

L'ofici de dirigir



Katie Mitchell

Traducció i pròleg de Carlota Subirós

Institut del Teatre

Angle Editorial

Assaig obert - 1

L'ofici de dirigir

Títol original: *The Director's Craft*
Traducció autoritzada de l'edició en anglès
publicada per Routledge, membre de Taylor & Francis Group

© 2009 Katie Mitchell

© 2018 Carlota Subirós, per la traducció i el pròleg

© Lusesita (Laura Lasheras Moreno),
per la imatge de portada

© 9 Grup Editorial, per l'edició
Angle Editorial
c. Mallorca, 314, 1r 2a B · 08037 Barcelona
T. 93 363 08 23
www.angleeditorial.com
angle@angleeditorial.com

© Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, per l'edició
Direcció general: Magda Puyo
Plaça de Margarida Xirgu, s/n
08004 Barcelona
www.institutdelteatre.cat

Direcció de la col·lecció Assaig obert: Carles Batlle,
com a director de la Comissió de Publicacions de l'Institut del Teatre
formada també per Jordi Fàbrega, Roberto Fratini, Albert Mestres,
Victor Molina, Bibiana Puigdefàbregas, Bàrbara Raubert, Anna Solanilla,
Carlota Subirós, Victòria Szpunberg i Anna Valls.

Disseny de la col·lecció: J. Mauricio Restrepo
Primera edició: novembre de 2018
ISBN (Angle Editorial): 978-84-17214-50-0
ISBN (Diputació de Barcelona): 978-84-9803-864-4
DL B 25033-2018
Impress a Romanyà Valls, SA

Tots els drets reservats.

No és permesa la reproducció total o parcial d'aquest llibre,
ni la incorporació a un sistema informàtic, ni la transmissió
en cap forma ni per cap mitjà, sigui electrònic, mecànic, per fotocòpia, per gravació
o altres mètodes, sense el permís previ i per escrit dels titulars del copyright.

L'ofici de dirigir

Manual per al teatre

Katie Mitchell

Prefaci de
Nicholas Hytner

Traducció i pròleg de
Carlota Subirós

Taula

Elogi de la claredat, per Carlota Subirós	15
Prefaci de Nicholas Hytner	31
Introducció	35

PRIMERA PART. LA PREPARACIÓ DELS ASSAIGS 43

Capítol 1. Organitza les teves primeres respostes al text 47

Fes servir llistes de fets i preguntes	47
Organitza la informació sobre què existeix abans que comenci l'acció de l'obra	48
Recerca	53
Respon les preguntes difícils sobre el text	58
Espai	60
Biografies de personatges	65
Repàs de tota la feina feta en aquest capítol	74

Capítol 2. Organitza la informació sobre cada escena 75

Circumstàncies immediates	75
Què passa entre escenes o actes	82
Temps	87
Repàs de tota la feina feta en aquest capítol	91

Capítol 3. Investiga les grans idees de l'obra	93
L'autor i l'obra	93
Les idees que fonamenten el text	97
El gènere o estil de l'obra	101
Repàs de tota la feina feta en aquest capítol	103
Capítol 4. Analitza l'acció de l'obra	105
Prepara la disposició del guió de direcció	105
Dona nom a cada acte o escena	106
Esdeveniments	108
Intencions	118
Prepara el text per als actors	122
Repàs de tota la feina feta en aquest capítol	124
Capítol 5. Aprofundeix en el treball dels personatges	125
Pensaments dels personatges sobre si mateixos	125
Relacions	129
Prepara improvisacions	130
Repàs de tota la feina feta en aquest capítol	134
Capítol 6. Desenvolupa les relacions amb el teu equip artístic	135
Escenografia i vestuari	137
Il·luminació	148
So	149
Música	152
Vídeo	156
Veü	159
Moviment	163
Capítol 7. Tria els actors i prova els punts de partida per als assaigs	167
Repartiment	167
Laboratoris	173

Capítol 8. Prepara l'espai d'assaig	177
Treballa amb regidoria	177
Selecciona la sala d'assaig	181
Estableix mecanismes de comunicació	183
Posa a punt la sala d'assaig	185
SEGONA PART. ELS ASSAIGS	187
Capítol 9. Els primers dies d'assaig	191
Organitza els teus pensaments sobre els actors	191
Dotze regles d'or per treballar amb actors	193
Crea el llenguatge del teu procediment	201
Com plantejar la crítica als actors sobre la seva feina	205
Com estar a la sala d'assaig	211
Presentació del text a la companyia	211
El primer dia d'assaig	213
Presentació de la maqueta	218
Introducció del so, el vestuari, la utilleria, els mobles, els llums i els elements escènics al procés d'assaig	219
Capítol 10. Construeix l'univers de l'obra	223
Com dividir el dia d'assaig	224
Introduir els fets i preguntes	226
Recerca	228
Espai	232
L'autor i el gènere	234
Feina pràctica sobre les idees	236
Feina pràctica sobre les emocions	241
Biografies dels personatges	244
Primera feina pràctica sobre els personatges i el tempo dels personatges	249
Relacions	251
Com proposar improvisacions amb els actors	254
Com fer servir exercicis de visualització	257
Com fer tot això en un procés d'assaig curt	258

Capítol 11. Treballa les escenes de l'obra	263
Analitza l'acció de l'obra amb els actors	263
Marca l'espai	266
Improvisa l'esdeveniment detonador i les circumstàncies immediates	269
Com estructurar la jornada d'assaig	269
El primer assaig d'una escena	271
«Muntar» o fer clara l'acció per al públic	276
El segon i el tercer assaig d'una escena	280
Passis	285
Com gestionar els últims dies a la sala d'assaig	289
Com treballar amb l'escenografia, el vestuari, el so, la il·luminació i la música durant els assaigs	290
Com fer tot això en un procés d'assaig curt	294

TERCERA PART. L'ENTRADA AL TEATRE I LES FUNCIONS

297

Capítol 12. Assaigs tècnics i assaig general	303
El calendari d'entrada al teatre i per als assaigs tècnics	303
Com gestionar la transició entre la sala d'assaig i el teatre per als actors	305
Com treballar amb el teu equip artístic durant els assaigs tècnics	308
Sessions de memòries de llums	311
Sessions de música i so abans de començar els assaigs tècnics	314
Assaigs tècnics	315
L'assaig general	318

Capítol 13. Les funcions	321
Les primeres funcions amb públic	321
Notes després de les funcions	324
Assaigs durant els primers dies amb públic	327
L'estrena	328

L'evolució de les funcions des de l'estrena fins a l'última funció	331
Analitza la teva feina un cop s'acaba el període de funcions	332
QUARTA PART. CONTEXT I FONTS	335
Capítol 14. Com vaig aprendre les habilitats que descriu aquest llibre	337
Stanislavski	337
Lev Dodin dona classes de direcció a Rússia	341
Classes privades de direcció a la Gran Bretanya	344
Recerca en la biologia de les emocions	345
Agraïments	349

Elogi de la claredat

Vaig tenir la sort de descobrir Katie Mitchell en un seminari que va impartir juntament amb un dels seus col·laboradors habituals, el dramaturg Martin Crimp, en el marc de la International Summer Residency que cada any acull el Royal Court Theatre de Londres. Era la primavera de l'any 1999, quan l'impacte de les obres d'autors com Sarah Kane, Marc Ravenhill i el mateix Martin Crimp estava recurrent amb una força extraordinària els escenaris europeus. Ja llavors Katie Mitchell era una de les directores més prestigioses del teatre britànic, tot i que la crítica havia tractat els seus muntatges de manera ambivalent, reconeixent per una banda la singularitat portentosa de la seva feina però retraient-li alhora, en molts casos, allò que percebien com un excés d'intel·lectualisme i de fredor, una sensibilitat molt més propera als corrents escènics europeus d'avantguarda que a les fortes convencions tradicionals del teatre de text britànic. Aquesta fama, i la forta polarització en les opinions, no ha parat de créixer en les gairebé tres dècades que cobreix fins ara la seva prolífica carrera, una part molt substancial de la qual s'ha desenvolupat fora de la Gran Bretanya, especialment en grans teatres públics d'Alemanya, França i els Països Baixos. Les reaccions contrastades, i fins i tot la polèmica, no han deixat d'envoltar la recepció de molts dels seus espectacles al seu país d'origen, però arreu és reconeguda pel seu poderós domini dels recursos de la posada en escena, per la intensitat del treball immersiu que proposa als seus actors i actrius, pel compromís ideològic amb els materials que tria, per la radicalitat amb què persegueix la seva visió,

per la hibridació entre el llenguatge teatral i el cinematogràfic que ha desenvolupat en la darrera dècada, i en definitiva per l'inequívoc segell personal d'exigència i qualitat que imprimeix a tota la seva feina.

Katie Mitchell va néixer a Reading el 1964, i va créixer a Hermitage, un petit poble del comtat anglès de Berkshire. La seva mare era cuinera, i el pare, dentista (tot i que les seves inquietuds artístiques van fer que més endavant es convertís en impressor artesà i experimentés amb el moviment favorable a l'autosostenibilitat). Mitchell va començar a dirigir ja durant els anys d'educació secundària (un dels seus primers treballs va ser l'obra radiofònica de Harold Pinter *Family Voices*). Als disset anys va fundar la seva primera companyia, amb la qual va portar un muntatge de l'obra *After Magritte* de Tom Stoppard a la secció alternativa del Festival d'Edimburg. Va estudiar filologia anglesa a Oxford i, un cop graduada, va escriure una carta a Peter Brook, estrella rutilant de la direcció escènica internacional, que ja feia uns quants anys que s'havia establert al Théâtre de les Bouffes du Nord. Brook li va contestar amb una carta escrita a mà i Mitchell se'n va anar immediatament a París, on es va trobar amb el gran mestre. El seu desig de convertir-se en la seva assistent no va prosperar, però aquell mateix vespre va assistir al Théâtre du Châtelet a la representació de *Nelken [Clavells]*, una de les peces emblemàtiques de la coreògrafa alemanya Pina Bausch, que li havia de causar una impressió inesborrable, tant per la seva bellesa com pel fet de ser la creació d'una dona. La seva carrera professional va començar a la Royal Shakespeare Company, on als vint-i-tres anys va començar a treballar com a assistent de direcció, i més endavant va dirigir produccions de textos d'Ibsen, Beckett o Strindberg, entre d'altres. El seu muntatge més celebrat amb la RSC va ser *Les fenícies*, d'Eurípides, el 1996. En canvi, segurament és significatiu que fins al moment només hagi dirigit un Shakespeare, la tercera part d'*Enric VI*, el 1994. Tot i que la recepció va ser positiva, ella mateixa té la impressió que la dificultat de treballar a la Gran Bretanya amb els textos d'aquest autor és excessiva, ja que el pes de la història escènica de cada peça arriba a resultar un llast insuperable de cara a treballar lliurement en una nova visió de l'obra.

Des de finals dels anys vuitanta, Mitchell es va interessar activament per la cultura dels països de l'Europa de l'Est. El 1989, en plena caiguda del règim soviètic, va viatjar per Polònia, Geòrgia i Lituània, per conèixer de prop la formació dels directors d'escena en aquestes potents cultures teatrals. Allà va entrar en contacte directe amb el llegat de l'obra de Konstantín Stanislavski, transmesa per deixebles i continuadors (ells mateixos directors), com ara el rus Lev Dodin. Aquest aprenentatge —que Mitchell descriu al darrer capítol del llibre que teniu entre les mans— revela el seu continu interès per la recerca i per aprofundir en el coneixement de l'ofici, i eventualment l'ha dut a dedicar una bona part de la seva energia a la docència, amb el benentès que l'art de la direcció no depèn tant —o en tot cas no exclusivament— d'una mena de talent innat o genial, sinó d'un treball de pràctica i anàlisi de llarga maduració, compromès amb la recreació d'una realitat humana rica i rigorosa, fidel a la complexitat de la vida. En aquest sentit, és interessant concebre la seva proposta de treball com un nou desenvolupament personal en l'incessant procés de recepció i evolució de les ensenyances del gran mestre rus, que tan fèrtils han resultat entre tants homes i dones de teatre del segle xx i principis del XXI. Efectivament, Mitchell vol aconseguir una immersió al més absoluta possible de l'interpret en la situació dramàtica, i per aquest motiu la seva estètica s'ha definit sovint com un *naturalisme extrem*, però és important assenyalar que ella mateixa s'encarrega de recordar que, tot i que la base de treball de la immensa majoria d'actrius i actors occidentals sigui el realisme, el naturalisme com a gènere només és un dels diversos estils escènics que pot adoptar qualsevol creació escènica. De fet, diria que una de les claus del mestratge de *L'ofici de dirigir* es troba precisament en l'esforç per establir els fonaments pràctics i ordenats d'una via de treball que, a partir de la creació el més completa i rigorosa possible d'allò que el mateix Stanislavski va anomenar la *segona naturalesa*, permeti la màxima llibertat formal per generar un llenguatge escènic propi, molt més enllà del naturalisme o de qualsevol estil determinat.

Entre els anys 2000 i 2004, Mitchell va estar vinculada al Royal Court Theatre, dedicat específicament a la promoció i difusió de la

nova autoria dramàtica, fins que Nicholas Hytner va convidar-la a ser directora associada del National Theatre, el teatre públic més gran de Londres, amb un espectre dramaturgic molt més ampli. Allà va dur a terme una imponent sèrie de muntatges, entre els quals figuren obres del repertori clàssic, com *Les troianes* d'Eurípides, *El mal de la joventut* de Bruckner, o *A Woman Killed with Kindness*, de Thomas Heywood, entre d'altres; espectacles de creació com *A Dream Play* (adaptació de Caryl Churchill d'*Un somni* d'August Strindberg), o *L'idiota*, de Dostoievski; així com dos dels textos emblemàtics de Txèkhov, *Les tres germanes* i *La gavina* (aquest darrer text, precisament, és el cas d'estudi que recorre tot el procés de treball descrit a *L'ofici de dirigir*).

En aquesta època, ocupa un lloc especialment rellevant el muntatge titulat *Waves* [*Onades*], de 2007, la seva adaptació de la novel·la *Les onades* de Virginia Woolf, ja que Mitchell hi va experimentar per primera vegada amb l'ús del vídeo en directe. Des de llavors, aquest recurs s'ha convertit en un dels elements més característics de les seves posades en escena, en moltes de les quals assistim a un sofisticat rodatge vivent, que ens permet de veure de manera simultània la complexa realització escènica de cada pla i les seqüències projectades en temps real. A partir d'aquella primera experiència, Mitchell ha desenvolupat incansablement aquest llenguatge, que desplega una visió calidoscòpica dels materials dramàtics, buscant contínuament el contrast entre la intimitat del primer pla i la complexitat desconstructiva del muntatge audiovisual. (En aquest sentit, és alhora vertiginós i gairebé entenedridor la manera com en *L'ofici de dirigir*, publicat per primera vegada el 2009, Mitchell parla de l'ús del vídeo en les arts escèniques com d'un llenguatge que està encara «a les beceroles» i que evidentment té un potencial de desenvolupament extraordinari. Així mateix, les cautes referències que es fan al llibre respecte a l'ús d'internet com a font de recerca ens donen una vegada més la mesura de la velocitat abismal amb la qual s'ha desenvolupat la tecnologia en menys de deu anys.) En diverses de les seves peces, paral·lelament al treball amb la imatge, també el so i la veu es converteixen en una capa autònoma, realitzada des d'una cabina on un especialista

genera en viu els efectes de so o bé una actriu llegeix el text com un monòleg interior, amb una cadència introspectiva, i així contribueix a una sofisticada desconstrucció formal dels signes escènics.

Des de fa més d'una dècada, el ritme de producció de Katie Mitchell és trepidant, amb quatre o cinc nous espectacles per any, que inclouen teatre i òpera a Londres, Berlín, Hamburg, París, Ais de Provença, Amsterdam, Copenhaguen, etc. La seva dedicació al món de l'òpera va començar ja a finals dels anys noranta, amb *Don Giovanni*, de Mozart, i amb dues peces de Leós Janáček, *Jenufa* i *Kàtia Kabànova*. En els darrers anys ha dirigit tant peces clàssiques de Debussy, Donizetti o Händel com creacions contemporànies de Morton Feldman, Vasco Mendonça, Frank Martin o George Benjamin. Paral·lelament, i en l'àmbit del teatre de text, entre els materials literaris i dramàtics que darrerament ha portat a escena destaquen textos dels segles XX i XXI, d'autors com Charlotte Perkins Gilman, Gertrude Stein, Samuel Beckett, Marguerite Duras, Jean Genet, Friederike Mayröcker, Herta Müller, Peter Handke, Sarah Kane, Simon Stephens, Duncan Macmillan o Alice Birch, a banda de la seva sostinguda col·laboració amb Martin Crimp, com a autor de textos originals i també en el seu vessant com a dramaturg de moltes de les seves adaptacions. No cal dir que ja en aquesta breu enumeració —que tot just és una tria, en cap cas completa— destaca significativament la presència de dones. I de fet, va ser justament amb un text de la Nobel Elfriede Jelinek que va arribar per fi a Barcelona —i per primera vegada a l'estat espanyol— un muntatge de Katie Mitchell, *Schatten [Ombra]*, producció de la Schaubühne am Lehniner Platz de Berlín, dins del marc de la programació del Grec Festival 2018.

D'entre tot aquest abassegador desplegament de feina, m'agradaria destacar una peça excepcional dins de la trajectòria de Katie Mitchell, que per mi reuneix de manera magistral molts dels seus interessos: *Five Truths [Cinc veritats]*, de 2011. No es tracta d'un espectacle, sinó d'una videoinstal·lació, produïda originàriament pel V&A Museum i el National Theatre, i dirigida per Katie Mitchell amb la col·laboració

PRIMERA PART

La preparació dels assaigs



CAPÍTOL 1

Organitza les teves primeres respostes al text

Aquest capítol s'ocupa de l'organització de les teves primeres respostes al text i de la construcció de l'univers que existeix abans que comenci l'acció de l'obra. Té sis apartats:

Fes servir llistes de fets i preguntes

Organitza la informació sobre què existeix abans que comenci l'acció de l'obra

Recerca

Respon les preguntes difícils sobre el text

Espai

Biografies de personatges

Emprendre aquests passos garantirà que estableixis una relació objectiva amb l'obra. L'objectivitat t'ajudarà a construir un univers que sigui específic, i més endavant t'ajudarà a parlar de l'obra d'una manera que sigui útil per als actors.

Fes servir llistes de fets i preguntes

Quan comences a treballar en una obra, necessites una manera senzilla d'organitzar els teus descobriments i impressions. Estructurar la informació en forma de fets i preguntes t'hi ajudarà. Els fets són els elements no negociables del text. Són les principals pistes sobre

l'obra que et dona l'autora o l'autor. A *La gavina* es tracta de coses com ara «Arkàdina té un fill que es diu Konstantín» o «Som a Rússia». Les preguntes són una manera d'assenyalar les zones del text que són menys clares o de les quals simplement no tens un coneixement cert. Les preguntes poden incloure coses com ara «Què li va passar al pare de Konstantín?», o «Quina estació de l'any és?», o bé «On està localitzada la finca de Sorin, dins de Rússia?». Escribeu sempre els fets i les preguntes en forma de frases senzilles i objectives. Com a regla bàsica, si tens algun dubte de si allò que has identificat és un fet, converteix-ho en una pregunta.

Organitzar la informació d'aquesta manera t'impulsa a mantenir una relació objectiva amb el material i inhibeix temptacions prematures d'interpretar l'obra. Les llistes de fets i preguntes es faran servir en els exercicis proposats en aquest capítol i al capítol 2, quan treballis sobre l'acció de l'obra.

SUMARI

- Utilitza llistes de fets i preguntes per organitzar les teves respostes al text.

Organitza la informació sobre què existeix abans que comenci l'acció de l'obra

Organitzar la informació del text sobre el que existeix abans que comenci l'acció de l'obra t'ajudarà a situar les certeses físiques, geogràfiques i temporals de l'obra, així com a crear una imatge del passat de cada personatge. No existeix cap procés d'assaig en què els actors no facin preguntes sobre què ha passat abans que comenci l'acció de l'obra, i per tant té uns enormes avantatges tenir un domini ferm d'aquesta informació. Això et permetrà afrontar preguntes senzilles respecte a l'espai, com ara «D'on vinc, ara mateix?», o bé preguntes més complexes sobre esdeveniments passats de la vida dels personatges, com ara «Quan vaig conèixer Trigorin per primera vegada?».

Utilitza el format de fets i preguntes per recollir informació sobre tot allò que existeix o que ha passat abans de l'acció de l'obra. Fes dues llistes: una de fets i una de preguntes. Aquestes llistes, jo les anomeno «llistes d'antecedents».² Els fets inclouen coses com ara «Arkàdina es va casar amb Gavril Trèplev», o «Som a Rússia», o «La mare de Nina és morta». Tots els fets han de ser anotats, per més petits que siguin. Pot ser un esdeveniment tan breu i aparentment irrellevant com la descripció de Sorin de com un fiscal adjunt li va dir que la seva veu era desagradable, o el fet que els textos de Trigorin són traduïts a altres idiomes, però tots i cadascun compten quan arriba el moment de construir una vida passada per al personatge. Les preguntes poden ser «Què li va passar al pare de Konstantín?», o bé «On està localitzada la finca de Sorin, dins de Rússia?», o «Quan i on Arkàdina va interpretar *La dama de les camèlies*?».

Recorda que si tens qualsevol dubte i no saps si estàs davant un fet o una pregunta, has d'anotar-ho com una pregunta. Per exemple, pots voler anotar «Arkàdina va interpretar Gertrudis a *Hamlet*» com un fet, perquè ella cita aquesta obra de Shakespeare a l'acte primer, però no hi ha cap prova directa que hagi interpretat Gertrudis, de manera que és millor anotar «Arkàdina ha interpretat alguna vegada Gertrudis a *Hamlet*?». De vegades et trobaràs que les preguntes que t'has fet al principi tenen resposta més endavant, a mesura que l'acció avança. Quan això passa, elimina la pregunta i afegeix la resposta a la llista de fets. Tanmateix, recorda que no has d'apuntar cap informació sobre els esdeveniments que passen entre les escenes ni sobre res que passi durant l'acció de l'obra.

Aquests són alguns dels primers fets establerts en una lectura de l'acte primer de *La gavina*:

2. L'autora fa servir l'expressió '*back history*' list, que literalment es podria traduir com a «llista d'història passada». M'ha semblat més eficaç fer servir la paraula «antecedent», corrent en la terminologia d'arrel stanislavskiana en la nostra llengua. Però em sembla interessant assenyalar que Mitchell utilitza una terminologia personal, que inclou «tot allò que existeix i ha succeït abans que comenci l'acció de l'obra», tal com ella mateixa especifica repetidament.

Som a Rússia.

Hi ha una finca, que pertany a Sorin.

Hi ha un parc.

Hi ha un ample camí arbrat que porta al parc.

Hi ha un llac.

Hi ha un escenari que tapa la vista del llac.

Hi ha matolls.

Hi ha unes quantes cadires i una taula de jardí.

Hi ha un teló, que està abaixat.

Des que Medvedenko la coneix, Maixa ha anat sempre vestida de negre.

Medvedenko guanya vint-i-tres rubles al mes, menys les deduccions per la jubilació.

El pare de Maixa és l'administrador de la finca.

Hi ha captaires.

Medvedenko té una mare malalta, dues germanes i un germà petit.

Ell sosté econòmicament tota la família.

Konstantín està enamorat de Nina.

Medvedenko camina sis verstes cada dia per arribar a la finca.

Medvedenko ha declarat el seu amor a Maixa.

Medvedenko és mestre d'escola.

Existeix el rapè.

Maixa té una tabaquera que conté rapè.

Fa xafogor.

És al vespre.

Aquestes són algunes de les primeres preguntes que sorgeixen en una lectura de l'acte primer:

Quin any és?

On està localitzada la finca de Sorin, dins de Rússia? (Es basa en algun lloc real que l'autor coneixia?)

Com de gran és la finca?

Quina era la mida mitjana d'una finca en aquella època a Rússia?

Quina mena d'arbres voregen l'avinguda?

Quina mida té el llac?
Quina mena de matolls són?
Per què Maixa va vestida de negre?
A quant equivalen 23 rubles en la nostra moneda avui en dia?
Quant cobrava un mestre per jubilació en aquella època?
Quant devia cobrar un administrador de finques en aquella època?
Treballa, la Maixa?
Quina malaltia té la mare de Medvedenko?
Com es diu i quina edat té cada membre de la família de Medvedenko?
On viuen Medvedenko i la seva família?
On dona classe Medvedenko?
Com era la vida d'un mestre a les províncies russes en aquella època?
Quan se li va declarar Medvedenko a Maixa i com va ser la reacció d'ella?
Com d'habitual era prendre rapè en aquella època, per a una dona i per a un home? (Com es prenien? Quin efecte tindria sobre teu? En quina mena de tabaquera es devia guardar, de quina mida?)

Fer una llista amb aquests fets i preguntes t'ajudarà amb qualsevol mena de text, tant si és modern com antic. A continuació trobaràs un exemple dels primers fets i preguntes de l'obra de Samuel Beckett *No jo*:³

Hi ha una dona.
Hi ha algú que escolta la dona.
La dona va néixer prematurament, un mes abans del previst.
Es va criar en un orfenat religiós.
Quin any és? 1972?
Qui escolta la dona?

3. Seguim la traducció catalana de Víctor Batallé, publicada dins el segon volum del *Teatre complet* de Samuel Beckett, publicat per l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1997.

Quant temps fa que aquesta persona escolta la dona?
Amb quin propòsit l'escolta?
Quin és el gènere de la persona que escolta?
Què és una gel·laba?
Qui porta gel·laba i en quins països es fa servir?
Per què els pares de la dona la van abandonar després del naixement?
Quants anys té la dona ara?
Quan va passejar per un camp buscant flors? Recentment o en un passat llunyà?
A quina adscripció religiosa pertanyia l'orfenat?

Pot ser que el nombre de fets i preguntes que es desprenen de les primeres escenes o actes et desmoralitzi. No t'espantis. La llista s'anirà fent més curta a mesura que avancis en l'obra (excepte si treballes en una obra que opera fora d'un patró temporal lineal). Si la teva obra no està escrita en ordre lineal, et pot ser útil retallar i enganxar les escenes en ordre consecutiu abans d'emprendre aquest exercici.

Al final d'aquest procés tindràs dues llargues llistes: una de fets i una de preguntes. Llegeix-te-les totes dues i pensa de quina manera s'ha modificat la teva imatge de l'obra com a resultat d'aquest treball. La llista de fets et farà guanyar seguretat i confiança respecte a les certeses que precedeixen l'acció de l'obra. Et donarà una imatge de l'univers en què es desenvolupa l'acció de l'obra. Les preguntes et faran patir per la quantitat de feina que has de fer per contestar-les totes. En lloc de preocupar-te, intenta veure les preguntes com un mitjà per aprofundir en la teva comprensió del material i d'anticipar les preocupacions que els actors tindran respecte als personatges o l'univers de l'obra. Si alguna cosa en el text et porta a fer una pregunta, tingues la certesa que una actriu o un actor farà la mateixa pregunta durant els assaigs. Per tant, pots veure aquest procés com una manera de meditar una resposta abans que l'intendent faci la pregunta, o com una manera d'estalviar temps d'assaig.

Al final de la preparació, hauràs contestat totes les preguntes d'aquesta llista general d'antecedents. Les diverses tasques que tro-

baràs al llarg dels capítols vinents t'ajudaran a respondre aquestes preguntes.

SUMARI

- Fes dues llistes, una de fets i una de preguntes, relatives a tot allò que existeix o ha succeït abans que comenci l'acció de l'obra. Són les llistes d'antecedents.
- No apuntis cap informació sobre el que passa entre escenes o actes o durant l'acció de l'obra.
- Llegeix-te les llistes i observa com s'ha modificat la teva imatge de l'obra.
- No et preocupis per la llargada de la llista de preguntes. Considera-la una manera útil d'anticipar preguntes que apareixeran a la sala d'assaig i d'aprofundir en la teva comprensió del material.

Recerca

La recerca t'ajuda a conèixer millor l'obra, clarifica l'univers que hauràs de construir i et dona seguretat a l'hora de dirigir. És un procés llarg, però realment val la pena. Farà arrelar la teva comprensió del text, en un sentit fort, i del període històric en què està situada l'obra, tant si és la Rússia del segle XIX com el Londres del segle XXI. Et sentiràs més còmode davant molts petits detalls del text que t'havien resultat opacs la primera vegada que te'ls havies trobat. Una bona recerca t'ajudarà a contestar una part substancial de les preguntes de la llista d'antecedents. Recorda, però, que no estàs fent recerca per presentar la reconstrucció històrica d'un període (com fan les sales antiquades d'alguns museus històrics, que utilitzen maniquins de plàstic per representar les persones). Al contrari, estàs recollint informació que ajudarà els actors a dir i fer tot allò que han de dir i fer en l'acció de l'obra.

Primer, llegeix totes les preguntes de la teva llista d'antecedents i subratlla totes les preguntes que necessiten recerca. Aquí tens un exemple de la mena de preguntes que hauries de subratllar:

Quin any és?

On està localitzada la finca de Sorin, dins de Rússia? (Es basa en algun lloc real que l'autor coneixia?)

Quina era la mida normal d'una finca en aquella època a Rússia?

A quant equivalen 23 rubles en la nostra moneda avui en dia?

Quant cobrava un mestre per jubilació en aquella època?

Quant devia cobrar un administrador de finques en aquella època?

Com era la vida d'un mestre a les províncies russes en aquella època?

Com d'habitual era prendre rapè en aquella època, per a una dona i per a un home? (Com es prenien? Quin efecte tindria sobre teu? En quina mena de caps es devia guardar, de quina mida?)

Ara pots emprendre la recerca necessària per contestar cada pregunta. Així, només faràs recerca sobre el que és essencial per a una comprensió adequada de l'obra. Si tens tendència a perdre't en la recerca, atura't en el moment que estiguis a punt de fer una digressió i recorda't que has de respondre la pregunta que tens davant dels ulls. Idealment, fes servir biblioteques o llibres per contestar totes les preguntes. Si fas servir internet, assegura't de comprovar qualsevol fet amb fonts impreses fiables. Fes servir sempre com a mínim dues fonts i assegura't que una no sigui una còpia de l'altra.

Aquí tens uns quants exemples de respostes a algunes de les preguntes, després d'haver fet la recerca pertinent.

Quin any és? Txèkhov va escriure l'obra el 1895 i l'acció transcorre al llarg de dos anys. Com que no s'estipula que l'acció tingui lloc en el futur, la lectura més senzilla és que els actes primer, segon i tercer tenen lloc l'estiu de 1893, i que l'acte quart succeeix durant la tardor del 1895.

On està localitzada la finca de Sorin, dins de Rússia? El juliol de 1895, Txèkhov va viatjar per visitar un amic seu, el pintor Levitan, que en aquell moment vivia molt lluny, en una finca anomenada Gorki, que pertanyia a la seva amant. Aquesta finca era a la vora d'un llac i a uns vuitanta quilòmetres de Bologoe, a mig camí

entre Moscou i Sant Petersburg. Sembla que aquest és l'escenari que Txèkhov va triar per a La gavina. Bologoe és a uns tres-cents quilòmetres de Moscou.

A quant equivalen 23 rubles en la nostra moneda avui en dia? Als anys 1890, un ruble equivalia a 3 xílings i 2 cèntims del Regne Unit de l'època, que equivaldrien aproximadament a 11,01 lliures del 2002. Això vol dir que Medvedenko guanyaria 253,23 lliures al mes, que Arkàdina té unes 770.000 lliures al banc i que Dorn es gasta 22.000 lliures en les vacances italianes que fa durant els actes tercer i quart.

Al final d'aquest procés tindràs unes quantes dates en les quals han succeït determinats esdeveniments històrics. Posa aquests esdeveniments en ordre cronològic. Això et serà útil més endavant, quan treballis en les biografies dels personatges. Et permetrà veure la relació entre certs esdeveniments històrics i els esdeveniments de la vida d'un personatge. Aquí tens uns quants exemples d'alguns esdeveniments històrics per a *La gavina*.

1812 Derrota de l'exèrcit de Napoleó.

1820-1880 Edat daurada de la literatura russa.

1820 Neix Zola.

1850 Neix Maupassant.

1852 Primera representació de La dama de les camèlies.

1859 Neix Eleonora Duse.

1861 Emancipació dels serfs.

1865-1869 Tolstoi escriu Guerra i pau.

1875-1877 Tolstoi escriu Anna Karènina.

1879 S'introdueix la il·luminació elèctrica als teatres, que substitueix els llums de gas i les espelmes.

Anys 1880 Comencen a col·lapsar les finques de l'aristocràcia rural.

1881 Assassinat del tsar reformista Alexandre II. El succeeix l'autocràtic Alexandre III.

1888 Tolstoi celebra el seixantè aniversari.

1889 Es completa la Torre Eiffel.

Anys 1890 Una companyia francesa desenvolupa un monopoli en la producció i venda de sofre.

Suïssa és líder mundial en la producció de rellotges.

Ascens de l'escola decadentista.

1892 Intent de suïcidi de Maupassant.

1893 Mor Maupassant.

1894 Arriba al tron el tsar Nicolau II, de vint-i-sis anys.

Anota les tasques de recerca que pensis que poden ser especialment útils per a determinats actors, així com els llibres que els pugui resultar útil de llegir. A *La gavina*, l'actriu que interpreta Maixa pot fer recerca sobre el rapè, l'actor que interpreta Konstantín pot investigar la reacció de Maupassant a la Torre Eiffel, i les actrius que interpreten Arkàdina i Nina poden llegir el llibre *Women in the Russian Theatre: The Actress in the Silver Age*, de Catherine Schuler, que descriu com treballaven les dones al teatre en aquella època. Si tens un període d'assaig curt, selecciona una peça de recerca clau per a cada personatge, per encarregar-la a cada intèrpret.

També t'aniràs trobant fotografies, pintures i, de vegades, referències a pel·lícules. Recull tot aquest material per ensenyar-lo als actors. Les imatges, estàtiques o en moviment, poden ser una manera molt eficient de comunicar sensacions sobre l'espai, l'època o l'atmosfera. Molts actors i actrius pensen en termes visuals i poden respondre més a les imatges que a les paraules. Aquest material també pot ajudar a nodrir el procés de treball amb l'equip artístic.

Fins i tot si treballes amb un text nou descobriràs que hi ha tasques de recerca per fer. L'any 2000 vaig dirigir *El camp*, de Martin Crimp, que tenia lloc aquell mateix any. Un dels personatges era un metge que prenia heroïna de manera habitual. Als temes de recerca que van aparèixer es plantejaven preguntes com ara «Amb què està feta, l'heroïna?», «Quin efecte té sobre la persona?», o «Com en podria aconseguir, un metge, sense que ningú se n'adonés?». També hi havia referències a certes runes romanes properes a la zona on vivien els personatges. Això va fer aparèixer preguntes com ara «Quan van ocupar el nord d'Anglaterra, els romans?» i «Per què construïen car-

reteres rectes?». Totes aquestes preguntes van necessitar una recerca aprofundida.

Fins i tot si tens intenció de canviar l'època de l'obra i situar-la en un període diferent del que pretenia l'autor, és important desenvolupar una recerca sobre el període que la persona que ha escrit l'obra tenia al cap quan escrivia el text. La recerca que facis sobre aquell període t'ajudarà a conèixer quins són els perills o els problemes de la transició d'una època a l'altra. Llavors hauràs de fer una nova recerca sobre el període en què penses desenvolupar l'obra. Quan vaig dirigir *Les troianes*, escrita al segle v aC, vaig situar l'acció en un magatzem actual. Tanmateix, abans de prendre aquesta decisió vaig dur a terme una investigació detallada sobre tres períodes històrics específics. Vaig llegir molt sobre els fets històrics que van tenir lloc a Troia, sobre les descripcions dels mateixos fets a la *Iliada* d'Homer, i finalment vaig recollir informació sobre el període històric en què va viure Eurípides. Recolzant-me en aquesta investigació, vaig poder conduir els actors a través de les parts del text on hi havia més tensió entre la veritat històrica i la ubicació contemporània; vam basar-nos en tots tres períodes històrics per crear un món imaginari coherent.

Si és possible, viatja als llocs on se situa l'acció per fer-hi un treball de camp. Aquests viatges t'ofereixen una experiència sensorial de l'univers de l'obra que no pots obtenir llegint llibres ni navegant per les xarxes. El 1993 vaig fer un viatge de recerca amb l'escenògrafa Vicki Mortimer per preparar la posada en escena de l'obra d'Ibsen *Espectres*. Vam visitar Oslo, Bergen i Skien, on va néixer Ibsen. Vam fer fotografies, vam recollir flors i fulles, i fins i tot vam enregistrar cants d'ocells. Les impressions que vam tenir de la llum, dels colors i del clima van donar forma a la manera d'il·luminar, dissenyar i dirigir l'espectacle. També ens van aportar material visual útil per compartir amb els actors, perquè es poguessin imaginar on vivien els personatges.

Al final d'aquestes tasques hauràs respost moltes de les preguntes que tenies a la llista d'antecedents. Ara ja estaràs a punt per contestar la resta de preguntes sobre l'espai, però abans de tirar endavant has de veure com pots contestar les preguntes difícils sobre l'obra.

SUMARI

- Copia totes les preguntes de la teva llista d'antecedents que necessiten recerca.
- Fes servir les biblioteques i els llibres per contestar les preguntes. Utilitza internet amb cautela i comprova qualsevol informació que provingui d'aquesta font amb una altra referència.
- Posa totes les dades històriques que trobis en ordre cronològic.
- Anota les tasques de recerca que puguin resultar útils per a determinats personatges.
- Recull tot el material visual o cinematogràfic que t'aparegui al llarg de la recerca.
- Si és possible, viatja als llocs esmentats al text per fer-hi un treball de camp.

Respon les preguntes difícils sobre el text

Quan contestes preguntes gràcies a la recerca, resulta molt satisfactori obtenir una resposta clara i basada en fets. Però a la llista d'antecedents sempre queden preguntes que no són tan fàcils de respondre, sobretot pel que fa als esdeveniments del passat dels personatges dels quals el text no dona informació precisa. Per exemple, com, quan i on es van conèixer Arkàdina i Trigorin? Quan i on es van enamorar Nina i Konstantín? El text no descriu aquests esdeveniments. En aquests casos, has de recolzar-te en les teves impressions del text per inferir material fàctic sobre els esdeveniments passats.

El procés d'inferir informació fàctica a partir de converses que no contenen cap fet és el que fem a la vida. El diàleg humà aparentment més banal pot contenir moltíssima informació si el sabem llegir correctament. Fins i tot quan escoltem dues persones en un bar intercanviant una sèrie de comentaris banals sobre què han comprat o sobre el temps, certa informació sobre el seu passat va cristal·litzant gradualment en la nostra ment. Podem saber si fa molts anys que són amigues o si s'acaben de conèixer.

Fes servir les teves impressions del text per contestar les preguntes més importants de la teva llista d'antecedents. Aquestes preguntes s'han de respondre per tal que els actors tinguin una imatge clara del que ha succeït en el passat, i a partir d'aquí poder construir el seu personatge i les seves relacions. A la vida real, una relació és el resultat de diversos esdeveniments compartits entre dues persones al llarg d'un període de temps. Els actors necessiten construir les relacions entre els personatges de manera similar, inventant les imatges compartides del passat que determinen la relació que tenen a l'obra.

Impressió és el terme que utilitzo per referir-me a la informació que extrec llegint una rèplica o un fragment de l'obra que no conté dades objectives. Pots fer servir aquestes *impressions* per recollir informació sobre els personatges i l'univers on viuen. Llegir atentament el text per identificar la impressió més senzilla o més clara del que vol dir l'autora o autor és una habilitat molt important, i algú que es vulgui dedicar a la direcció l'ha de desenvolupar. Quan ho proves per primera vegada, et pots sentir com si busquessis una marca en el terreny a través d'una boira molt espessa. És possible que els ulls et guïïn malament i et facin descobrir marques on realment no n'hi ha cap, o que triguin a revelar-te que les tenies davant del nas tota l'estona. Intenta dedicar tant de temps com calgui a aquesta tasca, i sobretot no et precipitis per resoldre les coses. Llegeix una i altra vegada els fragments significatius, fins que la boira s'esvaeixi i aparegui el possible sentit o sentits. El més important és que sempre has de buscar la lectura més senzilla o més lògica del text, i no la més complexa. Això és perquè el significat més senzill o més lògic és sovint el que l'autora o l'autor volia transmetre, i per tant el que és més probable que el públic senti quan es digui la rèplica. Per exemple, no té cap sentit decidir que Nina sap quin aspecte té Trigorin i que el troba atractiu abans que comenci l'acció, ja que a l'acte primer li pregunta a Konstantín: «És jove?», i en sentir aquesta rèplica el més senzill és que el públic pensi que no sap quina edat ni quin aspecte té Trigorin.