



ALBERT SERRA

SOBRE L'ESPÀI ESCÈNIC

NICOLÁS BOSNIAK entrevista ALBERT SERRA

NB: M'agradaria que avui ens parlés una mica de l'espai escènic. Altres vegades hem tingut converses sobre aquest tema i crec que té idees bastant radicals sobre la concepció de l'espai escènic.

AS: Més que radicals jo diria que tinc unes idees fixes o molt limitades; tinc una concepció de l'espai escènic molt concreta i qualsevol cosa que surt d'aquesta concepció, qualsevol cosa que s'aparta una mica d'aquestes petites regles generals que ara intentaré explicar, em molesta i trobo que és un error i fa que l'obra que estic veient em desagradí profundament; per a mi són simplement uns errors o unes contradiccions que van en contra de la naturalesa de l'espai escènic en el teatre. Per

tant, em semblen incongruències, signes de falta de sensibilitat, i fins i tot sol ser motiu que m'envaeixi com a espectador una sensació de vulgaritat quan veig aquestes obres. De fet, més o menys he arribat a formular la meua teoria bàsica sobre l'espai escènic en base a la simple molèstia que a partir del gust em causaven certes coses que veia a l'escenari en les obres dels altres. No és cap teoria preconcebuda sinó que es destil·la o es desprèn o és una síntesi d'intentar respondre a la pregunta de per què alguna obra m'agrada i per què alguna altra no m'agrada.

NB: Exactament, com concretaria aquesta teoria? Quina seria la idea principal que la definiria?

AS: Podria dir que des d'un punt de vista quasi arquitectònic, per a mi el que seria la caixa escènica que tradicionalment veiem en el teatre a la italiana, i que és la que encara governa i de la qual ara parlaré –deixo de banda experiments teatrals que no es fonamenten en aquest espai escènic tradicional del teatre a la italiana– és un espai essencialment estàtic. És una caixa quadrada que podria recordar qualsevol edificació estàtica de l'antic Egipte o qualsevol massa informe, però de naturalesa estàtica. És veritat que aquest espai està obert per l'interior, o dit d'una altra manera, aquesta creació arquitectònica està foradada per dins i té un espai en el qual es poden desenvolupar accions amb un cert dinamisme, perquè aquest espai efectivament és buit. Però el cos o el volum d'aquesta caixa escènica és essencialment estàtica. Això té unes connotacions expressives, per a mi indiscutibles, ineludibles i insalvables, que afecten dues coses fonamentals que són l'escenografia i la posada en escena en l'aspecte relatiu al treball dels actors. Crec que hi ha un punt intermig que és el punt essencial, on es demostra haver comprès la naturalesa profunda de l'espai escènic, en el qual es pot treballar dins d'aquest espai, dins d'aquesta buidor que hi ha en la caixa escènica del teatre però al mateix temps conservant la fidelitat i el respecte a la seva naturalesa estàtica. És un punt intermig una mica subtil, una mica difícil de precisar, però crec que qualsevol cosa que s'acosta a aquest punt intermig ideal en què tot es compenetra d'una forma perfecta amb l'espai, amb aquest espai inicial que és la caixa escènica, és quan les obres

donen el millor resultat, i el propi dinamisme del text, el propi dinamisme dels cossos dels actors, etc., encaixen d'una manera completament homogènia amb l'espai en què està obligat a ser representat. Dinamitzar-lo excessivament des de dins és vulgaritzar-lo, és trencar aquesta naturalesa estàtica i és simplement, per a mi, no haver-lo entès; d'aquí que moltes de les obres que com a espectador veig, en què hi ha un excessiu moviment escènic, en què els actors es mouen massa, en què passen massa coses, em creen una sensació de contradicció interna, una manca de pertinença que em molesta. Mai no havia sabut exactament per què sempre em molestava que la gent correués massa o es moguéssin massa depressa o hi hagués massa moviment dintre d'aquesta caixa fins que, després de veure-ho tantes vegades en tantes obres i que sempre que passava això em creava en el meu gust natural una molèstia i una tristesa, vaig arribar a la conclusió que es trencava aquesta homogeneïtat i aquesta naturalesa sòlida i immòbil de l'espai escènic. I això automàticament creava una sensació d'enuig i d'incomoditat que jo després he desenvolupat en relació a altres idees i l'he identificat amb la sensació de vulgaritat, però que era com una espècie de contradicció plàstica, que sempre m'havia ofès i que encara avui continua molestant-me. A partir d'aquí tampoc s'hauria de caure en aquesta exageració de veure l'espai escènic com una cosa excessivament estàtica, o veure'l simplement com una cosa en què ja no es contempla aquesta tercera dimensió, aquesta idea d'espai buit on passen una sèrie de moviments plàstics que formen part de l'expressivitat pura de l'art...

però que alhora, quan entren en contradicció amb altres elements, surten una mica d'aquesta homogeneïtat amb l'espai, que és una homogeneïtat plàstica, és una coherència expressiva... I si surten d'aquí i entren en la incoherència expressiva, automàticament surten del món de l'art per entrar al món de la vida! Com en un d'aquests relleus del Renaixement, aquests alts relleus en què els cossos ja s'han separat una mica del mur però encara estan emmarcats en el marc arquitectònic, com si volguessin sortir amb massa força i escapar-se d'aquest mur per tenir entitat pròpia. Simbòlicament, podríem considerar que voldrien sortir de l'art per entrar a la vida. Aquesta és la sensació que em causa a vegades quan, amb un excés de dinamisme, ja sigui a nivell interpretatiu, amb l'expressivitat mateixa del treball dels actors, ja sigui a nivell plàstic i espacial amb el moviment escènic, sembla com si amb un gest excessiu de sobirania i de realisme aquests actors volguessin sortir d'aquest marc per tenir una personalitat superior a la de la pròpia obra d'art.

NB: Semblaria que vostè proposa un teatre potser excessivament arqueològic, un teatre on l'espai escènic potser encara està vinculat a la representació de les dues dimensions, com en tot el teatre fins a finals del segle XIX.

AS: No ben bé, simplement estic buscant aquest punt intermig que trobo que, com ja he dit, defineix perfectament l'espai escènic, que és de naturalesa estàtica però buit per dins, és a dir, amb un espai a dins que permet un cert dinamisme. Amb això he intentat buscar, després de pensar-hi bastant, la paraula que podria definir

aquest tipus d'espai, definir el tipus d'interpretació i definir el tipus d'escenografia que es podria adequar a aquesta visió de l'espai escènic. Em molesta bastant aquest excés de plasticitat dels cossos, de les psicologies, del dinamisme excessiu que hi ha en general a totes les posades en escena que veiem avui en dia. Caldria buscar, per contra, una reducció d'aquesta plasticitat, d'aquesta fisicitat arbitrària i agressiva que, des del meu punt de vista, provoca un excés de realisme, un excés de vitalitat per excés de proximitat de l'actor i del que està passant amb el seu model, és a dir, amb la vida, un excés d'aquesta possibilitat que les figures que estan a dintre l'espai escènic acabin saltant a l'esfera de la vida. Cal una petita subjecció de tot això, que alhora permeti un cert desplegament de la literatura dramàtica, des del punt de vista de la interpretació dels actors, del treball amb els actors. Jo he trobat una paraula, que tots entendrem i que crec que defineix una mica aquest punt intermig, aquest punt just: la paraula *estatuari*, és a dir, quan l'actor respecta una mica aquest caràcter sòlid, ancestral en un sentit figurat –que remet, també, perquè no, a la primera literatura dramàtica que coneixem– de l'espai escènic, quan amb exactitud es recull en aquesta organització una mica més quieta, una mica més tancada, però alhora sense perdre la seva condició d'element individual, d'element independent d'aquest espai. D'alguna manera, amb aquesta paraula entenem perfectament la posada en escena que vaig fer l'any passat aquí al Teatre Lliure, crec que el tema de la interpretació dels actors es podria definir perfectament amb la paraula «interpretacions estatuàries»: no era

literatura dramàtica llegida, en què els actors no tindrien cap paper i serien uns transmissors totalment neutres del text, per a la qual cosa no necessitaríem un espai escènic i podria ser una obra radiofònica o podria ser literatura dita; era teatre perquè sí que tenia una mica d'importància aquest element individual de l'actor, de la manera de dir el text, etc., però recollit en el marc de l'espai escènic. Aquest punt intermig, aquest equilibri fràgil en el treball dels actors i en el respecte a les lleis orgàniques de l'espai escènic, l'he definit amb la paraula «estatuari», que crec que s'adiu molt bé a aquest ideal de convergència perfecta de l'actor amb l'espai. A nivell de l'escenografia, el tipus d'escenografia que s'adequaria amb això i que es mantindria respectuosa amb el costat estàtic, però que alhora tindria una personalitat pròpia i es distingiria d'aquest espai (perquè sinó no faria falta escenografia per a aquest ideal de màxima puresa d'homogeneïtat amb l'espai), aquesta escenografia valuosa per ella mateixa –però no massa!–, però que alhora pot tenir un paper expressiu important, sense haver d'anar en contra de la naturalesa de l'espai escènic..., aquest tipus d'escenografia ideal seria aquella en què el més important és el component «gràfic»; aquesta seria, jo crec, la paraula que ho definiria millor. És a dir, la personalitat pròpia d'una suggerència, d'una petita ambientació, d'un petit món plàstic, però que alhora, per aquesta mateixa bidimensionalitat que ens suggereix la paraula “gràfic”, o per aquest element una mica abstracte o de síntesi que suposa el concepte de “gràfic”, s'aparta una mica de la simple escenografia imitativa, per entendre'ns, de cartró pedra, una mica rea-

lista i ridícula, que seria purament decorativa i que respectaria aquesta bidimensionalitat però potser sense la suficient individualitat en aquest cas, sense la suficient separació de l'espai escènic com per tenir un sentit suficient d'existir per ella mateixa. Un tipus d'escenografia que alhora s'allunya de les escenografies dinàmiques també tant a la moda, dinàmiques en el sentit que l'aspecte plàstic, l'aspecte dinàmic és molt fort, molt agressiu, i trenca l'estatisme natural de la caixa escènica. Penso en moltes de les posades en escena d'òpera d'avui, o d'obres de teatre on s'introdueixen elements com ara l'aigua o el vent, coses que sempre m'han molestat profundament: quan he anat a veure una obra de teatre i he vist que hi ha aigua, o hi posen vent, i evidentment l'element estàtic es trenca d'una manera agressiva, s'entra en la incoherència, en l'absurditat. No m'agrada, em molesta. Per exemple, a l'última obra que vaig anar, aquí mateix al Teatre Lliure, l'*Othello* de Thomas Ostermeier, vaig veure l'aigua i em vaig posar nerviós i semblava que ja no tingués sentit res del que estava veient allà. És molt difícil trobar aquest punt intermig. L'òpera és bon exemple, és un lloc on, com a espectador, es pot experimentar bé la dificultat de trobar aquest punt, des de les posades en escena arqueològiques una mica ridícules de cartró pedra on l'element escenogràfic no té cap valor per si mateix i per tant podria no existir, tant per tant, no posar-hi res i conservar l'estatisme de la caixa escènica, o tot el contrari, les escenografies totalment passades de voltes, etc. En qualsevol cas, hi hauria una possibilitat remota de trencar l'estatisme natural a través de l'escenografia, però amb una

violència i una exageració volgudes, on l'essència del que s'està fent sigui demostrar el trencament de l'estatisme natural. Però això ja s'ha fet molt millor en espectacles en què directament ja no s'ha respectat la organització del teatre a la italiana i s'ha anat ja molt més enllà per aquestes vies d'experimentació, també en la relació amb el públic, etc. Per tant, ara, explicitar aquest trencament o fer violència o fer bandera ja explícita i volguda d'aquest trencament no em sembla que tingui massa sentit. Però el que encara en té menys i encara és més ridícul és el trencament inconscient d'això, com ara amb elements d'escenografia, posant aigües o vents, que són signe de vulgaritat total en el teatre. A part que també queden molt allunyades de la màgia de *tonalitat* -més que de fisicitat- de la paraula que escoltem en el teatre. Allò gràfic també té l'avantatge que sempre s'allunya una mica del perill de la vida, i, crec que el tema de l'escenografia es podrà entendre molt bé sobretot posat en relació a una pel·lícula que vaig fer, que és *El cant dels ocells*. Un dia, parlant amb el director de fotografia, encara no sé com (i ell mateix potser tampoc ho sap), ell va fer una broma, quan es va començar a parlar del 3D i tot això. Parlàvem de qüestions tècniques i va dir: "precisament una de les poques pel·lícules que tindria sentit de fer en 3D és *El cant dels ocells*". Jo això ho he anat pensant amb el temps i en efecte és absolutament verídric, i és una experiència que reflecteix això que estic dient en relació tant a l'escenografia com a l'interpretació dels actors en la mesura que aquest punt intermig ideal és el que s'ha de consolidar. En aquesta pel·lícula, el component gràfic és molt i molt fort, està

rodada amb molta profunditat de camp, és a dir, que la imatge queda molt aixafada a la pantalla, no hi ha pràcticament psicologia, etc. És una pel·lícula completament plana a tots els nivells, narratiu, psicològic, plàstic, espiritual fins i tot, com un retaulle de l'Edat Mitjana. El problema del 3D és l'excés de realisme, que en el fons no aporta res perquè tots sabem que l'art és una *expressió* de la realitat i no la seva *representació*, tot l'art modern és l'expressió de la realitat i no la seva representació. El perill del 3D, pel fet de ser una representació excessiva, o massa realista de la realitat, és caure en la vulgaritat de la vida, caure en un excés de semblança amb la vida normal. Però en el cas d'*El cant dels ocells*, l'element gràfic era tant i tant fort que una mica d'acostament, és a dir, una mica d'allunyament de la dimensió plana de la imatge, de l'espai, de la dimensió plana de la psicologia, en aquest cas, no li podria haver fet mal, perquè per més que el 3D acosti plàsticament l'art a la vida, en aquest cas estava tant i tant allunyada pel costat gràfic i la posada en escena, on aquest component gràfic era tant poderós i tant essencial, que una mica de 3D potser fins i tot li hauria anat bé. Mai no s'hauria caigut en el realisme i hauríem quedat potser en un punt entremig -encara que, en aquest cas, es buscava deliberadament l'aspecte gràfic, aquesta era la idea-, però potser el 3D hauria fet la pel·lícula una mica millor, li hauria donat una subtileza, una gràcia, l'hauria suavitzat lleugerament, i no tan sols no l'hauria vulgaritzat sinó que l'hauria refinat, cosa una mica paradoxal quan es parla de l'expressivitat típica del 3D, que és l'expressivitat equivalent a les posades en escena que s'allunyen

d'allò gràfic per entrar en allò plàstic, o de l'actor que s'allunya de l'"estatuari" per entrar en l'expressivitat horrorosa i grandiloqüent d'allò psicològic i dramàtic, de tota una sèrie d'elements que no tenen res a veure amb la bellesa del moviment que es produeix dins la caixa escènica del teatre. Només en aquest cas, per tant, hauria estat justificat aquest excés de tridimensionalitat, en un sentit ampli de la paraula, perquè n'estàvem tan lluny que mai no hauríem arribat a la vulgaritat de la vida.

NB: Pot concretar el que explica amb exemples, per fer-ho més entenedor?

AS: Ho acabo d'explicar, és bastant simple d'entendre, he posat exemples del tipus d'escenografies que m'agraden, del tipus d'interpretació que m'agrada, que no és aquesta d'imitar la vida, d'imitar la realitat, sinó que és la de simplement dir el text, però que s'hagi de dir amb una certa presència, que tingui sentit dir-lo dalt d'un escenari i que el diguin unes determinades persones, i no unes altres i que sigui dit d'una determinada manera i no d'una altra. Que tot això tingui sentit, però que estiguem encara dins de la puresa de l'art; no com aquests personatges d'alts relleus del Renaixement que tenen tanta personalitat que ells mateixos volen sortir del relleu i voltar tot sols, com si tinguessin una sobirania que els permetés saltar del marc arquitectònic on l'artista els va posar i caminar tranquil·lament per la sala del museu -com fan els actors de teatre cada dia. No, allò és un relleu i té una coherència, i un sentit, i punt i final. Bàsicament tot això sorgeix del fet que vaig al teatre i no m'ha agradat mai ni que cridin, ni que saltin com cabres,

ni que tirin aigua, ni que tirin vent, ni que facin uns sorolls que no responguin a aquest exacte punt entremig que seria, en l'espai sonor, l'equivalent d'allò gràfic a l'escenografia, que pel que fa al so seria el «ritme», allò rítmic. En música, aquesta seria potser la paraula que definiria aquest punt equivalent d'allò «gràfic» en l'escenografia, amb el treball sonor a l'escenari, que és una cosa suficientment abstracta com per no remetre a res però que alhora no és suficientment expressiva com per definir cap tipus de sensació. Aquesta espècie de ritme sonor puntuat que no s'ha de confondre amb un concert, no es tracta de fer cap concert, perquè una altra cosa que em molesta és quan fan concerts, quan resulta que la música és un element expressiu que també surt per ella mateixa i ja va sola. Es tracta d'una puntuació rítmica, sonora, d'algun detall, que no sigui ni melòdica (massa llibertat), ni completament atonal o gratuïta (massa repressió), sense cap valor ni relació amb el que està passant. Crec que és una teoria bastant encertada, que té bastant sentit, i és el meu projecte teatral. Precisament, que fós una emoció artística el que es desprèn de l'acompliment o de la fidelitat a aquesta teoria, en ser precisament tot això d'una coherència absoluta des d'un punt de vista artístic, de tots els elements artístics que hi ha dins d'aquesta creació, em va sobtar: és el que vaig experimentar amb l'obra de teatre de l'any passat, perquè va anar una mica en contra de la manera que jo havia tingut sempre de treballar en el món del cinema, que es basava precisament en una sèrie d'«emocions» o de petits gestos, petits elements que per ells mateixos se separaven i justi-

ficaven la seva separació adquirint una expressivitat molt més profunda. En aquest cas, tot el contrari: vaig descobrir que quan tots aquests elements lliguen i quallen, l'emoció d'aquest tipus de teatre, com en general es podria dir també de totes les obres d'art i fins i tot de les pel·lícules, però per camins una mica diferents, neix de la *precisió*. I és aquesta precisió la que, veient l'obra de teatre, ens emociona, i m'agrada molt perquè és un tipus d'emoció molt intel·lectual, que té uns elements plàstics que simplement es desprenen de no crear cap incoherència, que tampoc pretén enlluernar plàsticament però que amb la combinació matemàtica de tots aquests elements, amb la precisió de l'acoblament de tots aquests elements es crea una emoció, que en el cine es basa una mica més en aquest gest o en aquest trencament de petits elements que s'escapaven de tota aquesta coherència –el fora de camp!– i que no sé perquè però al cine funciona i al teatre no. Potser és una conseqüència de la manera de treballar, o potser també, com que essencialment la naturalesa del cine és bidimensional,

és una pantalla, i no es pot ser infidel a això de cap manera, es pot anar més enllà pel costat gràfic, com en el cas d'*El cant dels ocells*, per on ens acostaríem a la pintura, però també ens podem acostar més a l'escultura amb el 3D, o acostar-nos més a la literatura dramàtica amb una preponderància de la paraula... Podem fer el que volem, en definitiva, perquè es treballa amb signes de l'imaginari i no amb signes de la realitat, com al teatre. En qualsevol cas, sempre tinc la sensació que el cine és una pantalla completament autònoma, completament separada de l'espectador, completament separada de nosaltres, és com una mena de creació allunyada, que a més a més no comparteix el temps amb nosaltres, i per tant no ha de tenir aquesta coherència que sí que exigeixo a la caixa escènica, que comparteix espai amb l'espectador, que comparteix temps, que comparteix atmosfera, milers de coses; qualsevol trencament d'aquesta unitat pot tirar per terra, no la versemblança psicològica o la dramàtica, però sí la *veritat* creativa.

- **NB:** Moltes gràcies pel seu temps. ■

Barcelona, març de 2011.