

ENTREVISTA A OTOMAR KREJČA

Ricard Salvat

Otomar Krejča: — No estic d'acord a donar a la nostra època el nom d'era *mass media*. Aquest mateix fet és la prova, en la meua opinió, que fem un apropament arbitrari a la realitat que vivim. Aquest qualificatiu sociològic fa abstracció dels orígens, bastant antics, de l'estat present del món. Els *mass media* no són més que col·loraris d'un ideal científic, d'aquell qui ha fundat una ciència sense fonament. Encara més, la denominació «era dels *mass media*» subordina el teatre a un fenomen considerat implícitament com a regulador. El teatre, en tant que annex dels *mass media*, es veu privat, *a priori*, de la seva vertadera funció.

Ricard Salvat: — **¿Podria definir la vertadera funció del teatre?**

O.K. — Em preocupa constantment de trobar-la. Avui en dia això no és gaire fàcil. En el meu vocabulari habitual acostumo a dir que cal fer el teatre com el teatre és en la seva base. El teatre és un fenomen del món humà. Un fenomen que existeix des de fa molt temps, des de fa dos mil cinc-cents anys.

No és necessari descobrir-lo una altra vegada. Fer-lo de nou. Com ho diria..., aquestes investigacions, aquestes recerques modernes, totes aquestes teories sobre què és o com ha de ser l'espai teatral em semblen una mica insensates. Per què existeix el teatre? La base del teatre és molt senzilla. El teatre és l'encontre concret entre dos éssers humans i en aquesta dimensió està la seva originalitat: aquesta originalitat es troba en el fet que tot, absolutament tot, succeeix en un aquí i en un ara. Un aquí i un ara que no es pot reproduir, com succeeix en els altres llenguatges veïns, com el cinema, per exemple. El teatre no es pot reproduir. No es pot reemplaçar aquest fet. O sigui, hi insisteixo, és un aquí i un ara i és un retrobament viu, una cita entre éssers humans.

Per això estic convençut que el teatre és l'escenari: el que succeeix a l'escenari. Aquesta característica decideix el que és el teatre. És més, li diria, per exemple, que fins i tot el petit teatre que jo dirigia a Praga estava organitzat d'acord amb el que passava, succeïa a l'escenari. En el Teatre Za Branoun («teatre darrere la porta»), tot l'aspecte organitzatiu girava entorn del que succeïa sobre l'escenari. Això marcava tota la nostra feina. L'escenari ens definia el nostre horari quotidià. El teatre és l'escenari i l'escenari és, abans que res, l'actor. Pateixo «com un gos» quan assisteixo a un congrés, com al que assistim avui. S'hi parla de teatre però no es diu ni una sola paraula sobre què és l'eix, el centre del teatre: l'actor, l'art de l'actor.

R.S. — **l el llenguatge teatral?**

O.K. — Parlar sobre el llenguatge teatral és parlar sobre un model prefabricat lingüístic, sobre una cosa que està de moda. Però el llenguatge teatral és l'actuació pura i simple del comediant. S'ha de parlar de la interpretació de l'actor. El que produeix la crisi extremadament profunda, la crisi fonamental dels nostres dies és no voler tornar a l'art del còmic, a l'art teatral. Això és l'especificitat del llenguatge, de l'art teatral. Si fem cine o televisió no és el mateix, no és el mateix

quan hi ha una càmera, quan es treballa per a ella. Una càmera que reproduceix. L'art teatral de l'actor està a punt de morir. Totes aquestes barreges que es fan avui, totes, no són res més que coses mancades de sentit.

Aquests són els punts que permeten definir l'especificitat, l'actor, la direcció. Cadascun d'ells es podria desenvolupar. Però per mi, hi ha un altre aspecte molt important també: el poeta. Segons la meua opinió, el poeta ha d'estar present a l'escenari. En el teatre del segle xx el poeta ve de la literatura, però hem de col·locar-lo a l'escenari. Jo crec en el poeta que ve de la literatura. Tots aquests assaigs en els quals es va creant l'espectacle amb els actors, en els quals s'improvisa amb els actors, aquests projectes no han aportat res. No conec cap obra d'aquesta zona que després pugui tornar-se a representar. Fins i tot la literatura teatral mediocre és més important, més eficaç, que allò que sorgeix dels assaigs de què parlava. El poeta ha d'estar a l'escenari, però ha d'estar present als assaigs, si no, no es pot parlar de vertadera presència. Sempre que estigui viu, és clar: El poeta pot arribar a l'escenari per la posada en escena, per l'art de l'actor; per ell mateix o pels tres junts.

Pel que fa a la resta, no ho sé. Tornant al llenguatge teatral, parlar-ne ens sotmet sense ambaiges, el model lingüístic en voga, com ja vaig dir: I si se'ns demana que definim, que subratllem la particularitat i l'especificitat d'aquest llenguatge en el moment actual, se'ns obliga a acceptar l'esquema preferit d'una evolució immanent de la humanitat, de la ciència i de l'art. A través d'aquesta concepció es transparenta la vella idea del progrés, aquella que, avui en dia, ha degenerat en culte terrorista de l'alta novetat. Perquè delimitar, subratllar l'especificitat del teatre dels anys vuitanta no significa, segons la meua opinió, una altra cosa que constatar en els seus trets característics, és a dir, posar en relleu en quin aspecte ha aconseguit superar el nivell de l'art escènic del decenni precedent.

Si després se'ns proposa classificar les connexions entre l'expressió teatral i les altres formes d'espectacle, de comunicació i d'informació, aquesta suggestió, per ella mateixa, dilueix en el teatre les seves formes diverses, per no dir en les formes disbaratades dels espectacles. Uns espectacles que tendim a incloure'ls, precipitadament, en el paradigma de comunicació, o sigui, d'informació.

Critico la manca d'un apropament crític en certes versions que s'accepten com a vàlides sense que hagin estat sotmeses a la reflexió. No és necessari dir que a aquestes idees preconcebudes, subjacents a la *Weltanschauung* (cosmovisió), al llarg dels nostres dies se'ls donen subtilment les respostes corresponents, fins i tot totes preconcebudes a les preguntes plantejades. És per això que el teatre es troba prèviament i fatalment col·locat en un estat d'inferioritat. Obligat a fer un paper purament complementari, de parent pobre dels *mass media* omnipotents. El teatre, des del punt de vista d'aquesta concepció, no pot fer res més que renunciar a si mateix i a una missió digna dels seus orígens i del seu passat.

R.S. — **Però quina és la particularitat determinant del llenguatge teatral en els últims decennis?**

O.K. — Segons la meua opinió, és el mutisme. No hi ha, quasi no hi ha «grans obres», és a dir, drames, tragèdies o comèdies, en les quals la paraula tingui la força d'impactar sobre la humanitat (en el sentit de caràcter humà, d'allò humà del públic). En parlar de la humanitat de l'home, penso, en primer lloc, en la comprensió d'un mateix, de l'altre, de la condició humana. És clar que aquest mutisme no és equivalent a la carència de paraules. Al contrari, és la sobreabundància de

paraules i d'imatges, de paraules planes i d'imatges, de paraules planes i d'imatges mesquines o massa alambinades que ens envaeixen i ens converteixen en cecs. Les paraules amb què se'ns martelleja, de la mateixa manera que els problemes creats amb les paraules que ens superen, es redueixen, en la major part, a la xerrameca, que només la connivència del públic permet que proliferi com està proliferant. Aquesta xerrameca forma part d'un joc orientat per les diferents ideologies i moltes idees preconcebudes, d'un joc en el qual els que fan, com els que es deixen portar, en són còmplices. El mecanisme d'aquest joc funciona gràcies als senders o rutes creats d'acord amb les teories de la comunicació i de la informació. En els límits d'aquestes teories, l'home —mutilat de la seva humanitat i reduït al seu estatut social, a una situació en la qual es troba que ocupa un lloc en una organització política i econòmica—, aquest home o aquestes despulles humanes, es converteixen en curiosos o receptors d'informació que, en el sentit de la cibernetica, no tenen relació directa amb el contingut o la significació dels missatges. Queda molt clar que l'home en funció social, l'home en tant que objecte social no està disponible per a la sorpresa d'un encontre que fa present una persona a una altra persona, de l'encontre que constitueix la situació dramàtica originària. La presència de l'«altre» ens posa en relació amb l'ésser que erigeix una persona. Aquell que està considerat com la persona capaç de donar la resposta, és responsable. Ell ha de sortir fiador de les seves paraules i dels seus actes. La idea de responsabilitat està unida a la llibertat de consciència. La primera i la pregunta més urgent que es planteja i que demana la nostra resposta és molt antiga, molt passada de moda, si no queda reaccionari: què és l'home? El teatre, turmentat per aquesta pregunta des de sempre, des del seu origen, no pot cansar-se per la recerca d'una resposta, d'una resposta que sempre serà inadequada.

El teatre del nostre temps respon amb escapatòries. Denuncia els símptomes, en lloc de buscar les causes, suprimeix allò que és humà en profit de les relacions socials, exalta el contingent en prejudici d'allò que és essencial. Quan es converteixi en impotent i desesperat dels *mass media*, el teatre s'assigna una posició en la qual nosaltres no hauríem —estic profundament convençut— de subratllar només la particularitat i l'especificitat. Aquesta posició, molt inferior a les possibilitats del teatre, s'ofereix, s'imposa, a una anàlisi vertaderament crítica.

R.S. — Quina diferència hi ha entre la feina que feia a Praga, amb la Companyia Estable, formada per gent habituada a treballar amb vostè, i la feina que fa ara, passant d'un teatre a l'altre?

O.K. — Una diferència absoluta. La meua feina, com diria jo, com a creador —si puc usar aquest terme— va acabar amb el Teatre Za Branoun de Praga. El que ara faig és assajar, intentar fer seriosament teatre des del punt de vista que li explicava. Vull dir, intento concretar, repetir les peces que estimo, les obres en les quals crec, centrar-m'hi utilitzant la feina dels actors responsables, que treballen en profunditat. He hagut de renunciar a totes les investigacions, a aquell desenvolupament que va tenir lloc a Praga i que va fer possible el teatre polivalent, el teatre polifònic.

R.S. — Anomena polivalent el teatre de la seva època al Divadlo Za Branoun?

O.K. — No, no pas jo, així el va anomenar la crítica francesa. Era un teatre obert, un teatre en què cada espectador podia elegir el seu punt de vista, podia fer la seva «lectura», com ho fa el lector d'una novel·la. La novel·la és un esforç que es fa sol. Era un esforç semblant, però es feia en companyia. Intentem donar, sobre l'escenari, tanta riquesa que, no sé com dir-li, que fins i tot el

professor universitari, el semiòleg, podia trobar allà el que ell buscava. Però també la criada hauria de trobar allà el que buscava o necessitava. Perquè el teatre pot arribar a tenir aquella força, aquell poder: Ja m'entén.

R.S. — **Quin consell donaria als professors? Penso en els que volen tenir un contacte amb el teatre com vostè l'entén i transmetre'l als seus alumnes.**

O.K. — En aquest cas crec que han de seguir el mètode Stanislavski. Tot el teatre modern ha viscut i viu d'aquesta aportació. Però, atenció, cal seguir el mètode Stanislavski com ell mateix el va fer. Aquest mètode no està, encara que així es digui, acabat, és un món obert. Sabem que en el seu últim període de vida, Stanislavski va dur a terme moltes investigacions físiques, moltes accions físiques. Ell també investigava, sempre, sempre. Però el funcionament era l'actor. En el teatre del segle xx, no s'ha trobat res de tan gran després d'ell.

R.S. — **Ni Bertolt Brecht?**

O.K. — No, no, no ho crec. Perquè el fonament de Brecht és la teoria, el cartesianisme, no té aquelles arrels de base espontània, com té sempre Stanislavski. Brecht és per mi el teatre que sorgeix de la tesi. I aquesta actitud, avui en dia, es reproduïx, es repeteix molt. Es parla del programa, es parla de la teoria i després, i abans que res, cada any, cada temporada es busca una teoria nova. I després es busca fer la il·lustració d'aquesta teoria sobre l'escenari. A l'escena vostè pot veure una bona o una mala il·lustració de la teoria en voga. Però no veurà el teatre viu, el teatre original. Brecht era, naturalment, un gran poeta, era un molt més gran escriptor poeta que home de teatre. En teatre acostuma a tendir a allò que és dogmàtic. No en totes les obres, és clar, però... Ara estic preparant per dirigir *La vida de Galileu*.

R.S. — **No creu que és la seva millor peça?**

O.K. — Ho crec, ho crec, crec que sí i, sap per què? Doncs perquè va escriure la segona versió per a Charles Laughton, que era un gran comediant nord-americà o anglès. Quan en teatre es parla d'això és blanc o negre, es basa en teoria, és un teatre escrit en clau, mancat de vitalitat real.

R.S. — **Ha fet televisió o cinema?**

O.K. — No, ho he refusat sempre. A Praga vaig fer molt cine com a actor. No sé quantes pel·lícules vaig fer. Unes seixanta o seixanta-cinc com a actor, però sempre dient: «ho faig perquè m'he de guanyar la vida, necessito diners».

R.S. — **Com a llenguatge per investigar, no l'hi interessa?**

O.K. — Sí, sí, m'interessa, fins i tot vaig fer la dramaturgia d'un film, *Fàbrica Barandot*, però, sap què succeeix? A Txecoslovàquia fer cine és perdre un any o un any i mig. Cal preparar, esperar, tot va molt lent, dura molt de temps. L'empresa és l'Estat. Tot aquest allargament per a mi era un procés massa lent. A més, a mitjan anys seixanta jo estava tan unit al teatre, que vaig arribar, fins i tot, a deixar d'actuar en el cine com a actor. Admiro Fellini, és el meu mestre. No pas tots els seus films. M'agraden les seves obres personals, *Amarcord, Roma...*

R.S. — **I E la nave va?**

O.K. — També és molt bella, però m'agrada menys el cine de Fellini que és fonamentalment posada en escena. Aquest aspecte seu l'admiro, comprenc que ho faci. Però el que li queda vertaderament espontani, com a *Ocho y medio*, és el que m'apassiona.

R.S. — **Vaig ser a l'Havana en diverses ocasions i amb anys de diferència. Hi vaig poder comprovar que la seva posada en escena de *Romeu i Julieta*, l'any 1962-1963, en la qual va mesclar**

actors negres i blancs, va ser revolucionària, va fer època. Ho va fer per eliminar el racisme visual, com algun crític em va dir?

O.K. — De veritat? Estaria molt content si fos així. Però no vaig fer això. Com podria explicar-li ho? Ho vaig fer per casualitat. Per mi tot era nou; nova aquella tensió que sentia sempre. Em va fer la impressió que els blancs, fins i tot els del món universitari, els intel·lectuals, tenien por d'aquella força, d'aquella espontaneïtat dels negres. No sé, crec que allà són el 40% de la població, o potser més. I vaig notar una tensió molt sorprenent.

R.S. — Però, per a ells, que barrejés blancs i negres va ser com una petita revolució. Crec que va ser la primera vegada que això es va fer. Romeu era blanc, i Julieta, negra, o al contrari.

O.K. — Estaria molt content si hagués estat així. Era Julieta la negra, Julieta i la nodrissa, una actriu excellent amb la qual m'agradaria tornar a treballar, Asené Rodríguez, però crec que s'ha casat amb algú molt important, un viceministre...

R.S. — Quins són els autors o els teatres més representatius de la modernitat?

O.K. — És molt difícil, per mi, comparar el teatre d'aquí, l'occidental, amb el centreeuropeu o rus. Estic habituat a un altre tipus de treball. Nosaltres tenim el model d'organització teatral com els russos o els alemanys. Tenim conjunts estables que no canvien gaire, que treballen sempre junts, i que poden seguir fent-ho. En el nostre teatre tots fem junts una obra. Aquí, a Itàlia, o a França, es tracta només de fer un espectacle. És a dir, que cada vegada que es fa una obra es funda un teatre, s'inicia una nova organització. Quan treballa aquí, hem d'esbossar el teatre cada vegada, un organisme creador; i això fatiga terriblement. Tot aquest esforç cansa molt i, a més, no és gens eficaç. Pot tenir èxit en algun nivell, però res més. Perquè el teatre és una obra col·lectiva. Ha de ser col·lectiva. Aquí, fins i tot si l'èxit arriba, l'obra, tot dura sis mesos i després tot s'acaba. Es representa *en suite*, després cal començar de zero, una altra vegada, una altra vegada cal fundar un teatre nou. A Praga fèiem repertori, cada dia una obra diferent amb la mateixa companyia, és clar. Era molt senzill. Za Branoun va durar set anys, no sis mesos, del 23 de novembre de 1965 al 10 de juny del 1972, per ser exactes. En aquest temps vàrem fer dotze espectacles, cap més. Al final podíem representar nou d'aquestes dotze propostes. El teatre estava ple. El teatre tenia quatre-cents cinquanta places: així teníem un repertori, ens podíem consagrar al treball profund.

R.S. — Pel fet de no representar cada dia la mateixa obra, els actors no podran amanerar-se, com acostuma a succeir aquí, suposo?

O.K. — És clar. Aquest és un altre avantatge del repertori. Estàvem obligats a representar cent vegades la mateixa obra, com a mínim. Així teníem tres mesos per preparar l'obra següent. Cadascú té una procedència diferent. Primer els directors dels teatres estables que em contracten em parlen de sis setmanes d'assaigs. Els vaig dir: «No puc fer un espectacle en sis setmanes. En sóc incapaç, és un contrasentit. Tot quedarà vulgar, pla, repetitiu, l'actor no pot fer treball creador». Després cada director em deia: «Li puc donar més temps, però m'és impossible donar-li més diners.» «No, però si jo no vull més diners, vull només més temps per assajar, res més.» ¡No sé per què fan això! És una tragèdia, és una tragèdia treballar així, aquest és el problema de la feina aquí. Es pensen que es poden manipular així com així els actors, aquesta manipulació és una grolleria.

Generalment els actors que treballen així, siguin bons o no tan bons, grans o petits, coneixen el text, saben en quin lloc de l'escenari han de col·locar-se. Però, generalment, es converteixen en

dolents altaveus. Dir el text no és interpretar-lo, no és encarnar el personatge, no significa poder concretar els materials acumulats durant els assaigs.

R.S. — **Conec aquesta situació. A Espanya o Alemanya, assajo cinc, màxim sis setmanes.**

O.K. — Això no pot ser. A Düsseldorf vaig aconseguir dos o tres mesos d'assaig. Aquí acostumo a aconseguir dos mesos. Ara estic treballant amb *Senyoreta Júlia*, d'August Strindberg. He aconseguit un mes. Després, al gener, faré una pausa fins a mitjan febrer, després tornaré a començar. L'estrena serà el 25 de maig. Aquí, a Gènova, puc treballar quatre hores diàries. Però això tampoc no és excellent. Si es treballa quatre hores en profunditat és suficient. Treballo amb Ivo Chiesa, amb el Teatre Stabile di Genova, perquè amb ell, amb ells, em sento més lliure que amb tot aquest comerç que hi ha per allà. El meu primer espectacle amb ell va ser *Tres germanes*, d'Anton Txèkhov.