més importants per a l'actor que d'altres és una ximpleria que ha entrat en la més pura tradició europea. Així es produeixen les polèmiques més estúpides entre els qui diuen que la paraula és més important que el gest i els qui consideren que l'expressió corporal és més important que la paraula. I només hi ha una resposta per a aquesta discussió: no n'hi ha, de guerra; i sí una necessitat absoluta que totes les parts estiguin disponibles. El cos és un pensament que no ve del cap sinó de la totalitat de l'instrument. Això és una cosa que sap perfectament tot esportista. El boxejador sap molt bé que, si ha d'esperar que el cap doni una ordre al peu i després a la mà per protegir-se i pegar amb l'altra, abans li arribarà el KO. Per a l'actor és encara més important que per a l'esportista que tot el seu instrument físic estigui disponible: els peus, l'estómac, els malucs, el pit, la llengua, tot; i això no es pot obtenir sense treballar de debò.

I cal no fer-se il·lusions. Una persona jove que comença no està formada. És un treball llarg. Però cal que alhora —i és el contrari de l'esportista— els sentiments, la imaginació, que també estan bloquejats de la mateixa manera, siguin treballats, rodats. Per això veiem que, si en una escola no hi ha cap treball per a la intel·ligència i només n'hi ha per al cos amb tots els exercicis moderns, l'actor serà feble d'intel·ligència. Però si contràriament, com a tants conservatoris de tradició conservadora, es creu que l'actor cal que estigui cultivat i que passi bona part del seu temps estudiant la història del teatre i teories diverses, també hi haurà un desequilibri i el jove estudiant es convertirà en un professor i no en un actor.

És per això que la veritable preparació de l'actor ha de ser en gran part un treball que giri al voltant de la improvisació amb la finalitat d'estimular i alliberar les diferents parts del cos en el moviment, la música i el so. Simultàniament, l'actor ha de tenir contacte amb el text, simplement perquè això crea una nova dificultat i aquestes difi-

cultats no es troben en les improvisacions. Quan un actor intenta treballar amb un text ja existent, hi ha una distància, una absència de comprensió que proposa una bona batalla amb el text i els seus personatges. Aquesta dificultat estimula, en efecte, una part de l'actor, però tot aquest treball, durant mesos, durant anys, passa dins un món tancat que hom anomena escola o, en el cas dels actors ja formats i professionals, sala d'assaigs. Veiem com tot aquest procés es converteix d'alguna manera en un desenvolupament teòric, es converteix en un bon instrument, però amb quina finalitat?

És la pregunta escaient. Perquè està molt bé ser un bon instrument, però al mateix temps cal saber per a què s'està desenvolupant. És la pregunta que ens fa por en el nostre teatre. A les escoles, els alumnes tenen por d'aquesta pregunta. En posar-se davant la gran pregunta: per què vull fer teatre?, troben respostes febles, frases fetes, estereotipades i polítiques per evitar la veritable confrontació amb ells mateixos. Els professors, sovint, fan el mateix i, en el teatre professional, el director, els autors, els actors, també. Passen sense mirar pel costat d'aquesta gran pregunta: per què fer teatre?

Però, si aquesta pregunta no és present, és ben clar que el treball no pot anar gaire lluny. Llavors, com introduir aquesta pregunta dins l'ensenyament d'una escola? Cal començar reconeixent que no hi ha respostes teòriques. No cal preguntar al director de l'Institut del Teatre aquí present, ni a un director que passa de visita, com és el meu cas. És una altra mena de resposta. És una resposta que arriba a través de temptatives bones i dolentes, d'actuar, de fer teatre en la vida. És per això que des de la primera setmana, des del primer dia, des del primer minut, és indispensable que els alumnes, a la seva manera, busquin les ocasions de manifestar-se com a actors en qualsevol àmbit de la vida. Potser actuant a casa seva per als pares i quatre amics. Potser actuant al carrer sense esnobisme, sense creure que el carrer tingui res de màgic. Potser actuant en un cafè o en un bar. O potser fent-ho entre ells, uns cops improvisant, d'altres amb temes preparats per al seu públic, d'altres amb obres. Llavors hom entra allí on ningú no pot donar fórmules ni respostes: què és millor avui, una obra moderna, una obra antiga, una improvisació? On és el pontífex que pot donar una resposta segura a aquesta pregunta? La resposta sorgirà quan cada grup cerqui les seves experiències, bones i dolentes, a través de les quals l'actor comença a comprendre

què hi ha d'haver allí perquè una veritable comunicació s'hi produeixi. Llavors s'adona que és necessari que hi hagi un tema que interessi aquest públic i que alhora l'interessi a ell mateix. Després hom s'adona que pot traïr molt fàcilment aquest tema si no es tenen dins un mateix algunes energies i una certa competència. A través d'un gran nombre d'experiències d'aquesta mena, podrà començar a veure per ell mateix, a partir dels seus fracassos i de les seves dificultats, per què va a l'escola, què vol aprendre i, finalment, per quina raó.

2. (*Sobre l'actitud humana dels creadors, a partir d'una pregunta que plantejava que si la gent sortia tan plena dels seus espectacles es devia al fet que ell fos un home bo.*) Per començar, substituint la idea del bé i del mal per la idea de positiu i negatiu, que són realitats elèctriques i concretes, i d'una manera simple qualsevol de nosaltres pot ser negatiu, sabem que en la relació entre nosaltres, una gran part del temps, per causa de frustracions, bloqueigs i de tota mena de dificultats, ens donem els uns als altres reaccions d'ordre negatiu. Quan aquestes reaccions són febles, no creen gaires problemes; però, quan aquestes reaccions negatives són fortes, això introdueix corrents molt forts que travessen la societat, la vida social, la vida política —i no cal que en parlem aquí perquè ho coneixem en la nostra carn des de fa anys—, que creen els grans fenòmens de totes les èpoques, però sobretot de la nostra, de l'odi i la violència que fan que la possibilitat de canvi sigui molt petita. En canvi, en un petit grup no hi ha possibilitat de canviar-ho tot —això de transformar tota una societat en santedat no existeix— però hi ha, en canvi, una possibilitat neta i concreta d'efectuar una mena de transformació força radical, i el començament d'aquesta transformació està en el nivell de relacions immediates entre tothom qui treballa plegat.

Si la base d'un treball de grup és buscar, sense teories, desenvolupar i fer més sensibles les relacions en l'interior del grup a tots els nivells: dels sentiments, de la disponibilitat, de la claredat, de la comprensió, és clar que aquest grup és portat a interessar-se per un material altre que el grup que només es mou envers el seu *ego* de manera que les frustracions d'aquests *egos* fan cap a un material que expressarà també la frustració, la còlera i la reivindicació. Per descomptat que això pot arribar a produir-se d'una manera completament natural. Un grup més unit, més sensible, produeix

una relació més positiva no importa amb quin material. Així, el resultat fa sortir més aviat a la superfície els elements positius, sense negar ni amagar mai la veritable condició negativa que sempre hi és present. Crec que en aquest moment —i ho he vist en experiències concretes— hom rep i percep la qualitat que transita dins un grup.

Podem tenir el mateix tema, la mateixa obra interpretada per dos grups diferents, tractada per ambdós grups d'una manera igualment honesta, explicant la mateixa història sense mostrar llurs veritats privades. En el cas d'un grup on les relacions interiors són negatives, tot i que interpretin l'obra de manera molt brillant, a un nivell subconscient només envien al públic influències negatives que reforcen en l'espectador els seus propis complexos, les seves pròpies frustracions. És quan el públic surt d'una obra positiva més negatiu que no hi entra. Al contrari, un grup que està a la recerca d'una relació positiva entre ells mateixos i amb el material pot presentar una obra dura, tràgica, com, per exemple *El rei Lear*, on no hi ha cap conclusió optimista, aparentment, o poden presentar-se totes les tragèdies gregues, on tampoc n'hi ha, d'optimisme aparent, o poden presentar-se les obres de Beckett, en les quals aparentment hi ha una visió totalment tràgica de l'estat de l'home, però, si el que es comunica per la naturalesa del treball del grup és positiu, l'espectador, davant la tragèdia, sent allò que abans s'anomenava la catarsi, és a dir, surt del teatre amb la seva fe en la vida i amb la seva capacitat de lluitar i de viure reforçades.

Així s'arriba a aquesta situació evidentment paradoxal que fa que puguem veure uns espectadors que assisteixen a un espectacle esfereïdor i sortir-ne plens de felicitat o veure'ls assistir a una obra que parla de la felicitat de l'home i sortir-ne a punt de suïcidar-se.

3. (*Sobre la importància del sentit de l'humor en el treball.*) Hem treballat sovint amb actors sords, que són artistes molt interessants, i una de les coses que més m'han colpit és que, com que en lloc de sentir els mots miren la boca tota l'estona, veuen tots els detalls que es produeixen a cada instant. Jo els miro i veig senzillament la cara de son que fan mentre m'escolten, però un actor sord estaria molt més impressionat, pel fet que ells s'adonen del més petit gest que jo pugui fer mentre parlo. Vaig adonar-me que aquests actors veuen la vida de principi a final com una comèdia,

perquè si veritablement hom veu el que anem fent a cada instant no es pot evitar el riure. És per això que en els assaigs, tractant de ser seriós, hom s'adona constantment que sense un sentit del ridícul per allò que hom fa no es pot arribar a la veritat. Un dia algú va dir que ser seriós no és seriós.

4. (*Sobre si el seu treball és fonamentalment elitista.*) Això és molt simple. Avui no hi ha cap teatre al món que pugui competir amb els *mass-media*, o sigui que és força ridícul dir que actuar davant de cinquanta persones és elitista i que fer-ho davant de dues mil és popular. Deu ser per això que avui dia es té tanta tendència a construir grans teatres. L'important és no ocupar-se de res més que de l'esdeveniment, és a dir, que la responsabilitat absoluta dels qui fan el teatre és fer-lo per al públic que hi hagi. Així, doncs, si només hi ha cinquanta persones, si aquestes cinquanta persones han estat seleccionades d'una manera elitista, sigui per la forma d'atreure-les, sigui per l'actitud o la naturalesa de l'espectacle, aquest espectacle és elitista; però si un espectacle per a cinquanta persones busca d'obrir-se a la més gran diversitat de persones i de temes, llavors aquesta cèl·lula és una cèl·lula no elitista, i jo crec que és molt perillós anar teòricament cap a un imaginari incontrolable. No es pot dir què passarà fora de les condicions en què nosaltres podem estudiar.

5. (*Sobre la importància de l'escenografia, el vestuari, el maquillatge, la il·luminació i tots els elements visuals de fora de l'actor.*) Quan un autor fa un llibre, la presentació, el paper, la coberta tenen molta importància, però una importància secundària. I que quedi ben clar que dient això no trec cap valor a tots aquests elements. De la mateixa manera que un autor sap que no pot viure sense el seu editor. Però la diferència és la que hi ha entre el contingut veritable i allò que ajuda aquest contingut a ser rebut pels altres. Crec que cal partir sempre d'allò que és a la base de l'experiència teatral en totes les tradicions, a tots els països, des de sempre. A la base hi ha la relació entre la gent. A partir d'aquí aquesta relació es desenvolupa a través de certes històries. I en aquest punt hi ha una comunicació que pot resultar més fàcil o més difícil d'establir. Llavors és quan els vestits, la llum, l'escenografia, el maquillatge es presenten com una qüestió de vida o mort. Si tot es pot expressar sen-

se cap d'aquests elements, per què tenir-los; però si, contràriament allò que ha de viure mor per manca de contacte, hom veu que aquests ajuts són molt necessaris. Molt sovint m'he trobat en aquesta situació en veure com la mateixa obra interpretada per la mateixa companyia en unes condicions improvisades passa perfectament sense res més que la presència dels actors, i si per raons molt legítimes hom vol comunicar el mateix a un públic molt més nombrós en un gran teatre, com el de Stafford per exemple, farà falta tot l'art de l'escenògraf per ajudar a la concentració i a la comprensió de l'espectador. Així, doncs, aquesta és una qüestió constant i sempre relativa.

6. (*Sobre la utilitat de la improvisació en la creació dels personatges.*) Crec que cal no prendre ni la improvisació ni el text com uns déus. Es pot improvisar durant mesos i després interpretar molt malament. No es pot arribar mai per un exercici directament al domini del paper. Una improvisació, encara que sigui dolenta, que generalment ho és, al principi ajuda a la relació entre els actors. Això estimula la imaginació, estimula la rapidesa i sobretot és una manera d'estudiar que no és intel·lectual. Al contrari, tornar sobre el text demana un bon treball intel·lectual i obliga l'actor a veure que tot ha de venir d'ell mateix però que no pas tot pot venir d'ell mateix. Aquest és un parany fàcil en el qual generalment tothom cau sovint, perquè després de les improvisacions hom té la tendència de dir «Ah, faré aquest paper com si fos jo mateix», però no és cert perquè no són les paraules pròpies ni el personatge és un mateix. Llavors, el que és important per a totes dues tècniques és veure què hi tenim nosaltres d'ell d'una manera evident i allò que potser també és dintre nostre però d'una manera difícil de comprendre. És en el text, no pas en mi. Jo ho tinc, però no és al text. És aquí el veritable treball.

RESUMEN

Durante la estancia en Barcelona de Peter Brook, con motivo de las representaciones de su versión de la ópera *Carmen*, el director inglés mantuvo un coloquio con los alumnos y profesores del Institut del Teatre. Durante algo más de una hora y tras unas palabras de presentación de Núria Espert, Brook expuso sus puntos de vista sobre las cuestiones que se plantearon. La formación del actor, la actitud humana de los creadores y su reflejo en el espectáculo teatral, la importancia del sentido del humor en la observación de los comportamientos, la relatividad del tópico del teatro popular o elitista, la importancia real de los elementos escénicos externos al actor y el papel de las improvisaciones en la creación de los personajes fueron los temas sobre los que Peter Brook opinó. Sus palabras se transcriben aquí literalmente.

RÉSUMÉ

Pendant le séjour à Barcelone de Peter Brook, à l'occasion des représentations de sa version de l'opéra *Carmen*, le metteur en scène anglais eut un entretien avec les élèves et professeurs de l'Institut del Teatre. Pendant plus d'une heure et après les mots d'introduction de l'actrice Núria Espert, Brook expliqua ses points de vue sur les questions posées. La formation de l'acteur, l'attitude humaine des créateurs et son reflet sur le spectacle théâtral, l'importance du sens de l'humour dans l'observation des conduites, la relativité du cliché du théâtre populaire ou élitiste, l'importance réelle des éléments scéniques externes à l'acteur et le rôle des improvisations dans la création des personnages furent les sujets traités par Peter Brook au cours de l'entretien. Ici on transcrit ses mots littéralement.

SUMMARY

During Peter Brook's stay in Barcelona, owing to the performance of his version of the opera *Carmen*, the English director had a conversation with the students and teachers of

the Institut del Teatre. For more than an hour and after Núria Espert's introductory words, Brook exposed his points of view about the stated questions. The main subjects discussed by Peter Brook were: the training of the actors, the human attitude of creators and its reflection on the theatrical show, the importance of the sense of humor in the observation of behaviour, the relativity of the *clichés* of popular and elitist theatre, the real importance of scenic elements external to the actor and the use of improvisations in the creation of characters. Here we transcribe his words literally.

SUMMARY

During Peter Brook's stay in Barcelona, owing to the performance of his version of the opera *Carwan*, the English director had a conversation with the students and teachers of

INFORME DE POLÍTICA TEATRAL DEL DEPARTAMENT DE CULTURA DE LA GENERALITAT

La proposta del conseller ha estat el punt de partida de discussions posteriors. Una part important de la professió teatral, formada per les companyies privades —Els Joglars, Els Comediants, Claca Teatre, etc., en foren els portaveus més destacats—, es constituï en assemblea, disconforme amb les previsions econòmiques fetes pel conseller.

Aquesta iniciativa fou acollida pel senyor Rigol i va tenir com a conseqüència que s'establís un diàleg que les dues parts consideraren positiu. El fet que «Estudis Escènics» publiqui ara de manera íntegra i sense esmenes el document alludit, pensem que ha de col·laborar a posar a l'abast de l'estudiós la base documental necessària per al coneixement de la problemàtica teatral de l'hora present.

El conseller de Cultura de la Generalitat, senyor Joan Rigol, va convocar els mitjans informatius a finals de 1984 a fi de fer conèixer un document en el qual es feia recapitulació de la situació teatral i, alhora, s'apunten les línies d'actuació del Departament.

El senyor Rigol va manifestar que no considerava oportuna la preparació d'una Llei de Teatre, si més no a mitjà termini, i que hom s'aplicaria preferentment a la solució de problemes concrets segons l'ordenació formulada al document.

La proposta del conseller ha estat el punt de partida de discussions posteriors. Una part important de la professió teatral, formada per les companyies privades —Els Joglars, Els Comediants, Claca Teatre, etc., en foren els portaveus més destacats—, es constituí en assemblea, disconforme amb les previsions econòmiques fetes pel conseller.

Aquesta iniciativa fou acollida pel senyor Rigol i va tenir com a conseqüència que s'establís un diàleg que les dues parts consideraren positiu. El fet que «Estudis Escènics» publiqui ara de manera íntegra i sense esmenes el document alludit, pensem que ha de col·laborar a posar a l'abast de l'estudiós la base documental necessària per al coneixement de la problemàtica teatral de l'hora present.

POLÍTICA TEATRAL A CATALUNYA
(A VERTEBRAR PER PART DE LA GENERALITAT
EN ELS SECTORS PÚBLIC I PRIVAT EN COORDINACIÓ
AMB DIPUTACIONS, AJUNTAMENTS
I ALTRES INSTITUCIONS)

Sector públic

- A. ORGANISMES I/O INSTITUCIONS DE TITULARITAT I GESTIÓ PÚBLICA DIRECTA
 - A.1. *Àmbit nacional*
 - A.1.1. Teatre Nacional de Catalunya / CDGC
 - A.1.2. Centre de Creació Contemporània / Teatre Obert del CDGC
 - A.1.3. Institut del Teatre / Nacional
 - A.2. *Àmbit regional*
 - A.2.1. Centres dramàtics
 - A.3. *Àmbit municipal*
 - A.3.1. Teatres municipals / Xarxa de teatres en conveni
- B. TEATRES PÚBLICS DE GESTIÓ CONCESSIONADA
 - B.1. Teatre Català de la Comèdia / Poliorama
- C. ENS PÚBLICS AUTÒNOMS / TEATRES ESTABLES
 - C.1. Teatre Lliure de Barcelona
- D. INFRASTRUCTURA CULTURAL
 - D.1. Premis nacionals
 - D.2. Centre de Documentació i Informació Teatral (a partir de l'Institut del Teatre)
 - D.3. Teatre internacional (a partir del Memorial Xavier Regàs)
 - D.4. Festivals
- E. INFRASTRUCTURA TEATRAL
 - E.1. Pla especial de reconstrucció i rehabilitació de locals de teatre
- F. CONSORCIS TEATRALS
 - F.1. Teatre Fortuny de Reus

Sector privat

G. ACTIVITATS CONVINGUDES

- G.1. Companyies estables
- G.2. Teatres concertats
- G.3. Empreses de producció
- G.4. Xarxa de teatres en conveni / Teatres municipals

H. ACTIVITATS SUBVENCIONADES

- H.1. Teatre infantil
- H.2. Teatre d'animació
- H.3. Teatre d'afecionats
- H.4. Accions creatives teatrals i activitats culturals
- H.5. Beques

PREÀMBUL

A l'hora de definir una política teatral per a desenvolupar en aquesta legislatura cal constatar que, sortosament, no es parteix de zero. Hi ha unes realitats que no es poden ignorar, uns precedents de política teatral i uns antecedents que ens són útils a l'hora d'enfocar determinades gestions.

a) Realitats

- Institut del Teatre
- Centre Dramàtic
- Teatre Lliure
- Teatre Poliorama
- Locals teatrals
- Grups i companyies consolidats
- Festivals
- Xarxa potencial de teatres

b) Precedents (de 1939 ençà)

- Projecte Díaz-Pla
- Assemblees sindicals dels professionals de l'espectacle i d'actors i directors
- Congrés de Cultura Catalana
- Institut del Teatre

c) Antecedents

- Obra de la Mancomunitat
- Obra de la Generalitat republicana
- Agrupació Dramàtica de Barcelona
- Adrià Gual
- Moviment de Teatre Independent

Després de considerar tot aquest conjunt cal definir les línies d'actuació del Departament de Cultura en el camp del teatre a partir dels elements que configuren aquesta activitat: *creació, públic i infraestructura*, i comptant amb la *coordinació* i la *col·laboració* de:

- a) Govern de l'Estat, en especial amb els instruments de què disposa per a facilitar la circulació i la difusió dels nostres espectacles fora de Catalunya.

- b) Ajuntaments, en especial si són titulars de teatres municipals.

- c) Diputacions, pel que fa a les institucions que en depenen i les activitats que poden promoure.
- d) Entitats d'estalvi amb programes culturals susceptibles de coordinació.
- e) Televisions i ràdios. Tant per a la difusió de la informació teatral com per a possibles col·laboracions i coproduccions.

Tenint present el desenvolupament del fet teatral (entès de manera àmplia amb la inclusió de manifestacions com són el mim, els titelles i el circ) al llarg dels darrers tres anys i com a consolidació i/o perfeccionament de la realitat existent, tot tendint a la concentració de recursos, les eines i els òrgans en què s'estructurarà la política teatral són els de l'índex que desenvolupem en les pàgines següents.

A. ORGANISMES I/O INSTITUCIONS DE TITULARITAT I GESTIÓ PÚBLICA DIRECTA

A.1. D'àmbit nacional

A.1.1. *Teatre Nacional de Catalunya*. — Ha d'assolir-se a partir del CDGC com a model integrador de totes les tendències del teatre. La finalitat és bastir un repertori nacional i universal, crear un nucli de companyia estable i de coproduccions amb d'altres institucions, entitats o companyies amb personalitat pròpia i projectar-lo arreu de Catalunya i a l'exterior.

A.1.2. *Centre de Creació Contemporània*. — Ha de configurar-se a partir del Teatre Obert del CDGC com a plataforma estable per al teatre d'Art i Assaig, les accions parateatral i els nous llenguatges alternatius i per a l'experimentació i l'estudi de les noves tendències, estimulants així l'aparició de nous creadors.

A.1.3. *Institut del Teatre*. — Tractant-se de l'únic centre reconegut per la Generalitat de Catalunya en l'ensenyament superior de música i dansa, a partir dels acords amb la Diputació

de Barcelona, cal fer extensiva la seva influència a tot l'àmbit nacional.

A.2. D'àmbit regional

A.2.1. *Centres dramàtics.* — Seran unitats de producció, animació i pedagogia que garanteixin una distribució territorial equilibrada de l'activitat teatral en el sector públic a partir de la potenciació del Centre Comarcal del Vallès, a la ciutat de Terrassa, i del Centre Comarcal d'Osona, a la ciutat de Vic, dependents de l'Institut del Teatre i en col·laboració amb els respectius Ajuntaments. Aquests són exemples pilot d'un projecte més ampli.

A.3. D'àmbit municipal

A.3.1. *Teatres municipals (xarxa de teatres en conveni).* — Xarxa de teatres municipals que reuneixin un mínim de condicions i que mitjançant conveni amb el Departament de Cultura han de garantir l'activitat teatral en les seves localitats. Es configuren, doncs, com a base per a la distribució d'espectacles i eventualment es podran constituir també en centres de producció.

B. TEATRES PÚBLICS DE GESTIÓ CONCESSIONADA

B.1. *Teatre Català de la Comèdia (Poliorama)*

En disposar d'aquest nou espai públic, el Departament de Cultura, tot atenent la col·laboració amb institucions i entitats, és sensible al fet que la ciutat no disposa d'un teatre públic per oferir a les produccions internacionals, estatals o catalanes, d'interès cultural que puguin passar per Barcelona i pensa estar amatent a aquestes possibilitats, tot confiant-ne la programació a un equip professional.

No es descarta la possibilitat que a la fi d'aquesta etapa cultural dels tres anys es pugui considerar els precedents de la Generalitat republicana

i confiar la seva programació a una companyia de reconeguda solvència i personalitat artística per un període determinat.

C. ENS PÚBLICS AUTÒNOMS / TEATRES ESTABLES

Es consideraran ens públics autònoms aquells teatres amb companyia i vocació estable que sollicitin a les administracions una intervenció que, tot garantint la seva autonomia artística i de gestió, els permeti de desenvolupar una activitat amb vocació de teatre públic.

C.1. *Teatre Lliure de Barcelona*

El Teatre Lliure de Barcelona, per la seva trajectòria, la seva implantació i les seves aspiracions coincidents amb aquesta definició, podria erigir-se en el primer dels ens públics autònoms, tot mantenint la seva voluntat d'influència a tota l'àrea catalana, tal com fins ara han presentat vint-i-quatre actuacions a d'altres ciutats de les seves darreres produccions, *L'hèroe* de Santiago Rusiñol i *Al vostre gust* de Shakespeare.

D. INFRASTRUCTURA CULTURAL

D.1. *Premis nacionals*

En el marc de les col·laboracions i els convenis existents entre la Diputació de Barcelona i la Generalitat de Catalunya s'assumeixen conjuntament els Premis Nacionals de Dansa i Teatre, l'atorgament dels quals l'any passat fou fet solemnement al saló de Sant Jordi pel conseller de Cultura i el president de la Diputació de Barcelona.

Cal remarcar que el Premi Ignasi Iglésias comporta el compromís del Centre Dramàtic d'estrenar l'obra de l'autor premiat. Enguany el CD estrenarà l'obra *La desaparició de Wendy* de J. M. Benet i Jornet, premi de muntatges Adrià Gual de l'any 1981, i té el compromís de representar l'obra guanyadora del Premi Ignasi Iglésias de l'any passat *El pasdoble*, de Llorenç Capellà, i també la *Dolça*

agonia de Na Talia, de J. M. Prim, que es va considerar fora de concurs pel fet de no complir les bases.

D.2. *Centre de Documentació i Informació Teatral*

En el marc dels acords amb la Diputació de Barcelona, es proposarà a l'Institut del Teatre —que, a més d'ésser Escola Superior de Teatre i Dansa, tutela el Museu del Teatre i té creat un Centre d'Investigació, Documentació i Difusió—, a partir dels seus fons documentals i bibliogràfics i dels Serveis d'Arxius i editorials, la configuració d'un Centre de Documentació i Informació Teatral d'àmbit nacional per a l'estudi històric i estadístic del teatre de Catalunya.

D.3. *Teatre internacional*

El teatre internacional ha de tendir a estructurar-se com una plataforma permanent per a garantir la presència del teatre que es fa a fora i la projecció internacional del teatre català. La finalitat serà realitzar intercanvis, coproduccions, etc., amb d'altres cultures i, eventualment, elevar el sostre en qualitat i/o extensió del Cicle Internacional de Teatre Memorial Xavier Regàs, que en col·laboració amb l'Ajuntament de la ciutat organitza el Centre Dramàtic.

D.4. *Festivals*

El Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya se sent especialment compromès en dos festivals ja implantats: el Festival Internacional de Teatre de Sitges, que a partir de 1985 serà a la primavera, i el festival de Teatre al Carrer de Tàrraga, que és el mes de setembre. A més d'aquestes dues manifestacions el Departament donarà suport a aquelles iniciatives que, en aquest camp, pel seu interès siguin mereixedores de consideració.

E. INFRASTRUCTURA TEATRAL

E.1. *Pla especial de reconstrucció i rehabilitació de locals per a teatre*

Atenent la indicació feta pel president de la Generalitat als consellers de Cultura i d'Obres Públiques, la Direcció General de Música, Teatre i Cinematografia, en col·laboració amb la Direcció General d'Arquitectura i Habitatge, està elaborant un pla de reconstrucció o rehabilitació de locals per a teatre.

Es tracta, en un període de tres-quatre anys, de posar en condicions entre quinze i vint locals. Per això s'han establert unes prioritats entre les poblacions que no disposen d'una sala adient i que, a través del seu ajuntament o d'una entitat cultural representativa, hagin presentat un projecte valorat.

Prioritats:

1. Ciutats de més de 100.000 habitants.
2. Capitals de comarca o ciutats que disposin de local quan la capital de comarca no en té.
3. Ciutats de més de 25.000 habitants.
4. Ciutats amb tradició teatral o que tinguin grups estables.

F. CONSORCIS TEATRALS

La Generalitat de Catalunya hi serà present com a figura jurídica en forma de consorci per a garantir el manteniment i el desenvolupament i salvaguardar la catalanitat de la gestió d'aquelles entitats d'origen privat, corporatiu o públic que per la seva tradició i el seu abast popular necessitin aquesta fórmula per a la seva continuïtat i la seva rendibilitat social.

F.1. *Teatre Fortuny de Reus*

ConSORCI entre Generalitat, Diputació de Tarragona i Ajuntament de Reus.

G. ACTIVITATS CONVINGUDES

Per ordenar l'activitat teatral a Catalunya i donar-li contingut cal considerar com a prioritari aquells elements que garanteixin estabilitat a la seva actuació. És a dir: companyies, teatres concertats, xarxa de teatres en conveni. El funcionament fluid del mecanisme d'aquest engranatge és la base sobre la qual es podrà mantenir una activitat constant, al costat del sector públic.

G.1. *Companyies estables*

El Departament primarà les companyies com a empreses de creació continuada d'espectacles. A partir de la mecànica iniciada l'any 1982, el Departament subscriurà convenis amb les companyies estables. Aquests convenis contemplaran la planificació de treball de cada companyia per l'espai mínim d'un any, un cop feta amb criteris objectius la valoració del pressupost corresponent. El Departament es comprometrà, mitjançant aquest conveni, a un determinat suport a la companyia, tot establint el mètode de seguiment que es cregui convenient. Aquest sistema vol fer possible, prioritàriament, la consolidació de les companyies estables existents permetent un treball ordenat dels grups i, fins i tot, una certa capitalització.

G.2. *Teatres concertats*

El Departament de Cultura establirà acords amb aquelles empreses exhibidores d'espectacles que proposin una oferta de programació pública coherent i d'interès cultural. Es considera que són prioritàriament empreses de contractació d'espectacles i eventualment promotores de producció.

G.3. *Empreses de producció*

Per tal de reactivar el sector empresarial el Departament podrà convenir fórmules d'ajut a empreses de producció teatral, facilitant així ampliar el ventall d'accés a la creació teatral privada.

G.4. *Xarxa de teatres en conveni*

La continuïtat de l'activitat teatral a totes les comarques de Catalunya passa, més que no pas per subvencionar gires, per l'establiment d'una xarxa de teatres en conveni amb el Departament de Cultura estesa per tot el país. (Vegeu «Teatres municipals» dins de l'esquema del sector públic, A.3.1.)

H. ACTIVITATS SUBVENCIONADES

H.1. *Teatre infantil*

El suport al teatre infantil es farà prioritàriament a partir de l'ajut a aquelles companyies que ofereixin garanties de la seva activitat, tot contemplant un projecte d'activitat al llarg de tot un any.

H.2. *Teatre d'animació*

(Entenent com a tal aquell que es desenvolupa prioritàriament a carrers i places, amb suport de textos o sense, que, en cas de ser-hi, acostumen a ser-ho de teatre popular.)

Prioritàriament, el suport al teatre d'animació anirà a aquelles companyies que ofereixin garanties de la seva continuïtat, a la vegada que es contempli un projecte d'activitat al llarg de tot un any.

H.3. *Teatre d'afecionats*

En aquest apartat s'anirà estenent el criteri seguit fins ara d'anar considerant (i fomentant) aquells projectes que serveixin per a augmentar l'activitat dels grups.

H.4. *Accions creatives teatrals i activitats culturals*

El Departament podrà concedir excepcionalment suport a aquelles accions teatrals, així com també a aquelles activitats d'interès cultural, que siguin dignes de consideració.

G. H.5. Beques

La Generalitat establirà una política de beques. En el primer trimestre de 1985 se'n publicaran les normes.

ADDENDA

Cal entendre que els elements que configuren aquesta activitat (creació, infraestructura i públic), els quals han de ser vertebrats per part de la Generalitat en coordinació amb diputacions, ajuntaments i d'altres institucions, a través de la descripció feta, necessitaran l'ordenament normatiu que garanteixi la seva operativitat en un termini de tres anys.

G.2. Teatres

El Departament d'Accions d'Espectacles i Teatres
En aquest apartat s'ha establert el criteri
seguint una línia d'actuació (l'objectiu)
aquelles projectes que serveixin per a augmentar
l'activitat dels grups.

H.A. Accions creatives teatrals i activitats culturals
El Departament podrà concedir excepcionalment
suport a aquelles accions teatrals, així com també
a aquelles activitats d'interès cultural, que siguin
dignes de consideració.

Capítol IV	%	Capítols VI i VII	%	Totals	%
Pressupost 1983	—	68.580.000	—	390.460.371	—
Pressupost 1984	25,41	51.500.000	-24,91	455.175.918	16,38
Pressupost 1985	1,92	101.000.000	96,12	512.425.836	12,58

El percentatge fa referència a l'augment anual del pressupost de teatre.

El pressupost del Servei de Teatre per a 1985 representa el 17,29 % del pressupost del Departament de Cultura pel que fa als capítols IV, VI i VII.

<i>Apartat</i>	<i>Dotació 1985</i>	<i>Percentatge respecte al total del teatre</i>
A	193.564.000	37,75 %
B	60.828.000	11,90 %
C	22.000.000	4,30 %
D	38.500.000	7,50 %
E	101.000.000	19,70 %
F	2.233.836	0,45 %
G	74.500.000	14,55 %
H	19.800.000	3,85 %
<i>Total</i>	<i>512.425.836</i>	

ELS DOS INSTRUMENTS D'ACTUACIÓ DEL DEPARTAMENT DE CULTURA EN EL CAMP TEATRAL

El Departament de Cultura du a terme la seva política teatral a través de dos organismes:

- El Servei de Teatre, que s'ocupa de l'ajut, la promoció i la difusió de les activitats teatrals del sector privat: companyies, sales, festivals, etc.
- El Centre Dramàtic de la Generalitat, organisme dependent de l'Entitat Autònoma d'Organització d'Espectacles i Festes, encarregat de canalitzar les activitats teatrals directament organitzades pel Departament.

EL SUPORT ECONÒMIC A L'ACTIVITAT TEATRAL

El Departament de Cultura dóna suport econòmic a un gran nombre d'activitats teatrals professionals i d'aficionats que tenen lloc a Catalunya. Durant l'any 1983, aquests ajuts s'han materialitzat a través de tres vies:

- La convocatòria de concurs públic d'ajuts econòmics al teatre feta pública pel Decret 94/1983 de 8 de març.
- La Comissió de Subvencions, oberta a les sol·licituds dels grups professionals, independents i afeccionats.
- L'Entitat Autònoma d'Organització d'Espectacles i Festes, que dóna suport econòmic als festivals de teatre.

Companyies de teatre professional sense sala que van rebre l'ajut econòmic el 1983

	Representacions a Catalunya	Representacions fora de Catalunya
La Claca	66	20
Els Comediants	10	38
Dagoll Dagom	95	—
La Gàbia	64	—
Els Joglars	84	—
La Sinya	148	4
Talleret de Salt ¹	(1)	(1)
Teatre del Rebombori	101	9
TEI de Sant Marçal ²	(1)	(1)
Total	485²	155²

1. Dades no completades. L'ajut es va donar sense convenir.
 2. No inclou el Talleret de Salt ni el TEI de Sant Marçal.

MÉS DE TRENTA MILIONS DE PESSETES PER A NOU COMPANYIES PROFESSIONALS

El 1983 el Departament concedí un total de 30.500.000 pessetes a companyies professionals sense sala pròpia com a suport de les seves activitats. D'aquesta quantitat, 29.500.000 pessetes es destinaren a set companyies amb les quals el Departament signà un conveni, on es recollia el conjunt d'activitats que es comprometien a realitzar. El milió de pessetes restant es repartí equitativament entre el Talleret de Salt i el TEI de Sant Marçal, ambdós sense conveni. L'ajut més important el reberen Els Joglars, per un import de 10.000.000 de pessetes.

En conjunt, les set companyies amb conveni van realitzar durant l'any 1983 un total de 640 representacions (de les quals 485 tingueren lloc a Catalunya i 155 a la resta de l'Estat espanyol o a l'estranger), la qual cosa significa que el Departament destinà un ajut mitjà de 46.093 pessetes per representació.

El Departament de Cultura du a terme la seva política teatral a través de dos organismes:

- El Servei de Teatre, que s'ocupa de l'ajut, la promoció i la difusió de les activitats teatrals del sector privat: companyies, sales, festivals, etc.
- El Centre Dramàtic de la Generalitat, organisme dependent de l'Entitat Autònoma d'Organització d'Espectacles i Festes, encarregat de canalitzar les activitats teatrals directament organitzades pel Departament.

EL SUPORT ECONÒMIC A L'ACTIVITAT TEATRAL

El Departament de Cultura dona suport econòmic a un gran nombre d'activitats teatrals professionals i d'aficionats que tenen lloc a Catalunya. Durant l'any 1983, aquests ajuts s'han materialitzat a través de tres vies:

Companyies de teatre professional sense sala que van rebre l'ajut del Departament l'any 1983

	Representacions a Catalunya	Representacions fora de Catalunya	Total de representacions de la companyia	Subvencions rebudes (pessetes)
La Claca	66	20	86	3.000.000
Els Comediants	10	38	48	6.000.000
Dagoll Dagom	95	—	95	6.000.000
La Gàbia	64	—	64	3.000.000
Els Joglars	1	84	85	10.000.000
La Sínia	148	4	152	1.000.000
Talleret de Salt ¹	(1)	(1)	(1)	500.000
Teatre del Rebombori	101	9	110	500.000
TEI de Sant Marçal ¹	(1)	(1)	(1)	500.000
Total	485 ²	155 ²	640 ²	30.500.000

1. Dades no comptabilitzades. L'ajut es va donar sense conveni.

2. No inclou el Talleret de Salt ni el TEI de Sant Marçal.

DIVUIT MILIONS DE PESSETES PER A LES COMPANYIES AMB SALA

El Departament va concedir un total de 18.300.000 pessetes a quatre companyies amb sala l'any 1983. Totes signaren convenis amb el Departament, on es fixaven els compromisos que adquirien.

Aquestes quatre sales van acollir 409 representacions durant l'any 1983, de les quals 260 foren realitzades pel grup titular del teatre i 149 per altres companyies teatrals. Els esmentats grups titulars efectuaren durant l'any un total de 461 actuacions, de les quals 195 tingueren lloc fora de la sala pròpia, arreu de Catalunya, i 6 fora d'ella.

En conjunt, les set companyies amb conveni van realitzar durant l'any 1983 un total de 640 representacions, de les quals 485 tingueren lloc a Catalunya i 155 a la resta de l'Estat espanyol o a l'estranger), la qual cosa significa que el Departament destinà un ajut mitjà de 46.093 pessetes per representació.

	482,	122,
TOTAL	(1)	(1)
LEI de Sant Miquel	101	0
Teatre del Rebornori	(1)	(1)
Teatret de Sant,	148	4
La Sinya	1	84
Els Joglars	04	-
La Cypria	02	-
Dagoll Dagom	10	38
Els Comediants	00	50
La Claca		

a Catalunya fora de Catalunya
Representacions Representacions

Companyies de teatre professional sense sala que van rebre l'ajut del

Subvencions del Departament a les companyies amb sala (1983)

Nom de la sala	Total de representacions fetes a la sala	Nom de la companyia	Representacions de la companyia		Total de representacions de la companyia fora de Catalunya	Subvencions rebudes (pessetes)
			a la sala pròpia	a la resta de Catalunya		
Centre Cultural de la Caixa de Terrassa	49	El Globus	18	66	84	2.500.000
Teatre del Centre Catòlic de l'Hospitalet	103	GAT de l'Hospitalet	65	94	164	3.000.000
Teatre Lliure	204	Teatre Lliure	174	20	195	10.800.000
Teatre Municipal de Sabadell «La Faràndula» ¹	53	Teatre Estable de Sabadell	3	15	18	2.000.000
Total	409		260	195	461	18.300.000

1. A més de les representacions teatrals, acull també altres tipus d'espectacles (dansa, cant i cinema).

DOTZE MILIONS DE PESSETES PER A LES EMPRESES DE LOCALS SENSE COMPANYIA

Les empreses de locals sense companyia que varen rebre l'ajut del Departament el 1983 foren tres, les quals rebren un total de 12.420.000 pessetes. El nombre de representacions que acolliren aquestes sales fou 806, cosa que significa un ajut mitjà de 15.409 pessetes per representació.

La mitjana d'espectadors es distribueix de la manera següent: a la Sala Villarroel hi assistiren 146 espectadors per sessió, al Teatre Regina 113 i a la Cúpula Venus uns 50.

461 actuacions, de les quals 195 tingueren lloc a la sala pròpia, 166 a l'Espai de Catalunya, i 6 fora d'ella.

Tipus de local	Nombre de representacions	Nombre d'espectadors	Ajuda (pessetes)
Totals	406	380	102
«La Terrinola»	23	3	12
de Zurbell			
Teatre Municipal			
Teatre Gilim	304	144	30
de l'Hospitalet	103	92	84
Centre Cultural			
Teatre del			
Tallers	40	18	99
de la Caixa de			
Centre Cultural			

SUBVENCIONS A PRODUCCIONS UNITARIES

L'any 1983, el Departament concedí també un total de 19.210.000 pessetes a catorze companyies o directors per a la realització de quinze muntatges de produccions unitàries. Les quantitats atorgades oscil·laren entre 3.000.000 i 300.000 pessetes.

Total	806	19.210.000
Teatre Regina	388	4.330.000
Sala Cooperativa Villarroel	300	6.480.000
Càpula Venus	300	1.950.000
Muntatge de la sala		(pessetes)
representacions		Subvencions atorgades
Muntatge de		

Subvencions del Departament a empreses de teatre i arts escèniques (1983)

Subvencions del Departament a muntatges unitaris (1983)

Obra	Autor	Companyia	Subvenció (pessetes)
<i>La bella i la bèstia</i>	Jaume Melendres	Teatre Metropolità	3.000.000
<i>Exit</i>	Collectiu	El Tricicle	1.500.000
<i>Demà, Jerusalem</i>	Elie-Georges Barreby	El Teatrí	1.500.000
<i>Dones i Catalunya</i>	Diversos autors	Adrià Gual	300.000
<i>Egmont</i>	J. W. Goethe	La Roda	1.200.000
<i>Filomena Maturano</i> ¹	Eduardo de Filippo	Montserrat Carulla	3.000.000
<i>Fleca Rigol, digueu</i>	Josep M. Muñoz i Pujol	Alfred Lucchetti	2.000.000
<i>Una història del zoo</i>	Edward Albee	Companyia Inestable de l'Aula 6	1.500.000
<i>La indagació</i>	Peter Weiss	La Persiana	750.000
<i>Oh, els bons dies</i>	Samuel Beckett	Josep Sanchís	500.000
<i>Partage</i>	Michel Deustch	Jordi Mesalles	1.250.000
<i>Senyoreta Margarida</i>	Roberto Athayde	Angels Moll	850.000
<i>Tres boleros</i>	Harvey Fiernstein	Bonaventura Pons	1.000.000
<i>Urfaust</i>	J. W. Goethe	Adrià Gual	860.000 ²
<i>Total</i>			19.210.000

1. Muntatge pendent de realització.

2. D'aquesta quantitat, 500.000 pessetes foren concedides per l'Entitat Autònoma d'Organització d'Espectacles i Festes.

LA PROMOCIÓ I LA DIFUSIÓ DEL TEATRE INFANTIL I JUVENIL

El suport econòmic que el Departament concedí el 1983 a la promoció i la difusió del teatre infantil i juvenil va suposar un total de 14.370.000 pessetes i adoptà dues formes:

- Les subvencions concedides a quatre organitzacions dedicades a aquest tipus de teatre, incloent-hi activitats d'animació i de teatre al carrer, que pujaren a 5.425.000 pessetes.
- Els ajuts concedits a vint-i-dues companyies (una amb sala), per un valor total de 8.945.000 pessetes.

Subvencions del Departament a organitzacions dedicades a teatre infantil i juvenil (1983)

<i>Organitzacions</i>	<i>Subvenció</i>
Cavall Fort	1.175.000
Moviment Rialles ¹	2.500.000
Pegagogia de l'Espectacle ...	250.000
Teatre a l'Escola	1.500.000
<i>Total</i>	<u>5.425.000</u>

1. Concedides pel Servei de Promoció Cultural.

*Companyies subvencionades per a la realització d'activitats
de teatre infantil i juvenil (1983)*

<i>Companyia</i>	<i>Quantitat en ptes.</i>
La Capsa Mágica	200.000
Circ Perillós	300.000
L'Estaquirot	500.000
La Fanfarra	300.000
Joventut de la Faràndula	400.000
Marduix Titelles	500.000
Pa de Ral	200.000
El Talleret de Salt	840.000
Teatre Curial	300.000
Teatre de l'Ocàs	250.000
Teatre de Sants	500.000
Teatre Gent	250.000
TEI de Sant Marçal	980.000
Titelles Babi	150.000
Titelles Naip	300.000
Toc de Retruc	125.000
La Tramoia	100.000
La Trepça	500.000
Tripijoc	250.000
U de Cuc (companyia amb sala)	1.500.000
Universitat Lliure de Teatre de Badalona ...	200.000
La Viu Viu Teatre	300.000
<i>Total</i>	<i>8.945.000</i>

L'AJUT ECONÒMIC ALS FESTIVALS DE TEATRE ES DOBLA EL 1983

Durant l'any 1983 el Departament de Cultura donà suport econòmic a vuit festivals de teatre celebrats a Catalunya, amb una subvenció global de 19.520.000 pessetes, la qual cosa suposà un 84,5 % d'augment respecte al total concedit l'any anterior.

L'any 1983 significà la consolidació de la Fira de Teatre al Carrer de Tàrraga (setembre), que celebrà la seva tercera manifestació. Proposada el 1981 per l'Ajuntament de la ciutat i assumida immediatament pel Servei de Teatre, la Fira ha aconseguit un ampli ressò popular i participatiu.

L'orientació artística va anar a càrrec d'Els Comediants. Hi participaren 70 grups i uns 500 artistes, que actuaren en diferents àmbits: teatre, circ, màgia, pallasos, cançó, varietats i animació en general.

El III Festival Internacional de Mim de Barcelona (març), per la seva banda, va tenir com a escenari el Teatre Poliorama d'aquesta ciutat. El Departament, a més d'aportar-hi un ajut de 1.420.000 pessetes, participà en la seva realització i organitzà un cicle paral·lel de pel·lícules relatives al mim o a la pantomima a la Filmoteca de la Generalitat.

*Ajuts i subvencions del Departament a festivals
de teatre el 1983*

<i>Festivals</i>	<i>Quantitat en ptes.</i>
II Cicle de Teatre Breu Català a Girona ...	200.000
X Festival de Granollers	1.500.000 ¹
I Festival de Mim de Girona	100.000
II Festival de Mim de Vic	250.000 ¹
III Festival Internacional de Mim de Barcelona	1.420.000 ¹
XVI Festival Internacional de Teatre de Sitges	6.850.000 ²
III Fira de Teatre al Carrer de Tàrraga Grec 83	4.200.000 ³
<i>Total</i>	<u>19.520.000</u>

1. Quantitat atorgada per l'Entitat Autònoma d'Organització d'Espectacles i Festes.

2. 6.000.000 de les quals a càrrec de l'Entitat Autònoma d'Organització d'Espectacles i Festes.

3. 2.000.000 de les quals a càrrec de l'Entitat Autònoma d'Organització d'Espectacles i Festes i 1.500.000 concedides pel Servei de Promoció Cultural.

Subvencions del Departament per a activitats teatrals (1983)

<i>Concepte</i>	<i>en pessetes Quantitat</i>
Companyies i sales programadores	80.430.000
Festivals	19.520.000
Infraestructura	18.750.000
Teatre infantil	14.370.000
Altres conceptes	9.135.260
<i>Total</i>	<u>142.205.260</u>

AJUTS A LA INFRASTRUCTURA TEATRAL

Nou sales o grups reberen subvencions del Departament el 1983 per un import de 18.750.000 pessetes. Les quantitats oscil·laren entre els 12 milions i mig destinats al Teatre Principal d'Olot i les 100.000 pessetes atorgades a Trup 69. En la majoria dels casos, han estat emprades en millores dels locals, en adaptació dels teatres a la normativa vigent i, en el cas de La Claca, en la construcció d'una carpa. Els ajuts concedits a aquest àmbit suposen el 13,1 % de la quantitat global de les subvencions a teatre.

Subvencions concedides pel Departament en concepte d'infraestructura teatral el 1983

<i>Teatre o local</i>	<i>Subvenció en ptes.</i>
Cinema Casal de Tàrraga	800.000
Cirviànum de Torelló	1.000.000
La Claca	500.000
Condal Cinema	2.000.000
Cúpula Venus	1.000.000
L'Estaquirot	500.000
Marduix Titelles	350.000
Principal d'Olot	12.500.000
Trup 69	100.000
<i>Total</i>	18.750.000

CENT QUARANTA-DOS MILIONS EN SUBVENCIONS PER AL TEATRE

El 1983, foren concedits 142.205.260 pessetes en ajuts al món teatral. Això significa un increment del 46,1 % respecte al total de les subvencions destinades al sector el 1982.

D'aquesta quantitat, la partida més important fou destinada a companyies i sales programadores, que reberen el 56,6 % del total dels ajuts. Dins d'aquest concepte, s'inclouen companyies professionals amb sala i sense sala, empreses de local sense companyia i produccions unitàries. Cal remarcar l'especial interès que van tenir aquest any les companyies amateurs per al Servei de Teatre, la qual cosa es traduí en un suport econòmic important i en un considerable augment dels ajuts en comparació amb 1981 i 1982.

L'àmbit que experimentà l'increment més notable fou, però, el dels festivals, al qual fou assignat el 13,8 % del total de les ajudes.

Les subvencions al teatre infantil es concretaren en ajuts a organitzacions i a companyies que duen a terme activitats teatrals adreçades al públic més jove. La quantitat destinada fou lleugerament superior a la de l'any 1982 i representà el 10,1 % del total.

Per a infraestructura, s'atorgà el 13,1 % de l'import global. La resta d'ajuts, un 6,4 %, fou destinada a subvencionar premis teatrals atorgats per diverses entitats i a altres conceptes.

Subvencions del Departament per a activitats teatrals (1983)

<i>Concepte</i>	<i>en pessetes Quantitat</i>
Companyies i sales programadores	80.430.000
Festivals	19.520.000
Infraestructura	18.750.000
Teatre infantil	14.370.000
Altres conceptes	9.135.260
<i>Total</i>	<u>142.205.260</u>

PREMIS NACIONALS DE TEATRE I DANSA 1983

Creats el 1983 pel Departament de Cultura i la Diputació de Barcelona, els Premis Nacionals de Teatre i Dansa substitueixen els Premis de Teatre que havien estat atorgats fins aleshores per aquesta darrera institució.

Els canvis són, però, més substancials que no sembla indicar aquest simple enunciat. Esdevenen, per una banda, «nacionals» en lloc de «provincials» com abans, d'acord amb el principi de «distingir» anualment «els mèrits rellevants en les diverses àrees de l'art i la cultura».

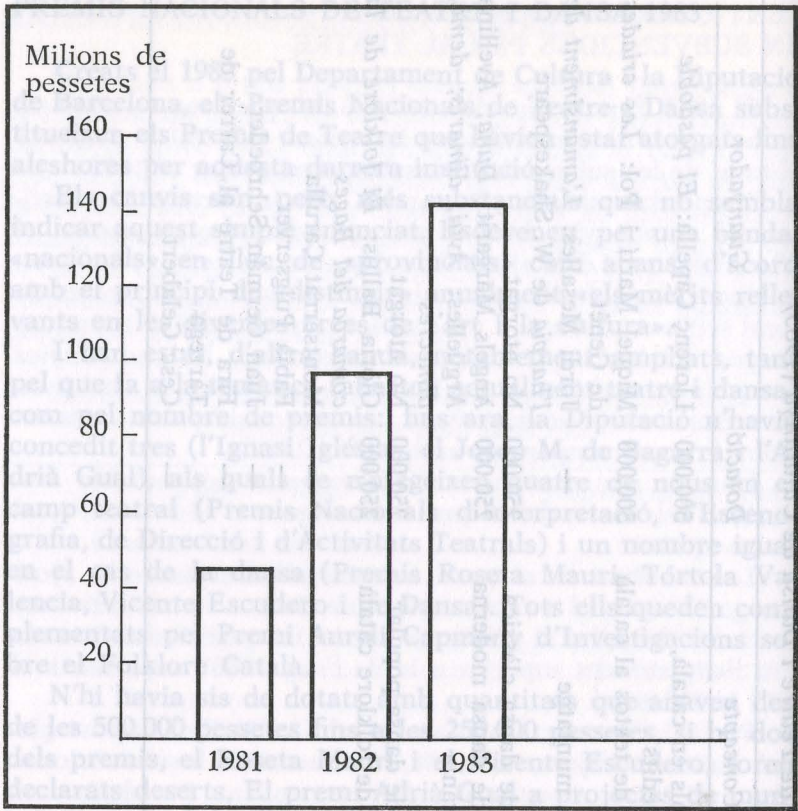
I han estat, d'altra banda, notablement ampliat, tant pel que fa a la temàtica (abasten actualment teatre i dansa) com pel nombre de premis: fins ara, la Diputació n'havia concedit tres (l'Ignasi Iglésias, el Josep M. de Sagarra i l'Adrià Gual), als quals se n'afegeixen quatre de nous en el camp teatral (Premis Nacionals d'Interpretació, d'Escenografia, de Direcció i d'Activitats Teatrals) i un nombre igual en el cas de la dansa (Premis Roseta Mauri i de Dansa). Tots ells queden complementats pel Premi Aureli Capmany d'Investigacions sobre el Folklore Català.

N'hi havia sis de dotats amb quantitats que anaven des de les 500.000 pessetes fins a les 250.000 pessetes, si bé dos dels premis, el Roseta Mauri i el Vicente Escudero, foren declarats deserts. El premi Adrià Gual a projectes de muntatge, sense dotació econòmica, suposa la presentació de l'espectacle guanyador al Centre Dramàtic de la Generalitat. Els restants cinc premis es concedeixen a títol honorífic.

Quantitat en pessetes	Concepte
80.430.000	Companys i sales programadores
19.520.000	Festivals
18.750.000	Infraestructura
14.370.000	Teatre infantil
9.135.260	Altres conceptes
<u>142.205.260</u>	<u>Total</u>

Premis Nacionals de Teatre i Dansa de Catalunya (1983)

<i>Premis</i>	<i>Concepte</i>	<i>Dotació</i>	<i>Guanyador</i>
Premi Ignasi Iglésias	Textos teatrals en català, originals i inèdits	500.000	Llorenç Capellà: <i>El pasdoble</i>
Premi Josep M. de Sagarra	Traduccions de textos al català	500.000	Miquel Martí i Pol: <i>Les criades de Genêt</i>
Premi Adrià Gual	Projectes de muntatge	—	Jordi Mesalles: <i>L'amansiment de l'harpia de W. Shakespeare</i>
Premi Roseta Mauri	Coreografia de dansa clàssica	250.000	No atorgat
Premi Tórtola València	Coreografia de dansa moderna o contemporània	250.000	Angels Margarit: <i>Duna</i> ; Avel·lina Argüelles: <i>Avui, dimarts; demà, dimecres</i>
Premi Vicente Escudero	Coreografia de dansa popular	250.000	No atorgat
Premi Aureli Campmany	Investigació de folklore català	250.000	Gloria Ballús: <i>El folklore de la comarca del Bages</i>
Premi Nacional d'Interpretació 1983		—	Montserrat Carulla
Premi Nacional d'Escenografia 1983		—	Fabià Puigserver
Premi Nacional de Direcció 1983		—	Juan Germán Schroeder
Premi Nacional d'Activitats Teatrals 1983		—	Fira de Teatre al Carrer de Tarrega
Premi Nacional de Dansa 1983		—	Cesc Gelabert



Subvencions concedides pel Departament a activitats teatrals els darrers anys.

OBRES REPRESENTADES D'AUTORS CATALANS
CONTEMPORANIS VIUS O BÉ MUNTATGES
DE CREACIÓ COLLECTIVA AMB TEXT O SENSE

1. *La nit de Sant Joan* (1981) de Dagoll-Dagom, programada pel Centre Dramàtic.
2. *Mercè dels uns, Mercè dels altres* (1981) de Carles Valls i per Mercè Bruquetas, programada pel Centre Dramàtic.
3. *Els Beatles contra els Rolling Stones* (1981) de Jordi Mesalles i Miquel Casamayor, programada pel Centre Dramàtic.
4. *Revolta de bruixes* (1981) de Josep M. Benet i Jornet, programada pel Centre Dramàtic.
5. *Primera història d'Esther* (1982) de Salvador Espriu, coproduïda pel Centre Dramàtic.
6. *Brossàrium* (1982) de Joan Brossa, coproduïda pel Centre Dramàtic.
7. *Món, dimoni i carn* (1982) de Maria Aurèlia Capmany, subvencionada pel Departament de Cultura.
8. *Olympic Man Movement* (1982) d'Els Joglars, subvencionada pel Departament de Cultura.
9. *Dones i Catalunya* (1982) de diversos autors, subvencionada pel Departament de Cultura.
10. *La Dolça de les Tàpies* (1982) de Carles Valls i per Mercè Bruquetas, subvencionada pel Departament de Cultura.
11. *Peixos abissals* (1983) del Teatre de la Claca, coproduïda pel Centre Dramàtic.
12. *El vi més ardent* (1983) de Miquel Maria Gibert, coproduïda pel Centre Dramàtic.
13. *Deixeu-me ser mariner* (1983) de Jaume Serra i Fontelles, produïda pel Centre Dramàtic.
14. *Cos* (1983) d'Albert Vidal, programada pel Centre Dramàtic.
15. *L'home urbà* (1983) d'Albert Vidal, programada pel Centre Dramàtic.
16. *La bella i la bèstia* (1983) de Jaume Melendres, subvencionada pel Departament de Cultura.
17. *Fleca Rigol, digueu* (1983) de Josep M. Muñoz i Pujol, subvencionada pel Departament de Cultura.
18. *Exit* (1983) d'El Tricicle, subvencionada pel Departament de Cultura.
19. *Glups!* (1983) de Dagoll Dagom, subvenció al grup pel Departament de Cultura.
20. *El pasdoble* (1983) de Llorenç Capellà, Premi Nacional Ignasi Iglésias (per a textos teatrals), compromís de programació pel Centre Dramàtic.
21. *Macbeth contra Lady Macbeth* (1983) de Santiago Sans, Premi Ciutat de Granollers-Memorial Gregori Resina, opció de programació pel Centre Dramàtic.
22. *El corsari de l'illa dels conills* (1983) de Gabriel Janer i

- Manila, subvencionat pel Departament de Cultura mitjançant el Premi Cavall Fort - Rialles de textos i muntatge (infantil).
23. *L'ús de la matèria* (1984) de Manuel de Pedrolo, coproduïda pel Centre Dramàtic.
 24. *Freaks* (1984) d'Àngel Alonso, coproduïda pel Centre Dramàtic.
 25. *Teledium* (1984) d'Els Joglars, programada pel Centre Dramàtic.
 26. *El Comte Arnau* (1984) de Rodolf Sirera, programada pel Centre Dramàtic.
 27. *Crònica d'Ann* (1984) de Joan Borrell, subvencionada pel Departament de Cultura.
 28. *Bar Delírium* (1984) d'Al Víctor, subvencionada pel Departament de Cultura.
 29. *Té Xina la fina petxina de Xina?* (1984) de Carles Santos, programada pel Centre Dramàtic.
 30. *Piano Xofer* (1984) de J. Mestres Quadreny, programada pel Centre Dramàtic.
 31. *Accions* (1984) de la Fura dels Baus, programada pel Centre Dramàtic.
 32. *Alè* (1984), d'Els Comediants, subvencionada pel Departament de Cultura.
 33. *Cubana's Delikatessen* (1984) de La Cubana, programada pel Centre Dramàtic.
 34. *Concert per a veu, dansa i piano* (1984) de Cesc Gelabert i Carles Santos, programada pel Centre Dramàtic.
 35. *Allò que tal vegada s'esdevingué* (1984) de Joan Oliver (Pere Quart), subvencionada pel Departament de Cultura.
 36. *Espectacle Brossa* de Joan Brossa, producció del Centre Dramàtic per a la temporada 1984-1985.
 37. *La desaparició de Wendy* de Josep M. Benet i Jornet, producció del Centre Dramàtic per a la temporada 1984-1985.

RESUMEN

El Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya dio a conocer a finales de 1984 un extenso documento en el que hacía recapitulación de la situación teatral y señalaba las vías de actuación inmediata.

En él, la vida teatral está dividida en diversos sectores, a tenor de la atención económica que reciben por parte del Departament:

SECTOR PÚBLICO:

- A. Organismos e instituciones de titularidad y gestión pública directa
- B. Teatros públicos de gestión concesionada
- C. Entes públicos autónomos. Teatros estables
- D. Infraestructura cultural: premios nacionales
 - Centro de Documentación e Información Teatral (a partir del Institut del Teatre)
 - Teatro Internacional (a partir del Memorial Xavier Regàs)
 - Festivales
- E. Infraestructura teatral. Plan especial de reconstrucción y rehabilitación de locales de teatro
- F. Consorcios teatrales

SECTOR PRIVADO:

- G. Actividades convenidas: compañías estables
 - Teatros concertados
 - Empresas de producción
 - Red de teatros en convenio. Teatros municipales
- H. Actividades subvencionadas
 - Teatro infantil
 - Teatro de animación
 - Teatro de aficionados
 - Acciones creativas teatrales y actividades culturales
 - Becas

RÉSUMÉ

Le Departament de Cultura (Département de Culture) de la Generalitat de Catalunya fit connaître à la fin de l'année 1984 un long document où l'on récapitulait la situation théâtrale et l'on signalait les voies d'action immédiate.

Dans ce document la vie théâtrale est divisée en divers secteurs, d'après l'attention économique qu'ils reçoivent du Departament.

SECTEUR PUBLIC:

- A. Organismes et institutions de titularité et gestion publique directe
- B. Théâtres publics de gestion concessionnée
- C. Organismes publics autonomes. Théâtres stables
- D. Infrastructure culturelle: prix nationaux
 - Centre de Documentation et Information Théâtrale (à partir de l'Institut del Teatre)
 - Théâtre international (à partir du Memorial Xavier Regàs)
 - Festivals
- E. Infrastructure théâtrale. Plan spécial de reconstruction et réhabilitation de sièges théâtraux
- F. Associations théâtrales

SECTEUR PRIVÉ:

- G. Activités accordées: compagnies stables
 - Théâtres concertés
 - Entreprises de production
 - Réseau de théâtres en concert. Théâtres municipaux
- H. Activités subventionnées
 - Théâtres pour enfants
 - Théâtre d'animation
 - Théâtre amateur
 - Actions créatrices théâtrales et activités culturelles
 - Bourses d'études

SUMMARY

The Departament de Cultura (Culture Department) of the Generalitat de Catalunya issued at the end of 1984 a long document summarizing the present situation of theatre and pointing out the lines of immediate action.

In this document, theatrical life is divided into several sectors, according to the economic attention which they receive from the Departament.

PUBLIC SECTOR:

- A. Entities and institutions of titularity and direct public management
- B. Public theatres with granted management
- C. Autonomous public entities. Stable theatres.
- D. Cultural infrastructure: national awards
 - Documentation and Information Centres about Theatre (starting with the Institut del Teatre)
 - International theatre (starting with the Memorial Xavier Regàs)
 - Festivals
- E. Theatrical structure. Special plan of theatre site reconstruction and rehabilitation
- F. Theatre associations

PRIVATE SECTOR:

- G. Settled activities: stable companies
 - Concerted theatres
 - Production enterprises
 - Theatre networks in agreement. Municipal theatres
- H. Subsidized activities
 - Children theatre
 - Amateur theatre
 - Entertainment theatre
 - Creative action within the theatrical and cultural activities
 - Grants

TERRI

XAVIER PORTABELLA, AMIC, ADVOCAT I ASTRÒLEG

Després dels anys quaranta la vida teatral catalana va desaparèixer a causa de la prohibició de la censura, que no va permetre — fins ben entrat el 1946 — cap representació teatral d'avantguerra; el seu estudi era espaiós i sovint s'hi celebraven tertúlies on tots els amics del pintor hi tenien entrada lliure, i força, fins i tot, en posseïen la clau. En aquest ambient Portabella fou induït pels contertulius a escriure una peça, El caragol i la corbata, de la qual hom publica un fragment, precedit d'una evocació del seu amic Terri.

Tot el món de fantasia de Xavi Portabella, totes les coses que va viure, va sentir i va regalar l'emmarquen com el bohemí més intel·ligent i sarcàstic, més endreçat i humà.

Si la meua ploma fos capaç de ser objectiva, si sabés no emocionar-se, el pou d'anècdotes d'en Xavi seria inesgotable i la seva figura humana seria reivindicada.

Xavi Portabella vivia en una ciutat diferent; anar al seu costat era descobrir personatges, fins carrers que, potser anant-hi sol, feien basarda i, anant-hi amb ell, esdevenien lluminosos, familiars.

En Xavi, que va tenir bressol de randes, va esdevenir un demòcrata en tot el sentit de la paraula. Les seves amistats anaven del més enravenat home de diners al més humil dels escombriaires, i de dones no en parlem; caldria llegir el seu llibre que parla de l'Ixa Thabellor, l'home que va ésser ell, el desdoblament, el mort car ell ja és mort.

L'Ixa o en Xavi varen esdevenir gairebé mítics en un temps descarnat i fred, en un temple on a l'humor li ferien les ales; ambdós varen ser tocats per les coses belles i el llegat és el llibre de contes i l'obra de teatre *El caragol i la corbata*; la seva incursió en la parcel·la literària queda gravada amb originalitat en dues peces poc comunes.

En Xavi va viure el teatre d'avantguerra; les novetats d'aquella hora les va assimilar; però no va ésser un esclau del moviment, en va fruit i les va barrejar amb el seu món quotidià; per a uns, un món estrafolari; per a d'altres, humà, ple de veritats.

Durant els anys quaranta la vida teatral catalana va quedar col·lapsada per la prohibició de la censura, que no va permetre —fins ben entrat el 1946— cap representació en la nostra llengua. Malgrat això es van dur a terme algunes activitats clandestines, com les que tingueren lloc a l'estudi del pintor Xavier Portabella, que fins ara no havien estat consignades. Xavier Portabella va viure els ambients teatrals d'avantguerra; el seu estudi era espaiós i sovint s'hi celebraven tertúlies on tots els amics del pintor hi tenien entrada lliure, i força, fins i tot, en posseïen la clau. En aquest ambient Portabella fou induït pels contertulis a escriure una peça, *El caragol i la corbata*, de la qual hom publica un fragment, precedit d'una evocació del seu amic Terri.

* *

Tot el món de fantasia de Xavi Portabella, totes les coses que va viure, va sentir i va regalar l'emmarquen com el bohemí més intel·ligent i sarcàstic, més endreçat i humà.

Si la meua ploma fos capaç de ser objectiva, si sabés no emocionar-se, el pou d'anècdotes d'en Xavi seria inesgotable i la seva figura humana seria reivindicada.

Xavi Portabella vivia en una ciutat diferent; anar al seu costat era descobrir personatges, fins carrers que, potser anant-hi sol, feien basarda i, anant-hi amb ell, esdevenien lluminosos, familiars.

En Xavi, que va tenir bressol de randes, va esdevenir un demòcrata en tot el sentit de la paraula. Les seves amistats anaven del més enravenat home de diners al més humil dels escombriaires, i de dones no en parlem; caldria llegir el seu llibre que parla de l'Ixa Thabellor, l'home que va ésser ell, el desdoblament, el mort, car ell ja és mort.

L'Ixa o en Xavi varen esdevenir gairebé mítics en un temps descarnat i fred, en un temple on a l'humor li ferien les ales; ambdós varen ser tocats per les coses belles i el llegat és el llibre de contes i l'obra de teatre *El caragol i la corbata*; la seva incursió en la parcel·la literària queda gravada amb originalitat en dues peces poc comunes.

En Xavi va viure el teatre d'avantguerra; les novetats d'aquella hora les va assimilar; però no va ésser un esclau del moviment, en va fruit i les va barrejar amb el seu món quotidià; per a uns, un món estrofolari; per a d'altres, humà, ple de veritats.

El joc teatral el va fer a la mesura de la seva vida, amb tota la sinceritat i amb tota la cruesa, perquè no sabia o no volia dir mentides.

Érem als anys quaranta, uns anys marcats pel buit totalitari, perquè la repressió tenia tota la força del fanatisme i podia cridar. Res no enterbolia aquella atmosfera tan carregada d'espanyolisme i despullada de catalanitat.

Eren uns anys de desconcert i de por; les presons estaven plenes i, al carrer, el desencís es notava; parlar català era com una aventura.

Entremig d'aquest desolat panorama floria, amb força, Xavi Portabella, l'home del carrer de les Beates, número 8, l'home original en tot, en el vestir i en el viure, amb un tracte afectuós que feia que quedessis immersit en la seva xarxa; advocat de carrera i astròleg d'afecció, partia els seus dies a cavall de cada cosa.

El seu estudi era deliciós i molt espaiós. Tenia un piano amb so metàl·lic on s'acompanyava per cantar cuplets i havaneres molt malament, una llar de foc i, penjada a la campana, una Gioconda pintada per ell mateix; a l'esquerra de la llar, un entresol amb una cuineta com de juguina; al bell mig de l'estudi, un llum de fusta de braços tornejats i, a sota, una taula gran plena de papers de tota mena, des dels de la seva professió fins als de poesia, de programes del Liceu a retalls de diaris; de tot hi havia, i tot en el desordre més normal d'aquest món. El fons l'emmarcava un gran finestral per on es veia una simfonia de teulades. De les parets penjaven quadres d'artistes amics.

A l'estança particular, al dormitori d'ell hi havia un bell llit d'estil però buit; dintre s'hi ajustaven quatre potes i una post al damunt. Al penja-robes s'hi moria, menjat per les arnes, un frac blau cel i a terra podies comptar-hi molts parells de sabates, molts.

En Xavi era home de nits i d'espectacles, coneixedor de tot; a ell, que podia ésser un filòsof, li plaïa parlar amb la gent més humil i desheretada: tramoistes, escombriaires, pidolaires, enterramorts, però sobretot amb les alcavotes, aquestes dones dotades d'un pòsit de coneixements i secrets professionals i mai no mancades de tendresa.

Amb aquestes dones de davantal multiplicat i, de vegades, cara de mal geni, en Xavi hi tenia llargues converses i deia que hi aprenia més que en qualsevol llibre.

En Xavi era un enamorat del seu temps de jove i la seva indumentària xocava una mica: portava xalina, armilla i

sandàlies; a més, era astròleg; per no res et deia un munt de veritats de coses íntimes que quedaves astorat i bocabadat, però sobretot era un gran observador i un garlaire empedreït, era un garlaire que et prenia, sempre era interessant; les seves converses eren d'altura, però quan l'interessava, quedava ran de terra; sabia demanar i beure's un *carajillo* i sabia renegar, sabia viure el món que trepitjava, era brillant en les converses fins a eclipsar el seu oposant, però sobretot era bo. Bo vol dir que estimava tothom i que amb tothom compartia tot el que tenia: el seu estudi, els seus diners i les seves nits que s'escolaven parlant.

Jo, manyà d'ofici, un dia li vaig lliurar vint claus del seu pis que va distribuir entre altres tants amics més estrafolaris que ell. Un matí hi vaig coincidir amb l'Enriqueta Martí, aquella dona que deien que segrestava nens per donar la seva sang al rei. En aquell cas vaig topar amb una desferra humana, ja que, com els pintors Aulèstia i Alba, i molts d'altres, ella també tenia clau per poder entrar i sortir quan volgués del pis del carrer de les Beates.

Tot aquest món degradat, l'artístic, i el de coll fort varen fer d'ell un ésser extraordinari, diferent, únic, i això i la seva portentosa imaginació li varen dictar *El caragol i la corbata*, una tragicomèdia humana i descarnada, però poètica i tendra.

L'autor va jugar amb els ingredients del teatre afegint-hi, com si ho fes seriosament, el *cor*, però, com l'anunciaven aleshores les revistes, «Chor de 5 noies emprenyadores 5».

Després, la balada poètica del ceguet i per fi el guinyol de l'execució.

Tot això fa que l'obra tingui una importància capital i que faci meditar més, molt més, que una peça normal de teatre.

En Xavi va fer aquesta peça com un divertiment, com si fes volar coloms, només com si ho fes, perquè ell sempre era original i molt intencionat. No hi ha res gratuït en la seva peça teatral.

Crec que un estudi seriós de la seva obra, que serien les *Nadales*, el llibre *Contes confidencials* i aquesta obra, ens donaria el volum exacte de qui era aquest advocat i astròleg, amic i poeta.

Jo l'he recordat molt: encara no he trobat l'amic que tingués el seu gruix amical i la seva originalitat.

Xavier Portabella

EL CARAGOL I LA CORBATA (Fragment)

(Abans d'aixecar-se el teló, el cor de criatures emprenyadores que són les nenes d'un col·legi entona l'Himne de Santa Teresa.)

HIMNE DE SANTA TERESA

Hoy España está de fiesta
porque manda un general
muy valiente y muy cristiano.
¡Viva nuestro general!

En la paz como en la guerra
por su astucia y su tesón
es un bravo descendiente
de Agustina de Aragón.

¡Viva el orden!

¡Viva la ley!

¡Viva el Caudillo

que quiere ser rey!

Se castiga el adulterio

por el Código Penal

y el que hace este sacrilegio

ha de pasarlo muy mal.

Para colmo de venturas,

por Orden Ministerial,

se fueron las prostitutas.

¡Viva nuestro general!

¡Viva el orden!

¡Viva la ley!

¡Viva el Caudillo!

QUE QUIERE SER REY.

VEU D'UNA MONJA: Bueno, niñas: a ver si mañana sale como hoy; y sobre todo puntualidad, que debemos recibir al señor Obispo con los máximos honores, porque viene también con la máxima representación; y ahora, vamos un momento a la capilla...

(Se sent una campanada i s'aixeca el teló.)

QUADRE PRIMER

(L'escena representa una capella d'un condemnat en una presó de poble de cap de partit: és com sempre, una cella corrent on s'han instal·lat un Crist, una taula vella i unes quantes cadires.)

Hi ha d'haver, almenys, una porta per on entrin i surtin els personatges; millor que simuli una reixa; una finestra petita amb reixes també, per on es vegi que és de nit, hi és molt escaient.

En el moment d'aixecar-se el teló es troben en escena el REU, el SACERDOT, els dos GERMANS DE LA PAU I LA CARITAT i el DEFENSOR.

El REU està assegut al costat de la taula; el SACERDOT passeja resant amb un llibre sacre; els dos GERMANS i el DEFENSOR enraonen a l'altre extrem de l'escena, és a dir, al costat de la porta.

Abans d'aixecar-se el teló se sent una campanada: una campanada d'aquestes que anuncien l'arribada d'una hora trista.)

REU: És espantós: no ho puc arribar a creure: condemnat a mort.

GERMÀ 2: Pobre xicot.

REU (al SACERDOT): Vostè que és influent, miri de veure que m'afusellin i no em donin garrot.

SACERDOT: Ja ho demanem, fill meu: tingues paciència...

Tots comprenem que és trist aquest moment:

resigna't, i creu en la clemència

de Déu. Si el penediment que diuen no és de mentida,

accepta el càstig amb humilitat,

que trobaràs obertes, en deixar la vida,

les portes del cel de bat a bat.

Que ja t'he dit, pobre amic, que Déu perdona

el que es penedeix sincerament:

si ara et toca passar una mala estona,

fruiràs del cel eternament.

Que Déu et vol veure de seguida;

per això ha volgut que fessis tan bona confessió.

REU: Però em sap tant greu, mossèn —Perdre la vida...—

Tot per culpa del ximple defensor!

DEFENSOR: Ja hi tornem: no sé pas què volia;

vaig informar una hora o potser més.

Però ja vaig dir-li el primer dia

que ho veia negre... convicte i confés...
 En el judici ni un sol testimoni
 va restar-li culpabilitat...
 Un cas que no el salvava ni el dimoni...
 i jo, que no sóc més que un advocat...
 REU: I no us vàreu posar cap pedra al fetge.
 DEFENSOR: No poden desmentir-se els fets provats.
 REU: Si en lloc de ser advocat féssiu de metge
 no curaríeu més que els constipats.
 El fiscal sí, que apretava i en sabia,
 no s'oblidava ni d'un sol detall.
 DEFENSOR: Ni jo: però tot us comprometia.
 REU: El president feia cada badall
 quan parlàveu.
 DEFENSOR: Potser tenia gana...
 Si abans d'entrar ja estàveu condemnat;
 ni que hagués informat una setmana
 n'hauria tret res: estava tot provat.
 REU: Sí..., la mateixa tonada,
 que estic convicte i confés.
 DEFENSOR: Bé! Doncs una altra vegada
 crideu en Coll i Rodés.
 SACERDOT: No us exciteu: l'hora és molt trista
 però no has de perdre per això la reflexió;
 sigues sensat i no perdis de vista
 que no et vol cap mal el defensor,
 ets tu, amic meu, que vas tenir un mal dia;
 el fet era molt lleig i molt provat;
 va fer no obstant el màxim que podia...
 però ha de triomfar sempre la veritat.
 No es pot anar contra la llei divina.
 REU: Ja ho sé, pare.
 SACERDOT: Doncs agraeix a Déu
 que en la darrera hora t'encamina
 a fruit del perfum i al costat seu.
 Segueix-te penedint: medita...
 Pensa en la vida que has portat...
 Jo no em mouré d'aquí: aprofita
 que el penediment borra el pecat.
 I et casaré si ho vols, d'aquí una estona,
 ja que creus que és la teva obligació.
 REU: Veritat que sí?
 SACERDOT: Aquesta dona
 serà la teva, davant del Senyor.

I et casaràs amb la consciència neta,
i si algú li pregunta demà
com vas morir, dirà amb la testa dreta
que vas morir, com mor un bon cristià.

REU: No voldria morir de cap manera.

SACERDOT: Què hem de fer-hi, si no hi ha un altre remei;
quan un actua tan a la lleugera
ha després d'aguantar el pes de la llei.

GERMÀ 1: Ara ja està tot fet; heu de ser home...

GERMÀ 2: Tinc entès que l'últim condemnat
va passar la nit a tall de broma
tranquil i...

SACERDOT: Va morir com un malvat!
Deia coses que ferien les orelles,
es mofava de la Santa Trinitat...
Aquest, pobre, va fugir de les ovelles
del Senyor; però torna al seu ramat.

GERMÀ 2: Fugim ara un moment de la tristesa
i organitzem el vostre casament;
si voleu, amb tota franquesa,
seré padrí i us faré un bon present.

REU: Gràcies.

DEFENSOR: Només falta la parella
si voleu que la vagi a buscar...

REU: Sí; digueu-li que penso molt en ella,
que no trigui, que no em faci esperar.

DEFENSOR: Qui és i on viu?

REU (*apuntant en un paper*): Treballa en una casa
de putes, no gaire lluny d'aquí.

GERMÀ 2: Això és deixar la flama per caure en plena brasa.

DEFENSOR: M'és igual; el que vull...

GERMÀ 2: Oh, ja, ja, és sortir.

REU: Teniu el nom i l'adreça,
digueu-li que no trigui.

DEFENSOR: No patiu.

Us prometo que aniré de pressa.

GERMÀ 2 (*al DEFENSOR, que se'n va*): Apa, murrri; d'això se'n
[diu fer el viu.

DEFENSOR: Bé; doncs, adéu.

TOTS: Adéu, fins ara.

SACERDOT: Veureu com tornarà dintre un moment.

GERMÀ 2: Però alegreu-vos; no poseu aquesta cara...

Per casar-vos heu d'estar més somrient.

CARCELLER: Hi ha una senyora molt decidida; sembla estran-

gera. Li he dit que no pot entrar, però m'ha clavat un insult molt groller; m'ha amenaçat; després s'ha tret la cartera i m'ha donat... rebeula!; potser us obtindrà l'indult.

- GERMÀ 1: Qui sap.
- GERMÀ 2: Tot pot ser.
- SACERDOT: Que Déu ho faci.
- GERMÀ 2: A vegades la fortuna ve així, sense més ni més.
- REU: Feu-la entrar ràpid.
- CARCELLER: Sí, sí senyora, sí; passi.
- ELLA (*enjogassada*): Bona nit.
- REU: Bona nit i moltes gràcies.
- ELLA: A mi les gràcies? De res.
- REU: Teniu senyora molta influència, teniu, senyora, molta amistat, amb el ministre o el diputat o amb els que manen aquesta audiència?
- ELLA: No els conec, ni sé qui són, ni m'interessa coneixe'ls; aquesta mena de personatges no em fan fred ni em fan calor.
- REU: Aleshores...
- SACERDOT: Un moment, no anem de pressa. Digueu, senyora: què us ha dut a aquests paratges? Qui us ha fet venir a aquestes hores, a la capella de la [presó?]
- ELLA: ...he vingut... la veritat... amb la creença que estaria sola; m'esvero amb tanta gent; no sóc una senyora d'influència, ...jo sóc una senyora... que va fent. Tinc un àlbum de records i poesies signat per literats i algun que altre pintor; n'hi ha que han escrit només que ximpleries; però d'altres, la veritat, ja estan millor. I m'ha semblat que el tenir la signatura d'un condemnat seria un bon record; ...m'atrau tant el misteri i l'aventura...
...i això de veure un condemnat a mort...
- REU: Us veniu doncs a mofar de l'agonia? A fer-me escarni de la mala sort?
- ELLA: No m'enteneu; el que voldria és compartir l'espera de la mort.
- SACERDOT: Tots l'esperem, la mort, bona senyora.
- ELLA: Però no sabem el dia en què vindrà; fins l'agònic quan li arriba l'hora

alena amb l'esperança del demà,
i un no sap si morirà de pulmonia
o dels budells o d'una indigestió,
si serà curta o llarga l'agonia...

Vós ho sabeu exacte, tot això.

Compreneu doncs, amic, el que voldria?

Ni escarnir, ni mofar-me de la gent;

sentir el que vós sentiu en aquest dia;

pensar una estona amb vostre pensament.

Sentir la rebellió o l'esgarrifança

en veure-us cara a cara amb el botxí.

Conèixer la recança i la frisança

d'adonar-se que la vida arriba al fi.

Si creieu que la mort us allibera

o si deixeu la vida amb gran dolor;

si creieu que una altra vida espera,

i si és amb Déu o amb la reencarnació?

Compreneu el que vull? Sentir la violència

que aquesta nit, sens dubte, sentiu vós;

i, al mateix temps, mirar-me en la consciència

d'aquest brètol botxí, facinerós.

I si voleu confiar-me alguna cosa,

un infant, un encàrrec, o un secret,

em sentiré contenta i orgullosa

i em semblarà que tinc el cor més net.

REU: Doncs seieu al voltant d'aquesta taula

i partim-nos l'últim vas de vi;

que m'aconsola molt vostra paraula;

no em deixeu fins que em duguin al botxí.

Que si m'he sentit sol tota la vida,

al costat vostre em sento molt més fort;

i en veure-us tan valenta i decidida

ja no em fa tanta por això de la mort.

SACERDOT: És una histèrica que gosa amb la tortura.

GERMÀ 1: Però l'ha calmat i ens ha salvat la nit.

(...)

SUMMARY

During the 40's the Catalan theatrical life was restrained, for — till 1946 — the censorship did not allow any performance in catalan. In spite of this, secret activities, such as those taking place in the studio of the painter Xavier Porta

RESUMEN

Durante los años cuarenta la vida teatral catalana quedó colapsada por la prohibición de la censura, que no permitió —hasta bien entrado 1946— representación alguna en catalán. Ello no obstante, se llevaron a cabo algunas actividades clandestinas, como las que tuvieron lugar en el estudio del pintor Xavier Portabella, que hasta ahora no habían sido consignadas. Xavier Portabella vivió los ambientes teatrales de antes de la guerra; su estudio era espacioso, y en él se celebraban a menudo tertulias donde todos los amigos del pintor tenían entrada libre, y muchos poseían incluso la llave. En este ambiente, Portabella fue inducido por los contertulios a escribir una pieza, *El caragol i la corbata*, de la que aquí se publica un fragmento, precedido de una evocación de su amigo Terri.

XAVIER PORTABELLA, AMIC, ADVOCAT I ASTRÒLEG

RÉSUMÉ

Dans les années 40, la vie théâtrale catalane resta paralysée car —jusqu'à la fin de l'année 1946— la censure ne permit aucune représentation en catalan. Cependant, des activités clandestines, comme celles qui avaient lieu dans l'atelier du peintre Xavier Portabella, étaient réalisées, activités qui n'ont pas été consignés jusqu'à présent.

Xavier Portabella participait aux milieux théâtrales d'avant-guerre; son atelier était spacieux et on y donnait souvent des soirées pour causer auxquelles tous les amis du peintre étaient invités, et quelques-uns avaient même la clef de son studio. Dans ce milieu, Portabella fut persuadé par ses camarades d'écrire une pièce, *El caragol i la corbata*, dont l'on publie un fragment, précédée d'une évocation de son ami Terri.

SUMMARY

During the 40's the Catalan theatrical life was restrained, for —till 1946— the censorship did not allow any performance in catalan. In spite of this, secret activities, such as those taking place in the studio of the painter Xavier Porta-

bella, activities which have not been reported till today, were carried out.

Xavier Portabella was acquainted with the theatrical circle of the pre-war period; his studio was roomy and many people used to gather there for conversation. The painter's friends could go to these meetings freely and many of them even had the key of his apartment. Since he belonged to that social circle, Portabella was persuaded to write a play, *El caragol i la corbata*, from which we publish a passage, preceded by an evocation from his friend Terri.

RÉSUMÉ

Dans les années 40, la vie théâtrale catalane resta paralysée car — jusqu'à la fin de l'année 1946 — la censure ne permit aucune représentation en catalan. Cependant, des activités clandestines, comme celles qui avaient lieu dans l'atelier du peintre Xavier Portabella, étaient réalisées, activités qui n'ont pas été consignées jusqu'à présent.

Xavier Portabella participait aux milieux théâtraux d'avant-guerre; son atelier était spacieux et on y donnait souvent des soirées pour causer auxquelles tous les amis du peintre étaient invités, et quelques-uns avaient même la clef de son studio. Dans ce milieu, Portabella fut persuadé par ses camarades d'écrire une pièce, *El caragol i la corbata*, dont l'on publie un fragment, précédé d'une évocation de son ami Terri.

SUMMARY

During the 40's the Catalan theatrical life was restrained, for — till 1946 — the censorship did not allow any performance in catalan. In spite of this, secret activities, such as those taking place in the studio of the painter Xavier Portabella, were carried out.

JAUME MELENDRES

ÉS POSSIBLE REPRODUIR EL NAS DE CLEÒPATRA?*

mantingut relacions parasità-
scrúpols ni vergonya, fins i tot
han con-
materia
més que
elements
del teatre religiós, la història, en la seva versió sagrada, és
el gran plat àncic de l'activitat escènica durant l'Edat Mitjana
i els seus contraforts finals. Shakespeare, com tothom sap,
tenia per llibre de capçalera la *Crònica de Holinshed*, i la
va saber aprofitar a fons. Schiller imita aquesta vocació eru-
dita, perfectament interessada, i Victor Hugo reivindica el
nom i els mètodes del mestre William. La seducció no coneix
fronteres ideològiques. Era lògic, per exemple, que
aquells qui havien arribat al poder gràcies a una concepció
materialista de la història intentessin demostrar aquest po-
der materialitzant la història als escenaris mateixos de la
història. Així, el dia 7 de novembre de 1920, més de sis mil
actors commemoraven la Revolució d'Octubre representant,
per a cent mil espectadors i amb la màxima fidelitat, aquella
presa del palau d'Hivern que tres anys abans s'havia produït
realment. La història, teatralitzada, era el mirall que per-
metia a tota una societat de no perdre de vista el primer
gest de la seva radical transformació.

I no sols els dramaturgs —sempre a la caça d'argu-
ments— o les revolucions —que no necessiten arguments.
També els actors. Des del Johnson d'El Molino, intèrpret bur-
lesc d'un singular Neró, fins als grans noms de l'escena fran-
cesa del XIX (la Rachel, la Duchesnois, Lemaître), els per-
sonatges històrics, sinònim de «tràgics», han estat l'obsessió
dels homes i les dones que surten cada nit a l'escenari: la
pròva de foc definitiva. Amb aquest afany, algunes dones
(la Sarah Bernhardt, l'Espert) han arribat fins i tot a trans-
vestir-se per tal d'encarnar els grans personatges, que són
sempre tan masculins com la mateixa història, almenys la
que és escrita. Al cor de Manhattan, Broadway redescobria
l'any 1977 la gallina dels ous d'or del teatre històric. Seguint
l'exemple dels soviètics, i adaptant la noció de temps històric
a les exigències d'un segle en el qual l'actualitat i la repro-
ducció d'actualitat són simultànies, el comerç teatral americà
introdueix una variant pròpia de la ciència-ficció digna de

* Article publicat a «Taula de Canvi», núm. 89, novembre-desem-
bre 1977, gener-febrer 1978.

Des de sempre, el teatre ha mantingut relacions parasitàries amb la història. Sense escrúpols ni vergonya, fins i tot amb insolència, els dramaturgs de tots els temps han convertit els fets i els personatges del passat en primera matèria de la creació teatral. Barrejant fets i mites, i per més que avui ningú no consideri històrics la majoria dels elements del teatre religiós, la història, en la seva versió sagrada, és el gran plat únic de l'activitat escènica durant l'Edat Mitjana i els seus contraforts finals. Shakespeare, com tothom sap, tenia per llibre de capçalera la *Crònica* de Holinshed, i la va saber aprofitar a fons. Schiller imità aquesta vocació erudita, perfectament interessada, i Victor Hugo reivindicà el nom i els mètodes del mestre William. La seducció no coneix fronteres ideològiques. Era lògic, per exemple, que aquells qui havien arribat al poder gràcies a una concepció materialista de la història intentessin demostrar aquest poder materialitzant la història als escenaris mateixos de la història. Així, el dia 7 de novembre de 1920, més de sis mil actors commemoraven la Revolució d'Octubre representant, per a cent mil espectadors i amb la màxima fidelitat, aquella presa del palau d'Hivern que tres anys abans s'havia produït realment. La història, teatralitzada, era el mirall que permetia a tota una societat de no perdre de vista el primer gest de la seva radical transformació.

I no sols els dramaturgs —sempre a la caça d'arguments— o les revolucions —que no necessiten arguments. També els actors. Des del Johnson d'El Molino, intèrpret burlesc d'un singular Neró, fins als grans noms de l'escena francesa del XIX (la Rachel, la Duchesnois, Lemaître), els personatges històrics, sinònim de «tràgics», han estat l'obsessió dels homes i les dones que surten cada nit a l'escenari: la prova de foc definitiva. Amb aquest afany, algunes dones (la Sarah Bernhardt, l'Espert) han arribat fins i tot a transvestir-se per tal d'encarnar els grans personatges, que són sempre tan masculins com la mateixa història, almenys la que és escrita. Al cor de Manhattan, Broadway redescobria l'any 1977 la gallina dels ous d'or del teatre històric. Seguint l'exemple dels soviètics, i adaptant la noció de temps històric a les exigències d'un segle en el qual l'actualitat i la reproducció d'actualitat són simultànies, el comerç teatral americà introdueix una variant pròpia de la ciència-ficció digna de Cortázar: en convidar Golda Meir a l'estrena de *Golda*, Broadway actualitza la història i historifica l'actualitat, i

satisfà així dues aspiracions del públic perfectament complementàries.

Però abans que Nova York fou Catalunya.

En efecte, seria del tot impossible de comprendre què ha estat i què és el teatre català contemporani sense entendre el paper que hi ha fet aquesta presència de la història. Si els anys seixanta van ser els del teatre polític-metafòric, amb tota una generació de dramaturgs dedicada sistemàticament i innocentment al *dribbling* possibilista d'una censura bèl·lica i bèl·ligerant, la dècada dels setanta fou, sens dubte, la del teatre històric, la del renaixement del teatre català en nom de la història.

Des d'aquell *Layret* de Capmany i Romeu, representat primer clandestinament (1970-71) i després amb tots els ets i uts legals, la llista no deixa d'augmentar. El 1970 mateix, sota la pressió dels judicis de Burgos i la influència del *Théâtre du Soleil*, naixia el projecte d'un muntatge —clandestí, també— sobre els Rebomboris del Pa produïts a Catalunya l'any 1789; el text, tossudament prohibit pels defensors de la moral i els monopolis, arribà al públic set anys més tard, amb el títol de *Rebombori-2*.¹ Mentrestant, M. Aurèlia Capmany, amb *L'ombra de l'escorpi*, i Alfred Badia, amb *Una croada*, ressuscitaven la trista lliçó de la batalla de Muret. I si Els Joglars iniciaven una nova etapa en la seva trajectòria precisament amb un muntatge històric, *Alias Serrallonga*, també era amb un espectacle històric, *Camí de nit*, que obria les portes el Teatre Lliure de Barcelona, seguint el model que el director mateix d'aquest espectacle, Lluís Pasqual, havia bastit un parell d'anys enrera amb la memorable *Setmana Tràgica*, de l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants, programada per a tres úniques representacions i reclamada, després, arreu de Catalunya. Va ser un espectacle històric, la *Lucrecia Borja* de Josep Anton Codina, estrenat l'estiu del 1977 al Grec amb el beneplàcit i els diners de «la Caixa», el que gaudí del privilegi de ser considerat com la primera superproducció de la dècada. Posteriorment, Els Joglars ens ofereixen *La torna* (l'execució d'un delinqüent comú per tal d'emascarar l'assassinat de Puig Antich), i el Grup d'Estudis Teatral d'Horta - Teatre de l'Escorpi - Orfeó de Sants, un espectacle de títol inequívoc: *Onze de setembre*. La

1. Cal dir que les modificacions introduïdes per Jordi Teixidor al text inicial no són degudes a la pressió de la censura, sinó que responen a criteris estrictament dramàtics.

l·lista no és completa. Caldria afegir-hi els muntatges anteriors de Salvat sobre *Adrià Gual i la seva època* i sobre el món de Joan Salvat-Papasseit (biografies sòcio-històriques) i el text de Jaume Vidal Alcover *Una Roma per Cèsar*, que només s'aparta de la tònica general en la mesura que no fa referència a la història de Catalunya. Cal assenyalar, d'altra banda, que tant *l'Adrià Gual* com la *Roma*, escrits i representats al final dels seixanta, són els primers símptomes d'un fenomen que té la màxima expansió en la dècada següent. D'aquesta llarga i, alhora, insuficient enumeració, se'n desprèn, si més no, una constatació fonamental. A partir d'aquella *Gala Placídia* d'Àngel Guimerà, que l'any 1879 consagrà el novell dramaturg, la tradició del teatre històric és assumida i desenvolupada pel *teatre comercial* català. Amb la guerra, però, l'empresariat català (i no pas els autors o els directors) trencà aquesta tradició. Primer, per raons de por objectiva, malauradament fonamentada. Després, per manca de visió: quan els empresaris de Madrid ja gosen produir i programar *l'Enric IV*, de Pirandello, *Las Meninas* i *Un soñador para un pueblo*, de Buero Vallejo, o *El diari d'Anna Frank*, l'empresari català no es deixa seduir per aquest exemple i continua somniant lluminoses ferides. Abandona una via ideològicament massa arriscada i la deixa a les mans subversives del teatre independent. Aquest teatre independent, cada dia més professionalitzat, la féu seva i amb ella, a la llarga, renovà les formes i els continguts del drama català contemporani i contribuï de manera decisiva a la formació d'un nou públic. L'exemple de l'ADB estrenant al Palau de la Música Catalana *Becket o l'honor de Déu* no remou cap voraviu empresarial.²

Així assumit pel teatre independent, el drama històric és una peça clau de la renovació, ideològica i formal, del teatre català contemporani.

L'exemple de Broadway i de Catalunya demostra, fet i fet, per addició, que el teatre històric és capaç d'exercir, encara, la triple funció que Shakespeare n'esperava: ser productiu, alhora, des del punt de vista econòmic, artístic i polític.

I es comprèn. El drama és, primer de tot, confrontació i

2. L'estrena es va produir el dia 14 de març de 1961: amb una extrema celeritat, si tenim en compte que l'estrena mundial del text va ser just un any i mig abans, per l'octubre del 59. El teatre independent tenia els ulls ben oberts, mentre l'empresa privada feia l'orni representant uns *Pastorets* tronats.

conflicte. I la història és justament la memòria de conflictes i confrontacions, de la lluita dels homes i les classes, dels problemes que suscita el govern dels pobles i dels pobles que susciten problemes de govern. A la història res no és mesquí, ni tan solament la mesquinesa; l'acte més sòrdid o més individual té, per definició, dimensions collectives i, per desplaçament semàntic, grandesa. L'interès dels dramaturgs envers el teatre històric no necessita cap més justificació.

Per a comprendre l'interès del públic, tan constant en el temps, cal veure els tres registres sobre els quals opera el teatre històric.³

Hi ha, en primer lloc, el mecanisme d'identificació. Identificació no pas en el sentit aristotèlic del terme —que significa identificació *amb* l'heroi—, sinó en el sentit de reconeixement de fets i personatges, d'identificació *de* l'heroi. L'heroi, al teatre històric, és sempre un home públic. Això vol dir que, fins i tot quan l'espectador ho ignora tot del personatge (és el que passava molt sovint amb el *Layret* i és el que passaria en una representació d'*Indibil* i *Mandoni*), el reconeixement es fa —si l'expressió valia— per delegació: si cada espectador és ignorant, la societat, en canvi, no ho és. D'aquesta manera no hi ha mai coneixement, sinó reconeixement, pas a l'estat de consciència d'un coneixement fins aleshores inconscient, perdut en un oblit accidental i involuntari. L'espectador no sap, però *podia saber*, és a dir, *sap*.

El mecanisme és similar al que operava en els teatres grecs, i, en virtut d'aquesta similitud, podríem dir que el teatre històric posseeix sempre una dimensió tràgica. La inevitabilitat del desenllaç fa les funcions del fat tràgic, en una operació que tendeix a substituir la noció d'un destí abstracte per la d'una inexorabilitat històrica igualment fatal i, al capdavant, abstracta. Certament, algunes vegades aquest desenllaç invariable és alterat pel dramaturg —o l'escenificació— de manera deliberada. A *L'alosa*, per exemple, Jean Anouilh salva *in extremis* la Donzella d'Orleans. Però aquesta excepció, una vegada més, és confirmació de la regla: la salvació dramàtica de Joana d'Arc ens recorda, amb més força encara, la mort irreversible de la noia. També Édip hauria pogut no trobar-se el seu pare a la cruïlla de camins;

3. No es tracta de donar aquí una definició precisa de teatre històric. Però evidentment, no entrarien dins aquesta categoria la dramatització de *faits divers* —verídics i produïts en el passat— i tampoc, més evidentment encara, les obres de ficció situades en altres èpoques.

però el va trobar i el troba cada cop que l'obra es representa. I cada cop el mata.

D'aquesta manera, el mecanisme d'identificació o reconeixement tendeix sempre a tranquil·litzar el públic.

Igualment tranquil·litzador és el segon registre propi del teatre històric: transforma els herois en homes. Teatralitzats, els protagonistes de la història i les seves víctimes apareixen davant nostre en la seva plena carnositat. Strindberg defineix amb tota precisió aquesta regla d'or del drama històric, seguida sense excepció per tots els dramaturgs: «En el drama històric, l'interès principal ha de concentrar-se en l'aspecte purament humà dels personatges i la història ha de ser només un rerafons. Els conflictes interiors apassionen molt més que les baralles dels soldats o l'assalt de castells; l'amor i l'odi, les lluites familiars, interessen més que no pas els tractats o els discursos dels reis.»⁴

Lunatxarski, des d'uns pressupòsits ideològics molt diferents, i explicant les raons que el van impulsar a escriure el seu *Olivier Cromwell*,⁵ afirma: «Allò que m'interessava era la qüestió de la *psicologia d'un líder* i, sobretot, d'un *líder revolucionari* (...) que duu a terme el seu projecte revolucionari, és a dir, la figura d'un dels pocs revolucionaris *vencedors* que hi ha hagut a la història.»

En aquest terreny, el de la psicologia o la humanitat dels personatges, la transmissió escolar de la història no fa cap concessió. Els personatges del passat són sempre un simple nom i una data. En el millor dels casos, s'hi afegeix una frase cèlebre desproveïda de context i, sobretot, d'*interlocutor*. Frases aïllades, llançades en un univers intemporal i buit, frases que no reben resposta ni provoquen emocions o reaccions. Sabem, des de l'escola, que Cèsar, al moment solemne de morir, digué: «Tu també, Brutus?» Però ignorem de quina manera Brutus va encaixar el cop, què va fer o va sentir davant aquella declaració d'amor que mor. Això no ho expliquen els historiadors. Ho explica Shakespeare —el teatre.

4. *Cartes obertes al Teatre Intim* (1908).

5. *Comentari sobre els meus drames* (1920). Aquest text constitueix una llarga i apassionada defensa pública de Lunatxarski enfront dels qui, dirigits per Kergentsev (acusador públic) i Maiakovski, van declarar que les seves obres eren contrarevolucionàries. El discurs improvisat de Lunatxarski, que va durar dues hores i mitja, va acabar provocant grans aplaudiments de tots els assistents, inclosos els més ferotges detractors.

I el mateix passa amb el nas de Cleòpatra. La convicció general segons la qual aquest nas va costar un imperi no és una invenció d'historiadors de dreta que volen sembrar la confusió als cervells del poble. És la resposta popular i plena d'humor a una concepció descarnada de la història, a una progressiva deshumanització de les experiències i les vides del passat provocada, sobretot, per la didàctica de la història. El teatre històric és un teatre d'èxit, perquè ve a emplenar aquest buit, perquè dona els fets per coneguts i els homes, en canvi, per desconeguts —i s'ocupa dels homes. Això explica, segurament, que el teatre històric tingui, paradoxalment, tanta tendència al psicologisme, que sovint sigui tan poc aclaridor sobre els veritables mecanismes que transformen les societats, sobre les causes dels comportaments socials. La frase de Lunatxarski abans reproduïda és ben significativa: la diu un home ben poc sospitós de psicologisme, un home que va ser comissari d'Instrucció Pública de l'URSS des del 1917 mateix fins al 1929.

El tercer registre bàsic del teatre històric és el que planteja més problemes de l'ordre que podríem anomenar epistemològic. Teatralitzar la història significa fer realitat el túnel del temps. Significa la possibilitat de traslladar-se per unes hores a un passat més o menys remot i submergir-s'hi. Aquesta «illusió de pretèrit» la trobem pertot arreu. La trobem en el drama shakespearà i el drama romàntic. La trobem també en les formes més populars i en les més parateatral: la «pantomima», que el segle XIX va fer la fortuna de molts empresaris «capaços» de reproduir la batalla de Waterloo amb tota mena de detalls,⁶ o el *son et lumière*, on els monuments, de pedra i muts, recobren la seva antiga vida, *s'illuminen* (la paraula significa «tornar la vista», és a dir, la vida) i *s'expressen* com en una missa negra on parlesin els fantasmes de la història.

En poques paraules: totes les formes d'espectacle històric es basen —ho reconeguim o no— en la presumpció que la *història pot ser reproduïda*, i això a partir sobretot dels

6. El «Diario de Barcelona» del 14 de març de 1835 anunciava «la pieza pantomímica militar en dos actos titulada El paso del monte S. Bernardo por Napoleón Bonaparte, la cual ha sido sumamente aplaudida en cuantas ciudades la ha representado la actual compañía». I aquest no era un cas aïllat, tal com podem veure a *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*, de Xavier Fàbregas (Curial, 1975), d'on procedeix aquesta citació.

inícis del naturalisme escènic —des de fa dos-cents anys. En efecte, fins a finals del XVIII, el recurs dels dramaturgs a la història és bàsicament argumental. L'escenificació dels arguments manllevats al passat és perfectament anacrònica, desproveïda de tot rigor. Vestuari i utillatge no pretenen de crear cap il·lusió de veritat històrica. No existeix encara, en la divisió del treball teatral, l'única figura que podia garantir aquest rigor positivista —el director d'escena—, i cada actor és responsable de les seves eines de treball i del seu disseny. El gran canvi es produí, precisament, i no pas per atzar, amb la Revolució Francesa. En el camp de la pintura, Louis David. A l'escenari, Talma (1763-1826), seguidor de David. Talma provoca l'escàndol admirat dels seus contemporanis apareixent a la Comédie Française vestit amb la veritable toga romana en comptes de dur, com era costum, una estranya toga greco-romana. A partir d'aquest fet aparentment anecdòtic, el procés és irreversible.⁷ A la certesa naturalista que la realitat pot ser reproduïda fidelment als escenaris s'hi afegeix la certesa que la realitat històrica també hi és reproduïble.

Aquesta certesa té —cal dir-ho de seguida— un caràcter progressista, perquè posa en qüestió la idea metafísica segons la qual el passat era igual que el present i les condicions concretes de la vida dels homes (entre aquestes, la forma de vestir) no en modificaven el comportament. La substitució de l'anacronisme pel cronisme postula implícitament la relativitat del món, de la moral, de les creences.

Però amb el perfeccionament de la tecnologia escènica (que va unit a un augment progressiu del mercat teatral i, per tant, a la possibilitat d'inversions financeres més fortes) comença també la possibilitat del gran engany basat en la gran il·lusió de pretèrit: la substitució de la fidelitat «interna» per l'externa, l'ús del rigor escenogràfic com a garantia del rigor conceptual. Encara que l'exemple no faci referència directa al teatre històric, el cas de David Belasco (1859-1931), director i productor nord-americà, peoner de la gran indústria de l'espectacle, és perfectament il·lustratiu d'aquest procediment. En el muntatge de *The Girl of the Golden West*, Belasco invertí tres mesos de feina i vint-i-cinc mil dòlars

7. Irreversible i de conseqüències immenses en l'art escènic. La veritat en el vestuari comporta també una major veritat psicològica i, per tant, una profunda transformació de les tècniques interpretatives.

del principi de segle en l'exacta reproducció d'una posta de sol *californiana*, identificable com a tal sense possible confusió. El joc de mans és evident: la «veritat» de l'escenografia avala la veritat dels comportaments que es mostren dins de l'escenografia, per més falsos que siguin.

El cinema històric de Hollywood ha continuat utilitzant aquest procediment amb una falta d'escrúpols que cap denúncia no ha pogut aturar. Bastint immenses reproduccions del passat que, simplement, semblaven verídiques sense ser-ho, aconseguint que l'espectador assimilés cada vegada més les imatges del passat a les imatges que d'aquest passat li oferiria el mateix cinema, Hollywood ha poblat els ulls d'Occident amb legions de romans que es comporten com *cowboys*, d'esclaves que besen com les models dels calendaris, d'emperadors que fan discursos com a les convencions republicanes.⁸

El mateix van fer els romàntics i, després d'ells, tota una llarga tradició de teatre històric basada en la silenciosa manipulació de la història a través d'una creixent fidelitat escenogràfica: amb vestits i paisatges del passat, cada temps ha portat a l'escenari els seus propis comportaments fent-nos creure, però, que eren els comportaments d'un altre temps, que podíem recobrar la història, comprendre-la; que la història era allò que ens ensenyaven. Allò que inicialment fou un progrés acaba convertint-se en una vasta operació de mistificació. Perquè vestir-se com un grec només té un sentit real si l'actor que s'hi vesteix adopta, amb la túnica, els comportaments dels homes que la duïen. I com es comportaven aquests homes? Això no preocupa mai els artífexs del teatre històric.

I la prova és que si, durant una representació de *Ricard III*, els actors ens convidaven a pujar dalt l'escenari, potser sentiríem la vergonya de mostrar-nos en públic, però mai l'angoixa de penetrar dins la història amb totes les conseqüències d'aquesta intromissió, d'aquesta transgressió dels límits. Sabem que, amb aquells homes i aquelles dones, ens

8. Parlo de Hollywood com a cas prototípic. Però aquesta crítica és extensible a altres cinematografies. La imatge de l'Edat Mitjana que ens dona Bergman en alguns dels seus films, malgrat la seva alta qualitat plàstica i la riquesa de continguts que expressa, és segurament tan enganyosa com la que *La túnica sagrada* ens ofereix de Roma. Amb el greu inconvenient que l'espectador veu Bergman amb menys sentit crític, almenys des d'aquest punt de vista.

hi podríem entendre perfectament, i no pas perquè (gràcies a l'art) parlen la mateixa llengua que nosaltres, sinó perquè, *inexplicablement*, i malgrat la distància, tenen la mateixa sensibilitat, els nostres esquemes mentals, un sentit de l'humor igual al nostre. Si parlen millor, és perquè han assajat el text que els ha escrit un professional de la paraula; els seus cossos són més impressionants perquè l'ofici els obliga a mantenir-se en forma; es moren i s'estimen millor perquè estimen i moren en públic.

L'ocasió, tan somiada, de veure'ns traslladats a les regions estranyes del passat no ens la proporciona mai el teatre històric. En comptes de ser una aventura apassionant i intel·lectualment arriscada, el viatge a la història és un *inclusive tour* amb guies diplomats i eficients, capaços de resoldre totes les coses imprevistes i de recordar molt bé dates i noms. Els extres van a càrrec nostre i no queda temps per a excursions fora de programa.

Així, no solament se'ns priva d'un gran plaer sensual. També se'ns priva del coneixement. Ens fan veure perfectes reproduccions del nas de Cleòpatra, però aquesta operació no arriba ni tan sols als modestos resultats de la ciència-ficció. La SF parteix, almenys, d'una sòlida certesa: la transformació del món material comporta la transformació de les relacions i dels comportaments socials —una noció marxista, al capdavall. Heus aquí una lliçó que el teatre no ha sabut aprofitar. L'escenari continua essent un mirall que fa veure que reflecteix la història, quan, de fet, només ens reflecteix a nosaltres mateixos *disfressats*. Això no fóra greu si fos confessat, proclamat en veu alta.

Proclamar-ho en veu alta significa, només, renunciar a la illusió de pretèrit, de la mateixa manera que alguns homes de teatre han renunciat a la illusió de present, de realitat present: el teatre no és una reproducció de la realitat, sinó la creació d'un món no real però útil a la vida dels homes.

Aquesta és, em sembla, via Brecht, l'aportació marxista a la història del teatre i al teatre de la història. No es tracta ni de bastir diorames del passat, ni de fer que l'art escènic assumeixi les funcions de l'escola primària o secundària; no es tracta de convertir l'escenari en una enciclopèdia, l'espectador en un *voyeur* de la vida íntima o pública dels avant-passats. Brecht deixa de banda aquestes dues temptacions i, portant fins al límit el camí iniciat per Shakespeare i alhora

del principi de segle en l'exacta reproducció d'una posta de sol *californiana*, identificable com a tal sense possible confusió. El joc de mans és evident: la «veritat» de l'escenografia avala la veritat dels comportaments que es mostren dins de l'escenografia, per més falsos que siguin.

El cinema històric de Hollywood ha continuat utilitzant aquest procediment amb una falta d'escrúpols que cap denúncia no ha pogut aturar. Bastint immenses reproduccions del passat que, simplement, semblaven verídiques sense ser-ho, aconseguint que l'espectador assimilés cada vegada més les imatges del passat a les imatges que d'aquest passat li ofería el mateix cinema, Hollywood ha poblat els ulls d'Occident amb legions de romans que es comporten com *cowboys*, d'esclaves que besen com les models dels calendaris, d'emperadors que fan discursos com a les convencions republicanes.⁸

El mateix van fer els romàntics i, després d'ells, tota una llarga tradició de teatre històric basada en la silenciosa manipulació de la història a través d'una creixent fidelitat escenogràfica: amb vestits i paisatges del passat, cada temps ha portat a l'escenari els seus propis comportaments fent-nos creure, però, que eren els comportaments d'un altre temps, que podíem recobrar la història, comprendre-la; que la història era allò que ens ensenyaven. Allò que inicialment fou un progrés acaba convertint-se en una vasta operació de mistificació. Perquè vestir-se com un grec només té un sentit real si l'actor que s'hi vesteix adopta, amb la túnica, els comportaments dels homes que la duen. I com es comportaven aquests homes? Això no preocupa mai els artífexs del teatre històric.

I la prova és que si, durant una representació de *Ricard III*, els actors ens convidaven a pujar dalt l'escenari, potser sentiríem la vergonya de mostrar-nos en públic, però mai l'angoixa de penetrar dins la història amb totes les conseqüències d'aquesta intromissió, d'aquesta transgressió dels límits. Sabem que, amb aquells homes i aquelles dones, ens

8. Parlo de Hollywood com a cas prototípic. Però aquesta crítica és extensible a altres cinematografies. La imatge de l'Edat Mitjana que ens dona Bergman en alguns dels seus films, malgrat la seva alta qualitat plàstica i la riquesa de continguts que expressa, és segurament tan enganyosa com la que *La túnica sagrada* ens ofereix de Roma. Amb el greu inconvenient que l'espectador veu Bergman amb menys sentit crític, almenys des d'aquest punt de vista.

hi podríem entendre perfectament, i no pas perquè (gràcies a l'art) parlen la mateixa llengua que nosaltres, sinó perquè, *inexplicablement*, i malgrat la distància, tenen la mateixa sensibilitat, els nostres esquemes mentals, un sentit de l'humor igual al nostre. Si parlen millor, és perquè han assajat el text que els ha escrit un professional de la paraula; els seus cossos són més impressionants perquè l'ofici els obliga a mantenir-se en forma; es moren i s'estimen millor perquè estimen i moren en públic.

L'ocasió, tan somiada, de veure'ns traslladats a les regions estranyes del passat no ens la proporciona mai el teatre històric. En comptes de ser una aventura apassionant i intel·lectualment arriscada, el viatge a la història és un *inclusive tour* amb guies diplomats i eficients, capaços de resoldre totes les coses imprevistes i de recordar molt bé dates i noms. Els extres van a càrrec nostre i no queda temps per a excursions fora de programa.

Així, no solament se'ns priva d'un gran plaer sensual. També se'ns priva del coneixement. Ens fan veure perfectes reproduccions del nas de Cleòpatra, però aquesta operació no arriba ni tan sols als modestos resultats de la ciència-ficció. La SF parteix, almenys, d'una sòlida certesa: la transformació del món material comporta la transformació de les relacions i dels comportaments socials —una noció marxista, al capdavall. Heus aquí una lliçó que el teatre no ha sabut aprofitar. L'escenari continua essent un mirall que fa veure que reflecteix la història, quan, de fet, només ens reflecteix a nosaltres mateixos *disfressats*. Això no fóra greu si fos confessat, proclamat en veu alta.

Proclamar-ho en veu alta significa, només, renunciar a la il·lusió de pretèrit, de la mateixa manera que alguns homes de teatre han renunciat a la il·lusió de present, de realitat present: el teatre no és una reproducció de la realitat, sinó la creació d'un món no real però útil a la vida dels homes.

Aquesta és, em sembla, via Brecht, l'aportació marxista a la història del teatre i al teatre de la història. No es tracta ni de bastir diorames del passat, ni de fer que l'art escènic assumeixi les funcions de l'escola primària o secundària; no es tracta de convertir l'escenari en una enciclopèdia, l'espectador en un *voyeur* de la vida íntima o pública dels avant-passats. Brecht deixa de banda aquestes dues temptacions i, portant fins al límit el camí iniciat per Shakespeare i alhora

corregint-lo,⁹ opta per instrumentalitzar descaradament i netament la història. No parla de la Guerra dels Trenta Anys (a *Mare Coratge*) per tal d'explicar-nos les causes i les conseqüències d'aquest capítol de la història, sinó per tal de parlar d'un dels problemes més greus que tenien plantejats els seus contemporanis. La història assoleix, així, el caràcter de *faula* o, si es vol, de metàfora o llegenda. Això no vol pas dir, ni de bon tros, renunciar al rigor històric, al coneixement científic del passat per part del dramaturg i els seus col·laboradors; no vol pas dir obrir la veda a les deformacions de fets o personatges. Vol dir, al capdavant, respectar la història i els seus fills.

(mirrored bleed-through text from the reverse side of the page)

9. Les relacions de Brecht amb Shakespeare mereixen gairebé l'adjectiu de «conjugals»: són una barreja d'amor i d'odi, de baralles i reconciliacions. Tendeixen, però, cap a una reconciliació pactada. El principal retret que B. Brecht fa a W. Shakespeare és, esquemàticament, posar l'individu per sobre de la seva societat i conferir-li una total autonomia, a la manera dels tràgics grecs.

RESUMEN

A menudo, el teatro se ha planteado la posibilidad de reproducir la historia. Shakespeare, Schiller y Victor Hugo se aplicaron a esta presunción y, en otra perspectiva, el 7 de noviembre de 1920, seis mil actores conmemoraban la Revolución de Octubre. En Catalunya, la revisión de la historia a través del teatro ha tenido algunos hitos recientes: el *Layret* de Capmany y Romeu, *Rebombori-2*, de Jordi Teixidor, *Una croada*, de Alfred Badia, etc. El teatro histórico es todavía capaz de ejercer la triple función que Shakespeare esperaba de él: ser productivo, a la vez, desde el punto de vista económico, artístico y político. Lunacharski, al explicar las razones que lo llevaron a escribir su *Olivier Cromwell*, afirmó: «Lo que me interesaba era la cuestión de la psicología de un líder y, sobre todo, de un líder revolucionario.» El tercer registro básico del teatro histórico es el que plantea más problemas, de un orden que podríamos denominar epistemológico. Teatralizar la historia significa la posibilidad de hacer realidad el túnel del tiempo. Con el perfeccionamiento de la tecnología escénica comienza también la posibilidad del gran engaño basado en la gran ilusión del pretérito: Belasco en *The Girl of the Golden West* invirtió tres meses en la reproducción de una puesta de sol «californiana». El cine histórico de Hollywood empleó procedimientos similares a los de los románticos. Pero el teatro no es una reproducción de la realidad, sino la creación de un mundo no real pero útil para la vida de los hombres. Brecht, en *Madre Coraje y sus hijos*, no habla de la Guerra de los Treinta Años sino de uno de los problemas más graves que aquejaban a sus contemporáneos. Ello no quiere decir, en modo alguno, renunciar al rigor histórico, al conocimiento científico del pasado por parte del dramaturgo y de sus colaboradores.

RÉSUMÉ

Le théâtre s'est souvent demandé s'il était possible de reproduire l'histoire. Shakespeare, Schiller et Victor Hugo s'appliquèrent à ce propos, et le 7 novembre 1920, dès un point de vue différent, six mille acteurs fêtaient la Révolution d'Octobre. À Catalogne, la révision de l'histoire à tra-

vers du théâtre à atteint récemment certains buts: *Layret* de Capmany et Romeu, *Rebombori-2* de Jordi Teixidor, *Una croada* d'Albert Badia, etc. Le théâtre historique est capable d'exercer encore la triple fonction que Shakespeare en attendait: être productif, en même temps, dès le point de vue économique, artistique et politique. Lunatcharski lorsqu'il expliquait les raisons qui l'on conduit à écrire son *Olivier Cromwell* affirmait: «Ce qui m'intéressait était la question de la psychologie d'un leader et, surtout, d'un leader révolutionnaire.» Le troisième registre de base du théâtre historique est celui qui nous pose le plus de problèmes d'ordre, disons, épistémologique. Théâtraliser l'histoire signifie la possibilité de faire réel le tunnel du temps. Le perfectionnement de la technologie scénique nos offre aussi la possibilité du grand leurre fondé sur la grande illusion du passé: Belasco dans *The Girl of the Golden West* mis trois mois à reproduire un coucher du soleil «californien». Le cinéma historique de Hollywood employa des procédés pareils aux Romantiques. Cependant, le théâtre n'est pas une reproduction de la réalité mais la création d'un monde non-réel utile à la vie des hommes. Brecht dans *Mère Courage* ne traite pas de la Guerre de Trente Ans mais d'un des problèmes les plus graves que ses contemporains se posaient. Cela ne signifie pas du tout la renonce du dramaturge et ses collaborateurs à la rigueur historique, à la connaissance scientifique du passé.

SUMMARY

Theatre has often wondered if it is possible to reproduce history. Shakespeare, Schiller and Victor Hugo tried to achieve this purpose and, from another point of view, on November the 7th 1920, six thousand actors commemorated the October Revolution. In Catalonia, the following plays represented recent landmarks of the review of history through theatre: Capmany and Romeu's *Layret*, Jordi Teixidor's *Rebombori-2*, Alfred Badia's *Una croada*, etc. Historical theatre is still able to exert the triple function that Shakespeare expected from it: its being productive, at the same time, from the economic, artistic and politic point of view. Lunatcharski, when explaining the reasons why he wrote his *Olivier Cromwell*, asserted: «What interested me was the

question of the leader's psychology and, mainly, that of a revolutionary leader.» The third basic level of analysis of historical theatre is the one which causes most problems of, let us say, epistemological kind. Performing history on the stage means the possibility of making real the tunnel of time. The improvement of scenic technology also gives us the possibility of the deceit based on the illusion of the past: Belasco in *The Girl of the Golden West* spent three months in reproducing a «Californian» sunset. Historical cinema from Hollywood employed similar proceedings to the Romantics. Nonetheless, theatre is not the reproduction of reality, but the creation of an unreal world useful to men's life. Brecht in *Mother Courage* does not deal with the Thirty Years War; he refers to one of the most serious problems which concerned his contemporaries. This does not mean at all that the playwright and his collaborators neglect the historical strictness or the scientific knowledge of the past.

* Conferència donada a la Universitat de Montreal el mes de juny de 1983.

EUGENIO BARBA

LA VIA DEL REFÚS*

Traduït del francès per Mireia Curell

Al començament del segle, quan Polònia estava dividida i una part era annexionada a la Rússia tsarista, Stanislavski fou invitat a Varsòvia. Les personalitats més importants del teatre polonès l'esperaven a l'estació; també hi havia Juliusz Osterwa, el gran director de teatre de l'època. Els polonesos acolliren Stanislavski tot parlant en rus, però aquest els respongué en francès: «Estimats amics, parlem una llengua que tots estímem.»

Penso sovint en Stanislavski. Com a home de teatre i com a individu que va saber mantenir fins al final la dignitat de cara a la seva època i la seva professió. Ens ha llegat l'exemple de com conviure amb el primer secretari, amb el primer general d'ulleres fosques o blanques, amb l'Estat contra el qual ens oposem. Ens ha mostrat com conduir la seva pròpia revolta contra els pensaments i les situacions que refusem, sense caure en el parany de la seva pròpia indignació i ésser fàcilment la presa d'aquells que són més forts que nosaltres.

Treballar amb el teatre pot esdevenir aleshores no la professió de visions polítiques, sinó l'exemple d'una política encarnada. El teatre pot esdevenir l'instrument que multiplica i prolunga la voluntat individual de refusar.

Però, què és un teatre? Si miro de reduir aquesta paraula a alguna cosa tangible, el que hi trobo són homes, dones, éssers humans que s'han reunit. El teatre és una relació particular en un indret escollit. Primer, entre persones que es reuneixen per crear conjuntament i, més tard, entre

com individus s'han reunit? Quines són les

* Conferència donada a la Universitat de Montreal el mes de juny de 1983.

L'any 1938, a Moscou, se celebrà el quarantè aniversari del Teatre d'Art de Constantin Serguejevix Stanislavski. A aquesta celebració també hi participava el primer secretari del Partit Comunista Josif Stalin. Un brindis darrera l'altre, un discurs darrera l'altre, cada orador s'aixecava i subratllava la importància que Josif Stalin havia tingut per a la cultura a la Unió Soviètica. Tots els oradors, dempeus, donaven les gràcies al primer secretari per les condicions favorables que havia creat per a l'eclosió del teatre, pels resultats de la nova era que havia instaurat. A la fi de la vetllada, Constantin Serguejevix Stanislavski alçà el got i proposà de beure a la memòria de Sacha Morosov, el ric comerciant que havia finançat el Teatre d'Art en els seus inicis. Les mirades es posaren sobre Stalin, que somreia condescendent, però alçà el got. Tothom el seguí.

Al començament del segle, quan Polònia estava dividida i una part era annexionada a la Rússia tsarista, Stanislavski fou invitat a Varsòvia. Les personalitats més importants del teatre polonès l'esperaven a l'estació; també hi havia Juliusz Osterwa, el gran director de teatre de l'època. Els polonesos acolliren Stanislavski tot parlant en rus, però aquest els respongué en francès: «Estimats amics, parlem una llengua que tots estimem.»

Penso sovint en Stanislavski. Com a home de teatre i com a individu que va saber mantenir fins al final la dignitat de cara a la seva època i la seva professió. Ens ha llegat l'exemple de com conviure amb el primer secretari, amb el primer general d'ulleres fosques o blanques, amb l'Estat contra el qual ens oposem. Ens ha mostrat com conduir la seva pròpia revolta contra els pensaments i les situacions que refusem, sense caure en el parany de la seva pròpia indignació i ésser fàcilment la presa d'aquells que són més forts que nosaltres.

Treballar amb el teatre pot esdevenir aleshores no la professió de visions polítiques, sinó l'exemple d'una política encarnada. El teatre pot esdevenir l'instrument que multiplica i prolonga la voluntat individual de refusar.

Però, què és un teatre? Si miro de reduir aquesta paraula a alguna cosa tangible, el que hi trobo són homes, dones, éssers humans que s'han reunit. El teatre és una relació particular en un indret escollit. Primer, entre persones que es reuneixen per crear conjuntament i, més tard, entre la creació d'aquest conjunt i els seus espectadors. Per què i com els camins individuals s'han reunit? Quines són les

causes inconfessades que els fan progressar conjuntament? Quines són les condicions materials —escollides o imposades des de l'exterior— que determinen el seu treball quotidià? ¿Les regles que respectem, les normes que considerem vitals, les visions i els somnis, els procediments que utilitzem dins l'obra per donar-los vida, la justícia, la justícia simple i clara que es manifesta en l'activitat quotidiana?

Heus ací les fonts secretes que alimenten els resultats i que els fan situar en un *context* en lloc d'un altre, en un carrer o en una església, en una escola perifèrica o en un teatre municipal. I dins aquest context privilegiat, en aquesta relació escollida, a l'hora de la veritat totes les teories desapareixen, totes les intencions i tots els propòsits s'esvaeixen. Només resta l'actor. En aquesta hora de la veritat, quan es confronta amb els espectadors, només si la seva presència és amb ell, total, embruixant-nos o fent-nos replegar sobre nosaltres mateixos en una reflexió lúcida, només si ens agafa i ens transporta en una dimensió d'experiències diferents d'aquella de la quotidianitat, només aleshores *el teatre existeix perquè l'actor existeix*, no la teoria, ni la tècnica, ni l'estètica, ni la ideologia.

Però, per arribar a aquesta situació de superació, cal transitar per un pont obligat: una tècnica, és a dir, una utilització particular del cos.

ÉSSER I SEMBLAR

¿Com podem *existir*, *irradiar* aquest *bios escènic* que fa vibrar la presència de l'actor i fa més densa la relació amb l'espectador?

Un altre cop encara, em confronto amb Stanislavski i li faig preguntes. Però els morts ens retornen les nostres pròpies paraules, i així Stanislavski em parla perquè tot el que ha fet, tot el que ha creat, ho ha fet i creat per a mi, perquè sóc el seu fill, perquè tots som els seus fills. Els homes de teatre occidentals no descendeixen dels micos: descendeixen de Stanislavski.

Em pregunto: com era, aquest pare? Com ha esdevingut el que ha esdevingut i com ha marcat així la meua història? No m'accontento amb teories i fets coneguts. Vull penetrar fins al nucli profund, fins a allò que l'inquietava, allò que li era únic. Les seves ferides amagades, les seves obsessions

personals. El seu motor secret. Però quines eren les obsessions de Stanislavski, aquest ric propietari d'una fàbrica de robes que feia teatre amateur i que a trenta-cinc anys decideix consagrar-se totalment a la professió fundant el Teatre d'Art? Per què pren una decisió d'aquesta mena a aquesta edat? Quines necessitats íntimes, quins desigs imperiosos l'empenyen a aquest capgirament existencial, fent que fins i tot es canviï el cognom?

Stanislavski cerca la *veritat* sobre l'escenari com a sinceritat total, com a vitalitat autèntica. L'actor no ha de «semblar» el personatge que representa. L'actor ha d'«ésser» allò que representa. Heus ací la paraula clau: *ésser*, esdevenir unitat, individu, *in-dividus*, no dividit. Dins el teatre odiava el «teatre», els signes mecànics d'un sentiment absent. Amb les seves pròpies paraules: «El teatre és el meu enemic.» De la mateixa manera que l'actor era el seu enemic, l'Home que mostrava exteriorment allò que no sentia interiorment. Volia assolir el sentiment creador, l'estat en el qual l'actor està animat per una perfecta concentració de tota la seva natura moral i física.

Els seus resultats, la manera com hi va arribar, constitueixen la seva pròpia recerca. A mi, a tots nosaltres ens ha llegat la pregunta: com assolir aquesta concentració perfecta de tota la nostra natura moral, espiritual i física? Una vegada més: com *ésser*, esdevenir in-dividu per i en el teatre?

Al començament del segle, Stanislavski ja és famós, fa escola. Però està insatisfet, deixa el seu teatre, els seus col·laboradors, els honors i la seguretat per retirar-se a un poblet finlandès i capficar-se en la seva obsessió: com arribar cada nit a l'estat creador, com no mentir davant l'espectador, com donar el màxim, el millor de si mateix. A la fi d'un llarg i trist hivern a Finlàndia, torna a Moscou amb l'embrió del «sistema», del famós si «màgic».

Si miro a través de les paraules exsangües que constitueixen la superfície opaca i anònima de les teories, si escuto les profunditats del «sistema», dels seus exercicis i de les seves indicacions, albiro un home capficat en la seva inquietud, mirant de caçar-la, de donar-li la seva pròpia resposta, i de traduir aquesta resposta en acció.

Si estic influït per Stanislavski, si en sóc fill, no és perquè les seves teories —és a dir, les seves respostes— m'hagin marcat. Més aviat és perquè n'he heretat certes obsessions: com preservar la dignitat en la vida i en el teatre quan ens

oposem no sols als seus dimonis, als seus punts més obscurs, sinó també a les forces demoníaques i obscures, ben tangibles, que són a l'exterior. I com *ésser*, assolir la unitat de tot el que som, en cada acció que acomplim, en cada mot que pronunciem —fins i tot si això només succeeix sobre l'escenari.

TÈCNIQUES DEL COS I ACULTURACIÓ

No és envers un espai físic, envers una nació com a entitat geogràfica o com a receptacle de tradicions que em sento lligat. Sinó envers un país particular: el país de la velocitat. Una condició que no s'identifica mai amb el paisatge que estic travessant ni amb les persones que m'envolten. Aquesta velocitat no té res a veure amb l'espai, els espais físics. Puc quedar-me mesos i mesos a Holstebro, aquest poblet del Jutland, i tanmateix viure i viatjar en la velocitat, en una altra dimensió, ésser ben lluny i alhora ésser al cor mateix d'aquest país.

Si visc en aquest país de la velocitat, si aquest país existeix realment, si no és simplement una frase suggestiva, on es, doncs? Puc tocar-lo? És molt a prop de mi, m'envolta, i és el centre: és el meu cos. El meu cos és el meu país. L'únic indret on *sóc* sempre. Em desplaci on em desplaci, a Montreal o a Tokyo, a Holstebro, Bogotà, Nova York, sempre sóc a casa meva, sempre al meu país. No sóc mai a l'estranger, mai en exili si no m'he separat del meu cos.

Dic el cos i entenc aquesta part de l'ànima que poden percebre els nostres cinc sentits, de l'alè vital, del *pneuma*, del *ruach*, del jo total, del misteri de potencialitats de la vida que encarno. El cos no és un instrument, una cosa que cal ensinistrar, que cal forçar per obligar-la a expressar. Aquest cos-país expressa *malgrat ell* i aquesta vida ha d'ésser protegida contra la violència que sense voler hem interioritzat vivint en aquesta civilització on la ruptura, el canvi brusca i sobtat, la revolució fascinen. I no pas la creixença orgànica, lenta i laboriosa.

(...)

Algú ve i em diu: «He vist com els teus actors treballen, he vist com estan construïts els teus espectacles. Hi ha alguna cosa viva allà que m'empeny a dir: vull treballar en aquesta direcció. Guia'm.»

Em té confiança, està disposat a seguir-me. Digui el que digui. Perquè sap que, potser, assolirà aquesta qualitat de presència, de «vida». Vol ésser actor per tal de retrobar el seu país, no posseir una tècnica, sinó posseir-se. Però aquesta transició no és una pràctica administrativa, és un procés que compromet totalment, fins a les arrels més profundes d'un mateix. Perquè hem de canviar de cultura, de natura física.

Naixent en una societat particular, en una època donada, en un mitjà específic, cadascun de nosaltres ha estat aculturat. Es tracta no sols d'una aculturació mental, sinó també d'una aculturació corporal. Al llarg de la nostra infantesa i de la nostra adolescència, un procés d'innervació —una manera especial del nostre sistema nerviós d'actuar sobre els nostres òrgans— es cristallitza en esquemes de comportament, en condicionaments. Així és com es determina una manera de comportar-se, de reaccionar, d'utilitzar la seva dinàmica física de manera que sigui possible, tot seguit, distingir un xinès d'un japonès, un francès d'un alemany. Podem parlar de diferents cultures del cos, de diferents tècniques del cos.

Aquest terme ja havia estat posat en relleu per l'etnòleg francès Marcel Mauss. Per a ell significava les maneres com els homes, d'una societat i una altra, saben fer servir llur cos. Havia esbossat una classificació d'aquesta utilització del cos segons els sexes i les edats: com s'ajupen un infant o un home adult, el cop de puny de l'home i el de la dona. Havia analitzat les tècniques de la naixença i de l'obstetrícia (si es pareix dret, ajupit, ajagut), la manera com l'infant és portat a coll (portat per la mare durant alguns mesos o durant dos/tres anys, sobre l'esquena o de costat, agafant-se o no), el son i el repòs (distinció entre la humanitat asseguda i la humanitat ajupida). Hi ha pobles d'Àfrica que descansen drets posant-se sobre xanques, de vegades recolzats sobre un bastó. I també: tècniques de cursa, de dansa, de les cures del cos, com rentar-se, fregar-se, tossir, escopir, menjar (amb els dits, absència o utilització del ganivet), beure (d'una font o d'un jaç d'aigua). Fins a les tècniques del cos particulars de «comunicació amb Déu».

Aquesta utilització del cos, aquesta tècnica quotidiana, és absorbida sense pensar, sense escollir-la. Constitueix la nostra cultura corporal. Si volem perdre aquesta aculturació i cercar la cultura individual i única del nostre propi «país», cal que ens desempalleguem dels condicionaments,

dels reflexos dins els quals estem involucrats. Aquesta transició ens permet de descobrir les nostres possibilitats.

NATURAL/ARTIFICIAL

La tècnica quotidiana, resultat d'una aculturació, consisteix en un gran complex d'estereotips, de models de comportament automàtics. Allò que anomenem espontaneïtat són els reflexos condicionats, les reaccions que acomplim inconscientment de manera automàtica. Com més executem certes accions sense la més mínima dificultat, més còmodes ens trobem, i podem dirigir més l'atenció cap a una altra cosa. Si ballem bé el tango —sense haver-nos de concentrar en les passes que hem de fer—, aquesta dansa sorgeix com una reacció automàtica. I causarà la sensació d'ésser lliure, espontània, fàcil de repetir. Fins i tot podem discutir, tot ballant, d'ardues qüestions teològiques, fumar-nos un cigaret sense deixar caure la cendra i mirar de cua d'ull una altra parella.

Heus ací el parany: allò que anomenem espontaneïtat no són més que reflexos condicionats, automatismes que ens envesquen i dels quals no ens podem desfer. Si volem alliberar-nos d'aquests automatismes, si volem desculturitzar-nos, hem de desempallegar-nos de l'espontaneïtat, del «natural». Hem d'inventar un mètode, posar en pràctica un procés que trenqui els automatismes. Tenir com a objectiu una cosa que s'oposi al natural: alguna cosa artificial.

Totes les tradicions teatrals, tant a Occident com a Orient, han desenvolupat procediments que «desculturitzen» l'actor, és a dir, que li fan perdre sobre l'escenari el comportament «natural». La tècnica quotidiana ha estat substituïda per tècniques extraquotidianes. L'actor Nô, quan entra al treball del grup familiar des de la seva infantesa, aprèn a caminar fent lliscar els peus per terra, sense aixecar-los mai, sense respectar més el «natural» del caminar quotidià. No és una qüestió de formació professional, sinó de *deformació*, de renúncia de la manera funcional i habitual de caminar. Per un procediment artificial ens separem de la tècnica quotidiana, de l'aculturació, i passem a una tècnica extraquotidiana.

És exactament el mateix procediment que segueix l'adolescent que a Europa emprèn la carrera de ballarí clàssic.

Comença la seva formació professional amb una deformació: les posicions de base, les postures i la manera de caminar, que són diametralment oposades a la manera de caminar i a les postures quotidianes.

Totes les tradicions teatrals que han posat a punt regles de comportament dinàmic de l'actor —allò que anomenem codificació— han tingut com a objectiu la superació del natural, de l'espontaneïtat, per tant, dels automatismes. Han construït un altre comportament, han elaborat d'altres condicionaments, una altra especialització física, una altra cultura corporal. Totes aquestes tradicions han partit del mateix principi —una deformació del natural— i han desembocat en resultats diferents. Allò que anomenem estils.

És interessant considerar dues formes que pertanyen a la mateixa civilització: el Nô i el Kabuki. Tots dos s'allunyen dràsticament de la manera de comportar-se dels japonesos en llur socialitat quotidiana. Però el Nô i el Kabuki no tenen res en comú entre ells en relació als «estils», els resultats finals de la tècnica. La tècnica del Nô resideix en una tensió que vol ésser refús de tota explosió de vitalitat, una tensió que és continença de forces emocionals. La tècnica del Kabuki es manifesta a través de tensions que subratllen el desbordament, l'exageració d'accions i reaccions. Aquestes dues tècniques semblen pertànyer a dos planetes diferents. En efecte, les capes socials de les quals han sorgit eren dos planetes diferents en el si de la mateixa nació. Hi ha més afinitat estilística entre certs personatges del Topeng balinès i el Nô. En els dos casos, es tracta de reis, de guerrers, de ministres que són presentats d'acord amb llur «comportament» social.

Però, darrera aquestes consideracions d'història comparada del teatre, s'amaga una dada d'antropologia teatral. Els procediments per a assolir aquest *bios escènic* que caracteritza la presència de l'actor Nô o Kabuki, del Topeng o del ballet clàssic s'inspiren en la mateixa visió: morir en el seu propi cos, en la cultura que l'ha emmotllat, i renéixer amb un cos nou, un «cos dilatat» en les seves possibilitats d'irradiar vida i de contagiar-ne als espectadors.

Aquesta visió de ressonància transcendental comporta materialitat i «fiscalitat». Morim en el nostre cos aprenent a utilitzar-lo d'una manera diferent. Tornant a aprendre, doncs, a mantenir-nos drets seguint un altre eix d'equilibri, a caminar, a desplaçar-nos seguint regles que neguen aquelles del comportament quotidià. Abandonem el «natural», la

tècnica quotidiana que havíem absorbit des de la infantesa, i n'adquirim una altra d'extraquotidiana: la tècnica del ballet clàssic o del Khon tailandès, del mim de Decroux o del Kathakali indi. Però aquesta transició descobreix l'actor i fa perceptible a l'espectador un *bios escènic*, una nova expressivitat abans i tot que es consideri com a tal.

Però tanmateix es tracta d'una altra aculturació, d'una especialització en una tècnica particular, d'una colonització que ens ha estat imposada des de l'exterior. No és la cultura del meu propi cos, meu, únic, del meu propi «país». ¿És possible, com a individu i com a home de teatre, d'alimentar un procés continu que, tot fent-nos desempallegar de condicionaments i automatismes, de manierismes anquilosats, encarcarats en la nostra biografia, ens faci arribar a una cultura del cos, a una tècnica personal capaç en el teatre, i no solament allà, de despertar, de guiar i de fer percebre a aquells que ens observen el flux de les nostres energies en vida?

LES PEDRES QUE CANTEN

Hi ha una seguretat que és el resultat de la inèrcia, de l'entropia, i hi ha una seguretat que és el resultat del dinamisme de forces que s'oposen, de tensions que es confronten. Hi ha la seguretat d'un munt de pedres que s'apilen sobre el terra. I hi ha la seguretat d'un munt de pedres organitzat, per força d'oposicions, i que s'aixequen cap amunt i esdevenen així arquitectura.

L'arquitectura ens ajuda a visualitzar aquesta qualitat de les oposicions, de les tensions que són la mateixa pulsació, el cor de tot allò que és viu. Els components de base de les catedrals són pedres amb una pesadesa que fa que caiguin cap a terra. De sobte aquestes pedres semblen sense pes, aèries, com si tinguessin una espinada dorsal que les empeny cap amunt, amb una intensitat, una veu que canta, s'eleva, vola. Això és el secret de l'arquitectura, però també ho és de la «vida» de l'actor: la transformació del pes i de la inèrcia, a través del joc de les oposicions, en energia que vola. L'arquitectura, com el teatre, és saber fer descobrir aquesta qualitat de tensions i afaçonar-la en accions.

Sören Kierkegaard remarcava a propòsit de l'actriu danesa Louise Heiberch que tota tensió pot actuar d'una ma-

nera doble: pot mostrar l'esforç, i, al contrari, pot amagar-lo i fins i tot traduir-lo en lleugeresa. Aquesta lleugeresa té els seus fonaments invisibles en l'esforç d'una tensió, però aquesta no és percebuda, ni tan sols suposada per l'observador. Només és manifesta la lleugeresa. La pesadesa es fa més feixuga, però pot amagar que es fa feixuga i revelar-se contràriament, projectant-se cap amunt.

Aquesta observació de Kierkegaard copsa el secret de la vida de l'actor, aquesta mutació de pes en energia, aquest sorgiment de dinamismes, aquesta alternança de tensions que no són gens encarcarades, ni cegues, ni inertes, que no sufoquen allò que és viu, sinó que ho fan més ferm, més fort.

Qualsevol metodologia del joc teatral mira de crear una arquitectura nova de tensions en el cos de l'actor.

Això pot obtenir-se seguint els procediments que parteixen del que és corporal per tal de condicionar el que és mental. És el cas de les tradicions orientals, del ballet clàssic europeu, del mim de Decroux, de l'entrenament posat a punt a l'Odin Teatret. És un procediment que du a la creació no pas d'un personatge fictici, sinó d'un *cos en vida*.

O aleshores aquesta arquitectura de tensions pot ésser assolida per un procés mental que condiona el físic: el fet de pensar d'ésser una Ofèlia rossa, pàl·lida, etèria, o una Ofèlia bruna, vigorosa, sacsejada com un gran arbre per passions ardents, aquesta manera de pensar diferent decideix sobre la vida del cos de l'actor, sobre les qualitats de les tensions que florejaran, sobre l'arquitectura dinàmica que serà construïda.

En el primer cas, un entrenament rigorós dicta un nou comportament físic i una manera específica d'ésser present en i a través del cos. Comencem per canviar les postures habituals que mantenen la nostra seguretat, aquest estat de llimbs energètic envers el qual s'orienten les nostres forces i les nostres energies. L'objectiu d'aquest entrenament és una alteració dràstica de l'equilibri de la nostra tècnica quotidiana, de la manera d'estar drets, de dirigir la mirada, de desplaçar-nos en l'espai. Exactament com nounats, aprenem a utilitzar *ex-novo* funcions elementals del nostre cos.

Heus ací l'origen del llarg aprenentatge de posicions de base de totes les tradicions codificades: de l'actor Kathakali que només es recolza sobre els costats exteriors dels peus; o de l'actor balinès que redueix la seva base aixecant els dits del peu i la part anterior del peu; del ballarí de

ballet clàssic que camina sobre les puntes; o de l'actor Nô que avança arrossegant els peus, sense aixecar-los mai de terra.

Aquest entrenament transforma l'actor en un nus dinàmic pre-expressiu, un receptacle de tensions a punt d'ésser alliberades, i per a l'espectador això esdevé acció expressiva. Aquest entrenament fa sorgir l'arquitectura de tensions diferents d'aquelles de la tècnica quotidiana, tensions que transformen el pes i la inèrcia en lleugeresa i força. Això esdevé encara més evident en la immobilitat. L'actor oriental i el mim Decroux fan que aquesta immobilitat sigui dinàmica, oposant-se a la immobilitat, que és estàtica, inerta.

Exactament com l'actor —a nivell de la història que explica i dels significats— no es pot limitar a presentar-se només a si mateix, a ésser literal, autoreferencial en relació al que fa, de la mateixa manera la seva presència física no pot consistir en el seu pes i en la seva «espontaneïtat», sinó que ha de crear una ressonància d'una lleugeresa aèria, o d'un pes massís, és a dir, una ressonància de dinamisme, de forces en conflicte, en oposició. Perquè tensió i drama són sinònims.

LA VIA DEL REFÚS

És a través d'aquest enreixat de tensions que es manifesten en l'actor aquesta qualitat d'energia, aquesta lluminositat, aquesta transparència que sembla restituir la unitat d'allò que és espiritual i allò que és corporal, d'allò que és masculí i allò que és femení, del repòs i del moviment. I a les arrels d'aquesta experiència incopiable es troba un procediment molt poc místic, ben commensurable: una alteració de la postura, un canvi de l'equilibri. No és una qüestió de talent, d'originalitat, de voler expressar. En el ballet clàssic, com en totes les formes tradicionals orientals, són els infants els qui comencen, i no són pas escollits pel seu talent. Aprenen mecànicament un altre ús del cos, una tècnica extraquotidiana que es basa en el canvi del baricentre, que permet d'aquesta manera que es torni perceptible el joc de les oposicions i de les tensions que és el cos-en-vida.

Heus ací, doncs, una visió teatral on l'actor, per tal de manifestar sobre l'escenari la «vida» del seu cos, ha de morir en la vida espontània que posseïa. Ha de trobar un

altre centre de gravetat que el faci transitar del natural a l'artificial. Aquesta deformació, tanmateix, fa abandonar el territori de l'aculturació col·lectiva i penetrar en el territori d'una altra cultura: l'específica del Khon o del jazz ballet, del Bharata Natyam, del flamenco o del mim.

Aquesta cultura consisteix en una especialització. És la conseqüència d'una absorció, aquest cop volguda i conscient, de certs esquemes dinàmics, de certs models de comportament corporal. Quan s'ha estat entrenat com a ballarí clàssic, qualsevol moviment, fins i tot en altres contextos, serà immediatament reconegut per l'observador. Succeeix el mateix amb un actor Nô o un mim de l'escola de Decroux. O amb els actors que han seguit l'entrenament de l'Odin Teatret.

Aquesta especialització ha ajudat a abandonar el territori dels automatismes, del «natural» i de l'espontaneïtat per introduir-nos en una altra cultura del cos. Però, al mateix temps, aquesta corre el risc d'esdevenir un límit, una veritable presó de nous automatismes que, finalment, ofusquin la manifestació de la nostra vida, exactament com la vella cultura que s'havia abandonat. Es diu d'un actor: «no té tècnica». I amb això entenem que utilitza els automatismes de la quotidianitat. Quan es diu: «té massa tècnica», entenem amb això que la seva «vida» està sufocada pels automatismes, per les maneres particulars d'utilitzar el cos seguint una tècnica específica.

El bios escènic de l'actor floreja en la transició d'una cultura a una altra, d'un «país» a un altre. El perill és aturar-se en un d'aquests territoris. Stanislavski s'havia oposat als clixés, els manierismes, les utilitzacions, el «bombament» que caracteritzava el joc de l'actor del seu temps. Per a ell, la transició el portava del territori teatral (en el sentit deletori de la paraula, el «teatre» que odiava) artificial i buit cap al natural, cap a la veritat. Havia triat el camí del refús.

La recerca del nostre bios, del nostre propi «país», del nostre cos-en-vida, segueix el camí del refús. És la recerca de, com estar sempre en *transició*, no aturar-se mai en allò que hem acumulat, no capitalitzar les habilitats i els pensaments, no ensorrar-se en un territori corporal especialitzat. No és la recerca d'una tècnica que formi l'actor o el deformi per tal de re-formar-lo. És la recerca d'una tècnica personal que és el refús de tota tècnica capaç de modelar les nostres

energies sense deixar-se congelar en aquest modelatge. És la recerca de la pròpia temperatura.

Hi ha una seguretat que és el resultat de la inèrcia i hi ha una seguretat que és el resultat del dinamisme de forces en tensió. És la diferència entre el glaç i l'aigua. La composició química és idèntica. En el glaç, tanmateix, les molècules estan aturades, mentre que en l'aigua estan en moviment.

La temperatura interior, el motor personal, decideix si una tècnica congela o si conserva el seu dinamisme. És aquesta temperatura interior, aquest motor personal, el que hem de cercar darrera les accions o les opcions de la gent del teatre. Per a Stanislavski el motor era la seva obsessió de no «ésser» creador, d'ésser un mal actor. ¿Com assolir cada nit, davant els espectadors, el màxim de les seves possibilitats? El «sistema» és el resultat d'aquesta temperatura interior, d'aquesta necessitat.

Personalment penso que el meu motor és el fet d'ésser un emigrant, d'haver-ho escollit, de no sentir vincles nacionals; i l'únic territori en el qual enfonso les meves arrels és el país de la velocitat, aquesta dimensió tangible i inescrutable que sóc jo com a presència física, com a unitat de cos-ànima-esperit, perceptible als altres a través de llurs cinc sentits. El teatre és per a mi el pont efímer que en les situacions particulars m'enllaça amb l'altre, jo i l'actor, jo i l'espectador. És el trenat d'una solitud amb una altra a través d'una activitat que m'obliga a una concentració total de tota la meva natura física i mental. El teatre és la fortalesa sobre la muntanya, visible i inexpugnable, que em permet de seguir la via del refús.

(...)

Abans he mencionat el jove que ve i em diu: «He vist els teus espectacles i he vist els teus actors. Vull continuar en aquesta direcció. Deixa'm treballar amb tu.» Primer haurà d'inventar-se una autodisciplina: pot deixar-ho córrer quan ho desitgi, ningú no el reté. Per tornar-se autònom de mi i del model que l'havia inspirat, estarà obligat a recórrer la primera etapa de la via del refús.

És un treball paradoxal, a contrapèl, és la cursa dels contraris. El natural i l'espontaneïtat són els entrebancs que ha d'anihilar no pas amb discursos i amb intencions, sinó amb les accions quotidianes —el famós entrenament—, de manera que llur repetició continuada l'obligui a donar-los un sentit personal.

L'entrenament consisteix en una sèrie de situacions o

d'accions sovint fixades per endavant. Però és la temperatura el que determina si un exercici deixa d'ésser simple gimnàstica, una acció muscular automàtica. També en l'entrenament tot germen de vida i de creixença resideix en una tensió. D'una banda, un factor objectiu: una autodisciplina, certs exercicis o procediments que ens ajudin a escapar-nos dels automatismes de la nostra aculturació. De l'altra, un factor subjectiu: la temperatura interior, el motor personal, la necessitat única de l'actor.

Aquesta tensió cristallitza la qualitat del treball, les relacions amb els col·legues, amb l'espai —físic i social—, si l'acceptem tal com és en una seguretat inerta o si mirem de descobrir-ne les potencialitats, les múltiples relacions que pot ajudar-nos a crear amb els altres actors, amb els espectadors, amb els altres teatres, amb d'altres situacions que van més enllà de la vida professional i que anomenem política. L'equilibri d'aquesta tensió entre factor subjectiu i factor objectiu decideix la durada del treball en un grup, en una situació determinada. Aquest equilibri és una de les fonts secretes, a les quals em referia en un principi, que alimenten els resultats i els fan situar en un context en lloc d'un altre, i que defineixen a nivell individual i a nivell social l'actor i el grup amb el qual aquest treballa.

LA PRIMERA ACCIÓ

Katsuko Azuma és una de les meves col·laboradores a l'ISTA, la International School of Theatre Anthropology. És mestra de *buyo*, dansa clàssica japonesa. Un cop la setmana, a Tokyo, va a casa del seu mestre —del qual ella ha heretat el nom artístic— per dansar-hi i escoltar-ne els comentaris. Quan hi arriba, la primera cosa que fa és netejar el terra, que ja és exemplarment net.

Miro Katsuko, aquesta mestra de quaranta-cinc anys i internacionalment reconeguda, que té una escola amb els seus alumnes. La miro acomplir la primera acció del primer dia del seu aprenentatge. És l'etern retorn, la confrontació amb l'origen d'aquest llarg camí que condueix lluny, fins a ésser un mateix el mestre que no oblida la primera acció i sobre la qual sap inclinar-se sense falsa modèstia o vanitat ferida com a expressió d'una lleialtat envers uns valors determinats. Perquè el mestre és aquell que es manté coherent i

lleial envers uns valors determinats dels quals se sap el dispositari, que els vol conservar en vida i transmetre. Miro Katsuko i penso: l'actor ha d'afirmar amb l'hemisferi dret del cervell que ell ho és TOT i sentir amb l'hemisferi esquerre que no és RES. I fer vibrar aquesta tensió en cada acció —física o vocal— sobre l'escenari.

No hem d'oblidar l'origen, nosaltres mateixos com a adolescents. Potser així es comprendrà millor el que entenc quan parlo de motor personal, de temperatura interior. Mekerhold afirmava que només contractava un actor si aconseguia reconèixer en l'adult que era davant d'ell l'adolescent que havia estat. Perquè perdre l'adolescent significa perdre els somnis i la revolta. Els adults han perdut els somnis i la revolta. Per això col·laboren, cientment o no, amb els generals d'ulleres fosques o blanques, amb els primers secretaris.

Allò que compta és el motor. De vegades tenim molta bona voluntat, però no tenim un motor fort. I el motor és sempre a l'interior de nosaltres, mai a l'exterior. No és una idea, una persona. Si tenim sort, trobarem algú que hagi començat abans que nosaltres i que ens ajudarà a descobrir, animar el nostre propi motor. De vegades he trobat actors de cultures fins i tot molt llunyanes de les quals m'he sentit molt pròxim. La manera com es comporten, com parlen de llur ofici, allò que no diuen em fa intuir que han passat per una experiència equivalent a la meva: que els orígens, llur primer dia, havien estat marcats per una *relació*.

Hi ha un *període* d'aprenentatge i hi ha una *relació* d'aprenentatge. La primera es refereix a una escola teatral on diversos professors —amb un horari que segueix el ritme del rellotge— ensenyen una multiplicitat de matèries. I hi ha una *relació* d'aprenentatge on una sola persona es para davant la nostra vida per transformar-nos en individu, per fer-nos trobar el nostre «país». És una *relació* que s'alimenta d'amor. Però amor no vol pas dir harmonia edulcorada. Amor també vol dir aversió sobtada, resistència, abandonament i desig d'alliberar-se, sensació de sufocar i voluntat de donar-se, totalment, sense defenses. Amor és tot el que no és tebi. Amor és tensió.

Hem d'aprendre del mestre una cosa altra que allò que ell ens vol ensenyar. Però *la via del refús* passa per la seva veu. S'ha de saber dialogar amb el mestre, perquè la seva veu es barreja amb la dels morts que ens responen amb les *nostres* pròpies paraules.

RESUMEN

En 1938, en Moscú, se celebró el cuadragésimo aniversario del Teatro de Arte de Stanislavski. Hoy, podemos ver en la actitud de Stanislavski el ejemplo de cómo debe actuarse delante del primer secretario, delante de los militares de la ideología que sea. Pero, ¿qué es un teatro? En definitiva lo único que queda es el actor, sólo él es capaz de conducirnos hacia una experiencia diferente. Para llegar a esta situación es necesario transitar por un puente obligado, a través de una técnica, es decir, de una particular utilización del cuerpo. Podemos hablar, pues, de bioescena. Stanislavski es famoso a principios de siglo, pero se siente insatisfecho porque todavía no posee el secreto del acto creador y se retira a un pueblecito de Finlandia; cuando vuelve a Moscú tiene ya el embrión de su «sistema». Si yo soy heredero de Stanislavski no es tanto por sus respuestas como por sus obsesiones. No me siento ligado a un lugar físico, a una entidad geográfica con unas tradiciones, sino al país de la velocidad. Lo primero que debe imponerse al actor es una autodisciplina. Katsuko Azuma es una de las colaboradoras del ISTA (International School of Theatre Antropology) y es maestra de danza clásica japonesa; contemplo a Katsuko y pienso: el actor debe afirmar con el hemisferio derecho del cerebro que él lo es todo, y sentir con el hemisferio izquierdo que no es nada. Lo que cuenta es el motor; puede tener muy buena voluntad, pero no avanzará si no tiene un buen motor. Debe aprenderse del maestro otra cosa, diferente de lo que él nos quiere enseñar.

RÉSUMÉ

En 1938, à Moscou, se fêtait le 40ème anniversaire du Théâtre d'Art de Stanislavski. Aujourd'hui on peut voir dans l'attitude de Stanislavski l'exemple de comment agir devant le premier secrétaire, devant des militaires n'importe leur idéologie. Mais qu'est-ce qu'un théâtre? Finalement, il ne reste que l'acteur, il est le seul capable de nous amener vers une expérience différente. Pour arriver à cette situation il faut passer sur un pont obligé, une technique, c'est-à-dire, un emploi particulier du corps. On peut parler donc de *bio-scène*. Au début du siècle, Stanislavski est célèbre mais il n'est pas

satisfait parce qu'il ne possède pas encore le secret de l'acteur créateur et se retire à un petit village en Finlande. Lorsqu'il rentre à Moscou il a déjà l'embryon de son «système». Si je suis héritier de Stanislavski ce n'est pas tellement pour ses réponses que pour ses obsessions. Je ne me sens pas attaché à un lieu physique, à une entité géographique, mais au pays de la vitesse. Ce qu'on doit imposer tout d'abord à l'acteur est une auto-discipline. Katsuko Azuma est une des collaboratrices à l'ISTA (International School of Theatre Antropology) et maître de danse classique japonaise. Je regarde Katsuko et je pense: l'acteur doit affirmer avec l'hémisphère droit de son cerveau qu'il est tout, et sentir avec l'hémisphère gauche qu'il n'est rien. L'important c'est le moteur; l'acteur peut avoir une très bonne volonté mais il ne fera pas de progrès s'il n'a pas un bon moteur. L'acteur doit apprendre de son maître autre chose de ce qu'il veut lui enseigner.

SUMMARY

In 1938, in Moscow, the 40th anniversary of Stanislavski's Theatre of Art was celebrated. Today, we can see in Stanislavski's attitude the example of how to behave before a prime secretary or army men regardless of their ideology. But, what's a theatre? Finally, only the actor remains, he is the only one capable of taking us to a different experience. In order to arrive to this situation it is necessary to pass through an unavoidable bridge, through a technique, that is, through a particular use of the body. We can then talk of bio-scene. At the beginning of the century, Stanislavski is famous but he is not satisfied because he does not have the secret of the creative act yet. He then moves to a tiny village in Finland. Back to Moscow, he already has the embryo of his «system». If I am a heir of Stanislavski's it is not so much for his answers as for his obsessions. I do not feel linked to a physical place, to a geographic entity with its own traditions, but to the country of speed. The first thing that must be imposed to the actor is self-discipline. Katsuki Azuma is one of the collaborators in the ISTA (International School of Theatre Antropology), and she is a teacher of Japanese classical dance; I look at Katsuko and think: the actor must assert with his right cerebral hemisphere that he is everything, and with the left one feel that he is nothing at all. The most im-

portant thing is the motor; the actor may have a good disposition but he will not make any progress without a good motor. He must learn something different from what the teacher wants him to learn.

Dramaturgia del món inanimat de l'escena

JOAN ABELLAN

LA VIDA DELS OBJECTES

Dramatúrgia del món inanimat de l'escena

La vida dels objectes és una realitat intensa i constantment el medi de les nostres accions. Els objectes inanimats de què s'envolta, ocupen una gran part de la seva activitat. L'observació sociològica ha arribat a establir els darrers anys interessants teories sobre la participació de les «coses» en la vida de les persones. La complexitat funcional del món dels objectes és notable. La seva incidència social és plena de matisos que condicionen els nostres actes sense que sovint ni ens n'adonem. La complexitat estructural de l'univers d'objectes creats per nosaltres mateixos és fantàstica i hom diria que amb vida i història pròpies. Llurs agrupacions i llurs cicles de permanència en el món de les persones ens proposen nivells ben diferents de convivència. Compareu uns grans magatzems on hi ha de tot i uns encants vells on també hi ha de tot. Ordres diferents s'imposen com al món dels humans. I, certament, pot dir-se que hi ha objectes amb biografies molt més plenes d'esdeveniments i amb més avatars que les de moltes persones.

L'univers d'objectes inanimats del nostre entorn pot condicionar i crear conductes. En la mesura que el teatre fa referència a la realitat, la relació entre les persones i el seu entorn sempre serà material predisposat al drama. Però aquesta transposició no és tan simple. D'antuvi, el teatre ja ha de relativitzar la divisió entre les «coses naturals» i els «objectes fabricats»: la representació d'un «medi natural» gairebé sempre és feta d'objectes fabricats o de coses naturals «desnaturalitzades». Les convencions de la representació teatral poden fer que un arbre autèntic, un arbre visiblement artificial o un objecte que esdevingui metàfora d'arbre tinguin idèntica funció dramàtica. Fins i tot la tria d'escenaris naturals per a una representació teatral comporta una certa artificialització d'allò «natural» del moment que entra a formar part d'un context de ficció.

Les persones ens relacionem a través dels sentits amb tot allò que ens envolta. En el fet teatral, aquesta relació adquireix una altra dimensió: a més d'experimentar els processos de comunicació normals, hom té l'oportunitat de contemplar uns processos similars que es produeixen en un espai limitat. El teatre és una de les poques activitats socials que perme-

L'ENTORN: DEL CONTEXT SOCIAL AL CONTEXT ESCÈNIC

L'ésser humà manté una relació particularment intensa amb tot allò que l'envolta en el temps i l'espai; tant el medi natural com l'univers d'objectes inanimats de què s'envolta constitueixen uns formidables interlocutors muts que, certament, ocupen una gran part de la seva activitat. L'observació sociològica ha arribat a establir els darrers anys interessants teories sobre la participació de les «coses» en la vida de les persones. La complexitat funcional del món dels objectes és notable. La seva incidència social és plena de matisos que condicionen els nostres actes sense que sovint ni ens n'adonem. La complexitat estructural de l'univers d'objectes creats per nosaltres mateixos és fantàstica i hom diria que amb vida i història pròpies. Llurs agrupacions i llurs cicles de permanència en el món de les persones ens proposen nivells ben diferents de convivència. Compareu uns grans magatzems on hi ha de tot i uns encants vells on també hi ha de tot. Ordres diferents s'imposen com al món dels humans. I, certament, pot dir-se que hi ha objectes amb biografies molt més plenes d'esdeveniments i amb més avatars que les de moltes persones.

L'univers d'objectes inanimats del nostre entorn pot condicionar i crear conductes. En la mesura que el teatre fa referència a la realitat, la relació entre les persones i el seu entorn sempre serà material predisposat al drama. Però aquesta transposició no és tan simple. D'antuvi, el teatre ja ha de relativitzar la divisió entre les «coses naturals» i els «objectes fabricats»: la representació d'un «medi natural» gairebé sempre és feta d'objectes fabricats o de coses naturals «desnaturalitzades». Les convencions de la representació teatral poden fer que un arbre autèntic, un arbre visiblement artificial o un objecte que esdevingui metàfora d'arbre tinguin idèntica funció dramàtica. Fins i tot la tria d'escenaris naturals per a una representació teatral comporta una certa artificialització d'allò «natural» del moment que entra a formar part d'un context de ficció.

Les persones ens relacionem a través dels sentits amb tot allò que ens envolta. En el fet teatral, aquesta relació adquireix una altra dimensió: a més d'experimentar els processos de comunicació normals, hom té l'oportunitat de contemplar uns processos similars que es produeixen en un espai limitat. El teatre és una de les poques activitats socials que perme-

ten a les persones la contemplació de cossos, coses i objectes en acció sense una finalitat fonamentalment comunicativa i recíproca.

En efecte, al teatre hom pot contemplar detingudament i amb una total impunitat l'aspecte i el comportament de les persones. La dansa, per exemple, sembla feta per a la contemplació oberta i detallada del cos humà, no sols del seu moviment i del seu virtuosisme, sinó fins i tot dels detalls de la seva complexió corporal. Això és important, si tenim en compte els filtres que la societat ha interioritzat per a la contemplació dels cossos en la vida col·lectiva. En general, les coses i els objectes poden ser observats amb menys constriccions i regles que els cossos. I no únicament perquè la condició d'inanimats dels primers els fa indefensos: sovint, les persones poden ser l'ànima de molts objectes i convertirlos en parcel·les tan constrictives per a la mirada com els mateixos cossos.

Però l'espectador teatral pot, amb la seva mirada, escorcollar a cor què vols tant els cossos com les coses.

I això no és, decididament, cap pacte d'hipocresia social. Això ve donat per les mateixes característiques dels diferents codis que conviuen a la representació teatral. La constant mutabilitat espacial i la progressió temporal dels llenguatges que fa servir l'actor requereixen o generen més atenció que els elements inanimats, podem dir generalitzant. Fins i tot la immobilitat i el mutisme de l'actor són, a l'escenari, acció. Per tant, és normal i necessari que l'espectador hagi de seguir amb més continuïtat els avatars dels cossos que no pas els de les coses.

FUNCIÓ ESCÈNICA DELS OBJECTES

A l'univers representat, com a l'entorn social, el paper dels cossos inanimats, naturals o fabricats, no és essencialment passiu. Entre ells i els éssers humans són diverses les dialèctiques que poden generar esdeveniments, actes. Considerem, doncs, l'objecte inanimat amb capacitat d'inducció d'actes i d'idees.¹ La seva funció comença en la necessitat

1. Vegeu «Estudis Escènics», número 24, pàgina 146. *Leonci i Lena*, on analitzo amb més profunditat aquestes qüestions i també l'objecte «natural» i l'objecte «artificial».

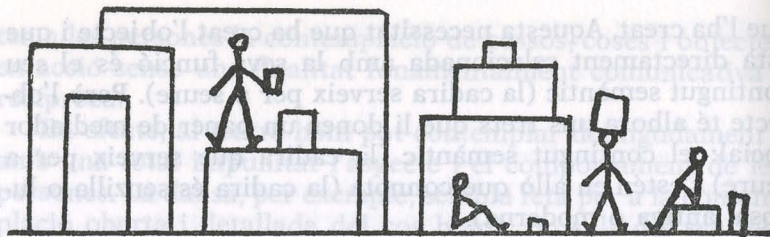
que l'ha creat. Aquesta necessitat que ha creat l'objecte i que està directament relacionada amb la seva funció és el seu contingut semàntic (la cadira serveix per a seure). Però l'objecte té alhora uns trets que li donen un paper de mediador social: el contingut semàntic (la cadira que serveix per a seure) s'estén en allò que connota (la cadira és senzilla o luxosa, antiga o moderna).

I a partir d'aquesta funció veurem com en el missatge objectual intervenen molts factors: la presència en massa, unitària, agrupada o aïllada; l'excepcionalitat o l'abundància; la freqüència del seu ús i del seu consum; el punt en què es troba un objecte del cicle de la seva durada; la passivitat o el dinamisme de la relació de l'objecte amb l'individu. Fins i tot apreciacions sobre l'ús privat o públic d'un objecte i nocions ordre/desordre, normalitat/estranyesa, en relació al context contemplat, intervenen en la caracterització de cada objecte.

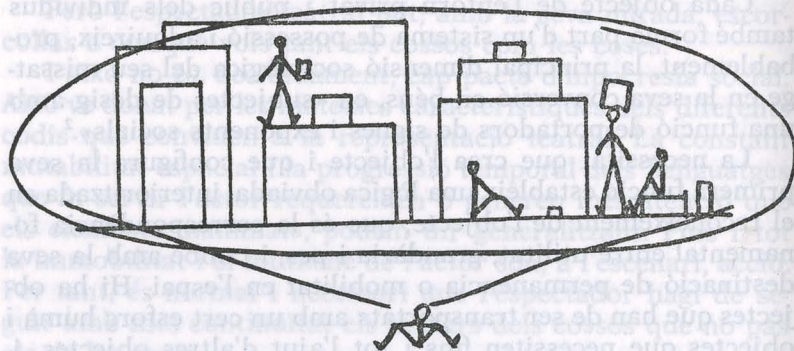
Cada objecte de l'entorn privat i públic dels individus també forma part d'un sistema de possessió i adquireix, probablement, la principal dimensió sociològica del seu missatge en la seva conversió en béns, en «subjectes de desig amb una funció de portadors de signes i exponents socials».²

La necessitat que crea l'objecte i que configura la seva primera funció estableix una lògica obviada, interioritzada en el reconeixement de l'objecte, que és la correspondència fonamental entre utilitat, grandària i pes, i també amb la seva destinació de permanència o mobilitat en l'espai. Hi ha objectes que han de ser transportats amb un cert esforç humà i objectes que necessiten fins i tot l'ajut d'altres objectes, i, per tant, la seva funció comporta una permanència en l'espai, mentre que hi ha objectes que poden ser canviats de lloc a voluntat i que poden o han de ser continguts o dipositats en d'altres. I també podem mirar els objectes segons siguin el seu pes i el seu volum més grans, semblants o inferiors als de les persones. Hi ha objectes en els quals hom pot entrar. Hi ha objectes que hom pot dur a la mà o a la butxaca...

2. Vegeu A. MOLES, *Teoría de los objetos*, «Colección Comunicación Visual».



Tota aquesta complexitat funcional i estructural tan sucintament enunciada té, per descomptat, en el teatre, una importància fonamental,³ atès que l'amplitud de les convencions teatrals tenen la capacitat d'anar més enllà de la reproducció dels objectes d'un entorn i les seves funcions. L'estilització i l'abstracció, per exemple, són pràctiques escèniques que poden elaborar missatges objectuals metafòrics sense límits coneguts.



3. Tota aquesta complexitat funcional i estructural es reproduïx al teatre. Podem, fins i tot, apreciar com les divisions gremials tradicionals entre decoració, *atrezzo*, utillitatge, etc., responen, en certa manera, a agrupacions per coses i objectes, per grandàries i funcions. De la mateixa manera, el criteri que separa entre caixes, i durant la representació, els objectes de l'escena que ha d'introduir l'utiller dels que corresponen a l'ús personal dels personatges i que ells mateixos entren coincideix força amb les divisions teòriques de l'univers dels objectes de l'entorn.

RECONeixEMENT DEL PAPER DRAMÀTIC D'UN OBJECTE

Tal com suggeria més amunt, la mateixa permanència en l'espai definitòria dels objectes inanimats no requereix la mirada quasi perenne de l'espectador, que, en canvi, ha de deduir sense treva desigs, emocions, intencions del gest, de la mímica, dels desplaçaments i de les paraules dels actors. En escena, l'actor compta per a la caracterització del seu personatge de ficció amb uns mitjans d'expressió que fins i tot li poden permetre depassar el terreny del personatge i transmetre a l'espectador la noció imaginària d'un entorn qual-sevol més o menys precís. Però si l'actor compta amb un entorn d'objectes reals, llavors, en la caracterització del seu personatge també prendrà part activa la relació que pugui establir amb cada objecte. I l'escenificador sap, o hauria de saber, que la versatilitat escènica dels objectes és de tanta importància que poden arribar a intervenir en els esdeveniments de l'acció complementant, suplint i fins i tot suplantant el paper dels personatges.

L'espectador sol observar el conjunt d'objectes que representen l'entorn dels personatges, atorgant a cadascun la seva funció lògica a partir de la seva valoració semàntica i de les connotacions pertinents. En alguns punts de la representació, un objecte pot ser rescatat, subratllat o fet ressaltar en el seu context per adquirir el poder eventual de participar en l'evolució de la situació. En aquest punt, l'espectador veu l'objecte i veu la mirada del personatge envers l'objecte. La interpretació que en fa l'espectador no és, doncs, només a partir de la seva pròpia valoració del significat de l'objecte contemplat, sinó que la seva efectivitat dramàtica en cada pas de l'acció prové del grau de correspondència entre la pròpia valoració i la que suposa que en fa el personatge.

Les hipòtesis que es creen en aquests trajectes de les mirades que formen un triangle, diguem-ne, basculant donen la valoració global que l'espectador fa de l'objecte i de l'eventualitat d'integrar-lo en l'acció, segons la mesura en què el personatge l'inclogui en els seus desigs. Si el triangle diu que l'objecte s'ha implicat en l'acció, a partir d'aquest moment, els seus avatars en seran part integrant. Dicotomies inevitables com *presència-absència*, *permanència-trànsit* dels objectes que intervenen en l'acció o el seu caràcter *públic*

o privat o de disponibilitat o pertinença, per començar, mantindran l'expectativa.

L'OBJECTE PRIVAT

La representació d'un entorn determinat pot ser constantment redefinida per la presència de nous objectes que poden, naturalment, pertànyer a personatges presents o absents, coneguts o desconeguts.⁴ Cada nova introducció hi afegirà noves informacions. Aquestes introduccions poden ser fetes a la vista de l'espectador o darrera el teló o durant una fosa. És obvi que si l'objecte no arriba als ulls de l'espectador la seva informació és nul·la. Dic això tan obvi per recordar que els objectes no poden arribar sols al lloc que ocupen i, per això, també l'eventual dilucidació d'una introducció vista o no vista serà sempre dramàticament significativa.

També les convencions temporals de la representació són molt sovint subsidiàries de l'univers objectual. Els objectes ofereixen un excel·lent material informatiu a través de la seva capacitat evocadora d'acumulació de temps i d'història. De la mateixa manera que un breu interval pot al teatre representar un llarg període de temps, un canvi en l'aparença d'un objecte pot informar en aquest mateix sentit. De la biografia que un objecte pot arribar a acumular, l'espectador pot extreure dades suficients que d'una manera vaga o precisa suggereixin uns fets obviats pels personatges.

L'exemple del carro-cantina de *Mare Coratge* és sempre prou didàctic: el seu estat, el seu desgast, la petjada del temps i de la guerra són, en definitiva, els primers indicis de l'estat del negoci de la Coratge només en obrir-se la cortina. I l'estat del seu negoci és sempre un actant fonamental en la configuració de cada situació.

I pot succeir que l'espectador reconegui en una patètica mirada de tristesa de la dona adreçada al carro magníficament recompost i en bon estat quelcom difícilment interpretable, si no s'hi afegeixen més dades. Però també les pa-

4. Els objectes que per la seva funció solen ser utilitzats amb freqüència, canviats de lloc i fins i tot desplaçats pel seu propietari o usuari poden pertànyer tant a l'àmbit privat com a l'àmbit públic de l'individu —en el context escènic en direm personatge— i per tant poden també contribuir a suggerir un entorn no conegut o un personatge absent.

radoxes que puguin aparèixer en les hipòtesis del triangle de mirades amb el qual opera l'espectador poden ser útils a l'escenificador si en té consciència. El joc amb les relacions més inusitades entre personatges i objectes sol ser un element distanciador o estrictament còmic de primer ordre.

Però parlem primerament del missatge objectual en les escenificacions que reproduïxen la realitat. En primer lloc, la reproducció simple de l'entorn social fa que el conjunt, l'ordre siguin tan significatius com cada objecte en particular. Les escenificacions reproductives han de crear uns entorns on els objectes, com els personatges, es mostrin de la manera més semblant a la imatge de la realitat que es representa.

L'escenografia naturalista⁵ vol un ordre objectual coherent perquè l'espectador en copsi globalment la complexitat funcional i estructural que actua com a índex dels comportaments que envolta. I mentre els avatars dels objectes no afegeixen res al seu caràcter definitori, les hipòtesis del triangle de mirades de l'espectador i el personatge amb l'objecte avançaran amb tensions raonables sense gaires sorpreses. És clar que, per la mateixa vitalitat essencial de la relació que els objectes poden tenir amb els personatges, l'escenificador pot potenciar aquesta mena de joc fins al límit que vulgui, encara que l'argument no ho requereixi, però sempre sotmès a les tan elàstiques lleis de la versemblança escènica.

L'EXEMPLE MARIA ROSA, DE GUIMERÀ-STRASBERG

En la recent escenificació de *Maria Rosa*, de Guimerà, feta per John Strasberg amb escenografia de Josep Guinovart,⁶ tot l'univers objectual el fan, pràcticament, els béns materials dels personatges. Com apuntava abans, els objec-

5. La convenció de la quarta paret pròpia del teatre a la italiana avui es converteix sovint en una quarta paret envolupant que dona lloc a unes escenificacions que, en absència de parets que puguin reproduir un interior, es recolzen fortament en els objectes de més mobilitat.

6. *Maria Rosa*, de Guimerà. Direcció de John Strasberg i escenografia de Josep Guinovart. Estrenada al Teatre Condal de Barcelona el 1983 per la companyia del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya.

tes tenen una utilitat i una funció, però també formen part d'un sistema de possessió i adquireixen, probablement, la seva major dimensió sociològica en l'esmentada conversió en béns, en subjectes de desig amb una funció de portadors de signes i exponents socials.

Aquest fet té, per descomptat, una importància decisiva en els contextos escènics naturalistes. Si, com deia abans, els avatars dels objectes no afegeixen res al seu caràcter definitori, l'espectador treballa sense sorpreses ni gaires tensions. Ara, de sobte, un objecte transgredeix la seva funció i es fa indispensable en l'avanç de l'acció. No és freqüent, però resulta molt interessant i sol ser una font de plaer teatral de primera qualitat. La dramaturgia de Guimerà demostra un gran enginy en aquest àmbit. *Maria Rosa* n'és una bona mostra i val a dir que l'escenificació de John Strasberg treu tot el partit del tràfec d'objectes que suggereix el text.

Un exemple de com la simple conversió momentània d'una funció privada en una funció pública d'un objecte fa avançar una situació: la presència visible de diners damunt una taula al voltant de la qual s'ha parlat abans de la seva manca és indicatiu clar de canvis en conflictes anteriorment plantejats. El diner és comptat i guardat pels personatges. Es fan comptes, se salden deutes, es fan cises... Allò privat passa a ser notori, i allò públic passa a ser personal. El paper d'unes monedes és un actant fonamental en aquest pas de l'acció.

Un altre exemple: la bugada ben impersonal que estén al sol un personatge sense establir-hi cap més relació que la purament pràctica rep, en un moment donat, la mirada d'un altre personatge que la impregna d'un determinat sentiment. L'espectador tradueix o dedueix, en el seu escrutini personal, unes reaccions més o menys subtils. L'espectador materialitza en aquesta roba estesa la possibilitat d'un nou esdeveniment. L'objecte anuncia o enuncia un nou conflicte. El personatge que ha estès la roba pot continuar, tanmateix, sense adjudicar-li cap paper atès que representa no haver-se adonat de l'apropiació de l'objecte produïda per la mirada de l'altre personatge. L'objecte s'identifica de seguida amb un sentiment que hipotèticament generarà unes intencions que poden fer avançar l'acció. És a dir, de la mateixa manera que els objectes inanimats acostumen, com els personatges, a arrossegar amb ells els espais que habiten, arrosseguen també les intencions que s'hi han dipositat. La roba estesa per

Maria Rosa mantindrà, doncs, el seu paper fins i tot en l'absència del personatge que l'hi ha adjudicat.

Maria Rosa treu una camisa d'un bagul i amb la seva mirada evoca a l'espectador un temps passat, un personatge i un espai absents. Però l'espectador coneix la possible arribada imminent d'un altre personatge, la mirada del qual posaria en perill el caràcter privat d'aquesta acció, d'aquesta relació intensa amb un objecte personal. L'imaginari de l'espectador superposa damunt del triangle que està actuant un altre d'hipotètic. La tensió és inevitable. Acció pura, atès que l'objecte —la camisa— esdevé amb la inevitable aparició del fantasma en l'imaginari de l'espectador, un perill per al manteniment de la configuració del conflicte. Què succeirà, es pregunta l'espectador, si arriben a convergir les dues mirades sobre un mateix objecte que pot remoure dos passats ben diferents?

Maria Rosa, de Guimerà, és la història d'una venjança. El seu desenllaç és una cadena d'esdeveniments protagonitzats per quatre estris ben destacats del conjunt de l'utilatge dispostat per representar una taula de noces. També s'hi afluïeix —des del principi del drama— a una història passada materialitzada en algunes al·lusions a dos objectes personals. Maria Rosa i Andreu es van conèixer i es van casar potser gràcies a una agulla que va fer sagnar el peu del xicot mentre trepitjava raïm. La mort d'Andreu fou conseqüència d'haver estat declarat culpable d'una mort, la qual culpabilitat va ser provada per la presència del seu mocador.

Però tornem a l'escena de l'àpat de noces que celebra, precisament, el casament de Maria Rosa amb el sospitós Marçal, que havia estat amic íntim d'Andreu. Un personatge introdueix en l'escena un ordre de vi com a regal de noces. Aquest vi possiblement conté encara sang del mort a causa del vell accident de l'agulla. El vi, l'ordre, doncs, és un desafiament, i la configuració de la situació canvia. El nuvi ha de demostrar la seva innocència bevent aquell vi. La venjança es posa en marxa. Un personatge trenca el porró, que alenteix el consum del vi, i obliga a introduir gots, que acceleraran la borrarxera de la qual sortirà la confessió del noucasat: ell havia introduït temps enrera el mocador que condemnà un innocent, acte que, en definitiva, li va permetre d'arribar a l'escena present. Un ganivet procedent de la mateixa taula de noces serà l'arma definitiva de la venjança de Maria Rosa.

Com veiem, una agulla i un mocador evocats desencade-

naren el drama. Un odre de vi, un porró, un got i un ganivet presents formen l'arma del desenllaç. Una arma amb diferents gallets, en podríem dir, i amb diferents executors. Una mena d'eximent per a l'executor definitiu, o un parany subtil que ha permès precipitar una situació tràgica. La versemblança escènica d'aquest desenllaç fatal depèn, finalment, d'un subtil joc d'intromissions successives d'estris domèstics en l'acció: la precipitació dels esdeveniments adquireix versemblança sense necessitar cap convenció temporal ni espacial.

L'INDICI ALEATORI

Un objecte de qualsevol categoria pot introduir-se en l'acció per moltes més vies que la lògica d'ordre psicològic. Pensem en les possibilitats que l'escenografia i la il·luminació tenen per a donar relleu a qualsevol element inanimat de l'escena. Però, al marge d'això, pensem que la pròpia inusitació d'un objecte respecte al conjunt d'objectes pot arribar a reconduir una acció escènica. Com més ens allunyem d'una lògica imitativa de l'entorn social, d'un enfocament naturalista, més possibilitats té el context escènic de donar relleu a les possibilitats imatginistes dels objectes.

L'escenificació que s'allunya de la lògica naturalista pot arribar a crear acció escènica a partir d'una relació aleatòria dels esdeveniments amb els personatges i els objectes. El suspens, per exemple, sovint no és res més que el manteniment d'aquesta aleatorietat que fa que l'espectador no pugui saber ni preveure com el caràcter i els avatars d'un objecte personal, privat o públic, canviaran o no la configuració del conflicte. O com els avatars d'un objecte personal, privat o públic, poden dependre dels esdeveniments provocats pels personatges.

Aquesta relació entre objecte i acció ha estat molt utilitzada en la narració i en el cinema. Un exemple narratiu ben didàctic el tenim en la popular novella negra *El falcó maltès*. I només caldria passar revista a la filmografia de Hitchcock per entendre perfectament l'abast d'aquesta teoria. I, naturalment, aquesta aleatorietat ha estat sempre present en el millor teatre. ¿No és l'acció d'*Otello* una successió de contingències relacionades amb la presència o l'absència, la permanència o el trànsit, la pertinença o la disponibilitat del

mocador de Desdèmona⁷ en el context escènic i en la imaginació de l'espectador? ¿No és un element inquietant l'indici aleatori que representen les pistoles del pare de Hedda Gabler en l'obra homònima d'Ibsen? ¿No és el carretó de la *Mare Coratge* que ja he esmentat més amunt causa i efecte de moltes paradoxes?

L'EXEMPLE CAVALL AL FONTS, DE BROSSA-MESALLES

En l'escenificació de J. Mesalles de *Cavall al fons*, de Joan Brossa,⁸ es mostra una perfecta ordenació funcional de l'entorn dels personatges. Eines, accessoris, llibres defineixen l'ofici de relligadors dels usuaris de l'indret, mentre que parets, mobles i utilatge informen alhora que es tracta d'un habitatge familiar. Analitzem un moment de l'acció: dues dones grans mantenen una conversa. L'espectador dedueix que una d'elles és la visitant pels seus accessoris personals: hi ha un portamonedes destacat damunt una cadira. La idea de visita és corroborada per la presència d'una ampolla d'anís i dues copetes damunt el banc de relligar. La mestressa explica a la visitant la història vaga d'uns canelobres de procedència misteriosa. L'acció promet un nou esdeveniment quan la dona treu els canelobres d'un calaix, els desembolica, els ensenya i els torna a desar. Tot aquest trànsit ocupa intensament l'atenció de l'espectador, però les mirades dels personatges no afegeixen cap matís a l'expectativa, atès que no han adjudicat cap paper a l'objecte protagonista. Cap mòbil ni cap finalitat apareix en el joc. En una dramaturgia convencional, aquesta aleatorietat la podríem acusar de gratuïta. Però el caràcter en certa manera paròdic de la dramaturgia de Joan Brossa permet subvertir eficaçment el procés de recepció fent que no passi res allí on sol passar. L'aparició de l'objecte de procedència vaga es produeix en un context que en parla amb vaguetat i res no modifica la situació. Aquesta aleatorietat dels indicis que l'objecte aporta a l'acció aconsegueix, sota una aparent lògica naturalista, un

7. Vegeu J. M. BARDAVIO, *La versatilidad del signo*, «Comunicación serie B».

8. *Brossàrium I*, de Joan Brossa. Direcció de Jordi Mesalles i escenografia de Pep Madaula. Estrenat al Teatre Prado de Sitges el 1982 pel Centre Dramàtic de la Generalitat.

aïllament, per no dir una desdramatització, perfectament surrealista.

L'EXEMPLE *EL BALCÓ*, DE GENET-PASQUAL

Aquest ús aleatori de l'objecte personal privat o públic pot també integrar-se plenament en un discurs fonamentalment ideològic. L'objecte també pot apropiari-se del paper principal d'un conflicte a través de transposicions metafòriques o d'adjudicació de valors simbòlics. El símbol, o l'allusió a un valor universal d'un objecte introduït en l'acció per la seva funció primària, pot fluctuar segons l'ús que se'n faci.⁹

He trobat alguns exemples interessants en aquest sentit en l'escenificació de Lluís Pasqual d'*El balcó*, de Genet.¹⁰ En aquest cas, els objectes personals que condueixen els moments de l'acció que analitzaré són la indumentària i els accessoris propis del personatge, a través dels quals l'espectador identifica un paper social, essent alhora símbols d'unes institucions del poder; però alhora l'ús que en fan els personatges en els rituals del bordell provoca una ambigüïtat en la comprensió: tots aquells elements que caracteritzen un jutge, un eclesiàstic, un militar, un policia, pertanyen realment als seus usuaris o són disfresses llogades al bordell? Fins i tot els coturns que acompanyen els uniformes i que en primera instància serien l'accessori revelador de llur caràcter de disfressa es mantenen també en un terreny ambigu, atesa la fàcil assimilació convencional, per part de l'espectador, d'una realitat escènica estilitzada.

Ambigüïtat capital, perquè aquí el caràcter i els avatars d'aquests elements simbòlics estableixen una complexa dialèctica. L'espectador es troba en la dificultat d'anar cons-

9. En un context escènic naturalista la transposició metafòrica només es pot donar, com a la vida, quan un personatge utilitza un objecte per il·lustrar una acció que es refereix a un altre objecte. També hi poden aparèixer valors simbòlics en els objectes, donada la universal convencionalització social de molts objectes. Una corona reial, una bandera, un uniforme, uns colors determinats no perden la seva càrrega simbòlica en cap context.

10. *El balcó*, de Genet. Direcció de Lluís Pasqual i escenografia de Fabià Puigserver. Estrenada pel Teatre Lliure, de Barcelona, el 1980.

tatant les hipòtesis suscitades al triangle de mirades: en la seva apreciació directa de l'objecte assumeix el seu caràcter simbòlic; però li cal detectar també aquesta assumpció en els personatges que el fan servir. Hi ha teatre dins el teatre i mai no s'acaba de veure clar en quin punt el símbol és real i en quin punt el símbol és llogat. Cal saber, per a comprendre el sentit darrer de les situacions, què és autèntic i què és fals, pel que fa a la propietat dels uniformes i els accessoris. El triangle analític troba aquí un dubte i un efecte de mirall que repeteix el dubte fins a l'infinit. I no és pas que el triangle de reconeixement no ens serveixi per a un cas com aquest. Serveix perfectament: és, precisament, en aquesta confusió on es troba el sentit més profund del discurs de l'obra de Genet, ben servit en aquesta escenificació gràcies a la precisió actoral en la relació amb les seves pertinences objectuals.

L'EXEMPLE EL MÉS FELIÇ DELS TRES, DE LABICHE-MELENDRÉS

És obvi, i els petits exemples que acabem d'examinar ens ajuden a entendre-ho, que el teatre que no persegueix una reproducció naturalista de l'entorn social aguditza notablement el dinamisme del triangle que estableix l'espectador amb els personatges i els objectes. I això encara va en augment a mesura que una dramaturgia s'allunya de la convenció de la «quarta paret».¹¹

Examinaré alguns exemples extrets en aquest sentit de l'escenificació de Jaume Melendres del vodevil d'Eugène Labiche *El més feliç dels tres*.¹² Pensem, d'antuvi, que el vodevil és un gènere que sovint basteix la seva arquitectura sobre una convenció tan peculiarment teatral com és l'apart,¹³ que sol dur a extrems curiosos les possibilitats de manipulació escènica de la versemblança.

En l'escenificació alludida, per començar, la no-submis-

11. Tant en escenaris a la italiana com en escenaris oberts en un sentit semblant a l'examinat a la nota número 5.

12. *El més feliç dels tres*, de Labiche. Direcció de Jaume Melendres i escenografia d'Andreu Raval. Estrenat per la companyia Teatre de Sants el 1982.

13. Vegeu «Estudis Escènics», número 23, J. MELENDRÉS, *Escenificar Labiche, elogi de l'apart*.

sió del context escènic a la realitat queda ben clara en el disseny de l'entorn dels personatges: l'escenografia atorga al saló d'un pis burgès quelcom tan improbable com dos escalfapanxes. Tanmateix, serà el seu bon ús durant l'acció allò que decidirà la seva pertinència; també pel que fa al canapè que ocupa el centre de la sala que esdevindrà cèntric amagatall, el rellotge de paret que descobrirà un doble fons i el retrat penjat a la paret que resultarà que amaga un altre retrat al seu revers, per posar alguns exemples.

El conreu de l'apart i l'afecció d'aquestes dramatúrgies a l'amagatall sovintegen la provocació de situacions escèniques on els personatges també poden exercir amb impunitat l'ofici d'espectador sense sortir de la ficció. Observacions impunes pel forat del pany, o a través d'uns prismàtics, per una finestra o darrera d'una planta, que els personatges puguin fer d'un objecte o d'un altre personatge, en aquest cas invisible per a l'espectador, afegeixen un ric component imaginari al triangle del reconeixement de les expectatives situacionals. Tot això afegit a l'incessant tràfec de personatges i objectes i a la finalitat còmico-didàctica pròpia del gènere.

Veiem com objectes i personatges poden, en aquest context, arribar a competir pel que fa a qui serà el portador del paper essencial de cada situació. En una escena d'*El més feliç dels tres*, apareix un personatge amb un regal, una ampolla de licor que col·loca damunt el relleix d'un dels escalfapanxes. Més tard, arribarà un altre personatge amb un regal idèntic que col·locarà al costat de l'anterior. L'eventual curiositat que provoca aquesta coincidència en tots els personatges que participen en aquesta situació porta també l'espectador a interessar-se tant pel desenllaç d'aquesta contingència objectual com pel motiu de la visita dels seus introductors. L'espectador reconeix de seguida si els personatges que van arribant és la primera vegada que trepitgen aquell lloc o si ja hi han estat abans i els és més o menys familiar. L'actitud que permet tenir aquesta informació sorgeix sovint de l'observació de l'entorn per part del nouvingut. I, viceversa, els usuaris de l'entorn representat aportaran també al triangle de l'espectador el veredict de llurs mirades damunt les coses que porten els nouvinguts.

És clar que quan es dóna el cas que un personatge introdueix un objecte personal animat —una gallina— l'espectador, inevitablement, afegirà a la seva observació l'eventualitat d'una possible reacció imprevisible de l'au. Una perillo-

sa rebel·lió envers totes les lleis de la ficció teatral, capaç d'atreure en un moment tot l'interès de l'espectador.

Però tornem al tràfec d'objectes que té lloc al vodevil de Labiche escenificat per Melendres: l'espectador deixa aviat de preocupar-se de l'hora que pugui marcar el rellotge o de si està aturat, atès que el que en realitat l'interessa del rellotge és la seva eventual utilització de bústia de les correspondències adúlteres que fan avançar l'acció. L'espectador, com els personatges, no dedica gaire temps a fixar la procedència ni els desastres que pugui haver causat un tros de canonada que passeja un personatge, sinó el seu caràcter d'indici d'una presència conflictiva. I així, objecte per objecte. L'eventualitat de la situació de l'utilitatge és en aquesta dramaturgia més important que el seu contingut biogràfic, la seva procedència o la seva destinació. I aquest efecte pot produir-se fins i tot en casos en què la caracterització del personatge depèn en part de la seva relació amb l'objecte.

L'acció és, en aquests casos, una trama de contingències que poden ser causa o efecte de la presència o l'absència i de la permanència o el trànsit dels objectes introduïts en el conflicte. Aquestes contingències exerceixen un efecte còmic infallible. L'espectador veu en la peripècia d'aquests objectes una materialització, quasi una nova codificació, de l'estira-i-arronsa del conflicte. En aquest vodevil, els avatars de l'utilitatge són tan brutalment utilitaris com les paraules i els desplaçaments, gairebé sempre al servei de fer versemblant una situació en fals.

Hom diria que aquí els mòbils dels actes dels personatges no procedeixen de sentiments profunds, de cap ètica ni de cap moral, sinó que més aviat són una necessitat constant que té cadascun de dur les coses al seu terreny. De manera que les coses poden suplir fàcilment els cossos. Un cop l'amant és dins l'armari, l'important és l'armari.

Un cop introduït en l'acció, es pot mantenir el significat de l'objecte per a una funció de dissimulació. Com si el seu contingut semàntic fos una disfressa, una màscara. En definitiva, en un vodevil com *El més feliç dels tres*, els avatars de l'utilitatge arriben a adquirir més importància que el seu mateix caràcter. Tant si han estat introduïts en l'acció amb lògica o sense, presents o absents, mostrats expressament o expressament amagats, marquen el punt del conflicte com un rellotge.

OBLIGACIONS ESCÈNIQUES

Hem parlat fins ara d'objectes que arriben a ser agents de l'acció escènica en intervenir d'alguna manera en els desigs dels personatges. Però l'escenificació pot arribar a independitzar els papers dels objectes de l'entorn inanimat. Un objecte pot ser perfectament coherent en el seu context pel que fa al seu caràcter, però, si la seva introducció i la seva participació en l'acció trenquen la lògica, l'objecte adquireix un relleu inusitat. També pot succeir tot el contrari. L'objecte més exòtic i aliè al context general pot ser introduït amb una justificació tan pertinent que el contrast pot ser d'un ordre gens inusitat. És una qüestió de versemblança, una finalitat de l'escenificació que, en realitat, no coneix els límits.

La capacitat d'un objecte d'erigir-se en agent de l'acció es pot produir, doncs, en un ampli arc entre l'absència de relleu¹⁴ d'un entorn purament indicador d'un ambient i l'aportació d'informació fonamental o d'un paper essencial per a la formulació d'una situació. I de la mateixa manera que un escenificador o un dramaturg mira de no deixar en suspens la peripècia dels personatges, els avatars escènics dels objectes que intervenen en l'acció han de tenir, a més d'una introducció pertinent, una destinació satisfactòria.

Aquesta obligació dramúrgica augmenta la seva importància i alhora la seva dificultat en la mesura que una escenificació s'allunyi de la simple reproducció de l'entorn social.

Quan un objecte assumeix una transposició simbòlica o una determinada utilització metafòrica, rep la responsabilitat de mantenir el contingut del seu caràcter durant tots els seus avatars escènics, atès que està exigint constantment a l'espectador un considerable esforç selectiu de connotacions, no sempre ratificades per la mirada del personatge o per l'ús que se'n fa. Torno a fer servir un exemple extret de l'escenificació de Lluís Pasqual d'*El balcó*, de Genet: les ulleres de metacrilat que fa servir Madame Irma, la mestressa del

14. Recordem el popular i poc casual hàbit dramúrgic que inicia els actes amb la presència d'una minyona passant l'espolsador objecte per objecte. Una guia que al cinema seria el recorregut de la càmera que descriu l'entorn objectual, en aquest cas limitant el camp visual. Un món d'objectes en repòs en el qual potser alguns despertaran per intervenir en els fets.

bordell. Per les seves paraules es dedueix que Madame Irma, a través de les ulleres, veu tot allò que passa dintre del bordell. L'espectador entén el joc i no necessita adjudicar a les ulleres ni un caràcter màgic —no hi veu, realment— ni un valor simbòlic que alludeixi al poder de la mestressa. Tot el context escènic, considerablement metafòric i per tant versàtil, facilita la subtil metàfora de les ulleres. L'objecte és introduït amb prou lògica i el problema que l'escenificació ben segur es va haver de plantejar fou com mantenir amb la intensitat necessària la metàfora de les ulleres.

Quan els objectes assumeixen aquestes transposicions, mantenir la seva força exigeix, més que mai, que les seves aparicions siguin pertinents. L'economia és fonamental. Molt encertadament, en l'escenificació esmentada, les ulleres de metacrilat només s'introduïen quan havien d'acomplir la seva funció: la *madame* només les utilitzava quan es trobava sola en el seu entorn privat.

Crec, doncs, que és obvi que l'escenificació té unes obligacions generals amb els avatars dels objectes inanimats que fa servir. Si hom vol mantenir sense esclatxos el joc amb l'espectador, podríem arribar a la conclusió que fins i tot la seva destinació, com deia abans, o, dit d'una manera més pràctica i prosaica, la seva desaparició d'escena, hauria de ser tan lògica i pertinent com la seva aparició.

Un oblit en aquest àmbit és probable que comporti frustració d'alguna parcel·la del plaer de què l'espectador vol gaudir des de la seva observació privilegiada. Un exemple final per il·lustrar aquest apèndix de les obligacions ens el proporciona una anècdota de l'escenificació de Jaume Melendres de *La importància de ser Franc*, de Wilde.¹⁵ En una de les escenes un personatge femení arrenca i rebrega els fulls del llibre en què estudiava i els va llençant a terra. L'escena següent introdueix un personatge davant del qual cal de totes passades amagar els papers del terra. El personatge els amaga sota la seva voluminosa faldilla, la qual cosa fa que durant tota l'escena no es pugui moure del lloc que ocupa. D'aquesta contingència prové la força còmica de l'escena. Durant un primer muntatge de les escenes, un cop aconsiguïda l'efectivitat escènica d'aquest *gag*, les situacions successives feien que els personatges s'oblidessin de la presèn-

15. *La importància de ser Franc*, de Wilde. Direcció de Jaume Melendres. Estrenat per la companyia de l'Institut del Teatre de Barcelona, el 1983.

cia d'aquells paperots rebregats que romanien al terra del jardí representat. Però quan l'obra es va representar en un escenari amb una inclinació més pronunciada, de sobte, la presència —permanència— d'aquells papers per terra era tan pesant per als ulls de l'espectador que, inevitablement, alterava la recepció nítida de les noves situacions. El lapsus fou solucionat seguint la tònica del muntatge de donar versemblança a tries arbitràries. Melendres afegí a l'escena esmentada una acció de torna: els personatges als quals s'amagaven els fulls rebregats, finalment, els descobreixen i cominen qui els amagava a recollir-los. El personatge ho fa i es veu obligat a mantenir-los comprimits a la mà; ja han desaparegut de terra —dels ulls de l'espectador— però no pas de l'escena: quan els actors surten d'escena, el personatge que duu els papers a la mà els transfereix l'enrabiada del final de la situació i llença la bola als actors sortints. Els paperots van a parar entre caixes sense perdre l'escena ni un gram del seu sentit. La contingència havia estat solucionada i, a més, la situació enriquida.

La hipòtesi dels triangles de mirades amb què opera l'espectador en la interpretació de la relació personatge-entorn, aplicada sistemàticament en el procés d'escenificació, pot ser una excellent comprovació dels missatges que es volen construir. I tot i que aquest treball no hagi sortit d'uns entorns escènics fets d'objectes concrets, reals o reproductius, aquesta teoria és aplicable també al reconeixement dels papers escènics d'objectes inanimats abstractes. I fins i tot dels objectes imaginaris als quals es pot alludir en una pantomima. En un context escènic d'objectes estilitzats o d'objectes abstractes oberts a una interpretació en funció de l'ús que se'n faci, l'espectador pot arribar a elaborar tot un sistema d'associacions funcionals dels objectes per les seves formes i les seves dimensions, per exemple, en una simplificada interiorització de l'estructura de l'univers inanimat de l'entorn social.

A l'escenari, a més de practicar la més estricta imitació de la vida, hom en pot transgredir, en representar-la, tots els axiomes psicosociològics. A l'escenari hom pot contradir comportaments establerts i inventar-ne de nous. I també inventar nous objectes i sistematitzacions desconegudes. Sempre, és clar, que no considerem la representació teatral com un objecte més dels que fan el nostre entorn: si els objectes són mediadors socials creats expressament, el teatre, al capdavall, també es fabrica, s'adquireix i es consumeix.



El balcó, de Jean Genet. El caràcter simbòlic d'un vestit o d'un accessori pot arribar a ser la clau del discurs ideològic subjacent a l'acció. (Foto Ros Ribas.)

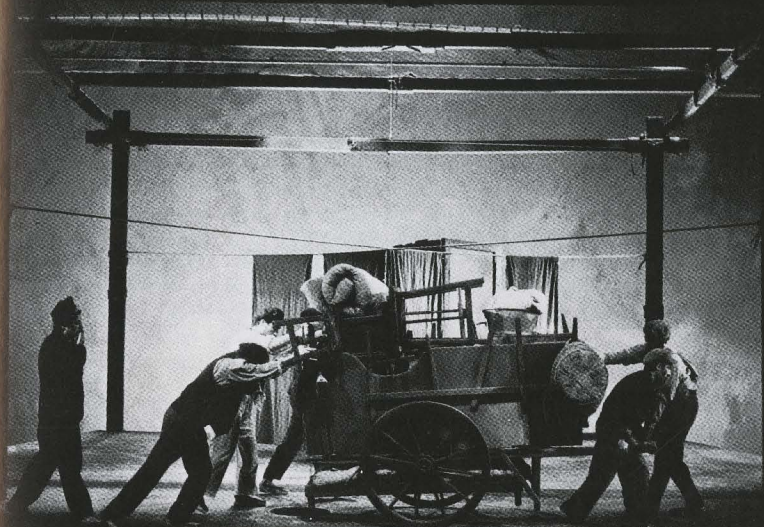


La importància de ser Frank, d'Òscar Wilde. La peripècia escènica dels objectes inanimats ha de trobar la seva versemblança en la lògica de l'escenificació. (Fotos Ros Ribas.)





***El més feliç dels tres*, de Labiche. Els objectes introduïts en l'acció, amb lògica o sense, presents o absents, mostrats expressament o expressament amagats, poden marcar el punt del conflicte com un rellotge.**



Maria Rosa, d'Àngel Guimerà. Els objectes, a més de tenir una utilitat i una funció, són eloqüents exponents socials per la seva conversió en béns. (Foto Ros Ribas.)



Maria Rosa, d'Àngel Guimerà. Els objectes mantenen el seu rol, fins i tot en absència del personatge que l'hi adjudica. (Foto Ros Ribas.)



Maria Rosa, d'Àngel Guimerà. Els avatars d'uns objectes poden ser la clau dramàtica de l'evolució d'una situació dramàtica. (Foto Ros Ribas.)



***Cavall al fons*, de Joan Brossa. La introducció d'un objecte inusitat pot arribar a reconduir el sentit d'una acció escènica. (Foto Quim Boix.)**

RESUMEN

El ser humano mantiene una relación particularmente intensa con todo aquello que le rodea en el tiempo y en el espacio. Tanto el medio natural como el universo inanimado del que se rodea constituyen un formidable interlocutor mudo, causa y efecto de gran parte de su actividad. La gran complejidad estructural y funcional del entorno tiene en su reproducción teatral casi tanta trascendencia como los comportamientos humanos.

La práctica teatral ha creado, tradicionalmente, divisiones gremiales entre decorado, *atrezzo* y utillaje, correspondientes a agrupaciones más o menos sistemáticas de los objetos por tamaños y funciones, dentro de un criterio técnico de separación, durante la representación, de los objetos que deben introducir los propios personajes respecto de aquellos que han de ser colocados en escena por otros medios. Podría en cierto modo decirse que esta tradición mecánica surgida de la práctica se adelanta, en muchos aspectos de sus sistematizaciones, a muchas teorías de los objetos elaboradas modernamente.

Este trabajo, bajo seis epígrafes —«El entorno: del contexto social al contexto escénico», «Función escénica de los objetos», «Reconocimiento del papel dramático de los objetos», «El objeto privado», «El indicio aleatorio» y «Obligaciones escénicas»—, examina dramáticamente la representación del entorno social en base a las diferentes funciones escénicas de los objetos y propone un esquema del funcionamiento del papel dramático de los objetos a partir del estudio de la incidencia de los accesorios personales en la acción dramática de cinco escenificaciones catalanas recientes: *Maria Rosa*, de Guimerà, puesta en escena por John Strasberg; *Cavall al fons*, de Brossa, puesta en escena por Jordi Mesalles; *El balcó*, de Genet, puesta en escena por Lluís Pasqual; y *El més feliç dels tres*, de Labiche, y *La importància de ser Franc*, de Wilde, escenificadas por Jaume Melendres.

RÉSUMÉ

L'être humain a un rapport particulièrement intense avec tout ce qui concerne le temps et l'espace. Le milieu naturel

ainsi que l'univers inanimé qui l'entourent constituent un interlocuteur muet formidable, cause et effet d'une grande partie de son activité. L'énorme complexité structurale et fonctionnelle de l'environnement dans sa reproduction théâtrale a presque la même importance que la conduite humaine.

La pratique théâtrale a traditionnellement créé des divisions corporatives entre décor, *atrezzo* et outillage qui correspondent à des groupements plus ou moins systématiques des objets d'après leurs dimensions et fonctions, dans un critère technique de séparation, pendant la représentation, des objets qui seront introduits par les personnages eux-mêmes de ceux qui seront placés sur scène par d'autres moyens. On pourrait dire que cette tradition mécanique surgie de la pratique devance, à certains égards de ses systématisations, plusieurs théories modernes sur les objets.

Ce travail, sous six épigraphes —«L'environnement: du contexte social au contexte scénique», «Fonction scénique des objets», «Reconnaissance du rôle dramatique des objets», «L'objet privé», «L'indice aléatoire» et «Contraintes scéniques»—, examine dramaturgiquement la représentation du milieu social en accord avec les différentes fonctions scéniques des objets et propose un schéma du fonctionnement du rôle dramatique des objets, d'après l'étude de l'incidence des accessoires personnels dans l'action dramatique de cinq récentes mises en scène catalanes: *Maria Rosa*, de Guimerà, mise en scène par John Strasberg; *Cavall al fons*, de Brossa, mise en scène par Jordi Mesalles; *El balcó*, de Genet, mise en scène par Lluís Pasqual; et *El més feliç dels tres*, de Labiche, et *La importància de ser Franc*, de Wilde, mises en scène par Jaume Melendres.

SUMMARY

The human being maintains a specially intense relationship with everything concerning time and space. The natural surrounding as well as the inanimated universe which surround him are perfect mute interlocutors, cause and effect of a great part of his activity. The structural and functional complexity of the environment has in its theatrical reproduction almost the same importance as human behaviour.

Theatrical practice has traditionally created guild divisions between seating, *atrezzo* and tools, corresponding to more or less systematical groups of objects, according to their size and function, within a technical judgment which, during the performance, separates the objects introduced by the characters themselves from those placed on the stage by other means.

It could be said that this mechanical tradition arisen from the practice is better, in some of its systematization aspects, than many present theories about objects.

This work, under six epigraphs —«The Surrounding: from the Social Context to the Scenic Context», «Scenic Function of Objets», «Recognition of the Dramatic Role of Objects», «The Private Object», «The Aleatory Sign» and «Scenic Obligations»—, examines dramatically the representation of the social surrounding, according to the different scenic functions of objects and proposes a scheme of the working of the dramatic role of objects, from the study of the influence of personal accessories on the dramatic action in five recent Catalan adaptations for the stage: Guimerà's *Maria Rosa*, staged by John Strasberg; Brossa's *Cavall al fons*, staged by Jordi Mesalles; Genet's *El balcó*, staged by Lluís Pasqual; Labiche's *El més feliç dels tres* and Wilde's *La importància de ser Franc*, both staged by Jaume Melendres.

GEORGES BANU

PAISATGE AMB VARIACIONS DE L'ESCENOGRAFIA FRANCESA

Traduït del francès per Mireia Curell

LLOCS DE VERITAT

Ariane Mnouchkine, des que s'installa a la Cartoucherie, tracta el lloc, amb la col·laboració de Guy-Claude François, com un estudi de cinema. A cada espectacle —1789, 1793, *L'Âge d'Or*— correspon una rehabilitació integral del volum dels dos hangars de la Cartoucherie. Aleshores parlem d'*arquitectures efímeres* que fan que el públic, tot i que sigui un familiar del recorregut, de l'embolcall, esperi febrilment un lloc nou cada cop. Sempre un altre. I això li procura un plaer agut perquè allò que és diferent es presenta en el si d'allò que és el mateix. I el públic acaba tenint un dubte: és realment el mateix lloc sempre?

La funció crea l'òrgan i així la Cartoucherie, tot i que originalment era un lloc no teatral, avui acaba per ser assimilat a un teatre. André Engel i Nicky Rieti, en canvi, han radicalitzat aquest procés refusant de lligar-se a un lloc. Per a cadascun dels espectacles, construeixen o descobreixen llocs, cada cop diferents. Llocs que tenen el valor del real, però que la representació, pel seu treball, carrega de valors simbòlics nous. El teatre transforma el lloc i d'aquesta manera la relació que s'institueix entre la naturalesa original del lloc i l'esdeveniment dramàtic acaba tenint sentit. Un

L'espai preocupa amb insistència el teatre francès. Però no ha de deduir-se'n cap coherència ni assenyalar-hi cap via dominant. Això dóna a l'escenografia una llibertat que permet que les preguntes sorgeixin i que les respostes s'inventin sense haver de patir gaire la pressió d'una comanda exterior al teatre ni l'autoritat d'una moda.

Tanmateix, podem constatar que en aquests darrers temps hi ha hagut un canvi de tendència. La desconfiança envers el teatre a la italiana que, no fa més de sis o set anys, semblava adquirida per sempre més ha estat, ara, succeïda per la seva revaluació. Coincideix, és obvi, amb una revifalla d'interès per la imatge i l'allunyament en detriment de la recerca del contacte i de la intimitat amb el públic. Al retorn del teatre a la italiana no correspon, tanmateix, la desaparició dels treballs sobre els llocs no teatrals. La *imatge* i el *teatre* només prevalen sobre el *contacte* i el *lloc*. Hi ha un canvi de prioritats.

LLOCS DE VERITAT

Arianne Mnouchkine, des que s'installa a la Cartoucherie, tracta el lloc, amb la col·laboració de Guy-Claude François, com un estudi de cinema. A cada espectacle —1789, 1793, *L'Âge d'Or*— correspon una rehabilitació integral del volum dels dos hangars de la Cartoucherie. Aleshores parlem d'*arquitectures efímeres* que fan que el públic, tot i que sigui un familiar del recorregut, de l'embolcall, esperi febrilment un lloc nou cada cop. Sempre un altre. I això li procura un plaer agut perquè allò que és diferent es presenta en el si d'allò que és el mateix. I el públic acaba tenint un dubte: és realment el mateix lloc sempre?

La funció crea l'òrgan i així la Cartoucherie, tot i que originalment era un lloc no teatral, avui acaba per ser assimilat a un teatre. André Engel i Nicky Rieti, en canvi, han radicalitzat aquest procés refusant de lligar-se a un lloc. Per a cadascun dels espectacles, construeixen o descobreixen llocs, cada cop diferents. Llocs que tenen el valor del real, però que la representació, pel seu treball, carrega de valors simbòlics nous. El teatre transforma el lloc i d'aquesta manera la relació que s'institueix entre la naturalesa original del lloc i l'esdeveniment dramàtic acaba tenint sentit. Un

sentit que el públic ha de copsar. És la seva «responsabilitat», diuen Engel i Rieti.

Per a *Un week-end à Yaïck* (1977) es va construir, lluny del teatre, un autèntic espai soviètic. Dos apartaments i una plaça pública iguals als que poden trobar-se a qualsevol ciutat de l'URSS. Els actors parlen rus davant els espectadors, conduïts a la plaça com si fossin turistes acompanyats pel guia d'una agència soviètica de viatges. Es troben així al cor mateix del quotidià soviètic del qual han de desxifrar el codi. El que s'està mostrant són famílies soviètiques davant la televisió a l'hora d'una emissió sobre Pugatxev, líder conegut d'una revolta camperola, originari de Yaïck. L'objecte del viatge consisteix, doncs, en la visita d'una llar, visita que, discretament, els personatges retreuen als que acaben d'arribar perquè hi veuen una caució posada pel règim, que es prea dels seus èxits. L'espectador-turista pot comprendre tan bé com restar cec davant aquesta vida que se li revela sense el suport de cap altre discurs. D'aquesta manera, el teatre el posa a prova i el públic, diu Engel, ja no viu per procuració. Deixa de treure «la seva intel·ligència de la intel·ligència dels altres. Així l'espectador és retornat a la seva presència suspecta».¹ D'ara endavant «l'espectador ja no és allà per mirar i sentir, sinó que ha de sentir i mirar a fi d'entendre per què és allà».² Cal que desxifri ell mateix el sentit de la seva presència. L'espectacle el vol sotmetre a aquest examen, ja que «el públic sempre ha estat considerat per sobre de tota sospita. Si l'actor és sospitós de dir-ne més del que en sap, el públic no és pas sospitós de comprendre'n més del que pot. Si el director de teatre, l'escenògraf, el dramaturg són sospitosos de satisfer-se d'idees, no se sospita pas que el públic n'hagi de tenir cap. Allà on es demana a aquells que fan l'espectacle d'interrogar-se honestament sobre els límits de llur saber, es dona un crèdit il·limitat al públic quant a la seva capacitat de conèixer. El públic no és mai retornat a les seves pròpies insuficiències, sinó a les insuficiències de l'escena; això és el que l'autoritza a jutjar».³ L'espectacle, per a Engel, ha de servir de test, fins i tot de revelador.

L'hôtel moderne (1979) realitzat a partir de textos de

1. André ENGEL, *Réflexions d'un metteur en scène sur un public au-dessus de tout soupçon*, a «Cahier-Programme» de l'espectador d'*Un week-end à Yaïck*, pàg. 14.
2. Íd., pàg. 15.
3. Íbidem.

Kafka serà l'ocasió d'una experiència similar. L'espectador es veu convocat a l'entrada d'un sumptuós hotel, després és conduït a una sala on se li presenta un espectacle de *music-hall* que recorda els anys vint i finalment es troba sol en una cambra d'hotel on pot o bé mirar el que està passant al pati de l'hotel, o bé llegir un diari amb informacions sobre Kafka, o bé escoltar el monòleg que un actor-grum ve a recitar-li gairebé a cau d'orella. Una vegada més és la situació el que cristallitza el projecte de l'espectacle, el seu discurs. A la fi, un grum condueix autoritàriament els espectadors a través del subsòl, on veuen uns guardians amb gossos, uns éssers humans estranys, abans de llençar-los al carrer. Com unes deixes. Ells, que al començament han estat rebuts amb tots els honors. Fins i tot hi havia una música triomfal i un tapís vermell! Per a *L'hôtel moderne*, Engel i Rieti descobren un lloc que tracten com una escenografia on l'espectador i el seu trajecte tenen un sentit. On són ells qui parlen.

El darrer treball significatiu d'Engel en aquest sentit fou *Dell'inferno* (1981), muntatge de textos a partir del viatge de Dante. L'espectador agafa un tren vell que l'espera a l'estació i que el du a un indret desconegut, lluny de la ciutat. Allà és conduït cap a un immens terreny buit que encara du les marques de la guerra, dels campaments. Filferros espinosos, projectors. En un segon temps, els homes i les dones separats —igual que Dante i Beatriu— es troben a l'interior d'un immens hangar amb el terra tot cobert d'aigua. Un llac en una fàbrica. Amb peixos, petxines, taques d'oli: aquest llac sembla ser allà des de sempre. Engel introdueix el moviment del públic, ja que, assegut sobre els raïls que estiren joves comedians, els homes travessen el llac sota l'esguard de les dones immòbils. Després, homes i dones es reuneixen a l'antiga cambra de bany dels obrers, amb lavabos bruts i vidres trencats. Així, després d'haver experimentat la dimensió mítica del lloc —conseqüència del treball escenogràfic— s'entra en contacte amb la història real del lloc. Les dues dimensions es conjuguen. Així que l'espectacle s'acaba, els personatges, vigilats per guardians que impedeixen que fugin, resten aïllats a l'altre costat del mur —deu ser el record de l'altre mur, el de Berlín, que tant ens commou?—, mentre els espectadors tornen a agafar el tren cap a París. L'experiència que cadascun ha conegut recorda l'experiència de la «zona» de *Stalker*, el film de Tarkovski, i com allà som guiats per un *stalker*, que aquí és Virgili.

Engel i Rieti volen que el públic no quedi exclòs, que s'impliqui i que copsi el valor d'una aventura com aquesta, en la qual un lloc, i en cap moment una imatge, poden fornir-nos l'ocasió. Lluny del teatre es posen en escena esdeveniments que l'espectador recorda com una aventura biogràfica i, d'aquesta manera, tot el que fou experiència directa passa per la memòria. Preserva i enriqueix l'esdeveniment teatral viscut. Viscut, realment, i no pas observat.

IMATGES ESTRANYES

Ja fa un cert temps que René Allie, pintor i escenògraf, col·laborador de Roger Planchon, proposà de substituir l'antic dispositiu transformable —«la màquina de representar»— que segueix el desenllaç dels esdeveniments per la imatge estable— «el paisatge mental»—,⁴ que manté unes relacions allunyades amb l'esdeveniment però que, per la seva mateixa fixesa, impregna l'imaginari de l'espectador. Aleshores no hi ha ni il·lustració ni acompanyament de l'acció: tot cristal·litza sobre una imatge. A mesura que l'anem mirant esdevé com el terme d'un diàleg continu amb l'univers representat. El «paisatge mental» representa sobre l'escenari francès, des de la seva aparició, l'aportació dels pintors.

Un precedent cèlebre del qual Cocteau fou l'iniciador —és ell qui va tenir la idea de dirigir-se a Picasso per demanar-li els decorats— no ha quedat pas sense conseqüències en el teatre francès. I, des de fa uns anys, els directors de teatre tornen a acudir als pintors. Pintors cridats per llur univers i també per llur desconeixement de les exigències de l'escenari. D'aquí vénen, sembla, la llibertat més gran que observem en llurs decorats, la violència que s'exerceix sobre els caràcters adquirits de l'escenari. El pintor és l'estranger que es fa venir per revifar el que els costums volen bloquejar.

Si a Strasbourg, Engel i Rieti, per tal de fer trontollar la percepció de l'espectador, han habilitat llocs lluny del teatre, Jean-Pierre Vincent, en canvi, s'ha adreçat per a això als pintors. A Jean-Paul Chambas, en particular. Vincent, en

4. René ALLIE (entrevista amb), *De la machine à jouer au paysage mental* (converses recollides per J. P. Sarrazac), en «Travail Théâtral», núm. 28-29/juliol-desembre 1977.

voler treballar sobre *Dimanche* (1976) de Michel Deutsch, peça relacionada amb el «teatre del quotidià», proposà a Chambas, que aleshores pintava escenes de família, interiors, que empenqués una reflexió sobre França. L'encontre es produeix, doncs, per la iniciativa de l'home de teatre que revela en l'obra plàstica la possibilitat d'una comunicació. És interessant assenyalar que, des d'aleshores, gairebé tots els pintors invitats aquests darrers anys a treballar en el teatre provenen de la *nova figuració*. Més que la factura és, doncs, el motiu allò que atreu el director de teatre. Hi descobreix instants de vida, cossos, postures. És més aviat sobre aquest terreny que sobre el d'un llenguatge plàstic on pot produir-se l'acord.

Els pintors en el teatre no actuen en cap moment com a escenògrafs atents a l'obra. Titina Maselli subratlla el fet que el que se li demana com a pintora és una «contribució absolutament autònoma en la traducció en imatges del pensament de l'autor».⁵ Considera que l'escenògraf se sotmet als imperatius de la necessitat mentre que només el pintor pot retrobar els valors del gratuït: «El decorador tradueix el text, el formula plàsticament d'una manera útil. La categoria d'útil no entra en el cap d'un pintor.»⁶ I conclou amb un orgull poc dissimulat: «El decorador respon a una utilitat, el pintor elabora una orientació.»⁷ Aquesta orientació resulta en primer lloc del fet que el pintor rebutja l'abandonament del seu univers. D'altra banda, els pintors funden la intuïció en forma d'apropament privilegiat, i d'aquesta manera preserven una distància important entre la proposició plàstica i el text a representar. Jean-Paul Chambas afirma que els seus decorats de teatre no tenen en compte el text sinó més aviat el projecte de posada en escena. (La situació ja no és la mateixa amb els decorats d'òpera, que no es defineixen mai en relació al llibret sinó en relació a la música que hem de considerar.) El decorat és, per tant, el resultat de la conjugació entre una obra pictòrica i l'esperit d'una recerca teatral. Sigui com sigui, els lligams serien sempre més distesos que entre l'escenògraf i el director de teatre. El pintor Gilles Aillaud, que col·labora amb Klaus Michael

5. Titina MASELLI, *Le caillou et l'éventail* (converses recollides per Giovanni Jappolo), en «Opus Internacional», núm. 84/primavera 1982, pàg. 28.

6. A *Entretien avec Titina Maselli*, a «Théâtre/Public», núm. 31/febrer 1980, pàg. 35.

7. Titina MASELLI, *Le caillou et l'éventail*, op. cit.

Grüber i Jean Jourdeuil, ho confessa clarament: «Si sóc útil al director de teatre és en la mesura en què el que li proposo és completament estranger.»⁸

Els pintors componen imatges globals, vastes, que d'entrada tenen en compte la totalitat del volum de l'escenari. Des del començament apareixen en llur integritat, i l'espectador que, durant l'espectacle, se les mira acaba per ser-ne penetrat. És important assenyalar que tots els pintors s'integren en el lloc teatral tradicional i que no discuteixen mai la frontalitat. Ben al contrari, fins i tot en fan la relació privilegiada amb l'espectador; en troben la prova en el fet que l'única determinació teatral reconeguda pel pintor és el marc d'escena, equivalent al marc de la tela pintada. Ja que, d'altra banda, el pintor no creu que hagi de tenir en compte cap altra dada de la pràctica teatral. El decorat, per a ell, ha de mantenir la llibertat del quadre, ni més ni menys. El públic, tot mirant l'escenari, veu una obra plàstica assetjada temporalment per éssers vius. «Els meus decorats no són mòbils, es manipulen en una sola massa. Són volums fixos a l'interior dels quals l'acció es desenvolupa»,⁹ declara Arroyo. I Gilles Aillaud, gairebé en el mateix sentit, reconeix que, «si un pintor s'ocupa de teatre, té la tendència a pensar-hi prescindint dels actors (...) pensar les coses en termes plàstics és pensar-les de manera que es bastin a si mateixes».¹⁰ L'escenografia dels pintors es transforma gairebé en una regla de reuig de l'acord inicial sobre els determinismes imposats per la seva especificitat. Per a un espectacle consagrat a Rabelais, el pintor Henri Cueco recorda que «havia estat acordat que de tota manera la imatge escollida pel decorador existiria com una exigència de partida, com un element constitutiu de l'obra».¹¹ Apellant als pintors, el director de teatre vol trencar amb les exigències habituals per imposar-se com a punt de partida una imatge inicial a partir de la qual s'ha d'organitzar la representació. En aquest canvi de jerarquia també hi veu la possibilitat de renovar el procés de treball: *la imatge es planteja*, igual que una regla matemàtica, *com a dada incontornejable*.

8. A *Entretien avec Gilles Aillaud*, a «Théâtre/Public», núm. 31/ febrer 1980, pàg. 29.
9. A Gerald GASSIOT-TALBOT, *Arroyo sur scène*, a «Opus International», *op. cit.*, pàg. 25.
10. A *Entretien avec Gilles Aillaud*, *op. cit.*
11. Henri CUECO, *Le passage à l'acte*, en «Opus International», *op. cit.*, pàg. 34.

D'on ve aquest interès per les proposicions dels pintors? Per les seves estranyeses? Sortits de la continuïtat d'una elaboració d'artista, de l'atzar de les invencions lliures i de les referències a les obres, aquests decorats se'ns apareixen com d'altres espais, desconeguts, completament imaginaris. Els pintors ja no vénen al teatre com abans per tal de fer trontollar el domini del naturalisme, sinó més aviat per tal de trencar una relació massa determinista que el director de teatre ha instaurat entre l'obra i l'escenògraf. Quan els decorats ens satisfan, és per la distorsió que introdueixen, per l'esquerda que sorgeix entre allò escrit i allò visual. Tornen a donar al teatre una dimensió enigmàtica. Jean-Paul Chambas confessa no voler «explicar res amb els seus decorats. Un decorat té essencialment la virtut interrogadora».¹²

Els pintors es neguen a consagrar-se al teatre. Hi han vingut —ells mateixos ho diuen— per atenuar un sentiment de solitud, per inscriure's en aquesta urgència que sempre és el teatre. Allà, tot pertanyent a una comunitat passatgera, l'artista es veu com si fos necessari, se sent cridat per respondre a una pregunta imperativa, aquí i ara. Només hi ha resposta quan hi ha pregunta, però per a un pintor això pot ser signe de crisi, confessió de drama. El pintor reclama un interlocutor i, durant un instant, sent la necessitat irreprimible de passar del monòleg al diàleg, per molt limitat que sigui. «El desig de sortir de les exigències del cavallet»,¹³ reconeix Aillaud. Però al mateix temps el pintor vol que això resti un simple accident de recorregut, un episodi. Altrament, s'arrisca a deixar-se assimilar per la pràctica del teatre i, per força, a perdre les seves exigències, a afeblir els seus batzacs d'*estranger. Esdevé familiar*. Des d'aleshores, l'elecció inicial del seu art perd radicalitat i les mateixes raons per les quals ha estat cridat per la gent de teatre desapareixen. «S'ha de participar en una acció teatral com es participa en un atemptat, triant amb molta cura els llocs, els companys, les condicions. S'ha de mesurar, rebutjar, no fer-ne una professió.

12. A *Entretien entre Jean-Paul Chambas et Anne Tronche*, en «Opus International», *op. cit.*, pàg. 22. Vegeu també «Alternatives Théâtrales», núm. 12-13/juliol 1982, número consagrat a l'escenografia.

13. Cal assenyalar la manca d'interès a França per la inserció del vídeo al teatre. Fora d'algunes temptatives marginals de Ligeon-Ligeonet o dels intents, considerats com a insuportablement a la moda, de Hans Peter Cloose, director de teatre alemany que treballa a França, el vídeo no interessa gens.

El teatre és per a mi un luxe»,¹⁴ diu Arroyo. El luxe, per la seva inutilitat, s'escapa dels perills de la domesticació, de l'amansiment.

D'alguna manera, el recurs als pintors va unit a la recerca de nous llocs. En el fons es tracta sempre de la mateixa voluntat de cercar... lluny del teatre espais o artistes que li siguin estrangers. Els descobridors de llocs inhabituals posen en dubte la imatge en el teatre i és per aquesta raó que abandonen l'edifici teatral. Els pintors, en canvi, reconeixen les lleis de l'edifici habitual, però pertorben tots els altres costums. L'*altre lloc* —d'una pràctica o d'un espai— és, per tant, convocat per atacar el teatre. La seva percepció.

ARQUITECTURES UTÒPIQUES

A través del temps, Patrice Chéreau i Richard Peduzzi han imposat un univers. Amb els seus contactes. Les seves represes. Allà, l'escenògraf i el director de teatre conjuntament arriben a una visió de l'espai que, tot afirmant una identitat, que es pot reconèixer cada cop, té en compte la continuïtat de les obres. D'entrada, Chéreau ha reconegut l'escenari a la italiana com un espai tancat, com un volum a l'interior del qual s'alcen sempre arquitectures imaginàries. Peduzzi construeix parets de totxos, façanes de cases, columnes, proveïdes d'una verticalitat vertiginosa, pròpia del seu món. Tot és dret, alt, i el personatge sembla més petit, perdut entre aquestes arquitectures alhora identificables i desconegudes. Restes d'un món pròxim i llunyà.¹⁵

Si en *La dispute* (1974) de Marivaux encara hi havia una coexistència natura/arquitectura —davant, parets transversals i, darrera, arbres—, més tard, progressivament, tot ha estat sotmès a l'ordre de l'arquitectura. Peduzzi i Chéreau han acabat per concloure que «la natura procedeix de les mateixes lleis que l'arquitectura»¹⁶ i que una muntanya so-

14. A Gerald GASSIOT-TALBOT, *Arroyo sur scène*, op. cit., pàg. 27.

15. Vegeu Patrice Chéreau, llibre de fotos de Nicholas Treatt (no aparegut encara).

16. Richard PEDUZZI, «Construire ma peinture», a *Histoire du «Ring»*, París, Robert Laffont, 1980, pàg. 205. També és significativa la confessió de Peduzzi, que, pintor ell també, després d'haver constatat la impossibilitat de partir de la natura prefereix d'ara endavant partir de l'obra escrita. Aquesta

bre l'escenari ha de tenir necessàriament la forma d'una arquitectura (d'altra banda, a Peduzzi li agrada de citar una frase de Novalis: «La natura és una ciutat màgica petrificada»). El seu somni és el regne de la verticalitat i de l'ordre en la caixa òptica. Peduzzi —ho confessa— es considera «més feliç que els arquitectes utòpics del segle XVII, perquè gràcies a posades en escena les [seves] utopies es realitzen».¹⁷

Les solucions de Peduzzi només poden acomplir-se per la intervenció de Chéreau. I potser enlloc més que a Bayreuth, quan es féu el treball sobre la *Tetralogia* (1976), aquest univers no s'ha representat mai tan acabat. Peduzzi va construir una resclosa sobre el Rin, després el palau de Valhalla —les seves architectures mai no havien assolit unes dimensions semblants—, però tot seguit Chéreau va venir a atenuar allò que hauria pogut semblar massa enorme o pecar de gegantisme. Chéreau utilitza el fum, el clar-obscur, que, junts, submergeixen les construccions en la incertitud. Es veuen a penes, s'endevinen, però se sap que són allà. Submergides en l'ebullició dels vapors o en la fosca, aquestes architectures imaginàries es carreguen amb la força de les ruïnes. S'escapen de la categoria monumental. Chéreau projecta l'ombra sobre les construccions que Peduzzi ha erigit. I allò que l'esguard descobreix és justament la complementarietat amb la qual els dos artistes han fet llur mode de treball. «Construïa els meus volums i els meus laberints —escriu Peduzzi— i Patrice construïa les seves ombres i llums (...). Amb els pinzells mirava de retrobar la immensitat (...) Patrice amb els projectors s'esforçava a portar la calor, la transparència a la frescor de l'aire.»¹⁸ Ens cal aquí assenyalar la importància que Chéreau i Peduzzi atorguen a la llum. Ja no aïlla el comediant, sinó que, al contrari, compon un ambient unitari on, com en les pintures nòrdiques, éssers i coses neden plegats. La il·luminació d'André Diot hi introdueix, d'altra banda, el moviment del temps, i així, en aquest món arquitectònic imaginari, les hores s'escolen, el sol es pon i la lluna s'alça cap amunt. La llum segueix la corba del temps, situant-se en una relació gairebé autònoma

inspira les seves visions, que, tanmateix, no perden una certa autonomia.

17. A *Rencontre avec Richard Peduzzi*, «L'Âne», núm. 5/maig-juny 1982, pàg. 44, converses redactades per François Regnault.

18. Richard PEDUZZI, «Construire ma peinture», *op. cit.*, pàg. 206.

amb l'acció; però, alhora, participa plenament en la constitució de la imatge escenogràfica en el seu conjunt.¹⁹

Les escenografies de Peduzzi inquieten per allò que François Regnault, col·laborador de Patrice Chéreau, anomena llur «estranyesa familiar», ja que, diu, «sé on sóc, però allà on sóc no sé on és». Com podríem definir millor aquest efecte de reconeixement d'un lloc que no arribem a situar en el món? Peduzzi materialitza un *arquitectònic imaginari*. Es limita a l'escenari, que apareix com «un lloc real voltat del no-res».²⁰ El decorat és com una illa sense la menor prolongació hipotètica en els bastidors i la capsa es tanca sobre si mateixa. Resta aïllada per sempre més de l'altre costat i, per arribar-hi, com en *La dispute*, sempre s'ha de travessar la fossa que la separa del món.

Roberto Plate, escenògraf d'origen argentí, després d'haver-se consagrat, durant molt de temps, a la pintura, torna a l'escenari. I també ell atorga un privilegi a la presència de l'arquitectura, una arquitectura que és el resultat de la projecció d'una vasta memòria retrospectiva. Aquesta vegada l'arquitectura s'assumeix com a monumental: columnes gegants de les quals només veiem la base, parets tan altes que sempre sobreixen del marc... Es pot veure en Plate un gust per l'arquitectura majestuosa que el teatre s'acontenta de suggerir per deixar que s'acompleixi en l'espai imaginari dels bastidors. Les architectures de Plate han sortit de la tensió entre l'amplitud de la imatge projectada i la retallada imposada pel marc. Sempre treballa sobre la conjugació del que és visible en l'escenari i el que és invisible en els bastidors, de la ratlla i dels punts suspensius que la continuen fins a l'infinit.

J. L. Vergier, col·laborador de Georges Lavaudant, també fa servir la referència a l'arquitectura, però es diferencia de Peduzzi i de Plate pel recurs a les figures de l'imaginari urbà modern. Vergier no es remet ni al palau, com Plate, ni a la utopia, com Peduzzi. Retalla trossos —mai tot el conjunt,

19. Darrerament, des de *Hamlet* especialment, Antoine Vitez s'interessa per la llum. En col·laboració amb Yanis Kokkos, l'illuminador Patrice Trottier pren distàncies en relació a aquest treball sobre el temps, que s'ha tornat massa estereotipat, per treballar l'escenari com un espai plàstic on actuen ombres, clar-obscur. La llum ja no designa un cicle, sinó que segueix la fluïdesa de l'obra i intensifica el poder de l'espai.

20. François REGNAULT, «Quel est ce lieu? Où est ce lieu?», a *Histoire du «Ring»*, op. cit., pàg. 192.

sinó una part— de les arquitectures que ens són visualment familiars. Així, per a *Les géants de la montagne* de Pirandello (1981) reconstrueix un tram del pont de Brooklyn; igualment per a *Puntilla et son valet Matti* (1979) agafa un tros d'autopista que no du enlloc. També Vergier rebutja la presència de la natura a favor de la construcció, de l'arquitectura.

Les arquitectures teatrals permeten el reconeixement i provoquen la sorpresa, perquè les imatges que proposen, per bé que tinguin un aire objectiu, afirmen un univers personal. Les arquitectures en el teatre francès no copien el món: somien tot recomponent els elements de les seves construccions passades o recents.

L'ARQUITECTURA-DECORAT

L'arquitectura no sols serveix de matèria escenogràfica, de vegades fins i tot esdevé escenografia. Peter Brook, quan va descobrir les Bouffes du Nord, hi va reconèixer un lloc de tanta potència que s'erigeix tot sol en decorat. En el fons, l'arquitectura de les Bouffes serveix de matriu escenogràfica als espectacles de Brook i cadascun d'ells aporta una mínima transformació sobre el fons de continuïtat. Per a Brook, el lloc teatral funciona alhora com a decorat i com a edifici. Això suposa una renovació limitada per a cada posada en escena, que exclou la radicalitat d'Arianne Mnouchkine i Guy-Claude François, les *arquitectures efímeres* dels quals remodelen cada cop el lloc teatral. Brook afegeix una passarella sobre la paret del fons, modifica la retallada de les grades —pot haver-hi dos o tres passadissos— o bé obre una fossa profunda darrera l'escenari. Això no afecta essencialment el lloc, no es tracta més que d'una variació. Per a Brook, el plaer de descobrir no exclou el plaer de retrobar: coexisteixen. Allò que canvia d'una manera més patent segons els textos representats és el terra. Cobert de sorra per a *Carmen* i *Les Iks*, revestit de tapissos per a *La conférence des oiseaux* i *La cerisaie*, deixat ben nu per a la primera part de *Timon d'Athènes*, per a *Ubu* o el final de *La cerisaie*, i, finalment, marcat per la figura iniciàtica de l'hexàgon per a *Mesure pour mesure*, s'adapta a les obres com si els actors necessitessin aquesta modelació del contacte que tenen amb la superfície sobre la qual actuen i com si els espectadors

necessitessin un índex plàstic que marqués el pas d'un text a un altre.

Per a Brook, la utilització de l'arquitectura del teatre —una arquitectura usada, treballada, pel temps— com a suport escenogràfic s'inscriu en un projecte estètic on no hi ha cabuda per a allò que és fals i artificial. L'arquitectura hi aporta la garantia de la construcció, una construcció que mai no s'ha sospitat que fos fictícia o il·lusòria. Els espectacles de Brook a París investeixen no sols un lloc fora del teatre, sinó el teatre mateix, aquest cop, com a lloc de debò. Aleshores depèn, simultàniament, de l'arquitectura i de l'escenografia: d'aquesta ambigüitat prové l'atractiu de les Bouffes. Ja no són mai més assumides com a tals excepte a *La cerisaie*, on Brook assimila a la casa dels mestres tot el teatre sencer. Quan, vençuts, se'n van, les portes es tanquen darrera d'ells mentre que nosaltres, espectadors, ens trobem tancats juntament amb Firs.

En el costat oposat, Antoine Vitez i Yannis Kokkos, a la sala polivalent de Chaillot, conceben l'escenografia d'un teatre a la italiana. Yannis Kokkos disposa el públic de cara, l'envolta d'envans de vidre en els quals es reflecteix igual que els comedians, construeix diverses entrades daurades que recorden el fast dels grans teatres i reinstaura una immensa cortina vermella. El vermell i l'or. Així l'escenògraf desborda l'escenari i realitza un lloc, o més aviat un estat, «l'estat del teatre», de la mateixa manera que es parla de l'estat d'ànim. L'escenografia retorna a l'edifici, però no el vol pas imitar: només tendeix a provocar una experiència similar a la que és pròpia del teatre a la italiana. Antoine Vitez, per tal de retrobar l'esperit de la tradició, ressuscita la memòria del teatre, la de l'escenari així com la de la sala.²¹

Per als *Paravents* (1983) de Jean Genet, Chéreau i Peduzzi, adeptes de la sala a la italiana, volen trencar radicalment la seva autoritat. Tanmateix, no abandonen l'edifici, sinó que en refan l'interior. Tota la sala és reconstruïda com una vella sala de cinema de barri, aquesta mena de sala on es veien pel·lícules del temps de la guerra d'Algèria de la qual parla l'obra de Genet. La frontalitat persisteix, però subvertida per una multitud d'accions que envaeixen la sala, la pertorben, la sacsegen: s'actua pertot arreu. Abans, per a Chéreau

21. Sota la força d'aquest exemple, s'expliquen diversos intents d'aquest estil: el decorat és un teatre a la italiana o, més aviat, una reconstitució imaginària.

els dos mons, sala i escenari, semblaven estar perfectament diferenciats.

Peduzzi dona a aquesta escenografia l'aparença del real i la sala sembla realment un lloc no teatral. On som? He de confessar que no comprenc el sentit d'aquesta confusió. Per a Brook i Vitez, d'una manera diferent, l'edifici i l'escenografia coexisteixen, es fan veure simultàniament. El que varia són les prioritats: per a Brook és l'arquitectura el que va davant, per a Vitez hi va l'escenografia. En canvi, per a Chéreau aquesta doble dimensió desapareix i ens trobem en un teatre perfectament transvestit en un lloc no teatral, i res no ens permet d'endevinar el seu desplaçament de natura i de funció.

En aquestes iniciatives, retrobem la mateixa voluntat de repensar l'edifici teatral, escenari i sala conjunts, pel projecte escenogràfic de l'espectacle. El que Mnouchkine feia en un hangar ara es fa en un teatre i d'aquesta manera se sorprèn el públic perquè es troba implicat en experiències reservades ordinàriament als llocs no teatrals.²²

LA TRADICIÓ I EL DECORAT ÚNIC

Antoine Vitez va muntar, l'any 1979, quatre peces de Molière com si fossin representades per la mateixa companyia de Molière a fi de fer evidents els vincles que els uneixen així com les modificacions d'una escriptura. Aleshores, amb Claude Lemaire, conduït per la mateixa lògica del seu projecte, Vitez torna a l'antic principi del decorat únic. Un sol palau pintat cobreix el fons de l'escenari, mentre que sobre l'escena només hi ha una taula i dues cadires. Vitez s'apassiona per la tradició de l'escenografia occidental, els inicis de la qual se situen entre la fi del segle XVI i el començament del segle XVII, i a fi de copsar l'esperit d'aquesta tradició sacrifica el principi fundador de la posada en escena moderna: a cada obra el seu espai. Pren algunes dades concretes de la tradició teatral occidental, que durant molt de temps ha fet representar moltes obres en decorats fixos: el

22. Trobem un bon nombre de treballs que es refereixen al mateix projecte que consisteix a refer completament l'interior d'un teatre a fi de crear el vertigen de la il·lusió de ser en un lloc no teatral.

palau a voluntat o el *jardí a la francesa*. El que compta aleshores és el conjunt i no pas l'obra única, exemplar. La recerca de la tradició condueix Vitez cap al que fou una de les opcions més originals del seu treball durant les darreres èpoques: el *decorat únic*. És només en aparença que aquest projecte està relacionat amb l'arqueologia del teatre, ja que no es tracta de cap manera d'una reconstitució, sinó més aviat de la visió imaginària de l'antic teatre francès. Vitez tracta els clàssics com uns objectes estranys, trencats, «galions englotits» dels quals avui a penes reconeixem l'ús. En efecte, el que mostra el decorat únic, igual que els vestits, és el temps, la distància, mentre que els cossos que esclaten, giravolten, afirmen una vitalitat d'interpretació, ben actual. La interpretació fa contrapunt amb l'espai.

Installats a Chaillot, Vitez i Kokkos adopten el mateix principi, el decorat únic, però lleugerament transformat d'acord amb la naturalesa de les obres representades. L'any 1981, per a *Faust*, *Britannicus* i *Tombeau pour cinq cents mille soldats* segons el llibre de Guyotat, l'element central serà un bosc instal·lat sobre l'antic escenari de Jean Vilar. A això s'afegeixen lleugeres variacions en funció dels textos, però la recerca del decorat únic persisteix. Serà desenvolupada la temporada següent quan Vitez i Kokkos realitzin l'escenografia-teatre a la italiana per a la sala i tracten l'escenari com un espai blanc el volum del qual es transforma d'una obra a l'altra: hi ha una modulació del blanc que va de *Hamlet* fins al *Prince travesti* de Marivaux. Aquest any, per a *La mouette* i *Le héron* d'Axionov l'estil resta el mateix i el decorat, que recorda imatges teatrals de la fi del segle XIX, vol resoldre una vegada més les qüestions suscitàdes per la sèrie d'obres més que per una obra aïllada. També hi ha un treball sobre la persistència que, tanmateix, no sacrifica les diferències mínimes determinades per l'originalitat pròpia de cada text.

Pel seu costat, Arianne Mnouchkine també s'ha llançat al treball per sèries al voltant de Shakespeare, de qui ha posat en escena *Richard II* (1982), *La nuit des rois* (1983) i finalment *Henry IV* (1984). Mnouchkine, sempre a la recerca de formes teatrals, busca suport en els teatres orientals i en pren certes tècniques: fins i tot les cita a fi de proposar un equivalent de la visió jeràrquica d'aquest univers i indicar, també per aquí, la distància que ens separa de Shakespeare. No és contemporani nostre. El principi de la sèrie i el recurs a Orient menen inevitablement cap al decorat

únic. Mnouchkiné i Guy-Claude François, antics partidaris de l'adaptació integral de l'espai en l'obra, adapten aquest cop per a tots els Shakespeare un mateix dispositiu on només les teles del fons canvien d'una peça a l'altra: suggereixen la tonalitat del text.

La recerca de la tradició sembla conduir envers el decorat únic —dispositiu o escenografia— que relaciona les obres entre si i ajuda a la constitució d'una unitat d'interpretació. El que compta ja no és la novetat, sinó la repetició.²³

EL VER I EL FALS

En l'escenografia francesa hi ha una confrontació entre aquestes dues vies: el *ver* i el *fals*. A través de la relació amb el ver pel que fa a les matèries i a llur tractament, tota una visió escenogràfica està en joc.

Els escenògrafs que alcen arquitectures utòpiques —Peduzzi, Plate, Vergier— criden l'atenció per l'extrema cura posada a la il·lusió del ver. La mateixa bellesa del projecte passa per aquí, perquè juguen amb la tensió entre l'autenticitat aparent d'una arquitectura i el seu aspecte imaginari. Podem, potser, oblidar les arquitectures de *La dispute* i llur sorprenent mobilitat? La sensació onírica de l'escenografia de Peduzzi provenia d'aquest sorprenent producte per la lleugeresa lúdica d'un element que sospitàvem que era pesant. D'altra banda, confessa no saber com expressar la seva joia «davant una proporció que trobem justa, o davant una motllura que tradueix tota la poesia o tota l'agressivitat que volíem donar a una forma».²⁴ Per a Peduzzi el plaer passa per les matèries i el vertigen il·lusionista del qual són la font. Reconeix que «gran part de la força, de la poesia i del misteri d'un decorat de teatre depèn de la cura aportada en la seva realització».²⁵ Sense això no hi hauria cap possibilitat d'arribar al seu somni darrer: «Donar tanta transparència al formigó com la que hi ha en una natura morta de Chardin

23. El procediment es va estenent. Recentment Anne Delbee acaba de muntar quatre peces de Racine en el mateix decorat. ¿Deu seu el record dels quatre Molière el que ha originat aquest treball? Segurament.

24. Richard PEDUZZI, «Construire ma peinture», *op. cit.*, pàg. 180.

25. *Id.*, pàg. 197.

i la mateixa proporció de fragilitat.»²⁶ Finalment, allò de què es tracta és construir sobre l'escenari arquitectures de tres dimensions que tinguin la lleugeresa de les teles. Això permet parlar a través de les formes i dels ordres —a Peduzzi li agrada dir ordre arquitectònic i ordre de vida— ja que, sobre l'escenari, caldria «que un capitell corinti fes plorar».²⁷ Per aquesta raó l'incert de les matèries ha d'estar sempre unit a la perfecció de les proporcions.

Plate, igualment, es preocupa de l'exactitud de les matèries, perquè, sense això, l'amplitud de les seves arquitectures acabaria tenint un punt ridícul. Les vastes columnes dels seus decorats fascinen perquè fan creure en l'autenticitat del marbre, dels materials rars. De la mateixa manera, per a Vergier és important d'arribar a una immensa precisió de les matèries, dels fragments arquitectònics que fa servir amb predilecció. Gildas Bourdet, director de teatre-escenògraf, dóna una gran importància a la veracitat de les seves matèries sobre l'escena. Confessa, però, «el plaer, la gran joia que sent actuant entre el ver i el fals. M'agradaria molt que el decorat provoqués una reacció que fes que els espectadors s'enfilessin a l'escenari per veure si és de veritat o és fals».²⁸ Els espais que construeix parteixen d'imatges que retornen al real —o si més no les suposem com a tals—, però, per a la teatralitat de la interpretació, evita l'escull naturalista: la imatge, aleshores, es subverteix pel joc.

Alguns escenògrafs, per a algunes obres més o menys pròximes al teatre del quotidià, han reproduït sobre l'escenari veritables episodis de la vida que tenien un efecte real, aquest cop encara més reforçat per la interpretació. *Charcuterie fine* (1980) de Charles Tilly, en la posada en escena de Michel Hermon, resta l'exemple més ressonant, ja que allà tot és real, des de l'aigua que s'escola de l'aixeta fins a la llonganissa que hom menja o els objectes que hom manipula. La influència de l'hiperrealisme resta indiscutible. Acostant-se a aquesta manera de fer —però des d'una altra perspectiva—, Nicky Rieti va concebre per a un espectacle de Jean-Pierre Vincent consagrat a la justícia un decorat que reprèn exactament la imatge d'una sala del Palau de Justícia de Strasbourg. L'espectacle, basat en la retranscripció de les audièn-

26. A *Rencontre avec Richard Peduzzi*, op. cit.

27. *Ibidem*.

28. Citat per Anne-Françoise BENHAMOU i Isabelle MASSENET, *Gildas Bourdet - Attention aux détails*, a «Alternatives Théâtrales», op. cit., pàg. 35.

cies, refà en el teatre l'espai d'aquesta experiència de vida sense introduir, però, cap comentari exterior. Només la seva presència en escena podria tenir sentit. Quan es vol restituir una imatge de la realitat, el tractament de les matèries, és obvi, mira sempre de reforçar aquest efecte.

Yannis Kokkos per als textos del teatre del quotidià muntats per Jacques Lassalle-Kroetz, Vinaver, Kundera— produeix la sensació de realitat, però sempre censurada, controlada pel *marc* del qual l'escenògraf subratlla la importància. A Kokkos li agrada mostrar el marc —té un gust molt fort pel cinema —i així, per aquest treball de composició, presenta la realitat com un objecte que es veu sobre l'escenari. El marc recorda, doncs, l'existència del teatre allà on podria haver-hi un contagi mimètic massa gran.²⁹

Kokkos compon imatges que apellen a la presència del comediant, ja que, més que cap altre, guarda espai per a ell. Aquí els objectes són rars, les cambres no estan enfarfegades —aquesta elecció també actua com a desrealització de l'escenari— i els actors hi arriben per completar la imatge: no existeix mai tota sola. Treballant sobre la relació buit-ple, Kokkos fa en el decorat un espai que només es realitza amb la presència de l'actor. El nombre reduït d'objectes i l'espai preservat entre ells —no deia Braque que en una natura morta l'espai entre els objectes també ha de ser pintat?— permeten al comediant d'inscriure-s'hi com a element figuratiu que acaba la imatge que, altrament, sense ell, seria percebuda com a inacabada.

El retorn a la tradició —sigui pel treball sobre els clàssics, sigui pel treball sobre sèries— porta alguns escenògrafs, i més especialment Yannis Kokkos, al retrobament de les matèries del teatre d'abans, matèries humils, fràgils, passatgeres: la fusta i la roba. Així és com es construeixen els decorats que, per la seva mateixa materialitat, recorden la història, el temps en què el teatre no construïa arquitectures utòpiques, sinó que s'acontentava designant convencionalment els llocs. Això exigeix que se substitueixin el plàstic³⁰ i la seva malleabilitat per matèries simples, naturals, les matèries que van fer la glòria de l'antiga escenografia italiana. Els volums de les arquitectures són succeïts per decorats en

29. Cf. Daniel BOUGNOUX, *Questions de cadre*, a «Chaillot», núm. 9/1982.

30. A André Engel li agrada de dir: «El polistirè no té història, representa història, però no en té cap», «Théâtre/Public», núm. 27/1979, pàg. 6.

dues dimensions que introdueixen, a través del somni, una meditació sobre la història del teatre. El ressorgiment de la convenció basada en el fals funciona com una crida del temps. El teatre ja no sembla voler dissimular més el seu passat, sinó, ben al contrari, proclamar-lo.³¹

L'EMBLEMA DEL TELÓ

A Anglaterra un dels primers teatres que van fer servir la cortina fins i tot es va dir *The Curtain* (1576). A França, l'any 1610, en un ballet del duc de Vendôme hem sabut que el seu decorat mostrava un bosc i un palau encantat, «tot amagat per una gran cortina». Més tard, l'any 1632, al *Jeu de Paume del Petit Louvre*, un text parla de la funció de la cortina: la tela, hi podem llegir, «s'estendrà davant de tot i, tapant des del punt més alt del sostre fins a terra, mantindrà els assistents en un impacient desig de veure allò que els està amagant».³² La cortina tapa per tal de revelar millor, sorprendre, deixar bocabadat. És per això que fou exclosa del teatre des que s'hi va voler iniciar un diàleg directe fundat més aviat en la interpretació dels actors que en les sorpreses dels decorats.

¿No deia Brook, fa vint anys, que, ara, el teatre ha de mostrar, primer de tot, que no hi ha res a les mànigues per tal de poder realitzar millor el miracle, després, sobre un fons de confiança? A l'època en què Brook escrivia aquestes ratlles es recorria freqüentment al descobriment dels bastidors.³³ Aquests ja no dissimulaven res, es deixaven veure, i així els bastidors apareixien com a espai intermediari que afegeix veritat a l'escena: aquesta veritat prové de llur contigüitat amb el món. En *Les géants de la montagne* (1982) Lavaudant i Vergier desemmascaren els bastidors. Però, progressivament, aquestes darreres temporades, el treball amb

31. És interessant assenyalar la coincidència del teatre i del cinema, també embrancat en la recerca del fals. «Les Cahiers du Cinéma» i «Cinématographe» insisteixen sobre la importància del moviment. ¿No deuen voler, així, el teatre i el cinema resistir-se als mitjans de comunicació de masses i a llur terrible poder de retransmetre la imatge del real?

32. Cf. Jacques SCHERER, *La dramaturgie classique en France*, París, A. G. Nizet, 1959, pàgs. 171-172.

33. Cf. Jean-Pierre SARRAZAC, *Le regard en coulisse*, a «Travail Théâtrale», núm. 27/abril-juny 1977, pàgs. 51-58.

els bastidors —treball de despullament del teatre— es substitueix pel teló— treball de dissimulació. El recurs del teló restitueix a la imatge el seu poder i, alhora, retorna a un model mental determinat del teatre. D'altra banda, el teló intervé com a element de lloc, però també com a participant del discurs escenogràfic de l'espectacle, ja que, sovint, està integrat en el decorat. A *Hamlet*, muntat per Vitez, s'actua amb teló i, per tal d'incorporar-lo millor, encara s'afegeixen més cortines a l'interior de l'escenari: així la cortina recorda contínuament el teatre tot canviant els esdeveniments dramàtics amb allò que ell mateix conté, com un poder de revelar i amagar. Daniel Mesguich, a qui sovint agrada de citar el teatre, també fa de la cortina el seu emblema. A *La dévotion de la croix* (1983) de Calderón fa servir una multitud de cortinetes —no pas la cortineta blanca de Brecht, sinó la cortineta vermella. El teló per a ressuscitar la memòria del teatre només pot ser de vellut! El vellut, tan odiat fa poc temps, apareix avui com un signe del plaer teatral que hom prohibia abans.³⁴

El retorn del teló és simptomàtic del retorn a una imatge del teatre tal com el temps l'ha constituïda. Un teatre de l'imaginari i el secret. Un teatre de l'allunyament i no pas de la proximitat, un teatre del viatge mental i no pas de l'intercanvi immediat, un teatre per a l'espectador solitari més que per a la comunitat.

RÉSUMÉ

La méfiance vers le théâtre à l'italienne a été suivie par sa réévaluation; cela coïncide avec une renaissance de l'intérêt par l'image et l'éloignement au détriment de la recherche du contact et de l'intimité avec le public. Le retour au théâtre à l'italienne, néanmoins, ne se correspond pas avec la disparition des travaux sur des espaces non théâtraux. L'image et le théâtre seulement prévalent sur le contact et la place. Il y a un changement de priorités. Les expériences d'Ariane Mnouchkine à la Cartoucherie, celles d'André Engel et Nicky Rieti, qui cherchent un endroit différent pour

34. Guy-Claude FRANÇOIS, *Comme un salon à l'échelle d'une ville*, dirigé par Guy-Claude François, Planchon et Jean-Pierre Vincent se

RESUMEN

A la desconfianza hacia el teatro a la italiana le ha seguido su revaluación; esto coincide con un resurgimiento del interés por la imagen y el alejamiento, en detrimento de la búsqueda del contacto y de la intimidad con el público. El regreso al teatro a la italiana no se corresponde, sin embargo, con la desaparición de trabajos sobre espacios no teatrales. La *imagen* y el *teatro* únicamente prevalecen sobre el *contacto* y el *lugar*. Existe un cambio de prioridades. Las experiencias de Arianne Mnouchkine en la Cartoucherie, las de André Engel y Nicky Rieti, que buscan un lugar diferente para cada espectáculo, revelan esta corriente. Otros directores como Roger Planchon y Jean-Pierre Vincent se han dirigido a pintores de la «nueva figuración» para sus escenografías. Patrice Chéreau y Richard Peduzzi se han decantado por las «arquitecturas utópicas» recreando lugares que parecen familiares pero que inquietan por su ambigüedad. Para Peter Brook, en cambio, la arquitectura se transforma en escenografía. Antoine Vitez y Yannis Kokkos reconstruyen el «estado del teatro» como si se tratara de un «estado de ánimo». En la escenografía francesa existe una confrontación entre estas dos vías: lo *verdadero* y lo *falso*. La vuelta al telón es sintomática del retorno a una imagen del teatro tal como el tiempo la ha constituido: un teatro de lo imaginario y lo secreto, un teatro del alejamiento y no de la proximidad.

RÉSUMÉ

La méfiance vers le théâtre à l'italienne a été suivie par sa réévaluation; cela coïncide avec une renaissance de l'intérêt par l'image et l'éloignement au détriment de la recherche du contact et de l'intimité avec le public. Le retour au théâtre à l'italienne, néanmoins, ne se correspond pas avec la disparition des travaux sur des espaces non-théâtraux. L'*image* et le *théâtre* seulement prévalent sur le *contact* et la *place*. Il y a un changement de priorités. Les expériences d'Arianne Mnouchkine à la Cartoucherie, celles d'André Engel et Nicky Rieti, qui cherchent un endroit différent pour chaque spectacle, sont un exemple de ce courant. D'autres directeurs comme Roger Planchon et Jean-Pierre Vincent se

sont adressés à des peintres de la «nouvelle figuration» pour leurs mises en scène. Patrice Chéreau et Richard Peduzzi se sont décidés pour les «architectures utopiques», en recréant des lieux qui semblent familiers mais qui inquiètent par leur ambigüité. Cependant, pour Peter Brook l'architecture devient mise en scène. Antoine Vitez et Yannis Kokkos reconstruisent l'«état du théâtre» comme s'il s'agissait d'un «état d'esprit». Dans la mise en scène française, il y a une confrontation entre ces deux voies: le vrai et le faux. Le retour au rideau est symptomatique du retour à une image du théâtre telle que le temps l'a conçue: un théâtre de l'imaginaire et du secret, un théâtre de l'éloignement, et pas de la proximité.

SUMMARY

The distrust of the theatre in the Italian manner has been followed by its revaluation; this coincides with a revival of the interest in image and distance to the detriment of the search for contact and intimacy with the audience. However, the return to the theatre in the Italian manner does not correspond with the disappearance of works about non-theatrical spaces. *Image* and *theatre* only prevail over *contact* and *place*. Priorities have changed. The experiences of Arianne Mnouchkine at the Cartoucherie, and those of André Engel and Nicky Rieti, who look for new spaces for each performance, reveal this trend. Other directors, such as Roger Planchon and Jean-Pierre Vincent, have addressed painters of the «new figuration» for their scenographies. Patrice Chéreau and Richard Peduzzi have preferred the «utopian architectures» recreating places that upset for their ambiguity although they seem familiar. For Peter Brook, on the contrary, architecture becomes scenography. Antoine Vitez and Yannis Kokkos reconstruct the «state of theatre» as it were a «state of mind». In the French scenography there is a confrontation between these two ways: the *true* and the *false*. The return to the use of the curtain is symptomatic of the return to the image of theatre created by the passing of time: a theatre of imagination and secrecy, a theatre of distance and not a theatre of proximity.

SUMARI

Contingut	5
Sis respostes de Peter Brook (a cura de Joan Abellan) .	7
Informe sobre política teatral del Departament de Cultura de la Generalitat	19
TERRI Xavier Portabella, amic, advocat i astròleg	59
JAUME MELENDRES És possible reproduir el nas de Cleòpatra?	73
EUGENIO BARBA La via del refús	89
JOAN ABELLAN La vida dels objectes	109
GEORGES BANUS Paisatge amb variacions de l'escenografia francesa .	133