

L'ofici de dirigir



Katie Mitchell

Traducció i pròleg de Carlota Subirós

Institut del Teatre

Angle Editorial

Assaig obert - 1

L'ofici de dirigir

Títol original: *The Director's Craft*
Traducció autoritzada de l'edició en anglès
publicada per Routledge, membre de Taylor & Francis Group

© 2009 Katie Mitchell

© 2018 Carlota Subirós, per la traducció i el pròleg

© Lusesita (Laura Lasheras Moreno),
per la imatge de portada

© 9 Grup Editorial, per l'edició
Angle Editorial
c. Mallorca, 314, 1r 2a B · 08037 Barcelona
T. 93 363 08 23
www.angleeditorial.com
angle@angleeditorial.com

© Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, per l'edició
Direcció general: Magda Puyo
Plaça de Margarida Xirgu, s/n
08004 Barcelona
www.institutdelteatre.cat

Direcció de la col·lecció Assaig obert: Carles Batlle,
com a director de la Comissió de Publicacions de l'Institut del Teatre
formada també per Jordi Fàbrega, Roberto Fratini, Albert Mestres,
Victor Molina, Bibiana Puigdefàbregas, Bàrbara Raubert, Anna Solanilla,
Carlota Subirós, Victòria Szpunberg i Anna Valls.

Disseny de la col·lecció: J. Mauricio Restrepo
Primera edició: novembre de 2018
ISBN (Angle Editorial): 978-84-17214-50-0
ISBN (Diputació de Barcelona): 978-84-9803-864-4
DL B 25033-2018
Impress a Romanyà Valls, SA

Tots els drets reservats.

No és permesa la reproducció total o parcial d'aquest llibre,
ni la incorporació a un sistema informàtic, ni la transmissió
en cap forma ni per cap mitjà, sigui electrònic, mecànic, per fotocòpia, per gravació
o altres mètodes, sense el permís previ i per escrit dels titulars del copyright.

L'ofici de dirigir

Manual per al teatre

Katie Mitchell

Prefaci de
Nicholas Hytner

Traducció i pròleg de
Carlota Subirós

Per a l'Edie

Taula

Elogi de la claredat, per Carlota Subirós	15
Prefaci de Nicholas Hytner	31
Introducció	35

PRIMERA PART. LA PREPARACIÓ DELS ASSAIGS 43

Capítol 1. Organitza les teves primeres respostes al text 47

Fes servir llistes de fets i preguntes	47
Organitza la informació sobre què existeix abans que comenci l'acció de l'obra	48
Recerca	53
Respon les preguntes difícils sobre el text	58
Espai	60
Biografies de personatges	65
Repàs de tota la feina feta en aquest capítol	74

Capítol 2. Organitza la informació sobre cada escena 75

Circumstàncies immediates	75
Què passa entre escenes o actes	82
Temps	87
Repàs de tota la feina feta en aquest capítol	91

Capítol 3. Investiga les grans idees de l'obra	93
L'autor i l'obra	93
Les idees que fonamenten el text	97
El gènere o estil de l'obra	101
Repàs de tota la feina feta en aquest capítol	103
Capítol 4. Analitza l'acció de l'obra	105
Prepara la disposició del guió de direcció	105
Dona nom a cada acte o escena	106
Esdeveniments	108
Intencions	118
Prepara el text per als actors	122
Repàs de tota la feina feta en aquest capítol	124
Capítol 5. Aprofundeix en el treball dels personatges	125
Pensaments dels personatges sobre si mateixos	125
Relacions	129
Prepara improvisacions	130
Repàs de tota la feina feta en aquest capítol	134
Capítol 6. Desenvolupa les relacions amb el teu equip artístic	135
Escenografia i vestuari	137
Il·luminació	148
So	149
Música	152
Vídeo	156
Veü	159
Moviment	163
Capítol 7. Tria els actors i prova els punts de partida per als assaigs	167
Repartiment	167
Laboratoris	173

Capítol 8. Prepara l'espai d'assaig	177
Treballa amb regidoria	177
Selecciona la sala d'assaig	181
Estableix mecanismes de comunicació	183
Posa a punt la sala d'assaig	185
SEGONA PART. ELS ASSAIGS	187
Capítol 9. Els primers dies d'assaig	191
Organitza els teus pensaments sobre els actors	191
Dotze regles d'or per treballar amb actors	193
Crea el llenguatge del teu procediment	201
Com plantejar la crítica als actors sobre la seva feina	205
Com estar a la sala d'assaig	211
Presentació del text a la companyia	211
El primer dia d'assaig	213
Presentació de la maqueta	218
Introducció del so, el vestuari, la utilleria, els mobles, els llums i els elements escènics al procés d'assaig	219
Capítol 10. Construeix l'univers de l'obra	223
Com dividir el dia d'assaig	224
Introduir els fets i preguntes	226
Recerca	228
Espai	232
L'autor i el gènere	234
Feina pràctica sobre les idees	236
Feina pràctica sobre les emocions	241
Biografies dels personatges	244
Primera feina pràctica sobre els personatges i el tempo dels personatges	249
Relacions	251
Com proposar improvisacions amb els actors	254
Com fer servir exercicis de visualització	257
Com fer tot això en un procés d'assaig curt	258

Capítol 11. Treballa les escenes de l'obra	263
Analitza l'acció de l'obra amb els actors	263
Marca l'espai	266
Improvisa l'esdeveniment detonador i les circumstàncies immediates	269
Com estructurar la jornada d'assaig	269
El primer assaig d'una escena	271
«Muntar» o fer clara l'acció per al públic	276
El segon i el tercer assaig d'una escena	280
Passis	285
Com gestionar els últims dies a la sala d'assaig	289
Com treballar amb l'escenografia, el vestuari, el so, la il·luminació i la música durant els assaigs	290
Com fer tot això en un procés d'assaig curt	294

TERCERA PART. L'ENTRADA AL TEATRE I LES FUNCIONS

297

Capítol 12. Assaigs tècnics i assaig general	303
El calendari d'entrada al teatre i per als assaigs tècnics	303
Com gestionar la transició entre la sala d'assaig i el teatre per als actors	305
Com treballar amb el teu equip artístic durant els assaigs tècnics	308
Sessions de memòries de llums	311
Sessions de música i so abans de començar els assaigs tècnics	314
Assaigs tècnics	315
L'assaig general	318

Capítol 13. Les funcions	321
Les primeres funcions amb públic	321
Notes després de les funcions	324
Assaigs durant els primers dies amb públic	327
L'estrena	328

L'evolució de les funcions des de l'estrena fins a l'última funció	331
Analitza la teva feina un cop s'acaba el període de funcions	332
QUARTA PART. CONTEXT I FONTS	335
Capítol 14. Com vaig aprendre les habilitats que descriu aquest llibre	337
Stanislavski	337
Lev Dodin dona classes de direcció a Rússia	341
Classes privades de direcció a la Gran Bretanya	344
Recerca en la biologia de les emocions	345
Agraïments	349

Elogi de la claredat

Vaig tenir la sort de descobrir Katie Mitchell en un seminari que va impartir juntament amb un dels seus col·laboradors habituals, el dramaturg Martin Crimp, en el marc de la International Summer Residency que cada any acull el Royal Court Theatre de Londres. Era la primavera de l'any 1999, quan l'impacte de les obres d'autors com Sarah Kane, Marc Ravenhill i el mateix Martin Crimp estava recurrent amb una força extraordinària els escenaris europeus. Ja llavors Katie Mitchell era una de les directores més prestigioses del teatre britànic, tot i que la crítica havia tractat els seus muntatges de manera ambivalent, reconeixent per una banda la singularitat portentosa de la seva feina però retraient-li alhora, en molts casos, allò que percebien com un excés d'intel·lectualisme i de fredor, una sensibilitat molt més propera als corrents escènics europeus d'avantguarda que a les fortes convencions tradicionals del teatre de text britànic. Aquesta fama, i la forta polarització en les opinions, no ha parat de créixer en les gairebé tres dècades que cobreix fins ara la seva prolífica carrera, una part molt substancial de la qual s'ha desenvolupat fora de la Gran Bretanya, especialment en grans teatres públics d'Alemanya, França i els Països Baixos. Les reaccions contrastades, i fins i tot la polèmica, no han deixat d'envoltar la recepció de molts dels seus espectacles al seu país d'origen, però arreu és reconeguda pel seu poderós domini dels recursos de la posada en escena, per la intensitat del treball immersiu que proposa als seus actors i actrius, pel compromís ideològic amb els materials que tria, per la radicalitat amb què persegueix la seva visió,

per la hibridació entre el llenguatge teatral i el cinematogràfic que ha desenvolupat en la darrera dècada, i en definitiva per l'inequívoc segell personal d'exigència i qualitat que imprimeix a tota la seva feina.

Katie Mitchell va néixer a Reading el 1964, i va créixer a Hermitage, un petit poble del comtat anglès de Berkshire. La seva mare era cuinera, i el pare, dentista (tot i que les seves inquietuds artístiques van fer que més endavant es convertís en impressor artesà i experimentés amb el moviment favorable a l'autosostenibilitat). Mitchell va començar a dirigir ja durant els anys d'educació secundària (un dels seus primers treballs va ser l'obra radiofònica de Harold Pinter *Family Voices*). Als disset anys va fundar la seva primera companyia, amb la qual va portar un muntatge de l'obra *After Magritte* de Tom Stoppard a la secció alternativa del Festival d'Edimburg. Va estudiar filologia anglesa a Oxford i, un cop graduada, va escriure una carta a Peter Brook, estrella rutilant de la direcció escènica internacional, que ja feia uns quants anys que s'havia establert al Théâtre de les Bouffes du Nord. Brook li va contestar amb una carta escrita a mà i Mitchell se'n va anar immediatament a París, on es va trobar amb el gran mestre. El seu desig de convertir-se en la seva assistent no va prosperar, però aquell mateix vespre va assistir al Théâtre du Châtelet a la representació de *Nelken [Clavells]*, una de les peces emblemàtiques de la coreògrafa alemanya Pina Bausch, que li havia de causar una impressió inesborrable, tant per la seva bellesa com pel fet de ser la creació d'una dona. La seva carrera professional va començar a la Royal Shakespeare Company, on als vint-i-tres anys va començar a treballar com a assistent de direcció, i més endavant va dirigir produccions de textos d'Ibsen, Beckett o Strindberg, entre d'altres. El seu muntatge més celebrat amb la RSC va ser *Les fenícies*, d'Eurípides, el 1996. En canvi, segurament és significatiu que fins al moment només hagi dirigit un Shakespeare, la tercera part d'*Enric VI*, el 1994. Tot i que la recepció va ser positiva, ella mateixa té la impressió que la dificultat de treballar a la Gran Bretanya amb els textos d'aquest autor és excessiva, ja que el pes de la història escènica de cada peça arriba a resultar un llast insuperable de cara a treballar lliurement en una nova visió de l'obra.

Des de finals dels anys vuitanta, Mitchell es va interessar activament per la cultura dels països de l'Europa de l'Est. El 1989, en plena caiguda del règim soviètic, va viatjar per Polònia, Geòrgia i Lituània, per conèixer de prop la formació dels directors d'escena en aquestes potents cultures teatrals. Allà va entrar en contacte directe amb el llegat de l'obra de Konstantín Stanislavski, transmesa per deixebles i continuadors (ells mateixos directors), com ara el rus Lev Dodin. Aquest aprenentatge —que Mitchell descriu al darrer capítol del llibre que teniu entre les mans— revela el seu continu interès per la recerca i per aprofundir en el coneixement de l'ofici, i eventualment l'ha dut a dedicar una bona part de la seva energia a la docència, amb el benentès que l'art de la direcció no depèn tant —o en tot cas no exclusivament— d'una mena de talent innat o genial, sinó d'un treball de pràctica i anàlisi de llarga maduració, compromès amb la recreació d'una realitat humana rica i rigorosa, fidel a la complexitat de la vida. En aquest sentit, és interessant concebre la seva proposta de treball com un nou desenvolupament personal en l'incessant procés de recepció i evolució de les ensenyances del gran mestre rus, que tan fèrtils han resultat entre tants homes i dones de teatre del segle xx i principis del XXI. Efectivament, Mitchell vol aconseguir una immersió al més absoluta possible de l'interpret en la situació dramàtica, i per aquest motiu la seva estètica s'ha definit sovint com un *naturalisme extrem*, però és important assenyalar que ella mateixa s'encarrega de recordar que, tot i que la base de treball de la immensa majoria d'actrius i actors occidentals sigui el realisme, el naturalisme com a gènere només és un dels diversos estils escènics que pot adoptar qualsevol creació escènica. De fet, diria que una de les claus del mestratge de *L'ofici de dirigir* es troba precisament en l'esforç per establir els fonaments pràctics i ordenats d'una via de treball que, a partir de la creació el més completa i rigorosa possible d'allò que el mateix Stanislavski va anomenar la *segona naturalesa*, permeti la màxima llibertat formal per generar un llenguatge escènic propi, molt més enllà del naturalisme o de qualsevol estil determinat.

Entre els anys 2000 i 2004, Mitchell va estar vinculada al Royal Court Theatre, dedicat específicament a la promoció i difusió de la

nova autoria dramàtica, fins que Nicholas Hytner va convidar-la a ser directora associada del National Theatre, el teatre públic més gran de Londres, amb un espectre dramaturgic molt més ampli. Allà va dur a terme una imponent sèrie de muntatges, entre els quals figuren obres del repertori clàssic, com *Les troianes* d'Eurípides, *El mal de la joventut* de Bruckner, o *A Woman Killed with Kindness*, de Thomas Heywood, entre d'altres; espectacles de creació com *A Dream Play* (adaptació de Caryl Churchill d'*Un somni* d'August Strindberg), o *L'idiota*, de Dostoievski; així com dos dels textos emblemàtics de Txèkhov, *Les tres germanes* i *La gavina* (aquest darrer text, precisament, és el cas d'estudi que recorre tot el procés de treball descrit a *L'ofici de dirigir*).

En aquesta època, ocupa un lloc especialment rellevant el muntatge titulat *Waves* [*Onades*], de 2007, la seva adaptació de la novel·la *Les onades* de Virginia Woolf, ja que Mitchell hi va experimentar per primera vegada amb l'ús del vídeo en directe. Des de llavors, aquest recurs s'ha convertit en un dels elements més característics de les seves posades en escena, en moltes de les quals assistim a un sofisticat rodatge vivent, que ens permet de veure de manera simultània la complexa realització escènica de cada pla i les seqüències projectades en temps real. A partir d'aquella primera experiència, Mitchell ha desenvolupat incansablement aquest llenguatge, que desplega una visió calidoscòpica dels materials dramàtics, buscant contínuament el contrast entre la intimitat del primer pla i la complexitat desconstructiva del muntatge audiovisual. (En aquest sentit, és alhora vertiginós i gairebé entenedridor la manera com en *L'ofici de dirigir*, publicat per primera vegada el 2009, Mitchell parla de l'ús del vídeo en les arts escèniques com d'un llenguatge que està encara «a les beceroles» i que evidentment té un potencial de desenvolupament extraordinari. Així mateix, les cautes referències que es fan al llibre respecte a l'ús d'internet com a font de recerca ens donen una vegada més la mesura de la velocitat abismal amb la qual s'ha desenvolupat la tecnologia en menys de deu anys.) En diverses de les seves peces, paral·lelament al treball amb la imatge, també el so i la veu es converteixen en una capa autònoma, realitzada des d'una cabina on un especialista

genera en viu els efectes de so o bé una actriu llegeix el text com un monòleg interior, amb una cadència introspectiva, i així contribueix a una sofisticada desconstrucció formal dels signes escènics.

Des de fa més d'una dècada, el ritme de producció de Katie Mitchell és trepidant, amb quatre o cinc nous espectacles per any, que inclouen teatre i òpera a Londres, Berlín, Hamburg, París, Ais de Provença, Amsterdam, Copenhaguen, etc. La seva dedicació al món de l'òpera va començar ja a finals dels anys noranta, amb *Don Giovanni*, de Mozart, i amb dues peces de Leós Janáček, *Jenufa* i *Kàtia Kabànova*. En els darrers anys ha dirigit tant peces clàssiques de Debussy, Donizetti o Händel com creacions contemporànies de Morton Feldman, Vasco Mendonça, Frank Martin o George Benjamin. Paral·lelament, i en l'àmbit del teatre de text, entre els materials literaris i dramàtics que darrerament ha portat a escena destaquen textos dels segles XX i XXI, d'autors com Charlotte Perkins Gilman, Gertrude Stein, Samuel Beckett, Marguerite Duras, Jean Genet, Friederike Mayröcker, Herta Müller, Peter Handke, Sarah Kane, Simon Stephens, Duncan Macmillan o Alice Birch, a banda de la seva sostinguda col·laboració amb Martin Crimp, com a autor de textos originals i també en el seu vessant com a dramaturg de moltes de les seves adaptacions. No cal dir que ja en aquesta breu enumeració —que tot just és una tria, en cap cas completa— destaca significativament la presència de dones. I de fet, va ser justament amb un text de la Nobel Elfriede Jelinek que va arribar per fi a Barcelona —i per primera vegada a l'estat espanyol— un muntatge de Katie Mitchell, *Schatten [Ombra]*, producció de la Schaubühne am Lehniner Platz de Berlín, dins del marc de la programació del Grec Festival 2018.

D'entre tot aquest abassegador desplegament de feina, m'agradaria destacar una peça excepcional dins de la trajectòria de Katie Mitchell, que per mi reuneix de manera magistral molts dels seus interessos: *Five Truths [Cinc veritats]*, de 2011. No es tracta d'un espectacle, sinó d'una videoinstal·lació, produïda originàriament pel V&A Museum i el National Theatre, i dirigida per Katie Mitchell amb la col·laboració

del realitzador Leo Warner (que ja havia format part de l'equip artístic de *Waves*). La peça consisteix en cinc versions de l'escena de la bogeria d'Ofèlia —prèvia a la seva mort al riu—, totes interpretades per la mateixa actriu, Michelle Terry, sempre vestida amb el mateix vestit floreat, en un mateix espai. Cada versió segueix l'estil interpretatiu generat pel mestratge de cinc grans homes de teatre del segle xx: Konstantín Stanislavski, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski i Peter Brook. L'emplaçament físic, bàsicament sempre el mateix en les cinc versions, és un espai buit, fosc, sense límits definits, ocupat per uns mateixos elements: una taula i una cadira de fusta gastada; un parell de llums; uns quants elements domèstics (fotografies, telèfon mòbil, un petit gerro amb flors, encenedor, tabac i cendrer, una vella capsa metàl·lica amb alguns records i un pot de pastilles); una bossa de plàstic amb els objectes personals del difunt Poloni (rellotge, ulleres, claus, un mocador tacat amb sang); finalment, apareix també de manera recurrent l'aigua. Cada versió està enregistrada en dues pantalles simultànies, que capten l'escena des d'un doble punt de vista paral·lel.

En la versió dedicada a Stanislavski, Ofèlia es posa a fumar, absorta en els seus pensaments, mentre va traient de la bossa forense els objectes personals del seu pare, assassinat per Hamlet. De fons, se sent contínuament el so bucòlic dels ocells que canten i alhora el trànsit del carrer, que ens recorda que som en un lloc concret i actual, malgrat l'estilització altament depurada de la situació escènica. En els versos on Ofèlia ofereix flors a la reina, l'actriu està dreta, pràcticament estàtica, amb tota la càrrega de dolor, retret i amenaça amaran profundament la seva mirada. De fet, tota la posada en escena és un sofisticat qüestionament de la idea de *naturalisme*, i la immersió emocional i psicològica de l'actriu és absoluta.

En la versió dedicada a Brecht, il·luminada per fluorescents, Ofèlia examina fredament els objectes de Poloni, dels quals decideix conservar els diners i un anell; es maquilla i després mira directament a càmera i canta uns quants versos amb les harmonies i els ritmes característics del song brechtia; intercala acotacions en tercera persona respecte a les seves pròpies accions i comentaris sobre la situació

econòmica i política del personatge. En aquest cas, és extraordinàriament suggeridor el paradoxal contrast entre els diversos procediments de *distanciament* actoral i l'enorme càrrega introspectiva que tanmateix emana contínuament de l'actriu.

En la versió dedicada a Artaud, tota l'acció és vista en plans molt curts i a través del vidre esfèric d'una peixera, que deforma i desdibuixa el rostre de l'actriu. La sonoritat està igualment distorsionada per l'aigua, que magnifica la reverberació de la veu, així com de tots els sons que produeix la manipulació dels objectes sobre la taula. Ofèlia fa ganyotes al peix que neda dins la peixera, li ensenya els objectes de Poloni, li tira una flor. Quan es posa a cantar, allargassa i repeteix musicalment les paraules, xiuxiueja, crida, s'interromp de sobte, amb la mirada obtusament fixada. Abans d'ofegar-se crema una carta, de manera que abans de l'aigua apareix també el foc, un altre dels elements naturals de valor simbòlic ancestral, que deixa rastres de cendra sobre un mirall. En aquesta peça inspirada per l'autor d'*El teatre i el seu doble*, la imatge final de la cara i la mà està significativament desdoblada pel reflex de l'aigua.

La versió dedicada a Grotowski comença amb un llarguíssim lament, mentre tota la imatge se sacseja. Ofèlia està arraulida, agafada a la pota de la taula, amb les parpelles inflades pel plor; dels seus ulls, només en veiem dues denses cavitats negres; després la veiem estirada per terra, amb el cos abandonat, exhaust, i la veu tremolosa per l'esgotament; quan s'incorpora, impressiona la contracció interna de tots els membres del seu cos i alhora la fluïdesa del moviment; mentre s'ofega, tota ella es contreu amb intensos espasmes continguts. Seguint la característica *via negativa* grotowskiana, que procedeix per addició i no per sostracció, la peça proposa una experiència física i anímica radical, una incursió en la vivència aguda del dol, íntegrament confiada a la plena expressió de la intèrpret.

En la versió dedicada a Peter Brook, el tic-tac del rellotge de Poloni agafa un alt valor simbòlic, com a record inevitable del pare mort, com a cançó de bressol, com a pulsació musical, com a batec del cor, com a pas inexorable del temps. Ofèlia duu a terme un petit ritual d'enterrament del pare sobre la fusta nua de la taula, a través dels seus

objectes, i finalment s'ofega ella mateixa recreant de manera explícita la famosa pintura de John Everett Millais, estirada a l'aigua, amb la boca i els ulls entreoberts, els colzes enfonsats a l'aigua i els palmells surant just per damunt de la superfície, amb la roba del vestit encara inflada, un instant abans d'enfonsar-se definitivament, tota envoltada de flors i vegetació.

Al llarg de les cinc peces, lluny de qualsevol dogmatisme reductiu, cada escola interpretativa és presentada per Mitchell com un apassionant espai de treball i recerca, amb els seus propis codis i criteris, i evidentment tamisada per una específica interpretació personal. En aquest sentit, per mi, la peça recull meravellosament l'experiència del mestratge, de la transmissió i evolució de les propostes artístiques com un procés continu de resignificació, que cristal·litza unes mateixes inquietuds essencials en formes que resulten cada vegada excepcionals.

Cada versió es pot veure de manera independent al canal de YouTube del National Theatre, sota l'epígraf «Five Truths». En canvi, quan es presenta físicament com a videoinstal·lació (com per exemple, recentment, al Festival d'Avinyó 2017), l'espectador s'endinsa en una sala fosca, envoltat per les deu pantalles, de mides i formats diversos, on es projecten les deu seqüències simultàniament, com en una mena de galeria pictòrica animada. Així doncs, vista en directe, la complexitat de la peça es multiplica de manera exponencial, amb contrastos tan suggeridors com la profunda introspecció de l'actriu en l'escena stanislavskiana mentre de fons se senten els seus udols i laments en la versió grotowskiana, o la freda qualitat de la versió brechtiana al costat de les imatges distorsionades de la versió artaudiana. En aquest sentit, en una mena de brillant *mise-en-abyme*, l'experiència global de qui contempla aquestes cinc versions desdoblades de la mateixa escena constitueix una veritable immersió en la bogeria d'Ofèlia, una de les escenes emblemàtiques del teatre occidental. Per altra banda, sens dubte és revelador com conflueixen en aquesta peça alguns dels eixos de treball fonamentals i recurrents de Katie Mitchell: la relectura dels personatges femenins en el repertori dramàtic clàssic i, en general, l'interès per la vivència de les dones en les diverses èpoques i

contextos històrics; un treball simultani d'immersió actoral extrema en la situació i de desconstrucció formal de la posada en escena; un interès analític rigorós i exhaustiu per diversos processos de treball en la interpretació; una hibridació profunda dels llenguatges escènics i els audiovisuals.

Moltes de les claus elementals de construcció d'una peça tan sofisticada i singular com *Five Truths* poden trobar-se sens dubte a *L'ofici de dirigir*. Per mi, aquest ha estat un text de referència en el meu desenvolupament com a directora d'escena. Havent rebut una formació relativament eclèctica, ancorada en bona mesura en l'experiència personal de cadascun dels professors amb qui vaig estudiar o dels directors amb els quals vaig fer d'ajudant de direcció, aquest manual em va transmetre per primera vegada una visió completa i sistemàtica de la feina, amb un nivell d'objectivació molt allunyat de l'absoluta subjectivitat que havia conegut fins llavors. En aquest sentit, el llibre sencer representa per a mi un veritable elogi de la claredat. Dins d'un territori de creació artística, on sens dubte són fonamentals els impulsos més difícils de definir, Mitchell reivindica constantment la claredat de les idees, l'anàlisi nítida i precisa de cada element en joc. Ella mateixa proposa de generar una cultura de treball en la qual «l'elogi més alt que pugui rebre un actor sigui: "Això ha estat molt clar"». Així mateix, tot el procés de direcció d'un espectacle està descrit amb un implacable esforç de transparència, posant nom a tots els procediments i articulant cadascun dels aspectes com una seqüència de tasques específiques que cal desenvolupar de manera acurada i coherent. Si bé en determinats aspectes aquest abordatge pot semblar excessivament fred o cerebral, sens dubte em sembla també un contrapunt molt saludable a l'excessiva indulgència amb què moltes vegades ens acostem a la feina, amb una preparació insuficient i les idees confuses o poc definides. Amb un nivell de precisió que potser associaríem abans amb una directora d'orquestra que amb una directora teatral, Mitchell acota meticulosament un espai de treball reconeixible i unes eines immediatament contrasta-

bles, on és fonamental anomenar nítidament cada propòsit amb les paraules més senzilles i directes, per tal d'establir una comunicació com més eficaç millor amb la companyia i amb tot l'equip artístic i tècnic.

En aquest sentit, m'agradaria assenyalar molt breument algunes de les eines de treball que per a mi han estat especialment útils, traslladades als meus propis processos, ni que sigui per correspondre amb agraïment a la seva formulació i contribuir a remarcar-ne el valor.

En primer lloc, l'elemental dispositiu de les *l·listes de fets i preguntes* com a mecanisme d'anàlisi i orientació de la recerca respecte d'un cert material. Identificar tot allò que podem designar com a fet inqüestionable dins de l'univers de l'obra i verbalitzar clarament tot allò que en canvi ens genera dubtes, incerteses o especulacions ajuda extraordinàriament a conduir el procés de comprensió d'un material. Partint de la base d'aquest procediment, totes les preguntes han de ser contestades, sigui a través de la investigació o bé pactant una resposta satisfactòria amb tots els membres de l'equip de treball que immediatament es converteixi en un nou fet dins l'univers imaginari compartit. L'assumpció bàsica és que aquest univers està configurat per una xarxa coherent de fets que vinculen tots els espais, tots els personatges i tot allò que han compartit en el passat. Com més clara i objectiva sigui la comprensió d'aquest univers, més possibilitats s'obren de volar lluny en la seva recreació.

En segon lloc, tal com la mateixa Mitchell assenyala, una de les eines més valuoses que proposa és *l'esdeveniment* (en anglès, *event*) com a clau de l'anàlisi de l'acció. De fet, la definició d'aquest terme no pot ser més elemental: «Un esdeveniment és el moment de l'acció en què es produeix un canvi i aquest canvi afecta tots els presents.» Darrere d'aquesta aparent simplicitat s'amaga un mecanisme essencial per entendre què resulta significatiu, dins del flux incessant de coses que passen en un escenari (així com també a les nostres vides, d'altra banda). Quines són les accions rellevants? Quan es produeix realment un canvi que marca un abans i un després en tots els presents? Identificar i comprendre profundament quins són els esdeveniments rellevants en una obra dramàtica i en una peça escènica és

clau per desplegar-ne amb força les idees, les escenes, les vicissituds; en definitiva, per articular amb nitidesa tot el complex entramat de formes, climes, ritmes o emocions que configura la construcció de sentit.

En tercer lloc, m'agradaria destacar una vegada més la claredat i eficàcia amb què Mitchell fa propostes de treball molt específiques dins de l'ampli terreny de la improvisació actoral com a espai de recerca i d'assaig. Amb emplaçaments perfectament acotats, la improvisació es converteix en una eina de treball extraordinàriament rica tant per a les primeres fases d'exploració dels materials com per al procés d'assaig d'escenes concretes, que en aquesta proposta de treball es desenvolupa en bona mesura sense el text prèviament memoritzat. Evidentment, el valor d'aquesta metodologia no es pot reduir a l'aplicació mecànica de cap exercici, ja que es tracta de formes de treball molt personals, que cal experimentar amb temps i en les condicions adequades. Però la sola precisió dels seus plantejaments crec que dona ja una referència valuosa de com es poden ampliar i sofisticar de manera rigorosa les metodologies d'assaig, tant al teatre de base textual com en els processos de creació dramaturgica i escènica més oberts.

En aquest sentit, també m'agradaria assenyalar de nou que el llibre desenvolupa sens dubte una poderosa afirmació del naturalisme com a base del treball actoral, però al mateix temps propicia per això mateix, inevitablement, un fascinant qüestionament d'aquesta mateixa base fonamental. Ja en la introducció, l'autora situa així un dels seus punts de partida: «El llibre dona per fet que t'interessa construir un món imaginari que serà habitat pels actors, fent servir ingredients de la vida real i circumstàncies suggerides pel mateix text.» Una vegada més, aquestes paraules aparentment tan bàsiques i elementals contenen per a mi l'esperó d'una àmplia reflexió sobre l'extensió dels territoris que s'obren en la creació de mons escènics. Sens dubte no és aquest l'espai per desenvolupar aquesta reflexió, però crec que com a mínim val la pena recordar les mateixes posades en escena de Katie Mitchell per tenir present que en cap cas aquesta afirmació implica limitar-se a un resultat escènic concret, sinó una base de treball molt

sòlida i clara sobre la qual es pot desplegar amb absoluta llibertat tota la potència de l'imaginari.

Finalment, i en ineludible relació amb la seva proposta estètica, és evident que un dels valors transversals més potents que recorre tota la proposta de Mitchell té a veure també amb una decidida concepció ètica de l'ofici. Dirigir és una vocació amb un component íntim radicalment solitari, però per naturalesa només pot desenvolupar-se en el marc d'un col·lectiu. És per això que qualsevol proposta de direcció implica un determinat posicionament en aquest vincle essencial entre la pròpia visió i una feina essencialment col·laborativa. En aquest sentit, una vegada més em sembla que la proposta de Katie Mitchell és un decidit i saludable elogi de la claredat. L'autora es posiciona contínuament sobre com relacionar-se amb les actrius i els actors, així com amb cadascun dels membres de l'equip artístic i tècnic que col·laboren en una producció teatral; com tenir cura del complex teixit de relacions professionals i com generar un clima de treball propici, amb criteris clars, igualitaris i compartits; com gestionar la por i la inseguretat dels altres i la pròpia; com articular aquesta posició ambivalent d'estímul i receptacle de la feina dels altres. En aquest sentit, Mitchell insisteix una vegada més en la importància d'establir un llenguatge propi i fer-se'n càrrec, amb la màxima precisió i coherència possible al llarg de tot el procés. No cal dir que, en aquest aspecte, la relació absolutament privilegiada al llarg de tot el llibre és la que es desenvolupa entre la persona que dirigeix i la companyia d'actrius i actors, a partir d'una concepció perfectament articulada de la seva feina. En aquest sentit, el gran benefici que pot aportar la claredat és, en paraules de la mateixa autora, «fomentar un múscul d'autocrítica o autoanàlisi en cada intèrpret. El teu objectiu ideal és que ells s'acabin autodirigint: després de cada funció, haurien de poder sortir d'escena i avaluar què han fet i saber com millorar-ho o com aprofundir-hi». És clar que l'ambició d'aconseguir aquest nivell de compenetració de criteris és també aplicable a tota la resta de col·laboradors escènics, i que dirigir amb el desig de fomentar la capacitat d'autodirigir-se de la resta de l'equip és una proposta com a mínim poc corrent, respecte a una tradició que des de fa dècades situa la direcció en una mena de

cúspide inassolible per a la resta dels artistes involucrats en la posada en escena. És per això que crec que *L'ofici de dirigir* pot ser també una lectura molt enriquidora per a qualsevol persona interessada en la interpretació i en general per a tots els professionals implicats en l'acte teatral, ja que permet resseguir de manera pausada i reflexiva totes les fases del procés de creació i realització d'un espectacle des del punt de vista d'una direcció clarament articulada. Mitchell fa una aposta decidida per transmetre la direcció com un ofici que cal desenvolupar amb perseverança artesana, en una labor contínua i explícita de preparació, exercitació i anàlisi dels resultats obtinguts, i amb una cura igualment contínua i explícita de la companyia i l'equip de col·laboradors. Tot allò que el propi talent individual pugui aportar a partir d'aquesta base trobarà un terreny sòlid i adobat per desplegar-se amb la major llibertat i creativitat.

En darrer lloc, no voldria acabar aquest breu repàs d'alguns dels aprenentatges que per mi conté *L'ofici de dirigir* sense citar un dels passatges que més m'agraden de tot el llibre, on Mitchell dona una imatge que em resulta extraordinàriament precisa d'allò que veu quan dirigeix: «M'agrada mirar què està passant entre les persones que hi ha a l'escenari i penso en les relacions com en unes teranyines invisibles, bellament configurades, que vinculen les persones entre elles; si posessis la mà suaument entre un personatge i un altre, gairebé podries tocar aquesta xarxa.» Em sembla una manera preciosa de descriure una sensibilitat cabdal per sustentar l'ofici de dirigir.

Pel que fa a la traducció, he mirat de trobar el llenguatge més planer i directe possible, tal com fa la mateixa autora, per descriure de manera acurada les pràctiques de l'ofici. Ara bé, dit això, no puc deixar de consignar dues dificultats importants que m'he trobat en aquest procés i com he mirat de resoldre-les.

Per una banda, hi ha el delicat tema del gènere. Com és sabut, en anglès la immensa majoria de substantius tenen un gènere neutre, cosa que naturalment dona un tractament força equilibrat pel que fa a tot el panorama professional que descriu el llibre. En català, en can-

vi, l'ús convencional del masculí inclusiu com a neutre ens fa caure inevitablement en la reiteració continuada d'un univers que sembla exclusivament format per *directors, actors, autors, escenògrafs, il·luminadors, compositors, dissenyadors de so, regidors, tècnics de llums*, etcètera. És obvi que totes i tots entenem perfectament el caràcter neutre d'aquests genèrics, però crec que també és innegable que parlar prolixament de com *el director* dona indicacions a *l'actor* o com es reuneix amb *l'il·luminador, l'escenògraf i el dissenyador de vídeo* no deixa de reforçar i perpetuar l'imaginari que totes aquestes persones són homes. No cal dir que això és especialment frustrant en el cas de les arts escèniques, on encara cal fer molta feina per visibilitzar i defensar la presència de les dones en molts d'aquests àmbits. Per altra banda, és evident que la majoria de fórmules alternatives que s'estan experimentant actualment per tal d'evitar aquesta marca congènita de la predominança absoluta del gènere masculí sobre el femení en la nostra llengua —i evidentment en els privilegis de la nostra cultura— resulten encara molt feixugues o molt invasives respecte al sentit del text. Així doncs, després de diverses consultes a especialistes —moltes d'elles prou rellevants des d'una perspectiva de polítiques lingüístiques de gènere—, conjuntament amb Angle Editorial i el Servei de Publicacions de l'Institut del Teatre vam acordar mantenir el masculí inclusiu com a eina bàsica d'aquesta traducció. Tanmateix, quan m'ha semblat que no entorpia el text he mirat de buscar expressions una mica més equilibrades, com ara en el mateix títol, que he convertit en *L'ofici de dirigir*, en lloc del que hauria estat el literal *L'ofici del director* [*The Director's Craft*]. I en general he emprat la fórmula desdoblada (masculí i femení) cada vegada que es parla per primera vegada d'un ofici i després, de tant en tant, de manera no sistemàtica, com una mena de petit recordatori testimonial del fet evident que *l'autor* també pot ser una autora, o que *l'escenògraf* també pot ser una escenògrafa. En el cas de la figura central del llibre, *el director*, figura d'autoritat i prestigi que emblemàticament encara està en molts sentits més associada al masculí que al femení, entenc que aquest advertiment és especialment significatiu i ambivalent pel fet que l'autora és una de les directores d'escena europees de més prestigi

avui en dia (o també caldria dir «un dels directors d'escena europeus de més prestigi avui en dia»?). En qualsevol cas, sens dubte aquesta és una discussió que supera àmpliament el marc d'aquesta traducció. Però no puc deixar de dir que el respecte rigorós per la llengua en cap cas hauria d'estar renyit amb l'afany d'anomenar el món de la manera més equilibrada i justa possible, per més difícil i laboriós que això resulti —com tots els afanys per canviar hàbits consolidats, per altra banda—, sinó tot el contrari.

D'altra banda, hi ha un tema molt més específic, que té a veure amb el llenguatge tècnic referit al teatre i al procés de muntar un espectacle, amb les diferències que apareixen en aquest procés en el sistema professional britànic i en el nostre. En anglès la terminologia teatral és molt acurada i específica, mentre que en català l'argot tècnic teatral encara està força menys sistematitzat, i conté moltes paraules i barbarismes difícilment assimilables fora de context. En aquest sentit, he d'agrair la disponibilitat de diversos col·legues que han revisat seccions específiques del text per tal d'ajudar-me a trobar les solucions més senzilles, clares i acceptables. Per altra banda, Mitchell es refereix en general a un context de producció de gran teatre públic, i algunes de les circumstàncies que descriu són difícilment equiparables en els nostres teatres. Ara bé, ella mateixa assenyala repetidament que l'ambició d'assolir un alt nivell d'exigència i qualitat de la feina pot mantenir-se siguin quins siguin els recursos disponibles, els equips artístic i tècnic, la durada del període d'assaig, i, en definitiva, la cultura teatral dins de la qual estem treballant. És per això que ens ha semblat interessant mantenir íntegrament la seva descripció, fins i tot en aquells aspectes tècnics que estan més allunyats de la nostra pràctica habitual, per la possibilitat de conèixer de primera mà les formes de treball en un gran teatre britànic o europeu.

Per altra banda, m'he decidit finalment a afegir algunes notes al text, per tal de respectar l'original de manera fidel però sense deixar d'assenyalar també totes aquelles circumstàncies que són diferents en la nostra pràctica habitual de l'ofici i que per tant difícilment tenen una traducció literal. Així mateix, he incorporat algunes notes per indicar la traducció catalana o castellana dels textos citats, quan és

el cas, o algun altre aclariment que m'ha semblat pertinent. Quan aquests aclariments eren purament funcionals, senzillament els he incorporat entre claudàtors en el mateix text.

En definitiva, espero que la incorporació de *L'ofici de dirigir* de Katie Mitchell al panorama formatiu en català sigui útil i profitosa per a totes les persones que cada any s'endinsen en els estudis de direcció escènica; sens dubte és un llibre que a mi mateixa m'hauria agradat tenir a les mans quan vaig començar a estudiar i, poc després, a treballar. Així mateix, confio que pugui ser interessant per als professionals que ja porten més o menys anys de pràctica en un terreny on sovint costa compartir els aprenentatges que cadascú va fent al llarg del camí. En les arts escèniques, de naturalesa essencialment efímera, em sembla fonamental alimentar la cadena de mestratges, evolucions i transmissions que reconfiguren cada dia aquest fascinant ofici que ens convé qüestionar contínuament: l'ofici de dirigir.

CARLOTA SUBIRÓS

Prefaci

Encara avui es pot afirmar que, en el teatre britànic, la majoria de directors i directores arriben a ser-ho perquè un bon dia diuen «Jo dirigeixo!», amb l'esperança que algú altre s'ho cregui. Alguns d'ells han estat abans intèrprets, uns quants s'han dedicat a la regidoria, però la majoria provenen de la universitat i tenen el cap ple d'idees, però molt pocs coneixements reals. Si tenen sort, els arriben oportunitats per descobrir la limitació dels seus coneixements; si són intel·ligents, comencen a construir-se una certa versió de com funciona realment el teatre; si tenen talent, resulta un do ambivalent, ja que es troben sota el focus molt abans d'haver entès com desplegar les seves qualitats de manera eficaç. Se'ls anima a pensar en si mateixos com a artistes, però encara els falta aprendre l'ofici de dirigir.

Aquí tenim, finalment, el llibre que ho explica tot fil per randa, des del moment que el director comença a pensar en l'obra fins a l'última funció. Hi ha molts llibres meravellosos sobre interpretació (i alguns dels millors els han escrit directores i directors) i molts llibres que resulten molt inspiradors sobre el sentit del teatre. Hi ha llibres sobre la dicció del vers, manuals sobre il·luminació i so, i històries del figurinisme. Jo mai abans no m'havia trobat amb un llibre que de manera tan clara i tan rigorosa insistís en les necessitats pràctiques d'una professió que requereix de qui l'emprèn que assumeixi el lideratge d'un equip de persones cadascuna de les quals és més experta en el seu ofici particular que la persona que les lidera.

Quan em van nomenar director del National Theatre, una de les meves prioritats va ser que es convertís en una llar per a la Katie Mitchell. Els seus espectacles sempre m'havien impactat per la manera que té de casar la seriositat dels seus propòsits i la seva intensitat emocional amb un excepcional saber fer teatral. No sempre he estat d'acord amb ella respecte a una obra concreta, però mai no he quedat menys que fascinat veient com ella li ha donat vida. Al llarg dels anys, he seguit el seu continu viatge amb infinita admiració, i no m'ha sorprès que aquesta admiració sigui compartida especialment pels directors joves, que tot just comencen les seves vides dedicades al teatre. Parlen d'ella més que de ningú altre, com d'una llum que els guia (una mica com la meva generació parlava de Peter Brook), i això no és degut només al fet que ella dedica a l'ensenyança més temps que cap altra directora o director que li sigui comparable. Els seus espectacles mai et deixen cap dubte que allò que estàs veient és la conseqüència tant d'un pensament profund com d'una atenció ferotge al detall. La seva vida creativa està marcada per un compromís apassionat amb les il·limitades possibilitats expressives del teatre. El fet que tantes joves directores i directors vulguin ser com ella és magníficament encoratjador.

El seu llibre els ajudarà, així com també il·luminarà qualsevol persona que vulgui saber alguna cosa sobre el procés de dur una obra de teatre a l'escenari. Ho cobreix pràcticament tot. És detallat i provocatiu pel que fa als seus descobriments sobre com inspirar i guiar els actors. És inflexible a l'hora d'abordar com de global ha de ser la feina preparatòria del director, i molt exigent en tot el que demana a tothom que vulgui emprendre aquesta feina. Ofereix consells per a tot, des de la provisió de te i cafè a la sala d'assaig fins a la conducció dels assaigs tècnics, i insisteix en la necessitat d'una autoanàlisi implacable al final de l'exhibició de cada espectacle. Per sobre de tot, revela que hi ha habilitats essencials que qualsevol directora o director ha d'aprendre. Les idees són fàcils de tenir; tothom en té. Ella posa l'èmfasi en què cal fer per donar-los vida a l'escenari. La Katie fa servir *La gavina* com a cas d'estudi, i és un signe de l'exhaustivitat de la seva manera de plantejar la feina el fet que podries aplicar els

seus processos a la teva pròpia posada en escena de l'obra i arribar a un espectacle completament diferent del que ella va fer al National Theatre el 2007. En canvi, aquests dos espectacles segur que no diferirien en la integritat amb què ella insisteix que et plantegis la feina de dirigir-los.

Aquest llibre s'hauria de convertir en una guia essencial per a les directores i directors del teatre en llengua anglesa.

NICHOLAS HYTNER
National Theatre

Introducció

Els primers intents de dirigir poden flaquejar perquè la persona que dirigeix no té certes eines senzilles. Sense aquestes eines, dirigir es converteix en un procés més basat en l'atzar que en l'habilitat. Les eines que trobaràs en aquest llibre t'ajudaran a fer una feina més propera a allò que vols veure —o a allò que t'has imaginat internament. També t'animarà a pensar en la direcció com un ofici, amb habilitats que es poden aprendre i enfortir al llarg del temps.

Hi ha dues grans escoles de pensament respecte a la formació dels directors. Una considera que la direcció és un talent congènit que només es pot desenvolupar a la sala d'assaig, en el procés de fer espectacles. L'altra creu que és una habilitat que es pot aprendre al llarg del temps, en un context educatiu. Jo soc d'aquesta darrera opinió, i em sembla estrany que la majoria d'actrius i actors, almenys a la Gran Bretanya, passin per una formació estructurada, mentre que la majoria de directores i directors no ho fan. Lamento no haver rebut formació jo mateixa i sento que l'ofici de dirigir, com el d'actuar, només pot beneficiar-se d'un període formatiu preliminar. Molts directors, en les primeres fases de les seves carreres, es veuen desbordats per l'expectativa que d'alguna manera suposa que han d'arribar i executar una direcció brillant. Unes quantes habilitats bàsiques podrien marcar una gran diferència en la seva confiança i la seva capacitat de dirigir de manera coherent. A l'hora de triar els exercicis i consells d'aquest llibre, he mirat de recordar quines eines necessitava jo quan vaig començar. Però és important diferenciar entre els especta-

cles que jo faig i les eines que descriu aquest llibre. Si deu directors fessin servir aquestes mateixes eines, els resultats serien radicalment diferents. Tot i així, hi ha certes habilitats bàsiques que cal posar en pràctica en qualsevol espectacle, sigui quina sigui la visió, la veu o la interpretació del director. Aquestes són les habilitats que intento identificar i descriure.

El llibre subratlla les habilitats pràctiques essencials que calen en cada fase del procés de muntar un espectacle, des de la tria del text fins a l'última funció. L'èmfasi primordial recau en la feina amb els actors. Però el llibre també inclou passos clau per a la construcció de l'espectacle amb tots els membres de l'equip artístic. Això inclou la feina d'espai, vestuari, il·luminació, so, moviment, veu i música. L'única relació que no desenvolupo és la relació amb un autor viu. Jo treballo fonamentalment amb obres d'autors ja morts, i per tant tinc molt poca experiència treballant amb una autora o autor sobre una obra nova. Hi ha directors, com Max Stafford Clark i James Macdonald, que són especialistes en aquest terreny, i el seu pensament i els seus escrits sobre textos contemporanis són de referència.

La majoria de les eines descrites en aquest llibre provenen de les ensenyances de Konstantín Stanislavski, amb la mediació d'una segona interpretació i amb el posterior contrast pràctic amb la meva pròpia feina. Altres eines provenen de la meva recent recerca en la biologia de les emocions. La resta són el resultat del sentit comú i de dures lliçons apreses a la sala d'assaig. He utilitzat una obra en concret, *La gavina* d'Anton P. Txèkhov, per il·lustrar i descriure el procés que segueixo quan faig un espectacle. L'obra està traduïda a l'anglès per Michel Frayn i publicada per Methuen (1998) en una col·lecció de quatre obres de Txèkhov¹ (*La gavina* parla dels amors i les pèrdues d'un grup d'amics i familiars que viuen en una finca rural, a Rússia). Tanmateix, les tasques descrites en aquest llibre poden ser aplicades

1. En català seguim la traducció de Joan Casas i Nina Avrova, publicada al segon volum del *Teatre complet* d'Anton P. Txèkhov, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1999.

a qualsevol material, tant si és el realisme txekhovià com textos abstractes d'autors com Beckett o Pinter, o bé obres noves, o fins i tot peces altament estilitzades, com ara una òpera del segle XVIII.

Pots entrar i sortir del llibre per resoldre problemes immediats dels teus assaigs o bé estudiar-lo en més detall amb relació a *La gavina*, i així extreure una visió més completa del procés. Evidentment, pots agafar-ne elements i barrejar-los amb els teus propis ingredients, potser fent servir algunes idees del llibre per encaminar-te cap a nous reptes o per reforçar punts febles del teu propi procés. Depèn de l'estadi a què hakis arribat en la teva evolució com a directora o director, podria ser útil que anotessis una llista de les virtuts i les mancances de la teva feina abans de començar a llegir. Això podria donar una finalitat a la teva lectura. També pots provar de fer les tasques preparatòries amb obres que estiguis treballant o que pensis que potser dirigiràs, per veure si t'ajuden a aprofundir en la comprensió del material. No cal que subscriguis tots i cadascun dels aspectes del procés que jo plantejo. Si per a tu un exercici no té sentit, segurament és millor que no el portis a la sala d'assaig. Si fas servir un exercici que només has digerit o entès a mitges, hi ha moltes possibilitats que acabi confonent o frustrant els actors. Això podria minar la seva confiança en tu.

El llibre dona per fet que t'interessa construir un món imaginari que serà habitat pels actors, fent servir ingredients de la vida real i circumstàncies suggerides pel mateix text. També dona per fet que la direcció és una feina que requereix una preparació acurada i meditada abans de l'inici dels assaigs. Els assaigs en si mateixos són cabdals, però es pot estalviar moltíssim temps si es preparen de manera eficient. Una preparació detallada et garantirà un ús molt més econòmic del procés d'assaig. Una preparació exhaustiva no va pas en contra de la creativitat o les propostes dels actors en els assaigs; al contrari, alimenta, concentra i inspira la feina dels actors. La preparació també et dona més confiança a l'hora de dirigir i, a canvi, fa que els actors confiïn en tu.

La primera part del llibre recorre la feina que has de fer pel teu compte abans de començar a assajar, i inclou alguns consells sobre com construir les relacions amb totes les persones implicades en la realització de l'espectacle, a banda dels actors. La segona part descriu

el procés d'assaig, i la tercera part et condueix a través dels assaigs tècnics, els assaigs generals i possibles maneres de treballar sobre l'espectacle durant el període de funcions. La quarta part descriu l'evolució de la meva relació amb la feina i el llegat de Stanislavski.

En primer lloc, uns suggeriments sobre com hauries de llegir una obra quan t'estàs plantejant dirigir-la o quan ja hi estàs començant a treballar. Abans de poder interpretar una obra, hauries d'entendre exactament en què consisteix. Resisteix la temptació de precipitar-te sobre el material amb les teves pròpies idees i fes un pas enrere per calibrar les idees de la persona que l'ha escrit i allò que hi ha realment a la pàgina, davant teu.

Quan llegeixes un text que vols dirigir, descobriràs que hi ha moments que el cor se t'accelera i la teva temperatura corporal augmenta. És una sensació propera a l'enamorament. És possible que perdís la serenitat, i com a resultat d'això no sempre llegiràs el text amb prou atenció o pausadament. Al contrari, l'ull rellisca i salta per damunt de les paraules, concentrant-se de tant en tant en els fragments que t'agraden especialment. Et saltes els fragments que en aquell moment no t'interessen. «Ja m'ho miraré més tard», et dius. Si haguessis de dirigir l'obra basant-te en aquestes primeres lectures, l'espectacle reflectiria aquesta excitació inestable i seria molt irregular.

Quan jo estava dirigint *L'Orestíada*, d'Èsquil, m'interessava especialment la història del sacrifici d'Ifigènia. *L'Orestíada* és una trilogia d'obres, i la història d'Ifigènia és el motor de la primera. No és el motor de la segona i amb prou feines apareix a la tercera. A banda de la història d'Ifigènia, el meu interès pel text era esporàdic, i aquesta falta d'interès es va acabar posant en evidència. L'espectacle estava cada vegada menys ben definit a mesura que avançava, el públic s'inquietava i els personatges que no tenien relació directa amb la història d'Ifigènia eren menystinguts. Vaig incloure un fantasma que representava Ifigènia i que es passejava per tota l'acció de la trilogia, cosa que en última instància va acabar resultant molt confusa per al públic. L'espectacle era un reflex molt precís de la meva primera lectura del text, sobreexcitada i irregular, i en canvi no era una representació gens precisa de l'obra que va escriure Èsquil.

Així doncs, és important llegir el text amb cura i a poc a poc, per comprovar si estàs llegint totes les escenes o només unes quantes. Aprendre a fer això amb el cap clar també t'ajudarà a prendre la decisió sobre si realment vols dirigir l'obra.

Un altre obstacle a l'hora de llegir clarament són les afinitats que es poden interposar en la teva comprensió de l'obra, de la mateixa manera que qualsevol interferència radiofònica pot distorsionar la recepció d'un programa que estiguis escoltant. Les afinitats són coses de l'obra que t'atrauen perquè es relacionen amb la teva vida o amb la teva manera de veure el món. Una afinitat pot ser alhora útil i limitadora. És útil en la mesura que et pot donar una comprensió afegida d'un aspecte del text o d'un personatge que altrament no tindries. Per exemple, potser has decidit dirigir una obra que està situada a la consulta d'un metge. Si el teu pare és metge a la vida real, segurament deus saber un munt de coses d'aquesta professió, tant en l'aspecte públic com en el privat, i això et pot ajudar a dirigir l'obra. Però aquesta mateixa afinitat que et dona una comprensió especial de la vida d'un metge també et pot portar a fer l'acció massa propera a la de la consulta del teu pare, o et pot impedir veure altres aspectes de l'obra.

Aquest mateix problema pot interferir en la feina dels actors. Per exemple, l'actriu que interpreta el paper d'Arkàdina (que és, ella mateixa, actriu) a *La gavina* pot sentir-se atreta pel personatge perquè té una afinitat evident amb la professió del personatge i amb les emocions que hi estan associades. Però això no és l'únic que Txèkhov demana que interpreti aquesta actriu. Arkàdina també és una mare que manté una relació amorosa amb un home més jove. Molta acció de l'obra té a veure amb aquests rols, tant —o més— que amb la seva professió. El mateix li pot passar al director. El director pot tenir una afinitat amb els aspectes teatrals de l'obra, perquè també en aquest cas es tracta de la seva mateixa professió. Això faria que els altres temes de l'obra —l'amor no correspost, la destrucció dels somnis, i la família— fossin menystinguts. L'espectacle resultaria desequilibrat.

Quan t'estàs imaginant mentalment una obra o l'estàs llegint, és possible que realment només t'estiguis imaginant què faran els personatges que parlen, o bé on seran. En una obra amb un gran nombre

de personatges, això vol dir que no t'hauràs imaginat tothom que és a escena. Per tant, quan arribi el moment de dirigir l'escena no sabràs què fer amb els personatges que no parlen. Aquesta falta d'atenció en els personatges que no parlen serà evident per al públic. Així doncs, has de preparar el text imaginant-te cadascun dels personatges a cada moment, al marge de si parlen molt o poc. Fins i tot si és un petit paper sense text, com una serventa o un criat, els personatges seran presents a escena i el que facin ha de ser clar. A la primera escena de *La gavina*, per exemple, és possible que oblidis que també hi ha uns treballadors, juntament amb Maixa i Medvedenko. Són darrere del teló de l'escenari improvisat, treballant. Quan preparis l'escena, potser només et fixaràs en el que fan Maixa i Medvedenko. Llavors aniràs a l'assaig i els tres actors que fan de treballadors estaran a punt per actuar i tu te'ls miraràs amb consternació. Llavors t'hauràs de treure solucions de la màniga, que probablement no tindran tant de pes com la feina que sí que haves preparat.

Aprendre a sostenir mentalment la imatge d'allò que el públic veurà mentre llegeixes el text és cabdal. Per fer-ho, pots fer córrer l'acció de l'obra dins del teu cap com si fos un tall de cinema naturalista. Imagina't el que el públic veurà pla a pla. No t'inventis una seqüència complexa d'imatges; al contrari, fes la seqüència més senzilla possible. Recorda que aquest exercici no consisteix a decidir exactament com dirigiràs cada escena; aquesta és una tasca que emprendreàs molt més endavant en el procés. Es tracta més aviat de tenir un domini molt ferm de tots els elements que cal que tinguis en compte quan dirigeixis l'obra.

Visualitzar l'acció d'aquesta manera també et recordarà que has de mantenir una imatge consistent de l'espai en la teva ment. Quan llegeixes una obra, és fàcil oblidar que una peça de mobiliari, o una localització, com ara un llac, són constantment presents i visibles al llarg de l'escena. T'imagines aquests objectes i detalls geogràfics quan algú en parla, però és fàcil que te n'oblidis quan el tema de conversa canvia. En conseqüència, pot ser que no dirigeixis els actors per respondre de manera precisa i coherent al seu entorn. Potser en un moment de l'escena algú menciona que fa calor, i en aquell instant

tothom comença a interpretar la calor. Cinc minuts més tard, el text ja no fa cap referència a la calor i tothom deixa d'interpretar-la, tot i que són exactament al mateix lloc i no hi ha hagut cap canvi meteorològic. Això confon el públic.

Finalment, recorda que estàs llegint l'obra per trobar tasques concretes per als actors. Per tant, has de traduir la teva comprensió intel·lectual del material a tasques específiques que els actors puguin executar. Si parles amb els actors amb el llenguatge de la crítica literària, o amb idees abstractes, tindran moltes dificultats per respondre a les teves indicacions amb precisió, i com a resultat la seva feina serà desdibuixada. Evidentment, la majoria d'actrius i actors són perfectament capaços de mantenir una conversa intel·lectual sobre l'obra, però això no és el que han vingut a fer a la sala d'assaig. La seva feina és ficar-se en la pell d'un personatge i encarnar emocions, pensaments i accions creïbles. La teva feina és fer-los entrar dins d'aquesta pell. Pensa com li donaries a algú les indicacions per fer un viatge en cotxe. Si li dones denses instruccions sobre el paisatge que ha de buscar, si t'oblides de dir que hi ha una bifurcació a la carretera, o si li parles del propòsit del viatge, es perdrà. La persona que condueix necessita informació precisa, amb punts de referència clars sobre carreteres, signes i fites. Com més clares siguin les indicacions, més de pressa arribarà a la seva destinació. Passa el mateix amb els actors. La primera part d'aquest llibre t'ajudarà a extreure informació del text que t'ajudarà a dissenyar tasques concretes per als actors.

PRIMERA PART

La preparació dels assaigs



Aquesta secció del llibre descriu tot el que has de fer per preparar els assaigs. L'objectiu de la teva preparació hauria de ser extreure informació del text que ajudi els actors a interpretar els personatges i les situacions de l'obra.

Quan mires una situació de la vida, t'adones que el comportament dels individus que hi estan implicats està determinat per un complex entramat de factors. Recorda l'última vegada que vas veure com una parella es barallava en un espai determinat. Vas observar si l'estança que ocupaven era freda o calenta, airejada o resclosida? Vas observar si era l'habitació d'una casa o d'un pis? Vas observar si hi havia gent a prop que poguessin sentir el que s'estaven dient? Vas observar quina hora del dia era? Vas tenir alguna imatge del futur, de què farien aquelles persones a continuació? Vas tenir alguna imatge d'esdeveniments del passat d'aquella relació que determinessin l'acció present? Vas poder observar alguna d'aquestes coses, encara que les paraules que es deien les dues persones no tinguessin directament res a veure amb cap d'aquests aspectes? Vas observar què volien l'una de l'altra? Volien ser perdonades o bé ser compreses?

Bona part d'aquesta informació es pot llegir en allò que la parella fa físicament: pots llegir informació en la manera com seuen, com es mouen, com escampen la mantega a la torrada o com es posen l'abric quan surten. Per exemple, si fa fred les dues persones faran moviments involuntaris i voluntaris per escalfar-se. Si una persona arriba tard, les seves accions seran més ràpides que les de l'altra. Altres in-

formacions sorgiran per la manera de parlar amb l'altre, ràpidament o lentament, en un volum baix o alt. Així doncs, la informació que la parella comunica sobre si mateixa és tant verbal com física. I si és verbal, el to en què parlen és tan significatiu com allò que diuen.

Quan llegeixes una obra, és bona idea buscar informació de tots els factors que generen o afecten el comportament dels personatges implicats en l'acció de l'obra (o dels factors que determinen els canvis en el seu comportament). Si aquests factors no estan declarats explícitament, pot ser que hakis de llegir les escenes amb molta cura per inferir les circumstàncies concretes en què es troben els personatges. Els factors que has d'investigar apareixen sota els encapçalaments següents:

Espai: L'entorn on són els personatges.

Biografies de personatges: Els esdeveniments del passat que configuren els personatges.

Circumstàncies immediates: Les 24 hores que precedeixen l'acció de cada escena o acte.

Temps: L'any, o l'estació, o l'hora en què té lloc l'acció, o l'efecte del pas del temps entre actes o escenes.

Esdeveniments: Els canvis que afecten el comportament dels personatges.

Intencions: Les imatges de futur que impulsen l'acció present dels personatges.

Relacions: Els pensaments sobre els altres que regulen el comportament dels personatges.

Evidentment, hi ha altres preparacions que has de fer abans de dirigir l'obra, i aquestes preparacions es desenvoluparan als capítols posteriors. Però identificar els factors que determinen el comportament i les accions dels personatges hauria de ser el centre de la teva feina preparatòria.

CAPÍTOL 1

Organitza les teves primeres respostes al text

Aquest capítol s'ocupa de l'organització de les teves primeres respostes al text i de la construcció de l'univers que existeix abans que comenci l'acció de l'obra. Té sis apartats:

Fes servir llistes de fets i preguntes

Organitza la informació sobre què existeix abans que comenci l'acció de l'obra

Recerca

Respon les preguntes difícils sobre el text

Espai

Biografies de personatges

Emprendre aquests passos garantirà que estableixis una relació objectiva amb l'obra. L'objectivitat t'ajudarà a construir un univers que sigui específic, i més endavant t'ajudarà a parlar de l'obra d'una manera que sigui útil per als actors.

Fes servir llistes de fets i preguntes

Quan comences a treballar en una obra, necessites una manera senzilla d'organitzar els teus descobriments i impressions. Estructurar la informació en forma de fets i preguntes t'hi ajudarà. Els fets són els elements no negociables del text. Són les principals pistes sobre

l'obra que et dona l'autora o l'autor. A *La gavina* es tracta de coses com ara «Arkàdina té un fill que es diu Konstantín» o «Som a Rússia». Les preguntes són una manera d'assenyalar les zones del text que són menys clares o de les quals simplement no tens un coneixement cert. Les preguntes poden incloure coses com ara «Què li va passar al pare de Konstantín?», o «Quina estació de l'any és?», o bé «On està localitzada la finca de Sorin, dins de Rússia?». Escribeu sempre els fets i les preguntes en forma de frases senzilles i objectives. Com a regla bàsica, si tens algun dubte de si allò que has identificat és un fet, converteix-ho en una pregunta.

Organitzar la informació d'aquesta manera t'impulsa a mantenir una relació objectiva amb el material i inhibeix temptacions prematures d'interpretar l'obra. Les llistes de fets i preguntes es faran servir en els exercicis proposats en aquest capítol i al capítol 2, quan treballis sobre l'acció de l'obra.

SUMARI

- Utilitza llistes de fets i preguntes per organitzar les teves respostes al text.

Organitza la informació sobre què existeix abans que comenci l'acció de l'obra

Organitzar la informació del text sobre el que existeix abans que comenci l'acció de l'obra t'ajudarà a situar les certeses físiques, geogràfiques i temporals de l'obra, així com a crear una imatge del passat de cada personatge. No existeix cap procés d'assaig en què els actors no facin preguntes sobre què ha passat abans que comenci l'acció de l'obra, i per tant té uns enormes avantatges tenir un domini ferm d'aquesta informació. Això et permetrà afrontar preguntes senzilles respecte a l'espai, com ara «D'on vinc, ara mateix?», o bé preguntes més complexes sobre esdeveniments passats de la vida dels personatges, com ara «Quan vaig conèixer Trigorin per primera vegada?».

Utilitza el format de fets i preguntes per recollir informació sobre tot allò que existeix o que ha passat abans de l'acció de l'obra. Fes dues llistes: una de fets i una de preguntes. Aquestes llistes, jo les anomeno «llistes d'antecedents».² Els fets inclouen coses com ara «Arkàdina es va casar amb Gavril Trèplev», o «Som a Rússia», o «La mare de Nina és morta». Tots els fets han de ser anotats, per més petits que siguin. Pot ser un esdeveniment tan breu i aparentment irrelevant com la descripció de Sorin de com un fiscal adjunt li va dir que la seva veu era desagradable, o el fet que els textos de Trigorin són traduïts a altres idiomes, però tots i cadascun compten quan arriba el moment de construir una vida passada per al personatge. Les preguntes poden ser «Què li va passar al pare de Konstantín?», o bé «On està localitzada la finca de Sorin, dins de Rússia?», o «Quan i on Arkàdina va interpretar *La dama de les camèlies*?».

Recorda que si tens qualsevol dubte i no saps si estàs davant un fet o una pregunta, has d'anotar-ho com una pregunta. Per exemple, pots voler anotar «Arkàdina va interpretar Gertrudis a *Hamlet*» com un fet, perquè ella cita aquesta obra de Shakespeare a l'acte primer, però no hi ha cap prova directa que hagi interpretat Gertrudis, de manera que és millor anotar «Arkàdina ha interpretat alguna vegada Gertrudis a *Hamlet*?». De vegades et trobaràs que les preguntes que t'has fet al principi tenen resposta més endavant, a mesura que l'acció avança. Quan això passa, elimina la pregunta i afegeix la resposta a la llista de fets. Tanmateix, recorda que no has d'apuntar cap informació sobre els esdeveniments que passen entre les escenes ni sobre res que passi durant l'acció de l'obra.

Aquests són alguns dels primers fets establerts en una lectura de l'acte primer de *La gavina*:

2. L'autora fa servir l'expressió '*back history*' list, que literalment es podria traduir com a «llista d'història passada». M'ha semblat més eficaç fer servir la paraula «antecedent», corrent en la terminologia d'arrel stanislavskiana en la nostra llengua. Però em sembla interessant assenyalar que Mitchell utilitza una terminologia personal, que inclou «tot allò que existeix i ha succeït abans que comenci l'acció de l'obra», tal com ella mateixa especifica repetidament.

Som a Rússia.

Hi ha una finca, que pertany a Sorin.

Hi ha un parc.

Hi ha un ample camí arbrat que porta al parc.

Hi ha un llac.

Hi ha un escenari que tapa la vista del llac.

Hi ha matolls.

Hi ha unes quantes cadires i una taula de jardí.

Hi ha un teló, que està abaixat.

Des que Medvedenko la coneix, Maixa ha anat sempre vestida de negre.

Medvedenko guanya vint-i-tres rubles al mes, menys les deduccions per la jubilació.

El pare de Maixa és l'administrador de la finca.

Hi ha captaires.

Medvedenko té una mare malalta, dues germanes i un germà petit.

Ell sosté econòmicament tota la família.

Konstantín està enamorat de Nina.

Medvedenko camina sis verstes cada dia per arribar a la finca.

Medvedenko ha declarat el seu amor a Maixa.

Medvedenko és mestre d'escola.

Existeix el rapè.

Maixa té una tabaquera que conté rapè.

Fa xafogor.

És al vespre.

Aquestes són algunes de les primeres preguntes que sorgeixen en una lectura de l'acte primer:

Quin any és?

On està localitzada la finca de Sorin, dins de Rússia? (Es basa en algun lloc real que l'autor coneixia?)

Com de gran és la finca?

Quina era la mida mitjana d'una finca en aquella època a Rússia?

Quina mena d'arbres voregen l'avinguda?

*Quina mida té el llac?
Quina mena de matolls són?
Per què Maixa va vestida de negre?
A quant equivalen 23 rubles en la nostra moneda avui en dia?
Quant cobrava un mestre per jubilació en aquella època?
Quant devia cobrar un administrador de finques en aquella època?
Treballa, la Maixa?
Quina malaltia té la mare de Medvedenko?
Com es diu i quina edat té cada membre de la família de Medvedenko?
On viuen Medvedenko i la seva família?
On dona classe Medvedenko?
Com era la vida d'un mestre a les províncies russes en aquella època?
Quan se li va declarar Medvedenko a Maixa i com va ser la reacció d'ella?
Com d'habitual era prendre rapè en aquella època, per a una dona i per a un home? (Com es prenien? Quin efecte tindria sobre teu? En quina mena de tabaquera es devia guardar, de quina mida?)*

Fer una llista amb aquests fets i preguntes t'ajudarà amb qualsevol mena de text, tant si és modern com antic. A continuació trobaràs un exemple dels primers fets i preguntes de l'obra de Samuel Beckett *No jo*:³

*Hi ha una dona.
Hi ha algú que escolta la dona.
La dona va néixer prematurament, un mes abans del previst.
Es va criar en un orfenat religiós.
Quin any és? 1972?
Qui escolta la dona?*

3. Seguim la traducció catalana de Víctor Batallé, publicada dins el segon volum del *Teatre complet* de Samuel Beckett, publicat per l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1997.

Quant temps fa que aquesta persona escolta la dona?
Amb quin propòsit l'escolta?
Quin és el gènere de la persona que escolta?
Què és una gel·laba?
Qui porta gel·laba i en quins països es fa servir?
Per què els pares de la dona la van abandonar després del naixement?
Quants anys té la dona ara?
Quan va passejar per un camp buscant flors? Recentment o en un passat llunyà?
A quina adscripció religiosa pertanyia l'orfenat?

Pot ser que el nombre de fets i preguntes que es desprenen de les primeres escenes o actes et desmoralitzi. No t'espantis. La llista s'anirà fent més curta a mesura que avancis en l'obra (excepte si treballes en una obra que opera fora d'un patró temporal lineal). Si la teva obra no està escrita en ordre lineal, et pot ser útil retallar i enganxar les escenes en ordre consecutiu abans d'emprendre aquest exercici.

Al final d'aquest procés tindràs dues llargues llistes: una de fets i una de preguntes. Llegeix-te-les totes dues i pensa de quina manera s'ha modificat la teva imatge de l'obra com a resultat d'aquest treball. La llista de fets et farà guanyar seguretat i confiança respecte a les certeses que precedeixen l'acció de l'obra. Et donarà una imatge de l'univers en què es desenvolupa l'acció de l'obra. Les preguntes et faran patir per la quantitat de feina que has de fer per contestar-les totes. En lloc de preocupar-te, intenta veure les preguntes com un mitjà per aprofundir en la teva comprensió del material i d'anticipar les preocupacions que els actors tindran respecte als personatges o l'univers de l'obra. Si alguna cosa en el text et porta a fer una pregunta, tingues la certesa que una actriu o un actor farà la mateixa pregunta durant els assaigs. Per tant, pots veure aquest procés com una manera de meditar una resposta abans que l'intèrpret faci la pregunta, o com una manera d'estalviar temps d'assaig.

Al final de la preparació, hauràs contestat totes les preguntes d'aquesta llista general d'antecedents. Les diverses tasques que tro-

baràs al llarg dels capítols vinents t'ajudaran a respondre aquestes preguntes.

SUMARI

- Fes dues llistes, una de fets i una de preguntes, relatives a tot allò que existeix o ha succeït abans que comenci l'acció de l'obra. Són les llistes d'antecedents.
- No apuntis cap informació sobre el que passa entre escenes o actes o durant l'acció de l'obra.
- Llegeix-te les llistes i observa com s'ha modificat la teva imatge de l'obra.
- No et preocupis per la llargada de la llista de preguntes. Considera-la una manera útil d'anticipar preguntes que apareixeran a la sala d'assaig i d'aprofundir en la teva comprensió del material.

Recerca

La recerca t'ajuda a conèixer millor l'obra, clarifica l'univers que hauràs de construir i et dona seguretat a l'hora de dirigir. És un procés llarg, però realment val la pena. Farà arrelar la teva comprensió del text, en un sentit fort, i del període històric en què està situada l'obra, tant si és la Rússia del segle XIX com el Londres del segle XXI. Et sentiràs més còmode davant molts petits detalls del text que t'havien resultat opacs la primera vegada que te'ls havies trobat. Una bona recerca t'ajudarà a contestar una part substancial de les preguntes de la llista d'antecedents. Recorda, però, que no estàs fent recerca per presentar la reconstrucció històrica d'un període (com fan les sales antiquades d'alguns museus històrics, que utilitzen maniquins de plàstic per representar les persones). Al contrari, estàs recollint informació que ajudarà els actors a dir i fer tot allò que han de dir i fer en l'acció de l'obra.

Primer, llegeix totes les preguntes de la teva llista d'antecedents i subratlla totes les preguntes que necessiten recerca. Aquí tens un exemple de la mena de preguntes que hauries de subratllar:

Quin any és?

On està localitzada la finca de Sorin, dins de Rússia? (Es basa en algun lloc real que l'autor coneixia?)

Quina era la mida normal d'una finca en aquella època a Rússia?

A quant equivalen 23 rubles en la nostra moneda avui en dia?

Quant cobrava un mestre per jubilació en aquella època?

Quant devia cobrar un administrador de finques en aquella època?

Com era la vida d'un mestre a les províncies russes en aquella època?

Com d'habitual era prendre rapè en aquella època, per a una dona i per a un home? (Com es prenien? Quin efecte tindria sobre teu? En quina mena de caps es devia guardar, de quina mida?)

Ara pots emprendre la recerca necessària per contestar cada pregunta. Així, només faràs recerca sobre el que és essencial per a una comprensió adequada de l'obra. Si tens tendència a perdre't en la recerca, atura't en el moment que estiguis a punt de fer una digressió i recorda't que has de respondre la pregunta que tens davant dels ulls. Idealment, fes servir biblioteques o llibres per contestar totes les preguntes. Si fas servir internet, assegura't de comprovar qualsevol fet amb fonts impreses fiables. Fes servir sempre com a mínim dues fonts i assegura't que una no sigui una còpia de l'altra.

Aquí tens uns quants exemples de respostes a algunes de les preguntes, després d'haver fet la recerca pertinent.

Quin any és? Txèkhov va escriure l'obra el 1895 i l'acció transcorre al llarg de dos anys. Com que no s'estipula que l'acció tingui lloc en el futur, la lectura més senzilla és que els actes primer, segon i tercer tenen lloc l'estiu de 1893, i que l'acte quart succeeix durant la tardor del 1895.

On està localitzada la finca de Sorin, dins de Rússia? El juliol de 1895, Txèkhov va viatjar per visitar un amic seu, el pintor Levitan, que en aquell moment vivia molt lluny, en una finca anomenada Gorki, que pertanyia a la seva amant. Aquesta finca era a la vora d'un llac i a uns vuitanta quilòmetres de Bologoe, a mig camí

entre Moscou i Sant Petersburg. Sembla que aquest és l'escenari que Txèkhov va triar per a La gavina. Bologoe és a uns tres-cents quilòmetres de Moscou.

A quant equivalen 23 rubles en la nostra moneda avui en dia? Als anys 1890, un ruble equivalia a 3 xílings i 2 cèntims del Regne Unit de l'època, que equivaldrien aproximadament a 11,01 lliures del 2002. Això vol dir que Medvedenko guanyaria 253,23 lliures al mes, que Arkàdina té unes 770.000 lliures al banc i que Dorn es gasta 22.000 lliures en les vacances italianes que fa durant els actes tercer i quart.

Al final d'aquest procés tindràs unes quantes dates en les quals han succeït determinats esdeveniments històrics. Posa aquests esdeveniments en ordre cronològic. Això et serà útil més endavant, quan treballis en les biografies dels personatges. Et permetrà veure la relació entre certs esdeveniments històrics i els esdeveniments de la vida d'un personatge. Aquí tens uns quants exemples d'alguns esdeveniments històrics per a *La gavina*.

1812 Derrota de l'exèrcit de Napoleó.

1820-1880 Edat daurada de la literatura russa.

1820 Neix Zola.

1850 Neix Maupassant.

1852 Primera representació de La dama de les camèlies.

1859 Neix Eleonora Duse.

1861 Emancipació dels serfs.

1865-1869 Tolstoi escriu Guerra i pau.

1875-1877 Tolstoi escriu Anna Karènina.

1879 S'introdueix la il·luminació elèctrica als teatres, que substitueix els llums de gas i les espelmes.

Anys 1880 Comencen a col·lapsar les finques de l'aristocràcia rural.

1881 Assassinat del tsar reformista Alexandre II. El succeeix l'autocràtic Alexandre III.

1888 Tolstoi celebra el seixantè aniversari.

1889 Es completa la Torre Eiffel.

Anys 1890 Una companyia francesa desenvolupa un monopoli en la producció i venda de sofre.

Suïssa és líder mundial en la producció de rellotges.

Ascens de l'escola decadentista.

1892 Intent de suïcidi de Maupassant.

1893 Mor Maupassant.

1894 Arriba al tron el tsar Nicolau II, de vint-i-sis anys.

Anota les tasques de recerca que pensis que poden ser especialment útils per a determinats actors, així com els llibres que els pugui resultar útil de llegir. A *La gavina*, l'actriu que interpreta Maixa pot fer recerca sobre el rapè, l'actor que interpreta Konstantín pot investigar la reacció de Maupassant a la Torre Eiffel, i les actrius que interpreten Arkàdina i Nina poden llegir el llibre *Women in the Russian Theatre: The Actress in the Silver Age*, de Catherine Schuler, que descriu com treballaven les dones al teatre en aquella època. Si tens un període d'assaig curt, selecciona una peça de recerca clau per a cada personatge, per encarregar-la a cada intèrpret.

També t'aniràs trobant fotografies, pintures i, de vegades, referències a pel·lícules. Recull tot aquest material per ensenyar-lo als actors. Les imatges, estàtiques o en moviment, poden ser una manera molt eficient de comunicar sensacions sobre l'espai, l'època o l'atmosfera. Molts actors i actrius pensen en termes visuals i poden respondre més a les imatges que a les paraules. Aquest material també pot ajudar a nodrir el procés de treball amb l'equip artístic.

Fins i tot si treballes amb un text nou descobriràs que hi ha tasques de recerca per fer. L'any 2000 vaig dirigir *El camp*, de Martin Crimp, que tenia lloc aquell mateix any. Un dels personatges era un metge que prenia heroïna de manera habitual. Als temes de recerca que van aparèixer es plantejaven preguntes com ara «Amb què està feta, l'heroïna?», «Quin efecte té sobre la persona?», o «Com en podria aconseguir, un metge, sense que ningú se n'adonés?». També hi havia referències a certes runes romanes properes a la zona on vivien els personatges. Això va fer aparèixer preguntes com ara «Quan van ocupar el nord d'Anglaterra, els romans?» i «Per què construïen car-

reteres rectes?». Totes aquestes preguntes van necessitar una recerca aprofundida.

Fins i tot si tens intenció de canviar l'època de l'obra i situar-la en un període diferent del que pretenia l'autor, és important desenvolupar una recerca sobre el període que la persona que ha escrit l'obra tenia al cap quan escrivia el text. La recerca que facis sobre aquell període t'ajudarà a conèixer quins són els perills o els problemes de la transició d'una època a l'altra. Llavors hauràs de fer una nova recerca sobre el període en què penses desenvolupar l'obra. Quan vaig dirigir *Les troianes*, escrita al segle v aC, vaig situar l'acció en un magatzem actual. Tanmateix, abans de prendre aquesta decisió vaig dur a terme una investigació detallada sobre tres períodes històrics específics. Vaig llegir molt sobre els fets històrics que van tenir lloc a Troia, sobre les descripcions dels mateixos fets a la *Iliada* d'Homer, i finalment vaig recollir informació sobre el període històric en què va viure Eurípides. Recolzant-me en aquesta investigació, vaig poder conduir els actors a través de les parts del text on hi havia més tensió entre la veritat històrica i la ubicació contemporània; vam basar-nos en tots tres períodes històrics per crear un món imaginari coherent.

Si és possible, viatja als llocs on se situa l'acció per fer-hi un treball de camp. Aquests viatges t'ofereixen una experiència sensorial de l'univers de l'obra que no pots obtenir llegint llibres ni navegant per les xarxes. El 1993 vaig fer un viatge de recerca amb l'escenògrafa Vicki Mortimer per preparar la posada en escena de l'obra d'Ibsen *Espectres*. Vam visitar Oslo, Bergen i Skien, on va néixer Ibsen. Vam fer fotografies, vam recollir flors i fulles, i fins i tot vam enregistrar cants d'ocells. Les impressions que vam tenir de la llum, dels colors i del clima van donar forma a la manera d'il·luminar, dissenyar i dirigir l'espectacle. També ens van aportar material visual útil per compartir amb els actors, perquè es poguessin imaginar on vivien els personatges.

Al final d'aquestes tasques hauràs respost moltes de les preguntes que tenies a la llista d'antecedents. Ara ja estaràs a punt per contestar la resta de preguntes sobre l'espai, però abans de tirar endavant has de veure com pots contestar les preguntes difícils sobre l'obra.

SUMARI

- Copia totes les preguntes de la teva llista d'antecedents que necessiten recerca.
- Fes servir les biblioteques i els llibres per contestar les preguntes. Utilitza internet amb cautela i comprova qualsevol informació que provingui d'aquesta font amb una altra referència.
- Posa totes les dades històriques que trobis en ordre cronològic.
- Anota les tasques de recerca que puguin resultar útils per a determinats personatges.
- Recull tot el material visual o cinematogràfic que t'aparegui al llarg de la recerca.
- Si és possible, viatja als llocs esmentats al text per fer-hi un treball de camp.

Respon les preguntes difícils sobre el text

Quan contestes preguntes gràcies a la recerca, resulta molt satisfactori obtenir una resposta clara i basada en fets. Però a la llista d'antecedents sempre queden preguntes que no són tan fàcils de respondre, sobretot pel que fa als esdeveniments del passat dels personatges dels quals el text no dona informació precisa. Per exemple, com, quan i on es van conèixer Arkàdina i Trigorin? Quan i on es van enamorar Nina i Konstantín? El text no descriu aquests esdeveniments. En aquests casos, has de recolzar-te en les teves impressions del text per inferir material fàctic sobre els esdeveniments passats.

El procés d'inferir informació fàctica a partir de converses que no contenen cap fet és el que fem a la vida. El diàleg humà aparentment més banal pot contenir moltíssima informació si el sabem llegir correctament. Fins i tot quan escoltem dues persones en un bar intercanviant una sèrie de comentaris banals sobre què han comprat o sobre el temps, certa informació sobre el seu passat va cristal·litzant gradualment en la nostra ment. Podem saber si fa molts anys que són amigues o si s'acaben de conèixer.

Fes servir les teves impressions del text per contestar les preguntes més importants de la teva llista d'antecedents. Aquestes preguntes s'han de respondre per tal que els actors tinguin una imatge clara del que ha succeït en el passat, i a partir d'aquí poder construir el seu personatge i les seves relacions. A la vida real, una relació és el resultat de diversos esdeveniments compartits entre dues persones al llarg d'un període de temps. Els actors necessiten construir les relacions entre els personatges de manera similar, inventant les imatges compartides del passat que determinen la relació que tenen a l'obra.

Impressió és el terme que utilitzo per referir-me a la informació que extrec llegint una rèplica o un fragment de l'obra que no conté dades objectives. Pots fer servir aquestes *impressions* per recollir informació sobre els personatges i l'univers on viuen. Llegir atentament el text per identificar la impressió més senzilla o més clara del que vol dir l'autora o autor és una habilitat molt important, i algú que es vulgui dedicar a la direcció l'ha de desenvolupar. Quan ho proves per primera vegada, et pots sentir com si busquessis una marca en el terreny a través d'una boira molt espessa. És possible que els ulls et guïïn malament i et facin descobrir marques on realment no n'hi ha cap, o que triguin a revelar-te que les tenies davant del nas tota l'estona. Intenta dedicar tant de temps com calgui a aquesta tasca, i sobretot no et precipitis per resoldre les coses. Llegeix una i altra vegada els fragments significatius, fins que la boira s'esvaeixi i aparegui el possible sentit o sentits. El més important és que sempre has de buscar la lectura més senzilla o més lògica del text, i no la més complexa. Això és perquè el significat més senzill o més lògic és sovint el que l'autora o l'autor volia transmetre, i per tant el que és més probable que el públic senti quan es digui la rèplica. Per exemple, no té cap sentit decidir que Nina sap quin aspecte té Trigorin i que el troba atractiu abans que comenci l'acció, ja que a l'acte primer li pregunta a Konstantín: «És jove?», i en sentir aquesta rèplica el més senzill és que el públic pensi que no sap quina edat ni quin aspecte té Trigorin.

SUMARI

- Practica com llegir el text per inferir informació fàctica que no està directament establerta per l'autora o autor.

Espai

L'espai, com el temps, afecta la manera com ens comportem. És diferent tenir una conversa enmig d'un camp que tenir-la en un despatx mal ventilat d'un edifici d'oficines. Construir una imatge completa de l'espai o dels espais on té lloc l'acció de l'obra ajuda l'intèrpret a entrar i a creure en l'univers en el qual el seu personatge existeix. Organitzar les teves pròpies imatges de l'espai abans que comencin els assaigs et farà sentir com si construïssis un entorn que és sòlid i real, i et prepararà per ajudar els actors a imaginar plenament l'univers de l'obra. Això et donarà confiança per gestionar l'univers fora d'escena durant els assaigs i t'ajudarà a superar els problemes que pots trobar-te quan muntis el moviment de les escenes. *Muntar* és el terme que s'utilitza per descriure la manera de fer que l'acció sigui clara per al públic. En parlaré més al capítol 11.

Quan treballem sobre l'espai, sovint ens referim a «la quarta paret». Si féssim un disseny convencional d'una habitació en un teatre a la italiana, hi hauria tres parets visibles per al públic. L'expressió «quarta paret» es refereix a la paret imaginària que forma la resta de l'habitació però que no està físicament materialitzada. L'expressió implica que l'actor s'ha d'imaginar què hi ha en aquell pla que separa l'acció del públic, o més enllà d'aquell pla. L'intèrpret s'ha d'imaginar què és allò que l'envolta per totes bandes. Si un actor estigués al bell mig de l'escenari i fes una volta de 360 graus sobre si mateix, t'hauria de poder dir què veu el seu personatge al voltant, com ara la vista que es veu per una finestra, on condueix una determinada porta, o bé com és l'altell que hi ha a sobre seu. Si una actriu fes això a l'acte primer de *La gavina*, el seu personatge hauria de veure el llac, els edificis de les granges, la casa i el parc (incloent el camp de criquet), i el cel per

damunt de tot. El públic només veurà un fragment d'aquestes vistes, expressat en l'escenografia. Potser veurà un trosset del llac, el costat de la casa i un racó del parc. L'única via que tenen per veure la resta de coses és a través dels actors. Si un personatge es comporta com si totes aquestes coses realment hi fossin, permetrà que la imaginació del públic també vegi aquests indrets.

De vegades, quan veus un espectacle, tens la sospita que els actors només tenen una imatge parcial de l'espai on té lloc l'escena. Els personatges entren a una habitació i veus la imatge que en tenen per la seva manera de comportar-se físicament, per com s'espolsen els pantalons o es freguen les mans. Però llavors miren per la finestra de l'habitació i no sembla que tinguin cap imatge d'allò que estan contemplant. Aquests buits en la imatge de l'entorn immediat treuen els actors fora de l'univers imaginari de l'obra durant uns quants segons, o fins i tot minuts. Llavors és fàcil que es traixin a si mateixos, i a l'espectacle, omplint aquests buits amb accions o gestos artificiosos o d'incomoditat.

Prepara la geografia de l'espectacle anotant en un full de paper separat tots els fets sobre l'espai que tinguis a la llista d'antecedents. A *La gavina*, aquests fets inclouen els següents:

És Rússia.

Hi ha una finca, que pertany a Sorin.

Hi ha una casa; hi ha un menjador.

Hi ha un parc.

Hi ha un ample camí arbrat que porta al parc.

Hi ha un llac.

Hi ha un escenari.

Hi ha matolls.

Medvedenko viu a tres milles de la finca.

Hi ha cinc finques abandonades a la riba del llac.

Existeix París.

Existeix Odessa.

Existeix Kíev.

Existeix Moscou.

Quan hagi completat el procés de recerca, aquesta llista inclourà nous fets, com ara la mida mitjana d'una finca a Rússia en aquella època. A continuació, trasllada les preguntes que encara tinguis sobre l'espai a una altra llista. A *La gavina*, les preguntes sobre l'espai seran com les següents:

Com de gran és la finca?

Quina mena d'arbres voregen l'avinguda?

Quina mida té el llac?

Quina mena de matolls són?

On viuen Medvedenko i la seva família?

On dona classe Medvedenko?

A quina distància està la finca de la ciutat?

Per què estan abandonades les cinc finques a la riba del llac?

On és Odessa?

On va anar a la universitat, Konstantín?

A continuació, contesta totes les preguntes fent una nova recerca, o bé llegint el text per buscar la impressió més senzilla que et provoquen les paraules. Al final d'aquest procés, tindràs una llarga llista de fets sobre l'espai. Hi hauràs combinat alguns fets que ja tenies amb altres de nous.

La finca fa unes nou hectàrees.

L'avinguda està vorejada de til·lers.

El llac fa uns setze quilòmetres de llargada i un i mig d'amplada.

Els matolls són cortadèries.

Medvedenko i la seva família viuen a uns cinc quilòmetres de distància, en un poble on Medvedenko també treballa com a mestre.

La ciutat és a uns vuit quilòmetres de la finca.

Les altres cinc finques al voltant del llac estan abandonades per culpa de les fallides causades pels problemes econòmics que va patir la baixa aristocràcia rural a partir dels anys 1880.

Odessa és a 320 quilòmetres cap al sud.

Konstantín va anar a la universitat a Moscou.

T'adonaràs que l'espai es reparteix en cercles concèntrics i creixents, com les petites ones que causa una pedra quan cau en un estany. A *La gavina* els cercles d'espai són els següents:

La casa.

L'entorn immediat de la casa i la finca, incloent-hi el llac.

La província, que inclou la ciutat, l'estació de tren, i la casa i l'escola de Medvedenko.

L'imperi rus, que inclou llocs mencionats a l'obra com Khàrkov, Moscou, Sant Petersburg i Poltava.

El món més enllà de Rússia, que inclou països com Itàlia i França, que són mencionats a l'obra.

Qualsevol obra que llegeixis reparteix l'espai en cercles com aquests.

Dibuixa una sèrie de mapes esquemàtics per a cadascun d'aquests cercles d'espai. Aquests mapes s'haurien de fer sense tenir al cap el punt de vista del públic, com si fossin plànols de llocs reals que existeixen en un moment real. Per exemple, dibuixa una planta de la casa de Sorin combinant els fets del text amb la recerca que puguis fer sobre les finques rurals de l'època. O bé dibuixa un mapa de la finca on es troba la casa. O troba un mapa actual de Rússia i marca-hi tots els llocs que es mencionen al text. Després busca imatges de tots aquests indrets. Si els indrets mencionats són imaginaris, busca imatges que puguin representar-los. Per exemple, amb *La tempesta* podries mirar de buscar imatges d'alguna illa real que tingui totes les característiques geogràfiques que descriu el text de l'obra. Els mapes i les imatges dels cercles d'espai més propers, com la casa o la finca a *La gavina*, configuraran la base per al procés del disseny escenogràfic. Els mapes dels cercles d'espai més amplis, com l'imperi rus, donaran als actors una imatge dels llocs de què parlen durant l'acció, que el públic no veu.

A la vida, quan mencionem una ciutat o un lloc que coneixem, ens n'apareix mentalment una imatge. A mi, quan dic «Birmingham», em ve un imatge de Spaghetti Junction, i quan dic «Moscou», em ve una imatge de neu i d'una catedral amb la cúpula en forma de ceba.

Quan observes com algú parla d'un lloc t'adones que, mentre en parla, veu la imatge que en té. Es fa evident en el to de veu, en la inclinació dels ulls, en l'angle del cap i en la manera de disposar el cos. I això és així sigui quina sigui l'actitud que tingui cap a aquell lloc. De la mateixa manera, quan mencionen llocs com Khàrkov o el seu propi graner, els personatges d'una obra tenen imatges al cap. L'actor ha de tenir una imatge al cap per cada lloc sobre el qual el seu personatge parla o sent parlar, tant si són llocs propers com llunyans. Si mentalment veu el lloc, ajustarà el to de veu i el cos en consonància. Així, el públic tindrà la impressió que es refereix a un lloc real.

El treball sobre l'espai no només és útil per a les obres antigues. Els textos nous també se'n beneficien extraordinàriament. Si treballes sobre una obra nova, fes-li preguntes a l'autora o autor sobre l'espai, per aclarir on té lloc cada escena, o comenteu els llocs que es mencionen en l'acció però que no hi apareixen directament. A *El camp*, Martin Crimp no especifica al text on té lloc l'obra ni de quina ciutat provenen els personatges. Quan li ho vaig preguntar, em va dir que ell imaginava que la parella inicialment vivia al nord de Londres i que s'havien traslladat a Northumberland. A partir d'aquí, vaig fer recerca sobre tots dos indrets i aquesta recerca em va ajudar a guiar els actors cap a l'univers de l'obra.

Cal treballar sobre l'espai en totes les obres, tant si són d'estil realista com simbolista. Fins i tot si treballes amb una obra surrealista, com *Un somni* de Strindberg, has de construir imatges concretes de l'espai. En els somnis, sovint els espais estan fets amb una combinació de fragments de diversos indrets reals combinats de manera inesperada, però en els somnis experimentem l'espai tan clarament com a la vida real. Fins i tot en una illa imaginària com la de *La tempesta*, els personatges experimenten l'espai on són com un entorn real.

Un cop tens una sensació clara de l'espai on té lloc l'acció i dels indrets sobre els quals es parla al text, estàs a punt per estudiar les persones que apareixen en l'acció i de quina manera les han configurat els esdeveniments del passat.

SUMARI

- Agafa tots els fets i preguntes sobre l'espai i posa'ls en una llista separada.
- Respon totes les preguntes fent més recerca o bé llegint el text, buscant la impressió més senzilla que se'n desprèn.
- Dibuixa mapes o plànols de tots els «cercles d'espai».
- Troba imatges o fotografies per a cada cercle d'espai.

Biografies de personatges

Sovint el director evita preparar informació sobre els personatges de l'obra, perquè sent que aquest terreny pertany a l'intèrpret i que per tant és un aspecte que no es pot explorar abans que comencin els assaigs. Tanmateix, una preparació acurada de les biografies dels personatges et garantirà que puguis guiar els actors en la direcció adequada per a l'obra i evitarà que ningú perdi temps endinsant-se en cap mena de cul-de-sac. Sempre has de contrastar les teves suposicions amb allò que el personatge fa i diu en el transcurs de l'acció present de l'obra. No té cap sentit construir un passat extraordinari per a un personatge i després descobrir que aquesta persona tan pintoresca no pot dir ni fer de manera creïble tot el que ha de fer i dir en l'acció de l'obra. Si prepares les biografies tenint això ben present, impediràs que un actor s'inventi del no-res un personatge maníac depressiu, que toca la tuba i és expatinador de gel, per fer que la seva interpretació sigui «interessant». I en qualsevol cas, la feina que fas pel teu compte no queda escrita sobre pedra. Molts detalls canviaran com a resposta a necessitats o intuïcions dels actors durant els assaigs. Ara bé, tindràs un bon punt de partida. Treballar amb la biografia de cada personatge també et permet veure l'obra tal com ho fa cada intèrpret: a través dels ulls d'una única persona. Aquesta perspectiva et prepara per a les preocupacions i els interessos de cada intèrpret present a la sala d'assaig. També et fica dins de la pell de cada personatge i t'evita fer judicis de valor simplistes. Si aconsegueixes tenir una bona imatge del

que ha succeït en el passat, tot el que els personatges facin en el present serà més acurat. Per exemple, a *La gavina*, si l'actor i l'actriu que interpreten Trigorin i Arkàdina tenen una imatge clara i compartida de la manera com es van conèixer i com van començar la seva relació, això els ajudarà a interpretar totes les escenes que tenen junts. Si no en tenen una imatge compartida, o cadascú en té una imatge mental diferent, la seva relació i la seva interacció al llarg de l'obra seran, en el millor dels casos, confuses, i en el pitjor, inversemblants. Així doncs, treballar sobre el que ha succeït en el passat és el primer pas que has d'emprendre per poder dirigir l'acció de l'obra.

Treballa sobre els personatges seguint l'ordre en què apareixen al *dramatis personae*. Així, les teves afinitats no t'empenyeran a analitzar primer els teus personatges predilectes i a negligir els que t'interessin menys. Assegura't que estudies tots els personatges en detall, fins i tot els que tenen menys detalls, com una criada o un servent. Assegura't que prioritizes les impressions més senzilles i lògiques de tot allò que ha succeït en el passat de cada personatge.

Comença amb el primer personatge i torna a la llista de fets i preguntes dels antecedents. Copia tots els fets sobre aquell personatge en un full de paper nou. Aquí tens una llista dels fets d'Arkàdina:

El fill d'Arkàdina es diu Konstantín i el seu germà es diu Sorin.

Arkàdina és actriu i ha actuat en una obra titulada La dama de les camèlies.

Hi ha gent que escriu sobre Arkàdina i Trigorin als diaris.

Arkàdina té 43.000 rubles en un banc d'Odessa.

Arkàdina té quaranta-tres anys.

Arkàdina tenia divuit anys quan va tenir Konstantín.

Arkàdina manté una relació amb un escriptor que es diu Trigorin.

Arkàdina va estar casada amb un conegut actor que provenia d'una família de petitburgesos de Kíev.

El 1873, Arkàdina va actuar a la fira de Poltava. Ella tenia vint-i-tres anys i el seu fill, cinc.

Arkàdina havia rebutjat treballar al teatre estatal i en aquella època vivia en una casa amb un pati comunitari. A la mateixa casa

també hi vivia una bugadera. Un dia, aquesta dona va rebre una pallissa tan forta que la van trobar inconscient. Arkàdina es va cuidar d'ella, li portava medicines i rentava els seus fills en un gibernell. A la mateixa casa hi vivien també dues ballarines, que solien visitar Arkàdina i prendre cafè amb ella. Eren molt devotes.

Arkàdina i Trigorin viuen a Moscou.

Quan era nena, a la tardor Arkàdina solia jugar a la loteria dins la finca amb el seu germà i la seva mare.

A continuació, posa tots aquests fets en un ordre cronològic aproximat. Hi haurà molt poca informació directa sobre dates i duracions, excepte en alguns aspectes, com ara les edats, que et donaran les dates de naixement. Per exemple, el primer acte de *La gavina* té lloc el 1893, quan Arkàdina té quaranta-tres anys i Konstantín, vint-i-cinc. A partir d'aquí pots calcular que Arkàdina va tenir Konstantín el 1868, quan tenia divuit anys. Pot ser que hi hagi alguna atzarosa menció a dates reals, tot i que això és molt poc habitual (a *La gavina*, però, es diu que Arkàdina va actuar a la fira de Poltava el 1873). La recerca et donarà algunes pistes. Quan estableixis l'edat que tenien els nois quan anaven a la universitat i la durada habitual d'una carrera, podràs calcular que Konstantín va anar a la universitat el 1886, quan tenia divuit anys. Tanmateix, sempre quedaran aspectes per als quals t'hauràs de basar en les teves impressions en llegir el text. En aquest moment, et serà d'una ajuda enorme si et decideixes sempre per la versió més senzilla dels esdeveniments. Per exemple, potser has de decidir quan va començar la relació entre Arkàdina i Trigorin, encara que al text no es mencioni cap data. Aquesta és la primera visita de Trigorin a la finca, de manera que la conclusió més senzilla a què jo vaig arribar és que la seva relació és relativament recent (i que per tant ha començat fa menys d'un any, el 1892) i que aquestes són les primeres vacances d'estiu que passen junts, des que formalment són parella.

Aquí tens un exemple d'una ordenació senzilla dels esdeveniments.

- 1850 Neix Arkàdina. Té un germà gran, que es diu Piotr.
 Els vespres de tardor, juga a la loteria amb la mare i el germà.
 Coneix Gavril Trèplev, un actor de renom que prové d'una família
 de petitburgesos de Kíev.
 Es casa amb Gavril Trèplev.
- 1852 Estrena de La dama de les camèlies a França.
- 1859 Neix Eleonora Duse.
- 1868 Neix Konstantín.
- 1873 Amb vint-i-tres anys, actua a la fira de Poltava. El seu fill té
 cinc anys.
 Treballa al teatre estatal i viu en una casa on també viuen una
 bugadera i unes ballarines.
 Actua a La dama de les camèlies.
 Obre un compte d'estalvis a Odessa i comença a estalviar diners.
- 1886 Konstantín va a la Universitat de Moscou.
- 1890 Konstantín abandona la Universitat de Moscou sense acabar
 la carrera.
- 1891 Konstantín s'instal·la a viure a la finca amb el germà d'Arkàdina.
- 1892 Arkàdina coneix Trigorin i inicia un afer amb ell. Comencen a
 viure junts. Els diaris escriuen sobre la seva relació.
- 1893 Arkàdina convida Trigorin a passar les vacances d'estiu a la
 finca de la seva família.

Ja et deus haver adonat que he afegit alguns fets que he anat descobrint en la meua recerca, com ara l'estrena de *La dama de les camèlies* i el naixement de l'actriu italiana Eleonora Duse.

Ara anota totes les preguntes que tinguis a la llista d'antecedents respecte a aquest mateix personatge. Aquí tens un exemple de la meua llista de preguntes sobre Arkàdina a *La gavina*.

- Per què Arkàdina va posar els seus diners en un banc d'Odessa? És un paradís fiscal?*
- Per què Arkàdina no vol compartir els seus diners?*
- Què escriuen els diaris sobre Arkàdina?*
- Com de famosa és Arkàdina i en què es basa la seva fama?*

Quan es van conèixer Arkàdina i Trigorin?
 Quan es va acabar la relació amb Gavril Trèplev? Ell és viu o mort,
 el 1893?
 Quina mena de gent famosa visita la casa d'Arkàdina?
 Com es va convertir en actriu?
 Ha tingut un afer amb Dorn?
 Ha interpretat Gertrudis a Hamlet?
 Quan va començar a fumar?
 Va passar tota la seva infància a la finca?
 Com de sovint va de gira i viu en hotels? On són aquestes gires? Tri-
 gorin l'acompanya?
 Com de sovint visita la finca? Només per les vacances d'estiu? A quins
 esdeveniments es refereix quan es queixa que cada estiu la insulten?
 Quants diners paga pels seus vestits?
 On era el teatre estatal on treballava quan vivia a la casa amb pati
 comunitari?
 Quants anys tenien Arkàdina i el seu germà quan jugaven a la lo-
 teria amb la seva mare?
 Quan es van morir, el pare i la mare d'Arkàdina?

A continuació, contesta totes les preguntes. De vegades no et serà possible assenyalar una data precisa; en aquest cas, posa la primera i l'última data en què aquell esdeveniment podria haver tingut lloc.

Per exemple, el text que descriu com Arkàdina jugava a la loteria amb la seva mare fa la impressió que ella era una nena petita, però no ens diu amb precisió quants anys tenia. Jo vaig decidir que aquest esdeveniment podia haver tingut lloc quan Arkàdina tenia entre cinc i dotze anys. També pots decidir una data més precisa per al joc de la loteria més endavant, amb els actors, durant el procés d'assaig. De vegades t'hauràs d'inventar les dates o els anys en què van tenir lloc certs esdeveniments. Llegeix el text amb atenció per assegurar-te que les teves decisions estan en concordança amb les impressions que causa el text i tria sempre la resposta més senzilla. Recorda que és impossible prendre decisions per a un sol personatge sense referir-te a les biografies d'altres personatges. Assegura't de creuar les referències

entre les biografies dels diversos personatges per tal de prendre decisions que funcionin per a tothom. Fes servir aquestes decisions per donar consistència a la biografia del personatge. Aquí tens un primer esbós de la biografia d'Arkàdina després d'haver completat aquest procés.

1850 Neix Arkàdina, en una finca a la vora d'un llac. Té un germà gran, que es diu Piotr.

1852 (Estrena de La dama de les camèlies a França.)

1855-1862 Els vespres de tardor, juga a la loteria amb la seva mare i el seu germà.

1859 Neix Eleonora Duse.

1866 Mor la seva mare.

1867 Coneix Gavril Trèplev, un actor de renom que té quaranta-cinc anys i prové d'una família de petitburgesos de Kíev. Ella el veu actuar en una obra al teatre de la ciutat de Bologoe, prop de la finca. S'escapa de la seva família.

1868 Amb divuit anys, es casa amb Gavril Trèplev i la seva família la deshereta.

Neix Konstantín.

Gavril l'ajuda a començar la seva carrera com a actriu, interpretant papers petits als espectacles on ell actua com a protagonista.

1872 Mor Gavril, sense deixar-li res.

1873 Amb vint-i-tres anys, actua a la fira agrícola de Poltava. Konstantín té cinc anys.

1874/1875 Amb 24-25 anys, treballa al teatre estatal de Moscou. Viu en una casa amb pati comunitari; cuida una bugadera que ha estat víctima de maltractaments. Dues ballarines venen a prendre cafè amb ella sovint. És pobra.

1877 Mor el seu pare, Nikolai, i el seu germà Sorin hereta la finca. Ella i el seu germà es reconcilien.

1878 Konstantín i Arkàdina comencen a visitar la finca cada any, durant les vacances d'estiu. Ella coneix el doctor Dorn i hi té una petita aventura.

1880 La seva carrera comença a enlairar-se amb una producció de

La dama de les camèlies i comença a estalviar diners en un compte bancari a Odessa. És un paradís fiscal. Pot mantenir un pis bonic a Moscou i comença a rebre a casa col·legues del món del teatre, músics i pintors. Comença a fumar. Ha de pagar entre 300 i 400 rubles per cada vestit nou.

Anys 1880 Comença el col·lapse de moltes finques pertanyents a l'aristocràcia rural.

1886 Konstantín va a la Universitat de Moscou.

1890 Konstantín abandona la Universitat de Moscou sense acabar la carrera.

Anys 1890 Ascens de l'escola decadentista.

1891 Konstantín s'instal·la a viure a la finca de manera permanent. Arkàdina s'ha negat a tenir-lo a Moscou perquè no ha aconseguit acabar la carrera que ella li havia pagat.

1892 Arkàdina coneix Trigorin, de trenta anys, després d'una funció de Hamlet on ella ha interpretat Gertrudis. Ell està buscant una nova actriu per a la seva obra. Inicien un afer. Ella protagonitza amb èxit l'estrena de la nova obra de teatre de Trigorin a Moscou. Els diaris comencen a escriure sobre la seva relació a la secció de societat.

Tardor de 1892 Trigorin es trasllada a viure al pis d'Arkàdina, i així consoliden la seva relació.

1893 Arkàdina convida Trigorin a passar les vacances d'estiu a la finca de la seva família.

Aquest és l'esbós de biografia que serà la base de la teva feina amb els actors a la sala d'assaig. Repeteix el mateix exercici per a cadascun dels personatges de l'obra.

Els personatges dels quals hi ha molt poca informació sobre el seu passat necessiten una atenció molt meditada. Si hi ha zones en blanc a la seva biografia, es corre el perill que o bé el director o bé l'interpret s'inventin informació que no ajudarà a interpretar l'obra. El millor és buscar la manera més senzilla d'omplir els buits. A *La gavina*, és especialment difícil escriure una biografia per al personatge de Trigorin. Al text no hi ha informació sobre el seu origen familiar, la seva formació o com ha aconseguit l'èxit com a escriptor. Pren algunes

decisiones senzilles. Assumeix que ha rebut una formació i que té un títol universitari. Busca una mica d'informació bàsica sobre l'educació russa al segle XIX, com ara a quina edat es començava l'escola primària o la universitat, i afegeix aquestes dades a la biografia de Trigorin. Després llegeix sobre com es va desenvolupar la carrera d'escriptor de Txèkhov i considera que la de Trigorin va seguir fonamentalment els mateixos passos. Finalment, dona-li un origen de classe lleugerament diferent de l'entorn dins del qual nosaltres el veiem moure's. Una de les raons més senzilles perquè una persona no doni gaire informació sobre si mateixa és perquè prové d'una classe diferent. Txèkhov provenia d'una família de petits comerciants, així que pots prendre aquesta mateixa decisió per Trigorin.

També has de treballar en els personatges que no apareixen en l'acció de l'obra però que tenen una forta presència en la ment de tots o d'alguns dels personatges presents en escena. Aquests personatges s'anomenen «personatges indirectes» i la seva existència afecta tot el que el personatge diu o fa en l'acció de l'obra. Hi ha persones mencionades a *La gavina* (l·listades a continuació) que tenen una forta incidència en les vides d'alguns dels personatges; és important construir-ne una imatge clara.

Nikolai Sorin

La senyora Sorin

Gavril Trèplev

La mare de Nina

El pare de Nina

La madrastra de Nina

El pare de Medvedenko

La mare de Medvedenko

Les dues germanes de Medvedenko

El germà de Medvedenko

Quan treballis sobre cadascun dels personatges de l'obra, anota els fets i les preguntes que et vagis trobant respecte als personatges indirectes. Quan hagi acabat de construir les biografies dels perso-

natges presents a escena, comença a construir les biografies dels personatges indirectes fent servir el mateix procés. Quan hakis acabat amb tots els personatges presents i indirectes, prepara un full conjunt de dades que combini els antecedents de tots els personatges. Això et donarà una panoràmica de les seves vides.

Construir una biografia per a cada personatge abans de començar els assaigs també t'ajudarà quan t'estiguis preparant per dirigir una obra nova. Si la persona que ha escrit l'obra hi està disposada, pots treballar amb ella per construir aquestes biografies conjuntament. També pots treballar d'aquesta manera amb obres que siguin més abstractes o estilitzades, com ara les de Beckett o Pinter. Quan vaig dirigir l'obra de Beckett *No jo*, vaig construir la biografia del personatge Boca exactament de la mateixa manera com ho hauria fet per a un personatge d'una obra de Txèkhov. També faig servir aquest procés quan treballo amb cantants en una òpera. Tot i que una òpera és una forma altament estilitzada, amb estructures musicals repetitives, les biografies dels personatges poden ajudar moltíssim a fer arrelar els cantants.

Al final d'aquest procés, tindràs un esbós de biografia independent per a cadascun dels personatges de l'obra. També hauràs contestat la majoria de les preguntes de la teva llista de fets i preguntes sobre els antecedents. Les preguntes que quedin es respondran quan treballis sobre les circumstàncies immediates, al capítol 2. El capítol 5 descriu com aprofundir en el treball dels personatges, observant les relacions i planificant les improvisacions.

SUMARI

- Apunta tots els fets que afecten cada personatge en un full separat i posa'ls en un ordre cronològic bàsic.
- Fes una llista de totes les preguntes sobre cada personatge en un full separat i contesta-les.
- Trasllada les respostes a les biografies individuals de cada personatge.
- Treballa sobre les biografies de tots els personatges indirectes.

- Combina totes les biografies en una llista conjunta.

REPÀS DE TOTA LA FEINA FETA EN AQUEST CAPÍTOL

- Llista general de fets i preguntes sobre els antecedents: la llista d'antecedents
- Llista de respostes a totes les preguntes que necessitaven recerca
- Cronologia d'esdeveniments històrics rellevants
- Llista de totes les tasques de recerca interessants per a cada personatge
- Recull de material visual i cinematogràfic
- Documentació de tota mena resultat del treball de camp
- Llista de fets sobre l'espai
- Sèrie de mapes bàsics de cada «cercle d'espai»
- Sèrie d'imatges o fotografies per a cada «cercle d'espai»
- Esbós de biografia per a cadascun dels personatges
- Esbós de biografia per als personatges indirectes
- Llista conjunta que combina totes les biografies

CAPÍTOL 2

Organitza la informació sobre cada escena

Aquest capítol s'ocupa de com organitzar la informació relativa a cada escena per tal que tinguis alguns punts de partida clars per començar els assaigs. Les conclusions a què arribis les pots anotar en fulls de paper DinA4 i intercalar-les en el teu text abans de l'escena corresponent. Aquesta feina té tres passos:

- Circumstàncies immediates
- Què passa entre escenes o actes
- Temps

Circumstàncies immediates

Les «circumstàncies immediates» són els esdeveniments que succeeixen durant les aproximadament vint-i-quatre hores prèvies a l'acció de l'escena. Poden incloure una cosa que ha passat tot just un parell de minuts abans que comenci l'escena o bé una que va passar el vespre anterior. Aquests esdeveniments tenen un impacte directe en l'acció de l'escena i immediatament donen als actors alguna cosa concreta per actuar.

Quan escriguis la teva primera llista de fets i preguntes sobre els antecedents de *La gavina*, t'adonaràs que hi ha una diferència entre les coses que fa molt de temps que hi són, com el llac, i els afegits recents, com l'escenari improvisat a última hora. També se't farà evident la diferència entre esdeveniments del passat llunyà que han configurat els personat-

ges (com el casament d'Arkàdina amb Gavril Trèplev) i esdeveniments recents que els personatges acaben de viure (com el passeig del qual acaben de retornar Maixa i Medvedenko a l'inici de l'acte primer). Els esdeveniments recents o els afegits al paisatge, com l'escenari improvisat i el passeig, constitueixen les circumstàncies immediates de l'acte primer.

Com que ja has respost la majoria de preguntes de la teva primera llista d'antecedents, mitjançant la recerca o bé buscant les impressions més senzilles que et causa el text, ara la teva llista només contindrà les circumstàncies immediates de l'acte primer o de la primera escena. Aquí tens una llista de les circumstàncies immediates de l'acte primer de *La gavina*:

Hi ha un teatret que ha estat muntat de manera apressada.

L'escenari tapa la vista del llac.

Hi ha un teló, està abaixat.

Maixa i Medvedenko han anat a fer un passeig.

Fa xafogor.

Fa humitat.

És al vespre.

Ahir a la nit, Sorin se'n va anar a dormir a les deu i aquest matí s'ha aixecat a les nou.

Ja han sopat.

Sorin s'ha quedat adormit després de dinar.

L'espectacle començarà a dos quarts de nou i no durarà més de mitja hora.

Hi ha espai per amagar-se a banda i banda de l'escenari.

No hi ha cap decorat.

Ahir a la nit el gos va estar udolant i la nit anterior també. Arkàdina s'ha queixat a Sorin per aquest motiu.

Nina se n'haurà d'anar d'aquí a mitja hora, a les nou.

El pare i la madrastra de Nina han sortit.

El cel és vermell.

Ahir al vespre Dorn va estar assegut al porxo, parlant amb Arkàdina.

Vuit persones han estat convidades a veure l'espectacle.

Sobre l'escenari hi ha una gran pedra.

Aquí tens una llista de preguntes relacionades amb aquests fets.

Quan s'ha muntat l'escenari i qui ho ha fet? Per què s'ha fet de manera apressada?

D'on són els treballadors i quina feina fan normalment a la finca?

Com és el teló i com funciona?

Quin dia de la setmana és?

Per què Maixa i Medvedenko han sortit a fer un passeig? Quanta estona han caminat?

A quina hora ha estat el sopar i qui hi ha assistit? Què han menjat?

Qui ha convidat tothom a veure l'espectacle i quan ha tingut lloc aquesta invitació? Què li ha dit Konstantín a Arkàdina respecte a l'obra?

Quan ha arribat Trigorin a la finca?

De quina manera Konstantín ha estat atacant Arkàdina des que ella ha arribat?

Quan ha parlat Arkàdina amb Sorin sobre els udols del gos?

Quina estació de l'any és?

Algú més no ha pogut dormir a causa dels udols del gos?

Per què udolava, el gos?

Konstantín sap que Nina se n'ha d'anar a les nou, abans que ella l'hi digui?

El pare i la mare de Nina han sortit tard... És aquest el motiu pel qual ella arriba tard?

O bé n'hi ha un altre?

On han anat, els pares de Nina?

Iàkov ha assajat els efectes especials amb Konstantín? Si és així, quan?

De què parlaven, ahir al vespre, Dorn i Arkàdina al porxo? On eren els altres?

A quina hora se'n va anar, Dorn, ahir a la nit? A quina hora ha vingut, aquest matí?

Quin vestuari porta Nina per actuar a l'espectacle? Qui l'ha dissenyat, qui l'ha confeccionat? El porta ella o bé el té a la casa, a punt per posar-se'l?

Quan han posat la pedra blanca a l'escenari? Com és de grossa?

A continuació, fes servir les teves impressions del text per inferir informació fàctica amb la qual contestar totes les preguntes. Després estableix un esbós de cronologia de tot el que ha passat abans del començament de l'acte o escena. Aquest és el meu primer esbós de la cronologia per a l'acte primer.

Mitjans d'agost

Divendres

Tarda: Konstantín i Nina van fer el seu últim assaig de l'espectacle.

Nina li va fer saber que estaria lliure per poder actuar entre les vuit i les nou del vespre. L'espectacle dura una mica menys de mitja hora.

Vespre i nit: Dorn i Medvedenko van venir a sopar. Durant el sopar, Konstantín va convidar Sorin, Arkàdina, Dorn, Xamràev, Polina, Maixa i Medvedenko a veure la seva obra l'endemà. Els va dir que seria un entreteniment lleuger i que duraria menys d'una hora. Arkàdina li va prendre el pèl per aquest motiu i Konstantín li va respondre amb força brusquedat, demanant-li que no fos dolenta. Dorn es va quedar parlant fins tard amb Arkàdina al porxo, observats per Polina, que estava supervisant la recollida del sopar i la preparació de l'esmorzar. Tots els altres ja se n'havien anat al llit o bé a casa seva. Arkàdina i Dorn es van posar al dia respecte a les seves vides des de l'última vegada que s'havien vist, l'estiu anterior, i especialment Dorn va explicar a Arkàdina que el pare de Nina s'havia tornat a casar i l'havia deixat a ella fora del testament. Dorn va marxar poc després de mitjanit. Després de sopar, Iàkov i Konstantín van estar treballant en els efectes especials per primera vegada. Van aconseguir el sofre i l'esperit de vi gràcies a Xamràev i a Dorn. Els punts vermells els crea Iàkov encenent dos fanalets amb pantalles de paper vermell des de la barca que ha endinsat al llac, remant silenciosament. El gos ha tornat a despertar Arkàdina durant la nit.

Dissabte

6 h: Xamràev i els treballadors s'han aixecat i se n'han anat a treballar al camp.

9 h: Sorin s'ha despertat.

A l'hora d'esmorzar: Arkàdina s'ha queixat a Sorin perquè el gos ha udolat per segona nit consecutiva. Konstantín li ha demanat que no en faci un problema. El gos vigila els camps de mill perquè hi ha lladres (a causa de la fam). Ningú més s'ha despertat pel gos, ja que tothom hi està acostumat.

Tot el dia: Tothom a la casa ha estat ocupat preparant l'arribada de Trigorin a l'hora del te.

Després de dinar: Sorin s'ha quedat adormit.

15 h: Els treballadors han començat a construir l'escenari i han muntat el mecanisme del teló, que funciona amb un senzill sistema de politja. Són Iàkov, que és un servent de la casa, i dos serfs que han estat treballant a la collita. S'hi han posat tard perquè el temps està empitjorant i tothom ha hagut de treballar més estona del previst per entrar la major part possible de la collita abans que arribi la pluja.

Tarda: El temps es va enfosquint cada vegada més, se senten ressonar trons molt llunyans. Polina acaba el vestit de Nina i el dona a Konstantín. Es col·loca la pedra blanca a l'escenari.

16 h: Xamràev i Arkàdina han anat a buscar Trigorin a l'estació.

17 h: Trigorin arriba a la finca.

18 h: Arriba Dorn i sopen un estofat de xai. Sorin, Konstantín, Trigorin, Arkàdina, Dorn, Polina, Maixa i Xamràev se'l mengen. Fa xafogor i humitat. S'acosta una tempesta. El pare i la madras-tra de Nina surten tard per anar a visitar uns veïns i fer una copa.

19.30 h: Maixa i Medvedenko surten a fer un passeig. Medvedenko no estava convidat al sopar i ha arribat d'hora, de manera que Maixa ha hagut d'aixecar-se de taula i anar a fer un passeig amb ell.

Quan hagi acabat la cronologia del primer acte o escena, treballa sobre les circumstàncies immediates de les escenes o actes següents. A la teva llista d'antecedents no hi haurà cap informació per incloure a les circumstàncies immediates de les escenes següents. Això és així perquè la llista d'antecedents no conté informació sobre el que passa entre escenes; només recull el que existeix abans que comenci l'acció

de l'obra. Així doncs, en aquest cas hauràs de llegir cada escena i fer dues llistes noves que recullin les circumstàncies immediates: una de fets i una de preguntes. Després, contesta les preguntes i dibuixa un esbós de cronologia de les vint-i-quatre hores que condueixen a l'acció de cada escena. Assegura't que les afinitats no distorsionin aquest procés, en el sentit de concentrar-te només en allò que els passa als personatges principals i no a tothom implicat en l'acció.

Al final d'aquest procés, tindràs una cronologia de les circumstàncies immediates prèvies a cada escena o acte. Anota cadascun d'aquests primers esbossos en un full separat per a cada escena i intercala'ls entre les pàgines de la teva còpia del text, abans de l'acció corresponent. Així, quan arribi el moment de treballar amb els actors trobaràs fàcilment les teves notes. Afegir aquesta informació al text també t'ajudarà a entendre el material amb més precisió quan tornis a llegir l'obra sencera, com un tot. Les circumstàncies immediates (i, més endavant, la feina que faràs sobre els esdeveniments que passen entre les escenes) t'ajudaran a entendre l'acció de l'obra com una sèrie d'enllaços en una cadena d'esdeveniments més llarga. Alguns d'aquests esdeveniments seran vistos pel públic al llarg de l'obra i d'altres no (perquè tenen lloc fora d'escena o bé abans que l'acció de l'obra comenci). Però perquè l'obra funcioni tots els esdeveniments s'han d'haver imaginat plenament.

Les cronologies es poden canviar més endavant, en resposta a observacions fetes pels actors durant els assaigs. Si estan en desacord amb alguna cosa, pots fer els ajustos necessaris fàcilment —sempre que la llista de preguntes relatives a les circumstàncies immediates de cada escena acabi sent resposta, acordada i interpretada abans que acabi el procés d'assaigs.

Passar notes als actors sobre la manera d'interpretar les circumstàncies immediates és una de les maneres més eficients d'alterar el que fan durant l'acció de l'escena. Aprendre a influir en l'acció d'una escena per aquesta via indirecta és una de les habilitats més sofisticades de la direcció —i és fàcil passar-la per alt. Els directors tendeixen a prendre notes insistentment sobre l'acció present de l'escena, sense que aquestes notes tinguin cap impacte sobre el que fan els actors

—o sense crear una conducta o una acció creïble. Però una nota aparentment minúscula sobre el moment del dia o sobre el que els personatges han estat fent immediatament abans del començament de l'acció pot modificar el tempo, la temperatura i el to de l'escena sencera i fer que de sobte prengui vida. Passar notes als actors per aquesta via indirecta també condueix a opcions interpretatives que duren molt més temps. Per exemple, si li dius a un actor que acceleri el que està fent, aquesta nova velocitat segurament durarà un parell de funcions i després hauràs de tornar a donar-li la nota. En canvi, si dones una indicació concreta sobre les circumstàncies immediates (com ara: «recorda que la Nina se n'ha d'anar a les nou en punt»), això accelerarà l'escena i perdurarà durant moltes més funcions. Probablement això passa perquè és més interessant interpretar una circumstància immediata que no una indicació sense cap fonament sobre la velocitat. Mira de prendre consciència de la relació entre les circumstàncies immediates i la manera com es desenvoluparà l'escena. Comprova si el primer esborrany que has fet de la cronologia de les circumstàncies immediates portarà l'escena en la direcció que tu vols que prengui. Si dones a Nina, Konstantín i Iàkov diversos assaigs de l'obra de Konstantín en els dies previs a l'acte primer, la representació que té lloc durant l'acció de l'obra serà fluida i els personatges semblaran segurs del que estan fent. En canvi, si només els dones un assaig la representació serà molt més irregular i els personatges estaran molt més tensos. Adona't de com aquestes decisions t'ajuden a fer els primers passos cap a una interpretació del material.

Finalment, marca't els esdeveniments de les circumstàncies immediates que seria útil recrear en una improvisació abans d'assajar l'escena.

SUMARI

- Escribeu una llista amb tots els fets i preguntes sobre les circumstàncies immediates de cada acte o escena.
- Contesta les preguntes per a cada escena o acte i després posa totes les circumstàncies immediates de cada acte o escena en ordre cronològic.

- Copia la teva proposta de circumstàncies immediates per a cada acte o escena en un full DinA4 separat. Intercala cada full en el punt corresponent de la teva còpia del text, abans de cada acte o escena.
- Marca les circumstàncies immediates que preveus recrear en una improvisació.

Què passa entre escenes o actes

Tots sabem que el pas del temps es grava profundament en els nostres cossos i modifica la nostra conducta. Ens pot semblar que tenim el mateix aspecte que fa dos anys, però quan ens trobem algú que no ens ha vist durant aquest temps segur que pot assenyalar un munt de subtils diferències en el nostre to de veu o en la nostra manera d'estar drets. Si hem viscut un moment difícil durant aquests dos anys (com la Nina, que perd la seva criatura entre l'acte tercer i l'acte quart), ens descobrim canviats, tant físicament com emocionalment. L'efecte d'aquests canvis pot ser negligit per algunes actrius i actors, i és per aquest motiu que algunes posades en escena causen la impressió que escenes que segons el text succeeixen al llarg d'uns quants anys estan tenint lloc totes durant el mateix dia. Això és perquè els actors no tenen imatges concretes dels esdeveniments que han passat entre les escenes i com aquests esdeveniments han transformat els seus personatges.

Les circumstàncies immediates només cobreixen les vint-i-quatre hores prèvies a una escena o acte. En moltes obres passen més de vint-i-quatre hores entre una escena i una altra, i per tant hauràs de fer una nova llista per cobrir aquests esdeveniments. Aquesta llista contindrà els esdeveniments que fan canviar els personatges al llarg d'un període de temps més llarg, com ara els dos anys que passen entre l'acte tercer i el quart de *La gavina*. Els actors han de tenir imatges clares d'aquests esdeveniments i de com els han afectat abans de poder començar a interpretar les circumstàncies immediates que des- emboquen en l'escena. Identifica aquests esdeveniments fent servir l'eina dels fets i preguntes. Tot seguit, per exemple, trobaràs una llista amb informació sobre el que ha passat entre l'acte tercer i el quart.

Han transcorregut dos anys.

La sala d'estar s'ha convertit en un estudi perquè Konstantín treballi. Konstantín té la clau d'una de les portes.

Ningú ha desmuntat l'escenari provisional que es va construir dos anys enrere per a l'obra de Konstantín.

Maixa i Medvedenko s'han casat i tenen un nen. Maixa viu amb Medvedenko i han contractat una dida que es diu Matriona.

Konstantín ha publicat els seus escrits en algunes revistes literàries. Escriu amb pseudònim. La seva mare no ha llegit el que escriu.

A Medvedenko li han promès un trasllat per anar a donar classes a un altre districte.

Dorn s'ha gastat tots els estalvis en unes vacances a Itàlia. La seva ciutat preferida és Gènova, on va estar allotjat en un hotel.

Nina es va escapar de casa i va anar a Moscou, on va tenir una aventura amb Trigorin. El pare i la madrastra de Nina la van repudiar. Ella es va quedar embarassada i va tenir un nen, que va morir.

Trigorin va tornar amb Arkàdina.

Nina va debutar com a actriu en un teatre als afores de Moscou, a l'estiu. Després va actuar a províncies. Konstantín la va seguir, observant com actuava. Nina va començar a fer papers importants, però els interpretava de manera rude i vulgar, amb grans gestos i una dicció cridanera. Nina sempre va negar-se a veure Konstantín quan aquest l'anava a trobar als camerinos, en acabar la funció. La cambrera no el deixava entrar. Al cap d'un temps, Konstantín va deixar de seguir-la i se'n va tornar a casa.

Nina va començar a enviar cartes a Konstantín, i les signava com «La Gavina».

Xamràev va fer dissecar la gavina morta.

La salut de Sorin ha anat decaient progressivament.

Aquí tens una llista de preguntes sobre els esdeveniments que passen entre els actes tercer i quart.

Quin mes és? I, per tant, quant temps ha passat exactament des del final de l'acte tercer?

Quan es va convertir la sala d'estar en un estudi per a Konstantín?
 Què ha canviat? Què s'hi ha afegit i què se n'ha tret?
 Per què ningú ha desmuntat l'escenari on es va representar l'espectacle?
 On es guarda la clau d'una de les portes? Per què ell només té la clau
 d'una de les portes?
 Quan es van casar Maixa i Medvedenko? Quan va néixer el seu fill?
 Quan li han publicat escrits, a Konstantín, en algunes revistes lite-
 ràries? En quines revistes? Quant li paguen? Quin pseudònim fa
 servir? Per què signa amb pseudònim?
 Quant fa que Medvedenko ha aconseguit el trasllat i on anirà? Qui
 ha pres la iniciativa de fer aquest canvi? Medvedenko s'ha adonat
 dels sentiments de Maixa per Konstantín? I si és així, com?
 Quan va anar a Gènova, Dorn? Quant de temps? Per què es va gastar
 tots els estalvis en aquestes vacances? Ha empitjorat, la seva malaltia?
 Quan va fugir de casa, Nina? Quan i per què la seva família la va
 repudiar?
 Quan va començar l'aventura amb Trigorin? Quan es va quedar em-
 barassada? Quan va néixer el seu fill? Quan i com va morir el
 bebè? Quan va tornar amb Arkàdina, Trigorin?
 Quan va debutar com a actriu en un teatre als afores de Moscou,
 Nina? Quan i durant quant de temps va actuar a províncies?
 Durant quant de temps la va seguir Konstantín? Quan va deixar
 de fer-ho? Quan i per què ella va començar a escriure-li cartes? Què
 li deia, en aquestes cartes?
 Quan va fer dissecar la gavina morta, Xamràev?
 Quines han estat les fases del declivi de Sorin? O no n'hi ha hagut?

Quan hagi contestat aquestes preguntes tindràs un primer es-
 bós de la cronologia dels esdeveniments. Aquí tens la cronologia dels
 esdeveniments que succeeixen entre l'acte tercer i el quart.

1893

Setembre: Nina se'n va anar a Moscou l'endemà que Arkàdina i Tri-
 gorin abandonessin la finca de Sorin. Ella va anar a l'hotel que li
 havia suggerit Trigorin i va agafar una habitació. S'havia endut

algunes joies de la seva mare, que va empenyorar per aconseguir uns quants diners per tirar endavant. Trigorin després li va començar a pagar les factures. Trigorin va trobar-se amb ella a l'hotel, es va quedar amb ella a partir de la segona nit i van començar una aventura. Konstantín va seguir Nina fins a Moscou. A partir d'aquell moment, Trigorin repartia el seu temps entre Nina i Arkàdina, intentant que cap de les dues se n'adonés. El pare i la madrastra de Nina la van repudiar.

Principis de tardor: *Trigorin va aconseguir un petit paper per a Nina en una producció d'un teatre als afores de Moscou. Konstantín va anar a veure l'espectacle. En acabar la funció va anar als camerinos, però Nina no el va voler veure. Xamràev va fer dissecar la gavina.*

Octubre: *Maixa i Medvedenko es van casar. Maixa se'n va anar a viure a casa de Medvedenko amb la seva mare malalta, les dues germanes i el germà petit.*

Novembre: *Nina es va quedar embarassada.*

Hivern: *Nina va començar a treballar a províncies. Va fer alguns papers més importants. Konstantín la va anar seguint. Trigorin criticava contínuament la seva manera d'actuar, cosa que va fer que ella perdés confiança en si mateixa.*

1894

Juny: *Com que ja estava de set mesos, Nina va deixar de treballar. Konstantín va descobrir l'embaràs i va deixar de seguir-la. Ell va començar a dedicar-se seriosament a l'escriptura, sobretot als contes. Signava amb pseudònim.*

Agost: *Nina va tenir un nen.*

Setembre: *Nina va començar a treballar de nou; una dida cuidava la criatura, pagada per Trigorin. Konstantín va publicar el seu primer conte en una revista de Moscou.*

Octubre: *Maixa es va quedar embarassada.*

Desembre: *Als quatre mesos, el bebè de Nina va morir de disenteria. Trigorin va abandonar Nina i va tornar amb Arkàdina. Nina es va ensorrar.*

1895

Gener: Nina va començar a treballar a províncies una altra vegada.

Juliol: Va néixer el nadó de Maixa i van contractar una dida.

Agost: Dorn se'n va anar de vacances a Itàlia durant dos mesos i mig.

Va visitar ciutats com ara Gènova. Konstantín va convertir la sala d'estar en el seu estudi. Això li permetia sortir al jardí en qualsevol moment. La carrera d'Arkàdina com a actriu va començar a davallar.

Setembre: La salut de Sorin va començar a deteriorar-se greument.

Hivern: Arkàdina ha fet una gira per províncies, actuant per a públics estudiantils a ciutats com Khàrkov. Nina té un contracte per començar a treballar en un teatre provincial a Ilietz.

Novembre: Comença l'acció de l'acte.

Escriu una cronologia de les accions que passen entre cada escena o acte. Després posa cada cronologia en un full DinA4 separat i intercala'l entre les pàgines del teu text, abans de l'escena corresponent. Tot seguit, torna't a llegir les cronologies i tria els esdeveniments que pot ser útil recrear en una improvisació durant el període d'assaigs. Per exemple, als intèrprets els pot resultar útil fer una improvisació entre Nina i Trigorin situada just després del naixement del seu fill, per donar-los a tots dos una imatge clara de què ha anat malament en la seva relació i per què. També pot ser útil fer la improvisació de la reconciliació entre Trigorin i Arkàdina, perquè tots dos personatges tinguin una imatge clara de com i per què van tornar a ajuntar-se.

SUMARI

Escriu una llista amb tots els esdeveniments que tenen lloc entre cada acte o escena.

Escriu una llista de preguntes sobre aquests esdeveniments.

Contesta les preguntes i estableix la cronologia del que ha passat entre cada acte o escena.

Posa cada cronologia en un full de paper DinA4 separat i intercala'l entre les pàgines del teu text, al lloc pertinent.

Estableix una llista d'esdeveniments per recrear en improvisacions.

Temps

El temps té una influència molt poderosa en la nostra conducta. Per exemple, és molt diferent posar-te a planxar la roba al migdia o bé a les tres de la matinada. Al migdia estàs una mica més fresca i concentrada, mentre que a les tres de la matinada és probable que et faci patir la falta de son. També és diferent caminar a la vora d'un llac un dia de pluja a la tardor o bé a ple sol, a l'estiu. És possible que sota la pluja caminis més de pressa i no et fixis tant en la vista en comparació amb el ritme pausat d'un passeig en una tarda d'estiu, quan tens molt de temps per aturar-te a contemplar-la. També és diferent seure a xerrar amb algú quan tens tot el temps del món o quan has d'agafar un tren al cap de mitja hora. Aquestes diferències afecten la manera com ens sentim emocionalment, mentalment i físicament. Molt sovint es negligeix la interpretació del temps. En alguns espectacles, es veuen escenes en les quals l'autora o autor pretén que els personatges parlin mentre estan sotmesos a una gran pressió temporal, però un dels actors ho té en compte i un altre no, o ningú no ho té en compte en absolut. Això dona una informació contradictòria al públic, que pot sentir-se confós i no entendre per què un personatge sembla que tingui molta pressa mentre que l'altre sembla que tingui tot el temps del món. Decidir en quin moment té lloc cada escena t'ajuda a evitar aquesta mena de problemes. També relliga tots els actors en el mateix univers i dona al públic una impressió clara de quina és la situació.

En el teu treball sobre les circumstàncies immediates hi haurà descobriments sobre el temps. Pot ser que s'especifiqui l'any, el mes, el dia de la setmana, l'hora i l'estació en què es desenvolupa l'escena. La informació temporal dona al director alguns punts de partida senzills per als actors, i a aquests els dona coses concretes a fer. Això pot ser perquè el clima tingui un impacte físic en ells. O perquè hagin de fer alguna cosa concreta a una hora determinada i per tant la pressió del temps afecti el seu comportament. Per exemple, a l'acte primer de *La gavina*, el fet combinat que és vespre, agost, que fa xafogor i que s'acosta una tempesta que arribarà immediatament dona als actors alguna cosa a fer durant el transcurs de l'acció. Es poden ventar, espantar mosquits o eixugar-se discretament la suor. Fins a quin punt fan tot això depèn del

seu estat de salut, de la roba que portin i de la seva resistència als insectes. A l'acte tercer, l'acció comença al migdia. A les 13 h han encarregat els cavalls per portar Trigorin i Arkàdina a l'estació, on agafaran el tren de les 13.55 h cap a Moscou. Al llarg de l'acte el temps s'hauria de percebre de manera intensa, i hauria d'afectar els personatges cada vegada amb més força a mesura que avança l'acció. Els personatges haurien d'anar mirant el rellotge cada vegada més sovint, accelerar la conversa o mirar per la finestra per veure si s'acosta el carruatge. Una decisió sobre el temps també afecta el tempo musical global de l'espectacle, i per tant és un altre petit pas per configurar el resultat que finalment veurà el públic. A l'acte primer de *La gavina* sabem que l'espectacle de Konstantín està previst a les 20.30 h. Si escull començar l'acció a les 20.10 h, el tempo de l'escena serà lent. Si la comences a les 20.20 h, el tempo serà ràpid. Quan comencis a prendre decisions sobre el temps, has de pensar en l'impacte que tindran sobre el ritme de les escenes o de les diferents seccions de la posada en escena.

Articula una planificació del temps de tota l'obra combinant els fets que et dona l'autor (sabem que l'espectacle de Konstantín comença a les 20.30 h) amb el que tu conjectures o t'inventes a partir del text, com ara la decisió que el tren de Trigorin arriba a les 18 h a l'acte quart, o que l'acció de l'acte primer comença a les 20.10 h. Quan ho estiguis fent, recorda que les decisions sobre el temps t'ajudaran a influir tant sobre la velocitat de cada escena específica com sobre el tempo i el ritme general de l'espectacle. Passar notes respecte al temps és una altra manera indirecta de determinar l'acció de l'escena —tal com ja has descobert amb les circumstàncies immediates.

Aquest és el meu pla temporal per als quatre actes de *La gavina*. Tot el que em vaig inventar jo ho he posat en negreta.

Acte primer

És 1893.

És agost.

És divendres.

És al vespre.

L'acció comença just després de les 20.10 h.

Nina se n'ha d'anar a les 21 h. Els seus pares compten estar de tornada a les 21.30 h. Des de la finca de Sorin fins a la seva hi ha quinze minuts de trajecte.

Fa xafogor.

Fa humitat.

S'acosta una tempesta.

Entre l'acte primer i l'acte segon

Ha passat una setmana.

Acte segon

És agost.

És divendres.

L'acció comença al migdia.

El dinar serà a les 12.30 h.

Avui es dina tard. Normalment el dinar se serveix a les 12 h.

Fa molta calor.

Entre l'acte segon i l'acte tercer

Ha passat una setmana.

Acte tercer

És setembre.

És divendres.

L'acció comença al migdia.

El tren surt a les 13.55 h. Hi ha poc menys d'una hora de trajecte fins a l'estació. Sorin ha encarregat els cavalls a les 13 h. A la ciutat, l'acte de col·locació de la primera pedra per al nou edifici governamental tindrà lloc a les 14.30 h.

Està plovent i el cel està molt tapat. De vegades es fa tan fosc que cal encendre els llums de la casa.

El metge hauria d'haver arribat a les 10 h.

Entre l'acte tercer i l'acte quart

Han passat dos anys i dos mesos.

Acte quart

És 1895.

És novembre.

És diumenge.

És al capvespre.

A fora hi ha una tempesta, amb vent desfermat i pluja. El vent és tan fort que hi ha onades al llac i les xemeneies fan soroll.

El tren de Trigorin ha arribat a les 18 h. Els que han anat a buscar-lo a l'estació arribaran cap a les 19 h.

L'acció comença a les 18.45 h.

Aquesta planificació s'avança a episodis que en la representació podrien ser lents, maldestres o avorrits. Per exemple, l'inici de l'acte quart, fins a l'arribada d'Arkàdina i Trigorin, es pot allargassar, sobretot tenint en compte la gran quantitat d'exposició que conté. És per això que aquesta planificació temporal planteja que s'espera l'arribada de Trigorin i Arkàdina al cap de quinze minuts. Aquesta decisió afinarà i accelerarà la pulsació d'allò que fan els actors, i per tant mantindrà millor l'atenció del públic.

Un autor com Txèkhov posa molta atenció al temps. No és així amb tots els escriptors o amb totes les obres. Si la teva obra no conté cap referència al temps, pren tu les decisions sobre quan succeeixen les escenes, abans de començar els assaigs.

Ara posa tota la informació sobre el temps de cada escena en un full de paper separat i intercala'l entre les pàgines del teu text, abans de l'escena corresponent.

SUMARI

- Fes una llista de tots els fets que tenen a veure amb el temps en cada acte o escena.
- Fes una llista de tots els fets que tenen a veure amb el temps entre cada acte o escena.
- Contesta totes les preguntes que t'hagis fet en relació amb el temps a partir de deduccions senzilles, basades en el text.

- Fes un esquema de totes les decisions que hagi pres respecte al temps, d'escena en escena.

REPÀS DE TOTA LA FEINA FETA EN AQUEST CAPÍTOL

- Esborranys de cronologies de les circumstàncies immediates per a cada escena o acte.
- Llista de circumstàncies immediates per improvisar.
- Esborranys de cronologies dels esdeveniments entre actes o escenes (si el temps que ha passat són més de vint-i-quatre hores).
- Llista d'improvisacions dels esdeveniments que succeeixen entre actes o escenes.
- Planificació temporal de cada escena.

CAPÍTOL 3

Investiga les grans idees de l'obra

Aquest capítol fa una mirada més àmplia a la relació de l'autora o autor amb el material, la temàtica de l'obra i la manera d'identificar-ne el gènere. Té tres apartats:

L'autor i l'obra

Les idees que fonamenten el text

El gènere o estil de l'obra

L'autor i l'obra

Si estàs treballant amb una obra antiga, escrita per un autor o autora ja morts, primer has de trobar els fets bàsics de la seva vida i demanar-te: «De quina manera aquests fets projecten alguna llum sobre l'obra?» Per exemple, aquí tens alguns fets clau sobre Txèkhov.

Era metge.

Escrivia contes.

Escrivia obres de teatre.

Tenia una finca anomenada Melikhovo.

Va tenir tuberculosi des de poc abans de fer trenta anys.

Ara veuràs com pots fer servir alguns d'aquests fets per il·luminar certs aspectes de *La gavina*.

Un dels personatges de l'obra, Dorn, és metge, de manera que pots assumir que tot allò que aparegui a l'obra amb relació a la seva professió és exacte. Així mateix, pots assumir que totes les referències a la medicina, a la malaltia i a la ciència són correctes. Per exemple, els símptomes físics de l'estat de salut de Dorn i Sorin estaran descrits amb precisió, així com les causes psicològiques de l'alcoholisme i la possible depressió de Maixa. Evidentment, qualsevol escriptor que vulgui incloure una malaltia concreta en una obra es documentarà bé, però sempre hi haurà una diferència entre la documentació i l'experiència real. Per ajudar-lo a construir la seva biografia anterior a l'obra, l'actor que interpreta Dorn pot llegir sobre com, on i durant quant de temps es va formar i va treballar Txèkhov. La biografia de l'autor també li donarà a aquest actor una idea clara de com era la vida d'un metge en aquella època.

Com a autor de contes, Txèkhov podia entendre molt bé les dificultats de l'escriptura —tant els problemes per iniciar una carrera (com en el cas de Konstantín) com per mantenir-la en un nivell alt, més endavant (com en el cas de Trigorin). El 1895 ell ja era famós, sobretot com a autor de narracions breus, i per tant també podia entendre l'impacte de la fama en persones com Arkàdina i Trigorin. Els actors que interpreten Trigorin i Konstantín poden estudiar la seva biografia per obtenir informació sobre com es comença una carrera d'escriptor, quants diners es guanyen, etcètera.

Com a dramaturg, Txèkhov també podia parlar amb coneixement de causa sobre el teatre i entendre les dificultats de la recerca de noves formes. Com Konstantín, ell va viure l'experiència del fracàs en la seva primera estrena, *Ivànov*, i per a l'actor que interpreta aquest personatge seria útil llegir sobre la gènesi i la recepció d'aquesta obra primerenca.

Com a propietari d'una finca, com Sorin, Txèkhov patia la ineficiència en la gestió dels seus interessos agrícoles. Ara bé, sent un propietari més pràctic que Sorin, també devia entendre els intents de Xamràev d'estalviar diners i protegir el graner. Totes dues cares de la moneda estan recollides amb precisió a l'obra. Els actors que interpreten Sorin i Xamràev poden estudiar com Txèkhov s'ocupava

de la seva finca per entendre millor l'administració d'una granja en aquella època.

Com a persona que patia una malaltia terminal, els pensaments sobre la mort són més presents en Txèkhov que en altres escriptors. Els seus pensaments sobre la mort són presents durant l'acció de l'obra, òbviament, en els dos intents de suïcidi de Konstantín, en la degradació progressiva de Sorin i en la mort del fill de Nina. Tanmateix, també es troben amagats en la sèrie de morts que precedeixen l'acció i en referències menys evidents a la mort durant tota l'obra. Els pares de Sorin i Arkàdina són morts, com el marit d'Arkàdina. La mare de Nina ha mort fa relativament poc temps, així com el pare de Medvedenko. Polina i Xamràev només tenen un fill, cosa que, tenint en compte l'època i la falta de mecanismes de contracepció efectius, pot implicar complicacions mèdiques en el naixement de Maixa o bé avortaments o bé la mort dels fills posteriors. Durant l'acció, la preocupació de Polina per la salut de Dorn quan fa tanta humitat implica que ell té alguna mena de malaltia —podria ser tuberculosi— que potser explicaria per què es gasta tots els estalvis en unes vacances a Itàlia. El mateix tema de la mort apareix en diverses converses. La presència d'aquest tema pot passar per alt en una primera lectura de l'obra, però en una segona lectura la freqüència d'aquestes referències no es pot atribuir només a les altes taxes de mortalitat a l'època. El fet que l'autor patís ell mateix una malaltia terminal t'hauria d'empènyer a llegir el text tenint en compte aquest fet.

Ara, busca detalls de la vida de l'autor que tinguin una relació específica amb l'obra. Es podria tractar de persones reals, en les quals poden estar basats els personatges, o d'esdeveniments que li van passar a l'autor i que també tenen lloc a l'obra. Descobreix-los llegint una biografia. A *La gavina*, per exemple, molts dels personatges remet a persones que Txèkhov coneixia. Nina es basa en una de les seves amants (Lika), i Trigorin es basa en un amic (Potapenko, que va provocar que Lika abandonés Txèkhov per ell). Una actriu va regalar a Txèkhov un retrat dedicat, i l'intent fallit de suïcidi remet a un intent real del seu amic, el pintor Levitan.

Després observa què estava passant a la vida de l'autor a l'època que va escriure l'obra. Això et pot donar una idea de per què la va

escriure. Finalment, anota qualsevol cosa que l'autor hagi dit sobre l'obra en llibres, diaris, revistes o enregistraments. De tota manera, és recomanable prendre's aquestes paraules amb cautela, ja que sempre hi haurà una diferència important entre l'obra que l'autor manifesta haver escrit i el material en si mateix. Jo vaig prendre consciència d'aquesta diferència quan treballava amb Martin Crimp en la seva obra *Attempts on Her Life*. Vaig fer una llista de les imatges que apareixien a l'obra i vaig comptar quantes vegades s'utilitzava cadascuna. Inesperadament, la imatge més recurrent eren els nens i nenes. Quan li vaig preguntar a en Martin quina creia que era la imatge més utilitzada en tota l'obra, va dir amb molta confiança «la guerra», després «cendrers» i, finalment, «avions». Quan li vaig dir que eren les criatures, es va tapar la cara amb les mans i va abaixar el cap. Aquest resultat no se li hauria acudit mai de manera conscient, però tan aviat com algú li ho va fer veure va saber que havia posat l'experiència de la infància al cor mateix de l'obra.

Evidentment, hi ha una enorme diferència entre fer recerca sobre un autor o autora ja morts o bé treballar amb una escriptora o escriptor vius, i, tal com he escrit a la introducció, la relació amb un autor viu no entra dins dels objectius d'aquest llibre. En la meua limitada experiència, als autors vius els pots fer preguntes sobre la relació entre la seva vida i l'acció de l'obra, però no t'ha d'estranyar si no reps una resposta directa, o fins i tot si no reps cap mena de resposta. Molts autors no volen revelar les motivacions privades o personals darrere de la seva obra, i és ben comprensible. O potser ni tan sols en són conscients. Has de respectar la seva intimitat.

Recorda que l'intent de crear alguna mena d'imatge de la persona que ha escrit l'obra —i de per què la va escriure— és essencial, fins i tot si, com en el cas de Shakespeare, tenim molt poca informació fàctica sobre aquesta persona. El sol fet de passar una horeta pensant en els petits fragments d'informació que tenim d'un escriptor mort fa molt de temps pot projectar llum sobre l'obra. Si no n'existeix cap mena d'informació, el simple fet d'imaginar la persona que podria haver escrit l'obra i quines devien ser les seves passions en cap cas serà un temps desaprofitat.

Finalment, jo no recomanaria llegir cap mena de literatura secundària sobre l'obra o l'autor, tret que sigui escrita per algú amb una ferma concepció dels processos que impliquen fer teatre. La crítica literària pot conduir el teu pensament sobre l'obra a la generalització i la vaguetat. Sempre hi ha excepcions a aquesta norma, i alguns articles o llibres poden ser una font d'informació preciosa respecte a una determinada obra o autor. Per mi, les biografies sobre les escriptores i escriptors ja morts són útils tant per oferir informació sobre la persona que ha escrit l'obra com per ajudar els actors a construir les biografies dels seus personatges.

SUMARI

- Fes una llista amb els fets més senzills de la vida de l'autora o autor.
- Planteja't de quina manera aquests fets projecten llum sobre l'obra.
- Busca qualsevol detall en la vida de l'autor que pugui relacionar-se específicament amb algun aspecte de l'obra.
- Investiga què estava passant en la vida de l'autor a l'època que va escriure l'obra.
- Estigues disposat a no rebre cap resposta directa d'un autor viu sobre la seva vida personal.
- Llegeix amb cautela qualsevol literatura secundària sobre l'autor o la seva obra.

Les idees que fonamenten el text

Les idees que fonamenten el text determinen tot el que es diu i el que es fa durant l'acció de l'obra, i per tant has de tenir-ne una comprensió forta. Tanmateix, no és el mateix identificar aquestes idees que arribar al concepte de com interpretaràs l'obra. Un concepte és el que el director imposa sobre una obra. Una idea és allò en què una autora o autor es concentra mentre escriu una obra —tant si és de manera conscient com inconscient. Ara bé, vull fer-te una advertència: no confonguis la recerca de les idees que fonamenten el text amb tenir

permís per posar-te a fer crítica literària o per entrar en debats intel·lectuals abstractes. El procés és més senzill.

La majoria d'obres contenen entre tres i quatre idees bàsiques. Busca-les llegint l'obra a poc a poc i fent-te una i altra vegada la pregunta: «De què tracta aquesta obra?» Contesta amb frases senzilles, com ara «L'obra tracta sobre el pas del temps» o bé «L'obra tracta sobre la mort». Evita respostes llargues i complicades. Escriu totes les respostes en un full de paper. Al final del procés, tindràs entre cinc i deu respostes possibles. Una idea ha de tenir relació amb pràcticament tots els personatges de l'obra, i grans fragments de l'acció han d'estar dedicats a examinar-la. Mesura cadascuna de les teves possibles idees sobre els personatges i l'acció.

A mi, quan vaig llegir *La gavina* per primera vegada, em va impressionar quants personatges eren infeliços en l'amor. Volia veure si aquesta era una possible idea i així és com vaig pautar la meva investigació.

Arkàdina: El fet que ja no estigui amb Gavril pot ser el resultat de la infelicitat en la seva relació. En l'acció, el seu amor per Trigorin és desgraciat a causa de l'afer d'ell amb Nina.

Konstantín: El seu amor per Nina no és correspost.

Sorin: El seu amor per Nina no és correspost.

Nina: Un cop el seu afer amb ell s'ha acabat, el seu amor per Trigorin no és correspost.

Xamràev: Potser el seu amor per Polina és infeliç en alguna mesura, ja que ella estima Dorn i existeix la possibilitat que Maixa no sigui filla seva. De tota manera, no hi ha cap prova en res del que diu o fa que suggereixi que pensa així.

Polina: És infeliç en la seva relació amb Dorn, a qui estima.

Maixa: El seu amor per Konstantín no és correspost.

Trigorin: El seu amor per Nina s'esllangueix entre l'acte tercer i el quart, i cal preguntar-se si després d'això ell segueix sent feliç en la seva relació amb Arkàdina.

Dorn: És possible que el seu amor per Arkàdina no sigui correspost. Per altra banda, als cinquanta anys segueix sense haver-se casat,

cosa que pot suggerir alguna mena d'infelicitat en algun aspecte de la seva vida. Els afers que ha tingut entre els quaranta i els cinquanta anys probablement han causat infelicitat a altres persones.
Medvedenko: *El seu amor per Maixa no troba un sentiment tan fort per part d'ella, tot i que ella s'hi casi. A l'acte quart, són clarament una parella infeliç.*
Iàkov: *No hi ha cap evidència que sigui infeliç en l'amor.*

Vuit d'onze personatges són desgraciats en l'amor, i dos més (Dorn i Xamràev) probablement també ho són, encara que no s'afirma explícitament en el text. En l'acció de l'obra, veiem moltes vegades persones enamorades, persones que s'enamoren i persones que són infelices en l'amor. Com que afecta tants personatges i com que això impacta en l'acció de l'obra, vaig decidir que sens dubte la infelicitat en l'amor n'era una idea.

També pots fer la prova amb el tema de la malaltia i la mort, que ha emergit en fer la recerca sobre la vida de l'autor.

Arkàdina: *Probablement ha perdut el marit, i tant la seva mare com el seu pare són morts (tot i que segurament ja fa temps).*
Konstantín: *Fa dos intents de suïcidi, el segon dels quals, reeixit.*
Sorin: *Està malalt tota l'obra, i a l'acte quart ja ha tingut un atac de cor, cosa que suggereix que no trigarà a morir.*
Nina: *La seva mare va morir abans de l'inici de l'acció i el seu fill mor durant l'acció.*
Xamràev: *Va ser soldat, i per tant és possible que hagi participat en accions militars on podria haver vist morir gent. L'absència d'un segon fill pot indicar algun problema de fertilitat.*
Polina: *Només té una filla, cosa poc habitual a l'època. Potser ha perdut altres fills?*
Maixa: *Va vestida de negre, com si portés dol.*
Trigorin: *Durant l'acció de l'obra, perd el seu fill de pocs mesos.*
Dorn: *La seva feina el posa en contacte amb la mort i la malaltia.*
Medvedenko: *El seu pare va morir abans de l'inici de l'acció.*
Iàkov: *No hi ha res que el relacioni amb el tema de la mort i la malaltia.*

Konstantín, Sorin, Nina, Trigorin, Dorn i Medvedenko tenen una experiència directa de la mort i la malaltia. Els altres potser tenen experiències directes de la mort i la malaltia, però no en tenim una prova específica. Com que la idea no afecta tots els personatges, pots decidir si incloure-la o no.

Les quatre idees que jo vaig identificar per fer-les servir en el meu procés d'assaig van ser: la destrucció dels somnis, la infelicitat en l'amor, la família i l'art. Fixa't que aquestes descripcions redueixen grans idees a expressions senzilles i concretes que els actors poden comprendre fàcilment. De tota manera, no pensis en aquest procés com en un treball reduccionista per simplificar excessivament una imatge complexa. Més aviat l'has de veure com una manera eficient de dibuixar un mapa de l'estructura intel·lectual que fonamenta l'acció. Al final del procés, pregunta't amb quines de les idees tens més afinitat. I durant la resta del procés recorda que has de treballar amb totes les idees i no només amb aquella en concret.

A continuació, selecciona la idea més important que has identificat. Això t'ajudarà a entendre de què tracta l'obra. De vegades, la idea clau destaca molt clarament sobre les altres. Si no és així, torna a l'obra i llegeix-la una vegada més, amb totes les idees al cap. L'estudi de l'acció normalment et guiarà a la resposta. Per exemple, a *La gavina* jo vaig decidir que la idea més important era la destrucció dels somnis. Si t'has de rellegir l'obra i encara tens dificultats per triar una idea, el títol et pot ajudar. Revisa totes les referències al títol de l'obra i mira si totes assenyalen en direcció a una mateixa idea. Per exemple, si revises tots els moments en què es menciona la gavina, de seguida descobriràs que no només s'associa amb Nina. També és un símbol dels somnis i els ideals, i durant l'acció, quan li desapareix i la dissequen, es converteix en un símbol dels somnis destruïts.

Si diagnostiques correctament les idees, el procés et fa endinsar més profundament en la ment de l'autora o autor, i és cabdal fer justícia a aquestes idees —independentment del fet que per altra banda interpretis el material. El capítol 10 t'ajudarà a utilitzar les idees amb els actors d'una manera pràctica i concreta.

SUMARI

- Anota les idees que fonamenten el text.
- Contrasta la pertinència de les teves propostes observant si la majoria de personatges tenen una relació amb aquestes idees i si grans fragments de l'acció es dediquen a explorar-les.
- Identifica la idea amb la qual tens més afinitat.
- Escull la idea més important de l'obra, per tal d'establir de què tracta.

El gènere o estil de l'obra

L'estil i el gènere defineixen l'univers que el públic veu i la manera com els personatges interactuen en aquest univers. Definir l'estil o el gènere de l'obra que et proposes dirigir t'ajudarà a transmetre el material amb precisió. Cada gènere —des del simbolisme fins a la sàtira, des de la comèdia negra fins a la farsa— té la seva pròpia història i la seva pròpia lògica. Per exemple, si el gènere és el realisme (com a *Look Back in Anger*, de John Osborne),⁴ els personatges obeiran la lògica de la conducta de la vida real amb l'exactitud d'un documental. Si el gènere és el surrealisme (com a *Un somni* d'August Strindberg o a *El desig atrapat per la cua*, de Pablo Picasso), els personatges obeiran la lògica dels somnis, on allò banal i allò fantàstic poden coexistir sense discussió en el mateix espai.

El realisme i el naturalisme són els gèneres dominants al teatre occidental europeu. Aquests termes descriuen coses molt diferents en pintura i en literatura; en canvi, en teatre són intercanviables. Recorda que els actors occidentals aplicaran de manera automàtica les regles del realisme a qualsevol text, tret que els guiïs en una altra direcció. Has de saber, en qualsevol cas, que els actors són més que

4. La traducció catalana de Joaquim Mallafrè es titula *Amb la ràbia al cos*, i va ser publicada per l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona i Edicions del Mall el 1986.

capaços de treballar amb molts gèneres —sempre que tu estableixis clarament les normes amb les quals us comprometeu des del principi.

La decisió sobre el gènere no hauria de quedar-se com una mena de núvol intel·lectual que sobrevola vagament l'espectacle o el teu cap; cal traduir-la en accions concretes que el públic pugui veure. Comença a pensar com fer-ho. Per exemple, jo vaig decidir dirigir *La gavina* com una obra lligada al simbolisme; aquesta decisió implicava una gestió delicada de cada pas del procés. Per exemple, a l'acte quart hi ha una acotació on Konstantín obre la finestra i un corrent d'aire entra a l'estança. En una posada en escena realista, aquest seria un moment subtil i gairebé imperceptible, però en una posada en escena simbolista és un esdeveniment que has de presentar amb força, per tal que tots els personatges i, per la seva banda, el públic, experimentin la inquietud estranya i premonitòria que vol crear Txèkhov. Si haguesis d'explicar aquest esdeveniment, podries descriure'l cruament així: «L'autor ens fa saber que Konstantín morirà aviat.» Vaig elaborar un mecanisme per tal que, després que ell l'obris, la finestra continués donant cops a la paret. Vam posar una gran màquina de vent darrere de la finestra perquè les cortines voleïessin. Una safata amb vasos queia d'una taula a causa de la ràfega de vent i els papers de Konstantín volaven per tota l'habitació. Si n'hagués fet un tractament realista, no ho hauria presentat d'aquesta manera; hauria estat un moment molt més discret en què la finestra s'obriria molt lleugerament i potser un full de paper lliscaria a terra.

També pots plantejar-te fer una llista amb indicacions sobre el gènere, per als actors. Per exemple, per parlar del surrealisme podries fer servir la llista següent:

És com estar dins d'un somni. Poden passar coses estranyes però és probable que ningú les comenti com faria a la vida real.

Persegueixes el que vols amb molta intensitat.

Sovint les persones amb qui parles no t'entenen correctament.

Els objectes poden agafar un valor desproporcionat respecte a la seva naturalesa.

Les lleis físiques de l'univers poden ser alterades.

De vegades, no serà possible determinar el gènere amb una precisió quirúrgica. Per exemple, pots llegir una escena de *La gavina* i pensar que és realisme, i després llegir-ne una altra i tenir la impressió que és simbolisme. L'important és que llegeixis l'obra amb totes dues possibilitats al cap i vegis quines evidències concretes trobes en l'acció de l'obra per a cadascuna d'aquestes dues visions —i que llavors prenguis una decisió clara que mantinguis de manera coherent al llarg de tota la posada en escena.

Recorda també que les tasques descrites en els capítols previs i posteriors les pots aplicar a obres de qualsevol gènere. Fins i tot l'actor que interpreta el Peu Gros, en l'obra de Picasso, necessita saber de qui és aquell peu, com es va desenganxar i què és el que vol en cada moment de l'acció.

SUMARI

- Descobreix quin és el gènere de l'obra que et proposes dirigir.
- Vigila de no dirigir totes les obres com si fossin realistes.
- Tradueix la idea intel·lectual del gènere en coses que els actors puguin fer i que nosaltres puguem veure, o que impliquin un canvi concret en l'entorn.
- Escriu una llista d'indicacions concretes per interpretar el gènere.

REPÀS DE TOTA LA FEINA FETA EN AQUEST CAPÍTOL

- Llista dels fets bàsics de la vida de l'autora o autor i breus notes respecte a la manera com aquests fets projecten llum sobre l'obra
- Documentació sobre com la vida de la persona que l'ha escrit tenyeix l'obra
- Llista de les idees que fonamenten l'obra
- Nota sobre el gènere
- Llista d'indicacions concretes per interpretar el gènere

CAPÍTOL 4

Analitza l'acció de l'obra

Aquest capítol s'ocupa de la preparació del text i l'anàlisi de l'acció de l'obra. Té cinc apartats:

Prepara la disposició del guió de direcció

Dona nom a cada acte o escena

Esdeveniments

Intencions

Prepara el text per als actors

Prepara la disposició del guió de direcció

Fins ara encara no has escrit res a la teva còpia del text. Però sí que en certs punts específics has intercalat diversos fulls de paper amb informacions com ara les circumstàncies immediates. Quan comencis a analitzar el text, començaràs a escriure a les pàgines del teu guió per primera vegada. Abans de fer-ho, pensa bé com maquetar el text perquè tinguis prou espai per escriure-ho tot clarament i perquè només donant un cop d'ull a la pàgina puguis veure ràpidament i amb facilitat tota la informació que necessitaràs a la sala d'assaig, quan estiguis sota pressió. Recorda també que un guió net i ben maquetat t'ajudarà a dirigir amb més precisió, i als actors els donarà la impressió que t'organitzes bé.

Si treballes sobre una obra clàssica, no treballis mai sobre el llibre on l'obra està impresa, perquè no hi haurà prou espai per escriure

notes clares. En lloc d'això, fotocopia el text, ampliant-lo una mica. Desa'l en una carpeta. És millor no fotocopiar el text a doble cara, sinó deixar en blanc la part de darrere de cada full. Així, pots fer servir la pàgina en blanc a l'altra banda del text fotocopiat per escriure notes amb la teva anàlisi de l'obra. Deixa un marge prou ampli al costat dret de les pàgines de text per apuntar altres notes. Els textos nous normalment ja estan impresos en un guió ben espaiat, amb una pàgina en blanc a l'altra banda de cada pàgina impresa. Si no és el cas, demana a l'autora o autor si pots canviar la maquetació.

SUMARI

- Si estàs treballant sobre un text clàssic ja publicat, fotocopia el text, ampliant-lo una mica. No facis la fotocòpia a doble cara.
- Si estàs treballant sobre una obra nova i el text és massa petit o no deixa prou espai, demana a l'autora o autor si pots canviar la maquetació i l'espaiat.

Dona nom a cada acte o escena

Les paraules «Acte primer» o «Escena u» no li donen a l'intèrpret cap feina específica a l'escena; de fet, subratllen que l'actor està en una obra, no en una situació real. En lloc d'això, inventa't un títol nou per a cada acte o escena, que descriu el que realment passa durant l'acció i que immediatament doni a l'intèrpret alguna cosa concreta per actuar.

Els títols haurien de relacionar-se amb el que tothom fa durant l'acte o escena, i haurien de descriure el que passa al llarg de l'acte o escena, no només en un moment concret. Intenta assegurar-te que el títol s'articuli en una frase senzilla. Comença la frase amb un substantiu i no amb el nom d'un personatge; així tothom pot tenir una relació amb aquell títol, i no només aquell personatge en concret. El més important és que el títol doni immediatament a tots els actors alguna cosa sobre la qual concentrar-se i actuar. Per exemple, a *La gavina* pots anomenar l'acte primer «La representació de l'obra de

Konstantín». Tothom sap en què consisteix preparar-se per veure una obra, per més *amateur* o improvisada que sigui. Et mires el rellotge, agafes el programa, o observes els altres espectadors. Si anomenes l'acte tercer «La preparació de la tornada d'Arkàdina i Trigorin cap a Moscou» aconseguiràs que tothom tingui alguna cosa a fer: poden collir prunes per al viatge, demanar la dedicatòria d'un llibre, mirar de trobar el moment oportú per acomiadar-se, ajudar-los a fer les maletes o a transportar-les, o bé mirar-se el rellotge.

Vigila de no anomenar l'acte referint-te només a l'esdeveniment que més t'interessa. Per exemple, podries anomenar l'acte segon de *La gavina* «Trigorin i Nina segellen la seva relació», però cap altre dels personatges són presents a l'escena on aquest esdeveniment té lloc, de manera que el títol no els mouria a fer res. En canvi, el pots anomenar «L'entreteniment dels convidats il·lustres». Això descriu el que tothom fa al llarg de l'acte, inclosa l'acció de l'escena entre Nina i Trigorin. Intenta no anomenar l'acte descrivint l'efecte que tu vols que causi l'acció, com ara «Hi ha trencaments i desunió». Això és massa abstracte perquè els actors hi puguin donar una resposta pràctica. Igualment, no facis servir una de les idees que has identificat per anomenar una escena, com ara «Tothom mostra fins a quin punt és infeliç en l'amor». Això és massa vague i general, i provocarà vaguetat i generalització en l'actuació.

No sempre és fàcil trobar un títol precís per a cada acte de manera directa, ja que pot resultar difícil veure què està passant realment. Sempre hauries de buscar la descripció més senzilla possible, amb la qual es puguin relacionar tots els personatges. Sigues conscient que el títol conduirà els actors a interpretar l'acte o les escenes d'una manera determinada. Així doncs, aquesta tria és com donar-los una nota de direcció, i tindrà un efecte exponencial sobre la seva feina en aquella escena.

Aquests són els meus títols per a cadascun dels actes de *La gavina*:

Primer acte: «La representació de l'obra de Konstantín»

Segon acte: «L'entreteniment dels convidats il·lustres»

Tercer acte: «La preparació de la tornada d'Arkàdina i Trigorin cap a Moscou»

Quart acte: «La trobada per dir l'últim adeu a Sorin»

Quan hagi triat els títols, elimina les paraules «Acte primer» del teu guió i substitueix-les amb el títol nou. El títol és útil per a tu, així com per als actors, per recordar-vos què és el que està passant. És fàcil perdre's en la densitat dels detalls que conté una escena o acte i oblidar aquesta senzilla idea.

SUMARI

- Posa un nom senzill a cada acte, que descriu allò que hi passa.
- Al teu guió, substitueix «Acte primer», etcètera, pels títols nous.

Esdeveniments

Un esdeveniment és el moment de l'acció en què es produeix un canvi, i aquest canvi afecta tots els presents. De fet, «esdeveniment» és simplement una paraula senzilla per designar el que a la vida passa contínuament. Contínuament ens trobem que volem aconseguir un objectiu, però passa alguna cosa i el que volíem aconseguir canvia. Ens hi podem trobar mentre estem sols o mentre estem amb altra gent. Per exemple, una parella està tranquil·lament al sofà, parlant de la pel·lícula que tots dos acaben de veure. De sobte, l'home posa el cap a la falda de la dona i diu «No puc continuar així». La dona es queda quieta un moment i després beu un glop de vi. Llavors s'incorpora i treu el cap de l'home de la seva falda. «Crec que és millor que te'n vagis», li diu. «Em sap molt de greu», fa l'home. L'esdeveniment és el moment en què l'home posa el cap a la falda d'ella i diu «No puc continuar així», i altera radicalment el que cadascun d'ells volia. Primer, tots dos volien passar un vespre agradable junts. Després de l'esdeveniment, la dona vol que l'home se'n vagi i l'home vol que la dona el perdoni.

Els esdeveniments poden prendre una enorme varietat de formes diferents: poden ser sobtats (per exemple, si algú llença una pedra contra la finestra durant un àpat familiar) o graduals (per exemple, un grup de persones que són en un edifici solitari s'adonen que hi ha algú perillós rondant per fora). Aquest esdeveniment «gradual» po-

dria començar amb el cruixit amb prou feines audible de les petjades a la grava de fora i acabar amb el so ben definit d'algú que intenta forçar el pany de la porta d'entrada. Les respostes de les persones a aquests esdeveniments poden ser lentes o sobtades, fortes o febles.

Dit de manera molt bàsica, una obra són una sèrie de canvis que succeeixen dins un grup de persones. Per optar a l'estatut d'«esdeveniment», un canvi ha d'afectar tothom present a escena d'alguna manera tangible. Un exemple senzill d'un esdeveniment a *La gavina* és quan Konstantín atura la representació de la seva obra a mitja funció. És ben clar que tothom resulta afectat per aquesta acció, tant si ho verbalitzen com si no.

Analitzar un text té a veure amb descobrir quan succeeixen aquests canvis. Rellegeix tota l'obra i identifica tots els esdeveniments. Sovint és difícil trobar els esdeveniments, i és una pràctica que necessita temps. Per començar, ja pots comptar que totes les entrades i sortides són esdeveniments. Això et donarà un punt de partida. No et preocupis si d'entrada no els veus tots. El més important és que ja has començat a buscar els canvis en l'acció. Et pot ajudar estudiar els esdeveniments de la vida real i començar a adonar-te de com es produeix un canvi i de l'efecte que té sobre el que la gent estava fent.

Un cop localitzats, els esdeveniments et donen una manera de dividir el text en seccions més petites sobre les quals treballar. Quan jo vaig començar a dirigir, volia dividir el text en fragments curts, però no sabia com fer-ho. Feia una ratlla arbitràriament cada dues o tres pàgines. Anomenava aquestes seccions «unitats» (o bé, en anglès, *beats*) i les assajava així. Però el lloc on queia la ratlla no era lògic o útil, ni per a mi ni per als actors. De vegades, fins i tot era un impediment, ja que en la ment dels intèrprets creava una falsa aturada en el flux de l'escena. No va ser fins que la Tatiana Olear em va ensenyar a treballar amb els esdeveniments que de sobte vaig descobrir com dividir el text fent-los servir com a límits de cada secció. Per exemple, la meua secció per al primer assaig comença amb l'entrada de Maixa i Medvedenko i dura fins a l'entrada de Konstantín.

Els esdeveniments no només modifiquen el que fan els actors, sinó que també afecten el que veu el públic, i sovint canvien el tempo

del que passa. Així doncs, fer servir els esdeveniments per estructurar l'obra aclareix les coses tant per als actors com per al públic, en igual mesura. Són l'eina de direcció més essencial en tot aquest llibre, ja que determinen la varietat, la forma i la vida de l'estructura sencera de l'espectacle. Quan la Tatiana me'ls va fer descobrir l'any 2000, per a mi va ser una absoluta revelació, i la meua capacitat d'estructurar i donar forma a la meua feina va millorar extraordinàriament. Aquesta manera d'analitzar una obra també ha demostrat ser molt útil per als actors, ja que està basada en un procés senzill i fàcilment observable que a la vida té lloc contínuament.

Per encerclar un esdeveniment al teu guió fes servir sempre lla-pis. Més endavant, durant els assaigs, és possible que els actors assenyalin subtils errors que hagis comès, i és possible que hagis d'alterar la posició d'un esdeveniment, o fins i tot que et calgui afegir-ne uns quants.

El text sempre conté petites pistes subtils que t'assenyalen allà on se situa l'esdeveniment. En l'exemple que trobaràs a continuació, veuràs que el primer esdeveniment (Maixa li diu a Medvedenko que no l'estima) està emmarcat per dues accions connectades amb el rapè: la primera és que Maixa en pren un pessic per agafar coratge abans de fer saber a Medvedenko que no l'estima; la segona és el gest conciliador d'oferir-li un pessic de rapè per mirar de compensar-lo pel mal que li ha causat. També hi ha el fet que un personatge tan loquaç com Medvedenko deixa de parlar completament just després de l'esdeveniment. Finalment, després de l'esdeveniment hi ha una pausa curosament situada. Aquestes pistes t'haurien d'ajudar a localitzar l'esdeveniment amb precisió.

Així és com es veuria el teu guió un cop assenyalats els dos primers esdeveniments.

Acte primer

MEDVEDENKO. Com és que sempre va vestida de negre?

MAIXA. Porto dol per la meua vida. No soc feliç.

MEDVEDENKO. Per què? (*Pensatiu.*) No ho entenc... Està bé de salut, el seu pare, encara que no sigui gaire ric, viu sense noses.

La meua vida és molt més difícil que la seva. Jo només cobro vint-i-tres rubles al mes, i encara me'n descompten els diners de la jubilació, i malgrat això no porto pas dol.

S'asseuen.

MAIXA. No és qüestió de diners. Els pobres també poden ser feliços.

MEDVEDENKO. En teoria, vostè té raó. Però a la pràctica passa això: som jo, més la meua mare, més dues germanes i el meu germà petit, i només hi ha vint-i-tres rubles de paga. I hem de menjar i de beure, no? Bé que necessitem te i sucre, oi? I tabac, no? Doncs fes-t'ho com puguis.

MAIXA, *que mira cap a l'escenari.* La funció començarà aviat.

MEDVEDENKO. Sí. L'obra és una creació d'en Konstantín Gavrílovitx, i la interpreta la Zarètxnaia. Estan enamorats, i avui les seves ànimes es fondran en l'anhel de crear una sola imatge artística. En canvi, la meua ànima i la seva no en tenen, de punts de coincidència. Jo l'estimo, el neguit no em deixa estar tranquil a casa, cada dia faig sis verstes a peu d'anada i sis més de tornada, i per part de vostè només trobo indiferència. És comprensible. No tinc recursos econòmics, tinc una gran família... A qui li pot venir de gust casar-se amb un home que no en té ni per menjar?

MAIXA. Ximpleries.

Ensuma rapè.

El seu amor em commou, però jo no el puc correspondre, vet aquí.

ESDEVENIMENT

Li ofereix la tabaquera.

Serveixi's.

MEDVEDENKO. No em ve de gust.

Pausa.

MAIXA. Fa xafogor. Al vespre hi haurà tempesta. Es passa el dia filosofant o parlant de diners. Diu que no hi ha cap desgràcia pitjor que la pobresa, però, segons el meu parer, és mil vegades

més fàcil anar esparracat i demanar caritat que no... Tanmateix, vostè no ho podria entendre...

Entren per la dreta SORIN i KONSTANTÍN.

ESDEVENIMENT

Ves alerta de no confondre un canvi de tema amb un esdeveniment. Per exemple, quan Maixa diu a Medvedenko «La funció començarà aviat», podries pensar que això és un esdeveniment, però jo no hi estaria d'acord. És una intensificació de la intenció de Maixa: allunyar Medvedenko del tema de la seva recent proposició. La feina que hakis fet sobre les biografies dels personatges també t'impedirà cometre certs errors. Per exemple, podries pensar erròniament que les paraules de Medvedenko «Jo l'estimo» són l'esdeveniment. Un estudi clar de l'escena, buscant els esdeveniments que la precedeixen, et farà adonar que Medvedenko ja li ha declarat el seu amor a Maixa i li ha demanat que es casi amb ella abans que comenci l'acció de l'obra. Maixa no ha respost ni a aquesta declaració ni a la proposició. Des que li va fer la proposició, Medvedenko ha vingut cada dia a peu per veure-la, esperant una resposta. Les paraules «El seu amor em comou, però jo no el puc correspondre, vet aquí» (l'esdeveniment) són la primera resposta concreta que rep des que va fer la proposició.

Quan hakis identificat un esdeveniment, dona-li un nom senzill i net, com ara: «Maixa informa Medvedenko que no l'estima». Fes servir paraules fredes com «informar», perquè no has de tenyir o influir en la manera com l'actriu o l'actor decideixin interpretar aquest moment, ni prejudicar els personatges de cap manera. Adona't també que aquesta escena entre Maixa i Medvedenko té altres personatges presents —els treballadors que estan picant darrere del teló. Quan preparis els esdeveniments i les intencions per a aquesta escena, també hauràs de tenir en compte què estan fent ells, i com això acompanyarà la teva anàlisi de l'esdeveniment. Per exemple, hi pot ajudar decidir que quan té lloc l'esdeveniment canviïn d'activitat, i que en lloc picar es posin a polir. També hauràs de prendre una de-

cisió senzilla sobre qui pot sentir què, ja que això afectarà la manera com tothom interpreta l'escena i la reacció a l'esdeveniment. Escriu el nom de l'esdeveniment amb llapis, tal com has dibuixat les ratlles a través de la pàgina per encerclar l'esdeveniment. Insisteixo, la sintaxi precisa del nom de l'esdeveniment pot canviar més endavant, encara que sigui de manera molt lleugera, quan treballis el text amb els actors, durant els assaigs.

No tots els esdeveniments et permeten fer una ratlla neta i clara a través de la pàgina. Alguns poden començar al bell mig d'una rèplica o d'una acotació i acabar enmig d'una rèplica diferent. Hauràs de dibuixar una línia al voltant de les paraules rellevants, en lloc d'una ratlla recta. L'important és que les paraules i les accions que contenen l'esdeveniment estiguin degudament encerclades.

Aquí tens una llista dels esdeveniments de l'acte primer de *La gavina*. Si vols practicar la identificació d'esdeveniments, pots parar de llegir ara i analitzar tu el text, per després comparar els teus resultats amb la llista següent.

Maixa informa Medvedenko que no l'estima.

Se sent que Sorin i Konstantín s'acosten al teatre.

Konstantín i Sorin veuen Maixa i Medvedenko al teatre, i Konstantín els envia cap a casa. (Les dues accions passen en un segon, de manera que són un únic esdeveniment.)

Maixa i Medvedenko s'allunyen del teatre i entren a casa.

Iàkov informa Konstantín que ell i els altres treballadors se'n van a banyar-se.

Iàkov i els treballadors van a banyar-se.

Sorin pregunta a Konstantín per què Arkàdina està de mal humor.

Konstantín i Sorin senten petjades.

Konstantín identifica que les petjades són de Nina.

Entra Nina.

Konstantín informa Sorin que «ja és hora de començar».

Sorin entra a la casa per fer venir tothom.

Nina i Konstantín es fan un petó.

Senten petjades.

Iàkov informa Konstantín que és darrere del teló.
Iàkov se'n va a preparar els efectes especials de l'espectacle.
*Konstantín i Nina senten que ve gent (esdeveniment afegit per donar-
los una raó per marxar).*
Konstantín i Nina marxen.
Polina i Dorn surten de casa per veure la funció.
Polina interpel·la Dorn respecte als seus sentiments per Arkàdina.
Senten que s'acosta gent.
Arriben Arkàdina, Sorin, Trigorin, Xamràev, Medvedenko i Maixa.
Konstantín apareix des de darrere de l'escenari improvisat.
Se sent el so d'un corn darrere de l'escenari improvisat.
S'aixeca el teló.
*Apareixen uns llums especials, manipulats per Iàkov i els altres ope-
raris.*
*Iàkov i els altres operaris fan aparèixer dos punts de llum vermells
al llac, per anunciar l'aparició del Diable a l'espectacle, i al mateix
temps escampen el sofre.*
*Konstantín interromp l'espectacle (aquest esdeveniment només s'aca-
ba quan s'abaixa el teló.)*
Konstantín marxa.
Senten que algú comença a cantar a l'altra banda del llac.
Arkàdina fa que tothom pensi en Konstantín.
Maixa surt a buscar Konstantín.
Nina apareix des de darrere del teló.
Dorn suggereix que apugin el teló.
Iàkov apuja el teló.
Xamràev fa una broma de mal gust.
Nina anuncia que se'n va.
Nina se'n va.
Sorin suggereix que entrin perquè fa humitat.
Tothom excepte Dorn entra a casa.
Arriba Konstantín.
Konstantín s'adona que Nina ha marxat.
Arriba Maixa.
Konstantín ordena a Maixa que no el segueixi a tot arreu.

Konstantín se'n va, buscant Nina.
Dorn llença la tabaquera de Maixa als matolls.
Maixa demana a Dorn que es quedi.
Maixa revela a Dorn el seu amor per Konstantín.

Ara, decideix quin esdeveniment és el més important de cada acte i anomena'l «esdeveniment principal». Identificar els esdeveniments principals t'ajuda a tu i ajuda els actors a mesurar el valor i el pes de cadascun dels esdeveniments de cada acte. Aquests són els esdeveniments principals de *La gavina*:

Primer acte: La suspensió de l'espectacle.

Segon acte: El refús dels cavalls.

Tercer acte: L'anunci de l'arribada dels cavalls.

Quart acte: L'arribada de Trigorin amb Arkàdina des de l'estació.

Ja veus que he canviat la manera de formular l'esdeveniment principal de l'acte primer: en lloc de «Konstantín atura l'espectacle» (que és la formulació que havia fet servir a la llista completa d'esdeveniments de l'acte primer), dic «La suspensió de l'espectacle». En reformular l'esdeveniment de manera que comenci amb un substantiu i no amb el nom d'un personatge, tothom pot establir una relació amb allò que es descriu. Per dir-ho ràpid, si l'esdeveniment principal s'explica amb una frase que comença amb el nom «Konstantín», l'altra desena de personatges poden pensar que aquest esdeveniment és el *moment* de Konstantín, i no treballar plenament quines poden ser les respostes dels seus personatges. L'esdeveniment només funciona si tots els personatges l'interpreten plenament i amb claredat.

Si estàs treballant amb una obra nova, estructurada en una sèrie d'escenes (en lloc d'actes), intenta observar el moviment general de l'acció abans de decidir quins són els esdeveniments clau. Realçar un esdeveniment per damunt dels altres en un acte o en una sèrie d'escenes t'ajuda a començar a esculpir la forma general de l'espectacle. Un dels errors habituals en els primers intents de dirigir és fer un anivellament, de manera que els intèrprets donen el mateix valor a tots els

moments de l'acció. Ben al contrari, cal guiar tant els actors com el públic cap als esdeveniments més importants de l'acció.

Finalment, totes les obres tenen un esdeveniment que passa abans que comenci l'acció i que activa una reacció en cadena que desemboca en els esdeveniments que succeeixen a l'obra. Aquest esdeveniment s'anomena «esdeveniment detonador». A *La gavina*, l'esdeveniment detonador és l'anunci de l'arribada d'Arkàdina i Trigorin a la finca. És el moment en què arriba una carta de Moscou que fa saber a tothom la seva visita, i que desencadena la seqüència d'esdeveniments següent:

Konstantín decideix escriure una obra de teatre; li demana a Nina que hi actüi; Arkàdina arriba; es construeix un teatret; Nina coneix Trigorin; etc., etc.

Si Trigorin i Arkàdina no haguessin decidit passar les vacances a la finca, Konstantín potser no hauria escrit la seva obra. Trigorin no hauria conegut Nina, Konstantín potser no hauria matat la gavina, Nina no hauria fugit a Moscou, etcètera.

Quan has identificat l'esdeveniment detonador, pren-te uns minuts per documentar els esdeveniments que han passat com a conseqüència de l'esdeveniment detonador i l'ordre en què han tingut lloc. Aquí en tens un exemple, extret de *La gavina*:

Fa més de quinze dies: Arkàdina convenç Trigorin perquè l'acompanyi de vacances a la finca de la seva família.

Fa uns quinze dies: A l'hora d'esmorzar, arriba a la finca la carta d'Arkàdina on anuncia que vindrà a passar les vacances d'estiu, acompanyada de Trigorin.

Konstantín comença a escriure una obra de teatre.

Medvedenko fa una proposta de matrimoni a Maixa.

Fa una setmana: Konstantín demana a Nina que actüi a la seva obra.

Fa tres dies: Arkàdina arriba a la finca.

Konstantín demana a Xamràev que uns quants treballadors construeixin un teatret.

Konstantín fa el primer assaig de l'obra amb Nina.

Després d'això, marca amb un asterisc els esdeveniments que cregues que podria ser útil recrear en una improvisació.

Recorda que no hi ha respostes definitives i que només estàs treballant amb les teves impressions del text. Per exemple, podries decidir-te per un altre esdeveniment detonador, com la decisió de Konstantín d'escriure una obra de teatre. Es tracta de veure si això faria que la interpretació de les escenes següents fos més dinàmica i si té sentit per a les accions de tothom; aquesta és la valoració que has de fer. Triar l'esdeveniment detonador adequat ajuda els actors a entrar en l'obra per la porta adequada. L'esdeveniment detonador, per tant, és un dels que és important afegir a la llista d'improvisacions.

Els esdeveniments poden resultar molt útils quan estàs fent un espectacle de creació. En lloc de pensar com construir l'argument d'una història, et pots concentrar a planificar els canvis que succeeixen. Organitza el material al voltant d'aquestes fites. També t'ajuden quan dirigeixes òpera. En concret, la tria dels esdeveniments principals ajuda els cantants a graduar la seva actuació.

Al final d'aquesta tasca, hauries de tenir un guió amb tots els esdeveniments encerclats i amb un nom. Aquestes divisions seccionaran el text en fragments més petits, de cara als assaigs. Al capítol 11 descriu com pots organitzar el calendari d'assaigs a partir d'aquestes seccions.

Ara ja estàs a punt per començar a treballar sobre les intencions.

SUMARI

- Llegeix l'obra i identifica tots els esdeveniments o canvis que succeeixen.
- Escriu una frase senzilla per descriure cada esdeveniment.
- Selecciona els esdeveniments principals de cada acte o sèrie d'escenes.
- Identifica l'esdeveniment anterior a l'obra que posa en marxa l'acció de l'obra.
- Marca els esdeveniments que pot ser útil recrear en una improvisació.

Intencions

Intenció és una paraula que descriu el que un personatge vol i de qui ho vol. En aquest procés, les intencions del personatge només canvien quan passa un esdeveniment, i l'anàlisi de les intencions, per tant, sorgirà naturalment a partir de l'estudi dels esdeveniments. Abans de començar els assaigs, intenta establir exactament què vol cada personatge —i de qui ho vol.

Quan estiguis mirant d'identificar les intencions dels personatges, prova de veure, a través del detall superficial de les paraules, els pensaments o els desigs que motiven aquelles paraules (o accions, en el cas de les acotacions). Identificar les intencions és com fer servir un raig X per veure l'estructura dels ossos per sota de la pell.

Encara que un personatge no parli al llarg d'una secció entre dos esdeveniments, igualment has de trobar-hi una intenció. Molt sovint les persones fan servir el silenci d'una manera molt activa, per causar un gran impacte en els altres.

A mi, la preparació de les intencions sempre em resulta una tasca enormement difícil, i tendeixo a deixar-la sempre per més endavant. Això és perquè sé que l'habilitat de diagnosticar una intenció és el cor de la feina que fem amb els actors. El treball sobre les intencions ajuda el director a contestar les preguntes més difícils que pot fer una actriu o un actor: «Per què el meu personatge fa això?» i «Per què el meu personatge diu això?» Si no preparo les intencions, sé que a la sala d'assaig hi perdre un temps molt valuós debatent sobre les motivacions dels personatges. Evidentment, el fet de preparar les intencions no exclourà absolutament el debat, però sens dubte el reduirà a un àmbit més útil i més assequible.

Aquí tens algunes pistes per treballar sobre les intencions.

En primer lloc, vigila de no confondre un canvi de tema amb una nova intenció. Els personatges poden canviar moltes vegades de tema per tal d'aconseguir una intenció. Per exemple, a la primera escena de *La gavina* Maixa canvia de tema quan diu «La funció començarà aviat», però això només és una altra estratègia que respon a la seva intenció global de fer que Medvedenko s'allunyi del tema de l'amor.

En segon lloc, recorda que les intencions han de sorgir de la lògica de la situació. De vegades, un breu recordatori del títol de l'acte o de l'escena et pot ajudar a veure de sobte les intencions dels personatges de manera molt més nítida.

En tercer lloc, tingues present que les escenes funcionen millor quan hi ha un conflicte senzill. Així doncs, assegura't que les intencions siguin oposades, o que interactuïn de manera dinàmica les unes amb les altres. Per exemple, si li penses demanar a l'actriu que fa de Maixa que interpreti la intenció «allunyar Medvedenko del tema de la proposta de matrimoni», pot resultar interessant donar a Medvedenko la intenció «aconseguir que Maixa doni resposta a la seva proposta de matrimoni». No donis la mateixa intenció a tots els personatges d'una escena.

En quart lloc, si et costa identificar una intenció, planteja't quina imatge deu tenir el personatge al cap sobre com li agradaria que es resolgués la seva intenció. Aquesta resolució, o imatge futura, sempre hauria d'implacar un canvi en allò que fa o diu un altre personatge o personatges. Per exemple, ¿el personatge vol que la persona amb qui està parlant faci alguna cosa en particular, com ara assegurar-se, entrar a casa o deixar de posar-se vermell? Quan Konstantín atura la representació de la seva obra, a l'acte primer, vol que el públic es quedi assegut en silenci i que se senti molt malament? O vol que s'aixequi i organitzi un tumult i l'insulti? Si és la primera opció, llavors la seva intenció és fer que tothom se senti avergonyit. Si és la segona, la seva intenció és fer que tothom se senti frustrat.

Finalment, recorda que és possible que el personatge no sempre sigui conscient del que està fent, i això pot fer més difícil la tasca de diagnosticar la intenció. Al capítol 11 escric més sobre aquesta qüestió, quan descriu com treballar amb els actors sobre les intencions. Si encara se't fa difícil trobar les intencions, et pot ajudar fer un salt endavant en el llibre i llegir l'apartat del capítol que s'ocupa del primer assaig d'una escena. Recorda que pots diagnosticar les intencions observant com actuen les persones a la vida real. Observa com interactuen i descobreix què volen per darrere de les paraules que diuen, o intenta ser conscient de les teves pròpies intencions quan interactues amb els altres.

Quan hakis identificat una intenció, escriu-la. No perdis temps mirant de fer frases boniques. Fes servir paraules senzilles i un llenguatge fred, no emocional, tal com has fet quan posaves nom als esdeveniments. Ja afinaràs la frase més endavant, quan treballis amb els actors. Assegura't d'escriure les intencions amb llapis, perquè durant els assaigs puguis fer canvis fàcilment sobre el que tens escrit. Recorda que les intencions només canvien quan es produeix un esdeveniment: hauràs de trobar un esdeveniment per a cada personatge present a escena en cada secció de l'obra. A *La gavina*, aquestes són les intencions de la primera secció entre Maixa i Medvedenko.

Maixa: Fer que Medvedenko abandoni el tema de la seva proposició de matrimoni.

Medvedenko: Fer que Maixa doni una resposta a la seva proposició.

L'esdeveniment: Maixa informa Medvedenko que no l'estima.

Maixa: Fer que Medvedenko se senti millor.

Medvedenko: Convèncer Maixa que el rebuig no l'afecta.

A continuació, mira de quina manera cada personatge intenta aconseguir el que vol. T'adonaràs que fan servir un ampli espectre d'estratègies. Assegura't de no confondre el que el personatge vol —la intenció— i com ho aconsegueix —l'estratègia, o el mitjà. No és imprescindible anotar les estratègies del personatge abans de començar els assaigs, però val la pena que et marquis aquelles que et criden especialment l'atenció.

«Però com puc treballar les intencions si a l'obra només hi ha un personatge?», podries preguntar. En primer lloc, adona't que hi ha molts pocs casos en què un personatge parli directament al *públic* que està veient l'obra. Així doncs, si estàs dirigint un monòleg, pregunta't senzillament a qui s'adreça el personatge. Està parlant amb ell mateix o amb una altra persona o grup de persones? Aquesta persona o grup de persones, són imaginàries o reals, estan vives o mortes? On són aquestes persones, o aquesta persona? Quan hakis respost aquestes preguntes, pots preguntar-te què vol el personatge de les persones a

qui s'està dirigint. Després, quan assagis l'escena, l'intèrpret haurà de practicar imaginar-se aquesta persona o persones.

Aquesta manera de treballar té un grau final de refinament que em van suggerir alguns dels actors amb qui treballo sovint. Em van dir que hauria d'haver-hi intencions dins mateix de molts esdeveniments, especialment quan aquests esdeveniments tenen lloc al llarg de rèpliques llargues. Em van fer veure que, si l'esdeveniment és l'aparició sobtada d'una persona armada, no hi ha temps d'interpretar una intenció durant l'esdeveniment, però si l'esdeveniment és la revelació progressiva d'un secret (com quan Maixa explica a Dorn els seus sentiments per Konstantín), llavors els actors tenen temps d'interpretar una intenció específica *dins* de l'esdeveniment. L'absència d'una intenció al llarg d'un esdeveniment que es produeix durant una o diverses rèpliques llargues significa que l'actriu o actor no té res a interpretar i sent que només està esperant fins a poder aferrar-se a la intenció següent. Quan facis servir aquesta manera de treballar per primera vegada, et suggereixo que només preparis intencions entre els esdeveniments, però si hi ha algun esdeveniment que succeeixi al llarg de diverses rèpliques o que duri uns quants segons, pots provar d'identificar una intenció dins mateix de l'esdeveniment.

Al final d'aquest exercici, el teu guió contindrà els esdeveniments i les intencions que es donen entre els esdeveniments (així com algunes intencions que tenen lloc *dins* dels esdeveniments).

SUMARI

- Llegeix el text per identificar i descriure les intencions entre esdeveniments.
- No confonguis un canvi de tema amb una nova intenció.
- Si et costa identificar una intenció, recorda't del títol de l'acte o escena.
- Assegura't que les intencions que tries interactuïn dinàmicament entre elles.
- Practica la diagnosi d'intencions observant com la gent actua a la vida real.

- Anota les intencions amb una frase senzilla i no emocional.
- Comença a fixar-te en les estratègies que fa servir cada personatge per posar en pràctica les seves intencions.

Prepara el text per als actors

En preparar el text per als assaigs, es tracta d'elaborar un document que sigui fàcil de llegir i d'utilitzar pels actors —i que inclogui espai per prendre notes i per marcar esdeveniments i intencions. Recorda que el text d'una obra publicada està maquetat per ser llegit i no per ser utilitzat com a material d'assaig. Tingue-ho en compte quan escullis quina edició d'una obra clàssica faràs servir. Si decideixes fotocopiar el text d'una obra publicada, planteja't si et convé ampliar el text o intercalar-hi pàgines en blanc per prendre notes.

L'altra decisió que has de prendre sobre el text de treball és què hi deixes i que en treus, de les acotacions i descripcions que indiquen com haurien de dir les rèpliques els personatges. Hi ha directores o directors que treuen totes les acotacions, perquè poden determinar els moviments i les accions dels personatges. També treuen tots els adjectius que precedeixen les rèpliques, com ara «enfadada» o «amb llàgrimes als ulls», perquè aquestes paraules poden empènyer l'interpret a representar sentiments genèrics sense cap mena de precisió. Altres prefereixen que qualsevol acotació, qualsevol signe de puntuació i qualsevol adjectiu que hagi sortit de la ploma de l'autor o autora sigui present al guió. També pots treure del guió només allò que estigui més en contradicció amb la teva interpretació de l'obra o amb el teu procés. Per exemple, jo vaig treure la paraula *públic* del primer muntatge de *La gavina* perquè no volia que els actors pensessin en un públic —volia que pensessin sobretot en el personatge que estaven interpretant i en la situació en què es trobaven. També vaig eliminar les referències «a la dreta de l'escenari» i «a l'esquerra de l'escenari» pel mateix motiu. En tot cas, recorda que només hauries de fer canvis al text d'un autor viu si tens el seu ple consentiment per fer-ho.

En el procés d'assaig que descriu aquest llibre, els actors mai assa-

jaran una escena amb el text a la mà, de manera que no cal que et preocupis per fer un text que els sigui fàcil de sostenir mentre caminen. Ara bé, si et plantejes que els actors tinguin el text a la mà mentre assagen, considera quina és la millor manera de maquetar i enquadrar el text perquè puguin fer-ho de manera eficient. Recorda, en qualsevol cas, que molts actors poden tenir els seus propis sistemes per resoldre-ho.

Assegura't que s'envii el guió a tots els actors abans que comencin els assaigs, perquè puguin passar temps familiaritzant-se amb el text sobre el qual vols que treballin. Sovint els actors es preparen el guió per als assaigs subratllant amb fluorescent les seves rèpliques o escrivint notes o preguntes al costat de certes seccions del text. Si el primer dia d'assaig els presentes un guió nou, amb canvis en la paginació o a la maquetació, és probable que hagin de passar un temps traslladant informació d'una versió del text a l'altra.

Finalment, assegura't que tothom de l'equip tingui el mateix text. De vegades, amb les obres antigues, la gent en porta diferents versions o traduccions. Si la paginació varia d'una versió del text a un altre, es perdrà temps d'assaig fullejant diversos documents per trobar la pàgina que toca.

SUMARI

- Prepara una versió del text per als actors que sigui fàcil de llegir i on hi hagi espai per prendre notes.
- Elimina qualsevol acotació que entri en contradicció amb la teva interpretació de l'obra o amb el teu procés.
- Tingues en compte si vols eliminar alguna acotació o altres informacions de l'autor sobre com s'han de dir les rèpliques.
- Si vols que els actors tinguin el text a la mà mentre assagen, planteja't com cal enquadrar-lo.
- Consulta amb cura qualsevol canvi que vulguis fer sobre el text d'un autor viu.
- Pensa en diverses maneres de maquetar el text perquè pugui ser utilitzat com a eina d'assaig pels actors i envia'ls-el abans que comencin els assaigs.

REPÀS DE TOTA LA FEINA FETA EN AQUEST CAPÍTOL

En acabar aquest capítol, el teu text conté:

- Nom per a cada acte o escena
- Línies que marquen cada esdeveniment i una frase senzilla que els descriu
- Notació dels principals esdeveniments de cada acte
- Frases senzilles que descriuen les intencions de cada personatge entre un esdeveniment i el següent
- Maquetació que et satisfà
- Decisió presa sobre si mantenir o eliminar les acotacions i les descripcions de com cal dir les rèpliques

CAPÍTOL 5

Aprofundeix en el treball dels personatges

Aquest capítol exposa com aprofundir en el treball dels personatges i com començar a pensar en les improvisacions. Té tres apartats:

Pensaments dels personatges sobre si mateixos

Relacions

Prepara improvisacions

Pensaments dels personatges sobre si mateixos

El capítol 1 descriu la construcció de la biografia de cada personatge. Les biografies et permeten situar-te fora del personatge i veure què han fet al llarg de la seva vida. Ara t'has de ficar dins dels personatges i mirar el món a través dels seus ulls. Per fer-ho, hauràs de descobrir les seves estructures mentals.

Els nostres pensaments existeixen com una col·lecció de frases o imatges dins de la nostra ment; aquestes frases i imatges se'ns han ficat al cap en certs moments identificables de la nostra vida. Alguns dels nostres pensaments són relativament nous, d'altres són vells, i alguns són contradictoris. Per tant, tenen un impacte diferent en la nostra conducta. La nostra col·lecció de pensaments es va reformulant contínuament, com a resposta a nous estímuls o a nous esdeveniments de la nostra vida. Per exemple, imagina't que observes la

resposta de dos conductors diferents quan un altre cotxe els avança en plena rotonda. El primer conductor es gira cap al seu passatger i diu: «Quina ràbia. Tant de bo la gent aprengué a conduir com Déu mana», i comença a conduir ell mateix de manera imprudent. El segon conductor viu exactament el mateix esdeveniment, es gira cap al seu passatger i diu: «Pobre home. Suposo que deu arribar tard a alguna cita important a l'hospital, o que li han trucat per una emergència a casa», i segueix conduint sense immutar-se. La resposta al mateix esdeveniment revela les diferents estructures mentals que tenen els dos conductors: el primer conductor té el pensament «La vida és desesperant» i el segon té el pensament «La vida és senzilla». En les obres, pots descobrir les estructures mentals dels personatges exactament de la mateixa manera que les pots observar en funcionament a la vida real. Identificar els pensaments clau t'ajudarà a guiar els actors perquè construïxin personatges més exactes, amb respostes coherents als esdeveniments.

Els primers pensaments que cal buscar són aquells que té el personatge sobre si mateix abans que comenci l'acció de l'obra. Fes una llista que contingui tot allò que el personatge diu sobre si mateix. Assegura't de citar el text literalment i anota el número de pàgina al costat de cada cita, perquè és probable que més endavant vulguis tornar a revisar-ho. Les accions revelen tant sobre les persones com les seves paraules, així que també pots afegir qualsevol informació rellevant extreta de les acotacions (si és que penses utilitzar-les). Evita qualsevol possible afinitat que et faci prioritzar un personatge per sobre d'un altre, començant a treballar pel que apareix en primer lloc al *dramatis personae* i seguint avall fins a l'últim. Hi haurà ocasions en què et resultarà difícil saber què cal incloure i què cal deixar fora. Si tens dubtes sobre la rellevància d'una cita, inclou-la. Aquí tens una llista de cites per a Arkàdina.

Acte primer

Quan la cosa va de broma, jo estic disposada a escoltar fins i tot un deliri. Perquè jo treballo, perquè jo m'emociono, perquè no paro de fer coses, i en canvi vostè no es belluga mai de lloc, no viu... I jo, a

més a més, tinc una norma: no mirar mai cap al futur. No penso mai en la vellesa ni en la mort. Allò que hagi de passar, passarà.

Acte segon

Oh, què hi pot haver de més avorrit que aquest entranyable avorriment de poble! Aquesta calor, aquest silenci, ningú no fa res, tot-hom filosofa... Jo m'hi trobo molt bé amb vosaltres, amics meus, m'agrada escoltar-vos, però... estar-te a la teva habitació d'hotel i repassar el teu paper és molt millor!

Acte tercer

Potser a fer-li un vestit [per a Konstantín] encara hi podria arribar, però per anar a l'estranger... No. Actualment no m'arriben ni per al vestit. (Amb decisió:) No tinc diners! (Sorin riu.) No!

(Plorosa.) No en tinc, de diners!

Sí. Jo sí que en tinc, de diners. Però soc una actriu, i només els vestits ja em costen una fortuna.

Jo no en tinc, de diners. Soc actriu, no pas banquera.

Soc una dona com les altres, no pots parlar amb mi d'aquesta manera...

Tan vella i tan lletja soc que pots parlar amb mi d'altres dones sense cap mirament?

[A Trigorin] (L'abraça i li fa un petó.) Tu, l'última pàgina de la meua vida (s'agenolla), la meua alegria, el meu orgull, el meu plaer... (Li abraça els genolls.) Si em deixessis, encara que només fos una hora, no ho podria sobreviure, em tornaria boja, delit meu, glòria meua, senyor meu...

Acte quart

Tres cistelles, dues corones i això... (Es treu una agulla de la pitrera i la tira damunt la taula.) Duia una toilette meravellosa... Jo seré com sigui, però de vestir-me en sé.

Ui, m'havia espantat. M'ha fet recordar com... (Es tapa la cara amb les mans.) Fins i tot se m'ha enfosquit la vista...

Ara redueix aquestes cites a una sèrie de substantius i adjectius que puguin completar la frase «Jo soc...». Per fer-ho, planteja't aquesta pregunta: «Quins són els pensaments més senzills que té sobre ella mateixa una persona que diu aquestes coses?» Fes-te aquesta pregunta per a cada cita que has trobat i troba una paraula adequada com a resposta. Per exemple, quan Trigorin li diu que vol marxar amb Nina i Arkàdina es posa a tremolar, pots tenir la impressió que «Soc vella» és un dels pensaments que Arkàdina té sobre si mateixa. Hauries d'acabar tenint una llista amb quatre o cinc pensaments clau per a cada personatge. Els pensaments d'Arkàdina podrien ser: «Soc una mala mare, una supervivent, vella, una gran artista, incapaç de canviar, pobra.» Intenta evitar pensaments que podrien ser judicis de valor fets per una altra persona sobre ella. Al contrari, intenta entrar dins de la ment d'aquesta persona i pensar des del seu punt de vista. Comença a utilitzar la mena de llenguatge que ella utilitzaria.

Si tens dificultats per identificar els pensaments del personatge sobre si mateix, torna a l'esbós de la seva biografia i busca els esdeveniments de la seva vida que poden haver donat forma a aquests pensaments. Per exemple, si et fixes en les penúries que Arkàdina va viure al principi de la seva carrera, quan va actuar a la fira agrícola de Poltava el 1873, i més tard, quan vivia en un pis a Moscou, es fa evident que el pensament «Soc pobra» ha de figurar amb força en la idea que el personatge té de si mateix.

SUMARI

- Fes una llista amb tot allò que el personatge diu sobre ell mateix durant l'acció de l'obra.
- Redueix aquesta llista de cites a uns quants substantius i adjectius que completin la frase «Jo soc...».
- Si tens dificultats per identificar els pensaments del personatge sobre ell mateix, torna a l'esbós de la seva biografia i busca els esdeveniments de la seva vida que poden haver donat forma a aquests pensaments.

Relacions

Abans de fer el primer assaig, val la pena descobrir què pensa el personatge de cadascun dels altres personatges abans que comenci l'acció de l'obra. Aquesta tasca t'ajuda a mirar el text com una xarxa de relacions entrelaçades entre els personatges, i impedeix que dirigeixis l'obra des del punt de vista d'un únic personatge.

Comença per dalt de tot del *dramatis personae* i treballa sobre cada personatge, escrivint tot el que diu sobre cadascun dels altres personatges, per ordre. Passa les llistes de cites a pàgines separades i organitza-les amb encapçalaments separats, així:

Els pensaments d'Arkàdina respecte a Konstantín

Els pensaments d'Arkàdina respecte a Sorin

Els pensaments d'Arkàdina respecte a Nina... i així etcètera.

No t'oblidis d'afegir la referència de la pàgina al costat de cada cita. Assegura't que tens en compte totes les relacions, incloent-hi les relacions entre els personatges principals i els personatges menors, com els servents. Si un personatge diu molt poc o no diu res d'un altre personatge, estudia les escenes en què apareixen junts i mira si hi pots intuir qualsevol informació addicional. Si no és així, també pots anotar la impressió més senzilla sobre aquesta relació que et dona el text, abans d'afegir-la a la llista. Una vegada més, recorda que el que vols descobrir no és un únic conjunt definitiu de cites per a cada relació; aquesta llista sempre serà tindrà diferències entre un director i un altre.

Quan hagi acabat aquest procés, redueix-ho tot a adjectius o substantius senzills i completa les frases «Konstantín és...», «Sorin és...», «Nina és...», etcètera. Aquesta manera d'anotar els pensaments t'ajudarà a mantenir-te dins de la ment dels personatges. Fes-ho per cada personatge, per ordre. Aquí tens els pensaments d'Arkàdina sobre dos dels altres personatges.

*Sorin és el meu germà, dolent, un moribund, un fracassat.
Konstantín és un llast, una nul·litat, un aturat, un paràsit, el meu
fill estimat.*

Fixa't que els personatges, com la gent a la vida real, tenen pensaments contradictoris sobre els altres. Sens dubte, és el cas dels pensaments d'Arkàdina respecte al seu fill. Intenta no llimar aquestes contradiccions, ja que poden ajudar els actors, per exemple a l'hora d'interpretar la conducta incoherent dels seus personatges.

De vegades la interacció dels personatges en una obra és breu o inexistent. En aquests casos, és difícil diagnosticar què pensen els uns dels altres. Aposta per la senzillesa i anota en una llista les coses més òbvies que poden pensar. Per exemple, a *La gavina* Polina i Arkàdina amb prou feines interactuen, però sens dubte Arkàdina té pensaments respecte a Polina. Com a mínim, deu pensar que és la majordoma de la casa, la dona de Xamràev i una coetània. Durant l'acció, Arkàdina va amb Polina al poble, a l'acte segon, i s'oblida d'agafar les prunes que Polina li dona per al viatge. Aquí tens un exemple de com pots destil·lar tot això en una frase senzilla:

*Polina és una criada, una mala mare, una amiga de fa molts anys,
vella, l'ase dels cops, avorrida.*

SUMARI

- Recull en una llista tot el que pensa cada personatge sobre cadascun dels altres personatges.
- Destil·la aquesta llista de cites en una sèrie d'adjectius i substantius senzills.

Prepara improvisacions

L'objectiu de les improvisacions és construir imatges del passat que serveixin de fonament per a allò que els personatges fan i diuen en l'acció

present de l'obra. A *La gavina*, Maixa i Medvedenko necessiten una imatge compartida de la recent proposició de matrimoni per poder interpretar la primera escena, i darrere d'aquesta necessiten una imatge del dia que es van conèixer. En la mateixa escena, Medvedenko necessita una imatge clara de la vida de família de què parla, així com una imatge de les circumstàncies de la mort o de la desaparició del seu pare. Així mateix, Konstantín necessita imatges passades de la seva mare per fonamentar la llarga conversa que manté amb Sorin respecte a ella a l'acte primer. Necessita tenir una imatge d'ella recitant Nekràsov, ajudant la gent malalta i actuant. Les improvisacions que facis haurien de reconstruir aquests esdeveniments i així donar lloc a una imatge concreta i perdurable d'allò que va passar en la ment dels actors —gairebé com si fos un record real. Aquestes imatges, llavors, determinaran com interpreten les seves relacions en l'acció de l'obra o com parlen sobre el passat els personatges. Pots fer servir les improvisacions de l'acció que succeeix entre escenes per alimentar les escenes següents.

A partir de la feina que has fet sobre les biografies dels personatges, l'esdeveniment detonador, les circumstàncies immediates i els esdeveniments entre les escenes, pots elaborar una llista amb tot el que podria ser útil recrear en una improvisació. En un món ideal, tindries un llarg període d'assaig i podries improvisar tot el que hi ha a la llista. En un període d'assaig més breu, pot ser que hagis de seleccionar esdeveniments clau; ara és el moment de fer aquesta selecció. Si tens molt poc temps, només el fet de concentrar-te en l'esdeveniment detonador ja pot oferir-te molt material per a les improvisacions. Si estiguessis treballant sobre l'esdeveniment detonador de *La gavina*, podries improvisar els esdeveniments següents (o una selecció d'aquests esdeveniments):

A Moscou, Arkàdina demana a Trigorin si li agradaria acompanyar-la durant les vacances d'estiu.

A l'hora d'esmorzar, arriba la carta d'Arkàdina anunciant la seva arribada amb Trigorin a la finca; Polina, Sorin, Xamràev, Konstantín i Maixa la comenten.

Konstantín és al seu estudi i comença a escriure esbossos d'una obra per representar-la quan arriben Arkàdina i Trigorin.

Polina, Maixa i els criats planifiquen les feines que caldrà fer abans de l'arribada de Trigorin i Arkàdina.
Arkàdina arriba a la finca.

Fins i tot si només tens temps de fer tres d'aquestes improvisacions, ajudarà enormement els actors en la seva feina sobre les escenes.

La millor manera de dirigir una improvisació és estructurar-la bé. Quan jo vaig començar a dirigir, donava molt poques indicacions. En conseqüència, les improvisacions eren molt llargues, no hi passava gran cosa i en general els actors entraven i sortien sovint del personatge. Per evitar aquesta mena de resultat, cal planificar les improvisacions com si fossin escenes de l'obra, donant als actors circumstàncies immediates, esdeveniments, intencions, i un sentit clar del temps i l'espai. Com més concreta sigui la informació que donis per a cada improvisació, millor —i recorda que els actors poden assumir més informació del que et penses. Si estructures la improvisació amb claredat, també reduiràs la distància entre fer improvisacions i treballar sobre les escenes de l'obra. Quan arribis a assajar les escenes en si mateixes, també semblaran improvisacions.

Aquí tens el pla per improvisar la proposició de Medvedenko a Maixa:

Espai: *La biblioteca de la finca de Sorin.*

Temps: *1893, agost. Diumenge. 11 00 h del matí. Fa molta calor.*

Circumstàncies immediates: *Medvedenko torna un llibre que va demanar a Maixa ahir. És Hamlet, de Shakespeare. Medvedenko ha caminat sis vestes des de casa, amb el seu millor vestit. Té una mica de calor i està suat. La seva família l'espera per dinar. Aquest matí s'ha barallat amb la seva mare per la despesa domèstica setmanal. Ella estava especialment enfadada pels diners que ell gasta en tabac. Maixa està llegint Schopenhauer a la biblioteca, per poder impressionar Konstantín amb els seus coneixements —ahir al vespre, ell va parlar d'aquest filòsof. Maixa ha obert la finestra perquè fa calor. Té una hora lliure abans d'anar a ajudar la seva*

mare a preparar el dinar. Konstantín ha sortit de cacera, tot el matí. Xamràev està treballant als camps, Polina és a la cuina, i Sorin és al seu estudi, escrivint cartes.

Primera intenció de Maixa: *Fer que Medvedenko la distregui.*

Primera intenció de Medvedenko: *Preparar Maixa per a la proposició.*

L'esdeveniment: *Medvedenko proposa matrimoni a Maixa.*

Segona intenció de Maixa: *Fer que Medvedenko li doni temps per pensar en la proposició.*

Segona intenció de Medvedenko: *Aconseguir que Maixa li doni una resposta clara immediatament.*

També pots planificar improvisacions molt senzilles, com aquesta, que ajudarà Nina a establir la seva relació amb Trigorin.

Espai: *El dormitori de Nina.*

Temps: *1892, març. 16.30 h.*

Circumstàncies immediates: *La seva madrastra i el seu pare acaben de sortir per anar a comprar a la ciutat, cosa que li permet treballar en el seu quadern de retalls de premsa sobre Trigorin. Aquest matí ha rebut una revista literària mensual de Moscou, amb un nou conte de Trigorin titulat «Llum de lluna d'estiu», sobre un desgraciat afer amorós a l'estepa russa. L'ha llegit a l'hora d'esmorzar i ara l'està retallant i enganxant en un quadern on guarda tot allò que té a veure amb Trigorin. Al dormitori fa força fred.*

Primera intenció de Nina: *Entretenir-se.*

L'esdeveniment: *Li cau el pot de pega sobre el quadern.*

Segona intenció de Nina: *No tenir un atac de pànic.*

Aquesta improvisació no és tan dinàmica com una escena de l'obra (i fins i tot pot ser una mica avorrida de veure), però donarà a l'actriu una imatge clara d'allò que Trigorin escriu, del seu estatus i de la importància que té per a ella. En conseqüència, això l'ajudarà a dir certes rèpliques de l'acte primer, com ara «Té uns contes tan meravellosos!» o bé «La seva mare no em fa res, no m'espanta, però hi ha en

Trigorin... Interpretar en presència d'ell em fa por i me'n dono vergonya...». També l'ajudarà a interpretar l'escena on el coneix.

Prepara totes les improvisacions que hagi decidit fer exactament de la mateixa manera. Recorda que una improvisació ben planificada pot fer-se en deu minuts, mentre que una conversa sobre el mateix esdeveniment, en ple assaig, pot durar mitja hora. Tingue-ho present quan decideixis quants esdeveniments improvisar. Posa cada improvisació que planifiquis en un full de paper DinA4 separat i ordena'ls cronològicament.

SUMARI

- Tria quines improvisacions podràs fer en el temps que tens per assajar.
- Prepara el contingut de totes les improvisacions i estructura-les com si fossin escenes d'una obra.
- Posa el pla de cada improvisació en un full de paper DinA4 diferent, per trobar-los fàcilment mentre estiguis assajant.

REPÀS DE TOTA LA FEINA FETA EN AQUEST CAPÍTOL

- Llista de paraules que descriuen els pensaments de cada personatge sobre si mateix
- Llista dels pensaments de cada personatge respecte a tots els altres personatges
- Llista de tots els esdeveniments que preveus recrear en una improvisació
- Sèrie de plans per a cada improvisació, ordenada cronològicament

CAPÍTOL 6

Desenvolupa les relacions amb el teu equip artístic

Aquest capítol planteja com desenvolupar cadascuna de les relacions amb la resta de les persones involucrades en la realització de l'espectacle, més enllà dels actors. Té set apartats:

Escenografia i vestuari

Il·luminació

So

Música

Vídeo

Veü

Moviment

No et desanimis si el teu equip artístic és més petit del que es descriu aquí, o si no tens els diners o el temps per desenvolupar les relacions tal com jo les plantejo. Sempre hi ha maneres de treballar amb un alt nivell de qualitat i de fer equip, encara que tinguis un pressupost molt ajustat. El que importa és que aspiris a trobar persones per cobrir totes aquestes funcions i, al principi de la teva carrera, que entenguis que pots haver de fer pactes, pel que fa a la disponibilitat, per tal de tenir algú que faci bé la feina —o que senzillament la faci.

El més important és que acordeu crear un llenguatge comú amb tots els membres de l'equip artístic abans de començar a treballar en una obra concreta. Això vol dir passar temps plegats, compartir imatges, sons, música. Les dificultats entre direcció i escenografia sovint

apareixen a causa de malentesos amb les paraules més senzilles (com ara *vermell*) o amb paraules complexes que descriuen una atmosfera (com ara *tèrbola* o *brillant*). Si aneu plegats a veure exposicions o al cinema, o compartiu imatges del vostre pintor o la vostra fotografia preferida, construïreu un llenguatge clar per parlar de la informació visual. Passa temps amb el teu il·luminador mirant pel·lícules que capturin idees lumíniques que us interessin a tots dos o mireu reproduccions de fotògrafs que facin un ús potent de la llum i l'ombra. Amb la persona que et faci el disseny de l'espai sonor (o la composició musical), escolta música o sons que us interessin a tots dos, i analitzeu per què certes peces tenen un especial impacte i significat per a vosaltres. Aquestes trobades i aquests debats generaran una mena de vocabulari propi que farà que les vostres relacions de col·laboració siguin molt més fluides i eficients. Evidentment, quan estàs tot just començant la carrera et pots trobar treballant en el disseny de l'espai o de la música amb persones més grans que tu, que no tinguin temps per compartir aquesta mena de converses. Si és així, mira de poder parlar-ne una mica mentre feu un cafè, i recorda que és molt útil fer servir imatges o música en lloc de paraules per comunicar-los el que vols.

Sempre que sigui possible, comparteix els resultats de la feina preparatòria amb el teu equip artístic. Si la pressió temporal és molt gran, l'ingredient més important a comunicar a tothom són els esdeveniments al voltant dels quals s'estructurarà l'acció. En un món ideal, el disseny de les llums, del so, de la música, del moviment, de l'escenografia i del vestuari opera conjuntament per potenciar o subratllar aquests punts d'inflexió. Treballa amb l'escenògraf per assegurar el màxim canvi en la imatge escènica després d'un esdeveniment, i planteja't si els personatges que viuen els esdeveniments principals de cada acte haurien d'anar vestits d'alguna manera o amb algun color especial, de manera que l'ull sigui atret subtilment cap a ells. L'escenògrafa Vicki Mortimer i jo vam decidir traslladar l'acció de l'acte segon de *La gavina* d'un jardí a un menjador on s'estava servint el dinar. Volíem dur al màxim el canvi en la imatge escènica per l'esdeveniment principal de l'acte: el refús dels cavalls. Abans de l'esdeveniment, tothom estava assegut, acabava d'arribar a taula el primer plat, que era

sopa, i la gent estava començant a menjar. Xamràev de sobte anunciava que els cavalls no estaven disponibles. Immediatament la gent deixava de menjar, feien caure les culleres al plat, els criats tornaven els plats encara plens de sopa cap a la cuina, i l'un darrere l'altre tots els convidats s'aixecaven de taula. Arkàdina se n'anava del menjador i ben aviat es veia com els criats començaven a passar amb les seves maletes, perquè ella es pogués posar a fer l'equipatge i tornar-se'n a Moscou. Com a resultat de tot això, la imatge escènica canviava en ple esdeveniment: el canvi era fort i assegurava que la imatge escènica fos plena de vida. Aquesta decisió també els donava als actors moltes activitats físiques en resposta a l'esdeveniment, com ara plegar tovallons, carregar maletes, sortir de l'habitació, etcètera. Al mateix temps que succeïa l'esdeveniment, la il·luminadora Paule Constable alterava subtilment la il·luminació general, i el menjador s'enfosquia molt lleugerament, com si un núvol acabés de passar per davant del sol. El dissenyador de so, Gareth Fry, hi va afegir un pedal greu, de baix, amb prou feines perceptible, per subratllar les accions que passaven just després de l'esdeveniment.

No comencis a treballar en l'escenografia, el vestuari, la il·luminació, la música o el so fins que hakis estudiat curosament l'obra. D'aquesta manera evitaràs cometre errors crucials, com ara acabar fent una escenografia que funciona a la maqueta però que no funcionarà per als intèrprets quan treballin en detall cadascuna de les escenes, o bé optar per un anacronisme arriscat com ara traslladar l'acció d'una obra del segle XIX al segle XX sense haver-ho pensat amb molta cura.

Escenografia i vestuari

El disseny de l'escenografia i del vestuari té tres funcions:

- Comunicar temps i espai.
- Ajudar a concentrar l'ull dels espectadors en l'acció clau de la narrativa.

- Fer costat als actors a l'hora de transmetre les idees i el gènere de l'obra.

La feina del director amb l'escenògraf es pot dividir en tres fases: abans dels assaigs i fins a la realització de la maqueta; durant els assaigs, i al teatre. Aquesta secció cobrirà la primera fase. La segona i la tercera es descriuen als capítols 9, 11 i 12.

El procés pel qual es desenvolupa una escenografia no segueix una narrativa lineal. Ben al contrari, hi ha diverses tasques que es fan de manera simultània i que finalment conflueixen en una forma coherent. Recorda que el procés que jo descriu és un procés ideal, que té lloc durant un parell de mesos. Si tens menys temps per treballar amb l'escenògraf, no pateixis, perquè igualment pots emprendre moltes de les tasques que es plantegen a continuació.

En primer lloc, dedica un temps a explorar l'obra en detall al costat de l'escenògrafa o escenògraf, sense pensar en solucions per a escenes concretes. Per exemple, podeu repassar conjuntament la llista de fets i preguntes sobre els antecedents. Això farà que us concentreu en els petits detalls del material i us plantejarà tasques de recerca específiques. Tu pots fer recerca sobre coses que apareixen a la biografia dels personatges i ella o ell pot fer recerca sobre allò que té a veure amb l'arquitectura o el mobiliari. És especialment important compartir informació sobre l'espai, el temps, les circumstàncies immediates, els títols dels actes i els esdeveniments (inclosos els *esdeveniments principals* de cada escena), ja que l'escenografia haurà d'estar al servei d'aquestes decisions amb molta precisió. Compartir informació d'aquesta manera farà aparèixer molts petits detalls que s'hauran d'incorporar al disseny i al concepte definitiu de l'escenografia. Per exemple, a l'estança de l'acte quart de *La gavina* hi fa fred, així que caldrà decidir quin és el sistema de calefacció de la casa i per què no funciona. I la recerca sobre els bastons de passeig al segle XIX revelarà que es feien servir àmpliament com a complement de moda, cosa que pot determinar l'elecció d'un bastó per a Sorin. Si tens un temps molt limitat, és igualment important comunicar la informació essencial de la teva preparació (i hauries de poder fer-ho en una intensa sessió de tres hores).

Als assaigs, hauràs de respondre preguntes dels actors com ara: «On dona aquesta porta?», «Jo ara mateix d'on vinc?», i «Què és el que veig per aquesta finestra?». És molt més fàcil afrontar i fins i tot contestar aquestes preguntes durant el procés de disseny. Si les deixes irresoltes fins als assaigs, et pots trobar que les decisions del disseny de l'escenografia no encaixin amb el detall concret d'allò que els actors han de dir i fer durant l'acció —i si tens un període d'assaig curt, pots perdre un temps molt valuós havent d'aclarir aquests detalls. Fins i tot si treballaves en un gènere com el surrealisme, o en una òpera del segle XVIII, els intèrprets et faran preguntes sobre la lògica de fer servir una entrada en lloc d'una altra (o bé d'on venen o cap a on van), i per tant cal que hi hagi pensat minuciosament. També és important que el públic entengui la lògica d'on està situada l'obra, perquè si no durant la funció es passaran molta estona preguntant-se d'on ve la gent, o preocupats amb preguntes encara més àmplies, com ara: «On se suposa que som?».

Al capítol 1 he explicat com es poden dibuixar plànols dels cercles d'espai que es descriuen al text. Ensenya-li a l'escenògraf els esbossos bàsics que has fet dels espais on té lloc l'acció. En aquest moment, recorda que no estàs decidint l'espai escènic definitiu que veurà el públic; més aviat, estàs començant a parlar de cada escena com si fos un lloc real. A *La gavina*, dos dels actes (els actes tercer i quart) es desenvolupen en diferents estances de la mateixa casa: un, en un estudi amb vistes al llac, i l'altre, en un menjador. L'escenografia i jo vam parlar en detall de l'entrada i sortida de cada habitació, així com de tot el que es deia sobre d'on venia i cap a on es dirigia tothom. Per exemple, a l'acte quart de *La gavina* Maixa, Polina i Medvedenko estan buscant Konstantín perquè els ho ha demanat Sorin. Tant els intèrprets com el públic necessiten fer-se una imatge creïble d'on és Sorin i on creuen que pot ser Konstantín; la disposició de les habitacions ha d'encaixar amb la lògica de la recerca de Konstantín. Vam intentar que la disposició de les dues estances en tots dos actes fos coherent, tant amb relació a les altres habitacions (que el públic no veia) com al terreny al voltant de la casa.

Al final d'aquest procés tindràs diversos mapes detallats de l'espai o els espais on té lloc l'acció. Quan l'escenògrafa Vicki Mortimer i jo

treballàvem en el projecte de *La gavina*, vam dibuixar una planta detallada de la relació entre el llac, la casa, el teatret improvisat i la resta de la finca. Vam decidir que el públic que veia l'espectacle de Konstantín estaria assegut d'esquena a la casa, mirant cap al teatret improvisat i el llac, darrere de l'escenari. Llavors vam dibuixar una línia al mapa entre el teatret i la casa, i aquesta línia marcava la posició de la boca de l'escenari. Això vol dir que el públic del National Theatre veia la funció com si estiguessin asseguts al llac: veien la Nina d'esquena i, darrere d'ella, les cares dels personatges que miraven l'espectacle, amb la casa al fons.

De tota manera, no sempre serà possible dibuixar una línia nítida en un plànol realista i situar el públic a un costat i l'acció a l'altre. Els teatres poden tenir formes molt diferents i sovint hauràs de modificar les teves previsions realistes per fer-les encaixar amb la planta real de l'escenari. Igualment, no sempre serà possible resoldre l'escenografia d'una escena treballant amb un mapa real de la geografia que envolta aquell espai. Algunes vegades hauràs de treballar a l'inrevés: pot caldre dissenyar una solució escènica que encaixi amb la planta de l'escenari on treballes abans de decidir la lògica d'un entorn realista. En qualsevol cas, però, pensar en l'escenografia com si fos un fragment d'un espai real (o d'uns espais reals) et dona un punt de partida útil. Sigui com sigui que arribis al disseny final, hauries de sortir d'aquest procés amb una idea clara de què envolta el lloc o els llocs on està situada l'acció, de manera que els actors puguin habitar les estances o les atmosferes que veu el públic com si fossin reals.

En aquest punt del procés, imagina't de quina manera els personatges utilitzaran l'espai o els espais, d'esdeveniment en esdeveniment, i com estaran disposades totes les coses (incloent el mobiliari). És especialment important pensar on succeiran els esdeveniments clau, o principals. Recorda que les decisions sobre l'escenografia i el mobiliari també són els primers passos que fa el director sobre la disposició dels actors a escena, per tal que el públic vegi què està passant; indirectament, ja estàs començant a dirigir l'obra. Comprova que hakis situat les entrades o el mobiliari de tal manera que els fragments clau de l'acció quedin ben definits i siguin visibles, si els personatges els fan servir de manera lògica dins de la situació. D'acord amb la

meva experiència, durant els assaigs és millor donar el mínim d'indicacions possible als actors sobre on han de col·locar-se, i la manera d'aconseguir-ho és pensar-hi amb anticipació durant el procés de disseny. D'aquesta manera, els actors simplement poden utilitzar l'espai tal com ho farien lògicament els seus personatges, sense preocupar-se de si les seves accions són visibles o no. Evidentment, sempre hi haurà excepcions a aquest ideal, moments en què hauràs de falsejar una posició o una entrada. En parlo amb més detall en l'apartat corresponent al muntatge dels moviments, al capítol 11.

Més o menys en aquest moment, l'escenògraf segurament començarà a ensenyar-te idees per a determinades escenes —potser en forma de dibuixos, o bé en una maqueta de treball. Hi ha dos grans tipus de maquetes: la maqueta de treball (que és un esbós tridimensional de les grans decisions arquitectòniques que s'estan estudiant) i la maqueta definitiva (que és una rèplica precisa de l'escenografia que veurà el públic, amb totes les parets i superfícies perfectament acabades). Sovint, l'escenògrafa o escenògraf presenta la maqueta dins d'una caixa negra, que normalment inclou tant l'espai escènic com l'espai del públic. Als grans teatres, la maqueta acabada és la que va al taller i serveix de punt de referència per a tot l'equip que construeix i pinta l'escenografia. Fer una maqueta de treball és força econòmic, i per tant pots introduir-hi canvis fàcilment, mentre que les maquetes definitives impliquen un treball intensiu enorme i són cares de construir. No sempre es pot fer una maqueta definitiva, si treballes per a una companyia petita amb un pressupost ajustat. Si aquest és el cas, no et preocupis, ja que una maqueta de treball pot comunicar la informació essencial necessària per a la construcció o la pintura, sempre que vagi acompanyada de referències visuals molt específiques. Quan miris la maqueta de treball, atreveix-te a dir que vols veure diferents possibilitats. Per a qui la dissenya, és relativament fàcil desmuntar grans seccions d'aquesta maqueta i tallar un altre tros de cartó ploma blanc per fer una altra porta o un paret nova perquè te la miris. A mi també em resulta molt útil moure petits figurins i peces de mobiliari importants dins de la maqueta, per veure diverses maneres de disposar les coses o les persones en cada escena.

Assegura't de tenir una comprensió ferma de les visuals del teatre, i si és possible demana-li a l'escenògraf que les marqui a la maqueta o a la implantació sobre la qual esteu treballant. Una *implantació* és el plànol que mostra com encaixa l'escenografia en la planta del teatre. El terme *visuals* descriu les línies invisibles de l'escenari que marquen la zona que pot veure tot el públic. Fa poc, estava treballant en una òpera nova i vaig tenir un veritable problema amb les visuals. Haviem començat els assaigs i l'escenografia ja estava dissenyada —de fet, algunes parts ja eren a la sala d'assaig (tal com és habitual en moltes produccions operístiques). Vaig anar treballant amb tota la peça, escena per escena, i vaig acabar tenint-ho tot muntat la penúltima setmana d'assaig. Llavors el regidor se'm va posar al costat i em va preguntar, molt educadament: «Vols dir que és bona idea posar l'acció tan al fons i a la dreta de l'escenari?» «Per què?», li vaig demanar, pensant que no hi havia cap problema amb aquella decisió de muntatge. «Perquè la meitat del públic no la veurà», em va contestar. Immediatament vaig trucar a l'escenògraf i vam descobrir, amb consternació, que a la implantació no s'hi havien dibuixat algunes de les visuals. Vam haver de fer diversos canvis, força agressius, a la forma física de les escenes, en un moment absurdament avançat del procés. Aquesta és la situació que cal evitar.

Entendre bé certes regles visuals que determinen com mirem tot el que passa en un escenari t'ajudarà en la teva feina. Si estàs treballant amb una configuració a la italiana, és molt diferent entrar des de la dreta o des de l'esquerra de l'espectador. Dit de manera barroera, si un personatge entra per l'esquerra de l'espectador semblarà més gran i més fort que si entra per la dreta, i si algú camina entre aquestes dues entrades semblarà que canviï de mida. A mesura que l'intèrpret camina d'esquerra a dreta, al públic li sembla que es va fent una miqueta més petit, mentre que si camina de dreta a esquerra sembla que es vagi fent una miqueta més gran. Això és una il·lusió òptica generada pel fet que llegim d'esquerra a dreta. Si ets conscient d'aquesta «regla» visual, podràs decidir si vols que les entrades, en moments clau, siguin fortes o febles.

A l'acte quart de *La gavina*, pots decidir si vols que Nina entri des de la dreta o des de l'esquerra de l'espectador. Aquesta decisió és

crucial per a la teva interpretació de l'escena: si la fas entrar per la dreta pots fer-la aparèixer més vulnerable des del principi de l'escena, i si decideixes que entri per l'esquerra pots fer que se la vegi controlar més la situació.

L'escenògrafa Vicki Mortimer i jo, en la nostra posada en escena, vam decidir que entrés per la dreta. També has de recordar que, de la mateixa manera, els actors tindran la sensació de ser lleugerament més petits (i vulnerables) o lleugerament més grans (i poderosos) depenent del costat de l'escenari per on entrin. Tindran la sensació que entrar per la dreta de l'espectador i anar cap a l'esquerra és com pujar un turó, i en canvi l'entrada per l'esquerra en direcció a la dreta els semblarà que fa baixada. Una vegada més, fixa't en com, indirectament, ja estàs començant a dirigir els actors a través de les decisions que vas prenent en aquesta fase del disseny de l'escenografia. Evidentment, si estàs treballant a dues o a tres bandes, recorda que el significat serà diferent per al públic de cada costat.

A continuació, comenceu a parlar sobre el gènere de l'obra i les idees que has identificat, ja que tot això determinarà com tractaràs l'espai o els espais on té lloc l'acció. Per exemple, si treballes amb una obra del gènere surrealista pots decidir col·locar l'estança on té lloc l'acció en un angle precari o donar-li una inclinació pronunciada, o bé, si és una peça simbolista (com a *La gavina*), pots decidir crear una estranya sensació premonitòria eliminant tota l'acumulació d'objectes normalment associada amb l'època i revelant les parets nues, esquerdades i decadents, de la casa. Si una de les idees de l'obra és l'abús de poder (com a *Les troianes* d'Eurípides), pot ser que decideixis situar l'acció en un enorme espai industrial, que convertirà els personatges, literalment, en nans —cosa que farà que se'ls vegi com petits punts en un gran entorn mecanitzat. Quan treballes amb les idees i el gènere, et pot servir d'ajuda mirar altres referències visuals amb l'escenògraf (com ara pel·lícules, exposicions, reproduccions de pintures o fotografies), per assenyalar exactament què vols dir quan parles d'aquests aspectes més intel·lectuals.

Ves i asseu-te a la grada del públic amb l'escenògrafa o escenògraf. Parleu dels perills i els beneficis de la configuració amb què es-

teu treballant. Per exemple, si treballeu amb un espai circular caldrà que l'acció es bellugui constantment. Així doncs, evita posar peces de mobiliari al voltant del perímetre, que encoratjarien els actors a asseure's molta estona. Recorda que no hi ha una butaca perfecta des de la qual veure l'acció. Asseu-te a moltes butaques diferents. Pensa en la manera d'aconseguir que les teves idees visuals arribin a tot el públic. Això no té a veure només amb les visuals, sinó amb el fet de reconèixer que cadascú seu en una posició lleugerament diferent respecte a l'espectacle, i veu la feina des d'un angle subtilment diferent. Evidentment, és crucial que tothom vegi els fragments clau de l'acció, com ara els esdeveniments principals. Per a la resta de l'espectacle, és important que tothom vegi coses que els facin entrar dins de l'univers i les idees de l'obra. Busca una manera de generar imatges interessants per a tothom, especialment per a la gent que està asseguda als diferents extrems de la grada. Per a *Ifigènia a Àulida*, l'escenògrafa Hildegard Bechtler i jo vam decidir ampliar l'escenografia un parell de metres tant a la dreta com a l'esquerra de l'escenari. A cada costat, l'univers de l'edifici on tenia lloc l'acció continuava, però només era visible per al públic que estava assegut a l'extrem oposat. Ens vam assegurar que hi hagués alguna cosa igual d'interessant, visualment, que cada secció del públic pogués veure. Per exemple, el públic que seia a la dreta de la grada veien, a l'extrem esquerre de l'escenari, un llarg mirall antic penjat a la paret i un sofà baix i gastat, de color rovell. Tot això no era visible per al públic de l'esquerra de la grada. Però aquest públic veia detalls igualment interessants a la dreta de l'escenari: una porta i un petit rebedor amb vistes a un turó. També has de tenir en compte l'acústica del teatre. Si estàs en una petita sala alternativa, és possible que tothom senti bé tot el que es digui, fins i tot si és un xiuxiueig. Però si ets a l'escenari del Lyttelton,⁵ sense cap mena d'escenografia, quan la sala estigui plena només que tiris un parell de metres enrere de la boca d'escenari hauràs de cridar, literalment, si vols que algú

5. Es tracta d'una de les diverses sales del National Theatre de Londres, amb capacitat per a 890 espectadors.

et senti. L'escenografia pot ajudar, quan apareixen problemes com aquest. Per exemple, pots decidir fer servir només el primer metre i mig d'un gran escenari a la italiana per a tota l'acció clau, i utilitzar la resta de l'escenari per crear la impressió d'un paisatge llunyà o d'un edifici enrunat. O bé pots decidir posar sostre a una estança per ajudar a segellar-la acústicament.

A aquestes altures, l'escenògrafa o escenògraf ja estarà treballant en la maqueta definitiva. Normalment, veuràs aquesta maqueta en diferents fases del desenvolupament, i cada vegada que la vegis aniràs confirmant les decisions arquitectòniques que ja hauréu anat acordant, modificant petits detalls i parlant del tractament de les parets o de les superfícies. En aquest punt no és habitual canviar completament d'idea, tot i que hi ha casos en què passa.

Ara també és el moment de considerar com enriqueiran el disseny de l'escenografia les diferents opcions d'il·luminació. Pensa per on entrarà la llum natural i si hauríeu d'afegir finestres, portes o altres obertures per on pugui entrar la llum. Aquesta llum explicarà com va passant el dia. Per altra banda, considera l'angle i l'alçada per on vols que la llum entri a l'estança i, per tant, quant d'espai cal deixar lliure entre caixes perquè la il·luminadora o il·luminador col·loqui els seus aparells. Pensa en com utilitzar i on situar els llums incorporats a l'escenografia, per a les escenes que succeeixen de nit. Els llums incorporats a l'escenografia (en anglès, *practical lights*) són els que en formen part (com ara un llum d'aranya o un aplic de paret o un llum d'escriptori). Convida la il·luminadora o il·luminador a una de les primeres reunions d'escenografia per recollir les seves impressions sobre la direcció que esteu agafant tu i l'escenògraf. No té cap sentit construir una escenografia que no es pugui il·luminar d'una manera eficaç. Sovint l'aportació de la persona que dissenya la il·luminació arriba massa tard, quan el procés ja està molt avançat i no es poden fer canvis a l'escenografia. Això genera problemes quan arribes al teatre. Per exemple, l'il·luminador no té prou espai per posar un focus darrere d'una finestra, perquè la paret de l'habitació és massa a prop de la paret del teatre, o s'ha construït un sostre sense obertures que permetin l'entrada de llum.

Quan haguet acabat el disseny de l'escenografia, podeu començar a treballar en el vestuari.⁶ Ja n'haureu parlat una mica quan haguet comentat les biografies dels personatges, en les primeres converses. Ara treballareu amb més detall cada personatge, pensant amb precisió quina roba duria a cada escena, i com aspectes com la classe social, la biografia i la feina poden condicionar la seva manera de vestir. Al mateix temps, haureu de pensar en la relació general de la indumentària amb l'escenografia, i en com s'equilibren els colors, els tons i les textures del vestuari amb els de l'escenografia. Al final d'aquest procés, pots rebre dibuixos individuals de cada figurí o bé només referències de revistes i retalls de teixits —depèn del temps de què disposi la persona que fa el vestuari i de com li agradi treballar.

Jo sempre miro de retardar les decisions sobre el vestuari fins que ja m'he passat com a mínim una setmana a la sala d'assaig amb els actors. Ho faig perquè la feina dels intèrprets sobre les biografies dels personatges sovint fa aparèixer petits detalls que ni el director ni qui fa el disseny del vestuari havien considerat prèviament, en la seva preparació, i aquests detalls poden tenir un impacte en la indumentària dels intèrprets. Retardar les decisions de vestuari també permet a la persona que el dissenya observar el cos de cada intèrpret amb molta cura, per considerar la millor manera de vestir-lo, tant en termes de tall com de color. És comprensible que alguns actors i actrius també tinguin preocupacions per diverses parts del seu cos, que la persona que dissenya el vestuari només pot descobrir mentre els pren mides o durant una conversa a la pausa del cafè. Per exemple, algú pot sentir-se molt incòmode amb les seves cames, i algú altre amb la seva panxa. El disseny de vestuari ha de ser sensible a aquestes preocupacions. Si tot està decidit abans que comencin els assaigs, és impossible fer alguns dels canvis necessaris per respondre a totes aquestes qüestions.

6. De fet, al llarg de tot aquest apartat Mitchell inclou tant l'escenografia com el vestuari en el concepte *design*, tal com és habitual al teatre anglosaxó, que sovint engloba amb el terme *designer* les figures que nosaltres distingim com a «escenògraf» i «figurinista».

Els següents passos en el disseny de l'escenografia i el vestuari ja tenen lloc durant el procés d'assaig.

SUMARI

- Dedica temps a explorar l'obra en profunditat amb l'escenògrafa o escenògraf abans de buscar solucions a escenes específiques.
- Com a punt de partida, pensa en cada espai on té lloc l'obra com si fos un lloc real.
- Pensa bé com utilitzaran l'espai o espais els personatges, esdeveniment per esdeveniment, i considera com estarà disposat tot el que hi ha en aquell espai —mobiliari o elements d'il·luminació.
- Comprova que hagi situat les entrades, o el mobiliari, de tal manera que els moments clau de l'acció quedin ben definits i visibles, si els personatges els usen de manera lògica dins de la situació.
- Treballa amb l'escenògraf sobre una maqueta de treball.
- Tingues una comprensió clara de les visuals.
- Deixa que les regles visuals bàsiques guïïn les teves decisions.
- Parleu del gènere i de les idees de l'obra per decidir com tractareu l'espai o espais on té lloc l'acció.
- Asseu-te a la grada buida del teatre amb l'escenògraf i parleu dels perills i els beneficis de la configuració amb què esteu treballant.
- Recorda que no hi ha una butaca perfecta des de la qual tothom veurà l'espectacle.
- Observa i comenta tant com calgui la maqueta definitiva, en els diferents estadis de la seva construcció.
- Pensa com realçaran el disseny de l'escenografia les decisions d'il·luminació, i involucra la il·luminadora o il·luminador en el procés abans de donar per tancat el disseny de l'escenografia.
- Parla del vestuari que portarà cada personatge en cada escena en relació amb les biografies individuals i amb l'estètica general de la posada en escena.

Il·luminació

La il·luminació té quatre funcions principals.

- Donar suport a l'escenografia a l'hora de comunicar espai i temps. Per exemple, una llum baixa daurada que entra per una finestra suggereix l'albada, mentre que una llum feble i groguenca que entra per la mateixa finestra des d'un angle elevat pot indicar el fanal d'una ciutat o poble.
- Assegurar que l'acció sigui visible per al públic. No hi hauria cap problema de visibilitat si totes les obres consistissin en una sèrie d'escenes a ple sol. Però moltes obres estan situades en entorns foscos, o tenen lloc en llargues tardes de pluja. L'acció seria impossible de veure si les il·luminéssim de manera realista. Per tant, la il·luminació s'utilitza per corregir aquest fet, introduint llum addicional sobre les cares o els cossos dels intèrprets.
- Donar forma, sublimarment, a allò que mirem de l'escenari. Si, per exemple, l'acció clau d'una escena es desplaça des del costat dret de la boca de l'escenari fins al fons a l'esquerra, les llums poden ajustar-se subtilment per convidar l'ull a seguir aquesta acció. Aquest ajust té la màxima efectivitat si succeeix dins de la lògica d'un moment precís del dia.
- Modificar l'atmosfera o l'estat anímic de l'acció, si es fa servir de manera abstracta. Per exemple, una cuina pot estar il·luminada de manera que ens sembli assolellada i segura o bé perillosa i fosca.

La primera funció de la il·luminació teatral —comunicar temps i espai— es pot preparar abans que comencin els assaigs. Les altres tres funcions només es poden fer plenament a mesura que els moviments i les accions que duren a terme els actors es van creant a la sala d'assaig. Pot resultar útil parlar d'aquestes quatre funcions amb la persona que et farà el disseny d'il·luminació i parlar de quin paper vols que tinguin les llums en la teva posada en escena. Idealment,

el teu disseny d'il·luminació hauria d'incloure totes quatre funcions, però si tens poc temps com a mínim intenta garantir que el temps i l'espai resultin clars i que l'acció sigui visible per al públic. La tercera i la quarta funcions requereixen un treball molt acurat i llarg, i quan estàs començant és possible que no sempre puguis aconseguir aquestes funcions més subtils.

Involucra la teva il·luminadora o il·luminador en totes les decisions sobre temps, espai i circumstàncies immediates, ja que determinaran la il·luminació de les escenes. Després, explica-li tots els esdeveniments i parlev de com la il·luminació pot contribuir subtilment a canviar la imatge escènica durant o després d'un esdeveniment. Fes-li avinents les decisions sobre les idees i el gènere de l'obra. Finalment, assegura't que s'involucri en el procés de disseny de l'escenografia com més aviat millor. En les reunions a tres bandes entre les persones encarregades de la direcció, l'escenografia i la il·luminació, parlev de com l'espai comunicarà l'hora del dia i com la il·luminació hi ajudarà, o de l'ús de llums incorporats a l'escenografia per concentrar l'acció.

SUMARI

- Comença a pensar com utilitzaràs les quatre funcions del disseny d'il·luminació.
- Comparteix amb la teva il·luminadora o il·luminador totes les decisions respecte al temps, l'espai, les circumstàncies immediates, els esdeveniments, el gènere, i les idees de l'obra.
- Assegura't que l'il·luminador s'involucri en les reunions amb l'equip d'escenografia i vestuari.

So

El so té quatre funcions principals:

- Descriure el temps i l'espai, igual que l'escenografia i la il·luminació. Per exemple, per indicar que hi ha una carretera al costat

de l'habitació pots utilitzar el so dels cotxes que passen, o per suggerir un ambient urbà nocturn pots fer servir una combinació d'alarmes de cotxe amb molta reverberació i motos accelerant.

- Crear l'atmosfera o estat anímic de cada escena, quan s'utilitza abans d'una escena o bé entre escenes.
- Subratllar els canvis i l'atmosfera durant l'acció. Aquest és un ús abstracte del so.
- Amagar problemes tècnics. Si els teus canvis d'escena són massa llargs i trobes que tens el públic impacient, a les fosques, el so pot donar la impressió que el temps passa més ràpid del que realment ho fa.

Fer servir el so per comunicar temps i espai és el més essencial. Ara bé, si també pots acomplir les altres tres funcions del so potenciaràs considerablement la posada en escena. El tercer ús —subratllar els canvis i l'atmosfera durant l'acció de l'obra— és el més complex i, en la meua experiència, és el que millor realça el procés descrit en aquest llibre.

Fer servir el so de manera abstracta és un procediment delicat, i requereix un emplaçament molt acurat dels moments, una tria ben meditada dels efectes i un espectre subtil de nivells. La millor manera d'afinar l'ús de sons abstractes és mirar pel·lícules i començar a fixar-te atentament en com s'utilitza el so. Et sorprendrà descobrir quants components diversos configuren l'atmosfera sonora general. El cinema fa servir sons abstractes per provocar diverses atmosferes o intensificar els canvis que es produeixen en l'acció —sobretot, els canvis psicològics. Per exemple, el director David Lynch fa servir el so per crear un ampli espectre d'atmosferes, des del suspens i la por fins a la ironia i la nàusea. El volum del so varia des del subliminar fins al més fort, i és present de manera pràcticament constant al llarg de les seves pel·lícules.

El cinema també fa servir el so per crear una impressió subjectiva de com seria trobar-se dins del cap d'un personatge. Per exemple, el director rus Elem Klimov, a la pel·lícula *Vine i mira*, va fer servir

el so per comunicar com seria trobar-se dins del cap d'algú a qui li acaben d'explotar els timpans. Andrei Tarkovski feia servir patrons auditius complexos per comunicar com els records es queden gravats en el cervell.

En teatre, utilitzar el so d'aquesta manera pot ajudar i actuar de suport a la feina que fan els actors i potenciar la transmissió de la teva anàlisi o interpretació del material. Pots fer que el so se senti a un volum molt baix, per tal que funcioni de manera subliminar sobre el públic, o pots fer-lo sonar a un volum més elevat, perquè el sentin de manera conscient. Per exemple, pots fer servir un so abstracte per intensificar un esdeveniment. Pots decidir subratllar l'acció abans de l'esdeveniment, o bé l'esdeveniment en si mateix, o bé el canvi en l'acció, després de l'esdeveniment. O pots tenir diferents qualitats de so per a cadascuna de les tres fases. Una altra opció seria per servir el so per potenciar l'atmosfera del lloc. Un espai com una oficina o una cuina poden semblar segurs, però si hi afegeixes una nota baixa, greu, amenaçadora, es transformaran en una localització inquietant. Recorda que el so ha de fer costat al que fan els actors; no hauria de substituir la seva feina ni malmetre-la. Recorda també que un so com aquest afecta tant el públic com els intèrprets —i aquest efecte pot ser físic, i fer que algú se senti literalment insegur o incòmode. Els sons abstractes que sonen a un volum baix poden ajudar els intèrprets a submergir-se en l'univers de l'obra. Tanmateix, recorda que has de ser prudent i anar amb compte si fas servir el so d'aquesta manera. El públic no hauria de ser conscient de la major part dels sons abstractes que facis servir. La música o el so afegits a les escenes pel broc gros poden malmetre completament la feina dels actors i fer que els continguts d'una escena perdin tota la seva subtileza. Així doncs, recorre a aquesta eina amb cura i delicadesa. Ajusta immediatament el so si veus que interfereix amb el que està fent l'intèrpret o si afecta massa la percepció que té el públic d'una escena —sobretot, si es tracta de la seva capacitat de sentir el text.

Recorda també que és molt improbable que el teatre estigui en un silenci total. Ves i seu a la grada amb el teu dissenyador o dissenyadora de so, tanqueu els ulls i escolteu els sons que fa l'espai. Pre-

gunteu-vos què hi voleu eliminar o afegir. Alguns teatres són molt sorollosos a causa dels sistemes d'aire condicionat, el brunzit dels focus o certs sorolls de l'exterior que penetren fins al teatre. No hi ha res pitjor que estar veient una escena situada al camp, sobre l'herba, i sentir passar el metro per sota de la grada. Fins i tot si has de substituir aquests sorolls amb sons més forts, «dissenyats», com a mínim aquests sons els hauràs triat tu i concorden amb l'univers de l'obra.

SUMARI

- Decideix quines de les quatre grans funcions vols que acompleixi el so en la teva posada en escena.
- Estudia com fan servir el so abstracte les pel·lícules per crear atmosferes o per subratllar esdeveniments.
- Fer servir el so per donar suport a la feina de l'intèrpret, i no per malmetre-la.
- Escolta els sons del teatre buit i valora la possibilitat de fer servir un so abstracte per eliminar els sorolls que no pertanyen a l'univers de l'obra.

Música

La música té sis funcions principals:

- Descriure temps i espai.
- Crear l'atmosfera o l'estat anímic d'una escena.
- Subratllar canvis durant l'acció.
- Actuar com a suport en determinades situacions, com ara balls o festes.
- Cobrir canvis d'escena.
- Donar a un espectacle un sentit de coherència, amb un ús raonable del mateix material musical, o d'unes músiques semblants. D'aquesta manera s'aconsegueix que escenes molt diferents donin la sensació de pertànyer a un mateix univers, i

ajuda a identificar les idees o els temes que fonamenten l'acció. Aquesta és la funció més important que pot dur a terme la música en un espectacle.

Pot ser que treballis amb música especialment composta per al teu espectacle o bé que facis servir material ja enregistrat. Si treballas amb una compositora o compositor, recorda que necessita temps per compondre el que li demanes. Pot ser que hagueu de passar per diverses provatures d'una idea musical abans d'arribar a una que us convenci a tots dos. Dona temps per a aquest procés i sigues pacient. Recorda també que qui es dedica a la composició pot pensar en la música com una cosa que té la seva pròpia estructura, com un edifici o una pintura. Cada compositor pot reaccionar d'una manera diferent davant del fet que la seva música hagi de ser *un vestit a mida* que encaixi amb l'espectacle, de la mateixa manera que algú que pinta podria sentir-se insegur a l'hora d'exposar només la cantonada dreta de la seva darrera pintura, per dir alguna cosa. Així doncs, resultarà útil que exposis els termes del vostre compromís de col·laboració ja d'entrada, de manera que ella o ell senti que també participa en el procés de replantejament de la seva feina a mesura que avancen els assaigs. Si és així, el procés gairebé inevitable d'haver de fer talls radicals o canvis sobtats serà viscut com un repte creatiu.

També has de ser conscient que l'instint d'algú que compon gairebé sempre l'empeny a voler fer una música rica, sorprenent, que capturi completament l'atenció. Moltes escenes de teatre no donen espai per a aquesta intensitat, i sovint la millor música per a una escena és increïblement senzilla. Potser resultaria poc interessant o banal fora del seu context, però fa el servei que ha de fer a l'escena. No sempre és així, però abans de posar-se a treballar val la pena parlar-ne.

Recorda que és fàcil sentir-se intimidat per les habilitats o el llenguatge dels músics. De tota manera, pots comptar que la majoria de compositors estan acostumats a interpretar descripcions no tècniques de la música, així que no tinguis por de descriure el que estàs buscant. Dit això, és bona idea familiaritzar-te amb alguns dels conceptes bàsics, com ara la idea de to major i menor, o la diferència entre

una escala i un arpegi. Això pot fer que una conversa sobre música amb músics sigui més eficient.

Si fas servir música enregistrada, tingues present que certes peces musicals molt conegudes, com *L'Adagio* de Samuel Barber, el *Cànon* de Pachelbel o les *Variacions Goldberg* de J. S. Bach, aporten molta informació d'altres contextos, com ara pel·lícules o anuncis, que pot confondre el públic o espatllar la teva posada en escena. Evidentment, et pots plantejar jugar amb aquests continguts indirectes amb un objectiu irònic. De tota manera, si només fas servir música *trobada* d'aquesta manera, no perdis de vista el sentit musical global. Pot ser que trobis bona música que funcioni bé per a escenes aïllades a la sala d'assaig, però que quan vegis tota la peça sencera et falti alguna cosa. Potser les peces de música que fas servir són massa eclèctiques, o potser abuses d'una peça que t'agrada especialment. L'avantatge de tenir un compositor o un director musical a l'equip és que ells sí que poden mantenir aquesta mena d'atenció més estructural.

Val la pena ser caut a l'hora d'utilitzar la música per cobrir canvis d'escena. No és estrany que els canvis d'escena durin més del previst, i sovint el director o el compositor es veuen forçats a afegir més música o so a l'últim moment, per omplir el buit. Aquesta música pot tenir un efecte negatiu en les escenes següents —per exemple, creant una atmosfera o un to que no estaves buscant. Intenta preveure problemes com aquests i planificar anticipadament una solució sonora. Finalment, assegura't de demanar els drets de la música que hi estigui subjecta com més aviat millor, perquè si descobreixes que no en pots disposar no sigui massa tard per trobar un bon recanvi.

Als grans teatres públics o en el teatre comercial, la música original sovint s'interpreta en directe, durant l'espectacle. Si treballes en aquest context, decideix si vols que els músics siguin visibles per al públic o no. El mateix compositor pot escollir els músics i assajar-hi, o bé hi pot haver algú que assumeixi la direcció musical. Si efectivament vols música en directe a l'escenari, recorda que molts instruments sonen bastant fort. Pots trobar-te que un grup força reduït de músics ofegui completament el text parlat, o que els teus músics hagin

d'estar tocant gairebé tota l'estona a un volum extremadament baix. Tingues clar que un grup de músics tocant flux sona completament diferent que un enregistrament de la mateixa música tocada amb intensitat però reproduïda a un volum baix. Potser aquest no és el tipus de so que vols. Recorda també que disposar de músics és car, de manera que és poc probable que puguis treballar gaire amb ells abans dels assaigs tècnics —tret que ja ho hagis previst en el pressupost. Si necessites treballar-hi més temps, assegura't de comunicar-ho als responsables de la producció al més aviat possible.

Idealment, el teu compositor o director musical treballarà de manera molt estreta amb el dissenyador de so. El so i la música generats en aquesta col·laboració constituïran una ona sonora unificada. Per assegurar que això passi, proposa reunions a tres bandes entre els responsables de la direcció, de la composició o direcció musical, i del disseny de so. Plegats podeu repassar tots els esdeveniments i estudiar quina és la millor manera perquè el so o la música actuïn com a suport dels canvis.

Sigui com sigui, recorda que la música és una forma artística amb naturalesa pròpia, i normalment no necessita cap obra per tenir sentit. Evidentment, l'escenografia i el disseny de so també són formes artístiques, però a diferència dels altres dissenyadors teatrals pràcticament tots els compositors estan habituats a fer una música que se sosté per si mateixa com a obra. Segons el grau d'experiència que tinguin, posar-se al servei de les regles del teatre pot significar un canvi de paradigma. Si tries algú que compon bàsicament en el terreny musical i no per al teatre, n'has de ser conscient.

SUMARI

- Decideix quines de les sis grans funcions vols que la música compleixi en la teva posada en escena.
- Decideix si vols música original, composta especialment per a l'obra, o si vols fer servir música preexistent, enregistrada.
- Dona temps a la persona que compon perquè desenvolupi la música que estàs buscant.

- Abans de començar a treballar en la composició, parla amb la persona que la farà de com vols que evolucioni la música al llarg del procés d'assaig i de quina manera vols que complementi l'acció i les paraules de l'obra.
- No tinguis por a l'hora de descriure què vols a la compositora o compositor.
- Familiaritza't amb alguns dels conceptes bàsics de la teoria musical.
- Evita fer servir música enregistrada que s'associï amb altres àmbits no relacionats amb la teva posada en escena.
- Sigues prudent a l'hora d'afegir música a l'últim moment per cobrir canvis d'escena.
- Si estàs treballant en un gran teatre públic o en un teatre comercial, decideix si vols que els músics siguin visibles a l'escenari o no.
- Assegura't que la persona que fa la composició o la direcció musical treballi en estreta col·laboració amb la persona que dissenya el so, per crear un paisatge sonor complementari. Proposa reunions a tres bandes entre els responsables de direcció, de composició o direcció musical i de disseny de so en una fase inicial del procés de treball.

Vídeo

En el teatre convencional l'ús del vídeo encara està a les beceroles —tot i que des dels anys vuitanta ja l'han utilitzat àmpliament, de manera molt sofisticada, companyies d'avantguarda com The Wooster Group i Hesitate and Demonstrate. Aquest terreny, per tant, està completament obert, i explorar-lo resulta molt estimulant. Hi ha tantes maneres d'integrar el vídeo al teatre com espectacles que el fan servir, però, sense entrar en matisos, té dues grans funcions:

- Actuar com a suport al disseny de l'espai escènic a l'hora de comunicar l'univers i les idees de l'obra. Per exemple, projectant material enregistrat de núvols movent-se pel cel sobre un ciclorama blanc.

- Actuar com un participant viu en l'espectacle, amb un estatus gairebé equivalent al de l'intèrpret. Per exemple, el material videogràfic d'una persona —tant si és en directe com enregistrat prèviament— pot substituir, literalment, un dels intèrprets. Per altra banda, un intèrpret pot «actuar» la part de dalt del cos d'un personatge mentre un vídeo prèviament enregistrat i projectat en una pantalla mostra el que fa la part de baix del cos, tal com succeïa en la recent producció de *Fedra* de The Wooster Group.

Jo vaig fer servir el vídeo a fons per primera vegada el 2007, per dirigir una adaptació de la novel·la de Virginia Woolf *The Waves* [*Les onades*]. Hi havia una gran pantalla on el públic veia fragments d'una pel·lícula. Les imatges d'aquesta pel·lícula les creaven en directe, sota la pantalla, els actors, que utilitzaven llums, objectes, vestuari i sons. Era com observar un rodatge en un estudi cinematogràfic i al mateix temps veure'n el resultat. Aquest procés em va ensenyar moltes lliçons dures sobre l'ús del vídeo.

Quan se'm va acudir fer servir el vídeo per primera vegada, ho vaig fer amb molta ingenuïtat: em pensava que senzillament podria endollar en alguna banda la meva petita càmera domèstica i generar imatges en directe en una pantalla. No en tenia ni idea, de la complexitat tècnica d'aquest procés ni de la subtilesa que es pot aconseguir amb les imatges en directe quan fas servir diferents configuracions de càmera (en lloc del meu estimat botonet «auto») i un servidor multimèdia. Si vols fer servir el vídeo per generar imatges en directe de manera prolongada o complexa, pot ser que hakis de comprar o llogar càmeres bones, un servidor multimèdia, un projector i una pantalla d'alta qualitat. També hauràs de comptar amb algú per ocupar-se de la realització i per ajudar els actors amb l'ús de les càmeres i la il·luminació.

Un servidor multimèdia es pot utilitzar amb material en directe o prèviament enregistrat: processa les imatges, fonent-les o tractant-les amb efectes especials (com ara el color sèpia, o el blanc i negre, o una suau mitigació de la saturació dels colors). El més important és que

puguís treballar en una sala d'assaig on sigui possible fer un fosc absolut, reproduir en certa mesura les condicions d'il·luminació del teatre i penjar el projector i la pantalla.

L'ús d'un servidor multimèdia també permet fer servir múltiples superfícies de projecció sense haver de tenir diversos projectors. Amb un projector de la potència adequada, i amb les lents escaients, és possible cobrir una part molt gran de l'escenari amb la projecció i aïllar-ne zones específiques amb una precisió molt ajustada. Quan vam crear *Waves [Onades]*, vam fer més de cent plans diferents. Cada pla, tant si era el primer pla d'una cara, sang que queia dins d'un bol o un llençol estès, voleiant al vent, s'havia d'il·luminar independentment i la configuració de les càmeres s'havia de reajustar cada vegada entre pla i pla. Passar d'un pla a un altre ràpidament era molt complex i va exigir que els actors aprenguessin molta informació tècnica i practiquessin noves habilitats.

Si decideixes fer aquesta mena de treball, has d'assumir que la feina pot resultar molt lenta. A mi no deixava de sorprendre'm la quantitat de temps que calia per generar una sola imatge; de vegades trigàvem dues hores per aconseguir que un pla funcionés. Mentre treballes, assegura't que algú vagi marcant a terra la relació entre la càmera, l'objecte filmat i les posicions dels llums per a cada pla. Massa sovint vam muntar plans excel·lents per acabar descobrint que no els podíem repetir fàcilment perquè no havíem marcat totes les posicions a terra.

Has de comptar que hi pot haver tensió entre l'ús dels llums per crear les imatges projectades i l'ús dels llums per il·luminar l'acció teatral. A la sala d'assaig fèiem servir unes petites làmpades per il·luminar els plans. Quan vam arribar al teatre, va ser molt difícil per a la il·luminadora afegir qualsevol altre llum per il·luminar l'acció teatral que tenia lloc sota la pantalla sense interferir amb la il·luminació d'alguns dels plans. Assegura't de plantejar-te exactament com utilitzaràs els llums en el projecte i, si és possible, fes que la persona que farà la il·luminació hi sigui present durant tot el període d'assaigs. Tant si estàs creant les imatges en directe com si no, és important que els dissenyadors d'il·luminació i de vídeo treballin en col·laboració; tots dos fan servir el mateix mitjà: la llum.

També és important definir bé la col·locació de les pantalles de projecció (o el disseny de superfícies de projecció); cal que t'asseguris que el dissenyador de vídeo treballi aquest aspecte en estreta col·laboració amb l'escenògraf. Finalment, val la pena considerar alternatives a la projecció en una gran pantalla blanca al fons de l'escenari, que és el territori tradicional de l'ús del vídeo en teatre. Una pantalla blanca pot distreure el públic quan no s'hi estan projectant imatges. Tot i que les pantalles especialitzades et poden oferir una imatge molt nítida, perquè estan dissenyades per transmetre o bé reflectir la llum segons si es projecta per davant o per darrere, recorda que pots aconseguir resultats dinàmics i interessants si fas servir superfícies de projecció no habituals, com ara parets, o pantalles especialitzades de diversos colors, com ara la pantalla negra que vam fer servir a *Waves*.

SUMARI

- Decideix si vols fer servir el vídeo com a escenografia o com un participant viu de l'acció.
- Assegura't de tenir l'equip adequat i elabora un pressupost realista.
- Comprova que a la sala d'assaig puguis fer un fosc absolut, instal·lar material d'il·luminació adequat i penjar la pantalla i els projectors.
- Abans de començar a treballar, parla amb els dissenyadors de vídeo i de llums de la diferència entre la il·luminació dels plans i la il·luminació de l'acció teatral.
- Facilita que els dissenyadors de vídeo i de l'escenografia treballin en estreta col·laboració.
- Considera la possibilitat de fer servir diverses superfícies de projecció, a banda de la pantalla blanca habitual.

Veü

El treball amb la veü té dues funcions principals:

- Assegurar que, tot allò que els actors diguin, el públic ho senti clarament. Fins i tot si, com a mi, t'interessa tant el comportament com el llenguatge, l'audibilitat és essencial.
- Eliminar qualsevol vestigi de patiment físic en el procés de projecció de les paraules.

Evidentment, el treball amb la veu té molts altres usos, més subtils, però per mi aquestes són les dues funcions principals. Tanmateix, és important afegir que aquest no és un terreny en què jo tingui una gran experiència, i que la meva pròpia feina de vegades se'n ressent, especialment pel que fa a l'audibilitat del text. Els problemes amb l'audibilitat en les meves peces tendeixen a sorgir a causa del nivell d'immersió en la situació que jo demano als actors. Aquesta immersió porta a una reducció de totes les formes de l'expressió teatral convencional, tant física com vocal. Això no és un problema quan la funció es fa en un teatre petit o mitjà, però pot ser-ho en un teatre d'unes cinc-cents localitats o més. Si la veu es projecta fins a un nivell que tothom la pugui sentir, el so pot arribar a ser distorsionat o cridat, per més que es prepari la veu. El més important és que aquest procés d'amplificació pot fer desaparèixer alguns matisos psicològics i altres subtileses que només es poden expressar en registres vocals més baixos o suaus. Sovint he de lluitar molt per trobar l'equilibri adequat entre el detall vocal i el volum, i et demano que tinguis això en compte mentre llegeixis la resta d'aquest apartat.

Hi ha moltes maneres diferents d'acostar-se al treball amb la veu. És important que en trobis una que sigui filosòficament afí al teu procés i que treballis amb persones els mètodes de les quals encaixin bé amb els teus. Per exemple, si treballes amb intencions, assegura't que la persona que s'ocupa de la veu utilitzi aquesta terminologia quan treballi amb els actors. Si estan treballant un monòleg amb un intèrpret fora de la sala d'assaig principal, dona-li a la persona de veu informació sobre les intencions d'aquell monòleg així com sobre la situació en què es diu, incloent-hi el temps i l'espai. Massa sovint un intèrpret torna d'una sessió de veu amb una percepció augmentada de la seva pròpia veu, de manera que quan comença a treballar a l'escena s'oblida

de tota la resta de coses que se li havia demanat de tenir en compte. Diu el text fort i amb claredat, però no es pot creure en el que està fent dins de la situació. En col·laboració amb la persona de veu, cal trobar un equilibri entre la situació i l'audibilitat, entre la caracterització i la claredat vocal. I recorda que la manca de claredat vocal pot estar vinculada amb la manca de claredat de pensament, cosa que sí que és responsabilitat de la direcció, i no sempre és el resultat de com els actors utilitzen la veu.

Assegura't d'integrar el treball de veu en el procés d'assaig des del principi, sobretot si treballes en un teatre o en un espai molt gran. Als grans teatres o a les companyies públiques, sovint els especialistes de veu apareixen al procés d'assaig massa tard per ser realment útils. Per exemple, de vegades arriben durant les prèvies perquè hi ha hagut queixes sobre l'audibilitat, sigui per part del públic o de la direcció del teatre. O bé s'afegeixen al procés perquè un intèrpret en concret té problemes amb una dificultat de parla o amb un accent. La persona de veu pot ser fa un parell de breus sessions amb el grup o amb aquella persona en concret i després se'n va. Això pot ser contraproduent. Alguns actors responen fàcilment a aquesta nova aportació, però a d'altres els pot generar molta inseguretat. Per evitar això, aconseguir que la persona de veu faci sessions regulars perquè els músculs dels actors es desenvolupin per a la mida del teatre on hauran d'actuar. Si treballes en un espai petit o mitjà, on la projecció no és indispensable, pots ser més flexible a l'hora de decidir si fas un treball específic de veu o no. Ara bé, els actors sempre se'n beneficiaran, en termes de claredat i de força, si els seus músculs vocals s'exerciten regularment.

Dit això, no t'estranyi que certes actrius i actors tinguin fortes reaccions negatives davant el treball de veu. Això pot ser degut a experiències durant la seva formació. De vegades han hagut de superar moltes crítiques a la seva veu i se'ls fa difícil abraçar aquest treball, encara que ja no estiguin en un context formatiu. Altres intèrprets han tingut experiències negatives durant la seva carrera professional i també poden reaccionar amb força contra el treball amb la veu. Per tot això, és convenient introduir la persona de veu i la seva funció amb molta cura, i sens dubte a l'inici del procés.

El cos i la veu estan íntimament vinculats. Si hi ha tensió al cos, especialment al coll i les espatlles, això afectarà la veu. L'intèrpret sonarà ofegat i tens, com si el so fos un gran objecte que ha de forçar el seu pas a través d'un petit embut. Si aquest és el cas, tu també entraràs en tensió sentint aquest intèrpret, i el personatge no serà creïble. Així doncs, sempre que sigui possible treballa amb la veu i el moviment alhora. Idealment, tindràs una persona de veu i una de moviment, que treballaran harmoniosament amb objectius compartits. La persona de moviment farà un escalfament físic per a tot el grup i llavors serà el torn perquè la persona de veu els entreni vocalment.

Si no tens recursos per comptar amb una persona de veu, pots donar temps als actors per treballar diàriament amb la veu, o en intervals regulars del procés —per exemple, una vegada cada dos o tres dies. La majoria d'intèrprets coneixen exercicis vocals que els ajuden, i si se'ls dona l'espai per fer-ho voldran aprofitar l'oportunitat per poder escalfar-se. No cal dedicar-hi gaire estona; amb quinze minuts al dia n'hi pot haver prou, si vas amb el temps just. El moviment també es pot incorporar a aquest escalfament, tal com es descriu a continuació.

SUMARI

- Troba una persona de veu els mètodes de la qual puguin encaixar amb el teu procés.
- Introdueix el treball de veu al principi del procés i no a l'últim moment, durant les primeres funcions.
- Si no et pots permetre tenir una persona de veu, dona temps als actors perquè escalfin la veu de manera regular, durant tot el període d'assaig.
- No et sorprengui rebre fortes reaccions negatives en contra del treball de veu, i evita-ho presentant la persona de veu i la seva funció amb cura i claredat.
- Treballa la veu i el moviment en sessions que enllacin l'una amb l'altra. Si no et pots permetre especialistes de veu i moviment, senzillament dona temps als intèrprets per fer cadascun d'aquests passos pel seu compte.

Moviment

El moviment té tres funcions principals:

- Escalfar els actors perquè estiguin preparats físicament des del principi del dia d'assaig o de la convocatòria. Aquest escalfament pot durar entre quinze minuts i una hora, en funció del temps d'assaig que tinguis. Els escalfaments són útils en totes les fases del procés d'assaig.
- Preparar els cossos dels actors per a les demandes específiques de l'obra que estàs dirigint. Per exemple, a *Ifigènia a Àulida*, d'Eurípides, el cor estava dret durant dues hores i mitja. Això els carregava molt les cames i l'esquena. El director de moviment, Struan Leslie, va confeccionar una sèrie d'exercicis diaris per al període d'assaig que va ajudar-los a incrementar la seva força física per estar drets. Això va ajudar la companyia a evitar lesions i els va donar confiança per comprometre's en allò que se'ls demanava de fer a l'espectacle.
- Desenvolupar les habilitats físiques o coreogràfiques que s'utilitzen directament a l'acció. A *Dream Play* [basada en *Un somni* d'August Strindberg], els actors van practicar ballet i vals cada dia amb la coreògrafa Kate Flatt. A l'espectacle es feien servir totes dues formes de dansa, en seqüències coreografiades. Qualsevol moviment especialitzat o habilitat coreogràfica s'ha de desenvolupar amb temps, i no es pot presentar a l'últim moment.

És important fer una distinció clara entre un escalfament que prepari els actors per actuar i un simple joc. Els jocs inclouen els esports competitiu (com ara el futbol o el voleibol) i els jocs de nens (com ara atrapar-se, la gallineta cega o el fet i amagar). Al llarg del temps, la gent de teatre ha modificat alguns jocs de nens perquè encaixessin amb les necessitats de certes companyies que treballaven en projectes específics, i aquests jocs s'han convertit en la dieta habitual de moltes sales d'assaig. Són jocs concebuts per ajudar els actors a

aprendre's els noms dels altres o per desenvolupar la confiança entre els membres de la companyia. Els jocs poden ser útils per relaxar la tensió al principi dels assaigs o per alliberar-se d'un excés d'energia a la sala. Ara bé, no els confonguis amb un escalfament complet, i utilitza'ls només de tant en tant, ja que la seva funció és limitada. Recorda que els actors es poden fer mal jugant, especialment si no han fet un escalfament correcte abans de començar. A més a més, els jocs poden encoratjar un ambient competitiu a la sala d'assaig, que pot anar en detriment d'una ètica de treball animant els intèrprets a comparar-se entre ells. Quan vaig començar, jo feia servir molts jocs, però vaig descobrir que sovint deixaven els actors descentrats o massa cansats per a l'assaig d'escenes que venia a continuació. Tampoc recomanaria fer servir els anomenats *status games*⁷ per alimentar la feina dels actors sobre l'obra, ja que poden provocar una excessiva simplificació del pensament dels intèrprets sobre les relacions.

Quan jo estava començant, pensava que havia de ser capaç de guiar el treball de veu i cos jo mateixa. Havia llegit llibres fantàstics sobre tots dos aspectes, escrits per persones com Patsy Rodenburg i Jerzy Grotowski, i vaig intentar que els actors fessin els exercicis descrits als llibres. Amb el temps, però, vaig adonar-me que era millor confiar en persones formades en aquests terrenys especialitzats perquè guessin aquesta feina, o simplement deixar que els actors fessin el seu propi escalfament. La majoria d'intèrprets saben què han de fer per escalfar correctament el seu cos, mentre que si tu forces un intèrpret a fer un exercici vocal o físic en contra de la seva voluntat, o guies de manera poc acurada un exercici que has llegit en un llibre, l'intèrpret es pot fer mal de debò a la veu o al cos, o pots fer malbé la utilitat del treball de moviment.

Si vols treballar amb algú especialitzat en el moviment, busca una persona les habilitats i el procediment de la qual puguin complementar

7. Els *status games* (literalment, «jocs d'estatus») van ser desenvolupats inicialment pel director teatral britànic Keith Johnstone, especialitzat en el teatre d'improvisació. Aquests jocs exerciten el contrast i la contínua reavaluació del poder relatiu dels diversos personatges al llarg de la seva interacció.

la teva feina. Abans de demanar-li a algú que s'encarregui del moviment, ves a veure la seva feina en algun espectacle per assegurar-te que t'agrada el que fa. Llavors, explica-li de manera molt precisa què és el que necessites. Les coses sovint poden anar malament durant els assaigs perquè el director no ha estat clar, en aquesta primera fase d'entrevistes, sobre què era el que realment esperava del treball de moviment. Un cop hagueu acordat la vostra col·laboració, descriu-li clarament i en detall les fases del teu procediment i parlem de què vols que faci en cadascuna. No t'oblidis de compartir el llenguatge del teu procediment; d'aquesta manera, evitaràs que tu i la persona de moviment conduïu els actors en dues direccions diferents. Si et parla d'un exercici o tècnica que no entens o no pots visualitzar, demana-li que t'ensenyi de manera pràctica a què es refereix. El més important és que deixis molt clar si vols que contribueixi a l'espectacle més enllà de l'escalfament o de qualsevol demanda coreogràfica específica. Si els límits no són clars, la persona de moviment pot començar a intervenir de manera poc adequada en tots els aspectes de la vida física de l'espectacle.

Si no et pots permetre una persona de moviment, proposa als actors que facin un escalfament individual al principi de cada dia d'assaig o convocatòria. Si tampoc tens una persona de veu a l'equip, combina aquest escalfament físic amb el treball vocal. Et suggereixo que no ho plantegis com una activitat de grup. Al contrari, dona espai als actors perquè treballin individualment. Deixa que cadascú busqui un espai de la sala d'assaig per fer tothom alhora l'escalfament físic i vocal. Això vol dir que estaràs confiant en la formació que cadascú ha rebut a la seva escola d'interpretació. Pots donar-los entre 15 i 30 minuts per fer-ho, segons la durada del teu procés d'assaig.

Jo et recomano de no participar en l'escalfament. En canvi, fes servir el temps de l'escalfament de la companyia per preparar la feina que faràs amb ells a continuació. Recorda que també pots aprendre moltes coses sobre els teus actors si t'asseus i observes discretament com utilitzen el cos i la veu durant l'escalfament.

Si l'endemà vols fer moviment, sempre t'has de recordar de comunicar-ho a la companyia el dia abans, perquè vinguin amb la roba adequada. I si la feina és especialment exigent en l'aspecte físic, consi-

dera la possibilitat de fer una relaxació al final de l'assaig, en què tinguin temps d'estirar-se i alliberar la tensió física que hagin acumulat. Això és especialment important si estàs fent una obra especialment exigent des del punt de vista físic o que comporti imaginar-se una situació psicològica angoixant (com ara *Les troianes* o *Ifigènia a Àulida*, on moltes de les escenes tenen a veure amb la mort de criatures). Això pot deixar molta tensió física als cossos dels actors al final de l'assaig o de la funció.

SUMARI

- Decideix quina de les quatre funcions principals vols que acompleixi el moviment en la teva posada en escena.
- Tingues clara la diferència entre el treball del moviment i els jocs.
- No guiiis tu mateixa el treball de veu o moviment, tret que hagi rebut una formació específica en un camp o l'altre.
- Troba una persona de moviment les habilitats i el procediment de la qual puguin complementar els teus.
- Explica-li amb precisió què n'esperes abans que accepti la feina.
- Un cop acordada la col·laboració, explica-li exactament què vols que faci en cada fase del procés d'assaig.
- Si no vols tenir una persona de moviment, o no te la pots permetre, reserva un temps d'assaig perquè els actors puguin fer el seu propi escalfament combinat, físic i vocal.
- Fes servir l'estona de l'escalfament per preparar la feina que faràs amb els actors després.
- Si preveus fer treball de moviment l'endemà, avisa sempre la companyia el dia abans, perquè portin la roba adequada.
- Valora la possibilitat de fer una relaxació si la feina ha estat físicament exigent o si els demana imaginar-se una situació psicològicament angoixant.

CAPÍTOL 7

Tria els actors i prova els punts de partida per als assaigs

Aquest capítol té dos apartats:

Repartment
Laboratoris

Repartment

Fer repartment consisteix a triar les actrius i els actors adequats per a l'obra i per al teu procediment d'assaig. Si esculls un intèrpret que és adequat per a l'obra però que no estarà disposat a comprometre's amb el teu procediment, pots perdre un temps molt valuós en conflictes recurrents sobre la metodologia d'assaig, de manera que aquells intèrprets que sí que vulguin treballar a la teva manera es veuran atrapats en un foc creuat. El resultat serà un espectacle on els intèrprets no conviuran en un mateix univers. Per altra banda, si treballes amb un intèrpret que té tota la predisposició del món per col·laborar amb tu però que realment no és adient per al personatge, tothom compartirà un mateix univers però hi haurà una persona que no resultarà creïble. Intenta aconseguir l'equilibri.

Si fas audicions, dedica almenys trenta minuts a cada persona. Per molts actors, una audició és un tràngol que fa por, i per tant no els resulta fàcil fer-se justícia. Donar-los una mica més de temps per

relaxar-se pot atenuar una mica l'impacte de la por. Si és així, treballaran millor i tu podràs mesurar la seva adequació al personatge d'una manera més precisa. Tingues aigua i vasos disponibles per a cada persona; la por pot causar deshidratació i interferir amb la capacitat de l'intèrpret de parlar.

Divideix les audicions en quatre grans parts:

- Parla amb l'intèrpret d'algunes de les feines que apareixen al seu currículum.
- Pregunta-li què pensa de l'obra i del personatge per al qual està fent l'audició.
- Explica-li la feina tal com tu l'entens: el paper i el procés de treball.
- Dona-li diverses tasques per fer una breu escena de l'obra.

Pren-te temps per llegir el currículum abans que l'intèrpret entri a la sala i tria una o dues de les feines que ha fet per fer-n'hi alguna pregunta. Idealment, es tractarà de feines de les quals tu en saps alguna cosa (per exemple, pot ser que coneguis qui l'ha dirigit, o el text, o que hakis vist l'espectacle). Si es dona el cas que coneixes el text, li pots preguntar com van tractar un moment concret. Parlar de la feina que ha fet també l'ajudarà a relaxar-se. Després demana-li què pensa de l'obra per a la qual li està fent l'audició. La resposta a aquesta pregunta et mostrarà fins a quin punt està interessat en l'obra com a conjunt, més enllà del personatge per al qual l'estàs veient. Una absoluta absència de pensaments de qualsevol mena respecte a l'obra en conjunt t'hauria de fer saltar un petit senyal d'alarma dins del cap. Després, pregunta-li què pensa del personatge per al qual l'estàs veient. Aquí has d'observar si detectes alguna afinitat amb el personatge que es podria interposar en la seva interpretació. Un actor pot voler fer servir un personatge per exercitar o per exorcitzar un problema personal que seria millor tractar en un context terapèutic. Per exemple, un actor que comença a plorar quan parla del personatge o que planteja un paral·lelisme indegut i extens entre la seva pròpia vida i la vida del personatge és un motiu de preocupació. Fes-li aquestes

preguntes sobre l'obra i el personatge abans de donar-li una idea de com penses apropar-t'hi tu. Això impedirà que intenti complaure't ajustant les seves respostes a la teva lectura del material.

A continuació, fes-li una breu descripció del teu procés de treball i pregunta-li si se sentiria còmode treballant d'aquesta manera. La majoria d'intèrprets diran que els encantaria treballar tal com has descrit, perquè volen la feina, de manera que els has d'escrutar molt atentament mentre responen aquesta pregunta, buscant si hi ha cap informació que contradigui el que estan dient. Per exemple, pot ser que vegis un parpelleig sobtat, o un moviment involuntari de la mà cap a la boca, o un sacseig del peu. Descriure com treballes també et suposarà una pòlissa d'assegurança per al futur. Si durant el procés d'assaig algú es queixa del procés de treball, li pots recordar el que ja vas plantejar a l'audició.

Després, descriu la feina per a la qual l'estàs veient. Parla amb molta claredat i sense embuts sobre la naturalesa de la feina i no permetis que, pel desig d'assegurar la seva participació, li generis una idea equivocada. Per exemple, si estàs fent audicions per a papers petits, no facis veure que el paper és més gran del que és, o que hi afegiràs coses, si no tens intenció de fer-ho. Així mateix, no modifiquis la teva descripció del procés de treball per tal d'assegurar la participació d'un intèrpret determinat. No facis veure que les sessions de moviment, si són centrals en la teva manera de treballar, són opcionals només perquè un actor famós clarament no fa bona cara quan en sent a parlar. Mentides com aquestes tindran el seu preu durant el procés d'assaig, quan l'intèrpret vegi la realitat de la feina.

Finalment, ja podeu llegir el text. Serà una ajuda enorme si tens una altra persona per llegir amb l'actriu o actor que està fent l'audició, de manera que tu puguis observar objectivament la seva feina. Això no és possible si tu també has de donar-li la rèplica. Si tens un director o directora de càsting, normalment serà qui donarà la rèplica. Si no en tens, aconsegueix algú per fer-ho —potser un amic o un altre intèrpret que ja formi part del repartiment. L'escena que triïs hauria de ser senzilla i fàcil d'entendre després d'una primera lectura. Idealment, l'escena hauria de ser entre dos personatges, i les tasques

que tu suggereixis a l'actriu o actor haurien de ser precises i clares. El comentari que li facis després hauria de ser directe i positiu, tant si ha fet una bona feina com si no. Tots els intèrprets que fan l'audició per a un paper haurien de fer la mateixa escena i les mateixes tasques. Això t'ajudarà a valorar-los de manera justa i acurada, especialment al final d'un llarg dia d'audicions. Recorda que si fas servir diferents escenes per a un mateix personatge pots confondre el fet que algú hagi llegit una escena diferent amb un millor resultat de l'audició.

Primer, demana-li a l'intèrpret que llegeixi tota l'escena només prioritzant el sentit, ja que això li dona una ocasió de dir el text en veu alta sense la pressió d'haver d'actuar. Després, suggereix-li algunes tasques senzilles. Les tasques haurien d'incloure indicacions sobre el temps, l'espai i les intencions. Aquí tens un exemple de les tasques que podries marcar per als actors que fan una audició per al paper de Konstantín a *La gavina*. Demana a cada actor que llegeixi l'escena de l'acte segon en què deixa la gavina als peus de Nina; demana-li que interpreti que és un dia molt calorós i que el dinar se servirà d'aquí a cinc minuts. Llegiran l'escena tres vegades i cada vegada han d'interpretar una intenció diferent:

- fer que Nina se senti culpable,
- fer que Nina s'adoni realment del que ha fet,
- divertir Nina.

En el tercer cas li poses un repte més difícil, per veure com d'imaginatiu i flexible pot ser cada actor.

Després d'haver llegit l'escena, agraeix-li la feina i demana-li si li agradaria fer-te alguna pregunta sobre el projecte o el procés de treball. Aquí, una advertència: en aquest moment, és molt probable que t'hagis d'encarar amb algunes preguntes potents. A mi sovint em plantegen coses com ara: «Per què vols dirigir aquesta obra?», o «Què t'ha fet triar aquesta obra?», o «Com penses muntar-la?». O sigui que val la pena haver-te preparat abans. Ser capaç de contestar preguntes com aquestes de manera senzilla i amb seguretat pot ajudar l'intèrpret a sentir-se segur de tu com a directora o director. En definitiva,

el procés d'audició és un carrer de doble direcció; l'interpret també t'està valorant a tu.

Després de veure cada actor, pren-te un parell de minuts per anotar els teus pensaments sobre la seva feina. Al capdavant d'un dia llarg d'audicions, és fàcil oblidar els pensaments precisos sobre les primeres persones que has vist. ESCRIU les notes de manera clara, perquè et sigui fàcil rellegir-les en acabar la jornada. Fes-ho abans de demanar la seva valoració a les persones que t'acompanyin a l'audició. Així després recuperaràs les teves sensacions precises, no tenyides per l'opinió de ningú més.

Un nombre sorprenent d'actrius i actors tenen dislèxia, de manera que és important que tothom sàpiga amb antelació quina escena es treballarà a l'audició. Així tothom tindrà la seva oportunitat de fer-ho el millor possible.

Quan hagis de decidir després de les audicions, intenta tenir presents els següents aspectes:

- l'adequació de l'interpret per al paper;
- com la tria d'aquest interpret pot funcionar en relació amb la resta de decisions de repartiment que estàs prenent;
- el seu interès en la teva manera de treballar;
- com encaixarà en un grup de persones que han de treballar conjuntament.

Escolta amb molta sensibilitat les teves intuïcions o impressions respecte als actors que vas coneixent. Si tens la sensació que un interpret és difícil, o agressiu, o conflictiu d'alguna manera, el més probable és que tinguis raó. Les intuïcions són difícils d'explicar o de defensar davant dels directors de càsting o de la gent de producció. Tanmateix, si no se segueixen poden conduir a errors de repartiment que fan mal a l'espectacle. Si agafes algú que acaba resultant difícil o destructiu, sovint miraràs enrere i recordaràs com, durant l'audició, et va creuar pel cap un pensament negatiu sobre aquesta persona.

Si tens dubtes sobre un actor, truca a altres directors que hi hagin treballat. La majoria no tindran cap problema a parlar de les persones

amb qui han treballat, fins i tot la gent més famosa. Aquestes trucades poden tranquil·litzar-te respecte a la teva elecció o bé confirmar els teus dubtes.

Si agafes intèrprets més grans o amb més experiència que tu, intenta que no t'aclapari el seu coneixement o el seu estatus. Recorda que és possible ser respectuós i alhora mantenir la teva posició. Així mateix, no deixis que les teves inseguretats sobre el teu dret a dirigir determinin la teva conducta. Al principi de la meva carrera, quan feia audicions a actrius i actors més grans, recordo que posava tanta energia a convèncer-los que jo podia dirigir que no tenia temps per jutjar la seva capacitat de fer el paper. Vaig trigar molts anys a tenir prou confiança per dedicar l'energia, durant les audicions, a triar el millor intèrpret per al personatge.

SUMARI

- Dedicar almenys trenta minuts a cada intèrpret.
- Fer-li preguntes sobre la seva feina.
- Preguntar-li què pensa de l'obra i del personatge.
- Parlar-li amb claredat clar de tot allò que comporta la feina.
- Descriure-li el teu procés de treball i comprovar si s'hi sentirà a gust.
- Demanar-li que llegeixi una escena de l'obra i posar-li tasques senzilles per fer.
- Tingues una tercera persona a l'audició, per poder donar la rèplica.
- Assegurar-t que els actors sàpiguen, abans de l'audició, quina escena es treballarà.
- Demanar-li si et vol fer alguna pregunta i preparar-t perquè aquestes siguin potents.
- Assegurar-t que tots els intèrprets passin per l'audició de la mateixa manera.
- Anotar els teus pensaments després de cada prova.
- Escoltar les teves intuïcions.
- Si tens dubtes, trucar a directores o directors amb qui aquell intèrpret hagi treballat abans.

Laboratoris⁸

Així com als assaigs es tracta de construir un espectacle per al públic, als laboratoris es tracta d'explorar idees. Fes servir els laboratoris per investigar zones grises en la teva interpretació de l'obra, o per posar a prova nous passos i eines en el teu procés de treball. Els descobriments que facis al laboratori et poden oferir punts de partida clars per als assaigs. En un procés d'assaig, no pots canviar d'idea contínuament sobre el mètode de treball i la interpretació del text. Això causaria inestabilitat en els actors i els impediria construir una actuació prou forta per mostrar-la davant d'un públic. En un laboratori, pots desmuntar i canviar tot el que vulguis, perquè no has de construir res perdurable.

Acostuma't a fer un laboratori abans de cada període d'assaigs. Sempre hi ha algun aspecte de la feina que se'n pot beneficiar, o un pas del teu procés de treball que necessita una reconsideració. Amb *La gavina*, per exemple, vam explorar diverses solucions per a l'estil de representació de l'obra de Konstantín fent servir el moviment i la música. Amb *Dream Play*, vam estudiar la composició dels somnis i vam investigar sobre el llenguatge per transmetre'ls a escena. Els laboratoris també et permeten jugar amb el material d'una manera molt més agosarada del que pots fer en un període d'assaig. Per exemple, amb *Les tres germanes* de Txèkhov vam investigar les maneres en què la càmera lenta i el vals podien funcionar conjuntament amb el realisme psicològic.

Els laboratoris funcionen millor amb un grup d'entre quatre i sis intèrprets. Pot ser útil que sigui un nombre parell, ja que així pots donar-los tasques per parelles. Si ja tens fet el repartiment de l'espectacle, pots fer-lo servir tot o només una part —depèn de la mida de la companyia. Si encara no has fet el repartiment, agafa actrius i actors

8. La paraula que fa servir l'autora és *workshop*. He preferit «laboratori» a la més corrent «taller» per evitar les connotacions didàctiques i posar l'accent, tal com fa ella, en la idea d'un espai de recerca sobre els materials.

amb qui t'estiguis plantejant treballar, però no facis servir el laboratori com una audició. Una altra opció és recórrer a intèrprets amb qui ja has treballat, perquè faràs més feina si treballes amb gent amb qui ja tens una relació.

Comença el laboratori amb una sèrie de preguntes senzilles i condueix els actors cap a la resposta d'aquestes preguntes, donant-los tasques concretes a fer. Si sorgeixen conflictes o debats abstractes, anima els actors a traduir-los en un exercici pràctic. Per exemple, jo vaig començar un laboratori sobre *Un somni* de Strindberg explicant-los que volia (a) explorar de què estan compostos els somnis i (b) trobar un llenguatge amb el qual transmetre'ls a escena. Primer els vaig demanar que recordessin un somni que haguessin tingut recentment. Després els vaig demanar que intentessin posar-lo en escena. Podien fer servir la resta del grup o treballar individualment. La sala d'assaig era força buida, de manera que havien de fer servir cadires, taules o qualsevol altre objecte que trobessin a l'habitació.

Un per un, vaig veure els somnis «escenificats». Els altres membres del grup observaven la feina amb mi, si no actuaven en l'exercici en qüestió. Després de cada intent d'escenificació, jo preguntava als actors què havien descobert sobre la composició dels somnis i sobre les solucions escèniques. Vam fer una llista dels ingredients dels somnis. Ens vam adonar, per exemple, que sempre hi havia algú que somiava, que la gent del món de la persona que somiava sovint apareixia fent papers diferents, i que hi havia canvis sobtats d'un espai a un altre. Després vam descobrir quins aspectes del somni era possible escenificar i quins no. Per exemple, era més fàcil escenificar un somni en un entorn domèstic (com ara una cuina) que en una localització exterior (com ara el mar). A continuació, vam passar una tarda buscant diverses maneres pràctiques de fer canvis sobtats d'un espai a un altre. Després els vaig donar alguns dels somnis descrits per Carl Jung i Sigmund Freud per treballar-hi.

A continuació, vam començar a aplicar tot allò que havíem après a l'obra. Per exemple, vam triar els candidats per al paper de la persona que somia dintre del *dramatis personae* (el banquer, l'escriptor i Agnès). Després vam provar d'escenificar algunes de les es-

cenes més breus com si les estiguessin somiant cadascuna d'aquestes tres persones. Al principi del laboratori ens havíem fixat que la majoria de persones que apareixen als somnis provenen d'algun lloc de la nostra vida en la vigília. Aviat ens vam adonar que havíem de construir una història personal forta per a cadascuna de les persones que somiaven, per poder posar les persones adequades a cadascun dels somnis.

En acabar el laboratori, jo tenia una idea clara de com fer servir els somnis per dirigir l'obra. Sabia que havia d'evitar les localitzacions ambiciosos, com l'aigua o el cel. L'exercici sobre els canvis d'espai sobtats ens va fer adonar que l'escenografia havia de poder transformar-se d'una localització a una altra en un instant. Sabia que havia de triar un personatge perquè fos la persona que somia i que el banquer era el millor candidat. Alhora, havia entès que la biografia real d'aquest personatge s'havia de construir abans que poguéssim construir el seu univers oníric. Com es pot comprovar, el laboratori va seguir una lògica senzilla, que va emergir de dues preguntes inicials.

Un laboratori per provar noves eines de direcció pot seguir un format similar. Per exemple, pots agafar idees o exercicis que has llegit o que t'han ensenyat però que no encara no et sents amb prou confiança per fer servir en un context d'assaig. Destil·la les coses que vulguis investigar fins a tenir tres o quatre preguntes senzilles. Un laboratori sobre les intencions podria incloure les preguntes següents:

- A la vida, com aconseguim el que volem de les altres persones?
- Com descobreixes quina és la intenció d'un personatge a partir del text d'una obra?
- Com convé anotar la intenció?
- És necessari que qualsevol paraula o acció d'una obra estigui lligada a una intenció?

Les preguntes concentraran la teva feina amb els actors i et donaran punts de referència senzills als quals retornar si en algun moment l'exploració perd el focus.

SUMARI

- Tingues clara la diferència entre un laboratori i un assaig.
- Identifica qualsevol aspecte del text o de la posada en escena respecte als quals no tinguis les idees clares.
- Comença el laboratori amb una sèrie de preguntes senzilles, i assegura't que la feina que fas vagi orientada a contestar aquestes preguntes.
- Fes una llista de coses que vulguis incorporar al procés d'assaig.
- Fes servir els laboratoris per posar a prova noves eines de direcció o exercicis.

CAPÍTOL 8

Prepara l'espai d'assaig

Aquest capítol té quatre apartats:

Treballa amb regidoria

Selecciona la sala d'assaig

Estableix mecanismes de comunicació

Posa a punt la sala d'assaig

Treballa amb regidoria

Construir un bon equip de regidoria és cabdal per gaudir d'una atmosfera sana a la sala d'assaig i d'una transició fluida en entrar al teatre. Cada cultura té una manera diferent d'organitzar la regidoria. Als grans teatres del Regne Unit, com el National Theatre, hi ha un equip de regidoria de tres o quatre persones —anomenats *stage manager*, *deputy stage manager* i un o dos *assistant stage managers*.⁹ En canvi, en una producció de teatre alternatiu, al mateix país, probablement només hi haurà una o dues persones per cobrir totes les funcions de regidoria.

9. En la nostra pràctica professional més estesa, la figura del regidor engloba la majoria de funcions que Mitchell exposa en aquest apartat i més endavant, al capítol 12, quan s'ocupa dels assaigs tècnics.

Tant si tens un equip de dues persones com de quatre, algú marcarà el peu de tots els efectes de l'espectacle,¹⁰ i és aquesta la relació que més has de cuidar. Tècnicament, a la Gran Bretanya aquesta persona s'anomena *deputy stage manager*, i s'asseu al teu costat durant tot el procés d'assaig. Té una còpia del text i hi anota tots els moviments que fan els actors. Des que entres al teatre, anota el moment en què tenen lloc tots els canvis de llum i so. Aquesta còpia del text es diu «guió tècnic», i és el que utilitza el *deputy stage manager* per marcar l'entrada de cada efecte als operadors de taula de llum i so. La seva manera de marcar les entrades afectarà el ritme de l'espectacle sencer. Per tant, aquesta persona ha de tenir una comprensió clara del que tu vols artísticament, tant pel que fa al ritme general de la funció com als petits detalls sobre el moment precís de certes entrades d'actors o efectes de so. Per exemple, vols que les entrades siguin anticipades i abruptes, o lentes i una mica retardades? Vols que el so entri un segon abans d'una certa rèplica, o un segon després?

Per a mi, ha arribat a resultar increïble la diferència entre la manera de treballar de diversos *deputy stage managers*. Puc sentir la seva energia i la seva personalitat en el ritme dels espectacles que estan marcant. Des de 2003 treballo gairebé exclusivament amb la mateixa, Pippa Meyer. Això és perquè té uns nervis d'acer, entén perfectament el que jo necessito rítmicament i té molta proximitat amb els actors. Si ells fan el més petit canvi, ella els segueix de prop amb les seves marques. Aquesta feina és tot un art.

Si tens la possibilitat de triar qui farà aquesta feina per a tu, entrevista diferents persones. Si no tens aquesta possibilitat, pren-te temps per parlar amb qui ho farà, abans de començar els assaigs, i

10. En anglès s'utilitza el verb *to cue*, que al·ludeix al fet d'indicar el moment precís en què s'ha de produir un efecte escènic —tant si és l'entrada d'un actor com un efecte de llum, so, vídeo o maquinària. En el sistema que Mitchell exposa, el *deputy stage manager* centralitza tota aquesta informació i la marca a tots els actors i tècnics implicats en el moment de la funció. En els nostres teatres, el més habitual és que aquesta funció es distribueixi entre el regidor i els diversos tècnics implicats.

explica-li exactament com vols que t'acompanyi durant els assaigs i com treballes. Després, a mesura que s'acostin els assaigs tècnics, reuneix-te amb aquesta persona per parlar amb precisió del que vols, i de les qualitats temporals i rítmiques de tots els efectes. No donis mai per fet que entendrà automàticament la teva manera de treballar o el teu sentit del temps. Si trobes algú amb qui treballes bé en aquest aspecte, intenta repetir-hi sempre que sigui possible.

Si treballes en un gran teatre del Regne Unit, les altres funcions de regidoria poden estar estructurades de la manera següent:

El regidor o regidora [*stage manager*] és responsable del desenvolupament general de l'espectacle. Sovint no és a l'assaig amb tu perquè està coordinant tota la resta de personal que treballa fora de la sala d'assaig, com ara els productors executius, els assistents que compren utilleria o vestuari, els dissenyadors, etcètera. Organitza totes les reunions necessàries i comunica qualsevol problema que aparegui a la sala d'assaig a la resta de l'equip artístic. Quan arribes al teatre, és qui condueix tots els assaigs tècnics, i durant el període de funcions sempre és entre caixes, assegurant que tot funcioni perfectament.

L'assistent de regidoria [*assistant stage manager*] bàsicament és el responsable de fixar i organitzar tota la utilleria, el mobiliari, etcètera.¹¹

Abans que comencin els assaigs és útil fer una reunió amb algú de l'equip de regidoria, o amb tot l'equip sencer, per parlar de com t'agradaria treballar. Hi ha moltes maneres d'organitzar la rutina de la sala d'assaig i et serà d'una gran ajuda si el teu equip pot preparar l'espai i ajustar la seva manera de treballar per tal que encaixi amb les teves necessitats específiques. Parla'ls de cada fase del teu procés

11. En alguns dels nostres teatres públics amb més recursos, aquesta funció la fa una figura específica, la utillera o utiller, que s'ocupa de tot el que té a veure amb l'attrezzo o utilleria.

d'assaig i de com t'agradaria disposar l'espai per a cada fase. És útil, per exemple, repassar el llistat d'utilleria amb l'equip de regidoria i parlar de quins elements necessitaris a la sala d'assaig, i quan. Si treballes en un teatre petit, pot ser que aconseguixin aquests elements ells mateixos; en una gran institució, demanaran al departament corresponent que els ho faciliti. No oblidis traspassar també a regidoria els requeriments que pugui tenir el director de moviment (per exemple, matalassos o estores de gimnàstica per fer certs exercicis). També hauries de parlar del moment en què vols que l'equip de regidoria marqui el terra.

Marcar el terra és una manera d'indicar l'escenografia: són una sèrie de línies senyalades a terra amb cinta adhesiva, que indiquen els límits del paisatge o l'arquitectura que descriu l'escenografia. Normalment, l'equip de regidoria farà aquestes marques al terra de la sala d'assaig el primer o segon dia que assageu, tret que els indiquis el contrari.

Malauradament, quan estàs començant no tots els equips de regidoria, o els membres individuals d'aquest equip, estaran disposats a escoltar, o adoptar, una manera diferent de treballar, sobretot si tu ets més jove i tens encara poca experiència dirigint. No esperis que sigui sempre una relació fàcil de negociar. Tanmateix, les bones experiències sempre seran molt més nombroses que les dolentes, i no cal dir que un bon equip de regidoria és un suport d'un valor incalculable per al director.

SUMARI

- Estableix una bona relació amb la persona que marcarà l'entrada de tots els efectes de l'espectacle.
- Si és possible, entrevista diferents candidats per fer aquesta funció específica de la regidoria.
- Si no pots triar, demana conèixer la persona que ho farà i parla amb ella sobre el teu procés de treball i el que necessites d'ella.
- Abans de començar els assaigs, fes una reunió amb el teu equip de regidoria per parlar de com t'agradaria treballar.

- Assegura't que regidoria prepari la sala d'assaig de manera convenient per a les teves necessitats específiques.
- No t'atabalis si l'equip de regidoria no sempre dona suport immediatament a la teva manera de treballar.

Selecciona la sala d'assaig

En molts teatres no podràs triar la sala d'assaig. Si estàs treballant en una producció alternativa, el teu pressupost pot fer que hagis de llogar el local parroquial més inhòspit del món. Tanmateix, si tens alguna possibilitat de maniobra, a l'hora de triar un espai d'assaig tingues en compte els aspectes següents.

Assegura't que la sala sigui prou gran per marcar la planta de l'escenografia més un espai afegit d'un o dos metres al voltant. Això permet als actors començar l'acció unes quantes passes abans d'entrar a l'espai o en un punt en el qual el públic ja no els vegi. Aquest perímetre físic garanteix que ja estiguin dins del personatge i de la situació abans de començar l'acció de l'escena, i per tant els impedeix fer servir els primers metres, des que entren a l'espai escènic, per introduir-se en l'univers de l'obra. Recorda, també, que és difícil practicar l'entrada a una habitació o edifici de manera convincent quan no pots creuar la porta perquè s'obre directament contra la paret de la sala d'assaig. Llegeix l'apartat sobre marques del capítol 11 si necessites aclariments més específics.

Assegura't que hi hagi algun espai per preparar begudes calentes i guardar llet, així com un lloc segur perquè els actors puguin deixar les seves pertinences fora de la sala d'assaig. Si no és possible, divideix la sala d'assaig en diferents seccions que puguin acomplir aquestes funcions. Per exemple, pots posar uns plafons en una cantonada i instal·lar darrere seu el bullidor d'aigua, la nevera i la resta. També pots instal·lar una cortina en algun racó perquè els actors puguin deixar les seves coses durant els assaigs i beure o xerrar durant les pauses. Una sala d'assaig no hauria de ser un lloc on s'esborrin les fronteres entre el temps lliure i el temps de treball. I tampoc no hauria d'estar

atapeïda amb les pertinences de tothom. Això envaeix la ment dels actors i els fa més difícil imaginar-se l'univers de l'obra.

A continuació, comprova que l'acústica de la sala no sigui gaire reverberant o faci eco. Després, tingues en compte la temperatura. Si és hivern, pregunta com funciona la calefacció, i si és estiu, pregunta si hi ha aire condicionat o ventiladors. Assegura't d'encendre tots els llums que t'estàs plantejant fer servir per assajar. Algunes sales estan il·luminades bàsicament amb fluorescents molt brillants. Això fa que els actors tinguin dificultats per concentrar-se durant les jornades d'assaig llargues. Si els llums no et convenen, pregunta si és possible instal·lar algun equipament teatral senzill i fer-lo servir. Si tens previst fer servir so durant els assaigs, comprova que es pugui instal·lar un equip de so i que hi hagi un lloc segur per guardar-lo durant la nit. Comprova, també, si pots penjar coses a les parets.

Al principi de la teva carrera, et trobaràs moltes sales d'assaig que estan molt lluny de l'ideal i que no tenen cap de les facilitats —o possibilitats— que t'estic suggerint que prenguis en consideració. Quan jo vaig començar a treballar al teatre alternatiu de Londres, assajava en sales gelades on havia de portar barret, abric i bufanda i moure'm tota l'estona. També vaig assajar en cofurnes minúscules que eren un forn, on havia d'estar-me asseguda gairebé sense roba i ventar-me amb el text. En la majoria de casos, simplement havia d'aguantar-ho, però sempre que em va ser possible vaig mirar d'aconseguir una mica més de diners per tenir un lloc millor. Vaig aprendre de seguida que un lloc agradable, còmode i net realment millora la feina dels actors i els fa sentir que la situació és professional, especialment si no estàs en condicions de pagar-los un sou. Quan els diners són escassos, el lloguer de sala d'assaig està molt avall en les prioritats de tothom. Si és possible, situa'l una mica més amunt —per exemple, si has de triar entre un vestit molt car i una sala d'assaig, dedica els diners a la sala d'assaig.

SUMARI

- Assegura't que la sala d'assaig sigui prou gran per marcar la planta de l'escenografia una mica més enllà de l'habitació o habitacions,

de l'espai o espais on té lloc l'acció. Permet que hi hagi com a mínim un o dos metres entre la paret de la sala d'assaig i el llinard on comença l'espai escènic.

- Assegura't que hi hagi algun espai per preparar begudes calentes, etc., i un lloc segur perquè els actors deixin les seves pertinences.
- Comprova que l'acústica de la sala sigui bona per a la paraula parlada.
- Comprova la calefacció, si assages a l'hivern, i els sistemes de climatització, si assages a l'estiu. Mira quina il·luminació té la sala i, si no et serveix, pregunta si pots instal·lar-ne una altra.
- Si preveus fer servir so, comprova si pots instal·lar un equip i que hi hagi un lloc segur per guardar-lo durant la nit.
- Recorda que una sala d'assaig càlida i acollidora és molt valuosa si estàs demanant als actors que treballin per molt pocs diners o gens. Situa-la una mica més amunt en la teva llista de prioritats.

Estableix mecanismes de comunicació

És essencial que tot allò que passa a la sala d'assaig es comuniqui clarament a totes les persones implicades, tant si són dissenyadors com utillers o constructors de l'escenografia. Tant si treballes per a un teatre amb una gran infraestructura com per a una petita companyia independent de teatre alternatiu, has d'establir sistemes de comunicació robustos i eficients, amb unes prioritats clares.

El primer mitjà de comunicació són les notes d'assaig. Aquestes notes són les que regidoria envia diàriament a tothom que està implicat en la producció. Contenen totes les novetats que han aparegut a l'assaig i inclouen idees de vestuari, modificacions a l'escenografia i nova utilleria. Assegura't que tu també rebis les notes d'assaig i llegeix-les. Els problemes de comunicació sovint es deuen a una nota d'assaig poc acurada. Si estàs fent un espectacle de creació o has introduït canvis importants al text durant l'assaig, has d'assegurar-te que regidoria contextualitzi els nous ingredients. Per exemple, en lloc de dir que cal un nou element d'utilleria, demana a regidoria que tam-

bé expliqui com s'utilitza i per què s'ha afegit. Això significa una mica més de feina per a la persona que fa la regidoria, però garanteix que la resta de persones implicades compreguin de manera clara i eficient la nova informació. Fins i tot si treballes en el teatre alternatiu, amb un pressupost molt petit, fes servir les notes d'assaig per convertir en un hàbit la comunicació entre la sala d'assaig i qualsevol que treballi fora d'aquesta sala. Això t'ajudarà a conduir una tripulació unida, especialment si hi ha molt pocs diners. També crea una atmosfera de professionalitat, fins i tot si no estàs en condicions de correspondre-hi amb els sous adequats per a tothom.

El segon mitjà de comunicació són les reunions regulars de producció, coordinades per la persona que porta la producció executiva. Aquestes reunions haurien de tenir lloc una vegada a la setmana, durant la pausa per dinar o al final de la jornada d'assaig. Hi és convocat tothom involucrat en la producció: utilleria, producció executiva, direcció tècnica, il·luminació, so, sastreria, caracterització, etcètera. En aquestes reunions, s'aclareixen les notes d'assaig que no hagin resultat prou clares i es discuteixen totes les demandes tècniques. És important que hi expliquis de manera molt clara i senzilla per què necessites qualsevol nou ingredient, tant si és una peça d'utilleria com de mobiliari. Si en la reunió de producció apareixen preocupacions econòmiques, primer de tot intenta entendre exactament què les causa. Després pregunta si es pot fer alguna cosa per solucionar-les. Sigui quina sigui la resposta a les teves preguntes, no prenguis una decisió en aquell moment. És millor que te'n vagis i pensis si hi ha una solució creativa al problema. Si és necessari, proposa reunions més restringides amb els col·laboradors pertinents per estudiar a fons els problemes. Fins i tot si treballes amb un petit grup de persones en l'escena alternativa i teniu molt pocs diners, intenta reunir-te regularment amb totes les persones que t'estan ajudant a tirar endavant la producció. Això garantirà una bona comunicació i planificació.

També pot ajudar fer reunions més petites regularment amb el nucli de l'equip artístic —escenografia, vestuari, il·luminació, so, composició i/o direcció musical. Això et donarà temps per fer una pluja d'idees sobre els problemes creatius que no necessitin una solu-

ció tècnica immediata. Amb la feina de creació escènica, també pot resultar útil enviar notes artístiques. Aquestes notes descriuen en detall com s'està desenvolupant la feina a la sala d'assaig: són especialment importants si no hi ha un text abans de començar els assaigs.

SUMARI

- Estableix sistemes de comunicació robustos i eficients, amb prioritats clares, tant si estàs treballant en un teatre amb una gran infraestructura com en una petita companyia cooperativa del teatre alternatiu.
- Instaura un sistema de notes d'assaig i assegura't que tots els ingredients nous es contextualitzin de manera clara.
- Organitza un sistema de reunions de producció amb una coordinació clara i un pla de treball clar, que estableixi de manera eficient les prioritats.
- Organitza un sistema de reunions regulars de l'equip artístic per fer pluja d'idees sobre els problemes creatius que no necessitin una solució tècnica immediata.
- Si estàs fent un treball de creació, organitza un sistema de notes artístiques que complementi les notes d'assaig.

Posa a punt la sala d'assaig

En un món ideal, ara ja hauràs trobat una sala d'assaig còmoda, amb una bona temperatura, una bona acústica i una superfície més gran que la del teu espai escènic. També tindràs una zona, dins de la mateixa sala o al costat, on es pugui preparar te o cafè i una altra zona on els actors puguin deixar les seves pertinences. Demana a l'equip de regidoria que compri te, cafè i galetes per quan comencin els assaigs (el primer dia ofereix-los de franc, després demana a regidoria que organitzi una capseta on tothom hauria de contribuir). El regidor també haurà organitzat el mobiliari i la utilleria, tal com li has demanat a la reunió que heu fet abans de començar els assaigs. Per anar bé, això

inclourà moltes coses que es faran servir a l'espectacle. La sala hauria d'estar endreçada, amb totes aquestes coses ben guardades en una cantonada o al llarg de les parets.

Ara reserva una taula per al material de recerca. Aquí pots compartir tot allò que has trobat durant la teva primera fase de recerca o els llibres i fotografies que has anat fent servir durant el procés de disseny de l'escenografia. Pots tenir la temptació de penjar a les parets part del material de recerca o de disseny abans que arribin els actors. En lloc d'això, mantingues les parets nues per al primer dia, i ves penjant coses a mesura que vagin emergint o que es discuteixin a la sala d'assaig. D'aquesta manera, els actors entendran la funció de cada referència. A continuació, assegura't de tenir una taula prou gran perquè tota la companyia hi pugui seure al voltant. Intenta garantir que la sala estigui endreçada, neta, i a punt per treballar-hi.

Per la meva experiència, és millor no tenir el terra marcat en començar els assaigs. Això és perquè durant el primer 40 per cent de les sessions d'assaig no faràs cap mena de feina pràctica sobre els espais on es localitza l'obra. Parlo de quan —i com— marcar el terra al capítol 11.

SUMARI

- Assegura't que regidoria compri te, cafè i galetes per al primer dia.
- Assegura't que tota la utilleria i el mobiliari d'assaig estiguin ben guardats en un racó de la sala.
- Posa tot el teu material de recerca discretament en una taula, en un costat de la sala.
- Assegura't de tenir una taula prou gran perquè tota la companyia hi pugui seure al voltant, i cadires per a tots.
- Demana a regidoria que no marqui el terra fins més endavant del procés, quan comencis a fer improvisacions o assaigs d'escenes als llocs on se situa l'acció de l'obra.

SEGONA PART

Els assaigs



Aquesta secció del llibre descriu com fer servir tota la teva feina de preparació amb els actors. Els assaigs haurien de permetre als intèrprets construir les coses de mica en mica, de manera lenta i progressiva. Les principals habilitats que necessita una persona per dirigir són paciència i pensament a llarg termini. Fins i tot si tens un període d'assaig de només dues setmanes, el procés hauria d'evolucionar amb cura i suavitat. És com la construcció d'una casa, en la qual els diversos materials es van posant de capa en capa, des dels fonaments fins al teulat. Cal posar els materials al seu lloc amb compte i seguint un ordre lògic, si no l'edifici no se sostindrà correctament. Així doncs, mira de fer passos petits en lloc de grans salts. No esperis un resultat immediat de l'intèrpret i no reaccionis a la feina que faci en els primers assaigs com si ja fos el resultat final que veurà el públic. Has de veure aquesta feina com un pas cap a aquell resultat. I has de tenir paciència amb els errors o les dificultats inicials. Els actors necessiten un cert temps per construir els seus personatges i per practicar el que han de fer a les escenes. No sempre poden respondre a una indicació amb una solució o un resultat immediat. Si t'esperes un parell de dies, és molt probable que vegis aparèixer allò que esperaves. Si no, segueix donant la indicació fins que ho faci. Així mateix, si hi ha un gran problema amb una escena no pensis que l'has de resoldre a la primera. Al contrari, afronta'l en petites dosis al llarg del temps.

Recorda també que la funció dels assaigs és fer una feina que perduri bé al llarg de tot el període de funcions —i no crear moments d'una

excitació única que no es podrà repetir. Així doncs, assegura't que el procés no es basi en la recerca d'un descobriment revelador o d'una epifania que ho desencalli tot. Els intèrprets sovint parlen de «trobar el personatge», com si el personatge fos un conjunt de peces de roba que són en algun racó, esperant que l'intèrpret obri la porta adequada i se les posi. Una vegada vaig treballar amb un actor que cada dia venia a l'assaig amb una proposta completament nova per al seu personatge. Un dia interpretava la seva pròpia edat i tempo; l'endemà era més vell i ho feia tot a un tempo més ràpid. O apareixia havent-li diagnosticat al seu personatge un nou problema psicològic, com ara depressió o angoixa per una separació. Finalment, en el penúltim assaig em va dir «Crec que ja ho tinc» i va fer un passi esplèndid. Aquest actor era tan brillant que va ser capaç de crear una biografia darrere d'aquesta decisió exitosa d'última hora, i el personatge era completament fonamentat i real. Aquesta perícia és excepcional. La majoria d'intèrprets que «troben» el seu personatge molt tard en el procés d'assaig presenten al públic una proposta prima, que segueix sent prima des de la primera funció fins a la darrera. Això passa perquè cal temps perquè qualsevol intèrpret construeixi un personatge creïble. Les epifanies sovint es basen en una emoció volàtil i molt rarament és possible recrear-les cada vespre. Crea una cultura d'assaig que fomenti la construcció gradual de personatges i situacions fortes i perdurables.

Els propers tres capítols compten amb un període d'assaig ideal d'entre sis i vuit setmanes. Ja sé que aquesta és una situació molt diferent de la que molts directors i directores es troben al principi de la seva carrera, quan els períodes d'assaig poden ser tan curts com dues o tres setmanes. Així doncs, al final dels capítols 10 i 11 he explicat com fer els passos que plantejo si el període d'assaig és més curt. Assegura't de llegir el capítol sencer abans de fixar-te en els ingredients essencials per a un període d'assaig curt. En tot cas, et garanteixo que és perfectament possible fer servir les tècniques d'aquests capítols amb una gran efectivitat en menys-temps-de-l'ideal i, encara que només puguis arribar a fer un o dos dels exercicis descrits, recorda que la teva direcció ja es recolzarà considerablement en la preparació que has fet pel teu compte abans de començar els assaigs.

CAPÍTOL 9

Els primers dies d'assaig

Aquest capítol tracta els primers dies d'assaig amb la companyia i descriu com establir la manera com vols treballar. Si comences correctament, encarriles bé tot el procés. Un error en els primers dies pot causar danys duradors. Aquest capítol cobreix nou àrees separades:

Organitza els teus pensaments sobre els actors

Dotze regles d'or per treballar amb actors

Crea el llenguatge del teu procediment

Com plantejar la crítica als actors sobre la seva feina

Com estar a la sala d'assaig

Presentació del text a la companyia

El primer dia d'assaig

Presentació de la maqueta

Introducció del so, el vestuari, la utilleria, els mobles, els llums
i els elements escènics al procés d'assaig

Organitza els teus pensaments sobre els actors

Els pensaments sobre els actors que tinguis al cap quan entris a la sala d'assaig dictaran com treballaràs amb ells. Per exemple, si tens el pensament «Els actors són difícils», entraràs a la sala a la defensiva, anticipant problemes fins i tot quan no n'hi hagi. Si tens el pensament «Els actors són especials» entraràs a la sala amb la preocupació de

sentir-te en desavantatge (perquè tu no ets tan especial) i pot ser que comencis a tractar-los amb guants de cotó.

Aclareix els que penses sobre els actors abans de començar els assaigs. Ara pren-te uns minuts per completar la frase «Els actors són...» amb alguns adjectius senzills. Escriu tots els teus pensaments, tant si et semblen rellevants com si no. Trobaràs que els teus adjectius inclouen paraules positives, com «imaginatius» i «valents», i paraules negatives, com «absorbents» i «difícils». En alguns casos, pot ser que utilitzis paraules com «especials», «artistes» o «instintius», que classifiquen els actors com una raça única i extraordinària. En altres casos, t'adonaràs que utilitzes paraules com «complicats», que revelen la teva pròpia por a l'hora de treballar amb ells. Observa tot el que has escrit per descriure els actors. Esporga les paraules com «complicats», «difícils» o «especials», que et faran sentir fora de lloc o et posaran en desavantatge. En lloc d'aquestes, afegeix paraules noves que t'ajudin a treballar més fàcilment amb els actors. Fer servir paraules senzilles i clares, com «adults», o «artesans qualificats», o «responsables». Intenta mantenir sempre l'objectivitat: es tracta d'una situació professional.

La professió actoral, com qualsevol professió, inclou algunes persones amb les quals és difícil treballar. Això genera problemes a la sala d'assaig. Per exemple, un actor pot fer servir inadequadament el seu personatge per posar en escena el seu propi dolor, mentre que un altre pot estar massa condicionat pels pensaments sobre la seva carrera i mirar d'agafar dreceres en la feina. Com més et familiaritzis amb aquests diversos tipus de problemes de manera directa, més hàbil t'aniràs fent per evitar seleccionar cert tipus d'actors o per aprendre a gestionar els reptes que plantegen a la sala d'assaig.

Aclarir el que penses sobre els intèrprets resultarà molt útil per ajudar-te a enfrontar-te amb actors difícils al més aviat possible. Et posarà en un estat mental més saludable des del qual respondre'ls. Consola't pensant que fins i tot els directors amb més experiència i habilitat no sempre poden evitar triar intèrprets difícils o problemàtics, sigui per necessitat o per un error de judici. Recorda que els actors difícils sovint han estat modelats per experiències prèvies amb mals directors. Ofereix una atmosfera mesurada, coherent i espec-

tuosa a la teva sala d'assaig; això contribuirà molt a suavitzar l'impacte del seu comportament.

Tanmateix, sempre hi haurà algunes persones amb qui és impossible treballar. Tots els teus intents de treballar-hi fracassaran. No has triat la persona adequada. En aquests casos, és important recordar dues coses. En primer lloc, no torcis el teu procés de treball: no adoptis una manera de dirigir per a l'intèrpret difícil i una altra per a la resta de la companyia. Si ho fas així pots acabar perdent la confiança de tot el grup, així com la de l'actor difícil. Un canvi en el procés de treball no eliminarà la dificultat. Així doncs, fes servir les teves armes i mantingues el respecte però també la coherència. En segon lloc, assegura't que l'intèrpret difícil no s'apoderi de tot el teu espai mental. Redueix l'espai que ocupa en la teva ment i ajusta les teves expectatives a allò que és realista i possible en les circumstàncies donades. A partir d'aquí, concentra't en la resta de la companyia i en les coses que pots canviar i desenvolupar. Algunes batalles no es poden guanyar.

No deixis que aquest consell sobre els intèrprets difícils o negatius et provoqui una imatge de la professió plena de persones conflictives i conflictuades. La majoria d'actors són adults responsables. Treballaran intensament per construir l'univers de l'obra i el personatge dins d'aquest univers.

SUMARI

- Recorda que els pensaments que tens al cap sobre els actors determinaran com treballes amb ells.
- Aclareix què penses sobre els actors abans d'entrar a la sala d'assaig.
- Prepara't mentalment per treballar amb intèrprets difícils.

Dotze regles d'or per treballar amb actors

1. Conrea la paciència i el pensament a llarg termini

Treballa a poc a poc i fes passos petits, en lloc de grans salts. No responguis a la feina de l'intèrpret en els primers assaigs com si ja fos el

resultat final que veurà el públic. En lloc d'això, observa-la com un pas cap a aquell resultat. Sigues pacient amb els errors o les dificultats que apareguin en les primeres fases. Els actors necessiten temps per construir els seus personatges i per practicar tot allò que han de fer a escena. Pensa més aviat que estàs construint una feina que resulti clara per a tot el públic que vindrà al llarg de tot el període de funcions.

2. Sigues coherent

Sigues coherent en el teu ús del llenguatge, en els teus objectius, en el teu comportament i en com condueixes les teves relacions. Estableix una relació forta i franca amb cada intèrpret, amb límits clars. No prioritzis una relació sobre una altra, cosa que generaria competitivitat a la sala d'assaig. Fes una valoració clara i encoratjadora de la feina de cada membre de la companyia al marge del seu estatus, que es podria mesurar comptant les rèpliques que té cada personatge o amb el currículum cinematogràfic o televisiu de cada actor. Aquesta regla s'ampliarà en dues seccions posteriors: «Crea el llenguatge del teu procediment» i «Com plantejar la crítica als intèrprets sobre la seva feina».

3. No et preocupis per agradar

Si et preocupa massa agradar als actors no faràs una bona feina. Si aquest és el teu objectiu, evitaràs dir qualsevol cosa difícil, o desafiant, per por de disgustar-los. O perdràs temps assegurant-te que tothom s'ho passi bé en lloc de concentrar-te a potenciar la feina dels actors. Fins i tot si el teu objectiu és agradar, és poc probable que ho aconseguixis. Les pressions sobre l'intèrpret que està construint un personatge en una obra són de tal naturalesa que en un moment o altre del procés tendeixen a entrar en una relació més conflictiva o tensa amb el director. Substitueix la necessitat d'agradar pel propòsit de generar respecte, i orienta't, en canvi, a l'objectiu de fer una bona feina.

4. Fes que el text sigui el mediador de qualsevol conflicte

Situa el text com a àrbitre entre tu i l'intèrpret quan aparegui una discrepància a la sala d'assaig. Llegiu les paraules conjuntament i pregun-

teu-vos què volia dir l'autor. Busca la impressió més senzilla que causa el text. Això ajudarà l'interpret a veure la diferència entre el que ell vol, el que vol el director i el que realment està escrit a la pàgina. Per guiar l'actor, pots fer servir frases com ara: «Aquesta és una observació útil, però què creiem que Txèkhov ens està dient aquí, realment?» Si estàs fent una peça de creació no basada en un text, fes servir el guió o les idees sobre les quals esteu treballant com a mediadores.

5. No culpis automàticament l'actor si una cosa surt malament

Si hi ha qualsevol problema en un exercici, en una improvisació o en l'assaig d'una escena, no en facis culpable immediatament l'actor —ni en veu alta ni dins teu. Al contrari, assumeix que és culpa teva. Atura't i pensa bé què ha passat. Pregunta't si alguna cosa del que has dit no ha estat prou clara. Per exemple, potser has donat les instruccions massa ràpid, de manera que l'interpret no ha entès què volies. O potser has parlat de manera massa abstracta, i no ha sabut com traduir les teves idees en res concret. Demana't si el moment en què has donat les indicacions ha fet difícil que l'actor o actriu les pogués executar. Potser has donat la indicació a l'últim minut i l'interpret no ha tingut temps de fer-se'n càrrec. Pregunta't si el teu estat d'ànim o la teva preocupació per altres coses pot haver interferit en com has donat les notes a la companyia. Potser t'estaves preocupant per un tema presupostari mentre els deies què volies que fessin, de tal manera que han respost més a la teva actitud preocupada que no a allò que els has dit. Quan hakis identificat la possible causa del problema, dona noves indicacions i torna a provar l'escena o la improvisació. En la majoria de casos, la nova indicació solucionarà el problema, o com a mínim començarà a resoldre'l.

6. Disculpa't sempre que cometis un error

D'errors de direcció, se'n fan de tota mena i de tota mida. Per exemple, pot ser que hakis donat una nota poc clara, que confon el que l'actor estava fent, o que hakis convocat algú per assajar una escena però l'horari previst no s'hagi pogut complir i aquesta persona s'hagi quedat tot l'assaig asseguda, amb els braços creuats. Si comets un error,

disculpa't immediatament, amb una disculpa senzilla i breu, i continua endavant. No tinguis la temptació d'amagar un error, per vergonya o per orgull. Si ho fas, els actors seguiran aquest camí i es generarà un ambient de treball poc saludable, en què tothom malbaratarà l'energia fent veure que té raó. Per altra banda, no t'estiguis disculpant contínuament per errors minúsculs dels quals només t'adones tu. Els actors pensaran que ets una persona insegura.

7. No agafis ningú com a ase dels cops

No agafis ningú com a ase dels cops. Això pot començar el primer dia d'assaig o bé pot anar-se establint subtilment al llarg del procés. Pot ser que t'adonis que ho fas o podria passar que ho estiguessis fent sense ser-ne conscient fins que algú t'ho assenyala. Sovint els qui es converteixen en ases dels cops són els ajudants de direcció, els regidors, o bé intèrprets que fan papers petits. Tan bon punt tractes malament algú, poses en qüestió el respecte que et té tothom a la sala d'assaig. I també generes un clima de por. Els actors comencen a tómer que et giris en contra seva de la mateixa manera. En conseqüència, deixaran d'oferir-te el millor de la seva creativitat.

Si deixes que qualsevol emoció negativa et trasbalsi fortament —fins i tot si és justificada—, inquietaràs els actors. Les emocions negatives inclouen la ràbia, la frustració i la desesperació. Aquestes emocions afecten la teva capacitat de valoració; és difícil veure les coses o parlar-ne clarament. Si sents que una emoció així t'està posseint, proposa una pausa. Domina l'emoció, i a continuació reprèn la feina. Si experimentes sovint aquesta mateixa emoció negativa, treballa-la pel teu compte, fora de la sala d'assaig. Descobreix què és el que causa aquesta emoció reiterada i llavors, quan reconeguis els primers senyals que indiquen que apareix, aprèn a inhibir-la.

8. No posis pressió temporal sobre els actors i no perdís el temps

Mai donis a l'actor la impressió que no hi ha temps o bé que hi ha molt poc temps, fins i tot encara que realment sigui així. Els períodes d'assaig molt reduïts, especialment, creen molta angoixa pel poc temps, i això porta el director a dir coses com «Només tenim quatre

setmanes, de manera que haurem de treballar molt de pressa». Això fa sentir als intèrprets que no hi ha temps per construir res de veritat o per experimentar. Els posa sota pressió i fa que només pensin en el resultat. Agafen dreceres i perden confiança en els passos del procés. No facis extensiva als altres la teva l'angoixa pel temps. Encara't frontalment amb qualsevol intèrpret que malbarati el temps i parla-li amb discreció en una pausa o al final de l'assaig. Assenyala el que està fent —per exemple, arribar sempre tard després de la pausa del cafè— i l'efecte que això té en tot el grup. Demana-li educadament que deixi de fer-ho. No consentis que ningú perdi el temps. Per altra banda, durant l'assaig no estiguis mirant-te contínuament el rellotge. Millor, demana a regidoria que posi un rellotge en una paret, en una posició que puguis mirar fàcilment sense que ningú se n'adoni. Pots mantenir una estricta atenció sobre el temps sense que tothom es vegi afectat per l'angoixa per la falta de temps.

No perdis tu el temps. Quan estàs començant a dirigir és fàcil malbaratar un temps molt valuós explicant les teves idees o justificant el teu procediment. Potser demanes a la companyia fer un exercici i després et passes deu minuts explicant el pensament que hi ha darrere l'exercici. Aquests deu minuts d'explicació són un senyal d'angoixa per la teva falta d'experiència. En lloc d'això, demana simplement a la companyia que faci l'exercici. Si algú qüestiona la idea que hi ha darrere de l'exercici, suggereix-li fermament que primer faci la tasca i vegi si el mateix fet de dur-la a terme resol la seva preocupació. Nou de cada deu vegades, fer l'exercici aclarirà la qüestió. Si no és així, explica-ho de la manera més senzilla i breu possible quan l'exercici ja s'hagi acabat.

Si tens un període d'assaig breu, estudia tots els aspectes de la teva manera de dirigir i processa'ls des d'un punt de vista temporal. Observa si hi ha alguns passos que puguis reduir o suprimir, o territoris dèbils que puguis reforçar per tal de ser més eficient i flexible en l'ús del temps. Això farà que estalviïs temps sense que els intèrprets ni tan sols sàpiguen que te'n preocupes. Una vegada més, no estiguis mirant contínuament el rellotge durant l'assaig. En lloc d'això, posa un rellotge en una paret, tal com hem explicat abans.

9. Para atenció al «pensament sobre el públic» dels actors

Evidentment, tant qui dirigeix com qui actua ha de tenir al cap molts pensaments sobre el públic; tota la feina que fan és per al públic. Però hi ha pensaments sobre el públic que són útils per als actors i pensaments que no ho són. Pensaments útils són: «Vull que el personatge, en aquesta situació, sigui clar per al públic», o bé «Els espectadors són com mosques a la paret».¹² Els pensaments que els són menys útils són aquells que interfereixen en la seva interpretació dels personatges en una situació determinada, i poden distorsionar o convertir en confús el que estan fent. Per exemple, un actor pot pensar: «Vull impressionar el públic», i això el pot portar a alentar de manera poc natural el que està fent i afegir-hi algunes floritures vocals. O pot recol·locar-se a l'escenari perquè el vegi tothom o apujar el volum de la veu de manera poc realista. A l'extrem oposat, un actor que pensi «Estic avorrint el públic» accelerarà de manera artificial allò que està fent. És possible que la presència del públic espanti aquests actors o els faci jutjar-se a si mateixos. No podran controlar el que estan fent i els tremolaran les mans. Totes aquestes respostes generen un material físic i vocal que no pertany a la situació en la qual es troba el personatge. Aquest material afegit confon el públic.

Aprèn a distingir entre les accions o gestos que posen en evidència un actor que interpreta un personatge en una situació i els que posen en evidència un actor que es jutja a si mateix en un escenari. Per exemple, un actor que s'està jutjant a si mateix pot passar-se contínuament el dit per sota el nas, posar-se la mà sobre la boca quan parla, o passar-se la mà pels cabells tota l'estona. Aquests petits tics físics no són una expressió del personatge que estan interpretant. D'entrada, no assenyalis aquestes accions o gestos d'autoconsciència

12. A falta d'un equivalent genuí en català, m'ha semblat oportú traduir literalment aquesta expressió, *flies on the wall*, que en anglès designa la persona que assisteix a un esdeveniment sense ser vista ni resultar significativa de cap manera, com si fos una mosca a la paret. També s'anomena així un cert tipus de cinema documental que vol mostrar una realitat determinada sense interferir en el seu desenvolupament.

directament a l'actor. En lloc d'això, continua donant-li indicacions sobre aspectes com el temps, el lloc o bé les relacions. Aquestes indicacions haurien d'immergir l'actor en l'acció i els gestos d'autoconsciència haurien de desaparèixer lentament. Si amb el pas del temps no aconsegueixes eliminar aquesta consciència, fes-li observar a l'actor els moments en què els pensaments sobre el públic no l'estan ajudant, i demana-li que abaixi el volum d'aquests pensaments.

10. Mantingues ben clars els límits entre la vida privada dels actors i la feina

Anima els actors a establir límits clars entre la seva vida privada i la seva feina. Els actors sovint es remetent a esdeveniments personals de la seva vida per construir aspectes dels seus personatges, tant si els ho demanes com si no. Si t'adones que ho estan fent i resulta útil per a l'obra, no furguis en els esdeveniments personals que alimenten les seves decisions. Si un actor comença a fer servir la sala d'assaig com un espai terapèutic, troba la manera d'aturar-ho tan aviat com te n'adonis. Pots parlar directament amb ell sobre aquest problema, o bé recórrer al concepte de les afinitats o impressions per fer que deixi d'imposar emocions inapropiades al personatge provinents de la seva vida privada. Si un actor comença a parlar-te de la seva vida personal, conclou la conversa tan aviat com puguis (tret que sigui una preocupació seriosa que pugui afectar la seva capacitat per fer la feina, com ara la malaltia mortal d'una persona estimada). Recorda que tu no tens formació de terapeuta i que ràpidament pots sentir-te fora de lloc. Recorda també que dirigir consisteix a fer obres de teatre que resultin clares, no a ocupar-se dels problemes personals dels actors. Si fas vida social amb la companyia, mantingues els límits clars. No beguis massa i no abaixis la guàrdia i revelis informació personal que pugui fer confusa la seva relació amb tu.

11. Evita les indicacions d'última hora

Has donat als actors cinc coses que vols que interpretin i els has suggerit que es prenguin uns minuts per digerir aquestes indicacions. Ara estan a punt per practicar l'escena. Estan drets a l'espai, a punt de

començar, i tu t'has assegut, amb la llibreta preparada, per observar la seva feina. I de sobte fas un salt i dius: «Ah, sí, i una altra cosa: sisplau, recordeu-vos de posar èmfasi en l'hora del dia.» Llavors fan l'escena. Aquesta indicació d'última hora desfarà les altres cinc que havies donat, ja que serà la més subratllada, perquè és la que tenen més present a la ment. A més, la interpretaran d'una manera pobra, perquè no els has donat temps per digerir-la plenament. Així doncs, si tens una idea d'última hora, no la diguis just abans d'assajar l'escena. És millor que l'anotis a la llibreta i els la comuniquis la propera vegada que practiqueu l'escena.

12. No perdís els nervis

En qualsevol procés d'assaig hi ha moments en què el director, en privat o en públic, perd els nervis. Per exemple, potser no aconsegueixes immersir correctament un actor en el seu personatge, i comences a sentir que tot aquest esforç serà inútil. Si un actor no se sap bé el text i de sobte sembla impossible que arribi a poder fer el paper, és possible que el primer passi sigui un desastre total, sense cap mena d'estructura o claredat. La manera com gestionis aquests moments delicats determinarà l'èxit de l'espectacle que veurà el públic. O bé t'ensorres o bé controles els nervis amb determinació renovada. Intenta controlar els nervis; si ho fas, serà millor per a tothom relacionat amb l'espectacle. Recorda que com més practiquis el teu ofici, més encert tindràs en aquests moments en què t'exposes a perdre els nervis. Aquest coneixement et permetrà suportar-ho millor.

També hi haurà moments del procés en què la sala d'assaig es convertirà, de manera sobtada i imprevista, en un lloc que et farà por. Això pot passar perquè una relació privada entre dos actors (sobre la qual tu no saps res) explota davant teu, o potser perquè un actor ha estat boicotejant constantment la feina d'un altre. Aquests esdeveniments es caracteritzen pels esclats sobtats d'emoció, normalment agressions o llàgrimes. Sovint l'objectiu és un altre actor, però el director també pot estar en risc. Si això passa, recorda que tu ets la persona que està a càrrec de la situació, i si les coses se surten de mare sovint és bona idea fer una pausa. Assegura't de sortir de la sala d'as-

saig, fer un parell de voltes a l'edifici, pel teu compte o bé amb algú de confiança (com ara algú de l'equip de regidoria o un actor no involucrat directament en la qüestió). Analitza què ha passat i pensa quines són les millors passes per recordar a tothom que hi està implicat que ens trobem en un entorn professional.

SUMARI

1. Conrea la paciència i el pensament a llarg termini.
2. Sigues coherent.
3. No et preocupis per agradar.
4. Fes que el text sigui el mediador de qualsevol conflicte.
5. No culpis automàticament l'actor si una cosa surt malament.
6. Disculpa't sempre que cometis un error.
7. No agafis ningú com a ase dels cops.
8. No posis pressió temporal sobre els actors i no perdis tu el temps.
9. Para atenció al «pensament sobre el públic» dels intèrprets.
10. Mantingues ben clars els límits entre la vida privada dels actors i la feina.
11. Evita les indicacions d'última hora.
12. No perdis els nervis.

Crea el llenguatge del teu procediment

Aquesta manera de treballar utilitza un llenguatge que és molt particular; així doncs, és útil trobar una manera de presentar-lo als actors amb claredat i precisió. I en qualsevol cas, si no fas servir el llenguatge d'aquest procediment, és útil plantejar-te com presentaràs la teva manera de treballar amb els intèrprets. Potser ni tan sols ets conscient que fas servir un vocabulari determinat per parlar sobre la interpretació, de manera que abans de començar els assajos val la pena passar un temps pensant en les paraules que efectivament fas servir i considerant quina és la millor manera de presentar-les a la sala d'assaig.

El millor és presentar als actors el teu llenguatge des del primer

dia d'assaig i mantenir aquest llenguatge fins a l'última funció. Serà un punt de referència estable per als actors i els donarà objectius sòlids cap als quals dirigir-se. Pots presentar-lo fent servir repetidament certes paraules clau en les teves frases o bé amb relació a certs passos del procediment. O bé pots simplement informar-los des del principi que aquestes són les paraules que fas servir per parlar de la feina. Assegura't de donar sempre exemples concrets de què vols dir amb qualsevol de les paraules que presentes. Agafa un exemple de l'obra que esteu treballant o bé de la vida perquè quedi ben clar el que vols dir. Per exemple, quan presentis la paraula «afinitat», tria un personatge per descriure'l. En el personatge d'Arkàdina, per posar un cas, assenyala quatre aspectes clau: és una actriu, és una mare, és una dona enamorada, és una germana. Interpretar una afinitat significaria alimentar un o dos aspectes del personatge i no tots quatre. Tots quatre han d'estar ben situats perquè el personatge funcioni plenament dins de l'obra.

Els actors entraran a la sala d'assaig fent servir molts llenguatges diferents sobre el seu ofici. Aquests llenguatges reflectiran la seva formació i la seva experiència professional. Quan tu els presentis el teu llenguatge (i el procediment que aquest llenguatge descriu), no ho facis de tal manera que suggereixi que aquesta és l'única manera de parlar sobre la interpretació, perquè no ho és. Al contrari, assegura'ls que és un dels molts llenguatges que existeixen, però que aquestes paraules ajudaran tothom a treballar conjuntament, si tothom està d'acord a fer-les servir mentre duri aquest projecte.

Aquí hi ha alguns exemples de les paraules clau que hauries de fer aparèixer a les teves frases des del principi de la feina. Fes servir la paraula «afinitats» per ajudar l'intèrpret a mirar objectivament el personatge. Sempre que hi hagi desacord o confusió, anima l'intèrpret a llegir el text atentament per detectar la «impressió» que dona l'autora o autor. Adverteix els actors contra la tendència a ser reduccionistes respecte als seus personatges o els dels altres. (Ser «reduccionista» significa fer judicis de valor superficials i fàcils sobre el personatge, basats en una lectura simplista de l'escena.) Per exemple, a *La gavi-
na* una afirmació reduccionista seria «Arkàdina és dolenta» o «Nina

és ingènua». Judicis de valor com aquests poden fer que els actors interpretin els seus personatges de manera plana. Introdueix el verb «practicar» per descriure qualsevol feina que es faci sobre les escenes. Pots fer servir aquesta paraula en lloc de «fer» o «assajar», ja que el verb «practicar» posa menys pressió sobre l'interpret per executar l'escena perfectament des de la primera vegada que l'assaja, i encoratja el pensament a llarg termini. Parlar d'imatges del passat i d'imatges del futur ajuda els actors a concretar el passat dels seus personatges i els seus desitjos per al futur. Altres paraules, com «intenció», «esdeveniment», o «temps» i «espai», serà millor introduir-les quan estiguis fent comentaris de valoració dels primers exercicis actorals; en parlaré al capítol 10.

Recorda també que no cal que utilitzis els termes que es proposen en aquest llibre per fer servir les eines que s'hi descriuen. Per alguns intèrprets, les paraules «intenció» o «esdeveniment» són poc engrescadores. Els fan sentir com si fossin espècimens científics en un laboratori; potser aquestes paraules no harmonitzen amb la manera com ells experimenten la conducta humana. Si un actor reacciona fortament en contra d'una paraula, deixa de fer-la servir. Troba una manera més senzilla de descriure allò que vols investigar. En lloc de parlar d'«intenció», pregunta-li: «Què vol el teu personatge?». En lloc de parlar d'«esdeveniment», pregunta-li: «Quan canvien les coses per a tots els personatges?».

A continuació, indica les paraules amb què es valorarà i mesurarà la feina. Per exemple, elimina les paraules «bé», «malament», «correcte» o «incorrecte» del vocabulari de la sala d'assaig. Això són judicis de valor que et poden posicionar d'una manera inapropiada en relació amb l'actor, com si fossis el seu pare o la seva mare, o un àrbitre moral. Substitueix-les per paraules com «clar» i «poc clar», «específic» i «no prou específic», «enfocat» o «borrós». Fes-ho de tal manera que l'elogi més alt que pugui rebre un actor sigui: «Això ha estat molt clar.» Aquestes paraules posicionen el director en un paper molt més proper al d'una persona del públic que veu l'espectacle per primera vegada.

Tingues cura de mantenir un llenguatge proporcionat amb les circumstàncies. L'ús de paraules d'elogi hiperbòliques com ara «ex-

cel·lent» o «meravellós» pot ser contraproduent. Perden valor amb la repetició. Igualment, un vocabulari més sensacionalista, amb paraules com ara «absolutament horrorós» o «un desastre», no ajuden els intèrprets a construir res. De vegades, els directors fan servir aquest llenguatge davant els petits defectes d'una escena. Fer servir paraules així d'enormes per a problemes minúsculs no ajuda ningú a mesurar de manera adequada el que està fent o el que hauria de fer.

Observa atentament com els actors descriuen la seva pròpia feina. Alguns fan servir un llenguatge que els flagel·la o els ridiculitza a ells mateixos. Poden dir coses com ara «Això ha estat una bona merda», o «He fracassat completament en aquesta tasca», o «Em resulta impossible fer aquesta nota que m'has dit». Sempre hi pot haver moments difícils, quan aquestes descripcions són exactes. Però generalment no són adequades ni útils. En aquests casos, informa suaument l'intèrpret que les paraules que ha fet servir no descriuen de manera acurada el que acaba de fer, tal com tu ho has vist. Digues coses com ara: «És interessant que d'això en diguis *una bona merda*. A mi m'ha semblat que has interpretat el temps i l'espai amb molta precisió. Però potser has d'afinar una mica més com intèrpretes la intenció.»

Busca paraules pertinents que descriguin els punts forts i els punts dèbils de la feina que els actors estan fent i així propiciaràs una atmosfera d'assaig més calmada i més mesurada. I si has d'ajustar d'alguna manera el teu llenguatge, sempre pots provar de reduir l'escala de qualsevol problema afegint «una mica», «un pèl», o «lleugerament» a les teves notes.

Finalment, evita les frases fetes que comporten un sentit negatiu. Per exemple, algunes de les expressions relatives al fet de «passar lletra» [en anglès, *text bashing*, que podria tenir una equivalència aproximada en la nostra expressió «*matxacar el text*»] que sovint s'utilitzen per referir-se a l'exercitació de les rèpliques durant el període d'assaig. Fa la impressió que o bé l'actor o bé el text són maltractats d'una manera o altra. Certament, no fa que l'intèrpret tingui la sensació que aquest és un pas més en un procés a través del qual s'immergirà en una situació o en un personatge. En lloc de fer servir aquesta expres-

sió, descriu la tasca real fent servir un llenguatge directe. Digues a la companyia que han de fer una passada o pràctica del text de l'escena.

SUMARI

- Presenta el llenguatge del teu procediment el primer dia d'assaig i mantingues aquest llenguatge fins a l'última funció.
- Fes servir paraules clau de manera sistemàtica en les teves frases, o introdueix-les amb relació a un pas determinat del teu procés de treball, o simplement informa tothom que aquestes són les paraules que fas servir.
- Posa èmfasi en el fet que el teu llenguatge —així com el sistema que descriu— no és l'única manera de parlar sobre com fer teatre. És només un llenguatge que aquesta companyia utilitzarà durant aquest projecte en concret.
- Fes saber als actors quines són les paraules clau que faràs servir per valorar la seva feina.
- Mantingues un llenguatge proporcionat amb les circumstàncies.
- Evita les frases fetes que compartin sentits negatius.

Com plantejar la crítica als actors sobre la seva feina

Aprendre a parlar de manera precisa amb els actors sobre la seva feina és cabdal per a una bona direcció. El primer pas per aconseguir-ho és ser estable en la manera com valores cada exercici actoral, assaig d'escena, passi i funció. Els problemes apareixen quan hi ha una manera de donar notes als intèrprets durant els assaigs; una altra, en un assaig tècnic, i una altra, durant el període de funcions. La relació entre la companyia i la direcció es trenca en els moments en què el llenguatge canvia, perquè l'intèrpret sent que hi ha un canvi sobtat en la manera com li parlen i en allò que el director espera. Recorda també que un llenguatge i uns objectius estables incrementaran l'habilitat autocrítica de l'intèrpret —i, a la llarga, la seva capacitat per autodirigir-se. Això vol dir que els intèrprets es podran passar notes a

si mateixos de manera més precisa, tant individualment com en grup, durant el període de funcions, quan tu no hi siguis.

Aquí tens una llista dels àmbits de la feina dels actors sobre els quals sempre els has de donar notes. No perdís de vista cap d'aquests ingredients en cada pas del procés, des del primer dia d'assaig fins a l'última funció, i la feina es construirà de manera adequada i completa.

Temps

Lloc

Circumstàncies immediates

Esdeveniments

Intencions

Personatge (inclou imatges d'esdeveniments passats, tempo, pensaments sobre si mateix i imatges del futur)

Relacions

Els capítols 10 i 11 t'ensenyaran com treballar de manera pràctica amb els intèrprets cada tasca mencionada en aquesta llista.

Quan estiguis veient la feina dels actors, observa molt atentament el que fan. Això vol dir que has de mirar tot el seu cos, no només la cara. Para atenció a qualsevol petit detall, com un parpelleig, un peu que se sacseja, o com algú s'asseu pesadament a la cadira. Observar amb precisió els detalls físics és una habilitat que pots entrenar. Molta informació sobre coses com el temps, el lloc o els esdeveniments està continguda en una informació física detallada. Si, per exemple, algú té calor, se li faran petits reajustos a la roba o a la seva manera d'estar assegut durant tota l'escena. Si algú acaba de rebre una mala notícia, pot ser que es quedi immòbil uns instants i que després es recolzi amb les mans a la taula per recuperar l'equilibri. També has de posar atenció a allò que els actors diuen i com ho diuen —però recorda que la informació sobre què passa per dins d'algú ve d'una combinació de la seva reacció física i les seves paraules. És molt fàcil concentrar-se a escoltar les paraules i oblidar-se de mirar els cossos.

Valora sempre els actors quan hagin fet qualsevol mena de pràctica interpretativa per a tu, en qualsevol estadi del procés, fins i tot

encara que només sigui una breu nota sobre el temps o l'espai. Dona les notes en frases senzilles i curtes. Per exemple, digues: «La teva intenció no era clara quan has entrat el menjador, fins que no t'has assegut a la cadira», o bé «No m'has donat la impressió que fossin les dotze del migdia i que fes calor durant tota l'escena». Conrea l'especificitat i la concreció. Barreja la crítica amb l'elogi, i viceversa. Per exemple: «Has interpretat molt bé les circumstàncies immediates quan carregaves les maletes, però ho has fet amb menys precisió quan escrivies les etiquetes de l'equipatge.»

No donis una nota si no se t'acut la manera de dir-la de manera breu i concreta. Això és signe que no tens una certesa absoluta del problema de l'actor o de la direcció cap a on el vols portar, o d'allò en què vols que es centri. En aquests casos, torna a observar l'escena i mira si pots aïllar què hauria de fer per millorar la feina.

Tingues tothom en compte i assegura't de donar notes a tots els actors implicats en una escena o convocats a una sessió de notes, encara que a algú només li donis una sola nota. Així tothom sent que la seva feina i la seva contribució són valorades. Si a un o dos actors sempre els fas molts més comentaris que a la resta del grup, adona-te'n. Aquests actors es poden sentir qüestionats o assenyalats, i aquesta sensació pot incapacitar-los per millorar el que estan fent. Corregeix l'equilibri fent-los menys comentaris durant un cert temps. Això pot alleugerir la pressió que senten i pot generar resultats més clars. Una altra opció seria acumular les notes d'una sessió i anar-les donant de manera dosificada a l'actor durant d'un període més llarg de temps.

Valora la seva feina tant si és clara com si no ho és. Quan dirigim, sovint ens concentrem en les coses que no són clares i ens oblidem de fer valoracions sobre tot allò que va bé. Això pot alimentar la inseguretat dels actors, que poden llegir la falta de comentaris positius com un senyal de desaprovació o de mala feina. Quan els valores als actors allò que va bé, recorda'ls per quin motiu la feina ha estat clara. Per exemple, digue'ls que ha estat justament la nova intenció la que ha clarificat allò que estaven fent, o que una imatge més esmolada d'un esdeveniment de la seva història passada és el que ha fet que la feina resultés més clara. Els actors han de poder estar en condicions

de repetir una feina clara. Això ho faran de manera més eficient si tu els recordes què és el que ha causat la claredat, en lloc de descriure'ls quin aspecte tenia el resultat de la seva actuació. Però en cap cas no donis una confiança falsa fent comentaris positius sobre una feina que no estigui encaminada en la direcció correcta.

Valora la seva feina sempre obertament, amb tot el grup, i no en un racó de la sala, de manera individual. Així tothom sent totes les notes i ningú es pot sentir desubicat per una nova proposta interpretativa d'un company o companya. Aquesta obertura també elimina el favoritisme i la jerarquia, ja que es veu que tractes tothom de la mateixa manera. També val la pena recordar que, si dones notes individualment, un actor pot esquivar la teva nota i assenyalar acusadorament algú altre. Pot dir: «No puc fer això que em demanes perquè l'actor X no està interpretant la seva intenció.» O bé l'actor pot fer servir la situació en què esteu a soles per parlar llargament de problemes personals de la seva vida, situant-te a tu en una relació terapèutica inadequada. Es poden donar alguns moments molt excepcionals en què pots haver de trencar aquesta norma i parlar amb un actor fora del grup —per exemple, si algú realment té grans dificultats per entendre una indicació o necessita treballar de manera especial sobre una nota que se li resisteix. Si aquest és el cas, reserva un temps per parlar-hi de manera privada i assegura't que la conversa sigui eficient i breu, i dintre de l'horari d'assaig.

Els actors reben les notes o indicacions de maneres molt diverses. Alguns les reben ràpidament, sense dir res. Altres necessiten parlar llargament amb tu per comprendre exactament què els vols dir. Sigues pacient. Una nota no serveix per a res si l'actor no la comprèn i no la paeix. De vegades, parlar sobre una nota és simplement la manera que té aquell actor de digerir-la correctament, de manera que no creguis que la conversa implica necessàriament un desacord.

Si un actor està clarament en desacord amb la teva valoració, posala en qüestió. Torna't a mirar l'escena o l'exercici i observa si has fet un error de diagnosi. Si és així, simplement has de reconèixer l'equivocació. Si no és així, torna a estudiar el problema. Si t'adones que la resistència de l'actor a la teva nota és deguda al desig d'interpretar una altra cosa diferent del text, torna-li a donar la nota, explicant que

t'has mirat l'escena amb més atenció i sents que aquesta nota ajudarà. O bé pots buscar una manera diferent de donar la mateixa nota. Si has donat una nota i l'actor et diu que ja ho ha fet, demana-li que ho repeteixi, però interpretant-la més intensament. O digue-li que observaràs aquest «punt» amb més atenció perquè et vols assegurar de no haver comès un error.

L'estona que requereix fer-los comentaris canvia en les diverses fases del procés. Per exemple, després d'un dels primers assajos d'una escena no hauries de passar més de deu minuts donant notes. Però després d'un passi et pots passar entre una hora i dues hores i mitja en una sessió de notes. Als capítols 11 i 13 parlo específicament sobre com conduir una sessió de notes després de passar tota l'obra a la sala d'assaig o després d'una funció amb públic, al teatre. També parlo sobre l'efecte de la funció imminent sobre la capacitat dels actors de rebre notes en aquell moment.

Busca una manera eficient d'escriure les notes i assegura't que cada nota que escriguis sigui llegible. Accepta el fet que et perdràs algunes coses de l'acció perquè estaràs prenent notes. També has d'acceptar que el mateix fet que tu estiguis prenent notes serà captat pel radar dels actors i que a alguns d'ells els afectarà el moviment del teu bolígraf escrivint, per més immersos que estiguin en la situació. Si et preocupa no interrompre la seva feina escrivint una nota en el moment que la veus clara, practica la capacitat de retenir les notes al cap fins que arribi un moment millor per escriure-les. Desenvolupa un sistema abreujat per no haver d'escriure moltes paraules per cada nota. Jo faig servir la lletra *d* amb un cercle al voltant \textcircled{D} per marcar una nota de disseny, la lletra *p* amb un cercle al voltant \textcircled{P} per indicar un pensament, la lletra *i* amb un cercle al voltant \textcircled{I} per indicar una intenció, la lletra *b* amb un cercle al voltant \textcircled{B} per indicar «biografia», etcètera. No descriguis en detall el problema que estàs veient. La nota és un petit *aide-mémoire* per recordar-te el problema quan tornis a llegir les notes. Recorda: mai no donis una nota si no pots desxifrar el que has escrit a mà; en lloc d'això, posa-hi un interrogant al costat i continua endavant. Al final del dia, revisa el que has escrit per veure si ho pots desxifrar.

Es triga molt a aprendre a passar bé les notes als actors i a fer-los comentaris de manera eficient. Practica aquesta habilitat prenent notes sobre la feina dels actors en altres espectacles que vegis. Agafa un o dos temes de la llista que hi havia al principi d'aquesta secció i mira espectacles tenint aquests temes al cap. Pren notes mentals o literals com una manera de reforçar els teus músculs directors. Això també t'ajudarà a deixar de caure en judicis de valor fàcils sobre la feina d'altres directores i directors. En canvi, seràs capaç d'assenyalar amb precisió on són els punts forts i els punts febles d'aquella direcció o interpretació, cosa que millorarà les teves pròpies habilitats.

SUMARI

- Sigues estable en la manera de donar les notes al llarg de tots els assaigs i les funcions de l'espectacle.
- Tingues una llista fixa dels objectius sobre els quals prens notes, que no canviï al llarg de tot el procés.
- Fes una valoració als actors sobre qualsevol feina pràctica que facin per a tu.
- Dona les notes en un llenguatge senzill i concret.
- Barreja la crítica amb l'elogi.
- No donis una nota si no se t'acut una manera clara i concreta de fer-ho.
- Tingues tothom en compte a l'hora de fer valoracions.
- Dona notes als actors també quan la feina que fan és clara.
- Dona notes obertament amb tot el grup i assegura't de fer valoracions a tothom que hi estigui implicat.
- Comprèn que els actors necessiten digerir les notes de maneres molt diverses.
- Si un intèrpret està en desacord amb una nota, posa-la en qüestió i estudia l'escena per veure si has comès algun error.
- Assumeix que fer valoracions pren diferents quantitats de temps en els diversos estadis del procés.
- Troba una manera eficient de prendre notes a la teva llibreta.
- Practica la presa de notes fent-ho també en espectacles d'altres directores i directors.

Com estar a la sala d'assaig

Molts directors i directores no són conscients de l'impacte que té sobre els intèrprets la seva manera d'estar asseguts o tot allò que fan a la sala d'assaig. Per exemple, alguns directors s'asseuen en una cadira amb tot el cos tirat enrere i els braços creuats. Això als intèrprets els dona la impressió que estan jutjant la seva feina o que s'estan avorrint. D'altres tiren el cos endavant, amb les cames creuades i amb una cama sacsejant-se amunt i avall. Això fa que els actors pensin que estan tensos i nerviosos. D'altres encara miren contínuament al rellotge, cosa que transmet als intèrprets la sensació que tenen molt poc temps per assajar, o bé que el director s'avorreix. Cap d'aquests directors vol donar cap d'aquestes impressions que hem descrit, i els faria molta vergonya si algú els ho digués així. Però la veritat és que totes aquestes posicions i aquestes activitats físiques afecten la manera de treballar dels actors.

Fixa't en la manera com et comportes quan observes com actuen els intèrprets i demana't si la teva manera de seure contribueix a fer que puguin treballar bé. Si no és així, esmena la teva posició i observa si això causa alguna diferència en la concentració o en l'eficiència dels actors.

SUMARI

- A la sala d'assaig, seu d'una manera que faci sentir als intèrprets que t'interessa la seva feina.
- Observa com seus i pregunta't si contribueix a la bona feina dels actors.

Presentació del text a la companyia

Idealment, els actors han de tenir el text sobre el qual vols que treballin abans del primer dia d'assaig. Si has preparat una versió del text per als actors (tal com es descriu al capítol 4), assegura't que sigui

aquesta la que es fa circular abans dels assaigs, de manera que tothom treballi sobre el mateix document.

Quan us assegueu per primera vegada a llegir l'obra, explica les raons dels talls que hagi pogut fer en les acotacions i suggereix amb fermesa que els actors els acceptin i no perdin temps comparant l'obra amb altres versions del text publicat o amb altres traduccions. Per la meua experiència, és millor que el text sigui un ingredient fix i estable a la sala d'assaig. De vegades es pot perdre un temps molt valuós comparant versions o traduccions, amb un resultat molt poc útil. Això és especialment important si no tens un període d'assaig llarg.

Durant el procés d'assaig, fes canvis o talls al text només quan sigui absolutament imprescindible; per exemple, si la història no és clara o l'estructura global no funciona. Redueix els talls al mínim i tria amb cura el moment de comunicar-los. Els talls en un mal moment poden desestabilitzar els actors i fer que la seva feina s'empebreixi. Intenta esperar fins que la seva feina comenci a trepitjar terra ferma abans de fer talls, i intenta fer-los tots alhora, una única vegada, neta i directa. A partir d'aquí, ceneix-te als talls i continua endavant. Evita la situació d'estar fent talls cada dia, durant els assaigs: això impedirà que els actors puguin construir feina sòlida o perdurable. Recorda que ara mateix estic parlant de maneres d'acostar-te al text d'autors ja morts; la presentació del text d'un autor viu requereix un tractament molt diferent.

SUMARI

- El primer dia d'assaig, explica la raó que hi ha darrere els canvis que s'han fet sobre el text original però deixa clar que el text repartit ara és un element no negociable del procés.
- Fes canvis o talls al text només quan sigui absolutament necessari.
- Fes talls en una única retallada, ja ben avançat el procés, quan la feina dels intèrprets ja trepitgi terra ferma.

El primer dia d'assaig

En un primer dia, el més important és saber gestionar les pors de cadascú de manera eficient, per tal que tothom pugui aprofitar un dia de feina real i útil. Si algú té por, no registra la informació ni respon de manera precisa a les tasques proposades, o sigui que val la pena tenir en compte el que pots fer per tal de reduir la por. La lectura formal del text davant d'un públic de convidats forma part del que és habitual en molts primers dies d'assaig i pot ser absolutament terrorífica per a certs actors —alguns es posen a llegir en veu molt baixa, paralitzats, de cara al seu cafè en got de plàstic, mentre d'altres construeixen interpretacions molt elaborades i tòpiques que després els pot ser difícil deixar enrere.

Per la meua experiència, la lectura completa no és útil el primer dia; jo en canvi suggeriria muntar un dia amb una sèrie de passos senzills i relaxants en els quals ningú es troba sota el focus. No confonguis això amb un permís per malgastar un dia d'assaig. És perfectament possible tractar el primer dia com un dia de feina real i fer feina creativa, mentre alhora es domina la por. A continuació proposo alguns suggeriments sobre les coses útils que es poden fer en un primer dia d'assaig.

Comença explicant als actors què penses fer durant el dia, de manera que tinguin un pla de treball al cap. Digue'ls concretament que no es farà una lectura de l'obra. Després fes una sessió de moviment suau, ja que els exercicis físics poden relaxar la tensió que la por provoca en el cos. Si tens una persona encarregada del moviment, ella pot guiar aquesta feina, o pots donar uns vint minuts als actors perquè s'escalfin pel seu compte. Just després d'aquest escalfament, fes algun treball físic que es relacioni amb l'espectacle i que faci treballar els actors i actrius per parelles o bé tothom en grup.

Mentre treballàvem en *La gavina* i *Les tres germanes*, la companyia va aprendre dos balls de societat: el vals i el tango. Això va servir per trencar el gel entre les persones i també va significar que es posaven a treballar conjuntament en alguna cosa que serviria per a l'espectacle. De tota manera, si faran treball de moviment, recorda avisar els actors abans de l'assaig perquè portin la roba adequada. Com que a algunes actrius i actors els agrada canviar-se de roba per

fer el treball físic, assegura't que s'hagi preparat un espai amb aquest propòsit. No donis per fet que homes i dones estaran a gust en un mateix espai compartit.

Llegiu l'obra tots conjuntament, però sense que cada intèrpret llegeixi la seva part. Aneu passant el torn fent un cercle on cada persona llegeix una rèplica. Assegura't que es llegeixin les acotacions i tots els adjectius que estiguin entre parèntesis o claudàtors. Anima els actors a llegir el text prioritzant-ne només el sentit, i insisteix que no cal fer cap mena d'actuació. Tu, el regidor i altres membres de l'equip artístic també podeu prendre part en aquesta lectura; això crearà un vincle entre totes les persones que treballen en el projecte. Així és com aniria la lectura si hi hagués deu persones llegint la primera escena de *La gavina*.

Persona 1: Llegeix la llista de personatges.

Persona 2: *Una part del parc de la finca de Sorin. Un ample camí arbrat que porta —des del públic cap al fons de l'escenari— en direcció al llac. Està tapat per un escenari de fortuna preparat per a un espectacle d'aficionats, de manera que el llac no es veu gens. A l'esquerra i la dreta del teulat, matolls. Unes quantes cadires, una taula.*

Persona 3: *S'acaba de pondre el sol. Dalt de l'escenari, rere el teló tancat, Iàkov i els altres mossos. Se senten estossecs i cops de martell. Maixa i Medvedenko venen per l'esquerra tornant de passejar.*

Persona 4: *Com és que sempre va vestida de negra?*

Persona 5: *Porto dol per la meva vida. No soc feliç.*

Persona 6: *Per què? (Pensatiu.) No ho entenc... Està bé de salut, el seu pare, encara que no sigui gaire ric, viu sense noses. La meva vida és molt més difícil que la seva. Jo només cobro vint-i-tres rubles al mes, i encara me'n descompten els diners de la jubilació, i malgrat això no porto pas dol.*

Persona 7: (S'asseuen.)

Persona 8: *No és qüestió de diners. Els pobres també poden ser feliços.*

Persona 9: *En teoria, vostè té raó. Però a la pràctica passa això: som jo, més la meva mare, més dues germanes i el meu germà petit, i*

només hi ha vint-i-tres rubles de paga. I hem de menjar i de beure, no? Bé que necessitem te i sucre, oi? I tabac, no? Doncs fes-t'ho com puguis.

Persona 10: (Mira cap a l'escenari) *La funció començarà aviat.*

Quan ja hagueu llegit tota l'obra, divideix la companyia en petits grups i dona una tasca específica a cada grup. Treballar en petits grups ajuda la gent a conèixer-se, i comencen a descobrir com poden treballar junts. Per exemple, pots demanar a un grup que reculli informació sobre un determinat cercle d'espai (tal com es descriu al capítol 10). Finalment, pots conduir una breu sessió sobre l'autor. Exposa tres o quatre fets essencials de la seva vida que hakis preparat prèviament (capítol 3) i comenteu de quina manera aporten llum sobre l'obra. Recorda que aquest exercici s'ha de conduir d'una altra manera si es tracta d'un autor viu.

Al final del dia, encarrega a la companyia una tasca de recerca senzilla per a l'endemà. Per exemple, demana'ls que busquin tres fets sobre el temps en què està situada l'obra. Amb *La gavina*, jo vaig demanar als actors que busquessin tres fets sobre Rússia a finals dels anys 1890. Amb l'obra de Martin Crimp *El camp* vaig demanar a la companyia que busquessin tres fets sobre la professió mèdica entorn de l'any 2000. Quan encarreguis aquesta tasca, posa un exemple del tipus de resultat que vols. Deures com aquests són una manera útil d'ajudar els actors a pensar en la direcció adequada sobre la seva feina fora de la sala d'assaig. Fora de la sala d'assaig, els intèrprets sempre pensen en la seva feina, i de vegades ho fan d'una manera que no resulta útil. Per exemple, es poden preocupar per un petit moment de l'acció o bé per la seva capacitat per fer el projecte sencer. Donar-los tasques clares per fer a casa és una manera d'omplir-los el cap amb pensaments que siguin útils per a allò que han de fer. De tota manera, fes servir la paraula «deures» amb cautela. Alguns actors tenen associacions negatives amb aquesta paraula, a causa d'experiències poc agradables en els anys d'escola. Fes servir la paraula amb lleugeresa o bé, si la gent hi reacciona fortament en contra, troba una altra manera de dir-ho.

Els directors també han d'haver-se-les amb els efectes de la por del primer dia. La por pot fer que parlis més de pressa del compte; aquesta acceleració del pensament i de les paraules comporta que allò que diràs no serà cent per cent clar. Això pot confondre els actors. La por pot fer que els teus pensaments es desordenin, o et pots trobar parlant massa. Els teus intents d'amagar la por poden generar futurs problemes; per exemple, pot ser que no t'adonis de la reacció dels altres a les coses que estàs dient.

Una vegada, durant un taller, una jove directora em va descriure com ella gestionava la por del primer dia d'assaig. Va dir que mirava de donar la impressió de ser molt organitzada i eficient. Vaig demanar-li que ens mostrés com ho feia, amb la resta del grup fent d'actrius i actors. La impressió que donava era de ser agressiva i desagradable. Ella no n'era conscient i li va saber molt greu adonar-se'n. La por també pot fer que oblidis coses realment molt senzilles i importants, com el nom de les persones. De manera que val la pena planificar bé el dia per poder gestionar la pròpia por.

En primer lloc, fes servir només exercicis o propostes que hagin preparat atentament, de manera que en tinguis clar el resultat. En segon lloc, estableix un equilibri entre les tasques en què tu guies el grup i les tasques en què els actors treballen pel seu compte. Això et donarà moments de respir durant el dia, per recuperar la calma. Finalment, hi ha algunes tasques que no es poden evitar, com ara presentar la gent entre si, de manera que val la pena pensar-hi bé la nit abans.

La majoria de teatres voldran que hi hagi un moment en què la companyia, la regidoria i l'equip artístic pugui trobar-se amb el personal artístic i administratiu que treballa al mateix edifici. Aquesta trobada és realment molt important, ja que permet que la resta de gent que treballa al teatre conegui els actors i que aquests coneguin les cares i les feines de la gent que es trobaran pels diversos passadissos del teatre. Si pots, mira d'evitar fer-ho el primer dia (i en especial, evita començar el dia amb aquesta trobada). La por es pot multiplicar per deu en una situació social tensa com aquesta. És millor preveure-la per al final del dia o bé, idealment, per a un parell de dies més tard.

Així, tota la gent directament implicada en el procés d'assaig ja s'ha conegut una mica abans de conèixer tota la resta de gent de l'edifici o de l'organització o de l'equip de producció.

Totes aquestes idees per organitzar el primer dia es poden dur a terme en la majoria d'entorns, però hi haurà casos en què hauràs de fer coses com una lectura, una salutació formal o presentar la maqueta el primer dia. Això pot passar perquè treballes per a un teatre comercial o perquè la direcció artística del teatre se'n va de vacances i només pot fer la salutació formal el primer dia. Recorda situar aquests esdeveniments amb sensibilitat i amb una bona comprensió de la por que tothom experimenta el primer dia. Organitza la lectura de manera que la companyia i la gent que escolta estiguin tots asseguts al voltant d'una taula, i no en una situació amb més pressió, amb els actors en un costat de la sala i el «públic» a l'altre. Després, demana a la companyia que llegeixin prioritzant el sentit i recorda'ls que en cap cas tenen cap obligació d'actuar. Això reduirà la por i calmarà qualsevol tendència a donar-li la forma d'una interpretació acabada.

SUMARI

- Adona't que la por és el més gran obstacle sobre el qual cal treballar el primer dia d'assaig.
- No facis una primera lectura formal.
- Fes servir només exercicis que hagi preparat bé abans.
- Comença el dia amb treball de moviment.
- Segueix amb alguna feina física que tingui relació amb l'espectacle i que agrupi els intèrprets per parelles o amb tot el grup.
- Llegiu l'obra junts, sense que ningú llegeixi el seu paper.
- Divideix la companyia en grups petits amb tasques específiques, ja que treballar en petits equips ajuda la gent a conèixer-se.
- Condueix una breu sessió sobre l'autora o autor.
- Proposa una tasca de recerca senzilla per fer a casa per l'endemà.
- Deixa la sessió de presentacions per al final del primer dia o per més endavant durant la setmana.

- No et preocupis si se't demana de fer coses com ara una lectura formal el primer dia, però tingues sensibilitat i pensa en la manera com es disposa, tenint en compte la por que tothom experimenta el primer dia d'assaig.

Presentació de la maqueta

L'objectiu principal d'ensenyar la maqueta als actors és gravar-los una imatge clara a la imaginació dels llocs on succeirà l'acció de l'obra. Dona temps a la companyia per entendre bé el que estan veient i per fer totes les preguntes que tinguin. Recorda que probablement la següent vegada que veuran l'espai serà ja al teatre, de manera que si vols fer la presentació de la maqueta massa ràpid pot ser que no tinguin temps de formar-se una imatge de l'entorn que alimenti la seva feina als assaigs. Això pot generar problemes quan entreu al teatre, ja que hi haurà una distància entre el que s'hauran estat imaginant a la sala d'assaig i l'espai on es trobaran immersos físicament. Aquesta distància pot fer que als actors els resulti molt més difícil creure en les seves accions en aquesta fase crítica del procés. Per això mateix, no ensenyis la maqueta el primer dia, ja que la capacitat dels actors també estarà restringida per la por que tendeix a acompanyar el principi del període d'assaig.

Una vegada, durant l'última setmana d'assaig, vaig tenir una conversa molt estranya amb un actor que no tenia ni idea de com era el disseny de l'espai de l'última escena de l'obra. Jo estava desconcertada perquè ell havia vist la maqueta el primer dia d'assaig, cinc setmanes enrere. Li vaig dir: «Però sens dubte vas veure que era així, a la maqueta, oi?» Ell va contestar: «Per la meua banda, també podria haver estat un rasquet rosa brillant amb un mànec lila. Tenia massa por per adonar-me de res. Tot el dia el recordo borrós.» Em vaig adonar que és millor ensenyar la maqueta el segon o tercer dia d'assaig.

Assegura't de parlar amb l'escenògraf sobre com s'ensenyarà la maqueta, ja que també per a ell pot ser una experiència molt enervant. La millor manera d'alleugerir aquesta pressió pot ser una presenta-

ció conjunta, en la qual escenografia i direcció expliquin la proposta conjuntament.

La presentació de la maqueta també es pot fer servir per donar una imatge de com serà l'espectacle a les persones que treballen en la seva producció. Si pots, fes aquesta presentació separada de la que faràs als actors, ja que aquestes dues presentacions tenen objectius molt diferents.

En alguns casos, no tindràs una maqueta per ensenyar, sigui perquè es tracta d'un procés de creació encara obert o perquè no hi ha diners per fer-la. Si és així, busca una manera d'articular la imatge que tens al cap sobre l'aspecte dels llocs on succeeix l'acció, fent servir fotografies o reproduccions de pintures, fins i tot encara que aquestes imatges només acabin sent intuïcions del resultat final.

SUMARI

- Dona temps als intèrprets per entendre la maqueta i fer preguntes.
- No ensenyis la maqueta el primer dia d'assaig, ja que la por farà que alguns actors no l'entenguin en absolut.
- Parla amb l'escenògraf sobre la millor manera de presentar-la.
- No combinis la presentació de la maqueta als actors amb la presentació per a la gent del teatre que també treballarà en l'espectacle, però no en els assaigs.
- Si no tens maqueta, intenta ensenyar alguna informació visual que indiqui la direcció en la qual vols anar.

Introducció del so, el vestuari, la utilleria, els mobles, els llums i els elements escènics al procés d'assaig

Tant si treballes en una institució gran i subvencionada com en un petit teatre independent, tindràs menys temps per assajar tènicament al teatre que per treballar a la sala d'assaig. Evidentment, aquest no és el cas en alguns països europeus com ara Suècia o Alemanya, però a la Gran Bretanya i als Estats Units això és el més habitual. Això fa que

tothom tingui molta pressió per fer els assajos tècnics increïblement de pressa i de manera eficient. Els actors, en concret, han d'integrar molts nous ingredients —llums, so, escenografia, vestuari, etc.— en un període molt curt de temps. Tota aquesta nova informació pot desbordar els intèrprets i desdibuixar la feina que han estat construint curosament durant el procés d'assaig. Introdueix tants d'aquests ingredients com sigui possible a la sala d'assaig, al més aviat possible, ja que això facilitarà la transició cap al teatre. També t'estalviarà temps en els assaigs tècnics per poder-te concentrar en aquells elements que simplement és impossible tenir a la sala d'assaig (com ara una il·luminació complexa o una escenografia gran), o fins i tot en coses senzilles (com una màquina de vent o un efecte de flames).

Els efectes de so, especialment els efectes abstractes, poden confondre els actors si no els has integrat durant els assaigs, de manera que és molt útil introduir-los en algun moment del procés d'assaig. Pots plantejar-te, per exemple, tenir una taula de so i un tècnic a la sala d'assaig durant l'última setmana, aproximadament, i fer sonar tots els efectes de so mentre els actors assagen. D'aquesta manera, el so s'integrarà en la seva feina en un ambient més relaxat.

També t'has de plantejar introduir el vestuari i el calçat gradualment durant el procés d'assaig, de manera que els actors practiquin i puguin caminar i moure's amb allò que portaran al teatre. Sempre que sigui possible, assaja amb la utilleria i el mobiliari definitius. Bona part de la utilleria dels assaigs són elements provisionals, i no les peces definitives. És ideal que l'actor pugui practicar tant com sigui possible amb les peces definitives, la utilleria o el mobiliari que acabaran fent servir. Com més ho hagin fet servir en l'ambient calmat de la sala d'assaig, amb més precisió i fluïdesa els podran fer servir en l'ambient del teatre, que té una pressió molt més alta. En tot cas, no hi ha dubte que un element d'utilleria o vestuari provisional és millor que no res.

No intentis penjar barres de llum a la sala d'assaig. La majoria d'assaigs no tenen lloc als teatres on es faran les funcions, ni pots disposar de barres d'il·luminació complexes ni de tècnics de llum. No podràs veure res semblant a una il·luminació definitiva, i els intents

d'aproximar-se a una il·luminació teatral a la sala d'assaig poden confondre els actors.

Recorda que molt poques sales d'assaig tenen bones possibilitats de fer un fosc absolut. Hi ha excepcions a aquesta norma, per exemple quan treballes en espectacles multimèdia complexos, amb projeccions. En aquests casos, necessitaràs que la sala d'assaig funcioni amb unes condicions més properes a les d'un teatre, amb un bon fosc i molts dels llums definitius. Aquesta manera de treballar implica molta planificació i costa molts més diners. Assegura't que has preparat la producció per a aquest cost addicional. A la sala d'assaig és útil, en qualsevol cas, tenir els llums puntuals que finalment estaran integrats a l'escenografia, com ara petites làmpades de tauleta de nit, espelmes, llanternes o llums d'escriptori. Es poden fer servir durant el dia, si es pot fer el fosc, o a la nit. En qualsevol cas, mirar l'acció només amb aquests llums puntuals t'ajudarà a aclarir com il·luminar l'acció i quins llums addicionals haurà d'afegir la persona que faci el disseny de llums quan arribeu al teatre.

És clar que el nivell a què pots arribar amb tot això depèn del pressupost. Alguns dels suggeriments que he fet més amunt poden ser impensables en un teatre alternatiu o en una petita companyia. Ara bé, sempre hi ha coses que pots integrar, i encara que l'únic que aconseguieixis sigui introduir un o dos vestits a la sala d'assaig durant els últims dies, sempre trauràs una mica de pressió de l'assaig tècnic.

Recorda preparar la companyia per a qualsevol cosa que prevegis fer al teatre. Evita sorprendre'ls amb idees completament noves. Si, per exemple, has fet canvis en l'espai escènic o el vestuari després d'haver-los ensenyat la maqueta i els figurins, comparteix els canvis amb els actors a la sala d'assaig. Mira de no permetre que hi hagi un abisme entre la manera com els actors i actrius s'imaginen un vestuari o un espai i la seva aparença real, i evita que descobreixin per primera vegada un gran element escènic nou en un assaig tècnic. En aquell moment del procés, et convé que els actors se sentin forts i calmat, no desconcertats per un canvi inesperat.

SUMARI

- Introdueix tants elements clau com puguis a la sala d'assaig, perquè això facilitarà la transició cap al teatre per als actors.
- Valora l'opció, per exemple, de tenir una taula i un tècnic de so a la sala d'assaig i d'introduir elements de vestuari, calçat, utilleria definitiva, mobiliari i alguns elements escènics.
- No instal·lis una barra d'il·luminació a la sala d'assaig; en lloc d'això, fes servir els llums que estaran integrats a l'escenografia.
- Prepara la companyia per a qualsevol novetat que estiguis pensant introduir en aquests temes abans d'entrar al teatre.

CAPÍTOL 10

Construeix l'univers de l'obra

El procés d'assaig es divideix en dos períodes. En el primer període, treballa amb tota la companyia per construir l'univers de l'obra. Això ocupa més o menys el 40% del temps d'assaig disponible. En el segon període, divideix l'obra en fragments curts i convoca només els actors que actuen a cada fragment. Aquest capítol tracta de com construir l'univers de l'obra i inclou consells sobre les àrees següents:

- Com dividir el dia d'assaig
- Introduir els fets i preguntes
- Recerca
- Espai
- L'autor i el gènere
- Feina pràctica sobre les idees
- Feina pràctica sobre les emocions
- Biografies dels personatges
- Primera feina pràctica sobre els personatges i el tempo dels personatges
- Relacions
- Com proposar improvisacions amb els actors
- Com fer servir exercicis de visualització
- Com fer tot això en un procés d'assaig curt

Aquesta llista dona la impressió que cada fase del procés s'ha de completar abans de passar a la següent, i també que has de tre-

ballar seguint un ordre específic. Cap de les dues coses és completament veritat. Per exemple, pots decidir començar a treballar de manera pràctica sobre les idees mentre encara estàs ocupat amb els fets i preguntes. El final de la recerca pot encavalcar-se amb l'inici de la feina sobre les biografies dels personatges. Segueix el que et dicti la intuïció. Els ingredients que han de seguir un ordre lineal són:

- fets i preguntes sobre els antecedents
- biografies dels personatges
- primera feina pràctica sobre el personatge
- relacions
- improvisacions (esdeveniments del passat, esdeveniment detonador, després circumstàncies immediates)

Aquest capítol t'ensenyarà com utilitzar el material que has preparat amb els actors. Ves amb compte amb la manera com et refereixes a aquesta feina prèvia. Fes-la servir per guiar i concentrar els actors —i no perquè els sembli que no tenen res a afegir-hi. Al contrari, fes-los sentir que estan construint l'univers amb tu i, sempre que sigui possible, empeny-los a descobrir les coses per si mateixos. Per aconseguir-ho, fes preguntes en lloc d'afirmacions. Això serà especialment important quan arribis als personatges.

Com dividir el dia d'assaig

Jo estructuro la jornada d'assaig de manera que inclogui tres ingredients principals: treball de taula sobre l'obra, treball de moviment i exercicis d'interpretació. Evita passar molt temps en una mateixa activitat, especialment amb el treball de taula. Recorda que els actors sempre gaudeixen quan transformen les idees que s'han debatut al voltant d'una taula en feina pràctica, dempeus. De fet, la feina pràctica és essencial per construir un personatge o per explorar el tipus d'interpretació que vols demanar als actors que facin.

Aquí tens un exemple de com dividir la jornada. Es tracta d'un model, no d'una estructura que calgui seguir rigorosament. Els exercicis que es mencionen s'explicaran més endavant, en aquest mateix capítol.

10 h Moviment: escalfament

11 h Treball de taula: llegir l'acte primer i començar a enumerar tots els fets i preguntes

13 h Pausa

14 h Exercicis d'interpretació: feina pràctica sobre les idees

15.30 h Moviment: balls de societat

16.15 h Treball de taula: els actors comparteixen els resultats de les tasques de recerca encarregades el dia abans

17 h Final

Al final de la jornada, als actors els pots donar algunes tasques senzilles per a l'endemà, tal com vas fer el primer dia (vegeu el capítol 9). Aquesta tasca pot sorgir de la feina sobre fets i preguntes, i idealment hauria de tenir connexió amb el personatge que fa cada intèrpret. Per exemple, a *La gavina* l'actor que interpreta Sorin podria fer recerca sobre l'ús dels bastons de passeig, o l'actriu que interpreta Maixa podria investigar el preu i l'ús del rapè.

Ja he suggerit que mentre estàs construint l'univers de l'obra pots retardar el moment de marcar a terra la planta de l'escenografia. La sala d'assaig s'utilitzarà per dur a terme exercicis o improvisacions que tenen lloc en diverses localitzacions, més enllà d'aquelles on s'emplaça l'acció de l'obra. Per exemple, les improvisacions sobre esdeveniments passats, o els exercicis sobre les idees de l'obra, et poden portar a altres cases de la família, en ciutats o països diferents. La presència de les cintes adhesives de colors brillants que s'utilitzen per marcar el terra de la sala d'assaig distrauran constantment l'ull i la imaginació dels actors mentre estan recreant esdeveniments en llocs completament diferents.

SUMARI

- Estructura la jornada d'assaig de manera que inclogui tres ingredients principals: treball de taula, moviment i exercicis d'interpretació.
- Evita passar molt temps en una mateixa activitat, especialment amb el treball de taula.
- Al final de cada jornada, als actors els pots posar algunes tasques senzilles per l'endemà.
- No marquis el terra.

Introduir els fets i preguntes

Posar els actors a llegir l'obra buscant fets i preguntes (que tinguin a veure amb tot allò que existeix i succeeix abans que comenci la història) és la manera més eficient de crear un ambient de sala d'assaig on tothom pensi en l'obra de manera precisa i objectiva.

Demana als actors que llegeixin l'obra de la mateixa manera que la van llegir el primer dia —amb tothom fent un cercle, on cadascú llegeix una rèplica per torn. Abans de començar a llegir, digue'ls que han de fer quatre llistes:

- fets sobre tot allò que existeix i succeeix abans que comenci l'acció de l'obra;
- preguntes sobre tot allò que existeix i succeeix abans que comenci l'acció de l'obra;
- fets sobre les circumstàncies immediates de la primera escena;
- preguntes sobre les circumstàncies immediates de la primera escena.

Demana a quatre persones que cadascuna anoti els elements d'una de les llistes. No intentis acabar aquesta tasca en una sola sessió, i no intentis accelerar-la. Potser es pot desenvolupar al llarg de tres o quatre dies —o fins i tot més, si tens més temps.

Val la pena tenir present que les llistes que tu has escrit prèvia-

ment, durant la fase de preparació, no seran exactament iguals que les llistes que facis amb els actors. Les seves percepcions afegiran nous fets i preguntes a la llista que tu havies preparat prèviament. Però el teu coneixement del resultat de l'exercici et permetrà cridar l'atenció dels actors sobre els fets que puguin negligir o formular les preguntes que no s'hagin fet.

Si hi ha qualsevol disputa sobre si una informació determinada és un fet, anoteu-la immediatament com a pregunta. Si no sou capaçs de «lligar-ho» i decidir que és un fet, vol dir que clarament hi ha alguna ambigüïtat o dubte sobre aquella informació. Incloeu-la a la llista de preguntes i torneu-hi més endavant, quan pugueu abordar-ho amb més precisió. Intenta assegurar-te que els actors no es posin a respondre cap pregunta mentre feu aquesta tasca. Fes-los saber que les preguntes trobaran resposta més endavant del procés. Pot ser que tinguin ganes de plantejar preguntes que no es relacionin amb les quatre llistes sobre les quals esteu treballant. És possible que vulguin plantejar alguna qüestió sobre l'acció de l'obra o el sentit d'una rèplica determinada. Anota les seves preguntes i dona'ls la certesa que aquests temes es tractaran més endavant —en el moment que analitzeu l'acció de l'obra o quan arribi el primer assaig de l'escena.

Durant aquest exercici, és possible que alguns actors comencin a parlar extensament sobre el seu personatge o altres aspectes de l'obra. Això és perquè aquest és el primer espai de debat que els ofereix el procés. Abreuja aquestes converses demanant-los que resumeixin els seus pensaments en una pregunta senzilla. Afegeix aquesta pregunta a la llista i continua endavant. Al final d'aquest procés, dona una fotocòpia de les quatre llistes als actors i actrius. Aquestes llistes generals seran extremadament útils quan comencin a construir les biografies dels seus personatges.

SUMARI

- Llegiu l'obra plegats i feu quatre llistes:
 - fets sobre tot allò que existeix i succeeix abans que comenci l'acció de l'obra;

- preguntes sobre tot allò que existeix i succeeix abans que comenci l'acció de l'obra;
 - fets sobre les circumstàncies immediates de la primera escena;
 - preguntes sobre les circumstàncies immediates de la primera escena.
- Fes servir el teu coneixement sobre el resultat de l'exercici per guiar els actors.
 - Si hi ha qualsevol disputa sobre si una informació determinada és un fet o una pregunta, afegiu aquesta informació a la llista de preguntes.
 - Demana als actors que en aquest estadi no contestin les preguntes i assegura'ls que les respostes es donaran més endavant del procés.
 - Pren nota de qualsevol pregunta relacionada amb altres fases del procés, per parlar-ne més endavant en el procés d'assaig.
 - Impedeix que els actors facin servir aquest exercici per exposar llargament les seves preocupacions.

Recerca

La recerca garanteix que els actors construeixin una imatge compartida, concreta i detallada del temps i l'espai. És essencial per al procés d'assaig, fins i tot quan es tracta d'una obra que no s'ha representat mai abans. La recerca que has fet mentre preparaves el text permet que ja puguis atribuir tasques fonamentals a determinats intèrprets i guiar-los cap als llibres o articles que els ajudaran a respondre de manera eficient els temes sobre els quals han de fer recerca. També estaràs en condicions de corregir-los si venen amb informació poc acurada.

El primer dia d'assaig, pots demanar als actors que facin la primera tasca senzilla de recerca per a l'endemà —buscar tres fets sobre l'any (o els anys) en què té lloc l'acció de l'obra. Aquests fets poden referir-se a esdeveniments polítics, socials o artístics. El segon dia, aplega el grup al voltant de la taula i demana a cadascú que compareixi els fets que ha trobat. Dedicar-hi com a màxim una hora. Per exemple, aquí tens alguns dels fets que els actors que treballaven a *La gavina* van portar a la sala d'assaig:

El 1891 hi va haver una fam que va afectar entre 14 i 20 milions de persones.

Txaikovski va morir el novembre de 1893.

Entre 1850 i 1900 la població de Rússia es va duplicar.

El 1890 Rússia va viure les seves primeres vagues massives.

En aquella època, el tsar era Alexandre III. Era un autòcrata reaccionari, que presidia un règim repressiu. El 1894 Nicolau II va heretar el tron.

A mesura que els actors presenten els fets que han trobat, anima'ls a relacionar-los amb l'obra. A *La gavina*, un fet útil és la fam de 1891 (dos anys abans que comenci l'acció de l'obra). Quan algú planteja un fet així, assegura't que tots els intèrprets directament afectats per aquest esdeveniment anotin la data per fer-la servir en la biografia del seu personatge. Anima'ls a pensar què devien fer els seus respectius personatges durant la fam i a traduir les seves respostes en esdeveniments concrets del passat del seu personatge. Després, assenyala un moment de l'acció que tingui la seva «explicació» en la fam: el gos de l'acte primer probablement es passa la nit lligat per protegir el gra, de valor incalculable, dels lladres que puguin estar desesperats per culpa de les males collites.

Aquests fets començaran a crear una imatge compartida de l'univers on té lloc l'acció de l'obra. A *La gavina*, per als intèrprets va ser important adonar-se que l'acció té lloc en una època repressiva a Rússia, just després de l'assassinat d'Alexandre II, el 1881; que viatjar era difícil perquè només hi havia 25.000 milles de ferrocarril, i que el país tot just s'estava recuperant d'una fam desastrosa. Fins i tot si no tens temps de fer cap més recerca, això sol ja ajudarà molt a encaminar els actors cap a un mateix univers.

Aquesta tasca també revelarà quins intèrprets se senten a gust amb la recerca i quins no. Si, per exemple, t'adones que un actor és molt vague i genèric en la seva recerca, sabràs que l'hauràs de guiar amb molt de compte quan els proposis la nova tasca de recerca. Des d'un punt de vista més pràctic, pot ser que descobreixis que algú no té accés a internet o a una biblioteca. Pot ser que a aquesta persona

o persones els hagi de procurar un accés a internet, o plantejar-li tasques que puguin fer amb llibres que els deixis tu.

A continuació, repassa les dues llistes de preguntes sobre els antecedents i marca totes les que s'han de respondre amb una recerca acurada. Llavors, ves assignant les tasques de recerca als actors de manera regular, com a deures associats a aquesta fase del procés d'assaig. Dona a cada intèrpret només una tasca cada vegada, i preveu sessions regulars d'una hora perquè puguin compartir les seves troballes amb el grup. Continua relacionant els fets que apareixen en la recerca dels actors amb l'acció de l'obra.

Pots preguntar-te: «Però per què he de demanar als actors que facin cap mena de recerca? Per què no fotocopio tot el material que ja he trobat jo i els el dono per llegir?» Es fa així perquè la recerca es digereix molt millor quan són els mateixos actors els que troben la informació per si mateixos; els ajuda a fer un viatge per trobar la informació, i el descobriment pot ser molt satisfactori. Aquesta sensació de satisfacció personal fa que la informació se'ls gravi al pensament amb molta més força. Si la informació arriba així, els genera imatges més clares a la ment i té una influència positiva en la seva manera de fer les coses a escena. Recorda, també, que la recerca s'integra de manera més efectiva si la transmeten una sèrie de persones diferents. Si el director o algú especialista presenta tota la recerca a la companyia en un monòleg, la sala d'assaig pot començar a semblar una escola i la recerca pot acabar entrant per una orel·la i sortint per l'altra.

Els actors de vegades es poden perdre en la recerca. Si els passa, guia'ls per extreure tot el que pugui ser útil del que han estat investigant i per deixar de banda la resta. Recorda que la recerca ha d'aprofundir en la comprensió dels actors de l'univers, o del seu personatge, o d'allò que el seu personatge ha de fer en l'obra.

Ara posa un gran tros de paper a la paret i escriu una llista de dates i esdeveniments extrets de la recerca. Hi podeu afegir el que calgui, cada vegada que algú faci un nou descobriment o que es trobi una data important. Més endavant del procés, podeu afegir les dates importants de les biografies dels personatges. Aquesta és una bona feina per assignar a la persona que s'ocupa de la regidoria, o a un in-

tèrpret que tingui un paper petit, o a l'ajudant de direcció. Posa a la paret de la sala d'assaig totes les informacions visuals que sorgeixin de la recerca dels actors.

Mostra els vídeos o DVD que hagi recollit com a part de la teva recerca prèvia als assaigs. Deixa temps per poder-ne parlar després, i no assumeixis que els actors percebran les coses igual que tu; la gent no sempre comprèn el sentit o la utilitat del material que els mostres. En una presentació prèvia pots indicar-los què vols que n'extreguin, del visionat, per a la seva feina sobre el personatge o l'espai.

Organitza els viatges sobre el terreny per a la primera setmana d'assaig, perquè puguin alimentar la imaginació dels actors en el moment que estan començant a construir l'univers i el personatge. Si ho deixes per massa tard, ja en tindran una imatge mental molt forta, que pot entrar en conflicte amb la realitat del lloc. Assegura't que el viatge el faci tot el grup i intenta facilitar que la resta de l'equip artístic s'hi pugui afegir —escenògraf, figurinista, il·luminador, el director de moviment, qui dissenya el so i qui compon la música. Després del viatge, assegura't de donar temps perquè tot el grup pugui parlar de les seves impressions i descobriments.

SUMARI

- Posa una tasca de recerca inicial des de ben aviat, per demanar als actors que portin tres fets senzills sobre l'any en què se situa l'obra.
- Fes que els actors comparteixin aquests fets amb el grup, relaciona els fets amb l'acció de l'obra i valora les habilitats de recerca de cada intèrpret.
- Marca totes les preguntes que necessiten recerca, tal com apareixen a les teves llistes de fets i preguntes d'antecedents.
- Assigna tasques de recerca de manera regular, a partir de la llista de fets i preguntes d'antecedents.
- Fes servir la teva pròpia recerca per guiar els actors en la direcció adequada.
- Recorda que els actors integren millor la recerca si la fan pel seu compte.

- Proposa sessions de grup regulars on cadascú informi a tothom de les seves troballes.
- Recull les dates clau de la recerca en un gran tros de paper i penja'l a la paret.
- Mostra els vídeos o DVD pertinents i reserva un temps adequat a continuació per parlar-ne.
- Fes viatges sobre el terreny.

Espai

Construir una imatge completa de l'espai o espais on té lloc l'acció de l'obra ajuda l'intèrpret a entrar i creure en l'univers on el seu personatge existeix. De tota manera, recorda que, en la ment de l'intèrpret l'espai pot ser menys interessant d'interpretar que les emocions o la biografia del personatge, de manera que és probable que hagi de treballar una mica més per aconseguir que faci atenció a aquest aspecte de l'obra.

Introdueix els actors a l'espai amb un exercici senzill. Quan has fet la feina preparatòria, has diferenciat entre diversos cercles d'espai. Utilitza aquesta informació per a l'exercici següent.

Divideix la companyia en grups més petits i demana a cada grup que faci una llista de fets i preguntes, a partir del text, respecte a un cercle de l'espai. Si estiguessis assajant *La gavina*, un grup podria treballar amb l'interior de la casa, un altre amb la finca, un altre amb Rússia i el quart amb les referències a localitzacions fora de Rússia. Quan hagin completat les llistes, demana'ls que facin un mapa o plànol esquemàtic de cada cercle d'espai —o bé que busquin un mapa de l'espai real (com ara Rússia o Europa) i que hi assenyalin tots els llocs mencionats. Llavors, cada grup comparteix el que ha fet amb la resta de la companyia.

En la seva feina hi haurà llacunes, i en alguns casos caldrà que facin algun recerca addicional per completar l'encàrrec. Penja els mapes a la paret i, a mesura que el grup vagi aprofundint el seu coneixement del text o que les preguntes es vagin responent a través de la recerca, millorreu o afineu els mapes. Després, feu-los servir com a punts de referèn-

cia per a improvisacions sobre fets passats que tenen lloc en l'espai o espais on se situa l'acció de l'obra o, més endavant, per a l'assaig d'escenes.

A partir d'aquest moment, assegura't que els actors tinguin un sentit de l'espai fort cada vegada que facin qualsevol feina pràctica. Abans de cada exercici, demana'ls que sàpiguen exactament què els envolta i anima'ls a fer servir cadires o altres objectes per marcar els límits dels diferents espais. Per exemple, dues cadires poden marcar el llindar d'una porta, o quatre cadires poden marcar les cantonades d'un gran dormitori.

Igualment, sempre que comentis als actors qualsevol feina d'interpretació posa tu també l'espai ben amunt en la teva llista de prioritats, i fes-los saber amb molta precisió quan interpreten acuradament l'espai i quan no. Quan comencin a fer assaigs d'escenes, assegura't sempre que l'espai on té lloc l'acció està clarament marcat i que els actors s'han passat un parell de minuts recordant què és el que poden veure al seu voltant.

No segueix sempre al mateix lloc per observar la feina que fan els actors. Això els estimularà a presentar-ho tot en aquesta direcció, en el sentit que poden ajustar o distorsionar allò que fan perquè tu ho vegis. En lloc d'això, mira't les escenes o els exercicis d'interpretació des de diferents angles, com si estiguessis dirigint una posada en escena en un espai central. Demana a l'altra gent que estigui veient l'assaig que faci el mateix. Però assegura't de no envair l'espai on està a punt de començar l'acció. Assegura't de no plantar-te al bell mig del llindar d'una porta que s'ha d'utilitzar i de no refugiar-te al racó de l'estança on se suposa que hi ha la tetera. Si hi ha alguna cosa que no veus bé, sempre et pots recol·locar. Canviar de posició d'aquesta manera animarà els actors a habitar en un univers plenament imaginat, en lloc de preocupar-se d'on serà el públic.

SUMARI

- Introdueix els actors a l'espai amb un exercici senzill sobre els cercles d'espai.
- Posa els mapes de cada cercle d'espai que hagin dibuixat els actors

- a les parets, i afineu-los al llarg dels assaigs, a mesura que descobriu més coses sobre cada espai.
- Assegura't que els actors tinguin una forta sensació d'espai quan facin qualsevol exercici d'interpretació i posa l'espai ben amunt de la teva llista de prioritats a l'hora de comentar-los la seva feina.
 - No seguís sempre al mateix lloc per mirar la feina dels actors.

L'autor i el gènere

Aprofundir en la comprensió de l'autor o autora ajuda l'intèrpret a entendre detalls específics del text i a localitzar els ingredients de la seva vida que li puguin resultar útils per construir el personatge.

El primer dia d'assaig ja hauràs presentat la figura de l'autor i hauràs compartit els fets essencials de la seva vida, suggerint de quina manera il·luminen certs aspectes de l'obra. Ara pots compartir la informació més detallada que hagis recollit durant la fase preparatòria, quan feies recerca sobre l'autor —per exemple, qualsevol fet biogràfic que tingui relació amb algun moment específic de l'obra o declaracions útils que l'autor hagi fet sobre l'obra en algun moment de la seva vida. Assenyala qualsevol connexió que pugui ajudar l'intèrpret a posar-se dins de la pell del seu personatge. Amb *La gavina*, a l'actriu que interpreta Nina li seria profitós llegir sobre Lika, una de les amants de Txèkhov en aquell moment. És possible que les característiques d'aquesta dona estiguin desenvolupades en el personatge de l'obra. De vegades, la relació entre els esdeveniments de la vida de l'autor i els esdeveniments o els personatges de l'obra que ha escrit no ajuden els actors a interpretar l'obra. Si l'autor ha agafat alguns petits incidents de la vida i els ha teixit en un ordre diferent de com van succeir, això haurà creat una realitat absolutament nova. Si aquest és el cas, és millor empènyer l'intèrpret a deixar de banda la recerca d'aquestes connexions. Una vegada més, la teva preparació permet que els actors s'estalviïn perdre temps en recerques estèrils.

Suggereix que determinats actors emprenguin recerques més detallades en aspectes de la vida de l'autor que puguin ser útils per a les

biografies del seu personatge. Per exemple, l'actor que interpreta Dorn pot fer recerca sobre la formació mèdica de Txèkhov, o els actors i l'actriu que interpreten Sorin, Polina i Xamràev poden investigar com Txèkhov gestionava la seva pròpia finca rural. Aquestes tasques de recerca permeten que els actors omplin les llacunes de coneixement sobre la formació i l'experiència laboral dels seus personatges amb material extret de la vida del mateix Txèkhov. Si l'autora o autor és viu, deixa que marquin la pauta a l'hora de compartir informació. A la sala d'assaig no pots utilitzar cap descobriment que hagi fet sobre la connexió entre la vida de l'autora o autor i la seva obra sense la seva aprovació.

A continuació, informa els actors del gènere de l'obra, però mira d'evitar llargs debats intel·lectuals sobre «ismes». Simplement presenta el gènere, després dona un parell d'exemples de com es manifesta en l'acció de l'obra i assegura'ls que treballareu sobre com encarnar aquest gènere quan assageu les escenes. A l'apartat sobre el gènere del capítol 3 he parlat de com vaig dirigir *La gavina* com a obra simbolista i de com vaig augmentar la força d'un corrent d'aire en dos dels actes per fer-ho efectiu. Pots explicar això als actors recorrent al món real, parlant-los dels corrents d'aire que poden bufar de manera sobtada abans d'una tempesta, o pots parlar-los directament dels objectius del gènere.

Si treballes amb un gènere especialment exigent, com ara el surrealisme, en aquest moment pot ajudar fer alguns exercicis pràctics, per ajudar els actors a familiaritzar-se amb el gènere. Per exemple, pots demanar als actors que recreïn alguns dels seus somnis, i després d'observar les recreacions pots parlar dels components d'aquests somnis i dels elements que en podeu prendre per treballar amb les escenes.

SUMARI

- Observa els fets senzills de la vida de l'autora o autor, si ja ha mort, i parla de com poden il·luminar certs aspectes de l'obra.
- Comparteix informació més detallada sobre l'autor —per exemple, qualsevol fet biogràfic que tingui relació amb un moment específic

de l'obra o declaracions útils sobre l'obra que hagi fet en algun moment de la seva vida.

- Suggereix que determinats intèrprets emprenguin una recerca més acurada d'alguns aspectes de la vida de l'autor que puguin ser útils per a la biografia del seu personatge.
- Si l'autor és viu, només pots seguir un procés de recerca si et dona el seu consentiment.
- Presenta el gènere de manera senzilla.
- Proposa als actors alguns exercicis pràctics i senzills per ajudar-los a familiaritzar-se amb un gènere difícil.

Feina pràctica sobre les idees

Treballar de manera pràctica sobre les idees que fonamenten l'obra donarà força a aquestes idees d'una manera vívida i tangible per als actors —i els mostrarà com traduir les idees en accions concretes que poden fer a l'obra. També els recordarà la relació entre les situacions de la vida real i allò que passa a les obres, i els animarà a fer servir aquestes observacions extretes de la vida real per construir la seva feina sobre les escenes o els personatges. Tots els bons intèrprets beuen directament de la vida per fer la seva feina, però de vegades és útil recordar-los el nivell de precisió que es requereix per reproduir bé aquesta conducta. Els exercicis et permetran introduir el teu interès per una informació física detallada i precisa i la teva expectativa d'obtenir-la. Aquesta serà la primera feina d'interpretació que veuràs i que comentaràs als actors, de manera que et permetrà introduir a poc a poc els ingredients que després utilitzaràs al llarg del procés, com ara les intencions, els esdeveniments, el temps o l'espai.

En primer lloc, reuneix els actors al voltant de la taula i demana'ls que et suggereixin quines són les idees clau de l'obra. Digue'ls que el que busques són paraules o expressions senzilles, o la descripció «d'escola primària» d'una idea, en cap cas res gaire sofisticat o intel·lectual. Anota tots els seus pensaments; segurament alguns suggeriments seran molt afinats; d'altres, aproximats, i uns quants, molt

desencaminats. Quan tinguis la llista completa, condueix el grup amb delicadesa cap a les tres o quatre idees que has escollit quan preparaves la feina. Potser el nom que has donat a una idea no troba bona resonància en el grup, i en aquest cas hauries de canviar-li el nom. Per exemple, potser el grup no respon a les paraules «la destrucció dels somnis», i en canvi prefereix «esperances trencades». El que importa és que la idea quedi ben delimitada.

Com a primera guia, el que jo intento assegurar és que la idea es relacioni amb més de la meitat dels personatges i que sigui visible en l'acció de l'obra. Si els actors proposen una idea que clarament no forma part de l'obra, demana'ls que posin a prova aquesta idea amb tots els personatges i amb l'acció —igual que has fet tu durant la fase de preparació, quan treballaves amb les idees. Ràpidament quedarà clar que un suggeriment inadequat no afecta els personatges o l'acció de manera prou significativa per tenir el rang d'idea.

Quan ja hagi fet la llista definitiva, demana als actors quina creuen que és la «idea principal» de l'obra. És sobre això que tracta la peça. Tot aquest procés no hauria de ser massa llarg; intenta guiar els actors de manera eficient i ràpida envers la resposta. No deixis que el grup s'encalli en una llarga digressió o que comencin a discutir. Si això passa, suggereix que tothom accepti la llista inicial com a punt de partida per començar a treballar.

A continuació, treballa de manera pràctica sobre les idees. Selecciona una idea i demana als actors que pensin en un moment de la seva vida que es relacioni amb aquella idea o que l'encarni. Demana'ls que s'imaginin que la seva vida és com una pel·lícula molt llarga i que presentin uns quants minuts d'aquesta pel·lícula exactament tal com van succeir, sense muntatge ni correccions. Demana'ls que recordin què va passar, com va passar, quan va passar i on va passar. Aquesta feina pot durar entre dos i deu minuts. Dona'ls un exemple de la teva pròpia vida per tal que quedi clar a què et refereixes. A *La gavina*, el tema de la destrucció dels somnis pot fer pensar els actors en el moment de la seva vida en què van saber que no estaven admesos a l'escola d'art dramàtic, o en el moment que van descobrir que la feina que volien l'hi havien assignat un altre intèrpret. Potser va ser una

trucada de la seva agent o una conversa amb un professor. El tema de l'amor desgraciat el pot representar el moment en què algú va ser rebutjat per una persona estimada, o un esdeveniment concret en una relació que els va fer infeliços.

Dona'ls la tranquil·litat que el moment que triïn pot ser banal i domèstic (una parella discutint sobre qui ha de treure les escombraries o un moment al sofà, sense ningú més, mirant la televisió). Recorda'ls també que no han de fer una versió del que va passar perquè sembli una escena d'una obra de teatre. El més important de tot és que els demanis que no facin servir cap esdeveniment recent, dolorós o encara no ben digerit. Recorda'ls que la sala d'assaig no és un espai terapèutic. Si alguna de les idees és especialment lúgubre (com ara la mort o la malaltia), fes que l'exercici sigui opcional. Dona'ls un vespre per pensar sobre la tasca, i digue'ls que l'endemà recrearan el que va passar amb altres membres de la companyia.

El dia següent, pregunta a cada intèrpret quantes persones apareixen en el seu tros de vida. Llavors, organitza els exercicis de manera que tots els membres de la companyia estiguin ocupats, fent d'ells mateixos en el seu tros de vida o bé fent d'una altra persona en el tros de vida d'algú altre. Dona una estona a cada intèrpret per compartir la informació sobre l'esdeveniment amb les persones amb qui el recrearà. No t'ha de sorprendre que això trigui més o menys uns vint minuts. Posa èmfasi en el fet que no és necessari canviar res en la situació per tal de *compartir-la* amb un públic. L'objectiu és reconstruir un esdeveniment que va passar en les seves vides amb tanta precisió com sigui possible i no, com he dit abans, fer «una escena d'una obra de teatre». Quan estiguin a punt, demana'ls que cadascú mostri el seu tros de vida, per torns. Pot ser que vegis aquests exercicis només tu (si tots els intèrprets estan implicats en la recreació d'aquell tros de vida) o bé que els vegis amb els actors que no estiguin implicats en aquella recreació en concret.

Quan l'exercici hagi acabat, parleu-ne cinc minuts. En primer lloc, anima els intèrprets a trobar relacions entre el que ha passat a l'exercici i certs moments o personatges de l'obra. La recreació pot presentar un esdeveniment real que sigui revelador per a una determinada escena de l'obra o bé pot fer aparèixer un detall físic, com ara

la manera que té una persona de bellugar-se a la cadira just abans de dir-li a l'altra persona que ja no l'estima. Centrar l'atenció en relacions i detalls com aquests pot ajudar els actors a estudiar el comportament humà amb més cura i els pot fer pensar com aconseguir aquest mateix nivell de precisió quan interpretin els seus personatges.

Si ets només tu qui ha vist l'exercici, els paral·lelismes entre l'obra i el tros de vida els hauràs d'assenyalar tu. Si l'has vist amb altres intèrprets, els pots preguntar: «En aquest tros de vida, hi ha hagut res que sigui revelador sobre algun moment de l'obra?» Si d'entrada ells no aconsegueixen fer la connexió per si mateixos, fes-la tu. Els actors no estan gaire acostumats a parlar directament de la seva feina, els uns amb els altres o en grup, de manera que potser els costarà una mica oferir-se voluntàriament a fer comentaris. Si insisteixes a plantejar-los preguntes, però, finalment trobaran la confiança per fer-ho, sobretot quan s'adonin que no se'ls demana que critiquin la interpretació dels altres sinó que es fixin en detalls petits i concrets de la conducta humana.

També pots fer servir aquests exercicis per presentar les idees clau del teu procés de treball i les paraules que fas servir per descriure-les (vegeu el capítol 9). Als intèrprets que han vist l'exercici, pots fer-los preguntes com ara «On passava?» o «Quina hora del dia creus que era?», i introduir així l'espai i el temps. Quan en un exercici vegis un moment en què apareix de manera especialment clara un esdeveniment o una intenció, assenyala-ho. Per exemple, un fragment de vida relacionat amb la idea d'«amor infeliç» pot presentar una parella que passeja per un canal de Venècia agafats de la mà. La dona assenyala un hotel preciós i diu, fent broma: «Deu ser un lloc fantàstic per tenir-hi una aventura.» L'home diu: «Sí que ho és.» La dona de sobte s'atura i deixa anar la mà de l'home. Diu, seriosa: «Has tingut una aventura aquí?» L'home fa una pausa i diu: «Sí.» Tots dos giren el cap per no mirar-se.

En aquest exercici, el canvi o esdeveniment comença quan l'home diu «Sí que ho és» i s'acaba quan diu «Sí». Assenyala què passa físicament i textualment per marcar els límits de l'esdeveniment —com la dona s'atura i deixa anar la mà de l'home i com tots dos giren el cap per no mirar-se. Demana al grup que hagi vist l'exercici quines

creuen que eren les intencions de l'home i la dona abans i després de l'esdeveniment. La resposta a aquests exercicis donen a una eina analítica un context concret de vida. Suggereix als intèrprets que això és el que buscareu, més endavant del procés, quan us poseu a analitzar el text per trobar-hi esdeveniments i intencions. Aquest exercici serà un punt de referència valuosíssim quan comenceu aquesta feina.

De tota manera, recorda que no has de permetre que la discussió entre les persones que han vist aquesta recreació derivi en una anàlisi en profunditat de la vida de l'intèrpret (motivada per aquest exercici), ja que això pot resultar molt invasiu i impropedent per a aquesta persona.

Al final de la discussió, dona temps als actors per anotar tots els detalls físics que hagin aparegut i els que puguin ser útils quan es posin a fer l'obra (com ara la manera com algú ha mogut un peu en dir «t'estimo», o com el seu cos sencer tremolava a mesura que s'allunyava d'un malalt terminal). Anota aquestes observacions; t'hi pots referir més endavant del procés, quan estigueu treballant sobre les escenes. Per exemple, li pots dir a l'actriu que interpreta Maixa: «Recordes com es va moure a la cadira, la Beth, just abans que algú li digués que no l'estimava, en aquell exercici sobre la infelicitat en l'amor? Mira d'afegir aquest detall físic just abans de dir-li a Medvedenko que no l'estimes.»

Pots fer una idea diferent cada dia o dedicar dos dies a una idea; depèn de quant de temps d'assaig tinguis. No treballis en un únic bloc sobre idees més de dues hores seguides. Cal molta concentració per executar-les, per observar-les i per extreure'n informació. Pots combinar els exercicis sobre idees amb tasques de recerca o amb llegir l'obra buscant fets i preguntes.

SUMARI

- Arriba a un consens sobre les idees de l'obra amb els actors.
- Identifica la idea principal.
- Treballa de manera pràctica sobre les idees, una per una. Demana a cada intèrpret que recreï un esdeveniment de la seva vida que es relacioni amb cadascuna de les idees. Fes-ho durant uns quants dies.

- Després de veure cada exercici, comentari la feina feta i anima el grup a establir paral·lelismes entre l'exercici i l'obra.
- Quan vegis un exemple d'algun dels elements del teu procés de treball, com ara una intenció o un esdeveniment, assenyala'l a la companyia. Dirigeix la seva atenció a ingredients com el temps i l'espai.
- Al final de cada recreació, dona temps als actors per anotar qualsevol detall útil.
- Treballa sobre les idees en blocs de dues hores. No hi dediquis més temps en un mateix dia.

Feina pràctica sobre les emocions

Estudiar com afecten el cos les emocions també pot ser una bona manera d'emprendre una feina pràctica d'interpretació al principi del procés d'assaig, abans que l'intèrpret estigui a punt per treballar sobre el personatge en l'espai. Igual que amb la feina pràctica sobre les idees, aquests exercicis fan que l'intèrpret vegi la necessitat de la precisió física en la seva feina i l'empenyen a observar allò que passa a la vida amb més precisió, per tal de nodrir la seva feina a l'escenari.

Quan estiguis preparant l'obra, veuràs que els personatges experimenten algunes emocions amb més força que d'altres. Per exemple, a *Ifigènia a Àulida*, d'Eurípides, una de les emocions dominants és la por: tots els personatges senten por en algun moment decisiu de l'acció, i grans fragments de l'acció tenen lloc en un context en què la vida corre perill i la por domina el comportament. Si estàs dirigint aquesta obra, pots estudiar com aquesta emoció afecta el cos.

Quan vaig començar a treballar sobre *Ifigènia a Àulida*, vaig demanar als actors que pensessin en una situació de les seves vides en què haguessin passat por. Els vaig recordar, igual que quan treballàvem les idees, que havien de triar una situació amb la qual ja tinguessin alguna distància. L'endemà al matí els vaig demanar que recreessin aquesta situació, de la mateixa manera que havien recreat els trossos de vida quan treballàvem amb les idees. Van recrear la situació tots sols o bé amb altres membres de la companyia. Vaig demanar a la

resta del grup que es fixessin com es movien els cossos dels intèrprets en el moment que l'estímul que els feia por els impactava. En les discussions posteriors a cada exemple, vaig descartar qualsevol mena d'anàlisi psicològica i prioritzava sempre les observacions que es feien sobre la fisicalitat de les persones.

Un actor va recrear un moment de la seva vida en què havia hagut de rodar una escena amb un lleó. En una sessió de formació va haver d'entrar a la gàbia del lleó. Hi va entrar, es va quedar paralitzat durant deu segons, llavors va començar a fregar-se els palmells de les mans a les cuixes, fent petites passes endavant i petites passes enrere, sense moure's gens cap al lleó. Després va començar a moure el cap, una vegada i una altra, de la càmera al lleó. La seva temperatura corporal va pujar i es va posar vermell. Li podíem observar el batec del cor accelerat, perquè una vena del coll li bategava amb força. Respirava molt poquet i quan va parlar vam veure que tenia la boca seca.

En un altre exercici, a un actor li van fer aturar el cotxe en un punt de control, a Irlanda del Nord. Una arma el va apuntar per la finestra. La dona i l'home del cotxe es van quedar completament quiets durant cinc segons. Després d'això, els seus moviments eren molt lents i curiosos. Veies com l'actor movia els dits dels peus amunt i avall dins de les vambes. La dona continuava agafant el volant amb molta força, i tenia tots els músculs dels dits, les mans, els braços i les espatlles molt tensos.

En acabar, quan comentis aquests exercicis amb els actors, relacionals amb un moment o un esdeveniment de l'obra, si pots, igual que has fet quan parlàveu dels exercicis sobre idees. Després de la recreació del lleó, vaig demanar a la companyia si hi havia algun moment en l'acció d'*Ifigènia a Àulida* en què s'haurien de poder observar algun o tots els «síntomes» físics que ja havíem vist. Una persona va suggerir que podríem veure el cos d'Agamèmnon reaccionar d'aquesta manera a mesura que s'acostava a l'altar on havia de tallar el coll d'Ifigènia. Una altra persona va suggerir que podria anar bé relacionar la paràlisi sobtada durant deu segons amb el que fan les dones del cor quan els diuen que Ifigènia ha de ser sacrificada. L'actriu que interpretava Clitemnestra va suggerir que quan li arribés la notícia de la

mort d'Ifigènia ella podria tenir alguns dels mateixos «síntomes» físics que la dona del cotxe de l'exercici situat a Irlanda del Nord. Va pensar, per exemple, que ella podria agafar-se a Ifigènia igual que la dona s'agafava al volant. D'aquesta manera pots animar els actors a fer servir informació molt precisa extreta de situacions de la vida real per comunicar moments de l'acció de l'obra.

Evidentment, seleccionar una emoció dominant no significa excloure l'ampli espectre d'altres emocions que s'expressen a l'obra. Tanmateix, cridar l'atenció sobre una emoció marca el to respecte a la precisió amb què cal investigar i recrear totes les emocions en l'espectacle. Recorda als actors que el cos és un dels principals mitjans a través del qual el públic «llegeix» les emocions —i entén què li està passant a una persona per dins. Com en els exercicis sobre idees descrits a l'apartat anterior, aquesta feina sobre les emocions et dona una sèrie de punts de referència útils per més endavant. Si, per exemple, quan estigüeu assajant una escena, molt més endavant del procés, sents que una actriu no està interpretant la por amb prou precisió física, li pots dir alguna cosa com ara: «Recordes quan en Ben va fer aquell exercici del lleó, com no parava de fregar-se els palmells de les mans als pantalons i com feia passets endavant i endarrere? Pensa com podria expressar la por a través del cos, el teu personatge.» Això recordarà a la companyia que ha d'afegir aquests detalls físics al que estan fent.

L'exercici no busca que els intèrprets exagerin o estilitzin el que fan físicament. Al contrari, fes-lo servir per aconseguir que recreïn la forma física precisa d'una certa emoció, sent fidels a la seva escala i al seu tempo en la vida real. Et sorprendrà com de grans poden ser aquests gestos i aquestes accions. Quan estàvem treballant la por per a *Ifigènia a Àulida*, un actor va recrear un moment de la seva vida en què va obrir la porta del seu pis i va veure una rata dalt de tot de les escales. Va fer un salt enrere de tres metres. Després de l'exercici, l'actor estava sorprès de descobrir com de lluny havia saltat. Tenia la impressió que només havia fet un pas enrere. Més endavant vam integrar aquest gran salt a l'espectacle, com a reacció a la notícia que Aquil·les es casaria amb Ifigènia.

SUMARI

- Troba l'emoció que domina dins de l'acció de l'obra.
- Demana als actors que recordin un moment de la seva vida en què hagin sentit aquesta emoció.
- Demana'ls que recreïn aquest esdeveniment per tal que la resta del grup el pugui observar.
- Fes que tothom dirigeixi l'atenció a la informació física en lloc de la psicològica.
- Connecta aquesta informació física amb moments de l'obra.
- Fes servir els exercicis com a punts de referència més endavant del procés, quan estiguis treballant per aconseguir precisió física.

Biografies dels personatges

Qualsevol persona que es posi a dirigir haurà de contestar preguntes dels actors sobre les vides dels personatges que han d'interpretar. Aquesta és una fase inevitable del procés d'assaig; sempre hauràs de respondre preguntes com ara: «Quan ens vam conèixer?», «Quant temps fa que ens coneixem?», «Quan va ser l'última vegada que vaig veure el meu oncle?» Treballar col·lectivament les biografies dels personatges al principi del procés significarà que aquestes preguntes ja s'hauran atès quan et posis a assajar les escenes, i també farà que tothom que hi participi tingui una imatge compartida del passat.

Tu ja hauràs fet un esbós de la biografia de cada personatge en un full de paper separat. Ara faràs que els actors segueixin els mateixos passos inicials que has fet tu per arribar a aquestes biografies i els proposaràs aquesta tasca per a l'endemà. Demana a cada intèrpret que reculli tots els fets i preguntes sobre el seu personatge de les llistes d'antecedents que heu fet sobre tot el que existeix i ha succeït abans que comenci l'acció de l'obra. Llavors, demana'ls que posin els fets en un ordre cronològic aproximat. Suggereix-los que optin per l'ordenació més senzilla i lògica, tal com has fet tu quan preparaves les biografies; els intèrprets, com els directors, tenen tendència a compli-

car excessivament el passat dels personatges. Recorda, també, que els personatges sovint comparteixen un passat; per tant, no té cap sentit que els actors treballin amb gran detall les seves biografies de manera aïllada dels altres. Poden aparèixer amb unes ordenacions dels esdeveniments completament diferents, que no encaixin les unes amb les altres, i hauràs de passar molt temps desfent la seva laboriosa feina. Per aquest motiu, és millor demanar a l'intèrpret que prepari una simple i breu llista de fets per a la biografia del seu personatge. Demana'ls que posin dates als esdeveniments de la biografia, si poden. Si no estan segurs de quan situar un fet en la vida del personatge, poden deixar-lo fora. Anima'ls a deixar encara sense respondre la llista de preguntes. Assigna la feina sobre les biografies dels personatges indirectes als intèrprets que fan papers més petits o als que interpreten personatges amb una forta relació amb el personatge indirecte —per exemple, demana a Medvedenko que treballi la biografia del seu pare i la seva mare. Demana que totes aquestes tasques es completin fora de la sala d'assaig.

L'endemà, asseieu-vos al voltant de la taula amb tot el grup. Comença per dalt de tot del *dramatis personae* i aneu treballant cada personatge d'un en un, comprovant l'ordre dels fets que cada intèrpret hagi preparat respecte al seu personatge i responent algunes de les preguntes més senzilles. Cada intèrpret hauria de sortir d'aquesta sessió amb una cronologia clara dels esdeveniments clau en el passat del seu personatge.

Fes servir els teus fulls amb les biografies dels personatges, que has preparat prèviament, per guiar la companyia. Demana que cadascú t'expliqui la biografia del seu personatge i atura'ls si han posat alguna data en una posició equivocada. En lloc d'explicar-los que la seva elecció de dates és «equivocada», és aconsellable que expliquis el context per a la teva proposta. Per exemple, pots dir: «No em sembla gaire útil posar la mort de la mare de Nina tant temps enrere. Seria millor considerar l'opció de situar-la una mica més a prop de l'acció de l'obra, així la relació amb la seva madrastra és més recent.»

Intenta citar un moment de l'obra en què aquesta manera de recol·locar els fets serà una ajuda per interpretar una rèplica o una in-

tenció. Així sempre els tindràs concentrats sobre la connexió entre els esdeveniments del passat i el que el personatge diu o fa durant l'acció present de l'obra. Si un intèrpret està en desacord amb tu, llegiu conjuntament el fragment rellevant del text i busqueu la impressió més clara que causen les paraules. Finalment, treballeu de la mateixa manera amb els personatges indirectes (seguint l'ordre en què van apareixent els seus noms al llarg de l'obra).

Fes que tot el grup estigui implicat en el procés, animant-los a buscar relacions entre el personatge sobre el qual s'està treballant i el passat del seu propi personatge. Assegura't que els principals esdeveniments, com un matrimoni o una mort a la família, quedin escrits a totes les biografies dels seus familiars —encara que en el text només en parli un membre de la família.

Fes servir la teva feina prèvia sobre les relacions per conduir els intèrprets a pensar sobre les relacions que tenen a l'obra a mesura que construeixen les seves biografies. Fins i tot si en el transcurs de l'obra dos personatges tenen molt poca interacció directa, anima'ls a reconèixer que hi pot haver esdeveniments en el passat que els connectin —i, per tant, ajuda'ls a construir una relació. Per exemple, si estàs treballant sobre *La gavina*, quan arribis a la data de naixement de Nina pots girar-te cap a l'actor que interpreta Dorn i preguntar-li: «Creus que vas assistir la seva mare en el naixement de Nina?» Quan la Nina parla de la mort de la seva mare, li pots preguntar a Dorn: «Creus que vas assistir la mare de Nina?» Recorda que Dorn té una rèplica del text, a l'acte primer, on parla agressivament del pare de Nina, i l'actor necessita tenir alguna cosa a la biografia en què basar aquest sentiment. L'actor que interpreta Dorn afegirà la data de naixement de Nina i la mort de la seva mare a la llista de fets del seu passat. Recorda també que Dorn té diverses escenes amb Nina, i tots dos necessiten tenir una imatge de la seva relació en el passat per actuar junts amb precisió.

Recorda't d'utilitzar també la feina que has fet sobre les relacions, descrita al capítol 5, per alertar l'intèrpret de com un incident determinat pot haver configurat el pensament d'aquell personatge sobre si mateix o sobre algú altre. Per exemple, assenyala que si Arkàdina

pensa d'una manera determinada sobre els diners és per les seves precoces vivències de desheretament i pobresa. Només cal que assenyalis alguns moments clau com aquests en un parell de biografies dels personatges perquè tot el grup entengui la idea. Et podràs referir a altres connexions com aquestes més endavant, quan estiguis treballant sobre una escena on hi hagi una connexió especialment forta entre el comportament present i un esdeveniment del passat.

Assegura't de donar a cada personatge el temps i l'atenció necessaris, però no permetis que un sol intèrpret, sigui qui sigui, s'apodori de la sessió col·lectiva i la faci servir per parlar extensament del seu personatge. Si això comença a passar, demana-li que formuli les seves preocupacions com una pregunta senzilla i que l'afegeixi a la llista de preguntes que caldrà atendre més endavant. Si apareix una disputa important entre dos intèrprets respecte a quan i com va tenir lloc un esdeveniment compartit del seu passat, demana'ls que de moment deixin aquell fet fora de l'equació. Tots dos poden convertir-ho en una pregunta que es respondrà en un futur proper. I llavors segueix avançant amb lleugeresa.

Al final d'aquest procés, no cal que hagi omplert tots els detalls de cada biografia ni que hagi contestat totes les preguntes. Sempre quedaran coses que necessiten més recerca, o una meditació més acurada, o una lectura més atenta del text, més endavant. De tota manera, no deixis gaires fils a l'aire. Tota la companyia ha de sortir d'aquest procés de grup sentint que tenen una imatge més plena del passat del seu personatge de la que els donava el seu primer esbós de fets, i que han situat els esdeveniments compartits clau del passat. També haurien d'haver començat a pensar en la seva relació amb tots els altres personatges.

La sessió de grup és una activitat laboriosa i consumeix molt de temps. Emprèn-la només si ja has completat la preparació acurada de tots els personatges (tal com es descriu al capítol 1). Mantingues la calma i la concentració —i assegura't que l'exercici sempre vagi avançant, però sense donar la impressió a la companyia que el temps és escàs. Serà més fàcil si no intentes construir totes les biografies en una sola sessió. Potser preferiràs treballar sis personatges en una sessió de

tres hores i sis personatges més en una altra sessió. Recorda convidar a aquestes sessions la persona que fa el disseny de vestuari i la caracterització. Veure com els intèrprets aprofundeixen en la biografia dels personatges l'ajudarà a afinar decisions sobre el vestuari. Recorda, també, que el procés no és de direcció única: sovint els intèrprets trobaran nous detalls fantàstics que tu mai no hauries imaginat, i això pot voler dir que hauràs d'ajustar la informació que tens a les biografies que hauràs preparat prèviament.

SUMARI

- Demana a cada intèrpret que reculli tots els fets i les preguntes sobre el seu personatge de les llistes bàsiques d'antecedents que heu elaborat conjuntament. Demana'ls que posin els fets en un ordre cronològic aproximat.
- Designa determinats intèrprets perquè facin aquesta mateixa feina amb els personatges indirectes.
- Reuneix tota la companyia i trebal·leu amb cadascun dels personatges, per ordre. Fes servir les biografies que has preparat prèviament per conduir els intèrprets a la construcció d'una biografia que els ajudi a interpretar l'obra. Ajuda'ls a arribar a un acord sobre els esdeveniments compartits en diverses biografies.
- Mantingues tot el grup implicat en el procés, animant tothom a buscar els vincles entre el personatge que en aquell moment s'està treballant i el passat del seu propi personatge.
- Fes servir la feina que has fet prèviament sobre les relacions per cridar l'atenció dels intèrprets respecte a la relació entre els esdeveniments del passat i el pensament dels personatges en l'acció present de l'obra.
- Dedicar la mateixa atenció a tots els personatges.
- Gestiona els problemes que apareguin en aquest procés demanant als intèrprets que formulin les seves preocupacions com a preguntes que seran respostes més endavant.
- Quan arribis al final d'aquesta feina, assegura't que no quedin gaires fils a l'aire en les biografies dels personatges.

- Assegura't que les sessions de grup sobre els personatges es fonamentin en la recerca i la preparació que has fet abans de l'inici dels assaigs.

Primera feina pràctica sobre els personatges i el tempo dels personatges

Aquests exercicis permeten que els actors comencin a tocar els seus personatges en un context sense pressió, i a tu et donen l'oportunitat de veure com han integrat la feina que heu fet conjuntament sobre les seves biografies. Pots començar aquests exercicis quan hagi completat la feina de grup sobre les biografies dels personatges. Els exercicis també permeten que els actors posin a prova la major precisió física que han introduït al procés d'assaig els exercicis sobre idees i emocions.

Demana a cadascun dels intèrprets que es miri la biografia del seu personatge i que pensi en un moment i un lloc específics en què el seu personatge fa una activitat senzilla pel seu compte, com ara enllustrar-se les sabates, cuinar o fer-se el llit. Assegura't que triïn un moment anterior a l'esdeveniment que actua com a detonador i demana'ls que evitin grans esdeveniments. Anima'ls a fer un mapa del lloc on es troba el personatge fent servir cadires, i que utilitzin qualsevol element d'utilleria que trobin a la sala d'assaig, o que simplement s'imaginin els objectes que necessiten. Tot el grup pot fer el seu exercici simultàniament, mentre tu els observes.

Quan hagin acabat l'exercici, demana a tothom que digui el que ha après del seu personatge. Si t'has adonat que algú avançava en una direcció inadequada, assenyala els ingredients addicionals que potser necessita incorporar o anima'l a treballar sobre un aspecte del personatge que necessiti reforç. A *La gavina*, l'actor que interpretava Xamràev va fer diversos exercicis que tenien a veure amb la neteja d'armes i l'entrenament, per reforçar l'aspecte militar del personatge (que abans de convertir-se en administrador d'una finca rural havia estat oficial a l'exèrcit).

Fes aquests exercicis de manera regular durant aproximadament una setmana, segons com sigui de llarg el teu període d'assaig. Només haurien d'ocupar vint minuts, incloent el plantejament, l'execució i el comentari.

Aquí hi ha uns quants exemples de la mena d'exercicis que els actors van fer per a *La gavina*:

Era agost de 1871 i Dorn estava sol amb la petita Maixa. Tenia la nena en braços.

Era maig de 1888 i Konstantín estava intentant escriure per primera vegada.

Era juliol de 1873 i Arkàdina s'estava maquillant per actuar a Poltava.

Era novembre de 1890 i Polina estava planxant la roba de Konstantín.

En aquests exercicis, introdueix la idea del tempo del personatge. Es tracta de la velocitat a la qual el personatge pensa i fa les coses físicament. De vegades, els actors interpreten els personatges a la seva pròpia velocitat, que pot ser més ràpida o més lenta que el tempo del seu personatge. Tan aviat com vegis que està passant això, assenyala-ho. Els intèrprets poden construir el seu personatge amb un tempo equivocat des de ben d'hora: és una cosa molt difícil de desfer. El problema sorgirà més endavant del procés, quan les escenes definitives s'interpretin a una velocitat no adequada perquè una persona no està interpretant el tempo del seu personatge amb precisió.

Començaràs a arribar a algunes conclusions sobre el tempo a mesura que treballis amb la biografia dels personatges i les relacions. Per exemple, t'adonaràs que Sorin diu que dorm molt i camina amb un bastó. Això pot començar a donar-te una impressió de tempo lent. L'anàlisi dels esdeveniments i les intencions et farà aprofundir en la comprensió del tempo. Et pots fixar, per exemple, en la velocitat amb què Konstantín respon als esdeveniments de l'acte primer, com ara la manera que té d'atacar la seva mare mentre parla amb Sorin, o l'excitació sobtada de la seva reacció quan sent les passes de Nina, o la

manera com interromp abruptament la representació de la seva obra. A poc a poc, la velocitat de les seves respostes et portarà a la conclusió que té un tempo ràpid. La velocitat precisa, o tempo, de cada personatge cristal·litzarà d'aquesta manera a mesura que avancis en aquestes feines preparatòries.

SUMARI

- Demana a l'intèrpret que pensi en un moment i un lloc específics en què el seu personatge feia una activitat senzilla pel seu compte.
- Fes que marqui amb cadires l'espai on va passar. Tots els actors marcaran els seus espais simultàniament a la sala d'assaig.
- Al final de l'exercici, demana'ls què han après i comenta el que sigui necessari.
- Introdueix la idea del tempo del personatge.

Relacions

M'agrada mirar què està passant entre les persones que hi ha a l'escenari i penso en les relacions com en unes teranyines invisibles, bellament configurades, que vinculen les persones entre elles; si posesis la mà suaument entre un personatge i un altre, gairebé podries tocar aquesta xarxa. De vegades, quan miro espectacles, veig que els intèrprets estan executant un treball de personatge intensament afinat, però sense tenir una imatge clara de la seva relació amb els altres personatges a escena. Quan passa això, alguna part dins meu sempre perd interès en el que està succeint.

Treballar sobre les relacions anima els actors a pensar en les interaccions que tenen amb tothom que apareix a l'obra, des de la persona menys rellevant fins a la més important. La feina que has fet sobre la biografia de cada personatge ja haurà cridat l'atenció dels actors sobre totes les relacions que mantenen a l'obra. Com més puguis fer-los aprofundir en el seu pensament sobre aquestes relacions, més creïbles seran en la representació que el públic finalment en veurà. (Si no fas

aquesta feina, els actors poden guiar-se per les seves afinitats, i en el millor dels casos només interpretaran les relacions més importants, i en el pitjor només interpretaran una relació de cada deu. Per exemple, l'actriu que interpreta Arkàdina potser només interpretarà la seva relació amb Trigorin i Konstantín, negligint així més de vuit altres relacions, inclosa la que té amb el seu germà malalt, Sorin, i amb el seu antic amor, Dorn.)

Als actors no els posis la tasca d'escriure cites de l'obra que es relacionin amb els seus pensaments sobre cada personatge, tal com has fet tu quan preparaves l'obra. En canvi, demana a cada intèrpret que escrigui la frase inacabada «Jo soc...», tal com has fet tu quan preparaves les relacions (vegeu el capítol 3), i que la completi amb tres o quatre adjectius o substantius senzills, que descriguin el que el personatge pensa sobre si mateix. Demana'ls que considerin aquestes frases pensaments que el seu personatge no revelaria mai a ningú. Dona'ls quinze minuts per fer-ho, després reuneix el grup i comenteu cada personatge, per torns. Cada intèrpret llegirà la seva frase i tu respondràs a allò que proposen.

T'adonaràs que de vegades els actors escriuen judicis de valor sobre els seus personatges. Per exemple, a *La gavina* l'actor que interpreta Konstantín podria escriure «Soc un nen petit», o l'actor que interpreta Xamràev podria escriure «Soc agressiu». Això són coses que una altra persona podria dir sobre aquell personatge, però no existirien com a pensaments dins del seu propi cap. Esporga aquestes paraules o substitueix-les per altres més adequades. Per exemple, Konstantín podria pensar «Soc insignificant», cosa que, en conseqüència, el fa actuar com un nen petit, o Xamràev podria pensar «Soc menystingut», cosa que el fa semblar agressiu.

Si els actors escriuen diverses paraules que de fet signifiquen el mateix, trieu conjuntament la paraula específica que condensi millor aquell pensament. Per exemple, l'actor que interpreta Konstantín podria escriure «Soc *mediocre*, un *fracassat*, un *zero a l'esquerra*»; les tres expressions en cursiva poden ser reunides en l'única paraula «insignificant». Alguns actors també poden aplanar el pensament del seu personatge eliminant els pensaments que es contradueixen entre si.

Assegura't que no ho facin; si han omès pensaments contradictoris, fes que els tornin a afegir a la seva frase. Al capdavant de l'exercici, cada intèrpret hauria de tenir una frase senzilla, precisa i clara que contingui tres o quatre adjectius o substantius.

Si el grup gaudeix amb aquest exercici i li troben utilitat, pots dur-lo al següent nivell posant-los una tasca similar però més llarga per l'endemà. Demana'ls que completin una sèrie de frases de la mateixa mena respecte a cadascun dels altres personatges —i altra vegada es tracta d'escriure només tres o quatre substantius o adjectius. A *La gavina*, Arkàdina hauria d'escriure les frases següents: «Konstantín és...», «Sorin és...», «Dorn és...», etcètera. Demana als actors que considerin la seva relació amb cadascun dels personatges del *dramatis personae* per tal d'evitar qualsevol de les seves afinitats personals. Una vegada més, digue'ls que els adjectius que escriguin han de descriure un pensament que el seu personatge mai revelaria a ningú.

L'endemà, demana a cada intèrpret que llegeixi les seves frases completes a tot el grup. Fes servir la teva preparació per ajudar-los a omplir buits i a eliminar inexactituds. De vegades, els intèrprets es concentren només en les relacions clau i en negligeixen d'altres. Això es deu a les seves afinitats, al costum o a la falta de guia. Aquest exercici assegura que mantinguin vives totes les relacions de l'obra, per més grans o petites que siguin. També assegura que comencin a construir les seves relacions en la direcció adequada per a l'obra. Finalment, l'exercici revela qualsevol buit que hi pugui haver en el seu pensament respecte als altres personatges. Els actors es poden encallar mirant de trobar l'adjectiu adequat o discutint sobre els adjectius que tu suggereixis, de manera que has de provar de guiar aquest exercici amb un toc lleuger i no permetre que s'allargassin gaire. En aquest moment, l'objectiu principal és que comencin a considerar totes les relacions que tenen a l'obra.

Mira d'obrir la imaginació amb relació als personatges petits, amb poc text. Dona'ls certes guies abans que facin aquesta tasca. Als actors que interpretaven el servei a *La gavina*, jo els vaig demanar que es plantegessin la higiene personal, els hàbits sexuals i les maneres de la gent per a la qual treballaven. Els servents sempre devien saber

molts detalls íntims com aquests de la gent que els donava feina, i aquests detalls segur que donaven forma als seus pensaments sobre aquestes persones.

SUMARI

- Demana als actors que completin la frase «Jo soc...» amb adjectius o substantius senzills, que descriguin què pensa el personatge de si mateix.
- Demana'ls que llegeixin les seves frases al grup i ajuda'ls a elaborar una llista precisa de substantius o adjectius.
- Si el grup gaudeix amb aquest exercici, fes-los l'encàrrec de buscar els adjectius que descriguin els seus pensaments respecte a tots els altres personatges.
- Quan els encarreguis això, ajuda els actors que fan personatges petits a encaminar-se en una direcció útil.

Com proposar improvisacions amb els actors

Les improvisacions faran que a les ments dels actors es formin imatges fortes del passat, i aquestes imatges els ajudaran a interpretar l'acció present de l'obra de manera més acurada. El capítol 5 suggeria maneres de seleccionar i planificar improvisacions. No comencis a fer-ne fins que no hagi treballat sobre les biografies dels personatges i les relacions. Recorda treballar les improvisacions per ordre cronològic, tant si preveus fer-ne dues com vint.

Comença fent totes les improvisacions previstes que siguin anteriors a l'esdeveniment que actua com a detonador. Les improvisacions relatives a l'esdeveniment que actua com a detonador i a les circumstàncies immediates de la primera escena és millor fer-les més endavant del procés, tal com comento al capítol 11. Recorda reservar-te les improvisacions d'allò que succeeix entre les escenes per al moment que efectivament ja estiguis assajant les escenes de l'obra. Llavors pots inserir aquestes improvisacions entre els assaigs de l'escena en què-

tió. Les circumstàncies immediates de cada escena es poden improvisar just abans de treballar-la, de manera que el record del que passa abans mateix de l'acció de l'escena estigui fresc en la ment dels actors. La descripció següent explica com plantejar qualsevol improvisació amb els actors.

Reuneix tota la companyia i dona'ls les indicacions que has preparat per a la primera improvisació que vols que facin. Aquesta serà la primera vegada que dones indicacions directes als actors i la primera vegada que reuneixes tots els ingredients clau del procés de treball en un exercici d'interpretació (circumstàncies immediates, esdeveniments, intencions, espai i temps). Intenta no córrer mentre dones les indicacions i pren-te temps per contestar totes les preguntes que et facin els actors.

Quan hagin paït tot el que els has dit, dona'ls temps per construir i marcar una imatge clara de l'espai on tindrà lloc l'acció de la improvisació.

La improvisació potser només la veuràs tu, o bé, la veuràs amb altres actors (els que no hi participin). Demana a tothom que estigui mirant que segueixi al voltant del perímetre de l'espai on es farà la improvisació, com si fos un teatre a quatre bandes. Demana a la gent que es recol·loqui si hi ha alguna cosa que no veu bé. Demana als actors que continuïn la improvisació fins que tu els aturis (tot i que has de marcar-te una durada màxima de deu minuts). Atura'ls si veus que deixen de creure en la situació o si interpreten les indicacions de manera difusa —per exemple, si la imatge de l'espai s'ha esvaït o si han deixat d'interpretar les seves intencions. Saber quan aturar una improvisació és tot un art. Cometràs errors, però aquests errors t'ajudaran a millorar.

Al final de la improvisació, comenta la feina dels actors relacionant-la directament amb les indicacions que els has donat en proposar la improvisació. Assenyala quan un esdeveniment o intenció no s'ha interpretat a fons, quan l'espai estava clarament interpretat i quan no. Ressalta les coses que anaven en la direcció adequada per a l'obra i assenyala les coses que han resultat menys útils. Per exemple, si en la improvisació un personatge com Sorin no ha fet servir el bas-

tó, recorda-li que ha de pensar més en el seu estat físic; si l'actriu que interpreta Maixa ha fet servir el seu rapè de manera molt acurada, fes-l'hi saber.

Si tens una companyia nombrosa, pots proposar diverses improvisacions al mateix temps. Dona a cada grup les indicacions que has preparat, per ordre, i després deixa'ls temps per muntar l'espai. A continuació, feu les improvisacions per ordre cronològic. Pots demanar als actors que observen les improvisacions que facin comentaris sobre els aspectes més senzills, com l'espai i el temps.

Si un actor es resisteix a la idea que proposes per fer la improvisació, pots canviar la proposta o tirar endavant igualment. Si l'actor està disposat a provar la teva idea, demana-li que faci la improvisació, però insisteix que només és un esbós inicial. Fes-li saber que després podeu provar una altra versió, si la teva no funciona. Nou de cada deu vegades, la teva versió el convencerà. Ara bé, si l'actor manifesta sonorament el seu desacord, demana-li que plantegi un esquema alternatiu d'allò que passa i que el posi a prova. En aquest cas, pot ser que hagi d'inventar indicacions precises allà mateix.

SUMARI

- No comencis a fer improvisacions fins que no hagi treballat sobre les biografies dels personatges i les relacions.
- Treballa les improvisacions per ordre cronològic.
- Dona les indicacions que hagi preparat a poc a poc, i deixa temps als actors per pair tot el que els hagi dit.
- Demana a tothom que estigui mirant la improvisació que segueix al voltant del perímetre de l'espai on té lloc l'acció, com si fos un teatre a quatre bandes.
- En acabar la improvisació, fes comentaris als actors que estiguin directament relacionats amb les indicacions que els has donat en proposar-la.
- Si un actor està en desacord amb la teva idea per a una improvisació, pots canviar d'idea o demanar-li que la faci, amb la garantia que després també podrà provar la seva idea.

Com fer servir exercicis de visualització

Els exercicis de visualització són una altra manera de crear imatges dels esdeveniments passats perquè actuïn com a suport de l'acció de l'obra. També poden substituir les improvisacions, si tens molt poc temps. Es poden fer a la sala d'assaig o a casa, per l'endemà.

Demana als actors que s'asseguin i es quedin quiets, amb els ulls oberts, i que imaginin que els seus ulls són com una càmera que es mou per l'espai i interactua amb altres persones o objectes. Dona'ls un esdeveniment per visualitzar. A *La gavina*, Maixa pot visualitzar la primera vegada que va comprar rapè o Konstantín pot visualitzar com actua Arkàdina en una de les obres de Trigorin. De pla en pla, l'interpret ha d'imaginar com es desenvolupa l'esdeveniment. Si li costa fer aquest exercici amb els ulls oberts, pots suggerir-li que els tanqui.

Els exercicis de visualització són especialment útils per als esdeveniments del passat que li passen a un personatge sol, i menys útils per als esdeveniments del passat que afecten més d'un personatge. En aquests casos, seria més útil una imatge compartida creada en una improvisació. A *La gavina*, per exemple, a Konstantín li aniria bé visualitzar com ha matat la gavina, entre l'acte primer i l'acte segon, perquè ningú més està implicat en aquest esdeveniment. En canvi, no seria útil que Nina i Trigorin visualitzin l'embaràs, el naixement i la mort del seu fill, entre els actes tercer i quart, ja que necessiten una imatge compartida del que ha passat.

SUMARI

- Demana als actors que seguin amb els ulls oberts (o tancats) i visualitzin un esdeveniment de la biografia del seu personatge, com si fossin una càmera que filmés l'esdeveniment, pla a pla.
- Recorda que aquests exercicis són menys útils per als esdeveniments que passen a més d'una persona.

Com fer tot això en un procés d'assaig curt

El perill de comprimir o eliminar els passos d'aquest procés de treball per encaixar amb un període d'assaig més curt és que construeixis personatges que no tinguin imatges clares del passat o del futur, o que els personatges que construeixis no existeixin en un temps i un espai reals. Tingues això present quan triïs els ingredients amb els quals decideixis treballar.

Introduir els fets i preguntes: Si vas curt de temps, no facis els fets i preguntes sobre les circumstàncies immediates com una tasca compartida a la sala d'assaig. Prepara els detalls de les circumstàncies immediates i dona'ls als actors abans d'assajar l'escena en qüestió. Comprimeix el temps dedicat a recollir amb els actors la llista de fets i preguntes sobre els antecedents en una sessió de tres hores. Fes que l'exercici avanci de manera contínua, sense digressions, i evita qualsevol discussió que s'allargui. Tan aviat com vegis que comença una discussió, ves directament al gra i demana als actors implicats que redueixin les seves propostes a l'essència convertint-les en preguntes senzilles. Si trobes que et quedes sense temps, demana al grup que es centri només en els fets.

Recerca: Demana als actors que busquin tres fets senzills sobre l'univers de l'obra. Posa-ho com a deures, el primer dia. Reuneix el grup i escolta tots els fets durant mitja hora; això us ajudarà a construir una imatge compartida de l'univers de l'obra. Després, al llarg de la primera setmana, posa una tasca individual imprescindible a cada intèrpret, que pugui complir per a l'endemà. Per exemple, no és possible interpretar Maixa sense conèixer el rapè. Idealment, qualsevol recerca que es faci s'hauria de compartir en una sessió de comentaris amb tot el grup, però si no tens temps per a això com a mínim la recerca ajudarà l'intèrpret a construir el seu personatge de manera individual. Potser pots trobar algun tipus d'ocasió per compartir els ingredients clau de les tasques de recerca. Si hi ha qualsevol informació imprescindible que tothom hagi de saber, dona-la als actors en un

full de paper que puguin llegir per a l'endemà. A *La gavina*, tots els actors són a escena quan Arkàdina parla de les finques abandonades; tothom necessita tenir una mica d'informació bàsica sobre el motiu pel qual aquestes finques es van arruïnar i sobre l'economia general de les finques en aquella època.

Espai: El primer dia d'assaig fes l'exercici inicial sobre els cercles d'espai. A partir d'aquí, hauries de poder atendre tota la feina sobre l'espai sense haver de dedicar-li un temps especial dins del procés de treball. Per aconseguir-ho, fes sempre comentaris clars sobre l'espai després de qualsevol exercici d'interpretació, improvisació o assaig d'escena.

L'autor i el gènere: El primer dia ja hauràs presentat els fets essencials sobre l'autor; no cal que hi dediquis cap altra sessió de grup. En lloc d'això, mentre estiguen treballant les biografies dels personatges pots anar introduint petites dosis d'informació rellevant. Per exemple, quan arribeu a la biografia de Dorn pots demanar a qui l'interpreti que doni un cop d'ull a la vida de Txèkhov per saber com va ser la seva formació com a metge. Després, pots demanar als actors corresponents algunes tasques de recerca sobre les persones de la vida de l'autor que podrien ser la base del seu personatge, en lloc de fer una sessió amb tot el grup per compartir informació sobre la vida de Txèkhov. Informa els actors sobre quin és el gènere de l'obra i treballa-hi a mesura que assages les escenes.

Feina pràctica sobre les idees: La sessió de grup en què arribaràs a un acord sobre les idees de l'obra hauria de durar com a màxim mitja hora. Tria la idea principal, i després demana als actors que per al dia següent triïn un tros de la seva vida que es relacioni amb aquesta idea. L'endemà, recrea aquests trossos de vida en una única sessió de tres hores. Quan els comentis la seva feina, posa l'èmfasi en la relació entre la vida i l'acció de l'obra, i crida l'atenció dels actors sobre qualsevol dels ingredients clau del procés de treball (temps, espai, intenció, esdeveniment, i les accions físiques i els gestos precisos que la gent fa servir). Ocupa't de les altres idees quan ja estiguis assajant les escenes

o construint les biografies dels personatges. Si observes que a l'hora de construir el seu personatge els actors no tenen en compte totes les idees que fonamenten l'obra, els ho pots dir. L'actriu que interpreta Arkàdina pot estar interpretant la idea de la infelicitat en l'amor molt per damunt del tema de la família; en aquest cas, la seva interpretació estarà centrada només en l'afer amorós amb Trigorin i això no li permetrà ser una mare creïble per a Konstantín. Suggereix-li que elabori una mica més el seu pensament respecte a la família.

Feina pràctica sobre les emocions: Salta't aquest pas completament.

Biografies dels personatges: És imprescindible que els actors facin l'exercici senzill sobre la biografia del personatge a casa, i que treballen conjuntament aquestes biografies en una sessió de grup. Hauria de ser possible enllestir-ho en una única sessió de tres hores. Si acceleres aquest exercici, poden quedar més fils sense lligar del que és habitual, de manera que hauràs d'assegurar-te d'anar-los resolent a mesura que treballis les escenes. Si realment tens molt poc temps, fes tu els esbossos de biografia i dona'ls als actors com a punt de partida per a la discussió.

Primera feina pràctica sobre els personatges i el tempo dels personatges: Aquests exercicis només duren quinze o vint minuts, de manera que pots intentar fer-ne almenys tres, repartits durant els primers dies d'assaig. Si realment no et pots permetre dedicar-hi aquest temps, salta-te'ls.

Relacions: Salta't l'exercici de grup sobre les relacions i, en lloc d'això, recorre a la feina que has fet prèviament per guiar els actors quan estiguin treballant junts en les escenes o construint les seves biografies de personatge. Per exemple, en una escena amb un grup de personatges nombrós pots assenyalar dos dels intèrprets que no tenen una relació prou significativa entre ells. Demana'ls que aclareixin el seu pensament sobre l'altre personatge.

Improvisacions: Si tens poc temps, pots plantejar-te saltar-te totes les improvisacions i discutir què va succeir en el passat quan arribi el moment rellevant, durant l'assaig d'una escena (o demanar-los que visualitzin els esdeveniments). Per exemple, quan un personatge descriu un esdeveniment del passat pots aturar-lo i parlar-ne, o donar-li uns minuts per visualitzar els esdeveniments, o demanar-li que pensi com va passar aquest esdeveniment per a l'endemà. Si les imatges del passat són compartides, dona un temps d'assaig als actors implicats perquè visualitzin junts el fet. Ara bé, recorda que una improvisació estructurada pot ocupar menys temps d'assaig que una discussió.

Exercicis de visualització: Proposar alguns d'aquests exercicis et pot ajudar, però no són imprescindibles.

CAPÍTOL 11

Treballa les escenes de l'obra

Aquest capítol examina com aixeques l'obra. Aquesta feina t'ocuparà més o menys el 60 per cent del període d'assaig. Cobreix tot el que passa des de l'anàlisi de l'acció de l'obra fins a l'últim passi a la sala d'assaig. Inclou consells sobre les àrees següents:

Analitza l'acció de l'obra amb els actors

Marca l'espai

Improvisa l'esdeveniment detonador i les circumstàncies
immediates

Com estructurar la jornada d'assaig

El primer assaig d'una escena

«Muntar» o fer clara l'acció per al públic

El segon i el tercer assaig d'una escena

Passis

Com gestionar els últims dies a la sala d'assaig

Treballar amb l'escenografia, el vestuari, el so, la il·luminació
i la música durant els assaigs

Com fer tot això en un procés d'assaig curt

Analitza l'acció de l'obra amb els actors

El grup ja haurà llegit l'obra una vegada, buscant els fets i preguntes sobre tot allò que existeix i ha succeït abans que comenci l'acció de

l'obra. Ara la tornareu a llegir conjuntament, centrant-vos en quatre tasques específiques:

- identificar els esdeveniments i donar-los títol,
- escriure els fets i preguntes sobre què passa entre cada acte o escena,
- escriure els fets i preguntes sobre les circumstàncies immediates de cada acte o escena (és a dir, què passa durant les vint-i-quatre hores precedents a l'acció de l'escena),
- trobar un nom per a cada acte.

A aquestes altures, els actors ja haurien d'haver incorporat el terme *esdeveniment*, perquè l'hauràs fet servir quan els has comentat els seus exercicis sobre idees i emocions, i en estructurar les primeres improvisacions. De tota manera, ara no farà cap mal recordar-los una definició senzilla de la paraula: un moment de l'acció en què tothom canvia el que està fent o interpretant. Després, digue'ls que el nom de l'escena o acte hauria de ser la descripció més senzilla possible del que passa al llarg de tot l'acte o escena.

Llegiu l'obra de la mateixa manera que ho va fer al principi, sense que ningú se centri en el seu personatge, sinó amb una persona llegint una rèplica per torn. Demana als actors que s'aturin sempre que vegin informació que pugui ajudar en qualsevol de les quatre tasques. Si passen per alt qualsevol informació, crida'ls l'atenció sobre el que s'han saltat. És millor preguntar als actors quin és el títol de cada acte (o escena) abans de començar a llegir-lo conjuntament. Assegura't que tots els membres del grup s'escriuen el títol de cada escena i el nom de cada esdeveniment. També has de garantir que tothom tingui clar quan comença i quan acaba cada esdeveniment —i que tothom escrigui les mateixes paraules per descriure'l. Fes servir el teu guió, prèviament preparat, per guiar-los.

A mi em passa sovint que la intuïció dels actors fa que hagi de corregir la posició d'alguns esdeveniments, o afegir-ne un parell de nous que m'havien passat per alt en fer la meva preparació. També m'és útil demanar-los quin creuen que és el títol més senzill per a un

esdeveniment, i oferir la meva solució només si se'ls fa massa difícil trobar-ne un. Si algun intèrpret mostra un gran desacord amb un esdeveniment o amb el seu títol, suggereix-li que hi posi un interrogant al costat i assegura-li que ho tornareu a examinar més endavant. En les sessions de grup, no perdis temps amb llargues discussions.

Assegura't que tothom del grup segueix l'exercici. Recorda que la gent necessita temps per escriure títols o per dibuixar una línia entorn d'un esdeveniment i posar-li nom. No tiris endavant fins que tothom hagi enllestit cada tasca. No intentis fer tota aquesta feina en una única sessió llarga; és millor dedicar-s'hi durant un parell de dies. Intercala-la amb moviment, amb feina pràctica sobre els temes o amb improvisacions, perquè requereix molta concentració de tothom. Mantingues l'obertura i la receptivitat a les idees i les percepcions dels actors; alhora, fes servir la teva preparació perquè no perdin el rumb.

Aquesta sessió també és una oportunitat perquè els actors puguin plantejar els dubtes que tinguin sobre l'acció de l'obra o el sentit d'una rèplica. Pot ser que hagin anotat dubtes d'aquesta mena quan estàveu treballant sobre les primeres llistes de fets i preguntes i sobre les circumstàncies immediates, al principi del procés. Contesta tots els dubtes formulats clarament en aquesta sessió. Ajorna els dubtes més complexos fins als assaigs de les escenes.

Al final d'aquest procés, dona'ls una definició de l'esdeveniment detonador i demana'ls que l'identifiquin. A continuació, demana'ls que identifiquin els esdeveniments principals de cada acte i l'esdeveniment més significatiu de tota la peça. Completa el procés demanant als actors que s'aprenquin quan es produeixen els esdeveniments, dins de l'obra, tal com s'aprendrien les seves rèpliques.

Finalment, recorda als actors què són les intencions i dona'ls la definició més senzilla de la paraula: el que un personatge vol fer o vol canviar respecte a un altre personatge (o personatges). Dona exemples concrets del que vols dir, provinents dels exercicis que ja heu fet a la sala d'assaig o bé d'escenes de l'obra. Recorda al grup que les intencions només canvien quan hi ha un esdeveniment. Quan hagin comprès tot això, demana'ls que es preparin per assajar les escenes estudiant quines són les intencions del seu personatge entre cadascun dels esdeveniments.

Això ho poden treballar en el seu temps lliure, fora de la sala d'assaig. Podràs afinar la seva comprensió d'aquesta eina quan comenceu a fer els primers assaigs d'escenes conjuntament. En aquest moment, no cal dedicar gaire temps a discutir les intencions.

SUMARI

- Llegiu l'obra de nou amb tota la companyia i identifiqueu quatre coses: esdeveniments, títols d'actes, què passa entre escenes i les circumstàncies immediates de cada escena.
- Assegura't que tothom escriu tota la informació, i no precipitis la feina i deixis gent enrere.
- Ajusta les respostes que ja tens preparades perquè s'adaptin als nous descobriments o a les noves propostes plantejades pel grup.
- No perdís temps amb llargues discussions sobre les respostes a les tasques plantejades.
- Intercala aquesta feina amb altres tasques més físiques.
- Identifiqueu l'esdeveniment detonador, els esdeveniments principals de cada acte i l'esdeveniment més important de tota l'obra.
- Demana als actors que s'aprenuin quan succeeixen els esdeveniments.
- Recorda'ls la definició més senzilla d'una intenció.
- Posa'ls com a deures la preparació de les seves intencions entre esdeveniments, com a preparació per als primers assaigs d'escenes.

Marca l'espai

Demana a regidoria que marqui el terra tan aviat com estiguis a punt de començar el treball pràctic a l'espai (o espais) on té lloc l'acció de l'obra. Això normalment passa quan comences a fer improvisacions de l'esdeveniment detonador o de les circumstàncies immediates de la primera escena, o bé abans del primer assaig d'escenes. Si l'acció de l'obra té lloc en més d'una localització, regidoria marcarà diverses plantes, una sobre l'altra, amb cinta adhesiva de colors diferents, per indicar cada espai.

Idealment, tal com es descriu al capítol 8, hauries de ser en una sala d'assaig prou àmplia per marcar tota la planta de l'espai escènic més un afegit de dos o tres metres al voltant de l'espai. Demana a regidoria que marqui l'espai al centre de la sala i que, en els tres metres o més que queden lliures a la perifèria, hi afegixin tantes habitacions, parts d'habitacions o espais exteriors com sigui possible, encara que el públic mai no arribi a veure cap d'aquests espais. Per exemple, si l'acció té lloc en un menjador, afegiu-hi una marca de la cuina o del rebedor i la porta a través de la qual s'accedeix al menjador.

Quan assajàvem *La gavina* al National Theatre de Londres, vam tenir el luxe de disposar d'una sala d'assaig molt àmplia. Vam poder marcar moltes habitacions de la planta de la casa, incloses les dues estances on té lloc l'acció dels actes tercer i quart: el menjador i l'estudi de Konstantín. En l'escenografia definitiva, les altres estances marcades (el rebedor, la cuina, el passadís) no estaven a la vista del públic, però els actors les van fer servir durant els assaigs per ajudar-los a construir una imatge d'on venien i cap a on anaven durant l'acció.

Evidentment, aquestes són unes dimensions molt poc habituals per a una sala d'assaig, i no és en absolut la que et pots esperar a l'inici de la teva carrera. Si només pots marcar la planta de l'escenografia (o fins i tot menys que això), no et preocupis; només tingues en compte que hauràs de trobar una altra manera d'ajudar els actors a preparar-se per entrar als espais on passa l'acció de l'obra. Per exemple, pots fer servir exercicis de visualització, o simplement donar uns quants segons abans de començar una escena perquè recordin exactament d'on venen i què hi feien, en aquell lloc.

Si estàs treballant amb una obra en la qual l'acció de l'obra té lloc en diferents localitzacions i no vols confondre els actors superposant diverses marques d'espai l'una sobre l'altra, fes servir pals de bambú per marcar els límits de cada estança o espai. Els pals es poden posar i treure fàcilment a mesura que canviïs d'un espai a l'altre.

Demana a regidoria que marqui el terra al final d'un dia d'assaig, o abans de començar la jornada següent. Llavors, tan aviat com arribin els actors, demana'ls que es familiaritzin amb l'entorn que indiquen les marques: podeu caminar per l'espai amb tota la compa-

nyia, recordant-vos de quins elements de l'arquitectura o el paisatge representen les línies del terra. Parleu de què es veu o se sent fora de l'espai (o espais) marcats, o cap a on condueixen les diverses entrades i sortides, i, com sempre, assegura't que tots els actors sàpiguen què veuen en cada espai si fan una volta de 360 graus.

En aquest moment, també és útil parlar amb l'escenògraf de qual-sevol element escènic clau que vulguis tenir. Per exemple, pots valorar si s'han de construir elements escènics com ara un marc de porta amb porta, un marc de finestra o alguns plafons que indiquin les parets. Per mi sempre ha sigut molt important tenir portes als assaigs, tot i que cal tenir en compte que la construcció d'una porta que s'aguanti sola és tot un art: moltes tenen tendència a caure tan aviat com es fan servir.

SUMARI

- Demana a regidoria que marqui l'escenografia a terra, al centre de la sala, i si és possible, que deixi entre dos i tres metres entre els límits de l'espai marcat i les parets de la sala d'assaig.
- Afegeix tantes estances o espais adjacents com puguis al voltant de la marca de l'escenografia principal, encara que el públic no vegi aquests espais.
- Si només tens espai per marcar l'escenografia, troba altres maneres d'ajudar els actors a imaginar-se d'on venen i què fan en aquell espai.
- Si treballes en una obra situada en diverses localitzacions, considera la possibilitat de fer servir pals de bambú per delimitar els diversos espais, per tal que els actors no es confonguin amb les diverses capes de cinta adhesiva de colors.
- Al final d'una jornada d'assaig, demana-li a regidoria que marqui el terra.
- L'endemà, camina amb tota la companyia per l'espai marcat i recorda a tothom quins elements de l'arquitectura o el paisatge representen les línies.
- Valora la possibilitat d'afegir alguns simulacres d'elements escènics clau, com ara portes, marcs de finestra o parets.

Improvisa l'esdeveniment detonador i les circumstàncies immediates

Ara fes les improvisacions que has planificat sobre l'esdeveniment detonador, i a continuació les improvisacions sobre les circumstàncies immediates de la primera escena. Planteja-les exactament de la mateixa manera que has fet amb les altres improvisacions (vegeu el capítol 10) i continua fent comentaris precisos als actors. No facis cap improvisació sobre els esdeveniments que passen entre actes o escenes, ni sobre les circumstàncies immediates d'altres escenes o actes. Aquestes improvisacions, les faràs més endavant, a mesura que vagis avançant en l'acció de l'obra.

SUMARI

- Planteja improvisacions al voltant de l'esdeveniment detonador i les circumstàncies immediates de la primera escena o acte.
- Comenta exhaustivament la feina dels actors.

Com estructurar la jornada d'assaig

En aquest moment, la jornada d'assaig canviarà d'estructura: començaràs a assajar l'obra en si mateixa i només convocaràs els actors que siguin presents a les seccions que pensis treballar. Intenta anar treballant l'obra per ordre cronològic i fes servir els esdeveniments com a guia per dividir l'obra en fragments més breus per assajar. Si algú té una entrada durant el transcurs de l'acció, has d'assegurar-te que vingui a l'assaig anterior, perquè tothom pugui practicar l'esdeveniment de la seva entrada. D'aquesta manera, les seccions que assagis sovint s'encavalcaran: això farà que el moment en què lliguis les diverses seccions per primera vegada tot sigui molt més fluid.

Aquesta és l'estructura del primer dia d'assaig d'escenes de *La gavina*.

10.30 h Maixa, Medvedenko, Iàkov i els obrers
11.30 h S'incorporen Konstantín i Sorin
13.30 h Dinar
14.30 h Konstantín, Sorin, Iàkov i els obrers
16.00 h S'incorpora Nina
17.30 h Final

Abans de cada convocatòria individual, dona'ls uns minuts als actors per escalfar-se, o, si tens poc temps, que facin un escalfament col·lectiu abans de la primera convocatòria del dia. Durant aquesta fase dels assaigs també et podries plantejar convocar tota la companyia ocasionalment per fer treball de moviment o de veu, o per compartir qualsevol material de recerca nou. És important que no es perdi la sensació que es tracta d'una activitat i un objectiu de grup, compartits. Ho pots fer una vegada a la setmana, durant una hora, aproximadament. Evidentment, aquesta és l'estructura ideal per a un període d'assaig llarg. Si tens un període d'assaig curt i no tens temps de programar aquestes convocatòries de grup, no et preocupis.

SUMARI

- Treballa l'obra per ordre cronològic.
- Fes servir els esdeveniments com a guia per dividir l'obra en fragments més breus per assajar.
- Superposa les convocatòries d'assaig, de manera que els actors puguin practicar els esdeveniments que constitueixen les entrades i sortides.
- Programa un temps d'escalfament sempre que sigui possible.
- Programa sessions col·lectives ocasionals per al treball de moviment o per incorporar material de recerca.

El primer assaig d'una escena

L'objectiu del primer assaig d'una escena és establir tots els objectius amb què els actors hauran de treballar a llarg termini, i permetre'ls entrar en el material amb suavitat. Abans de començar a explorar el fragment de l'obra que treballareu, comprova que no hi hagi grans preguntes sobre el sentit d'allò que es diu en el text. Si n'hi ha, parleu-ne i, si és possible, resoleu-les.

A continuació, fes saber als actors que aquest assaig no consistirà a practicar les paraules fixades; al contrari, consistirà a practicar tot allò que fonamenta i genera aquelles paraules. Aquests «fonaments» inclouen intencions, circumstàncies immediates, temps, imatges del passat, relacions i espai.

En primer lloc, reviseu alhora els esdeveniments i les intencions. Normalment, assajaràs l'obra «d'esdeveniment en esdeveniment», de manera que has de recordar als actors on té lloc l'esdeveniment, on comença i on acaba. Després, pregunta a cada intèrpret, per torns, quina és la seva intenció abans i després de l'esdeveniment (i recorda'ls que les intencions només canvien quan es produeix un esdeveniment). Tu ja les tindràs escrites al teu guió, i pots fer servir aquesta preparació per guiar els actors en la direcció adequada. Les seves intuïcions poden fer que hakis de modificar la frase que en principi havies escrit.

Quan haguen arribat a una entesa sobre una intenció, assegura't que tu i l'intèrpret escriviu exactament la frase que heu acordat. No importa si la frase definitiva és diferent de la que havies pensat durant la teva preparació, sempre que capturi l'essència del que vols que interpreti l'actriu o l'actor. Algunes actrius preferiran un llenguatge fred i cerebral, com ara «fer que Medvedenko se senti incòmode». Altres respondran millor a paraules més fortes, com ara «vols que Medvedenko se senti com una merda». Durant els assaigs, aprendràs com traduir la intenció que vols que s'interpreti al vocabulari o a la sintaxi que li va bé a cada intèrpret en concret, i que aconseguix el resultat que tu vols. El procés de decidir les intencions ocuparà vora el 50% d'aquest primer assaig. En acabar aquest procés, demana als actors que llegeixin tota l'escena conjuntament, tenint en compte les intencions.

A continuació, recorda'ls les circumstàncies immediates, l'hora del dia i el nom de l'escena o acte sobre el qual esteu treballant. Finalment, demana'ls que refresquin la imatge de l'espai on té lloc l'escena. És millor convidar-los a fer això ja drets. Jo normalment dono cinc o deu minuts als actors per parlar conjuntament sobre l'espai —en general, estan drets a l'espai marcat i es descriuen els uns als altres el que tots poden veure al seu voltant. (La primera vegada que assages una escena d'aquesta manera, els pots donar un cop de mà ajudant-los a recórrer l'espai amb preguntes senzilles com ara «Què veus per la finestra?», si l'escena és en un interior, o «Què veus allà lluny, en la distància?», si l'escena és en un exterior. També es poden referir als mapes de l'espai que han fet en una fase anterior del procés (vegeu el capítol 10) i que ara estan penjats a la paret de la sala d'assaig.)

Quan arribi el moment d'assajar el fragment escollit, demana als actors que facin servir una barreja de les paraules que recorden del text i del seu propi diàleg inventat. Això fa que el primer assaig sigui més proper a una improvisació i significa, cosa més important, que els actors mai hauran d'anar amb el text a la mà quan assagin l'obra. Els seus textos quedaran fora de l'espai on té lloc l'acció de l'obra, damunt d'una taula, en una cadira, o a terra.

La primera vegada que els actors practiquin una escena se sentiran força estranys: recordaran algunes coses i n'oblidaran d'altres. És possible que després fins i tot se sentin una mica frustrats o incòmodes, especialment si és la primera vegada que assagen una obra d'aquesta manera. No et preocupis si passa això —al contrari, fes-los comentaris sobre les tasques que els havies donat (incloent esdeveniments, intencions, circumstàncies immediates, temps i espai), tal com feies quan treballàveu sobre les primeres improvisacions. Per exemple, els pots demanar que potenciïn la interpretació de l'espai i el temps, però assegurant-los que les intencions han estat molt clares.

A continuació, demana'ls que tornin a «practicar» l'escena i observa com executen les notes que els has donat. Si tens temps de passar-la una tercera vegada, pots començar a afegir més coses a la llista d'aspectes que els pots comentar —relacions i personatge (imatges del passat, tempo i pensaments sobre si mateixos). Per exemple, podries suggerir

que la imatge d'un esdeveniment passat no s'ha imaginat amb prou exactitud o guiar-los per interpretar amb més precisió la relació entre els personatges. En la majoria de casos, aquestes notes seran recordatoris de coses que ja heu treballat anteriorment. En aquests primers assaigs, l'escena no s'interpretarà amb tanta precisió com quan el públic la vegi; hi haurà buits i imprecisions, però els actors tindran un sentit clar de tots els ingredients que finalment hauran de ser a lloc. Alguns actors seran capaços d'integrar totes les notes que els donis en aquest primer assaig, i altres necessitaran temps per digerir-les després de l'assaig. En aquesta fase, no et preocupis si el seu ritme d'absorció és lent.

En acabar l'assaig, demana als actors que duguin a terme qualsevol tasca de recerca que hagi sorgit o demana'ls que pensin certes coses per al proper dia, com ara potenciar la imatge de determinats esdeveniments en el passat del personatge o omplir els buits que puguin tenir en la seva imatge de l'espai. Després, demana'ls que s'aprenuin les intencions. Aprendre's les intencions és tan important com aprendre's el text. A la vida, quan mires enrere i recordes esdeveniments significatius, sovint el que trobes inscrit amb més força en el record és el que volies aconseguir o desitjaves, molt més que no el que vas dir.

Repetiràs aquest procés per a cada fragment de l'obra, avançant d'esdeveniment en esdeveniment. Normalment, la majoria de paraules que es diran en el primer assaig d'una escena seran improvisades. Idealment, el text es memoritzarà en paral·lel al segon i tercer assaigs, de manera que quan facis un passi les úniques paraules que es faran servir seran les del text.

Per mi, aquesta manera de treballar en els primers assaigs d'una escena va ser una revelació, quan la vaig provar per primera vegada. M'havia passat anys patint amb la transició de les primeres improvisacions a la feina sobre les escenes de l'obra. M'encantava la fluïdesa i facilitat d'una improvisació i detestava la rigidesa i la tensió dels primers assaigs d'una escena. La idea de barrejar paraules de l'obra amb paraules inventades pels actors va ser una via perfecta per construir un pont entre aquestes dues fases de l'assaig. De tota manera, tingues clar que alguns actors necessiten temps per adaptar-se a aquesta manera de treballar. A alguns els preocuparà no dir el text correctament, i hauràs de

demanar-los que rebaixin el volum d'aquesta preocupació. Si un actor ja s'ha après el text, el pot utilitzar, però cal que li demanis que tingui present que no rebrà les rèpliques exactes d'aquells companys que no s'hagin après el text. També és possible que hakis de permetre que els actors de més edat facin servir més paraules de l'obra que ningú més, a causa de la seva autèntica preocupació per la seva capacitat de memoritzar el text. Els actors també poden trobar molt difícil posar en joc tot el que els demanes que interpretin en aquest primer assaig. No sempre estaran acostumats a interpretar notes sobre el temps i l'espai i alhora intencions i imatges del passat. Tranquil·litzats dient-los que tot això requerirà temps, però que a llarg termini arribaran a aconseguir-ho.

Quan treballis les intencions, és possible que alguns actors et manifestin la seva resistència, perquè els pot semblar que determinar una intenció per a cada fase de l'acció fa que el seu personatge resulti molt manipulador. Si passa això, recorda'ls que a la vida sovint no som conscients dels desigs o intencions que ens impulsen, però que una persona experta en psicologia, observant-nos des de fora, seria capaç de dir-nos exactament què volem en qualsevol moment concret. Així doncs, el procés de diagnosticar i posar nom a les intencions sovint té a veure amb fer conscients durant una estona els desigs inconscients, de manera que les forces que impulsen el personatge s'entenguin de manera adequada. Després, no cal interpretar-les com un propòsit conscient, com si tots els personatges fossin com Iago a *Otel·lo*, que clarament manipula tota la resta de personatges en benefici seu.

Després del primer intent de practicar l'escena, alguns actors també voldran canviar les seves intencions. Intenta resistir-te a aquesta demanda, tret que tingui un motiu real. És preferible demanar a l'intèrpret que explori diferents maneres d'interpretar la intenció acordada. Si, en acabar l'assaig, l'intèrpret encara està convençut que la intenció no és correcta, suggereix prendre-us un temps per les dues bandes, abans del proper assaig, per pensar una alternativa. L'ideal és que les decisions sobre les intencions canviïn molt poc des d'aquest primer assaig fins a l'última funció, de manera que en aquest primer assaig has d'assegurar-te que els actors entenguin que estàs plantejant un mapa a llarg termini.

A mesura que treballis amb les intencions, t'adonaràs que hi pot haver obstacles que modifiquin la interpretació de la intenció. Aquests obstacles poden ser *fora* del personatge, com ara la calor del sol del migdia, o poden ser *dins* del personatge, com ara l'àcidesa d'estómac, un refredat fort o la culpabilitat que el personatge sent per allò que li acaba de fer a la persona amb qui està parlant. Obstacles com aquests afectaran la manera com s'interpreta la intenció, però mai no han d'anul·lar-la completament.

No deixis d'observar si els personatges necessiten intencions dins dels esdeveniments o no, i afegeix-les si sents que ajudarà a clarificar el que estan fent. Per exemple, és possible que descobreixis que certs esdeveniments (com ara una entrada o una sortida) duren més del que el text pretenia (això pot ser degut a la manera com els actors els interpreten o bé a una complicació inesperada de l'escenografia). En aquests casos, dona als actors una intenció durant l'entrada o la sortida. Per altra banda, alguns esdeveniments succeeixen al llarg d'un període de temps més llarg que altres: durant aquests esdeveniments els actors necessitaran intencions. Els esdeveniments «a foc lent», que tenen lloc al llarg de diverses rèpliques, també poden requerir que els personatges tinguin intencions durant el seu transcurs.

Quan arribis al final de l'escena o acte, fes una improvisació dels esdeveniments que succeeixen fora d'escena abans que comenci l'escena següent. Si no tens temps de fer una improvisació, pots demanar als actors que visualitzin què ha passat o simplement demanar-los que t'expliquin breument. A continuació, fes una improvisació de les circumstàncies immediates que precedeixen la següent escena sobre la qual treballareu, i llavors assaja aquella escena o acte. Si no tens temps de fer una improvisació de les circumstàncies immediates, pots donar als actors la informació que has preparat sobre aquestes circumstàncies, com a part de les teves indicacions per assajar la següent escena.

SUMARI

- Resol els dubtes importants sobre el sentit del text.
- Recorda als actors on comença i on acaba cada esdeveniment.

- Parleu de les intencions entre cada esdeveniment i escriviu amb precisió la descripció acordada.
- Recorda als actors les circumstàncies immediates, l'hora del dia i el nom de l'escena.
- Dona'ls temps per situar l'espai i construir-ne una imatge clara.
- Fes-los saber que poden fer servir una barreja de les paraules que recorden del text amb diàleg improvisat.
- No et preocupis si el primer intent és difícil. Demana'ls que ho tornin a provar, amb les mateixes indicacions.
- En acabar l'assaig, demana que cadascú s'aprengui les seves intencions.
- Sigues conscient que és possible que els actors necessitin temps per aprendre aquesta nova manera d'assajar escenes.
- Dissuadeix-los de canviar les intencions, tret que tinguin una bona causa per fer-ho.
- Tingues en compte quins són els obstacles que podrien modificar les intencions dels personatges.
- Considera la possibilitat d'afegir intencions dins dels esdeveniments.
- En acabar cada acte o escena, fes una improvisació del que passa entre les escenes i de les circumstàncies immediates anteriors a la següent escena del text.

«Muntar» o fer clara l'acció per al públic

És imprescindible que els actors estiguin disposats a l'escenari de tal manera que l'acció, els esdeveniments i els moments clau de la història siguin visibles i ben definits per al públic. Aquesta és una part fonamental de la teva feina com a directora o director. «Muntar» és una paraula que es fa servir per descriure una manera de disposar aquestes «imatges escèniques». Molts processos d'assaig comencen directament amb el muntatge: tradicionalment, el director i l'actor acorden per on entra i surt el personatge, i on s'hauria de quedar dret, asseure's, saltar, etcètera. Una altra opció és que el director simplement digui a l'interpret on s'ha de posar i què ha de fer. Aquestes

decisiones es reajusten durant els assaigs i després els moviments es repeteixen de manera idèntica a cada funció.

Per mi, en canvi, el muntatge té a veure amb buscar l'equilibri entre una acció ben definida per al públic i un moviment fluid i inconscient, per part dels personatges, dins de la situació. Si li dius cruament a l'interpret on s'ha de posar perquè el públic el vegi, això pot fer que pensi més en el públic i, per tant, que pensi menys en el personatge dins de la situació. Aquest fet pot provocar que es comenci a jutjar i faci gestos i accions d'incomodat, o moviments estranys. I això, per la seva banda, pot causar una experiència desigual per al públic: a estones veuran moviments que semblen reals i en altres moments veuran moviments d'incomodat o incongruents, que no semblen gens reals. Quan parlo de moviments incòmodes em refereixo, dit sense embuts, al moment en què un personatge fa tres grans passes en diagonal cap a la boca de l'escenari i mira cap al públic mentre li està dient a algú altre que n'està enamorat. Aquest no és un moviment convincent, extret d'una situació de la vida. Evidentment, el públic no sempre percep aquesta diferència de manera conscient, però sí que la registra en algun nivell, i això interfereix en la credibilitat i l'interès del que està passant.

Una vegada vaig convidar un amic meu, que és neurocientífic, a veure un espectacle que jo havia dirigit, i sense que jo l'hi demanés em va posar en evidència un problema essencial en la interpretació. Em va dir que hi havia dues formes d'interpretació en marxa: una semblava real, i l'altra era «més elevada, conscient de si mateixa i teatral». Em va dir que ell podia interessar-se per totes dues, però que el moment en què el cervell tenia més dificultats era quan els actors passaven de l'una a l'altra: en aquells moments, ell perdia tot interès en allò que estava succeint en l'acció de l'obra.

Al capítol 6, he suggerit que durant el procés de disseny de l'escenografia hauries de pensar anticipadament com podran fer servir l'espai els personatges, i col·locar les peces escèniques, les entrades i sortides i el mobiliari de tal manera que condueixi a un *muntatge* ben definit, si els personatges fan servir l'entorn lògicament. Aquest és el primer pas per aconseguir un equilibri entre un moviment in-

conscient i fluid per part dels actors i una acció ben definida per al públic. Quan treballis amb les escenes per primera vegada, deixa que el moviment es desenvolupi de manera natural a partir de la lògica de la situació. D'aquesta manera, gran part de l'acció *es muntarà* per si mateixa sense que els actors se n'hagin de preocupar o fins i tot sense que s'adonin que aquest procés està tenint lloc.

També ajudarà si intentes evitar pensar que l'acció a escena només està ben *enfocada* si el públic està veient la cara o la part de davant del cos de les persones. El pitjor tipus de *muntatge* es dona quan els actors es col·loquen en un bonic semicercle de cara al públic, tot caminant de costat, com els crancs. Recorda que els perfils i les esquenes també es poden fer servir per enfocar l'acció o per dirigir la mirada del públic cap a un personatge o un objecte en particular. Per dir-ho ràpid, si col·loques la persona que parla de cara a la boca de l'escenari i col·loques la persona que escolta d'esquena al públic, la persona que parla quedarà ben enfocada.

Evidentment, deixar que el muntatge evolucioni d'aquesta manera no resoldrà tots els teus problemes de definició. Sempre hi haurà moments en què hauràs de modelar la forma física de l'acció —és a dir, hauràs de demanar als actors que facin ajustos sobre el que estan fent, el lloc on es col·loquen, etcètera. De tota manera, no ho facis fins que els actors no estiguin ben immersos en el personatge i la situació. Per a l'intèrpret és més fàcil canviar el que fa, o el lloc on s'està dret, si sap clarament què està interpretant. D'aquesta manera, pot integrar el canvi sense començar a jutjar-se. Sempre que sigui possible, mira si pots modificar subtilment la posició del mobiliari o la col·locació de la utilleria per resoldre el problema sense que els actors se n'hagin de preocupar. Evidentment, qualsevol intèrpret intel·ligent sabrà perfectament per què s'ha recol·locat el moble o la peça d'utilleria, però agrairà que hakis encarat el problema amb un canvi de situació en lloc de fer un assaig per remuntar l'escena. Si no pots fer una remodelació útil, parla del problema amb l'intèrpret de manera directa i clara, tant si és un problema de visuals com si és un intent de definir millor un moment determinat.

Recorda que organitzar els actors espacialment és només una de

les eines de què disposes per fer clara l'acció. A aquesta tasca també hi contribuiran la il·luminació, el so, el vestuari i l'escenografia. Aquests ingredients addicionals s'afegiran quan comencin els assaigs tècnics. Però intenta tenir presents aquests ingredients a la sala d'assaig: és possible que t'estiguis preocupant per la definició física d'una escena i oblidis que és de nit i que els llums incorporats a l'escenografia ja mantindran l'ull concentrat en l'acció clau. Si tens un problema que no pots resoldre, pensa com una decisió d'il·luminació, de so o de vestuari et podria ajudar a trobar-hi una solució.

Si et costa trobar imatges escèniques que funcionin, dedica un temps a estudiar pintures i l'obra de determinats pintors. Això entrenarà el teu ull en la composició. Utilitza llibres o, millor encara, visita galeries d'art per estudiar com la pintura utilitza la figura humana. Artistes com Caravaggio, Rembrandt, Vermeer, Manet, Gwen John, Hammershoi, Edward Hopper, Lucian Freud o Paula Rego són mestres en la composició. Observa la relació entre la figura, el mobiliari i l'entorn. Estudia com cau sobre les figures la llum natural o artificial. Fixa't en com es fa servir el color per atraure l'ull cap a una figura o bé cap a un objecte per sobre d'un altre. No hi ha cap necessitat de fer que l'escenari sembli una pintura, però un coneixement pràctic de la composició et pot ajudar a definir l'acció que veurà el públic.

SUMARI

- És imprescindible que els actors estiguin disposats a l'escenari de tal manera que el que fan sigui visible per al públic.
- Deixa que els moviments es desenvolupin naturalment a partir de la lògica de la situació.
- Si necessites remodelar físicament l'acció per les visuals, fes-ho cap al final del procés de treball, i primer mira d'aconseguir-ho movent les coses inanimades, com ara el mobiliari o la utilleria.
- Recorda que organitzar els actors a l'espai és només una eina per aconseguir definició; a aquesta labor hi contribuiran també la il·luminació, el so, el vestuari i l'escenografia.
- Aprèn més sobre composició estudiant pintures figuratives.

El segon i el tercer assaig d'una escena

L'extensió del període d'assaig i la duració de l'obra determinaran quantes vegades pots assajar una escena. Fins i tot amb un període d'assaig de vuit setmanes, si treballes amb una obra llarga del segle XIX com ara *La gavina* (que dura més de tres hores) et pots trobar que només tinguis temps per assajar cada secció entre tres i quatre vegades. De mitjana, probablement assajaràs cada escena tres vegades.

Quan assagis una escena per segona o tercera vegada, dona exactament les mateixes indicacions que vas donar per al primer assaig i continua fent comentaris als actors sobre aquestes indicacions. Com que ja heu debatut, identificat i posat nom a les seves intencions, els actors haurien de tenir temps de passar l'escena tres, quatre o fins i tot cinc vegades. Permet sempre als actors que llegeixin o diguin tot el text una vegada, asseguts, abans que s'aixequin per fer l'escena.

Els actors haurien de seguir barrejant les paraules que recorden del text amb paraules inventades. L'ideal és que les paraules de l'obra se'ls facin més familiars amb aquests assaigs. De tota manera, de vegades hi ha algun intèrpret que de sobte s'aprèn el text abans del segon assaig, perquè li fa por no tenir prou temps de practicar amb el text après. En els assaigs següents, pot ser que posin massa èmfasi en les paraules que es diuen mentre altres aspectes de la situació, com ara les intencions i l'espai, es van marcint. Tu no deixis de passar notes sobre les parts de la seva feina que negligeixen, i finalment els actors acabaran fent encaixar tots els elements.

Al segon i al tercer assaig, quan arribes al final d'una escena o acte no cal que tornis a fer una improvisació sobre el que ha passat entre les escenes o actes, o sobre les circumstàncies immediates de l'escena. Senzillament, recorda als actors la improvisació que vas fer la primera vegada que vas començar a treballar sobre l'acció de l'obra. O bé, si d'entrada no vas fer una improvisació, recorda'ls el que passa entre les escenes i immediatament abans de la següent escena que assajareu.

Comença't a mirar l'escena des d'angles diferents. Un dia pots mirar l'acció des del punt de vista del públic; un altre dia te la pots

mirar des de la dreta de l'escenari, des de l'esquerra o des del fons. Un canvi de perspectiva et pot ajudar a entendre millor l'escena. També animarà els actors a pensar en la situació de l'obra més que en el públic; això hauria de conduir a gestos i accions més semblants a les de la vida. Al mateix temps, sempre has de tenir present el punt de vista del públic: no té cap sentit crear un gest semblant al de la vida si ningú el pot veure. I aquí hi ha el cor de l'ofici: immersir els actors en la situació mentre alhora t'assegures que el que fan estigui construït amb el punt de vista del públic al cap. És justament aquest delicat equilibri entre crear alguna cosa que s'assembla a la vida i construir una estructura artificial el que sempre m'ha fascinat. Idealment, la direcció hauria de tendir a equilibrar aquestes dues tasques amb molta cura. El tercer assaig d'una escena pot molt ben ser la teva última oportunitat de practicar-la abans de començar a passar actes sencers o tota l'obra. En molts aspectes, aquest assaig hauria de ser idèntic als seus predecessors, però a aquestes altures ja hauries de considerar la relació del públic amb cada escena, en el sentit que hauràs d'atendre amb més compte la visibilitat, la definició i la claredat narrativa. No canviïs ara els objectius del procés i no comencis a muntar, o a canviar les intencions o l'hora del dia. Només intenta veure la feina com si no l'haguessis vist mai abans. Fins ara has estat treballant molt a prop dels actors; ara t'has de fer enrere, mentalment. Quan el públic veu un espectacle per primera vegada, la persona que l'ha dirigit sovint es troba bruscament recol·locada en una relació més objectiva o distanciada respecte a la feina que ha ajudat a fer. Això pot resultar un veritable xoc, i pot passar massa tard en el procés per permetre els canvis necessaris, de manera que aquest reajustament de la percepció l'has de fer a la sala d'assaig. Després, passa notes als actors fent servir exactament les mateixes eines que has utilitzat durant tot el procés. Observar i avaluar la feina d'aquesta manera ajudarà a garantir que la feina es comuniqui al públic amb precisió.

En aquest assaig final, als actors dona'ls la impressió que encara tenen moltíssim temps per esmolar la feina. No és exactament així, però els ajudarà a mantenir la calma. A mesura que s'acosta el dia en què compartiran la seva feina per primera vegada amb el públic, el ner-

viosisme pot afectar el que fan de manera negativa. L'inútil «pensament del públic» augmenta i els pot empènyer a descuidar moltes de les capes de feina acurada que havien construït. Poden substituir tota aquesta feina per eleccions molt més buides o poden estar molt menys oberts a provar noves possibilitats. Ara volen consolidar el que estan fent —encara que no estigui acabat o prou clar. Mantingues la coherència. Amb suavitat i fermesa, anima'ls a completar i potenciar les tasques que els has estat demanant que facin al llarg de tot el període d'assaig.

A continuació trobaràs alguns consells per resoldre els problemes que poden aparèixer al segon i tercer assaig d'una escena. En aquests darrers assaigs, et pots trobar que alguns esdeveniments i algunes intencions ja no semblin acurats. De vegades serà un intèrpret qui t'ho assenyalerà, abans i tot que tu te n'hagis adonat. És possible que hagi d'afegir un altre esdeveniment o que hagi de decidir que un esdeveniment existent està mal situat. Respon amb disponibilitat a qualsevol proposta de canviar els esdeveniments, però abans de donar-los per bons assegura't que els canvis siguin encertats. No creïs una dinàmica d'assaig en la qual els esdeveniments i les intencions canvien cada vegada que es practica una escena.

De vegades observaràs que un intèrpret intenta omplir una escena amb tot el passat del seu personatge. Això sovint es posa en evidència quan hi ha una reacció emocional excessiva. L'intèrpret ha observat correctament que en el passat el personatge ha viscut un enfilall d'experiències doloroses, però ha acumulat tot el dolor d'aquestes experiències en una sola escena —com si tots aquells esdeveniments haguessin tingut lloc pocs segons abans de començar l'acció. Si això passa, recorda-li que els records s'emmagatzemen amb diferents volums i intensitats, i que l'escena només és un tall de tota la vida d'una persona. L'objectiu de la feina és fer que aquest tall sigui tan precís com sigui possible i fidel a la biografia que el precedeix. Demana-li que es concentri en aquell record del passat que creguis que alimentarà l'acció de manera més precisa.

De vegades, els actors no saben com fer servir la feina que heu fet sobre el passat del seu personatge. Tan aviat com comencen a treballar sobre l'obra, llencen per la borda tota aquesta feina i es con-

centren en l'escena, com si fos una barca que surés enmig d'un oceà immens i indistint. Poden parlar d'esdeveniments del passat sense tenir-ne cap imatge mental. No et preocupis per això. Continua assenyalant els vincles entre la feina que heu fet sobre el passat del personatge i l'acció present. Per exemple, quan el seu personatge es refereixi a un record en concret, demana-li que recordi una imatge clara de la improvisació que en va fer i que podria haver generat aquest record. Quan interpreti una nova intenció, recorda-li que el motor d'aquesta intenció és un esdeveniment passat, compartit amb l'altre personatge. Demana-li que et descrigui una imatge d'aquell esdeveniment o recorda-li la improvisació que en va fer.

En altres ocasions, pot passar que vegis un assaig i sentis que tota l'escena està desenfocada o resulta confusa. Per exemple, pots tenir la sensació que els dos intèrprets de l'escena semblen incòmodes, o que el tempo no és l'adequat, o que tot plegat és un caos. No t'espantis i no descriguis el problema als intèrprets. En lloc d'això, demana'ls que tornin a passar l'escena i concentra't en un o dos aspectes de la feina, a partir de la llista d'aspectes a revisar del capítol 9. Per exemple, demana als actors que «potenciïn la seva feina sobre els esdeveniments i les intencions». D'aquesta manera, poden repetir l'escena practicant alguns dels ingredients essencials mentre tu te la tornes a mirar i fas el diagnòstic de quins són els problemes més profunds. De vegades, el simple fet de recordar als intèrprets aquests ingredients essencials desencallarà l'escena i desfarà el bloqueig o el problema. Recordar-los el títol de l'escena o de l'acte també pot ajudar a alliberar una escena encallada.

També hi haurà moments en què els intèrprets tindran la mateixa sensació negativa que tu respecte a l'escena. Et diran que estan absolutament confosos o que no saben què estan fent. No t'alarmis per aquesta reacció i no els demanis repetir l'escena immediatament després que t'hagin fet aquest comentari. En lloc d'això, asseieu-vos i demana'ls quin aspecte de la feina no està clar. Insisteixo, tingues al cap la llista de temes del capítol 9. Per exemple, els pots preguntar: «El problema té a veure amb alguna cosa anterior a l'acció, com ara un esdeveniment del passat del personatge, o amb les circumstàncies immediates? O té

a veure amb l'acció de l'escena en si mateixa, com una intenció o un esdeveniment? O hi ha alguna confusió sobre l'espai on es troben els personatges?» Aquestes senzilles preguntes t'ajudaran a localitzar l'aspecte de la feina que causa el problema en l'escena. No deixis que la conversa s'allargui gaire. Quan creguis que heu identificat el problema, demana'ls que posin a prova el diagnòstic tornant a fer l'escena.

Recorda que has de resistir la temptació de tractar-ho tot en una sola sessió. Al contrari, guarda't algunes notes i tingue-les a punt per a la propera vegada que treballau l'escena o l'exercici. Assegura't que el teu llenguatge reflecteixi el teu propòsit general: fer que el comportament dels personatges sigui clar per al públic.

Al llarg dels assaigs, no deixis de parar atenció a allò que els actors fan físicament. En la meua experiència, com més aprofundeixen en l'obra, més s'obliden de totes les observacions útils que havien fet al principi els assaigs, sobre la manera com el cos reacciona en les situacions de la vida, i menys els interessa interpretar coses que tenen un fort impacte corporal, com el temps i l'espai. Es tornen menys precisos físicament, sobretot en la part baixa del cos. Poden quedar-se quiets sense moure un múscul de cintura cap avall, o poden deixar penjats els braços i les mans a banda i banda del cos en un estat de relaxació forçat. Sempre que sigui possible, recorda'ls tot el que pugui ser rellevant dels trossos de vida real que van recrear quan treballaven sobre idees i emocions.

Recorda que a mesura que els actors s'aprenen el paper has de dedicar un temps específic a fer que practiquin passades de text. Fes-ho al principi de l'assaig, i demana a l'equip de regidoria que condueixi la feina. Aquest és un exercici tècnic, i és millor que el director no hi participi.

En acabar aquests assaigs, ja estaràs a punt per començar a fer passis.

SUMARI

- Per al segon assaig, repeteix les mateixes indicacions que vas donar per al primer, i fes-los comentaris clars sobre les mateixes tasques.

- Permet que els actors encara no se sàpiguen tot el text perfectament.
- Observa la feina des de diferents angles, però mai no oblidis mentalment el punt de vista del públic.
- En el tercer o últim assaig, comença a pensar com si fossis un membre del públic que veu l'obra per primera vegada. Passa'ls notes a partir del que descobreixis en fer aquest reajustament en la teva manera de mirar.
- Sàpigues que la por de les funcions imminents afectarà la feina dels actors. Tingues paciència i no canviïs la teva manera de treballar.
- Modifica els esdeveniments o les intencions que no funcionin.
- Ajuda els actors a aprendre a fer servir les seves biografies per treballar en les escenes.
- Si l'escena està completament desenfocada, continua donant les indicacions de la teva llista fins que puguis identificar el problema.
- Si els actors et diuen que estan absolutament confosos, atura l'assaig i identifiqueu conjuntament el problema.
- Para atenció a l'aspecte físic de la feina dels actors.
- Preveu un temps específic perquè els actors s'aprenguin el text.

Passis

Abans de fer un passis sencer de l'obra, enllaça'n diversos fragments. Si és una obra clàssica, amb una estructura convencional, com *La gavina*, passa cadascun dels actes per separat abans d'enfilar-los tots en un únic passis sense parar. Si estàs treballant amb una obra que no té una estructura convencional, escull un moment lògic per tallar (potser el moment on preveus fer una pausa) i passa primer aquell fragment.

Fes un passis al final de la penúltima setmana d'assaig. Això et deixarà com a mínim una setmana per fer canvis que responguin als descobriments que hakis fet en relació amb l'estructura general. Si has fet el passis més tard, perquè tens un període d'assaig curt, assegura't de deixar-te temps per corregir qualsevol problema, encara que no més siguin un parell de dies.

Quan enllaces totes les escenes, és possible que algunes de les teves decisions no funcionin. Això és inevitable: no t'alarmis excessivament, si la feina no és ben bé com tu volies. El primer passi és part del procés d'assaig i no té l'objectiu de ser un producte perfecte. Fes que el passi sigui viscut com un assaig més (que és el que és). Digues als actors que ara practicareu el fet d'enllaçar totes les escenes, tal com s'enfilen les peces d'un collaret. Digue'ls que les teves expectatives són baixes i que el passi senzillament ajudarà tothom a entendre què s'ha fet fins ara i a determinar què cal treballar a continuació. Si normalment fas servir un full de convocatòria, refereix-te a aquest passi amb lleugeresa, per exemple anomenant-lo «que-passi-el-que-passi»,¹³ per rebaixar la pressió sobre els actors.

Intenta que les persones que només estan implicades en el procés de manera tangencial no assisteixin a aquest primer passi. Si persones de la direcció artística o la producció del teatre venen a un dels primers passis, els actors es poden posar nerviosos innecessàriament. Aquesta por distorsionarà les seves apostes interpretatives, en el sentit que no jugaran a fons les apostes que tu els haves demanat d'interpretar, i no trauràs tot el profit possible d'aquest passi. Els comentaris de les persones de fora del procés en són una fase imprescindible, però el moment en què convé rebre'ls és cabdal. Demana a la gent que vingui a l'últim passi, a l'assaig general o a les primeres prèvies amb públic; com més tard, millor. Tanmateix, de vegades és impossible evitar que persones nouvingudes vinguin a veure els primers passis; la millor manera de viure-ho, si és així, és recordar-te les tasques que t'has proposat assolir i mantenir-t'hi fidel.

Després de veure el primer passi, és possible que tu també sentis un cert trasbals, a causa de la por, la frustració o l'excitació. Calma't,

13. Mitchell fa un joc de paraules i proposa que aquest primer passi (*run-through*, és a dir, literalment, «passar a través» [de l'obra]) s'anomeni *stumble-through*, que literalment seria «entrebanca-se a través» [de l'obra]. He mirat de fer un pobre joc de paraules amb la nostra paraula *passi*, que ja és en si mateixa un intent de correcció del barbarisme *passé*, que és el que en general fem servir en la pràctica de l'ofici.

abans de passar notes. En el millor dels casos, el passí s'acabarà al final de la jornada d'assaig, de manera que podràs treballar les teves notes i lliurar-les l'endemà. Si no és així, com a mínim fes una petita pausa per prendre un te abans de començar la sessió de notes. Prepara-les acuradament, escollint què vols dir als actors i sobre què vols que reflexionin. Sovint durant els passis faràs grans descobriments, i alguns t'apareixeran com a impressions molt genèriques. Recorda que els grans problemes es resolen millor fent petites correccions, de manera que és millor no compartir els teus pensaments sobre els grans problemes amb els actors. En lloc d'això, marxa i pensa com convertir aquestes grans impressions en notes específiques i concretes. Siguin quines siguin les teves preocupacions més grans, als actors dona'ls la impressió que et satisfà la direcció en què avança la feina i agraeix-los el treball que han fet.

Sovint les sessions de notes es liquiden al final del dia d'assaig i el director passa les notes als actors molt ràpidament. Intenta evitar-ho; al contrari, dona temps als intèrprets per discutir qualsevol nota que no sigui prou clara. Això és especialment important si no et queda prou temps per tornar a assajar-ho tot. Després d'un passí, jo reservaria entre una hora i mitja i dues hores per a una sessió de notes.

Abans de passar notes als actors, demana'ls que cadascun comentin breument com li ha anat el passí i que identifiqui sobre quines escenes voldria treballar més. Sovint un intèrpret assenyalarà un problema que ha trobat i t'estalviarà a tu haver-li de donar una nota. Això també et donarà una idea clara de quines són les seves preocupacions, i pots planificar la setmana següent tenint-ho en compte.

Demana als actors que et facin els seus comentaris també comença a fomentar en cada intèrpret el múscul de l'autocrítica o l'autoanàlisi. El teu objectiu ideal és que ells s'acabin autodirigint: després de cada funció, haurien de poder sortir d'escena i avaluar què han fet i saber com millorar-ho o com aprofundir-hi.

Quan hakis sentit els seus comentaris, passa les teves notes. Recorda que donar notes després del primer passí és un moment únic del procés. Després d'un passí els actors són més receptius a les notes que després de l'assaig normal d'una escena. Així doncs, aquest mo-

ment et pot donar l'oportunitat de resoldre un problema de fons que fa temps que tens amb un intèrpret sobre una proposta determinada que tu vols que interpreti. Et pot permetre argumentar-li que el passí t'ha mostrat que l'opció que ella o ell ha estat perseguint no és possible. També és un bon moment per fer grans talls. De tota manera, recorda que en acabar un passí els actors sovint se senten més vulnerables que en acabar un assaig d'una escena, de manera que t'has aproximar als canvis que vulguis fer amb cura. Si sospeses bé aquest moment, pots fer diversos canvis essencials en la feina.

Recorda també que com més s'acosti el dia d'entrar al teatre, més tensos estaran els actors a l'hora de rebre notes. La sessió de notes després del primer passí és el moment en què la tensió pot començar a fer-se visible. Per exemple, intèrprets que durant el procés d'assaig han incorporat les notes ràpidament de sobte poden començar a mostrar-hi el seu desacord, o a qüestionar llargament un detall trivial que tu plantegis. Un altre intèrpret, que normalment haurà estat molt loquaç durant les sessions de notes, pot quedar-se en silenci. Tot això només és signe de la por creixent per l'estrena de l'espectacle; cada intèrpret la gestiona d'una manera diferent. Tingues paciència i comprensió. Ja els passarà.

SUMARI

- Enllaça diversos fragments de l'obra abans de fer un passí de la peça sencera.
- Fes el primer passí en un moment en què encara tinguis com a mínim dos dies per fer canvis com a reacció als descobriments que hakis fet.
- No et preocupis si hi ha errors de direcció.
- No convidis al primer passí persones de fora del procés d'assaig.
- Fes que el primer passí sigui viscut com un assaig més.
- Pren-te una pausa abans de passar notes, per retrobar l'equilibri i treballar les teves sensacions; l'ideal seria que les donessis l'endemà.
- No donis impressions generals als actors. És millor que processis aquestes impressions i que converteixis els resultats en tasques petites i concretes per als actors.

- Abans de passar les notes, demana als actors que facin breus comentaris sobre el passí, i que assenyalin quines escenes senten més necessitat de treballar.
- Reconeix el valor únic del moment de donar notes després del primer passí.
- Recorda que en acabar el primer passí els actors se sentiran vulnerables, de manera que has d'anar amb compte amb la manera de suggerir qualsevol canvi.
- Reserva temps per a la sessió de notes, perquè els actors puguin discutir les notes que no els quedin clares.
- Tingues previst que després d'un passí els actors poden reaccionar a les notes de maneres molt diverses.

Com gestionar els últims dies a la sala d'assaig

Aquesta fase dels assaigs hauria d'equilibrar la feina que necessites fer tu amb la feina que preocupi més els actors. Sovint es tracta dels mateixos fragments, però si no és així tingues paciència amb les preocupacions dels actors. Elimina aquestes preocupacions assajant l'escena amb sensibilitat, i així encararan els assaigs tècnics amb més confiança.

Durant les hores, dies o setmanes que quedin després del primer passí, assaja tots els canvis que vulguis fer. A continuació, torna a passar l'obra sencera; l'ideal és fer-ho el penúltim dia d'assaig. Això et permetrà utilitzar l'últim dia a la sala d'assaig per treballar sobre les notes. Una vegada més, assegura't de reservar prou temps per passar notes. Aquest serà el teu darrer passí a la sala d'assaig, i és cabdal que les notes siguin clares.

A mesura que us apropau a les funcions amb públic, la por dels actors i el seu inútil *pensament sobre el públic* anirà en augment. Això serà més visible en el darrer passí, i pot alterar el que fan. De vegades, aquesta alteració pot ser petita i subtil; d'altres, pot ser gran i llampanant. Per exemple, els actors poden començar a alterar la seva posició en l'espai perquè els preocupa que el públic no els vegi, o po-

den començar a parlar massa fort perquè els preocupa que no se'ls senti. Accions que abans eren discretes es poden veure amplificades de sobte, perquè els preocupa que el públic no les entengui si tenen les dimensions de la vida quotidiana. Sigui com sigui que es manifesti el fenomen, t'adonaràs que, a mesura que els actors es comencen a preocupar de com el públic rebrà o entendrà el que estan fent, dediquen més energia mental a tot allò que queda fora de la interpretació del personatge i la situació. Si aquest és el cas, fes-ho notar suaument a l'interpret en qüestió, demana-li que corregeixi l'equilibri i segueix fent comentaris sobre la seva feina d'acord amb la teva llista d'aspectes a revisar.

Com a directora o director, també has de tenir cura de tu. No t'esgotis en els darrers dies o en l'última setmana d'assaig. Encara et cal tenir energia i recursos per a la fase següent: els assaigs tècnics. No perdís de vista les regles 1 i 12: fes passos petits, tingues objectius a llarg termini i no perdís els nervis. Aquestes dues regles t'ajudaran a mantenir les coses en perspectiva.

SUMARI

- Després del primer passi, fes canvis i correccions sobre la feina feta.
- Estigues alerta per detectar els canvis que apareixen com a resultat de la por dels actors per l'imminent entrada al teatre.
- Cuida't: posa't objectius a llarg termini, fes passos petits i no perdís els nervis.

Com treballar amb l'escenografia, el vestuari, el so, la il·luminació i la música durant els assaigs

La relació amb els membres del teu equip artístic serà més eficaç si us manteniu en contacte de manera regular: comparteix sempre les teves preocupacions o idees en el moment que sorgeixin, per petites o aparentment irrellevants que siguin. Els problemes apareixen quan el

director no es comunica regularment amb l'equip artístic, de manera que quan entra al teatre les coses potser no són com les volia. Potser els llums incorporats a l'escenografia que t'imaginaves no són els que efectivament s'han muntat, o el color o el tall d'un vestit que veus per primera vegada a l'escenari no és com te l'esperaves. En aquest moment del procés, sovint és massa tard per canviar les coses.

Hi ha tres maneres de comunicar-te amb el teu equip artístic durant els assaigs: en primer lloc, quan venen als assaigs; en segon lloc, quan parlem en les reunions de producció; en tercer lloc, sempre pots trucar-los.

En un món ideal, tots els membres de l'equip artístic hauran estat testimonis de les diverses fases del procés d'assaig descrit al capítol anterior. En alguns casos, pots demanar-los que vinguin a determinats assaigs, per exemple a la sessió de biografies dels personatges. Això donarà a l'escenògraf o figurinista una informació molt valuosa sobre els personatges, que pot afegir a la feina de preparació que ja havíeu fet conjuntament en aquest sentit. Llavors aquesta informació es pot traduir al detall del disseny de vestuari. Si et preocupa una escena determinada des del punt de vista de la il·luminació, pots demanar a l'il·luminador que vingui i vegi un assaig de l'escena amb tu. D'altra banda, els membres del teu equip poden assistir a assaigs especialment plantejats amb aquest objectiu, mentre paral·lelament també atenen els seus compromisos amb altres feines. Es pot donar el cas que no puguin venir a cap assaig i que apareguin directament a l'últim passí. Aquesta és una fase imprescindible, ja que els ofereix una primera visió de la forma i l'atmosfera general de l'espectacle.

Les reunions de producció setmanals t'oferiran un espai on debatre els detalls que vagin sorgint dels assaigs i que afectin les seves àrees particulars d'expertesa. Les reunions de producció són una oportunitat per parlar de desenvolupaments nous o inesperats. Si, per exemple, descobreixes que algú ha de saltar sobre d'una taula en una de les escenes, regidoria ja haurà fet circular aquesta informació a l'equip artístic, com a nota d'assaig. A les reunions de producció tu i l'escenògraf podeu discutir com reforçar la taula que s'havia dissenyat. Pot ser que durant els assaigs descobreixis que necessites incor-

porar un determinat llum a l'escenografia. A la reunió de producció, tu i l'il·luminador podeu discutir quina mena d'aparell ha de ser.

Les trucades personals a qualsevol membre de l'equip artístic per parlar de les preocupacions que es relacionen amb els seus diversos terrenys acaben d'omplir qualsevol buit en la comunicació.

Parlar dels canvis que afecten el disseny de l'escenografia és especialment important si el disseny s'ha fixat abans que comencin els assaigs. L'escenografia s'estarà construint mentre assagis. Com a conseqüència del procés d'assaig, inevitablement demanaràs modificacions al disseny original: alguns d'aquests canvis seran possibles i d'altres no, depenent de com d'avançats estiguin la construcció i la pintura. Has de ser realista. Tanmateix, estar en contacte amb l'equip de manera regular et donarà el màxim de possibilitats de fer canvis.

Recorda que les persones que facin el disseny d'il·luminació i de so tindran terminis marcats en els quals han d'entregar els plànols tècnics de llum i so. Es tracta de plànols on determinen on volen col·locar els focus o altaveus, tant si és a la pinta com a l'escenografia o a l'escenari. Sigues conscient de quins són aquests terminis, perquè marquen el moment a partir del qual cada dissenyador ja no pot adaptar-se amb tanta facilitat a un nou suggeriment que aparegui a l'assaig. Dit això, tingues la seguretat que qualsevol bona il·luminadora o dissenyador de so t'oferirà solucions creatives, en aquesta situació.

Després del primer passi, reserva un temps, fora de l'assaig, per trobar-te amb diversos membres del teu equip artístic per parlar de com el seu disseny pot desenvolupar o reforçar tot el que has fet amb els actors. Parla amb cadascun d'ells individualment sobre les seves idees i les teves necessitats, escena per escena. Demana a regidoria (i especialment a qui doni les marques d'entrada, anomenades «peus») que assisteixi a la major part possible d'aquestes reunions. És important que comenci a entendre què vols des del punt de vista del so i de la llum; al capdavall, aquesta persona serà responsable de marcar el peu per al llançament de tots aquests elements nous.

Escriure tots els peus de so, llum i música al guió de regidoria pot ocupar bona part dels assaigs tècnics. De manera que val la pena avançar-se i introduir al guió la major part possible de peus quan ets

a la sala d'assaig, durant les últimes fases del procés d'assaig. Això és especialment important si tens un període d'assaigs tècnics molt curt. Tant pots assegurar-te amb la persona que porta la regidoria i repassar tots els peus com demanar-li de fer una trobada amb les persones que fan la composició musical, la il·luminació i el so, per separat, per marcar peus provisionals al guió. Aquests peus provisionals constituïran un punt de partida de valor incalculable, encara que finalment canviïn durant els assaigs tècnics. Si has tingut un tècnic de so a la sala d'assaig, els peus de so ja poden anar directament al guió, perquè les idees sonores ja s'han anat integrant en l'acció. En aquest cas, el teu major èmfasi abans del passi tècnic serà sobre els llums i la música.

Si no tens temps d'introduir cap peu al guió, com a mínim parlevi de la seqüència inicial —concretament, quan vols que baixi la llum del públic, quan vols que es reveli l'acció, i quan vols que comenci el so. Et sorprendrà com de complexa és aquesta seqüència des del punt de vista dels peus. Planificar bé la seqüència inicial implicarà començar el primer assaig tècnic d'una manera més forta.

SUMARI

- Comunica't de manera regular amb el teu equip artístic per comentar la feina que esteu fent als assaigs.
- Tingue'ls sempre al dia a mesura que apareguin noves idees, encara que siguin petites o aparentment irrelevants.
- Per fer-ho, convida'ls a tants assaigs com sigui possible, parla amb ells a les reunions de producció o truca'ls per telèfon.
- Assegura't que vegin com a mínim un passi, o —i això seria l'ideal— tots.
- Sigues conscient dels seus terminis.
- Durant l'última setmana a la sala d'assaig, planifica reunions amb tots els membres de l'equip artístic, per parlar de les teves idees escena per escena. Assegura't que la persona que farà la regidoria assisteixi a aquestes reunions.
- Assegura't que la regidoria anoti tants peus com sigui possible d'il·luminació, so o música abans de començar els assaigs tècnics.

Com fer tot això en un procés d'assaig curt

Un període d'assaig curt no vol dir necessàriament que el procés se n'hagi de ressentir. També pots aconseguir l'excel·lència, si has fet una bona preparació i utilitzes el temps econòmicament. Aquí tens alguns suggeriments per aconseguir una bona feina en un temps limitat.

Analitza l'acció de l'obra amb els actors: És imprescindible resseguir tot el text per identificar tots els esdeveniments i posar-los nom. Fes-ho tal com s'indica a les pàgines 263-266 i pren-te el temps necessari per clarificar totes les decisions. En canvi, pel que fa als esdeveniments que passen entre els actes o escenes i a les circumstàncies immediates de cada acte o escena, simplement dona la informació als actors, tant si és durant l'anàlisi d'esdeveniments com just abans de treballar les escenes. Això els donarà un punt de partida concret. Poden afinar els detalls d'aquests esdeveniments durant els assaigs.

Marca l'espai: Regidoria ho pot fer sense haver d'utilitzar temps d'assaig.

Improvisa l'esdeveniment detonador i les circumstàncies immediates: Si en tot el procés només pots fer una o dues improvisacions, construeix-les al voltant de l'esdeveniment detonador. Recorda que aquest esdeveniment genera l'acció de l'obra. No cal que facis una improvisació sobre les circumstàncies immediates, si no tens temps de fer-la. Tens l'opció de recordar als actors les circumstàncies immediates just abans d'assajar l'escena a la qual aquestes es refereixen.

Com estructurar la jornada d'assaig: Mantingues el pla d'estructuració de la jornada que es proposa a l'apartat corresponent. Recorda: és millor assajar una escena només dues vegades havent marcat tots els objectius que assajar-la deu vegades i canviar contínuament la manera de donar indicacions.

El primer assaig d'una escena: Condueix aquest assaig tal com es descriu a l'apartat corresponent. Per estalviar temps, pots suggerir als actors les seves intencions en lloc de parlar-ne conjuntament. Els actors poden posar-les a prova a mesura que fan l'escena i proposar alternatives, si no funcionen. No facis improvisacions sobre l'acció que passa entre escenes o actes. En lloc d'això, parla breument d'aquests esdeveniments. Tanmateix, recorda que una improvisació ràpida i ben estructurada sovint pot ser més eficient que moltes discussions.

«Muntar» o fer clara l'acció per al públic: Això és aplicable tant si tens deu dies per assajar una obra com si tens vuit mesos. Intenta evitar «muntar» l'escena, encara que tinguis molt poc temps: no produirà una feina perdurable que sigui interessant de veure. En canvi, durant el procés de disseny de l'escenografia passa't més temps revisant en detall com cada personatge farà servir lògicament l'espai o els espais. Assegura't que tu i la persona que s'encarrega del disseny hagueu fet tot el possible per assegurar que l'escenografia i la ubicació de les coses facilitin una acció clarament definida.

El segon i el tercer assaig d'una escena: La majoria de processos permeten fer tres assaigs de cada fragment abans d'un passi. Si només tens ocasió de fer-ne dos, assegura't de donar indicacions molt clares i de no allunyar-te'n després. Fes comentaris breus, de tal manera que es dediqui més temps a fer les escenes que no a parlar-ne.

Passis: Organitza un passi de tota la feina feta i assegura't de tenir com a mínim un dia després del primer passi abans de tornar-ne a fer un altre.

TERCERA PART

L'entrada al teatre i les funcions



Quan més vulnerable et sentiràs serà en el període entre els assaigs tècnics i l'estrena. El fet que s'acostin les primeres representacions amb públic t'afectarà d'una manera o altra, per més estable o feliç que et sentis amb la feina que has fet a la sala d'assaig. No deixis que l'angoixa per la imminència de les funcions, o de l'estrena, t'ennuoli el judici, o canviï la teva manera de treballar, o determini qualsevol de les teves relacions —tant amb els actors com amb l'equip artístic. Aquesta angoixa et pot assaltar en qualsevol moment del procés fins a l'estrena. Per gestionar-ho, continua sent fidel al llenguatge i als objectius que has establert a la sala d'assaig. D'aquesta manera, aconseguiràs el millor resultat de cadascú.

En aquest moment del procés, la teva feina és mantenir al màxim la consistència i l'estabilitat. Així doncs, no t'atabalis i no comencis a fer canvis dràstics a l'últim moment. Si t'assalta la por, pren-te uns minuts de pausa, alenteix el teu pensament i pregunta't: «Quins són els passos senzills que he de fer per potenciar la feina o per resoldre el problema?» A continuació, fes aquests passos, d'un en un.

Si els actors comencen a oblidar la feina que estaven fent a la sala d'assaig, no t'angoixis gaire: tornaran a recordar-la. El millor és que miris d'eliminar tot allò que els impedeix creure en el món imaginari. Si un membre del teu equip artístic es posa excessivament nerviós i és incapaç de treballar bé, mantingues la calma. Fes que es concentri en les coses senzilles que cal dur a terme o en el que és realista d'aconseguir en el temps que queda.

Quan hagi «entrat» al teatre, hauràs de tenir un ull posat en molts més elements que a la sala d'assaig —t'hauràs de concentrar en els llums, en el so i en els ingredients visuals, a més a més de la interpretació dels actors. Per tant, assegura't d'organitzar la manera com prens notes de manera eficient. Per assumir l'augment del nombre d'ingredients sobre els quals prens notes, prova de dividir cada pàgina de la teva llibreta en dues columnes. Posa les notes d'interpretació en una columna i les notes tècniques a l'altra. D'aquesta manera, podràs fer els teus comentaris a persones diferents de manera ràpida i eficient. Mantingues una llista clara de les coses que necessites treballar en cada una de les escenes. Prova de dedicar una pàgina a cada escena, de manera que puguis anotar pensaments al vol sobre la feina que cal fer en aquella pàgina i després els trobis fàcilment. Planifica acuradament quan atacaràs cada punt d'aquesta llista.

Un espectacle pot ser com una labor feta de mitja: si estires algun fil massa fort o massa abruptament, en aquest moment del procés, tot plegat pot començar a desfer-se. Mantingues el cap clar, prioritza què has de fer i tria amb cura els moments per fer canvis.

Diferencia clarament entre el que pots atacar i el que no. Per exemple, si has comès un error en el repartiment, reconeix que mai no aconseguiràs canviar completament l'interpret en allò que tu voldries. Tanmateix, sí que pots arribar a apropar-te al resultat desitjat. Accepta aquest compromís i dedica l'energia als aspectes de la feina que sí que pots canviar. El meu principal error, al principi, era preocupar-me infinitament pels problemes irresolubles, que sovint afectaven el repartiment. Em passava molt temps queixant-me de coses que no podia canviar, o mirant de canviar-les sense que això afectés la feina ni resolgués el problema de cap manera. Després d'uns quants anys de perdre el temps d'aquesta manera, finalment vaig aprendre a deixar estar aquesta mena de coses i concentrar-me en els aspectes de la feina que *sí* que podia canviar.

Finalment, recorda que hi ha molts conceptes i termes nous que has de conèixer, en aquesta fase del procés. Pren-te un temps per familiaritzar-te amb aquestes paraules o idees noves, ja que no hi ha res

pitjor que sentir-te fora de lloc simplement perquè no entens de què està parlant algú o aparèixer en una sessió de l'assaig tècnic només per descobrir que el director no calia que hi fos.

CAPÍTOL 12

Assaigs tècnics i assaig general

Aquest capítol s'ocupa dels passos que has de fer per traspasar l'obra al teatre i de la feina que pots fer per l'espectacle fins just abans de la primera representació en públic. Inclou consells respecte de les àrees següents:

El calendari d'entrada al teatre i per als assaigs tècnics

Com gestionar la transició entre la sala d'assaig i el teatre per als actors

Com treballar amb el teu equip artístic durant els assaigs tècnics

Sessions de memòries de llums

Sessions de música i so abans de començar els assaigs tècnics

Assaigs tècnics

L'assaig general

El calendari d'entrada al teatre i per als assaigs tècnics

A la majoria de teatres, per més petits que siguin, et donaran un calendari tècnic que descriurà tot el que es farà per muntar l'espectacle al teatre i deixar-lo a punt per a la primera representació amb públic. Aquest calendari es revisarà en una reunió de producció aproximadament una setmana abans d'entrar al teatre; repassa'l minuciosament per comprovar que el temps es faci servir com tu i el teu equip artístic voldríeu. Cada projecte té les seves prioritats, i els errors sovint arri-

ben quan un calendari genèric s'imposa sobre un procés que necessita una aproximació feta a mida.

Qualsevol calendari tècnic té tres fases bàsiques. En primer lloc, hi ha el procés pel qual l'escenografia, la il·luminació i els elements de so es munten al teatre. Aquest procés comença amb el muntatge de l'escenografia i acaba quan s'enfoquen els focus i s'ajusten els equips de so. No és necessari que el director sigui present en cap d'aquests moments del procés tècnic. En segon lloc, hi ha les sessions de memòries, on es treballa sobre els efectes de llum, música i so en preparació dels assaigs tècnics. És imprescindible que el director sigui present en aquesta fase, i en canvi no se sol convocar els actors. Finalment, hi ha els assaigs tècnics, on els actors s'afegeixen a tot l'equip tècnic per treballar en tot l'espectacle seqüencialment, resolent tots els aspectes tècnics de la feina, des dels peus de llum i so fins a practicar amb les noves manetes de porta de l'escenografia, o els canvis ràpids. Els assaigs tècnics es fan amb tota la il·luminació, el so, el vestuari, l'escenografia, la utilleria, la caracterització, la perruqueria i qualsevol efecte especial, com ara vent o sang. És aconsellable preveure un temps perquè els actors es posin i es treguin el vestuari. De fet, molts convenis d'actors especifiquen que, en aquest sentit, és prescriptiu preveure un quart d'hora de marge tant a l'inici com al final d'un assaig al teatre. Això et pot donar una mitja hora extra per fer feina tècnica, com ara gravar memòries de llum o de so, ja que l'equip tècnic no necessita fer aquesta pausa.

Cada teatre destina un temps diferent a cadascuna d'aquestes tres fases, depenent del seu pressupost, del seu conveni i del seu repertori. Per exemple, al National Theatre de Londres pots tenir dos dies de muntatge i tres dies d'assaig tècnic, i en una sala alternativa de la mateixa ciutat, només un parell d'hores de muntatge i tres hores d'assaig tècnic. De tota manera, per la meua experiència, la durada de la primera fase sempre és insuficient, independentment de les dimensions del teatre. És una pràctica acceptada que un desfasament d'aquesta mena no ha d'endarrerir l'inici dels assaigs tècnics previst —excepte en circumstàncies excepcionals. Això significa que gairebé sempre hi ha menys temps per a les sessions de memòries del que inicialment s'havia calculat. Tingue-ho en compte quan parlis amb

les persones que fan el disseny d'il·luminació i de so per decidir com voleu fer servir el temps, i assegura't de tenir un pla alternatiu si el temps es redueix.

SUMARI

- Familiaritza't amb les tres fases del calendari tècnic.
- Revisa el calendari abans d'entrar al teatre per comprovar que tot es planifiqui tal com voldríeu tu i el teu equip artístic.
- Tingues un pla alternatiu per a les sessions de memòries, per si el temps previst al calendari tècnic es redueix a causa d'un endarreriment del muntatge.

Com gestionar la transició entre la sala d'assaig i el teatre per als actors

La manera com el director negocia la transició entre la sala d'assaig i el teatre exigeix una reflexió molt atenta. Si la gestiones amb fluïdesa, reforçarà la feina dels actors i la teva habilitat de desenvolupar aquesta feina. Si la gestiones de manera poc eficient, debilitarà el que fan els actors, així com el teu domini sobre la seva feina. En aquest cas, hauràs de perdre temps reconstruint la seva confiança i les seves apostes interpretatives.

Al capítol 9 he recomanat reduir el nombre d'ingredients que els actors han d'assumir en un assaig tècnic, introduint elements com el so, el vestuari, la utilleria o el calçat definitiu ja a la sala d'assaig. Si has aconseguit fer-ho així, serà una gran ajuda i facilitarà considerablement aquest moment de transició. Si tanmateix no has pogut integrar cap d'aquests ingredients a la sala d'assaig, no et preocupis. Només cal que a l'hora de conduir els assaigs tècnics ho facis amb molta sensibilitat, tenint present que els actors han d'integrar un gran nombre d'elements nous.

A les pàgines 289-290 he parlat de com els pensaments dels actors sobre l'entrada al teatre poden augmentar la seva preocupació

perquè el que fan resulti clar per al públic, en detriment de la interpretació del personatge o de la situació. Aquest problema es pot intensificar quan comencis a treballar al teatre. Si a la sala d'assaig un actor no ha experimentat l'impacte de les imminents funcions amb públic, sens dubte el sentirà en menor o major mesura quan comencin els assaigs tècnics. Tal com he dit a l'apartat sobre els passis del capítol 11, l'intèrpret pot desenvolupar una preocupació més intensa perquè se'l vegi o se'l senti, per més que les seves posicions estiguin ben definides i que la persona de veu estigui satisfeta amb la seva audibilitat. Es pot enderiar per com serà entès el seu personatge, pot començar a dubtar del seu vestuari, o posar en qüestió decisions d'interpretació que creies que eren sòlides. Aquestes reaccions són completament comprensibles i neixen bàsicament de la por.

Hi ha quatre maneres senzilles per ajudar els actors a reduir aquesta por.

En primer lloc, tingues cura amb el llenguatge que fas servir a la sala d'assaig en relació amb la feina que fareu al teatre. Durant les últimes setmanes d'assaig, jo em refereixo al teatre, fent broma, com «l'altra habitació», i en parlo com d'un lloc on «compartirem la feina amb altra gent». Aquest llenguatge és la meua manera d'ajudar l'intèrpret a construir un pont entre les dues fases del procés. Cada directora o director ha de trobar la seva manera de fer-ho.

En segon lloc, mira de no modificar el llenguatge que has estat fent servir a la sala d'assaig durant els últims dies que hi heu fet feina. En aquests darrers dies d'assaig, o bé un cop comences a treballar al teatre, les paraules canvien subtilment sense que te'n donis: «l'obra» es converteix en «l'espectacle», el cant d'un ocell es converteix en «el primer efecte de so», etcètera. Aquest llenguatge empeny els actors fora del món imaginari que heu estat construïnt durant els assaigs i fa que tinguin més por.

En tercer lloc, i més important, transmet als actors la impressió que mantens la calma i que controles la transició, sigui el que sigui que et passi per dintre. En aquesta fase del procés poden aparèixer molts problemes tècnics (com ara un retard en l'entrada al teatre) i la majoria es poden resoldre fàcilment, si es dona el temps per fer-ho.

Només has de comunicar als actors els problemes que poden afectar la seva feina de manera directa i immediata. Resol la resta de problemes sense que els actors en sàpiguen l'existència. Si hi ha alguna cosa que no pots resoldre, informa'ls sobre el problema, què s'hi està fent i quan se solucionarà. Mantingues la mesura en les teves descripcions i evita dramatitzar excessivament els problemes.

Finalment, busca maneres perquè l'entorn del teatre sigui més proper al de la sala d'assaig. Les sales d'assaig, normalment, són llocs molt tranquils, que afavoreixen la concentració. Ningú no entra quan hi ha un assaig delicat, i en general la gent entra i surt de l'espai en silenci. En comparació, els espais de darrere d'un escenari solen estar plens de gent (equip tècnic, regidoria, etc.) que es desplaça d'una manera molt menys sensible, tant durant els assaigs tècnics com fins i tot durant la funció. Mira si pots demanar cabines segellades o delimitar zones on determinats intèrprets puguin preparar-se per a les escenes, o treballar entre escenes. Demana a producció i a regidoria si poden pensar en maneres d'aconseguir aquests espais entre caixes, de manera que tothom pugui fer la seva feina sense interrompre el que han de fer els actors.

Quan vaig dirigir *Ifigènia a Àulida* al National Theatre, vam muntar unes quantes cabines fora d'escena, fetes amb tul negre. També vam acotar espais entre caixes per a la preparació dels actors. Vam construir una cabina a la dreta de l'escenari on hi havia cadires i maletes i Clitemnestra, Ifigènia i la seva escorta s'hi asseien, imaginant que era el carruatge que les portava a Àulida. A l'esquerra de l'escenari hi havia una habitació, fora d'escena, que representava el quarter d'Agamèmnon. Clitemnestra, Ifigènia, Agamèmnon i els seus consellers especials anaven a aquesta habitació en determinats moments de l'acció, on continuaven improvisant què passava entre les seves escenes. Al començament de la funció, els actors rebien un senyal per començar a actuar tots alhora, al marge del moment que el seu personatge s'incorporés a l'acció que passava a escena. El públic només veia una part de l'acció: Agamèmnon entrant en un hotel abandonat.

Treballar d'aquesta manera no és una pràctica ortodoxa a la majoria de teatres. De manera que, si vols provar aquest mètode, és abso-

lutament necessari que expliquis què vols i per què ho vols a diversos departaments o individus. En la majoria de casos, et sorprendrà com la gent que treballa en un teatre respon positivament a aquesta mena de propostes, sempre que et prenguis el temps d'explicar per què creus que són necessàries.

SUMARI

- Redueix el nombre de coses noves que els actors hauran d'assumir al teatre integrant-ne tantes com puguis anticipadament, a la sala d'assaig.
- Estigues alerta als canvis que els actors facin a allò que estaven fent, a causa de la por creixent i del pensament sobre el públic.
- Redueix aquesta tendència parant atenció al llenguatge que fas servir per parlar de la següent fase de la feina. Assegura't que enllaci bé amb el llenguatge que has estat fent servir durant tots els assaigs.
- Gestiona bé la teva pròpia por i no preocupis els actors amb els problemes tècnics que tinguin lloc fora del seu abast.
- Investiga maneres de fer que l'espai de darrere de l'escenari sigui un entorn més proper a una sala d'assaig.

Com treballar amb el teu equip artístic durant els assaigs tècnics

Aquesta serà la primera vegada que els actors treballin conjuntament amb els membres de l'equip artístic en el mateix espai. Quan l'equip artístic ha visitat la sala d'assaig, han estat observant la feina, però no els han fet comentaris directament. Gestionar la interacció entre aquests dos col·lectius al teatre és tot un art, i a continuació trobaràs algunes coses que pots fer per facilitar-la.

Quan els actors s'incorporin al teatre per als assaigs, has de garantir que el teu equip artístic estigui treballant amb els mateixos objectius artístics que tu. Reuneix-te abans amb l'equip i digue'ls com

vols conduir els assaigs tècnics i, encara més important, com vols afrontar les seves preocupacions o crítiques. No t'oblidis de parlar de qualsevol aspecte de la feina que els preocupi especialment.

Durant els assaigs tècnics, mantingues les converses que tinguis amb l'equip artístic lluny del radi d'escolta dels actors. No sempre parlen el mateix llenguatge. Un comentari d'alguna de les persones de l'equip com ara «Els nivells d'il·luminació són massa intensos» farà que l'interpret deixi de pensar en el calorós dia d'estiu i comenci a pensar en com és vist per un públic de teatre, amb el consegüent efecte sobre la seva interpretació.

Desaconsella als membres del teu equip que parlin de preocupacions purament estètiques o de problemes tècnics davant dels actors. Si creuen que els nivells d'il·luminació són massa baixos, o que una peça d'utilleria no és prou visible per al públic, suggereix-los que t'ho diguin quan no ho sentin els actors.

Finalment, reserva un temps al final de cada dia d'assaig tècnic per trobar-te amb el nucli del teu equip i parlar dels problemes o preocupacions; l'ideal seria fer-ho quan els actors ja hagin marxat del teatre.

Recorda que en aquest moment del procés la falta de temps posa molta pressió sobre totes les persones que integren el teu equip artístic. Recorda, també, que tu has tingut moltes setmanes per treballar amb els actors, mentre que l'equip artístic ha de fer la seva feina en molt pocs dies, o fins i tot hores. (Moltes vegades, el teu equip artístic estarà veient o escoltant la seva feina en el mateix instant que tu la contemples per primera vegada.) Per més que l'il·luminador hagi treballat per fer el plànol de llums, no és possible que hagi previst exactament el resultat de la combinació d'aquests llums sobre l'espai. Per més que al taller de pintura els panells de paret semblin pintats amb la màxima precisió, l'escenògraf no pot saber del cert si els acabats de construcció i de pintura són perfectes fins que els veu muntats a l'escenari. Per més atractiu que fos l'enregistrament dels ocells quan se sentia a l'estudi, el dissenyador de so no pot estar absolutament segur de si sonarà de manera adequada en la nova acústica del teatre.

Tal com he dit abans, molts calendaris tècnics són massa optimistes i no preveuen prou temps per muntar l'escenografia al teatre.

Això vol dir que el temps que queda per gravar memòries de llums, o per ajustar bé els equips de so, o per retocar la pintura de l'escenografia, o per fer proves de so amb els instruments en directe es redueix i, de vegades, desapareix. Sigues sensible a la pressió a què totes aquestes eventualitats poden sotmetre cadascun dels membres del teu equip artístic. Demana a l'escenògraf què creu que caldria canviar abans d'assaltar-lo amb els teus comentaris. Sovint les coses que et preocupen ja són a la seva llista de coses a resoldre. Si tens preocupacions o no t'agrada alguna cosa que veus o sents al teatre, explica-li els teus neguits de manera senzilla i clara. No permetis que la teva angoixa per l'estrena imminent elevi la temperatura del que dius o fas. Finalment, no et miris l'escenografia —o els llums—, i tampoc no t'escoltis la música o el so per primera vegada amb els actors presents, i no facis els teus primers comentaris sobre cap d'aquests àmbits mentre la companyia ho pugui sentir.

SUMARI

- Reuneix-te amb tots els membres del teu equip artístic durant l'última setmana d'assaigs per planificar com vols conduir els assaigs tècnics i com voldries afrontar els seus comentaris durant aquest període.
- Durant els assaigs al teatre, mantingues les converses sobre les preocupacions de l'equip tècnic fora del radi d'escolta de la companyia. Reserva un temps per parlar a soles amb l'equip artístic; idealment, quan els actors ja se n'hagin anat del teatre.
- Sigues sensible a la pressió a què està sotmès el teu equip artístic a causa de la falta de temps per preparar o posar a prova la seva feina.
- No et miris l'escenografia —o els llums— i no t'escoltis la música o el so per primera vegada amb els actors presents. Recorda que no has de fer els teus primers comentaris sobre aquestes provatures inicials mentre la companyia ho pugui sentir.

Sessions de memòries de llums

La sessió en què es graven les memòries de llum és la primera ocasió en què et mires les propostes del disseny d'il·luminació. El principal objectiu d'aquesta sessió és gravar a la taula el màxim de memòries possible, abans que comenci el primer assaig tècnic. (La taula és l'aparell que enregistra els diferents nivells d'intensitat de cada focus.)

Durant les últimes setmanes d'assaigs, ja haureu parlat en detall amb la il·luminadora o il·luminador sobre el disseny de llums. Ella o ell hauran dibuixat un plànol de llums que descriu on cal penjar tots els focus a la pinta, i en quina direcció. Després del muntatge de l'escenografia, es penjaran els focus seguint el plànol, i a continuació s'enfocaran i filtraran.

La sessió de memòries de llums té lloc al teatre, amb l'il·luminador, el tècnic de llums i el regidor. Probablement entre les cadires del públic hi haurà una taula instal·lada per a l'il·luminador. Normalment els il·luminadors treballen amb el seu plànol de llums al davant, damunt la taula. Al plànol, hi veuràs focus dibuixats, amb un número al costat. No cal que sàpigues llegir un plànol de llums o els números i les funcions de cada focus en particular per tal de garantir que la feina que facis quedi ben il·luminada. De tota manera, si pots recordar alguns dels aparells clau i el seu número, és possible que puguis parlar del que vols amb més precisió.

També hi haurà un ordinador a la taula, connectat amb el sistema informàtic que utilitza el tècnic a la cabina. Normalment, l'il·luminador té uns auriculars per comunicar-se amb la persona que opera la taula i amb regidoria (que també té el seu espai propi). Tu t'has d'asseure al costat de l'il·luminador. A mesura que es grava cada memòria de llum, se li atorga un número, comptant a partir de l'ú. Aquests números després són traslladats al guió tècnic, al costat de la rèplica o l'acotació que dona el peu per al canvi de llum. Prepara't perquè aquest procés sigui llarg i intenta frenar la impaciència. Regidoria conduirà els assaigs tècnics amb molta més eficiència si cada peu ha estat escrit acuradament i amb precisió al guió. Alguns peus poden ser provisionals i ser modificats subtilment durant

els assaigs amb actors, quan ja sigui possible revisar els peus en el transcurs de l'acció.

Hi ha moltes maneres d'aprofitar una sessió de memòries, i cada il·luminador pot seguir un procés diferent. L'estructura i el ritme d'una sessió depèn de quant de temps es disposa. Si tens una sessió de memòries de tres hores, pots anar abordant les coses a un ritme tranquil, però si tens mitja hora hauràs de córrer una mica per aconseguir introduir les primeres memòries a la taula i al guió. En la meva experiència, és millor començar la sessió de memòries demanant a l'il·luminador que t'ensenyi les seves idees principals o els seus llums clau. En aquest cas, t'asseuràs a les fosques mentre ell t'anirà mostrant diferents possibilitats. Això et donarà una impressió de l'espectre de llums que hi ha pensat. Si veus un efecte en concret o un focus aïllat que t'agrada, digue-l'hi. Li pots demanar de provar aquest efecte en un moment més avançat de les memòries, si arribeu a una situació que no et funciona.

A continuació, podeu treballar sobre cadascuna de les memòries seguint l'ordre de les escenes. Demana-li a l'il·luminador que munti la seva primera proposta, i utilitza-la com a base per construir l'escenari tal com vols. Tingues paciència i deixa que ell treballi les seves idees per l'escena abans de fer comentaris.

Després, mireu-vos l'escenari conjuntament i demana-li que faci els ajustos que vols. No et passis segles donant voltes a les primeres memòries de llums. Feu un primer esbós i continueu endavant. Així ja tindreu alguna cosa llesta per al primer assaig tècnic. Recorda que totes les memòries de llums tenen un aspecte diferent quan s'hi afegeixen persones.

Passar massa temps il·luminant un escenari buit és un exercici inútil. Fixeu el primer esbós i després l'il·luminador el podrà ajustar en resposta a allò que els actors facin realment a l'escenari. No et sorprengui no avançar gaire en l'espectacle. Jo ni recordo l'última vegada que vaig aconseguir arribar més enllà de les dues o tres primeres escenes en una sessió de memòries de llum. Aquesta sessió inicia la feina d'il·luminació, que es desenvolupa fins a l'estrena. Durant tot aquest període, l'il·luminador i tu estareu ajustant les memòries contínuament per fer-les tan acurades com sigui possible.

Sovint els problemes amb la llum es deuen a la necessitat d'equilibrar una il·luminació realista de l'acció amb la necessitat d'il·luminar les cares, pel bé de la visibilitat del públic. Moltes vegades la il·luminació de les cares domina sobre la il·luminació de la situació, de tal manera que s'utilitzen una quantitat excessiva de focus a intensitats molt elevades. Si una escena està excessivament il·luminada, oblidem què és allò que en principi il·lumina el lloc on són els personatges, tant si és la llum solar com si és llum artificial. Per més llum que hagi d'incorporar per augmentar la visibilitat, no perdís l'estructura bàsica de la font de llum real. Si tens problemes per identificar aquesta estructura, entretanca els ulls per permetre només una petita entrada de llum. Això elimina els detalls superficials i et permet veure les zones bàsiques de fosc, llum i penombra.

Dedica un moment a entreveure d'aquesta manera el plantejament que et proposa l'il·luminador: si no hi veus cap estructura per sota dels detalls superficials, demana-li que torni al fosc i que comenci a construir la memòria de bell nou. Durant una estona, no et preocupis per la visibilitat dels actors o de l'acció. En lloc d'això, pregunteu-vos: «Què és el que il·lumina aquest espai, en realitat? És el sol? Si és així, d'on prové la llum del sol, i quin angle té?» Afegiu els llums que creïn aquesta llum solar i lentament construïu la resta de la memòria entorn de l'estructura que us doni la llum del sol. Si una escena està il·luminada per un únic llum incorporat a l'escenografia, demana-li a l'il·luminador que encengui només aquell llum. Identifica la forma que projecta aquest llum i comenceu a construir la memòria entorn d'aquesta forma. Encara que aneu afegint llums addicionals, no heu de perdre la impressió que l'ambient està il·luminat per aquest llum en concret.

SUMARI

- Prepara't perquè el procés d'escriure els peus de llums al guió tècnic sigui llarg.
- Assegura't d'acabar la sessió de memòries amb les primeres memòries de llum de l'espectacle gravades.

- No et passis gaire temps mirant de perfeccionar una memòria de llum en un escenari buit; tindrà un aspecte diferent quan hi hagi persones.
- No perdís de vista l'estructura d'allò que il·lumina l'escena, tant si és el sol com un llum incorporat a l'escenografia.

Sessions de música i so abans de començar els assaigs tècnics

L'objectiu principal d'aquestes sessions és gravar els nivells del so o de la música i, si això és rellevant, confirmar per quins altaveus ha de sonar. Els músics poden estar o bé en un espai reservat per a ells o bé al mateix escenari. (En alguns grans teatres britànics hi ha un espai anomenat *band room* que consisteix en una estança segellada on s'interpreta la música en directe, que sona pels altaveus del teatre.) Si es fa servir aquest espai reservat, caldrà comprovar els nivells de cada intervenció. Si la música s'interpreta en directe a l'escenari, el compositor o compositora haurà d'ajustar el volum de la interpretació a l'acústica de la sala.

Els calendaris tècnics rarament reserven més d'una hora, aproximadament, per a les sessions de memòries de so o de música, abans dels assaigs tècnics pròpiament dits. En la majoria de casos, durant aquesta sessió tindràs temps de sentir alguns dels efectes abans que el dissenyador de so o el compositor puguin marcar alguns dels nivells inicials per a les primeres deu memòries de so, més o menys. Com que aquestes sessions són breus, sentiràs la majoria d'efectes de so i música al vol, durant els assaigs tècnics.

Recorda que es necessita temps per programar els efectes de so o per fixar els nivells dels músics, si hi ha música en directe. Al principi de la teva carrera, això pot ser una gran sorpresa. T'imagines que la persona que opera la taula simplement ha de prémer un botó per ajustar el volum i que tot serà perfecte. No és així; poden caldre molts minuts per programar totes les configuracions per a un sol efecte de música o de so.

Juntament amb aquesta breu sessió de memòries, pot ser que també hi hagi una pausa per dinar abans que comenci l'assaig tècnic; [a la Gran Bretanya] aquesta estona es diu *quiet time* [«una estona de silenci»]. És en aquest moment que el dissenyador de so pot gravar els nivells, o bé el compositor o director musical pot sentir els músics. No cal que assisteixis a aquesta sessió —tret que t'ho demanin. Tampoc cal que assisteixis a les convocatòries tècniques només per als músics, si efectivament tens músics en directe a l'espectacle.

SUMARI

- Prepara't per a una breu sessió per sentir els efectes de so o música.
- Que no et sorprengui el temps que requereix programar efectes de so.
- Que no et sorprengui sentir els efectes de so per primera vegada durant els assaigs tècnics.
- No cal que siguis present a les proves tècniques de nivells o a les convocatòries tècniques dels músics, tret que t'ho demanin el dissenyador de so, el compositor o el director musical.

Assaigs tècnics

Els assaigs tècnics són l'ocasió perquè totes les persones implicades en l'espectacle treballin en la peça de principi a final i s'assegurin que tots els ingredients tècnics nous s'integrin amb cura amb la feina ja feta a la sala d'assaig.

Crear una cadena de comandament clara és cabdal perquè un assaig tècnic sigui eficient i resolutiu.

En primer lloc, decideix qui ha de conduir l'assaig: pots fer-ho tu o bé demanar que ho faci el regidor o regidora. En la meua experiència, és millor deixar que se'n faci càrrec regidora: això et permet posar tota l'energia a observar com es combinen tots els ingredients i parlar-ne amb les persones que fan el disseny de so, escenografia, ves-

tuari i il·luminació. El regidor estarà a l'escenari, organitzant la feina de tothom i conduint l'assaig de manera que s'ajusti al pla de treball prèviament establert. Aquest pla de treball l'haureu dissenyat entre tu i regidoria, i especificarà quines seccions de l'espectacle han de completar-se durant cada sessió de l'assaig tècnic. No et desviïs del pla de treball i ho tindràs tot a punt per a l'assaig general i per a l'estrena. Pots comunicar-te amb regidoria cridant o bé fent servir un micròfon o un intercomunicador, depenent de com de gran sigui l'espai on trebal·leu i de la discreció que necessitis. Assegura't que el micròfon o l'intercomunicador funcionin bé abans de l'inici de l'assaig. Cridar no és aconsellable, perquè pot donar una impressió d'agressivitat per part teva.

A continuació, has de decidir com comunicar-te amb qui marca els peus d'entrada dels diversos efectes. [En un teatre gran] aquesta persona estarà instal·lada al lloc des del qual marcarà tots els peus de l'espectacle. Això pot fer que no pugui sentir-te, si està en una cabina insonoritzada, darrere del públic. En un teatre petit, és probable que senzillament pugueu parlar de manera normal entre vosaltres, mentre que en un teatre més gran haureu de fer servir un intercomunicador, o passar per l'intercomunicador de regidoria.

Finalment, estableix un sistema de comunicació amb els teus dissenyadors de llums i de so. En una situació ideal, la taula de so i la taula de llum estaran enmig del públic, i ells estaran asseguts en aquestes taules, amb els seus equips i els seus plànols. Per regla general, aquestes taules estaran molt a prop teu, de manera que totes tres us pugueu comunicar fàcilment. Normalment tant l'il·luminador com el dissenyador de so tindran posat el seu intercomunicador, per comunicar-se amb els tècnics de cabina. Aquesta situació pot canviar en una sala alternativa, on les taules potser no es mouen de la cabina i l'equip pot ser més rudimentari, o bé en els casos en els quals qui fa el disseny i qui opera la taula són la mateixa persona. Siguin quines siguin les circumstàncies, abans que comenci l'assaig tècnic parla amb els dissenyadors de llum i de so sobre com us comunicareu.

Quan la companyia arribi a l'escenari per començar un assaig tècnic, ves a donar-los la benvinguda immediatament. Describeu-los com conduiràs l'assaig i demana'ls que l'aturin en qualsevol moment

que es trobin un problema tècnic. A continuació, demana a regidoria que els ensenyi l'espai de l'escenari i els espais entre caixes. Això els dona temps per situar-se al teatre. Després, demana'ls que vagin a les seves *posicions inicials* (que és el lloc fora d'escena on han d'estar preparats per rebre la marca de la seva primera entrada).

Quan estigui a punt, comença a treballar-ho tot, pas a pas. Deixa que l'espectacle vagi avançant fins que un ingredient no sigui com el voldries —per exemple, si un efecte de llum no entra en el moment adequat, si una memòria de llum no és com la vols, o si un efecte de so sona massa fort. Atura la seqüència i digues a regidoria per què ho has fet. Parla de com resoldre el problema tècnic amb la persona indicada del teu equip artístic. Demana a regidoria que tiri enrere (és a dir, que ho prepari tot per repetir el fragment pertinent). A continuació, reprèn l'acció des d'uns instants abans del punt en què alguna cosa no ha sortit bé.

No t'entretenguis gaire amb els primers peus. És millor tirar endavant, encara que hi hagi coses que necessitin més feina. És bo per a la moral del grup sentir que les coses progressen amb eficiència i seguint l'horari. Abaixa el ritme al cap dels primers quinze minuts, aproximadament.

Parteix de la base que la majoria dels actors són adults raonables i pren-te seriosament les seves preocupacions. Assegura't de fer-te càrrec immediatament de qualsevol preocupació que posin de relleu. Algunes poden semblar innecessàries, com ara practicar un canvi ràpid per tercera vegada o parlar de la lògica d'un vestit, però són aquests detalls els que faran que la seva interpretació sigui bona i que la funció transcorri amb fluïdesa. Fer-te càrrec immediatament d'aquestes preocupacions et donarà molts beneficis, ja que en qualsevol cas no és probable que s'esvaeixin.

De mitjana, els assaigs tècnics duren entre un i tres dies, tot i que de vegades et pots trobar que només tens unes hores per fer-los. Al final de cada sessió has de tenir una reunió, tal com se suggereix a la pàgina 309, amb tots els membres del teu equip artístic, per parlar dels problemes o preocupacions que hagin sorgit. Recorda que la majoria de teatres tenen un sistema de seguiment del so de l'escenari als

camerinos i entre caixes. Aquest seguiment també pot enviar so des de la sala, és a dir, des de l'espai habitual del públic. Si fas la reunió amb l'equip artístic a la sala, en acabar l'assaig ves amb compte amb la manera com parles de les preocupacions que tinguis; de vegades, amb l'escalfor del moment, pots parlar dels actors de manera poc adequada o revelar pors que podrien minar la seva confiança en tu. En alguns teatres, pots desconnectar aquest seguiment.

SUMARI

- Recorda que l'objectiu dels assaigs tècnics és integrar els nous ingredients tècnics en la feina feta prèviament a la sala d'assaig.
- Estableix una cadena de comandament clara per conduir l'assaig tècnic.
- Decideix qui condueix l'assaig tècnic —tu o bé regidora— i estableix un mitjà de comunicació entre les dues parts.
- Quan arribi la companyia, descriu-los com treballaràs i ensenya'ls els espais de darrere l'escenari, perquè puguin situar-se.
- Atura l'assaig sempre que hi hagi un problema, comenta'l i repeteix el fragment indicat. Després continua endavant.
- No t'entretenguis gaire amb els primers peus; comença amb agilitat.
- Crea una atmosfera al teatre que sigui propera a l'atmosfera calmada i concentrada de la sala d'assaig.
- Fes-te càrrec immediatament dels problemes que manifestin els actors.
- Al final de cada jornada d'assaig tècnic, fes una reunió diària amb l'equip artístic.
- Recorda que la majoria de teatres tenen sistemes de seguiment de so i ves alerta amb el que dius a la sala, en l'escalfor del moment.

L'assaig general

L'assaig general [que a la Gran Bretanya s'anomena *dress rehearsal* i habitualment es fa a la tarda, abans de la primera «prèvia», és a dir,

la primera funció amb públic, abans de l'estrena oficial] és la primera ocasió per veure simultàniament i a la velocitat prevista tots els ingredients que has estat treballant. Durant els assaigs tècnics vas parant i reprenent, i és poc freqüent que puguis passar grans fragments seguits de l'acció. A l'assaig general has de deixar que tot es desenvolupi a la velocitat que tindrà durant la funció, i això sempre fa aparèixer nous problemes: pot ser que un canvi ràpid no es completi a temps, o que la duració d'un canvi de llums sigui massa llarga o massa curta.

Quan planifiquis l'assaig general, reserva mitja hora al final de la convocatòria per poder fer correccions abans de la primera funció amb públic. Sovint els assaigs generals comencen més tard del previst i acaben justament quan s'acaba la convocatòria, de manera que no hi ha ocasió de corregir res i els problemes es repeteixen a la funció del vespre. Intenta fer servir aquesta darrera mitja hora per corregir qualsevol problema tècnic important. Mentre miris l'assaig general, marca prioritats en les teves notes. Hi pot haver coses que has de canviar urgentment abans de la funció del vespre. Les notes tècniques, pots donar-les al teu equip artístic quan els actors ja estiguin fent la pausa, i ja poden servir per a la funció del vespre. I després hi ha coses que és millor treballar l'endemà, quan hi hagi més temps per resoldre-les adequadament.

Finalment, hi ha les notes d'interpretació. En la meva experiència, és poc intel·ligent donar notes d'interpretació entre un assaig general i la primera funció amb públic. És millor guardar-les per a l'endemà i no passar-te l'estona de pausa corrent pels camerinos individuals o compartits, mirant d'omplir els actors amb notes d'interpretació. Les dues hores entre l'assaig general i la primera prèvia són de pausa per a la companyia: necessiten temps per menjar, descansar i preparar-se per a la funció.

Tan aviat com acabi l'assaig general, reuneix la companyia i assegura'ls que la feina que han fet ha estat bona i que els passaràs notes després de la prèvia del vespre. Després demana'ls si tenen algun problema tècnic o cap preocupació important. En la mitja hora següent, ocupa't de les seves preocupacions i de les teves notes tècniques urgents. Al final d'aquesta sessió, suggereix que la companyia faci un escalfament

abans de la prèvia del vespre. Això els ajudarà a superar la por que envolta la primera funció amb públic. Recorda'ls també que treballin amb el grup i que evitin els *vol solitari*. Un vol solitari és quan un intèrpret s'allunya del que s'ha assajat i mira d'impressionar el públic d'una altra manera. Després d'aquesta conversa, dona descans a la companyia.

Aquests passos, evidentment, descriuen la manera perfecta de gestionar l'assaig general i la seva continuació. De tota manera, hi haurà casos en què senzillament et faltarà temps i no podràs gestionar les coses amb aquest grau de mesura o delicadesa. Si això passa, com a mínim reuneix la companyia durant cinc minuts en acabar l'assaig general per comprovar que no hi hagi res potencialment perillós en el que han fet, que necessiti correcció urgent abans de presentar l'espectacle en públic.

De tota manera, en alguns casos ni tan sols arribaràs a tenir un assaig general o un assaig tècnic complet. Quan jo estava muntant *Dream Play* al National Theatre, ens vam endarrerir tant respecte al calendari previst que vam haver d'anul·lar la primera prèvia i fer l'assaig tècnic davant del públic (que havia vingut a veure la segona prèvia). És una situació que no voldria repetir mai, però mostra com de lluny respecte a l'ideal pots arribar, a mesura que la pressió per oferir un producte davant d'un públic que ha pagat l'entrada va en augment.

SUMARI

- Prepara't per al fet que l'assaig general faci aparèixer problemes que no havies previst durant els assaigs tècnics.
- Reserva mitja hora en acabar l'assaig general per resoldre els problemes més importants que hagin aparegut.
- Mentre vegis l'assaig general, prioritza les teves notes.
- En acabar l'assaig general, demana als actors si tenen alguna preocupació tècnica immediata important. Resol aquestes preocupacions en l'última mitja hora, juntament amb les teves pròpies notes tècniques urgents.
- No molestis els actors amb notes d'interpretació durant l'estona que tenen de pausa.

CAPÍTOL 13

Les funcions

Aquest capítol examina com gestionar les primeres funcions amb públic, l'estrena i com seguir cuidant l'espectacle durant les funcions. Inclou consells sobre els aspectes següents:

Les primeres funcions amb públic

Notes després de les funcions

Assaigs durant els primers dies amb públic

L'estrena

L'evolució de les funcions des de l'estrena fins a l'última funció

Analitza la teva feina un cop s'acaba el període de funcions

Les primeres funcions amb públic

Aquestes primeres funcions et donen l'oportunitat de posar a prova la feina davant d'un públic, i les seves reaccions et permeten mesurar la pertinència de les teves decisions de direcció. Fixa't en les reaccions del públic al mateix temps que observes la feina a escena, parant especial atenció als moments en què el públic està concentrat i en què es neguiteja. Això et donarà una idea clara de quins són els fragments que has de treballar més.

És important que pensis de manera clara en el públic: si està neguitós o s'avorzeix, en primer lloc demana't si la teva feina podria ser més bona. No et deixis atrapar per una resposta emocional a la seva reacció:

no et desesperis si el teu moment preferit els avorreix i no t'enfadis si comencen a desembolicar un caramel durant un esdeveniment visual important. Si deixes que les seves reaccions afectin la teva concentració, et podràs en aquesta emoció i no miraràs l'escena prou fredament per diagnosticar el problema que causa la pèrdua de concentració del públic.

Els actors reaccionen a la pressió de les primeres funcions de diverses maneres. Alguns s'espanten molt, d'altres es posen nerviosos i d'altres s'aïllen una mica. Les seves reaccions poden alterar la relació que tens amb cadascun d'ells, fent-la més o menys fàcil. Mantingues la calma: no canviïs la teva manera de relacionar-t'hi ni els objectius del procés de treball.

Tingues en compte que l'impacte físic de les primeres funcions pot trasbalsar molt els estómacs dels actors: alguns arriben a vomitar o a tenir diarrea abans de la funció. És possible que vulguin complir els objectius que tu els has marcat però que la seva condició física ho faci impossible.

Forneix els actors amb habilitats per negociar qualsevol comentari que rebin. L'intèrpret és més vulnerable a les crítiques durant aquestes primeres funcions que en cap altre moment del procés. Tant les crítiques positives com les negatives tenen un impacte sobre seu. Aquestes crítiques poden venir d'altres directors, d'agents, de les persones que estimen o en forma de comentari casual fet per algú desconegut. Poden fer sortir els intèrprets de la pell del personatge i fer-los dubtar de tot el que han estat treballant o poden fer-los sentir molt insegurs respecte a un determinat moment d'una escena. Un comentari fet per un espectador pot despertar velles preocupacions que tu haves aconseguit mitigar durant el procés d'assaig, o pot generar noves i inesperades angoixes. Alguns intèrprets fins i tot poden fer servir els comentaris que rebin en aquest moment per defensar certes decisions que ells haurien volgut prendre però que tu has desestimat. Aquestes crítiques o comentaris interrompen el procés de desenvolupament dels objectius que tu t'has marcat en la direcció, tant per a l'intèrpret com per a la feina en si mateixa.

Tingues una breu conversa amb els actors abans de la primera funció amb públic, adverteix-los que han de prendre's amb precaució

qualsevol comentari que rebin i recorda'ls que la feina no està acabada. Demana'ls que ho tinguin present quan sentin qualsevol mena de comentari. Adverteix-los que hi ha una diferència entre els comentaris que reflecteixen una diferència de gust i els comentaris que accepten la feina en els seus propis termes. Han de distingir quina mena de reacció estan rebent. Per exemple, si a una persona no li agrada l'estètica o el ritme d'un espectacle, això pot suggerir una diferència de gust. Els seus comentaris no sempre seran útils per al desenvolupament de la feina. En canvi, si la persona entén clarament la direcció en què es dirigeix la feina però troba que un moment determinat és poc clar, les seves notes sí que poden resultar útils. Finalment, anima'ls a parlar amb tu de qualsevol comentari que afecti negativament la seva feina. Sovint una breu reflexió compartida pot compensar el bloqueig que una crítica casual pot haver causat en l'interpret i alliberar-lo per tornar a treballar tal com l'obra ho requereix.

Assegura't de saber situar amb compte les notes sobre la teva pròpia feina. Aprèn, com els actors, a diferenciar entre els comentaris que indiquen una diferència de gust i els comentaris que són útils per a la feina. Així mateix, recorda que encara no has acabat de treballar. No facis canvis radicals a una cosa que encara està només enllestida a mitges; és millor que anotis la crítica i que acabis de treballar en la teva idea. Quan hakis acabat el que havies decidit aconseguir, torna't a mirar la nota per veure si encara és pertinent. Si ho és, canvia el que estaves fent.

No dediquis la mateixa atenció a tots els comentaris: un comentari no demanat en un bar, després de l'espectacle, no és el mateix que una nota concreta dita per algú de la professió en qui tens confiança. Escull les persones els comentaris de les quals et prendràs seriosament i les notes de les quals posaràs en pràctica. Identifica aquestes persones abans de l'estrena i demana'ls que vinguin un dia concret. Fins i tot els podries donar tasques específiques a fer mentre veuen la teva feina, com ara comprovar si la narrativa és clara, o veure si un moment o un interpret en concret funcionen bé o no. No tothom et parlarà amb el mateix llenguatge que tu has fet servir, però això no invalida la seva crítica. Tradueix el que et diguin al teu llenguatge i revisa-ho amb compte per extreure'n notes útils.

Mai no transmetis literalment els comentaris que rebis als actors. És millor que converteixis les notes que et semblen valuoses en indicacions concretes per a intèrprets específics. Si un intèrpret et demana l'opinió d'algú significatiu de la professió que hagi vingut a veure l'espectacle, és intel·ligent dir-li que ha apreciat la feina, tant si és el cas com si no.

Després de cadascuna de les primeres funcions amb públic, reuneix-te amb l'equip artístic, regidoria, producció i qualsevol altra persona implicada en la realització (excepte els actors) i repasseu les notes tècniques, i establiu un pla d'acció per a l'assaig del dia següent.

SUMARI

- Observa les reaccions del públic a l'espectacle al mateix temps que et fixes en els actors. Adona't de quins són els moments en què el públic es neguiteja.
- No et deixis atrapar per una reacció emocional a les seves reaccions.
- Prepara't per a un ampli espectre de reaccions dels actors davant de les primeres funcions amb públic.
- Forneix els actors amb habilitats per negociar qualsevol comentari que rebin per part de persones del públic.
- Demana'ls que parlin amb tu de qualsevol comentari negatiu que no puguin treure's de sobre.
- Situa amb compte les notes sobre la teva pròpia feina.
- Mai no transmetis literalment els comentaris que rebis als actors.
- Després de cada prèvia, fes notes tècniques i estableix un pla d'acció per a l'assaig del dia següent.

Notes després de les funcions

Quan els actors tot just acaben d'actuar poden estar molt vulnerables i trasbalsats. És possible que tu tampoc no tinguis gaire serenitat ni lucidesa: potser t'envaeix la felicitat per les coses que han funcionat, o bé la frustració per totes les que no ho han fet. És poc probable

que tinguis una visió equilibrada, i per tant és millor no passar notes immediatament després d'una funció. És preferible que agraeixis a la companyia la seva bona feina i organitzis una sessió de notes per a l'endemà. Després, passa't un parell d'hores revisant a poc a poc les teves notes pel teu compte, decideix quines vols donar i com les vols passar. A la sessió de notes, assegura't de donar temps als actors per parlar sobre les notes que els passis. Reserva la primera mitja hora per escoltar els seus comentaris, tot demanant-los que siguin breus i concrets respecte als problemes que hagin experimentat.

Passar notes després d'una funció és molt diferent de passar notes a la sala d'assaig. A la sala d'assaig, l'intèrpret té temps i espai per assajar les seves notes i per passar l'escena en qüestió tres o quatre vegades. És molt més difícil interpretar una nota per primera vegada en una funció amb públic, de manera que les notes han de ser molt senzilles i específiques. És millor donar una nota clara que sis notes confuses. Recorda també que si dones cinc notes i quatre són clares i una no ho és, aquesta única nota poc clara pot destruir totes les notes que sí que ho són. Si tens dubtes sobre com resoldre un problema, no el mencionis als actors. És millor que tornis a veure la funció i miris si pots identificar-ne la causa o el remei. Recorda també que un intèrpret no pot retenir dins del cap un gran nombre de notes per a una funció —mira de donar-ne com a màxim deu per intèrpret. Alguns en poden rebre més i alguns menys; trigaràs un temps a descobrir què pot fer cadascú.

Com a part del desenvolupament del teu propi ofici, observa fins a quin punt depenem de la precisió física dels actors per comunicar al públic què està passant. Per exemple, si a l'espai on es troba el personatge hi fa fred, aquesta informació es reconeixerà d'una manera molt clara en tot el que faci físicament: es mourà tota l'estona, bellugarà els braços per escalfar-se, o tremolarà involuntàriament. Si el fred és una característica inamovible de l'escena, hauràs de recordar constantment a l'actriu o actor que no deixi d'interpretar-ne els efectes en tot el seu cos. A mi sempre em sorprèn la irregularitat que poden arribar a mostrar els actors a l'hora d'interpretar una hora del dia o una temperatura que els afecta físicament. En alguns moments interpreten plenament

aquests ingredients i en d'altres, en absolut; sovint no s'adonen de fins a quin punt la manera d'interpretar aquests ingredients varia increïblement d'un assaig a l'altre, o d'una funció a l'altra. En alguns casos, certs intèrprets senzillament no són conscients que han deixat d'interpretar aquests ingredients físics completament. Construir les manifestacions físiques de la situació en la qual es troben els personatges és essencial per a la feina dels actors. De tota manera, cal advertir que un excés de comentaris sobre la vida física dels actors també pot provocar un excés d'autoconsciència perjudicial; si això passa, deixa de fer comentaris sobre aquest terreny durant un temps.

Si una nota no funciona, disculpa't i suggereix a l'intèrpret de tornar a l'aposta original. Si dones una nota i l'intèrpret et diu «però si és el que estic fent!», tens diverses opcions, en funció de la intensitat de la seva sensació. Si és molt intensa, retira la nota i durant la propera funció torna't a mirar el moment per veure si tenies raó o no, o per veure si se t'acut una manera diferent d'acostar-te al problema. Si la seva sensació no és tan forta, demana-li que torni a interpretar la nota per segona vegada i digue-li que t'ho tornaràs a mirar.

Si en una sessió col·lectiva de notes un intèrpret comença a exposar sensacions d'angoixa respecte a tot el procés o a la producció, suggereix-li que tingueu una conversa individual quan la sessió de grup s'hagi acabat. No et convé que l'angoixa d'una persona mini la confiança de tota la companyia. En altres ocasions, pot passar que un intèrpret estigui realment en conflicte amb el procés, o amb una escena, o amb el seu personatge. Si això passa, proposa-li sintetitzar la seva preocupació genèrica en un o diversos moments específics de l'acció. Després, demana-li que s'ocupi de les seves preocupacions tot fent petits passos concrets, un darrere l'altre. Evita donar un encoratjament fals. No és un remei durador per a cap problema.

No passis notes immediatament abans d'una funció. Si corres pels camerinos passant notes just abans de la funció, els actors no tindran temps de pair-les adequadament abans d'entrar a escena. La nota serà interpretada sense cap mena de subtilesa, o es convertirà en el focus central de la interpretació d'aquell actor, desbancant totes les altres notes que li hakis donat durant la sessió de notes.

SUMARI

- No passis notes immediatament després d'una funció. Fes-ho l'endemà, quan hagis tingut temps de digerir els teus propis pensaments d'una manera adequada.
- Quan passis notes després d'una funció, sigues sensible al fet que els actors les hauran d'interpretar en directe davant del públic.
- No donis gaires notes —com a màxim, unes deu per intèrpret.
- Si dones una nota i un intèrpret et diu que ja ho estava fent, pots retirar-la i tornar-te a mirar el moment en qüestió o bé demanar-li d'interpretar-la amb més força a la funció següent.
- Si un intèrpret amenaça d'envair una sessió de notes manifestant la seva angoixa general sobre tot l'espectacle o sobre el procés de treball, demana-li de continuar la conversa en una sessió individual amb tu.
- No passis notes immediatament abans de la funció.
- Estableix la manera de passar notes sobre l'espectacle després de l'estrena.

Assaigs durant els primers dies amb públic

A la majoria de teatres, els dies de prèvies podràs treballar amb so i llum com a mínim durant la meitat de la jornada, fins al dia de l'estrena. Durant aquests assaigs, mira de combinar la feina tècnica pràctica sobre l'espectacle amb la sessió de notes amb la companyia.

Reserva la primera mitja hora d'assaig perquè els actors puguin fer els seus comentaris sobre la funció del dia anterior i perquè et diguin què els agradaria revisar, tal com vas fer després de la primera funció amb públic. Després, dedica la resta de la jornada a treballar sobre una llista realista d'objectius pràctics. Assegura't que aquesta llista inclogui problemes clau que els actors hagin posat de relleu durant la sessió de notes. No precipitis les coses ni intentis encabir un nombre poc realista de coses en un mateix dia. Això desembocarà en una funció confusa i és possible que hagis de tornar a treballar algunes coses més endavant. És millor treballar sobre una o dues coses de manera

adequada i tranquil·la que entaforar deu canvis de qualsevol manera. Assegura't que regidoria tingui la llista de coses que vols revisar, de manera que condueixi la jornada d'una manera que resulti eficient.

La sessió de notes d'interpretació, fes-la al principi o al final de la jornada de treball. Reuniu-vos a l'espai del públic o al camerino col·lectiu, de manera que l'equip artístic pugui seguir treballant a l'escenari en qüestions tècniques, com ara reenfocar algun focus o comprovar els efectes de so. Aquesta sessió de notes assegura que mantens tota la peça «en cocció», no només aquells moments que s'han treballat durant el dia.

SUMARI

- Combina la feina tècnica pràctica sobre l'espectacle amb una sessió de notes amb la companyia.
- Fes la sessió de notes amb la companyia al principi o al final de la jornada de treball i fora de l'escenari, per tal que l'equip artístic pugui treballar-hi.

L'estrena

Passar aquesta funció està relacionat bàsicament, i sobretot, amb la gestió de la por. La por canvia el tempo d'una representació, fent-la més ràpida o més lenta, segons com la gestionin els actors. La por impedeix que els actors facin certes tasques físiques; de vegades, perquè literalment estan tremolant. Tensa els músculs de la gola, fent-los menys articulats i audibles des del punt de vista vocal. Aquestes coses, per la seva banda, generen inseguretats en els actors, de manera que es comencen a sentir nus a l'escenari, en lloc de ser un personatge concret en una situació. Això els fa comportar-se de manera rígida i inanimada. Molt pocs actors actuen en una estrena sense un o més d'aquests símptomes. Tanmateix, una gestió acurada del dia d'estrena pot reduir els problemes i, en alguns casos, erradicar-los.

Fes que el dia d'estrena sigui viscut com un dia més dins del període de prèvies. Mantén els mateixos horaris, tot i que potser pots començar una hora més tard, perquè la companyia descansi. Treballa qualsevol problema pràctic important i fes una sessió de notes ben feta. Reforça l'atmosfera de normalitat fent-los saber que prendràs notes durant la funció i estableix un horari per a la sessió de notes de l'endemà. La teva presència, dirigint i treballant, el dia de l'estrena, ajuda a normalitzar-lo. Recorda'ls que l'estrena no és el final del procés i inspira'ls amb la idea que estan construint la feina per al públic que vindrà molt més enllà de la nit de l'estrena —per a la persona la vida de la qual pot canviar quan vegi la funció, quan ja se n'hagin fet moltes.

El fet de saber que els crítics hi seran pot fer que els actors vulguin «impressionar».¹⁴ Llavors s'allunyen del que han estat fent i comencen a treballar de manera independent respecte a la resta del grup. Abans de l'estrena, jo demano als actors que treballin conjuntament i que evitin els vols solitaris. També desaconsello que es regalin cartes, obsequis o flors, i els demano que ho reservin fins a l'última funció. Això no complaurà molts directors, moltes companyies o cultures teatrals, però val la pena parlar-ne amb els teus actors per veure si els ajuda a passar millor la nit d'estrena.

Després de l'estrena, les crítiques tindran un efecte sobre el que fan els actors —tant si les llegeixen com si no. El seu contingut sempre s'escampa, d'una manera o altra, i té un impacte sobre la feina, per més que els actors diguin que hi estan acostumats. Si són bones, els actors es poden relaxar i la feina es pot estovar. Si són dolentes, és possible que es desanimin i que el seu compromís flauegi. Has de tenir una resposta robusta davant de tots dos problemes. Passa'ls notes exigents si es relaxen i reforça'ls positivament si es desanimen. Si les crítiques són dolentes, tu també hauràs de veure la feina més so-

14. De fet, a la Gran Bretanya la funció que nosaltres anomenem «estrena» es diu precisament *press night* [literalment, «nit de la premsa»], ja que és el dia que oficialment es convida la crítica.

vint i inspirar-los per continuar desenvolupant el que estan fent; això és especialment important si les crítiques tenen un efecte perjudicial sobre l'afluència de públic.

Jo et recomanaria de prendre't amb estoïcisme qualsevol crítica que et facin sobre la teva feina. Si t'estaborneixen, asseu-te amb totes les crítiques, llegeix-te-les amb calma i mira si hi ha algun malentès recurrent sobre les teves intencions. Llavors, mira si pots dirigir la feina una mica més clarament per eliminar aquests malentesos. Quan vaig revisar les crítiques que em van fer per *A Woman Killed with Kindness*,¹⁵ em vaig adonar que la majoria de crítics creien que el terra estava cobert de sorra, quan jo havia volgut que pensessin que era terra. Immediatament vaig fer un canvi en el material que havíem posat a terra. No estic suggerint que et pleguis a les crítiques –sinó que facis servir el fet que es miren la feina amb «ulls frescos» per veure si t'ensenyen alguna cosa sobre com fer aquesta feina més clara per als futurs públics.

Assegura't que estableixes un sistema per passar notes als actors després d'aquesta nit d'estrena. Fes que la companyia sàpiga com de sovint penses venir i parla amb ells de la millor manera de passar-los les notes. Pots fer-ho en una sessió de notes de dues hores a última hora de la tarda, o les pots posar per escrit i deixar-les al camerino, perquè se les llegeixin abans de la funció.

SUMARI

- Sigues conscient que la por pot distorsionar la feina que has fet amb els actors.
- Planifica la jornada de feina per al dia d'estrena de manera que alleugi aquesta por.
- Mai no entris en discussió amb algú que hagi escrit una crítica del teu espectacle parlant d'allò que ha escrit.
- Estableix com passaràs les notes després de l'estrena.

15. Es tracta d'una obra de Thomas Heywood, de principis del segle XVII. Mitchell la va muntar el 2011 al National Theatre.

L'evolució de les funcions des de l'estrena fins a l'última funció

Durant el període d'exhibició passa notes sobre l'espectacle de manera regular, per tal que la feina mantingui un alt nivell de qualitat per a tota la gent que la veurà. Sostenir la qualitat de la feina és un dels aspectes més difícils de l'ofici de dirigir. Concentra't en aquesta tasca, tot recordant que el públic que veu la feina quan ja està avançat el període de funcions ha pagat els mateixos diners que el que l'ha vist al principi, i per tant té dret a rebre el mateix nivell de qualitat.

Després de l'estrena, una part de tu voldrà anar-se'n, descansar i rentar-se les mans de la feina durant un cert temps —especialment si ha estat un procés difícil o si la feina no ha estat ben rebuda. En lloc d'això, revisa la peça de manera regular i mira quines coses pots fer per millorar o desenvolupar la funció. Pren-te aquestes visites com un procés a través del qual pots aprendre més coses sobre la direcció. La millor manera de fer-ho és veure la funció posterior a una sessió de notes. Estudia acuradament la relació entre com has donat la nota i com és (o no és) interpretada. Si la nota és interpretada amb claredat, recorda què li has dit a l'intèrpret: el to de veu, les paraules i les imatges que has fet servir. Així mateix, si algú interpreta una nota incorrectament, pregunta't: «Alguna cosa del que he dit no ha estat prou clara?» Millora la teva manera de passar notes a partir d'aquests descobriments.

Recorda que qualsevol espectacle que facis es destensarà si no li mantens l'ull posat a sobre. Com a norma general, hauries de veure l'espectacle una vegada a la setmana si el període d'exhibició és curt, i una vegada cada quinze dies si és llarg. Sovint la companyia preferirà que no t'acostis, per «fer-se seva» la funció. És evident que de tant en tant els actors i els directors necessiten certs espais de descans en la seva relació, però has d'equilibrar aquesta necessitat amb l'objectiu que la feina continuï sent bona. Recorda també que la teva feina no és complaure els actors; el que has de fer és garantir la claredat de la feina per al públic.

Després de veure l'espectacle, pots convocar una sessió de notes de dues hores per a l'endemà o bé passar les teves notes per escrit. Si

convoques una sessió de notes, no et deixis de demanar a cadascun dels intèrprets, per torns, que et digui breument com s'ha anat desenvolupant la seva feina i si ha identificat algun problema. Després, passa'ls les teves notes. Assistir a les sessions de notes després de l'estrena pot resultar difícil per a alguns actors, si tenen altres feines o obligacions familiars; de vegades no tens altre remei que passar les notes per escrit. Posa les notes de tots els actors al mateix document i assegura't que n'arribi una còpia a tothom. Així tothom pot llegir les notes dels altres i també les seves, i preveure qualsevol possible canvi. Digues a la companyia a quina hora tindran les notes disponibles als camerinos, de manera que puguin arribar amb temps per integrar-les bé abans que comenci la funció. Fes-los saber que no han d'interpretar cap nota que no els resulti clara i dona'ls el teu número perquè puguin trucar-te si volen comprovar que han entès bé el que els demanes que facin.

SUMARI

- Passa notes sobre l'espectacle de manera regular, per tal que la qualitat de la feina es mantingui.
- Esmola les teves habilitats a l'hora de passar notes observant la funció posterior a una sessió de notes.
- T'aconsello que vegis l'espectacle una vegada a la setmana si el període d'exhibició és curt, i una vegada cada quinze dies si és llarg. Accepta el fet que la companyia no sempre voldrà que vegis la funció de manera regular.
- Passa les notes en una sessió de notes o bé escriu-les i deixa-les als camerinos abans de la funció.

Analitza la teva feina un cop s'acaba el període de funcions

La millor manera de perfeccionar-te com a directora o director és analitzar els teus errors. Quan una producció s'acaba, la primera sensació que experimentaràs és l'alleujament. Voldràs descansar abans

de pensar en la següent producció o de buscar la propera feina. Abans de fer una cosa o una altra, pren-te una horeta per reflexionar sobre el que acabes de fer. Escribe les teves observacions i assegura't de revisar-les just abans d'embarcar-te en el projecte següent. Si has tingut un problema amb un intèrpret, observa de quina manera ha evolucionat el problema. Revisa cada fase del procés de treball des del procés de tria del repartiment, i identifica tot el que hagi pogut fer que hagi contribuït al problema. Pren-ne nota mentalment per evitar repetir-ho la propera vegada. Si no t'ha satisfet l'escenografia, o la il·luminació, o el so, refés tots els passos del procés per mirar de veure específicament què podries haver fer d'una altra manera. Considera la relació entre la teva preparació i el resultat final. Demana't si t'havies preparat bé o no, i fins a quin punt pots millorar aspectes de la teva preparació per al proper projecte.

Pren nota de qualsevol dèficit en les teves habilitats i busca maneres d'omplir els buits en el teu domini de la feina. Per exemple, pots fer cursos intensius o anar a classes magistrals que tractin sobre els teus punts dèbils. Després, torna a carregar piles abans de començar el projecte següent.

A mesura que desenvolupes d'aquesta manera les teves habilitats, recorda que no hi ha cap solució definitiva, absoluta o platònica per a la posada en escena d'un text. Cada decisió que pren el director sobre com muntar una obra comporta un acte d'interpretació, en menor o major grau. Algunes d'aquestes decisions són més evidents per al públic que d'altres, com ara el color del vestuari, o l'època i l'estil arquitectònic d'un element concret de l'escenografia. Altres decisions poden ser més subtils, com ara les que afecten allò que el personatge vol en cada moment, o la temperatura de l'entorn en què es troba. Totes les decisions que prenguis contribueixen a causar una impressió en el públic respecte de què va l'obra. Pots seguir estrictament totes les acotacions del text, pots imposar el teu propi concepte a l'obra, o ressituar l'acció en el futur. Facis el que facis —o el que no facis—, la teva signatura estarà impresa sobre l'obra escrita. Pot estar traçada de manera molt lleu o molt forta, però qualsevol que vegi l'espectacle la podrà llegir. Així doncs, és important que totes les decisions que

prenguis, tant amb els actors com amb el teu equip artístic, estiguin teixides amb un ofici precís i refinat.

També t'ajudarà buscar espectacles o artistes respecte dels quals mesurar-te, tant si són del teu terreny com d'altres. Jo tenia vint-i-cinc anys quan vaig veure per primera vegada la feina dels directors russos Lev Dodin i Anatoli Vassiliev, i encara avui mesuro allò que faig en relació amb la feina que els vaig veure fer, ara fa dinou anys. I hi ha altres artistes fora del meu terreny, com la ballarina i coreògrafa alemanya Pina Bausch i la companyia d'avantguarda polonesa Gardzienice, la visió i el geni dels quals em van marcar un nivell impossible d'assolir per al que segueixo fent avui.

QUARTA PART

Context i fonts



CAPÍTOL 14

Com vaig aprendre les habilitats que descriu aquest llibre

Aquesta part del llibre explica com vaig aprendre les habilitats que hi exposo, i dona un context per a totes les tasques desenvolupades en els capítols previs. Et donarà una idea dels artistes i de les metodologies el pensament i la pràctica dels quals fonamenten aquest llibre. Conté quatre apartats, que han estat fites en la meua pròpia comprensió de l'ofici:

Stanislavski

Lev Dodin dona classes de direcció a Rússia

Classes privades de direcció a la Gran Bretanya

Recerca en la biologia de les emocions

Stanislavski

Konstantín Stanislavski va néixer a Rússia el 1863 i hi va morir el 1938. Tot i que va començar la seva carrera com a actor, aviat es va posar a dirigir els seus propis espectacles. Va fundar el Teatre d'Art de Moscou el 1897 amb el dramaturg i director Nemírovitx-Dàntxenko i va escriure diversos llibres sobre l'art teatral, especialment sobre interpretació. Durant la seva vida, l'obra de Stanislavski va influir sobre el teatre del seu país i de l'estranger, especialment dels Estats Units, on el seu primer treball sobre la memòria emocional va convertir-se

en una escola d'interpretació anomenada El Mètode. El seu treball posterior sobre les accions físiques va influir en els experiments dels seus contemporanis (com ara Vsevolod Meyerhold), així com en la pràctica d'investigadors d'avantguarda (com ara Jerzy Grotowski) al llarg del segle xx. La revolució que Stanislavski va provocar va afectar tant el teatre occidental més convencional com les avantguardes. Cap altre artista teatral des de llavors no ha tingut un impacte tan profund i perdurable com ell sobre l'ofici.

El llegat de Stanislavski ha estat molt mal entès des que es va donar a conèixer a finals del segle XIX. També ha estat reverenciat d'una manera que resulta perjudicial per fer un qüestionament crític i saludable d'alguns aspectes de la seva pràctica. Tanmateix, els escrits de Stanislavski encara dibuixen un procés de treball increïblement útil i pràctic per a la gent que treballa avui en teatre —especialment per als directors i directores.

Quan avui en dia parlem de Stanislavski a les sales d'assaig, no sempre estem parlant estrictament de la feina que ell va dur a terme. Els seus exercicis i les seves idees han estat modificats, posats a prova i actualitzats al llarg del temps, a mesura que eren digerits i experimentats per homes de teatre tan diversos com Augusto Boal, al Brasil, o Sam Kogan, a Londres. De vegades allò que ens arriba està basat en els escrits del mateix Stanislavski; d'altres vegades, és més aviat la interpretació de Boal o de Kogan. No es fan gaires esforços per diferenciar aquestes dues fonts en la nostra comprensió de Stanislavski; això, evidentment, condueix a la confusió.

Com a resultat, moltes de les eines que les directores i els directors fan servir a la sala d'assaig, com ara identificar les intencions dels personatges o construir-ne les biografies, tenen poca relació, tant en la seva descripció com en la seva terminologia, amb la feina de Stanislavski. De fet, en alguns casos allò que Stanislavski ensenyava i escrivia ha quedat enterbolit o ha agafat un to inadequat per culpa de les males traduccions. Per exemple, sovint fem servir la paraula *unitats* per parlar de com dividim una obra en fragments més petits i manejables. Stanislavski feia servir la paraula russa *kuski*, que es pot traduir com a «peces», per descriure aquests fragments. La paraula

peça implica una consideració d'una petita part d'un objecte sencer, com un gerro de ceràmica o una estàtua de marbre. És un terme senzill i fàcil d'entendre. *Unitat* és una manera més científica de descriure la mateixa cosa, però conjura una imatge freda i clínica d'objectes de metall en una taula de laboratori. No ens dona una imatge forta de l'organisme complet al qual la «unitat» o la «peça» pertany. La seva fredor i el seu intel·lectualisme poden resultar molt poc engrescadors per a molts actors. Fins i tot l'accent dels primers mestres que van ensenyar la feina de Stanislavski al món occidental va causar confusió. Potser saps que en anglès es fa servir el terme stanislavskià *beats* per descriure les subdivisions d'una unitat. Però Stanislavski mai no va fer servir aquesta paraula. Ell es referia a aquestes subdivisions com a *beats*, és a dir, com les «perles» que enfila un joier per fer un collaret. La llegenda diu que Richard Boleslavski, que va ensenyar el sistema Stanislavski a l'American Laboratory Theatre als anys 1920, tenia un accent polonès tan fort que els seus estudiants van entendre la paraula *bead* [«perla»] com *beat* [«moment, fragment, pulsació...»]. Sembla que devem un dels termes més àmpliament utilitzats en l'anàlisi textual de la tradició teatral anglosaxona a un error de pronúncia.

No hi ha una única teoria o sistema que reculli tota la feina de Stanislavski. Alliberar-te de la idea de l'obra de Stanislavski com un sistema fixat i inamovible t'ajudarà a fer servir el que et pot oferir de manera més efectiva. Els seus mètodes sempre anaven canviant, perquè ell mateix anava desenvolupant-se i creixent en resposta a problemes concrets que es trobava en la seva pròpia vida professional. Constantment reinventava la seva pràctica, i de vegades es contradia a si mateix quan rebutjava una manera de treballar en favor d'una altra. De tota manera, en termes molt generals, la seva obra es divideix en dues parts. La primera es basa en un treball «des de dins cap enfora», en què fa servir la memòria emocional de la vida de l'actor per sostenir el món emocional del personatge. La segona es basa en un treball «des de fora cap endins», en què fa servir les accions físiques com a mitjà per comunicar emoció i caràcter. Stanislavski va passar de preguntar als actors «Què sents?» a preguntar-los «Què fas?». Per a la meua pròpia feina, jo he trobat més útil els seus treballs més tar-

dans sobre les accions físiques que els treballs primerencs sobre la memòria emocional. Segur que ben aviat t'has adonat que el procés de treball que descriu en aquest llibre posa l'èmfasi molt més en el «fer» que en el «sentir».

Molta gent pensa que els exercicis d'un rus del segle XIX només es poden fer servir quan es treballa en una obra russa del segle XIX. No és així. Pots fer servir les tècniques de Stanislavski sigui quin sigui el gènere o l'estil de l'obra o del projecte que estiguis treballant. Jo les he fet servir quan treballava amb textos grecs com *Ifigènia a Àulida*; amb una obra nova com *Forty Winks*, de Kevin Elyot; amb obres abstractes com *Attempts on Her Life*, de Martin Crimp, o *Footfalls*, de Samuel Beckett, i fins i tot amb òperes. Recorda que Stanislavski no només dirigia obres de teatre realista. També va treballar amb Shakespeare, Jean Racine i obres simbolistes com *El drama de la vida* de Knut Hamsun i *La vida d'un home* de Leonid Andréiev. La seva feina segueix sent rellevant sempre que estiguis dirigint una obra els personatges de la qual siguin membres de la espècie humana, al marge de l'època en què visquin o de l'estil al qual pertanyi l'obra.

La millor introducció a l'obra de Stanislavski, de lluny, és el llibre de Jean Benedetti *Stanislavski: An introduction*, publicat per Methuen el 1982. Només té vuitanta pàgines i exposa de manera senzilla i clara les eines i les idees que Stanislavski va desenvolupar. A banda, en anglès existeixen tres edicions canòniques dels llibres de Stanislavski: *Building a Character [La construcció del personatge]*, *Creating a Role [El treball de l'actor sobre el seu paper]* i *An Actor Prepares [Un actor es prepara]*.¹⁶ Tots valen la pena de llegir, especialment ara que s'han publicat una altra vegada en una nova traducció, també de Benedetti.

16. Encara no existeix una traducció catalana completa i rigorosa dels textos de Stanislavski. En castellà, algunes de les edicions més recents i actualitzades les ha publicat Alba Editorial, amb els títols *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* (Barcelona, 2003), *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* (Barcelona, 2009) i *El trabajo del actor sobre su papel* (Barcelona, 2018), a banda de les seves memòries, *Mi vida en el arte* (Barcelona, 2013).

En aquesta nova publicació de Routledge, els primers dos volums de Stanislavski estan fusionats en un sol llibre, titulat *An Actor's Work*.

Lev Dodin dona classes de direcció a Rússia

El meu primer contacte pràctic amb el llegat de Stanislavski fou el 1980, quan vaig rebre una beca Winston Churchill Memorial Trust Fellowship per estudiar la formació de directors i directores a l'Europa de l'Est. Em vaig passar cinc mesos a Polònia, Rússia, Geòrgia i Lituània, i vaig veure espectacles i classes de direcció en totes les principals escoles i teatres. Totes les classes de direcció a les quals vaig assistir eren impartides per directors en actiu. Va ser una classe de primer curs de direcció impartida per Lev Dodin, el director del Teatre Maly de Sant Petersburg, la que em va fer entrar per primera vegada en la disciplina gairebé científica del llegat de Stanislavski. Lev Dodin es va formar amb Boris Zon, que havia estudiat directament amb Stanislavski.

Dodin era un home fosc, de complexió ampla, amb barba. Quan va entrar a la sala, tots els estudiants es van posar ràpidament en fila. Tots duïen malles negres, sabatilles negres de ballet, i samarretes negres ajustades. A Rússia, els estudiants de direcció es formen durant cinc anys; durant el primer estudi en interpretació, recurrent els passos bàsics del sistema Stanislavski. Aquell dia en concret, els estudiants presentaven una sèrie d'estudis, o études, tal com ells en diuen, basats en esdeveniments que haurien pogut passar-los en la seva vida quotidiana. Podien utilitzar taules i cadires, però tots els altres objectes que feien servir eren imaginaris. El primer estudiant havia decidit recrear un tractament amb vapor calent, per un refredat fort.

A mig exercici, Dodin el va fer parar.

—De quina mena de pis es tracta? —va preguntar Dodin.

—És a casa meva —va contestar l'estudiant.

—Un pis particular?

—Sí.

—Llavors per què portes tots els objectes que necessites per fer el tractament des de la cuina fins al dormitori? Per què no prepares

l'aigua calenta a la cuina o al lavabo, on tens els objectes necessaris? El que estàs fent no té lògica. Si estàs malalt, quin sentit té tot aquest moviment? Si estàs realment malalt, ho fas de la manera més fàcil i ràpida possible.

—Ara recordo per què ho vaig fer al dormitori. Mentre jo estava malalt, hi havia algú altre a la cuina i al lavabo.

—Si aquest és el cas, has d'ensenyar aquestes circumstàncies. —Dodin va fer una pausa i va preguntar—: Per què estàs fent aquest tractament?

—Per curar-me.

—Quines sensacions tens?

—Molta calor, molt mal de cap i mal de coll.

—Però quina mena de sensacions té un home que presenta aquests símptomes? Tens mala sort, perquè estàs parlant amb un especialista. Últimament he tingut un refredat molt fort. Mirem d'entendre quina sensació estàs intentant superar.

—Una sensació d'esforç.

—És clar que tens aquestes sensacions físiques, però no són les més doloroses ni les més difícils. El que és més dolorós i difícil és que gairebé ets una altra persona. Et sents no-res perquè no pots ni aixecar-te del llit i treballar. Sues, et sents xop, prens pastilles. Per què t'has preparat aquests vapors, de fet? Has de tenir una psicologia especial per carregar coses amunt i avall quan estàs malalt. Si fos jo, hauria pensat: «Faig tot això, o simplement em quedo al llit i em prenc unes pastilles?» I quan has escopit a la palangana, ho has fet com si estiguessis en un escenari. Però quan estàs realment malalt, escups d'una altra manera. Ho has fet com si estiguessis actuant per a un públic, per ensenyar-nos que no et trobaves bé. I, en canvi, hauries de fer l'acció tal com la faries a la vida real. I el tacte calent de la tovallola a la cara tampoc ha estat precís. No ha semblat que t'afectés. Quan fas aquests vapors, els ulls et ploren, la pell et crema. Tot això no ho hem vist.

L'estudiant es va quedar en silenci. Llavors Dodin va continuar:

—Què hi portes, als peus?

—Sabatilles.

—Què més portes?

L'estudiant va descriure la seva roba en detall, i llavors Dodin va començar a interrogar-lo sobre això:

—Ara te'n vas a la cuina, que està freda, sense posar-te res que t'abrigui. Estàs suant. T'hauries de canviar la samarreta, perquè estaries tot xop. En aquest étude se't demana que presentis uns minuts de vida real, que han d'ocupar tot el teu cos, des de dalt de tot del cap fins a la punta dels dits dels peus. Una de les sensacions més desagradables de tenir un refredat fort és que les puntes dels cabells se't mullen. I això que dic no m'ho estic inventant. Estic mirant de recordar una cosa que realment m'ha passat a la vida real. Això és el que vull que facis tu. Ara torna a fer l'exercici.

L'estudiant, molt desinflat, va tornar a començar a fer l'exercici. Es va asseure al llit i es va abraçar els genolls contra el pit. Dodin el va fer parar immediatament.

—Tornes a equivocar-te. Pensa una mica. Tens febre, i com que no pots deixar de tenir-ne, el cos es comença a relaxar. La temperatura elevada no et permet pensar clarament. Els pensaments, que van des del cervell fins a les extremitats —braços, cames, peus—, circulen més a poc a poc. Quan et trobes bé no sents el teu propi cos, però quan estàs malalt el comences a sentir. Ara continua.

En aquest moment, l'estudiant realment va començar a patir. Em vaig adonar que es posava vermell i que alhora intentava lluitar contra la vergonya, mentre continuava treballant. Dodin va afegir:

—No tinguis pressa. Quan estàs malalt, no tens cap pressa.

L'estudiant va mirar d'alentir el ritme. Es va estirar al llit i va intentar dormir. Després va obrir els ulls. En aquest moment Dodin el va interrompre:

—Hi ha llum o fosc al dormitori?

—Hi ha la llum del dia.

—Et sents còmode o no? Hi ha d'haver alguna mena de lògica en el que estàs fent. Ara per ara no és clar si és de dia o de nit. Aquesta circumstància afectarà tot el que facis. I recorda que tota l'estona estàs pensant alguna cosa.

L'estudiant va tornar a començar l'exercici i va agafar un llibre. Dodin el va aturar.

—Llegir un llibre és la manera més convencional de començar un *étude*.

Una vegada més l'estudiant va tornar a començar, però una vegada i una altra Dodin el va fer aturar i li va donar indicacions. Aquesta dissecció va continuar més o menys una hora.

Al principi, em va semblar un procés cruel. A mesura que avançava, em vaig adonar que era l'única manera d'ensenyar el nivell de detall que Dodin volia —internament i externament. La precisió que exigia al seu estudiant inspirava admiració, entre altres coses perquè requeria del mateix Dodin un intens nivell d'observació i concentració. Vaig veure que sabia llegir pensaments i accions amb la mateixa precisió. Vaig envejar-li aquesta habilitat, i es va convertir en una qualitat que em vaig proposar desenvolupar en la meva pròpia feina. La seva insistència en la lògica de l'acció tenia alguna cosa de científica, i això també m'ho he quedat en la meua manera d'analitzar i construir escenes. També em vaig adonar que el seu interès principal era el comportament i no les paraules. En darrer lloc, el més important va ser que em vaig adonar que res del que deia era vague; totes les seves notes eren concretes i específiques. Aquesta va ser la lliçó essencial que vaig extreure d'aquesta classe més aviat glacial, i des de llavors s'ha convertit en una pedra de toc per a la meua feina amb els actors. És el principi que fonamenta les eines i les tasques que proposa aquest llibre.

Classes particulars de direcció a la Gran Bretanya

Vaig renovar aquest contacte amb la manera de treballar que he descrit en la secció anterior deu anys més tard, quan vaig començar a prendre classes particulars per millorar la meua feina. Aquestes classes es van articular al voltant del meu calendari professional com a directora. Vaig tenir dues mestres: Tatiana Olear i Elen Bowman. La Tatiana es va formar com a actriu amb Lev Dodin, a l'Institut Estatal de Teatre, Música i Cinema de Leningrad, i a continuació va actuar a la seva companyia durant sis anys, fins que es va instal·lar a viure

a Itàlia. L'Elen es va formar com a actriu a la Royal Academy of Dramatic Art de Londres, i després com a directora amb l'emigrat rus Sam Kogan, a la School of the Science of Acting, a Londres, abans d'iniciar la seva carrera com a directora. Per la seva banda, Sam Kogan s'havia format al GITIS de Moscou i (com Anatoli Vassíliev) la seva mestra va ser Maria Knébel, que havia rebut formació directa de Stanislavski.

Tant la Tatiana com l'Elen ensenyaven una variant del sistema de Stanislavski. El seu objectiu primordial era trobar un llenguatge senzill i eficaç per parlar amb l'actor i per comunicar-se amb el públic. La principal diferència entre totes dues era el resultat de la formació de Sam Kogan. Kogan havia treballat com a infermer psiquiàtric a Rússia, i gràcies a això va desenvolupar una via única en la seva feina, que comportava un escrutini molt profund dels processos mentals que tenen lloc en la ment dels actors i dels personatges.

Aquest llibre conté molts dels exercicis que em van ensenyar aquestes dues dones. A totes dues els dec molt, ja que em van mostrar com podia usar la feina de Stanislavski de manera senzilla i clara a la sala d'assaig. També em van oferir ponts cap a Dodin, Kogan i, a través d'ells, Stanislavski. Em van fer sentir part d'una cadena d'artistes, cadascun dels quals havia esmolat unes eines provades i contrastades en la seva cultura i el seu temps.

Recerca en la biologia de les emocions

El desenvolupament final de la meua comprensió de Stanislavski va tenir lloc el 2003, quan estava estudiant el seu treball tardà sobre les accions físiques, com a part d'una beca del National Endowment for Science, Technology and the Arts. En la meua recerca sobre Stanislavski, em vaig trobar una referència que em va dur a un gran filòsof del segle XIX, William James. El 1884 James va escriure un assaig titulat *Què és una emoció?*, que pel que sembla va influir sobre la pràctica tardana de Stanislavski. James va fer una observació crucial sobre les emocions: quan estem en una situació que amenaça la vida, primer reaccionem físicament i després prenem consciència del sentit

d'aquella reacció física. Per il·lustrar el que volia dir, va posar com a exemple la resposta a trobar-se amb un os enmig d'un bosc. Abans de James, es creia que, si et trobaves un os, primer tenies por i després fugies corrents. James va observar una altra cosa. Es va adonar que quan veiem un os ens girem i correm; és després que ens adonem que tenim por.

A primer cop d'ull, aquesta és una alteració minúscula. Però per a la gent de teatre, que s'ocupa de la recreació acurada i la transmissió de les emocions humanes, és potencialment enorme. Es tracta d'una manera de mirar les emocions que separa la reacció física de la consciència i del procés mental que segueix aquest moment de presa de consciència. Indica una manera de treballar sobre les emocions a través de la recreació de la seva forma física o de les seves circumstàncies. Jo comprenia fins a quin punt les observacions de James podien haver afectat la feina de Stanislavski sobre les accions físiques als anys 1890, però em vaig preguntar fins a quin punt podien sostenir-se encara actualment, i per tant si tindrien alguna utilitat per fer teatre avui en dia.

Aquestes preguntes em van dur cap a la feina d'Antonio Damasio. Damasio és un neuròleg nord-americà d'ascendència portuguesa, que treballa sobre la consciència. El seu llibre titulat *The Feeling of What Happens* estudia les emocions com una via per estudiar la consciència. Vaig descobrir que les observacions sobre les emocions humanes fetes per William Morris més de cent anys enrere encara no han estat desmentides per la neurologia, tot i que amb les tècniques modernes que ofereixen imatges del cervell ha emergit una visió més plena i més complexa de com funcionen les emocions.

Damasio, com James, sosté que una emoció consisteix bàsicament en un canvi visible en el cos. Aquest canvi és llegible en les nostres expressions facials, en el to de veu, la postura i fins i tot en els processos corporals interns. Hi ha un interval de gairebé mig segon entre un estímul (veure un os al bosc) i la presa de consciència d'una emoció (por). Abans de ser conscients de què ens està passant realment, ja hauríem corregut uns quants metres allunyant-nos de l'os. La definició d'una emoció com un canvi físic, i aquest retard de mig

segon entre l'estímul i la consciència de l'emoció, em va donar una nova manera de treballar sobre les emocions amb els actors. Vaig començar a contrastar aquestes idees amb actrius i actors en una sèrie de laboratoris, com a part de la meua beca NESTA.

En els nostres exercicis, l'observació de James sobre el reconeixement retardat de l'emoció va resistir l'escrutini pràctic. També em vaig adonar que els actors, en un escenari, tendeixen a encarnar una versió una mica més discreta i elegant de les emocions, comparat amb el que realment succeeix a la vida. Aquest descobriment es va convertir en un punt de referència de la meua feina amb els actors i va modificar radicalment la manera com dirigeixo les emocions. Vaig començar a identificar gestos i accions que estaven lligats a convencions romàntiques teatrals i no eren fidels a la vida, i vaig començar a esporgar-los en la feina dels actors. També va ser instructiu aprendre que hi ha una part del cervell que es dedica a reconèixer emocions en les altres persones i que recollim informació sobre l'altra gent «llegint» els seus cossos. Si quan representem emocions en un escenari ens saltéssim passos físics vitals en l'expressió d'una emoció, aquesta no seria llegible per al públic. Em vaig adonar que el públic només pot llegir què passa *dins* d'una persona a partir d'allò que veu *per fora*.

Com a resultat d'aquests descobriments, la meua relació amb el públic va canviar radicalment. Ja no era essencial que els actors sentissin les emocions; ara el que importava era que les sentís el públic. L'essencial era que els actors les repetissin amb precisió amb els seus cossos. Ho podien fer des de dintre, convocant l'emoció (recordant un moment de les seves vides en què van sentir el mateix), o des de fora, amb una reconstrucció clínica d'allò que fa el cos quan l'emoció el colpeix. Aquests descobriments van fer cristal·litzar la meua comprensió de l'interès de Stanislavski per les accions físiques. Em vaig adonar que la seva pràctica ha perdurat perquè va articular algunes veritats físiques fonamentals. Per a mi, la fisiologia de les emocions va substituir la psicologia com a punt de referència clau per parlar —i treballar— sobre la interpretació.

Agraïments

Gràcies a Ulla Aberg, Sebastian Born, Elen Bowman, Paul Clark, Will CoHu, Paule Constable, Stephen Cummiskey, Gareth Fry, Anastasia Hille, Nicola Irvine, Erland Josephson, Alena Kyncl, Ivan Kyncl, Clare Lizzimore, Struan Leslie, Michael Mitchell, Sally Mitchell, Vicki Mortimer, The National Endowment for Science and the Arts, Tatiana Olear, Vicky Paul, Sunita Pandya, Robin Tebbut i Talia Rodgers. Gràcies també a tots els actors i actrius amb qui he treballat i a tots els directors i directores que han estat alumnes meus. Amb un agraïment especial a Lyndsey Turner.

