

Sobre la gènesi d'*Apocalypsis*

Jerzy Grotowski

Cada un de nosaltres és en certa manera un misteri. En el teatre pot succeir alguna cosa creativa —entre el director i l'actor— en el moment exacte en què es produeix el contacte entre dos misteris.

Coneixent el misteri de l'altre, es coneix el propi. I viceversa: coneixent el propi, es coneix el misteri de l'altre. Això no és possible amb qualsevol. Amb això, no intento emetre un judici sobre la vàlua dels altres. Simplement, la vida ens ha fet de manera que puguem trobar-nos: tu i jo. Podem trobar-nos per a la vida i per a la mort —portar a terme un acte junts. Crear com si fos l'última vegada, com si s'anés a morir immediatament després.

Es podria pensar que la trobada és un aspecte creatiu exclusiu del teatre, però si analitzem certs fenòmens, per exemple en literatura, hi podem trobar, en efecte, moltes analogies. En el teatre, sens dubte, la trobada és essencial. Potser no sigui l'únic camí cap al teatre, però crec que és només en aquest camí on ens trobem més devorats per allò que fem. Em sembla també que és aquesta recerca per anar més enllà la que allibera la plenitud de l'artista, la plenitud creativa del director.

¿Què busquem en l'actor? Sense cap dubte: ell mateix. Si no el busquem a ell, no podem ajudar-lo. Si no ens interessa, si no és algú essencial per a nosaltres, no podem ajudar-lo. Però també ens busquem a nosaltres mateixos en ell, el nostre «jo» profund, el nostre ésser. La paraula «ésser» o «si mateix», que és absolutament abstracta referida a un mateix, submergida en el món de la introversió, té sentit quan s'aplica amb referència a un altre. Quan se cerca l'«ésser» en l'altre. Però no, per dir-ho així, en un sentit moral, solemne, referit a totes les espècies. Més aviat quan s'aplica amb tota la seva seriositat, excloent-hi al mateix temps qualsevol noble hipocresia. Tot i que aquesta definició no és gaire precisa, perquè pressuposa alguna cosa espiritual. Segurament apareix aquí el mateix mecanisme que en la vida privada, en les relacions entre les persones, on tot el que és massa espiritual, massa pur, en realitat és fals. Sigui com sigui que ho anomenem, en això hi és present una mena d'intercanvi: una mena de penetració en l'actor i un retorn a un mateix, i viceversa.

Quan analitzo el treball de l'actor, en realitat m'analitzo a mi mateix. Però hi ha alguna cosa més, perquè en l'actor, molt més que en mi mateix, retrobo les possibilitats de la meva pròpia naturalesa. M'hi apropo i li dic:

«Fes». Si no hi ha aquest interès humà, no crec que es pugui ser director, director en un sentit profund. Com a màxim es pot ser el que munta l'obra.

Aquestes són les raons per les quals 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 cercar allò que —com Teòfil d'Antioquia— anomeno «el seu Home [*Człowiek*]: «Mostra'm el teu Home i et mostraré el meu Déu».

Aquesta alliberació del «propi Home» —o millor dit, la seva acceptació— té lloc per ella mateixa. Molts camins hi condueixen i cada un és diferent; diferent no solament per a cada persona individualment sinó també per a cada procés creatiu.

A *Apocalypsis cum figuris* això es va fer encara més evident que en qualsevol altre espectacle nostre. Ni jo ni cap altre membre del nostre grup no podria repetir aquell procés. En el cas d'*Apocalypsis*, aquesta acceptació del «meu Home» es va fer realitat durant el procés sencer de la seva gènesi per mitjà del rebuig, de la renúncia. M'atreveixo a dir-ho d'aquesta manera: com a director l'única llavor que vaig conservar des del principi fins al final d'aquest treball va ser el rebuig dels estereotips, i en particular dels estereotips del meu propi treball. Això significava, entre d'altres coses, no repetir res en la tècnica creativa, no construir res sobre la base d'una consciència del treball obtinguda prèviament.

Tenia llavors una única regla: si algú es troba en acció, en el curs d'un procés creatiu, i si no està perjudicant ningú, pot ser que no entengui res, però he de mirar. He de permetre-li fer i durant tant de temps com li dicti la seva necessitat, tant com vulgui. I després, si sento que en algun moment hi ha alguna cosa viva —pot ser que no ho entengui encara— però hauré de tornar a aquest moment juntament amb ell, demanar-li que intenti tocar aquest punt una vegada més; que comenci des d'aquest punt i hi romangui fidel. Però si l'actor sentia que allà no hi havia res, no el forçava a tornar. De vegades, tan sols el temps ens ho pot dir. Es diu amb una freda expressió que «els *partenaires* diran». Però ja no es tracta de simples *partenaires*. Quan es treballa amb algú durant vuit, nou, deu anys, ja no es tracta de *partenaires* sinó de persones properes. També ells senten el que està viu i el que no. També d'aquesta manera podem arribar a conèixer.

Però podia succeir també que hi hagués dues persones: un guiava la improvisació i l'altre l'ajudava. Podríem dir aleshores que tot això és per al guia, que l'altre estava allà només per acompanyar. Una vegada. Ara ho fem un

altre cop. I hi ha un intercanvi. ¿Què passa normalment? El que ajuda és creïble, mentre que el que creia ser essencial, no ho és.

¿D'on ve el coneixement? És difícil fins i tot d'anomenar-ho coneixement; es tracta més aviat d'arribar a conèixer. Milers d'errors, però llavors l'enèsima vegada: ¡ve-t'ho aquí! Existeixen moments en el curs del treball en els quals es necessita sucumbir a una mena de resignació, que potser tot acabi en no-res. Com a director, no m'està permès compondre res per mitjà de trucs. Llavors, ¿què cal fer? Si no en surt res, que així sigui. Potser no hi haurà estrena, no naixerà l'obra. No és convenient fixar ni apedaçar res si això està mort. El mateix passa amb cada actor. Com més experiència té un actor, més fàcil li resulta enganyar. Pot cobrir-ho tot amb les seves mentides quotidianes; pot interpretar meravellosament, però sense revelar-se. Ara bé, si ell pot reunir el coratge per a la seva pròpia renúncia —«No ho sé, no puc, no ho faré, no em realitzaré»— aconseguirà alguna cosa gran. Tan sols aprenem de les derrotes.

Repeteixo una vegada més: no voldria que ningú es prengués tot això com una proposta, perquè els secrets de la creació són diferents per a cadascú. Podem parlar d'aquestes coses entre nosaltres, perquè de vegades en aquest intercanvi es poden trobar coses que encoratgin algú, perquè de vegades també es pot descobrir alguna cosa per mitjà de la comparació. No obstant, no podem parlar de coneixement objectiu.

Hi podria haver algú, un gran director que fes grans espectacles, realment grans, importants per als altres, i que, tanmateix, manipulés l'actor. Si l'actor hi està d'acord, no hi ha res de dolent en això. Però en el treball del qual estic parlant, el director ha de renunciar a crear sol. Hi ha algú més important que ell. Això és essencial.

Vam estar temptats, tant els actors com jo. De fet, diverses vegades podria haver semblat que gairebé hagués cedit a aquesta temptació. Vam tenir la temptació d'entrar en un camí conegut, per exemple el d'*El príncep constant*. Cada vegada que ens exposàvem a aquestes temptacions es manifestava en nosaltres un tipus de coratge particular. No era un coratge actiu sinó el coratge de la renúncia. Si entràvem en un camí conegut, era necessari abandonar-lo de seguida. Hi entràvem només perquè no hi vàiem cap altra solució. Hi va haver molts abandonaments d'aquest tipus.

¿Com va ser possible preparar un espectacle sense un text dramàtic de partida? Senzillament perquè cap altra via era possible.

Vam començar amb el guió *Samuel Zborowski* de Słowacki, un guió precís, concebut com a bon trampolí i amb la plena consciència que es tractava només d'un trampolí que podríem abandonar durant el treball. Van passar

coses diverses, vam crear diferents *études*. Tot això era la nostra resposta al desafiament del guió. Era interessant, però al mateix temps, tant per a mi com per als actors, es va fer evident que només estàvem prolongant un camí que ja coneixíem, que aquell guió no era cap nova llavor. Va fer-se evident també, que si durant alguns d'aquests *études* s'alliberava alguna cosa semblant a una radiació, això tenia lloc precisament quan aquests s'allunyaven del guió, del trampolí, de tot el context de partida. Per exemple, Samuel i l'Advocat, interpretats pel mateix actor (Antek Jahołkowski), només van començar a adquirir una certa realitat quan el que estava fent va deixar d'estar connectat amb *Samuel Zborowski* de Słowacki o amb el nostre guió. En canvi, hi havia una connexió evident —com a mínim per a mi— amb un sacerdot ortodox. El mateix va passar amb els altres actors.

¿Què podia fer en aquesta situació? Podia lluitar contra tots els pronòstics per portar a terme *Samuel Zborowski*, però amb la sensació que tot allò connectat amb el tema inicial estava mort, que només podria existir com a pura tècnica.

¿Aleshores, què vaig fer? Vaig crear totes les circumstàncies possibles per guanyar temps per a mi mateix i per als actors. Vaig fer noves propostes —aquesta vegada simplement «entorn» de *Samuel Zborowski*—; vaig començar a discutir de nou el tema de l'escenografia i el vestuari amb l'arquitecte. Vam arribar a dissenyar tota l'escenografia, que de fet es va construir al taller. Tot això ens va suposar molt de temps. Mentrestant em preguntava: ¿Què puc fer? Vaig pensar fins i tot que potser els objectes ens conduirien a algun lloc. I que si els objectes no ens podien guiar, aleshores potser algun tipus de miracle succeiria, sempre que no tinguéssim pressa. Potser hi hagi portes que s'obrin —pensava—, potser només estic cansat, estèril, ¿potser hauré fet ja massa treball creatiu? ¿Potser es tracti simplement d'estar retardant cínicament allò inevitable? Així pensava en aquell moment. Van passar les setmanes. No vaig dir res. Observava el que anava passant. I vaig renunciar a simular. El que és essencial és que vaig rebutjar simular una força creativa que de fet no tenia; vaig renunciar a violentar-nos, jo i els meus actors, amb l'objectiu de crear un espectacle que no volia néixer per ell mateix malgrat el trampolí ben construït. Observava aquelles llavors que es trobaven lluny de *Samuel*. I, delicadament, les vaig ajudar a créixer.

Aquesta era l'única possibilitat que veia davant nostre: poder ajudar aquelles llavors. Potser d'alguna manera tot això hauria acabat trobant-se amb *Samuel Zborowski* al capdavall, o potser s'hauria acabat tot, s'hauria tancat, potser fins i tot hauríem hagut de començar de nou. Tanmateix ho havíem de verificar. Era necessari ajudar a viure allò que havia nascut per si mateix. No

puic dir que estimulés particularment els actors en aquest sentit. Ho vaig fer només quan vaig veure que alguna cosa estava suspesa en l'aire. Tot el que vaig fer va ser per ajudar-los a trobar aquell *élan* que ja hi havia en ells, per després vivificar-lo.

Així que durant tot aquell temps vaig sentir aquella necessitat, diguem, «creativa», però que no tenia connexió amb l'espectacle que estava naixent. O tan sols una connexió superficial. Per exemple, vaig proposar crear l'escena de bruixes, perquè això estava viu en aquelles noies i en mi. Vaig pensar que potser al final de *Samuel* hi podria haver una escena en la qual prengués vida el món anomenat metafísic i que s'hi podria col·locar aquesta escena. Al mateix temps, sabia prou bé que això era tan sols un pretext. Quan l'escena de les bruixes va agafar cos s'obriren noves possibilitats, per exemple: la crema de les bruixes i, després, el funeral. De manera que vaig estimular els actors en aquesta direcció. Ells pensaven que encara estàvem treballant sobre *Samuel Zborowski*. Per cert, ni jo mateix estava segur aleshores de si seria o no *Samuel*.

Però vaig decidir de no forçar res. S'havia de fer a si mateix, per si mateix. I si no, ¿per què forçar-ho? ¿Per què lluitar, insistir en crear, si la creació no sorgeix de nosaltres? O, ¿i si s'allibera per ella mateixa, però en una direcció diferent?

Llavors, s'hauria de buscar més aviat en aquesta direcció diferent. Així doncs, jo veia el sacerdot ortodox, no Samuel o l'Advocat: el sacerdot ortodox. Va arribar el moment de marxar de vacances. Vaig anar a Cracòvia. Vaig pensar que de totes maneres hauríem de fer alguna cosa: l'escenografia per a *Samuel Zborowski* ja estava preparada, el vestuari cosit, i havíem fet tot el que havia estat possible. Tanmateix, no funcionava. I doncs, ¿per què fer-ho? Vaig cercar tot tipus de motivacions, alguna cosa que m'interessés particularment. Vaig pensar en el sacerdot ortodox. Vaig recordar llavors que molts anys enrere havia llegit «La llegenda del gran inquisidor» a *Els germans Karamàzov* de Dostoievski, i que en aquell moment m'havia estat una revelació. Conscientment, no la vaig tornar a llegir perquè d'haver-ho fet potser hauria deixat de funcionar en mi d'aquella manera —era el record el que estava viu. Així que, em vaig dirigir cap als records, cap a allò que estava viu en ells. Sabia que en el que havíem fet fins aquell moment el sacerdot ortodox existia realment. Per tant: el gran inquisidor i aquell sacerdot.

Després de les vacances, sense dir-ne res als actors ni als actors de pràctiques que participaven en el nostre treball per aquell temps, vam preparar amb aquest sacerdot ortodox que havia aparegut en el treball sobre *Samuel Zborowski* —amb Antek Jahołkowski— una espècie de provocació. És a dir,

vam preparar un trobada durant la qual el sacerdot havia d'assenyalar Crist, perquè al capdavant, l'Inquisidor parla amb Crist. Vaig obrir aquest camí per a l'actor sense ni tan sols dir-li que es dirigia cap a «El gran inquisidor» de Dostoievski.

Hi ha una escena semblant a *Apocalypsis*; en realitat són dues escenes. De fet, una d'elles és l'inici de l'espectacle: el fragment on Simó Pere diu, com llençant un desafiament, «Aixeca't! Oh, Salvador!», i va fent cercles per la sala. Es troba amb Llätzer i l'assenyala, però es traca tan sols d'una broma. La seva víctima real és l'Innocent, una mena de *iurodivi*. Comença a parlar a aquest últim: «Vas néixer a Natzaret...», etcètera. Es tracta simplement d'una mena de joc en una festa, que té lloc avui dia. Comencen a riure. Hi ha també una altra escena a *Apocalypsis* quan tots volten l'Innocent amb espelmes a les mans, cantant «Glòria al Gran i Just!». Li canten bellament perquè s'ho cregui. Ells també s'ho volen creure. I quan això succeeix comencen a belar cap a ell com ovelles; de la mateixa manera com s'assetjaria algú, així li belen al damunt, el destrossen, l'aniquilen amb el seu ploriqueig. ¿Com van néixer aquestes dues escenes? Van néixer les dues durant aquella única improvisació que va iniciar el corrent de treball que ens va portar a *Apocalypsis*.

Va succeir d'aquesta manera: un dia, durant els assaigs de *Samuel*, va passar alguna cosa entre nosaltres, bé... diguem que no hi rutllava la millor entesa de totes. Res dolent, aparentment; tanmateix, hi havia alguna cosa. Probablement les arrels d'això es trobaven més enllà, a la setmana anterior. Vaig pensar: «¿Què passaria si ho traguéssim tot fora de la sala, tota aquesta escenografia preparada per a *Samuel*?» Així que ho vam agafar tot i ho vam portar fora. Vaig agafar Jahołkowski i li vaig preguntar: «Escolta, ¿per què camines així i els mires com si fossis una mena de sacerdot ortodox?», perquè realment els mirava d'aquesta manera. Vaig acabar proposant-li que celebrés una mena de banquet. ¿Com va succeir? Per a nosaltres dos era com un estratagema, un joc, una broma, una curiositat... El capritx de celebrar una mena de banquet, en aquest moment, aquí, amb la taula parada, les espelmes damunt la taula. Vam acordar que durant el banquet ell començaria a fer al·lusions sobre si, teòricament, algú era el millor actor: com a persona i com a actor, és a dir, una mena de sant. I així va succeir. Estaven acostumats al fet que de vegades canviava l'ordre del treball. Ens vam asseure, doncs, a aquesta taula. En tota aquesta història l'Antek sabia l'essencial: havia de trobar aquest algú que fos el millor. Estava a punt de girar-se cap a Cieślak, però en canvi es va girar cap a Cynkutis. Després va voler canviar l'objecte de les seves burles. Va començar. No deia res particular. Només algunes paraules.

Estava organitzant alguna cosa amb el grup. Va iniciar una mena de processó; va començar a organitzar alguna cosa que havia de ser quelcom més que una cerimònia. Com si es tractés d'un somni seu... Naturalment en aquell moment jo no ho sabia. Estava commocionat. De cop va empènyer Cynkutis a terra i es va girar cap a Cieślak. Cieślak és un gran actor però no li agrada gens que li ho retreguin. La situació es va tornar bastant ambigua. Va callar i es va ajupir. Fou en aquell mateix moment quan a Jahołkowski se li va ocórrer aquell text extraordinari que vam mantenir a l'espectacle: «Vas néixer a Natzaret, ets el Salvador, vas morir a la creu per ells, i ells no t'han reconegut!» Fou també llavors quan Rena Mirecka va entonar aquell cant: «Glòria al Gran i Just!» Va agafar un espelma encesa i va començar a caminar cap a Cieślak, algú més la va seguir. Així és com va començar. I llavors aquell ploriqueig belador va aparèixer tot sol.

Mentre observava, vaig entendre que era allí: hi havia començat alguna cosa que ara hauríem de fer. No sabia encara què era. Només sabia que no seria *Samuel Zborowski*, seria una altra cosa.

Més tard, tot aquest esdeveniment, despullat dels elements del banquet, es va depurar i va trobar el seu lloc a *Apocalypsis*, dividit en dues parts, col·locat en dos moments de l'espectacle. Però aquesta divisió era només una qüestió de muntatge. I va tenir lloc molt més tard, després de cents d'assaigs. No obstant, fou llavors, en aquella improvisació, quan va néixer *Apocalypsis cum figuris*.

La fase següent del treball va començar quan vaig proposar a Antek «El gran inquisidor» de Dostoievski: deixem-los parlar junts, amb les seves paraules, i deixem-li dir el que voldria dir a aquest que és el millor.

Tenia encara present l'escena de les bruixes. Quan vaig decidir llegir un altre cop «La llegenda del gran inquisidor», em vaig adonar que hi havia una escena en la qual Jesús ressuscitava una nena, això connectava d'alguna manera amb la nostra escena de les bruixes. Així que vaig treballar sobre això amb una de les actrius. Ara aquesta escena no existeix a *Apocalypsis* però tenia sentit en el flux dels esdeveniments del nostre treball. Va ser entorn d'aquesta mateixa escena que vam recomençar el treball.

Durant aquell període es van manifestar moltes coses vives i malgrat que molt d'aquest material no va ser incorporat a *Apocalypsis*, s'hi palesava una mena d'irradiació molt perceptible.

Així doncs, de la meva trobada amb el sacerdot ortodox —amb l'actor que, interpretant inicialment el paper de Samuel-Advocat va donar vida al sacerdot— se'ns va obrir una perspectiva natural, una base possible. No encara vers «El gran inquisidor». De moment tan sols la del sacerdot, un pro-

vocador encarant-se amb Crist. Al mateix temps, s'obria una possibilitat per a Cieślak com a Crist.

Va arribar un moment en què ens vam oblidar de la vella escenografia de *Samuel Zborowski* i després ens vam oblidar fins i tot del guió de *Samuel*. Però vaig notar que al mateix temps alguna cosa s'estava frenant, que hi havia una certa desorientació. Tant en els actors com en mi. Alguna cosa entre nosaltres es començava a encallar. D'altra banda, una nova terra estava ja emergint. Però no entorn al tema de l'Inquisidor, sinó entorn al tema de Crist.

Llavors vaig començar a preguntar-me: ¿Per què no fer els Evangelis? Havia tingut un projecte similar en el passat. Se suposava que aquell havia de ser el punt final d'un cert període del nostre treball, el tancament de certs motius que havien nascut gairebé del tot, però no encara completament. Vaig començar a preguntar-me: ¿Per què ajornar-ho?

Així doncs, començarem a llegir els Evangelis. Vaig demanar a cadascú que llegís aquells passatges clau que estiguessin vius en ells, amb relació a la seva vida, no en el sentit de records concrets, i tampoc convertint-los en una mena de conte mitològic. I així vam començar la recerca. Vaig demanar als actors que fessin l'impossible, que, per exemple, sense cap preparació creessin *études* sobre escenes tan complexes com la de la piscina de Betsaida amb l'aigua curativa. I només si hi havia una llavor intentaria donar-li un alè, intentaria ajudar allò que començava a viure; cercava la manera d'eliminar tot el que estava mort des del principi, de trobar alguna possibilitat. Crec que en aquell moment tot el grup ja estava sentint que alguna cosa especial estava passant. Alguns col·legues em van ajudar molt. Crec que, amb plena consciència, no van preguntar res. Veien que alguna cosa excepcional estava passant, una cosa que simplement demanava fer-se sense premeditació. Probablement tots vam sentir llavors que no calia pensar gaire en el futur, que no calia pensar en la realització de l'espectacle. En tot cas, els meus col·laboradors més importants van treballar així en aquell moment.

Quan era necessari utilitzar objectes, agafàvem el que teníem a l'abast al teatre. Però allò realment essencial va passar en el treball individual. Pel que fa als *études*, els més importants eren els que estaven preparats, no premeditats en els detalls, però, no obstant, preparats. Com acabo de dir, tanmateix, el més important va passar en el treball individual. D'això no se'n pot parlar. M'és impossible parlar-vos, per exemple, del meu treball amb Jahołkoswki sobre el text de «La llegenda del gran inquisidor», que vam continuar fins i tot quan jo ja sabia que es tractaria dels *Evangelis*. Però va ser precisament aquest treball —en connexió amb el treball sobre els Evangelis— el que havia començat a donar vida: era el meu deure continuar-lo. Una altra qüestió

d'aquest tipus, impossible d'articular, fou la investigació amb Cieślak entorn de Crist. En un cert moment, bastant tard per cert, la vam parar, la vam tancar, a fi d'entrar-hi de manera diferent, per tornar-hi després en la forma prèvia però ja amb una perspectiva diferent. En realitat, algunes hores de treball individual van semblar la llavor de l'existència de Ścierański com a Joan. Tot passava en plans diversos, tot es relacionava amb diferents derrotes i diferents fonts de radiació.

Però ja era essencial. Aleshores ja era dins de l'àmbit d'aquella frase de Teòfil d'Antioquia: «Mostra'm el teu Home, i et mostraré el meu Déu».

En aquella mateixa època vaig visitar un monestir on vaig assistir a uns cants gregorians. Hi tenien uns bancs molt particulars. Quan vaig tornar, vaig demanar al taller que en fessin uns de semblants i en vaig encarregar uns quants per al nostre teatre. Vam començar a crear escenes utilitzant els bancs, eliminant tots els altres objectes de la sala. Això va donar a les nostres accions una certa estructura, però també hi havia molt caos i soroll. Fèiem acrobàcies damunt dels bancs. Tots aquests episodis dels Evangelis ara ja no hi són. Hi havia textos com el Càntic de Sant Francesc i passatges de les cartes de Sant Pau. Vam fer vestits improvisats, però aquestes escenes, a excepció de la de Maria i Judes caminant cap al sepulcre, ja no hi són.

Maja Komorowska, que més tard va deixar el grup i per tant no va participar en l'estrena, va contribuir de manera substancial a l'escena de les dones que caminen cap al sepulcre. Inicialment va treballar amb la Rena i el «camí» era un camí de terra del meu poble, Nienadówka, de l'època de la meva infantesa. Les camperoles es rentaven els peus i anaven a l'església.

Vam fer dos muntatges totalment diferents de tot el conjunt. Ambdós eren bastant lògics. L'estrena ja era raonablement possible. Tanmateix, encara hi veia moltes coses falses, trucs, i no tan sols en les acrobàcies amb els bancs. Era com si, en el treball individual, toquéssim aquella llavor, però aquesta es perdia en algun lloc durant el muntatge.

Després de dos muntatges diferents, sense haver arribat a l'estrena, vam tornar a començar gairebé de zero. Durant gairebé un mes sencer vam discutir sobre les nostres associacions amb relació a algunes escenes —aquelles que per a alguns dels meus col·legues eren les més radiant—; vam discutir sobre el que d'alguna manera ens conduïa a cadascú, sobre la qüestió de l'espai. Sempre havíem treballat de manera pràctica, sense parlar durant els assaigs i llavors, de cop i volta, un mes sencer de xerrar i prou. Era com buscar associacions personals, segons les quals tot passaria avui dia, a Polònia, dins del context de les nostres vides.

Va ser aleshores quan Ścierański va aportar al treball moltes associacions

crucials. Es podria dir que aquesta fase del nostre treball va ser una anàlisi, no solament intel·lectual sinó associativa, però conscient. Cadascú de nosaltres duia en ell mateix una determinació. Jo també ho estava descobrint en mi mateix, pas a pas. Però no vaig voler violentar la meva consciència amb l'objectiu de descobrir immediatament de què es tractava. El que era important és que hi fos. En aquell temps, havíem hagut de rebutjar fer l'espectacle com a mínim tres vegades. Havíem fet ja dos assaigs generals sense estrena. Em deia: «no, no, aquests són camins coneguts, trucs, i allò que més irradia desapareix en el muntatge». Pensava: «hi ha una necessitat, en ells i en mi; no importa que encara no ho copsi plenament, no és correcte fer tant si com no. Potser no farem res en absolut». A més a més, amb relació a la disponibilitat del teatre i la seva programació, etc., hi havia una gran pressió perquè estrenéssim. Tot i això, durant gairebé un mes només vam parlar, perquè així ho dictava l'ordre natural de les coses. Tan sols això comptava.

En un cert moment vaig sentir que el nostre treball se situava entre allò que és contemporani i allò que és a l'Apocalipsi. A l'apocalipsi de la nostra època, l'apocalipsi d'una ressaca. Però era també entre els Evangelis i «La llegenda del gran inquisidor», entre el Crist històric, que sap qui és, i el Crist que no sap que ell és Ell i que potser tan sols li ha estat donat aquest nom, i potser no és Ell; ¿entre Judes, aquell que potser tan sols s'anomena Judes, i Simó Pere, que podria esdevenir el veritable Judes? És molt important remarcar que cap al final d'aquest període de treball, el que es va convertir en l'eix fou el redescobriments del terreny de la vida quotidiana. M'atreviria a dir «vida quotidiana, contemporaneïtat», malgrat la devaluació d'aquests termes. No es tracta d'allò llegendari, mític, consagrat, format, sinó d'allò que és real en la presència de la vida. En aquell període van aparèixer records molt sincers, del que podríem anomenar les vides quotidianes i reals dels meus col·legues i meva; records que van ser molt útils.

Encara utilitzàvem els objectes, els bancs, però un dia vaig descobrir que l'absència de bancs era més interessant. L'absència de tot. Així que allí va quedar la sala buida, sense bancs. ¿Què és aquesta sala? ¿Potser aquestes persones han begut una mica i ara fan tot això, que ja no és simplement una broma, un joc, provocacions entre coneguts, sinó que gradualment ha esdevingut alguna cosa real? ¿On cal col·locar els focus? Els vam posar en diversos llocs, on no fessin la impressió de llums de teatre. ¿Com disposar els bancs dels espectadors, de manera que, al mateix temps, quedessin anul·lats? Després ens situàvem en diferents punts per observar-nos entre nosaltres i adonar-nos si algú hi era massa present, o si algú en quedava massa apartat, i de quina manera la llum afectava tot això. Hi va haver moments en els quals

per a algú de nosaltres la sala es va convertir, per exemple, en un saló de ball. Per a mi, era l'àtic d'*El procés* de Kafka, on Joseph K. busca Lanz, el fuster. Un dia es va fer evident que havíem trobat l'espai.

També vam descobrir tota aquesta base de la vida real, aquesta terra de la quotidianitat i de la contemporaneïtat, aquella presència de la vida cor-pòria.

Quedaven encara diferents coses per trobar. En alguns casos ens enfrontàrem a grans dificultats. Per exemple, el tema de la roba, que vaig discutir amb Waldemar Krygier. Li vaig mostrar fotografies de grups de persones de classe baixa que havia conegut per casualitat, i junts cercàrem el que podria haver estat la roba d'algú a qui anomenessin Simó Pere. També buscàrem la roba de l'Innocent, que ja no era Crist. Fou així com l'Innocent va arribar a anar vestit com un home cec: pantalons i sabates com si l'hagués vestit la seva família, fins i tot ulleres fosques, un bastó blanc i l'abric que porta ara. Però amb un assaig va ser suficient per descartar tot això, perquè, clarament, ell no és cec. Va mantenir el bastó. Indubtablement va seguir sent l'Innocent només amb l'abric. Amb un assaig va ser suficient per crear la possibilitat de descobrir en el vestuari que s'havia preparat el que havia estat cercant durant setmanes en les meves discussions amb l'escenògraf. L'impuls sense pretensions de l'actor va dictar immediatament el que simplement calia eliminar. De seguida van aparèixer també els noms dels personatges, però no els papers en el sentit tradicional. Aquest noms: Llätzer, Joan, Judes, etcètera. Tanmateix, no eren els personatges històrics. En aquell període hi havia encara dues Maria Magdalena, però després de la segona estrena i de reestructurar-ho tot, només en va quedar una.

Vam començar a buscar els textos indispensables. Per exemple, el text de la primera improvisació del sacerdot ortodox es va conservar, però en lloc del text utilitzat per l'Innocent en els assaigs, vam trobar fragments de poemes de T. S. Eliot. Vaig demanar a Cynkutis que busqués en el Llibre de Job passatges que fossin vius per a ell i que al mateix temps mantinguessin la relació amb Llätzer, amb el cadàver vivent. Vaig demanar a Molik que trobés paràboles en els Evangelis, que es poguessin tallar, mutilar, sense acabar, a fi que sonessin com a denúncies, provocacions. Vaig demanar a Ścierański que cerqués en el material d'imatges de l'Apocalipsi de Joan, no perquè ell fos Joan sinó perquè tot el que havia aportat com a material de la vida era molt «visionari» i consegüentment «ebri» i molt corpori, i alguna cosa d'aquest tipus es troba només en l'Apocalipsi. A més, li agradava aquest text, així que va buscar allà. I jo vaig cercar amb ells. Ara els textos eren necessaris.

Hi va haver un moment, en aquell mes d'anàlisi, en el qual ja vaig saber

que el títol havia de ser *Apocalypsis cum figuris*. Fou una associació molt personal. Qualsevol que hagi llegit *Doktor Faustus* de Thomas Mann ho podrà entendre. Més tard vaig trobar els gravats de Dürer, dels quals Mann va treure el títol per a la composició de Leberkühn, i que em van donar l'oportunitat d'apropar-me a la construcció d'algunes «figuracions». Vaig trobar també alguns textos de l'Apocalipsi, textos de la vida quotidiana i la ressaca que podíem utilitzar amb aquestes figuracions. Però durant els assaigs això va resultar un complet fracàs i es va abandonar immediatament. Vaig pensar: deixem-ho sense la connexió amb Dürer, gairebé sense connexió amb els textos apocalíptics. Al capdavall, aquest és l'apocalipsi de la vida, d'allò que és trivial, per dir-ho d'alguna manera. D'aquesta manera tot s'aguantava per un fil, tot estava obert, se seguia cercant. Fins al moment en el qual, cap al final de l'espectacle, Simó Pere, ara el real, parla veritablement amb Jesús.

En aquell període vaig treballar amb plena consciència perquè, per un costat, podia sentir clarament aquella llavor viva i per l'altre podia sentir una perspectiva diferent, autònoma, que ens conduïa i que no es podia trair. A més, en tot moment era present aquell element essencial del treball, aquell «Mostra'm el teu Home», en el qual es feia evident que alguna cosa ens estava esperant al llarg d'aquell camí. Així que vaig poder treballar amb plena consciència, sense temor a destruir res. Ara podia fer un muntatge que estava molt ben treballat, podia eliminar textos de manera lògica, tornar a algunes escenes que havien estat deixades de banda, tallar-ne d'altres i construir, construir... però en realitat, es tractava de reconstruir, tornar als motius.

Però, també aleshores, hi va haver períodes de desesperació, quan coses que havien aparegut prèviament ara començaven a funcionar només de manera formal. No podia fer-les reviure. Llavors, em deia a mi mateix: no puc. Una vegada, per exemple, li vaig demanar a Cieślak que guiés un assaig tècnic sobre certes escenes (un treball sobre la precisió). Va contestar que ja no podia treballar-hi més, que ja no hi quedaven més possibilitats. Això em va irritar molt. Li vaig dir que o no acabaríem mai el treball o els meus col·legues haurien d'assumir el pes, l'altra cara del que anomenàvem «coassaig». Cieślak va treballar-hi durant setmanes. Llavors vaig tornar. Llavors vaig poder ja restablir la connexió amb allò misteriós contingut en la frase «Mostra'm el teu Home». De nou era evident que allò estava viu i que no amagava la nostra vida, la nostra existència, el nostre ésser, les nostres experiències.

En el curs de tot aquest treball aparegueren molts obstacles objectius. Volíem oferir una preestrena abans de marxar de gira, per tal de tenir un *fait accompli*. Ho vam fer. Després vam marxar i quan vam tornar va sorgir el

problema de tenir una única Maria Magdalena. Aleshores va caldre reestructurar-ho tot una vegada més. En realitat hi havia dues possibilitats: o bé simplement substituir l'actriu per mantenir l'estructura existent —però això hauria estat voler rescatar alguna cosa per ensorrar-la tot seguit— o continuar buscant una altra coherència que ja existia en el cor del treball i que probablement encara no havíem aconseguit. Hi havia encara un altre problema: ¿com redescobrir les perspectives d'aquells rols que no havien aparegut plenament en la primera estrena? Tot això va provocar molts canvis, va fer avançar moltes coses, també a nivell dramaturgic.

Vam presentar una mena d'«assaigs oberts» o «espectacles tancats». No es tractava encara del veritable espectacle. Al nostre voltant, els problemes del teatre, problemes sense fi. L'espectacle va entrar en un estat de nerviosisme, amb massa soroll i gesticulació. Vaig saber llavors simplement que els meus col·legues havien d'arriscar-se, a poc a poc, actuar sense pressió, i que, arribats a aquell punt, sense tranquil·litat no podríem aconseguir res. Al mateix temps vaig tenir la sensació que s'havien cansat de mi, de manera que me'n vaig retirar. Durant un mes sencer no vaig veure l'espectacle (que era encara «tancat»), no vaig treballar amb els actors. He de dir que durant tot aquell temps em vaig quedar a casa, sol, nit i dia. Després vaig tornar. Llavors vaig observar que ara gosaven, malgrat que encara amb nerviosisme. Però allò estava començant a viure, com un organisme.

En aquell moment el problema fonamental per a tots nosaltres era oblidar-nos de l'espectacle oficial, dels rols, i mantenir-ho solament pel que feia a l'organització d'un mateix, de la responsabilitat, però calia tornar a aquell «Mostra'm el teu Home». I va començar aleshores un període difícil, però interessant. Podríem dir: fer la veritat, tota la veritat, res més que la veritat. No cedir, no fingir, no enganyar, no caure en els trucs psicològics.

Després de la meva tornada va tenir lloc un assaig decisiu que va durar vint-i-quatre hores. Vam tornar a tota una sèrie d'«esbossos» i motius que s'havien descartat. És dur només d'imaginar-s'ho. No és com en altres teatres on alguns actors actuen en certes escenes mentre que els altres poden descansar als camerinos. Aquí això va ser impossible. Va ser realment un treball comú durant vint-i-quatre hores. Així que després del meu retir i després d'aquesta segona estrena interna (vint-i-quatre hores!, només per a nosaltres!) el treball es va regenerar.

Quan una cosa de vint-i-quatre hores es condensa en una d'una hora, se n'obté la impressió d'una forma molt nítida. Per descomptat, es tracta d'un problema molt difícil, perquè sovint durant una operació d'aquest tipus hi ha alguna cosa que mor. S'ha de fer gradualment, a poc a poc, en fragments

petits, després cal desplaçar coses, trobar noves connexions amb la font i continuar, a poc a poc. És un treball molt laboriós. El més important és que no es perdi la vida que hi ha en això. En aquells moments envejava els directores de cinema; tenen la pel·lícula, poden tallar. Però aquí es tracta de teixit viu.

El període que va seguir va ser potser el més interessant. Per als actors el sentit d'aquelles trobades era no amagar, no evitar. Aquells assaigs van ser fins i tot més essencials que tot el treball previ. Per a tot el grup va ser un període en el qual vam tocar alguna cosa essencial: la consciència que en aquest espectacle no existia cap possibilitat d'amagar-se, d'enganyar, ni tan sols inconscientment; en altres paraules, que ningú podia limitar-se simplement a no molestar. A cada un dels nostres espectacles anteriors hi havia encara aquesta possibilitat, tot i que en un grau molt menor que en altres teatres, però encara hi era: en alguns rols, en algunes escenes que funcionaven com una espècie de pantalla premeditada en l'estructura. Però aquí això no era possible. En aquest espectacle també hi ha impulsos fixats i els seus desenvolupaments. Però res excepte l'honestedat individual de cada un podria salvar això. Des d'aquest punt de vista, *Apocalypsis* és el més difícil dels nostres espectacles. És el més desarmat i indefens, i per aquest motiu el més essencial en la seva totalitat. Sempre en suspensió sobre el precipici, sempre preparat per caure, sempre exigint l'honestedat de cadascú. I només que hi hagi algú que refusi l'honestedat, encara que sigui només un instant, tot s'ensorra.

¿Què és l'expressió? L'expressió és el moment en el qual obres un camí a través del desconegut i arribes a conèixer. Quan continues fent allò que ja coneixes del tot, aleshores allò comença a estar mort. Però quan s'està en el procés de conèixer, quan s'està en el camí cap al coneixement, llavors es té expressió. L'expressió és una recompensa, un regal de la naturalesa pel treball d'arribar a conèixer. Per exemple, hi ha un fragment del teu paper que ja coneixes, llavors necessites observar-lo per veure on queda encara algun misteri. Els espectadors ja són allà i aparentment l'obra està acabada. Tanmateix, has de cercar per continuar coneixent més enllà, perquè sinó morirà. Aquesta és la primera qüestió important. Si l'actor té una culminació, la matarà si intenta practicar-la. S'hauria de fer només l'ascens. ¿I la culminació? És allò desconegut. Una serà semblant a l'altra, perquè l'ascens és similar.

Si hi ha alguna cosa que ja es considera propera a l'ideal —que ens ha succeït alguna vegada— vol dir que és el moment de deixar l'espectacle. Vol dir que és perfecte, que està mort. Tot ha passat ja a ser conegut. Un espec-

tacle no pot ser un ideal. Hauria de ser recerca, coneixement, si ja no hi ha misteri, si no hi queda res per conèixer, s'ha de deixar.

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 font d'aquest treball va ser la creació dels actors. Penso que en cap dels nostres espectacles la creació de l'actor havia estat tan evident.

Van ser tres anys de lluita. Si durant el treball naixia algun conflicte entre el procés creatiu de qualsevol dels meus col·legues i l'ordre del conjunt, l'estructura, o l'ordre del muntatge, donava sempre la prioritat al procés. Mai no vaig tallar allò que era realment un procés, encara que no hi veiés la connexió amb el conjunt. Vam cercar obstinadament a través d'«esbossos», improvisacions, *études*. D'aquesta manera tot va sorgir únicament durant el treball, fins i tot allò que podem anomenar narració que, per cert, aquí és bastant limitada.

El que va emergir de tot això va ser una mena de representació de la humanitat, com si aquestes sis persones representessin el gènere humà.

Aquest espectacle és profundament contemporani malgrat el fet que els textos pertanyin a la Bíblia, Dostoievski, Eliot i Weil. En l'impacte amb el material de l'espectacle els textos ressonen amb ecos dràstics. Aquesta situació conté alguna cosa de provocació respecte als temes bíblics eternals, respecte a la història sagrada, que n'és la trama narrativa. Però nosaltres simplement vam fer una extrapolació de les nostres vides sobre aquesta tradició, que és com la condensació de la història de tot el gènere humà, i és per això que va encaixar tan bé. Al capdavant, la nostra trama en aquest context resulta totalment contemporània, és simplement la història d'una broma estúpida. Aquest muntatge d'una apocalipsi miserable i petita és patètica, insignificant. Aquell ximplet allà. I encara en això hi ha, de fet, una referència a alguna cosa més.

¿Quin va ser el meu paper en tot això? La paradoxa és que, per mi, es tracta de l'espectacle més personal.

No hi calen més explicacions.

Versió polonesa del text a càrrec de Leszek Kolankiewicz, basada en les transcripcions d'algunes trobades celebrades després de l'estrena d'Apo-

calypsis cum figuris el 1969, en l'època del desè aniversari del naixement del Teatre Laboratori. Publicat per primera vegada en italià, traduït per Carla Pollastrelli, en el programa de la temporada 1984/85 del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, Itàlia. Traducció de la versió anglesa de Kris Salata, publicada a la revista TDR l'estiu del 2008, per Anna Caixach.

© Copyright (1984), "One the Genesis of Apocalypsis", Jerzy Grotowski . Reproduced by permission of the Jerzy Grotowski Estate.

