

REPRESENTACIÓ i ÈTICA

PREGUNTES PER AL SEGLE XXI

**PETER
SELLARS**
entrevistat per
**BONNIE
MARRANCA**

BONNIE MARRANCA.- Som a Barcelona, al final de la gira europea de sis setmanes d'*Els fills d'Hèracles*. Per què no parlem dels teus esforços per fer accessible un clàssic grec al públic contemporani?

PETER SELLARS.- Bé, per a mi, una de les coses més importants del teatre grec és que era considerat part del govern, una de les institucions cabdals de la democràcia. Intentava donar als ciutadans la informació que necessitaven per votar amb certa profunditat de percepció i, a la vegada, els permetia sentir veus que normalment no sentien. El que em commou del teatre grec és aquesta aspiració a tenir cura i mantenir la democràcia. És en això on els Estats Units estan en perill. Pots fer totes les declaracions que vulguis, però la democràcia està constantment amenaçada, per exemple, pels diners. Aquesta és la raó per la qual Eurípides està ple de parlaments en contra del fet que els diners tinguin l'última paraula.

Una de les imatges més poderoses del teatre grec és la d'una orelleta gegant esculpida al costat d'una muntanya – un lloc d'escolta. El poder del teatre grec és acústic. Consistia en crear una arquitectura en la qual una única veu arribés al capdamunt de la muntanya. Les màscares gregues prenién la veu i la projectaven lluny. A més a més, la idea és que tu construeixes una estructura amb un seient per a cada ciutadà. A Grècia, la democràcia és una cosa meravellosa a menys que siguis dona, nen o foraster, que eren les persones que no podien votar i no tenien ciutadania. Per tant, es tracta de crear un espai especial de so, un espai d'escolta, per a les veus que no se senten al senat, concretament per a les veus que han estat ignorades als passadissos del poder: "si no hi ha un lloc on realment sentim aquestes veus, no tenim democràcia". També avui en dia hem de fer un esforç especial per assegurar-nos que aquestes veus se sentin, s'inclouguin i es reconeguin.

BONNIE MARRANCA.- Als països que es trobaven a l'òrbita de la Unió Soviètica, el teatre funcionava de la mateixa manera, la qual cosa, en certa mesura, és la raó per la qual actualment ha perdut el seu poder i impacte a la societat. Davant l'absència d'una diversitat de mitjans de comunicació, d'una premsa lliure o d'espais públics, la gent llegia les interpretacions dels clàssics, normalment reinterpretacions, com a comentari polític.

PETER SELLARS.- Exacte. I el teatre esdevenia de nou un lloc on es deia el que no es podia dir enlloc més. Així, es crea el potencial d'un espai públic democràtic. Què és un espai públic? Crec que és la pregunta més important del segle XXI. De quina manera podem crear i mantenir un espai on siguin presents una diversitat de veus? Totes les preguntes sobre per què certa gent i certes parts de la societat no són escoltades depenen realment de com donem forma al teatre just en aquest moment. Per tant, la creació d'espais compartits al llarg del segle XXI és un dels factors que més em motiva a l'hora de donar forma a cadascun dels meus projectes: qui necessita trobar-se? De quina manera poden trobar-se? De quina manera podem crear una plataforma per tal que aquesta trobada tingui potencial per al futur? La primera hora d'*Els fills d'Hèracles* compleix diferents funcions. La idea que comencem amb testimonis, amb l'experiència, és una resposta i una reacció al clima polític de l'Amèrica de Bush, però també cada vegada més d'Europa, on les veus ideològiques de doctrina pura estan pujant de volum i estenent-se arreu.

BONNIE MARRANCA.- En les intervencions dels espectadors, trobes que el seu llenguatge és fresc o diferent, o que simplement repeteixen les actituds dels mitjans de comunicació? Com han variat les discussions i les reaccions del públic a cadascuna de les ciutats on has mostrat el teu treball?

PETER SELLARS.- El més interessant és que es crea una dinàmica. Ells han vingut a ser espectadors, han vingut a jutjar, perquè estan entrenats per a ser consumidors, i aquesta és l'única idea que tenen de si mateixos. De sobte, aquesta primera hora els destarota completament. No pots dir si és bo o dolent, no pots dir "ell m'ha encantat, ella és horrible". De sobte, el teu judici estètic és irrellevant perquè principalment no és una experiència estètica. No és una experiència per a un consu-

midor. De sobte, tu, com a ciutadà, et veus implicat en un debat real. No és sobre la teva capacitat de jutjar, sinó sobre el teu posicionament: on ets tu en relació amb l'orador i amb aquesta idea. De sobte, esdeven part d'una situació molt dinàmica i fluïda. El públic deixa de ser gent anònima als seus seients i comença a reconèixe's com una comunitat, comença a sentir la seva pròpia veu i a adonar-se que, en el món, nosaltres no som espectadors: de fet, som participants. Per tant, aquesta primera hora és aquest moment de transformació que jo considero tan important en el teatre grec. Ens oblidem que el teatre grec era una experiència participatòria. Totes les cerimònies, els balls, la beguda, les drogues, anaven destinades a crear una poderosa experiència participatòria. Nosaltres hem establert una dinàmica pròpia a cada ciutat, segons el lloc i el context de l'espectacle. Com a artistes, hem de passar el mateix temps creant el context que creant l'espectacle. Aquesta serà la nostra feina al segle XXI.

BONNIE MARRANCA.- Al llarg dels anys has dut a escena diversos clàssics grecs. Què t'ha fet escollir *Els fills d'Hèracles* ara?

PETER SELLARS.- *Els fills d'Hèracles* parla sobre com tractes els forasters, com veus la resta del món. Estàs obert a la resta del món o no? I quan la gent necessitada se t'acosta, ¿pots reconèixer aquesta necessitat i ajudar-los per tal que finalment puguin tornar i portar la llibertat al seu propi país? El que és maco d'Eurípides és que ell no diu, simplement, "deixeu que entrin tots els immigrants". Ell diu, "alimenteu-los, eduqueu-los, i ajudeu-los amb les lluites als seus propis països". Perquè, naturalment, la majoria d'ells preferirien viure al seu país. Si vénen cap a tu és perquè estan desesperats, no perquè vulguin apoderar-se del teu país. Aquesta idea d'ajudar la gent amb els seus problemes és el que els Estats Units obliden una vegada i una altra. La política exterior nord-americana ha estat dictada per la comunitat de negocis i pels beneficis nord-americans, que passen per damunt de l'autodeterminació de pobles sencers. Això no afavoreix una economia sostenible, i ja no diguem una realitat política global estable.

BONNIE MARRANCA.- Com ha afectat en aquest projecte el fet que passis tant de temps a Europa, en tantes cultures diferents, i vegis els Estats Units des d'aquest punt de vista?

PETER SELLARS.- Tots els meus projectes s'assagen inicialment als Estats Units. Fins i tot si no podem mostrar-los allà, he de fer-los allà perquè tot el repartiment és nord-americà, encara que provinguin de llocs molt diferents. Són nord-americans que s'enfronten al seu futur i als problemes de les seves vides. Tots els meus espectacles parlen d'això. Quan em conviden a treballar a l'estranger, sempre dic que no puc. No puc dirigir actors italians, o actors francesos, o actors russos. El teatre s'ha de basar en la teva infància, en el teu futur compartit, en el teu passat compartit. I totes aquestes preguntes sobre què compartim te les has de fer dins de la teva pròpia cultura, en la teva societat.

BONNIE MARRANCA.- Avui en dia actues majoritàriament a festivals, i això també crea el seu propi context, oi?

PETER SELLARS.- Sí, però com que treballem amb comunitats de refugiats i immigrants, de sobte a la sala es crea un ambient molt interessant. Entre el públic hi tenim tot de famílies de refugiats que constitueixen un autèntic dinamitzador, ja que part de la recerca per fer el projecte significa que convidem a venir al teatre a grups de persones que normalment no van al teatre.

BONNIE MARRANCA.- Com ho fas, això? Arribes a una comunitat, fas recerca, et trobes amb refugiats...

PETER SELLARS.- A cada ciutat comencem treballant amb organitzacions de refugiats i immigrants. Per exemple, per a la presentació a l'American Repertory Theatre de Boston, van ser part del projecte els Metges pels Drets Humans, el Comitè de Rescat Internacional, tot un gran ventall d'organitzacions realment interessants que fan una feina força heroica dia a dia. Aquesta és una de les grans qüestions quan fas tragèdia grega: pots utilitzar la paraula "heroic" sense cometes? Què pot significar heroic? Jo crec que tens dret a ser qualificat d'heroic si disposes de quinze minuts per recollir qualsevol cosa que sigui important per a tu, caminar 500 milles, i començar la teva vida en un lloc completament nou, deixant enrere els amics i qualsevol altra cosa. La gent que aconsegueix arribar a Occident no són només supervivents, és gent que està profundament motivada i que canviarà el món. La qüestió més gran del segle XXI és la de conferir poder a un grup de gent que fuig dels seus propis països – de qualsevol dictadura i qualsevol guerra – amb l'esperança d'aconseguir menjar, refugi i educació a Occident per tal de poder tornar i reconstruir els seus propis països.

El més important és que tu, com a artista, has de començar creant un context. La paraula "immigració" és una paraula controvertida i la paraula "refugiat" és una paraula controvertida. Tu has de dir, "espera un moment, què volem dir amb aquestes paraules?" I per tant, durant la primera hora de la funció, és realment important que un grup de gent pugui dir, "d'acord, comencem des del mateix lloc, tots junts". Tots nosaltres arribem a la sala des de perspectives molt diverses. En primer lloc, necessitem donar forma a una experiència i a una base comunes per a una autèntica discussió. Comencem a treballar amb organitzacions que ajuden els immigrants a cada país. A vegades són les Nacions Unides; altres vegades, no: hi ha un gran ventall d'organitzacions a diferents nivells. Ells ens presenten immigrants, refugiats i nens. Robert Castro, que és un col·laborador crucial en aquest projecte, un jove i brillant director nord-americà, treballa amb els nens tot el temps. Robert i jo fem diverses visites a cada ciutat amb antelació, trobant-nos i parlant amb molta gent, intentant esbrinar quins són els principals problemes de cada cultura en aquest moment de la història. Els problemes sorgeixen al llarg de moltes converses i una gamma molt àmplia de gent. A cada país demanem al teatre o als nostres productors que s'hi involucrin molt. La representació de cada nit comença amb dos sopars, que és el que el públic no veu i que per a mi és la part més important de la vetllada. Compartir menjar és una de les maneres més bàsiques de ser humà. En aquesta primera hora tenim policies de presons, policies

fronterers, jutges d'immigració – tot un ventall d'oradors que va des d'aquells que treballen al bàndol oficial, que tracten aquests temes en el seu treball diari, fins als propis refugiats i immigrants.

BONNIE MARRANCA.- No puc evitar preguntar-te, el teu objectiu final és aconseguir una legislació que canviï la situació?

PETER SELLARS.- Sí, però jo crec que hem d'admetre que l'art es mou a un pas diferent. El canvi real és, de fet, una transformació. Un canvi ràpid no dura mai, sempre produeix una reacció violenta, mentre que el canvi real es mou profundament a través de les actituds de la gent al llarg d'una generació. El que nosaltres fem en teatre – la paraula “cultura” – té a veure amb cultivar: plantes una llavor tan fonda com pots per tal que tingui conseqüències a llarg termini.

BONNIE MARRANCA.- Hannah Arendt¹ ha elaborat la idea d'anar al teatre com a ciutadania. Herbert Blau² també va tenir aquesta visió. Jo et veig en aquesta tradició.

PETER SELLARS.- Sí, totalment. Estic seguint aquesta tradició – profundament.

BONNIE MARRANCA.- Altres exemples actuals que tracten els mateixos temes als Estats Units són *Els nens de la guerra* de Ping Chong, l'*Immigrants' Theatre Project* i el *Projecte Antígona* de la Universitat de Chicago. És interessant que el renovat interès per aquesta tradició i un retorn als clàssics constitueixin una tendència destacada del teatre actual. Hi estàs d'acord?

PETER SELLARS.- Profundament. És molt important tenir accés a una veu que vagi més enllà de les pàgines editorials dels diaris d'aquesta setmana, per poder saber quines són realment les arrels de la discussió. Al mateix temps, aquesta enorme perspectiva històrica ens dona un arc molt més gran i ens convida a pensar en el futur d'una manera molt més oberta i creativa. Aquesta és la raó per la qual, a les seves obres, Eurípides sempre fa aparèixer nens i gent gran. El que ell intenta dir és, “mireu cinquanta anys enrere i mireu cinquanta anys endavant. No resolgueu el problema només per als pròxims deu minuts.” Ell sempre intenta ampliar l'abast històric de la teva comprensió de l'assumpte i demanar-te que adoptis aquesta perspectiva més extensa. Una veu de fa 2500 anys eixampla el teu pensament i la teva resposta a un tema que generalment, en el debat polític actual, ha estat plan-

tejat de la forma més tancada possible. La reactivació del debat a través de la reimaginació del vocabulari del debat és una contribució molt important que els artistes han de fer en aquesta època.

BONNIE MARRANCA.- Vas escollir una traducció ja existent, per la qual cosa devies tenir al cap alguna idea sobre el llenguatge del text. Com defineix la traducció la teva visió de l'original?

PETER SELLARS.- Necessitava una cosa que entrés de ple en el debat d'aquest moment. Irònicament, quan munto una peça grega sempre contracto Robert Auletta perquè la reescrigui i faci una nova obra nord-americana a partir de Sòfocles i Èsquil. En aquest cas, quan vaig trobar l'edició de 1953 de la Universitat de Chicago, feta per Ralph Gladstone, vaig quedar parat pel llenguatge. Transmet una sensació d'americanisme esmolat, propi dels primers anys de la Guerra Freda, d'Eisenhower, que m'era molt útil. La seva naturalesa fragmentària sonava a televisió: les frases eren una mica difícils d'analitzar sintàcticament, que és com parla la gent en els programes d'entrevistes. Tant l'estil indirecte com el xocant estil directe d'aquella versió em van commoure i sorprendre molt. No l'he adaptat de manera significativa.

BONNIE MARRANCA.- El vestuari de la producció ha sigut el mateix allà on s'ha representat? Concretament, destaca la granota taronja.

PETER SELLARS.- No l'he canviat durant aquests dos anys. Guantánamo és un tema important de tot el meu treball des de fa molt anys. Des que formen part del sistema de presons dels Estats Units, he fet sortir granotes taronges i grillons a totes les produccions perquè és la part d'Amèrica que la majoria de nord-americans no veuen. No entenen què significa que als jutjats de tot el país et portin davant del jutge i del jurat en grillons i una granota taronja. Cal qüestionar la manera com la justícia americana s'esforça per etiquetar la gent i crear prejudici anticipadament.

BONNIE MARRANCA.- Diries que el teu interès per aquesta mena de figures per a les quals podem utilitzar les paraules “heroisme” o “gràcia” – una figura amb sentit de l'honor que està disposada a morir, a oferir-se de forma expiatòria –, està relacionat amb la teva elecció de produccions recents, com ara l'òpera de Messiaen sobre Sant Francesc d'Assís, *El Niño* de John Adams o el teu treball amb Bill Viola³?

PETER SELLARS.- Sí. Emfatitzaria dues coses, una de les quals és el malson de com la religió és utilitzada com a arma a la política nord-americana, on la posició pública dels polítics es basa en una sèrie de gestos religiosos que constitueixen una violació flagrant de la separació entre església i estat. Estic consternat pel segrest de la religió o, com diu Tariq Ali, pel xoc entre fonamentalismes.

-
1. *Filòsofa i teòrica política, Hannah Arendt (1906-1975) va passar bona part de la seva vida intentant comprendre les causes polítiques i morals de l'ascens Nazi a Alemanya i d'altres règims totalitaris del s. XX. Va defensar que només a través de l'activitat de pensar la humanitat es pot abstenir del mal. Entre els seus llibres més importants cal destacar *Origins of Totalitarianism (1951)* i *Eichmann in Jerusalem (1963)*.*
 2. *Herbert Blau és productor, escriptor i director. És cofundador del San Francisco Actors' Workshop i als anys 60 va dirigir el Repertory Theater of Lincoln Center amb Jules Irving. Com a autor, cal destacar *The Dubious Spectacle: Extremities of Theater, 1976-2000 (2002)* i *Nothing in Itself: Complexions of Fashion (1999)*.*

-
3. *Bill Viola (n. 1951) està considerat un dels principals vídeo-artistes del món. Durant més de 30 anys, Viola ha fet gravacions videogràfiques, instal·lacions arquitectòniques de vídeo, ambientacions sonores, actuacions de música electrònica i treballs per a la televisió.*

La gent utilitza la religió en un context molt explotat i tancat per aconseguir profits polítics. Vull que consti que això ho rebutjo totalment. D'altra banda, allò que falta a la nostra cultura és la dimensió del sagrat. Mirem el món purament com una sèrie d'objectes materials per a ser consumits, comprats, venuts, fins i tot les persones. Quan veus el saqueig del planeta en aquests moments, la profanació del riu i dels ecosistemes, i que la pobresa del món s'ha triplicat al llarg de la nostra vida, dius, "és que no hi ha res sagrat?" Aquesta és la raó per la qual els últims deu anys he estat treballant molt directament en un treball de contingut obertament espiritual.

El *Theodora* de Haendel, *St. Francis* i *El Niño* constitueixen un corpus de treball que deliberadament intenta portar a escena textos sagrats i planteja què podem presentar en un teatre en una societat secular. Un teatre no és una mesquita, no és una sinagoga, no és una església, no és un temple. És un espai públic. Per tant, per entrar-hi, hi ha una cosa que no és necessària: no cal ser creient. I tanmateix, cada ésser humà té una vida espiritual. En teatre és molt important parlar de temes espirituals i temes sagrats, però no només amb creients, i demanar a tots els presents que, d'alguna manera, reconeguïn quina és realment la naturalesa de la seva vida espiritual. Els artistes – Miquel Àngel o un xaman – sempre han interpretat l'espiritualitat d'una manera que va més enllà de la doctrina. És molt important que hi hagi una vida espiritual que no estigui subjecta al segrest dels teòlegs escolàstics. Quina és aquesta energia?

He treballat amb xamans coreans a diferents produccions de *Le Grand Macabre* de Ligeti o a *La Simfonia dels Salmes* de Stravinski. A *Els nens d'Hèracles*, cada nit a l'escenari hi ha Ulzhan Baibussynova, de Kazakhstan, que és increïble. Descendeix d'una de les famílies xamans més antigues de l'Àsia Central. El que tens allà és una línia directa de profund xamanisme mentre les plomes sagrades de mussol del seu barret conviden els esperits a entrar a la sala. Tot sovint, quan Ulzhan està actuant, veus que els seus ulls no estan del tot oberts – no està dient "aquí em teniu i aquest és el meu ego", sinó al contrari. Els ulls estan lleugerament tancats com a les escultures de Buda, tot permetent que les veus arribin a través seu. Està permetent que els avantpassats parlin a través seu. Aquesta mena de teatre és molt important. He convidat artistes de cultures molt diferents a compartir aquesta mena d'experiències en aquestes produccions justament per reconèixer que hi ha una dimensió de l'espiritualitat més gran que la que veiem durant el dia a dia a la cultura occidental. Podem començar a obrir-la? És possible, perquè jo mateix treballo dins de la cultura occidental.

BONNIE MARRANCA.- Com en el *St. Francis* de Messiaen?

PETER SELLARS.- Messiaen crea situacions extàtiques a partir de la cultura hindú al bell mig d'una òpera catòlica. Aquesta és una imatge realment profunda i sorprenent. I per a mi l'altra dimensió que hi ha a *El Niño* posa a prova tot això. Podem tractar la naturalesa de la nostra espiritualitat, no només com a teologia, sinó com a experiència? Quina és l'experiència de la vida espiritual?

BONNIE MARRANCA.- De fet, el judaisme i el budisme han estat molt importants en el considerat teatre d'avantguarda, que en el teatre nord-americà és on majoritàriament resideix la dimensió espiritual. Començant amb el Living Theatre, als anys 40, i John Cage. També penso en les vídeo-òperes de Steve Reich, Meredith Monk...

PETER SELLARS.- El seu *Quarry* va directe al cor...

BONNIE MARRANCA.- Després hi ha Bob Wilson, Richard Foreman, Lee Breuer, Laurie Anderson, Philip Glass – i podria continuar. És gairebé com una tradició amagada, perquè ningú no parla de teatre nord-americà en aquest sentit històric.

PETER SELLARS.- Bé, Bonnie, crec que els teus escrits van en aquesta direcció i, per a mi, també és la tradició profunda de l'art nord-americà, que és el transcendentalisme. Té a veure amb Whitman...

BONNIE MARRANCA.- Gertrude Stein...

PETER SELLARS.- Gertrude Stein i Melville. Els temes espirituals i la seva articulació constitueixen el fonament de la democràcia i són la base per a la igualtat, no com una posició retòrica sinó com una aspiració espiritual.

BONNIE MARRANCA.- Deixa'm tornar enrere un segon perquè aquesta és una qüestió interessant. Del que estàs parlant és d'una ètica de la representació.

PETER SELLARS.- Sí, i en parlo en un context emersonià⁴ i en el context de Cornel West⁵. En parlo en el context de Gandhi i en el de Martin Luther King. A la meua vida, l'ètica de la representació més important ha sigut la Marxa cap a Selma⁶ Quan Bernice Johnson Reagon⁷ alça la veu, què li passa a l'espai democràtic mentre està sent creat als carrers d'Albany, Geòrgia? El poder de la música i la gent cantant dins de furgonetes de camí cap a la presó, i el que significa cantar en presència de gosos i de canons d'aigua - això és una representació ètica al més alt nivell imagina-

-
4. Filòsof i poeta, Ralph Waldo Emerson (1803-1882) és el nucli del moviment transcendental nord-americà. Ja en el seu primer llibre, *Nature* (1836), Emerson emfatitzava l'individualisme i rebutjava l'autoritat tradicional, a la vegada que defensava que la gent visqués una vida senzilla en harmonia amb la natura i amb els demés.
 5. Cornel West és un dels intel·lectuals més provocatius del Estats Units. El seu treball ha estat descrit com una "arma polèmica que intenta transformar la tradició lingüística, social, cultural i política per augmentar l'abast del desenvolupament individual i de les accions democràtiques". Al seu llibre *American Evasion of Philosophy* (1989), West relaciona els escrits de Ralph Waldo Emerson amb la tradició del pragmatisme nord-americà.
 6. El març del 1965, encapçalats per Martin Luther King Jr., activistes pels drets civils van recórrer durant cinc dies les cinquanta-quatre milles de l'autopista d'Alabama, des de Selma fins a la capital de l'estat, Montgomery, per protestar per la política discriminatòria que patia la població negra quant al dret a vot.
 7. Bernice Johnson Reagon (n. 1942) és una música i historiadora nord-americana, el treball de la qual s'estén dels cants espirituals africans fins a himnes pels drets civils.

ble. El poder de l'església negra, la qual, des del meu punt de vista, ha mantingut Shakespeare viu, és la nostra connexió directa amb el teatre elisabetià. És el poder de la llengua de la Bíblia del rei Jaume transformada en l'església negra. La preservació dels ritmes de Shakespeare, vibrants i poderosos, i la idea que la llengua expressiva és en si mateixa un acte d'alliberament. Aquestes són les línies reals que s'han de traçar a la cultura americana: el profund alliberament de la cultura blanca a través de la seva interacció amb la cultura negra. Aquí és on la retòrica s'eleva i es transforma en un altre lloc. De la generació més recent, podem pensar en tot el teatre *chicano* als camps, en les marxes de César Chávez⁸ i en Dorothy Day⁹.

BONNIE MARRANCA.- Tinc la impressió que fins i tot entre els artistes hi ha la sensació que molts no volen fer art, sinó cultura. Estem en un moment en què es dóna l'esquena a l'art, es denigra l'art. Saps de quina diferenciació estic parlant?

PETER SELLARS.- La manera com funciona la cultura és extremadament important per alliberar l'art del mercat. Als Estats Units, l'art s'ha definit a si mateix en termes econòmics d'una forma molt restringida. La mena de teatre que veus o deixes de veure té a veure amb quant costa i amb qui ho pagarà. Per tant, el teatre regional té una certa imatge a causa del sistema econòmic que l'envolta. L'Off-Broadway deu la seva imatge a la seva economia. El que veus sempre són els diners, sense tenir en compte cap altra cosa. Els diners han estat la prioritat de tota la gent involucrada en el teatre, i constitueixen el filtre a través del qual el teatre és creat i percebut. Per alliberar realment el teatre dels diners i formular una altra sèrie de preguntes, cal la cultura. El teatre només rep el seu poder de la seva localització cultural. Si bé pot ser culturalment heroic dir una cosa en un lloc determinat, les mateixes paraules poden ser covardes i inadequades en una altra posició cultural. El context cultural és realment qui dóna a l'art el seu poder o la seva manca de poder, i és molt important que els artistes s'hi comprometin.

BONNIE MARRANCA.- També és important que, a l'hora de crear un teatre complex, l'element artístic continuï essent prioritari, i no fer simplement sociologia en un espai de representació. Em fa una mica de por aquesta frontera, perquè crec que són necessàries obres imaginatives i realment creatives, i que no només representin la realitat.

8. *Nét d'immigrants mexicans, César Chávez (1927-1993) va ser un destacat lluitador pels drets dels treballadors. Políticament, va encoratjar els ciutadans d'origen mexicà a votar a les eleccions nord-americanes.*

9. *Dorothy Day (1897-1980) va ser de jove una comunista defensora dels drets de la dona, l'amor lliure i el control de natalitat. Aviat, però, es va convertir al catolicisme i tota la seva ideologia política es va veure condicionada per aquest fet, fins al punt que als anys 60 va oposar-se a la revolució sexual. També va defensar el pacifisme en qualsevol conflicte bèl·lic i va fundar una "Casa de la Caritat" als suburbis de Nova York.*

PETER SELLARS.- Un dels aspectes més satisfactoris d'*Els fills d'Hèracles* és que, després de la primera hora, quan has tingut un debat o una reunió de gent compartint experiències i testimonis, parlant de què està passant allà a fora ara mateix, de com les seves vides s'han format a través de les seves pròpies experiències com a refugiats, i de com això ha modelat les seves opinions, comença Eurípides. I de sobte, després d'uns deu minuts d'Eurípides, entens per què existeix la poesia. De fet, després d'aquesta primera hora, que no deixa de ser interessant i poderosa, hi ha lloc per a la poesia. T'adones per què els grecs deien que no n'hi havia prou amb tractar això com una qüestió legal o econòmica. No n'hi ha prou de discutir això en termes del món. Això s'ha de portar, literalment, en el cas d'Eurípides, a l'altar. S'ha d'eleva a un altre nivell i hem de qüestionar no només les lleis escrites, sinó també les no escrites. Ens hem de fer preguntes més elevades, amb un llenguatge més elevat, i tractar no només on som, sinó on ens agradaria ser. Hem de tractar qüestions d'aspiració, com ara, podem estar a l'alçada dels nostres avantpassats? Han establert un nivell molt elevat per a nosaltres? Podem estar a l'alçada del nostre propi nivell? Aquí és on cal que sigui l'art, no només on som ara, sinó en el lloc que mostra i obri la possibilitat d'aspiració. Aquesta és la raó per la qual el llenguatge de l'art pur és poderós. Aristòtil va dir que la poesia és més important que la història, perquè la història és allò que ha passat, i la poesia és allò que podria passar.

BONNIE MARRANCA.- Què creus que atura els dramaturgs contemporanis de moure's més en aquesta direcció? Avui en dia només hi ha un grapat d'exemples d'obres de teatre realment poderoses. No vivim una època de grans peces teatrals que tractin que passa realment al món.

PETER SELLARS.- Jo crec que la preponderància del cinema i de la televisió ha creat un tipus d'escriptura i una visió de l'ésser humà que parteixen d'una idea definida de què significa ser una persona i quina és la mesura de l'home i de la dona. En canvi, Eurípides o Shakespeare utilitzen un criteri molt diferent, per la qual cosa la mesura d'un únic ésser humà és immensa. De fet, és èpica. Avui en dia, però, tenim molts pocs escriptors que responguin a un nivell èpic, tot i que les vides dels éssers humans són èpiques.

BONNIE MARRANCA.- Ara la realitat sembla tan complexa, tan gran, tan global... Aquesta qüestió del local i el global és interessant, perquè el teatre sempre ha sigut fort quan ha parlat del local. Actualment els espectacles es mouen i han de resultar atractius globalment, però a la vegada també perden el seu arrelament en una cultura. La qüestió és com la realitat o el realisme poden entrar en joc, en una dimensió més gran i més fosca que vagi més enllà d'una descripció o un lament per la realitat.

PETER SELLARS.- El que significa el realisme és irrellevant. El que significa, quan tens disset anys i l'habitació que coneixes millor és una cel·la de 8 x 10, on no pots penjar res a les parets, sense llum, ni tan sols artificial, i estàs retingut en completa privació sensorial (que és el que estem fent ara mateix amb gent jove per tot Amèrica), és que aquelles parets estan vives. La vida de la imaginació és molt

densa i molt rica. Amb aquests nens, estic treballant els temples maies i la idea que les parets estan vives. He intentat desenvolupar una imatge de l'arquitectura nord-americana que procedeix de Frank Gehry i que té a veure amb cultures on les parets estan vives: els temples budistes de pedra de l'Índia central, els temples maies, o les superfícies de mosaic de les mesquites xiïtes, on les parets són infinites. Aquests models et porten a móns infinits que es troben dins de móns que a la vegada es troben dins d'altres móns: tu estàs en totes aquestes dimensions. I creu-me, si amb catorze anys et tenen tancat tot sol durant setmanes, entres en aquesta mena de temps-espai profund. L'empresonament és la pobresa del realisme, en comparació amb la profunda experiència d'aquests nens que experimenten la vida a tots aquests nivells.

BONNIE MARRANCA.- Per cert, no tinc res en contra del realisme.

PETER SELLARS.- Jo tampoc, només dic que un realisme definit de manera limitada és una profunda crisi social. És la idea que les nostres vides es redueixen a això, cosa que no és certa. Això priva tothom de mitjans, priva tothom d'aquella habilitat de Martin Luther King de fer l'impossible. Estem cridats a aquest planeta a fer l'impossible, cada dia.

BONNIE MARRANCA.- Com diu Herb Blau, "l'impossible requereix una mica de temps."

PETER SELLARS.- O com diu Kalidasa¹⁰, requereix un instant. En teatre, tenim aquests dos marcs temporals. Tenim el marc temporal de les generacions, dels segles, de les veus dels avantpassats, i tenim el marc temporal d'aquest instant. El teatre sànscrit té tota aquesta poètica de l'instant de la comprensió: que a la teva vida, les coses més importants que et passen mai, ja sigui enamorar-te o de sobte comprendre alguna cosa del món, no són res més que un instant. És un únic moment de comprensió. Arreu del món, la pràctica espiritual, a la qual la pràctica del teatre està molt connectada, consisteix en com preservar aquest instant. Està bé creure aquestes coses, però com t'ho fiques al cos?

BONNIE MARRANCA.- Realment estic – colpida és una paraula massa forta – potser sorpresa. No m'havia adonat de fins a quin punt tota la qüestió de la moralitat i l'espiritualitat ha definit els teus projectes. No hi ha gaire gent que parli de moralitat en teatre. Tot sembla emmarcar-se exclusivament en l'aspecte social o en el polític.

PETER SELLARS.- Els aspectes socials o polítics són transitoris. El que fa el teatre és intentar buscar alguna cosa que s'estengui al llarg de generacions i al llarg del temps. Això és moral i aquesta energia moral es transmet de generació en generació. No són només els titulars d'aquesta setmana. Això és el que la gent obli-

da una vegada i una altra. Al llarg de la nostra vida, hem d'acomplir alguna cosa. La nostra feina és decidir com es mesura la nostra generació i què hem de transmetre. Aquestes són qüestions morals, no només qüestions socials i polítiques. Socialment i políticament, hi haurà victòries i hi haurà contratemps però, com a artistes, hem d'estar fent alguna cosa que sobrevisqui a tot això. Com dirien els Navajos, alguna cosa que es transmeti fins a la setena generació. Jo sóc un receptor molt específic d'aquesta idea de la setena generació. Per exemple, Mozart va morir amb les seves obres més importants considerades fracassos, però dos-cents anys més tard, als anys 80, als Estats Units, jo vaig agafar aquests treballs com una manera de discutir l'Amèrica de Ronald Reagan. De sobte, aquestes obres poden ser el llenguatge que necessitem per articular tota una sèrie de coses que ningú viu en aquest moment pot dir.

BONNIE MARRANCA.- Gairebé ja has respost la pregunta que t'anava a fer: en una època de tant malestar, quines propietats especials pot manifestar el teatre?

PETER SELLARS.- En una època de paràlisi social i política, el teatre és un espai dinàmic on les coses es mouen, les coses passen, les coses estan en joc, on els éssers humans es reuneixen amb unes conseqüències sorprenents. No pots actuar com si la realitat fos allò que les nostres estructures mediàtiques i polítiques dibuixen. Aquesta és la raó per la qual cada nit convido al teatre persones les vides de les quals declaren la veritat contra tota una sèrie de mentides públiques. Pots començar així, amb un nivell de veritat molt bàsic. Després convides Eurípides a la sala per a un altre nivell de veritat. I per aquests diverses vies, la veritat es pot calibrar, entendre, mesurar i reconèixer, forcen els arguments socials i polítics a anar cap a un lloc completament nou.

BONNIE MARRANCA.- Tenir en primer lloc la discussió, que és un comentari sobre la resta de la nit, és un format provocatiu. Una tècnica brechtiana, gairebé a l'inrevés, perquè no passa durant l'obra, sinó abans, per la qual cosa aquestes idees i aquests pensaments els tens amb tu mentre mires l'espectacle. I el mires en dos temps: el contemporani i l'històric.

PETER SELLARS.- Exacte. De nou, una de coses més profundes sobre la democràcia i sobre el concepte que en tenien els grecs és el teatre com a lloc d'escolta. Què vol dir realment escoltar? Les tragèdies d'Eurípides estan formades per gent que simplement ofereix llargs discursos que tu has d'escoltar. Durant la primera hora de la funció, pares atenció a com s'expressa la gent i per què ho fa d'aquesta manera, és a dir, què hi ha darrere la manera com parla la gent. La primera hora crea aquesta qualitat d'escolta. L'altra cosa que passa durant aquesta primera hora és que hi és present tota mena de gent. No tractes només amb portaveus oficials seleccionats per una cultura mediàtica.

Una de les coses del teatre grec que em commou més és la presència d'actors virtuoses, reconeguts arreu per com ballaven i cantaven, al costat de gent corrent, que constituïen el cor. El cor grec el formaven ciutadans normals. M'encanta aquesta combinació a l'escenari d'art elevat i gent corrent.

10. Kalidasa (s. V?) és considerat el dramaturg i poeta indi més important en sànscrit. Les tres peces teatrals que l'han sobreviscut són Sakuntala, Vikramorvasi i Malavikagnimitra.

Si se'm permet dir-ho, aquest és el geni i el poder dels primers treballs de Meredith Monk i Bob Wilson. Per exemple, aquelles primeres peces de Wilson que unien la Lucinda Childs fent un ball altament articulat i hiperdesenvolupat amb un grup de gent dreta menjant-se el dinar. Exemplifiquen la noció que l'art molt elevat i l'aspecte més senzill de la vida quotidiana necessiten ser inclosos en aquesta composició. Hi ha un lloc per a l'art i hi ha un lloc per a la gent dreta menjant-se el dinar. Totes dues coses tenen la bellesa pròpia de Walt Whitman, la imminència espiritual pròpia de Gertrude Stein. Això és el que fa el treball primerenc de Meredith Monk tan poderós: hi ha aquesta combinació de gent a l'escenari seguint un llenguatge de moviment i una base musical que són el resultat d'un procés de recerca i investigació altament desenvolupat, i després, hi ha persones que vénen com elles mateixes, fet que per si sol també és poderós. Per a mi, aquesta dinàmica també és molt present i molt democràtica, i això ho agafo de Meredith Monk, Bob Wilson, l'església negra i el teatre grec.

BONNIE MARRANCA.- La manera en què parles també és molt steiniana, ja que no hi ha gaires artistes que parlin de la democràcia d'una forma tan positiva. Gertrude Stein era tan nord-americana i tan pluralista en el mateix sentit.

PETER SELLARS.- Bé, jo vaig créixer a Pittsburg, Pennsylvania, que és la ciutat de Stein. De petit coneixia una de les seves nebodes. Quan als divuit anys vaig anar a París per primera vegada amb la meva mare i la meva germana, vam passar la primera setmana a la casa de Gertrude Stein a Garches, amb un dels seus últims parents. De fet, Gertrude Stein és una part important del meu patrimoni. Pittsburg és interessant: Martha Graham, Gertrude Stein, Andy Warhol. Jo vaig créixer amb tot això. L'altra cosa que em va influenciar enormement va ser el Carnegie Institute, que era un edifici sorprenent al mig de la ciutat, amb una biblioteca pública, una sala de concerts, un museu d'art, un museu de ciència, una exposició botànica i un museu d'arquitectura – tot en un edifici. Per tant, de petit, a Pittsburg, creixies com a ésser interdisciplinar, i els dissabtes feies un passeig per la natura i anaves a un concert, a una pel·lícula i visitaves una galeria. Així és com et connectes, aquesta és la interacció de les arts. L'altra cosa que m'encanta d'aquest museu és que només entrar-hi veus uns murals gegants dels treballadors de l'acer als forns pintats a cada paret. Avui en dia entres a la majoria de nous museus i veus la llista de les empreses benefactores. A mi m'encanta aquesta imatge que no amaga la gent que va fer possible aquests diners i les vides dels quals permeten que nosaltres puguem gaudir d'aquesta tarda per mirar quadres. L'àrea d'entrada ja t'ho diu tot: la teva tarda lliure és possible perquè els treballadors de l'acer treballen molt durament.

BONNIE MARRANCA.- Crec que has condensat extraordinàriament bé una autèntica fe en la democràcia, una autèntica fe en la cultura en una època en la qual les nostres institucions semblen molt fràgils. Has mencionat diverses vegades la importància de la cultura per les imatges que dona a la gent i la possibilitat de transformar

les seves vides. Estic impressionada per com retens aquest aspecte positiu del pluralisme democràtic, redefeixes el teu teatre al voltant d'això, i t'encamines cap a allò que és important avui en dia – la qüestió de l'ètica, de la moralitat, de l'emoció. Em fas pensar en un teatre d'extremes – em ve al cap Susan Sontag dirigint Beckett a Sarajevo – un teatre de condicions extremes.

PETER SELLARS.- Perquè en això es basa del teatre. En la vida *in extremis*. Una vida que destrueix les persones o les ressuscita. Aquesta és la qüestió.

Aquesta conversa va tenir lloc a la terrassa del Lliure, el 16 de juny del 2004.

Bonnie Marranca és una de les més prestigioses estudioses i editores del teatre nord-americà d'avantguarda. És autora d'assaigs com "Theatrewritings" (1984) i "Ecologies of Theatre" (1996) i d'antologies com "American Dreams: The Imagination of Sam Shepard" (1981), "Interculturalism and Performance" (1991), "Plays for the End of the Century" (1996), "The Theatre of Images" (1996) i "Conversations on Art and Performance" (1999), entre d'altres. El 1976 va cofundar "PAJ, A Journal of Performance and Art", una de les publicacions de referència de Nova York sobre teatre, dansa, vídeo, performance, música, fotografia, instal·lació i nous mitjans. PAJ ha editat també nombrosos llibres sobre teatre i més de nou-cents textos teatrals. En el número de gener de 2005, PAJ publicarà la versió original d'aquesta conversa, sensiblement més extensa.

Traducció de l'anglès de Víctor Muñoz i Calafell.