

Vers l'actor no-(re)presentatiu. De Grotowski a Richards

Kris Salata

Aquí has de *fer* amb el teu ésser, tal com ets, tal com vas néixer, amb la teva vida sencera, els teus somnis, necessitats —fer amb el teu ésser tot sencer.

JERZY GROTOWSKI (1979)

¿Què vol dir no amagar-se d'una altra persona? ¿No cobrir-se o amagar-se d'una altra persona? ¿No interpretar una altra persona? ¿Revelar-se a si mateix? ¿Desarmar-se davant d'una altra persona i avançar d'aquesta manera?¹

JERZY GROTOWSKI (1972*b*)

Una vegada Jerzy Grotowski va ser un creador de signes. En el període en què feia produccions teatrals va compondre denses estructures semiòtiques amb moltes capes de significat utilitzant molt pocs recursos teatrals.² A l'es-

1. D'una entrevista a la televisió el 1972 amb Jarosław Szymkiewicz, a Telewizja Polska, transcripció i traducció meva. Presentada d'una manera un punt poètica davant la càmera, aquesta pregunta i recerca té una procedència reveladora. Quan era un nen, Grotowski va llegir *A Search in Secret India* (Una recerca a l'Índia secreta) de Paul Brunton i es va sentir molt commogut pel capítol sobre Bhagwan Sri Ramana Maharishi, un home sant que es va establir en els vessants d'Arunachala, una muntanya sagrada —la Muntanya de la Flama. La instrucció de l'home sant era, «pregunta't a tu mateix qui ets.» D'adult, Grotowski va conservar còpies d'aquest capítol en diferents idiomes i les donava als seus amics. Grotowski va demanar que les seves cendres fossin escampades a la muntanya sagrada.

2. El període de les produccions teatrals de Grotowski (1959-1969) va acabar amb *Apocalypsis cum figuris*. Durant els 30 anys següents de la seva vida, fins al 1999, Grotowski va dur a terme una recerca sense públic amb un objectiu que s'anava desplaçant. El Parateatre o Cultura Activa (1969-1978) involucrava participants més que espectadors. Per al Teatre de les Fonts (1976-1982) Grotowski va convidar artistes performatius de diverses cultures del món per cercar formes tradicionals de performance apropiades per al treball sobre si mateix. El 1982 Grotowski es va traslladar a Califòrnia, i va dur a terme el projecte Drama Objectiu a la Universitat de Califòrnia-Irvine, que va servir de transició a la seva fase final de recerca. El 1986

cenari de Grotowski,³ els signes eren articulats clarament, separats els uns dels altres per síncopes, contrastos i desplaçaments, i executats amb molta rapidesa, eficiència i velocitat, creant així un text performatiu sintagmàtic, o millor dit, múltiples textos, deixats anar simultàniament com un palimpsest. Aquesta condensada interacció de signes creava una ressonància paradigmàtica en la qual la multitud de significats es descobrien simultàniament. El crític i erudit Kostanty Puzyna ho veia d'aquesta manera: (1999 : 167-168)⁴

[A *Apocalypsis cum figuris*, Grotowski] multiplica i enfronta significats: la cara de l'actor expressa una cosa diferent del gest simultani de la seva mà, i encara en aquest moment quelcom diferent és transportat per la reacció de l'adversari; hi ha amenaça en la veu, una llum joiosa en els ulls i dolor en l'espasme del cos. L'expressió impressiona amb la seva virtuositat, cada signe brilla amb precisió, però tot s'acaba atapeint, desapareix, fuig. La meitat d'aquestes coses les registrem simplement amb visió perifèrica. Cauen dins la nostra consciència, però per poder descriure-les en detall, s'ha de veure cada escena diverses vegades i dedicar-hi un parell de columnes de tinta, com es faria en analitzar un bon poema.

Amb aquest apropament, Grotowski inutilitza un distanciat segon nivell de lectura de l'espectacle i le(s) seve(s) narracion(s), forçant l'espectador a confrontar-se amb la densitat del treball en la seva totalitat, en un tipus d'esdeveniment que, més que un text que desplega la seva narració i «s'entrega» ell mateix al lector, és com un acte *testimoniari*. Per Grotowski, el creador primordial de signes va ser sempre l'actor, un artesà de l'articulació capaç d'involucrar-se simultàniament en un dens i complex procés de creació de significats i en el procés creatiu viu on s'arrela la partitura, mentre contínuament

es va establir a Pontedera, Itàlia, on va fundar el seu Workcenter. Dirigit finalment per Thomas Richards, el treball al Workcenter —el treball sobre l'artesanía del performer i sobre si mateix— és anomenat *Art com a Vehicle* (198-).

3. Termes com «el teatre de Grotowski», o «el treball de Thomas Richards» són drecceres particularment perilloses en el context d'un treball basat en la creació col·laborativa i el procés interior dels individus. Utilitzo aquí aquests termes en un sentit literal, referits als papers del líder/director i del líder/director/actuant, per connectar amb l'aspecte que fa que el treball sigui personal, com ho era en definitiva per a Grotowski. En una reflexió sobre el procés creatiu a *Apocalypsis cum figuris*, Grotowski va dir: «¿Quin va ser el meu paper en tot això? La paradoxa és que, per mi, es tractava de l'espectacle més personal» (2008b : 51).

4. Llevat que estigui indicat d'una altra manera, totes les traduccions del polonès són meves.

afronta la concretesa de l'«ara i aquí». Grotowski dirigia un teatre d'acció literal: els seus actors *feien* en relació amb les seves pròpies vides i en confrontació amb l'esdeveniment de l'acte performatiu. Grotowski creava una situació teatral rica (personatges, una història, narracions) que no funcionaven únicament per mitjà de la illusió. L'attrezzo consistia en objectes reals; a *Apocalypsis cum figuris*⁵ aquest incloïa un ganivet, espelmes, una barra de pa i una galleda d'aigua en un terra de fusta amb cremades d'espelmes utilitzades en funcions anteriors. «Superar-se a si mateix» i «assolir una densitat de signes que era gairebé inhumana» (GROTOWSKI, 1979 : 139), l'actor no s'amagava sinó que exposava el seu treball com a creador de signes (de manera presentacional), o bé oferia les seves accions orgàniques per tal que el director les suturés entre elles en una partitura escènica.

En el període del Teatre de les Produccions, quan encara estava presentant treballs teatrals, Grotowski va dur a terme una investigació en tres àrees diferents. En primer lloc hi havia la recerca de noves possibilitats en la relació entre l'actor i l'espectador, amb els seus experiments espacials atrevits —ben documentats i molt sovint reconeguts com una de les contribucions més importants de Grotowski a l'avantguarda. Potser sigui per la persistència de l'evidència del material —pellícules, fotografies, programes, textos, attrezzo i dibuixos de les escenografies de *Kordian* (1962), *Dziady* (Els avantpassats d'Eva; 1961), *Akropolis* (1962), *Tragiczne dzieje doktora Fausta* (La tràgica història del Doctor Faust; 1963) i *Książę Niezłomny* (El príncep constant; 1965)— malgrat les seves limitacions, que els teòrics teatrals continuen centrats en aquest període, en aquest aspecte particular del Teatre Laboratori de Grotowski i en aquesta perspectiva del treball de Grotowski. Grotowski es va allunyar de la qüestió sobre la relació actor/espectador, adonant-se que la interacció i la col·laboració amb els espectadors «normalment queia en els estereotips» (1979 : 139).

La segona àrea de recerca de Grotowski era l'art de l'actor com a creador de signes, que va culminar a *Akropolis*. Després d'*Akropolis*, Grotowski va

5. *Apocalypsis cum figuris* estrenada oficialment en la seva primera versió l'11 de febrer de 1969. Composició del guió i direcció d'escena: Jerzy Grotowski. Codiirector: Ryszard Cieślak. Assistent de direcció: Stanisław Ścierański. Vestuari: Waldemar Krygier. Actors: Antoni Jahółkowski, Zygmunt Molik, Zbigniew Cynkutis, Rena Mirecka o Elisabeth Alhaca, Stanisław Ścierański, Ryszard Cieślak. Segona versió estrenada el juny de 1971, i la tercera versió el juliol de 1973, amb el repartiment sense canvis. L'última presentació d'*Apocalypsis* va tenir lloc el maig de 1980.

desplaçar el seu interès del signe teatral a l'autorevelació de l'actor, un canvi que va començar amb *La tràgica història del Doctor Faust* i que va madurar a *Apocalypsis* a mesura que Grotowski es dirigia vers la sortida de la creació de produccions: (GROTOWSKI, 1979 : 139)

Aleshores, va arribar el moment en què va esdevenir obvi que no era el signe, sinó allò que anomenem «síntoma» el que era important. És a través dels signes que la vida humana es revela —la manera en què l'home és i el que fa. Quan mirem algú, el que veiem primer és una mena d'acte preparat, preprogramat, i per això ens recorda els signes. De vegades podem tenir la sensació que darrere d'això hi ha alguna cosa real. És difícil dir el perquè. Però si estudies aquesta qüestió ben de prop, descobreixes els símptomes d'un procés orgànic. És una veritat antiga. Descobrim antigues veritats al llarg de tota la nostra vida.

I així llavors, en la segona fase, l'actor-com-a-Home (*Człowiek-aktor*)⁶ va aparèixer. I simultàniament, l'espectador-com-a-Home. No el públic, no algú sense identificar, sinó un ésser humà, cadascú diferent, cadascú amb la seva pròpia vida. Podríem dir que la nostra recerca als anys seixanta, malgrat ser tècnica en molts aspectes, se centrava essencialment en l'Home (*Człowiek*). Ja estàvem treballant en el *fer*. Vam presentar *La tràgica història del Doctor Faust*, *El príncep constant* i *Apocalypsis cum figuris*.

A la partitura de l'actor, Grotowski va desviar el seu interès del signe com a símbol al símptoma. Va donar preferència a la dimensió real de l'obra més que no pas a la dramàtica, i a la recerca de la vida orgànica que aquesta dimensió real revela. En aquest canvi, que també es pot descriure com un desplaçament de l'obra simbòlica a l'obra *simptomàtica*, Grotowski donava preferència als significants naturals, és a dir, aquells *causats* pel significat (com el fum causat pel foc).

La sortida de Grotowski de les produccions s'ha de veure com una crisi de la noció de director entesa tradicionalment, a qui veia com un usurpador de la trobada entre actor i espectador.⁷ A *Apocalypsis*, com també a *Faust* i

6. Grotowski insistia en la traducció de la paraula polonesa «człowiek» a l'anglès en els seus textos com a «Man (*Człowiek*)». Respectant el seu desig, només puc afegir que «*człowiek*» és un nom masculí que significa «home, humanitat», mentre que els equivalents polonesos per a «home» i «dona» tenen una arrel diferent tant d'«humanitat» com entre ells: «*mężczyzna*» i «*kobieta*», respectivament.

7. «Hi va haver un període en el nostre treball en el qual vam cercar signes, símbols, etc., per expressar alguna cosa, o, encara pitjor, per il·lustrar alguna cosa. Espero que puguem considerar aquest període a molts anys de distància per darrere

El príncep constant, l'actor sortia a trobar-se amb l'espectador no com un creador de signes, sinó com una persona que, mitjançant l'acte performatiu, renuncia al seu paper i manifesta «alguna cosa real» en si mateix. Per tant, tot i haver estat possible per mitjà de l'acte performatiu, aquesta trobada només podia tenir lloc en i a través de la renúncia a (re)presentar. En resum, la sortida de Grotowski de les produccions comporta un pas més enllà de la semiòsi.

Aquesta sortida va marcar el canvi del signe al símptoma, de la interpretació al fer, de la recepció mediatitzada a la directa, i finalment de les produccions al treball sense públic. Per Grotowski, es va tractar d'un canvi gradual, que va culminar durant el llarg i dolorós procés de treball d'*Apocalypsis*. De la solidesa i l'art d'*Akropolis*, Grotowski va portar el treball a la seva màxima fragilitat a través del *fer* i de revelar *aquell que fa*. Quan anys més tard (i després de diverses fases de recerca) Thomas Richards va arribar d'aprenent al Workcenter de Pontedera, Itàlia, va treballar tant com a líder del grup supervisat intensament per Grotowski, que en molts aspectes continuava l'exploració pràctica originada a *Apocalypsis*,⁸ com sobre ell mateix.

Destruïnt el simbòlic a *Apocalypsis cum figuris*

En el seu curt article «Grotowski: Niszczyciel Znaków» (Grotowski: el destructor de signes), l'erudita polonesa Seweryna Wysłouch comenta que a *Apocalypsis*, Grotowski «mata» símbols, signes i convencions que mediatitzen les trobades quotidianes de la humanitat amb el sagrat (1971 : 130-131).

L'observació de Wysłouch confirma l'autodescripció del Teatre Laboratori sobre el seu treball com a «ritus plens de bruixeria i blasfèmia». Aquest vers del poema dramàtic d'Adam Mickiewicz de 1832, *Dziady*, va esdevenir el lema de la companyia.⁹

nostre. Va ser un esforç infructuós. En la recerca dels signes, l'actor no podia ser ell mateix —no es podia revelar ell mateix com a Home [*Człowiek*]. Algú estava construint una estructura de signes al damunt seu. Aquest algú era el director. Això és el que anomeno usurpació. Tanmateix, durant aquella fase vam aconseguir disciplina i precisió de treball.» (GROTOWSKI, 1972a : 37)

8 Richards va conèixer Grotowski a Irvine, Califòrnia, el 1985.

9. També va aparèixer a les notes del programa d'*Apocalypsis*.

Per exemple, l'acte d'ablució representat a l'Església quan s'aspergeix unes gotes d'aigua a les mans del sacerdot era simultàniament destruït i ofert (com a acte) immediat en les presentacions d'*Apocalypsis* quan Maria Magdalena saltava dins d'una galleda amb aigua i es rentava els peus vivament, esquitxant-ho tot. De manera semblant, compartir simbòlicament el cos de Crist i beure la seva sang van esdevenir a *Apocalypsis* un «festí caníbal» provocador, amb els actors «mossegant» el cos de l'Innocent. En un altre moment, el tractament del text «Veritablement, veritablement us dic. Si no mengeu la carn del Fill de l'Home i beveu la seva sang [...] perquè el meu cos és carn certament, i la meva sang és certament una beguda» va aportar el tema de la sexualitat verge a l'escena: (KUMIEGA, 1987 : 241)

Joan introdueix una mà arrodonida en la part del davant dels seus teixans i el seu cos s'agita espasmòdicament. Retirant-la, porta la seva mà cap als seus llavis, reverent, i xucla sorollosament. Maria Magdalena ho mira fixament, ara fascinada i amb una mica de repulsió. Joan repeteix l'acció, oferint aquesta vegada la seva mà a Maria Magdalena. Ella l'agafa amb plaer entre les seves mans i la xucla.

En aquests «actes blasfems» Grotowski revela l'anhel per allò real que hi ha subjacent en el signe, i al mateix temps intenta aconseguir —amb crueltat artaudiana— la restauració del sagrat que s'ha perdut en la representació.

Hi ha alguna cosa cruelment sincera en el que Lloyd Richards va evidenciar al seu fill Thomas: que les cerimònies eclesiàstiques sovint estan fetes de mala interpretació. Una observació a la qual Thomas es refereix de vegades amb un somriure. Considero aquesta afirmació important perquè indica que els rituals litúrgics, en certs moments, poden mostrar-se com un acte performatiu inefectiu per a artistes de teatre competents. Els gestos simbòlics i l'attrezzo, sense l'acte creïble, no tenen l'efecte reoriginador desitjat del ritual.¹⁰

L'Església catòlica polonesa no va apreciar la blasfèmia de Grotowski a *Apocalypsis*, per dir-ho d'una manera suau. En un sermó molt divulgat, el

10. Alguns sacerdots hi estarien d'acord. Roger F. Repohl, un sacerdot, erudit, i autor de «La litúrgia com a vehicle» (1994) troba en l'últim període de treball de Grotowski (*Art com a Vehicle*) un acte performatiu capaç de restaurar la força i el foc que sovint s'obliden en la litúrgia. Observa que veure l'obra del Workcenter anomenada *Downstairs Action* i escoltar les paraules de Grotowski el van fer recordar el seu temps com a jove sacerdot d'una parròquia en un suburbi de gent treballadora de Los Angeles, quan la mateixa litúrgia era una «Acció».

cardenal Wyszyński va qualificar d'«obscenitat» una de les produccions teatrals més cèlebres del segle XX (OSIŃSKI 2003 : 456), una reacció que únicament demostra que Grotowski era capaç de commocionar. El que queda per saber, però, és ¿què aconsegueix la blasfèmia a través de la commoció? En el context del ritual, ¿què entenem realment com a «bon teatre» i «bona interpretació», i com es relaciona amb l'eficàcia del ritual? A més, ¿quina és la recompensa en aquesta «destrucció del simbòlic» a través de la commoció?

Per respondre aquestes preguntes necessitem analitzar les diferències entre reproducció, reconstrucció i reoriginament en termes de mediació i representació. El factor clau i allò que diferencia aquests tres termes entre ells i amb el sagrat, és la seva relació amb l'acte. D'una manera molt bàsica, podem definir reoriginament, com l'acte de retornar a la font original; reconstrucció, com una temptativa de restaurar l'acte del reoriginament, amb alguna connexió clau amb la font perduda; i reproducció, com una repetició mecànica de la part de l'acte registrat en el simbòlic, on es troben la mediació i la representació. La diferència entre aquests tres conceptes està marcada pel seu grau de deteriorament en el qual l'aspecte no simbòlic de l'acte va desapareixent gradualment, separant així el significat del sagrat. El «reoriginament» de Grotowski apunta al símbol i la seva funció metafòrica per confrontar el sagrat directament. L'aparent trivial substitució d'unes gotes d'aigua per tota una galleda, en l'acte de l'actriu, fa més en aquest cas particular que no pas dominar i destruir el gest simbòlic del sacerdot, i més que no pas restaurar la força original de la metàfora de rentar-se. La substitució mostra el límit de tota representació com a acte de sublimació. Finalment, un ha d'afrontar el fet que cap quantitat de significat serà mai capaç de reemplaçar el significat, encara que la galleda «funcioni». «Funciona» per mitjà de la qualitat i de la sinceritat de l'acte de l'actriu que destrueix la seva funció simbòlica, deixant els espectadors sense un objecte mediador de la seva confrontació amb el sagrat. Dirigida en contra del significat religiós, però no exclusiva de la visió religiosa del món, la blasfèmia commociona perquè revela la representació com a representació forçant així l'Home a plantar-se cara a cara amb allò representat. La blasfèmia fa trontollar els fonaments de la inversió psicològica, elimina el sentit d'ordre, progrés i història en la relació amb el sagrat, i confronta l'Home amb el buit, on les pors elementals reapareixen com a part de l'existència. A *Apocalypsis*, la confrontació amb el sagrat catalitza l'eficàcia de l'acte performatiu.

Amb aquesta destrucció del símbol, Grotowski va tornar a fer realitat el mite en la immediatesa de la realitat material com a «fet» que té lloc entre actors i espectadors. La premissa d'*Apocalypsis* abraça un joc, o millor dit,

una broma grollera en una festa amb molt d'alcohol, en la qual l'Innocent esdevé «l'Escollit»: (KUMIEGA, 1987 : 244)

Simó Pere torna amb la determinació d'agenollar-se davant del pa altre cop i li diu a l'Innocent, amb un somriure astut: «Vas néixer a Natzaret.» Tots somriuen a l'Innocent. «Ets el Salvador.» Comencen a riure. «Per ells vas morir a la creu.» Els riures esclaten i l'Innocent els somriu tímidament i amb innocència. «Ets Déu.» Tot seguit a Judes: «Tu ets Judes...» i girant-se cap a la noia que està xisclant de manera incontrolable: «Maria Magdalena.»

Sense sabates, amb un abric negre que li va gran, amb un bastó blanc,¹¹ l'Innocent podria ser una barreja entre el tonto del poble i el vident: perfecte per ficar-se amb ell i riure-se'n, però prou misteriós i perillós com per donar al joc la tensió necessària. El tema bíblic és exposat com un fet humà concret. Sovint Grotowski situava l'arquetip d'aquest rol en el concepte ortodox oriental de *iurodivi*, un sant foll que interpretava el seu paper per amor a Crist, una forma peculiar d'ascetisme i bogeria santa. El *iurodivi* és un vagabund excèntric que fingeix bogeria, caminant mig despullat i parlant amb endevinalles. Havent renunciat a totes les normes de la decència, el *iurodivi* fa d'ell mateix un espectacle social conflictiu. Tanmateix, alguns veuen el *iurodivi* com el missatger de Déu; els pecadors el veuen com un home boig i una font de diversió, reaccionant violentament en contra del seu ofensiu tipus de crítica social, colpejant-lo i foragitant-lo (KOBETS, 1998 : 305). Com a fenomen, el *iurodivi* es dirigeix cap a la revitalització o la restauració de la connexió directa amb el diví desestabilitzant l'estructura establerta de representació, és a dir, la institució que mitjança entre l'existència quotidiana i la divina, fent suportable aquesta darrera mitjançant un sistema de codis i símbols que simplement separen la humanitat del significat. Percebuda com a insuportable i com a violació dels codis, la confrontació amb un *iurodivi* provoca reaccions violentes i sovint actes de crueltat. La violència en contra del sacrifici humil del *iurodivi* no és una representació sinó un esdevenir-se de nou l'esdeveniment al qual es fa referència en la història bíblica; apareix espontàniament i sense ordre, a diferència dels rituals o de les representacions de la Passió que estan regulades per les normes socials. Tot i ser (de manera localitzada) una institució per ell mateix —al cap i a la fi té el seu nom i la seva tradició— el *iurodivi* és un fet insuportable, una espurna de la connexió amb el sagrat, evidència d'una veritat divina més que no pas la seva il·lustració.

11. A l'última versió d'*Apocalypsis* el bastó va ser eliminat.

Aquells que es troben confrontats amb el *iurodivi* no són simplement espectadors sinó participants i testimonis.

Com el *iurodivi*, *Apocalypsis* avança en contra del teatre, esdevé medidora entre l'actor i l'espectador, i els converteix respectivament en aquell que fa i aquell que n'és testimoni. Aquest canvi situa en primer pla els termes que Grotowski va adoptar en el seu darrer treball —«actuant» i «testimoni». Els espectadors d'*Apocalypsis* no es comportaven com a espectadors. No aplaudien i sovint no abandonaven la sala immediatament després que acabés la presentació; en lloc d'això, es quedaven asseguts, en silenci absolut. Alguns s'hi quedaven durant molta estona; alguns compartien i es menjaven el pa que havia quedat per terra.¹² Com a conseqüència de l'esdeveniment i de la seva transgressió en contra de la il·lusió —i per tant, del seu desafiament a la institució del teatre— escollien actuar de manera contrària al comportament convencional del teatre.

La intolerància de Grotowski davant la hipocresia sovint amagada sota termes com «tradició» o «tesor cultural» era esmentada freqüentment en els seus discursos d'aquell període, per exemple a «Resposta a Stanislavski» inclòs en aquest volum: (GROTOWSKI, [1969] 2008a : 32-33)

Penso que s'hauria de tractar el teatre com una casa que ha estat abandonada, com una cosa innecessària, com una cosa que no és realment indispensable. [...] El que dic és que la funció del teatre, que en el passat era evident, està desapareixent. El que trobem és més un automatisme cultural que no pas una necessitat.

Per reconnectar amb la necessitat arquetípica del teatre —si és que aquesta necessitat existeix— Grotowski definia el teatre de la manera més bàsica com un esdeveniment entre espectador i actor en el qual la veritat humana, difícil de percebre d'altra manera, esdevé accessible. Ell cercava l'home revelat (*człowiek*) en l'actor mateix, fent així de l'esdeveniment teatral un acte de confessió: (GROTOWSKI, [1969] 2008b : 41)

[...] L'actor hauria de refusar de *fer* des de la seva personalitat que és coneguda pels altres, elaborada, calculada, preparada per als altres com una màscara. Per cert, sovint no es tracta d'una sola personalitat, sinó de dues, tres, quatre... És per això pel que he pogut descobrir que l'actor hauria de

12. Havent observat aquest patró, Grotowski va demanar al membre del personal, Czesław Szarek, que esperés tant com fos necessari i permetés als espectadors de quedar-se a la sala tant com desitgessin. Alguns s'hi quedaven una hora o més (SZAREK, 1999).

cercar allò que —amb Teòfil d'Antioquia— anomeno «el seu Home [Człowiek]»: «Mostra'm el teu Home i et mostraré el meu Déu».

El desig expressat pel bisbe d'Antioquia de *mostrar* i *veure* és anàleg a l'interès de Grotowski de veure l'actor «revelar-se a si mateix, no interpretar una altra persona, no amagar-se d'una altra persona» (GROTOWSKI, 1972b). Aquests són temes clau en el treball essencial de Grotowski i en el seu llegat. Quan es mira de prop la sorprenent frase de Teòfil d'Antioquia en el context, veiem que expressa la dimensió de l'acte performatiu i del fet de ser espectador que es revela a *Apocalypsis*, i que subsegüentment es transforma, en l'Art com a Vehicle, en fer i ser testimoni: (a ROBERTS & DONALDSON, 1994)

Però si dius, «Mostra'm el teu Déu», respondria, «Mostra'm a tu mateix i et mostraré el meu Déu.» Mostra, llavors, que els ulls de la teva ànima són capaços de veure, i que les orelles del teu cor són capaces de sentir; ja que aquells que miren amb els ulls del cos perceben només objectes terrenals i allò que concerneix a aquesta vida, i discriminen al mateix temps entre coses diferents, siguin clares o fosques, blanques o negres, deformades o boniques, ben proporcionades i simètriques o desproporcionades i desmanyotades, o monstruoses i mutilades; i d'aquesta manera també, a través del sentit de l'oïda, discriminem tant els sons aguts, així com els profunds o els dolços; d'aquesta manera el mateix és cert respecte als ulls de l'ànima i les orelles del cor, és a través d'aquests que som capaços de contemplar Déu.

Les frases «ulls de l'ànima» i «orelles del cor» podrien ser dites per l'heroi romàntic a *Dziady* de Mickiewicz, el poeta que canta els seus cants amb la seva ànima. Els pensaments de Teòfil sobre «l'Home complet» i el mostrar i veure directes, sense òrgans, que esborren la distància entre Déu i l'Home —potser una primera articulació del concepte del cos sense òrgans d'Artaud— correspon amb la idea de Grotowski de la percepció directa de l'Home que, deixant caure el vel de la representació i de l'autopresentació, esdevé complet: (GROTOWSKI, 1979 : 140)

¿I sobre la percepció? És una alliberació de l'Home [Człowiek] i del món en el que entra, com un ocell que entra en l'aire. Llavors els ulls hi veuen, les orelles hi senten com si fos la primera vegada, tot és nou i per primera vegada. Mirar com un ocell, no com el pensament sobre un ocell. Un ocell, i no el pensament sobre el que es veu —el pensament és més lluny. Al seu voltant hi ha el món, però l'home no el veu. Tot està ocult per a ell. ¿Com podem revelar el món? Hi ha trobades que abracen allò que és viu i orgànic. Les

persones abandonen les màscares, els rols, i retornen a *ser amb l'altre*. Entren en el món com un ocell entra en l'espai.

Grotowski va seguir el seu desig de veure com un ocell —veure amb el seu cor i veure l'invisible— en les fases consecutives de la seva recerca: en els projectes parateatral amb participants actius; en el Teatre de les Fonts a través de la recerca de formes i tècniques dins diverses tradicions de pràctiques físiques i tangibles que poden conduir algú a «començar a cercar allò que l'ésser humà pot fer amb la seva pròpia solitud» (1995 : 120); i en la recerca del Drama Objectiu a través de la utilització de l'art del teatre com a mitjà per apropar-se a les tècniques performatives tradicionals.

Al final d'aquesta àmplia trajectòria de recerca, Grotowski va triar altre cop centrar-se en un petit grup d'artistes performatius amb els quals va poder treballar en una relació a llarg termini. Al Workcenter de Pontedera on es va establir el 1986, es va centrar en allò que considerava la qualitat *essencial* que emergeix en el treball i que va anomenar «verticalitat». En aquell moment també cercava la possibilitat de continuar aquesta recerca i va trobar la resposta en Thomas Richards. Grotowski va dedicar els últims tretze anys de la seva vida a la verticalitat i al procés de transmissió tal com és entès en les pràctiques d'iniciació tradicionals. En el seu assaig «De la companyia teatral a l'Art com a Vehicle», publicat en el llibre de Richards *At Work with Grotowski on physical actions* (Treballar amb Grotowski sobre les accions físiques), Grotowski intenta explicar el significat que hi ha darrere el terme: (1995 : 125)

Verticalitat —el fenomen és d'ordre energètic: energies pesades però orgàniques (lligades a les forces de la vida, als instints, a la sensualitat) i altres energies, més subtils. La qüestió de la verticalitat significa passar d'un nivell, diguem-ne, groller —en certa manera se'n podria dir un «nivell quotidià»— a un nivell d'energia més subtil o fins i tot vers la *higher connection*. Arribats a aquest punt, dir-ne res més no seria apropiat. Indico simplement el passatge, la direcció. Allà, hi ha un altre passatge també: si un s'apropa a la *higher connection* —això vol dir, si parlem en termes d'energia, si un s'apropa a l'energia molt més subtil— llavors es planteja també la qüestió de descendir, portant al mateix temps aquest quelcom subtil a la realitat més ordinària, que està vinculada a la «densitat» del cos.

No es tracta de renunciar a una part de la nostra naturalesa —tot hauria de mantenir el seu lloc natural: el cos, el cor, el cap, allò que està «per sota dels nostres peus» i allò que està «per sobre del cap». Tot com una línia vertical, i aquesta verticalitat hauria de mantenir-se tensada entre l'organicitat

i *the awareness*. *Awareness* vol dir la consciència que no està lligada al llenguatge (la màquina de pensar) sinó a la Presència.

En les seves conferències del 1997 al Collège de France, Grotowski va exposar amb senzillesa i claredat que allò que estava buscant en l'Home ho intentava aconseguir a través de l'artesanía: «Sóc un artesà en el camp del comportament humà en condicions metaquotidianes» (a OSIŃSKI, 1998 : 222). Utilitzant les eines de l'art de l'actor, Grotowski va portar a terme una recerca sobre l'«estar amb l'altre» a través de l'obra performativa. És crucial recordar, però, que la forma exterior de l'obra servia de mitjà necessari, però en última instància secundari, vers l'objectiu de veure amb el propi cor, veure l'invisible, o veure, com Derrida ho exposa, «a primera vista allò que no es deixa veure» (1994 : 149), que jo anomeno «teatre interior».

L'Art com a Vehicle crea una gran confusió en aquells que no estan disposats o no són capaços d'abandonar les formes teatrals convencionals sobre la mirada i la lectura d'un espectacle. Molts testimonis —m'hi incloc jo mateix durant la meua primera trobada amb *Action* (l'obra del Workcenter dirigida per Richards des de 1994)— no poden suspendre el seu aferrament al teatre exterior i continuen preocupats per llegir i interpretar els signes teatrals.

Apocalypsis era encara fonamentalment un treball de creació de signes. A partir de vint-i-quatre hores de material desenvolupat amb els actors, Grotowski va seleccionar i compondre una peça de significació densa d'una hora, creada tenint en compte l'espectador. Però va suposar també un pas fora del teatre i dins de la recerca d'allò que va aparèixer anys després, finalment desenvolupada en l'Art com a Vehicle. Directa, literal, factual, blasfema i transgressora, *Apocalypsis* era un acte del *iudorivi*, per tant, no simplement presentat, sinó *fet*. En fer (com a oposat a presentar) als Evangelis (vegeu ATTISANI, 2008), Grotowski i els seus actors van tractar temes bíblics com a pretext de treball en el qual les passions, els desitjos i les necessitats deixaven a la vista les capes dramàtiques, teatrals i humanes de la interpretació dels papers. Només quan la partitura de l'actor estava totalment descoberta, Grotowski introduïa el text —una composició de fragments dels Evangelis, T. S. Eliot, Simone Weil i Dostoievski— que els actors entreteixien dins les seves partitures d'*Apocalypsis*.¹³ Desproveïdes d'interpretació però portades per l'acte, les paraules eren simultàniament alienades del seu context literari i encarnades per l'actor a través de la partitura.

13. Grotowski va demanar als actors que proposessin textos que fossin significatius per a ells i els va utilitzar per muntar el text de l'espectacle.

L'allunyament de Grotowski de les produccions després d'*Apocalypsis* s'ha de veure com una nova desestabilització de la representació i un pas cap a la unió en una totalitat de l'ésser fragmentat de l'Home postmodern (un moviment que «reuneix», en el sentit heideggerià de reactivació d'actes elementals, com ara ocupar-se, donar, habitar): (GROTOWSKI, 1972a : 37)

En efecte seria difícil discutir si el pa és o no un símbol a *Apocalypsis*. El pa és alguna cosa que està viva, el pa és un cos. És un fill. Aquest significat s'ha assimilat no com un símbol sinó com alguna cosa escrita en nosaltres. ¿Només en nosaltres? Va ser escrita en els nostres pares. Aquesta és una associació real i no a un nivell intel·lectual.

Grotowski intenta restaurar la funció d'allò enterrat en el llenguatge, objecte i símbol incorpori. Com un «cos», com un «fill», el pa és recollit (amb relació a Heidegger) com a pa i al mateix temps reuneix —o fusiona— l'Home amb la humanitat. Es pot analitzar la fusió que cerca Grotowski com aquella que té lloc inicialment entre el significat i el significat, però que finalment té lloc de manera directa entre significats. Redescobrir el pa com a pa —i simultàniament com a corporalitat i sagrat col·lectiu— significa *fer* amb tot l'ésser i consegüentment abolir la representació.

No podem simplement renunciar a crear signes; immersos en l'ordre simbòlic, som tots creadors de signes i desxifradors de signes, compositors i executors de les nostres contínues narracions en la vida quotidiana. El poder de significació d'aquestes narracions funciona al costat dels arquetips culturals, obeeix lleis de causalitat i es recarrega a partir del desig de la certesa (que en termes freudians és l'impuls de mort). L'amo narrador en nosaltres actualitza la història constantment, lliga finals oberts i reconfigura l'argument, tot en un intent de mantenir-se al càrrec.

No es pot evitar crear o llegir signes a l'escenari, però es pot lluitar contra el seu domini. L'apropament inicial de Grotowski, que podem anomenar «via exterior», el va conduir per una contínua exposició i destrucció de la creació de signes (per exemple, significats densos, blasfèmia, i/o literalitat) i, per mitjà de l'artesanía de l'actor, vers la incapacitació de la recepció ja mediada. Aquest apropament situa el significat de l'espectacle en la recepció de l'espectador, el qual consegüentment produeix el significat. Finalment, Grotowski va dirigir el seu interès cap a una via interior o via de l'actuant, en la qual l'acte performatiu serveix fonamentalment per al treball interior del performer, esdevenint així una composició d'accions-vehicles orgànics justificats de manera lògica dins dels marcs del treball creatiu de l'actuant. El canvi

d'una via «exterior» a una via «interior» és evident a *Apocalypsis*, però tot i que no de manera única o exclusiva.

Seguint la via exterior es descobreixen les temptatives del signe per substituir el referent, és a dir, l'element factual en el món. En altres paraules, s'exposa la substitució com a substitució —es destrueix la representació mentre s'utilitza el seu mitjà. Aquest era l'apropament de Tadeusz Kantor en el seu Teatre de la Mort, on acceptava l'aparent prevalença de la il·lusió només per «destruir-la sens fi». ¹⁴ La contínua destrucció de la il·lusió, de les màscares humanes i d'altres elements de l'organisme de la mediació, va situar el teatre en contra d'ell mateix. En efecte, tant Kantor com Grotowski estaven interessats en l'exposició i la destrucció de la teatralitat. Mentre que Kantor va explorar els límits del teatre exterior, Grotowski finalment va renunciar a l'exterior per dirigir-se vers el teatre interior. Tanmateix, en els seus moviments extrems, ambdós cercaven l'Home no mediat.

Construïda en la naturalesa d'allò simbòlic, la pèrdua que comporta la representació s'endinsa en el costum social i individual d'acord amb la llei de l'entropia. Tant la representació com els costums són part de l'organisme de la mediació. És en la representació, amb el seu poder mediador i la seva aplicació repetitiva, que el sagrat troba i preserva la seva institució. En el cor mateix d'aquesta institució es troba l'acte de la significació, o *figuració*, que té la funció de proveir un substitut simbòlic (un nom) a allò al qual ens referim amb un adjectiu, com «sant» o «sagrat». La blasfèmia elimina allò figuratiu (com a *Apocalypsis cum figuris*) del fenomen del sagrat i el força a ascendir des de la forma del llenguatge a l'àmbit de la vida tangible. En altres paraules, el sagrat es desplaça de l'àmbit social a un relat concret d'un individu en confrontació amb ell mateix. La blasfèmia és un acte de coratge en el sentit que possibilita a l'individu una confrontació directa amb el Significat diví, elimina la mediació, el seu poder, les seves regles i els encants esclavitzants de la seguretat. Elimina l'Altre com a organisme de la relació Jo-el sagrat en mi.

14. Tadeusz Kantor diu: «Estic en contra de la il·lusió./ Però no tinc una ment ortodoxa,/ sé prou bé que sense la il·lusió/ no hi ha teatre./ Permeto que la il·lusió existeixi./ Perquè d'aquesta manera, puc anar-la destruint sens fi.» (a POŹĘBSKI, 1997 : 151).

El Jo-Tu no mediat

El conflicte dramàtic principal d'*Apocalypsis* se situa entre la mediació del sagrat i l'Home que n'anhela una experiència directa. Utilitzant el terme «sagrat» em refereixo a la possibilitat tangible que existeix en un ésser humà quan es troba davant d'un altre i quan, com deia Teòfil d'Antioquia, un *mostrar-se* i *veure* directes revelen l'Home, o quan aquests revelen l'Home i Déu de manera més directa. Qualsevol cosa amb una manca d'aquesta franquesa constitueix una mediació, o aquell tercer el qual «en el més assentit del cor de la meva pròpia identitat, [...] mou els fils» (LACAN, 2006 : 436). Atès que Déu, i particularment Déu-humà, ja com una mediació entre l'Home i el sagrat (DERRIDA, 1978 : 243), és també mediada per la Paraula donada per les escriptures al principi de la Narració i com a llavor en el ventre de Maria. Per tant, Déu és doblement mediat com a significant i a través de la narració. L'acció del *iurodivi*, com a *Apocalypsis*, alinea l'Home amb la narració en una recerca del diví directament present en l'experiència humana de la vida.

La impossibilitat de viure en el sagrat i la caiguda entròpica simultània de la representació en el significant com a simplement una representació d'ella mateixa, podria en efecte constituir allò que ha quedat de «tràgic» en el món després d'Auschwitz. La dignitat humana ja no pot ser trobada en el gest simbòlic de compartir un pa simbòlic com a metàfora del cos de Crist. En canvi, pa real esmicolat i devorat sense tenir en compte la convenció social revela la seva naturalesa metonímica com a desig insatisfet, incapaç de ser sublimat per la representació, fins i tot en la narració del Sant Sopar, on el pa ha estat, com a metàfora del cos, convertit en fetitxe.

La formulació de Martin Buber de dos modes primordials de relacionar-se amb el món «Jo-Tu» i «Jo-allò», ens ofereix una manera de pensar sobre la recerca dels aspectes no representacionals de l'espectacle de Grotowski. La relació Jo – Tu no deixa espai per a l'estructura simbòlica. Quan se situa entre l'Home («Jo») i el sagrat («Tu»), però també entre humans, com «Jo en Tu», el significant assumeix la funció gramatical d'«allò». En altres paraules, Jo – Tu funciona sense representació, i, per tant, sense Figuració. En aquest context, les temptatives de la franquesa del Jo-Tu de Grotowski són anàlogues a les temptatives d'aquells que van revitalitzar el Cristianisme (Sant Agustí, els gnòstics, Sant Francesc, mestre Eckhart) o fins i tot dels mestres Zen, una línia d'associacions explorada per Richard Schechner a «Exoduction: Shape-shifter, Shaman, Trickster, Artist, Adept, Director, Leader, Grotowski» (SCHECHNER, 1997 : 458-92). El factor clau en aquests exemples és l'esforç de restaurar l'experiència immediata.

A *Jo i Tu*, Buber parla de l'anhel de l'impossible com a paradoxa: «sense allò un ésser humà no pot viure. Però aquell que visqui només amb això no és humà» ([1923] 1996 : 85). Per Buber, el món és doble, amb dues paraules primordials que són elles mateixes dobles: *Jo-Tu* i *Jo-allò*, «així el *Jo* de l'home és doble» (53). Per tant, *Jo-allò* no pot ser dit amb tot l'ésser: (64)

La paraula primordial *Jo-Tu* només es pot dir amb tot l'ésser. Aquest recolliment i aquesta fusió de tot el meu ésser mai no poden realitzar-se per mi, però tampoc sense mi. Jo m'acompleixo en el Tu; esdevinc Jo tot dient Tu. Tota vida veritable és trobament.

Vista a la llum del discurs de Buber, la recerca de la plenitud humana de Grotowski per definició va en contra de l'«allò» del significant. En *Jo-allò*, la modalitat d'ésser converteix el món en objectes (és a dir, els portadors de les característiques; entitats comprensibles, analitzables, estàtiques que per Heidegger resulten d'una modalitat de ciència post-socràtica, marcada per l'escriptura). Com a conseqüència, en *Jo-allò*, la possessió és possible i ansiosament cercada. Així, el *modus operandi* primordial de la vida quotidiana converteix l'ésser humà en un allò d'algú altre. La dialèctica amo-esclau de Hegel o el concepte de Sartre de convertir l'Altre en un objecte de la meua mirada, poden servir com a exemples de narracions filosòfiques de la relació *Jo-allò*.

En el regne de la pràctica de Grotowski, el *Jo-allò* opera com una dificultat en la interacció humana. Thomas Richards ho explica d'aquesta manera (2004):

Analitzem el que en moltes ocasions té lloc en les relacions humanes. Hi ha un aspecte de la naturalesa humana a la qual fins a cert punt li agrada actuar en la força. De manera que si hi ha una polèmica entre dues persones, a mesura que una esdevé més forta o més dominant, l'altra —pel fet d'estar vinculades en la polèmica— generalment esdevé més dèbil. Una puja i l'altra baixa. Però aquesta última no vol baixar, així que lluita per pujar. Quan ho fa, l'altra baixa. Ho podem veure contínuament en les relacions humanes. Per exemple, el moment en què dos enamorats s'estan barallant: estan identificats amb la seva polèmica. Quan un riu, l'altre se sent malament. Sovint fins i tot si el primer simplement està demostrant que se sent bé, l'altre es comença a sentir més dèbil i després sent la necessitat de mostrar que està bé, cosa que finalment podria fer baixar la primera persona. Aquests jocs subtils sovint s'activen quan ens enfrontem els uns amb els altres. Ens tanquem nosaltres mateixos en una mena d'infern binari interminable. I aques-

ta és part de la nostra trampa existencial, o el que em sembla ser el fonament de la trampa existencial de l'ésser humà, una part de la nostra presó.

A la pràctica, en la descripció de Richards, el Jo-allò s'enreda en una lluita darwiniana, que s'expressa com a grau de possessió del qual l'actuant ha d'aprendre a renunciar. La renúncia significa treure's la protecció quotidiana envers l'altre i exposar la pròpia vulnerabilitat. Una part significativa de la recerca de Grotowski i Richards (i en efecte una perícia) consisteix en crear les condicions necessàries perquè els actuant puguin abandonar la seva armadura social. Quan ho aconsegueixen, el Jo-Tu comença a funcionar: (RICHARDS, 2008 : 131).

Si parem atenció a la qualitat de la nostra manera de veure un altre ésser humà —veient amb comprensió activa, sense por— un territori interior particular, en el qual predomina la paraula «nosaltres», es pot començar a obrir. Pots percebre aquest territori fins i tot en la teva vida quotidiana, en els moments especials de conversa íntima i viva, per exemple, quan allò positiu i allò negatiu de la persona amb qui estàs parlant no és en detriment teu. No hi ha joc de poder, podríem dir. En lloc d'això, et deixes portar per una ona d'empatia, com si el positiu del teu company fóra el positiu teu i el negatiu d'ell, el negatiu teu. En aquest tipus d'unió hi ha exactament l'inici d'aquesta acció especial que havies detectat.

La modalitat que ofereix i exigeix aquest nivell de treball és el de l'*esdeveniment*. A «Què és un esdeveniment?», Gilles Deleuze resumeix l'opinió dels estoics, segons la qual el món està fet de dos tipus de coses: (1993 : 42-48; l'èmfasi és afegit)

Cossos amb les seves tensions, qualitats físiques, *accions* i passions, els corresponents estats dels assumptes i entitats incorporades, que són efectes dels cossos que es relacionen. Aquests no són coses o fets sinó *esdeveniments*.

Mentre que «l'esdeveniment» és un mode de l'ara immediat i revelat, l'acció corporal es desplega com a destí, amb una designació, per tant, amb el significant. Amb els termes de Buber, l'oposició esdeveniment/significant que proposo aquí es traduiria pel Jo-Tu (relació) i Jo-allò (experiència). Si, com afirma Buber, «tota vida veritable és trobament» ([1923] 1996 : 64), llavors la vida és gestionada entre aquests dos modes, amb el mode del significant que domina al nivell de les interaccions humanes quotidianes. La noció de possessió divideix aquests dos modes que existeixen solament amb el signifi-

cant, l'estructura i la història (Jo-allò), i deixant d'existir amb l'esdeveniment (Jo-Tu). Un «esdeveniment» posseït esdevé un significant de l'autoritat del propietari-narrador; esdevé una cita històrica, ja que la història és una forma de propietat sobre el passat, i la propietat és una fantasia com també un exercici de poder.

Buber pensa de manera semblant: «El qui diu Tu, no té cap cosa; no té res. Ara bé, es troba dins una relació» (55). De manera que si Jo-Tu és un mode de relació no reduït a la transacció (un flux entre dues persones no restringit), Jo-allò és un mode d'experiència mediada ordenada com una història. Tanmateix, si Jo-allò ordena el món, un món ordenat no és l'ordre del món, sinó simplement un món suportable: «Sense allò un ésser humà no pot viure. Però aquell que visqui només amb això no és humà» (85).

La importància del pensament de Buber rau en la seva habilitat per copsar la diferència entre «ésser» i «existència» com a diferents relacions del «Jo» amb el món, i no com a fenomen exclusiu del «Jo» (com en *cogito ergo sum*). En el treball de Grotowski, «ésser» com a Jo-Tu és la forma cercada com a relació immediata amb el món, malgrat la necessitat del Jo-allò en la qual l'ésser ha de delegar. En Jo-Tu, s'actua exposat, desprotegit però complet, mentre que en Jo-allò es negocia la supervivència, la seguretat i la comoditat. En la seva descripció d'una trobada que implica tot l'ésser sencer, Buber aconsegueix alguna cosa extraordinàriament ressonant amb la pràctica teatral, en particular amb la de Grotowski i ara amb la de Richards. Ho podem trobar en la descripció de Richards de la seva experiència com a actuant, on utilitza la metàfora d'una carretera a través de la qual un es dissol: (RICHARDS, 2008 : 132-133)

No pots assumir el teu tempo-ritme, per exemple. La lògica d'«et segueixo en el tempo, l'afinació, el ritme de la cançó» s'ha de respectar sempre. Però pot ser que arribi el moment en què és com si els límits d'allò que perceps com a «jo» s'expandeixen, esdevenen més transparents; tanmateix, continues respectant la partitura. Aquesta «transparència» pot tenir lloc quan el treball té un bon nivell. Llavors, en relació amb la vida interior, la carretera està oberta i tot està connectat. El procés que flueix en el teu company també flueix en tu, com si no hi hagués diferència. Alguna cosa apareix i simplement li deixes fer allò que ha de fer.

Richards descriu un esdeveniment amb el qual em puc relacionar com a testimoni, però no com a observador. En el moment en què em començo a distanciar, a llegir l'acte performatiu, els actuant esdevenen cossos en l'espai, completament impenetrables (frontals). I fins i tot com a testimoni no puc dir

que sàpiga realment de què està parlant Richards, a part del fet que parla d'alguna cosa que és real per ell i que té lloc en la trobada amb l'altre davant per davant, i que les seves paraules ressonen en la meua experiència.

La relació Jo-Tu designa allò que Grotowski anomena «trobada veritable», en la qual entra la persona que es revela en avançar cap a una altra. Llavors, el teatre de la revelació esdevé en gran mesura el teatre del Jo on, com Emmanuel Levinas diu, «la veritat no pot ser copsada per un subjecte desapassionat que és espectador de la realitat, sinó per un compromís en el qual l'altre roman en l'alteritat» (2002 : 67). L'alteritat pot conservar la seva integritat perquè, com diria Heidegger, el Jo «deixa que això succeeixi». Levinas, que explora el vincle entre Heidegger i Buber, veu en la trobada entre el Jo i el Tu «l'acte de l'èsser essent actuat»: (65)

La Relació no es pot identificar amb un esdeveniment «subjectiu» perquè el Jo no representa el Tu sinó que es troba amb ell. La trobada, a més, s'ha de distingir del diàleg silenciós que la ment té amb ella mateixa [...]; la trobada Jo-Tu no té lloc en el subjecte sinó en el regne de l'èsser. [...] L'interval entre el Jo i el Tu, el *Zwischen*, és la localització on l'èsser està essent acomplert.

Levinas posiciona l'humà no com a subjecte sinó com l'articulació de la trobada: «L'Home no es troba, ell és la trobada». Com a articulació, l'Home «no se situa al centre en la mesura que és un subjecte pensant sinó respecte a tot el seu ésser, ja que tan sols un compromís total pot ser l'acompliment de la seva situació fonamental». (66)

¿Què li passa al Jo quan es relaciona amb el Tu? ¿Què li passa al Jo quan dos performers es troben un enfront de l'altre en una obra? L'acte de revelació en el *Zwischen* obre la possibilitat d'una inclusió recíproca, en la qual el Jo és simultàniament abandonat i trobat en el Tu. Aquí ens apropem al punt fràgil on la filosofia de Buber manté el Jo en una relació i distanciament simultanis. El Jo no s'oblida o es perd ell mateix en l'altre sinó que «manté netament la seva realitat activa» (LEVINAS, 2002 : 68). Aquest moviment doble de relació i distanciament fa que per Levinas la relació Jo-Tu no sigui «psicològica o natural» sinó ontològica. (66)

En la mirada ordinària i en la trobada quotidiana amb l'altre com a «allò», el món es manté extern i frontal. Però la frontalitat no és tan sols un problema relacionat amb el simulacre construït socialment al qual es rendeix l'autenticitat humana i del qual Grotowski vol alliberar-la. La frontalitat emergeix com una ocultació secundària o una impenetrabilitat en aquell que deixa de renunciar a si mateix i comença a avançar per trobar-se amb l'altre.

Està continguda en el desig i inhabilitat de penetrar, que Heidegger expressaria amb una culpabilitat invertida —l'èsser es refusa ell mateix per a nosaltres— mentre que, de fet, som nosaltres que ens refusem per a l'èsser. I aquí el projecte de Grotowski ja no es pot considerar com una recerca de la germandat humana utòpica (tal com fan molts per alimentar la seva nostàlgia dels anys seixanta), sinó com una recerca del significat profund de la revelació humana quan aquesta se'ns denega. I és aquí precisament que la fenomenologia heideggeriana amb el seu subjecte pensador-perceptor en el centre mostra la seva limitació, en un llenguatge teatral, com a escenari tradicional/orientació cap al públic. Perquè tan sols podrem perseguir interminablement allò que es denega en el nostre discurs, esperant aconseguir la proximitat però finalment sense aconseguir mai la cosa en qüestió. L'espectador, l'erudit, *creen frontalitat* amb la seva pròpia ocultació en el llenguatge, en la seva erudició i en la seva condició d'espectador. Preguntant-se què significa revelar-se ell mateix, Grotowski ja està renunciant a la dicotomia escenari/públic i subjecte/objecte, i treballa per trobar la resposta en una sala buida sense observadors (però finalment amb testimonis) on utilitza el coneixement com a artesania per portar un vers l'altre i tenir-los un enfront de l'altre. Llavors, la no acceptació mútua es converteix en desafiament per mitjà de la debilitació de la dicotomia «nosaltres/objecte», ja que en efecte res pot refusar-se per a nosaltres si «nosaltres» i «allò» esdevé «Jo» i «Tu», com diu Buber. Apropar-se al següent pas després que algú s'ha revelat i ha començat a avançar per confrontar-se amb l'altre requereix un treball del qual Heidegger no parla. Com diu Levinas, «és impossible romandre espectador del Tu» (2002 : 66), ja que en la trobada que segueix a la revelació, quan un avança, l'altre ha de respondre instantàniament. En aquesta resposta, la revelació de l'altre arriba com un esdeveniment.

El fet, la trobada del Jo-Tu, existeix estrictament com a acte directe immediat (amb tot l'èsser). No pot ser posseïda. Per tant, vist a la claror del pensament de Buber, el teatre de Grotowski a *Apocalypsis* es dirigeix a una immediatesa més que no pas a una distància, ésser més que existència, immediatesa i possibilitat més que història, i relació més que experiència. Ja que «l'experiència és llunyania del Tu» (BUBER, [1923] 1996 : 50).

L'actuant

Malgrat la seva implicació activa, fer és més a prop de deixar anar que de forçar. Recordant el procés creatiu d'*Apocalypsis*, Grotowski considera la «renúncia» com a concepte clau per a l'actor: (GROTOWSKI, [1969] 2008b : 50)

He mencionat la renúncia que ens va dictar aquest treball. Fins i tot en el meu interior aquesta renúncia no era conscient. Ni tan sols jo n'era conscient. Un dia durant la gira després de la primera estrena, un dels meus col·legues va fer un comentari positiu sobre el meu treball, i jo li vaig contestar: «M'he sentit perdut tantes vegades durant aquest temps». Llavors ell va dir: «Tot el que vaig veure sempre va ser la renúncia a fingir». Renúncia. Crec que aquest va ser l'únic tema del nostre treball a *Apocalypsis cum figuris*.

La «renúncia a fingir» porta el treball des del regne de la il·lusió cap a la facticitat del món, convertint-lo en un acte que es dirigeix en contra del descens de la humanitat a interpretar papers dins de la narració social. «Renunciar a fingir» significa també revelar la imposició de la convenció, d'alguna cosa que ens representa però que no és nostra. Entre ésser i existència, entre Jo-Tu i Jo-allò, i entre interpretar papers i fer, s'estén una pantalla de mediació que, com un guió, ordena allò imprevisit dins un ventall de possibilitats reconeixibles. En aquest context, «no fingir» significa renunciar a reaccionar mecànicament en la vida i començar a actuar/fer.

¿Com s'*actua* més que es reacciona al món? «Món» indica aquí una estructura de signes que implica la interpretació, dóna significat i produeix narracions; en altres paraules, el món representa i mitjança més que no pas dirigeix un ordre simbòlic. Esdevenim directes quan ens sentim empesos pel desig, amor o sofriment extrems, i esdevenim éssers complets quan confrontem allò que Lacan anomena «el Real». Aquests moments d'organicitat espontània poden ser punts de partida per al desenvolupament d'aquell que «és tal com és»: (GROTOWSKI, 1972a : 37)

És difícil de dir com el simbòlic opera en el que anomenem «espectacle». Actualment, per a nosaltres el símptoma és molt més important que el signe. [Ludwik] Flaszen ho va analitzar en un determinat moment, però jo ho diré de manera diferent: el que és important és compartir l'ésser humà complet com es comparteix el pa. Quan l'home no s'amaga, quan revela tot el seu ésser, és sant i pur. Llavors l'home *és tal com és* —sóc allò que sóc. No es defensa. Això és tot. No és que això significarà allò, i allò. Sinó que tot es

revela per la tangibilitat del seu acte, pel fet que per un moment som tal com som.

Darrere de Grotowski-el-destroctor-de-signes s'alça el cercador de la immediatesa en el significat, on l'acte esdevé un fet, un esdeveniment que possibilita la presència de l'actor en el seu *acte* portat a terme en un temps i un espai no dramàtic sinó real. La paraula «presenciar» ressignifica la «presència» com a acte: l'acte de la *renúncia* del vel.

La transició de Grotowski cap a una recerca sense públic va arribar amb la cristallització del seu interès en el *fer* i en la tasca d'aquell que fa, a través del qual cercava recuperar el significat perdut de l'«actor» com a «persona d'acció», aquell amb presència més que no pas representació, un actor que, més que no pas un creador de signes, és fins i tot si «s'interpreta ell mateix», aconseguint una identitat icònica amb l'objecte de la representació. En el seu homenatge a Ryszard Cieślak, Grotowski veu el fer com un acte de donar intransigentment, un acte principalment entre l'actor i el seu procés en relació amb el director-testimoni: (GROTOWSKI, 1996 : 27-28)

Haureu vist en la pel·lícula que al final dels monòlegs apareix una reacció particular, un tremolor de les cames que s'origina al voltant del plexe solar. Mai no vam treballar sobre això com quelcom que hagués de formar part de la partitura. Va ser una reacció psicofísica autònoma resultant, no solament del treball del cos, sinó també de tot el sistema nerviós, i es veia completament orgànica i habitual. Simplement, l'acte de l'actor era real. Aquesta va ser l'anàlisi d'un psiquiatre que va veure el treball i després va dir: «Heu aconseguit una cosa que sempre havíem considerat impossible». Alguns símptomes, tot i no ser cercats, es repetien en cada funció perquè els centres d'energia s'activaven cada vegada. ¿I per què s'activaven cada vegada? Perquè per Cieślak, com també per mi mateix, era inimaginable ni tan sols pensar que una cosa com aquella es pogués «produir». La seva ofrena havia de ser real cada vegada. Centenars de vegades en els assaigs, per no mencionar els centenars i centenars de funcions, el seu acte era sempre real.

Grotowski indica el símptoma manifestat de manera directa com un acte «real»: un signe involuntari que proporciona l'evidència del procés intern invisible. Allò que importa a Grotowski (i que hauria d'importar també a l'espectador) no és la manifestació d'aquest símptoma i la seva lectura com un efecte de direcció, sinó la seva aparició com a prova del treball fet per sota del nivell del significant. Alguna cosa viva i real deixa la seva traça en una partitura ben articulada.

Mentre que el treball de l'actor es pot llegir com a part del llarg text de l'obra, la major part dels seus actes tenen lloc en el teatre interior i són rebuts de manera directa, fora del significat i sense un significat —ja que tot significat és «postesdevenimental» (BADIOU, 2003 : 16). L'acte és perceptible en tant que és ressonància en l'espectador —per tant un esdeveniment, i per tant sense representació— en silenci. Sobre el que sí podem parlar, però, és el coneixement que ens condueix a aquest treball, juntament amb alguns processos objectius que l'actor experimenta repetidament. També ens hi podem acostar amb el llenguatge a través del discurs sobre l'«ésser».

El concepte de text de l'obra i de l'actor com un cos a l'escenari dominen el pensament teatral contemporani. L'última fase de recerca de Grotowski, recerca com a acte performatiu i en l'acte performatiu (així com la del *Workcenter* sota la direcció de Richards). No solament esdevé inaccessible per a un conjunt ben consolidat de la crítica literària semiòtica (Kowzan, Pavis, De Marinis, Ruffini, Fischer-Lichte), sinó que ho és també en la recepció dels erudits més convencionals. Per iniciar un reapropament al treball que Grotowski i Richards han fet en el seu *Workcenter*, és necessari abans que res pensar en la naturalesa de l'«esdeveniment» i en el fenomen de la «trobada».

En les seves produccions Grotowski va trobar l'essència del seu treball més enllà de l'àmbit del visible i del llegible. Inicialment, va provar d'arribar a aquesta essència per mitjà de la reducció simultània de l'aparell creador del signe teatral i de la densa capa de textos de l'obra. Consegüentment, va reduir el treball teatral al treball de l'actor: (1979 : 139)

Al principi van aparèixer diferents qüestions: ¿Per què un escenari? ¿Per què un vestuari? ¿Per què utilitzar llums? ¿Per què el maquillatge? ¿Per què la música gravada? ¿Per què ocupar-se de tot això si el teatre pot ser simplement una recerca de la veritat entre les persones? I no en el sentit de la professió sinó a nivell purament humà.

En un altre text afegeix: (GROTOWSKI, [1969] 2008a : 37)

I és llavors quan s'allibera el que no ha estat fixat conscientment, allò que és menys perceptible, però d'alguna manera més essencial que l'acció física. És encara físic, però ja prefísic. Ho anomeno «impuls». Cada acció física està precedida d'un moviment subcutani, desconegut però tangible, que flueix de l'interior del cos. L'impuls no existeix sense el *partenaire*. No en el sentit d'un company d'escena, sinó en el sentit d'una altra existència humana.

L'impuls, com el descriu Grotowski, és l'element objectivament perceptible que indica un procés dirigit cap el *partenaire* en el mode Jo-Tu, en el qual el signe, com la propietat, deixa d'existir. En el Jo-Tu no hi ha «comunicació» sinó «co-ésser».

El que passa entre l'actor i l'espectador «en la recerca de la veritat entre persones» (GROTOWSKI, 1979 : 139) és un esdeveniment que es desplega en la partitura de l'actor. Aquest esdeveniment no és solament una estructura de signes i per tant no és solament un objecte de percepció estètica. La forma mateixa no ho conté, però és capaç de portar-ho. En altres paraules, una reproducció mimètica de la forma pot no produir l'esdeveniment. La partitura articulada és el vehicle visible que pot ser capaç de portar, a través de la inducció, alguna cosa, d'altra manera, imperceptible. La partitura no representa l'esdeveniment ni el presenta, sinó que simplement proporciona una possibilitat perquè aquest emergeixi. Aquest esdeveniment té lloc com a fet humà immediat que correspon tan sols parcialment a una lectura semiòtica de la partitura. Per tant, una lectura que depèn únicament dels detalls de la partitura que es perceben externament porta inevitablement a una lectura errònia del treball.

El presenciar de l'actuant

Encara que el teatre interior no existeix separat de les formes articulades (és a dir, la presentació), el seu treball real no és representacional. A través de la seva partitura, l'actuant, arriba a allò que és presentacional (té elements que possibiliten que sigui entès per un testimoni, en cas de ser-hi present) i al mateix temps representacional (és repetible i conté altres elements que es reconeixen com a representacionals, per exemple fragments de textos, història, objectes simples). Composta amb cura, la partitura és el vehicle del pretès i esperat esdeveniment, irrepetible i sense marcar excepte per allò que constitueix, i se sent, com l'onada interior de vida: (GROTOWSKI, 1979 : 140-141)

Impulsos que brollen del cos, de l'organicitat, emergeixen en moments importants de la vida. En els moments de gran alegria, en els moments d'amor i de maldat, en els moments més intensos de les nostres vides. Quan no estem dividits sinó complets. [...] És un *fer* particular. És com un corrent, com alguna cosa que flueix en l'espai i el temps. No es tanca. Sempre està en moviment. Tan sols compta amb moments de suport preprogramats. I sempre té una fase inicial, necessària perquè les persones deixin de tenir-se por.

Grotowski comenta que quan un ésser humà actua «amb el seu propi ésser», el seu acte es desplega en una forma particular. Aquesta forma permet que aparegui la veritat i aquesta veritat és la veritat de l'ésser.

«No llegint» una obra performativa

Quan vaig presenciar *Action* per primera vegada el juny de 2004 a Polònia, no vaig poder evitar construir una narració i buscar un significat, i consegüentment em vaig quedar confós, però no impassible. Des de llavors, he vist *Action* nombroses vegades mentre vaig seguir el Workcenter durant el seu projecte *Tracing Roads Across* en les seves residències a Polònia, Àustria, Rússia, Bulgària, Grècia i Itàlia. Durant aquell temps vaig posar la meva atenció en el subtil treball que l'obra efectua per sota de la seva forma exterior: el treball del teatre interior, on el que està en joc és la fràgil naturalesa dels fets humans no marcats pel signe.

Hi ha nombroses «lectures» erudites dels textos dels espectacles *Akropolis*, *El príncep constant* i *Apocalypsis cum figuris* en les quals «l'indicible [...és] —indiciblement— contingut en allò que ha estat dit» (Wittgenstein dins MONK, 1990 : 151). Però aquest mateix apropament respecte a l'Art com a Vehicle deixa allò «no escrit» fora, fent-lo pràcticament impossible de descobrir en l'escriptura. Lisa Wolford conclou el seu article sobre *Action* amb el reconeixement del fracàs de copsar aquesta dimensió del treball que sentia clarament com a testimoni: «Però en aquesta estructura també hi ha present alguna cosa més —un altre registre, més misteriós, gairebé desconegut» (1997 : 424). I para aquí, callant sàviament allò del qual no es pot parlar, com diria Wittgenstein (1974 : 89). Quan es parla de l'Art com a Vehicle ens trobem que hem de lluitar amb el llenguatge i fer reviure paraules antigues o inventar-ne de noves, com quan intentem parlar sobre «l'ésser». Grotowski i Richards no han inventat el misteri de l'acte performatiu, però certament l'han retornat al seu origen.

Referències bibliogràfiques

- ATTISANI, Antonio (2008): «Acta Gnosis», traducció d'Elisa Poggelli. *TDR* 52, 2 (T198), pp. 75-106.
- BADIOU, Alain (2003): *Saint Paul: The Foundation of Universalism*. Stanford: Stanford University Press.

- BATAILLE, Georges (2001): *The Unfinished System of Nonknowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BUBER, Martin (1996 [1923]): *I and Thou*. Nova York: Touchstone.
- DELEUZE, Gilles (1993) *The Deleuze Reader*, a cura de Constantin V. Boundas. Nova York: Columbia University Press.
- DERRIDA, Jacques (1978): *Writing and Difference*, traducció d'Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press.
- (1994): *Specters of Marx: The State of Debt, the Work of Mourning and the New International*. Traducció de Peggy Kamuf. Londres: Routledge.
- GROTOWSKI, Jerzy (1972a): «Jak żyć by można.» *Odra*, 4, pp. 33-38.
- (1972b): Entrevista a la televisió amb Jarosław Szymkiewicz, Telewizja Polska, transcripció i traducció de l'autor.
- (1979): «Świat powinien być miejscem prawdy.» *Dialog* 10 (octubre), pp. 138-142.
- (1995): «From the Theatre Company to Art as Vehicle», *At Work with Grotowski on Physical Actions* de Thomas Richards, pp. 115-135. Londres: Routledge.
- (1996): «Książę Niezłomny Ryszarda Cieślaka» *Notatnik Teatralny* 10 (Wiosna/Lato), pp. 27-28.
- (1997): «A Kind of Volcano», *Gurdjieff*, a cura de Jacob Needleman i George Baker, pp. 87-106. Nova York: Continuum.
- (1999): *Teksty z lat 1965-69*. Wrocław: Wiedza o kulturze.
- (2008a [1969]): «Replay to Stanislavsky», traducció de Kris Salata. *TDR* 52, 2 (T198), pp. 31-39.
- (2008b [1969]): «On the Genesis of *Apocalypsis*», traducció de Kris Salata. *TDR* 52, 2 (T198), pp. 40-51.
- HEIDEGGER, Martin (1975): *Poetry, Language, Thought*. Nova York: Harper & Row.
- KOBETS, Svitlana (1998): «A Review of *Vizantiiskoe Iurodstwo*, by Sergei Ivanov» *The Slavic and East European Journal*, 42, 2 (Summer), pp. 305-306.
- KUMIEGA, Jennifer (1987): *The Theatre of Grotowski*. Londres: Methuen.
- LACAN, Jacques (2006): *Écrits*. Nova York: Norton.
- LEVINAS, Emmanuel (2002): «Martin Buber and the Theory of Knowledge», *The Levinas Reader*, a cura de Sean Hand, pp. 59-75. Oxford: Blackwell.
- MONK, Ray (1990): *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius*. Nova York: Penguin Books.
- OSIŃSKI, Zbigniew (1998): *Jerzy Grotowski: Źródła, inspiracje, konteksty*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- (2003): *Pamięć Reduty*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

- PORĘBSKI, Mieczysław (1997): *Tadeusz Kantor: Świadectwa, Rozmowy, Komentarze*. Warszawa: Murator. Puzyna, Konstanty
- (1999): «Powrót Chrystusa», *Teksty z lat 1965-69* de Jerzy Grotowski, pp. 167-177. Wrocław: Wiedza o kulturze.
- REPOHL, Roger F. (1994): «Liturgy as Vehicle» *America*, 24 settembre, pp. 18-20.
- RICHARDS, Thomas (2008): *Heart of Practice: The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Londres: Routledge.
- (2004): Conversa personal amb l'autor. Revisada i autoritzada per Thomas Richards. Viena, octubre-novembre.
- ROBERTS, Alexander, i James DONALDSON, eds. (1994): *Ante-Nicene Fathers*, volum 2. Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Publishing Company.
- SCHECHNER, Richard (1997): «Exoduction: Shape-shifter, Shaman, Trickster, Artist, Adept, Director, Leader, Grotowski», *The Grotowski Sourcebook*, a cura de Lisa Wolford i Richard Schechner, pp. 458-492. Londres: Routledge.
- SCHECHNER, Richard, i Theodore HOFFMAN (1997a [1998]): «Interview with Grotowski», *The Grotowski Sourcebook*, a cura de Richard Schechner i Lisa Wolford, pp. 38-55. Londres: Routledge.
- SZAREK, Czesław (1999): Entrevista a la televisió. *Jerzy Grotowski: Próba portretu* [Jerzy Grotowski: An Attempt at a Portrait]. Maria Zmarz-Koczanowicz, dir., Telewizja Polska S. A.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1974): *Tractatus Logico-Philosophicus*. Londres: Routledge.
- WOLFORD, Lisa (1997): «Action: The Unrepresentable Origin», *The Grotowski Sourcebook*, a cura de Lisa Wolford i Richard Schechner, pp. 409-426. Londres: Routledge.
- WYSŁOUCH, Seweryna (1971): «Grotowski–Niszczyciel Znaków.» *Dialog* 8 (Sierpień), pp. 127-131.

