
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Caixach, Anna; Saumell, Mercè. L'art com a vehicle : la dimensió sagrada de les arts performatives. 2008.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/44621>

under the terms of the  license

T
R
E
B
A
L
L

Anna Caixach

L'ART COM A VEHICLE.

LA DIMENSIÓ SAGRADA DE LES ARTS PERFORMATIVES.

D
E

DEPARTAMENT DE FILOGIA CATALANA DE LA UNIVERSITAT
AUTÒNOMA DE BARCELONA. DOCTORAT EN ARTS ESCÈNIQUES.

R
E
C
E
R
C
A

Directora: MERCÈ SAUMELL (INSTITUT DEL TEATRE)

Barcelona, setembre del 2008

ÍNDIX

PREFACI	4
I. ESTUDI DE L'EXPERIÈNCIA ARTÍSTICA COM A PROCÉS DE TRANSFORMACIÓ I ALLIBERACIÓ	
<i>Les arts performatives: una manifestació de l'art objectiu.</i>	8
<i>Grotowski: una recerca interior, una recerca humana.</i>	14
<i>El renaixement místic a través de les arts performatives.</i>	27
II. DEL TEATRE DE LES FONTS A L'ART COM A VEHICLE. UN CAMÍ CAP A LA VERTICALITAT	
<i>Teatre de les Fonts. La unió de l'aspiració interior i la tècnica artística.</i>	41
<i>El pla de l'acció vital. Una primera dimensió en la recerca de l'origen.</i>	45
<i>Organicitat. L'acció horitzontal.</i>	47
<i>El testimoni. L'acció vertical.</i>	68
<i>L'Art com a vehicle. Naturalesa i consciència.</i>	77
<i>Transformació d'energia en l'itinerari vertical. Una transformació per a una vida més real.</i>	97
III. EL TREBALL DE L'ACTOR COM A VIA DE CONEIXEMENT	
<i>Dos apropaments. Camí orgànic - Camí de la composició.</i>	118
<i>Action i les Danses Sagrades. Instruments per a la verticalitat.</i>	130
<i>Les accions físiques. D'Stanislavski a Grotowski.</i>	148

EPÍLEG	160
ANNEXOS	
<i>El Performer</i>	164
<i>Himno de la perla</i>	168
<i>Recull gràfic</i>	171
FONTS DOCUMENTALS	183

PREFACI

Jerzy Grotowski, director de teatre i recercador que va transformar profundament l'escena teatral de la segona meitat del segle vint, l'any 1970 va anunciar que no dirigiria més produccions teatrals. *Apocalypsis Cum Figuris*, una de les grans produccions escèniques del segle XX, estrenada l'onze de febrer del 1969, marcaria un punt de transició en la trajectòria de l'investigador polonès obrint nous horitzons de vida creativa. Impulsat per una gran inquietud interior que trobaria la seva culminació en l'allunyament dels límits estrictament teatrals, Grotowski inicia el passatge de l'àmbit de *l'Art com a representació*, teatre en un sentit clàssic del terme on l'efecte i la seu del muntatge estan en la percepció de l'espectador, al domini de *l'Art com a vehicle*, en el que el mestre polonès recupera un aspecte antic i oblidat de l'art, que el situaria al nivell d'un coneixement superior, esdevenint un vehicle espiritual.

El present text, *L'Art com a vehicle. La dimensió sagrada de les arts performatives*, en l'intent de penetrar la naturalesa del fenomen espiritual des del camp de l'art, s'endinsa en el terreny (visible i no visible) d'aquesta recerca essencial recuperada per Grotowski; investigació fonamentada en la relació complexa entre tècnica performativa i aspiració interior, en la que la manifestació artística serà la via per a l'alliberació personal. Un camí de retorn a l'origen, la font de l'ésser humà, a través de les arts performatives (arts escèniques en un sentit tradicional - teatre, dansa, música) amb l'objectiu de la unió amb un mateix, és a dir, la unió amb el nucli interior estable i etern.

Aquest text parla de com a través d'una impecabilitat en l'execució d'una acció performativa, l'ésser humà es pot dirigir a la seva interioritat i descobrir un procés viu que el reconnecta amb la seva veritat més íntima, en el retrobament amb una corporalitat ancestral, essencial i genuïna. L'aspecte que considero fonamental aquí és que aquest procés, segons Grotowski, és un procés arrelat als impulsos vius, a allò que l'investigador polonès anomena organicitat, la vida veritable. Com es veurà, sense aquesta connexió no seria possible la plenitud en l'estat original. Així, l'expedició interior s'esdevindrà a través de la presència plena en el pla de l'acció i en el pla de la consciència; dos plans que en la seva intersecció permetran la plenitud primigènia.

El present estudi intenta revelar com a partir d'un procés orgànic en el pla horitzontal, el pla on s'esdevé allò que veiem, pot tenir lloc un procés que no veiem (acció interior) però que té una repercussió enorme en allò que veiem. Es tracta d'un procés subtil i delicat, d'una transformació "alquímica" que conté grans secrets. Un procés que podem aclarir si entenem Grotowski; entendre les paraules del mestre de l'artesanía artística és entendre que no parla només de l'ofici de l'actor, sinó també del preciós ofici de viure. El mestre polonès obre una porta a quelcom que hem oblidat amb les presses de la vida

ordinària, un retorn a quelcom tan simple i natural que en la nostra vida actual ja no és ni simple ni natural. Es tracta de la Perla oblidada en un món material pel qual ens hem deixat absorbir.

Així, caldrà descobrir aquest segon aspecte, un segon horitzó que es troba darrere les paraules del mestre, ja que és a partir de la unió d'aquests dos camps, el tècnic artístic i l'espiritual, que el treball de Grotowski pren forma.

En la trajectòria de J. Grotowski, traçada a partir d'una recerca interior i a través de la mestria artística, s'aprecien molts punts de contacte amb una altra investigació, la de G. I. Gurdjieff, que en essència té els mateixos objectius que la del mestre polonès. Podem situar els dos recercadors en la continuació de la tradició ancestral del "treball sobre un mateix" i en la mateixa línia de recuperació de la dimensió sagrada de les arts. Punts, aquests, essencials en les dues trajectòries que en la seva confrontació ens portaran a descobrir dos itineraris que resultaran ser complementaris. L'excel·lent franquesa i la rigurositat amb què Grotowski tracta la dimensió orgànica del pla horitzontal (pla de l'acció) i la claredat i gran coneixement de Gurdjieff sobre les transformacions que tenen lloc en el procés vertical, aportaran una lluminositat a un procés essencial que necessita ser revelat des de la immersió en els seus dos pols, l'instint (pla horitzontal) i la consciència (pla vertical).

Aquesta és la transmissió dels dos mestres, un saber fer i un coneixement profund d'una tècnica, com en una artesanía, amb el potencial de conduir a una metafísica. Un camí pràctic en l'àmbit de les arts que explora la possibilitat d'una transformació i d'un desenvolupament espiritual en un territori de capacitat pràctica i d'experiència humana, a través de l'acció performativa. Aquestes pràctiques contenen el potencial de revelar l'aspecte essencial de la nostra naturalesa.

Els antics savis taoistes deien que la terra és la casa de l'home, el cosmos la casa de la terra i el cor humà el gresol en el que les energies del cel i la terra es troben i fermenten, com en un veritable gresol alquímic. Podríem estar d'acord en dir, que l'alquímia artística té com a lloc de naixement el gresol interior on el cel i la terra s'uneixen. Podria assegurar que Grotowski compartia aquesta opinió i que tota la seva recerca en el teatre i més enllà del teatre, però sempre a través de l'art de l'actor, està basada en la cerca d'aquest gresol interior, on conflueixen cel i terra. L'home, entre aquests dos mons, és un pont entre dos nivells; ha de saber escoltar les veus de la naturalesa i les veus del cor, unint l'alè de la vida i la consciència de la vida en una unió primigènica. Grotowski retroba aquest estat original de l'esperit i el cos en el que podríem considerar l'acte primigeni de la *performance* i restaura així l'oposició entre matèria i esperit, en la recuperació d'aquella unitat perduda des dels temps en què art i religió eren una sola cosa.

Aquesta és una pràctica que es presenta com a una via alternativa al camí fàcil i buit que persegueix resultats immediats i reconeixement

exterior. Res més allunyat en un treball a llarg plaç, com aquest, en el que no és necessària la mirada de l'espectador perquè l'Acció es dugui a terme, sinó que l'objectiu recau plenament en l'impacte que reben els executants en la totalitat del seu ésser. En l'Art com a vehicle, l'únic espectador és el nostre "jo" interior. És una qüestió entre un i ell mateix.

Per a Grotowski la recerca sobre l'ofici teatral ha estat el mitjà però l'objectiu era plenament humà. Després d'anys de treball arriba finalment a poder articular de manera clara l'acció interior (que hi ha darrere de tota acció verdadera) en la dimensió vertical del procés creatiu. Així, la segona perspectiva s'articula en el que és la culminació de la recerca de Grotowski, l'aspecte "interior" del treball. Aquesta és l'essència de la transmissió de Grotowski al seu hereu, Thomas Richards. Richards, compartint la seva vivència, ha donat un testimoni fonamental de la seva experiència com a actuant en la recerca emmarcada en l'Art com a vehicle. Ha portat a la pràctica el coneixement transmès pel seu *teacher* i aquesta és una contribució essencial per entendre el llegat grotowskià.

Quan un s'apropa al camí d'algú altre amb l'actitud de descobrir-ho tot sobre aquella persona s'adona que en les mateixes paraules del mestre s'amaguen tots els secrets. Així, considero les paraules de Grotowski com petits tresors que oculten en el seu cor les claus per entendre una recerca que explora el potencial humà més enllà del comportament habitual.

Degut a la manca de traduccions espanyoles o catalanes dels textos citats en el present treball he optat per, citar les versions originals quan ha estat possible, i quan no, he accedit a les traduccions, en la seva majoria angleses, adjuntant a continuació una traducció pròpia. He preferit no utilitzar, en les citacions del text, les traduccions sud-americanes d'algunes conferències de Grotowski per la seva poca precisió. Per aquesta raó, considerant que no es disposa d'una traducció a l'espanyol prou fidel del text *Performer*, que considero essencial en l'acostament a l'últim Grotowski, n'he adjuntat en l'annex una traducció pròpia al català, a partir de la versió anglesa del 1990. El lector trobarà també en l'annex una reproducció del text *Himno de la Perla*, relat gnòstic que tracta aspectes essencials de la recerca en el domini de l'Art com a vehicle i que no és de fàcil accés.

I

ESTUDI DE L'EXPERIÈNCIA ARTÍSTICA COM A PROCÉS
DE TRANSFORMACIÓ I ALLIBERACIÓ.

LES ARTS PERFORMATIVES: UNA MANIFESTACIÓ DE L'ART OBJECTIU

El Secreto

Aunque conozcamos todos los estados del ser humano, dijo alguien, de tal suerte que no se nos escapen ni el calor ni el frío, ni el menor detalle de su temperamento y de su naturaleza, no comprenderemos qué parte de él vivirá eternamente. Si este conocimiento se pudiera obtener simplemente aprendiendo lo que han dicho otras personas, respondió el Maestro, no se necesitarían tantos trabajos y esfuerzos, y nadie se esforzaría tanto ni se sacrificaría en esta búsqueda. Por ejemplo, alguien va a la playa y no ve sino agua turbulenta, cocodrilos y peces, dice: "¿En dónde están las perlas? Acaso las perlas no existen." ¿Cómo podría llegarse a la perla simplemente mirando el mar? Aunque esa persona pudiese vaciar el mar con una copa cien mil veces, nunca encontraría la perla. Uno necesita ser buzo para descubrir las perlas; y un buzo cualquiera no las encontrará, es preciso que sea ágil y afortunado a la vez.

*Si buscas perlas, sé buzo;
el buzo debe tener muchas virtudes:
debe poner su cuerda y su vida en manos del Amigo,
contener la respiración y lanzarse de cabeza.¹*

Rumi

Antigament, l'art contenia un perla de coneixement en el seu interior. Era el propòsit de l'art en l'antiguitat preservar i transmetre aquest tresor. Aquestes ensenyances ocultes a ulls de molts i que es reservaven per a aquells que en sentien una necessitat real es van transmetre d'una època a la següent, de pares a fills, de mestres a deixebles, revelades, només després d'haver superat proves concretes, a aquells que les cercaven i preservades a través de la transmissió oral en la cadena d'aquells qui rebien el coneixement. Els grans centres d'iniciació a l'Índia, Assíria, Egipte i Grècia oferien al món una llum brillant però subtil. La "veritat" era fixada a través de llegendes i escriptures simbòliques i transmesa de generació en generació per a la seva preservació en forma de costums i cerimònies, en tradicions orals i en l'art sagrat, a través d'una qualitat (invisible) subtil en la dansa i la música, l'escultura i alguns rituals. En temps remots les arts

¹ Yalal al-Din RUMI, *El libro interior*, Barcelona: Paidós, 1996, p. 234.

performatives² eren una branca de l'art real o objectiu (art sagrat), servint de via cap a un coneixement superior (el coneixement objectiu), això és, un coneixement capaç d'obrir-nos a un altre pla d'existència transcendent a la condició humana i considerat mitjà per al desenvolupament harmoniós de l'home. En les ensenyances de l'antiguitat la primera condició a l'iniciar el camí de l'alliberació era conèixer-se un mateix, essent les arts un suport per a aquesta recerca interior:

*The spiritual traditions of the whole history of mankind have always needed to develop their own specific forms, for nothing is worse than a spirituality that is vague or generalized. On the contrary, in the great traditions one can see, for example, how monks, looking for a solid support for their inner search, discovered the need to make pottery or liqueurs. Others turn to music as a vehicle. [...] something which existed in the past but has been forgotten over the centuries. That is that one of the vehicles which allows man to have access to another level of perception is to be found in the art of performance.*³

(Les tradicions espirituals de tota la història de la humanitat sempre han necessitat desenvolupar les seves formes específiques, ja que no hi ha res pitjor que una espiritualitat vaga o generalitzada. Al contrari, en les grans tradicions es pot veure, per exemple, com els monjos que, cercant un suport sòlid per a la seva recerca interior, varen descobrir la necessitat de fer terrisseria o licors. Altres s'orienten cap a la música com a vehicle. [...] quelcom que va existir en el passat però que ha estat oblidat en el transcurs dels segles. Així és que un dels vehicles que permet a l'home tenir accés a un altre nivell de percepció ha de ser trobat en l'art de la performance.)[T. de l'A.]

L'art era considerat un instrument de coneixement comparable a les fines eines de precisió. Segons Grotowski:

Organon, in Greek, designates an instrument. As does yantra in Sanskrit. In both cases it is a question of a very fine instrument. In the vocabulary of ancient Sanskrit to give an example of yantra, they say a surgeon's scalpel or an apparatus for astronomical observations. So a yantra is something which can reconnect with the laws of the universe, of nature, like an instrument for astronomical observations. In India, in ancient times, temples were constructed as yantra, that is, the building, the spatial arrangement, had to be an instrument which

² Utilitzo aquí el sentit que Grotowski dóna a les arts performatives, entenent aquestes com a arts escèniques (teatre, dansa i música) en un sentit tradicional i amb un èmfasi especial en el fet que impliquen una acció que s'ha de dur a terme. El terme conté implícita una acció acomplerta o acte, i alhora algú que executa l'acció, *doer*, que traduiré per "actuant", en contraposició a les arts de l'espectacle ("show") amb el seu objectiu en la percepció de l'espectador.

³ Peter BROOK, *Grotowski, Art as Vehicle*, text de la conferència a Florència el març de 1987, traducció del francès revisada per l'autor, dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, p. 381.

conducted from sensual excitement to affective void, from the erotic sculptures outside the buildings towards an empty center, making you void, making you vomit all your content. The same precision was worked out in the building of the cathedrals in the Middle Ages (here it was more linked to the questions of light and sonority).⁴

(Organon, en grec, significa instrument. De la mateixa manera que yantra en Sànskrit. En ambdós casos es tracta d'un instrument molt fi. Per donar un exemple de yantra en el vocabulari de l'antic Sànskrit, es diu escarpel de cirurgia o aparell per a observacions astronòmiques. Així un yantra és quelcom que pot reconnectar amb les lleis de l'univers, de la natura, com un instrument per a observacions astronòmiques. A l'Índia, en l'antiguitat, els temples eren construïts com a yantra, això és, l'edifici, l'ordenació espacial, havien de ser un instrument que conduís de l'excitació sensual al buit afectiu, de les escultures eròtiques a l'exterior dels edificis cap a un centre buit, fent-te buit, fent-te vomitar tot el teu contingut. La mateixa precisió va ser desenvolupada en la construcció de les catedrals en l'Edat Mitjana (aquí estava més vinculat a la qüestió de la llum i la sonoritat). [T. de l'A.]

Monuments, molts d'ells erigits per escoles de coneixement, que simbolitzen un viatge interior en un impressionant ascens des de la seva base al cim, a través de relleus que ens recorden les grans gestes d'aquells qui van saber trobar el coneixement ocult, fins arribar a un nivell superior on un es para en la presència, com una flama entre les celles. Temples que es comparen a muntanyes d'acumulació de virtuts enteses com a preciosos moments conscients. Vastes estructures considerades oracions en pedra que tenen el poder de reconnectar-nos amb quelcom primordial.

Thomas Richards⁵ mereix ser citat aquí per la claredat de les seves paraules sobre la seva experiència performativa en alguns d'aquests edificis "yàntrics":

There are many artworks throughout the world in which a verticality is encoded. Their form suggests an inner movement toward both above and below, a transformation of energy. Think, for example, of certain architectural structures, like certain ancient churches. You can come in contact with this kind of artwork and as if lay your being on it. Laying your being on the work of art, you let the artwork realign it, let something in you stand up, rise. You can have this sensation when entering an ancient church of extraordinary architectural quality, because of the way the light is going through it, the way the spatial volume is working on perception, and the way that the size is in

⁴ Jerzy GROTOWSKI, *Tu es le fils de quelqu'un*, text de la conferència al *Gabinetto Viessesu* (Florència) el 15 de juliol de 1985 en ocasió de l'obertura del *Workcenter of Jerzy Grotowski*, dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., pp. 298-299.

⁵ Col·laborador essencial de Grotowski i aprenent/heretge de la transmissió de la seva recerca durant tretze anys d'aprenentatge pràctic. Actual director artístic del *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* a Pontedera (Itàlia).

*proportion with the human being. [...] You are quiet for some moments; you feel the quality of the place penetrate you, something like a subtle ascension appears and you repose your perception very gentle on the artwork, discovering that, if approached with a certain quality of attention, the artwork can actually favor receptivity.*⁶

(Hi ha moltes obres artístiques arreu del món en les quals una verticalitat hi és codificada. La seva forma suggereix un moviment interior cap al damunt i cap a sota, una transformació d'energia. Pensa, per exemple, en certes estructures arquitectòniques, com certes esglésies antigues. Pots entrar en contacte amb aquest tipus d'obra artística i com si el teu cos reposés en ella. Reposant el teu ésser en l'obra d'art, deixes que l'obra artística el reordeni, deixes que quelcom en tu s'aixequi, s'alçi. Pots tenir aquesta sensació quan entres una església antiga d'extraordinària qualitat arquitectònica, degut a la manera en què la llum l'atravessa, la manera en què el volum espacial afecta la percepció, i la manera en què la mida està en proporció amb l'ésser humà. [...] Et quedes en silenci per uns moments; sents la qualitat del lloc penetrar en tu, quelcom semblant a una ascensió subtil apareix i deixes reposar la teva percepció molt delicadament en l'obra d'art, descobrint que, aproximada amb una certa qualitat d'atenció, l'obra d'art certament pot afavorir la receptivitat.) [T. de l'A.]

Aquestes mostres d'art arquitectònic són formes d'art objectiu, basades en lleis concretes - seguint la definició de G. I. Gurdjieff⁷ sobre la naturalesa d'aquestes manifestacions de l'art en l'antiguitat. El mestre armeni va entrar en contacte amb aquestes obres d'art en diverses ocasions:

*I saw some examples of architecture in Persia and Turkey - for instance, one building of two rooms. Everyone who entered these rooms, whether old or young, whether English or Persian, wept. This happened with people of different backgrounds and education. [...] With these architectural combinations, the mathematically calculated vibrations contained in the building could not produce any other effect. We are under certain laws and cannot withstand external influences.*⁸

(Vaig veure alguns exemples d'arquitectura a Pèrsia i Turquia - per exemple, un edifici de dues habitacions. Tothom qui entrava a aquestes habitacions, ja foren vells o joves, anglesos o perses, ploraven. Això va passar amb gent de diferents proveniències i educació. [...] Amb

⁶ Thomas RICHARDS, *In the territory of something third*, entrevistat per Kris Salata a Viena el 6 de novembre de 2004, dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Oxon: Routledge, 2008, p. 146.

⁷ Georges Ivanovitch Gurdjieff (1866/1874-1949), mestre espiritual armeni i mestre de Danses Sagrades. Va desenvolupar un sistema per a l'evolució conscient de l'ésser humà a través del treball harmoniós del seus centres (motor, mental i emocional). v. la il·lustració 17 de la p. 179 en el recull gràfic de l'annex.

⁸ G. I. GURDJIEFF, *Views from the real world. Early talks of G. I. Gurdjieff*, Nova York: Penguin Compass, 1984, p. 184.

aquestes combinacions arquitectòniques, les vibracions calculades matemàticament contingudes en l'edifici no podien produir cap altre efecte. Ens trobem sota certes lleis i no podem resistir influències externes.) [T. de l'A.]

Grotowski veu en les arts performatives la possibilitat de reconèixer certs instruments que obrin un accés a una certa plenitud:

In the realm of performing arts and in ritual arts, it is in truth the same: the organons or the yantras. These instruments are the outcome of very long practices. One should not only know how to make them, like certain kind of dances and songs which have a specific effect on the executant, but must know how to utilize them in order not to degrade them, but in order to reach a totality, a fullness.⁹

(En el reialme de les arts performatives i en les arts rituals, en realitat és el mateix: els organons o els yantras. Aquests instruments són el resultat de pràctiques molt llargues. No s'hauria de saber només com fer-les, com algun tipus de danses i cançons que tenen un efecte específic en l'executant, sinó que s'ha de saber com utilitzar-les per a no degradar-les, sinó per assolir una totalitat, una plenitud.) [T. de l'A.]

En aquesta plenitud, els límits de l'executant eren expandits en un procés de transformació convertint-se el seu organisme en un canal per a la manifestació artística-divina. Amb aquesta pràctica s'obtenia una nova qualitat d'atenció i presència capaç de retornar-nos a la consciència d'una font d'energia subjacent en tot acte "real", consumat i competent. Aquells que sentien una necessitat profunda de trobar aquest tresor iniciarien un viatge dur, d'entrega total i disciplina absoluta però amb la màxima recompensa: el descobriment de la perla. Com diu el gran mestre Rumi, no qualsevol sent aquesta necessitat interior, aquesta motivació per a llençar-se al desconegut, a més, s'han de tenir unes qualitats, *ser àgil i afortunat*.

Grotowski va ser *àgil i afortunat*. El perill i la sort van junts, diu el mestre polonès en el text de la conferència sobre el *Performer*¹⁰, parlant de la figura del guerrer, *algú que és conscient de la seva pròpia mortalitat*. L'investigador polonès va ser també un guerrer, va viure la major part de la seva vida plenament conscient de la seva mort, sentint, degut a vàries dolències, que cada dia podia ser l'últim de la seva vida a la terra.¹¹ Grotowski va emergir de l'enfermetat mortal a la salut com el

⁹ Jerzy GROTOWSKI, *Tu es le fils de quelqu'un* (1985), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., pp. 298-299.

¹⁰ Jerzy GROTOWSKI, *Performer*, text basat en la conferència de Grotowski el 1987, elaborat i ampliat pel mateix autor i traduït del francès a l'anglès per Thomas Richards el 1990, dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., pp. 374-378. (publicat per primera vegada, en francès, el maig de 1987 per *Art Presse* a París a partir de les notes preses per Georges Banu). v. en l'annex una traducció pròpia d'aquest text.

¹¹ Com diu el seu germà Kazimierz, *Fin da ragazzo Jerzy fu in uno stato di costante pericolo di vita. Lo sapevano soltanto i più intimi; ma queste minacce*

veritable guerrer que viu l'enfrontament amb el seu oponent en una entrega total en el que considera poder ser la seva última batalla. Era conscient de la seva mort i, el que podria sonar paradoxal, sentia una gran passió per la vida. I aquesta va ser una gran motivació per al seu intens trajecte. Una enorme motivació per a cercar quelcom més que donés sentit a una existència que per a ell era deficient; en la que calia redescobrir quelcom oblidat i en la que sentia un gran anhel de llibertat. En el text de la conferència *Tu es le fils de quelqu'un* se'ns mostra un Grotowski provocador que convida a qüestionar-se la pròpia situació personal de cadascú:

*This life that you are living, is enough? Is it giving you happiness? Are you satisfied with the life around you? Art or culture or religion (in the sense of living sources; not in the sense of churches, often quite the opposite), all of that is a way of not being satisfied. No, such a life is not sufficient. So one does something, one proposes something, one accomplishes something which is the response to this deficiency. It's not a question of what's missing in one's image of society, but what's missing in the way of living the life.*¹²

(La vida que estàs vivint, és suficient? T'estàs donant felicitat? Estàs satisfet amb la vida al teu voltant? Art o cultura o religió (en el sentit de fonts vives; no en el sentit d'esglésies, sovint tot el contrari), tot això és una manera de no estar satisfet. No, aquesta vida no és suficient. Així un fa quelcom, un proposa quelcom, un porta a terme quelcom que és la resposta a aquesta deficiència. No és una qüestió sobre què falta en la imatge que un té de la societat, sinó què falta en la manera en la que un viu la vida.)[T. de l'A.]

Grotowski ens obre a la possibilitat d'una nova manera de viure la vida que incita a la lluita per la llibertat, en definitiva, a l'acció:

*I work, not to make some discourse, but to enlarge the island of freedom which I bear; my obligation is not to make political declarations, but to make holes in the wall. The things which were forbidden before me should be permitted after me; the doors which were closed and double-locked should be opened. I must resolve the problem of freedom and of tyranny through practical measures; that means that my activity should leave traces, examples "of freedom".*¹³

incombenti furono per lui un grande stimolo. Cominciò a credere di avere i giorni cintati. (Des de nen Jerzy va estar en un estat constant de perill de vida. Ho sabem només els més propers; però aquestes amenaces van ser per a ell un gran estímul. Va començar a pensar que tenia els dies comptats.) [T. de l'A] Kazimierz GROTOWSKI, *Ritratto di famiglia*, dins *Essere un uomo totale. Autori polachi su Grotowski. L'ultimo decennio*, a cura de J. Degler i G. Ziólkowski, Corazzano (Pisa): Titivillus, 2005, p. 83.

¹² Jerzy GROTOWSKI, *Tu es le fils de quelqu'un* (1985), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 293.

¹³ *Ibid.*, pp. 292-293.

(Treballo, no per fer cap discurs, sinó per engrandir l'illa de llibertat que aporto; la meva obligació no és fer declaracions polítiques, sinó fer forats en la paret. Les coses que eren prohibides abans de mi haurien de ser permeses després de mi; les portes que eren tancades amb dues voltes de clau han de ser obertes. He de resoldre el problema de la llibertat i de la tirania amb mesures pràctiques; això significa que la meua activitat ha de deixar empremtes, exemples "de llibertat".)[T. de l'A.]

GROTOWSKI:
UNA RECERCA INTERIOR, UNA RECERCA HUMANA

Aquesta vida no és suficient. Llavors, podríem pensar que Grotowski intuïa que era possible una altra vida? Una altra realitat? El jove Jerzy mai es va sentir plenament d'aquest món. De manera idèntica a un gnòstic, aquestes paraules de Henri-Charles Puech defineixen també les sensacions del mestre polonès:

El sentimiento progresivamente elaborado que experimenta el gnóstico de ser "otro" que lo que le rodea le lleva a persuadirse de que, por más que "esté en el mundo", "no es del mundo", no le pertenece, así como a buscar su auténtica y total realidad, desde luego fuera y lejos del mundo. [...] El anhelo de "ser él mismo", de "pertenecerse a sí mismo", se une en él con la nostalgia de un "otro" mundo, de un mundo trascendente superior al espacio y al tiempo, lugar de la "verdadera Vida", del "Reposo", de la "Plenitud", del que se hallaría provisionalmente "exiliado", pero al que habrá de volver y del que, en verdad, nunca ha estado ausente. En pocas palabras, el gnóstico no hace otra cosa, a todo lo largo de su itinerario, que aspirar a descubrir (a redescubrir) y a recobrar – por encima de la "imagen" disminuida y falseada que le devuelven las apariencias de un mundo que le "enajena" de sí mismo – su ser personal, auténtico, radical; a lo que tiende es a "conocer" (a "reconocer") en toda su extensión quién es él, y, mediante ello, a convertirse (a volver a ser) integralmente en lo que él es. Como interrogación sobre sí mismo que desemboca en un retorno en sí, la "gnosis" se confunde a sus ojos, al hilo de sus pasos, con la búsqueda, el encuentro y la posesión de sí mismo: considerada en abstracto, es el hecho de un "yo (moi)" en busca de su "sí mismo (soi)".¹⁴

I serà aquesta mateixa aspiració del gnòstic per descobrir qui és realment, la motivació per a un gran viatge personal que durarà tota una vida. Un viatge iniciat abans de l'adolescència, amb la presència de les primeres possibilitats, quan el jove Jurek¹⁵ descobreix amb

¹⁴ Henri-Charles PUECH, *En torno a la Gnosis I*, Madrid: Taurus, 1982, pp. 15-16.

¹⁵ Diminutiu de Jerzy. [N. de l'A.]

fascinació les paraules de Ramana Maharishi¹⁶ en el relat *A search of Secret India*¹⁷ del periodista Paul Brunton. Grotowski recorda aquesta experiència anys després:

This old man (referint-se a Ramana), who in our cultural context would probably be judged as a simpleton or even a crazy person (the Russians have the perfect word for this, "yurodiviy"- maybe we can translate this as holy fool), this old man was repeating that if one is investigating "Who am I?", then this question will send you somewhere back and your limited "I" will disappear, and you will find something else, "real".¹⁸

(Aquest home vell, que en el nostre context cultural seria jutjat probablement com a un innocent o fins i tot com a boig (els russos tenen la paraula perfecta per a això, "yurodiviy" - potser ho podríem traduir com a sant foll), aquest home vell repetia que si un investiga "Qui sóc jo?", llavors aquesta qüestió t'enviarà a algun lloc enrere i el teu "jo" limitat desapareixerà, i trobaràs quelcom més, "real".)[T. de l'A.]

Ramana Maharishi (1879-1950), alliberat en vida i manifestació viva de l'*Advaita Vedanta*¹⁹, considerat el Savi per excel·lència, representa per al jove Jerzy la descoberta de que:

Somewhere in the world persons are living who are aware of and deeply involved in some strange, non-habitual possibility.²⁰

(En algun lloc del món hi ha persones que viuen essent conscients de i profundament involucrades en alguna possibilitat extranya, no habitual.)[T. de l'A.]

Per a Jerzy aquesta és una gran revelació ja que és capaç d'intuir en les paraules d'aquest *yurodiviy* (sant foll amb un comportament situat més enllà de les normes socials), d'una banda, la seva pròpia acceptació - en l'acceptació d'aquell que és capaç de viure en un terreny alliberat del poder de les normes socials - i de l'altra, la possibilitat d'un camí pràctic en el que podríem anomenar viatge personal o interior. Un camí cap al món on és possible la "verdadera vida".

¹⁶ v. la il·lustració 16 de la p. 178 en el recull gràfic de l'annex.

¹⁷ Paul BRUNTON, *La India Secreta*, Buenos Aires: Kier, 1996.

¹⁸ Jerzy GROTOWSKI, *Theatre of Sources*, extractes de diferents conferències sobre *El Teatre de les Fonts* durant 1979, 1980, 1981 i 1982, dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 252.

¹⁹ La filosofia de l'*Advaita Vedanta*, literalment no-dualisme, és la principal i més antiga d'entre les escoles del Vedanta (filosofia-religió considerada l'objectiu dels Vedas) en la filosofia Índia. Es basa en els textos sagrats dels Upanishads, Brahma-Sutras i Bhagavad-Gita i creu en la completa identitat essencial entre *Brahman* i *Atman*.

²⁰ Jerzy GROTOWSKI, *Theatre of Sources* (1979-1982), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 254.

Aquesta interrogació pragmàtica i vital que el gnòstic es planteja, d'un bon principi, sobre l'origen d'un mateix, com diu Grotowski, ens porta a descobrir quelcom més, més enllà del que coneixem com a habitual (i d'altra banda deficient) i que se'ns ofereix com a quelcom profundament real. La repetició constant d'aquesta pregunta - *Qui sóc jo?* - indagant silenciosa i profundament en la naturalesa d'aquest pensament "jo", és també, el mètode en el clàssic sistema vedàntic anomenat *Atma vichara* o *investigació de l'Atman* ("jo" interior) per tal de detenir la ment. Llavors, un es lliura cap al propi origen, el cor espiritual (*hridayam*), on tot és absorbit en la llum d'*Atman*, la perla de l'Ésser, que en realitat es fon amb *Brahman* (divinitat); experimentant la pèrdua de l'ego en el "Si mateix", com el riu que desemboca en l'oceà. La necessitat de trobar respostes a aquesta qüestió fonamental obre un horitzó al jove Jerzy, una possibilitat per a una investigació pràctica *which was not a mental investigation, but rather as if going more and more towards the source from which this feeling of "I" appears. The more this source seems to be approached, the less the "I" is. It is as if a river would turn and flow towards its source. And in the source, there is no longer a river?*²¹

(que no era una investigació mental, sinó més aviat com anar més i més cap a la font de la qual aquest sentiment de "jo" apareix. Quan més sembla que un s'apropa a aquesta font, menys "jo" hi ha. És com si un riu és donés la volta i brollés cap a la seva font. I a la font, ja no hi és més el riu?) [T. de l'A.]

Potser no ens interessa tant ara discutir sobre si el riu deixa de ser riu en el seu origen sinó començar pel procés contrari, conté el riu la presència del seu origen? Tornant altra vegada a les paraules de l'erudit Puech:

*Por otra parte, lo inferior tiene dentro de sí la presencia de lo superior, de donde extrae su origen y tiene su ser. Recogiéndose en sí mediante un movimiento de concentración y regresión, como una corriente de agua que refluyera hacia su fuente o como un rayo de luz contraído sobre su foco, puede, si se remonta desde su multiplicidad momentánea a la unidad primordial, descubrirlo todo en su interior.*²²

Grotowski, com G.I. Gurdjieff - un altre cercador de la veritat amb moltes afinitats amb Grotowski²³ - coneixia molt bé l'aspecte esotèric

²¹ *Ibid.*, p. 253.

²² Henri-Charles PUECH, *En torno a la Gnosis I*, cit., p. 108.

²³ L'any 1965, quan Peter Brook, gurdjieffià practicant, va conèixer Grotowski va pensar que *was the emissary of a lost branch of Gurdjieff's school which survived in Poland after the emigration of Gurdjieff and his primary teachers to the West during the Russian revolution.* (Era l'emissari d'una branca perduda de l'escola de Gurdjieff que havia sobreviscut a Polònia després de l'emigració de Gurdjieff i els seus primers professors cap a l'oest durant la revolució russa.) [T. de l'A.], dins Lisa WOLFORD, *The Occupation of the Saint: Grotowski's Art as Vehicle*, tesi doctoral, Northwestern University, 1997, p. 225, citat per Richard Schechner a *Exoduction*, dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 476. En aquella ocasió Grotowski va dir que era la primera vegada

del coneixement arrelat en les tradicions antigues i sentia la necessitat de descobrir el secret amagat, tant a partir de la transmissió directa de mà dels savis com del contingut codificat en l'interior dels llibres. Sentia una veritable fascinació per alliberar les claus internes dels texts. Com diu Biagini:

Si può imparare qualcosa di reale da un libro? Io risponderei di sì. Qualcuno ha potuto, può, potrà. Non tutti, e non automaticamente. Quando una conoscenza è stampata, per così dire, non per questo diventa accessibile, dischiusa. Per qualche individuo quel libro sarà fonte e stimolo di scoperta, una conoscenza pratica codificata. Penso a Grotowski, per il quale le informazioni contenute in alcuni libri sono state molto importanti. Il modo in cui "laboraba", quando leggeva, era stupefacente. Leggeva con la passione di un detective che cerca le tracce lasciate da un assassino, cercando di scoprire ciò che manca tra le righe. ²⁴

(Es pot aprendre quelcom real en un llibre? Jo contestaria que sí. Algú ha pogut, pot, podrà. No tothom, i no automaticament. Quan un coneixement ha estat imprès, per dir-ho així, no per això esdevé accessible, revelada. Per a alguns individus aquell llibre serà font i estímul de descoberta, un coneixement pràctic codificat. Penso en Grotowski, per a qui les informacions contingudes en alguns llibres han estat molt importants. La manera en què "treballava", quan llegia, era sorprenent. Llegia amb la passió d'un detectiu que cerca les pistes deixades per un assassí, cercant descobrir allò que manca entre les línies.) [T. de l'A.]

I és amb aquesta passió per descobrir allò amagat que, en el seu camí cap a la conquesta de coneixement, Grotowski dedica, també, part del seu temps a entrar en contacte directe amb persones vinculades a certes tècniques i tradicions, per tal d'adquirir (*per la iniciació o pel furt*²⁵) el coneixement real. El seu primer viatge iniciàtic és el 1956 a l'Àsia Central, seguit de diversos viatges a l'Índia (1969, 1970 i 1976) on entra en contacte amb la *tradition of some other yurodiviy, also living in India, who was transcending any limitations of exclusive religion and*

que sentia el nom del mestre armeni. Aquesta informació es contradiu amb les paraules de Barba que entre els anys 1962 i mitjans del 1964 va ser ajudant de direcció de Grotowski a Opole (Polònia) i recorda: *A veces ocurría que nos deteníamos en Gurdjieff y Ouspensky, en sus libros y sus técnicas (el "stop" de las danzas de Gurdjieff había sido incorporado en los ejercicios del "training". Grotowski sentía una gran admiración por la manera cómo Gurdjieff había logrado crear en Tiflis un "Instituto para el Desarrollo Armónico del Hombre" [...]. Eugenio BARBA, La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia. Seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba, Barcelona: Octaedro, 2000, p. 58.*

²⁴ Mario BIAGINI i Kris SALATA, *Conversazioni informali*, fragments d'una conversació a Viena el novembre del 2004, dins *Opere e Sentieri. Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, a cura d'Antonio Attisani i Mario Biagini, Roma: Bulzoni, 2007, pp. 288-289.

²⁵ Jerzy GROTOWSKI, *Performer* (1987), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 374.

*who was at the same time behaving often in a totally crazy way. His craziness was full of meaning.*²⁶

([...] tradició d'alguns altres "yurodiviy", que també vivien a l'Índia, que transcendien tota limitació de religió exclusiva i que al mateix temps es comportaven d'una manera totalment boja. La seva bogeria estava plena de sentit.) [T. de l'A.]

Viatges plens d'events que van influenciar la seva vida interior i que van marcar punts d'inflexió en la seva evolució personal. Grotowski no dóna detalls explícits d'aquestes trobades però en les seves paraules queda clara la importància d'aquesta transmissió:

*I dedicated a thread of life to contact with such persons, direct contact, and without hiding that it was a matter of the conquest of knowledge, and not in some Romanesque way, like in the beautiful novels, but through real confrontations, when an actual transmission is received or stolen – as almost every true teacher is looking to be robbed by somebody of the next generation.*²⁷

(Vaig dedicar un temps de la meua vida a contactar amb aquestes persones, contacte directe, i sense amagar que es tractava d'una qüestió de conquesta de coneixement, i no de manera novel·lesca, com en les boniques novel·les, sinó a través de confrontacions reals, quan una transmissió autèntica és rebuda o robada – com gairebé tot mestre verdader espera ser robat per algú de la propera generació.) [T. de l'A.]

Des de molt jove, Georges Ivanovitch Gurdjieff va desenvolupar un profund anhel per una forma especial de coneixement que, segons ell creia, romania arrelat en les tradicions antigues i ocult en algun lloc de la terra. Format en religió i medecina, a l'edat de vint anys, sentint una motivació similar a la del cercador polonès, es va embarcar en un viatge que el va conduir als indrets més inaccessibles d'Orient. Indubtablement, és durant aquests viatges quan Gurdjieff entra en contacte amb monestirs, grups ètnics i escoles de saviesa perenne d'on recopila el vast repertori d'exercicis espirituals, músiques i danses sagrades. En aquestes expedicions va descobrir que gran part del coneixement antic era transmès en alguns temples a través de la música i la dansa. Els moviments d'aquestes danses formaven un alfabet que podia ser desxifrat per aquells que n'estaven preparats. Així, al capvespre, quan els sacerdots i sacerdotesses dansaven en el temple, els iniciats podien llegir i interpretar veritats provinents de fonts conscients milers d'anys abans, com les lleis eternes de l'estructura de l'univers (lleis del Gran Coneixement), en el ritme de certes danses i en els moviments precisos i combinacions dels dansarins. Aquestes danses tenien una funció anàloga als llibres. De la mateixa manera en què avui anotaríem en el paper, aquests savis van anotar en aquestes posicions informacions relatives a aconteixements

²⁶ Jerzy GROTOWSKI, *Theatre of Sources* (1979-1982), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 253.

²⁷ *Ibid.*, pp. 253-254.

que volien transmetre a les generacions següents, i van anomenar aquestes danses, Danses Sagrades.

For this reason, sacred dances have always been one of the vital subjects taught in the esoteric schools of the East. Such gymnastics have a twofold purpose. They contain and express certain principles, or they record certain events regarded as so important that their preservation is an obligation. At the same time, they serve as a means for those who participate in them to acquire for themselves a state of being that is harmonious and enables them to accelerate their own spiritual development.²⁸

(Per aquesta raó, les danses sagrades han estat sempre una de les matèries essencials de l'ensenyança en les escoles esotèriques de l'Est. Aquesta gimnàstica té un propòsit doble. Conté i expressa certs principis, o deixa constància de certs fets considerats com a tan importants que la seva preservació és una obligació. Al mateix temps, serveix a aquells que hi participen com a mitjà per aconseguir per ells mateixos un estat d'ésser harmoniós i els permet accelerar el seu desenvolupament espiritual.) [T. de l'A.]

En aquest camí dels dos cercadors cap a la conquesta de coneixement hi ha, com a base, un interès profund per l'ésser humà; la necessitat de conèixer-se realment a un mateix, d'esdevenir l'home que pot anomenar-se com a tal:

This is the question which will present itself after that of non-dilettantism: "Are you man [człowiek²⁹]"³⁰

(Aquesta és la qüestió que es presentarà després de la del no-diletantisme: "Ets un home [ésser humà]"? [T. de l'A.]

Aquesta és una qüestió que demana competència sobre un mateix, alhora, aquesta dignitat humana que un ha de conquerir esvairà la mediocritat. Qüestió a la que també fa referència Gurdjieff i que trobem en el text d'una conferència reconstruïda, no per una transcripció directa sinó a partir de les notes preses pels seus estudiants després de la sessió (Gurdjieff, igual que Grotowski, no deixava prendre notes durant les seves conferències) :

"Man" - this is a proud term, but we must ask ourselves what kind of man? Not the man, surely, who is irritated at trifles, who gives his attention to petty matters and gets involved in everything around him. To have the right to call himself a man, he must be a man; and

²⁸ J. G. BENNET, *Gurdjieff: Making a New World*, Santa Fe: Bennet Books, 1992, p. 173.

²⁹ Terme polonès per a definir "ésser humà". Grotowski utilitza el terme en polonès per a remarcar la seva visió de l'home com a la totalitat del seu ésser.

³⁰ Jerzy GROTOWSKI, *Tu es le fils de quelqu'un* (1985), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 303.

*this "being" comes only through self-knowledge and work on oneself in the directions that become clear through self-knowledge.*³¹

("Home" – aquest és un terme esplèndid, però ens hem de preguntar quin tipus d'home? Segurament, no l'home que s'irrita per no res, que dedica la seva atenció a coses trivials i s'involucra en tot el que l'envolta. Per tenir el dret d'anomenar-se a ell mateix home, ha de ser un home; i aquest "ésser" apareix només a través de l'auto-coneixement i del treball sobre un mateix en les direccions que esdevenen clares a través de l'autoconeixement.) [T. de l'A.]

És aquesta cerca interior del "Si mateix" o del "jo" verdader, a més d'una necessitat vital de Grotowski de viure un contacte real amb l'altre, més enllà de la dimensió quotidiana i que només serà possible a través de l'emancipació de l'estret cercle d'automatismes i hàbits als que aquesta quotidianitat banal condemna, el fil conductor d'una recerca de la veritat a través i més enllà del teatre.

*Da giovane mi domandavo quale fosse il mestiere possibile per cercare l'altro e me stesso, per cercare una dimensione della vita che fosse radicata in ciò che è normale, organico, persino sensuale, ma che oltrepassasse tutto questo, che avesse una sorta di assialità, di asse: un'altra dimensione più alta che ci oltrepassa. [...] In fondo è stato questo interesse per l'essere humano, negli altri e in me stesso, che mi ha portato al teatro, ma avrebbe potuto portarmi alla psichiatria o agli studi di yoga.*³²

(De jove em preguntava quin seria l'ofici possible per cercar l'atre i a mi mateix, per cercar una dimensió de la vida que fos arrelada a allò que és normal, orgànic, fins i tot sensual, però que anés més enllà de tot això, que tingués una mena d'axialitat, d'eix: una altra dimensió més alta que ens sobrepassa. [...] En el fons ha estat aquest interès per l'ésser humà, en els altres i en mi mateix, que m'ha portat al teatre, però m'hagués pogut portar a la psiquiatria o als estudis de ioga.) [T. de l'A.]

L'investigador polonès intueix la necessitat d'una altra dimensió, més enllà de la realitat coneguda, que ofereixi la possibilitat d'una plenitud a la dimensió vital, i aquesta recerca la portarà a terme en el camp de les arts performatives. És amb aquesta aspiració personal a descobrir la veritat de l'ésser humà que Grotowski inicia el que serà l'aventura més gran de la seva vida:

Il teatro è stato un'enorme avventura nella mia vita, ha condizionato il mio modo di pensare, di vedere la gente, di guardare la vita; direi che il

³¹ G. I. GURDJIEFF, *Views from the real world. Early talks of G. I. Gurdjieff*, cit., p. 44.

³² Jerzy GROTOWSKI, *Intervista di Marianne Ahrne*, entrevistat per Marianne Ahrne a Pontedera el 1992, "Teatro e Storia", 20-21, Any XIII, 1998-99, pp. 429-430.

*mio linguaggio è stato formato dal teatro. Ma non ho cercato il teatro, in realtà ho sempre cercato qualcos'altro.*³³

(El teatre ha estat una aventura enorme en la meua vida, ha condicionat la meua manera de pensar, de veure la gent, de mirar la vida; diria que el meu llenguatge ha estat format en el teatre. Però no he cercat el teatre, en realitat sempre he cercat alguna altra cosa.) [T. de l'A.]

Grotowski fa una declaració d'intencions en aquesta entrevista amb Marianne Ahrne situant el teatre com a mitjà i mai com a un fi en ell mateix. Aquest és un aspecte fonamental del seu treball. I certament Grotowski es va acostar al teatre sempre amb aquesta intenció, com bé intueix Peter Brook, testimoni d'aquesta recerca que ja l'any 1967 podia escriure les paraules següents:

*[...] esta dedicación no hace del arte de la actuación un fin en sí mismo. Al contrario. Para Grotowski la actuación es un vehículo.*³⁴

Així doncs, el teatre representa per a Grotowski un camp d'investigació pràctic del potencial humà on la recerca sobre el procés de l'actor està fonamentat en la seva capacitat de considerar el domini performatiu com a lloc íntim i privilegiat de l'experiència humana, a l'interior del qual certes dimensions essencials de la vida tenen la possibilitat de manifestar-se lliurement. La recerca teatral de Grotowski és un viatge personal que té com a base i com a motivació essencial una necessitat interior vinculada als seus primers interessos, descoberts en la lectura de Brunton. L'any 1967 Grotowski definia el seu camí en el teatre amb aquestes paraules:

*Me he orientado poco a poco, sin embargo, hacia una investigación paracientífica en el campo del arte del actor. Es el resultado de una evolución personal y no de un plan inicial.*³⁵

I en aquesta recerca que el portarà més enllà del teatre, Grotowski, l'any 1969, vincula el seu treball a quelcom antic - sentint-se proper a l'espiritualitat prehistòrica en la que l'art era un vehicle cap a quelcom més; fet que anuncia premonitòriament l'objectiu de la seva investigació final, *l'Art com a vehicle*.

I don't think that my work in theatre could be called a new method. One can call it a method, but this word is very limited. Also, I don't think that it is anything new. I think that this type of research most often existed outside theatre, although it sometimes existed in some theatres as well. It is the path of life and of knowledge. It is very old. It reveals and formulates itself depending on the epoch, time, and society.

³³ *Ibid.*, p. 429.

³⁴ Peter BROOK, *Prefacio*, dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, Mèxic DF: Siglo Veintiuno, 1992, p.6.

³⁵ Jerzy GROTOWSKI, *La técnica del actor*, entrevistat per Denis Bablet a París el 16 i 22 de març de 1967, dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, cit., p. 184.

I am not sure whether those who did the paintings in the Trois Frères cave only wanted to confront their terror. Maybe... but not only. And I think that painting wasn't the aim there. Painting was the path. In this sense, I feel much closer to the one who made that rock painting to the artists who think they are creating the avantgarde of a new theatre.³⁶

(No crec que el meu treball pugui ser anomenat un nou mètode. Se'l podria anomenar mètode, però aquesta paraula és molt limitada. A més, no crec que sigui res nou. Penso que aquest tipus de recerca més sovint va existir fora del teatre, tot i que de vegades va existir també en alguns teatres. És el camí de la vida i del coneixement. És molt antic. Se'ns revela i formula depenent de l'època, temps, i societat. No estic segur si els que van fer les pintures a la cova "Trois Frères" volien només fer front al seu terror. Potser... però no només. I penso que aquella pintura no era el seu objectiu. La pintura era el camí. En aquest sentit, em sento més a prop d'aquell qui va fer la pintura en la roca que dels artistes que creuen que estan creant l'avantguarda d'un nou teatre.) [T. de l'A.]

En el període del paleolític art i religió eren encara una sola cosa; la consciència seglar i la religiosa no havien estat encara separades, i l'esperit i la matèria no estaven encara en oposició. Totes les coses i totes les actituds cap a les coses estaven impregnades amb la radiació magnètica de l'energia còsmica, allò que Gurdjieff anomena energia conscient. En aquest món unificat els grans iniciats van desenvolupar una espiritualitat única en la que el "jo" interior, per sobre de l'activitat polaritzant de la ment, cercava el retorn a l'U.

Coincidint amb Grotowski, el mestre armeni també estableix un vincle amb les manifestacions artístiques prehistòriques. A finals d'agost de 1949, pocs mesos abans de la seva mort, Gurdjieff va insistir en fer un viatge al sud de França per visitar les coves de *Lascaux*.³⁷ El mestre armeni estava convençut de que en aquelles pintures s'hi amagava, sense desxifrar, un missatge de l'espiritualitat prehistòrica, el secret de la immortalitat.

La recerca de Grotowski s'anirà desenvolupant de manera clara en la recuperació d'aquest aspecte de l'art, antic i oblidat, que el situaria al nivell d'un coneixement superior, cercant aquest vehicle espiritual en les arts performatives. En la base de la seva investigació hi ha una necessitat viva i real, la necessitat d'una connexió amb quelcom superior, més elevat; una recerca vinculada a una religiositat arcaica. Segons Grotowski només és possible un treball profund i competent si un sent aquesta necessitat interior.

³⁶ Jerzy GROTOWSKI, *Replay to Stanislavski*, text (revisat i elaborat per l'autor, trad. Kris Salata) de la trobada amb directors i actors a la *Brooklyn Academy of Music* (Nova York) el 22 de febrer de 1969, "TDR: The Drama Review", Vol. 52, Núm. 2 (T 198), estiu 2008, p. 39.

³⁷ El complex de coves que formen *Lascaux* i d'altra banda la cova de *Trois Frères*, totes situades en el sudoest de França, són famoses per les seves pintures prehistòriques. v. les il·lustracions 20 i 21 de la p. 181 en el recull gràfic de l'annex.

*The really important question is the question about need. I am still asked for what aim I do something. It is as if these people asking suppose that you can put everything in perfect order in advance. It is a mechanical way of looking. In reality, an alive process, rather, resembles a tree: there is no matter of goal, but of the roots from which the tree is growing. The needs of our nature are the roots.*³⁸

(La pregunta realment important és la pregunta sobre la necessitat. Encara se'm pregunta amb quin propòsit faig quelcom. És com si aquesta gent que pregunta suposessin que pots posar-ho tot en perfecte ordre abans. És una manera mecànica de mirar. En realitat, un procés viu, més aviat, s'assembla a un arbre: no és una qüestió d'objectiu, sinó de les arrels de les quals l'arbre creix. Les necessitats de la nostra naturalesa són les arrels.) [T. de l'A.]

És aquesta necessitat no premeditada sinó provinent de la naturalesa més profunda de l'ésser la que és capaç de generar un procés viu, orgànic. Un procés que porta a Grotowski a desenvolupar una trajectòria profundament coherent a través del teatre, amb quatre períodes diferenciats que mostren una clara evolució de la seva recerca personal.

Grotowski mateix emmarca la seva investigació en el camp de les arts performatives. Més enllà del nivell de l'espectacle, diu, apareix el terreny de les arts performatives, terreny arcaic, que més que desconegut ha estat oblidat i en el que la competència artística va necessàriament vinculada a l'atenció cap a la interioritat de l'ésser humà. Així, les arts performatives enfatitzen l'aspecte del "fer" davant del "representar", impliquen un acte competent consumat, un procés real en el que tot succeeix en relació a qui "fa", amb el "Si mateix" com a (únic) espectador, en contraposició a les arts de l'espectacle (degeneració/comercialització del teatre on es realça el seu aspecte subjectiu i banal), que enfatitzen que allò que un fa és per a ser vist per un altre; aquest, el podríem definir com un treball orientat cap a l'espectador com a objectiu i que esdevé el que és en els ulls de l'espectador i que per tant necessita d'aquesta mirada per existir. Segons Grotowski, podem veure les arts performatives com una cadena amb moltes anelles en la que l'*Art com a representació* (teatre en un sentit clàssic del terme, on l'efecte i la seu del muntatge estan en la percepció de l'espectador) i l'*Art com a vehicle*³⁹ (l'efecte i la seu del muntatge estan en aquells qui fan) en són els dos extrems. Una cadena que es va dibuixant de manera natural i orgànica en la trajectòria teatral i metateatral de Grotowski des de la primera anella, *Teatre de les produccions* dins el domini de l'*Art com a representació* (*Theatre of productions*) (1957-1969), primera fase del seu treball, passant pel *Parateatre* (*Paratheatre*) (1969-78), el *Teatre de les Fonts* (*Theatre of*

³⁸ Jerzy GROTOWSKI, *Theatre of Sources* (1979-1982), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 250.

³⁹ Peter Brook utilitza aquest terme en la conferència sobre l'últim període de recerca de Grotowski (1986-1999), que va donar a Florència el març de 1987, *Grotowski, Art as Vehicle*. Des de llavors, Grotowski va utilitzar també aquest terme per a definir la seva última recerca.

Sources) (1976-82) i un curt període de transició a Estats Units *Drama Objectiu* (*Objective drama*) (1983-86), anelles necessàries en la línia de passatge per a arribar al que Grotowski considera el seu últim i definitiu període de recerca (i punt d'arribada), *l'Art com a vehicle* (*Art as vehicle*) (1986-1999), que d'altra banda, està vinculat als seus interessos més antics.

Entre el març de 1997 i el gener de 1998, després de ser nomenat professor de la Càtedra d'Antropologia Teatral del *Collège de France*, Grotowski ofereix una sèrie de conferències públiques a París, sota el nom de *La "lignée organique" au théâtre et dans le rituel*⁴⁰, que contribueixen de manera decisiva a esclarir aspectes clau de la seva recerca teatral. Aquestes sessions que s'organitzen en diversos espais teatrals de la ciutat són autèntiques peces d'artesanía, preparades minuciosament i amb màxima cura, i l'últim testimoni del mestre polonès, on fa un repàs a les qüestions que considera fonamentals en l'art de l'actor (art comparable a una artesanía artística, aquest terme implicaria habilitat i treball minuciós sobre els detalls per part de l'executant). Tracta de manera especialment il·luminada els aspectes tècnics de l'artesanía artística a partir de la seva experiència teatral però sobretot desvela un segon aspecte del treball vinculat a l'aspiració personal. Per Grotowski, a part de la competència professional (no-diletantisme), necessària per no esdevenir *ridícul i miserable*, és imprescindible en qualsevol treball una segona perspectiva. Defineix aquest segon horitzó com a una aspiració cap a alguna cosa més enllà del nivell de l'espectacle.

*And when you have the non-dilettantism, then it's the question of you - of man [człowiek] - that opens up. With this question of man, it's like a big door opens: behind you, there's artistic credibility and in front of you something which does not demand technical competence, but competence of yourself.*⁴¹

(I quan ja tens el no-diletantisme, llavors és la qüestió sobre tu - sobre l'home [ésser humà] - que apareix. Amb aquesta qüestió sobre l'home, és com una gran porta que s'obre: darrere teu, hi ha credibilitat artística i en front teu quelcom que no exigeix competència tècnica, sinó competència sobre tu mateix.) [T. de l'A.]

Eugenio Barba, gran amic de Grotowski i el seu ajudant de direcció de 1962 a 1964, recorda que en aquells temps, ell i Jerzy distingien dos tipus de tècniques, la "tècnica 1" referida al teatre i la "tècnica 2" referida al desenvolupament interior:

Grotowski y yo hablábamos de dos tipos de técnicas que habíamos definido como "técnica 1" y "técnica 2". La "técnica 1" se refería a las

⁴⁰ Jerzy GROTOWSKI, *La "lignée organique" au théâtre et dans le rituel*, París, 1997-98. Les conferències es troben en format audiocassette, Villefranche-du-Périgord: Le livre qui parle (Collection Collège de France, Aux sources du savoir), 1997.

⁴¹ Jerzy GROTOWSKI, *Tu es le fils de quelqu'un* (1985), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 303.

posibilidades vocales y físicas, y a los distintos métodos de psicotécnica transmitidos después de Stanislavski. Esta "técnica 1", que podía ser compleja i refinada, se podía alcanzar mediante el "rzemiosło", el quehacer teatral.

La "técnica 2" tendía a liberar la energía "espiritual" en cada uno de nosotros. Era un camino práctico que dirigía el yo hacia el sí mismo, donde se integraban todas las fuerzas psíquicas individuales, y superando la subjetividad permitía acceder a las regiones conocidas por los chamanes, por los yoguis, por los místicos. Creíamos profundamente que el actor podía acceder a esta "técnica 2". Suponíamos cuál era el camino, buscábamos los pasos concretos a realizar para internarnos en la noche oscura de la energía interior.⁴²

De la mateixa manera l'art objectiu apunta la necessitat d'associar el cos amb una aspiració interior, espiritual. Aquesta aspiració interior ("tècnica 2"), segons Grotowski, és la que donarà sentit a la "tècnica 1" i com hem vist, serà el fil conductor de la seva recerca. Grotowski dedica una sessió sencera en el cicle de conferències parisenques, concretament l'última, la del 26 de gener de 1998, a Ramana Maharishi (no va poder continuar amb el curs/seminari a causa de l'empitjorament de la seva salut). Aquell vespre de gener al *Théâtre du Rond-Point* explica com la trobada amb la història de Ramana, quan ell tenia uns nou o deu anys, significa el començament del seu viatge personal, interior, vertical. El savi Ramana es mantindrà com una gran influència en tot el camí de Grotowski, des del principi de la seva trajectòria teatral fins el final. D'una manera subtil en les primeres etapes, però ja a partir de mitjans dels 70, de manera clara s'uniran la recerca interior amb la teatral. Eugenio Barba recorda una conversa amb Grotowski sobre aquesta qüestió:

Grotowski no conocía a fondo las diferentes formas de teatro clásico asiático. Lo que fue decisivo para su visión del mundo fueron ciertos aspectos de la filosofía de la India. Esta visión del mundo impregnaba su actitud existencial, y estaba en la raíz de su trabajo teatral (Barba es refereix aquí al teatre de Grotowski dels 60), visible en los detalles más pequeños de la dramaturgia o la composición técnica. Hablé de esta convicción a Grotowski en Pontedera, en 1992, bromeando sobre las fantasiosas relaciones con el teatro asiático que le atribuían los críticos y los estudiosos. Según mi opinión él había tenido un único interés: la India, o más precisamente el hinduismo. Grotowski confirmó mi opinión y me explicó que debía su "vocación" por la India a su madre Emilia, que era "hinduista"⁴³. Y me habló una vez más de la

⁴² Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia*, cit., pp. 64-65.

⁴³ No hi ha cap documentació on es digui que Emilia Kozłowski fóra hinduista. Les paraules de Grotowski sobre aquesta qüestió són: *Mother was practicing the most ecumenical Catholicism. She still underlined that for her no one religion had a monopoly on truth. Her interest in the traditions of India was deep and stable. [...] She repeated to me that intellectually (that is, because of her opinions), she felt herself to be Buddhist. (La mare practicava el més ecumènic catolicisme. Fins i tot enfatitzava que per a ella cap religió tenia el monopoli de la veritat. El seu interès en les tradicions d'Índia era profund i firm. [...]) Em repetia*

importancia del libro de Paul Brunton "In Search of the Secret India" que su madre le hizo leer cuando tenía ocho o nueve años, en Nienadówka, el pueblo donde se habían refugiado durante la guerra. Fueron sobre todo los capítulos que describían la vida de Ramana Maharishi los que lo marcaron. En diciembre de 1976, Grotowski había hecho su cuarto y último viaje a India con su madre, y juntos visitaron Arunachala⁴⁴, la montaña donde se retiró Maharishi.⁴⁵

Aquest interès personal de Grotowski per acostar-se a l'essència de l'ésser humà, que serà el motor de la seva recerca en el domini performatiu, és la clau per entendre una vida dedicada a una passió, descobrir la veritat humana. Aquesta és la seva aspiració interior, la segona perspectiva, que dóna sentit a la seva vida i al seu teatre, convertint-se aquest en una via per al propòsit interior. Aquesta perspectiva o aspecte espiritual ens il·luminarà l'aspecte tècnic-artístic i l'aspecte tècnic (la recerca en l'art de l'actor), d'altra banda, ens senyalarà un camí pràctic cap a l'aspecte espiritual. Dues perspectives que es complementen, que no podrien existir una sense l'altra. És imprescindible entendre que en el treball de l'artista polonès un aspecte va lligat íntimament a l'altre i que sense l'aspiració interior el treball tècnic es buidaria de significat. Aquesta motivació es transforma en una fascinació necessària per a un treball profund i competent amb un ideal de perfecció fundat en el treball sobre un mateix, entès a la vegada com a impassibilitat i impecabilitat.

Es podria dir que la qüestió principal en tot procés de treball és trobar aquesta motivació profunda, fruit d'una necessitat interior. Aquesta necessitat provoca en aquell que la sent la possibilitat d'una obertura cap a quelcom superior, la *higher connection*⁴⁶ (connexió superior) dirà

que intel·lectualment (això és, degut a les seves opinions), es sentia budista.) [T. de l'A.] Jerzy GROTOWSKI, Theatre of Sources, cit., p. 251. El seu germà Kazimierz no té la mateixa opinió: In alcuni articoli di giornale su Jurek e sulla nostra famiglia ho trovato delle dichiarazioni che suggeriscono che nel suo cuore nostra madre era buddista. Naturalmente è una falsità. Fino alla fine dei suoi giorni la mamma è stata una cattolica praticante. Certo, si interessava di diverse filosofie e religioni e credeva che bisognasse rispettare le idee e le fedi altrui. (En alguns articles de diaris sobre Jurek i sobre la nostra família he trobat algunes declaracions que suggerien que en el seu cor la nostra mare era budista. Naturalment és una falsedat. Fins al final dels seus dies la mare ha estat una catòlica practicant. Certament, s'interessava per diverses filosofies i religions i creia que calia respectar les idees i la fe dels altres.) [T. de l'A.] Kazimierz GROTOWSKI, Ritratto di famiglia, dins Essere un uomo totale. Autori polachi su Grotowski. L'ultimo decennio, cit., p. 80.

⁴⁴ Arunachala, la muntanya de foc, muntanya sagrada situada a Thiruvannamalai, al sud de l'Índia, a 185 km de Madras, simbolitza el coneixement més elevat. On es portarien les cendres de Grotowski 22 anys més tard.

⁴⁵ Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia*, cit., p. 63.

⁴⁶ Jerzy GROTOWSKI, *From the Theatre company to Art as vehicle*, text basat en les transcripcions de dues conferències de Grotowski a Mòdena (1989) i a la Universitat de Califòrnia, Irvine (1990), dins Thomas RICHARDS, *At work with Grotowski on physical actions*, Londres: Routledge, 1995, p. 125.

Grotowski; una capacitat d'escolta a un nivell tan subtil que l'art, en aquest estat, es podria comparar a una delicada pregària. És en termes d'obertura a allò sagrat que podem entendre el treball en l'àmbit de *l'Art com a vehicle*, l'art entès com a instrument de coneixement. Aquesta obertura allibera de la mecanicitat quotidiana mentre revela l'aspecte essencial de la naturalesa humana, aquell estat natural de l'ésser que ha estat oblidat. Per Grotowski aquest estat original de l'ésser humà és el *Performer*. L'actuant (*doer*), executant en *l'Art com a vehicle*, està en el camí per arribar a aquest estat, objectiu que només serà possible a través d'un treball de desenvolupament d'un mateix a partir d'un coneixement profund de la naturalesa humana.

L'activitat teatral de Jerzy Grotowski és una recerca pràctica de naturalesa mística, un camí pràctic en el que el seu pragmatisme el manté lluny de la tradició entesa com a doctrina metafísica pura. Una recerca en dos àmbits, el performatiu i l'humà, que cal analitzar en profunditat per poder entendre un treball que situa l'art de l'actor a un nivell elevat, com a porta d'accés a les grans qüestions essencials de la humanitat.

EL RENAIXEMENT MÍSTIC A TRAVÉS DE LES ARTS PERFORMATIVES

L'any 1997 Richard Schechner⁴⁷ publica el seu assaig, considerat provocador per alguns, *Exoduction*⁴⁸, tancant el volum *The Grotowski Sourcebook*, editat per ell mateix i Lisa Wolford. Sí, d'alguna manera sí que va provocar, de fet, va aconseguir que el mateix Grotowski, d'entrada, es proposés iniciar un diàleg obert amb ell per discutir en profunditat alguns dels punts que tractava l'escrit, tot i que no va ser possible a causa de la precarietat de la salut de Grotowski. Les paraules de Jerzy Grotowski⁴⁹ van ser les següents:

Dopo aver letto "Exoduction", il corposo saggio di Richard Schechner che chiude il volume "The Grotowski Sourcebook", desideravo rispondere a questo testo, che considero molto importante, con una

⁴⁷ Richard Schechner (n. 1934), professor i fundador del departament de *Performance Studies* a la *Tisch School of the Arts* de la Universitat de Nova York. Autor de nombrosos llibres com *Performance Theory* (1988) i *The Future of Ritual* (1993), editor de "TDR: The Drama Review", i director artístic de *East Coast Artists*. Especialment reconegut per la seva contribució en projectes internacionals sobre història i teoria de la *performance*, producció teatral i desenvolupament en el camp de les influències interdisciplinàries dels estudis performatius.

⁴⁸ Richard SCHECHNER, *Exoduction*, dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., pp. 458-492.

⁴⁹ Jerzy GROTOWSKI, *Nota per gli amici* (1997) (originalment en francès), "Teatro e Storia", Any XIII, 20-21, 1998/99, pp. 441-442.

sorta di lettera aperta a Richard Schechner, per entrare con lui in un dialogo davvero profondo (e, all'occasione, anche in polemica su alcuni fatti e interpretazioni). Per quanto ne sappia, tra tutti i testi dedicati all'intera attività della mia vita, il saggio de Schechner è l'unico che tenti di toccare nella globalità ciò che egli chiama la mia "searching for the essential" (Exoduction, p. 465). A causa del rapido peggioramento del mio stato di salute, tutto il progetto della lettera aperta come inizio de questo dialogo è diventato da un giorno all'altro impossibile. Ma sento almeno il dovere, in questa nota che detto, di chiarire un equivoco per me estremamente grave, perché riguarda la mia famiglia e, più in generale, i miei compatriote polacchi.⁵⁰

(Després d'haver llegit "Exoduction", el generós assaig de Richard Schechner que conclou el volum "The Grotowski Sourcebook", desitjava respondre a aquest text, que considero molt important, amb una mena de carta oberta a Richard Schechner, per entrar amb ell en un diàleg realment profund (i, en aquesta ocasió, fins i tot en polèmica sobre alguns fets i interpretacions). Pel que sé, d'entre tots els textos dedicats a tota l'activitat de la meua vida, l'assaig de Schechner és l'únic que intenta tocar de manera global això que ell anomena la meua "recerca per l'essencial" (Exoduction, p. 465). A causa del ràpid empitjorament del meu estat de salut, tot el projecte de la carta oberta com a inici d'aquest diàleg ha esdevingut d'un dia a l'altre impossible. Però sento almenys el deure, en aquesta nota que dicto, d'esclarir un equivoc per a mi extremament greu, perquè concerneix la meua família i, de manera més general, els meus compatriotes polonesos.) [T. de l'A.]

La carta de Grotowski continua, esclarint l'equívoc de Schechner sobre la suposada causa que va portar Grotowski a no prendre part en moviments polítics al seu país. No és l'objectiu d'aquest treball afrontar una visió política de l'activitat de Grotowski que, d'altra banda, s'entendria com a extremament llunyana a la recerca espiritual del director polonès. En la segona edició de *The Grotowski Sourcebook*, però, Schechner va suprimir una frase del text per tal de corregir l'error comès.

Considero oportú apreciar que Grotowski, en aquesta carta, va considerar el text de Schechner molt important sobretot perquè era l'únic que, fins aleshores, tractava la seva recerca des del seu component espiritual.

The Grotowski work is fundamentally spiritual. People say Grotowski "left theatre", but the fact is he was never "in theatre". Even in his early stage productions, theatre was his path, not his destination.⁵¹

(El treball de Grotowski és fonamental espiritual. La gent diu que Grotowski "va abandonar el teatre" però el fet és que ell mai va estar

⁵⁰ Carta citada per Leszek KOLANKIEWICZ a *Grotowski alla ricerca dell'essenza*, dins *Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio*, cit., pp. 191-192.

⁵¹ Richard SCHECHNER, *Exoduction*, dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 462.

"en el teatre". Fins i tot en les seves primeres produccions escèniques, el teatre era la seva via, no el destí.) [T. de l'A.]

Certament, Grotowski va utilitzar el teatre amb altres finalitats, perseguint interessos espirituals, místics, iòguics (Ioga, per l'investigador polonès, s'entén com a treball sobre un mateix per a la visió de la unitat d'Atman i Brahman).

Si hoy tuviera que definir la actitud de Grotowski durante toda su vida activa, tanto en el teatro como en su periferia, utilizaría el término sánscrito "sâdhanâ", intraducible en cualquier lengua europea, y que significa simultáneamente "búsqueda espiritual", "método" y "práctica".⁵²

Sobre aquest aspecte metafísic de la recerca de Grotowski, Peter Brook en toca de manera natural els seus aspectes fonamentals:

Right from the first moment when one begins to explore the possibilities of the human being, one must face up squarely to the fact that this investigation is a spiritual search. I use an explosive word, which is very simple, but which creates many misunderstandings. I mean "spiritual" in the sense that, as one goes towards the interiority of man, one passes from the known to the unknown, and that as the work of Grotowski's successive groups has gradually become more essential, thanks to his own personal evolution, the inner points that have been touched upon have become further and further from any normal possibility of definition. It may thus be said that in another epoch, this work would have been like the natural evolution of a spiritual opening.⁵³

(Des del mateix moment en què un comença a explorar les possibilitats de l'ésser humà, un ha d'afrontar directament el fet que aquesta investigació és una recerca espiritual. Utilitzo una paraula explosiva, que és molt simple, però que crea molts malentesos. Vull dir "espiritual" en el sentit que, al mateix temps que un es dirigeix cap a la interioritat de l'home, un passa del conegut al desconegut, i que com que el treball dels successius grups de Grotowski ha esdevingut cada vegada més essencial, gràcies a la seva evolució personal, els punts interiors que s'han tocat han arribat més i més lluny de qualsevol possibilitat normal de definició. Ha de ser dit també que en una altra època, aquest treball hagués estat com l'evolució natural d'una obertura espiritual.) [T. de l'A.]

I en aquest camí d'obertura cap a la plenitud i la llibertat la gran descoberta de Grotowski és el treball interior (*inner work*), aspecte fonamental del treball en l'àmbit de l'Art com a *vehicle*, i cor de la transmissió a qui és l'hereu del seu llegat, Thomas Richards.

⁵² Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia*, cit., p. 65.

⁵³ Peter BROOK, *Grotowski, Art as Vehicle*, dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 381.

Grotowski, referint-se al caràcter de la seva relació amb Richards, aclareix en aquest text pòstum (d'acord amb el desig de Grotowski) i sense títol:

Can one say that Action has been a collaboration between Thomas Richards and myself? Not in the sense of a creation by four hands; only in the sense of the nature of my work with Thomas Richards since 1985 which has had the character of transmission, as it is understood in the tradition; to transmit to him that to which I have arrived in my life: the inner aspect of the work.⁵⁴

(Es pot dir que "Action" ha estat una col·laboració entre Thomas Richards i jo? No en el sentit d'una creació a quatre mans; només en el sentit de la naturalesa del meu treball amb Thomas Richards des de 1985 que ha tingut el caràcter de transmissió, tal i com és entès en la tradició; transmetre-li allò a que he arribat en la meua vida: l'aspecte interior del treball.) [T. de l'A.]

Hi haurà qui busca la veritat en el cel, però com diuen els savis sufís, *Tu que busques el camí que condueix al secret, torna sobre els teus passos, perquè és en tu mateix on es troba tot el secret.* I així, un Grotowski apassionat, en la lluita per trobar allò més profund i estable, inicia un camí de tornada. Un camí interior cap a l'origen, allò que és abans de tota diferència, la font de l'ésser humà. Un camí cap a l'essència.

Essència, segons el cercador espiritual polonès:

[...] etymologically, it's a question of being, of "be-ing". Essence interests me because nothing in it is sociological. It is what you did not receive from others, what did not come from outside, what is not learned. For example, conscience is something which belongs to essence; it is different from the moral code which belongs to society. If you brake the moral code you feel guilty, and it is society which speaks in you. But if you do an act against conscience, you feel remorse – this is between you and yourself, and not between you and society. Because almost everything we possess is sociological, essence seems to be a little thing, but it is ours.⁵⁵

([...] etimològicament, és una qüestió de l'ésser, de l' "és-ser". L'essència m'interessa perquè res en ella és sociològic. És allò que no vas rebre dels altres, allò que no prové de l'exterior, allò que no és après. Per exemple, la consciència és quelcom que pertany a l'essència; és diferent del codi moral el qual pertany a la societat. Si trenques el codi moral et sents culpable, i és la societat la que parla en tu. Però si fas un acte en contra de la consciència, sents remordiment – això és entre tu i tu mateix, i no entre tu i la societat. Perquè gairebé tot el

⁵⁴ Jerzy GROTOWSKI, *Untitled Text* (signat a Pontedera (Itàlia) el 4 de juliol de 1998), "TDR: The Drama Review", Vol. 43, Núm. 2 (T 162), estiu 1999, p. 11.

⁵⁵ Jerzy GROTOWSKI, *Performer* (1987), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 375.

que posseïm és sociològic, l'essència sembla ser una petita cosa, però és nostra.) [T. de l'A.]

En contraposició a l'essència (el nucli estable i etern en l'home) Gurdjieff situa la personalitat (canviable sota les influències), l'altra part de nosaltres que haurà de ser eliminada gradualment per alliberar-se a un mateix.

Personality is an accidental thing – upbringing, education, points of view – everything external. It is like the clothes you wear, your artificial mask, the result of your upbringing, of the influence of your surroundings, opinions consisting of information and knowledge which change daily, one annulling the other.⁵⁶

(La personalitat és una cosa accidental – formació, educació, punts de vista – tot extern. És com la roba que portes, la teva màscara artificial, el resultat de l'educació familiar, de la influència del teu entorn, opinions que consisteixen en la informació i el coneixement que canvia diàriament, un anul·lant l'altre.) [T. de l'A.]

La recerca de quelcom més enllà dels condicionaments socials és el camí cap a l'alliberació (interior). Una alliberació en el sentit gnòstic, a través d'una combinació del concepte pràctic i salvador del coneixement, mitjançant una pràctica persistent i sostinguda en el domini artístic, però no exclusivament artístic. Un procés de transformació en el que:

El “conocimiento” – que es, en primer lugar, conocimiento de sí – no se limita a ilustrarle sobre la ruta que seguir, a guiarle en su empresa, a persuadirle de que puede salvarse: junto con él mismo le otorga la salvación; le salva por sí mismo, por el mismo hecho de manifestársele y de que el gnóstico lo posee. Al hacer que éste se descubra a sí mismo tal como es y ser percibido en su totalidad a través y por encima de las fases sucesivas de su destino aparente, el Conocimiento le revela una situación intemporal en la que aquél se encuentra, por así decir, ya y para siempre salvado.⁵⁷

Aquesta situació intemporal, aquest espai del “Si mateix” fora del temps és aquesta *petita cosa però que és nostra*, que res té a veure amb la màscara social; sinó que és el destí d'aquest camí vers el nostre origen. En aquest “coneixement” gnòstic, *La relación del conocer es mutua, es decir, conocer es al mismo tiempo “ser conocido”, que implica por parte de lo “conocido” un “darse a conocer activamente”*. [...] *En el caso gnóstico, el objeto es “transformado” (de “alma” a “espíritu”) por la unión con una realidad considerada sujeto supremo y, estrictamente hablando, nunca objeto.⁵⁸*

⁵⁶ G. I. GURDJIEFF, *Views from the real world. Early talks of G. I. Gurdjieff*, cit., p. 143.

⁵⁷ Henri-Charles PUECH, *En torno a la Gnosis I*, cit., p. 19.

⁵⁸ Hans JONAS, *La religión gnóstica, el mensaje del Dios Extraño y los comienzos del cristianismo*, Madrid: Siruela, 2000, p. 69.

Aquest pas d'ànima (espai interior) a esperit (espurna divina dormida en l'ànima, *Atman*), unió de l'home amb el seu propi "jo" que només és possible en la fusió de l'*Atman* (esperit, Jo verdader, essència) en el *Brahman* (ésser etern, Divinitat), experiència plenària de l'ésser no-dual, és una evolució personal que, segons Grotowski, és la tasca de cadascú. Un procés en el que,

*[...] the body becomes non-resistant, nearly transparent. Everything is in lightness, in evidence. With "Performer", performing can become near process.*⁵⁹

([...], el cos esdevé no-resistent, gairebé transparent. Tot és en lluminositat, en evidència. En el "Performer", l'acte performatiu pot esdevenir proper al procés.) [T. de l'A.]

Segons Puech:

*Todo proceso liberador se reduce, en definitiva, a "disolver cualquier opacidad" para recobrar más allá la traslucidez de la luz inteligible.*⁶⁰

I tornant a Grotowski:

*En les arts performatives hi ha una batalla de l'actuant per esdevenir transparent, net, lluminós.*⁶¹

Estem parlant, doncs, d'un procés revelador d'una naturalesa interna, d'un "Jo verdader" a través del coneixement i l'extinció d'un mateix (del "jo" aparent, personalitat) que permetrà la transparència al procés interior. Un procés de tornada al lloc de procedència, un espai on subsisteixen l'arrel i la part essencial de l'ésser verdader, alliberant-se d'allò que es coneix com a un mateix. Conversió de l'home exterior en l'home interior, retorn de si sobre si i en si (mateix). Grotowski es refereix a aquesta dualitat en el text *Performer* parafrasejant les paraules del Mestre Eckhart:

*Between the inner man and the outer man there is the same infinite difference as between the heaven and the earth.*⁶²

(Entre l'home interior i l'home exterior hi ha la mateixa diferència infinita que hi ha entre el cel i la terra.) [T. de l'A.]

La gran diferència és estar identificat amb allò en nosaltres que és donat al temps i que amb el temps morirà o bé escoltar aquella part en nosaltres que sent la necessitat d'ascendir des de la seva vida cap a la seva essència. Aquesta és la possibilitat de que el "jo" en el temps

⁵⁹ Jerzy GROTOWSKI, *Performer* (1987), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 375.

⁶⁰ Henri-Charles PUECH, *En torno a la Gnosis I*, cit., pp. 117-118.

⁶¹ Jerzy GROTOWSKI, *La "lignée organique" au théâtre et dans le rituel* (1997-1998), cit., lliçó inaugural del 24 de març de 1997. [Trans. i Trad. de l'A.]

⁶² Jerzy GROTOWSKI, *Performer* (1987), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 377.

descobreixi un camí de retorn a allò que era en el principi (home interior) i sigui possible la unió amb aquest nucli interior entrant en el terreny de la immortalitat; esdevenint lliure.

Segons Grotowski, el *Performer*, en el seu procés cap a l'essència, desenvolupa el que anomena el "jo-jo". Aquesta relació subtil ha estat centre d'interès per savis i mestres espirituals, considerada de gran importància i repetida amb les mateixes paraules en diferents llibres sagrats de l'Índia, en els Vedas i en els Upanishads Mundaka i Shvetashvatara; així, podem llegir en l'Upanishad Mundaka:

Hi ha dos ocells, bons amics, que viuen al mateix arbre. L'un menja els fruits de l'arbre, i l'altre s'ho mira en silenci.

El primer és l'ànima humana que, reposant en aquell arbre, tot i que activa, està trista en la seva ignorància. Però contemplant el poder i la glòria de l'Esperit superior, esdevé lliure de dolor.

Quan el savi vident contempla en glòria resplendent el Senyor, l'Esperit, el Creador del déu de la creació, deixa enrere el bé i el mal i amb puresa va cap a la unitat suprema.

En admiració silenciosa el savi el veu com la vida que flameja en tota la creació. Aquest és el més gran vident de Brahman, el qui fent tota la seva feina com a feina sagrada, en Déu, en Atman, en el Jo, troba tota la seva pau i joia. ⁶³

Grotowski ens dóna la seva personal visió dels dos ocells dels Vedas en el text *Performer*:

It can be read in ancient texts: "We are two. The bird who picks and the bird who looks on. The one will die, the one will live." Busy with picking, drunk with life inside time, we forgot to "make live" the part in us which looks on. So, there is the danger to exist only inside time, and in no way outside time. To feel looked upon by this other part of yourself (the part which is as if outside time) gives another dimension. There is an I-I. The second I is quasi virtual; it is not - in you - the look of the others, nor any judgment; it's like an immobile look: a silent presence, like the sun which illuminates the things - and that's all. The process can be accomplished only in the context of this still presence. I-I: in experience, the couple doesn't appear as separate, but as full, unique. ⁶⁴

(Es pot llegir en els texts antics: "Som dos. L'ocell que picoteja i l'ocell que s'ho mira. Un morirà, un viurà." Ocupat picotejant, embriac de la vida en el temps, oblidàrem "fer viure" en nosaltres la part que veu. Així, hi ha el perill d'existir només dins del temps, i de cap manera fora del temps. Sentir-se mirat des de dalt per aquesta altra part d'un mateix (la part que està com fora del temps) dóna una altra dimensió. Existeix un jo-jo. El segon jo és gairebé virtual; no està - en tu - la mirada dels altres, ni cap judici; és com una mirada immòbil: una

⁶³ *Els Upanishads*, a cura de Joan MASCARÓ (traducció d'Elisabet Abeyà, sobre la versió anglesa de Joan Mascaró), Palma (Mallorca): Editorial Moll, 2005, pp. 107-108.

⁶⁴ Jerzy GROTOWSKI, *Performer* (1987), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 376.

presència silenciosa, com el sol que il·lumina les coses – i això és tot. El procés pot ser acomplert només en el context d'aquesta presència quieta. Jo-jo: en l'experiència, la parella no apareix com separada, sinó plena, única.) [T. de l'A.]

En aquest estat doble (“jo-jo”) en el que es manifesta la naturalesa del “Si mateix” i amb l'anhel d'allunyar-se de la mirada opressora i tirànica de la societat es donarà vida al testimoni, el jo permanent, la mirada immòbil. Grotowski estableix la connexió “jo-jo” com a un canal des del “cos-i-essència” (*body-and-essence*) al “cos de l'essència” (*body of essence*). Un procés a través del qual es produirà una osmosi entre cos i essència en la unió del cos amb la presència silenciosa i vigilant en un renaixement del “jo” actuant que adquirirà una altra qualitat d'energia. I aquest testimoni de la pròpia vida, aquest “jo” que veu que jo veig, que escolta que jo escolto, és la consciència:

“Awareness” means the consciousness which is not linked to language (the machine for thinking), but to Presence.⁶⁵

(“Consciència” significa la consciència que no està vinculada al llenguatge (a la màquina de pensar), sinó a la Presència.) [T. de l'A.]

Consciència vinculada a la presència i no a la ment discursiva (la ment tal i com la coneixem són un conjunt de pensaments centrats en el “jo” exterior), això és, vinculada a l'estat original de l'ésser humà on tot és absorbit en la llum d'aquesta consciència. En aquesta exhaustiva indagació de la naturalesa humana Grotowski descobreix que aquesta consciència es podria dir que forma l'extrem d'un registre en el qual l'altre pol és l'instint. Així que la unió amb el “jo” observador no significarà una desaparició del “jo” actuant sinó que ambdós formaran els extrems d'un mateix registre i amb la presència d'ambdós extrems apareixerà la plenitud de l'estat original.

Then something exists as the presence at the two extremities of the same register, two different poles: that of instinct and that of consciousness. Normally our everyday tepidity causes that we are between the two, and we are neither fully animal nor fully human, one is moved confusedly between the two. But in the true traditional techniques and in the true “performing arts”, one holds these two extreme poles at the same time. It means “to be in the beginning”, to be “standing in the beginning”. The beginning is all of your original nature, present now, here. Your original nature with all of its aspects: divine or animal, instinctual, passionate. But at the same time you must keep watch with your consciousness. And the more you are “in the beginning”, the more you must “be standing”. It is the vigilant awareness which makes man [człowiek]. It is this tension between the two poles which gives a contradictory and mysterious plenitude.⁶⁶

⁶⁵ Jerzy GROTOWSKI, *From the Theatre company to Art as vehicle* (1989,1990), dins Thomas RICHARDS, *At work with Grotowski on physical actions*, cit., p. 125.

⁶⁶ Jerzy GROTOWSKI, *Tu es le fils de quelqu'un* (1985), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 298.

(Llavors quelcom existeix com a la presència en les dues extremitats del mateix registre, dos pols diferents: el de l'instint i el de la consciència. Normalment la nostra passivitat quotidiana provoca que estiguem entre els dos, i no siguem ni totalment animals ni totalment humans, un es mogut confusament entre els dos. Però en les tècniques tradicionals verdaderes i en les "performing arts" verdaderes, un manté aquests dos pols extrems al mateix temps. Això significa "estar en el principi", estar "de peu en el principi". El principi és la teva naturalesa original, present ara, aquí. La teva naturalesa original amb tots els seus aspectes: divina o animal, instintiva, apassionada. Però al mateix temps has de mantenir la mirada amb la teva consciència. I quan més estàs "en el principi", més has d' "estar de peu". És la consciència vigilant la que fa l'home [ésser humà]. És aquesta tensió entre els dos pols la que dona una contradictòria i misteriosa plenitud.) [T. de l'A.]

En la recerca d'aquesta energia primària, estat que Grotowski anomena "estar en el principi", serà necessari, doncs, mantenir una qualitat vinculada a la consciència vigilant, que fa que l'home sigui home, que es pot relacionar amb l'axis vertical o "estar de peu", per no caure en una mena de primitivisme o pèrdua de control. L'accés a una corporalitat que ens vincula al passat només podrà tenir lloc si ens mantenim vigilants al mateix temps. Com ja hem dit, mantenir-se vigilant és mantenir-se en la mirada immòbil/objectiva, "estar de peu". Per tant, en la unió de la consciència i l'instint ens trobarem "de peu en el principi".

En aquest viatge de descobriment a través d'una expedició cap als racons més secrets de la nostra consciència un ha de deixar anar tot allò a què està aferrat. Un normalment no viatja sol, l'acompanyen opinions, prejudicis i conclusions. Oblidant tot el que un sap sobre ell mateix, tot el que ha pensat mai sobre ell mateix, es pot iniciar l'expedició cap a l'estat original. Grotowski extrapola aquesta expedició comparant-la a la tècnica mil·lenària del samurai, guerrer japonès disposat a abandonar-ho tot per sentir-se, cada vegada, de nou un principiant, en un acte en el que es renuncia als fruits de l'acció:

That is a capacity to obtain a kind of technical fullness and at the same time to drop it completely and to be ready to behave as a beginner. And in the old tradition of the art of the Samurai one says that if somebody uses the knowledge of the warrior and if he does not know how to abandon it completely, if he is not really like a beginner when he goes into battle, [...] he will be killed. Because only if he is a beginner, only if his fight is the last, only in this case it could be the first in his life. And he can win because he can forget that it is a question of winning. It is in this sense that I talk about the permanence of beginning. To tell the truth, I speak about the "original state."⁶⁷

⁶⁷ Jerzy GROTOWSKI, *The art of the beginner*, text de la conferència a Varsòvia el 4 de juny de 1978 durant el simpòsium internacional sobre l' "art del debutant", organitzat pel centre polonès ITI (*International Theatre Institut*), basat en la traducció simultània a l'anglès d'André Gregory que es publica conjuntament amb la versió francesa (*L'art du débutant*) a cura de Georges

(Aquella és una capacitat per a obtenir un tipus de plenitud tècnica i al mateix temps deixar-la caure completament i estar preparat a comportar-se com un principiant. I en la tradició antiga de l'art del Samurai es diu que si algú utilitza el coneixement del guerrer i no sap com abandonar-la completament, si no és realment com un principiant quan va a la batalla, [...] el mataran. Perquè només si és un principiant, només si la seva lluita és l'última, només en aquest cas podria ser la primera en la seva vida. I ell pot guanyar perquè pot oblidar que es tracta de guanyar. És en aquest sentit que parlo sobre la permanència del principi. Per ser sincer, parlo sobre l' "estat original".) [T. de l'A.]

Si un s'enfronta a una situació sense anteposar les idees preconcebudes sobre aquesta, sense cap judici i amb una ment oberta al que pugui passar, és possible rebre el present de forma plena, a través d'un descondicionament dels processos cognitius.

Quando la consciencia se encuentra completamente liberada del deseo de obtener resultados, se nos revela la verdadera naturaleza de las cosas.⁶⁸

I aquesta veritable naturalesa de les coses només se'ns revela en l'estat original. D'alguna manera podríem dir que cal morir al passat per poder viure plenament en el present. Morir al passat és morir a un mateix per despertar al "Si mateix", trencant els hàbits que s'estenen com vels davant de la nostra percepció i que ens lliguen a un funcionament mecànic. Buidar-se d'un mateix per deixar que aflori la mirada interior, alliberada de la nostra identitat/personalitat.

The deep thinkers of all ages have therefore held one principle of awakening to life, and that principle is: emptying the self.⁶⁹

(Per aquesta raó els pensadors profunds de tots els temps han mantingut un principi de despertar a la vida, i aquest principi és: buidar l'ésser.) [T. de l'A.]

Entrem en un nou territori, metaquotidià, que ens demana la màxima atenció ja que els detalls a descobrir són subtils. Entrem en terra desconeguda on *entendre és no entendre*; on els processos mentals habituals no serveixen sinó per enfosquir allò evident. Grotowski s'endinsa en aquest terreny a través del treball sobre el cos, utilitzant-lo com a vehicle/mitjà per a embarcar-se en el viatge interior cap a l'estança més íntima de l'ésser, sense oblidar que *el que no és*

Banu, "International Theatre Information", París: 1978, primavera-estiu, p. 7.

⁶⁸ PATANJALI, *Aforismos del Yoga. (Yoga Sutras of Patanjali)*, Madrid: Debate, 1999, p. 68.

⁶⁹ Hazrat INAYAT KHAN, *The Mysticism of Sound and Music*, Boston: Shambala, 1996, p.20.

corporal és de totes maneres profundament present en aquest procés⁷⁰, creant una situació en la que els hàbits corporals són interromputs.

What happens when the daily-life techniques of the body which are habits in a definite cultural circle are suspended? [...]. When they are suspended, what appears? Well, what first appears is deconditioning of perception. Habitually, an incredible quantity of stimuli are flowing into us, from outside something is "speaking" to us all the time, but we are programmed in such a way that our attention records exclusively those stimuli that are in agreement with our learned image of the world. In other words, all the time we tell ourselves the same story. Therefore, if the techniques of the body, daily, habitual, specific for a precise culture, are suspended, this suspension is by itself a deconditioning of perception. [...], we do not then perceive and sense in the habitual way. [...] We are drifting then in the stream of reality, but our movement, even if full of energy, is in point of fact a repose. We forgot about this state through the years of taming our body and with it our mind.⁷¹

(Què passa quan les tècniques corporals de la vida quotidiana que són hàbits en un cercle cultural són reduïdes? [...]. Quan són reduïdes, què apareix? Bé, el que apareix primer és un descondicionament de la percepció. Habitualment, una quantitat increïble d'estímuls flueixen cap a nosaltres, des de fora quelcom ens està sempre "parlant", però estem programats de tal manera que la nostra atenció grava exclusivament aquells estímuls que estan d'acord amb la nostra imatge apresada del món. En altres paraules, tot el temps ens expliquem la mateixa història. Per això, si les tècniques corporals, diàries, habituals, específiques d'una cultura concreta, són suspeses, aquesta suspensió és per ella mateixa un descondicionament de la percepció. [...], llavors no percebem ni sentim en la forma habitual. [...] Anem a la deriva llavors en el corrent de realitat, però el nostre moviment, fins i tot ple d'energia, és de fet un repòs. Ens hem oblidat d'aquest estat a través dels anys de domesticació del nostre cos i amb ell la nostra ment.) [T. de l'A.]

D'aquesta manera, el mestre polonès, proposa cercar un moviment que ha quedat darrere de la "domesticació" del cos i de la ment i que és en realitat, en el seu interior, un repòs.

There's a very old expression which one finds in many different traditions: "Movement which is repose." It was in the early Gnosis [...] and in some particular transmission attributed to the not-public teachings of Jesus. But it is also in Tibetan yoga texts. The very same words. Also in yoga approaches in India it is said that we can be fully awake, vigilant, and also in repose.

⁷⁰ (That what is "not-bodily" is anyway deeply present in this process.) Jerzy GROTOWSKI, *Theatre of Sources* (1979-1982), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 259.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 257-258.

(Hi ha una expressió molt antiga que es troba en moltes tradicions diferents: "Moviment que és repòs." Va ser en la Gnosi primitiva [...] i en certa transmissió particular atribuïda a les ensenyances no públiques de Jesús. Però es troba també en els textos tibetans sobre ioga. Les mateixes paraules exactes. També en acostaments al ioga a l'Índia es diu que podem estar plenament desperts, vigilants, i al mateix temps en repòs.) [T. de l'A.]

I en aquest procés, on el moviment esdevé moviment de percepció i la percepció coneixement, un és traspasat per qualsevol estímul ja que no troba cap filtre en el seu camí. Un es converteix en la mateixa manifestació de l'acció.

A man of knowledge ["człowiek poznania"] has at his disposal "the doing" and not ideas or theories.⁷²

(Un home de coneixement [pol. "człowiek poznania"] disposa del "fer" i no d'idees o teories.) [T. de l'A.]

És a través d'aquest fer que un adquireix el coneixement, en una acció executada en silenci interior (repòs) i de manera impecable que es manifesta a través d'una presència única i estable que escapa al temps per viure en l'eternitat, en la unió instint-consciència.

Aquest és un camí de perfeccionament, l'objectiu del qual és el descobriment del "Si mateix" immortal; un camí espiritual. El silenci mental i la puresa en l'acció permeten veure i acceptar; i l'acceptació és el camí cap a la comprensió, cap a l'amor. Grotowski va descobrir això mateix en la seva recerca pràctica, confirmant les paraules del savi Ramana. Aquell *quelcom més, quelcom real* que calia descobrir, definitivament, tenia a veure amb el camí del cor, *hridayam*.

[...] *this old man was repeating that if one is investigating "Who am I?", then this question will send you somewhere back and your limited "I" will disappear, and you will find something else, "real". Later I learned that this something else he was connecting with "hridayam", etymologically: heart-is-this.⁷³*

([...] *aquest home vell repetia que si algú està investigant "Qui sóc jo?", llavors aquesta qüestió t'enviarà a algun lloc enrere i el teu "jo" limitat desapareixerà, i trobaràs quelcom més, "real". Més tard vaig aprendre que aquest quelcom més ell el connectava amb "hridayam", etimològicament: el cor-és-això.*) [T. de l'A.]

⁷² Jerzy GROTOWSKI, *Performer* (1987), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 374.

⁷³ Jerzy GROTOWSKI, *Theatre of Sources* (1979-1982), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 252.

Cuando giras no giras para ti sino para Dios. Si cuando giras estás en calma y en estado de plegaria, ofreciéndote por completo a Dios, entonces, tu cuerpo gira pero en el centro hay un punto completamente inmóvil.

Rumi

II

DEL *TEATRE DE LES FONTS* A L'*ART COM A VEHICLE*.
UN CAMÍ CAP A LA VERTICALITAT

TEATRE DE LES FONTS.

LA UNIÓ DE L'ASPIRACIÓ INTERIOR I LA TÈCNICA ARTÍSTICA

Dijo Jesús: Si aquellos que os guían os dijeren: Ved, el Reino está en el cielo, entonces las aves del cielo os tomarán la delantera. Y si os dicen: Está en la mar, entonces los peces os tomarán la delantera. Mas el Reino está dentro de vosotros y fuera de vosotros. Cuando lleguéis a conoceros a vosotros mismos, entonces seréis conocidos y caeréis en la cuenta de que sois hijos del Padre Viviente. Pero si no os conocéis a vosotros mismos, estáis sumidos en la pobreza y sois la pobreza misma.

Evangeli de Tomàs, Logion. 3

El alcance de una enseñanza espiritual depende de la capacidad de quien la recibe: éste sólo encuentra en ella lo que en ella es capaz de descubrir.

Rumi

Al voltant de 1977, Grotowski inicia un nou projecte, el *Teatre de les Fonts*. El presenta com a un període de recerca en el que, i aquesta és una qüestió fonamental, per primera vegada veu la possibilitat d'unir les seves dues línies de treball; d'una banda la seva recerca personal, el viatge interior que comença amb la descoberta de Ramana Maharishi, i la seva recerca en el camp teatral. D'aquesta manera, Grotowski obre públicament la seva investigació personal, fins aleshores privada.

So in some way, I began my own research as a young boy, almost alone, and I have continued it, now meeting - through life - different kinds of "yurodiviys", some "normal", some bizarre, some mad. I have continued that work through the years but it has remained nevertheless almost private. One day, I found that it could be a more public activity as well - not in the sense of making a public show of it - but in the sense of not being able to hide that there is a kind of research with which I occupy myself. This research I began long before I ever started my work in the theatre and this had an influence on my theatrical way. Now, given circumstances, it seems a natural time in my life simply to say publicly, "all right, this is my work." It was around 1977 that the

occasion presented itself. I was given the opportunity both by Laboratory Theatre and by certain international organizations and foundations to create an international program. I said to myself, "that's the moment," and I found the name "Theatre of Sources."¹

(Així d'alguna manera, vaig començar la meua recerca quan era un nen, gairebé sol, i l'he continuada, ara trobant-me - a través de la vida - diferents tipus de "yurodiviys", alguns "normals", alguns extranys, alguns bojos. He continuat aquest treball a través dels anys però no obstant s'ha mantingut gairebé privada. Un dia, vaig descobrir que també podia ser una activitat més pública - no en el sentit de fer-ne un espectacle públic - sinó en el sentit de no ser capaç d'amagar que hi ha una mena de recerca de la que m'ocupo. Aquesta recerca la vaig iniciar molt abans de que comencés el meu treball en el teatre i va influenciar el meu fer teatral.

Açui, donades les circumstàncies, sembla un moment natural en la meua vida per, simplement, dir de manera pública, "d'acord, aquest és el meu treball." Va ser al voltant de 1977 quan es va presentar l'ocasió. Se'm va donar l'oportunitat per part del Teatre Laboratori i també per part de certes organitzacions internacionals i fundacions per crear un programa internacional. Em vaig dir, "ara és el moment," i vaig trobar el nom "Teatre de les Fonts".) [T. de l'A.]

Per a l'investigador polonès aquesta gran ocasió no es presenta de manera sobtada sinó que apareix de manera natural i fruit d'una llavor essencial en el seu camí cap a la veritat - la necessitat vital de descobrir l'essència de l'ésser humà. El treball que s'inicia amb l'última producció teatral del *Teatre Laboratori, Apocalypsis Cum Figuris*² (presentada oficialment l'11 de febrer de 1969, després de tres anys de treball i alguns mesos d'assaigs oberts i que es seguiria representant fins el maig de 1980), marcarà una nova etapa d'investigació en el laboratori polonès de Grotowski. L'exploració d'un mateix i de la relació actor-espectador és l'acció subjacent en *Apocalypsis*. Considerada una obra teatral a mig camí del treball parateatral; en la que es produïen cada nit, després de la funció, trobades organitzades per Grotowski entre els membres de la companyia i alguns espectadors, amb l'objectiu d'explorar la possibilitat d'una trobada directa i autèntica on els espectadors passessin a ser participants actius en l'acompliment d'un acte comú. La necessitat del cercador polonès es mostrava en el desig d'anar més enllà de les convencions-limitacions teatrals i de la màscara social i estereotips en la recerca de la plenitud essencial d'un acte ritual primigeni; en la recerca de la veritat de l'ésser humà:

[...] fare la verità, tutta la verità, nient'altro che la verità. Non cedere, non fingere, non ingannare, non cadere nei trucchi psichici.³

¹ Jerzy GROTOWSKI, *Theatre of Sources* (1979-1982), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 255.

² v. les il·lustracions 4 i 5 de la p. 173 en el recull gràfic de l'annex.

³ Jerzy GROTOWSKI, *Sulla genesi di "Apocalypsis"*, text basat en les transcripcions d'algunes trobades organitzades després de la presentació d'*Apocalypsis com figuris*, entre 1969 i 1970, (versió original polonesa a cura de

([...] fer la veritat, tota la veritat, res més que la veritat. No cedir, no fingir, no enganyar, no caure en els trucs psíquics.) [T. de l'A.]

Impulsat per aquest potent motor intern i perseguint la conquesta del coneixement directe, aquest cercador de la veritat viatja a l'Àsia i l'Orient Mitjà en diverses ocasions. El febrer de 1970, després del seu segon viatge a Índia, en una roda de premsa organitzada a Wrocław entre Grotowski i crítics teatrals polonesos, deixarà constància de la nova destinació de la recerca del *Teatre Laboratori*:

Numerous artistic journeys are at present impeding us in our work. These travels must be curtailed. Concentration is demanded... We are living in a post-theatrical epoch. It is not a new wave of theatre which follows but something that will take its place. Too many phenomena exist on the basis of custom, because their existence is generally accepted. I feel that "Apocalypsis Cum Figuris" is, for me, a new stage of our research. We have crossed a certain barrier.⁴

(Nombrosos viatges artístics ens estan dificultant actualment el nostre treball. Aquests viatges han de ser reduïts. Necessitem concentració... Vivim en una època post-teatral. No és una nova moda teatral que continua sinó quelcom que ocuparà el seu lloc. Massa fenòmens existeixen basats en la costum, perquè la seva existència generalment està acceptada. Tinc la sensació de que "Apocalypsis Cum Figuris" és, per a mi, un nou estadi de la nostra recerca. Hem creuat una certa barrera.) [T. de l'A.]

Creuant aquesta barrera s'estava traçant una nova destinació, la sortida del teatre semblava definitiva i més enllà s'albirava la seva transcendència. L'experiència artística deixava pas a l'experiència humana.

És després d'un solitari viatge per l'Índia i Kurdistan l'estiu de 1970 (era la seva tercera visita a aquella zona), del que torna amb un espectacular canvi físic tant per una gran pèrdua de pes com per un canvi radical en la seva manera de vestir, quan anuncia, amb gran coratge i lluitant per ser fidel amb ell mateix, que no dirigirà més produccions escèniques. En el que es podria considerar el moment més àlgid de la trajectòria del *Teatre Laboratori* - després d'haver causat un impacte significatiu durant la seva temporada a Nova York el 1969 (a la *Washington Square Methodist Church* al *Greenwich Village*) amb representacions d'*Akropolis*, *El Príncep Constant*, i *Apocalypsis Cum Figuris*, es produeix la fi de la primera fase de treball de Grotowski, *Teatre de les Produccions* (1957-1969), el període teatral.

Leszek Kolankiewicz), dins *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski. Con un scritto di Eugenio Barba*, a cura de Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli i Renata Molinari, Florència: La casa Usher, 2007, p. 175.

⁴ Jerzy GROTOWSKI, *Jerzy Grotowski o swoim teatrze - spotkanie z krytykami we Wrocławiu*, a "Teatr", núm 8, 1970, pp. 23-24. Citat per Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, Londres: Methuen, 1985, p. 99.

Grotowski considera aquest moment de canvi com un punt crític en la seva vida:

Eso que desde hace años, se inclinaba en mí hacia otros horizontes – viene de culminar. Si entré en el profesionalismo, no es para volver ahora al diletantismo, pero aparece que no es tampoco para quedarse. Lo que fue investigación en el teatro, en la “técnica”, aun en el profesionalismo (en la manera en que lo concebíamos – como una “vocación”) me queda para siempre querido. Pero ya respiro otro aire. Mis pies tocan otro piso y otro llamado aguijonea mis sentidos.⁵

S'obren nous horitzons de vida creativa i trencant les convencions socials i teatrals del moment (i també deixant darrere seu moltes persones desil·lusionades i insatisfetes) Grotowski inicia el camí cap a quelcom més enllà del teatre; si fins aleshores la seva aspiració interior (segona perspectiva) s'havia mantingut en segon terme ara passaria a guiar la recerca. Aquest és un pas decisiu i profundament coherent amb tot el que s'esdevindrà a partir d'aquest moment en la recerca de Grotowski. Com s'ha dit, l'investigador polonès distingeix dues perspectives, l'aspecte tècnic artístic (exploració en el camp de l'art de l'actor) i l'aspecte interior; la segona perspectiva està vinculada a la necessitat vital de Grotowski i per tant, aquest procés és el que donarà la dimensió orgànica a la seva recerca. A partir d'aquest moment serà a través d'aquesta dimensió, i no de l'aplicació de tècniques i principis interpretatius a priori que s'accedirà al desenvolupament de la tècnica artística. D'aquesta manera, preparant el terreny per al que succeirà en el futur, l'investigador obre aquesta nova porta, endinsant-se en un nou camp de recerca que es comença a allunyar del teatre (en un sentit estricte) i l'origen del qual ha estat l'exploració iniciada en la creació d'*Apocalypsis*.⁶

Sono stati tre anni di lotta. Se, durante il lavoro, nasceva un conflitto fra il processo creativo di qualcuno dei miei colleghi, da un lato, e l'ordine dell'insieme, la struttura o l'ordine del montaggio, dall'altro, davo sempre la priorità al processo. Non ho mai tagliato quello che era realmente il processo, neppure quando non vedevo sul momento un legame con l'insieme.⁷

⁵ Jerzy GROTOWSKI, *Lo que fue*, text (corregit per l'autor) de la trobada dins el marc del *Festival de América Latina* (Colòmbia, 1970), "Máscara", núm. 11-12, 1993, p. 39. Grotowski acabava de tornar del seu tercer viatge a Índia, era l'estiu de 1970.

⁶ De manera anàloga, en la creació d'*Apocalypsis*, per primera vegada en el *Teatre Laboratori*, el procés interior precedirà a la composició, no es partirà de la tècnica actoral sinó, tot el contrari, Grotowski evitarà en tot moment repetir els estereotips del seu propi treball anterior amb una actitud nova, expectant enlloc d'imposicional; paradoxalment, Grotowski la considera la seva producció teatral més personal.

⁷ Jerzy GROTOWSKI, *Sulla genesi di "Apocalypsis" (1969-1970)*, dins *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski. Con un scritto di Eugenio Barba*, a cura de Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli i Renata Molinari, cit., pp. 176-177.

(Han estat tres anys de lluita. Si, durant el treball, naixia un conflicte entre el procés creatiu d'algun dels meus col·legues, d'un costat, i l'ordre del grup, l'estructura o l'ordre del muntatge, de l'altre, sempre donava la prioritat al procés. Mai he tallat allò que era realment el procés, ni tan sols quan no veia en aquell moment una relació amb el grup.) [T. de l'A.]

Apocalypsis va viure una clara evolució durant el seu llarg període de vida deguda a una relació directa amb el desenvolupament de les experiències *parateatral*s del grup. La transformació essencial que es va viure en el cor del grup estava vinculada a l'obertura de noves possibilitats de proximitat amb el públic. La recerca de l'actor total passa a convertir-se en la recerca de l'home total, es difuminarà el paper que convencionalment s'assignava a l'actor per passar a ser l'actuant (aquell que fa, aquell que executa l'acció). En el *Parateatre*, amb participants actius i l'objectiu de cercar la trobada genuïna entre éssers humans a través de la participació en les "experiències *parateatral*s" liderades per membres del *Teatre Laboratori* i nous col·laboradors, situades fora de l'espai teatral, es desenvoluparà el que serà la segona etapa de l'opus grotowskià. Serà l'any 1977, després d'un altre viatge de descobriment a l'Índia, quan el visionari farà un pas més en terreny desconegut anunciant l'inici del nou període, el *Teatre de les Fonts*. Aquest és un gran moment d'inflexió per al director polonès que personalment associa l'inici d'aquesta etapa amb la seva entrada a la vellesa. Una vellesa encara verda, té llavors quaranta-quatre anys, però que segons l'investigador insinua una nova possibilitat de contacte amb la vida i amb les persones. Així el *Parateatre* i *Teatre de les Fonts* formen part del camí que va de *l'Art com a representació* a *l'Art com a vehicle*, extrems de la mateixa cadena, les arts performatives.

EL PLA DE L'ACCIÓ VITAL. UNA PRIMERA DIMENSIÓ EN LA RECERCA DE L'ORIGEN

Aquesta seria, amb paraules de Grotowski, la base i punt de partida per a la recerca que es durà a terme entre el 1976 i el 1982:

The participants in the Theatre of Sources would be people from various continents, with different background of cultures and traditions. The Theatre of Sources will deal with the phenomenon of source techniques, archaic or na[s]cent that bring us back to the sources of life, to direct, so we say, primeval perception, to organic primary experience of life. Existence-presence. The theme will be the

*original, i.e. primary dramatic phenomenon seen in terms of human experience.*⁸

(Els participants en el "Teatre de les Fonts" seran persones de diversos continents, amb diferents antecedents culturals i tradicions. El Teatre de les Fonts s'ocuparà del fenomen de les tècniques de les fonts, arcaiques o naixents que ens retornen cap a les fonts de la vida, cap a la percepció directa, podríem dir, primigènia, cap a una experiència originària de la vida. Existència-presència. El tema serà allò original, és a dir el fenomen dramàtic primigeni vist en termes d'experiència humana.) [T. de l'A.]

Aquest grup transcultural acull membres de diferents tradicions, asiàtiques, d'origen africà, indiamericà, europeu i judaic que d'una manera o altra no són desconegudes per Grotowski. Tradicions vinculades a les fonts antigues de coneixement, no només referides a la cultura sinó també a la religió, ja que en alguns entorns podria arribar a ser difícil, o fins i tot impossible, diferenciar un àmbit de l'altre. Com s'ha dit anteriorment, en l'antiguitat l'art i l'apropament a quelcom diví o referit a la interioritat humana anaven de la mà, i així es manté encara en algunes tradicions. Però a Grotowski no li interessa en absolut fer sincretisme (de fet, no es comparteixen en el grup les tècniques tradicionals dels participants), es planteja anar més enllà del simple collage i descobrir allò fonamental que precedeix les diferències entre les tradicions. Es tractaria de retornar a aquella part de la nostra experiència i de les nostres accions que essent tan simple precedeix la diferenciació cultural en l'home. Es proposa descobrir un tipus de moviment/acció essencial, comú a totes les tradicions i que precedeix qualsevol diferència que s'hagi pogut desenvolupar posteriorment en relació als contextos socials, culturals o religiosos. Aquesta acció és anomenada per Grotowski "moviment que és repòs", on moviment i silenci (interior) van de la mà, convertint-se així el moviment en acció conscient. Un tipus d'accions que podrien ser el punt crucial i anterior a les tècniques de les fonts de les tradicions, essent algunes d'aquestes tècniques les provinents del Ioga, el Zen, el Sufisme i el xamanisme dels Indis Nord-americans. Cal subratllar que les tècniques que interessin a Grotowski són les relacionades amb l'acció. D'una banda "dramàtiques" o "performatives", en el sentit de tècniques relacionades a l'organisme en acció, (a l'organicitat); i de l'altra "ecològiques", vinculades a les forces vitals, en relació viva amb l'entorn. Una recerca que ens acosta a les fonts de les tècniques de les fonts, l'objectiu de les quals és el descondicionament de la percepció. Aquest moviment, que Grotowski pretén descobrir, vinculat a l'essència humana, demana retornar a una experiència original i allunyada del condicionament social i per tant, sense dubte, caldrà creuar la barrera del joc social. A part del grup intercultural, però emmarcat dins el mateix projecte, apareix una altra línia de treball; es tracta del contacte directe amb els fenòmens pràctics de la tradició. S'estableixen un primer apropament, sempre en una línia pràctica, a alguns texts arcaics i iniciàtics, i una primera confrontació amb cants

⁸ Jerzy GROTOWSKI, *The art of the beginner* (1978), cit., p. 9.

del Jasidisme (moviment místic dins el Judaïsme) i dels Baul de Bengala (ioguis-poetes del Nord-Est d'Índia), i amb elements performatius vinculats a alguns aspectes del ritual vudú haitià, a través del contacte directe amb qui l'investigador polonès anomena *some very special persons of tradition*⁹ (algunes persones molt especials de la tradició¹⁰). Aquest petit nucli de recerca seguirà desenvolupant-se en els següents períodes a Estats Units i a Itàlia però ja a principis dels 80, per Grotowski, aquest camp d'investigació sembla apuntar quelcom especial. Anys després, Grotowski valorarà aquesta etapa per les possibilitats reals que es van revelar, *we arrived at strong and very alive processes*¹¹ (vàrem arribar a processos potents i molt vius), i que es desenvoluparien profundament en el següent període, a Itàlia, ampliant el camp d'acció a l'eix vertical que permetria establir la base per a l' "existència-presència", o unitat del "jo" actuant (existència en el temps, l'ocell que menja els fruits de l'arbre) amb el "jo" testimoni (consciència vinculada a la presència, l'ocell que s'ho mira en silenci). D'un eix purament, netament en el pla de les forces vitals, que podem definir com a pla horitzontal i que és la prioritat del treball en el *Teatre de les Fonts*, en l'*Art com a vehicle* s'anirà més enllà de la limitació d'aquest pla per començar amb l'ascensió, donant pas a l'acció situada per sobre d'aquest, l'acció vertical. Segons l'investigador polonès l'eix horitzontal, que es desenvolupa a partir del *Teatre de les Fonts*, necessita d'una verticalitat per aconseguir la plenitud, i aquest aspecte - la verticalitat - serà l'objectiu de l'*Art com a vehicle*. Així, és durant aquest període de recerca sobre les fonts de la tradició que s'estableixen els fonaments per al posterior vol del *Performer*.

ORGANICITAT. L'ACCIÓ HORITZONTAL

Aquests plans d'acció, horitzontal i vertical, es conformen a partir del concepte introduït anteriorment, "estar de peu en el principi". Com ja s'ha vist, podem desglossar aquest terme en dues sentències, sempre sense oblidar que estan en relació contínua i que una complementa l'altra. D'una banda parlem d' "estar en el principi" o aquesta relació orgànica amb l'entorn que es manifesta a través d'una acció externa i visible, una acció que situarem en el pla horitzontal - l'acció

⁹ Jerzy GROTOWSKI, *Theatre of Sources* (1979-1982), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 266.

¹⁰ Entre aquestes persones hi havia un sacerdot budista japonès, un indi llatí-america, un grup d'hindús inclòs un Baul i una petita comunitat d'haitians.

¹¹ Jerzy GROTOWSKI, *From the Theatre company to Art as vehicle* (1989, 1990), dins Thomas RICHARDS, *At work with Grotowski on physical actions*, cit., p. 121.

horitzontal. Aquesta horitzontalitat configura el pla de la relació de l'actuant amb l'entorn (espai, altres). Aquests contactes, possibles només en una consciència real del que l'envolta, formen una acció-reacció en el moment present, això és, una adaptació immediata (sense l'espai per a la decisió mental) i en relació constant als canvis continus de l'entorn. Sense aquest contacte l'actuant es trobaria aïllat de tot el que hi ha fora d'ell, es convertiria en "cec i sord" als milers d'estímuls que un rep contínuament, situant-se en una dimensió mecànica del pla horitzontal, dimensió que cal transcendir per descobrir la dimensió orgànica. Allunyar-nos del flux d'estímuls seria allunyar-nos del present i per tant aïllar-nos de la realitat per situar-nos en el passat, a través del judici, o en el futur, a través del prejudici i l'anticipació. Llavors, en aquesta recerca de l'estat original, només el moment present es considera real, i així, "aquí i ara" serà una condició indispensable per a redescobrir aquest aspecte orgànic de l'estat original. Es tractarà d'una acció que ve del cos i no del cap, que no és pensada sinó viscuda plenament i vinculada a les forces de la naturalesa i als impulsos vitals. Una expansió que és pura percepció, com l'acció d'un animal salvatge que es troba immers en un estat de vibrant presència en totes i cada una de les cèl·lules del seu cos.

The gazelle pursued by a tiger runs with a lightness, a harmony of movement that is incredible. If one watches this in slow motion in a documentary, this run of gazelle and tiger gives an image of life which is full and paradoxically joyous.¹²

(La gasela perseguida per un tigre corre amb una lleugeresa, una harmonia de moviment que és increïble. Si un s'ho mira en un documental a càmera lenta, aquesta correguda de la gasela i el tigre dóna una imatge de vida plena i paradoxalment joiosa.) [T. de l'A.]

Certament, aquest moviment harmoniós de la gasela i del tigre no és elaborat per endavant, és l'expressió d'un procés real en el que la totalitat de l'ésser està plenament involucrada en l'acció. Aquesta harmonia és l'esforç sense esforç o la relaxació en l'acció. Ens trobem davant de l'expressió natural, no recercada. Una expressió d'un fenomen que s'origina sota de la pell, que es desenvolupa i traspasant l'organisme esdevé acció viva. Aquesta acció es converteix en percepció viva. Una percepció que ve de tots i cada un dels porus del cos i que aporta vida. És aquest estat d'organicitat plena el que l'investigador polonès descobreix en els guerrers dels pobles Kau.

In the seventies, in Sudan, there were still young warriors in the villages Kau. For the warrior with organicity in full, the body and essence can enter into osmosis: it seems impossible to dissociate them. But it's not a permanent state; it lasts not long. [...] However, with age, it's possible to pass from the "body-and-essence" to the "body of

¹² *Ibid.*, p. 129.

*essence". And that in outcome of difficult evolution, personal transmutation, which is in some way the task of everyone.*¹³

(En els anys setanta, a Sudan, encara hi havia guerrers joves en els pobles Kau. Per al guerrer en plena organicitat, el cos i l'essència poden entrar en osmosi: sembla impossible dissociar-los. Però aquest no és un estat permanent; no dura molt. [...] Tot i això, amb l'edat, és possible passar del "cos-i-essència" al "cos de l'essència". I això com a resultat d'una difícil evolució, transmutació personal, que d'alguna manera és la tasca de cadascú.) [T. de l'A.]

body-and-essence (cos-i-essència) és aquest estat orgànic que serà el punt de partida per a descobrir el *body of essence (cos de l'essència)*, i és aquesta orientació orgànica la que marcarà l'apropament de l'investigador polonès a les arts performatives. Serà durant aquest curt període d'osmosi en el que l'essència (allò que no és sociològic en l'ésser humà) i el cos tendeixen a equilibrar-se i compartir presència quan s'haurà de percebre el procés i ajustar-se/adaptar-s'hi per arribar al "cos de l'essència", l'estat original en el que el cos és un amb el Si mateix.

Es va veient que tot i que el pla horitzontal és un pla d'existència relacionat amb la corporalitat s'ha d'entendre que, per a l'ésser humà, aconseguir aquest cos (animal/instintiu) alliberat no pressuposa de cap manera un treball atlètic/esportiu de virtuositat gimnàstica en el que el cos esdevingui totalment domesticat, sinó un treball que alliberi el cos dels prejudicis, per tant, del treball habitual i mecànic de la ment (màquina de pensar). Si no és així, com ja hem vist anteriorment, la ment s'interposa entre nosaltres i l'entorn, estenent un vel davant la realitat, i també entre nosaltres i la nostra realitat interior, censorant i modificant les reaccions naturals, trencant el procés i impeding que l'impuls orgànic traspassi un cos, que hauria d'estar totalment alliberat i receptiu, per permetre la manifestació d'aquest impuls com a acció orgànica. Alliberar aquest flux orgànic és, per a Thomas Richards, deixar parlar el cos:

*The mind started to learn that it was not the unique ruler, that the body also has its own way of thinking, if the mind would just let the body do its job. As my mind started to learn to be more passive, my body had an open field in which to be active.*¹⁴

(La ment va començar a aprendre que no era l'únic governant, que el cos també té la seva pròpia manera de pensar, si la ment simplement deixés que el cos fes el seu treball. A mida que la meua ment va començar a aprendre a ser més passiva, el meu cos tenia un territori en el qual ser actiu.) [T. de l'A.]

¹³ Jerzy GROTOWSKI, *Performer* (1987), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 375.

¹⁴ Thomas RICHARDS, *At work with Grotowski on physical actions*, Londres: Routledge, 1995, p. 68.

En el transcurs del procés orgànic la ment discursiva es va silenciant, observant d'una manera més imparcial, deixant aparèixer una fluïdesa i continuïtat del moviment, com un flux de vitalitat manifestat a través del moviment. Aquest ric canal es mostra, en la majoria dels casos, bloquejat a causa dels condicionaments socials. D'altra banda, s'observa, de manera natural en el moviment dels felins, una fluïdesa i una connexió que és difícil de trobar en els humans. En els animals és clar que no existeix una ment discursiva que pugui bloquejar el procés, i afegeix Richards:

*If I observe a cat, I notice that all of its movements are in their place, its body thinks for itself. In the cat there is no discursive mind to block immediate organic reaction, to get in the way. Organicity can also be in a man, but it is almost always blocked by a mind that is not doing its job, a mind that tries to conduct the body, thinking quickly and telling the body what to do and how.*¹⁵

(*Si observo un gat, m'adono que tots els seus moviments estan en el seu lloc, el seu cos pensa per ell mateix. En el gat no hi ha una ment discursiva que bloquegi la reacció orgànica immediata, que obstaculitzi el camí. L'organicitat també pot estar en l'home, però està gairebé sempre bloquejada per una ment que no fa el seu treball, una ment que intenta guiar el cos, que pensa ràpid i diu al cos què fer i com.*) [T. de l'A.]

Altre cop les paraules de Richards, ara recordant la descoberta en ell mateix de l'aspecte orgànic a través del treball pràctic amb Grotowski¹⁶, un aspecte que relaciona amb la seva herència africana:

*[...] it became as if my body began to conduct me – absolutely by itself – in a flow of movement that was coming from inside, a stream of impulses running through the body. It was a discovery that was like a river. I was a little detached, watching it. My mind was no longer manipulating my body, telling it, “Go here, go there;” now my body was conducting me. Even the source of the impulses seemed not to be muscular.*¹⁷

(*[...] esdevingué com si el meu cos comencés a guiar-me – sense cap mena d'ajuda – en un flux de moviment que provenia de dins, un flux d'impulsos corrent a través del cos. Va ser un descobriment com un riu. Em sentia una mica distanciat, mirant-ho. La meua ment ja no seguia manipulant el meu cos, dient, “vés aquí, vés allà;” ara el meu cos m'estava guiant. Fins i tot la font dels impulsos semblava no ser muscular.*) [T. de l'A.]

¹⁵ *Ibid.*, p. 66.

¹⁶ v. la il·lustració 12 de la p. 176 en el recull gràfic de l'annex.

¹⁷ Thomas RICHARDS, *The edge-point of performance*, entrevistat per Lisa Wolford a Pontedera (Itàlia) l'agost de 1995, dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Oxon: Routledge, 2008, p. 5.

L'acció orgànica, que només serà possible amb una ment discursiva en silenci, és la porta d'accés que ens condueix a estances interiors, l'accés al "cos de l'essència". Aquest és un procés psicofísic complex i purificador al mateix temps, que amb l'objectiu de despertar la intel·ligència instintiva, en la que hi tenen joc la percepció i l'instint, allibera capes del dens motlle condicionant en el que ens trobem empresonats. Un cos alliberat deixa de ser un obstacle i es converteix en una finestra al procés interior. Al desenvolupar una acció en la seva dimensió orgànica, ultratraspassant la dimensió mecànica, es desplega la connexió d'aquesta acció amb una altra (acció interior), relacionada amb el treball sobre un mateix per a l'autodesenvolupament.

Com una paràbola de coneixement esotèric/ocult, el conte tradicional dels grecs i els xinesos il·lustra aquest procés purificador (místic). Davant la declaració de superioritat dels artistes xinesos en front dels grecs, el sultà decideix sotmetre els dos grups a prova per descobrir qui d'ells és millor. Dues estances, una davant de l'altra, són assignades als dos grups. Els xinesos demanen cent colors mentre que els grecs manifesten que la seva tasca serà desfer-se del rovell. El rei queda encantat amb les magistrals pintures dels xinesos però a l'entrar a l'estança dels grecs queda enormement fascinat pel què veu: el reflex de les pintures xineses en les parets que els grecs han polit lliurant-les de tot rovell apareixen aquí molt més belles. Aquest és el procés de purificació que permet reflectir la realitat sense haver-hi afegit res de personal (personal referit a personalitat). Com en el conte, en el camí cap a l'estat original no es tracta d'adquirir una col·lecció de tècniques (la tècnica de la pintura xinesa) sinó tot el contrari, com es diu en la "via negativa"¹⁸ mística, un ha de buidar-se de tot allò que no és essencial i que embruta la veritat. En aquest procés d'eliminació el cos s'esvaeix en una experiència plenària de l'Ésser no dual (unió amb l'essència), essent aquest també l'objectiu d'algunes tècniques vinculades a les fonts de les tradicions com l'Advaita Vedanta i el Ioga. El procés de polir-se a un mateix, alliberant-se de l'esclavitud de les necessitats i requeriments de la personalitat (tot allò sociològic en l'ésser humà), com el poliment de les parets de l'estança dels grecs, permet una nova visió; una visió que, segons Rumi, s'eleva darrere dels ulls. Una visió que ens permetrà una correcta percepció i comprensió de la realitat i que segons el filòsof hindú Patanjali¹⁹, en el *sûtra*²⁰ I. 43 del primer capítol de *Yoga-Sutra de Patanjali*²¹, en el que

¹⁸ Via negativa o teologia negativa indica un camí de despullament de tot allò que ens vincula a la nostra condició de criatures (existència temporal) per a poder realitzar en nosaltres el buit primordial i poder arribar a allò en nosaltres que no pertany al temps, la naturalesa verdadera. Grotowski va utilitzar aquest mateix terme per a definir l'entrenament dels actors del *Teatre Laboratori*, consistint en l'eliminació dels obstacles i resistències (psicofísics) que bloquegen el procés interior de l'actor, amb el resultat d'una alliberació que es feia present en el lapsus de temps entre l'impuls interior i la reacció externa, de tal manera que l'impuls era ja una reacció externa en un cos que desapareixia per mostrar allò més íntim.

¹⁹ Autor del primer text sobre Ioga, conservat íntegrament.

²⁰ Aforisme breu que utilitzà Patanjali per fixar la seva ensenyança.

defineix el Ioga i les seves característiques, només s'aconseguirà en estat d'Unió (o Ioga), amb una ment lliure d'interferències:

*Cuando se sostiene la dirección de la mente hacia el objeto, las ideas y recuerdos del pasado pierden terreno gradualmente. La mente llega a ser transparente como un cristal y es una sola cosa con el objeto. En este momento no hay sentimiento de uno mismo. Es la percepción pura.*²²

L'actuant, a través de l'acció orgànica en el pla horitzontal i ajustat/adaptat a aquest procés purificant, en el que *el cos esdevé no-resistent, gairebé transparent*²³, adquireix una visió més objectiva (més real) i alhora esdevé lluminós. En moltes ocasions Grotowski descriu aquesta lluminositat, que és la qualitat interior i serena de la llum i és clara, atenta i tranquil·la, com a característica fonamental del *Performer*. Tot i això, l'any 1978, nou anys abans de la conferència sobre el *Performer*, Grotowski ja es referia a aquesta qualitat humana:

*Why is he a man of light? Because he comes out of the prison of his prejudices. And he is like someone who leaves a cave and for the first time sees the day. It is the day that is light, but when we look at him, we have the feeling that it is he who is the day. The light is on him and it is the first time he sees the day. It is in this sense that man, this man, is a man of light.*²⁴

(Per què és un home de llum? Perquè surt de la presó dels seus prejudicis. I és com algú que surt d'una cova i veu el dia per primera vegada. És el dia que és llum, però quan el mirem, tenim la sensació de que és ell qui és el dia. La llum l'il·lumina i és la primera vegada que veu el dia. És en aquest sentit que aquell home, aquest home, és un home de llum.) [T. de l'A.]

L'home de llum (lluminós) és aquell, doncs, que veient la llum del dia la reflecteix, fins i tot es podria dir que deixa de ser el que és per a convertir-se en la llum mateixa. El seu cos esdevé un canal buit i transparent capaç de reflectir tot el que veu. Es tracta d'un cos tan net d'impureses (pulit i sense rovell) que és capaç d'esdevenir un amb l'objecte de la seva percepció (presència no-dual), en aquest cas la llum del dia.

Com en l'itinerari iòguic - camí que segons Grotowski conté nombrosos punts de contacte amb el viatge del *Performer* - el camí de l'actuant va d'allò vital a allò subtil:

Para saber cómo revelar nuestro Ser más íntimo, los sabios exploraron las diversas envolturas de la existencia, empezando con el cuerpo y siguiendo a través de la mente y la inteligencia, para llegar finalmente

²¹ PATANJALI, *Yoga-Sutra de Patanjali. Versión y comentarios de T. K. V. Desikachar*, Madrid: Edaf, 2006.

²² *Ibid.*, p. 58.

²³ Jerzy GROTOWSKI, *Performer* (1987), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 375.

²⁴ Jerzy GROTOWSKI, *The art of the beginner* (1978), cit., p. 8.

*al alma. Este periplo yóguico nos guía a partir de nuestra periferia, el cuerpo, al centro de nuestro ser, el alma. El objetivo es integrar las diversas capas para que nuestra divinidad interior brille a través de ellas como a través de un cristal transparente.*²⁵

L'acció orgànica, en la que el cos i l'essència se'ns fan evidents, ens aporta una visió més justa. La quietud de la ment, en aquest procés que ens porta del "cos-i-essència" al "cos de l'essència", possibilita, d'una banda, la manifestació del procés/impuls interior i de l'altra, la mirada clara que percep la realitat sense vels, permetent l'acció natural/orgànica adequada i justa a cada nova situació. Aquest home, lluminós i transparent, havent-se alliberat de la presó dels seus prejudicis, és capaç de veure reflectint la bellesa del món que l'envolta, amb la mirada clara i neta, (com si es tractés sempre de la primera vegada.) Davant d'aquesta mirada silenciosa es despleguen dos territoris simultàniament - dos plans, horitzontal i vertical, que com s'ha dit, estan en contínua relació. La quietud de la ment. Aquesta qualitat és imprescindible tant per a l'acció orgànica com per a l'itinerari interior (vertical).

*Su conocimiento ya no se basa en la memoria o en la inferencia. Es espontáneo, directo y se realiza a un nivel y con una intensidad que sobrepasan lo ordinario.*²⁶

Podem afirmar que una acció en el pla horitzontal no és simplement una acció en el domini físic, sinó que pressuposa un treball sobre un mateix per tal de calmar les reaccions mecàniques (mentals i emocionals) que dissipen l'energia i encongeixen, i que són obstacles al camí interior. Aquest serà el camí cap a la descoberta de la verticalitat.

Aquesta visió en el silenci de la ment discursiva, que acompanya el procés orgànic és, segons l'espiritualitat de l'Advaita Vedanta i del sufisme, la visió del cor; una visió que ens aporta lleugeresa. En el text *Theatre of Sources*, referint-se a Ramana Maharishi i la seva recerca del "jo" verdader, Grotowski diu:

*Later I learned that this something else he was connecting with "hridayam", etymologically: heart-is-this.*²⁷

(Més tard vaig aprendre que aquest quelcom més [referit a allò real que es troba darrere del nostre "jo" limitat] ell el connectava amb "hridayam", etimològicament: el cor-és-això.) [T. de l'A.]

Hridayam és el camí del cor (cor espiritual, no el múscul sinó el nucli intern i inalterable en l'ésser humà) en la tradició del Vedanta. Segons

²⁵ B. K. S. IYENGAR, *Luz sobre la vida. Viaje hacia la plenitud, la paz interior y la libertad*, Barcelona: Kairós, 2007, pp. 29-30.

²⁶ PATANJALI, *Yoga-Sutra de Patanjali. Versión y comentarios de T. K. V. Desikachar*, cit., p. 60.

²⁷ Jerzy GROTOWSKI, *Theatre of Sources* (1979-1982), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 252.

Ramana Maharishi el significat de la paraula *hridayam* quan es divideix així, "*hrit-ayam*", és en realitat *Brahman*, ja que *Brahman* és allò que brilla en el cor de tots els éssers com a "Si mateix". Per aquesta raó *Brahman* rep el nom de "Cor". Així, el camí que ens senyala Grotowski per arribar a allò real és el camí cap a l'alliberació en la unió amb la divinitat o energia superior. El recercador polonès no dóna més informació que aquestes escarides paraules citades, però que alhora resulten essencials i plenes de significat.

Voldria fer aquí un incís sobre la terminologia grotowskiana, que s'ha anat matisant segons el període de recerca i les intencions de l'investigador. Quan Grotowski parla de la segona perspectiva, de l'aspecte més enllà del teatre, és normalment escaritat. Cada paraula amaga darrere seu un món de matisos que un pot anar descobrint poc a poc, com seguint les pistes que de manera subtil deixa entreveure entre les seves paraules. El camí del cor no és una metàfora, darrere d'aquestes paraules hi ha una experiència que fa que aquest camí sigui concret i articulable de manera tècnica. Tampoc és casual que Thomas Richards, referint-se a la seva experiència en *l'Art com a vehicle*, parli del que ell anomena "*heart*" ("cor") com quelcom profundament vinculat al treball i que és imprescindible descobrir (en el sentit de cessar d'estar cobert) per iniciar el camí cap a l'acció interior:

*In our work on songs of tradition, in the "inner action", what I call for myself "heart" has a fundamental place. [...] What needs to be present concerns more, so to say, a kind of core, a point of departure towards the "inner action". [...] First, it's necessary to find how this part in you can be uncovered, and how it can be given primary place, in order that some kind of ascension can unfold.*²⁸

(En el nostre treball sobre les cançons tradicionals, en "l'acció interior", el que jo personalment anomeno "cor" ocupa un lloc fonamental. [...] El que necessita estar present concerneix més, diguem, una mena de nucli, un punt de partida cap a "l'acció interior". [...] Primer, és necessari trobar com aquesta part en tu pot ser descoberta, i com se li pot donar un lloc primordial, per a que una certa ascensió es pugui desenvolupar.) [T. de l'A.]

El camí del cor és un camí cap a la interioritat humana. I aquest camí interior és un camí espiritual amb l'objectiu de tot camí espiritual, l'alliberació interior. L'investigador polonès no sempre és clar sobre el caràcter espiritual de la seva recerca, molt sovint els aspectes tècnics de l'art de l'actor no deixen lloc a les seves motivacions més personals. Amb el pas del temps, el mestre inspirador, mesura acuradament les seves paraules per no caure en un vocabulari que pugui resultar massa genèric, poc clar i poc concret i en el que predominin les idees o els dogmes; es proposa que les idees no

²⁸ Thomas RICHARDS, *As an Unbroken stream*, entrevistat per Tatiana Motta Lima a Pontedera (Itàlia) el juliol de 1999, dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Oxon: Routledge, 2008, pp. 64-65.

esdevinguin rígides intentant mantenir-ne la seva capacitat d'impulsar cap a la descoberta de possibilitats desconegudes. En alguns dels seus textos, només deixa entreveure de manera molt subtil la seva motivació espiritual, evitant en tot moment cap mostra de sentimentalisme. Grotowski, sovint, es decanta pel vocabulari tècnic tot i admetre les seves limitacions per a parlar de la seva recerca:

Such is also my preference: if possible, let's always speak technically. But it's clear that it's not sufficient; this is where the difficulty lies. Technique indicates: it is like road signs that signal the direction to take. But there are many things that come before technique and which require a kind of involvement, and there are many things after technique which are, in a certain way, impossible to formulate.²⁹

(Aquesta és també la meua preferència: si és possible, parlem sempre tècnicament. Però és clar que això no és suficient; aquí és on està la dificultat. La tècnica indica: és com les senyals de circulació que senyalen la direcció a prendre. Però hi ha moltes coses que apareixen abans de la tècnica i que requereixen un tipus d'implicació, i hi ha moltes coses després de la tècnica que són, en certa manera, impossibles de formular.) [T. de l'A.]

Però no sempre li és possible limitar-se a aquest llenguatge tècnic i tot i que amb molta cura, per exemple, en les seves últimes conferències a París, Grotowski descobreix un d'aquests aspectes que apareixen al marge de la tècnica en la seva recerca:

Però, d'una altra banda, en el fons, si s'accepta aquesta paraula, es pot dir que he fet i faig una recerca espiritual o prefereixo dir, interior.³⁰

L'investigador no vol vincular la seva recerca a la religiositat si aquesta s'entén com a organisme eclesiàstic, ara bé, accepta aquest vincle si s'entén com a la possibilitat d'una transformació de la vida en quelcom pur, fresc i completament lliure. Sobretot, Grotowski no vol limitar les seves paraules a un sol punt de vista, evitant en tot cas l'exclusivisme.

Je travaillais et je travaille toujours avec des personnes d'horizons philosophiques ou religieux très différents; ce que je faisais devait à la fois être compréhensible par tous et en même temps ne pas être réduit à une seule vision de ce qui existe. C'est pourquoi aussi j'évite le mot "spirituel" et je parle d'énergie: cela n'appartient à aucune église, aucune secte, aucune idéologie. C'est un phénomène que chacun peut expérimenter.³¹

²⁹ Jerzy GROTOWSKI, *A Kind of Volcano. An interview with Jerzy Grotowski* (1991), dins Gurdjieff. *Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de PANAFIEU, Nova York: Continuum, 2000, p. 90.

³⁰ Jerzy GROTOWSKI, *La "lignée organique" au théâtre et dans le rituel* (1997-1998), cit., lliçó del 6 d'octubre del 1997. [Trans. i Trad. de l'A.]

³¹ Jean-Pierre THIBAUDAT, *Grotowski, un véhicule du théâtre*, entrevista a Grotowski, "Libération", 26 juliol 1995, p. 28.

(Jo he treballat i trabajo sempre amb persones d'horitzons filosòfics o religiosos molt diferents; el que feia devia ser comprensible per tots a la vegada i al mateix temps no ser reduït a una única visió del que existeix. Heus aquí perquè evito la paraula "espiritual" i parlo en canvi d'energia: aquesta no pertany a cap secta, a cap ideologia. És un fenomen que qualsevol pot experimentar.) [T. de l'A.]

Les paraules de Grotowski no són termes estàtics que poguem fixar en una repetició mecànica sinó una terminologia que s'adapta a les necessitats del conferenciant i de l'oient en cada situació; de vegades, fins i tot, utilitzant les mateixes paraules en sentits diferents en reacció orgànica als seus oïdors i per tal de trobar el significat més adient en el moment donat. Aquell terme que en una ocasió ha funcionat cal tornar-lo a descobrir la propera vegada i no fixar-lo amb qualitat de dogma. Des del punt de vista de la seva naturalesa, gairebé tots els textos grotowskians neixen de la transcripció d'una conferència, discurs o entrevista; d'alguna manera, neixen del diàleg entre el conferenciant i l'oient i això fa que siguin textos vius, vinculats als impulsos, en un acte fruit de la necessitat del donar i rebre, en reacció als estímuls presents en l'acte.

El mestre polonès deixa clar que no vol aliar-se amb cap ideologia que, segons el seu albir, podria limitar el coneixement. El seu és un camí pràctic de recerca sobre el potencial humà més enllà de tota classificació, dogma o religió; no es tractaria de cap manera del producte d'una "filosofia de l'art" sinó del camí contrari, una tècnica que conduiria a una metafísica.³² Transcendent les barreres de les religions, el seu, és un fer coherent amb un mateix a través d'una impecabilitat artística. Es podria dir que el seu camp de treball és *primary performing*³³ (*acció performativa originària*). Així, es tracta d'una recerca sobre l'ésser humà en un retorn a l'origen de la seva relació amb allò sagrat/superior i en el context de l'acte performatiu originari; quelcom que es pot verificar a la pràctica i que precedeix les diferències culturals, filosòfiques i religioses. Aquest costat pràctic de la recerca constitueix el veritable coneixement del camí. Les paraules de Grotowski no provenen d'idees sinó de la seva pròpia experiència. El recercador polonès era profundament pragmàtic, verificava les seves idees en una esfera pràctica tot i que tenia un profund fonament teòric per la seva pràctica. En aquest cas, l'espiritualitat, abans que res, seria acció, després experiència i per últim exposició. El seu és un saber pràctic en el que l'eina de recerca és l'ésser humà en el camp de l'artesanaria artística (artesanaria de l'art de l'actor). El 24 de març de 1997, en la lliçó inaugural del curs/seminari *La "lignée organique" au théâtre et dans le rituel* al *Théâtre des Bouffes du Nord*, Grotowski es defineix amb les paraules:

[...] no sóc ni savi, ni científic. Sóc un artista? ... en certa manera, sí. Però jo diria, més aviat, que el meu camp natural és l'artesanat. Sóc un

³² Cf. Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre* (1965), dins *Hacia un teatro pobre*, cit., p. 12.

³³ Thomas RICHARDS, *The edge-point of performance*, dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., p. 28.

*artèsà en un domini un tant particular, això vol dir, el comportament en les condicions metaquotidianes.*³⁴

Per tant, serà a través del seu coneixement pràctic sobre l'artesanía artística en el terreny metaquotidià de les arts performatives que se'ns farà visible la seva recerca interior. Com ja hem vist, en la recerca de l'estat original (recerca del nucli diví, recerca espiritual) no podem penetrar interiorment per experimentar la realitat suprema de la unitat sense abans harmonitzar l'embolcall de l'ànima (el vehicle transitori corporal). Per al iogui, l'esperit no està separat del cos i per tant un ens portarà a l'altre; per a Grotowski la relació contínua dels plans horitzontal i vertical és fonamental. La tècnica artística serà la base per a l'aprenentatge d'aquesta transcendència de la dualitat (dissolució de l'ego, de la màscara social), camí anàleg a manifestacions de l'art objectiu com la trobada divina dels dervitxos a través de l'art de la dansa i de la música. Com ja s'ha dit anteriorment, en la recerca de Grotowski les dues perspectives (espiritual i artística) van íntimament lligades i és aquesta vinculació la que ens permetrà entendre en profunditat el sentit del seu treball.

Retornant a *hridayam*, el camí que l'actuant ha d'iniciar per arribar a l'estat del *Performer* es pot anomenar via de la purificació del cor; procés vinculat al pla horitzontal i al pla vertical, impensable si no partim d'un descondicionament de l'actuant i que només es farà visible a través de les seves accions en relació orgànica amb l'entorn. Aquesta mestria no pot provenir d'una corporalitat muscularment desenvolupada que es podria comparar a una closca dura aixecada entre un i el món més enllà de la pell d'un mateix, desconnectant-se del fluir de la vida. Una rigidesa i una insensibilitat gens adequada a la mal·leabilitat del *Performer*, el cos del qual hauria de ser flexible i "buit", de manera que esdevingués *un canal obert a les energies*, i capaç de trobar *la conjunció entre el rigor dels elements i el flux vital ("espontaneïtat")*.³⁵ El rigor i la fluïdesa que conformen la paradoxa de la plenitud de l'estat original, característiques de les quals parlaré més endavant.

Aquesta alliberació de les convencions socials apreses que conformen la mecanicitat habitual requereix coratge. Un ha de lluitar per a alliberar-se del judici dels altres i del seu mateix, ja que si un no fa allò acceptat es crea una catàstrofe, diu el lluitador polonès. Un Jerzy adolescent, en l'observació del món que l'envoltava, es va adonar de la força que exercien les convencions sobre l'home i de la manca de sentit de la majoria de les converses humanes. Quelcom que tampoc va passar desapercbut a Gurdjieff:

³⁴ Jerzy GROTOWSKI, *La "lignée organique" au théâtre et dans le rituel. Leçon inaugurale au Théâtre des Bouffes du Nord, 24 mars 1997, cit., [Trans. i Trad. de l'A.]*

³⁵ Jerzy GROTOWSKI, *From the Theatre company to Art as vehicle* (1989,1990), dins Thomas RICHARDS, *At work with Grotowski on physical actions, cit., p. 129.*

*Later I found that this lack of understanding between one man and another is a mathematically ordered phenomenon as precise as the multiplication table.*³⁶

(Més tard vaig descobrir que aquesta falta de comprensió entre un home i un altre és un fenomen d'ordre matemàtic tan precís com la taula de multiplicar.) [T. de l'A.]

Gurdjieff va relacionar aquesta manca de comunicació amb les fluctuacions de l'estat de la ment. Només hi havia una possibilitat, anar més enllà de la percepció ordinària:

*We have come to the brink of the abyss which can never be bridged by ordinary human reason. Do you feel how superfluous and useless words have become?*³⁷

(Hem arribat al caire de l'abisme que mai podrà ser travessat pel raonament humà ordinari. Sents com de superficials i inútils han esdevingut les paraules?) [T. de l'A.]

Calia no només descobrir un nou valor del significat de les paraules sinó aprendre a escoltar a un altre nivell.

*We listen to our own thoughts when learning, therefore we cannot hear new thoughts, only by new methods of listening and studying...*³⁸

(Escoltem els nostres propis pensaments quan aprenem, per tant no podem escoltar nous pensaments, només amb nous mètodes d'escolta i d'estudi...) [T. de l'A.]

Durant tota la seva vida, Grotowski va criticar durament la banalitat que regnava en la xerrameca de l'home. Presoner de la mecanicitat dels hàbits que formen la seva personalitat, un no és capaç d'escoltar, ja que no està plenament obert al moment present, i tampoc serà capaç de parlar si no ho fa des del més profund del seu ésser.

El lluitador polonès sempre va entendre el teatre com a una possibilitat per a escapar d'aquesta esclavitud i així ho mostra cruament en una entrevista feta per Ferdinando Taviani el 1991:

Come se fossi vissuto in una prigione e fossi in cerca di una minuscola fessura per evadere. Immaginavo il teatro come quella fessura; pensavo che l'avrebbe tenuta aperta in modo che io potessi sfuggire alla schiavitù. E non sto parlando della schiavitù politica, sarebbe stato superficiale. Per me tutte le illusioni e i desideri della vita ordinaria

³⁶ G. I. GURDJIEFF, *Views from the real world. Early talks of G. I. Gurdjieff*, cit., p. 41.

³⁷ *Ibid.*, p. 16.

³⁸ *Ibid.*, p. 40.

*non sono altro che una prigioniera, tutta questa merda con la quale passiamo la vita. Lo stesso tipo di prigioniera, nient'altro.*³⁹

(Com si hagués viscut en una presó i anés buscant un petita obertura per escapar-me. M'imaginava el teatre com aquella obertura; pensava que l'hauria tingut oberta de manera que pogués escapar de l'esclavitud. I no estic parlant de l'esclavitud política, hagués estat superficial. Per a mi totes les il·lusions i els desigs de la vida ordinària no són res més que una presó, tota aquesta porqueria amb la que passem la vida. El mateix tipus de presó, res més.) [T. de l'A.]

Queda palesa la necessitat vital del director polonès per escapar de la presó de la vida quotidiana, una necessitat profunda que l'impulsarà a lluitar, amb totes les seves forces, contra els condicionaments socials per a una alliberació essencial. Amb aquesta clara consciència de la situació, Grotowski manifestarà:

*From the moment we are born we are tamed in everything: how to see, how to hear, what is what, how to be, how to eat, how to drink water, what is possible and what is impossible... and so the second possibility is "to untame the tamed". This is very difficult work. Untaming demands greater effort and self-discipline than taming.*⁴⁰

(Des del moment que naixem som domesticats en tot: com veure, com escoltar, què és què, com ser, com menjar, com veure aigua, què és possible i què és impossible... i així la segona possibilitat⁴¹ és "desdomesticar el domesticat". Aquest és un treball molt difícil. Desdomesticar requereix més gran esforç i autosacrifici que domesticar.) [T. de l'A.]

I només des d'aquest gran esforç per a desdomesticar-se i tornar a l'origen serà possible l'acció orgànica en el pla horitzontal, a la que anomenarem acció horitzontal. Així, l'organicitat requerirà una lluita contra tot allò que no prové d'un procés natural.

What is organicity? It is to live in agreement with natural laws, but on a primary level. One mustn't forget: the body is an animal. I am not saying we are animals; I say our body is an animal. Organicity is linked to a "child-aspect". The child is almost always organic.

³⁹ Anatolij VASIL'EV, *Cronaca del quatordecimè* (1999), dins *Opere e Sentieri. Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, a cura d'Antonio Attisani i Mario Biagini, Roma: Bulzoni, 2008, pp. 95-96.

⁴⁰ Jerzy GROTOWSKI, *Wandering towards Theatre of Sources*, traducció de la versió polonesa autoritzada de la conferència a Varsòvia el 5 de juny de 1978 (*Wędrowanie za Teatrem Źródeł* [Caminant cap al Teatre de les Fonts] de Leszek Kolankiewicz) durant el simpòsium internacional sobre l' "art del debutant", organitzat pel centre polonès ITI (*International Theatre Institut*), a cura de Jennifer Kumiega, dins "Dialectics and Humanism", n. 2, Warszawa: 1980, p. 12.

⁴¹ La primera possibilitat per aconseguir estar en el principi seria el camí del Samurai, l'entrenament que després és abolit. Grotowski es decanta per la segona possibilitat.

*Organicity is something which one has more of when one is young, less of as one gets older. Obviously, it is possible to prolong the life of organicity by fighting against acquired habits, against the training of the common life, breaking, eliminating the clichés of behavior. And, before the complex reaction, returning to the reaction which was primary.*⁴²

(Què és organicitat? És viure en concordança amb les lleis naturals, però a un nivell primari. No s'ha d'oblidar: el cos és un animal. No estic dient que siguem animals; dic que el nostre cos és un animal. L'organicitat està vinculada a l' "aspecte-infant". L'infant és gairebé sempre orgànic. L'organicitat és quelcom del que un en té més quan s'és jove, en té menys quan un envelleix. Òbviament, és possible prolongar la vida de l'organicitat lluitant en contra dels hàbits adquirits, en contra de l'entrenament de la vida comú, trencant, eliminant els clichés del comportament. I, abans de l'acció complexa, retornar a la reacció que era primera.) [T. de l'A.]

De les paraules de Grotowski es desprèn la importància de descobrir dins d'un mateix aquest *state of the child* (estat de l'infant) vinculat a l'organicitat. En altres paraules, retrobar la fascinació de la mirada innocent del nen que, menys condicionat per l'educació, ho descobreix tot per primera vegada.

*[...] we are simply going back to the state of the child. But not in the meaning of playing that we are children, and not in the sense that we become childish. When I talk about return to the state of the child, I have in the background of my mind some indefinable memory: plunging into the world full of colors, sounds, the dazzling world, unknown, amazing, the world in which we are carried by curiosity, by enchantment, experience of the mysterious, of the secret. We are drifting then in the stream of reality, [...] We forgot about this state through the years of taming our body and with it our mind. It is necessary to refind this hypothetical child and his "ecstasis", which, long ago, we "abdicated", as Baudelaire said, if I well remember. It is something tangible, organic, primal.*⁴³

([...] senzillament retornem a l'estat de l'infant. Però no en el sentit de fer veure que som nens, i no en el sentit de tornar-se infantils. Quan parlo del retorn a l'estat de l'infant, tinc en el fons de la ment un record indefinible: submergint-me en el món ple de colors, sons, el món enlluernador, desconegut, sorprenent, el món en el que ens deixem portar per la curiositat, per l'encanteri, l'experiència del misteriós, del secret. Anem a la deriva llavors en el corrent de realitat, [...] Ens hem oblidat d'aquest estat a través dels anys de domesticació del nostre cos i amb ell la nostra ment. És necessari retrobar aquest nen hipotètic i el seu "èxtasi", al qual, fa molt temps, vàrem "abdicar", com va dir

⁴² Jerzy GROTOWSKI, *A Kind of Volcano. An interview with Jerzy Grotowski* (1991), dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, cit., p. 91.

⁴³ Jerzy GROTOWSKI, *Theatre of Sources* (1979-1982), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 258.

Baudelaire, si recordo bé. És quelcom tangible, orgànic, primigeni.) [T. de l'A.]

També en el vocabulari de Gurdjieff:

It is the same with man, we must destroy our buffers⁴⁴. Children have none; therefore we must become like little children...⁴⁵

(És el mateix amb l'home, hem de destruir els nostres "buffers". Els nens no en tenen cap; per aquesta raó hem d'esdevenir com nens petits...) [T. de l'A]

Altra vegada s'està parlant d'una invitació a sortir d'un mateix, allunyant-se del motlle social amb els seus prejudicis i lliçons apreses que actuen com a filtre de la percepció, per rebre la vida de manera plena, sense cap mena de barrera, sense anteposar cap judici, sense etiquetar abans de rebre; mantenint una lluita per evitar rebre continguts que un mateix etiqueta i encasella enloc de presències vives i permanentment canviant i que, per tant, cada cop reclamen, amb el seu misteri, ser redescobertes de nou.

We live in an epoch in which our inner lives are dominated by the discursive mind. This fraction of the mind divides, sections off, labels – it packages the world and wraps it up as "understood". It is the machine in us that reduces the mysterious object which sways and undulates into simply "a tree". Since this part of the mind has the upper hand in our inner formation, as we age, life loses its taste. We experience more and more generally, no longer perceiving "things" directly, as a child, but rather as signs in a catalogue already familiar to us. The "unknown", thus narrowed and petrified, is turned into the "known". A filter stands between the individual and life. [...] The danger is that we limit, reduce, and cage that person, seeing only what we wish to, or are able to see. ⁴⁶

(Vivim en una època en la que les nostres vides interiors són dominades per la ment discursiva. Aquesta porció de la ment divideix, secciona, etiqueta – empaqueta el món i l'embolica com a "conegut". És la màquina en nosaltres que redueix el misteriós objecte que es balanceja i s'ondula en simplement "un arbre". Com que aquesta part de la ment té el control en la nostra formació interior, a mida que creixem, la vida perd el seu sabor. Experimentem més i més en general, sense percebre ja les "coses" directament, com un nen, sinó com a signes en un catàleg ja familiar per a nosaltres. El "desconegut", d'aquesta manera escurçat i petrificat, es converteix en el "conegut". Un filtre s'aixeca entre l'individu i la vida. [...] El perill és que

⁴⁴ (*Amortiguador*) Segons Gurdjieff, aquests serien els efectes provinents d'un suposat orgue implantat originalment en l'home que preveu a aquest de veure la realitat de manera clara. Seria un terme comparable a condicionaments.

⁴⁵ G. I. GURDJIEFF, *Views from the real world. Early talks of G. I. Gurdjieff*, cit., p. 40.

⁴⁶ Thomas RICHARDS, *At work with Grotowski on physical actions*, cit., p. 5.

limitem, reduim, engabiem aquesta persona, veient només el que desitgem veure, o som capazes de veure.) [T. de l'A.]

Aquesta reducció transforma la nostra visió en una visió general i superficial on tot perd la seva individualitat, on tot passa o omplir el sac d'allò conegut convertint-se en tan sols una projecció d'allò conegut. Portats pels hàbits i comportaments lligats a la memòria, veiem a través d'un vel i deixem de veure realment. Deixem de percebre directament i per tant les nostres accions deixen d'estar en una relació real i orgànica amb l'entorn, tornant així a l'estat quotidià de "ceguesa i sordesa". Viure el present sense premeditació serà el gran repte.

En les conferències a la universitat "La Sapienza" de Roma de l'any 1982, Grotowski dedica un ampli espai a la reflexió sobre el condicionament de la percepció (entrant de ple en territori gurdjieffià):

È fuori di ogni dubbio che il nostro modo di percepire è completamente condizionato dalla maniera in cui è educata la nostra percezione. È come nel proverbio di un popolo che abita nel Ghana. Il proverbio dice: "Lo straniero che arriva e guarda, vede solo quello che conosce". [...] La selezione che facciamo degli stimoli sensoriali che ci arrivano, è straordinaria. È una piccola frazione di tutto ciò che ci arriva, in tutti i campi sensoriali, che noi registriamo. E registriamo secondo due categorie: prima di tutto quello che noi conosciamo, e secondariamente in relazione con la probabilità.⁴⁷

(Està fora de tot dubte que la nostra manera de percebre està completament condicionada per la manera en què està educada la nostra percepció. És com en el proverbi d'un poble del Ghana. El proverbi diu: "L'estranger que arriba i mira, veu només allò que coneix". [...] La selecció que fem dels estímuls sensorials que ens arriben, és extraordinària. És una petita fracció de tot allò que ens arriba, en tots els camps sensorials, el que registrem. I registrem segons dues categories: en primer lloc allò que coneixem, i en segon lloc en relació amb la probabilitat.) [T. de l'A.]

Per tant, per trencar amb aquests hàbits ens hem d'allunyar d'aquella part de nosaltres que ha esdevingut el que és a partir de les influències externes (condicionaments educacionals, culturals) que ens han educat la percepció i ens priven de veure més enllà de la realitat quotidiana, més enllà del pensament mecànic, de les emocions reactives i dels hàbits apresos. I justament, més enllà dels condicionaments es trobarà allò real, la veritat que anhela el cercador. I és que viure en aquesta màscara creada per causes exteriors és viure en la personalitat; és estar sota el control de la suggestibilitat i les respostes automàtiques habituals, construïdes en els sistemes del

⁴⁷ Jerzy GROTOWSKI, *Tecniche originarie dell'attore*, a cura de Luisa TINTI, Università di Roma - Istituto del Teatro e dello Spettacolo, 1982-1983, citat per Chiara GUGLIELMI en el seu article *Le tecniche originarie dell'attore: lezioni di Jerzy Grotowski all'Università di Roma*, "Biblioteca teatrale", 55-56, lug.-dic. 2000, p. 46.

condicionament social, en un estat d'identificació plena amb les nostres emocions, humors i pensaments. Estat de confusió en el que és impossible l'acció orgànica.

Seguint amb les conferències romanes del 82, el cercador polonès il·lustra de manera especialment clara la situació de l'home que viu una vida que no li pertany, de la que no n'és l'amo sinó l'esclau:

*Allora, per queste ragioni è spesso molto più istruttivo osservare in che maniera siamo passeggeri, non-permanenti, e in che maniera le nostre scelte non sono vere scelte ma sono, semplicemente, un elemento del gioco, in cui noi non siamo neppure i giocatori, siamo le biglie, come nel biliardo. [...] Per rendersi conto fino a che punto siamo condizionati, fino a che punto siamo sonnambuli, anche, e come ci lasciamo trascinare sempre dalle cose;*⁴⁸

(LLavors, per aquestes raons és sovint molt més instructiu observar de quina manera som passatgers, no-permanents, i de quina manera les nostres eleccions no són eleccions reals sinó, simplement, un element del joc, en el que nosaltres no som ni tan sols els jugadors, som les boles, com en el billar. [...] Per adonar-se fins a quin punt estem condicionats, fins a quin punt som sonàmbuls, també, i com ens deixem arrossegar sempre per les coses;) [T. de l'A.]

De manera sorprenentment similar a la de Grotowski, Gurdjieff també relaciona aquests events, que dirigeixen el joc en el que vivim, amb una manca de llibertat.

*You hear yourself praised and you are pleased; someone reproves you and your mood is spoiled. Something new captures your interest and instantly makes you forget what interested you just as much the moment before. Gradually your interest attaches you to the new thing to such an extent that you sink into it from head to foot; suddenly you do not possess it any more, you have disappeared, you are bound to and dissolved in this thing; in fact it possesses you, it has captivated you, and this infatuation, this capacity for being captivated is, under many different guises, a property of each one of us. This binds us and prevents our being free. By the same token it takes away our strength and our time, leaving us no possibility of being objective and free – two essential qualities for anyone who decides to follow the way of self-knowledge.*⁴⁹

(Sents que et lloen i et sents satisfet; algú et desaprova i el teu humor s'espantia. Quelcom nou captura el teu interès i instantàniament et fa oblidar el què tant t'interessava el moment abans. Gradualment el teu interès t'aferra a la cosa nova fins al punt en què t'hi enfoneses de cap a peus; de cop i volta ja no ho posseeixes més, has desaparegut, estàs lligat i et dissols en això; de fet et posseeix, t'ha captivat, i aquest encapritxament, aquesta capacitat per ser captivat és, sota molt

⁴⁸ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁹ G. I. GURDJIEFF, *Views from the real world. Early talks of G. I. Gurdjieff*, cit., p. 45.

diferents apariències, propietat de cada un de nosaltres. Això ens lliga i impedeix el nostre ésser ser lliure. D'igual manera ens pren la nostra força i el nostre temps, sense deixar-nos la possibilitat de ser objectius i lliures – dues qualitats essencials per a qualsevol que decideix seguir el camí de l'autoconeixement.) [T. de l'A.]

El trobar aquest nucli únic i estable en un mateix aportaria la capacitat de veure i la capacitat de fer, de manera que les nostres accions serien accions reals, decidides lliurement per un mateix i no fruit de la casualitat/mecanicitat; descobrint una font de vida a través del desenvolupament de la consciència, una consciència que s'amaga darrere d'una màscara, presonera dels condicionaments socials. Viure en aquest món de casualitats que ens porten d'un lloc a l'altre a través de les nostres reaccions emocionals mecàniques als events es pot comparar, segons Grotowski, a viure en un somni:

Ed è questa la nozione partendo dalla quale possiamo riconoscere se sogniamo nella "daily life", nella vita di ogni giorno, ad occhi aperti, come ora, se conserviamo la libertà delle nostre decisioni o ci lasciamo prendere dalla nostra propria reazione immaginaria ai fatti che avvengono attorno a noi. Questo è in realtà sognare ad occhi aperti, nel senso "la vita è sogno". Sì, la vita di parecchi di noi, quasi di tutti noi, in questo senso, è sogno.⁵⁰

(I és aquesta la noció partint de la qual podem reconèixer si somiem en la "vida quotidiana", en la vida de cada dia, amb els ulls oberts, com ara, si conservem la llibertat de les nostres decisions o ens deixem prendre per les nostres pròpies reaccions imaginàries als fets que tenen lloc al nostre entorn. Això és en realitat somiar amb els ulls oberts, en el sentit "la vida és somni". Sí, la vida d'alguns de nosaltres, gairebé de tots nosaltres, en aquest sentit, és somni.) [T. de l'A.]

És també aquesta lluita contra la mecanicitat dels hàbits adquirits, estat que identifica amb un somni que ens allunya de la realitat, del qual hem de despertar i així esdevenir lliures, la gran lluita de G. I. Gurdjieff.

El hombre moderno vive en el sueño, nace en el sueño y muere en el sueño.⁵¹

Per Gurdjieff, l'home en l'estat ordinari és una màquina, un autòmata, un simple objecte control·lat per l'atzar. Viu somiant, identificat amb tot allò que li pren l'atenció; com una fulla que es mou al caprici del vent. Està dormit. Tot li succeeix. Per arribar a Ser, un ha de ser amo d'ell mateix. Despertar és un aspecte que el mestre armeni vincula a la consciència vigilant, fruit d'una transformació de l'ésser. Aquesta transformació i la conquesta del coneixement, o sigui, l'ésser i el

⁵⁰ Jerzy GROTOWSKI, *Tecniche originarie dell'attore*, (1982-1983), citat per Chiara GUGLIELMI a *Le tecniche originarie dell'attore: lezioni di Jerzy Grotowski all'Università di Roma*, "Biblioteca teatrale", cit., p. 50.

⁵¹ Peter Demianovich OUSPENSKY, *Fragmentos de una enseñanza desconocida. En busca de lo milagroso*, Madrid: RCR, 1995, p. 77.

saber, necessiten desenvolupar-se en equilibri per a tenir una capacitat real de “fer”.

La majoria de les accions a la nostra vida quotidiana són mecàniques degut a la constant repetició. La repetició afavoreix la mecanicitat. Milers de detalls es perden en la nostra quotidianitat; aquesta passivitat fa de les nostres vides una simple i còmoda repetició mecànica dins d'un somni col·lectiu. El secret per trencar amb aquesta mecanicitat que ens caracteritza es troba en la descoberta de nous detalls que només es percebran en l'acció que és plena percepció i que faran de cada moment un instant únic. La lluita per a una expansió de la percepció, més enllà de la nostra visió ordinària, ens permetrà veure les subtileses que no apreciem en la nostra quotidianitat.

*If you clean your teeth every day while looking out of the window, the cleaning of your teeth becomes a habit; but if you always clean your teeth very carefully, giving your whole attention to it, then it does not become a habit, a routine that is thoughtlessly repeated.*⁵²

(Si et rentes les dents cada dia mentre mires per la finestra, rentar-te les dents esdevé un hàbit; però si et rentes sempre les dents amb molta cura, posant tota la teva atenció, llavors no esdevé un hàbit, una rutina que es repeteix irreflexivament.) [T. de l'A.]

Al mateix temps, només es podran percebre nous detalls en una ment amb l'espai suficient per a obrir-se al contacte continu amb l'ara i aquí. Una expansió de la percepció només serà possible en una ment en silenci, lliure de tot pensament i alliberada de les emocions.

*If your mind has space, then in that space there is silence – and from that silence everything else comes, for then you can listen, you can pay attention without resistance. That is why it is very important to have space in the mind. If the mind is not overcrowded, not ceaselessly occupied, then it can listen to that dog barking, to the sound of a train crossing the distant bridge, and also be fully aware of what is being said by a person talking here. Then the mind is a living thing, it is not dead.*⁵³

(Si tens espai a la ment, llavors en aquest espai hi ha silenci – i d'aquest silenci ve tot el demás, ja que llavors pots escoltar, pots prestar atenció sense resistència. Per això és molt important tenir espai en la ment. Si la ment no està superpoblada, no incessantment ocupada, llavors pot escoltar el gos que borda, el so del tren que creua el pont llunyà, i a més ser plenament conscient del que diu una persona que està parlant aquí. Llavors la ment és una cosa viva, no està morta.) [T. de l'A.]

Una ment que recupera la seva naturalesa original en el que es podria considerar una petita mort de la personalitat. Es tractaria de ser

⁵² KRISHNAMURTI, *Think on these things*, Nova York: HarperPerennial, 1989, p. 105.

⁵³ *Ibid.*, p. 152.

capaços d'oblidar el que ja sabem per tornar a descobrir, per rebre plenament des d'una obertura total cap a allò desconegut en una experiència de llibertat i veritat no habituals.

*Try it for a day – put aside everything you know, forget it, and just see what happens. Don't carry over your worries from day to day, from hour to hour, from moment to moment; let them all go, and you will see that out of this freedom there comes an extraordinary life that includes both living and dying. Death is only the ending of something, and in that very dying there is a renewing.*⁵⁴

(Prova-ho per un dia – deixa de costat tot allò que coneixes, oblida-ho, i simplement mira què passa. No arrosseguis les teves preocupacions de dia en dia, d'hora en hora, de moment a moment; deixa que marxin totes, i veuràs que d'aquesta llibertat apareix una vida extraordinària que inclou tant viure com morir. La mort és només el final de quelcom, i en aquest morir real hi ha una renovació.) [T. de l'A.]

Una ment que analitza de manera mecànica perd tot contacte real amb l'entorn. Les nostres conviccions i coneixements acumulats (ego/personalitat) creen una barrera que s'estén entre nosaltres i la realitat mantenint-nos aferrats al nostre món emocional personal, interferint i modificant allò que veiem al mateix temps que imaginem que ho estem veient. Deixem, doncs, de veure en detall, només veiem en general convertint allò únic en una imatge coneguda, convertint les presències en continguts. L'infant, però, percep de manera directa, amb una visió que encara no ha estat totalment condicionada i que ens retorna a l'estat original. Per a ell no hi ha futur ni passat, només el present és real. Si un no està ara i aquí, no està enlloc, diu la saviesa sufí. Així la veritat només pot ser viscuda en el present.

*That which he experiences, is always for the first time. If he goes into the garden once, it's for the first time, but the second day when he enters the garden, the garden is different, then it is again the first time. We, adults, are already trained, we know that each garden is the same thing, in spite of the fact that the same garden is something different every day. To be in the beginning is to allow ourselves to be really in what one does, in what one perceives and in what one discovers.*⁵⁵

(Allò que experimenta, és sempre per primera vegada. Si entra en el jardí una vegada, és per primera vegada, però el segon dia quan s'endinsa en el jardí, el jardí és diferent, llavors és altre cop la primera vegada. Nosaltres, els adults, estem ja entrenats, sabem que cada jardí és la mateixa cosa, tot i el fet de que el mateix jardí és cada dia quelcom diferent. Estar en el principi és permetre'ns a nosaltres mateixos estar realment en allò que un fa, en el que un percep i en el que un descobreix.) [T. de l'A.]

⁵⁴ *Ibid.*, p. 144.

⁵⁵ Jerzy GROTOWSKI, *The art of the beginner* (1978), cit., p. 8.

Una vida extraordinària s'obre davant nostre, un món ple d'estímuls i milers de detalls que només podrà percebre una ment amb l'espai suficient per a obrir-se al contacte real amb l'ara i l'aquí. Una ment en silenci, lliure de tot pensament i alliberada de les emocions ens permetrà escoltar en profunditat. I aquesta és la paradoxa, el màxim desaferrament és alhora la màxima participació en el món. "Estar en el principi", o sigui, el retrobament amb la nostra naturalesa original, ens recorda Grotowski, és l'experiència real d'estar "aquí i ara".

*To be in the beginning is to be hic and nunc.*⁵⁶

(Estar en el present és estar aquí i ara.) [T. de l'A.]

Penetrar en el present esquiú reclama estar en un estat d'alerta permanent, morir a cada instant i renéixer nou i lliure en un estat on tot és possible, en un present que desapareix incessantment i que incessantment ha de ser redescobert, amb una mirada pura, sense el filtre dels nostres condicionaments. Una mirada nova, sense la participació activa de la personalitat (o tot allò que pertany al "jo" exterior), amb la qual afrontar l'acció. De manera que l'acció orgànica només es podrà portar a terme aquí i ara, un territori de llibertat infinita que apareix en la plenitud del moment present.

Podem concloure que el procés de transformació del "jo" vinculat a la personalitat al "jo" verdader comença amb la percepció conscient. Una percepció que, com hem vist, s'estén per tot el cos i que manté una connexió profunda amb la mirada al món interior. En aquest procés, la percepció es converteix en consciència. Cada porus de la pell es converteix en un ull. Val a dir que cal un ple desenvolupament de la concentració per a que el procés esdevingui un flux continu de percepció conscient; una atenció que no tan sols envolta sinó que penetra. A partir del desenvolupament de l'atenció i de l'escolta fins a nivells realment subtils, el *Performer* serà capaç d'escoltar el seu cos (animal/instintiu) i no interferir en el seu diàleg amb l'espai. Aquesta és l'acció en repòs, que implica una mirada cap a fora i cap a dins al mateix temps, l'acció orgànica o horitzontal; allò que Grotowski anomena "moviment que és repòs". L'acció no-acció, la conjunció del sí i del no, un moviment que permet veure i escoltar i en el que la ment descansa en el Ser etern (mirada objectiva o testimoni) sense permetre que surgeixi el pensament "jo". En definitiva, una acció que no ens esclavitza, sinó que ens fa lliures.

L'aspecte horitzontal és l'aspecte visible de l'acció performativa i és el punt de partida cap a l'invisible, la verticalitat.

⁵⁶ *Ibid.*

EL TESTIMONI. L'ACCIÓ VERTICAL

“Estar de peu en el principi”, concepte que hem desglossat en dues sentències, “estar en el principi” i “estar de peu”. Parlem ara d’ “estar de peu”, aspecte vinculat a l’eix vertical. Aquest “estar de peu”, vinculat a la consciència, entenent consciència no en relació al pensament, a la paraula, a la màquina de pensar, sinó a la mirada objectiva en silenci (el testimoni), ens apunta un trajecte interior. Situats ara en el pla vertical, la consciència forma l’extrem d’un registre en el qual l’altre pol és l’instint. En aquest viatge de tornada cap a l’estat original (essència) serà necessari mantenir-se, alhora, present en els dos extrems del que podem imaginar com a una línia vertical tensada entre organicitat (amb la seva expansió en el pla horitzontal) i consciència (amb la seva extensió en el pla vertical). Caldrà mantenir, al mateix temps, una qualitat vinculada a la consciència vigilant (es tracta del despertar de Gurdjieff) , que fa que l’home sigui home, i una qualitat vinculada a les forces de la natura, l’organicitat, que aportarà vida.

Mantenir-se vigilant és mantenir-se en la mirada immòbil/objectiva, *l'oïda de l'oïda, l'ull de l'ull*.⁵⁷ Una mirada interior que és testimoni (objectiu) de la pròpia vida. Però abans un ha de descobrir en si mateix les dues naturaleses, el “jo” exterior/actuant (porta a terme l’acció) i el “jo” interior/testimoni (l’observador que presencia tot allò que succeeix), el canal “jo-jo” (l’aspecte orgànic del qual s’ha tractat en el punt anterior) ha de ser traçat per a poder-se iniciar el procés d’unió. Separar-se d’un mateix és el procés cap a l’home interior, aquesta mirada estable i objectiva, essent el final d’aquest camí la unitat del dos “jo”. Iniciem la cerca d’aquest nucli intern (la veritat en un mateix) amb paraules de l’*Upanishad Isa*:

*El rostre de la veritat roman ocult dins un cercle d’or. Descobreix-lo, oh déu de la llum, perquè jo que estim la veritat el pugui veure.*⁵⁸

La veritat no és a la vista de tots sinó d’aquells que decideixen iniciar el viatge interior, el camí del cor:

*Amagat al cor de tots els éssers es troba l’Atman, l’Esperit, l’Ésser; més petit que el més petit dels àtoms, més gran que els espais més grans. L’home que renuncia a la seva voluntat humana deixa darrere l’afllicció, i contempla la glòria de l’Atman per la gràcia del Creador.*⁵⁹

Aquest preciat tresor, el “jo” superior en nosaltres situat per damunt de les limitacions del nostre petit “jo”, pertany al món de les subtileeses, aquest món que apareix només davant d’una mirada

⁵⁷ *Upanishad Kena* dins *Els Upanishads*, a cura de Joan Mascaró, cit., p. 67.

⁵⁸ *Upanishad Isa* dins *Els Upanishads*, cit., p. 64.

⁵⁹ *Upanishad Katha* dins *Els Upanishads*, cit., p. 79.

profunda i clara que descansa en el silenci. I que és, val la pena recordar-ho un cop més,

*[...] like an immobile look: a silent presence, like the sun which illuminates the things.*⁶⁰

([...] com una mirada immòbil: una presència silenciosa, com el sol que il·lumina les coses.) [T. de l'A.]

Perquè, tornant a l'*Upanishad Isa*, seguint amb la invocació al déu de la llum:

*Escampa la teva llum i aparta la teva resplandor enlluernadora perquè jo pugui contemplar la teva forma radiant: aquest Esperit llunyà que hi ha en tu és el meu propi esperit interior.*⁶¹

Paradoxalment, aquest que il·lumina la veritat és en realitat el meu "jo" interior, aquell que sempre ha estat i que al ser il·luminat per la meva consciència entra en comunió amb el cosmos. Quan el meu "jo" exterior, a través de l'acció orgànica en silenci que es converteix en un procés d'unió/integració interior (Ioga), s'uneix amb *Atman* (el "Jo" interior/verdader), aquest, al mateix temps, es fusiona amb *Brahman*, la divinitat. A l'entrar en contacte amb la meva espurna divina interior, ja que aquesta està en connexió amb tota la creació, m'immergeixo en l'oceà del cosmos. Aquest nucli diví que només veurà la llum en l'estat original de l'ésser humà se'ns presenta com a una realitat paradoxal. Una veritat més enllà del conegut i que la ment discursiva no pot entendre ja que no es pot dir amb paraules, ni es pot pensar amb la ment. Un s'ha d'alliberar del funcionament mecànic de la ment per a poder tocar una realitat que el pensament no pot abastar. Com podríem entendre, sinó, les paraules plenes de saviesa dels *Upanishad* sobre aquest nucli?

*Es mou i no es mou. És lluny i és a prop. És dins de tot i fora de tot.*⁶²

Aquesta veritat només es pot conèixer per mitjà de la unió amb ella mateixa i no amb el simple aprenentatge. Quan l'home és en unió amb el rerefons de la seva consciència, llavors és en unió amb ell mateix, el seu propi "jo". Aquest procés d'elevació de l'home exterior a l'essència, en el que la personalitat es perd en el "jo" verdader com una gota d'aigua es perd en l'oceà, *només serà acomplert en el context d'aquesta presència silenciosa i tranquil·la.*⁶³

Aquest procés, en el que obrim una canal des del pla de l'existència en el món quotidià al de la presència, ens ofereix l'alliberació interior (fita del Ioga) i dóna sentit a la vida:

⁶⁰ Jerzy GROTOWSKI, *Performer* (1987), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 376.

⁶¹ *Upanishad Isa* dins *Els Upanishads*, cit., p. 65.

⁶² *Upanishad Isa* dins *Els Upanishads*, cit., p. 63.

⁶³ Cf. Jerzy GROTOWSKI, *Performer* (1987), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 376.

*Objective thought is a look from Above. A look that is free, that can see. Without this look upon me, seeing me, my life is the life of a blind man who goes his way driven by impulse, not knowing either why or how. Without this look upon me, I cannot know that I exist. I have the power to rise above myself and to see myself freely... to be seen.*⁶⁴

(El pensament objectiu és una mirada des de Dalt. Una mirada que és lliure, que pot veure. Sense aquesta mirada per sobre meu, que em veu, la meva vida és la vida d'un home cec que fa el seu camí dirigit per l'impuls, sense saber perquè o com. Sense aquesta mirada per sobre meu, jo no puc saber que existeixo. Tinc el poder d'alçar-me per sobre meu i veure'm lliurement... ser vist.) [T. de l'A.]

L'existència real de l'ésser humà en la que un pot esdevenir partícula de la divinitat només serà possible en el context d'aquesta mirada.

*It is in my essence that I may be reunited with the one who sees. There, I would be at the source of something unique and stable, at the source of that which does not change.*⁶⁵

(És en la meva essència que m'he de reunir amb aquell que veu. Allí, seré en la font de quelcom únic i estable, en la font d'allò que no canvia.) [T. de l'A.]

Aquest nucli estable i únic ens permetrà involucrar-nos de ple en l'ara i aquí mantenint-nos, al mateix temps, presents en l'organicitat i en la consciència. Quan un és lliure pot veure, pot percebre de manera clara i profunda els detalls que ens permeten mantenir-nos en el present a través de l'acció orgànica que d'altra banda ens vincula als nostres impulsos interns. En un treball continuat sobre l'atenció i l'escolta es desenvolupa una sensibilitat que serà necessària per passar al món intern. Caldrà el silenci extern per poder retrobar el silenci intern.

Tant Grotowski com Gurdjieff relacionen el testimoni objectiu amb una qualitat vigilant de la que es parla en els evangelis.

*There is something which looks, which watches, there is a quality of vigilance. In the Gospels, it is said again and again: Stay awake! Stay awake! Look what is happening. Look after you! Reptile brain or reptile body, it's your animal. It belongs to you, but it is the question of man which is to be resolved. See what is happening! Look after you!*⁶⁶

(Hi ha quelcom que mira, que veu, hi ha una qualitat de vigilància. En el Evangelis, es diu una i altra vegada: Sigueu vigilants! Sigueu

⁶⁴ Jeanne DE SALZMANN, *The Awakening of Thought*, dins Gurdjieff. *Essays and reflections on the man and his teaching*, cit., p. 2.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 3.

⁶⁶ Jerzy GROTOWSKI, *Tu es le fils de quelqu'un* (1985), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 298.

vigilants! Mireu què està passant. Tingueu cura de vosaltres! El cervell rèptil o el cos rèptil, és el teu animal. Et pertany, però és la qüestió de l'home la que ha de ser resolta. Veieu el que està passant! Tingueu cura de vosaltres!) [T. de l'A.]

Qualitat subtil i interior de la que es parla en el Cristianisme més esotèric, primitiu. L'*Himne de la perla*⁶⁷ (també anomenat l'*Himne de l'ànima* i originalment *Cançó de l'Apòstol Judas Tomàs en terra dels indis*), text poètic gnòstic que s'ha conservat en els apòcrifs *Fets de l'apòstol Tomàs*, és un captivador document, versió original siríaca, sobre el sentiment i el pensament gnòstics, que amaga en el seu interior quelcom vinculat a aquesta vigilància. Aquest text va ser utilitzat a *The Twin: an action in creation*.⁶⁸

Un nen, fill del Rei de Reis i de la reina d'Orient, és enviat d'Orient a Egipte amb una missió escrita en el seu cor, portar la Perla Única que es troba enmig del mar, custodiada per una serp sibilant. A l'arribar al seu destí oblida el seu objectiu i cau en un profund son; però un dia, rep una carta dels seus pares que el desperta i recorda qui és i perquè ha viatjat. Agafa la Perla i torna a la casa del Pare.

Aquest curt relat simbolitza el viatge interior de tornada a l'origen oblidat, mite gnòstic central. Una anàlisi de la simbologia utilitzada en el text ens aportarà llum a l'aspecte vinculat a la consciència, del procés d'unió "jo-jo". El conte comença amb el descens d'un món a un altre, *Dejé Oriente i empecadí mi camino descendente*⁶⁹, aquesta darrera paraula és fonamental; descens ens indica que el punt d'origen és un lloc considerat superior, món de llum i riqueses (espirituals), *cuando era niño y moraba en el reino de la casa de mi Padre y me solazaba en la riqueza y el esplendor de mis educadores*.⁷⁰ Així, el Príncep descendeix al món de la matèria des de la casa del Pare, Rei de Reis o el que seria anàleg, Déu de déus; un món superior que és l'origen de la seva provinença. Per a poder tornar al seu origen, un missatge serà gravat en el seu cor (recordem que el camí del cor, *hridayam*, és el camí de retorn) com a traça a seguir per retornar de l'exili, [...] *e hicieron un pacto conmigo, y lo escribieron en mi corazón para que no lo olvidara*.⁷¹ Però l'embriaguesa del món material fa que oblidí la seva missió en aquest món, [...] *y me dieron a probar su carne; y me olvidé de que era hijo de rey y serví a su rey. Olvidé la Perla a causa de la cual mis padres me habían enviado. La pesadez de su alimento me hizo caer en un profundo sueño*.⁷² Absorbit pels events del nou món, com als que ens aferrem en la vida

⁶⁷ Una reproducció d'aquest text, que apareix publicat en Hans JONAS, *La religión gnóstica. El mensaje del Dios Extraño y los comienzos del cristianismo*, cit., pp. 146-148, traduït per Menchu Gutiérrez, forma part de l'annex d'aquest treball.

⁶⁸ Opus (Acció, estructura performativa) creat en el Workcenter dins l'àmbit de l'*Art com a vehicle* i mostrat per primera vegada el 2003. Va estar en procés de creació fins el 2005 i va fer de passatge cap a un nou opus, *Action in creation: work session*.

⁶⁹ Hans JONAS, *La religión gnóstica. El mensaje del Dios Extraño y los comienzos del cristianismo*, cit., p. 146.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

ordinària esclavitzant-nos, serà necessari, per despertar, un missatge, una carta, una veu, un impuls que ve del més profund d'un mateix i que guiarà en el retorn, *con el sonido de su voz me desperté y me levanté de mi sueño, [...] Recordé que era un hijo de reyes y que mi alma, nacida libre, deseaba a los de su clase.*⁷³

Aquesta llibertat que el cercador polonès i l'armeni busquen és quelcom que, en origen, ens ha pertangut; també en el text l'ànima neix lliure i vol retornar al seu estat. D'altra banda, recordem que la imatge de l'home adormit que ha de despertar per poder iniciar el seu viatge de descoberta i autoevolució forma part de les idees fonamentals de l'ensenyança del mestre armeni. Fascinat amb el món material i els forts vincles que s'estableixen amb tots els events que succeeixen al seu entorn, un oblida qui és i perquè està on està, oblida la seva naturalesa original; així els events passen a conformar la seva realitat, la seva vida i la seva identitat. El Príncep, per tal de ser acceptat en aquesta nova comunitat, es vesteix amb les noves robes i poc a poc oblida qui és i cau en un profund son. El somni és la vida ordinària i les robes que un adopta per tal de ser acceptat en la comunitat les conformen els hàbits, convencions socials i conductes que s'adopten al llarg dels anys i que, com s'ha dit, formen la personalitat. Un s'haurà de treure aquesta vestimenta que s'ha adherit a l'ànima en el seu viatge descendent i que no forma part del seu jo verdader per tal de retornar allà d'on prové, en un viatge ascendent i lluminós, *Del ropaje sucio e impuro de ellos me desprendí, y lo dejé atrás en su tierra, y busqué un camino que me llevara a la luz de nuestra tierra, Oriente.*⁷⁴ I segueix, *La carta que me había despertado encontré ante mí en mi camino, e igual que me había despertado con su voz, así me guió con su luz, que brillaba ante mí, y con su voz alentó mi valor, y con su amor me condujo.*⁷⁵ Despertar del profund son és, al mateix temps, sortir de la ignorància i de l'oblit despertant una nova capacitat d'escolta que permetrà percebre la subtilitat del món interior. La carta que els éssers celestials envien al seu parent exiliat en el món es transforma en veu a l'arribar a aquest, *convertida en palabras de un mensaje*⁷⁶; una veu que el desperta del profund son i que és també el guia en el camí de retorn. Un guia interior que en el text és simbolitzat per una llum que brilla davant del Príncep i una veu encoratjadora que el condueix amb amor. Aquests tres aspectes, la lluminositat que guia el moviment, la veu que encoratja i l'amor que condueix en el camí deixen de manifest la seva connexió amb els tres centres principals de l'ésser humà, divisió segons la terminologia gurdjieffiana.⁷⁷ En la seva clara vinculació amb l'objecte de la present recerca la cita mereix que comentem cada un dels aspectes d'aquest guia.

⁷³ *Ibid.*, p. 147.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ El mestre armeni distingeix tres centres vinculats a les funcions bàsiques en l'home, el mental, l'emocional i el motor que es poden comparar a tres cervells que han d'operar de manera independent i en harmonia entre ells (més enllà del treball habitual) per possibilitar l'evolució conscient de l'ésser humà.

Aquest impuls interior que desperta l'home del seu somni és una veu, una veu interior que et recorda qui ets i d'on vens, com la veu llunyana dels ancestres que et recorda la teva naturalesa original i el teu lloc d'origen, camí de tornada que Grotowski compara al retorn d'un exili.

Starting from details you can discover in you somebody other, [...] the corporality of the unknown one, the ancestor. [...] You can arrive very far back, as if your memory awakes. That is a phenomenon of reminiscence, as if you recall "Performer" of the primal ritual. [...] Discoveries are behind us and we must journey back to reach them. With the breakthrough - as in the return of an exile - can one touch something which is no longer linked to beginnings but - if I dare say - "to the beginning"? I believe so.⁷⁸

(Començant pels detalls pots descobrir en tu algú altre, [...] la corporalitat del desconegut, l'ancestre. [...] Pots arribar molt lluny enrere, com si la teva memòria es despertés. Aquest és un fenomen de reminiscència, com si recordessis el "Performer" del ritual primigeni. [...] Les descobertes estan darrere nostre i hem de fer un viatge de tornada per arribar a elles. Amb la descoberta - com en el retorn d'un exili - es pot tocar quelcom que ja no està vinculat als principis sinó - si goso dir-ho - "al principi"? Crec que sí.) [T. de l'A.]

El so de la veu que ha despertat el Príncep es converteix en la llum que el guia en el camí. Aquesta llum que il·lumina i que ens permet una visió clara (recordem que Grotowski relacionava la consciència amb la lluminositat) ens guia en el camí de retorn cap a allò que ja som però que hem oblidat. El so de la veu és l'impuls interior que fa que un desperti, aquest impuls es converteix en llum que en realitat és la consciència que il·lumina el camí cap a l'origen. Ja hem parlat de l'acció acompanyada d'una visió clara, aquesta és l'acció orgànica (centre motor). Per tant, serà a través d'aquest "moviment que és repòs" que ens podrem acostar al nostre origen. Continuant amb la descripció d'aquest guia trobem en el text gnòstic, *con su voz alentó mi valor*⁷⁹; voldria insistir aquí en la necessitat de coratge i valor que aquest camí requereix. Aquest coratge només pot provenir d'una ment en calma, sense pors; una veu interna i encoratjadora que prové d'una ment en silenci i amb una direcció clara. Estem parlant d'una activitat mental útil, dirigida cap a un fi determinat i amb un objectiu clar i concret. No seria possible aquesta veu si provingués d'una ment en ple funcionament automàtic, reaccionant de manera condicionada i deixant-se absorbir per tot allò que li capta l'atenció, oblidant el seus objectius i amb el monòleg intern i incessant que es produeix en la vida quotidiana. Per descobrir el camí de tornada a l'estat original cal trencar amb el profund son de la vida quotidiana, de la mateixa manera que ho ha fet el Príncep del relat. Llavors, ja ens hem referit a

⁷⁸ Jerzy GROTOWSKI, *Performer* (1987), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., pp. 376-377.

⁷⁹ Hans JONAS, *La religión gnóstica. El mensaje del Dios Extraño y los comienzos del cristianismo*, cit., p. 147.

dos aspectes del camí de retorn, d'una banda, la llum que ens guia en l'acció (vinculació amb el centre motor), i de l'altra, la veu encoratjadora (vinculació amb el centre mental).

Per últim, el tercer aspecte del viatge que queda reflectit en les paraules, *y con su amor me condujo*.⁸⁰ Amb l'elevada energia de la consciència el "cor" s'expandeix. Enlloc del cru receptacle per a les emocions negatives, el cor es converteix en un instrument subtil que tant comprèn el desafiament del despertar com encoratja en la lluita. Cal una expansió, una obertura interior per a ser capaç de rebre aquest amor que ens ha de conduir. Aquesta obertura demana un total abandó d'un mateix, un estat totalment allunyat de les reaccions mecàniques habituals que bloquejarien el procés, el retorn. En aquests moments el centre emocional s'encén tornant-se una torxa pel despertar.

Queda clara, doncs, la referència del text a l'equilibri dels tres centres, imprescindible per al camí cap a l'origen. Una via de descobertes que és un camí, podríem dir, de tornada.

També els Upanishad ens ofereixen aquesta visió de l'equilibri dels tres centres, segons els savis hindús no podem assolir l'Atman a no ser que *hi hagi repòs als sentits, concentració a la ment i pau al cor*.⁸¹ Cos, ment, cor.

Thomas Richards, en la seva experiència del treball en l'Art com a vehicle, es troba en una situació ben semblant a la del Príncep:

*[...] the body would look to remember its process, the mind would either speak "Yes," to encourage the body, or evoke some precise memory or image that might help the body in its search. The emotions, then, left alone, might become less afraid to react to that which the body and mind were doing.*⁸²

([...] el cos intentaria recordar el seu procés, la ment, o bé diria "Sí," per encoratjar el cos, o evocaria un record precís o imatge que pogués ajudar el cos en la seva cerca. Les emocions, llavors, deixades de banda, podrien tenir menys por a reaccionar a allò que el cos i la ment estan fent.) [T. de l'A.]

Apareixen altre cop les referències als tres centres, corporal, mental i emocional, en un funcionament equilibrat (a través d'un treball d'evolució sobre un mateix) i harmònics, imprescindible pel trajecte vertical. Així, en aquest equilibri dels centres, el cos escolta la veu interior que li recorda la necessitat del retorn a l'estat original, una veu que encoratja el cos i que per tant prové d'una ment en un estat no habitual i conseqüentment el centre emocional, alliberat dels condicionaments de la ment i el cos, pot funcionar independentment i en harmonia esdevenint un cor lliure de desig. Aquest funcionament útil on cada centre aconsegueix la seva tasca sense interferir en el procés dels altres centres ens permet traçar el canal "jo-jo" i descobrir les dues naturaleses en un mateix. El conte gnòstic, replet de simbolisme, està clarament vinculat a l'itinerari vertical. Segons Thomas Richards,

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Upanishad Katha* dins *Els Upanishads*, cit., p. 80.

⁸² Thomas RICHARDS, *At work with Grotowski on physical actions*, cit., p. 68.

aquest text *touches upon certain questions that are at the heart of our research*.⁸³ (toca/menciona certes qüestions que són al cor de la nostra recerca) [T. de l'A.] El relat ens convida a reflexionar sobre la nostra situació en aquest món en el que potser ens trobem presoners d'una serp i en el que creiem ser el que aparentment som. Però potser hi ha quelcom que desconeixem sota les robes que hem adoptat. Aquesta és la primera qüestió que es fa el veritable cercador. Qui sóc jo realment? Què hi ha sota d'això que suposadament sóc jo? El conte indica un possible itinerari, clarament interior i ascendent, cap a allò que pertany a un mateix, allunyant-se d'allò que pertany a la societat. En el moment que un desperta, ho trobem en el text, un comença a recordar i inicia l'expedició. Recordem que Grotowski viu aquest viatge com a un retrobament en un mateix d'una corporalitat antiga que ens vincula amb els ancestres, un accés cap al camí creatiu en el que la memòria s'actualitza.

*Each time I discover something, I have the feeling it is what I recall. [...] Is essence the hidden background of the memory? I don't know at all. When I work near essence, I have the impression that memory actualizes. When essence is activated, it is as if strong potentialities are activated. The reminiscence is perhaps one of these potentialities.*⁸⁴

(Cada vegada que descobreixo quelcom, tinc la sensació de que és allò que recordo. [...] És l'essència el fons ocult de la memòria? No ho sé en absolut. Quan treballo prop de l'essència, tinc la impressió de que la memòria s'actualitza. Quan l'essència és activada, és com si fortes potencialitats s'activessin. La reminiscència és potser una d'aquestes potencialitats.) [T. de l'A.]

L'últim fragment del relat és l'ascens del Príncep a la llar celestial on retroba la vestimenta que es va treure abans de marxar i aquesta roba es converteix en una imatge d'ell mateix, *Al contemplar ahora el vestido, me pareció que se transformaba en imagen de mí mismo reflejada en un espejo: a mí mismo, entero, veía en él, y a él, entero, veía en mí mismo; que éramos dos, separados, y sin embargo uno en la igualdad de nuestras formas...*⁸⁵ El Príncep es retroba amb el seu "jo" verdader en un procés en el que es manifesta la plenitud de l'ésser. Després de desenvolupar la connexió "jo-jo", un continua cap el retrobament amb Si mateix; amb algú que sóc jo i no sóc jo, la meva essència. Aquest és el procés d'unió d'un amb el seu nucli interior (procés idèuic), un es reuneix amb el testimoni objectiu, la presència silenciosa. *Y la imagen del Rey de reyes se repetía por todo él...*⁸⁶; quan finalment s'arriba a la unió amb l'estat original, aquest nucli es fusiona amb la divinitat (Rei de reis o Déu de déus), l'univers, esdevenint el nucli diví. L'*Atman* es fusiona amb *Brahman*. El cercador es converteix en aquell que veu (testimoni),

⁸³ Thomas RICHARDS, *In the Territory of something third*, dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., p. 136.

⁸⁴ Jerzy GROTOWSKI, *Performer* (1987), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 377.

⁸⁵ Hans JONAS, *La religión gnóstica. El mensaje del Dios Extraño y los comienzos del cristianismo*, cit., p. 148.

⁸⁶ *Ibid.*

experimentant allò diví en el nucli del seu ésser. Amb les paraules de Grotowski aquest procés és el passatge del “cos-i-essència” (període curt de pura organicitat) al “cos de l’essència” (estat d’organicitat vinculat a la verticalitat), del guerrer en ple estat orgànic a la presència d’aquell que ha desenvolupat un treball d’evolució personal. En el text *Performer*, Grotowski afirma que es pot reconèixer aquesta qualitat humana en una fotografia de Gurdjieff en els seus darrers anys.⁸⁷

L’experiència de Richards, durant el que es podria considerar proper a aquest passatge del “jo” cap a quelcom que no és el “jo” que un coneix, pot ser molt aclaridora, reveladora i humana en un terreny situat més enllà de l’humà:

Then, maybe there’s a specific remembering that takes place as a kind of doorway, or maybe the remembering is of the doorway itself, and suddenly something starts to appear that is not you, not your partner, but a third something, like a gentle wind, a substance.[...] This experience carries with it a feeling of freedom. It’s like stepping out of all the chains, clearing away the obstacles that block the moment’s full potential, and you feel as if something’s breathing through you [...] You’re breathing in a new way. This presence of something third can also be perceived as the sensation of being seen. Something is seeing. You’re remembering this presence and now it’s there with you. And it is like being seen by that which you are remembering.⁸⁸

(Llavors, potser hi ha un record específic que apareix com a una mena de porta, o potser el record és de la porta mateixa, i de cop quelcom comença a aparèixer que no és tu, no és el teu company, sinó quelcom tercer, com un vent suau, una substància. [...] Aquesta experiència porta amb ella una sensació de llibertat. És com sortir de totes les cadenes, treient els obstacles que bloquegen el ple potencial del moment, i sents com si quelcom respira a través teu [...] Respirs d’una manera nova. Aquesta presència de quelcom tercer pot ser percebuda també com la sensació de ser vist. Quelcom està veient. Estàs recordant aquesta presència i ara és allí amb tu. I és com ser vist per allò que estàs recordant.) [T. de l’A.]

De la mateixa manera que en el relat gnòstic, Richards experimenta la sensació de ser vist per aquest segon “jo”, una presència que observa immòbil i que es percep com a quelcom que un recorda, en el procés d’actualització de la memòria que senyalava Grotowski.

Per poder recórrer aquest trajecte interior, al Príncep li ha estat imprescindible despertar i aconseguir la Perla. La Perla simbolitza el coneixement real, el coneixement d’un mateix que conforma l’aspecte vertical d’aquest retorn a l’origen. Forma part d’aquest coneixement el desenvolupar una sensibilitat necessària per passar a l’interior, ja que:

⁸⁷ v. la il·lustració 18 de la p. 180 en el recull gràfic de l’annex.

⁸⁸ Thomas RICHARDS, *In the territory of something third*, dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., p. 132.

*La llum de l'Atman, l'Esperit, és invisible, oculta en tots els éssers. És vista pels qui veuen el que és subtil, quan llur visió és profunda i és clara.*⁸⁹

L'itinerari vertical en el camí de retorn cap a l'essència és un procés de transformació que només serà possible a través del treball sobre un mateix, a través de la percepció (acció horitzontal) i de la intel·ligència (acció vertical). El periple de l'ànima queda també patent en el relat àrab que presenta la creença central dels harranites:

*Una vez vuelta hacia la materia, el Alma se enamoró de ésta y, ardiendo por el deseo de experimentar los placeres del cuerpo, no quiso ya separarse de éste. Así nació el mundo. Desde ese momento el Alma se olvidó de sí misma, olvidó su morada original, su verdadero centro, su ser eterno. [...] Sin embargo, reacio a abandonar al Alma, en su degradación con la Materia, Dios le concedió una inteligencia y la facultad para percibir, dones preciosos que tenían como misión recordarle su origen elevado en el mundo espiritual..., devolverle el conocimiento de sí misma, mostrarle que era una extraña aquí abajo... Después de recibir el Alma esta instrucción, a través de la percepción y de la inteligencia; después de recobrar el conocimiento de sí misma; el Alma desea el mundo espiritual, como un hombre llevado a una tierra extranjera suspira por su lejano hogar. Está convencida de que para volver a su condición original debe desembarazarse de sus lazos mundanos, de los deseos sensuales, de todas las cosas materiales.*⁹⁰

Diu el Ioga que l'experiència més elevada de llibertat és Unitat i així el camí d'unió amb l'essència és un procés transformador i alliberador. L'aspecte vertical d'aquest procés és l'aspecte fonamental de l'Art com a vehicle. Vegem el treball pràctic de Grotowski en aquest àmbit.

L'ART COM A VEHICLE. NATURALESA I CONSCIÈNCIA

En l'Art com a vehicle, que podem considerar una recerca dins l'àmbit de l'art objectiu, la competència artística va de la mà amb l'aproximació a l'itinerari interior de l'ésser humà, a la verticalitat. L'art, en aquest àmbit, és considerat una via per al treball interior. La recerca s'articula en la creació d'estructures performatives precises o *opus* repetibles fins el més minúscul detall. Aquests *opus*, en el domini de l'Art com a vehicle, s'anomenen Accions. L'estructura, en la que es cerca una execució a un nivell artístic extraordinari, és un vehicle per

⁸⁹ Upanishad Katha dins Els Upanishads, cit., p. 81.

⁹⁰ Daniel CHWOLSON, *Die Ssabier und der Ssabismus*, II, p. 493, citat per Hans JONAS a *La religión gnóstica. El mensaje del Dios Extraño y los comienzos del cristianismo*, cit., p. 97 i p. 369.

al treball sobre un mateix de cada un dels actuant (aquells que fan). En aquest sentit, l'Art com a vehicle es pot anomenar "objectivity of ritual" (objectivitat del ritual) ja que:

We can say "Art as vehicle", but also "objectivity of ritual" or "Ritual arts". [...] When I refer to ritual, I speak of its objectivity; this means that the elements of the Action are the instruments to work "on the body, the heart and the head of the doers".⁹¹

(Quan em refereixo a ritual, parlo de la seva objectivitat; això vol dir que els elements de l'Acció són els instruments pel treball "sobre el cos, el cor i el cap dels actuant".) [T. de l'A.]

Podríem dir que l'Art com a vehicle abraça un territori de capacitat pràctica i d'experiència humana a través de l'acció performativa. El resultat d'aquest treball és l'impacte en els actuant, per als qui es desperta una dimensió de la vida que toca, travessa i afecta els diferents nivells del seu ésser. Recordem que, en l'Art com a vehicle, la seu del muntatge està en els actuant i no en la percepció del públic. De fet, tot i que pot ser vista, per portar a terme l'Acció no serà necessària la presència d'un observador:

In our work there is some kind of simple distance with the people who witness, since we are not trying to communicate a message to them. It is a form of art in which the communication is between the person who is doing and what he is doing. The work on the songs is like a research into oneself. It is between the person and his own questions, between the person, the song and the technique. At the same time, there is no wall in that space when people come to see our work. The work is not hermetically sealed. A witness sitting there can perceive something.⁹²

(En el nostre treball hi ha com una distància simple amb la gent que és testimoni, ja que no els intentem comunicar un missatge. És una forma d'art en la que la comunicació està entre la persona que està fent i allò que està fent. El treball sobre els cants és com una recerca dins un mateix. És entre la persona i les seves pròpies qüestions, entre la persona, la cançó i la tècnica. Al mateix temps, no hi ha una paret en aquest espai quan la gent ve a veure el nostre treball. El treball no està segellat hermèticament. Un espectador assegut allí pot percebre quelcom.) [T. de l'A.]

Aquesta independència respecte del públic permet que el propòsit d'aquest treball sigui honest i fidel al seu objectiu, un treball de transformació sobre i per a l'actuant. En el moment que desplaçéssim aquesta prioritat cap el públic:

⁹¹ Jerzy GROTOWSKI, *From the Theatre company to Art as vehicle* (1989, 1990), dins Thomas RICHARDS, *At work with Grotowski on physical actions*, cit., p. 122.

⁹² Thomas RICHARDS, *Work on the Songs Is Like a Research Into Oneself*, entrevistat per Laurence SACHAROW, "The New York Times", 20 agost 2000, p. 8.

*If we were driven by a desire to create a specific effect in the witnesses, the work's nature and essence would change; its intention would be altered.*⁹³

(Si ens deixéssim portar pel desig de crear un efecte específic en els espectadors, la naturalesa del treball i la seva essència canviaria; la seva intenció es veuria alterada.) [T. de l'A]

De la mateixa manera que la gasela s'involucraba plenament en la seva acció i no tenia en compte un altre punt de vista, Grotowski no busca l'expressió recercada per a causar un efecte concret en l'espectador (objectiu de l'art com a representació) sinó l'expressió natural i orgànica d'un procés real; no un procés encarat a un públic sinó fruit del treball de l'actuant sobre ell mateix, essent l'espectador el testimoni d'aquest procés. La percepció de quelcom que s'està produint, que podria sentir un espectador de l'Acció - allò que alguns testimonis han descrit com un subtil moviment interior, o també, un estat intens degut a la percepció d'una presència - és provocat, utilitzant el terme de Grotowski, pel fenomen de la inducció i dependrà del grau d'obertura i disponibilitat a la inducció del testimoni; val a dir que produir aquesta inducció no és l'objectiu de l'estructura performativa:

*This is the phenomenon of induction, and it can also happen when someone is witnessing the performing structure in which the doers are approaching this "inner action"⁹⁴, this transformation of energy. As they're watching, witnesses might begin to perceive inside themselves something of what is happening in the doers.*⁹⁵

(Aquest és el fenomen de la inducció, i també es pot produir quan algú està presenciant l'estructura performativa en la que els actants s'estan apropant a aquesta "acció interior", aquesta transformació d'energia. Pel fet d'estar mirant, els espectadors poden començar a percebre dins seu quelcom del que està passant en els actants.) [T.de l'A.]

Aquesta inducció es produirà gràcies a l'acció del *Performer*,

*[...] who is a bridge between the witness and this something. In this sense, "Performer" is "pontifex", maker of bridges.*⁹⁶

([...] que és un pont entre el testimoni i aquest quelcom. En aquest sentit, "Performer" és "pontifex", el que fa ponts.) [T. de l'A.]

⁹³ Thomas RICHARDS, *In the territory of something third*, dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., p. 159.

⁹⁴ L'acció interior és l'acció que s'esdevé entre l'actuant i ell mateix i que indica el fenomen específic al què es refereix la verticalitat.

⁹⁵ Thomas RICHARDS, *The edge-point of performance*, dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., p. 13.

⁹⁶ Jerzy GROTOWSKI, *Performer* (1987), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 375.

Aquest “quelcom” que pot percebre un testimoni de l’Acció és l’aproximació de l’actuant a l’itinerari vertical; per Jeanne de Salzmänn⁹⁷ és quelcom molt subtil i que dóna sentit a l’acció exterior:

*Behind the visible movement there is another movement, one which cannot be seen, which is very strong, on which the outer movement depends. If this inner movement were not so strong, the outer one would not have any action.*⁹⁸

(Darrere del moviment visible hi ha un altre moviment, un que no pot ser vist, que és molt fort, del qual depèn el moviment exterior. Si aquest moviment interior no fos tan fort, l’exterior no tindria cap acció.) [T. de l’A.]

L’acció exterior o visible (en el pla horitzontal) aconseguirà la qualitat d’orgànica sempre i quan estigui en constant relació amb aquesta acció vertical o interior.

En el text *From the Theatre Company to Art as Vehicle*, per diferenciar l’*Art com a vehicle* de la performance teatral, Grotowski es refereix també a un moviment interior el qual compara amb un ascensor:

*The performance is like a big elevator of which the actor is the operator. The spectators are in this elevator, the performance transports them from one form of event to another. [...] Art as vehicle is like a very primitive elevator: it’s some kind of basket pulled by a cord, with which the doer lifts himself toward a more subtle energy, to descend with this to the instinctual body. This is the “objectivity” of the ritual. If Art as vehicle functions, this objectivity exists and the basket moves for those who do the “Action”.*⁹⁹

(La performance és com un gran ascensor del qual l’actor n’és l’operador. Els espectadors estan en aquest ascensor, la performance els transporta des d’una forma d’event a una altra. [...] L’Art com a vehicle és com un ascensor molt primitiu: és una mena de cabaç estirat per una corda, amb la que l’actuant es puja ell mateix cap a una energia més subtil, per a descendre amb això al cos instintiu. Aquesta és l’ “objectivitat” del ritual. Si l’Art com a vehicle funciona, aquesta objectivitat existeix i el cabaç es mou per aquells qui fan l’ “Acció”.) [T. de l’A.]

⁹⁷ (1899-1999) Devota alumna de Gurdjieff des de 1919 fins a la mort del mestre el 1949. Des de llavors es va entregar plenament al treball per transmetre les ensenyances del mestre armeni i preservar el contingut interior i el significat dels Moviments.

⁹⁸ Jeanne DE SALZMANN, *Behind the Visible Movement*, cites recopilades pels seus alumnes, dins “Gurdjieff International Review”, Spring 2002 Issue Vol. V (1), Gurdjieff Electronic Publishing (revista virtual).

(<http://www.gurdjieff.org/index.en.htm>)

⁹⁹ Jerzy GROTOWSKI, *From the Theatre company to Art as vehicle* (1989, 1990), dins Thomas RICHARDS, *At work with Grotowski on physical actions*, cit., pp. 124-125.

Tot i que diversos elements de treball són similars en totes les arts performatives, el fet de que un “ascensor” és destinat a l’espectador i l’altre a l’actuant i la diferent localització de la seu del muntatge, en un cas en la percepció de l’espectador i en l’altre en els actuants mateixos, crea la diferència entre l’*Art com a representació* i l’*Art com a vehicle*. El mestre artesà relaciona l’*Art com a vehicle* amb un itinerari vertical (ascens, descens) vinculat a la transformació de la qualitat de l’energia (d’una qualitat densa a una de subtil), i és aquesta verticalitat l’aspecte fonamental de l’*Art com a vehicle*. Grotowski compara aquesta ascensió a una escala en la que cada graó està construït amb la màxima competència artesanal, és a dir, amb impecabilitat artística. En la verticalitat,

*The point is not to renounce part of our nature – all should retain its natural place: the body, the heart, the head, something that is “under our feet” and something that is “over the head”. All like a vertical line, and this verticality should be held taut between organicity and “the awareness”.*¹⁰⁰

(La qüestió és no renunciar a part de la nostra naturalesa – tot hauria de mantenir el seu lloc natural: el cos, el cor, el cap, quelcom que hi ha “sota els nostres peus” i quelcom que hi ha “sobre el cap”. Tot com una línia vertical, i aquesta verticalitat s’hauria de mantenir tensa entre l’organicitat i “la consciència”.) [T. de l’A.]

En aquest viatge cap a l’estat original, el *Performer* es troba entre dos pols, l’organicitat (la vida) i la consciència (Presència silenciosa que observa i accepta), entre la densitat de l’energia vital i la subtilitat de l’energia superior, delicada i refinada. Pols als que també es refereixen els textos sagrats d’Índia quan parlen de Krishna, un guerrer que lluita per mantenir-se en el present i a la vegada, un amant que es dirigeix de manera delicada i subtil cap on neix el sol. Les següents paraules de Grotowski sobre l’actuant es deuen indubtablement al seu coneixement de l’hinduisme:

*He is not somebody who plays another. He is a doer, a priest, a warrior: he is outside aesthetic genres.*¹⁰¹

(No és algú que fa el paper d’un altre. És l’actuant, el sacerdot, el guerrer: està fora dels gèneres estètics.) [T. de l’A.]

Estar present entre l’acció del guerrer i la mirada del sacerdot (amant diví), dos extrems que s’han de mantenir presents en l’acte performatiu. És interessant adonar-se de la importància que el mestre polonès dóna al fet de no renunciar a tot allò que comporta la nostra naturalesa (i això marcarà la seva manera d’apropar-se al treball). L’aspecte orgànic que ens vincula a l’ara i aquí s’ha de mantenir

¹⁰⁰ Jerzy GROTOWSKI, *From the Theatre company to Art as vehicle* (1989, 1990), dins Thomas RICHARDS, *At work with Grotowski on physical actions*, cit., p. 125.

¹⁰¹ Jerzy GROTOWSKI, *Performer* (1987), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 374.

present dins d'aquesta línia vertical. L'aspecte vertical d'aquest retorn a l'origen és sempre una qüestió pràctica, perquè un s'hi vincula a través de l'acció horitzontal executada amb impecabilitat artística, això vol dir, portada a terme amb màxima atenció. A través d'aquest treball precís sobre els detalls accedim al passatge d'allò dens a allò subtil. Conseqüentment, l'estructura, l'acció horitzontal, esdevé imprescindible en l'ascensió i el desenvolupament interior.

*The structure elaborated in details – the “Action” – is the key; if the structure is missing, all dissolves.*¹⁰²

(L'estructura elaborada en els detalls – l' “Acció” – és la clau; si l'estructura falta, tot es dissol.) [T. de l'A.]

El flux de vida ha de ser articulat en estructures amb una forma definida, sinó tot s'esvaeix. Aquesta és una qüestió fonamental en l'*opus grotowskià*, que el mestre considerarà en múltiples ocasions:

Creemos que un proceso personal que no se apoya ni se expresa en una articulación formal [...] no constituye una liberación y puede caer en lo amorfo.

*Hemos encontrado que la composición artificial no sólo no limita lo espiritual sino que conduce a ello.*¹⁰³

I en una evolució coherent, vint-i-dos anys més tard dirà:

*“Performer” should ground his work in a precise structure – making efforts, because persistence and respect for details are the rigor which allow to become present the I-I. The things to be done must be precise. “Don't improvise, please!” It is necessary to find the actions, simple, yet taking care that they are mastered and that they endure. If not, they will not be simple, but banal.*¹⁰⁴

(El “Performer” ha de fonamentar el seu treball en una estructura precisa – fent esforços, perquè la persistència i el respecte pels detalls són el rigor que permet el jo-jo fer-se present. Allò que ha de ser fet ha de ser precís. “No improviseu, sisplau!” És necessari trobar les accions, simples, però tenint cura de que siguin dominades i de que perdurin. Si no, no seran simples, sinó banals.) [T. de l'A.]

Aquest rigor en l'estructura permetrà a l'actuant l'obertura del passatge “jo-jo”, com s'ha dit, el respecte per la precisió dels detalls possibilitarà l'aparició del procés. Hem vist, doncs, que per accedir a l'estat original és necessari que l'acció horitzontal (estructura, línia d'accions) i l'acció vertical (acció interior) es donin a la vegada i que

¹⁰² Jerzy GROTOWSKI, *From the Theatre company to Art as vehicle* (1989, 1990), dins Thomas RICHARDS, *At work with Grotowski on physical actions*, cit., p. 130.

¹⁰³ Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre* (1965), dins *Hacia un teatro pobre*, cit., p. 11.

¹⁰⁴ Jerzy GROTOWSKI, *Performer* (1987), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 376.

els seus processos siguin simultanis. Aquest és l'aspecte idègic del retorn essencial en el que és imprescindible la unió d'allò vital amb allò subtil. La plenitud que ens aporta l'extensió vertical amb l'expansió horitzontal queda reflexada en el testimoni de Richards, que dóna una resposta clarificadora sobre el desenvolupament d'aquests dos processos i en la que cada paraula és justa i plena de sentit:

You start the song, you start your line of actions. At first, you're probably more concentrated on your acting score. But you are also singing and another part of your attention is with the melody, first, for some seconds, maybe on its tuning. Are you in tune and in the proper rhythm? And then, not technical thinking; without losing the precision of the song, its melody and rhythm, you let the vibratory qualities descend in you as you're following your line of actions. [...] A work done through the song can begin to let that resource of life that is collecting go up, to rise. As doer, my attention goes with this inner ascending of energy. I let my primary attention go with that. In some way, I let my "I" go with that, the "where I am" with that, and let the score of actions go almost by itself. The acting score has already been dominated, memorized, and the body (and not just) is doing the line of actions. But you are going with this vertical journey towards the subtle. The two things begin to happen simultaneously, as if you have a horizontal score, related to your line of actions, related to the contact with your partners, the order of actions, and something like a vertical score that is related to the "inner action", your vertical itinerary, what "quality" of energy is with you now. So you have two territories that can begin working simultaneously. In this way, the acting score can go hand in hand with what we call verticality, with what I perceive as the "inner action".¹⁰⁵

(Comences la cançó, comences la teva línia d'accions. Al principi, probablement estàs més concentrat en la teva partitura d'actuació. Però també estàs cantant i una altra part de la teva atenció està amb la melodia, primer, per uns segons, potser en l'afinació. Estàs afinant i en el ritme correcte? I llavors, el pensament no tècnic; sense perdre la precisió de la cançó, la seva melodia i ritme, deixes que les qualitats vibratòries descendeixin en tu mentre estàs seguint la teva línia d'accions. [...] Un treball fet a través de la cançó pot començar a deixar aquesta font de vida que s'està acumulant anar cap a dalt, elevar-se. Com a actuant, la meua atenció es dirigeix cap aquest ascens d'energia. Deixo que la meua atenció primordial vagi amb allò. D'alguna manera, deixo que el meu "jo" vagi amb allò, l' "on sóc" amb allò, i deixo que la partitura d'accions vagi gairebé per ella mateixa. La partitura d'actuació ha estat ja dominada, memoritzada, i el cos (i no només) està fent la línia d'accions. Però tu vas amb aquest viatge vertical cap a la subtilitat. Les dues coses comencen a passar simultàniament, com si tinguessis una partitura horitzontal, relacionada amb la teva línia d'accions, relacionada amb el contacte amb els teus companys, l'ordre

¹⁰⁵ Thomas RICHARDS, *The edge-point of performance*, dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., pp. 18-19.

de les accions, i quelcom com una partitura vertical que està relacionada amb l' "acció interior", el teu itinerari vertical, quina "qualitat" d'energia hi ha en aquest moment amb tu. Així que tens dos territoris que poden començar a treballar simultàniament. D'aquesta manera, la partitura d'actuació pot anar de costat amb això que anomenem verticalitat, amb el que jo percebo com l' "acció interior".)

L'actuant es troba entre aquests dos processos, d'una banda la línia d'accions vinculada a l'organicitat i de l'altra el cant, vinculat a l'itinerari vertical. Aquest procés que involucra l'ésser humà en la seva totalitat implica, com tota ensenyança real, una transformació personal; transformació en el nivell d'ésser, passant d'un nivell mecànic - món de la personalitat, a un nivell conscient - món de la consciència i l'organicitat. Un treball continuat en aquest àmbit té un efecte "polidor" en un mateix; a través d'anar treient capes allò que en un principi no era receptiu s'hi torna. D'altra banda, el treball de transformació en un mateix és el mitjà que es té com a accés a altres realitats (més subtils). D'aquesta manera, les estructures performatives són el terreny en el qual els actuant porten a terme un treball sobre ells mateixos. Aquest és l'àmbit de l'Art com a vehicle per a l'autoconeixement, treball que possibilita l'evolució de l'ésser humà.¹⁰⁶

El mestre visionari parla del treball sobre un mateix de manera clara i simple, vinculant-lo al propòsit del ritual - essent aquest l'impacte en la totalitat de l'actuant; impacte que serà possible a partir del treball simultani i harmoniós sobre *el cos, el cor i el cap dels actuant*s. Indicació que apareix en els textos antics i que el mestre polonès recull sàviament:

*Someone very, very old said that the real secret of silence, serenity and action is the movement which is rest.*¹⁰⁷

(Algú molt, molt vell digué que el secret real del silenci, la serenitat i l'acció és el moviment que és repòs.) [T. de l'A.]

Així, aquest moviment que és repòs, aquesta acció amb el "jo" quotidià reposant en la mirada objectiva conservant un nucli interior en la quietud, ens possibilita un estat harmoniós dels tres centres; això és el silenci a la ment, la serenitat al cor i l'acció real que prové d'un cos alliberat. De la mateixa manera, el camí per arribar a l'*Atman* (jo interior) no és a través de l'estudi sinó a través d'aquesta mateixa experiència d'un estat plenament vigilant i al mateix temps en repòs;

¹⁰⁶ Aquesta visió de l'Art com a camí de coneixement que comparteixen Grotowski i Gurdjieff acompanya l'investigador polonès en tota la seva trajectòria a través del teatre. En la seva essència, la fase de treball en l'*Art com a representació* ja era també *Art com a vehicle* i així ho demostren les paraules de Grotowski durant el període del *Teatre Laboratori*, *El arte es una evolución, un estado de madurez, una elevación que nos permite emerger de la oscuridad a la luz*. Jerzy Grotowski, *Declaración de principios*, dins Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, cit., p. 215.

¹⁰⁷ Jerzy GROTOWSKI, *The art of the beginner* (1978), cit., p. 10.

experiència a la que conviden els Upanishad. L'estat d'unió de l'ésser vindrà possibilitada per una connexió interior dels centres que ens portarà a la seva unitat. Es pot ser un amb un mateix quan hi ha una alliberació de l'esclavatge dels condicionaments i així el treball sobre els centres tindrà com a objectiu la seva alliberació de les reaccions mecàniques, essent el centre motor el centre de gravetat del cos, el centre emocional el de l'essència i el mental el de la personalitat. Aquests tres centres, segons J. G. Bennet (1897-1974), deixeble de Gurdjieff, aconseguiran la seva plenitud de diferent manera, però quant més es mantinguin en relació sinèrgica més pròxim serà el seu funcionament cap a la unitat:

This depends on the level of energy on which functioning takes place. On the automatic level, there is the dream state, in which we are the slave of every passing impulse, and the centers are out of contact with each other. Next, on the sensitive level, we can begin to notice the things that are going on in us and one brain can observe another. Then, on the conscious level, true selfobservation becomes possible when all three brains operate together and we can experience ourselves as a whole being. At the creative level of functioning, we can act under the initiative of our own "I" and we can then become a being capable of self-creation, called by Gurdjieff Man Number 5. The balancing of centers is therefore a very great thing that can lead us beyond this material world into higher worlds.¹⁰⁸

(Això depèn del nivell d'energia en el que es produeix el seu funcionament. En el nivell automàtic, això és l'estat del somni, en el qual som els esclaus de cada impuls que passa, i els centres estan desconnectats entre ells. En el següent, el nivell sensitiu, podem començar a notar les coses que estan passant en nosaltres i un cervell pot observar un altre. Llavors, en el nivell conscient, la veritable observació d'un mateix esdevé possible quan els tres cervells operen junts i podem tenir una experiència de nosaltres mateixos com a un ésser total. En el nivell de funcionament creatiu, podem actuar sota la iniciativa del nostre propi "jo" i llavors podem esdevenir un ésser capaç de crear-se a si mateix, anomenat per Gurdjieff Home Número 5. L'equilibri dels centres és per tant una cosa molt important que pot portar-nos més enllà d'aquest món material cap a mons superiors.) [T. de l'A.]

Aquest sentir-se un ésser viu ple, total, és la conseqüència de la presència en els dos extrems de l'estat original (essència). D'una banda, plenament vinculat a l'acció orgànica, aquest aspecte animal o infant en el que el cos està receptiu, alerta i preparat, adaptant-se contínuament a la mobilitat de l'entorn; de l'altra, observant en la quietud interna aquest viatge interior ascendent cap a la Presència silenciosa. Aquesta és la plenitud del *Performer*, el "cos de l'essència".

En una situació quotidiana, això és, l'estat anàrquic de l'home ordinari on no hi ha cap submissió dels centres a la disciplina de la voluntat,

¹⁰⁸ J. G. BENNET, *Deeper Man*, Santa Fe: Bennet Books, 1994, p. 69.

aquests interfereixen contínuament uns en el treball dels altres; els tres cervells participen en tot el que fem sense cap coordinació o harmonia. El cos distreu amb les seves necessitats, les emocions amb els seus desigs i els pensaments amb les seves demandes i no hi ha cap possibilitat de respectar i servir l'energia refinada en un mateix. Llavors el camí interior ja no està present. Un ha de deixar d'identificar-se, deixar de creure que és les seves emocions, els seus pensaments i sensacions i tornar a la visió més desaferrada del testimoni. Cal fer un pas enrere i sortir del petit món personal per entrar en l'immensitat, permetent que els centres treballin sense interferències; essent a través del cos que un pot arribar a comprendre, a través de la ment que un arriba a la pau interior i a través del centre emocional que un arriba a la compassió i l'amor absolut.¹⁰⁹

*The ordinary functioning of the head, of the turning thoughts, seems to be the same as that of the ordinary negative emotions and physical tensions: an interference in the process of union. This is where one needs to do battle, and where one needs to be vigilant.*¹¹⁰

(El funcionament habitual del cap, dels pensaments que van i venen, sembla ser el mateix que el de les emocions negatives habituals i les tensions físiques: una interferència en el procés d'unió. Aquí és on es necessita lluitar, i on es necessita ser vigilant.) [T. de l'A]

Un ha de desenvolupar aquesta qualitat vigilant i trencar amb el funcionament habitual i mecànic dels centres; s'ha de sortir de la presó dels hàbits i mantenir-se en la simplicitat ja que quan el cap interfereix, pensant i comentant o identificant-se amb les emocions, la connexió (contacte amb un mateix i contacte amb l'entorn) es perd. La identificació amb les emocions negatives bloqueja l'itinerari interior i el contacte amb l'entorn. S'ha de trencar la relació habitual ment-cos per a establir-ne una altra de nova, conscient, independent, a partir de la mirada del testimoni.

*One cannot be without the body or the mind. The mind cannot not think any more than the lungs cannot not breath. But we need to work with a different kind of thinking. Thinking without words; that is attention. That is the energy of the mind which needs to be directed to the body... not associative thinking, but deep visionary thinking. That is the importance of giving oneself a task or an aim. The task simply is to maintain, or return to, a connection between the mind and the body.*¹¹¹

(No es pot estar sense el cos o la ment. La ment no pot no pensar així com els pulmons no poden no respirar. Però necessitem treballar amb una altra manera de pensar. Pensar sense paraules; això és atenció.

¹⁰⁹ Cf. Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre* (1965), dins *Hacia un teatro pobre*, cit., p. 16. Grotowski veu l'acte teatral com a quelcom que conté a la vegada Eros i Carites.

¹¹⁰ Ravi RAVINDRA, *Heart Without Measure. Gurdjieff Work with Madame de Salzmann*, Sandpoint (Idaho): Morning Light Press, 2004, p. 126.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 111.

Aquesta és l'energia de la ment que necessita ser dirigida cap el cos... no un pensar associatiu, sinó un pensar visionari i profund. Aquesta és la importància de proposar-se a un mateix una tasca o un objectiu. La tasca és senzillament per a mantenir, o tornar a una connexió entre la ment i el cos.) [T. de l'A.]

A través de l'acció executada amb màxima atenció (aquest és el camí de l'autoperfecció) podem establir una connexió entre el cos i la ment, en la que aquesta, enlloc de dirigir i jutjar l'acció del cos, silencia les paraules del pensament associatiu per esdevenir pura visió objectiva i així, no interferir o bloquejar l'acció. Per tal de ser capaç de refer una estructura concreta, l'actuant ha de desenvolupar la capacitat de connectar-se amb el procés i no aferrar-se a la idea sobre com aquesta s'hauria de portar a terme o la manera en què hauria de ser experimentada. No s'ha d'identificar amb la idea preconcebuda del que hauria de ser sinó estar en l'ara i aquí, vivint el moment, silencios, receptiu i vigilant. El compliment de l'acte performatiu és la base per al treball sobre un mateix. Si un lluita per reestablir la seva estructura de manera precisa està preparant el terreny que possibilita l'aparició de l'acció interior o verticalitat. Aquesta és la tasca de cada un dels actuant de l'Acció i és exactament el mateix treball que realitza un aprenent de l'ensenyança de Gurdjieff. El mestre armeni assenyala que només un treball simultani sobre els tres centres principals, el motor, l'emocional i l'intel·lectual farà possible la descoberta de les dues naturaleses, l'essencial i la personal i d'aquesta manera, l'evolució conscient de l'ésser humà. Així la via d'acostament a l'essència, allunyant-se del pla de la personalitat, serà possible a través d'un cos receptiu i alerta, una ment vigilant i un cor compassiu. I és quan percebem (percepció real, requereix una obertura dels tres espais) simultàniament a través del cap, cor i cos quan podem establir un diàleg amb el cos antic i tenir l'experiència (subtil) d'una altra realitat. Es tracta de la comprensió real, de la percepció directa, de l'acte total, en el que un s'entrega de manera plena.

When one gives one's heart, it is a total action. And when you give your mind, it is a fragmentary action. And most of us give our minds to so many things. That is why we live a fragmentary life – thinking one thing and doing another; and we are torn, contradictory. To understand something, one must give not only one's mind but one's heart to it.¹¹²

(Quan un dona el seu cor, és una acció total. I quan dones la teva ment, és una acció fragmentària. I la majoria de nosaltres donem les nostres ments a tantes coses. Aquest és el perquè de que visquem una vida fragmentària – pensant una cosa i fent-ne una altra; i estem dividits, som contradictoris. Per entendre quelcom, un ha de donar-hi no només la seva ment sinó el seu cor.) [T. de l'A.]

¹¹² Ravi RAVINDRA, *Krishnamurti: Two birds on one tree*, Wheaton, IL: Quest books, 1995, p. 83.

Aquesta acció total més enllà de la visió ordinària, d'expansió de la percepció a través de tot l'ésser, aporta més consciència, implica veure i participar, implica acció i visió objectiva. Recordem la primera frase del text *Performer* de Grotowski:

*"Performer", with a capital letter, is a man of action.*¹¹³

("Performer", amb majúscula, és un home d'acció.) [T. de l'A.]

Abans que res, per al viatge cap a l'essència, un ha de mantenir-se en l'acció orgànica. Com sabem, no una acció executada de qualsevol manera sinó amb repòs interior; amb la ment en silenci que permet la percepció directa. Deixar de pensar per ser capaç de veure. Neix una capacitat de fer que s'entrellaça amb l'habilitat pràctica de l'individu en el domini d'un ofici donat, en aquest cas, les arts performatives. Donat que l'acció comença en el cos, en el pla horitzontal, el viatge interior cap al "cos de l'essència" i la "connexió superior" dependrà de la disponibilitat del cos. Un cos disponible significa alliberat de tensions innecessàries, alerta i receptiu. Però les tres funcions, moviment, emoció i pensament estan íntimament lligades, unes depenen de les altres i en són el seu resultat; i per aquesta raó, el treball que s'inicia en el cos ràpidament involucra els àmbits emocional i mental:

*They are in constant reciprocal action. One does not change without others changing too. The attitude of your body corresponds to your sentiments and to your thoughts. A change in your emotions will inevitably produce the corresponding change in your mental attitude and in your physical pose. A change of thought will start another current of emotional energy, which will naturally change the physical posture. If we want to alter our ways of feeling and our forms of thinking, we must first change our moving postures, and at the same time, without changing our emotional and mental postures, it is impossible for us to acquire new moving postures. We cannot change one without changing the other.*¹¹⁴

(Estan en acció constant i recíproca. Un no canvia sense que els altre també ho facin. L'actitud del teu cos correspon als teus sentiments i als teus pensaments. Un canvi en les teves emocions produirà inevitablement el canvi corresponent en la teva actitud mental i en la teva postura física. Un canvi de pensament començarà una altra corrent d'energia emocional, que canviarà de manera natural la postura física. Si volem alterar la nostra manera de sentir i la nostra manera de pensar, hem de canviar primer les nostres postures de moviment, i al mateix temps, sense canviar les nostres postures emocionals i mentals, és impossible per a nosaltres adquirir noves postures de moviment. No podem canviar una sense canviar l'altra.) [T. de l'A.]

¹¹³ Jerzy GROTOWSKI, *Performer* (1987), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 374.

¹¹⁴ John G. BENNET, *Gurdjieff: Making a New World*, cit., p. 176.

De la mateixa manera que els teixits de l'acció horitzontal i vertical estan entrelaçats i sense un no pot ser l'altre, així és el comportament dels tres centres. Caldrà establir unes condicions especials en les que els processos motor, mental i emocional puguin sortir del cercle tancat de les postures automàtiques i treballar amb independència. Aquestes condicions són establertes pel treball, tant en el context artístic com en el context de la vida quotidiana. Grotowski crea una situació de treball en la que els hàbits corporals són interromputs de manera que les normes d'actuació no són les habituals, es redueixen els hàbits, d'aquesta manera, en aquesta suspensió apareix un descondicionament de la percepció. En aquestes condicions l'actuant descobreix i verifica per ell mateix el potencial de transformació que hi ha latent en tot ésser humà.

A través de l'atenció podem dirigir el centre mental, i combinant el pensament sensitiu amb la presència corporal sensitiva, quan els rius de la ment i del cos queden submergits en el mar del nucli, quelcom pot ser evocat en el centre emocional que ens permetrà iniciar l'itinerari vertical. Segons la percepció de Richards l'aparició de *some quality of forgiveness*¹¹⁵ (una certa qualitat de clemència) i l'alliberació d'una sensació d'acceptació (deixar d'estar identificat amb una emoció, alliberat dels lligams a pensaments negatius) condueix a una sensació d'amplitud interna, com l'obertura d'un espai al desfer un nus - que creava una contracció en el centre emocional - i que permetrà la circulació d'energies. S'obren noves possibilitats i aquest és el punt de partida per a la verticalitat.

Podem veure les interferències dels tres centres com a una mena de lluita entre ells per ocupar el primer lloc i prendre el comandament de la situació. Per a l'itinerari vertical el "cor" ha d'ocupar el lloc privilegiat. Veiem l'exemple d'una situació de treball de Thomas Richards:

*So, the song starts, and the doer perceives in himself a tendency towards overcontrol; there's a desire to plan the process. He must act quickly so that tendency, which at that moment articulates itself mainly in the mind (but not only), gives up the primary place, and this core aspect can come forward.*¹¹⁶

(Així, la cançó comença, i l'actuant percep en si mateix una tendència cap al control excessiu; hi ha un desig per planejar el procés. Ha d'actuar ràpid perquè aquesta tendència, que en aquest moment s'articula bàsicament en la ment (però no només), abandoni el lloc primordial, i aquest aspecte essencial pugui passar davant.) [T. de l'A.]

Aquest espai del "cor", aquest nucli essencial que comença a mostrar-se quan la ment discursiva que intenta controlar o manipular el procés (projectant a priori una imatge del que serà) fa un pas enrere,

¹¹⁵ Thomas RICHARDS, *The edge-point of performance*, dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., p. 25.

¹¹⁶ Thomas RICHARDS, *As an Unbroken stream*, dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., p. 65.

possibilitarà l'ascensió. Quan la ment discursiva es va silenciant deixa d'interferir en l'espai del cor, alliberant-lo dels aferraments a les emocions i permetent-li que aparegui la quietud. La ment observa, accepta i el jo es distancia de la identificació amb un cert sentit de l'humor que alleugereix el procés, deixant aparèixer l'acció interior. El "cor" esdevé un òrgan de percepció extremament sensitiu. L'espai que abans podia mostrar-se contret s'expandeix. Així, es pot dir que la relació entre el "jo" exterior i el "jo" observador és l'acceptació. Aquest és el camí del cor. El camí per a despertar, sortir de l'estat del somni i entrar en el nivell de la consciència.

Tornant a les paraules provinents de l'experiència de Thomas Richards:

In moments, a comprehension and also a kind of "forgiveness" can appear in you and flow in two directions, from you toward your partner and also toward yourself: it is like a gentle sigh inside, a kind of release that unties the inter-human knots and makes the moment shine and stand on its own potential, not weighed down by the past and the future. It's as if all levels of your being have now entered into a deep interconnecting with the other person.¹¹⁷

(En alguns moments, una comprensió i també una mena de clemència pot aparèixer en tu i fluir en dues direccions, de tu cap al teu company i al mateix temps cap a tu mateix: és com un suau sospir intern, una mena d'alliberació que deslliga els nusos interhumans i fa que el moment brilli i es presenti amb el seu propi potencial, sense perdre pes pel passat o el futur. És com si tots els nivells del teu ésser haguessin entrat ara en una profunda interconnexió amb l'altra persona.) [T. de l'A.]

Es desprèn d'aquestes paraules que el contacte real amb un mateix permetrà el contacte real amb l'altre. L'obertura a quelcom superior permet l'obertura a l'altre. És l'expansió d'aquest espai del "cor" que ens permet percebre un territori comú amb l'altre on deixo de ser "jo" per convertir-me en "nosaltres". Una trobada en l'ara i aquí, en el moment present; en el món de la percepció directa. Al mateix temps que s'inicia l'acció interior no es perd el contacte amb l'entorn, en aquest cas el contacte amb l'altre actuant. A través del "cor" un actuant pot percebre el procés de l'altre; dos éssers vius que es fonen en una connexió plena, una porta que s'obre entre l'un i l'altre, moment en el que l'acció interior es porta a terme simultàniament en un contacte horitzontal total (orgànic i conscient).

Gurdjieff diu que el contacte real només serà possible entre persones reals. Aquest és l'individu que pot portar a terme un acte des de la totalitat del seu ésser, que té la capacitat real de "fer"; o sigui, portar a terme una acció amb verdader coneixement, això és, amb un coneixement pràctic i paral·lel sobre l'home i el món, interior i

¹¹⁷ Thomas RICHARDS, *In the territory of something third*, dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., pp. 131-132.

exterior. En *l'Art com a vehicle* això serà el coneixement/treball sobre un mateix ("tècnica 2") i la competència en l'ofici de l'actor ("tècnica 1").¹¹⁸ Com recorda Ouspensky¹¹⁹ en la crònica sobre la seva experiència en el treball de Gurdjieff:

*Para "hacer" es preciso "ser".*¹²⁰

Estaríem parlant del mateix. Reiterant les paraules de Gurdjieff, per "ser", un ha de despertar (o sigui, trencar amb l'esclavatge dels condicionaments). Per tant, aquest "fer" farà referència a la simultaneïtat de l'acció en el pla horitzontal (fer) i l'acció en el pla vertical (ser).

Aquest treball sobre un mateix per a la pròpia evolució l'inicia aquell que sent una necessitat personal, íntima i sincera de quelcom més. Aquesta necessitat és la primera condició per a iniciar aquest viatge. Quan un respon a la pregunta de Grotowski, *la vida que estàs vivint, és suficient?* i s'adona de que no, que no se sent satisfet, fa quelcom. Aquesta deficiència que un sent en la seva vida és el motor indispensable per a l'obertura a una energia superior, "la connexió superior". Una obertura que ens permet establir una connexió amb un altre nivell en un mateix possibilitant la "mirada des de dalt". Com hem vist, aquesta obertura de l'esser (dels tres centres simultàniament) a quelcom que no és un mateix és necessària i imprescindible per a iniciar el camí cap a l'essència.

*That is to say to allow oneself to be carried by a natural force, and always to strive not to be swallowed by this force; that is to preserve this force without this force being destroyed. This is what certain countries call a High Obedience or a High Abandon.*¹²¹

(És com dir permetre's a un mateix deixar-se portar per una força natural, i sempre "lluitar" per no ser empassat per aquesta força; o sigui, preservar aquesta força sense que aquesta força sigui destruïda. Això és el que alguns països anomenen Obediència Superior o Abandó Superior.) [T. de l'A.]

Així doncs, hi ha una via per a arribar a aquesta energia interior a través d'un "abandó" o "obediència superior". Aquest abandó implica alliberar-se d'un mateix, sortir del pla de la reacció automàtica, del que un sempre ha cregut que era, ja que el "jo" personalitat no desitja "servir", a diferència del "jo" verdader. Aquest "fer", no per a un mateix sinó per a algú altre, allibera alguna possibilitat, s'obre algun canal, diu Thomas Richards, relacionant aquesta sensació amb una

¹¹⁸ v. pp. 24-25 del present treball.

¹¹⁹ La recerca portada a terme per P. D. Ouspensky a Europa, Egipte i diversos punts d'Orient sobre una ensenyança que pogués resoldre els problemes de l'home i l'univers, el portaren a reunir-se amb Gurdjieff el 1915 a Sant Petersburg.

¹²⁰ Peter Demianovich OUSPENSKY, *Fragments de una ensenyança desconocida. En busca de lo milagroso*, cit., p. 32.

¹²¹ Jerzy GROTOWSKI, *The art of the beginner* (1978), cit., p. 8.

experiència seva viscuda als nou o deu anys en un joc amb el seu germà, en el que:

My brother would be upstairs in his room. I was looking for contact with him. I would go upstairs very quietly into his room and start making a sound: tick tock tick tock tick... And I'd start to move in a very odd way, almost dancing around his room. He would say to me, "Tick Tock, please clean my room." And I would say "Yes, yes, tick tock, tick tock..." And I would start to clean his room - make his bed, clean the floor, do everything - and then he would give me a raisin. [...] I see that in that moment when I was Tick Tock for my brother, and when I was doing things for him, I experienced an extraordinary freedom and joy. [...] It was not filtered through my mind, that this was right or this was wrong. It was just working. And I was dancing - so free!¹²²

(El meu germà devia estar a dalt a la seva habitació. Jo buscava el contacte amb ell. Jo anava a dalt a la seva habitació molt silenciosament i començava a fer un so: tick tock tick tock tick... I em començava a moure d'una manera estranya??, gairebé ballant per la seva habitació. Ell em deia, "Tick Tock, sisplau neteja la meva cambra." I jo deia "Si, si, tick tock, tick tock..." I començava a netejar la seva habitació - fer el llit, netejar el terra, fer-ho tot - i llavors ell em donava una pansa. [...] M'adono que en aquell moment quan jo era Tick Tock per al meu germà, i quan estava fent coses per ell, experimentava una extraordinària felicitat i llibertat. [...] No era filtrat a través de la meva ment, com/tipus això està bé o això està malament. Senzillament funcionava. I jo ballava - tan lliure!) [T. de l'A.]

Aquesta *extraordinària llibertat* a través de l'abandó d'un mateix a quelcom superior prové del fet de sortir d'un mateix i entregar-se al moment present, sense anteposar a l'acció requerida cap pensament o judici provinent del "jo", en un acte d'entrega total. No anteposar l'opinió personal, no manipular, sortir del pla del judici (m'agrada/ no m'agrada, que tan habitual és en la situació diària i que implica un gran desgast d'energia). Sempre retornem a una observació alerta i vigilant d'un mateix, mantenint un espai interior estable, per tal d'evitar que l'hàbit arrossegui contínuament a l'acte mecànic. Aquesta és, també, l'obertura que es requereix de l'aprenent en les arts performatives enfront de la transmissió de coneixement per part del seu mestre. El mestre es troba amb l'aprenent amb l'únic propòsit de mostrar-li una direcció, el camí cap al propi mestre interior, anomenat consciència. L'investigador visionari, en els últims anys de la seva vida quan la transmissió era la seva prioritat, tracta aquest tema:

The true teacher - what does he do for the apprentice? He says: "do it." The apprentice fights to understand, to reduce the unknown, to avoid doing. By the very fact that he wants to understand, he resists. He can

¹²² Thomas RICHARDS, *The edge-point of performance*, dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., pp. 48-49.

*understand only after he "does it". He "does it" or not. Knowledge is a matter of doing.*¹²³

(El verdader mestre – què fa per l'aprenent? Diu: "fes-ho." L'aprenent lluita per comprendre, per reduir el desconegut, per evitar fer. Pel fet mateix de voler entendre, es resisteix. Només pot comprendre després de "fer-ho". O "ho fa" o no. El coneixement és una qüestió de fer.) [T. de l'A.]

Fins que l'aprenent no aconsegueixi que el seu centre mental abandoni l'anàlisi i el judici, no comprendrà, ja que no serà capaç de "fer". El centre motor estarà bloquejat pel centre mental que segueix insistint en ocupar el lloc privilegiat entre els centres. I ja hem vist que en el reialme de la veritat la lògica racional no és vàlida, la ment ha d'assumir una altra funció que no és la de jutjar sinó la d'observar i acceptar. Per ser capaç de comprendre, un ha de percebre a través del treball harmoniós dels tres centres. Comprendre amb la plenitud de l'ésser i llavors serà capaç de "fer". Amb una acció en la que els tres centres participen de manera harmoniosa i amb la sensació d'abandó que envaeix cada cèl·lula del cos, l'actuant inicia el camí de retorn cap a l'origen. En aquest camí de tornada, ja que és un camí "conegut", que ens pertany però que ha estat oblidat, la memòria es desperta. Segons l'experiència de Thomas Richards, podem veure l'acció interior com el record de quelcom oblidat, quelcom especial que no té que pertànyer necessàriament a un record personal. L'aprenent inicia el camí de retorn cap a la seva essència, les seves arrels, allò que sempre ha sigut i que ha de redescobrir:

*The teacher is looking to help an apprentice remember something forgotten, which is in some way how you might be, or how a very deep place inside yourself wishes that you are. It has to do with the inverted tree that I was speaking of before, with its roots hidden upwards. If you let your life force follow that tree towards its roots, as a transformation of energies is taking place then it's as if you were moving toward something that is wanted for you, somewhere, in a kind of beginning. When in contact with this subtle territory, you can almost perceive that you are as if entering into your real life, a shining life and, in that moment, you can also perceive that you are in some way in your place – what are you doing in that moment is, in the deepest possible way, rooted in your essence.*¹²⁴

(El mestre està intentant ajudar l'aprenent a recordar quelcom oblidat, que d'alguna manera és com hauries de ser, o com un lloc molt profund dins teu desitja que siguis. Té a veure amb l'arbre invertit del que estava parlant abans, amb les seves arrels amagades cap amunt. Si deixes la teva força vital seguir aquest arbre cap a les seves arrels, al tenir lloc una transformació d'energies llavors és com si t'estiguessis

¹²³ Jerzy GROTOWSKI, *Performer* (1987), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 374.

¹²⁴ Thomas RICHARDS, *As an Unbroken stream*, dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., p. 102.

movent cap a quelcom que es vol per a tu, en algun lloc, en una mena de principi. Quan entres en contacte amb aquets territori subtil, pots gairebé percebre que estàs com entrant en la teva vida real, una vida que brilla i, en aquest moment, pots percebre també que d'alguna manera està en el teu lloc – el que estàs fent en aquest moment és, de la manera més profunda possible, arrelat a la teva essència.) [T. de l'A.]

Per ser capaç de mantenir-se en aquesta veritat (acció interior) un ha de mantenir-se en l'estructura. Mantenir-se en l'estructura és un treball de desenvolupament de l'atenció. De fet, l'atenció és tot el que tenim, la resta està fora del nostre control. Però gràcies a la connexió contínua entre els centres una atenció sostinguda provoca una calma interior. De la mateixa manera que una ment que no és capaç de sortir del pla del judici no ens permet una acció orgànica, en l'ara i aquí, una ment en silenci ens possibilita l'acció orgànica i l'acció interior. Ara, només una ment calmada pot estar atenta. Gurdjieff deixa molt clar que només quan la nostra atenció ordinària és ocupada activament amb l'experiència del moment present, serà possible l'aparició de l'energia superior vinculada a la consciència, una consciència que ens relaciona simultàniament amb el nostre món interior i exterior.

El testimoni és immutable, etern i constant; una mirada arrelada en l'origen i la unitat. En l'altre extrem de la mateixa línia, la naturalesa, o "jo" en la meua relació orgànica amb l'entorn (inclou l'altre). El "jo" es troba entre aquests dos pols, entre el cel i la terra, entre els mons interior i exterior, que entreteixits formen els pols de l'essència. Aquestes dues entitats originals i oposades condueixen a la metàfora de la mescla en l'origen, una plenitud que apareix mantenint-se present en els dos extrems, recordem, "de peu en el principi". Vincular-se a l'estat original, aquest eix situat en l'home darrere l'home, tensat per l'aspecte animal (instint) i diví (consciència vigilant), (i al mateix temps lluitar per estar present ara i aquí), demana una doble atenció o atenció dividida. Segons Gurdjieff aquesta atenció dividida és l'únic accés a la presència de l'ésser.

En l'*Art com a vehicle* l'atenció es dirigirà al mateix temps cap al procés interior i cap a la línia d'accions de l'estructura performativa. Aquestes dues línies d'atenció són imprescindibles; és essencial una atenció continuada sobre l'acció interior per a que aquesta no es perdi i d'altra banda, degut a que la base d'aquesta recerca és l'ofici de l'actor, l'estructura performativa demana consciència de l'espai i dels altres.

[...] what seems to me essential in our work is not to falsify or abandon this "inner action", or put it in some secondary place. It's something that is very delicate and quite difficult to enact on oneself, and it demands a quality of unbroken attention. Say in our opus, while singing and performing, this "inner action" is happening, if my mind wanders off and I start to criticize my partner, [...] this subtle stream of

*transformation of energy risks becoming entirely broken. So this "inner action" demands a very minute kind of unbroken concentration.*¹²⁵

([...] el que em sembla essencial en el nostre treball és no falsejar o abandonar aquesta "acció interior", o posar-la en un algun lloc secundari. És quelcom molt delicat i bastant difícil d'interpretar en un mateix, i exigeix una qualitat d'atenció sostinguda. Diguem en el nostre opus, mentres es canta i s'actua, aquesta "acció interior" s'està donant, si la meua ment divaga i començo a criticar el meu company, [...] aquest corrent subtil de transformació d'energia corre el risc d'esdevenir completament trencat. Així aquesta "acció interior" demana un tipus de concentració sostinguda molt minuciosa.) [T. de l'A.]

Mentre una concentració sostinguda ens facilita el viatge cap a la interioritat humana, al mateix temps, un ha de saber en tot moment què està passant al seu voltant, sinó el treball es convertiria en una meditació aïllada del món. Per tant, mantenir la línia d'accions de l'estructura (l'organicitat), que és la que ens vincula al món exterior, al mateix temps que la concentració en l'acció interior, ens demanarà una atenció doble o en un doble sentit.

*It's not a meditation in which you isolate yourself (which in another research can be a completely valid approach) and look for the elements of this "inner action" by, in some way, closing out the world. In such a case you might put your body in a position which, like in yoga asanas, will hold you steady even if you lose consciousness, your body immobilized in that position even if you totally lose contact with the exterior world as you go toward this inner transformation of energy. But in our work, even if the aspect of the transformation of energy is similar, a demand for externally directed attention exists as well. It demands a precise acting score. It's the fact that we're working through elements of theatre that creates this demand.*¹²⁶

(No és una meditació en la que t'isoles (que en una altra recerca pot ser un apropament completament vàlid) i busques els elements d'aquesta "acció interior", d'alguna manera, tancant-te al món. En aquest cas hauries de posar el teu cos en una postura que, com en les assanes de ioga, et mantingués quiet fins i tot perdent la consciència, el teu cos immobilitzat en aquella posició encara que perdessis completament el contacte amb el món exterior al temps que anessis cap aquesta transformació d'energia interna. Però en el nostre treball, encara que l'aspecte de la transformació d'energia sigui similar, una demanda d'atenció dirigida cap a l'exterior també existeix. Això necessita una partitura d'actuació precisa. És el fet de que estem treballant a través d'elements de teatre que crea aquesta demanda.) [T. de l'A.]

¹²⁵ Thomas RICHARDS, *The edge-point of performance*, dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., pp. 11-12.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 23.

De fet, aquesta atenció volcada cap a l'exterior, en el context del teatre està clara la seva relació amb l'estructura d'accions que s'ha de portar a terme, amb l'escolta dels altres, però sortint d'aquest context i situant-nos en la vida quotidiana és exactament el mateix; recordem aquesta relació orgànica, en l'ara i aquí, amb l'entorn (els demés i les situacions diàries) que ja hem explorat en l'apartat sobre l'acció horitzontal. De la mateixa manera en què només es pot viure plenament en el present a través de la connexió simultània als dos plans, horitzontal i vertical, accedirem a la presència només amb una atenció plena i contínua que penetri els dos processos, i per tant doble.

Gurdjieff situa el desenvolupament de l'atenció dividida com a fonament per al record de si; es tracta de conservar dins d'un mateix una sensació contínua provinent de la necessitat essencial de conèixer realment qui sóc, recordar-se de la recerca del jo interior i verdader que dóna sentit a la vida i no oblidar-se en cap moment d'aquesta necessitat que és la raó de la meua existència. El record de si implica una línia d'atenció dirigida en tot moment cap a un mateix; a la pràctica, podríem dir que això és l'oposat a la identificació (o l'oblit d'un mateix).

Asked what is the chief characteristic of self-remembering, Madame said a sense of two. You look at an object and see yourself as if looking back from the object. One who remembers himself receives into himself impressions from his surroundings. But man in sleep is constantly dragged here and there and loses the materiality of his attention.¹²⁷

(Havent-li preguntat quina és la característica principal del record de si mateix, Madame va dir que una sensació de dos. Mires un objecte i et veus a tu mateix com si fossis mirat des de l'objecte. Qui es recorda a si mateix rep dins seu impressions del seu voltant. Però l'home en el seu son està constantment arrossegat aquí i allà i perd la materialitat de la seva atenció.) [T. de l'A.]

Qui es recorda a Si mateix, entenent com a "Si mateix" l'ésser real, percep i rep les impressions des del "jo" interior; llavors té una percepció directa del món exterior, en el "Si mateix" i des del "Si mateix" i per tant, no des del pla de la personalitat amb les seves reaccions automàtiques. Òbviament, qui es recorda a Si mateix és qui es manté, de manera simultània, present en els dos plans d'acció. Recordem que aquest camí comença amb el desenvolupament de l'atenció.

You must constantly divide your attention between something which is higher than yourself and your movement. You always lose yourself in one or the other. As soon as you stop making this effort, you become identified with the movement. You must consider these Movements as a condition, an exceptional one given to you to work on your attention. In so dividing your attention, you are filling the place that you can

¹²⁷ Madame OUSPENSKY, *Talks by Madame Ouspensky. Notes taken by Robert S. de Ropp*, p.13.

*fill. You do not realize enough that your attention is your only chance. Without it you can do nothing.*¹²⁸

(Has de dividir constantment l'atenció entre quelcom que és més elevat que tu mateix i el teu moviment. Sempre et perds en un o l'altre. Tan aviat com paris de fer aquest esforç, esdevens identificat amb el moviment. Has de considerar aquests Moviments com a una condició, excepcional, que se t'ofereix per treballar en la teva atenció. Dividint la teva atenció estàs ocupant l'espai que pots ocupar. No t'adones prou de que l'atenció és la teva única oportunitat. Sense ella no pots fer res.) [T. de l'A.]

TRANSFORMACIÓ D'ENERGIA EN L'ITINERARI VERTICAL. UNA TRANSFORMACIÓ PER A UNA VIDA MÉS REAL

*I-I does not mean to be cut in two but to be double. The question is to be passive in action and active in seeing (reversing the habit). Passive: to be receptive. Active: to be present. To nourish the life of the I-I, "Performer" must develop not an organism-mass, an organism of muscles, athletic, but an organism-channel through which the energies circulate, the energies transform, the subtle is touch.*¹²⁹

(Jo-jo no significa estar tallat en dos sinó ser doble. La qüestió és ser passiu en l'acció i actiu en la mirada (al contrari de l'hàbit). Passiu: per ser receptiu. Actiu: per estar present. Per tal de nutrir la vida del jo-jo, el Performer no ha de desenvolupar un organisme-massa, un organisme de músculs, atlètic, sinó un organisme-canal a través del qual circulin les energies, es transformin, el subtil sigui tocat.) [T. de l'A.]

En aquest paràgraf es concentren les idees que em plantejo desenvolupar en aquest apartat. He citat en diverses ocasions, dins aquest treball, el text *Performer*. Aquest text, extremament sintètic, amaga en el seu cor, darrere escarides sentències que contenen un profund significat en el seu interior i que es podrien desplegar en forma de vasts escrits, les qüestions fonamentals de la recerca final de Grotowski. M'aniré acostant a elles i intentaré desxifrar l'enigmàtica escriptura del mestre polonès a través de reflexions, acompanyades per la visió de Gurdjieff i els seus deixebles que complementa i clarifica el significat del text gràcies als múltiples punts de contacte entre les dues ensenyances.

¹²⁸ Jeanne DE SALZMANN, *Behind the Visible Movement*, cites recopilades pels seus alumnes, dins "Gurdjieff International Review", cit.

¹²⁹ Jerzy GROTOWSKI, *Performer* (1987), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 376.

D'entrada, recordem que la transformació d'energia¹³⁰ és el procés fonamental de la verticalitat i s'articula en l'acció interior. Cada un d'aquests conceptes - transformació d'energia, verticalitat i acció interior, implica els altres dos. És imprescindible no oblidar que els dos plans i per tant les dues accions, vertical o interior i la horitzontal estan en relació contínua i que la plenitud que l'actuant es proposa descobrir, la plenitud del passatge "jo-jo", apareix per la presència simultània dels dos pols, consciència-organicitat. Dit això,

*The only person from whom I learned the "inner action" was Grotowski, and this seems to me fundamental.*¹³¹

(L'única persona de qui vaig aprendre l' "acció interior" era Grotowski, i això em sembla fonamental.) [T. de l'A.]

Qüestió fonamental, ja que tota la recerca en el camp de l'Art com a vehicle està destinada a explorar aquest procés interior.

Grotowski considerarà Thomas Richards *l'homme de recherche que je recherchais*.¹³² (*L'home de recerca que estava cercant*). Abans d'això, però, durant 1985-86 a la Universitat d'Irvine a Califòrnia, el posa a prova i descobreix/intueix en Richards una possibilitat:

*[...] j'ai commencé à voir en lui la vraie organicité dans les actions dramatiques, le potentiel pour la découverte du processus, caché dans les anciens chants vibratoires afro-caribéens et africains, les grandes capacités à l' "interiorité" de l'être humain.*¹³³

([...] he començat a veure en ell la veritable organicitat en les accions dramàtiques, el potencial per a la descoberta del procés, amagat en els cants vibratoris antics afro-caribenys i africans, les grans capacitats a la "interioritat" de l'ésser humà.) [T. de l'A.]

En el llibre *At work with Grotowski on physical actions*, testimoni del treball de Richards amb Grotowski durant els seus tres primers anys d'aprenentatge¹³⁴, queda reflectit aquest descobriment de Richards sobre el flux orgànic, un flux de vitalitat a través del moviment que el vincula a la seva herència africana i que resultarà ser un canal ric i creatiu. L'any 1987, en la conferència sobre el *Performer*, l'investigador

¹³⁰ L'any 1965, en el text *Hacia un teatro pobre*, tot i que encara no utilitzava el mot verticalitat, Grotowski ja relacionava l'acte teatral amb l'alliberació d'energia, *Cuando todavía formaba parte de la religión, el teatro era ya teatro: liberaba la energía espiritual de la congregación o de la tribu, [...] dins Hacia un teatro pobre, cit., p. 17.*

¹³¹ Thomas RICHARDS, *The edge-point of performance*, dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., p. 42.

¹³² Jean-Pierre THIBAUDAT, *Grotowski, un véhicule du théâtre*, dins "Libération" cit., p. 28.

¹³³ *Ibid.*, p. 29.

¹³⁴ L'any 1985-86 a Irvine i del 1986 al 1988 a Pontedera, en el que Richards anomena la primera fase de recerca, basada en el treball sobre les accions físiques. També s'inicia en aquesta fase el que serà el nucli del següent període, el treball sobre els cants vibratoris antics.

artesà deixa entreveure la possibilitat d'humanitzar la figura del *Performer* en Richards, en qui veu la possibilitat de transcendir la dimensió de les arts performatives; i en els últims anys de la seva vida, es disposa a transmetre-li tot el seu coneixement pràctic. Ho explica el mateix Richards en la introducció de la seva tesi doctoral *De l'art comme véhicule*:

[Grotowski] a dédié les dernières treize années de sa vie à la transmission de sa connaissance pratique. A cet effet, le "Workcenter of Jerzy Grotowski"¹³⁵ a été fondé en 1986, à Pontedera, Italie.¹³⁶

([Grotowski] ha dedicat els últims tretze anys de la seva vida a la transmissió del seu coneixement pràctic. A aquest efecte, el "Workcenter of Jerzy Grotowski" ha estat fundat el 1986, a Pontedera, Itàlia.) [T. de l'A.]

La naturalesa del treball de Grotowski amb Richards, del 1986 al 1999, té doncs un caràcter de transmissió, una necessitat fonamental per al polonès; una transmissió dins la relació *teacher (professor)*-aprenent (la relació mestre-deixeble, dirà Grotowski, no seria prou justa) que el mateix *teacher* defineix amb les paraules que segueixen:

To transmit to him that to which I have arrived in my life: the "inner" aspect of the work. I use the word "transmission" in the traditional sense – in the course of an apprenticeship, through efforts and trials, the apprentice conquers the knowledge, practical and precise, from another person, his teacher.¹³⁷

(Transmetre-li allò al que jo he arribat en la meua vida: l'aspecte "interior" del treball. Utilitzo el terme "transmissió" en el sentit tradicional – durant l'aprenentatge, a través d'esforços i assajos, l'aprenent conquereix el coneixement, pràctic i precís, d'una altra persona, el seu "teacher".) [T. de l'A.]

Així, referint-se a ell mateix, l'investigador parlarà de la següent manera:

I am a "teacher of Performer" (I speak in the singular: "of Performer"). A teacher – as in the crafts – is someone through whom the teaching is passing; the teaching should be received, but the manner for the apprentice to rediscover it can only be personal. And how does the teacher himself come to know the teaching? By initiation, or by theft.¹³⁸

¹³⁵ El *Workcenter of Jerzy Grotowski* va passar a anomenar-se *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* l'any 1996 per decisió de Grotowski.

¹³⁶ Thomas RICHARDS, *De l'art comme véhicule*, tesi doctoral sota la direcció de Jean Marie Pradier, Universitat de París VIII, novembre de 2001.

¹³⁷ Jerzy GROTOWSKI, *Preface* (1993), dins Thomas RICHARDS, *At work with Grotowski on physical actions*, cit.

¹³⁸ Jerzy GROTOWSKI, *Performer* (1987), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 374.

(Jo sóc un “teacher (professor) del Performer” (parlo en singular: “del Performer”). Un “teacher” – com en l’artesanía – és algú a través del qual passa l’ensenyança; l’ensenyança ha de ser rebuda, però la manera en què l’aprenent la redescobreixi només pot ser personal. I el teacher com ha conegut l’ensenyança? Per la iniciació, o pel furt.) [T. de l’A.]

De manera sensata i enginyosa, el *teacher* deixa l’alternativa sobre la font del seu coneixement oberta entre la iniciació i el furt. La paraula furt no ha de sorprendre ja que, de fet, Grotowski utilitza paraules com conquesta de coneixement i confrontació, referint-se a la transmissió directa en diversos àmbits. Aquesta conquesta o furt impliquen un aprenentatge pràctic, a través de la capacitat de fer i no de la simple memorització d’idees. D’altra banda, és interessant veure com d’aquesta manera ens permet pensar que ha rebut diferents tipus de coneixement i per diferents vies sense haver de pertànyer a cap tradició concreta; insisteixo que l’interès de Grotowski és el d’arribar a quelcom que es pugui considerar l’origen i per tant, allò que és abans que les diferències culturals, filosòfiques i religioses, per tant no li interessa vincular-se plenament amb un o altre pensament filosòfic. D’altra banda, l’investigador polonès agafa allò que li interessa de les diferents tradicions amb les que entra en contacte; tot allò que pugui corroborar amb la seva experiència i l’ajudi en el seu itinerari.

A través d’anys de treball arriba a l’aspecte final i fonamental de la seva investigació, últim període de recerca de la seva vida però vinculat a les qüestions primeres, l’aspecte interior del treball. Intueix que es pot arribar a aquest estat, l’estat del *Performer*, a través d’un treball competent en el camp de les arts performatives. Richards és el que portarà a terme aquesta recerca quedant la figura del *teacher* com la d’un pare que guia, assisteix i aconsella des de fora, permetent que l’aprenent creixi plenament, no la del mestre que mostra un camí a imitar, amb la seva pròpia pràctica. L’investigador polonès, conscient de que una recerca no es pot limitar a una sola vida sinó que és una qüestió de diverses generacions, pensa que el que quedarà després d’ell no ha de ser de l’ordre de la imitació sinó del sobrepassament, com diu el pensament tibetà *il faut dépasser son maître d’un cinquième, de vingt pour cent sinon la tradition se détériore*.¹³⁹

(Cal sobrepassar el seu mestre en una cinquena part, en un vint per cent sinó la tradició es deteriora.) [T. de l’A.]

L’any 1998 Grot considerarà que s’ha respectat la dita tibetana:

Thomas Richards ha esdevingut competent dins aquest viatge vertical a través dels cants, ell m’ha sobrepassat netament.¹⁴⁰

¹³⁹ Jean-Pierre THIBAUDAT, *Grotowski un véhicule du théâtre*, dins “Libération”, cit., p. 29.

¹⁴⁰ Jerzy GROTOWSKI, *La “lignée organique” au théâtre et dans le rituel*, (1997-1998), cit., lliçó del 28 de gener de 1998. [Trans. i Trad. de l’A.]

És a través dels cants provinents de la tradició i del ritual, que poden servir com a eines per la transformació d'energia, que Richards experimenta l'acció interior; com un riu que flueix de la vitalitat cap a una energia molt subtil, per damunt d'un mateix i que no està només vinculada a l'estructura física. Aquesta explicació mereix una cita relativament llarga:

The doer begins to sing. The melody is precise. The rhythm is precise. The doer begins to let the song descend into the organism, and the sonic vibration begin to change. The syllables and the melody of these songs begin to touch and activate something I perceive to be like energy seats in the organism. An energy seat seems to me to be something like a center of energy inside the organism. These centers can become activated. In my perception, one energy center exists around what's called the solar plexus, around the area of the stomach. It relates to vitality, as if the life force is seated there. In some moment it's as if this begins to open, and is becoming receptive through the stream of life impulses in the body related to the songs. The melody is precise, the rhythm is precise, but it's like some force is collecting in the plexus. And then through this place, this very strong energy which is collecting can find its way, as if entering a channel in the organism, toward a seat slightly above it, for me related to what in my intimate world is "heart." Here, what is in the vital pool begins to flow upward into this other resource and transform itself into a quality of energy that is more subtle. When I say subtle I mean more light, more luminous. Its flow now is different, its way of touching the body is different – these energy pools can be perceived as touching the body. From this pool related, let's say, to the "heart," something opens which permits a passage upward, and it's as if a level of energy begins to be touched around the head, in front of the head, behind it.¹⁴¹

(L'actuant comença a cantar. La melodia és precisa. El ritme és precís. L'actuant comença a deixar que la cançó descendeixi en l'organisme, i la vibració del so comença a canviar. Les síl·labes i la melodia d'aquestes cançons comencen a tocar i activar quelcom que jo percebo com punts d'energia en l'organisme. Aquests centres poden ser activats. En la meua percepció, existeix un centre d'energia a prop del que s'anomena plexe solar, per l'àrea de l'estómac. Està relacionat amb la vitalitat, com si la força vital estigués situada allí. En algun moment és com si això es comencés a obrir, i esdevingués receptiu a través del corrent d'impulsos vitals en el cos relacionats als cants. La melodia és precisa, el ritme és precís, però és com una força que es recull en el plexe. I llavors des d'aquest lloc, aquesta energia molt forta que s'està recollint pot trobar el seu camí, com entrant en un canal en l'organisme, cap a un punt lleugerament per sobre, per a mi relacionat amb el que en el meu món íntim és el "cor". Aquí, allò que hi ha en el centre vital comença a fluir cap a dalt cap a aquesta altra font i es transforma ella mateixa en una qualitat d'energia més subtil. Quan dic subtil vull dir més lleugera, més lluminosa. El seu flux ara és diferent,

¹⁴¹ Thomas RICHARDS, *The edge-point of performance*, dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., p. 7.

la seva manera de tocar el cos és diferent – aquests punts energètics poden ser percebuts com si toquessin el cos. D'aquest punt relacionat, diguem-ne, amb el "cor," quelcom que permet un passatge ascendent s'obre, i és com si un nivell d'energia es comença a poder ser tocat al voltant del cap, davant del cap, darrere.) [T. de l'A.]

L'experiència de Richards en aquest camp és de gran valor, però ens il·lumina només un costat del procés, el costat humà i personal. D'una manera més científica o objectiva, quan parlem de transformació d'energia, a què ens estem referint? Gurdjieff, seguint la Llei de correspondència Hermètica¹⁴², *Com és a dalt és a baix i com és a baix és a dalt*, considera imprescindible un estudi paral·lel de l'Univers i de l'ésser humà per arribar al coneixement real d'aquest. Per tant, estudiant el Macrocosmos un pot entendre el nostre microcosmos i també en l'ordre invers. En el seu profund estudi de l'Univers i de les seves lleis fonamentals, considerant el lloc que ocupa l'home en el món, defineix la situació d'aquest com a terrorífica. Així ho recorda Peter Brook:

Every phenomenon arises from a field of energies: every thought, every feeling, every movement of the body is the manifestation of a specific energy, and in the lopsided human being one energy is constantly swelling up to swamp the other. This endless pitching and tossing between mind, feeling, and body produces a fluctuating series of impulses, each of which deceptively asserts itself as "me": as one desire replaces another, there can be no continuity of intention, no true wish, only the chaotic pattern of contradiction in which we all live, in which the ego has the illusion of will power and independence. Gurdjieff calls this "the terror of the situation."¹⁴³

(Cada fenomen sorgeix d'un camp d'energies: cada pensament, cada sentiment, cada moviment del cos és la manifestació d'una energia específica, i en l'ésser humà torçat una energia s'està inflant constantment per aclaparar l'altra. Aquest anar i venir interminable entre ment, sentiment, i cos produeix fluctuants sèries d'impulsos, cada un dels quals aparentment es declara a ell mateix com a "jo": al reemplaçar un desig a un altre, no hi pot haver una contínuïtat d'intenció, ni un desig real, només el patró caòtic de la contradicció en el que vivim tots, en el que l'ego té la il·lusió del poder de la voluntat i de la independència. Gurdjieff anomena això el "terror de la situació.") [T. de l'A.]

En aquesta situació caòtica l'home malgasta energia amb el mal funcionament dels centres; una gran quantitat d'energia s'absorbeix amb l'activació de les emocions innecessàries i negatives, tensions

¹⁴² L'Hermetisme o Filosofia Hermètica és un moviment doctrinal esotèric-religiós que cercava la salvació a través del coneixement, basat principalment en els escrits ocultistes de temàtica diversa (alquímia, màgia i astrologia) atribuïts a Hermes Trismegist (missatger de Zeus) apareguts a Egipte entre els segles I i III.

¹⁴³ Peter BROOK, *The Secret Dimension*, dins Gurdjieff. *Essays and reflections on the man and his teaching*, cit., p. 30.

musculars innecessàries i desproporcionades, la constant afluença de pensaments a la nostra ment que no podem detenir ni controlar, el parlar per parlar, la dispersió de l'atenció. Per sortir d'aquesta situació, l'ésser humà, ha de començar a lluitar contra tots els seus hàbits en la vida i així acumular una certa energia que li permetrà iniciar un treball sobre ell mateix de coneixement i evolució. Aquest és només l'inici del camí; segons Gurdjieff, l'home, ja que en té el potencial, ha de ser capaç de complir la seva funció en l'Univers.

Man has a special function, which other creatures cannot fulfill. He can serve the Earth by becoming a bridge for certain higher energies. Without this the Earth cannot live properly. But man, as he is by nature, is not complete. In order to fulfill his proper function he needs to develop. There is a part in him which is unsatisfied by his life. Through religious or spiritual traditions he may become aware of what this part needs.¹⁴⁴

*(L'home té una funció especial, que altres criatures no poden aconseguir. Ell pot servir la Terra esdevenint un pont per a certes energies superiors. Sense això la Terra no pot viure de manera adequada. Però l'home, tal com és per naturalesa, no està complet. Per tal de portar a terme la seva funció adequada necessita desenvolupar-se. Hi ha una part en ell que no està satisfeta de la seva vida. A través de tradicions religioses o espirituals es pot adonar del que necessita aquesta part.)
[T. de l'A.]*

L'home és l'únic ésser viu amb un cert tipus d'essència capaç de permetre la interacció i el procés de transformació d'energies d'una certa qualitat i ocupar així el seu lloc en el manteniment universal. De la mateixa manera que l'home percep energia de l'exterior, també ha de participar en aquesta renovació fent-la mútua. Qualsevol cosa separada i tancada en ella mateixa perirà degut a la falta del principi de renovació. Hi ha una renovació parcial obtinguda de la presa d'energia de l'exterior, però això no és suficient. Una renovació completa requereix mutualitat plena. Només donant i rebent energies es pot mantenir l'harmonia còsmica. Gurdjieff insisteix constantment en què només si l'home és capaç d'ocupar el seu lloc en el manteniment recíproc podrà tenir accés a la transformació de la seva naturalesa i esdevenir un individu lliure, capaç d'alliberar les energies necessàries per al manteniment de l'Univers. Així doncs, quan parlem d'energies, estem parlant en termes de qualitat d'energia, de la transformació d'una qualitat a una altra.

D'altra banda, en la seva existència automàtica, l'home experimenta una insatisfacció interior i se sent impulsat a iniciar una recerca sobre si mateix, a descobrir qui és realment; i aquesta és l'obertura espiritual que li permetrà una obertura a un altre nivell d'energia. Per tal de trobar respostes que donin sentit a la seva existència s'adona de la necessitat d'un desenvolupament personal, d'un treball conscient, ja

¹⁴⁴ Ravi RAVINDRA, *Heart Without Measure. Gurdjieff Work with Madame de Salzmann*, cit., p. 217.

que intueix el seu potencial per a l'autoperfecció. L'home, per la seva doble naturalesa personalitat-essència, pertany a una i l'altra, es troba "entre el cel i la terra", i és un dels nivells d'intercanvi, un mediador entre aquestes dues corrents. De la mateixa manera, Grotowski també constata que el *Performer* és un pont entre dos nivells. És la conquesta d'aquest autoconeixement esdevenir un canal buit per a la circulació d'energies i permetre l'intercanvi d'energia entre la terra i nivells superiors. Llavors, sense l'home no es podrien rebre aquestes energies d'un altre nivell. I només a través d'un treball conscient es pot assegurar el descens d'aquestes.

*You need to work in order to relate the higher with the lower. That is the purpose of human existence.*¹⁴⁵

(Necessites treballar per poder relacionar allò superior amb allò inferior. Aquest és el propòsit de l'existència humana.) [T. de l'A.]

Segons Gurdjieff, el rol de l'home a la terra és ser un instrument per a transformar les energies. I com s'ha dit, la finalitat de l'*Art com a vehicle* és també el de transformar les energies i per tant, també l'objectiu del *Performer*. Per tant, el *Performer* serà l'home capaç de portar a terme el propòsit de l'existència humana i complir el seu destí.

*Only by working you can fulfill your purpose and participate in the life of the cosmos. This is what can give meaning and significance to your life. Otherwise, you exist only for yourself, egoistically, and there is no meaning to your life.*¹⁴⁶

(Només a través del treball pots portar a terme el teu propòsit i participar en la vida del cosmos. Això és el que pot donar sentit i significat a la teva vida. Si no, existeixes només per a tu mateix, de manera egoista, i no hi ha sentit en la teva vida.) [T. de l'A.]

L'home no està complet, ha de desenvolupar el seu jo interior. Neix amb aquesta possibilitat però prové d'un gran treball el ser capaç d'arribar a una essència completament formada. Només l'home total pot portar a terme una acció total. Tan sols en la seva connexió amb el pla vertical, l'acció horitzontal esdevé una acció real.

*What religions call God is the higher level, above the mind, but understood through a higher part of the mind. Man is made to create a link between two levels, to receive energy from a higher level in order to have an action on the level below – not a reaction. As long as the ego is dominant, nothing is possible.*¹⁴⁷

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 52.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 176.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 85.

(El que les religions anomenen Déu és el nivell superior, per sobre de la ment, però entès a través d'una part més elevada de la ment. L'home està fet per crear un vincle entre dos nivells, per rebre energia d'un nivell superior per a poder tenir una acció en el nivell inferior - no una reacció. Si l'ego és dominant, res és possible.) [T. de l'A.]

Totes les substàncies necessàries per a la conservació de la vida de l'organisme i per al treball d'autodesenvolupament i l'itinerari vertical són produïdes per l'organisme a partir dels aliments que ingereix. L'organisme humà rep tres tipus d'aliments (que aporten una determinada quantitat d'energia), el menjar que ingerim, l'aire que respirem i les impressions que rebem. No és difícil d'acceptar que l'aire sigui un tipus d'aliment, de fet l'organisme no podria viure sense ell. Potser no és tan evident amb les impressions; però tota impressió externa ja sigui en forma de so, imatge, olor o tacte, ens aporta una determinada quantitat d'energia, un determinat nombre de vibracions. Rebem, assimilem i transformem aquests materials, en part, de manera automàtica, però hi ha estadis que requereixen treball conscient, a través de l'atenció. L'atenció activa o conscient, allunyada dels procediments automàtics en l'home (l'ego) podrà afectar, doncs, el procés de transformació d'energies i situar-nos en un nou estat. Segons Gurdjieff, una atenció sostinguda sobre la respiració ens connecta amb els nostres processos més subtils i ens permet l'assimilació d'una substància en l'aire que només pot ser absorvida de manera conscient. Concentrats en la sensació interna, es debilita la xerrameca mental i amb pràctica continuada es pot detectar quelcom que neix, com un flux en el plexe solar. En cap cas es tracta d'un procés manipulat sinó més aviat d'un acte impersonal que es produeix per ell mateix. La semblança amb el procés de Richards a través dels cants mereix tenir-se en compte.

Podem dir que dins l'ésser humà existeix un canal per a la transformació de l'energia que es presenta més o menys bloquejat. Sortint, abandonant-se, allunyant-se d'un mateix, un deixa anar les resistències que s'oposen al que un està fent i allibera allò que bloqueja el canal que ha d'estar buit per a la circulació d'energies; es comencen a obrir nous territoris en l'eix vertical. Aquesta expansió, obertura d'espais interiors té a veure amb una sensació de llibertat (deixar anar). Un s'allibera dels nusos que ens aferren a situacions del passat experimentant una sensació de llibertat. Buidar-se d'un mateix (del seu ego o personalitat) aconseguint la unió amb la presència objectiva implica una transformació d'estat - passem d'un nivell quotidià i mecànic a un de més subtil, més conscient - que implica també una transformació d'energia. És a través d'aquesta transformació de la qualitat de l'energia, d'un nivell quotidià a un de subtil, la que ens permetrà accedir al món subtil. Les substàncies que pertanyen a aquest món són subtils i només hi tindrem accés a través de la producció d'aquestes substàncies en el nostre propi organisme.

Tot està en moviment, tot desprèn emanacions i aquestes són substància. Quan mengem, respirem, veiem, toquem... estem assimilant energies, però si no estem portant a terme un treball sobre nosaltres mateixos aquestes energies es transformen automàticament

en nosaltres, amb conseqüències automàtiques. Conseqüentment, el nostre organisme produeix una determinada quantitat d'energia per a la seva existència, però, degut al seu consum improductiu en activitats innecessàries resultarà impossible acumular l'energia necessària per al treball sobre un mateix.

Gurdjieff compara l'ésser humà a una fàbrica de tres pisos - en els que s'emmagatzemen els tres tipus d'aliments - que en condicions de vida normals consumeix tot el que produeix:

El trabajo de la factoría consiste en transformar un tipo de materia en otro, es decir, las materias más densas, en sentido cósmico, en materias más sutiles. La fábrica recibe, como materia prima del mundo exterior, un número de "hidrógenos" densos y los transforma en hidrógenos más sutiles mediante toda una serie de complicados procesos "alquímicos". [...] Si pudiésemos lograr que la producción alcanzase su máximo nivel posible, empezariamos a ahorrar los "hidrógenos" sutiles. Entonces, la totalidad del cuerpo, todos los tejidos, todas las células, quedarían saturados de estos "hidrógenos" sutiles que se irían asentando en ellos y cristalizándose de una forma especial. La cristalización de los "hidrógenos" sutiles llevaría gradualmente al organismo a un nivel superior, a un plano superior de existencia.¹⁴⁸

Separar allò subtil d'allò dens en un procés "alquímic" espiritual és el que anomenem transformació (o transmutació); una transformació d'allò groller en allò subtil que tindria un referent en l'antiguitat, l'alquímia, amb la transformació dels metalls vulgars en or. L'alquímia és l'art del perfeccionament i comporta una transmutació personal i paral·lela del mateix alquimista, que li permeti accedir a la complexitat del procés. El procés de transformació de les substàncies que penetren en l'organisme, en altres de més subtils, i per tant amb més gran nombre de vibracions, està governat per la llei còsmica de les "octaves". Gurdjieff, en la seva visió de l'Univers, basada clarament en els principis de la filosofia Hermètica, es refereix al tercer principi hermètic¹⁴⁹ quan considera l'Univers compost per vibracions. Segons el mestre armeni, en una línia de desenvolupament de vibracions, entre un nombre donat de vibracions i el doble d'aquest nombre, el període de duplicació de les vibracions estaria dividit en vuit parts desiguals, corresponents a la freqüència d'augment de les vibracions, una "octava". Antigament, aquesta fórmula es va aplicar a la música obtenint l'escala musical de set tons, però és igualment aplicable a les vibracions d'altres tipus com la llum, la calor, vibracions químiques, magnètiques... oferint-nos una explicació nova de la vida i els seus fenòmens. En l'observació de les manifestacions de la llei d'octaves ens adonem que hi ha un retard de les vibracions entre els semitons mi-fa i si-do i que això provoca un desviament de la direcció original. Ara, les octaves podran desenvolupar-se de forma

¹⁴⁸ Peter Demianovich OUSPENSKY, *Fragments de una ensenyanza desconocida. En busca de lo milagroso*, cit., p. 194.

¹⁴⁹ El tercer principi hermètic és el principi de vibració: res és immòbil, tot es mou, tot vibra.

consecutiva i contínua en la direcció desitjada si penetren en elles "xocs addicionals" en els moments precisos, o sigui, en el moment en què les vibracions van més poc a poc. Aquests xocs que trencaran amb la mecanicitat humana no es donen per si sols sinó que provindran de l'acció conscient de l'home. L'home només serà capaç de donar una direcció a la seva vida i per tant de "fer" si crea, en totes les línies de la seva activitat, aquest xocs en els moments precisos, d'altra banda, serà com una fulla en mans del vent. Per exemple, si en el moment en què es rep una impressió es realitza un determinat tipus d'esforç es crea un xoc. El record de si és un d'aquests esforços conscients. Però els esforços requereixen gran quantitat d'energia i per tant caldrà economitjar. Per extreure la substància subtil de l'aire és necessari que el nostre cos ja tingui una certa quantitat de substància subtil que l'atraurà. És necessari, doncs, retenir (o sigui no malgastar) les substàncies subtils en un mateix i acumular-les. Però, per a una considerable producció de substància subtil i la possibilitat de la transformació de l'energia caldrà un segon xoc, aquest serà la no identificació amb les emocions (negatives). El treball interior ens permetrà acumular energia. No entrarem en més detall en el camp científic però sí ens quedarem amb algunes idees essencials sorgides a partir d'aquestes teories.

Portar la producció d' "hidrògens" subtils al màxim de les seves possibilitats crearà la possibilitat d'un creixement interior que no es pot aconseguir d'altra manera; i això només serà possible si un és capaç de produir un suficient exedent d'hidrògens, com? Aconseguint un treball simultani i harmoniós dels tres centres portant-los a un mateix nivell d'atenció, o sigui, estan present en el pla horitzontal i el pla vertical. Vinculant aquesta idea al treball de Grotowski, si es porta l'atenció a la sensació interna del cant i mantenint d'altra banda l'atenció en el grup ja s'està creant el primer xoc, ja que l'atenció sobre un mateix és el record de si. Gurdjieff proposa diversos exercicis sobre la respiració (que enllaça el món corporal amb l'intern) per al desenvolupament de la sensibilitat interior, mantenint la sensació interna del flux d'aire en la inspiració i l'expiració, al mateix temps que un manté l'atenció en el cos per a detectar tensions innecessàries.

En aquest procés, que ens possibilita la creació de les substàncies subtils, en el que l'espai intern s'allibera i s'expandeix permetent el procés de fusió "cos de l'essència", el cos esdevé com transparent i tot el procés intern s'evidencia. Richards en el seu camí cap a l'estat del *Performer* diu:

This "transparency" can happen when the work is on good level. Then, in relation to the inner life, the highway is open and all is connected. The process that flows in your partner also flows in you, as if there's no difference. Something is appearing and you just let it do its thing.¹⁵⁰

(Aquesta "transparència" es pot produir quan el treball és de bon nivell. Llavors, en relació a la vida interior, el camí està obert i tot està

¹⁵⁰ Thomas RICHARDS, *In the territory of something third*, dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., p. 133.

connectat. El procés que flueix en el teu company també flueix en tu, com si no hi hagués diferència. Quelcom apareix i tu simplement deixes que faci el seu treball.) [T. de l'A.]

Quelcom que no es reconeix com a un mateix apareix i cal deixar-li via lliure. Es tracta d'apreciar quelcom subtil, la connexió interior és sempre subtil i fràgil. Segons Gurdjieff, fins que no es respecta i serveix l'energia subtil que hi ha en un mateix, i que no és el que un coneix com a un mateix, ni el treball ni la vida tenen sentit.

En el procés vertical (en la transformació conscient d'energies), però, és important tenir en compte que la transformació d'energia es dona en dues direccions; al mateix temps que es produeix un ascens es produeix un descens, que segons Gurdjieff correspon als processos d'evolució quan esdevé una matèria més subtil (transformació d'allò groller/tosc en subtil) i d'involució, cap a una matèria amb una densitat més gran (transformació d'allò subtil en quelcom més tosc) respectivament, de manera que les energies circulen. El procés de transformació d'energies implica els dos sentits del procés, de l'inferior al superior i del superior a l'inferior, i no només en la línia que va d'allò absolutament subtil a allò absolutament tosc i viceversa, sinó en tots els estadis intermitjos, en tots els diferents nivells en els que es bifurca. Creant-se així una xarxa de relacions en la que es produeixen processos evolutius i involutius:

A substance needed by some entity may be taken by it and absorbed, thus serving the evolution or involution of that entity. Everything absorbs, that is, eats something else, and also itself serves as food. This is what reciprocal exchange means. This reciprocal exchange takes place in everything, in both organic and inorganic matter.¹⁵¹

(Una substància necessària per una certa entitat pot ser presa per ella mateixa i ser absorbida, servint d'aquesta manera el procés d'evolució o involució d'aquella entitat. Tot absorbeix, això és, es menja quelcom altre, i al mateix temps ell mateix serveix d'aliment. Això és el que significa l'intercanvi recíproc. Aquest canvi recíproc es produeix en tot, tant en la matèria orgànica com en la inorgànica.) [T. de l'A.]

En el procés vertical, les energies més elevades necessiten d'un vehicle per a poder descendir i permetre l'intercanvi i la transformació de les energies més denses.

Verticality – we can see this phenomenon in categories of energy: heavy but organic energies (linked to the forces of life, to instincts, to sensuality) and another energies, more subtle. The question of verticality means to pass from a so-called coarse level – in a certain sense, one could say an “everyday level” – to a level of energy more subtle or even toward the “higher connection”. [...] There, there is another passage as well: if one approaches the higher connection – that

¹⁵¹ G. I. GURDJIEFF, *Views from the real world. Early talks of G. I. Gurdjieff*, cit., p. 210.

*means, if we are speaking in terms of energy, if one approaches the much more subtle energy – then there is also the question of descending, while at the same time bringing this subtle something into the more common reality, which is linked to the “density” of the body.*¹⁵²

(Verticalitat - podem veure aquest fenomen en categories d'energia: energies pesades però orgàniques (vinculades a les forces de la vida, als instints, a la sensualitat) i altres energies, més subtils. La qüestió de la verticalitat significa passar d'un diguem-ne nivell groller/tosc – en certa manera, es podria dir un “nivell ordinari” – a un nivell d'energia més subtil o fins i tot cap a la “connexió superior”. [...] Allí, hi ha també un altre passatge: si un s'apropa a la connexió superior – això significa, si estem parlant en termes d'energia, si un s'apropa a l'energia més subtil – llavors hi ha també la qüestió del descens, en el que al mateix temps es porta aquest quelcom subtil cap a la realitat més ordinària, que està vinculada a la “densitat” del cos.) [T. de l'A.]

En l'últim testimoni públic de Grotowski, les conferències franceses, el mestre polonès, parlant de la seva recerca final a Pontedera, distingeix tres tipus de qualitats d'energia. Fins llavors només havia parlat de dues, tosca i subtil. En aquest moment, l'any 1997, diferencia una energia de base – pesada i densa, una segona – activa i una més elevada – transparent i lluminosa. Aquest nova distinció concorda perfectament amb la doctrina de les tres *gunas* que es troba en la més antiga de les escoles clàssiques de l'hinduisme (Samkhya) i adaptada per diferents sistemes, en especial pel Ioga, que reconeix tres qualitats de la naturalesa primordial (*gunas*) desplegadas en la manifestació de tot fenomen existent en l'univers, *tamas* (energia densa), *rajas* (energia vital) i *sattva* (energia subtil, lleugera i transparent). Aquesta distinció, que podria passar desapercibuda, és francament important. Ens ajuda a veure més clarament que en el pla horitzontal, on percebem les energies més denses i vitals, hi ha una diferència energètica entre dos tipus d'accions: una acció qualsevol sense cap intenció conscient o una acció orgànica que com ja hem vist, estarà plenament vinculada a l'acció vertical (la consciència). En quant a les energies que es desprenen d'aquests processos, en una activitat amb una actitud quotidiana (en el món de la personalitat) l'energia que entra en joc és la més pesada i densa, en el moment que intervé l'atenció l'acció esdevé orgànica; en plena osmosi entre consciència i organicitat, “cos-i-essència”, es produeix un canvi en el nivell d'energia, es transforma en vital i activa, i ja en el passatge al “cos de l'essència”, quan el *Performer* mantenint-se en l'organicitat es troba immers en el procés vertical es produeix la transformació d'energies en qualitats subtils. L'acció esdevé un acte total/sagrat (en l'ara i aquí).

Una vegada més es tracta de disposar d'un cos disponible i receptiu que permeti el descens i la transformació de les energies. Es tracta

¹⁵² Jerzy GROTOWSKI, *From the Theatre company to Art as vehicle* (1989, 1990), dins Thomas RICHARDS, *At work with Grotowski on physical actions*, cit., p. 125.

d'un individu que sent la necessitat per a una connexió superior i que busca sortir de la mecanicitat de la vida ordinària per accedir a un estat d'existència amb més presència i organicitat.

*Higher energy is there but cannot come down unless the body is available and in equilibrium, without tension. When a connection among the centers is made, the energy comes down the spine.*¹⁵³

(L'energia superior està allí però no pot descendir a no ser que el cos estigui disponible i en equilibre, sense tensió. Quan es fa una connexió entre els centres, l'energia descendeix per la columna.) [T. de l'A.]

Com s'ha dit, una gran quantitat d'energia és necessària per al trajecte interior i només podrà ser acumulada amb el silenci interior.

*This journey from one quality of energy, dense and vital, up and up toward a very subtle quality of energy, and then that subtle something descending back into the basic physicality... It's as if these songs were made or discovered hundreds or thousands of years ago for waking up some kind of energy (or energies) in the human being and for dealing with it.*¹⁵⁴

(Aquest viatge des d'una qualitat d'energia, densa i vital, amunt i amunt cap a una subtil qualitat d'energia, i llavors aquest quelcom subtil que descendeix altre cop cap a la "fiscalitat" bàsica... És com si aquestes cançons s'haguessin fet o descobert fa centenars o milers d'anys per despertar un cert tipus d'energia (o energies) en l'ésser humà i per tractar amb ella.) [T. de l'A.]

A més d'un cos disponible, una ment en repòs i un cor compassiu, per tal de percebre i rebre el moviment d'energia d'un altre nivell serà necessari el rigor d'un disciplina artística /espiritual, capaç de situar l'actuant en el camí de l'experiència conscient. El treball sobre els cants vinculats a certes tradicions prepara/obre aquests canals a través dels quals l'energia superior pot descendir i és a través de l'acció interior que ens acostem a la transformació d'energia. Es desperten qualitats d'atenció i de percepció no ordinàries que ens vinculen a aquest món subtil, un món dins del món ordinari i que possibiliten la circulació d'energies a través nostre. El nostre treball esdevé més i més profund, minuciosament detallat, expandint la nostra percepció per a percebre els processos més subtils.

For a doer, the inner action can be perceived in a certain sense as a transformation of energies, one quality of energy transforming into another, since as the process is taking place subtler energies can

¹⁵³ Ravi RAVINDRA, *Heart Without Measure. Gurdjieff Work with Madame de Salzmänn, cit.*, pp. 105-106.

¹⁵⁴ Thomas RICHARDS, *The edge-point of performance*, dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, cit.*, p. 8.

*become more and more dominant in the doer's perception, and the awareness of them can almost obliterate that of denser energies.*¹⁵⁵

(Per a un actuant, l'acció interior pot ser percebuda d'alguna manera com a una transformació d'energies, una qualitat d'energia que es transforma en una altra, des del moment en què el procés té lloc energies més subtils poden esdevenir més i més dominants en la percepció de l'actuant, i la consciència d'elles pot gairebé eliminar la de les energies més denses.) [T. de l'A.]

Però de la mateixa manera en què el *Performer* es manté en relació contínua i simultània amb el pla horitzontal i el vertical, les energies que percep en aquest procés no es transformen de la vitalitat a la subtilitat, desapareixent les primeres per a convertir-se en les segones, sinó que les diferents qualitats d'energia es mantenen presents en tot el procés:

*On the contrary, as the inner action is occurring, even though a given quality of energy might in some moment become so non-predominant that it almost seems to have disappeared entirely, the different qualities of energy remain present in some way, to a lesser or greater degree, at least in my perception as doer it occurs in this manner. In the inner action the different qualities unite to create a flowing inner axis that, as it unfolds, supports and sustains contact with more and more subtle qualities of energy.*¹⁵⁶

(Al contrari, a mida que l'acció interior està tenint lloc, encara que una qualitat d'energia donada pot en algun moment esdevenir tan no-predominant que gairebé sembli que hagi desaparegut completament, les diferents qualitats d'energia es mantenen presents d'alguna manera, en un nivell menor o major, al menys en la meua percepció com a actuant es produeix d'aquesta manera. En l'acció interior les diferents qualitats s'uneixen per crear un eix interior que flueix que, a mida que es desplega, recolza i sosté el contacte amb qualitats d'energia més i més subtils.) [T. de l'A.]

Per a mantenir-se en la plenitud, l'actuant s'ha de mantenir obert i receptiu al corrent d'energia del pla vertical i al del pla horitzontal a la vegada, en una fusió de consciència i naturalesa:

If one is open to a vertical current, that is what makes the astral body¹⁵⁷. The other current, the horizontal one, is the energy of the physical body. One current is not at the cost of the other or in the place of the other. Without the vertical current there is no meaning to existence. But without the other current of energy no action is possible

¹⁵⁵ Thomas RICHARDS, *In the territory of something third*, dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., p. 140.

¹⁵⁶ *Ibid.*, pp. 140-141.

¹⁵⁷ Segons Gurdjieff, el cos astral és un segon cos en l'home (el primer és el físic) adquirit a partir de la cristal·lització de les substàncies subtils en l'organisme. Gurdjieff distingeix quatre cossos en el camí de retorn a l'essència, el físic, l'astral, el mental i el quart, el jo verdader o essència.

*in the world. To be complete, a human being must relate with both currents.*¹⁵⁸

(Si un està obert a un corrent vertical, això és allò que fa el cos astral. L'altre corrent, l'horitzontal, és l'energia del cos físic. Un corrent no és a canvi de l'altre o en el lloc de l'altre. Sense el corrent vertical l'existència no té sentit. Però sense l'altre corrent d'energia cap acció seria possible en el món. Per ser complet, un ésser humà s'ha de relacionar amb els dos corrents.) [T. de l'A.]

Així, un "jo" en el pla vertical observa un altre "jo" que porta a terme l'acció en el pla horitzontal. En aquesta relació, si el primer "jo", la mirada del testimoni, és actiu i el segon "jo" és passiu es produirà el procés d'unificació en la plenitud del "cos de l'essència". Recordem els dos ocells dels Vedas, si l'ocell que picoteja està en relació al que s'ho mira, tot i seguir en l'acció, ja ha escapat de la dimensió temporal per entrar en l'eternitat. Es tractarà de ser passiu en el pla horitzontal per a possibilitar una expansió a través de la percepció conscient i actiu en el pla vertical per a una possible extensió a través de l'atenció. En l'ensenyança de Gurdjieff:

*We are born in one river where the drops are passive, but he who works for himself is passive on the outside and active inside.*¹⁵⁹

(Hem nascut en un riu on les gotes són passives, però aquell qui treballa per a ell mateix és passiu en l'exterior i actiu en l'interior.) [T. de l'A.]

Molt semblants són les paraules de Grotowski dirigides a la relació actiu-passiu:

*The question is to be passive in action and active in seeing (reversing the habit). Passive: to be receptive. Active: to be present.*¹⁶⁰

(La qüestió és ser passiu en l'acció i actiu en veure (al contrari del nostre hàbit). Passiu: per ser receptiu. Actiu: per estar present.) [T. de l'A.]

Però, contràriament, la passivitat de l'atenció i la possible identificació en l'acció que ens absorbeix en una pèrdua de consciència de l'ara i l'aquí són obstacles en aquest camí. El desenvolupament de l'atenció farà que aquesta esdevingui activa, capaç de percebre allò subtil, anant més enllà de la passivitat i la inatenció quotidianes. Llavors una acció interior real podrà tenir lloc i a través d'aquesta, una transformació. Aquest procés que ens vincula a una energia més elevada i subtil requereix un grau de llibertat en el nivell en el que es troba l'actuant. L'espai interior és llibertat. Mantenir-se passiu en

¹⁵⁸ Ravi RAVINDRA, *Heart Without Measure. Gurdjieff Work with Madame de Salzmänn, cit., p.115.*

¹⁵⁹ G. I. GURDJIEFF, *Views from the real world, cit., pp. 191-192.*

¹⁶⁰ J. GROTOWSKI, *Performer (1987), dins The Grotowski Sourcebook, cit., p. 376.*

l'acció, o sigui en el pla horitzontal, és portar a terme l'acció abandonant els requeriments de la personalitat i deixant que aquesta esdevingui passiva. Allunyar-se del món de la personalitat permet la receptivitat a quelcom nou; experimentant la sensació de que l'acció es manifesta a través d'un mateix, deixant d'intervenir en l'acció de manera activa, esdevenint pur canal per a la circulació d'energies i l'instrument a través del qual l'energia creativa actúa en el món, un instrument de l'art objectiu (sense la presència activa de la personalitat). Clarament, serà l'ego el que ha d'esdevenir passiu, ha de ser abandonat, no manifestar-se. Hi ha d'haver un clar desaferrament en l'acció, resignar-se a acomplir una tasca que ha de ser feta. La submissió a fer allò que ha de ser fet. Aquesta distància que establím davant de l'execució de l'acció ens aporta aquest grau de llibertat i ens permet la mirada sobre nosaltres mateixos i l'entorn al mateix temps, mantenint-nos en el present, desperts i oberts a qualsevol estímul. La paradoxa és que d'una banda, l'esforç per a mantenir el rigor en l'estructura prové de l'ego, i de l'altra, l'ego s'ha de deixar anar; viure en aquesta paradoxa ens oferirà la involucració plena i alliberada. Una situació que es pot definir en dues paraules: transitar i fer.

En quant al pla vertical, mantenir-nos actius interiorment (en la mirada i l'escolta) ens proporciona una percepció conscient que s'expandeix per tot el cos, estenent-se per cada cèl·lula, creant una percepció conscient completa (i per tant dels detalls més minúsculs tant a nivell intern com extern); percepció que es converteix en acció (orgànica i visible en el pla horitzontal i interior i subtil en el pla vertical), amb un "jo" observant en un estat d'alerta constant. Aconseguir ser passiu en l'acció i actiu en la mirada ens proporciona intensitat en la presència. Un procés en el que la ment es concentra en el moment present i en el que la intel·ligència intuitiva i la consciència s'uneixen.

Aquesta relació passiu-actiu ens dóna color a la presència en els dos plans; una mirada activa i una acció en repòs, estar alerta i receptiu. Esdevenir la presència silenciosa, receptiva i vigilant.

Ja hem vinculat abans els dos plans d'acció als corrents d'energia. Com hem vist, hi ha dos corrents d'energia, vertical i horitzontal; el vertical, relacionat amb el cos astral i l'horitzontal amb el cos físic. Per ser complet, l'ésser humà ha d'estar relacionat amb els dos; de manera passiva en l'acció horitzontal i activa en l'acció vertical.

Then, from the active force of the mind and the passive force of the body, something new can arise. This new, higher level of energy does not become available unless there is a proper order in the lower levels; that is, an integration of the lower parts is essential for an integration with the higher parts.¹⁶¹

(Llavors, de la força activa de la ment i de la força passiva del cos, quelcom nou pot aparèixer. Aquest nou, nivell d'energia més elevat no esdevé disponible a no ser que hi hagi un ordre apropiat en els nivells

¹⁶¹ Ravi RAVINDRA, *Heart Without Measure. Gurdjieff Work with Madame de Salzmann*, cit., p. 97.

inferiors; això vol dir que, una integració de les parts inferiors és essencial per a una integració amb les parts superiors.) [T. de l'A.]

Bennet, deixeble de Gurdjieff, va dedicar la seva vida a la recerca del significat de l'existència humana. En la seva recerca per a la transformació de l'home a través del treball sobre un mateix va desenvolupar una escala d'energies i les seves transformacions, a partir de les ensenyances del seu mestre.

His studies on universal energies, describe spirituality as energy, occurring on a finer level than our ordinary experience. Each spiritual action has its own unique quality of energy, which is its contribution to the cosmic process. Man is part of and participates in this spectrum of energies, and his evolutionary path lies in choosing to participate consciously in the refinement of energies. Through struggle with oneself, and a deep, objective seeing of our situation as it is, certain intermediate energies are produced, which allows help to come from a higher level.¹⁶²

(Els seus estudis sobre energies universals, descriuen l'espiritualitat com a una energia, que té lloc en un nivell més delicat que el de l'experiència ordinària. Cada acció espiritual té la seva pròpia qualitat única d'energia, que és la seva contribució al procés còsmic. L'home participa i és part d'aquest espectre d'energies, i el seu camí d'evolució rau en decidir participar en el refinament d'energies de manera conscient. A través de la lluita amb un mateix, i una visió objectiva i profunda de la nostra situació tal com és, certes energies intermèdies es produeixen, les quals permeten l'ajuda per a la vinguda d'un nivell superior.) [T. de l'A.]

Bennet aclareix el lloc que ha d'ocupar l'home en relació a aquestes energies:

We people are made so that we are able to transform a whole range of energies, from the material energies through the life energies to the cosmic energies of consciousness and creativity. The higher energies cannot be transformed in us, however, unless there is conscious work.¹⁶³

(Nosaltres les persones som fetes de manera que som capaces de transformar tota una gamma d'energies, des de les energies materials a través de les energies de la vida a les energies còsmiques de la consciència i de la creativitat. Les energies superiors no poden ser transformades en nosaltres, a no ser que hi hagi un treball conscient.) [T. de l'A.]

Utilitzant la terminologia de l'esquema d'energies de Bennet:

¹⁶² J. G. BENNET, *Creative thinking*, Santa Fe: Bennet Books, 1989, pp. 1-2.

¹⁶³ J. G. BENNET, *Deeper Man*, cit., p. 51.

We can say that there is a material self that works automatically; a reactional self that works sensitively; a divided self that works consciously; and a true self that works creatively. We can picture the four selves as four "planes of experience".¹⁶⁴

(Podem dir que hi ha un jo material que treballa automàticament; un jo que reacciona i treballa de manera sensitiva; un jo dividit que treballa conscientment; i un jo verdader que treballa creatiuament. Podem imaginar-nos els quatre jo com a quatre "plans d'experiència".) [T. de l'A.]

Segons Bennet, els exercicis interiors, en els que treballem amb el material del món interior, ens permeten experimentar amb les propietats reals dels mons o nivells/estats superiors. Els seus poders i el seu sentit estan en el fet de que utilitzen al màxim els nostres poders d'intenció i atenció. Una observació real d'un mateix requereix un distanciament dels tres centres, o sigui, una separació del seu funcionament. En aquest procés hi ha implicat un cert nivell d'energia més elevada que el que apareix en els processos automàtics de la vida quotidiana.

The real means we have of acces to the other worlds is the work of transformation in us. The man who works on himself must be in contact with other worlds.¹⁶⁵

(El mitjà real que tenim com a accés als altres mons és el treball de transformació en nosaltres. L'home que treballa sobre si mateix ha d'estar en contacte amb altres mons.) [T. de l'A.]

Aquest nivell d'atenció no ordinària és la que possibilita l'accés a una transformació d'energia; que al mateix temps implica una transformació en la nostra naturalesa, en la que s'allibera energia creativa que podem reconèixer per una disminució del poder que les emocions negatives, reaccions emocionals quotidianes, tenen sobre nosaltres i per un increment del poder que les emocions positives tenen sobre nosaltres. A partir d'aquest "deixar anar" els hàbits adquirits es despertarà una nova sensibilitat i serà possible un canvi de nivell d'ésser. Darrere d'aquestes paraules "deixar anar" s'amaga un món de possibilitats relacionades amb el món interior, són paraules que proposen un camí.

Segons Bennet, no podem tenir un contacte directe amb les energies. Sabem que a través del desenvolupament de l'atenció, que desperta la consciència, tenim un accés a la transformació de l'energia i d'aquesta manera podem experimentar els resultats d'aquest intercanvi d'energies o de la combinació d'aquestes per transformar-ne la qualitat. Les energies són el pont entre la realitat quotidiana i una altra de més subtil; essent aquesta, una realitat dins la mateixa realitat quotidiana.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 72.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 16.

En l'estadi final d'unió, que segons Grotowski és anàleg a la tradició hindú, el "jo" interior es fon amb l'esperit universal, l'actuant es converteix en el *Performer*, el cercador es converteix en aquell qui veu, arribant a l'alliberació. L'*Atman* es fusiona amb *Brahman*.

El camp de la tradició ens pot ajudar en aquesta ascensió a través del canvi de nivell d'energia i del nivell de percepció. Segons Grotowski, els cants provinents de certes tradicions funcionen com a eines per a aquesta transformació d'energia. Les sèries de moviments que Gurdjieff va recopilar en els seus viatges per l'Àsia Central i el Tibet estableixen les condicions per a un treball simultani i harmoniós dels centres. Possibiliten el contacte amb energies d'una qualitat més subtil i l'itinerari vertical. Aquestes pràctiques, els cants antics i els moviments arcaics, contenen el potencial de revelar l'aspecte essencial de la nostra naturalesa.

*The whole work is being related to the higher energy, and letting it pass through me, even when in movement. The Movements are an aid for that.*¹⁶⁶

(Tot el treball està relacionat amb l'energia superior, i el deixar que passi a través meu, fins i tot en moviment. Els Moviments són una ajuda per a això.) [T. de l'A.]

¹⁶⁶ Ravi RAVINDRA, *Heart Without Measure. Gurdjieff Work with Madame de Salzmänn*, cit., p.131.

III

EL TREBALL DE L'ACTOR COM A VIA DE CONEIXEMENT

DOS APROPAMENTS.
CAMÍ ORGÀNIC – CAMÍ DE LA COMPOSICIÓ

*Si, de tot, hagués d'agafar només un vector, seria "treball sobre un mateix."*¹ [T. de l'A.]

(If, from everything, I had to take only one vector, it would be "work on oneself.")

Jerzy Grotowski

*Hi ha quelcom antic, primigeni, humà, i poderós que pot ser tocat en el treball. Com un mar, o un nucli fet de les nostres vides, els nostres desitjos més profunds que esperen la nostra resposta en l'acció. De vegades, és com si ens oblidéssim quelcom, com si passéssim la nostra vida pel costat de la vida. Però sabem que aquest lloc existeix en el centre de nosaltres mateixos, un impuls, amagat allí.*² [T. de l'A.]

(There is something ancient, primary, human, and powerful that can be touched in work. Like a sea, or like a nucleus made of our lives, our deepest desires that await our response in action. At moments, it's like we are missing something, as if we are passing our life to the side of life. Yet we know that this place exists in the center of ourselves, an impulse, hidden there.)

Thomas Richards

Tant Grotowski com Gurdjieff situen en el cor de la seva recerca de la veritat, el treball sobre un mateix; entenent un mateix com a la totalitat de l'ésser humà, tenint en compte la seva composició ternària (tricerebral). Aquest acostament a la veritat en un mateix, és a dir, a l'essència, com a contraposició a allò exterior (la personalitat), ens indica un camí interior que com diuen els textos hindús arcaics, ha d'estar guiat pel cor. El treball sobre un mateix ens possibilita l'accés a la plenitud de la vida i aquesta plenitud no té res a veure amb la

¹ Jerzy GROTOWSKI, *A Kind of Volcano. An interview with Jerzy Grotowski* (1991), dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, cit., p. 96.

² Thomas RICHARDS, *In the territory of something third*, dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., p. 177.

conquesta exterior sinó amb la interior. Un món que no té res en comú amb el món de cada dia i que inevitablement esdevé sagrat. En l'anterior paràgraf, Richards relaciona la plenitud a la que es pot arribar en el treball amb un espai interior. Certament, en el treball sobre un mateix apareix la connexió amb un flux interior com a aspecte fonamental, ho vèiem tant en Gurdjieff com en Grotowski.

Ja hem dit que l'home es troba entre el cel i la terra i que ell és el mediador entre aquestes dues energies. Es podrà dirigir al nucli intern que el connectarà amb els dos mons (el cel i la terra) per dues vies, una prioritza l'aspecte instintiu (terra) i l'altra l'aspecte conscient (cel). Una via inicia el trajecte interior (espiritual) a partir de l'organicitat, i l'altra a partir de l'observació objectiva. L'objectiu, el mateix, la plenitud de l'ésser humà, la unió d'un amb "Si mateix". La unió de l'instint i la consciència, com a pols d'una mateixa presència.

De manera anàloga, en les conferències franceses del 1997-98³, Grotowski distingeix dos apropaments al treball de l'actor, el camí orgànic i el camí basat en la composició (artificial o no-orgànic). Grotowski relaciona allò verdader amb allò viu i en la seva observació de la vida, fascinat per la participació total del cos (no només referit al domini físic), descobreix el camí cap a la veritat en l'organicitat. La descoberta d'aquest aspecte que vincula amb els impulsos més íntims i arrelats a la natura obre un camí de profundes descobertes.⁴ En la conferència, l'investigador polonès situa la seva recerca en l'apropament orgànic, així com la d'Stanislavski; i com a exemple de l'apropament a través de la composició posa a Brecht i l'Òpera de Pequín. No m'estendré en aquests darrers exemples, només anomenar-los per il·lustrar aquesta via que es caracteritza pel fet de que la composició precedeix l'impuls.

O sigui, en la via orgànica, arrelada al cos i vinculada a l'atenció vigilant dirigida a l'entorn, es parteix del procés; primer es treballa per a descobrir l'impuls i per damunt d'aquest flux vital es crea l'estructura, o sigui, l'impuls precedeix a la composició. En la via no-orgànica, caracteritzada per la composició estricta de les posicions corporals, primer es crea la forma i per tant, la composició precedeix l'impuls. Segons Grotowski, l'acostament orgànic es basa en les reaccions autèntiques i orgàniques del cos, accions que tenen el seu origen dins d'aquest. Tot el procés comença dins. La seva projecció exterior, en les accions visibles, és només el final d'aquest procés. D'altra banda, l'acostament no-orgànic (composició), està basat en la forma, tot comença en la perifèria per després arribar al procés. Aquest seria el cas del treball de Gurdjieff (em basaré sobretot en les Danses Sagrades, el que es considera l'essència del llegat del mestre armeni).

³ Jerzy GROTOWSKI, *La "lignée organique" au théâtre et dans le rituel* (1997-1998), cit., lliçó inaugural del 24 de març de 1997.

⁴ Cf. Thomas RICHARDS, *At work with Grotowski on physical actions*, cit., pp. 66-68.

D'entrada aclarim algunes de les diferències entre les dues tècniques. En la tècnica orgànica són típiques les transicions, així com la fluïdesa i la continuïtat. En la tècnica no-orgànica, en canvi, les posicions són el més important; es parteix d'una forma fixada creada amb l'efecte de conduir-nos a la mirada del testimoni, en l'interior de la qual s'haurà de retrobar el procés; un procés en el que es prioritza l'aspecte vertical. Per tant, la diferència entre els dos apropaments es troba, bàsicament, en la primera fase del treball; o bé es parteix d'una estructura ja fixada, vinculada a l'aspecte consciència, o dels impulsos que es prolonguen en petites accions, vinculades a l'organicitat.

Tot i les múltiples i sorprenents semblances i coincidències entre els camins de Grotowski i Gurdjieff, aquesta diferència en el seu apropament al camí essencial ens descobrirà nous i reveladors detalls sobre la qualitat d'aquestes dues vies que, com es veurà, resultaran ser complementàries.

Les estructures de les que es parteix en la tècnica no-orgànica, em situo a partir d'ara, específicament, en el cas de Gurdjieff, creen unes condicions especials per al treball simultani i harmoniós dels tres centres. Les seves Danses Sagrades són moviments totalment fixats a partir de lleis universals en els quals es troben codificats fragments de saviesa ancestral. El participant⁵ de les Danses Sagrades transmet aquestes veritats absolutes a través seu i amb absoluta submissió⁶ a allò que està per sobre d'ell. D'altra banda, l'actuant en l'estructura performativa de Grotowski, amb una actitud de submissió completament anàloga, deixa que es doni a través seu un procés vinculat a la veritat essencial de l'home que es troba inscrita en la memòria del cos.

En el segon precepte hermètic, provinent del *Principi de correspondència* escrit en la *Tabla Esmeralda*⁷ atribuïda a Hermes Trismegist⁸ es diu que, *Lo que está más abajo es como lo que está arriba, y lo que está arriba es como lo que está abajo, para realizar el milagro de la Cosa Única*. Així, en allò infinitament petit hauríem de trobar les mateixes lleis que en allò infinitament gran. Gurdjieff prioritza el que prové de dalt (cel), la realitat mental (que ens connecta amb el cosmos) i Grotowski prioritza el que prové de baix (la terra), la realitat material (que ens connecta amb la naturalesa), per després, ambdós arribar a la plenitud de la unió dels dos processos. L'home, a través de la seva consciència, és el

⁵ A partir d'ara em referiré a l'executant de les Danses Sagrades amb la paraula "participant" i a l'executant de les estructures performatives de Grotowski amb la d' "actuant".

⁶ Cf. Actitud referida al binomi actiu-passiu, actiu en la mirada i passiu en l'acció. v. p. 112 del present treball.

⁷ Text hermètic de caràcter curt i críptic que té el propòsit de revelar el secret de la "substància primordial" i les seves transmutacions.

⁸ "El tres vegades iniciat, missatger dels Déus", segons la tradició, encarnació terrestre del Déu Thot, mestre espiritual de la filosofia Hermètica, que va descendre de les esferes superiors per guiar la humanitat. Va escriure 42 llibres on deixa plasmat el seu coneixement.

pont d'unió entre els dos mons.⁹ Els dos mons dels que estem parlant són els dos plans ja esmentats, horitzontal i vertical; en la seva intersecció s'uneixen els processos, organicitat-consciència i s'estableix la connexió d'allò infinitament petit amb allò infinitament gran en l'U (la Unitat).

Per a Grotowski, en el procés performatiu, la connexió amb el "cel" serà possible a través de l'estructura ja que la precisió (el rigor amb què l'actuant reviu l'estructura d'accions) pertany al domini de la consciència; i la connexió amb la "terra", allò viu i orgànic (l'espontaneïtat) s'establirà a través dels impulsos vius que pertanyen al domini de l'instint:

Therefore it was always a sort of intersection of what was still the precision of the previous work and something already moving toward spontaneity. Or the opposite: a sort of intersection of what was still in the flux of personal reactions and something already turning toward precision. When that intersection occurred, the creative moment emerged.

This opposition between spontaneity and precision is natural and organic. Since both these aspects are the poles of human nature, that's why when they intersect, we are complete. In some sense, precision is the domain of consciousness, while spontaneity is the domain of instinct.¹⁰

(Per tant sempre es va tractar d'un tipus d'intersecció del que era encara la precisió de l'anterior treball i quelcom acostant-se ja cap a l'espontaneïtat. O allò oposat: un tipus d'intersecció d'allò que estava encara en el flux de les reaccions personals i quelcom que ja s'encarava cap a la precisió. Quan aquesta intersecció es produïa, emergia el moment creatiu.

Aquesta oposició entre espontaneïtat i precisió és natural i orgànica. Ja que aquests dos aspectes són els pols de la naturalesa humana, aquesta és la raó de que quan s'intersequen, estem complets. D'alguna manera, la precisió és el domini de la consciència, mentre que l'espontaneïtat és el domini de l'instint.) [T. de l'A.]

Aquesta relació (creativa) entre instint i consciència es fa una mica més complexa quan, després d'explorar l'aspecte orgànic (o pla vital) en el període de recerca del 1976 al 1983, l'investigador polonès s'introdueix en el camp de la verticalitat. Ja s'ha dit que la verticalitat era l'aspecte vinculat a la consciència, un pol de l'essència, essent l'altre l'organicitat. A partir de 1986 Grotowski identifica aquest itinerari vertical amb el treball sobre els cants vibratoris antics. Serà la tasca del *Performer* lligar els impulsos del cos amb el cant, diu el mestre. L'estructura en aquest moment passa a articular-se a partir del

⁹ En la *Tabla Esmeralda* també es pot llegir: *Asciende de la Tierra al Cielo, y de nuevo descende a la Tierra, y recibe la fuerza de las cosas superiores y de las inferiores. Así lograrás la gloria del Mundo entero. Entonces toda oscuridad huirá de ti.*

¹⁰ Jerzy GROTOWSKI, *Replay to Stanislavski* (1969), "TDR: The Drama Review", cit., pp. 35-36.

cant; podríem dir que les accions de l'estructura provenen dels impulsos del cos, impulsos que es troben ja en els cants tradicionals antics i que es redescobren al retrobar en un mateix una relació ancestral amb una corporalitat antiga. Aquests impulsos vius troben la seva articulació en la forma del cant i de les accions que cal mantenir, apareixent la *Rhythmization of human impulses*. [...] *Life then becomes rhythm*.¹¹ (*Ritmització dels impulsos humans*. [...] *La vida llavors esdevé ritme*.) El tempo de les reaccions de l'actuant s'igualava al tempo de les reaccions en la naturalesa original. En aquests moments de plenitud allò instintiu no és només instintiu sinó que abraça la naturalesa humana de manera plena. Així, el pla de l'instint o organicitat (pla horitzontal) en relació contínua amb la consciència (pla vertical) s'allunya de la seva dimensió mecànica.¹²

El camí de la composició comença amb l'observació d'un mateix. Davant d'aquesta visió, el participant intenta mantenir-se en la quietud del testimoni. Amb aquesta finalitat, el mestre armeni, va desenvolupar diversos exercicis en la immobilitat. Diferentment, en la tècnica orgànica, Grotowski considera la immobilitat un aspecte poc recomanable per a l'actor, tot i que en els primers anys del *Teatre Laboratori* ho va explorar utilitzant diverses *assanes* (postures) de Ioga i fins i tot l'exercici de l' "stop"¹³ de Gurdjieff. De fet, en el període del *Teatre Laboratori*, tot i treballar sobre el procés de revelació de la veritat íntima dels actors a través de l'alliberació i manifestació de l'impuls interior, una part del treball està destinat a la composició del personatge, a la construcció de la forma. Grotowski és conscient de la necessitat d'una forma que expressi i en la que es recolzi el procés personal:

No hay contradicción entre la técnica interior y el artificio (articulación de un papel mediante signos). [...] Hemos encontrado que la composición artificial no sólo no limita lo espiritual sino que conduce a ello (la tensión tropística entre el proceso interno y la forma

¹¹ Jerzy GROTOWSKI, *Performer* (1987), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 375.

¹² Si el pla de l'instint o organicitat, pla horitzontal, no es manté en relació contínua amb el pla vertical esdevé el pla de la personalitat.

¹³ Exercici per al "record de si mateix". En paraules d'Ouspensky, *Con el fin de enfrentarse a este automatismo y adquirir gradualmente el control sobre las posturas y sobre los movimientos en los diferentes centros existe un ejercicio especial que consiste en lo siguiente: a una palabra o señal, del maestro previamente acordada, todos los discípulos que la oyen o la ven han de detener sus movimientos inmediatamente, sin importar lo que estén haciendo, y permanecer inmóviles en la postura donde hayan sido sorprendidos por la señal*. Peter Demianovich OUSPENSKY, *Fragments de una ensenyanza desconocida. En busca de lo milagroso*, cit., p. 376. No estava permès cap petit moviment com el dels ulls, o relaxar un somriure... s'havia de detenir fins i tot el flux de pensaments i dirigir tota l'atenció en mantenir exactament la tensió dels músculs en el moment del senyal. Segons Gurdjieff, el quedar-se immòbil en una posició no habitual obligava a veure's a un mateix des d'un nou punt de vista trencant el cercle dels automatismes.

*los refuerza a ambos. La forma actúa como anzuelo, el proceso espiritual se produce espontáneamente ante y contra él).*¹⁴

En la següent fase de treball, el *Parateatre*, l'investigador polonès aboleix la distància entre públic i actor. L'actor deixa de ser actor i passa a ser un participant actiu que busca revelar-se a ell mateix en la trobada amb l'altre en un espai d'entrega espiritual, en el que no hi ha cabuda per a la composició artificial. La necessitat de desenvolupar la dimensió orgànica de l'ésser humà serà el territori de recerca en la fase posterior. Descobreix la necessitat de mantenir l'arrel en l'organicitat en la seva recerca de la plenitud, per a mantenir el vincle amb allò que és viu i crear, des d'aquesta vitalitat, les bases per a la verticalitat. Per aquesta raó, mai preté treballar aspectes vinculats amb la consciència (concentració, atenció, silenci mental) de manera directa sinó a través del que és tangible, de l'acció arrelada a l'organicitat. Grotowski estableix unes condicions, en les que s'abolixen els hàbits quotidians, que afavoreixen l'exploració de la pròpia naturalesa i una visió desperta que vincula a l'ara i aquí i que permet acomplir l'acte al qual l'actuant s'hi acosta a través de la competència artística. Aquesta competència inclou màxim respecte pels detalls. Un d'aquests detalls és, per exemple, saber moure's sense fer soroll; de manera natural, l'actuant descobreix una forma de caminar orgànica i lleugera. Dominant aquest detall simple (però no banal) i precís en l'acció, l'actuant pot estar plenament obert als estímuls del seu entorn ja que és capaç d'escoltar el que passa al seu voltant. Però per tal de mantenir el silenci l'actuant caminarà amb més atenció i amb més consciència, tot i que aquest no era el propòsit inicial de la indicació; s'hi ha arribat de manera indirecta. Aquest silenci exterior, diu Grotowski, ens pot portar al silenci interior, però si cerquéssim el silenci interior directament el nostre cap no deixaria de parlar.

*Sin el silencio exterior no podrán alcanzar el silencio interior, el silencio de la mente.*¹⁵

Aquesta via, que ja hem anomenat "indirecta", està molt present en l'apropament de Grotowski. Podríem definir-la com a una pràctica referida a un accés al procés interior, que només es pot donar per si mateix, sempre a través dels detalls visibles (de manera indirecta) per evitar la manipulació del procés, o sigui, d'allò que s'ha de deixar que sigui fet de manera "natural".

Com en el camí del Ioga, en l'apropament orgànic es comença pel cos. No es busca el resultat final sinó que es comença per dominar els detalls que afavoriran l'aparició d'allò inconscient, el procés, que finalment ens portarà al resultat. En aquest procés, si és la ment la que

¹⁴ Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre* (1965), dins *Hacia un teatro pobre*, cit., pp. 11-12.

¹⁵ Jerzy GROTOWSKI, *El discurso de Skara*, text del discurs de clausura d'un seminari de 10 dies dirigit per Grotowski, organitzat a l'Escola de Drama de Skara, Suècia, gener de 1967, dins *Hacia un teatro pobre*, cit., p. 198.

dirigeix, la que diu com ha de ser, no funcionarà. Cal evitar manipular el "com arribar" per poder accedir realment a un resultat. Segons Grotowski, en l'art hi ha d'haver sempre quelcom desconegut, si un creu que no hi ha res per descobrir es veurà volcat a una repetició mecànica d'allò que ja sap; hi ha un camí traçat (l'estructura) però un no sap, ni pot anticipar com viurà aquest camí. El procés és com un torrent d'impulsos comparable a un riu, en continu moviment, que es descobreix cada vegada entrant en ell i deixant-se portar pel seu flux. L'actuant no s'imposa, el seu centre mental no cerca la victòria ni dirigeix el procés, sinó que es centra amb atenció en els detalls de l'acció. D'aquesta passivitat davant de l'acció, que comporta una sensació de lleugeresa com si un es deixés anar en l'acció, s'estableixen les condicions per a que quelcom "sigui fet". Quelcom que ha de ser fet i un, simplement, deixa que sigui fet. En aquest sentit, és la tasca de l'actuant no bloquejar el procés. No interposar-se en el camí d'allò que pot ser fet significa que cap dels tres centres s'interposi en aquest procés que es donarà a través d'un mateix. Quan un surt d'ell mateix, de les seves pors i també de les seves seguretats - ambdues bloquejarien el procés - i és capaç de veure i acceptar, llavors l'actuant pendrà el vol. El corrent arribarà a l'oceà. Està clar, doncs, que en la tècnica orgànica, d'entrada, un ha de retrobar aquest flux que prové del cos, en el seu origen prefísic si podem dir-ho així, descobrint allò orgànic que el vincula a l'essència per iniciar un camí que el conduirà a la verticalitat.

Gurdjieff s'acosta al procés des de la vinculació amb la consciència, des de la verticalitat. Si per Grotowski el procés està arrelat a la naturalesa, en el participant de les Danses Sagrades el procés està arrelat al testimoni objectiu. Tant l'actuant (executant de l'acció orgànica) com el participant (executant de les Danses Sagrades) han d'esdevenir un canal obert per a la manifestació del procés i de la forma, però el camí orgànic comença en l'organicitat (procés) i el no-orgànic en l'observació objectiva (forma). Davant d'aquesta visió que acosta a la consciència, el participant no té permès reaccionar, observa els seus impulsos sense seguir-los ja que aquests es consideren fruit de la personalitat. Així el participant observa, prenent consciència de la seva mecanicitat habitual, intentant mantenir-se en la quietud del testimoni mentre executa amb màxima precisió les posicions de l'estructura. De manera diversa, Grotowski, després d'haver alliberat l'actuant de part del pes dels condicionaments, establint un espai en el que es trenquen les normes de conducta habitual, creu que aquest impuls que prové de l'interior de l'organisme és realment allò que ens connecta amb una corporalitat ancestral, genuïna i essencial i per tant veu l'impuls com la flama per al procés orgànic. Així, el record d'allò que en realitat ja som, la nostra veritat, en el retorn de l'exili provocarà la ruptura del vel de la nostra ignorància. Cercar les ones d'aquest cos antic en el cos actual és per a Grotowski un dels accesos a la via creativa, descobrint en un mateix:

*[...] an ancient corporality to which you are bound by a strong ancestral relation.*¹⁶

([...] una corporalitat antiga a la qual s'està unit per una forta relació ancestral.) [T. de l'A.]

Així doncs, d'aquest nucli intern provindrà un impuls (orgànic) que, segons el cercador polonès, és abans que tota acció i està vinculat amb quelcom que no és del domini purament físic; si aquesta connexió interior es tallés, l'acció deixaria de ser acció i esdevindria un gest, fals, mort i rígid. Conseqüentment, aquesta connexió serà considerada la veritat de l'acció que caldrà redescobrir cada vegada. El procés, a diferència de l'estructura, és quelcom que no es pot construir, no es pot decidir, per això l'acte mai es considerarà tancat o acabat; s'haurà d'acomplir i redescobrir el procés, de nou, cada vegada.

Un perill en l'acostament no-orgànic és que l'estructura es converteixi en una sèrie de moviments que bloquegin el procés dels impulsos. Per evitar que es creï aquest conflicte entre l'estructura i els impulsos vius caldrà transformar les formes fixades, tot i mantenint-ne la precisió, a partir del flux del propi cos; descobrint un nou estat en el que el cos s'allibera, tot i romandre dins de l'estructura de moviments. Això requereix una implicació de tot el cos, de la totalitat de l'ésser.

Segons l'investigador polonès, el cos és memòria, és la nostra vida i alhora, va més enllà de la nostra vida o memòria personal. Tota l'existència humana està inscrita en el nostre cos i un ha de redescobrir allò que un ja és però que no recorda. Es tractaria d'aconseguir deixar parlar el cos descobrint una corporalitat desconeguda, potser oblidada, com hem dit, una memòria ancestral que ens vinculi a l'origen, a l'essència. D'aquesta manera el cos no és que tingui memòria, el cos és memòria i l'objectiu serà alliberar aquest "cos-memòria" o "cos-vida".

*Si ustedes permiten a su cuerpo que busque eso que es íntimo (en lugar de realizar la imagen del recuerdo íntimo evocado precedentemente en pensamiento), él busca el encuentro y en el encuentro él busca: toco, mi respiración se detiene, algo se detiene en mí - sí, sí, hay siempre un encuentro ahí adentro, siempre el otro... y entonces aparece lo que llamamos los impulsos.*¹⁷

De l'alliberació del "cos-memòria" flueix el corrent d'impulsos humans que sempre existiran en relació a un contacte:

But when one is doing, there exists what one is doing, that which is direct - today, hic et nunc. And it is always then that what is not consciously fixed, what is less perceptible but somehow more essential than physical action, is released. It is still physical, and already pre-physical. I call it "impulse." Every physical action is preceded by a

¹⁶ *Ibid.*, p. 376.

¹⁷ Jerzy GROTOWSKI, *Lo que fue* (1970), "Máscara", cit., p. 43.

*subcutaneous movement that flows from inside the body, unknown, but palpable. An impulse does not exist without a partner, not in the sense of an acting partner, but another human existence. Or simply, another existence. Because for someone it could be an existence other than human: God, Fire, Tree.*¹⁸

(Però quan un està fent, existeix el que un està fent, això que és directe – avui, aquí i ara. I és sempre llavors quan allò que no està fixat conscientment, allò que és menys perceptible però d'alguna manera més essencial que l'acció física, s'allibera. És encara físic, i ja prefísic. L'anomeno "impuls." Cada acció física és precedida per un moviment subcutani que flueix de dins del cos, desconegut, però palpable. Un impuls no existeix sense un company, no en el sentit d'un company d'escena, sinó una altra existència humana. O simplement, una altra existència. Perquè per a algú podria ser una existència diversa a la humana: Déu, Foc, Arbre.) [T. de l'A.]

En aquesta aventura extraordinària, Grotowski experimenta el que serà un viatge de descobriment d'ell mateix i de l'altre:

*El acto del cuerpo-vida implica la presencia de otro ser humano, la comunión de gente. E incluso nuestros recuerdos no son verdaderamente importantes sino cuando nos unen a otro, cuando evocan los momentos donde hemos vivido intensamente con los otros. Estos están inscritos en el cuerpo-vida, ya pertenecen a su naturaleza. Y si con su cuerpo-vida usted toca a alguien, su alguien aparecerá en lo que usted hace. Y habrá tal vez al mismo tiempo la presencia [de] aquel que está ahí, aquí y ahora, su compañero, y de aquel que contó en su vida y de aquel que contará en su vida y El será uno. He aquí porque, entre otras cosas, eso no puede acomodarse a la introspección, a una actitud encerrada sobre sí mismo.*¹⁹

La tècnica orgànica està fonamentada en la relació contínua de l'actuant amb el seu entorn, i en aquesta relació el punt culminant és el contacte humà, la trobada amb l'altre. La relació Richards-Biagini n'és un clar exemple:

In these moments of connection with Mario, it is that I expect something from him and he expects something from me, something related to our vertical scores. If I am the leader of the song in that moment, he orients himself to my process in such a way that it becomes two people going on this journey, not just one. [...] The leader initiates the process, the "inner action," and the other follows and then is also fully going ahead with it inside himself while keeping the acting score and the song. This can create a strong energy reservoir between the two people, and what we can call the transformation of energy can seem

¹⁸ Jerzy GROTOWSKI, *Replay to Stanislavski* (1969), "TDR: The Drama Review", cit., p. 37.

¹⁹ Jerzy GROTOWSKI, *Lo que fue* (1970), "Máscara", cit., pp. 43-44.

*to be no longer existing just in one or in the other, but in both and between.*²⁰

(En aquests moments de connexió amb en Mario, és com que jo espero quelcom d'ell i ell espera quelcom de mi, quelcom relacionat a les nostres partitures verticals. Si jo sóc el líder de la cançó en aquell moment, ell s'orienta cap el meu procés de manera que s'esdevé dues persones anant en aquest viatge, no només una. [...] El líder inicia el procés, l' "acció interior," i l'altre segueix i llavors va també plenament endavant amb això dins seu mentre manté la partitura d'actuació i la cançó. Això pot crear una potent reserva d'energia entre les dues persones, i allò que podem anomenar la transformació d'energia pot semblar no existir més en un o en l'altre, sinó en els dos i entre ells.) [T. de l'A.]

Hi ha quelcom plenament humà en el treball de Grotowski. És com si darrere la màscara quotidiana Grotowski descobreix quelcom verdader, orgànic i viu, una trobada real amb l'altre, mentre que Gurdjieff explora un aspecte menys volcat en la relació amb l'entorn. Li interessa la relació de l'home amb ell mateix, amb el "jo" observador.

Les Danses ocupen un lloc essencial en l'ensenyança de Gurdjieff ja que estan fonamentades en un coneixement profund de les lleis de la conducta humana. En el treball d'evolució que proposa el mestre armeni és imprescindible el funcionament dels tres centres principals simultàniament i en harmonia, i recordem que el cos és un d'aquests centres. Aquest apropament al cos es basa en una relació recíproca en la que l'atenció està compartida entre el cos i la ment. Ens trobem que el cos es converteix en una presència viva de la qual comencem a rebre sensacions a través del desenvolupament d'una consciència sensorial. Amb altres paraules, es desperta en el participant una sensibilitat i un estat d'obertura i transparència que capacita el seu centre motor en la participació de la plenitud de l'ésser humà. Així, el cos participa en el viatge essencial, en una manifestació simultània dels tres centres. Les Danses provoquen un cert estat interior i són, d'altra banda, exercicis per a l'atenció i la coordinació que provoquen xocs i noves impressions en els participants. En aquestes posicions, el silenci de la ment i la consciència del cos possibilita un nivell d'atenció molt especial en el que s'és conscient de les dues naturaleses en l'home, la que pertany al món exterior i la que vincula a la misteriosa font de vida interior d'on prové la possibilitat de transformació de les energies. Les Danses creen les condicions que possibiliten la verticalitat, afavorint la circulació i l'alliberació d'energies. Els moviments de Gurdjieff són un excepcional camí per aprendre sobre la realitat de les energies i sobre com ser capaç de concentrar les energies necessàries per a l'itinerari vertical. Així com en l'obra grotowskiana hem vist que la descoberta de la font vital vindrà manifestada a través del flux d'impulsos orgànics amb una vinculació profunda a la

²⁰ Thomas RICHARDS, *The edge-point of performance*, dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., p. 20.

memòria ancestral inscrita en el cos, la font de vida que descobreix el participant de les Danses Sagrades està vinculada a la recepció i transformació de les energies; un estat vibrant en el que el cos esdevé més lliure i lleuger. En aquest estat s'és capaç de reconèixer la mecanicitat de la vida ordinària experimentant una alternativa en la presència silenciosa.

Un detall interessant és que per Grotowski trencar amb la mecanicitat quotidiana vol dir retrobar l'aspecte orgànic primordial i en canvi per Gurdjieff trencar amb la sèrie d'automatismes habituals és despertar del somni col·lectiu i dirigir-se cap a un estat conscient, on sigui possible veure de manera objectiva aquests automatismes i no identificar-s'hi interiorment.

Les dues tècniques, situades dins la tradició del treball sobre un mateix, comparteixen el seu objectiu: el funcionament equilibrat dels tres centres, cercant el silenci mental, la receptivitat i obertura corporal i la no identificació amb les emocions, davant del procés interior.

Dos camins que comencen per diferents pols però que després conflueixen; Grotowski descobreix l'entrellaçat de l'acció orgànica amb l'altre pol essencial, la consciència, a la que s'acosta de manera indirecta a través d'una acció horitzontal amb consciència plena d'un mateix i de l'entorn. I Gurdjieff, per la seva part, descobreix que per al trajecte vertical és necessari un cos disponible, alliberat de tensions i capaç de convertir-se en el receptacle per a l'alquímia energètica. El procés de l'actuant mantindrà el seu aspecte horitzontal a través d'un contacte orgànic amb l'entorn mentre iniciarà l'ascens vertical en el que el procés de transformació d'energies serà l'objectiu. El participant en les Danses mantindrà el contacte amb el seu cos d'una manera més subtil, despertant una extremada sensibilitat interior, i amb l'entorn, a través dels desplaçaments fixats per l'estructura, lluitant per la màxima precisió. En aquest cas, la vinculació amb el centre motor serà amb el propòsit de facilitar l'itinerari vertical.

Les Danses possibiliten l'aparició d'un nou estat de consciència relacionat amb el funcionament dels centres superiors, emocional superior i intel·lectual superior. Només a partir del desenvolupament dels tres centres inferiors, motor, emocional i mental, apareixerà la possibilitat de la connexió amb els dos centres superiors. La recerca del "cos-memòria" de Grotowski es podria considerar com la possibilitat d'una connexió amb un tercer centre superior (del que mai va parlar Gurdjieff), el centre motor superior. Així, l'investigador polonès hauria descobert la connexió real amb la Vida en l'estat original. Els centres superiors ens connecten amb el "jo" verdader. En el camí de retorn a l'essència es podrà establir una connexió amb els centres emocional superior i intel·lectual superior a través de l'itinerari vertical o transformació d'energia, i amb el centre motor superior, en el pla horitzontal a través de l'acció orgànica. Aquesta és la plenitud de l'estat original, la manifestació de l'essència a través de la presència plena en els dos pols d'aquesta misteriosa plenitud que ens connecta a la vida i al cosmos. Grotowski retroba la unió primigènica de l'esperit i el cos, restaura l'oposició entre matèria i esperit en la

recuperació d'aquella unitat perduda des dels temps en què art i religió eren una sola cosa.

La creativitat és signe indubtable de llibertat; es troba en el pol oposat al funcionament automàtic dels centres. Pertany al món de la percepció directa. Per a Grotowski, un accés a la creativitat és la descoberta del cos-memòria, una memòria que res té a veure amb els pensaments (ment discursiva). Per Gurdjieff aquesta llibertat és la possibilitat de descobrir la mirada del testimoni, la consciència. La creativitat apareixerà a partir de l'alliberació del cos i de la ment, a partir del contacte real. En aquest estat de plenitud que és la finalitat de les dues tècniques ens trobem amb una realitat paradoxal, on es manifesten simultàniament els parells d'oposats, rigor i vida, precisió i espontaneïtat. Allò que és real, viu i creatiu és ple de contradiccions i paradoxes, no segueix una lògica mental, que resultaria superficial. Ben cert que hi existeix una lògica, però no és la lògica mental. Això fa que des de l'anàlisi racional es vegi com una realitat contradictòria. Bé, en aquesta realitat, en aquest estat original hi ha dos aspectes, dos pols que tensionen un sola corda, per sota dels peus - per sobre del cap. El cel (consciència) i la terra (organicitat). Unir la recerca dels dos mestres ens ajuda a il·luminar una mica més aquest estat de plenitud en el que s'uneixen els itineraris del participant i de l'actuant, cel i terra.

Com a conclusió, l'actuant o el participant, es troba entre la vida i la consciència. Quan decideix iniciar un treball sobre si mateix, amb l'objectiu de saber qui és realment i descobrir el seu "jo" verdader, es situa com a enllaç entre les lleis de l'univers i de la terra; dues veus que ha de saber escoltar dins seu, les veus de la naturalesa i les veus del cor. En aquest camí de descoberta interior l'actuant/participant es trobarà entre dos plans, l'horitzontal i el vertical, en els que s'haurà de mantenir present; sostenint una atenció dividida entre tot allò que el vincularà al trajecte vertical i a l'horitzontal. Una presència en els dos extrems d'un mateix registre. Formarà part del trajecte vertical tot allò que pertany al concepte "estar de peu", com el record de si, la consciència, mirada vigilant, testimoni objectiu, aspecte diví, el rigor i la precisió, angles que formen part d'un camí de desenvolupament personal que possibilitarà que l'home esdevingui l'ésser humà total. I formarà part del trajecte horitzontal tot allò que el vincula al concepte "estar en el principi", com vida, impuls, organicitat, cos antic, moviment arcaic, percepció, sensació, adaptació, aspecte animal, instint, espontaneïtat.

En el procés, l'actuant/participant es troba en un entrellaçat del dos plans, dos territoris que es despleguen en relació contínua i on les dues accions, horitzontal i vertical, s'acaben convertint en una, "estar de peu en el principi". Però aquesta possibilitat de fer visible allò invisible (un procés real) es farà tangible només com a fruit d'un treball profund i constant. Només en el no-diletantisme ens podrem situar davant d'allò antic i de la consciència, en la misteriosa plenitud.

En aquest camí espiritual s'exigeix màxima competència artística i la precisió serà un punt clau en el trajecte. L'art es converteix en un

instrument per al descobriment d'un mateix. A partir de la mestria en l'estructura, a la que s'hi arriba a través d'un procés creatiu fonamentat en l'alliberació del impulsos orgànics (tècnica orgànica) o a través del seu aprenentatge formal, essent aquesta creada abans del procés (tècnica no-orgànica), s'obrirà la porta d'accés a la verticalitat:

*Obviously when mastery is here, appears the question of heart. Heart without mastery is shit. When mastery is here, we should cope with the heart and spirit.*²¹

(Òbviament quan arriba la mestria, apareix la qüestió del cor. El cor sense mestria és una porqueria. Quan la mestria és aquí, haurem d'encarar-nos amb el cor i l'esperit.) [T. de l'A.]

A través del domini de l'estructura artística apareixerà l'accés al procés vertical que ens obrirà a la dimensió sagrada de les arts performatives. Serietat i llibertat, dirà Gurdjieff, parlant de les qualitats essencials en el camí de l'autoconeixement; serietat com a determinació i persistència en la recerca, intensitat i constància, i llibertat respecte dels aferraments als condicionaments que ens priven de la visió objectiva i de portar a terme el nostre objectiu. L'art, llavors, esdevé un vehicle.

Durant l'estadi inicial del treball, aquest es basa en els aspectes tècnics i artístics de l'estructura, essent aquest inici una condició indispensable per al posterior trajecte. Veiem, doncs, aquests aspectes en la creació d'una estructura dins el domini de l'Art com a vehicle.

ACTION I LES DANSES SAGRADES. INSTRUMENTS PER A LA VERTICALITAT

El verdadero arte hace ese silencio divino en el alma.

Hafiz

Dins una llista de noms que en un moment o altre de la seva vida ha rebut, Gurdjieff mateix va dir que volia ser conegut com a:

*[...] finally, simply a "Teacher of Dancing."*²²

²¹ Jerzy GROTOWSKI, *Tu es le fils de quelqu'un* (1985), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 295.

²² G. I. GURDJIEFF, *Beelzebub's Tales to His Grandson. All and everything. First Series*, Nova York: Penguin Compass, 1999, p. 50.

([...] finalment, senzillament un "Teacher de Dansa.") [T. de l'A.]

Grotowski en el seu últim període de recerca deixarà constància de que:

*I am a "teacher of Performer."*²³

(Jo sóc un "teacher del Performer.") [T. de l'A.]

Les Danses Sagrades i l'Acció del *Performer* són el cor del llegat vital de la recerca de Gurdjieff i de Grotowski, respectivament. Així ho senyala el nom que els dos mestres s'adjudiquen i que fa referència a allò que consideren ser l'aspecte essencial i punt culminant de la seva recerca; tot i això, no són un punt i final sinó un mitjà per a les següents descobertes.²⁴ Em basaré, doncs, en aquestes estructures per a analitzar-ne els aspectes tècnics i artístics.

En el domini de l'Art com a vehicle, l'objectiu d'una estructura artística en l'àmbit de les efímeres arts performatives és explorar la seva potencialitat com a mitjà per a la transformació d'un mateix. En

²³ Jerzy GROTOWSKI, *Performer* (1987), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 374.

²⁴ Sobre el llegat de Grotowski, entès com a la reobertura de la tradició del treball sobre un mateix i l'evolució d'una complexa recerca, Thomas Richards viu la situació en primera persona: *Regarding the heritage of Grotowski, I don't know... Yes, I know that I am looking to protect something. What? Something that he passed to me. That he put in our hands, and that is a way of work. But to protect this something doesn't mean to put it in a box – like a concept, a technique, an ideology, or a system. Something was put into your hands and you go forward – will you also look to pass it into the hands of another? Maybe this is the heritage of Grotowski, the fact that it should arrive in someone else's hands? It's something alive. Not an idea. Not something static like a concept. It's a ceaseless battle for a quality – in art, in your engagement in art. It's not like – yes, like when you finish your studies and you can put that nice hat on your head and the objective is reached. It's more like a living plant that can die. What has been passed to you can die, and you know that if it doesn't grow, it will die. Maybe a tradition is this: to recognize that something precious has a value that can go beyond your life. (En consideració a l'herència de Grotowski, no ho sé... Sí, sé que espero protegir alguna cosa. Què? Quelcom que ell em va passar. Allò que va posar en les nostres mans, i que és una manera de treballar. Però protegir aquest quelcom no significa ficar-ho en una capsa – com un concepte, una tècnica, una ideologia, o un sistema. Quecom va ser posat en les teves mans i tu vas endavant – miraràs també de passar-ho a les mans d'un altre? Potser aquesta és l'herència de Grotowski, el fet de que hauria d'arribar a les mans d'un altre? És quelcom que està viu. No una idea. No quelcom estàtic com un concepte. És una batalla incessant per una qualitat – en l'art, en la teva implicació en l'art. No és com – sí, com quan acabes els teus estudis i et pots posar aquell bonic barret al cap i l'objectiu està aconseguit. És més com una planta viva que pot morir. Allò que t'ha estat passat pot morir, i saps que si no creix, morirà. Potser una tradició és això: reconèixer que quelcom preciós té un valor que pot anar més enllà de la teva vida.)* [T. de l'A.] Lisa WOLFORD WYLAM, *Living Tradition. Continuity of Research at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, "TDR: The Drama Review", Vol. 52, Núm. 2 (T198), estiu 2008, p., 147.

aquest camí d'evolució personal l'actuant/participant serà el responsable del procés de transformació d'energies. En la recerca d'estructures i exercicis que puguin funcionar com a suport per a l'itinerari vertical, els dos *teachers* es dirigeixen al camp de les tradicions antigues, explorant les arrels de les manifestacions artístiques vinculades als rituals i a la religiositat arcaica.

En la recerca d'una corporalitat antiga que vinculi a la naturalesa original, Grotowski realitza, especialment en el període del *Teatre de les fonts*, un estudi profund sobre diverses tradicions rituals a Àfrica, Índia, Mèxic i Haití. Busca elements simples que li puguin servir com a instruments, *organon* o *yantra*²⁵, per explorar l'accés al cos antic, i els troba en certs tipus de danses haitianes i moviments arcaics (aquests tindrien una vinculació directa amb l'exercici *Motions*), entre ells la dansa anomenada *Yanvalou* que encara actualment forma part de la recerca pràctica del grup de Thomas Richards a Itàlia. El mestre polonès descobreix en la tradició arrelada dins la cultura africana i afro-caribenya una font d'organicitat fortament vinculada a la qualitat d'energia. Descobreix en els rituals una organicitat vinculada a l'ara i aquí que possibilita el procés intern. Descobreix també poderosos instruments per a la pràctica performativa en els cants vibratoris antics - cants fortament arrelats al cos, als impulsos vius i a la verticalitat; en un primer període (a principis dels 80) es treballen cants haitians i més tard (entre 1986 i 1988) se n'afegiran d'origen africà i de tradicions provinents de la diàspora africana.²⁶

Segons Grotowski:

*[...] encoded in each ancient song is a way of moving, only one way: each song contains, hidden inside itself, its own distinct way to move.*²⁷

([...] codificada en cada cant antic hi ha una manera de moure's, només una manera: cada cançó conté, amagada dins d'ella, la seva definida manera de moure's.) [T. de l'A.]

Sobre aquesta recerca dels impulsos corporals vinculats als cants tradicionals, Richards, recordant el treball com a estudiant amb Grotowski a Irvine el 1984, explica:

*Some of Grotowski's assistants would sing, repeating a predetermined cycle of Haitian songs, while the other assistants would accompany on the drums. Every student should search for the dance "encoded" in each song; they should, with their body, look to rediscover the way of moving in each song while the assistants sang and repeated the song cycle.*²⁸

²⁵ v. pp. 9-10 del present treball.

²⁶ Grotowski s'interessa també en la línia de les tradicions rituals de Cuba (Santeria) i Brasil (Candomblé).

²⁷ Thomas RICHARDS, *At work with Grotowski on physical actions*, cit., p. 22.

²⁸ *Ibid.*

(Alguns dels assistents de Grotowski cantaven, repetint un predeterminat cicle de cants haitians, mentre que els altres assistents acompanyaven en els tambors. Cada estudiant havia de cercar la dansa "codificada" en cada cançó; tenien que, amb el seu cos, mirar de descobrir la manera de moure's en cada cançó mentre els assistents cantaven i repetien el cicle de cançons.) [T. de l'A.]

En aquestes improvisacions, en les que es cerca un moviment provinent del cos, una manera de moure's orgànica, l'objectiu és silenciar la ment i deixar que el cos es mogui per ell mateix. Si la ment de l'actuant no vol abandonar el lloc privilegiat habitual es caurà, sense dubte, en un comportament ple de clixés que el mestre polonès posa com a exemple del que cal evitar:

Here are some examples of clichés of group improvisation: to make "savages", to imitate trances, to overuse the arms and hands, to form processions, to carry someone in a procession, to play a scapegoat and his persecutors, to console a victim, to perform simplicity confused with irresponsible behavior, to present one's own clichés of behavior, social daily-life behavior, as if they were naturalness (so to speak, to conduct oneself as in a bistro). [...] We should also avoid stomping the feet on the floor, falling and creeping on the ground and making monsters.²⁹

(Aquests són alguns exemples de clixés sobre la improvisació en grup: fer els "salvatges", imitar trànsits, utilitzar massa els braços i les mans, formar processions, transportar algú en una processió, interpretar el boc emissari i els seus persecutors, consolar una víctima, actuar la simplicitat confosa amb una conducta irresponsable, mostrar els propis clixés de comportament, comportament social de la vida quotidiana, com si fos naturalitat (dit d'altra manera, comportar-se com en un bar). [...] També hauríem d'evitar trepitjar fort el terra amb els peus, caure i arrossegar-se per terra i fer de monstres.) [T. de l'A.]

Només si l'actuant és capaç de refusar aquest contacte banal, tant referit al contacte amb l'altre com amb un mateix o amb l'entorn, apareixerà la possibilitat del contacte real. Centrant aquesta idea en el treball sobre els cants, si s'aconsegueix que la ment deixi de donar indicacions al cos sobre com interpretar la cançó, el cos podrà començar a parlar per ell mateix mantenint un diàleg amb els estímuls provinents del cant, en el que la personalitat no hi participarà. Un estat que, tot i no ser l'habitual, es pot reconèixer com a "natural" quan un l'experimenta i que permet el cos esdevenir viu i que els seus impulsos es vinculin al cant. Aquests impulsos que apareixen en reacció orgànica al cant són els que transportaran el cant en un diàleg entre la corporalitat i el propi cant:

[...] the traditional songs (like those of the Afro-Caribbean line) are rooted in organicity. It's always the song-body, it's never the song dissociated from the impulses of life that run through the body; in the

²⁹ Jerzy GROTOWSKI, *Tu es le fils de quelqu'un* (1985), cit., p. 294.

song of tradition, it is no longer a question of the position of the body or the manipulation of the breath³⁰, but of the impulses and the little actions. Because the impulses which run in the body are exactly that which carries the song.³¹

([...] els cants tradicionals (com aquells de la línia afrocaribenya) estan arrelats en l'organicitat. Es tracta sempre del cant-cos, no és mai el cant dissociat dels impulsos de la vida que corre a través del cos; en la cançó de la tradició, no es tracta més d'una qüestió de la posició del cos o de la manipulació de la respiració, sinó dels impulsos i de les petites accions. Perquè els impulsos que corren en el cos són exactament els que transporten el cant.) [T. de l'A.]

A part d'estar fortament arrelats a l'organicitat, podem considerar aquests cants, vinculats en un passat a propòsits sacres i rituals, com a instruments per a la verticalitat, amb un impacte clar en l'executant; distingint diferents tipus d'impactes segons les qualitats d'energies involucrades. Aquesta consciència de les diferents qualitats d'energia permet a Grotowski diferenciar els cants i situar-los en un cert ordre en relació a la verticalitat; en una mena d'itinerari des del pla de la vitalitat per ascendre cap a quelcom més subtil i descendre cap a la densitat del cos mantenint aquesta subtilitat. Així, hi haurà cants més vinculats a un aspecte instintiu (a l'organicitat) i d'altres a una qualitat més subtil (consciència).

L'últim període de recerca grotowskià, en el domini de l'Art com a vehicle i que es realitza al *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* (Pontedera, Itàlia del 1986-1999), tindrà com a aspecte fonamental la verticalitat; recerca que s'articularà en la creació d'estructures performatives que rebran el nom d' "Action" (Acció). S'han creat diferents Accions al llarg dels anys, *Main Action*, *Downstairs Action*, *Pool Action*, *Remembering Action* i la més recent *Action in creation*, però des de l'any 1994 i fins l'actualitat, es porta a terme una recerca vinculada a la creació i desenvolupament de l'obra anomenada simplement *Action*.³²

³⁰ El treball directe sobre la forma, en aquest cas la posició del cos o la manipulació de la respiració serien característiques de l'apropament no-orgànic.

³¹ Jerzy GROTOWSKI, *From the Theatre company to Art as vehicle* (1989,1990), dins Thomas RICHARDS, *At work with Grotowski on physical actions*, cit., p. 127.

³² Mostres obertes d'Action, normalment per a un públic de no més de vint persones, s'organitzen cada cert període de temps, podent-hi assistir només després d'haver-ho sol·licitat i d'haver rebut una cofirmació. Existeix un suport audiovisual d'Action "A film documentation of ACTION" gravat al *Workcenter* l'any 2000, produït per *Atelier Cinéma de Normandie - A.C.C.A.A.N.* i el *Centre Dramatique National de Normandie*. Per a una descripció de la forma d'Action, Lisa WOLFORD, "Action", *The unrepresentable origin*, dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., pp. 407-424. Per a una anàlisi acurada d'Action, Antonio ATTISANI, "Action" in sé, dins *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Milano: Edizioni Medusa, 2006, pp. 135-170. Per a una descripció

From 1994, Thomas Richards directs "Action", an opus which he created and on which he carries on a continuous work. "Action" structures, in a material linked to performing arts, the work on oneself of the doers. The opus is composed of lines of actions elaborated in detail, constructed with and around ancient vibratory songs. Most of these songs are African and Afro-Caribbean in origin, and therefore are in the languages practiced by those cultures. In "Action", there also appear, often under the form of incantations, fragments of a text in English translated word by word from Coptic. This text comes from a very remote source of the Judeo-Christian tradition; one cannot say anything with certitude about its arising. In theatrical performances strictly speaking, that is in art as presentation, normally one of the indispensable elements is the story, the narration. A story is told, even if the essential may be something else. For the observer of "Action", however, it would be more pertinent not to look for a story - the analogy would be rather poetry than narrative prose. The fact is that in "Action" we do not look to tell a story. It's not an opus in the domain of art as presentation, but in the domain of "art as vehicle".³³

(Des del 1994, Thomas Richards dirigeix "Action", una obra que va crear i en la que porta un treball continu. "Action" estructura, en un material vinculat a les arts performatives, el treball sobre un mateix de cada un dels actuant. L'obra està composta per línies d'accions elaborades en detall, construïdes amb i al voltant de cants vibratoris antics. La majoria d'aquestes cançons són d'origen africà o afrocaribeny, i per tant estan en els idiomes practicats per aquestes cultures. En "Action", també apareix, sovint en la forma d'encantacions, fragments d'un text en anglès traduït paraula per paraula del copte. Aquest text prové d'una font remota de la tradició Judeo-Cristiana; no es pot dir res del seu origen amb exactitud. En les performances teatrals rigurosament parlant, això és en l'art com a representació, normalment un dels elements indispensables és la història, la narració. Una història és explicada, encara que allò essencial sigui una altra cosa. Per l'observador d' "Action", però, seria més pertinent no cercar una història - l'analogia seria més aviat poesia que prosa narrativa. El fet és que en "Action" no mirem d'explicar una història. No és una obra en el domini de l'art com a representació, sinó en el domini de l' "art com a vehicle".) [T. de l'A.]

La creació d'Action³⁴ té com a aspecte fonamental els cants africans i afrocaribenys i les estructures que es creen a partir del treball amb aquests cants, això és, la recerca pràctica sobre l'aspecte, podríem dir, iòguic o de transformació d'energia de l'itinerari vertical.

d'Action en primera persona, Thomas RICHARDS, *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit.

³³ *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards and Action*, text informatiu del *Workcenter*, "TDR: The Drama Review", Vol. 43, Núm. 2 (T 162), estiu 1999, pp. 13-14.

³⁴ v. les il·lustracions 13 i 15 de les pp. 176-177 en el recull gràfic de l'annex.

I worked with Grotowski on the development of performing structures with and around these songs, and – which is the main issue – on a process that can happen, let's say, inside the human being through all this work. [...] These songs really are tools, or rather can be tools for the human being to work on himself. They can become tools that help the organism in a process of what we can call a transformation of energy.³⁵

(Vaig treballar amb Grotowski en el desenvolupament d'estructures d'actuació amb i al voltant aquestes cançons, i – el que és la qüestió principal – en el procés que es pot produir, diguem, dins de l'ésser humà a través de tot aquest treball. [...] Aquests cants són realment instruments, o més aviat poden ser instruments pel treball sobre si mateix de l'ésser humà. Poden esdevenir eines que ajudin l'organisme en un procés d'allò que podem anomenar una transformació d'energia.) [T. de l'A.]

En l'itinerari vertical, Grotowski compara el procés de transformació d'energies amb la construcció d'una “escala”, per on podran ascendir i descendir les energies. Una escala en la que cada graó està fet a partir d'una gran competència artística i en la construcció de la qual hi tindrà molt a veure un treball profund amb els cants:

The ritual songs of the ancient tradition give a support in the construction of the rungs of that vertical ladder. It is not a question only of capturing the melody with its precision, even if without this nothing is possible. It is also necessary to find a tempo-rhythm with all of its fluctuations “inside” the melody. But above all, it is a question of something that constitutes the proper sonority: vibratory qualities which are so tangible that in a certain way they become the meaning of the song. [...] even if one doesn't understand the words, reception alone of the vibratory qualities is enough. When I speak of this “meaning,” I speak at the same time of the impulses of the body; that is, the sonority and the impulses “are” the meaning, directly.³⁶

(Els cants rituals de la tradició antiga donen suport a la construcció dels graons d'aquesta escala vertical. No és una qüestió només de reproduir la melodia amb la seva precisió, tot i que sense això res és possible. És necessari també trobar el tempo-ritme amb totes les seves fluctuacions “dins” de la melodia. Però sobretot, es tracta de quelcom que constitueix la sonoritat apropiada: les qualitats vibratòries que són tan tangibles que en certa manera esdevenen el significat de la cançó. [...] fins i tot si un no entén les paraules, només la recepció de les qualitats vibratòries és suficient. Quan parlo d'aquest “significat,” parlo al mateix temps dels impulsos del cos; això és, la sonoritat i els impulsos “són” el significat, directament.) [T. de l'A.]

³⁵ Thomas RICHARDS, *The edge-point of performance*, dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., p. 6.

³⁶ Jerzy GROTOWSKI, *From the Theatre company to Art as vehicle* (1989, 1990), dins Thomas RICHARDS, *At work with Grotowski on physical actions*, cit., p. 126.

El mestre demana a l'actuant la sensibilitat necessària per a descobrir la diferència entre melodia i qualitats vibratòries dels cants rituals ancestrals ja que el veritable contingut dels cants no és el significat de les paraules sinó la seva qualitat sonora. Per a la descoberta de les qualitats vibratòries del cant i un possible desenvolupament del treball sobre aquestes descobrint les ressonàncies específiques de cada cant, es demana una precisió total de la melodia i un treball de repetició que afavoreix l'aparició de les possibilitats. Cada cant es pot considerar com un flux sonor, més enllà del llenguatge verbal, que es pot redescobrir a mida que es treballa de manera detallada sobre la seva ressonància i sobre els impulsos vius, que apareixen en relació al cant i a l'entorn, i la seva manifestació en les accions; a mida que el cant es repeteix i descendeix en l'organisme es va desenvolupant la seva ressonància. En aquest procés el cant provoca una implicació específica de l'actuant, despertant i amplificant espais interns, desconeguts fins aleshores, que provocaran reaccions més enllà de l'àmbit físic. Durant aquest trajecte l'actuant es fa més permeable a les qualitats vibratòries del cant permetent l'activació de potents centres d'energia en el seu interior. La veu esdevé, llavors, la veu de l'acció interior, la veu d'un procés real.

Coincidentment, els dos *teachers* relacionen el treball sobre les qualitats vibratòries d'alguns cants antics amb el que podríem considerar instruments per despertar certs sentiments que imprescindiblement acompanyen aquest trajecte interior. Despertar la sensibilitat per escoltar aquestes vibracions més enllà del nivell d'escolta habitual exigirà sortir de la presó dels hàbits.

En una demostració pràctica a Rússia al voltant de 1915:

*Gurdjieff placed the student's hand against his own chest and proceeded to chant the Lord's Prayer in a special way, intoning the entire text in one long breath, on a single note. The young man reported feeling something like an electric current.*³⁷

(Gurdjieff va posar la mà de l'estudiant sobre el seu propi pit i va començar a cantar "Lord's Prayer" d'una manera especial, entonant tot el text en una sola respiració, en una sola nota. El jove va dir que havia sentit quelcom semblant a un corrent elèctric.) [T. de l'A.]

De manera similar, Richards experimenta la vibració dels cants com a potents eines que toquen i activen centres energètics dins del cos, alliberant-los; situa alguns d'aquests centres en el plexe solar relacionant-los amb la força vital i, en l'àrea del pit i del cap vinculats a energies més subtils. Les qualitats vibratòries esdevenen una delicada dansa interna obrint espais i activant qualitats d'energia subtils.

És remarcable el fet que Gurdjieff va ser compositor musical; al voltant de dues-centes peces atesten la importància que el mestre va

³⁷ David HYKES, *A Search for Awakened Listening*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, cit., p. 311.

atribuir a la vibració sonora en relació a la pràctica espiritual. L'armeni va començar la seva formació musical com a noi de cor en la catedral de Kars, i el seu entusiasme el va portar a intentar entrar en l'*Archdeacon's choir* de Tiflis, tot i que no ho va aconseguir. Com a adult va adquirir un coneixement profund de la música tradicional i religiosa de l'Orient Mitjà i l'Àsia Central. Tenia també un domini admirable sobre la música especulativa³⁸ occidental i els cants màntrics. Partint del que anomenava música objectiva, les composicions estaven fonamentades en lleis matemàtiques que governaven les relacions entre els sons i la seva vibració. Certes configuracions de sons evocarien una resposta concreta en l'oient tant a nivell orgànic com psíquic; les relacions entre sons i les seves qualitats vibratòries es traduïrien en una experiència interior.

*Ears are no good for this music, the whole presence must be open to it. It is a matter of vibrations.*³⁹

(L'oïda no és bona per a aquesta música, la presència completa ha d'estar oberta a ella. És una qüestió de vibracions.) [T. de l'A.]

El mestre armeni considerava la música com una via per despertar sensibilitat en el centre emocional portant a l'oient en un contacte més íntim amb la seva naturalesa essencial.

Un exemple de la naturalesa musical de Gurdjieff la trobem en les seves improvisacions amb el seu harmònim gravades poc temps abans de morir. Grotowski les considera una mostra del Gurdjieff ancià, un mestre però, alhora, un home en el centre de la batalla:

What strikes me is the way in which he played his improvisations, which comes, on one side, from a detachment, and on the other, from a great sadness, if I may put it like this - in an emotional way? But here it is not a matter of something negative. The "emotional way" is a little bit confused, "confusing"; but here this sadness seems to be a sign of detachment. Attempts were made to interpret these improvisations as examples of objective art and even Gurdjieff said: "This one, it is an old prayer for crying..."⁴⁰

(El que em toca és la manera en què interpretava les seves improvisacions, que ve, d'una banda, d'un desaferrament, i de l'altra, d'una gran tristesa, si puc dir-ho així - d'una manera emocional? Però aquí no és una qüestió de quelcom negatiu. La "manera emocional" és

³⁸ Es coneix com a música especulativa la part de la teoria musical que no té res a veure amb la pràctica, sinó que s'ocupa amb la identificació de les veritats fonamentals de la música. Podríem dir que es tracta de la part esotèrica de la teoria musical, i com a tal, absorbeix idees de la teosofia, l'Hermetisme i les ciències ocultes.

³⁹ G. I. GURDJIEFF, *Harmonic development. The Complete Harmonium Recordings 1948-1949*, compilat i produït per G. J. BLOM, Països Baixos: Basta Audio Visuals, 2004, p. 62.

⁴⁰ Jerzy GROTOWSKI, *A Kind of Volcano. An interview with Jerzy Grotowski* (1991), dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, cit., pp. 96-97.

una mica confús, "que confon"; però aquí aquesta tristesa sembla ser un signe de desaferrament. Es van fer intents per interpretar aquestes improvisacions com a exemples d'art objectiu i fins i tot Gurdjieff va dir: "Aquesta, és una pregària antiga per plorar...") [T. de l'A.]

De manera anàloga, Grotowski tracta els cants lligats a la tradició com a obres d'art objectiu en els que es troba codificat un significat que no ve donat per les paraules sinó que es pot percebre a través de les qualitats vibratòries específiques del cant i dels impulsos provinents d'un cos alliberat. Un cant que cal descobrir com en una confrontació real amb un altre ésser viu:

*The song of tradition is like a person. [...] What is needed is just to see that the traditional song, with the impulses linked to it, is a "person."*⁴¹

(La cançó de tradició és com una persona. [...] El que es necessita és simplement veure que el cant tradicional, amb els impulsos lligats a ell, és una "persona.") [T. de l'A.]

Cal tractar, doncs, els cants com a éssers vius, no sempre humans; identificables, segons les seves estructures sonores, per les seves qualitats femenines (cant-dona), masculines (cant-home), qualitats vinculades a la infància o a la vellesa, a les forces de la natura o als animals, que sol·liciten directament la resposta d'un aspecte o altre de l'actuant. El *teacher* ens avisa de que això només es pot descobrir en la pràctica i ens adverteix del perill de banalitzar aquesta qüestió convertint-la en un mètode, cosa que òbviament no és. Es tracta de quelcom molt més profund i que té a veure amb el moment d'intersecció dels plans horitzontal i vertical:

*When we begin to catch the vibratory qualities, this finds its rooting in the impulses and the actions. And then, all of a sudden, that song begins to "sing us". That ancient song sings me; I don't know anymore if I am finding that song or if I am that song. Beware! This is the moment in which vigilance is necessary, not to become the property of the song - yes, "keep standing".*⁴²

(Quan comencem a captar les qualitats vibratòries, això troba les seves arrels en els impulsos i les accions. I llavors, de sobte, aquella cançó comença a "cantar-nos". Aquell cant antic em canta; ja no sé si estic descobrint la cançó o si sóc la cançó. Compte! Aquest és el moment en el que la vigilància és necessària, per no esdevenir propietat de la cançó - sí, "mantingue't de peu".) [T. de l'A.]

Del diàleg que es manté amb el cant, en el que una qualitat concreta d'energia està involucrada, passem, en una fase més avançada del

⁴¹ Jerzy GROTOWSKI, *From the Theatre company to Art as vehicle* (1989,1990), dins Thomas RICHARDS, *At work with Grotowski on physical actions*, cit., p. 127.

⁴² *Ibid.*

treball, a una posició més passiva però alhora alerta (“mantenir-se de peu”) deixant que el cant ens “canti”; deixem de guiar per passar a ser guiats per quelcom que no és un mateix. “Mantenir-se de peu” en el moment en què organicitat i essència entren en osmosi serà crucial per no perdre’s en una total identificació amb la cançó, oblidant el propòsit de la verticalitat. Si no entrés en joc l’aspecte conscient del trajecte interior es cauria irremeiablement en el caos.

A partir d’aquest procés arrelat en l’organicitat s’anirà definint la forma de l’estructura (tècnica orgànica). L’estructura, des del seu aspecte formal/estètic es pot comparar a una performance, però amb totes les diferències internes que comporta pertànyer a l’àmbit de l’*Art com a vehicle* i no al de l’*Art com a representació*. En cap cas es buscarà l’expressió sinó la manifestació d’un procés real.

Action és una partitura d’impulsos i accions, repetible en el seu detall més minúscul, basada en un treball artesanal competent sobre la qualitat dels detalls, les accions, el ritme i l’ordre dels elements, que té un principi, un nus i un desenllaç. Estructura en la que l’ordre de cada element està determinat tècnicament des del punt de vista de la verticalitat, constituint els cants el seu eix central.

Altres elements, a part dels cants, que dominats amb artesania artística (o sigui, un treball minuciós sobre els detalls) faran possible l’acostament de l’actuant a l’acció interior seran el text, el moviment i les accions.

Els textos utilitzats en *Action* funcionaven com un element de diàleg entre Grotowski i els actuant; aquests sabien que aquelles paraules contenien un secret en el seu interior que havien de descobrir en la pràctica. Els fragments textuais d’*Action* provenen d’un extens grup de textos que van ser objecte d’interès i estudi de Grotowski durant molts anys, entre ells l’Evangeli apòcrif de Tomàs del qual Grotowski i Biagini en van traduir fragments del copte a l’anglès, en una traducció paraula per paraula, mantenint al màxim la fidelitat a l’original, per evitar interpretacions pròpies. Els actuant exploren els textos des de diferents punts de partida sempre evitant-ne la seva interpretació; de manera coral o individual, des de l’aspecte de la ressonància vocal de les paraules, altres vegades parlant el text a partir d’una estructura rítmica en relació a la seva sintaxi i significat, mig cantats a partir d’una melodia simple composta utilitzant patrons musicals antics, i tot això sempre sense oblidar les arrels orgàniques de la parla i del cant en el cos que funcionaran com a suport de l’acció interior. Però també s’utilitzen textos clarament vinculats al procés vertical dels actuant i que pel seu significat estan relacionats profundament amb l’aspecte fonamental del l’*Art com a vehicle*. Aquests es treballen des de la seva utilitat com a recordatoris de l’objectiu de la recerca.

The texts that are said or incanted in “Action” are very old and come from the “cradle of Occident”. [...] In some way, we feel, they are related to the “inner action,” to the inner ascending of energy, to something that we have called the passage from the coarse to the subtle.

*We are not utilizing these texts as tools to directly help the "inner action," but rather to remind us of what we are looking for.*⁴³

(Els textos que es diuen o s'encanten en "Action" són molt antics i venen del "bressol d'Occident". [...] En certa manera, sentim que, estan relacionats a l' "acció interior," a l'ascens interior de l'energia, a quelcom que hem anomenat el passatge d'allò tosc a allò subtil. No utilitzem aquests textos com a eines per ajudar directament l' "acció interior," sinó més aviat per a recordar-nos del que estem cercant.) [T. de l'A.]

Els texts, com els cants i com els altres elements utilitzats en *Action*, serviran d'instruments per al trajecte interior.

El procés d'aprenentatge per als actuant en *Action* es basa en una comprensió pràctica del procés:

*The learning process in "Action" also relates to how to adjust in the space, how to see without disturbing, how to approach another doer so that a living contact appears, how to sing with the leader of the given song with the same resonance, in exactly the same rhythm.*⁴⁴

(El procés d'aprenentatge en "Action" també està relacionat amb com adaptar-se en l'espai, com veure sense molestar, com apropar-se a un altre actuant perquè aparegui un contacte, com cantar amb el líder de la cançó concreta amb la mateixa ressonància, en el ritme exacte.) [T. de l'A.]

Quan un s'apropa a aquest treball descobreix que per portar a terme tasques a primera vista simples, com pot ser cantar en el ritme i tempo exacte del líder o ajustar-se als canvis que es produeixen en la relació espacial amb els altres, un es troba amb barreres i bloqueigs que ho impedeixen; es descobreix que no es tracta de quelcom tan evident, un s'adona que habitualment no escolta ni veu amb precisió i que, sense ser-ne conscient, decideix no reaccionar a un cert tipus d'events que la ment discursiva no considera importants. Un constata que és presoner d'ell mateix. En un espai on les actituds quotidianes no valen, l'actuant es troba que no hi ha on amagar-se, es demana d'ell la responsabilitat dels seus actes. Un s'enfronta amb les seves pors i les excuses de sempre no tenen cabuda. Aquest és realment el terreny per on es desenvolupa *Action*. L'actuant descobreix poc a poc una manera de moure's en l'espai i de reaccionar a tot el que passa que el permet estar disponible i alerta en tot moment. Es descobreix una altra manera de funcionar, com una altra vida dins de la vida, una nova dimensió en la que es demana que un sigui allò que és, simplement, ser. Pas a pas es redescobreix la vida del cos i el flux d'impulsos vius provinents del seu interior, en una constant lluita amb els hàbits

⁴³ Thomas RICHARDS, *The edge-point of performance*, dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., p. 45.

⁴⁴ Thomas RICHARDS, *As an Unbroken stream*, dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., p. 114.

adquirits. L'actuant explora, dins de l'estructura performativa, com acostar-se de manera orgànica a l'eix central d'aquesta, constituït pels cants.

L'estructura té com a objectiu possibilitar el procés essencial; tots els elements d'*Action* estan encarats a crear les condicions necessàries per a que el procés interior dels actuant es doni i un pugui fer un pas endavant cap a la llibertat. És un camí dur, d'entrega total i disciplina absoluta amb la màxima recompensa, l'extinció.

Un altre dels elements artístics que pot apreciar un espectador d'*Action* és una delicada dansa que apareix en certs moments de l'Acció, anomenada *Yanvalou*.⁴⁵ Un tipus de pas d'una dansa ritual haitiana, també anomenada sota la influència cristiana "dansa de penitència", que s'utilitzava en el moment de l'aparició d'una divinitat. És un pas precís, però amb algunes variacions segons la posició de les mans i el grau de flexió de les cames, amb un tempo i un ritme concrets. S'executa normalment en fila i durant un temps relativament llarg, amb els genolls flexionats i el tors lleugerament endavant en un moviment ondulatori provinent d'un impuls a la base de la columna que es propaga per tot el tors; els peus toquen el terra delicadament en un estat de consciència total, en un moviment que és percepció plena. La caminada, lenta i repetitiva, desperta una sensació d'humilitat que allibera de la cobdícia i de l'ansia pels resultats de les accions pròpies.

Després d'anys de pràctica, Richards ha trobat la connexió d'aquest element amb la recerca interior:

Un altro strumento del nostro lavoro è lo "yanvalou", un modo di camminare che viene anch'esso dalla tradizione vudù di Haiti. Ne esistono forme analoghe in Africa, da dove ha origine. Lo "yanvalou", con il suo ritmo continuo e ripetitivo, può diventare nella pratica come un "mantra" del corpo. Un mantra, nella terminologia indiana, è una precisa forma sonora che, se ripetuta molte volte con una risonanza precisa per un lungo periodo di tempo, può favorire una circolazione delle energie interiori. Il modo di camminare dello "yanvalou", con un'ondulazione leggera della spina dorsale, è simile a un "mantra", ma in questo caso fatto attraverso il corpo. E come il "mantra" vero e proprio, è uno strumento per il lavoro interiore. È molto difficile, ma sembra molto semplice. È una camminata lenta, come un lungo pellegrinaggio. In questo modo di camminare è come se fosse codificata un'azione molto sottile, che si può scoprire pian piano nella pratica. Nel momento in cui il ginocchio si solleva qualcosa viene liberato, come se in presenza di qualcosa di straordinario tu ti dicessi: "di fronte a questo, non mi difendo, mi arrendo. Perché questo sforzo? Lascia cadere, lascia cadere...". E poi da questo arrendersi, da questo lasciar andare, qualcosa si solleva. E poi di nuovo ti arrendi, e di nuovo si solleva, e ti arrendi ancora e si solleva. L'ondulazione nella spina dorsale reclama discretamente, ancora e ancora, che tu, e magari anche qualcosa dentro di te, stiate in piedi. In un certo senso, possiamo

⁴⁵ v. la il·lustració 14 de la p. 177 en el recull gràfic de l'annex.

considerare lo “yanvalou” un tipo di yoga che si pratica camminando, oppure una preghiera che cammina.⁴⁶

(Un altre instrument del nostre treball és el “yanvalou”, una manera de caminar que ve també de la tradició vudú d’Haití. Existeixen formes anàlogues a Àfrica, d’on és originari. El “yanvalou”, amb el seu ritme continu i repetitiu, en la pràctica pot esdevenir com un “mantra” del cos. Un mantra, en la terminologia índia, és una forma sonora precisa que, si es repeteix moltes vegades amb una ressonància concreta durant un llarg període de temps, pot afavorir una circulació de les energies interiors. La manera de caminar del “yanvalou”, amb aquesta ondulació lleugera de la columna vertebral, és semblant a un “mantra”, però en aquest cas fet a través del cos. I com el “mantra” consumat, és un instrument per al treball interior. És molt difícil, però sembla molt senzill. És una caminada lenta, com un llarg peregrinatge. En aquesta forma de caminar és com si hi estigués codificada una acció molt subtil, que es pot descobrir gradualment en la pràctica. En el moment en què el genoll s’aixeca alguna cosa és alliberada, com si en la presència d’alguna cosa extraordinària et diguessis: “davant d’això, no em defenso, m’entrego. Perquè aquest esforç? Deixa caure, deixa caure...”. I després d’aquest entregar-se, d’aquest deixar caminar, alguna cosa s’eleva. I després altre cop t’entregues, i altre cop s’eleva, i t’entregues encara i s’eleva. L’ondulació de la columna vertebral reclama discretament, encara i encara, que tu, i potser també alguna cosa dins teu, estigui de peu. D’alguna manera, podem considerar el “yanvalou” com un tipus de Ioga que es practica caminant, o una pregària caminant.) [T. de l’A.]

Amb el seu origen en una certa posició primària del cos, arcaica i comú a tota l’espècie humana es desenvolupa l’exercici *Motions*.⁴⁷ Tot i que no és un element utilitzat en *Action* està demostrada la seva importància dins el treball desenvolupat al *Workcenter* i per aquesta raó el tractaré aquí. Prové de la fase de treball del *Teatre de les fonts* però passa per diferents etapes de transformació fins a la finalització de la seva estructura el 1987; des de llavors i fins avui dia segueix formant part del treball diari del grup de Richards. Es tracta bàsicament d’un exercici per a la circulació de l’atenció que a un nivell superficial pot semblar prou simple, però a un altre nivell i de fet hi ha molts nivells possibles en la seva execució (tants com un sigui capaç de penetrar), és un magnífic element de treball ja que inclou, a part d’un treball físic intens, la possibilitat d’una lluita amb els propis condicionaments que afluïren de manera visible. L’exercici posa de manifest el poc control que es té habitualment sobre l’atenció i sobre el funcionament

⁴⁶ Thomas RICHARDS, *Maestro di nessuna scusa*, text extret de les gravacions recollides durant algunes conferències públiques en el transcurs del projecte *Tracing Roads Across, 2003-2006*, a cura de Lisa Wolford, revisat i corregit per Richards, dins *Opere e Sentieri. Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., p. 119.

⁴⁷ Per una descripció detallada de *Motions*, I Wayan LENDRA, *The Motions: A detailed description*, “TDR: The Drama Review”, Vol. 35, Núm. 1, 1991, pp. 129-138, i Thomas RICHARDS, *At work with Grotowski on physical actions*, cit., pp. 52-55.

mecànic de la ment discursiva, que s'evidencia en l'aparició de múltiples pensaments durant l'hora de durada aproximada de l'exercici. És una lluita real per estar en l'ara i aquí. A part de la *primal position* (posició fonamental), *Motions*⁴⁸ és una sèrie d'estiraments distribuïts en tres cicles que s'executen en la direcció de cada un dels quatre punts cardinals, més un estirament transicional entre cicles executat en els dos sentits de la vertical. Normalment es realitza en grup, abans de la sortida del sol o quan aquest es pon, en una distribució en forma de diamant, a l'aire lliure i en silenci, considerant la posició del sol com a primera direcció. A part de les dificultats tècniques que poden suposar els estiraments de cada cicle, sempre executats en un tempo molt lent i mai estàtics sinó en estirament continu, en els que hi ha posicions d'equilibri, resistència i flexibilitat de certa complicació, és realment un repte aconseguir que tot el grup es mogui en total y absoluta sincronització en els moviments, angles, girs i passos dels canvis de direcció, podent arribar a nivells de precisió impensable en un primer moment, fins i tot accedint al nivell dels impulsos.

L'execució de *Motions* exigeix una doble atenció, d'una banda dirigida al cos i de l'altra als líders del grup per mantenir-se en el tempo. Un observador de *Motions* apreciarà fàcilment qui dels participants ha deixat de respirar amb el grup i s'ha identificat amb els seus pensaments aïllant-se en el seu món personal. Executar l'exercici en sincronització amb els demés només serà possible si es silencia la ment, però, segons el que hem definit com a via indirecta en Grotowski, si un preté silenciar la ment aquesta no parará d'identificar-se o constatar tots els pensaments que apareguin; llavors l'únic camí és mantenir l'atenció plenament ocupada amb allò que un està fent, o sigui, l'objectiu serà la perfecció en l'execució de l'acció (això implica la doble atenció), i de manera indirecta s'alliberarà el centre mental. Mantenint l'atenció en l'acció i l'estat d'alerta serà possible permetre que la ment es comenci a silenciar i que el procés interior es doni per ell mateix. La via indirecta respecte el procés interior permetrà l'autèntic procés.

Se sap que Gurdjieff va ensenyar als seus estudiants gran varietat d'exercicis per tal de dividir l'atenció (en un mínim de tres parts iguals) de manera que es pogués ser capaç de dirigir l'atenció d'un centre a l'altre de manera plenament conscient.

Por ejemplo, un hombre se sentaba en el suelo con las rodillas dobladas y manteniendo los brazos entre sus pies, con las palmas de las manos juntas. Después, tenía que levantar una pierna y mientras tanto contar: "om,om,om, om, om, om, om, om, om, om", hasta diez "om" y, luego, nueve veces "om", ocho veces "om", siete veces "om", y así sucesivamente, hasta llegar a una; a continuación, dos veces "om", tres veces "om", etc., y al mismo tiempo "sentir" su ojo derecho. Después,

⁴⁸ v. les il·lustracions 6-11 de la pp. 174-175 en el recull gràfic de l'annex.

*separar el dedo pulgar y "sentir" la oreja izquierda, y así sucesivamente.*⁴⁹

Es pretenia ser capaç de dividir l'atenció en diferents tasques involucrant almenys dos centres a la vegada. En l'exemple citat es rep una sensació de la postura corporal que pot arribar a ser dolorosa i despertar emocions i pensaments negatius amb els que un no s'ha d'identificar; a la vegada es mantindrà l'atenció necessària en els comptes dels "om", en dirigir part de l'atenció a la sensació física interior corresponent... i segons diu Ouspensky, l'exercici es podia anar complicant, sumant elements, fins a límits inimaginables. En un altre exercici per a desenvolupar l'atenció conscient es tractava de mantenir l'atenció dividida entre la sensació interna de la respiració i el centre mental. Al concentrar-se plenament en la respiració el flux de pensaments es debilita i apareix una sensació que calia deixar fluir cap el plexe solar. Aquest flux en el plexe solar podríem clarament relacionar-lo amb la sensació que describia Richards referint-se a l'obertura i activació de centres energètics, justament en aquesta zona, a través de la vibració del cant.

Els exercicis que proposava Gurdjieff eren actius, en els que el cos era integrat de manera activa i al que calia dirigir una atenció sostinguda, a diferència d'altres pràctiques espirituals en els que el cos es deixa a part, passiu. Per a Gurdjieff, un canvi en els patrons de moviments habituals resultaria en un canvi de consciència. Així, és en el cos de les Danses Sagrades o Moviments⁵⁰ on es conjuntaran tots els elements (relacionats amb el funcionament de cada un dels centres) que han estat treballats en els exercicis preparatoris requerint la participació total del participant per a la descoberta d'un nou estat de presència. En aquest grup es troben els exercicis rítmics, els exercicis obligatoris, exercicis rituals, danses de dones, danses ètniques d'homes (tibetanes i dels dervitxos, intenses i enèrgiques), danses de temple, moviments de pregària, i l'última sèrie de 39 Moviments, on s'inclouen les Multiplicacions, basades en lleis universals.⁵¹ Tots ells acompanyats per la música de Gurdjieff que com s'ha dit tindria un impacte en el centre emocional.

Els exercicis obligatoris estaven destinats a la coordinació entre braços, cames i cap amb diferents ritmes. En les danses de dones i en les danses de temple calia descobrir una qualitat darrere el moviment que podia ser intuïda d'alguna manera gràcies a la música que l'acompanyava. Amb un profund sentit del ritual, dinàmiques i que exigien mestria corporal, aquests serien els trets distintius de les danses ètniques d'homes. La forma externa de cada un dels Moviments de l'última sèrie està predeterminat matemàticament de principi a fi.

⁴⁹ Peter Demianovich OUSPENSKY, *Fragmentos de una enseñanza desconocida. En busca de lo milagroso*, cit., p. 381.

⁵⁰ Alguns arxius visuals dels grups de Danses Sagrades francesos, anglesos i americans es van fer a París sota la supervisió de Jeanne de Salzmann. L'únic fragment públic disponible són els últims deu minuts de la pel·lícula dirigida per Peter BROOK, *Meetings with Remarkable Men* (1979).

⁵¹ v. la il·lustració 19 de la p. 180 en el recull gràfic de l'annex.

Cada postura, gest, ritme té el seu lloc designat, duració i pes. No hi ha possible referència als hàbits, funcionaments reflexos o simetria. Els moviments de braços, cames i cap sovint s'han d'ajustar a ritmes contrapuntístics independents; exercicis de sensació interior i comptes en cànon poden ser sumats, i també una pregària silenciosa o bé parlada. Totes aquestes exigències seran reconciliables només per una atenció mobilitzada i multiplicada entre pensament, emoció i cos. Un instant d'identificació amb qualsevol associació mecànica de la ment i un es troba totalment perdut. Enmig de moviments de cames, peus, braços, mans, cap i tors difícils de coordinar, desplaçaments obtinguts per combinacions de números representats per la situació dels executants en files concretes, alhora que un ha de recordar complexes seqüències de paraules o números, l'executant ha de mantenir-se en la quietud interior executant amb total precisió, sense identificar-se amb les emocions (de vegades apareixent la desesperació al veure's incapaç de seguir els comptes...) i amb plena atenció en l'acció. En aquest estat el cos permet aparèixer certes energies subtils i l'executant comença a sentir el contacte amb aquestes energies interiors.

Gurdjieff va aportar a occident l'essència subtil d'una tradició antiga a través de la seva recreació de tota una sèrie de moviments que va poder veure i experimentar a l'Àsia Central i el Tibet. El 13 de novembre de 1914 va anunciar el seu ballet *The Struggle of the Magicians*, i el març de 1918 va començar a ensenyar danses a Essentuki. Durant uns cinc anys va oferir presentacions públiques, a Tbilisi (juny 1919), París (desembre 1923), Nova York (gener-febrer 1924). Durant l'època en què es va dedicar a escriure (1925-1935), els Moviments es van mantenir gràcies a deixebles, ara convertides en mestres, com Jeanne de Salzman que va col·laborar amb Peter Brook en la pel·lícula del 1979. A partir del 1936, Gurdjieff va entrar en el seu últim període creatiu com a *Teacher of Dancing* i va mostrar el seu últim moviment (No. 39) l'onze d'octubre de 1949, només divuit dies abans de morir.

Al final del procés de creació, quan les estructures estan ja definides, la situació de l'actuant i de l'executant és la mateixa, es troba immers en una realitat on pot deixar d'existir i permetre a través seu que el procés s'esdevingui, abandonant-se en l'execució gairebé perfecta dels moviments "sagrats". En les paraules de Richards:

*It's the possibility of really letting go, of giving up every resistance to what one is doing, as if there's nothing to prove. To take the risk to just dive into "Action" and let your actions unfurl as if by themselves. To say to yourself: "Okay, I know that "Action" is in front of me. I know that it will be done. I know it and it knows me. I'm just going to do nothing. It's going to "be done" by itself." After years of work, "Action" gives us the chance to simply enter the score and let the fullness appear.*⁵²

⁵² Thomas RICHARDS, *In the territory of something third*, dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., p. 135.

(És la possibilitat de deixar anar realment, d'abandonar cada resistència a allò que un està fent, com si no hi hagués res a demostrar. Prendre el risc de simplement submergir-se en "Action" i deixar que les teves accions es despleguin com per elles mateixes. Dir-te a tu mateix: "D'acord, sé que "Action" està davant meu. Sé que serà feta. La conec i em coneix. Simplement vaig a no fer res. "Serà feta" per ella mateixa." Després d'anys de treball, "Action" ens dóna l'oportunitat de simplement entrar en la partitura i deixar que aparegui la plenitud.)
[T. de l'A.]

El coneixement que es troba codificat en les Danses Sagrades i en *Action* es descobreix a través del treball pràctic i és a través d'aquest que es transmet la saviesa de mestres a aprenents; essent així com la tradició es manté viva i avança. *Action* i les Danses tenen un efecte sobre qui les executa que es fa visible en el seu (nou) nivell de percepció de la vida i d'ell mateix. Com si:

[...] il modo di essere in vita, di percepirla, potesse modularsi secondo diverse frequenze, e quel che fai potesse diventare un modo consciente di lavorare sulla qualità della percezione.⁵³

([...] la manera d'estar en la vida, de percebre-la, es pogués modular segons diverses freqüències, i allò que fas pogués esdevenir una forma conscient de treballar sobre la qualitat de la percepció.) [T. de l'A.]

Aquest impacte que afecta "el cos, el cor i el cap" de l'actuant és l'essència i l'objectivitat del ritual, un aspecte que es troba en les arrels de l'acte performatiu. Conclou Richards:

I see beginning to appear from this research something that, for me, in my orientation, is like the primary act of performing.⁵⁴

(Veig que d'aquesta recerca comença a aparèixer quelcom que, per mi, en la meva orientació, és com l'acte primigeni de la performance.) [T. de l'A.]

El valor de l'estructura està en executar-la i en l'impacte que l'actuant rep en la totalitat del seu ésser, sortint del seu petit món per deixar-se absorbir per l'univers. Com el savi Rumi va dir, *Ama menos la jarra y más el agua*. Aquest flux que és el procés interior necessita una forma, la gerra, una forma executada en la perfecció que permet no aferrar-se a ella sinó donar-li el seu valor just com a instrument a través del qual es pugui manifestar el procés. En aquesta experiència l'actuant té la possibilitat d'observar les seves respostes davant el procés, constatant la mecanicitat en la quotidianitat i les lluminoses possibilitats d'aquesta altra realitat dins la realitat; unes portes que s'obren en el

⁵³ Thomas RICHARDS, *Maestro di nessuna scusa*, dins *Opere e Sentieri. Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., p. 112.

⁵⁴ Thomas RICHARDS, *The edge-point of performance*, dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., p. 28.

context del treball i que permetran a qui les creuï la possibilitat d'estar en el món sense ser del món; el preciat estat de llibertat.

Action i les Danses Sagrades són una finestra oberta a una manera de fer, un coneixement, una possibilitat; la possibilitat d'un camí espiritual a través de les arts performatives. Aquest és l'últim missatge dels dos mestres, "això és possible".

LES ACCIONS FÍSQUES. D'STANISLAVSKI A GROTOWSKI

*Què cerquem en l'actor? Indubtablement: ell mateix.*⁵⁵ [T. de l'A]

(Cosa cerchiamo nell'attore? Indubbiamente: lui stesso.)

Jerzy Grotowski

Si en tota aquesta recerca profunda sobre l'ésser humà no hi hagués un vincle amb el teatre es quedaria emmarcada en un context religiós (esotèric), però la recerca de Grotowski està basada en l'ofici de l'actor.

*Our basis is the craft of the actor. The people involved here are almost exclusively actors. Our work is not only related to very special ancient songs, but also to the creation of lines of little beats of human behavior, lines of performing details, an acting score with its specific tempo-rhythms, to the discovery and structuring of points of contact between acting partners, to the work on organic but structured flow of impulses, to forms of movement. It deals with the "living word" (the approach of texts). It's oriented toward the creation of comprehensible performing structures through the montage of a series of basic little reactions and actions, and finally - which from the point of view of acting seems fundamental - it's looking for the development of the ability to repeat performing scores hundreds of times, each time maintaining their precision and truly alive process. Our basic elements are the same as the basic elements of acting.*⁵⁶

(La nostra base és l'art de l'actor. La gent involucrada aquí són gairebé exclusivament actors. El nostre treball no està relacionat només amb

⁵⁵ Jerzy GROTOWSKI, *Sulla genesi di "Apocalypsis"* (1969-1970), dins *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen*, a cura di Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli i Renata Molinari, cit., p. 164.

⁵⁶ Thomas RICHARDS, *The edge-point of performance*, dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit. p., 13.

una cants antics especials, sinó també amb la creació de línies de petites pulsacions de comportament humà, línies de detalls d'actuació, una partitura d'actuació amb els seus tempo-ritmes específics, amb la descoberta i l'estructuració de punts de contacte entre els companys d'actuació, amb el treball sobre el flux orgànic i estructurat d'impulsos, amb formes de moviment. Tracta amb la "paraula viva" (l'aproximació als textos). Està orientat cap a la creació d'estructures performatives comprensibles a través del muntatge de sèries de petites reaccions i accions bàsiques, i finalment – el que des del punt de vista de l'actuació sembla fonamental – cerca el desenvolupament de l'habilitat de repetir partitures d'actuació centenars de vegades, cada vegada mantenint la seva precisió i el procés verdaderament viu. Els nostres elements bàsics són els mateixos que els elements bàsics de l'actuació.) [T. de l'A.]

Grotowski ha estat un director de teatre que ha transformat profundament la pràctica teatral de la segona meitat del segle XX. En una minuciosa investigació pràctica de l'art de l'actor, el director polonès ha desenvolupat una tècnica i una ètica teatral que enlaira aquesta professió a pur artesanat artístic, en el que es podria considerar la continuació de la tradició del teatre d'art europeu iniciat a principis del segle XX, essent Stanislavski (1863-1938) la figura més representativa. Aquest corrent planteja el teatre des d'un essencial punt de vista com a institució humanística col·lectiva enfront al teatre basat en factors industrials i econòmics. Un teatre que es qüestiona a si mateix i que busca transcendir-se com a art. Un teatre que cerca sortir de la mimesi, de la representació d'una acció per exposar i construir les accions mateixes, accions que actuen directament sobre la percepció de l'espectador. A partir d'Stanislavski es disloca totalment la situació teatral del moment, enlloc de ser un passatemps, el teatre es converteix en allò que no havia estat mai des del Renaixement: un instrument de coneixement i de recerca, un treball de l'individu sobre si mateix. Un teatre que abandona les dimensions de l'entreteniment, la diversió i l'evasió. Aquesta és la transformació i la ruptura introduïda pel segle XX; i és a partir d'aquesta ruptura que l'home pot establir un contacte real amb l'altre i amb el que l'envolta. El teatre deixa de ser tan sols una diversió per passar a ser una necessitat d'evolució espiritual on el treball de l'actor sobre si mateix obre una nova dimensió a les potencialitats artístiques. Aquest és el llegat que rebrà Grotowski; amb una clara consciència de la responsabilitat que suposa aquesta transmissió, el mestre polonès dedicarà una vida de treball intens per a la continuació del creixement i desenvolupament d'aquest llegat.

L'any 1967, en un article publicat al "Flourish", diari del *Royal Shakespeare Theatre Club*, que un any més tard es va publicar també com a prefaci en el llibre *Hacia un teatro pobre*, les paraules de Peter Brook sobre la continuació d'aquest llegat són contundents:

Grotowski es único. ¿Por qué? Porque nadie en el mundo, que yo sepa, nadie desde Stanislavski, ha investigado la naturaleza de la actuación, sus fenómenos, sus significados, la naturaleza y la ciencia de sus

*procesos mentales, psíquicos y emocionales tan profunda y tan completamente como Grotowski.*⁵⁷

A principis del segle XX, en una societat teatral volcada en la interpretació exterior i superficial basada en els clixés i estereotips socials, Stanislavski, anteposant la recerca de la veritat de l'actor i la vida genuïna a l'escenari, demana a l'actor que es despulli dels clixés actorals i dels hàbits que amaguen la seva veritable naturalesa per ser capaç d'encarnar el personatge de manera honesta. L'actor crearà el seu personatge a partir d'una mirada sincera sobre si mateix, en una recerca íntima, per situar-se després en les circumstàncies del personatge.

Aquest punt de vista innovador sobre el treball actoral és la inspiració d'un Grotowski jove que un cop acabats els seus estudis d'interpretació a la "State Theatre School" de Cracòvia, on es forma en el mètode Stanislavski i on més tard acabarà també els estudis de direcció, viatja a Moscou disposat a descobrir de la mateixa font el secret que s'amaga en la tradició actoral russa. Durant 1955-56 estudia direcció a la "Lunacharsky Institute of Theatre Arts" (GITIS) on aprèn les tècniques d'Stanislavski, Meyerhold, Vakhtangov i Tairov. Grotowski, com a actor, esdevé un fanàtic seguidor d'Stanislavski.

*When I was beginning my studies in the acting department of the theatre school, I founded the entire base of my theatrical knowledge on the principles of Stanislavsky. As an actor, I was possessed by Stanislavsky. I was a fanatic. I believed that it was the key opening all the doors of creativity. I wanted to understand him better than others did. I worked a lot to know as much as possible about what he had said or what was said about him.*⁵⁸

(Quan vaig començar els meus estudis en el departament d'interpretació de l'escola de teatre, vaig fundar tota la base del meu coneixement teatral en els principis d'Stanislavski. Com a actor, estava posseït per Stanislavski. Era un fanàtic. Creia que allò era la clau que obria totes les portes de la creativitat. Volia entendre'l millor que els altres. Vaig treballar molt per conèixer tant com fos possible sobre què havia dit o què s'havia dit sobre ell.) [T. de l'A.]

Amb un coneixement profund del treball d'Stanislavski, Grotowski descobreix en l'última fase de treball del mestre rus una "perla" de sabiduria, la clau per a l'ofici de l'actor.

The method of physical actions: a new and at the same time the final phase, in which Stanislavsky put in doubt many of his earlier discoveries. It is almost certain that without the previous work he could not have found the method of physical actions. But it was only in that period that he made the discovery I consider a sort of revelation:

⁵⁷ Peter BROOK, *Prefacio*, dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, cit., p. 5.

⁵⁸ Jerzy GROTOWSKI, *Replay to Stanislavsky* (1969), "TDR: The Drama Review", cit., p. 32.

*that emotions are not subject to our will. In the previous phase, it wasn't yet clear for him. He searched for that famous "emotional recall." He still thought that a return to memories of various emotions meant basically the possibility of returning to the emotions themselves. He was mistaken here, in believing that emotions are subject to the will. But in life one can verify that emotions are independent from the will. We don't want to love someone, but we do. Or the opposite: we truly want to love someone, but can't.*⁵⁹

(El mètode de les accions físiques: una nova i al mateix temps fase final, en la que Stanislavski va posar en dubte moltes de les seves primeres descobertes. És gairebé segur que sense el treball previ no hagués pogut trobar el mètode de les accions físiques. Però va ser només en aquest període quan va fer la descoberta que considero una mena de revelació: que les emocions no estan sotmeses a la nostra voluntat. En la fase prèvia, això no era encara clar per a ell. Estava cercant la famosa "memòria emocional". Encara creia que un retorn als records de diverses emocions significava bàsicament la possibilitat del retorn a les emocions mateixes. Aquí estava equivocat, creient que les emocions estan sotmeses a la voluntat. Però en la vida es pot verificar que les emocions són independents a la voluntat. No volem estimar algú, però l'estimem. O el contrari: de veritat volem estimar algú, però no podem.) [T. de l'A.]

Així, Stanislavski, al final de la seva vida havent constatat que les emocions no depenen de la voluntat, reorienta el treball dels seus actors, posant l'accent en el treball sobre allò que està sotmès a la voluntat; no centrant-se en el que un sent sinó en el que un fa, o sigui, en les línies d'accions concretes que l'actor portarà a terme en una situació donada, desenvolupant el que considerarà el resultat del treball de tota una vida, el mètode de les accions físiques. L'estructura d'accions crearà la forma que possibilitarà la manifestació del procés interior, de la mateixa manera que el cos és necessari a l'esperit. En la seva recerca de la veritat inicia un camí pràctic i concret per arribar a tocar allò que no es pot tocar (podríem dir, explora com tocar allò inconscient de manera indirecta), per descobrir els processos secrets i misteriosos de l'art de l'actor. Aquest és també l'interès de Grotowski, i així, a partir d'una exploració extremament precisa del que comprèn l'ofici de l'actor, el director polonès continua el treball iniciat per Stanislavski sobre les accions físiques.

Però, què és exactament una acció física? Segons Grotowski:

"Activities are not physical actions," Grotowski repeated many times. He then demonstrated very clearly the difference between physical activities and physical actions. He did so with his glass of water: he lift the glass to his mouth and drank. An activity, banal and uninteresting, he said. Then he drank the water observing us, stalling his speech to give himself time to think, and size up his opponent. The

⁵⁹ *Ibid.*, p. 33.

*activity had been turned into a physical action, alive. It now had a specific rhythm, born from what he was doing, in turn born from the circumstances.*⁶⁰

(“Les activitats no són accions físiques,” Grotowski repetia moltes vegades. Llavors ell va demostrar molt clarament la diferència entre les activitats físiques i les accions físiques. Va fer això amb el seu got d’aigua: va alçar el got cap a la seva boca i va beure. Una activitat, banal i sense cap interès, va dir. Llavors va beure l’aigua observant-nos, dilatant el seu parlament per donar-se temps de pensar, i mesurar el seu oponent. L’activitat va passar a acció física, viva. Ara tenia un ritme específic, nascut del que estava fent, conseqüentment nascut de les circumstàncies.) [T. de l’A.]

Aquestes accions estan vinculades a un procés interior real, són aleshores, reals. No es tracta d’una imitació d’una forma sinó d’una precisió vinculada a la vida de l’actor. Queda palès que aquestes accions no pertanyen només a un domini físic sinó que contenen sempre una reacció vers els altres i per tant una intenció. Però aquesta “vida” que podem trobar en un moment donat al realitzar l’acció, com podem retrobar-la cada vegada que portem a terme l’estructura? En el seu ofici, l’actor es troba amb una estructura fixada, sap el que s’ha de fer ja que coneix les accions però, com fer-ho sense que l’acció esdevingui mecànica? Segons els dos directors, haurà de descobrir de nou en cada execució, reviure el procés interior cada cop i aquesta connexió amb ell mateix donarà la vida a les accions. Es tracta d’una actitud que està més enllà de la tècnica, toca el terreny de l’humà. Estem parlant de “quelcom més” que pot aparèixer només a través del rigor en l’estructura; en aquest sentit, la recerca es desplaça, de manera indirecta, al terreny de l’ésser humà. Stanislavski va saber veure aquest aspecte humà en el teatre, i en una investigació, podríem dir, científica sobre l’art de l’actor cerca la vida en l’escenari referint-se a la vivència real entre persones reals. No s’aconsegueix la vida genuïna a l’escenari només per mitjà de la tècnica, aquesta és essencial i imprescindible però hi ha quelcom més que ja Stanislavski va intuïr. En la seva investigació sobre la naturalesa de l’acció humana s’adona de que existeix quelcom que la precedeix, quelcom que li dona sentit i que fa que un simple gest, buit i mecànic esdevingui viu i real. L’impuls.

L’impuls és una reacció orgànica que precedeix l’acció. Aquesta reacció és la connexió de l’acció amb la vida interior de l’actor i és imprescindible per a que l’acció sigui verdadera i no pas una imitació. Essent conscient d’això, Stanislavski inicia una investigació sobre aquest procés interior, que es veurà interrompuda per la seva mort. Pensem que Stanislavski treballa en un context teatral realista on intenta manifestar una veritat dins la reproducció d’unes convencions socials; això explicaria el perquè relaciona l’impuls amb la perifèria del cos i no amb quelcom més profund.

⁶⁰ Thomas RICHARDS, *At work with Grotowski on physical actions*, cit., p. 31.

I now repeat all the actions marked down in these notes and, to avoid stereotypes (given that for now there have not yet been consolidated in me truthful and productive actions), I will pass from one task to the next without executing them physically. For now I will limit myself to stimulate and reinforce the impulses interior to the action. As regards the truthful and productive actions, they are born by themselves, nature will take care of it. Arkadij Nikolaevic tries not to move at all, but to communicate with the eyes and the facial expression.⁶¹

(Ara repeteixo totes les accions escrites en aquestes notes i, per tal d'evitar els estereotips (donat que per ara no han estat consolidats en mi les verdaderes i productives accions), passaré d'una tasca a l'altra sense executar-les físicament. Per ara em limitaré a estimular i reforçar els impulsos interiors a l'acció. Respecte les accions verdaderes i productives, aquestes són nascudes per elles mateixes, la natura s'encarregarà d'això. Arkadij Nikolaevic intenta no moure't gens, sinó comunicar amb els ulls i l'expressió facial.) [T. de l'A.]

Això, però, no impedeix pensar que el mestre rus, tot i referir-se a l'expressió de la cara, intuís un impuls intern que aquest exercici, com a primer acostament, podria ajudar a percebre. Stanislavski cerca el vincle amb l'organicitat en les accions quotidianes. Grotowski, ja en el seus primers anys de recerca, explora les accions físiques en una plenitud que no es troba en la vida quotidiana; cerca els impulsos en un cos transparent que permet la manifestació del flux de vida interior. Grotowski demana als seus actors un acte d'ofrena sincera i plena, una lluita amb la veritat íntima de l'ésser humà en la que es trenqui la màscara social, es creuin fronteres, es sobrepassin limitacions. Ja hem vist que el viatge de Grotowski és un camí de tornada a quelcom essencial en l'interioritat humana, en el que desenvoluparà el treball sobre les accions físiques.

Grotowski relaciona els impulsos amb les intencions (objectius de l'acció) i aquestes amb la memòria corporal, les associacions i els contactes amb l'entorn. Tots aquests aspectes formen part del comportament orgànic i per tant de l'acció orgànica. Recordem que aquest comportament no té res a veure amb el comportament "natural" que cerca Stanislavski i justament aquesta és la base de les diferències entre les conclusions dels dos investigadors. Per a Grotowski:

El teatro sólo tiene sentido si nos permite trascender nuestra visión estereotipada, nuestros sentimientos convencionales y costumbres, nuestros arquetipos de juicio, no sólo por el placer de hacerlo, sino para tener una experiencia de lo real y entrar, después de haber descartado las escapatorias cotidianas y las mentiras, en un estado de inerte revelación para entregarnos y descubrirnos.⁶²

⁶¹ Konstantin S. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Roma: Laterza, 1988, p. 217. Citat per Thomas RICHARDS a *At work with Grotowski on physical actions*, cit., pp. 93-94.

⁶² Jerzy GROTOWSKI, *Declaración de principios*, dins *Hacia un teatro pobre*, cit., p. 215.

El tractament que el visionari polonès dóna a les associacions de l'actor en la línia d'accions i impulsos ens definirà aquesta trajectòria en el desenvolupament del treball sobre les accions físiques. Grotowski veurà una possibilitat de tallar els fils dels condicionaments explorant situacions extraquotidianes:

Las formas de la simple conducta "natural" oscurecen la verdad; [...] En un momento de choque psíquico, de terror, de peligro mortal o de gozo enorme, un hombre no se comporta "naturalmente". Un hombre que se encuentra en un estado elevado de espíritu utiliza signos rítmicamente articulados, empieza a bailar, a cantar. [...] sustraemos, tratando de "destilar" los signos eliminando de ellos los elementos de conducta "natural" que oscurecen el impulso puro.⁶³

Aquests moments d'intensitat possibilitaran la manifestació de l'impuls en un cos alliberat de la presó dels hàbits; una vida que no es pot percebre d'altra manera. La imatge clara d'aquest procés pertany al treball de l'actor Ryszard Cieslak, membre del *Teatre Laboratori* de Grotowski, en *El Príncep Constant*⁶⁴:

The score is like a glass inside which a candle is burning. The glass is solid; it is there, you can depend on it. It contains and guides the flame. But it is not the flame. The flame is my inner process each night. The flame is what illuminates the score, what the spectators see through the score. The flame is alive. Just as the flame in the glass moves, flutters, rises, falls, almost goes out, suddenly glows brightly, responds to each breath of wind – so my inner life varies from night to night, from moment to moment... I begin each night without anticipations: this is the hardest thing to learn. [...] I want only to be receptive to what will happen. And I am ready to take what happens if I am secure in my score, knowing that even if I feel a minimum, the glass will not break, the objective structure worked out over the months will help me through. But when a night comes that I can glow, shine, live, reveal – I am ready for it by not anticipating it. The score remains the same, but everything is different because I am different.⁶⁵

(La partitura és com un got en el que hi ha una espelma encesa. El vidre és sòlid; està allí, pots comptar amb ell. Conté i guia la flama. Però no és la flama. La flama és el meu procés interior cada nit. La flama és allò que il·lumina la partitura, allò que els espectadors veuen a través de la partitura. La flama està viva. Així com la flama en el got es mou, fluctua, creix, baixa, gairebé s'apaga, de cop brilla amb força, reacciona a cada alè de vent – de la mateixa manera la meua vida interior varia d'una nit a una altra, de moment a moment... Cada nit

⁶³ Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre* (1965), dins *Hacia un teatro pobre*, cit., p. 12.

⁶⁴ *El Príncep Constant* (*Książę Niełomny*), l'obra més representativa del període de l'Art com a representació, dirigida per Grotowski i estrenada el 25 d'abril de 1965. Basada en l'adaptació de J. Słowacki del text de Calderón de la Barca. v. les il·lustracions 2 i 3 de la p. 172 en el recull gràfic de l'annex.

⁶⁵ Ferdinando TAVIANI, *In memory of Ryszard Cieslak*, dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 201.

començo sense anticipar res: això és el més difícil d'aprendre. [...] Només vull estar receptiu al que pugui pasar. I estic preparat per captar el que passi si em sento segur en la meua partitura, sabent que fins i tot si sento uns mínims, el got no es trencarà, l'estructura objectiva treballada durant mesos m'ajudarà. Però quan arriba una nit en la que puc resplendir, brillar, viure, revelar – llavors estic preparat per a això sense haver-ho anticipat. La partitura és la mateixa, però cada cosa és diferent perquè jo sóc diferent.) [T. de l'A.]

Aquesta llibertat, que experimenta Cieślak, per adaptar-se als canvis constants, mantenint la precisió, sense trencar la línia d'accions de l'estructura és el que tant Stanislavski com Grotowski anomenen espontaneïtat. L'espontaneïtat només apareixerà en una estructura totalment fixada i memoritzada al detall en la que l'actor no hagi de pensar què fer (això trencaria el tempo-ritme intern) sinó deixar que les accions siguin portades pel flux d'impulsos. És a dir, l'espontaneïtat es farà present en l'aparició d'una vida que flueix en un cos alliberat. En la intersecció entre la precisió i l'espontaneïtat emergirà l'acte creatiu. Com s'ha dit anteriorment, aquesta oposició és natural i orgànica ja que aquests són els dos pols de la naturalesa humana (consciència-organicitat) i en la seva intersecció apareix la plenitud. Recordem que la precisió pertany al domini de la consciència i l'espontaneïtat al de l'organicitat/instint.

Tornant a Cieślak, les associacions de l'actor pertanyien a records personals que res tenien a veure amb la història del personatge. Cieślak no representava un paper sinó que vivia un procés real en cada funció:

Nothing in his work was linked to the martyr that, in the drama of Calderon/Slowacki, is the theme of the role of the Constant Prince. All the river of life in the actor was linked to a certain memory, which was very far from any darkness, any suffering. His long monologues were linked to the actions which belonged to that concrete memory from his life, to the most minute actions and physical and vocal impulses of that remembered moment. [...] And, on the river of the memory, of its most minute impulses and actions, he put the monologues of the Constant Prince.⁶⁶

(Res en el seu treball estava vinculat al màrtir que, en l'obra de Calderon/Slowacki, és el tema del paper del Príncep Constant. Tot el riu de vida en l'actor estava vinculat a cert record, que estava molt lluny de cap obscuritat, de cap patiment. Els seus llargs monòlegs estaven lligats a les accions que pertanyien a aquest record concret de la seva vida, fins les més minúscules accions i impulsos físics i vocals d'aquell moment recordat. [...] I, en el riu del record, amb els seus més minúsculs impulsos i accions, va posar els monòlegs del Príncep Constant.) [T. de l'A.]

⁶⁶ Jerzy GROTOWSKI, *From the Theatre Company to Art as Vehicle* (1989, 1990), dins Thomas RICHARDS, *At work with Grotowski on physical actions*, cit., pp. 122-123.

Aquesta vinculació de les accions amb els records personals passarà a ser, en una següent fase de recerca de Grotowski, la descoberta de la possible connexió ancestral en un cos que és memòria. Revivint els detalls d'un moment passat o hipotètic en els records del cos es pot descobrir en un mateix una corporalitat antiga, des d'algú conegut, construint la seva corporalitat en el record del nostre propi cos (els records són sempre reaccions físiques), o anant més lluny en el temps, fins a la corporalitat d'algú desconegut. Grotowski explora l'accés a aquest cos antic en el període del *Teatre de les Fonts* descobrint elements de treball que es desenvoluparan en les següents fases. Els cants tradicionals són un d'aquests instruments i esdevindran l'eix fonamental per al desenvolupament del treball en l'*Art com a vehicle*. Veiem com es tracten les accions en l'última i definitiva recerca de Grotowski.

Aquestes accions troben la seva relació amb l'organicitat en un cos que rememora un estat original i el seu vincle orgànic en els impulsos codificats en els cants tradicionals vibratoris. Els cants, fortament arrelats a l'organicitat, serviran d'eix per al trajecte vertical. Finalment Grotowski descobreix l'instrument que vincula l'actuant a les dues dimensions, horitzontal i vertical, en uns cants que són alhora orgànics i precisos. Veiem com es construeixen les accions en relació a aquests cants.

En el següent exemple Richards es refereix al treball sobre un hipotètic cant de funeral. Un cop s'ha fet el treball tècnic sobre el cant (aprendre melodia, lletra, ritme) el líder s'aproximarà a l'acció interior, si funciona tindrà lloc la transformació d'energia. En aquest moment es parará i es començaran a desenvolupar les "acting lines" (línies d'actuació) des del punt de vista d'un actor que s'apropa a la situació hipotètica d'un funeral. S'estableixen les circumstàncies concretes, en aquest cas Richards s'imagina el moment en què està davant del taüt.

There is a line of people before the coffin and I am waiting to be able to look in. I watch the others before me who, one by one, look into the coffin. I get closer. Who is in the coffin? It's my grandmother. What does the face of my grandmother look like in the coffin? And now a precise memory comes back to me from the funeral of my grandmother. I remember the image of someone in my family who is whispering something. I start to work on this as an actor. I gently let the corporality of that person from my family come into me. How did he stand at the coffin? What was the exact angle of his spine? How old is that person? What is the relation to my grandmother? I let myself remember through doing the small actions of that person facing the coffin. What is his reaction as he sees her face, which now becomes my reaction?⁶⁷

(Hi ha una fila de persones davant del taüt i jo estic esperant per poder mirar. Veig els altres davant meu els quals, un per un, mirant dins el

⁶⁷ Thomas RICHARDS, *The edge-point of performance*, dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., pp. 17-18.

taüt. M'apropro. Qui hi ha en el taüt? És la meua àvia. Com és la cara de la meua àvia en el taüt? I ara un record precís del funeral de la meua àvia m'apareix. Recordo la imatge d'algú de la meua família que estava xiuxiuejant quelcom. Començo a treballar en aixó com a actor. Deixo delicadament que la corporalitat d'aquella persona de la meua família entri dins meu. Com estava de peu davant del taüt? Quin era l'angle exacte de la seva columna? Quina edat té aquesta persona? Quina és la seva relació amb la meua àvia? Em permeto recordar a través de fer les accions petites d'aquesta persona davant el taüt. Quina és la seva reacció quan veu la seva cara, que ara esdevé la meua reacció?) [T. de l'A.]

D'aquesta manera es comencen a construir sèries detallades de petits impulsos i accions en relació a la situació del funeral, l' "acting score" (la partitura d'actuació). Llavors es memoritza la partitura i ja cada vegada s'executarà incorporant el cant; les dues accions, horitzontal (partitura) i vertical (cant), s'uniran en un sol procés on es conjugará mestria i vida.

Suposem ara que el record al que es pugui referir l'actuant no pertanyi a un record personal sinó a la verticalitat. En aquest cas no s'estableix una situació hipotètica sinó que es treballa sobre el cant apropant-se a l'acció interior, deixant-la que neixi i a partir del procés apareix una línia d'accions vinculada a l'acció interior. En el moment de refer el fragment poden ser útils les associacions-pont. Es poden trobar records concrets i personals que ajudin a reviure la línia d'accions que ha aparegut en relació a l'acció interior, per exemple un tipus de pas que podria ser recordat amb l'ajuda d'una situació viscuda, que l'actuant relacioni en algun sentit amb aquesta. D'aquesta manera, començant amb les accions vinculades al record corporal d'un tipus de moviment, concret en la memòria de l'actuant i per tant precís, amb els seus impulsos i intenció, es pot ajudar a trobar altre cop l'acció que va aparèixer en relació amb l'acció interior i reviure el procés (original). Així aquestes associacions-pont poden funcionar com a accés cap a l'experiència original.

Aquest procés pot conduir l'actuant a una experiència intensa en la que apareix una receptivitat, una obertura, quelcom que pot ser experimentat com a originari i en certa manera com un record, la "higher connection" (connexió superior). Aquest serà l'objectiu de les estructures que es creen en l'àmbit de l'Art com a *vehicle*, arribar a tocar aquell procés misteriós que Stanislavski intuïa.

En aquest desenvolupament de la recerca de Grotowski, això és, en la connexió de l'Art com a *vehicle* amb l'ofici de l'actor, el treball de l'actor sobre si mateix que va introduir Stanislavski s'ha portat a les màximes conseqüències entrant en un nivell espiritual:

"Tutto questo sta nelle mie mani? Il mio modo di percepire, di stare nella vita, può essere nelle mie mani?". Domande che sono vicine all'essenza del nostro lavoro. Si può cominciare con il prendere atto che forse esiste un modo di lavorare su se stessi. Questo è l'aspetto essenziale del nostro lavoro. Ecco di fronte a cosa ci ha messo

*Grotowski: per evadere dalla prigione, uno dei primi passi è riconoscere che la prigione non è fuori di te, è dentro di te, sei tu.*⁶⁸

(“Tot això està en les meves mans? La meua forma de percebre, d’estar en la vida, pot estar en els meves mans?”. Preguntes que són properes a l’essència del nostre treball. Es pot començar advertint que potser existeix una manera de treballar sobre un mateix. Aquest és l’aspecte essencial del nostre treball. Estem aquí davant d’allò que ens ha aportat Grotowski: per sortir de la presó, un dels primers passos és reconèixer que la presó no està fora de tu, està dintre teu, ets tu.) [T. de l’A.]

Al llarg de tot el procés de recerca de Grotowski, després d’anys i anys de treball, arriba finalment a poder articular de manera clara l’acció interior (que hi ha darrere de tota acció verdadera) en la dimensió vertical del procés creatiu. L’acció interior és el misteri de l’art de l’actor. Aquesta és l’essència de la transmissió de Grotowski al seu hereu, Thomas Richards.

Grotowski va arribar al final del seu viatge el 14 de gener de 1999, les seves cendres van ser portades a la muntanya d’Arunachala des d’on podrà veure amb completa glòria la magnífica vista que només es pot apreciar quan un arriba al cim.

This, too, is a holiday, to be in the holiday, to be the holiday. All this is inseparable from meeting: the real one, full, in which man does not lie with himself, and is in it whole. Where there is none of that fear, none of that shame of oneself which gives birth to the lie and hiding, [...] In this meeting, man does not refuse himself and does not impose himself. He lets himself be touched and does not push with his presence. He comes forward and is not afraid of somebody’s eyes, whole. It is as if one spoke with one’s self: you are, so I am. And also: I am being born so that you are born, so that you become. And also: do not be afraid, I am going with you.

(Això, també, és un dia sant, estar en el dia sant, ser el dia sant. Tot això és inseparable de la trobada: la trobada real, plena, en la que l’home no es menteix, i està en ella complet. On no hi ha cap d’aquells temors, cap avergonyiment d’un mateix que dona lloc a la mentida i a amagar-se, [...] En aquesta trobada, l’home no es rebutja a si mateix i tampoc s’imposa. Es deixa tocar i no empeny amb la seva presència. Avança i no té por de la mirada de l’altre, complet. És com si algú parlés amb si mateix: tu ets, llavors jo

⁶⁸ Thomas RICHARDS, *Maestro di nessuna scusa*, dins *Opere e Sentieri. Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., p. 110.

sóc. I també: jo estic naixent llavors tu també neixes, així tu esdevenes. I també: no tinguis por, vaig amb tu.) [T. de l'A.]

*Am I talking about a way of life, a kind of existence rather than about theatre? Undoubtedly.*⁶⁹

(Estic parlant d'una manera de viure, un tipus d'existència més que de teatre? Indubtablement.) [T. de l'A.]

Jerzy Grotowski

⁶⁹ Jerzy GROTOWSKI, *Holiday (Swieto)*. *The day that is holy*, text basat en la conferència de l'autor al hall de la *New York University* el 13 de desembre de 1970, traducció de Bolesław Taborski, "The Drama Review" Vol. 17, Núm. 2 (T58) June 1973, p. 119 i p. 117.

EPÍLEG

Després d'*Apocalypsis Cum Figuris* es va dir que Grotowski havia abandonat el teatre; fins i tot s'ha dit que mai havia estat en el teatre. Jo diria que Grotowski sempre ha estat en el teatre.

La base del seu treball és l'art de l'actor i ha mantingut aquest vincle al llarg de tota la seva trajectòria. És evident que aquesta recerca sobre l'ofici de l'actor té una doble perspectiva, l'aspecte tècnic artístic i l'espiritual, i és aquest segon horitzó el que va portar Grotowski al terreny de les grans descobertes.

Si considerem el teatre com a pur entreteniment o com a simple negoci serà impossible trobar un vincle amb l'obra grotowskiana, però si entenem les arts escèniques com a espai per a l'exploració de la creativitat de l'ésser humà en relació amb els altres, llavors podrem entendre com, tot i havent decidit no dirigir més produccions, Grotowski va seguir utilitzant el teatre com a mitjà per a les seves exploracions sobre la condició humana. Una relació que va anar evolucionant al llarg dels anys i en la que va explorar totes les possibilitats en la cerca de la veritat essencial de l'home. El teatre va ser el món a través del qual va accedir als més grans secrets de la humanitat, l'aventura més gran de la seva vida. Des dels seus inicis el teatre va ser un mitjà i mai un fi en ell mateix; l'acció performativa era la forma en la que s'articulava la seva recerca espiritual, però no per aquesta raó hem de pensar que Grotowski no estava ja en el teatre. Sí que hi era, però amb altres finalitats que el portarien més enllà del nivell de l'espectacle.

Les arts en l'antiguitat servien per a un propòsit més elevat que el que es coneix actualment i això és el que ens vol recordar Grotowski, a més, donant testimoni de que la recuperació d'aquesta via és possible. Un treball que situa les arts performatives a un nivell més elevat, relacionat amb una manera d'entendre la vida, a l'altura de les grans qüestions essencials de la humanitat.

El que crec que no es pot deixar passar per alt és la constatació de Grotowski sobre el potencial de l'art com a camí d'autoconeixement i desenvolupament interior. I en aquest sentit, penso que és necessari estudiar la recerca de Grotowski des del seu valor, tant en el camp de les arts performatives, com en el camp de l'espiritualitat; aquest és el domini on situo la meua recerca, unint dos camps que havien estat un de sol en temps remots i que podria ser de gran utilitat tornar a veure com a un mateix terreny d'exploració. Els problemes que avui dia absorbeixen el pensament occidental són una bona preparació per a la comprensió de l'experiència espiritual. Una espiritualitat que anomeno essencial, no vinculada a cap religió en concret però que considero en la base de totes les religions. Potser es podria entendre com a una mística del "jo" interior.

Hi ha diferents vies que porten al mateix objectiu però l'aportació de Grotowski és la maravellosa connexió amb l'ara i aquí durant el procés vertical. Un procés que en altres vies apareixia desvinculat a l'acció, a la matèria, en un cos totalment aïllat de la realitat de l'aquí i ara, renunciant als impulsos vius. L'investigador polonès uneix la vida i l'energia còsmica, en un estat en el que tot ha de mantenir el seu lloc natural, sense renunciar a cap part de la naturalesa humana. En el contacte horitzontal s'esdevé allò viu, la nostra relació amb l'entorn, amb l'altre, una relació que no s'ha de despreciar en favor d'una connexió amb quelcom més enllà. La fascinació que Grotowski sentia per la vida i la necessitat essencial per un contacte real amb l'altre van fer que descobrís una dimensió superior en el pla horitzontal; un estat que permetés a l'executant portar a terme la seva acció plenament vinculada als impulsos vius i al mateix temps estar present en l'altre pol d'aquest registre, vinculat a la consciència.

Hi ha quelcom plenament humà en el treball de Grotowski. És com si darrere la màscara quotidiana Grotowski descobreix quelcom verdader, orgànic i viu, una trobada real amb l'altre, des de l'home real a l'home real. I aquest home veritable no pertany només al temps sinó que està vinculat a un flux interior que el connecta amb allò etern, vinculat a dues dimensions, entre el cel i la terra, en un estat en el que surt d'ell mateix, en el que deixa anar tot allò que coneix per esdevenir allò que era en el principi i que retornar-hi forma part d'un record gravat al cor.

La via de l'Art com a vehicle ens aporta quelcom oblidat i ens possibilita tenir l'experiència de la plenitud original, l'estat en el que no renunciem al cos sinó que en descobrim una nova dimensió plenament vinculada a la consciència, en un acte que és percepció pura. Una pràctica artística per a la immortalitat.

És una afinitat profundament sentida amb la recerca de Jerzy Grotowski la que m'impulsa a introduir-me en el terreny arcaic i oblidat de l'Art com a vehicle. Un camp de recerca pràctica amb una forta base teòrica, que en el present treball s'explora i que ha suposat una estància en unes terres que ajuda a entendre millor l'àmbit de la pràctica performativa, essent el camp pràctic, al mateix temps, el recolzament i la comprensió real de l'estudi teòric .

A part de la de Thomas Richards que considero essencial, actualment existeixen contribucions que donen nova llum sobre la recerca de Grotowski i que mereixen ser considerades, entre elles, els textos de Zbigniew Osiński, Peter Brook, Antonio Attisani, Kris Salata i Lisa Wolford Wylam, mantenint, aquests tres últims, un vincle estret amb la recerca que s'està portant a terme actualment en el *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*.

En el camp de la història de les religions i de la filosofia valoro extremament la recerca feta per Mircea Eliade, Henri-Charles Puech, Hans Jonas i Rudolf Otto, estudis que donen una informació molt valuosa per a la comprensió de la recerca de Grotowski i de les possibilitats que hi ha en aquest vast terreny inexplorat.

ANNEXOS

El Performer Jerzy Grotowski

Performer, amb majúscula, és un home d'acció. No és algú que fa el paper d'un altre. És l'actuant, el sacerdot, el guerrer: està fora dels gèneres estètics. El ritual és *performance*, una acció acomplerta, un acte. El ritual degenerat és espectacle. No espero descobrir quelcom nou sinó quelcom oblidat. Alguna cosa tan antiga que totes les distincions entre gèneres estètics ja no són vàlides.

Jo sóc un "*teacher (professor) del Performer*" (parlo en singular: "*del Performer*"). Un *teacher* - com en l'artesanía - és algú a través del qual passa l'ensenyança; l'ensenyança ha de ser rebuda, però la manera en què l'aprenent la redescobreixi només pot ser personal. I el *teacher* com ha conegut l'ensenyança? Per la iniciació, o pel furt. El *Performer* és un estat de l'ésser. Un home de coneixement, podem parlar d'ell en referència a les novel·les de Castaneda, si ens agrada el romanticisme. Jo prefereixo pensar en Pierre de Combas. O fins i tot en el Don Joan descrit per Nietzsche: un rebel davant del qual el coneixement es presenta com un deure; encara que els altres no el maleixin, se sent diferent, un foraster. En la tradició índia es parla dels *vatrias* (les hordes rebels). Un *vatria* és algú que està en el camí de la conquesta del coneixement. Un home de coneixement [pol. *człowiek poznania*] disposa del *fer (the doing)* i no d'idees o teories. El verdader mestre - què fa per l'aprenent? Diu: *fes-ho*. L'aprenent lluita per comprendre, per reduir el desconegut, per evitar fer. Pel fet mateix de voler entendre, es resisteix. Només pot comprendre després de *fer-ho*. O *ho fa* o no. El coneixement és una qüestió de fer.

Perill i possibilitat

Quan utilitzo el terme: guerrer, potser es pensarà en Castaneda, però totes les escriptures parlen del guerrer. Se'l troba tant en la tradició índia com en l'africana. És algú que és conscient de la seva pròpia mortalitat. Si cal afrontar cadàvers, els afronta, però si no és necessari matar, no mata. Entre els indis del Nou Món es deia que entre dues batalles, *el guerrer té el cor tendre, com una joveneta*. Lluita per conquerir el coneixement, perquè la pulsació de la vida esdevé més forta i més articulada en moments de gran intensitat, de perill. El perill i la possibilitat van junts. Un no té classe si no és davant del perill. En el moment del desafiament apareix la ritmització dels impulsos humans. El ritual és un moment de gran intensitat; intensitat provocada; la vida llavors esdevé ritme. El *Performer* sap lligar els impulsos corporals al cant. (El corrent de vida ha de ser articulat en formes.) Els testimonis entren llavors en estats d'intensitat perquè, podríem dir, senten una presència. I això és gràcies al *Performer*, que és un pont entre el testimoni i aquest quelcom. En aquest sentit, *Performer* és *pontifex*, el que fa ponts.

Essència: etimològicament, és una qüestió de l'ésser, de l'*és-ser*. L'essència m'interessa perquè res en ella és sociològic. És allò que no vas rebre dels altres, allò que no prové de l'exterior, allò que no és

après. Per exemple, la consciència és quelcom que pertany a l'essència; és diferent del codi moral el qual pertany a la societat. Si trenques el codi moral et sents culpable, i és la societat la que parla en tu. Però si fas un acte en contra de la consciència, sents remordiments – això és entre tu i tu mateix, i no entre tu i la societat. Perquè gairebé tot el que posseïm és sociològic, l'essència sembla ser una petita cosa, però és nostra. En els anys setanta, a Sudan, encara hi havia guerrers joves en els pobles Kau. Per al guerrer en plena organicitat, el cos i l'essència poden entrar en osmosi: sembla impossible dissociar-los. Però aquest no és un estat permanent; no dura molt. En les paraules de Zeami, és *la flor de la joventut*. Tot i això, amb l'edat, és possible passar del *cos-i-essència* al *cos de l'essència*. I això com a resultat d'una difícil evolució, transmutació personal, que d'alguna manera és la tasca de cadascú. La qüestió clau és: quin és el teu procés? Ets fidel a ell o lluites en contra del teu procés? El procés és com el destí de cada un, el propi destí, que es desenvolupa en el temps (o que simplement té lloc – i això és tot). Així: *quina és la qualitat de submissió* al teu propi destí? Es pot captar el procés si el que un fa, ho fa mantenint-se amb un mateix, si *no s'odia el que un fa*. El procés està vinculat a l'essència i porta virtualment al *cos de l'essència*. Quan el guerrer es troba en el curt període d'osmosi *cos-i-essència*, ha de captar el seu procés. Adaptat al procés, el cos esdevé no-resistent, gairebé transparent. Tot és en lluminositat, en evidència. En el *Performer*, l'acte performatiu pot esdevenir proper al procés.

El jo-jo

Es pot llegir en els textos antics: *Som dos. L'ocell que picoteja i l'ocell que s'ho mira. Un morirà, un viurà*. Ocupat picotejant, embriac de la vida en el temps, oblidarem *fer viure* en nosaltres la part que veu. Així, hi ha el perill d'existir només dins del temps, i de cap manera fora del temps. Sentir-se mirat des de dalt per aquesta altra part d'un mateix (la part que està com fora del temps) dóna una altra dimensió. Existeix un jo-jo. El segon jo és gairebé virtual; no està – en tu – la mirada dels altres, ni cap judici; és com una mirada immòbil: una presència silenciosa, com el sol que il·lumina les coses – i això és tot. El procés pot ser acomplert només en el context d'aquesta presència quieta. Jo-jo: en l'experiència, la parella no apareix separada, sinó plena, única. En el camí del *Performer* – aquest percep l'essència durant la seva osmosi amb el cos, i llavors treballa en el procés; desenvolupa el jo-jo. La presència de la mirada del *teacher* de vegades pot funcionar com un mirall de la connexió jo-jo (aquest vincle encara no està traçat). Quan el canal jo-jo està traçat, el *teacher* pot desaparèixer i el *Performer* pot continuar cap el *cos-de-l'essència*; això podria ser vist – per algú – en la foto de Gurdjieff, vell, assegut en un banc a París. De la foto del jove guerrer Kau a aquella de Gurdjieff és el passatge del *cos-i-essència* al *cos de l'essència*.

Jo-jo no significa estar tallat en dos sinó ser doble. La qüestió és ser passiu en l'acció i actiu en la mirada (al contrari de l'hàbit). Passiu: per ser receptiu. Actiu: per estar present. Per tal de nutrir la vida del jo-jo, el *Performer* no ha de desenvolupar un organisme-massa, un

organisme de músculs, atlètic, sinó un organisme-canal a través del qual circulin les energies, es transformin, el subtil sigui tocat.

El *Performer* ha de fonamentar el seu treball en una estructura precisa - fent esforços, perquè la persistència i el respecte pels detalls són el rigor que permet el jo-jo fer-se present. Allò que ha de ser fet ha de ser precís. *No improviseu, sisplau!* És necessari trobar les accions, simples, però tenint cura de que siguin dominades i de que perdurin. Si no, no seran simples, sinó banals.

Allò que recordo

Un accés a la via creativa consisteix en descobrir en un mateix una corporalitat antiga a la qual s'està lligat per una forta relació ancestral. Llavors no s'està ni en el personatge ni en el no-personatge. Començant pels detalls pots descobrir en tu algú altre - el teu avi, la teva mare. Una foto, un record de les arrugues, l'eco llunyà del color de la veu permet reconstruir una corporalitat. Primer, la corporalitat d'algú conegut, i després més i més llunyà, la corporalitat del desconegut, l'ancestre. És literalment la mateixa? Potser no literalment - però potser com hagués pogut ser. Pots arribar molt lluny enrere, com si la teva memòria es despertés. Aquest és un fenomen de reminiscència, com si recordessis el *Performer* del ritual primigeni. Cada vegada que descobreixo quelcom, tinc la sensació de que és allò que recordo. Les descobertes estan darrere nostre i hem de fer un viatge de tornada per arribar a elles. Amb la descoberta - com en el retorn d'un exili - es pot tocar quelcom que ja no està vinculat als principis sinó - si goso dir-ho - *al principi?* Crec que sí. És l'essència el fons ocult de la memòria? No ho sé en absolut. Quan treballo prop de l'essència, tinc la impressió de que la memòria s'actualitza. Quan l'essència és activada, és com si fortes potencialitats s'activessin. La reminiscència és potser una d'aquestes potencialitats.

L'home interior

Cito:

Entre l'home interior i l'home exterior hi ha la mateixa diferència infinita que entre el cel i la terra.

Quan jo em trobava en la meva causa primera, no tenia Déu, jo era la causa de mi mateix. Allí, ningú em preguntava cap on em dirigia, ni què feia; no hi havia allí ningú per preguntar-me. Allò que volia, ho era, i allò que era, ho volia; era lliure de Déu i de qualsevol cosa.

Quan vaig sortir (fluint cap a l'exterior) totes les criatures parlaven de Déu. Si algú em preguntava: - germà Eckhart, quan vas marxar de casa? - Era allí fins fa tan sols un instant, jo era jo mateix, em volia a mi mateix i em coneixia a mi mateix, per fer l'home (el qual aquí sota sóc). Per això sóc nonat, i pel meu mode de nonat, no puc morir. Allò que sóc pel meu naixement morirà i desapareixerà, perquè és donat al temps i es descomposarà amb el

temps. Però en el meu naixement també van néixer totes les criatures. Totes elles senten la necessitat d'ascendir des de la seva vida a la seva essència.

Quan torno, aquest significatiu avenç és molt més noble que la meva sortida. En l'avenç - allí, estic per damunt de totes les criatures, ni Déu, ni criatura; però sóc allò que era, allò que he de permanèixer ara i per sempre. Quan arribo - allí, ningú em pregunta d'on vinc ni on he estat. Allí sóc allò que era, no creixo ni disminueixo, perquè jo sóc - allí, una causa immòbil, que fa moure totes les coses.

Nota (que acompanyava el text "Performer" en el fullet publicat pel Workcenter de Pontedera, Itàlia): Una versió d'aquest text - basada en una conferència de Grotowski - va ser publicada el maig de 1987 per *Art Press* a París, amb la següent glossa de Georges Banu: "El que proposo aquí no és ni una gravació, ni un resum, sinó notes preses amb cura, tan properes com ha estat possible a les paraules de Grotowski. Hauria de ser llegit com a indicacions d'una trajectòria i no com els termes d'un programa, o un document - acabat, escrit, tancat." El text ha estat revisat i ampliat per Grotowski per a la present publicació. Identificar *Performer* amb els participants del Workcenter seria un abús del terme. La qüestió és mes aviat sobre aquell cas d'aprenentatge que, en tota l'activitat del "teacher of *Performer*" succeeix molt rarament.

© 1990 Jerzy Grotowski

[T. de l'A. de la versió final del text anglès (1990), traduït per Thomas Richards, dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., pp. 374-378]

Himno de la Perla

Cuando era niño y moraba en el reino de la casa de mi Padre y me solazaba en la riqueza y el esplendor de mis educadores, mis padres me ordenaron que abandonara Oriente, nuestro hogar, y me entregaron provisiones para hacer el viaje. De las riquezas de nuestra casa tesoro me ataron un peso: grande era, y sin embargo ligero, de forma que pudiera llevarlo solo... Me quitaron el vestido de gloria que por amor me habían hecho, y mi manto purpúreo, tejido para que se adaptase exactamente a mi figura, e hicieron un pacto conmigo, y lo escribieron en mi corazón para que no lo olvidara: "Cuando descieras a Egipto y traigas la Perla Única que yace en medio del mar, que está custodiada por la serpiente sibilante, volverás a ponerte tu vestido de gloria y tu manto encima de éste y con tu hermano, el que nos sigue en rango, serás heredero de nuestro reino".

Dejé Oriente y emprendí mi camino descendente, acompañado por dos enviados reales, ya que el camino era peligroso y duro y yo era joven para un viaje como aquél; dejé atrás las fronteras de Maishan, las plazas de los mercaderes de Oriente, y llegué a la tierra de Babel y crucé los muros de Sarbûg. Seguí mi camino hasta Egipto, y mis compañeros se separaron de mí. Me dirigí directamente hacia donde estaba la serpiente y me establecí cerca del lugar donde moraba esperando que cayera en un sopor y se durmiera, de forma que yo pudiese tomar la Perla de ella. Como yo era uno y mi sola compañía, era un extraño para los compañeros que moraban conmigo. No obstante, vi allí a uno de los de mi raza, un joven noble y bien parecido, hijo de reyes [lit. "ungidos"]. Éste se unió a mí y yo le convertí en depositario de mi confianza y le expuse mi misión. Yo [¿él?] le advertí [¿me advirtió?] contra los egipcios y contra el contacto con los sucios. Sin embargo, me vestí con las ropas de éstos para que no sospecharan de mí, como de alguien que venía de fuera para llevarse la Perla, y no levantarán a la serpiente en contra mía. Pero algo hizo que notaran que yo no era campesino y se enfrentaron a mí, y me mezclaron [bebida] confundiéndome con su astucia, y me dieron a probar su carne; y me olvidé de que era hijo de rey y serví a su rey. Olvidé la Perla a causa de la cual mis padres me habían enviado. La pesadez de su alimento me hizo caer en un profundo sueño.

De todo esto que me sucedió mis padres tuvieron noticia y se entristecieron por mí. Se proclamó por nuestro reino que todos acudieran a nuestra puertas. Y los reyes y grandes de Partia y todos los nobles de Oriente urdieron un plan para que yo no permaneciera en Egipto. Y me escribieron una carta, y cada uno de los grandes la firmó con su nombre.

De tu padre, el Rey de Reyes, y de tu madre, señora de Oriente; y de tu hermano, el que nos sigue en rango, hasta ti, nuestro hijo en Egipto, llegan saludos. Despierta y levántate de tu sueño, y atiende a las palabras de nuestra carta. Recuerda que eres el hijo de un rey: contempla a quien has servido en cautiverio. Presta atención a la Perla, por cuya causa fuiste enviado a Egipto. Recuerda tu vestido de gloria, acuérdate

de tu espléndido manto, para que puedas vestirlos y engalanarte con ellos y que tu nombre pueda leerse en el libro de los héroes y te conviertas, junto con tu hermano, en nuestro sucesor, heredero de nuestro reino.

Como un mensajero fue la carta que el Rey había sellado con su mano derecha contra los malignos, los hijos de Babel y los demonios rebeldes de Sarbûg. Se levantó en forma de águila, el rey de todas las aves aladas, y voló hasta posarse junto a mí convertida en palabras de un mensaje. Con el sonido de su voz desperté y me levanté de mi sueño, la tomé en mis manos, la besé y rompí su sello, y leí. Recordé que era un hijo de reyes y que mi alma, nacida libre, deseaba a los de su clase. Recordé la Perla por la cual había sido enviado a Egipto, y comencé a encantar a la terrible y sibilante serpiente. La encanté hasta dormirla nombrándole el nombre de mi Padre, el nombre del que nos sigue en rango y el de mi madre, la reina de Oriente. Tomé la Perla y me dispuse a regresar a la casa de mi Padre. Del ropaje sucio e impuro de ellos me desprendí, y lo dejé atrás en su tierra, y busqué un camino que me llevara a la luz de nuestra tierra, Oriente.

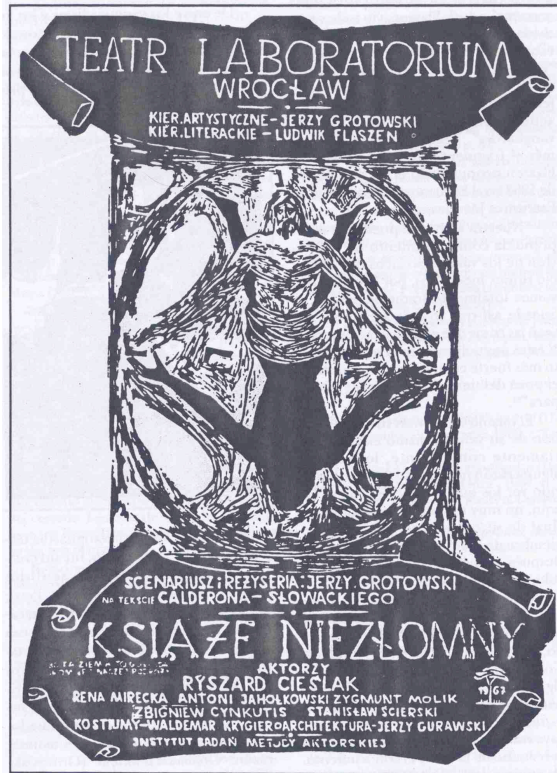
La carta que me había despertado encontré ante mí en mi camino, e igual que me había despertado con su voz, así me guió con su luz, que brillaba ante mí, y con su voz alentó mi valor, y con su amor me condujo. Fui hacia delante... Mi vestido de gloria, que me había quitado, y el manto que lo cubría, mis padres... los enviaron para mí por los tesoros que guardaban. De su esplendor me había yo olvidado, habiéndolo dejado en la casa de mi Padre cuando era un niño. Al contemplar ahora el vestido, me pareció que se transformaba en imagen de mí mismo reflejada en un espejo: a mí mismo, entero, veía en él, y a él, entero, veía en mí mismo; que éramos dos, separados, y sin embargo uno en la igualdad de nuestra formas... Y la imagen del Rey de reyes se repetía por todo él... También vi temblores por todo él, movimientos de la gnosis. Vi que estaba a punto de hablar y percibí el sonido de sus canciones que murmuraba en su camino descendente: "Yo soy el que actuaba en los actos de aquel por quien fui educado en casa de mi Padre, y en mí mismo percibo cómo creció mi estatura por su esfuerzo". Y con sus regios movimientos se vierte a sí mismo fuera de mí, y de las manos de sus portadores me insta a tomarlo; y a mí también mi amor me urgió a correr hacia él y a recibirlo. Y tendí mis brazos hacia él y lo tomé y me engalané con la belleza de sus colores. Y me cubrí con el manto real por entero. Cubierto por él, ascendí a la puerta del saludo y de la adoración. Incliné mi cabeza y adoré el esplendor de mi Padre que lo había enviado hasta mí, cuyos mandatos yo había cumplido, igual que él había cumplido las promesas que hiciera... Me recibió con alegría y yo me encontré con él en su reino, y todos sus sirvientes le alabaron a coro, porque había prometido que yo viajaría a la corte del Rey de reyes y, después de haber traído mi Perla, aparecería junto a él.

[dins Hans JONAS, *La religión gnóstica. El mensaje del Dios Extraño y los comienzos del cristianismo*, (Trad. Menchu Gutiérrez), cit., pp.146-148.]

RECU LL GRÀFIC



1. Jerzy Grotowski l'any 1979. [Foto: Jan Krzysztof Fiolek].



2. Pòster de l'obra *El Príncep Constant* [Disseny: Waldemar Krygier] (dins Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, cit., p. 75.)



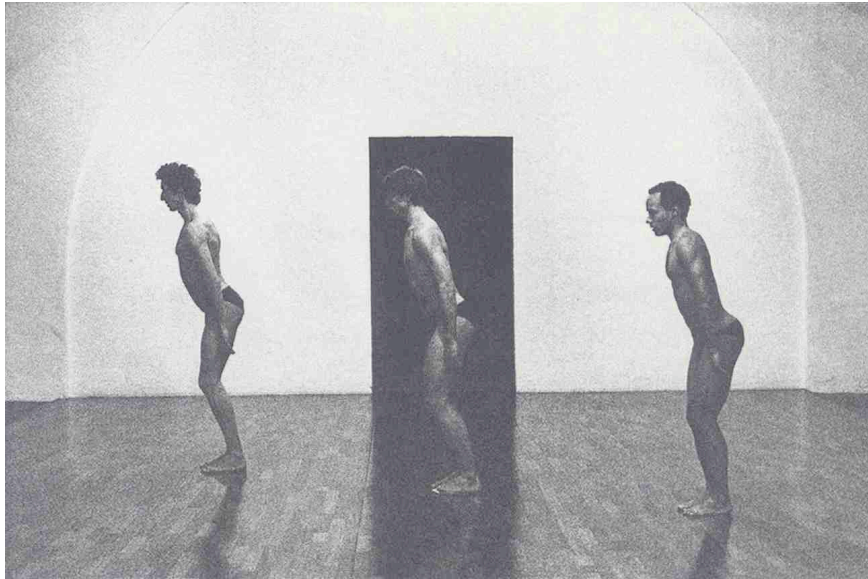
3. Ryszard Cieślak i Maja Komorowska en *El Príncep Constant*, París, 1966. [Foto: Agence de Presse Bernard] (dins Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, cit., p. 142.)



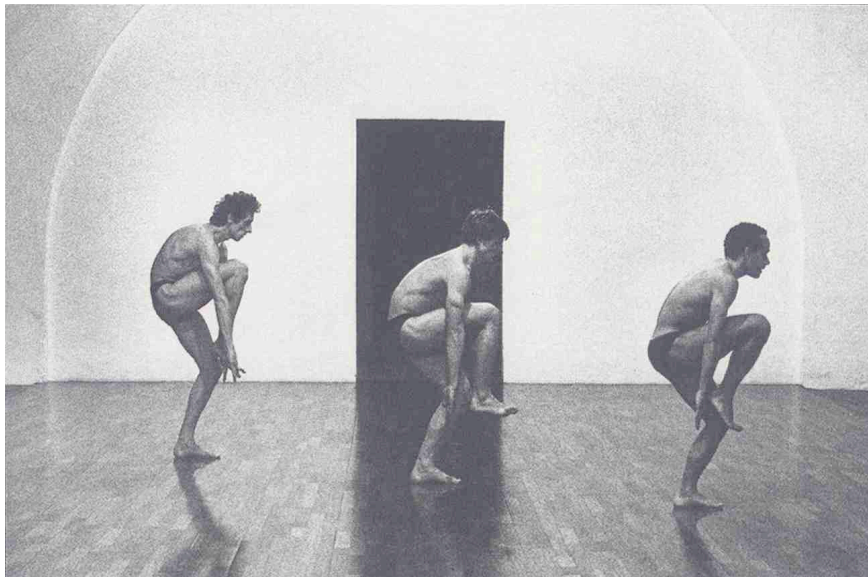
4. Pòster de l'obra *Apocalypsis Cum Figuris* [Disseny: Waldemar Krygier] (dins Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, cit., p. 88.)



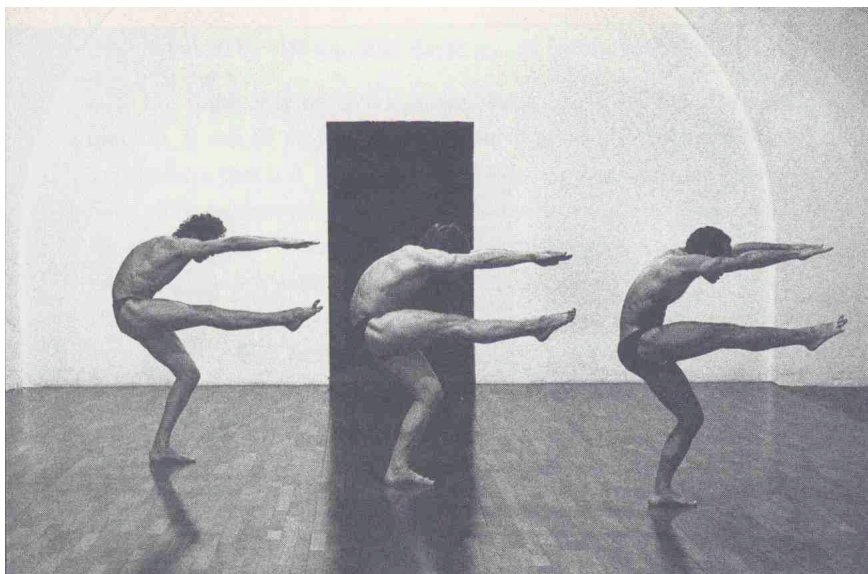
5. Ryszard Cieślak i Rena Mirecka en *Apocalypsis Cum Figuris*, anys setanta. [Foto: Piotr Barącz](dins Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, cit., p. 103.)



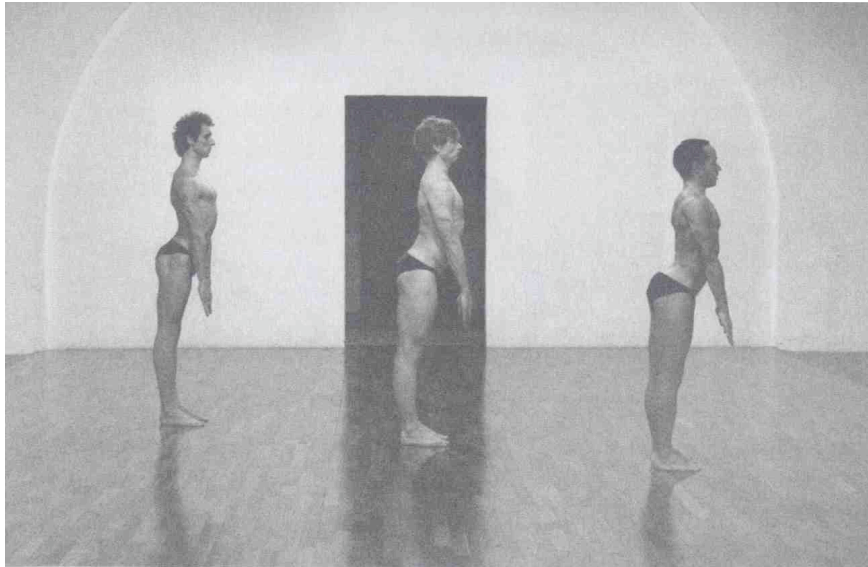
6. *Motions* al Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards (1995). Mario Biagini, Przemyslaw Wasilkowski i Thomas Richards. *Primal position (posició fonamental)* [Foto: Alain Volut] (dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, cit., p. 399.)



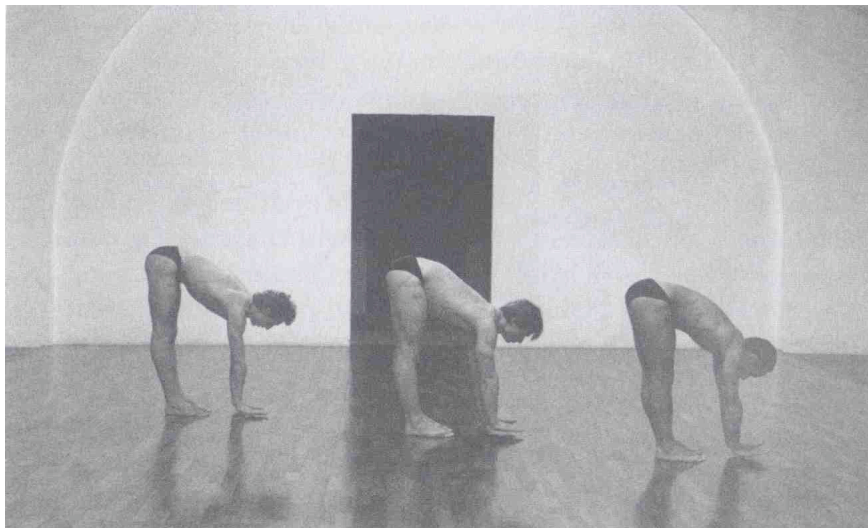
7. *Motions*, segon cicle. (dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 399.)



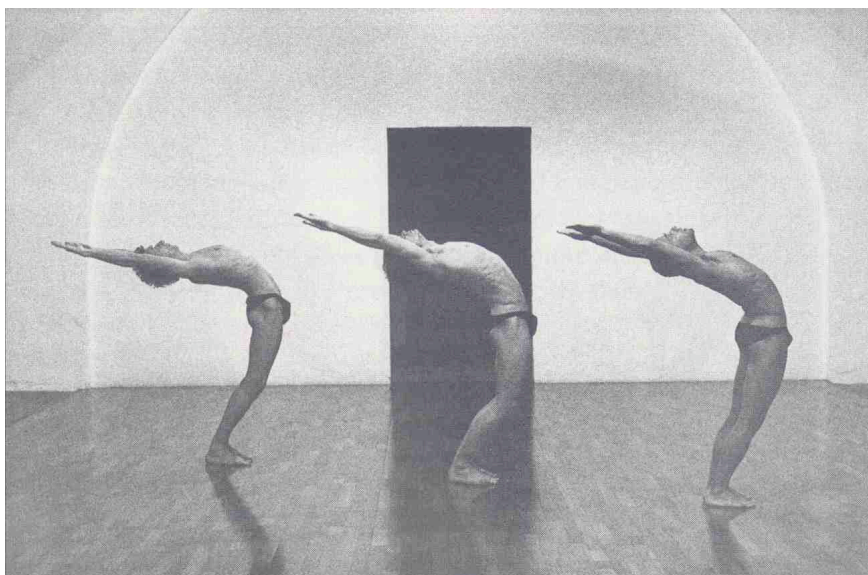
8. *Motions*, segon cicle. (dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 400.)



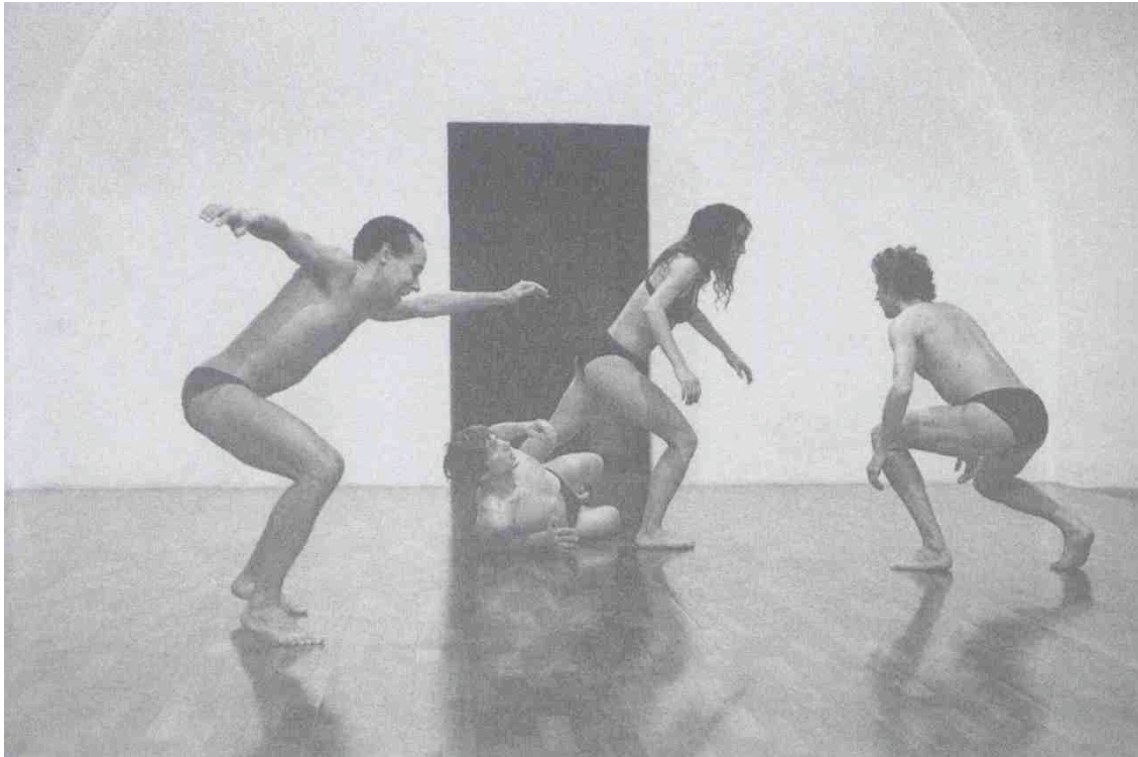
9. *Motions, tercer cicle.* (dins Thomas RICHARDS, *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, cit., p. 87.*)



10. *Motions, tercer cicle.* (dins Thomas RICHARDS, *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, cit., p. 87.*)



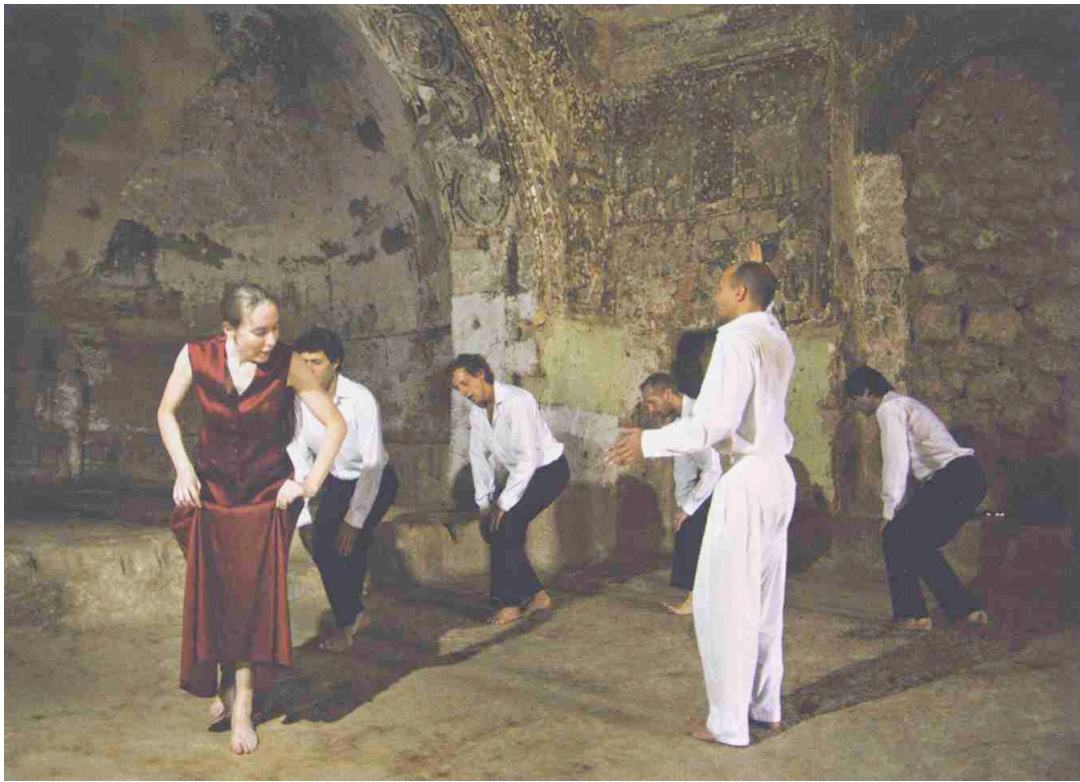
11. *Motions, tercer cicle.* (dins *The Grotowski Sourcebook, cit., p. 400.*)



12. Entrenament al Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards (1995). Thomas Richards, Nhandan Chirco, Przemysław Wasilkowski i Mario Biagini. [Foto: Alain Volut] (dins Thomas RICHARDS, *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., p. 88.)



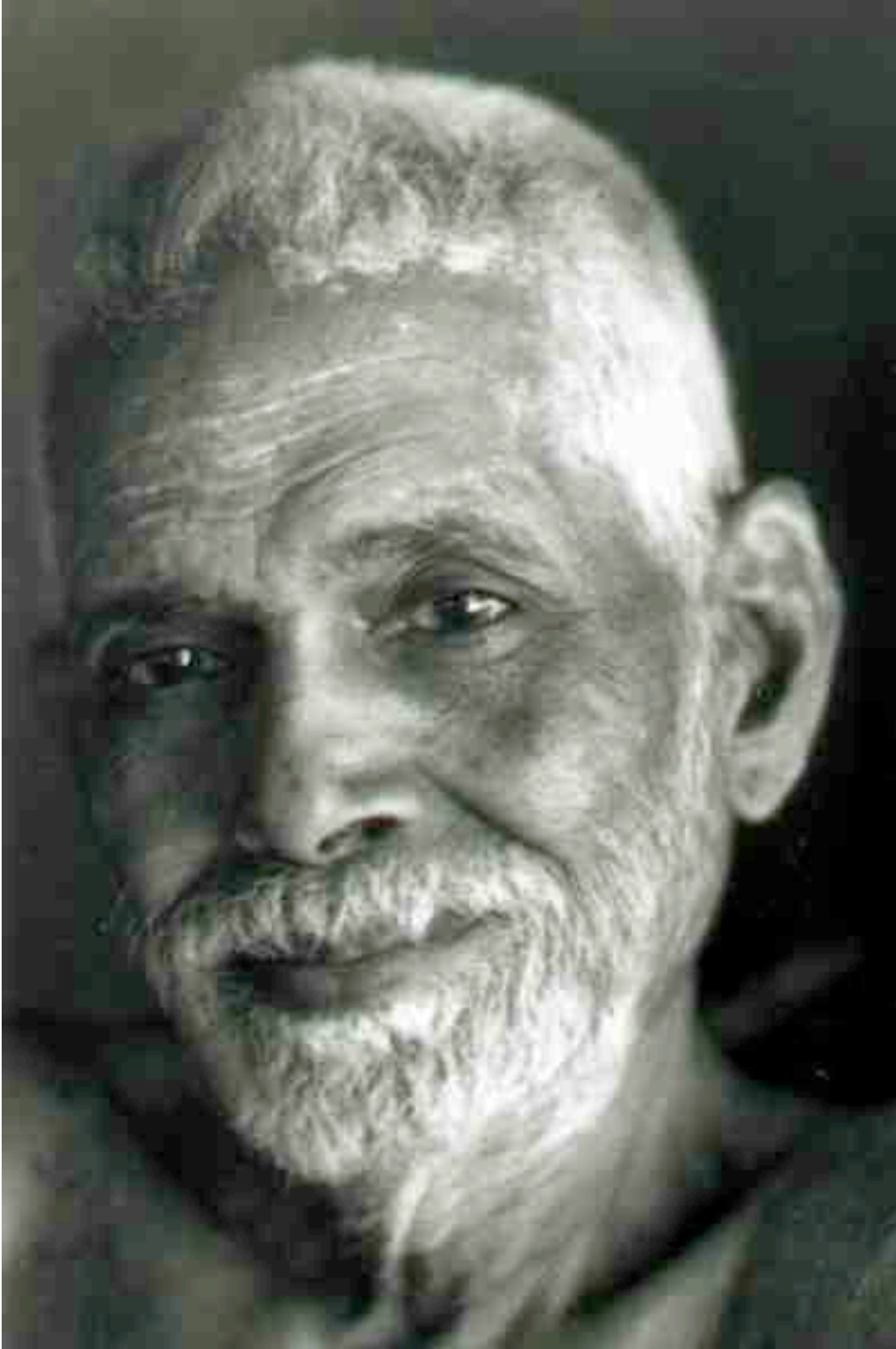
13. *Action* (1995). Thomas Richards. [Foto: Alain Volut] (dins Thomas RICHARDS, *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., p. 57.)



14. *Action* (2005). Marie de Clerck, Francesc Torrent Gironella, Mario Biagini, Jørn Riegels Wimpel, Pere Sais Martínez i Thomas Richards (Església de *San Giovanni Battista*, Capadòcia, Turquia, juliol-agost 2005) [Foto: Frits Meyst]. El pas en fila és el *Yanvalou*. (dins *Opere e Sentieri. Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, a cura d'Antonio Attisani i Mario Biagini, cit., p. 426.)



15. *Action* (2005). Pere Sais Martínez, Jørn Riegels Wimpel, Francesc Torrent Gironella, Thomas Richards, Marie de Clerck i Mario Biagini. (dins *Opere e Sentieri. Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., p. 428.)



16. Ramana Maharishi.
(www.arunachala-ramana.org/photos/photos.htm)



17. Gurdjieff l'any 1924. (dins *Harmonic development. The Complete Harmonium Recordings 1948-1949*, compilat i produït per G. J. Blom, cit., p. 32.)



18. Gurdjieff en els seus darrers anys. Segons Grotowski, la presència de Gurdjieff en aquesta fotografia es podria considerar una imatge del "cos de l'essència". (dins *Harmonic development. The Complete Harmonium Recordings 1948-1949*, cit., p. 25.)



19. Demostració dels Moviments de Gurdjieff al 1951, concretament el moviment Núm. 11 de la Sèrie de 39. (dins *Harmonic development. The Complete Harmonium Recordings 1948-1949*, cit., p. 55.)



20. Reproducció de la pintura pertanyent a la cova de *Lascaux*, al sud de França, en la que s'aprecia una escena d'enfrontament de l'home amb el bisó. (<www.culture.gouv.fr/culture/arcnat/lascaux/es/>)



21. Reproducció de la pintura pertanyent als gravats de la paret dreta del Santuari de la cova de *Trois Frères* a Ariège (França). En el centre es pot apreciar una de les figures més enigmàtiques de l'art paleolític: el bruixot, cornut, mig home, mig animal, dominant una barrejadissa d'animals. [Foto: A. Sieveking] (<www.donsmaps.com/cavepaintings3.html>)

FONTS DOCUMENTALS

JERZY GROTOWSKI

LLIBRES, ARTICLES I CONFERÈNCIES

- GROTOWSKI, Jerzy, *Invocazione per lo spettacolo "Orfeo" (1959)*, dins *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen. Con un scritto di Eugenio Barba*. A cura de Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli i Renata Molinari, Florència : La casa Usher, 2007 (1^a ed. italiana : 2001), p. 29.
- , *Alfa-Omega (1960)*, dins *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen. Con un scritto di Eugenio Barba*. A cura de Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli i Renata Molinari, Florència : La casa Usher, 2007 (1^a ed. italiana : 2001), p. 31.
- , *Giochiamo a Siva (1960)*, dins *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen. Con un scritto di Eugenio Barba*. A cura de Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli i Renata Molinari, Florència : La casa Usher, 2007 (1^a ed. italiana : 2001), p. 32.
- , *Farsa-Misterium (tesi). Materiali teosici di lavoro per uso strettamente interno (1960)*, dins *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen. Con un scritto di Eugenio Barba*. A cura de Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli i Renata Molinari, Florència : La casa Usher, 2007 (1^a ed. italiana : 2001), pp. 34-40.
- , *La possibilità del teatro. Materiali di lavoro del Teatro delle 13 File (1962)*, dins *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen. Con un scritto di Eugenio Barba*. A cura de Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli i Renata Molinari, Florència : La casa Usher, 2007 (1^a ed. italiana : 2001), pp. 41-66.
- , *Querido Kim. 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba (1963-1969)*, dins Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia. Seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Barcelona: Octaedro, 2000 (1^a ed. italiana: 1998), pp. 141-205.
- , *Hacia un teatro pobre (1965)*, dins *Hacia un teatro pobre*, Mèxic DF: Siglo Veintiuno, 1992 (1^a ed. anglesa: 1968), pp. 9-20.
- , *El discurso de Skara (1967)*, dins *Hacia un teatro pobre*, Mèxic DF: Siglo Veintiuno, 1992 (1^a ed. anglesa: 1968), pp. 185-199.
- , *No era totalmente él (1967)*, dins *Hacia un teatro pobre*, Mèxic DF: Siglo Veintiuno, 1992 (1^a ed. anglesa: 1968), pp. 78-87.
- , *Exploración metódica (1967)*, dins *Hacia un teatro pobre*, Mèxic DF: Siglo Veintiuno, 1992 (1^a ed. anglesa: 1968), pp. 88-93.
- , *El entrenamiento del actor (1959-1962)*, dins *Hacia un teatro pobre*, Mèxic DF: Siglo Veintiuno, 1992 (1^a ed. anglesa: 1968), pp. 94-138.
- , *Declaración de principios*, dins *Hacia un teatro pobre*, Mèxic DF: Siglo Veintiuno, 1992 (1^a ed. anglesa: 1968), pp. 213-222.

- , *Teatro e rituale* (París, 18 d'octubre de 1968), dins *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski. Con un scritto di Eugenio Barba*, a cura de Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli i Renata Molinari, Florència: La casa Usher, 2007 (1^a ed. italiana: 2001), pp. 108-124.
- , *Farewell Speech to the Pupils* (1968), [Trad. Kris Salata], "TDR: The Drama Review", Vol. 52, Núm. 2 (T 198), estiu 2008, pp. 18-30.
- , *Replay to Stanislavski* (febrer de 1969), [Trad. Kris Salata], "TDR: The Drama Review", Vol. 52, Núm. 2 (T 198), estiu 2008, pp. 31-39.
- , *Respuesta a Stanislavski* (febrer de 1969), "Máscara", Núm. 11-12, 1993, pp. 18-26.
- , *La voce* (maig del 1969), dins *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski. Con un scritto di Eugenio Barba*, a cura de Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli i Renata Molinari, Florència: La casa Usher, 2007 (1^a ed. italiana: 2001), pp. 125-147.
- , *Esercizi* (maig del 1969), dins *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski. Con un scritto di Eugenio Barba*, a cura de Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli i Renata Molinari, Florència: La casa Usher, 2007 (1^a ed. italiana: 2001), pp. 148-163.
- , *Sulla genesi di "Apocalypsis"* (1969-1970), dins *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski. Con un scritto di Eugenio Barba*, a cura de Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli i Renata Molinari, Florència: La casa Usher, 2007 (1^a ed. italiana: 2001), pp. 164-177.
- , *On the Genesis of Apocalypsis*, [Trad. Kris Salata], "TDR: The Drama Review", Vol. 52, Núm. 2 (T 198) estiu 2008, pp. 40-51.
- , *Holiday: The Day that is Holy* (13 de desembre de 1970 a Nova York), *Such as One Is - Whole* (12 de desembre de 1970 a Nova York), *I See You, I React to You* (23 d'octubre de 1971 a Wrocław), *This Holiday Will Become Possible* (11 d'octubre de 1972 a França), [Trad. Bolesław Taborski], "The Drama Review", Vol. 17, Núm. 2 (T58), Juny 1973, pp. 113-135. (Reedició abreujada a *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 213-223).
- , *Lo que fue* (Colòmbia, 1970), "Máscara", núm. 11-12, 1993, pp. 39-46.
- , *Meeting with Grotowski* (al 3er International Student Festival a Wrocław, 23 d'octubre de 1971), "Le Theatre en Pologne/The Theatre in Poland", 7, 1972, pp. 8-10.
- , *Action is literal* (Nova York, 19 d'abril de 1978), [extractes de la conferència publicada originalment a "Dialog" el 1979], dins Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, Londres: Methuen, 1985, pp. 224-228.
- , *Il bar planetario è un posto molto interessante* (Nova York, 1978), dins *Opere e Sentieri. Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, a

- cura d'Antonio Attisani i Mario Biagini, Roma: Bulzoni, 2007, pp. 15-16.
- , *The art of the beginner* (Varsòvia, 4 de juny de 1978), "International Theatre Information", París: 1978, primavera-estiu, pp. 7-11.
 - , *Wandering towards Theatre of Sources*, (Varsòvia, 5 de juny de 1978), a cura de Jennifer Kumiega, "Dialectics and Humanism", n. 2, Varsòvia: 1980, pp. 11-23.
 - , *Wandering towards a theatre of sources* (Varsòvia, 5 de juny de 1978), [extracte] dins Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, Londres: Methuen, 1985, pp. 228-230.
 - , *A talk about theatre for youth in schools* (octubre de 1979), [extracte] dins Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, Londres: Methuen, 1985, pp. 235-237.
 - , *Los ejercicios* (1979), "Máscara", Núm. 11-12, 1993, pp. 27-38.
 - , *¿Qué significa la palabra "teatro"?*, Buenos Aires: Almagesto, 1992.
 - , *Theatre of Sources*, [extractes de diferents conferències sobre *El Teatre de les Fonts* durant 1979, 1980, 1981 i 1982] dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 250-268.
 - , *Theatre of Sources* (Toronto, octubre de 1980), [extracte] dins Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, Londres: Methuen, 1987, pp. 231-235.
 - , *Tecniche originarie dell'attore* (Roma, 1982-1983), a cura de Luisa Tinti, Università di Roma - Istituto del Teatro e dello Spettacolo, 1982-1983. (Pendent de publicació)
 - , *Oriente / Occidente* (1984), "Máscara", Núm. 11-12, 1993, pp. 62-68.
 - , *El director como espectador de profesión* (1985), "Máscara", Núm. 11-12, 1993, pp. 47-55.
 - , *Tu es le fils de quelqu'un* (Florència, 15 de juliol de 1985), dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 292-303.
 - , *Tu eres hijo de alguien* (1985), "Máscara", Núm. 11-12, 1993, pp. 69-75.
 - , *Performer* (1987), dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 374-378.
 - , *El Performer* (1987), "Máscara", Núm. 11-12, 1993, pp. 78-81.
 - , *Il Performer* (1987), [Trad. Renata Molinari i Mario Biagini], dins Antonio ATTISANI, *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Milà: Medusa, 2006, pp. 45-50.
 - , *Around Theatre: The Orient - The Occident*, "Asian Theatre Journal", Vol.6, Núm. 1, primavera 1989.
 - , *El montaje en el trabajo del director* (1989), "Máscara", Núm. 11-12, 1993, pp. 56-61.

- , *From the Theatre company to Art as vehicle* (1989, 1990), dins Thomas RICHARDS, *At work with Grotowski on physical actions*, Londres: Routledge, 1995 (1^a ed. italiana: 1993), pp. 115-135.
- , *De la compañía teatral al arte como vehículo* (1989, 1990), dins Thomas RICHARDS, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas. Con un prefacio y el ensayo «De la compañía teatral al arte como vehículo» de Jerzy Grotowski*, Barcelona: Alba, 2005 (1^a ed. italiana: 1993), pp. 181-212.
- , *El Príncipe Constante de Ryszard Cieslak* (París, 9 de desembre de 1990), “Máscara”, Núm. 16, 1994, pp. 7-11.
- , *Pragmatic Laws*, dins Eugenio BARBA, Nicola SAVARESE, *The Secret Art of the Performer: A Dictionary of Theatre Anthropology*, publicat per al Centre for Performance Research, Londres, Nova York: Routledge, 1991, pp. 236-237.
- , *Discorso del Dottore Honoris Causa Jerzy Grotowski* (1991), dins *Essere un uomo totale. Autori polachi su Grotowski. L'ultimo decennio*, a cura de J. Degler i G. Ziólkowski, Corazzano (Pisa): Titivillus, 2005, pp. 45-54.
- , *Preface* (1993), dins Thomas RICHARDS, *At work with Grotowski on physical actions*, Londres: Routledge, 1995.
- , *Nota per gli amici* (1997), “Teatro e Storia”, Any XIII, 20-21, 1998/99, pp. 441-442.
- , *Untitled Text by Jerzy Grotowski, signed in Pontedera, Italy, July 4, 1998*, “TDR: The Drama Review”, Vol. 43, Núm. 2 (T 162), estiu 1999, pp. 11-12.
- , *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards and Action*, text informatiu del Workcenter, “TDR: The Drama Review”, Vol. 43, Núm. 2 (T 162), estiu 1999, pp. 13-14.

ENTREVISTES

- A Kind of Volcano. An interview with Jerzy Grotowski* (París, 8, 9 i 10 de febrer de 1991), dins Gurdjieff. *Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 87-106.
- AHRNE, Marianne, *Intervista di Marianne Ahrne* (Pontedera 1992), “Teatro e Storia”, Any XIII, 20-21, 1998/99, pp. 429-434.
- BARBA, Eugenio, *El nuevo testamento del teatro* (1964), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, Mèxic DF: Siglo Veintiuno, 1992 (1^a ed. anglesa: 1968), pp. 21-48.
- BABLET, Denis, *La técnica del actor* (1967), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, Mèxic DF: Siglo Veintiuno, 1992 (1^a ed. anglesa: 1968), pp. 174-184.

- BONARSKI, Andrzej, *Conversation with Grotowski* (1975), [extractes de l'entrevista originalment publicada a "Kultura"], dins Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, Londres: Methuen, 1985, pp. 217-223.
- BURZYŃSKI, Tadeusz, *Jerzy Grotowski on the Theatre of Sources* (1979), "Le Theatre en Pologne/The Theatre in Poland", 11, 1979, p. 24.
- CEBALLOS, Edgar, *Únicamente la calidad salvará al teatro de grupo* (1989), "Máscara", Núm. 11-12, 1993, pp. 128-131.
- CROYDEN, Margaret, "I said Yes to the past" (entrevista a Grotowski el 23 de gener de 1969), dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 81-85.
- FUMAROLI, Marc, *External Order, internal Intimacy* (1969), dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 105-111.
- GLANTZ, Margo, *Apéndice. Entrevista a Jerzy Grotowski* (1968), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, Mèxic DF: Siglo Veintiuno, 1992 (1^a ed. anglesa: 1968), pp. 223-233.
- KATTAN, Nain, *El teatro es un encuentro* (1967), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, Mèxic DF: Siglo Veintiuno, 1992 (1^a ed. anglesa: 1968), pp. 49-54.
- SCHECHNER, Richard, *Encuentro en los Estados Unidos* (1967), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, Mèxic DF: Siglo Veintiuno, 1992 (1^a ed. anglesa: 1968), pp. 200-212.
- i Theodore HOFFMAN, *Interview with Grotowski* (desembre 1967), dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 36-53.
- VASIL'EV, Anatolij, *Cronaca del quatordecim* (1999) (entrevista de Ferdinando Taviani a Anatolij Vasil'ev i Jerzy Grotowski, Volterra, 14 de juliol de 1991), dins *Opere e Sentieri. Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, a cura d'Antonio Attisani i Mario Biagini, Roma: Bulzoni, 2008, pp. 75-96.
- THIBAUDAT, Jean-Pierre, *Grotowski, un véhicule du théâtre*, "Libération", 26 juliol 1995, pp. 28-30.

ASSAJOS I ARTICLES SOBRE JERZY GROTOWSKI

- ALLAIN, Paul, *Destarsi con "One breath left"* (2003), dins *Opere e Sentieri. Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, a cura d'Antonio Attisani i Mario Biagini, Roma: Bulzoni, 2008, pp. 129-140.
- , *Grotowski's Ghosts*, "Contemporary Theatre Review", Vol. 15 (1), 2005, pp. 46-58.
- AMANKULOR, James Ndukaku, *Jerzy Grotowski's Divination Consultation. Objective Drama seminar at U. C. - Irvine* (1991), dins *The Grotowski*

- Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 354-362.
- ATTISANI, Antonio, *Franciscan Performance. A Theatre Lost and Found Again*, "Performing Arts Journal", 73 (2003), pp. 48-60.
- , *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Milà: Medusa, 2006.
- , *L'arte del teatro nel secolo dopo Grotowski* (2007), dins *Opere e Sentieri. Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, a cura d'Antonio Attisani i Mario Biagini, Roma: Bulzoni, 2008, pp. 157-181.
- , *Action in sé*, dins *Opere e Sentieri. Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, a cura d'Antonio Attisani i Mario Biagini, Roma: Bulzoni, 2007, pp. 131-170.
- , *Acta Gnosis*, "TDR: The Drama Review", Vol. 52, Núm. 2 (T 198), estiu 2008, pp. 75-106.
- BANU, Georges, *Grotowski: anonyme et présent*, dins *Le théâtre, sorties de secours. Essais critiques*, París: Aubier, 1984, pp. 56-61.
- , *Le cercle et le fleuve. Notes sur Peter Brook et Jerzy Grotowski*, dins *Le théâtre, sorties de secours. Essais critiques*, París: Aubier, 1984, pp. 119-126.
- , *El maestro inmóvil: un gran ausente*, "Máscara", Núm. 11-12, 1993, pp. 100-102.
- , *Grotowski, l'absence présence*, dins *Le théâtre ou l'instant habité. Exercices et essais*, París: L'Herne, 1993, pp. 88-94.
- , *La langue ou l'autre du corps*, dins Thomas RICHARDS, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Arles: Actes Sud, 1995, pp. 11-20.
- BARBA, Eugenio, *Verso un teatro santo e sacrilego* (1964), dins *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen. Con un scritto di Eugenio Barba*. A cura de Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli i Renata Molinari, Florència : La casa Usher, 2007 (1ª ed. italiana : 2001), pp. 88-91.
- , *Alla ricerca del teatro perduto, una proposta dell'avanguardia polacca*, Pàdua : Marsilio, 1965.
- , *Ritual Theatre*, "TDR: Tulane Drama Review", Vol. 9, Núm. 3, (T 27), primavera 1965, pp. 172-175.
- , *Theatre Laboratory 13 Rzedow*, "TDR: Tulane Drama Review", Vol. 9, Núm. 3 (T 27), primavera 1965, pp. 153-171. (Reedició a *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 71-80).
- , *El "Doctor Fausto": montaje textual*, dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, Mèxic DF: Siglo Veintiuno, 1992 (1ª ed. anglesa: 1968), pp. 65-74.
- i Nicola SAVARESE, *The Secret Art of the Performer: A Dictionary of Theatre Anthropology*, publicat per al Centre for Performance Research, Londres: Routledge, 1995 (1ª ed.: 1991).

- , *La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia. Seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Barcelona: Octaedro, 2000 (1ª ed. italiana: 1998).
- BENTLEY, Eric, *Dear Grotowski. An open letter* (1969), dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 163-169.
- BHARUCHA, Rustom, *Goodbye Grotowski*, dins *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*, Londres, Nova York: Routledge, 1993, pp. 42-53.
- BIAGINI, Mario, *Incontro all'Università "La Sapienza"* (2000), "I Giganti della Montagna", Any 1, Núm. 0, Febrer de 2001, pp. 21-34.
- , *Seminario a "La Sapienza", ovvero della coltivazione delle cipolle* (2000), dins *Opere e Sentieri. Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, a cura d'Antonio Attisani i Mario Biagini, Roma: Bulzoni, 2007, pp. 21-62.
- i Kris SALATA, *Conversazioni informali*, (Viena, novembre de 2004), dins *Opere e Sentieri. Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, a cura d'Antonio Attisani i Mario Biagini, Roma: Bulzoni, 2007, pp. 255-300.
- , *Desiderio senza oggetto* (2003-2006), dins *Opere e Sentieri. Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, a cura d'Antonio Attisani i Mario Biagini, Roma: Bulzoni, 2007, pp. 401-420.
- , *Meeting at La Sapienza: or, On the Cultivation of Onions*, "TDR: The Drama Review", Vol. 52, Núm. 2 (T 198), estiu 2008, pp. 150-177.
- BŁOŃSKI, Jan, *Holiday or Holiness?: A Critical Reevaluation of Grotowski*, [trad. Bolesław Taborski], dins *Twentieth Century Polish Theatre*, Dallas: Riverrun Press, 1979, pp. 67-76.
- BORIE, Monique, *Grotowski: d'un théâtre de la régénération à une régénération sans théâtre*, "Cahiers de l'Est", Núm. 1213 (2n trimestre de 1978), pp. 84-102.
- BRECHT, Stefan, *The Laboratory Theatre in New York, 1969: a set of critiques* (1970), dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 116-131.
- i Peter L. FELDMAN, Donald M. KAPLAN, Jan KOTT, Charles LUDLAM, Donald RICHIE, *On Grotowski. A Series of Critiques*, "TDR: The Drama Review", Vol. 14, Núm. 2 (T 46), hivern 1970, pp. 178-211.
- BROOK, Peter, *Prefacio* (1967), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, Madrid: Siglo Veintiuno, 1992 (1ª ed. anglesa: 1968), pp. 5-8.
- , *Grotowski, Art as Vehicle* (Florència, març de 1987, traducció del francès revisada per l'autor el 1995), dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 379-382.
- , *Grotowski, el arte como vehículo* (Florència, març de 1987), "Máscara", Núm. 11-12, 1993, pp. 76-77.

- , *Grotowski*, dins *The Shifting Point: Forty Years of Theatrical Exploration, 1947-1987*, Londres: Methuen, 1988 (1^a publ. a “Flourish”, hivern 1966).
- , *Lo sagrado teatral en Grotowski*, dins *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro* (trad. Ramón Gil Novales), Barcelona: Ed. Península, Colección Nexos, 1994 (1^a ed. anglesa: 1977).
- , *La calidad como guía de actividades*, “Máscara”, Núm. 11-12, 1993, pp. 122-127.
- , *Qualité et artisanat*, “Alternatives théâtrales”, Núm. 70-71 (desembre de 2001), pp. 6-10 [*Les penseurs de l’enseignement, de Grotowski à Gabily*, sota la direcció de Georges Banu en col·laboració amb Christophe Triau].
- , *Testimonios* (París, 9 de desembre de 1990), “Máscara”, Núm. 16, 1994, pp. 4-6.
- BURZYŃSKI, Tadeusz, *Special project de Jerzy Grotowski* (1976), “Cahiers de l’Est”, núm. 20 (1^r trimestre de 1980), pp. 68-82.
- , *Grotowski - Nove anni dopo*, dins *Essere un uomo totale. Autori polachi su Grotowski. L’ultimo decennio*, a cura de J. Degler i G. Ziółkowski, Corazzano (Pisa): Titivillus, 2005, pp. 103-107.
- CAMBRIA, Florinda, *Il teatro e la prassi* (2007), dins *Opere e Sentieri. Testimonianze e riflessioni sull’arte come veicolo*, a cura d’Antonio Attisani i Mario Biagini, Roma: Bulzoni, 2008, pp. 183-198.
- CIAMARRA, Anna Rita, *Action: l’altra estremità della catena. Presentazione dell’incontro con Mario Biagini del “Workcenter of Jerzy grotowski and Thomas Richards”, 28-30 novembre 2000*, “I Giganti della Montagna”, Any 1, Núm. 0, Febrer de 2001, pp. 19-20.
- CLURMAN, Harold, *Jerzy Grotowski* (1970), dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 159-162.
- CROYDEN, Margaret, *New theater rule: no watching allowed*, “Vogue”, Nova York, Desembre 1975, pp. 196-197.
- , *Remembering Jerzy Grotowski*,
 <<http://www.nytheatre-wire.com/MC99052T.htm>> Crònica de la trobada organitzada a Nova York el 21 de març de 1999 després de la mort de Grotowski; el text conté fragments dels parlaments de: Harvey Lichtenstein, Margaret Croyden, Judith Malina, Bill Reichblum i André Gregory.
- DEGLER, Janusz, *Laudatio*, dins *Essere un uomo totale. Autori polachi su Grotowski. L’ultimo decennio*, a cura de J. Degler i G. Ziółkowski, Corazzano (Pisa): Titivillus, 2005, pp. 91-102.
- DZIEDUSZYCKA, Małgorzata, *Jerzy Grotowski. Apocalypsis cum figuris*, (descripció de l’espectacle), Vigo: Maldoror, 2003 (1^a ed. polonesa: 1974).

- DZIEWULSKA, Małgorzata, *Il ladro di fuoco*, dins *Essere un uomo totale. Autori polachi su Grotowski. L'ultimo decennio*, a cura de J. Degler i G. Ziółkowski, Corazzano (Pisa): Titivillus, 2005, pp. 148-166.
- ELAM, Harry J, Jr., *Fathers and sons*, "TDR: The Drama Review", Vol. 52, Núm. 2 (T 198), estiu 2008, pp. 2-3.
- FILIPOWICZ, Halina, *Where is "Gurutowski"?* (1991), dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 402-406.
- FINDLAY, Robert, *Grotowski's Laboratory Theatre. Dissolution and diaspora* (1986), dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 170-186.
- FLASZEN, Ludwik, *Il teatro condannato alla magia* (1963), dins *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen. Con un scritto di Eugenio Barba*. A cura de Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli i Renata Molinari, Florència: La casa Usher, 2007 (1^a ed. italiana: 2001), pp. 76-77.
- , *L'arte dell'attore* (1964), dins *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen. Con un scritto di Eugenio Barba*. A cura de Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli i Renata Molinari, Florència: La casa Usher, 2007 (1^a ed. italiana: 2001), pp. 78-81.
- , *"Amleto" nel laboratorio teatrale* (1964), dins *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen. Con un scritto di Eugenio Barba*. A cura de Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli i Renata Molinari, Florència: La casa Usher, 2007 (1^a ed. italiana: 2001), pp. 82-87.
- , *"Akropolis: tratamiento del texto"* (1964), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, Mèxic DF: Siglo Veintiuno, 1992 (1^a ed. anglesa: 1968), pp. 55-64.
- , *"Gli Avi" e "Kordian" al Teatro delle 13 File* (1964), dins *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen. Con un scritto di Eugenio Barba*. A cura de Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli i Renata Molinari, Florència: La casa Usher, 2007 (1^a ed. italiana: 2001), pp. 67-75.
- , *Wyspianski's "Akropolis"*, "TDR: Tulane Drama Review", vol. 9, núm. 3 (T 27), primavera de 1965, pp. 175-182. (Reedició a *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 62-70).
- , *Dopo l'avanguardia* (1967), dins *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen. Con un scritto di Eugenio Barba*. A cura de Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli i Renata Molinari, Florència: La casa Usher, 2007 (1^a ed. italiana: 2001), pp. 103-107.

- , “*El príncipe constante*”, dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, Mèxic DF: Siglo Veintiuno, 1992 (1^a ed. anglesa: 1968), pp. 75-77.
- , À propos des Laboratoires, Studios et Instituts, “*Alternatives théâtrales*”, núm. 70-71 (desembre del 2001), pp. 63-69 [*Les penseurs de l’enseignement, de Grotowski à Gabily*, sota la direcció de Georges Banu en col·laboració amb Christophe Triau].
- , *Da mistero a mistero: alcune osservazioni in apertura*, dins *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen. Con un scritto di Eugenio Barba*. A cura de Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli i Renata Molinari, Florència: La casa Usher, 2007 (1^a ed. italiana: 2001), pp. 13-26.
- , *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen. Con un scritto di Eugenio Barba*. A cura de Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli i Renata Molinari, Florència: La casa Usher, 2007 (1^a ed. italiana: 2001).
- , *Se ne è andato*, dins *Essere un uomo totale. Autori polachi su Grotowski. L’ultimo decennio*, a cura de J. Degler i G. Ziółkowski, Corazzano (Pisa): Titivillus, 2005, pp. 128-133.
- FUMAROLI, Marc, *Grotowski ou le passeur de frontières*, “*Alternatives théâtrales*”, Núm. 70-71 (desembre de 2001), pp. 11-18 [*Les penseurs de l’enseignement, de Grotowski à Gabily*, sota la direcció de Georges Banu en col·laboració amb Christophe Triau].
- GIACCHÈ, Piergiorgio, *La verticalità e la sacralità dell’atto* (2003), dins *Opere e Sentieri. Testimonianze e riflessioni sull’arte come veicolo*, a cura d’Antonio Attisani i Mario Biagini, Roma: Bulzoni, 2008, pp. 119-128.
- GIOVANNI, Francesco DI, *Ecce Agnus Dei: alle origini del Principe costante*, “*I Giganti della Montagna*”, Any 1, Núm. 0, Febrer de 2001, pp. 10-12.
- GRIMES, Ronald, *Route to the Mountain. A prose meditation on Grotowski as pilgrim* (1976), dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 246-249.
- , *The Theatre of Sources* (1981), dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 269-278.
- GROTOWSKI, Kazimierz, *Ritratto di famiglia*, dins *Essere un uomo totale. Autori polachi su Grotowski. L’ultimo decennio*, a cura de J. Degler i G. Ziółkowski, Corazzano (Pisa): Titivillus, 2005, pp. 55-87.
- GUGLIELMI, Chiara, *Le tecniche originarie dell’attore: lezioni di Jerzy Grotowski all’Università di Roma*, “*Biblioteca teatrale*”, 55-56, jul.-des. 2000, pp. 9-77.
- , *Un albero con le radici: Grotowski e il paradosso della comunicazione*, “*I Giganti della Montagna*”, Any 1, Núm. 0, Febrer de 2001, pp. 5-7.
- INNES, Christopher, *Secular Religions and Physical Spirituality*, dins *Avant Garde Theatre*, Nova York: Routledge, 1993, pp. 149-166.

- JACQUOT, Jean, *Le Prince Constant. Introduction*, dins Jean JACQUOT (ed.), "Les voies de la Création Théâtrale", vol. 1, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1970, pp. 21-32.
- KANABRODZKI, Mateusz, *Il bambino e l'albero. Un addio a Jerzy Grotowski*, dins *Essere un uomo totale. Autori polachi su Grotowski. L'ultimo decennio*, a cura de J. Degler i G. Ziółkowski, Corazzano (Pisa): Titivillus, 2005, pp. 134-137.
- KAHN, François, *The Vigil [Czuwanie]. For Ania Zmysłowska (1984)*, dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 224-228.
- KERR, Walter, *Is Grotowski right – did the word come last? (1969)*, dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 150-154.
- KOLANKIEWICZ, Leszek, *On the Road to Active Culture: The Activities of Grotowski's Theatre Laboratory Institute in the Years 1970-1977*, [trad. Bolesław Taborski]. Wrocław: Instytut Aktora – Teatr Laboratorium, 1978 i 1979.
- , *Grotowski and Flaszen – Why a Theatre Laboratory? (Aarhus, 5th October 2004)*
<<http://www.odinteatret.dk/CTLS%20web/PDF/WHY%20Kolankiewicz-EN-pdf.pdf>>
- , *Grotowski alla ricerca dell'essenza*, dins *Essere un uomo totale. Autori polachi su Grotowski. L'ultimo decennio*, a cura de J. Degler i G. Ziółkowski, Corazzano (Pisa): Titivillus, 2005, pp. 191-284.
- KORNAŚ, Tadeusz, *Veicolo per sé e per gli altri (1997)*, dins *Essere un uomo totale. Autori polachi su Grotowski. L'ultimo decennio*, a cura de J. Degler i G. Ziółkowski, Corazzano (Pisa): Titivillus, 2005, pp. 108-117.
- KOTT, Jan, *Why should I take part in the Sacred Dance? (1970)*, dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 132-138.
- , *After Grotowski: the end of the impossible theater*, dins *The Theater of Essence and Other Essays*, Evanston: Northwestern University Press, 1984, pp. 147-158.
- , *Grotowski or the limit (1990)*, dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 304-309.
- KUHARSKI, Allen, *Jerzy Grotowski: Ascetic and Smuggler*, *Theater*, 29, 2, Juny 1999, pp. 10-15.
- KUMIEGA, Jennifer, *Laboratory Theatre / Grotowski / The Mountain Project (1978)*, dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 229-245.
- , *The Theatre of Grotowski*, Londres: Methuen, 1985.
- , *El final del Teatr Laboratorium, "Máscara"*, Núm. 11-12, 1993, pp. 114-121.

- LAVY, Jennifer, *Theoretical Foundations of "Grotowski's Total Act, Via Negativa", and "Conjunctio Oppositorum"*, "The Journal of Religion and Theatre", Vol. 4, No. 2, tardor 2005, pp. 175-188. <http://www.rjournal.org/vol_4/no_2/lavy.html>
- LENDRA, I Wayan, *The Motions: A detailed description*, "TDR: The Drama Review", Vol. 35, Núm. 1, 1991, pp. 129-138.
- , *Bali and Grotowski* (1991), dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 310-325.
- LOMBARDI, Sandro, *La pietra nera – L'attore guarda il maestro che lo guarda* (1998), dins *Opere e Sentieri. Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, a cura d'Antonio Attisani i Mario Biagini, Roma: Bulzoni, 2008, pp. 67-73.
- LUDLAM, Charles, *Let Grotowski sacrifice masculinity too* (1970), dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 139-141.
- MAGNAT, Virginie, *Cette vie n'est pas suffisante. De l'acteur selon Stanislavski au performer selon Grotowski*, "Théâtre/Public", Núm. 153 (2n trimestre del 2000), pp. 4-19.
- MAJCHROWSKI, Zbigniew, *Chi era Jerzy Grotowski?*, dins *Essere un uomo totale. Autori polachi su Grotowski. L'ultimo decennio*, a cura de J. Degler i G. Ziólkowski, Corazzano (Pisa): Titivillus, 2005, pp. 285-294.
- MARAVIC, Tihana, *L'esichia dell'attore (Grotowski e l'Esicasmò)*, "Culture teatrali", a cura de Marco De Marinis, Bologna, 2003.
- MARIJNEN, Franz, *El entrenamiento del actor* (1966), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, Mèxic DF: Siglo Veintiuno, 1992 (1ª ed. anglesa: 1968), pp. 139-173.
- MARINIS, Marco DE, *El nuevo teatro, 1947-1970*, Barcelona: Paidós, 1988 (1ª ed. italiana: 1987).
- , *La parábola de Grotowski: el secreto del "novecento" teatral. Breviarios de Teatro XXI* (1991), Buenos Aires: Galerna Getea, 2004.
- , *Teatro rico y teatro pobre*, "Máscara", Núm. 11-12, 1993, pp. 83-95.
- , *Entendre el Teatre. Perfils d'una nova teatrologia*, Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1998.
- , *Il teatrologo, lo spettatore e le "performing arts": la sfida di Grotowski e del Workcenter di Pontedera* (2003), dins *Opere e Sentieri. Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, a cura d'Antonio Attisani i Mario Biagini, Roma: Bulzoni, 2008, pp. 99-118.
- MAROWITZ, Charles, *Grotowski in Irvine. Breaking the silence* (1988), dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 348-353.
- MENNEN, Richard, *Jerzy Grotowski. Paratheatrical Projects*, Wrocław Research University, Theatre of Nations, 1975.

- MEYER-DINKGRÄFE, Daniel, *Consciousness and acting*, dins *Theatre and Consciousness*, Bristol: Intellect, 2005, pp. 55-91.
- NICOLESCU, Basarab, *Peter Brook and Traditional Thought*, "Contemporary Theatre Review", 1997, Vol. 7, Part 1, pp. 11-23. Extracte de l'assaig publicat originalment en francès a "Les Voies de la Création Théâtrale", Vol. XIII, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1985.
- NIZIOŁEK, Grzegorz, *Sorgente pura – Sorgente avvelenate?*, dins *Essere un uomo totale. Autori polachi su Grotowski. L'ultimo decennio*, a cura de J. Degler i G. Ziółkowski, Corazzano (Pisa): Titivillus, 2005, pp. 118-127.
- NUNNS, Stephen, *After the Guru: Young Artists Confront Grotowski's Legacy*, "The Village Voice", 44, 8, 3 Febrer 1999, p. 162.
- NÚÑEZ, Nicolás, *Grotowski*, dins *Anthropocosmic Theatre: Rite in the Dynamics of Theatre*, Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996, pp. 51-64.
- OSIŃSKI, Zbigniew, *La tradizione di reduta in Grotowski e nel Teatro Laboratorio* (1989), "Teatro e Storia", any V, Núm. 2, octubre 1990, pp. 259-300.
- , *Grotowski Blazes the Trails. From Objective Drama to Art as Vehicle* (1991), dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 383-398.
- , *Grotowski traza los caminos: del Drama Objetivo (1983-1985) a las Artes Rituales (desde 1985)*, "Máscara", Núm. 11-12, 1993, pp. 96-113.
- , *Il "Laboratorio" di Jerzy Grotowski (1995-1996)*, dins *Essere un uomo totale. Autori polachi su Grotowski. L'ultimo decennio*, a cura de J. Degler i G. Ziółkowski, Corazzano (Pisa): Titivillus, 2005, pp. 167-189.
- , *Grotowski al Collège de France. Prima lezione, 24 marzo 1997*, [Trad. Marina Fabbri], capítol pertanyent a *Jerzy Grotowski. Zrodła, inspiracje, konteksty (Jerzy Grotowski Fonti, ispirazioni, contesti)*, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 1998, pp. 217-232. (Traducció pendent de publicació).
- , *Le Théâtre Reduta (1919-1939), théâtre d'art polonais*, dins *Les Cités du théâtre d'art. De Stanislavski à Strehler. Ouvrage collectif sous la direction de Georges Banu*, París: Éditions Théâtrales: Académie Expérimentale des Théâtres, 2000, pp. 125-135.
- , *Grotowski e la Gnosi*, [Trad. Marina Fabbri], capítol pertanyent a *Jerzy Grotowski. Zrodła, inspiracje, konteksty (Jerzy Grotowski Fonti, ispirazioni, contesti)*, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 1998. (Pendent de publicació)
- , *Why Laboratory? Jerzy Grotowski and Ludwik Flaszen*, (Aarhus, 5th October 2004).
<http://www.odinteatret.dk/CTLS%20web/PDF/WHY%20Osinski-EN-pdf.pdf>

- , *Returning to the Subject: The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre*, "TDR: The Drama Review", Vol. 52, Núm. 2 (T 198), estiu 2008, pp. 52-74.
- OUAKNINE, Serge, *Le Prince Constant. Étude et reconstitution du déroulement du spectacle*, dins Jean JACQUOT (ed.), "Les voies de la Création Théâtrale", vol. 1, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1970, pp. 33-129.
- POLSELLI, Vanessa, 1959-1969: *Il Teatro è un Laboratorio*, "I Giganti della Montagna", Any 1, Núm. 0, Febrer de 2001, pp. 7-10.
- PUZYNA, Konstanty, *A Myth vivisected: Grotowski's Apocalypse* (1971), dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 86-104.
- PRADIER, Jean-Marie, *The Pre-Expressive Level: A Macenicist-Alchemist Concept*, "Contemporary Theatre Review", 1997, Vol. 6, Part 4, pp. 7-23.
- REPOHL, Roger, *Liturgia come veicolo* (1994), dins *Opere e Sentieri. Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, a cura d'Antonio Attisani i Mario Biagini, Roma: Bulzoni, 2008, pp. 61-66.
- REYES PALACIOS, Felipe, *Artaud y Grotowski, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, Mèxic DF: Gaceta, 1991.
- RICHIE, Donald, *Asian Theatre and Grotowski* (1970), dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 142-149.
- RINI, Roberto, *Essere nell'origine. Da Jerzy Grotowski a Thomas Richards: riflessioni sul decondizionamento della percezione*, "I Giganti della Montagna", Any 1, Núm. 0, Febrer de 2001, pp. 13-18.
- ROOSE-EVANS, James, *Grotowski and the Poor Theatre*, dins *Experimental Theatre. From Stanislavsky to Peter Brook*, Londres: Routledge, 1984 (1^a ed.: 1970), pp. 145-151.
- , *Grotowski and the Journey to the East*, dins *Experimental Theatre. From Stanislavsky to Peter Brook*, Londres: Routledge, 1984 (1^a ed.: 1970), pp. 152-162.
- SALATA, Kris, *Prossimità con "The Twin": appunti critici su "An Action in Creation"*, dins *Opere e Sentieri. Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, a cura d'Antonio Attisani i Mario Biagini, Roma: Bulzoni, 2007, pp. 224-254.
- i Lisa WOLFORD WYLAM, *Re-Reading Grotowski: Guest Editors' Introduction*, "TDR: The Drama Review", Vol. 52, Núm. 2 (T 198), estiu 2008, pp. 14-17.
- , *Toward the Non-(Re)presentational Actor. From Grotowski to Richards*, "TDR: The Drama Review", Vol. 52, Núm. 2 (T 198), estiu 2008, pp. 107-125.

- SCHECHNER, Richard, *A Polish Catholic Hasid* (1970), dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 155-158.
- , *Performance Theory*, Londres: Routledge, 2003 (1^a ed.: 1977).
- , *Between Theater and Anthropology*, foreword by Victor Turner, Filadèlfia: University of Philadelphia Press, 1985.
- , i Willa APPEL (eds.), *By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- , *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, Londres, Nova York: Routledge, 1993.
- , *Exoduction*, dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 458-492.
- , *Jerzy Grotowski 1933-1999 : "I Do Not Put on a Play in Order to Teach Others What I Already Know"*, "TDR: A Journal of Performance Studies", Vol. 43, núm. 2 (T 162), estiu de 1999, pp. 5-8.
- , *Grotowski and the Grotowskian*, "TDR: The Drama Review", Vol. 52, Núm. 2 (T 198), estiu 2008, pp. 7-13.
- SCOPELLITI, Marcella, *Un resoconto in due tempi* (2006), dins *Opere e Sentieri. Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, a cura d'Antonio Attisani i Mario Biagini, Roma: Bulzoni, 2008, pp. 141-155.
- SINI, Carlo, *Poiema* (2007), dins *Opere e Sentieri. Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, a cura d'Antonio Attisani i Mario Biagini, Roma: Bulzoni, 2008, pp. 199-202.
- SORIANO, Jaime, *Una "conclusión" mexicana, "Máscara"*, Núm. 11-12, 1993, pp. 132-134.
- TAVIANI, Ferdinando, *Commento a "il Performer"* (1988), dins *Opere e Sentieri. Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, a cura d'Antonio Attisani i Mario Biagini, Roma: Bulzoni, 2008, pp. 25-38.
- , *In memory of Ryszard Cieslak* (1992), dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 187-202.
- TEMKINE, Raymonde, *Grotowski*, Lausanne: La Cité, 1970 (1^a ed. francesa: 1968).
- , *Grotowski: Ensayo*, Caracas: Monte Ávila, 1974 (1^a ed. francesa: 1968).
- THIBAUDAT, Jean-Pierre, *Grotowski* (1989), "Máscara", Núm. 11-12, 1993, pp. 106-108.
- TIEZZI, Federico, *Pas de viande dans un restaurant de poisson - Il grado zero della scrittura* (1988), dins *Opere e Sentieri. Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, a cura d'Antonio Attisani i Mario Biagini, Roma: Bulzoni, 2008, pp. 39-47.
- , *Dieci anni dopo: only connect* (1998), dins *Opere e Sentieri. Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, a cura d'Antonio Attisani i Mario Biagini, Roma: Bulzoni, 2008, pp. 49-60.

- TOPORKOV, Vasily Osipovich, *Stanislavski in rehearsal*, New York: Routledge, 1998.
- TORZECKA, Marzena, *Running to Touch the Horizon*, (entrevista a Ryszard Cieslak), "New Theatre Quarterly", 8 (NTQ 31), agost 1992, pp. 261-263.
- , *La última entrevista con Ryszard Cieslak. (Running to Touch the Horizon)*, "Máscara", Núm. 16, 1994, pp. 25-27.
- TURNER, Victor, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, Nova York: PAJ Publications, 1982.
- , *The Anthropology of Performance*, PAJ, Nova York, 1988 (1ª ed.: 1987).
- , *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Taurus, Madrid, 1988.
- , *Are there universals of performance in myth, ritual, and drama?*, dins Richard SCHECHNER i Willa APPEL (eds.), *By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, pp. 8-18.
- VASSILIEV, Anatoli, *De Grotowski vers Stanislavski*, "Alternatives théâtrales", Núm. 70-71 (desembre de 2001), pp. 19-23 [*Les penseurs de l'enseignement, de Grotowski à Gabily*, sota la direcció de Georges Banu en col·laboració amb Christophe Triau].
- WANG, Stephen, *An Acrobat of the Heart: A Physical Approach to Acting Inspired by the Work of Jerzy Grotowski*, A Vintage Original, 2000.
- WINTERBOTTOM, Philip Jr., *Two years before the Master*, "The Drama Review", Vol. 35, Núm. 1 (T 129), primavera 1991.
- WOLFORD WYLAM, Lisa, *Subjective Reflections on Objective Work* (1991), dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 326-347.
- , *Grotowski's Objective Drama Research*, Jackson: University Press of Mississippi, 1996.
- , *The Occupation of the Saint: Grotowski's Art as Vehicle*, tesi doctoral, Northwestern University, 1997.
- , *Action: The Unrepresentable Origin*, "TDR: A Journal of Performance Studies", Vol. 40, Núm. 4 (T152), hivern 1996, pp. 134-153.
- , *Action, The Unrepresentable Origin* [reedició abreujada], dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 407-424.
- , *Grotowski's Vision of the Actor: the Search for Contact*, dins *Twentieth Century Actor Training*, Londres, Nova York: Routledge, 2000, pp. 191-208.
- , *Action - L'irrepresentabile origine, con una postilla: riflessioni di un decennio (2005-2006)*, dins *Opere e Sentieri. Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, a cura d'Antonio Attisani i Mario Biagini, Roma: Bulzoni, 2007, pp. 63-104.

- , *Chi vuol mangiare il libro della madre?*, dins *Opere e Sentieri. Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, a cura d'Antonio Attisani i Mario Biagini, Roma: Bulzoni, 2007, pp. 319-384.
- , *Living Tradition. Continuity of Research at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, "TDR: The Drama Review" Vol. 52, Núm. 2 (T198) Estiu 2008, pp. 126-149.
- Zarrilli, Phillip B., *The Metaphysical Studio*, "The Drama Review", Vol. 46, Núm. 2 (T174), estiu 2002, pp. 157-170.

FONTS AUDIOVISUALS SOBRE J. GROTOWSKI

ENREGISTRAMENTS SONORS

Jerzy GROTOWSKI, *La "lignée organique" au théâtre et dans le rituel* (París, 1997-98). Seminari de la Càtedra d'Antropologia Teatral del Collège de France. Les conferències es troben en format audiocassette, Villefranche-du-Périgord: Le livre qui parle (Collection College de France, Aux sources du savoir), 1997.

ENREGISTRAMENTS VIDEOGRÀFICS

JERZY GROTOWSKI

List z Opola (Una carta des d'Opole) - (Acadèmia de cinema i teatre de Łódź, 1963, 30', b/n, en polonès). Dirigida per Michael Elster. Reportatge sobre el training al *Teatr Laboratorium 13 Rzędów (Teatre de les 13 files)* d'Opole, inclou comentaris de Grotowski i fragments de *Tragizne dzieje doktora Faustusa (La tràgica història del doctor Faust)* de C. Marlowe.

Was Socrates a Pole? - (1966, 54', b/n, en francès). Produïda i dirigida per Marie Drot. Reportatge del treball del *Teatr Laboratorium (Teatre Laboratori)* de Wrocław. Inclou comentaris de Grotowski en francès, un estudi de Maja Komorowska i Rena Mirecka per a la preparació d'*Apocalypsis cum figuris* i un fragment del *Constant Prince (Príncep constant)*.

Akropolis - (GB 1968, 82', b/n, en polonès), dirigida per James Mc Taggart. Registració televisiva integral (57'), realitzada del 27 d'octubre al 2 de novembre de 1968, en els estudis Twickenham prop de Londres amb la presència d'espectadors. La pel·lícula és precedida d'una introducció de Peter Brook (25').

Książę Niezłomny (El Príncep constant) - (1970, 48', b/n, en polonès). Produïda per *L'Instituto del Teatro e dello Spettacolo dell'Universita di Roma*, a partir de la gravació il·legal, gravació sense veu amb una

càmera amagada, durant la performance a Spoleto (Itàlia) el juliol de 1967. Tres anys més tard és va realitzar el muntatge, suposadament, amb el so gravat d'una performance a la *Politechnics of Oslo* el març de 1966.

Training at the "Teatr Laboratorium" in Wrocław – (1972, 90', b/n, en anglès). Produïda per l'*Odin Teatret*, Holstebro 1971, dirigida per Torgeir Wethal. Exercicis plàstics i físics demostrats per Ryszard Cieślak.

A discussion between Jerzy Grotowski and Jarosław Szymkiewicz – (1972, 12', b/n, en polonès). Programa de televisió en el que Grotowski descriu la situació del Teatre Laboratori en relació a la vida cultural i política de principis dels setanta.

A meeting with Jerzy Grotowski – (1975, 30', col. en polonès). Produïda per *Naczelna Redakcja Publicystyki Kulturalnej* sota la direcció de Tadeusz Pikulski. Grotowski presenta les noves propostes de l'Institut Laboratori organitzades en relació a la temporada del Teatre de les Nacions a Polònia (1975) i amb la Universitat de Recerques del Teatre de les Nacions.

The Theatre of the Nations – (1975, 46', col. en polonès). Produïda per *TVP Warszawa* i dirigida per Zbigniew Raplewski. Reportatge de televisió sobre la temporada del Teatre de les Nacions a Polònia el 1975. Inclou fragments de performances, assaigs i discursos públics de Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, Jean-Louis Barrault, comentaris de Andrej Wajda i Adam Hanuszkiewicz i escenes de la Universitat de Recerques del Teatre de les Nacions a Wrocław.

The Theatre and Not-Theatre – (1976, 30', col. en polonès). Produïda per *OTV Wrocław* i dirigida per Elżbieta Sitek i Jarosław Szymkiewicz. Reportatge de televisió de la Universitat de Recerques del Teatre de les Nacions a Wrocław. Inclou fragments dels tallers de Zygmunt Molik i Stanisław Scierski i discursos de Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, Jean-Louis Barrault, Andre Gregory i Ludwik Flaszen.

Acting Therapy – (1976, 60', col. en francès). Produïda per *Cinopsis* i dirigida per S. Sejaud i P. Rebotier. Reportatge dels tallers dirigits per Zygmunt Molik (treball vocal) i Rena Mirecka (exercicis plàstics) al Teatre Laboratori el novembre de 1976.

Full of Sorcery Sacriligious Rite... On Teatr Laboratorium – (1979, 60', col. en polonès i anglès). Produïda per *TVP Warszawa* i dirigida per Krysztof Domagalik. Reportatge televisiu monogràfic sobre el Teatre Laboratori realitzat en el seu 20è aniversari. Inclou intervencions de Ludwik Flaszen, Jerzy Grotowski, Rena Mirecka, Ryszard Cieślak, Zbigniew Cynkutis, Zygmunt Molik.

The Total Actor. Reminiscences of Ryszard Cieślak (1937-1990) – (66', col. en polonès i anglès). Produïda per *TV Theatre* i dirigida per Krysztof Domagalik. Inclou intervencions de Jerzy Grotowski, Peter Brook, Raymonde Temkine, Zygmunt Molik, Agnieszka Cieślak, Zbigniew

Osiński, Tadeusz Burzyński i fragments de performances i documentals.

Intervento di Grotowski a Wrocław - (1991, 39', en polonès). Dirigida per Wanda Ziebicka. Gravació en vídeo del discurs de Jerzy Grotowski a la Universitat de Wrocław en ocasió del Doctorat Honoris Causa. Completada amb la gravació d'Adam Gajewski del Centre pels estudis sobre el treball de Jerzy Grotowski de Wrocław.

Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski - (1992, 53', b/n, en polonès i francès). Produïda per RAI i dirigida per Marianne Ahrne. Documental basat en l'entrevista de Marianne Ahrne a Jerzy Grotowski a Pontedera. Inclou fragments dels primers espectacles del Teatre Laboratori.

Jerzy Grotowski - Próba portretu (Jerzy Grotowski - temptativa de retrat) - (1999, 58', col. en polonès). Dirigida per Maria Zmarz-Koczanowicz. Documental gravat després de la mort de Grotowski. Conté material d'arxiu i conversacions amb Kzimirz Grotowski, Ludwig Flaszen, Malek Musiel, Raymonde Temkine, Peter Brook, Eugenio Barba, Czeslaw Szarek, Rena Mirecka, Stephania Gardecka, Thomas Rodowicz, Georges Banu, Anatoli Vassiliev, Carla Pollastrelli, etc., amb fragments d'espectacles, exercicis, classes, entrevistes i conferències.

ENREGISTRAMENTS VIDEOGRÀFICS

VINCULATS AL TREBALL DE JERZY GROTOWSKI

Art as Vehicle, gravació de *Downstairs Action* al *Workcenter of Jerzy Grotowski* (Pontedera, Itàlia) el juliol de 1989. Produït i dirigit per Mercedes Gregory.

A film documentation of ACTION, gravat al *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* (Pontedera, Itàlia) el juny de 2000, produït per A.C.C.A.A.N. - *Atelier Cinéma de Normandie* i el *Centre Dramatique National de Normandie*. Gravats per *deux tempos trois mouvements* asbl.

ACTION in Aya Irini, gravat a l'església de St. Irene (Estambul, Turquia) el juliol i l'agost de 2003. Produït per A.C.C.A.A.N. - *Atelier Cinéma de Normandie*.

ACTION in Valicelle, gravat al *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* (Pontedera, Itàlia) l'abril de 2006. Produït per Tarmak Films.

Divine Horsemen - (1954, 52', b/n, en anglès). Produït per Charel i Teiji Ito, dirigit per Maya Deren. Documental sobre danses i rituals d'Haití.

Le Chant des Fous. Les Baüls du Bengale - (1980, 93', col. v.o. subtitulada al francès). Produïda per Marc Baschet per *films Cinémarc*, escrita i realitzada per Georges Luneau. Documental sobre la tradició dels Bauls.

La Taranta - (1961, 19', b/n, en italià). Assessorament d'Ernesto de Martino i direcció de Gian Franco Mingozzi, producció de Franco Finzi de Barbora per *Pantheon Film*, música original de Diego Carpitella, fotografia d'Ugo Piccone. Documental sobre el tarantisme.

THOMAS RICHARDS

LLIBRES I CONFERÈNCIES

- RICHARDS, Thomas, *At work with Grotowski on physical actions*, Londres: Routledge, 1995 (1^a ed. italiana: 1993).
- , *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas. Con un prefacio y el ensayo «De la compañía teatral al arte como vehículo» de Jerzy Grotowski*, Barcelona: Alba, 2005 (1^a ed. italiana: 1993).
- , *The edge-point of performance*, Pontedera (Itàlia): Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski, 1997.
- , *Riconoscere* (1998), dins *Opere e Sentieri. Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, a cura d'Antonio Attisani i Mario Biagini, Roma: Bulzoni, 2007, pp. 17-20.
- , *De l'art comme véhicule*, tesi doctoral sota la direcció de Jean Marie Pradier, Universitat de París VIII, novembre de 2001.
- i Mario Biagini, *One breath left - considerazioni* (2001-2002), dins *Opere e Sentieri. Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, a cura d'Antonio Attisani i Mario Biagini, Roma: Bulzoni, 2007, pp. 301-309.
- , *Maestro di nessuna scusa* (2003-2006), a cura de Lisa Wolford, dins *Opere e Sentieri. Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, a cura d'Antonio Attisani i Mario Biagini, Roma: Bulzoni, 2007, pp. 109-129.
- , *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Londres i Nova York: Routledge, 2008.

ENTREVISTES

- WOLFORD, Lisa, *The edge-point of performance* (Pontedera, agost de 1995), dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Oxon: Routledge, 2008, pp. 1-51.
- MOTTA LIMA, Tatiana, *As an Unbroken stream* (Pontedera, juliol de 1999), dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Oxon: Routledge, 2008, pp. 61-116.
- SACHAROW, Laurence, *Work on the Songs Is Like a Research Into Oneself*, "The New York Times", 20 d'agost del 2000, p. 8.

SALATA, Kris, *In the territory of something third* (Viena, 6 de novembre de 2004), dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Oxon: Routledge, 2008, pp. 123-178.

G. I. GURDJIEFF

LLIBRES I CONFERÈNCIES

- GURDJIEFF, Georges Ivanovitch, *Beelzebub's Tales to His Grandson. All and everything. First Series*, Nova York: Penguin Compass, 1999 (1^a ed.: 1950).
- , *Views from the Real World. Early talks in Moscow, Essentuki, Tiflis, Berlin, London, Paris, New York and Chicago as recollected by his pupils*, Nova York: Penguin Compass, 1984 (1^a ed.: 1973).
- , *Encuentros con hombres notables. Del Todo y De Todo. Segunda Serie*, Caracas: Ganesha, 2002 (1^a ed. anglesa: 1974).
- , *Life is Real only then, when "I am". All and Everything. Third Series*, Londres: Arkana, 1999 (1^a ed.: 1975).
- , *Questions and Responses*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 272-282.
- , *Harmonic development. The Complete Harmonium Recordings 1948-1949*, compilat i produït per G. J. Blom, Països Baixos: Basta Audio Visuals, 2004.

ASSAJOS I ARTICLES SOBRE G. I. GURDJIEFF

- APPELBAUM, David, *Time and Initiative*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 107-115.
- BENNET, John G., *Creative thinking*, Santa Fe: Bennet Books, 1998 (1^a ed.: 1964).
- , *Gurdjieff: Making a New World*, Santa Fe: Bennet Books, 1992 (1^a ed.: 1973).
- , *Deeper Man*, Santa Fe: Bennet Books, 1994 (1^a ed. anglesa: 1987).

- BROOK, Peter, *The Secret Dimension*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 30-36.
- CAMUS, Michel, *From Consciousness of the Body to "the Body of Consciousness"*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 261-270.
- CARRIÈRE, Jean-Claude, *An Inner Journey : The Actor as Companion*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 148-155.
- CHOISNEL, Jacques, *An Unfinished Creation: A Christian Understanding of Gurdjieff's Teaching*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 200-213.
- CLAUSTRES, Solange, *The Desert*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 399-402.
- CONGE, Michel, *Facing Mr. Gurdjieff*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 354-362.
- DAMPIERRE, Pauline DE, *The Role of the Movements*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 290-295.
- DAUMAL, René, *The First Step*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 192-194.
- DECANT, Patrick, *Automatism and Consciousness*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker,

- Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 237-260.
- DESJARDINS, Arnaud, *Homage to Gurdjieff*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 233-236.
- DIETRICH, Luc, *The Quest for Sincerity*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 366-368.
- DOODLING, Dorothea, *The Ladder of Evolution*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 195-198.
- FINCH, Henry Leroy, *The Sacred Cosmos: Teachings of G. I. Gurdjieff*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 8-29.
- GAIGNERON, Marthe DE, *Sacred Dances*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 296-300.
- GORDON, Mel, *The Theatre of the Miraculous*, "TDR: The Drama Review", Vol. 22, Núm. 2, juny 1978, pp. 32-44.
- HARTMANN, Thomas DE, *Nuestra vida con el Sr. Gurdjieff*, Buenos Aires: Librería Hachette, 1970 (1^a ed. anglesa: 1964).
- HECK, Christian, *Between Form and the Indefinable*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 184-191.
- HYKES, David, *A Search for Awakened Listening*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, Nova York: The Continuum Publishing Company, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 311-322.
- LACARRIÈRE, Jacques, *Letter to a Contemporary Gnostic*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker,

- Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 156-162.
- LANNES, Henriette, *To Recognize a Master*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 363-365.
- LE VALLOIS, Jacques, *Beginning to See*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 142-147.
- LEFORT, Rafael, *Los Maestros de Gurdjieff*, Madrid: Sufi, 1997.
- LEGRIS, Michel, *Tell Me in Five Minutes*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 167-177.
- LIEF, Geneviève, *How I Learned Who He Was*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 403-406.
- LIPSEY, Roger, *Gurdjieff Observed*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 324-350.
- NEEDLEMAN, Jacob, *Gurdjieff, or the Metaphysics of Energy*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 70-85.
- NICOLESCU, Basarab, *Gurdjieff's Philosophy of Nature*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 37-69.
- NICOLL, Maurice, *Comentarios Psicológicos sobre las enseñanzas de Gurdjieff y Ouspensky*, [en 5 volums], Buenos Aires: Kier, 2003.
- ORAGE, A. R., *Who Are the Best People?*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova

- York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 127-129.
- OUSPENSKY, Madame, *Talks by Madame Ouspensky. Notes taken by Robert S. de Ropp*.
- OUSPENSKY, Peter Demianovich, *Fragmentos de una enseñanza desconocida. En busca de lo milagroso*, Madrid: RCR, 1995 (1^a ed. anglesa: 1949).
- , *La Consciencia. Una búsqueda de la verdad*, Madrid: Luís Cárcamo, 1993 (1^a ed. anglesa: 1979).
- PAUWELS, Louis, *Gurdjieff. Documentos, testimonios, textos y comentarios sobre una sociedad iniciática contemporánea*, Buenos Aires: Librería Hachette, 1965 (1^a ed. francesa: 1954).
- , *On Detachment*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 163-166.
- PENTLAND, John, *Transmission*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 382-393.
- PETERS, Fritz, *Recordando a Gurdjieff*, Málaga: Sirio, 1994.
- RAINOIRD, Manuel, *Letter to a Friend*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 178-183.
- RANDOM, Michel, *The Men of Blame and the Fourth Way*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 225-232.
- RAVINDRA, Ravi, *Gurdjieff Work and the Teaching of Krishna*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 214-224.
- , *Krishnamurti: Two birds on one tree*, Wheaton, IL: Quest books, 1995.
- , *Heart Without Measure. Gurdjieff Work with Madame de Salzmann*, Sandpoint (Idaho): Morning Light Press, 2004 (1^a ed.: 1999).
- , *The Spiritual Roots of Yoga. Royal Path To Freedom*, Sandpoint, ID: Morning Light Press, 2006.
- REYMOND, Lizelle i Sri ANIRVÂN, *To live within*, Sandpoint, ID: Morning Light Press, 2007.

- ROSENTHAL, Laurence, *Gurdjieff and Music*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 301-310.
- SALZMANN, Jeanne DE, *The Awakening of Thought* (1950), dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 2-3.
- , *First Initiation*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 4-6.
- , *Behind the Visible Movement*, cites recopilades pels seus alumnes, “Gurdjieff International Review”, Spring 2002 Issue Vol. V (1), Gurdjieff Electronic Publishing (revista virtual).
(<http://www.gurdjieff.org/index.en.htm>)
- SHAEFFER, Pierre, *A Man of Merciless Compassion*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 417-424.
- SEGAL, William, *The Patriarch Goes West*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 425-426.
- SKYNNER, Robin, *Gurdjieff and Modern Psychology*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 130-141.
- STAHLY, François, *An Exacting Way*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 407-416.
- TART, Charles, *The Dynamics of Waking Sleep*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 116-126.

- TRACOL, Henry, *Let Us Not Conclude. Some reflections on the specificity of this teaching*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 427-430.
- VAYSSE, Jean, *Hacia el despertar a sí mismo. Aproximación a la enseñanza dejada por Gurdjieff*, Buenos Aires: Ganesha, 1992.
- VILAINE-CAMBESSÉDÈS, Anne-Marie DE, *No Conscious Effort Is Ever Lost*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 394-398.
- WEBB, James, *The Harmonius Circle. The Lives and Work of G. I. Gurdjieff, P. D. Ouspensky, and Their Followers*, Boston: Shambala, 1987.
- WELCH, William J., *Recollections*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 369-381.
- ZUBER, René, *Notebooks*, dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de Panafieu, versió anglesa editada per Jacob Needleman i George Baker, Nova York: Continuum, 2000 (1^a ed. francesa amb el títol *Georges Ivanovitch Gurdjieff*: 1992), pp. 351-353.

FONTS AUDIOVISUALS SOBRE G. I. GURDJIEFF

ENREGISTRAMENTS SONORS

- GURDJIEFF, Georges Ivanovitch, *Harmonic development. The Complete Harmonium Recordings 1948-1949*, compilat i produït per G. J. Blom, Països Baixos: Basta Audio Visuals, 2004. [Inclou gravacions de converses de Gurdjieff i un curtmetratge fet per Evelyn Sutta en alguns viatges amb Gurdjieff durant l'estiu de 1949.]
- The Music of Gurdjieff / de Hartmann*, productor Chris Brown, Nova York: G-H Records, 1989.
- G. I. Gurdjieff. Improvisations*, Països Baixos: Basta Audiovisuals .

Gurdjieff's Music for the Movements. Composed in collaboration with Thomas de Hartmann, (Wim van Dullemen - piano), Holanda: Channel Classics Records, 1999.

ENREGISTRAMENTS VIDEOGRÀFICS

BROOK, Peter (dir.), *Meetings with Remarkable Men. Gurdjieff search for hidden knowledge* [DVD], guió de Peter Brook i Jeanne de Salzmann, a partir del text de G. I. Gurdjieff, fotografia de Gilbert Taylor, edició de John Jympson, música de Thomas de Hartmann, Laurence Rosenthal, interpretació de Dragan Maksimovic, Terence Stamp, Warren Mitchell, Athol Fugard, Natasha Parry, Bruce Meyers, Donald Sumpter, Mikica Dimitrijevic, etc., producció de Stuart Lyons, 103 min., Great Britain, 1979; color; en anglès, subtitulada a 9 idiomes. Remasteritzada digitalment el 2004.

The life & Significance of George Ivanovitch Gurdjieff. Gurdjieff in Egypt. The origin of Esoteric Knowledge, creació, guió i narració de William Patrick Patterson, Arete Communications; VHS, 60', col.

The life & Significance of George Ivanovitch Gurdjieff. Gurdjieff's Mission. Introducing the Teaching to the West. creació, guió i narració de William Patrick Patterson, Arete Communications; VHS, 80', col.

The life & Significance of George Ivanovitch Gurdjieff. Gurdjieff's Legacy. Establishing the Teaching in the West, creació, guió i narració de William Patrick Patterson, Arete Communications; VHS, 86', col.

FONTS SECUNDÀRIES

ABELLIO, Raymond, *Poder, Conocimiento e Historia Invisible. Alain de Benoist entrevista a Raymond Abellio* (París, 5 de novembre de 1982), [Trad. José Antonio Hernández García], "Krisis", Núm. 4, desembre de 1989, pp. 90-106.

AL-GAZZALI, *La Alquimia de la Felicidad*, Madrid: Sufi, 2002.

ATTAR, Farid ad-Din, *El libro de los secretos*, Madrid: Alquitara, 1999.

Bhagavad-Gita. O el canto del bienaventurado, versió de José Barrio Gutiérrez, Madrid: Edaf, 1996.

BANU, Georges, *La ville et ses lieux*, dins *Le théâtre, sorties de secours. Essais critiques*, Paris: Aubier, 1984, pp. 86-110.

—, *L'acteur et la vacuité, quête sans fin*, dins *Le théâtre, sorties de secours. Essais critiques*, Paris: Aubier, 1984, pp. 138-153.

- , *Le territoire, lieu du retour*, dins *Le théâtre, sorties de secours. Essais critiques*, París: Aubier, 1984, pp. 111-118.
 - , *Les penseurs de l'enseignement*, "Alternatives théâtrales", Núm. 70-71 (desembre del 2001), pp. 2-4 [monogràfic sobre *Les penseurs de l'enseignement, de Grotowski à Gabily*, sota la direcció de Georges Banu en col·laboració amb Christophe Triau].
 - , *Pédagogie-processus, pédagogie-événement*, "Alternatives théâtrales", Núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 49-52 [monogràfic sobre *Les penseurs de l'enseignement, de Grotowski à Gabily*, sota la direcció de Georges Banu en col·laboració amb Christophe Triau].
- BOHM, David, *Sobre la creatividad*, Barcelona: Kairós, 2002.
- BRUNTON, Paul, *La India Secreta*, Buenos Aires: Kier, 1996 (1^a ed. anglesa: 1934).
- BUBER, Martin, *Yo y Tu*, Madrid: Caparrós, 1993 (1^a ed. alemanya: 1923).
- , *Between man and man*. Londres: Routledge, 2002 (1^a ed.: 1947).
 - , *Hasidism*. Nova York: Philosophical Library, 1948.
 - , *¿Qué es el hombre?* Mèxic: Fondo de cultura económica, 1949.
 - , *Cuentos Jasídicos. Los primeros maestros, I*, Barcelona: Paidós, 1993 (1^a ed. alemanya: 1949).
 - , *The Origin and Meaning of Hasidism*, Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International, 1993 (1^a ed.: 1960).
- CASTANEDA, Carlos. *Viaje a Ixtlan. Las lecciones de Don Juan*, Mèxic DF: Fondo de Cultura Económica, 2001 (1^a ed. anglesa: 1972).
- , *Las enseñanzas de Don Juan*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2002 (1^a ed. anglesa: 1968).
 - , *Una realidad aparte*, Mèxic DF: Fondo de Cultura Económica, 2003 (1^a ed. anglesa: 1971).
- DESJARDINS, Arnaud, *Zen y vedanta*, Barcelona: Círculo de lectores, 2000.
- , *El camino del corazón*, Mèxic DF: Hara Press, 2002 (1^a ed francesa: 1987).
- ECKHART, Maestro, *El fruto de la nada y otros escritos*, edició i traducció de Amador Vega Esquerria, Madrid: Siruela, 1998.
- ELIADE, Mircea, *Técnicas del Yoga*, Barcelona: Kairós, 2006 (1^a ed. francesa: 1948).
- , *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, Mèxic DF: Fondo de Cultura Económica, 1993 (1^a ed. francesa: 1951).
 - , *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Madrid: Alianza, 2002 (1^a ed. francesa: 1951).
 - , *Yoga. Immortality and freedom*, Princeton (New Jersey): Bollingen Series LVI Princeton University Press, 1990 (1^a ed. francesa: 1954).
 - , *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Paidós, 2003 (1^a ed. alemanya: 1957).
 - , *Mito y Realidad*, Barcelona: Labor, 1991 (1^a ed. anglesa: 1963).
 - , *La búsqueda*, Barcelona: Kairós, 2000 (1^a ed. anglesa: 1969).
 - , *El vuelo mágico y otros ensayos*, edició i traducció de Victoria Cirlot y Amador Vega, Madrid: Siruela, 1995.

- Els Upanishads*, a cura de Joan MASCARÓ (traducció d'Elisabet Abeyà, sobre la versió anglesa de Joan Mascaró), Palma (Mallorca): Editorial Moll, 2005.
- FELDSHUH, David, *Zen and the Actor*, "The Drama Review", Vol. 20, març 1976, pp. 79-89.
- FIELD, Rashad, *La última barrera. Un viaje sufí*, Buenos Aires: Estaciones, 1994.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, Mèxic DF: Siglo Veintiuno, 1991 (1ª ed. francesa: 1966).
- HAAS, Alois Maria, *Maestro Eckhart. Figura normativa para la vida espiritual*, Barcelona: Herder, 2002 (1ª ed. alemanya: 1975).
- HERMES TRISMEGIST, *Textos Herméticos. Introducción, traducción y notas de Xavier Renau Nebot*, Madrid: Gredos, 1999.
- HERRIGEL, Eugen, *Zen en el arte del tiro con arco*, Buenos Aires: Kier, 2003 (1ª ed. alemanya: 1968).
- IBN ARABI, *El Núcleo del Núcleo*, Málaga: Sirio, 2002.
- INAYAT KHAN, Hazrat, *The Mysticism of Sound and Music*, Boston: Shambala, 1996 (1ª ed.: 1991).
- IYENGAR, B. K. S., *Luz sobre la vida. Viaje hacia la plenitud, la paz interior y la libertad*, Barcelona: Kairós, 2007.
- JONAS, Hans, *La religión gnóstica, el mensaje del Dios Extraño y los comienzos del cristianismo*, Madrid: Siruela, 2000 (1ª ed. anglesa: 1958).
- , *La gnosis y el espíritu de la antigüedad tardía. De la mitología a la filosofía mística*, València: Institució Alfons el Magnànim, 2000 (1ª ed. alemanya: 1993).
- KNÉBEL, Maria Ósipovna, *El último Stanislavsky. Análisis activo de la obra y el papel*, Madrid: Fundamentos, 2003.
- KRISHNAMURTI, *Think on these things*, Nova York: HarperPerennial, 1989 (1ª ed.: 1964).
- , *La libertad interior*, Barcelona : Kairós, 2003 (1ª ed. anglesa: 1970).
- LAING, Ronald D., *La política de la experiencia. El ave del paraíso*, Barcelona: Crítica, 1977 (1ª ed. anglesa: 1967).
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 1994 (1ª ed. francesa: 1945).
- MERLIN, Bella, *Beyond Stanislavsky. The Psycho-Physical Approach to Actor Training*, Londres: Nick Hern Books, 2002.
- OIDA, Yoshi i Lorna MARSHALL, *The invisible actor*, Londres: Methuen, 1997.
- , *Un actor a la deriva*, Ciudad Real: Ñaque, 2002 (1ª ed. anglesa: 1992).
- OTTO, Rudolf, *Mystique d'Orient et mystique d'Occident*, París: Petite Bibliothèque Payot, 1996 (1ª ed.: 1951).
- PATANJALI, *Aforismos del Yoga. (Yoga Sutras of Patanjali)*, Madrid: Debate, 1999.
- , *Yoga-Sutra de Patanjali. Versión y comentarios de T. K. V. Desikachar*, Madrid: Edaf, 2006.

- PUECH, Henri-Charles, *En torno a la Gnosis I*, Madrid: Taurus, 1982 (1ª ed. francesa: 1978).
- , *Sobre el maniqueísmo y otros ensayos*, Madrid: Siruela, 2006 (1ª ed. francesa: 1979).
- RANK, Otto, *Art and Artist. Creative urge and personality development*, Nova York i Londres: W. W. Norton & Company, 1989 (1ª ed.: 1932).
- RUMI, Yalal al-Din, *El libro interior*, Barcelona: Paidós, 1996. (1ª ed. francesa: 1982).
- SANAI, Hakim, *El jardín amurallado de la verdad*, Madrid: Sufi, 1999.
- SHAH, Idries, *Los Sufis*, Barcelona: Kairós, 2003 (1ª ed. anglesa: 1964).
- SONTAG, Susan, *La estética del silencio* (1967), dins *Estilos radicales*, Muchnik, Barcelona, 1985 (1ª ed. anglesa: 1969), pp. 11-43.
- , *Art and Consciousness. Susan Sontag interviewed by Bonnie Marranca and Gautam Dasgupta* (1977), “Performing Arts Journal”, Vol. 80, 2005, pp. 1-9.
- SUZUKI, Daisetz Teitaro, *Meister Eckhart and Buddhism*, dins *Mysticism, Christian and Buddhist*, 1957.
- <<http://www.sacred-texts.com/bud/mcb/index.htm>>
- TALBOT, Michael, *Misticismo y física moderna*, Barcelona: Kairós, 1995 (1ª ed. anglesa: 1980).
- The Gospel according to Thomas*, traduït del text copte per A. Guillaumont, H.-Ch. Puech, G. Quispel, W. Till i Yassah ‘Abd al Masih, Leiden (Països Baixos): Brill, 2001 (1ª ed. 1959).