

JOAN ABELLAN
I JAUME MELENDRES

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

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

Veritat, espereu-vos d'un treball ambiciós, però a més, no
parla una estudiant de l'art dramàtic, no pas a un lector
abstracte, sinó a uns professionals concrets que han d'assa-
jar, en un temps limitat, una obra concreta. KS coneix per-
fectament aquests actors, en sap defectes i virtuts, limita-
cions i possibilitats. Això fa que KS (que mai no havia estat
un textuador fosc o de difícil comprensió) adopti aquí un
llenguatge encara més clar: el seu pensament ha de poder
ser interpretat sense confusió possible per persones molt
diverses —director d'assaig, escenògraf, tècnics, actors.
Queda tècnicament descartada tota possibilitat de corregir
o malisar sobre la marxa, d'adaptar les idees prèvies a la
dinàmica imprevisible de la creació teatral. Cal ser univoc
i contundent. El Quadern de KS ho és.

Cal afegir, però, que aquestes instruccions tenen com a
destinatariis persones ja iniciades en la teoria i en la prà-
tica stanislavkiana. KS no s'entreté mai a explicar què
vol dir, per exemple, «línies d'acció», perquè els actors del
Teatre d'Art coneixien prou bé aquest concepte. Així bé, tot
i que mai no hi trobem aquestes menes de definicions bàsi-
ques, el Quadern està redactat de tal manera que la seva
lectura atenta pot permetre, fins i tot a un noefic, d'intuir-ne
perfectament el sentit i l'abast. Així, parafràsicament, aquest

1. Hem utilitzat l'edició francesa del Quadern. Mireu en sobre
d'Othello, publicada per Editions en Sens, Col. «Points» nú-
mero 42, París, 1978.

LA DIRECCIÓ D'ACTORS ÉS UNA DRAMATÚRGIA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Obra de Stchedrin.

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

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

I. EL TRACTAMENT DRAMATÚRGIC

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Les supressions de text

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8. Id., id.

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

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

O bé:

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

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

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

I suprimeix:

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

9. Id., id.

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

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

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

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

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

La concepció escenogràfica.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Seria impossible trobar una expressió més fidel (i alhora

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El tractament dels personatges

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II. CONSELLS DEL MESTRE

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

III. SOBRE L'ACCIÓ FÍSICA

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

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

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

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

IV. RITME I COMPAS

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

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

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

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

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

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

V. TEMPERAMENT NU I MITJANS AUXILIARS (Pauses compostes)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

VI. COM DESCARREGAR EL TEMPERAMENT (colors, vels)

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

VII. PIANO I FORTE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

»Escena de la Torre: dolor inaudit.

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

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

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

RÉSUMÉ

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

RESUMEN

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

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

RÉSUMÉ

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

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

SUMMARY

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