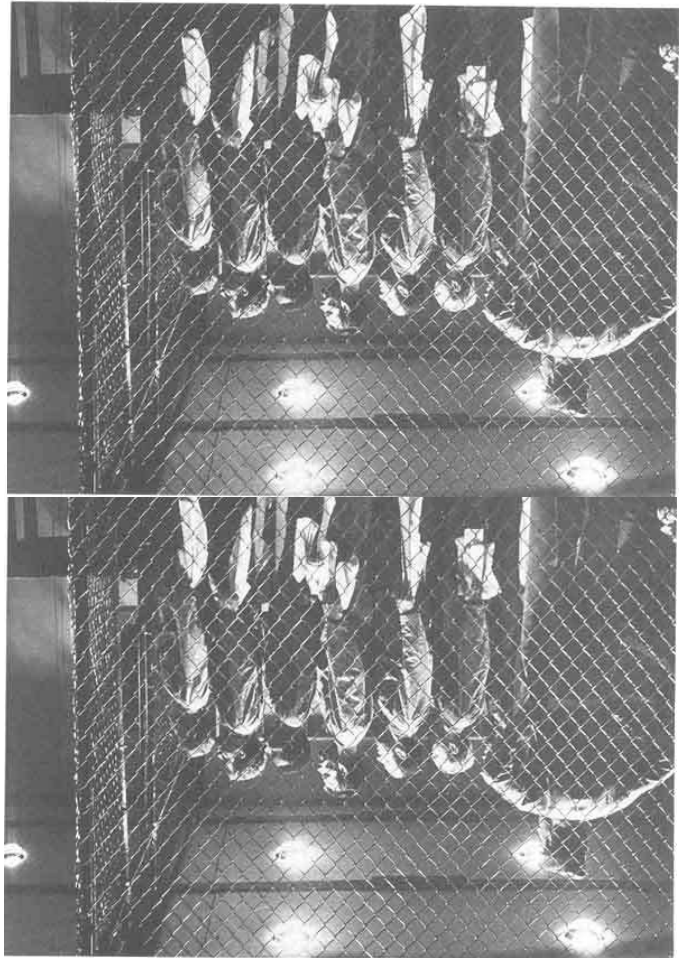
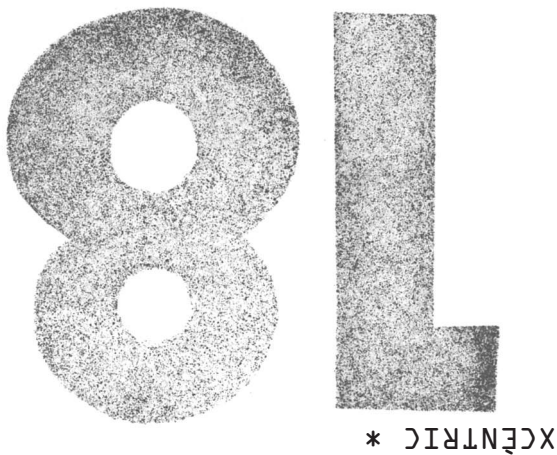


The Living Theatre

CINEMA INVISIBLE



The Living Theatre

L'obra off-Broadway *The Brig* va ser l'última representada a *The Living Theatre*, i va ser filmada per Jonas Mekas. Tot el seu contingut i la interpretació es transmeten d'una forma inquietant, en què s'ataca conscientment el «cinéma vérité». La pel·lícula va guanyar el Gran Premi del Festival de Documentals de Venècia (1964).

La sessió la complementa la peça de la poetessa Storm De Hirsch, un bon document del que va ser aquella filmació.

Newsreel: Jonas Mekas in *The Brig*, Storm De Hirsch. Estats Units, 1964. 5 min, 16 mm

***The Brig*, Jonas Mekas.** Estats Units, 1964. 68 min, 35 mm

24 de juny del 1965

Filmant *The Brig*

Com que estem a l'estiu i no hi ha gaire més a fer, us donaré una ressenya completa de *The Brig*. Vaig pensar que això s'havia de fer com un suplement al llibre publicat recentment sobre *The Brig* i *The Living Theatre*.

Vaig anar a veure *The Brig*, l'obra de teatre, la nit que va tancar. Els Becks van ser informats que havien de tancar i anar-se'n. La interpretació, en aquells dies, es feia amb tanta precisió que es movia amb la inevitabilitat de la vida mateixa. Mentre l'observava vaig pensar: «Imagina't que això fos un

bergantí de veritat; imagina't que fossis un reporter que hagués obtingut el permís de la Marina americana per entrar en un dels seus bergantins i filmar tot el que hi passa. Quin document per als ulls de la humanitat!» Per la manera en què *The Brig* s'estava interpretant en aquell moment era, segons la meua opinió, un bergantí de veritat.

Aquesta idea es va apoderar de mi i dels meus sentits d'una forma tan completa que me'n vaig haver d'anar de la sala. No volia saber res del que passava a continuació en l'obra de teatre; ho volia veure a través de la meua càmera. Ho havia de filmar.

Mentre estava assegut a fora, esperant que acabés la representació, vaig comunicar els meus pensaments a Judith i Julian Beck. La idea els va entusiasmar tant com a mi. Vam decidir de fer-ho immediatament. Ells havien d'abandonar el teatre a l'endemà. David i Barbara Stone, que van venir a veure l'obra amb mi, es van adonar que tampoc ells tenien una altra elecció: es van trobar amb una altra producció entre les mans. «Ja ho sospitava abans de venir», va dir Barbara. «Mai més et portarem a una altra obra de teatre», va dir David.

L'endemà vaig aconseguir el film i l'equip. El propietari ja havia tancat el teatre. Vam introduir els actors i l'equip al teatre per la carbonera, ben entrada la nit. (Vam abandonar el lloc, de la mateixa manera, a les tres o les quatre de la matinada.) Ens vam trobar que part dels escenaris ja s'havien aixecat. Els actors els van tornar a col·locar al seu lloc. No hi havia temps per provar l'equip ni la il·luminació. La il·luminació utilitzada va ser la mateixa que per a la representació de teatre. Vaig col·locar dos focus potents a les butaques de la primera fila, de manera que

em pogués moure al seu voltant sense que sortissin a la pel·lícula. Tenia tres càmeres Auricon de 16 mil·límetres (de sistema únic, amb el so incorporat) carregades amb 10 minuts cadascuna. Canviava de càmera a mesura que anàvem filmant. La interpretació s'aturava cada 10 minuts per canviar de càmeres, amb uns segons d'acció juxtaposada entre una presa i una altra. Vaig filmar la representació en 12 preses de 10 minuts cadascuna.

Jo em vaig quedar dins del berganti, entre els actors, interposant-me en el seu camí, interrompent els seus moviments i mise en scènes. La meua intenció no era filmar l'obra completa, sinó tota l'acció que pogués captar el meu ull de «reporter». Aquesta classe de filmació requeria una exhaustiva concentració física i mental. Havia de manipular la càmera, m'havia de mantenir fora del camí dels actors, havia d'observar el que passava i escoltar el que es deia, havia de prendre decisions instantànies sobre els meus moviments i els moviments de la càmera, sabent que no hi havia temps per pensar o reflexionar, no hi havia temps per a segones preses, no hi havia temps per a errors: era un equilibrista sobre la corda fluixa. Tots els meus sentits estaven tan tensos que semblava que s'arribarien a trencar. (Tenia amb mi la càmera, el micròfon i les bateries; un equip que devia pesar al voltant de 36 kg; les dimensions de l'escenari només hi permetien als actors i a mi; vaig envejar a Maysles i a Leacock els seus equips lleugers.) Em vaig possessionar tant del que estava fent que literalment vaig trigar diverses setmanes a aconseguir que el meu cos i els meus sentits tornessin al seu estat normal.

Una de les idees que intentava dur a terme —o eliminar del meu sistema— era l'aplicació de l'anomenat «cinéma vérité» (cinema directe) i de les seves tècniques a un tema escenificat. Volia atacar alguns dels mites i mistificacions del «cinéma vérité»: quina és la veritat en cinema? En certa manera, *The Brig* es va convertir en un assaig sobre la crítica de cinema. *The Brig*, l'obra de teatre, era el material perfecte per a un experiment d'aquesta classe; la interpretació estava tan automatitzada, l'actuació era tan perfecta, que es movia com un ballet d'horror. Me'n vaig apoderar i la vaig utilitzar com a material de base, com si es tractés d'un esdeveniment real, que ho era en realitat. El meu enfocament no va ajudar gaire a l'obra de Kenneth Brown: jo era un paràsit que li xuclava la sang.

lo en petits trossos i «gravant-lo doblat»; en altres vam superposar les dues bandes sonores al mateix temps. (Durant la filmació es van gravar dues bandes sonores: una directament sobre el film magnètic i l'altra, per separat, amb una màquina Wolensak espatllada.)

I allà hi era jo, aquell matí, estirat a terra, esgotat, esperant que Pierre tornés amb el camió per emportar-se l'equip. Tots se n'havien anat. El teatre estava ara buit i mort. Aquesta era l'última vegada que els Becks feien una representació a Nova York. De sobte, tot era molt trist. Vaig pensar que estava completament sol. Però llavors vaig obrir els ulls i vaig veure una noia de 16 o 17 anys —o potser en tenia 14, o 20; estava massa cansat per adonar-me'n— i va començar a caminar pel teatre buit. Li vaig preguntar què estava fent i va dir: «Jo visc aquí; sóc una actriu, aquesta és la meua casa». Però el teatre està tancat, vaig dir jo. Jo sé com entrar, va dir ella. I em va mostrar les seves coses, en un racó fosc del soterrani: una maleta, una manta i uns llibres. Després em vaig quedar adormit i quan vaig tornar a obrir els ulls la vaig veure allà, asseguda en la penombra del teatre buit, llegint una obra de teatre. Semblava un gat perdut, petita, sola i trista. Després va arribar el camió i ens en vam anar, i van tornar les rates i tot es va acabar. Va sortir al carrer —haviem decidit prendre un cafè— i la vorera estava plena d'aigua que se li va ficar per les lleugeres vambes i li va deixar els peus xops, però no va dir res; era part i sang del Living Theatre, i va ser l'última a abandonar-lo. Quan la vaig veure allà aquella nit, vaig comprendre tot d'una per què el Living Theatre ha sobreviscut tots aquests anys i per què tornarà a sobreviure: estaven tan bojós com jo; la seva devoció pel seu treball i pel seu art era fanàtica i estava més enllà de la raó; aquesta noia em va ensenyar tot això i, que jo sàpiga, pot ser que segueixi vivint allà, sota terra, o a les clavegueres; potser ni tan sols sigui real, potser hagi estat l'àngel de l'underground.

A l'endemà, els agents literaris es van posar molt nerviosos: «Per què no ens vau demanar permís?», van dir, «no ho podeu fer, això». Els sindicats cinematogràfics em van saltar al coll: «Com s'atreveix a fer una pel·lícula sense ells sindicats?». Al diable tothom, vaig dir jo. Si algú vol fer una «verdadera» pel·lícula de la peça de Brown, «adaptar-la» al cinema, bé que ho pot fer. Brown em va dir una vegada que tenia una idea per a una producció d'un milió de dòlars de *The Brig*, amb milers

El muntatge va seguir el mateix principi. Ara he vist l'obra, em vaig dir; ara tinc idees sobre l'obra; ara no puc muntar aquest material sense deixar-me influenciar pels meus pensaments i les meves consideracions posteriors. Però hi havia passatges massa llargs, ho sabia, en l'obra i el treball de la càmera. Llavors li vaig dir a Adolfas, el meu germà: «No has vist l'obra, no has vist la filmació (ell estava a Chicago en aquell moment, muntant Goldstein); així que ara vine a fer el muntatge, com si fossis un perfecte estrany, sense pietat.» (El meu germà és un sàdic, un home molt cruel i sense cor.) Vaig encarar la peça de Brown com a material de base, sense intentar introduir-me en els seus «autèntics» significats. Judith Malina gairebé va plorar quan va veure que havia deixat passar alguns dels seus bells i subtils detalls —tenien lloc a l'esquerra de l'escenari, mentre que jo estava a la dreta—, i algunes de les línies s'havien perdut; però jo li vaig dir: «No et preocupis, Judith, no et preocupis; pensa només en tot el que ens perdem de la vida mateixa. Captaré el que capti.» (En realitat, hauria de dir aquí que una setmana més tard, després de la filmació, persuadit per Malina i Brown que un gran nombre de línies «clau» s'havien perdut, vam tornar al teatre. Vam tornar a construir el set i vam filmar el que faltava. Però quan vaig veure la projecció d'aquesta segona part em vaig adonar que no tenia l'espontaneïtat de la filmació de la primera nit. Ja coneixia l'acció, coneixia els moviments i, sovint, fins i tot en contra de la meua voluntat, m'anticipava a l'acció. El resultat va ser una interpretació sense vida i per això vaig haver de tirar tot el rotlle.) «Ara —vaig dir al meu germà— emporta't aquesta pel·lícula i tracta-la amb crueltat i sense respecte; talla tot el que no valgui la pena veure; oblida't que alguna vegada hi va haver una obra de teatre —tots dos detestem el teatre, de totes maneres—, fes-me a mi el que jo els he fet a Brown i als Beck.»

I això és el que va fer. Vam projectar la pel·lícula i el meu germà va prendre notes i va tallar fragments del film. En realitat, va ser més complicat que això. Durant la filmació, dues de les tres càmeres es van espatllar. A vegades el film passava a 30 fotogrames per segon, a vegades a 20. El so era massa ràpid o massa lent. Durant el muntatge, sovint ens adonàvem que el so distorsionat era més efectiu que el «real», per això moltes vegades el vam deixar així; en parts de la pel·lícula on el diàleg era important utilitzem el sistema de so de «protecció», tallant-

de presoners. S'hauria de fer. La crueltat exercida per un home sobre un altre mai no es pot posar massa en evidència. Pel que fa a mi, no estic interessat a adaptar obres de teatre; sempre ho he dit i ho torno a repetir aquí. La pel·lícula *The Brig* no és una adaptació de l'obra de teatre: és una obra de cinema, és el que el meu ull ha registrat, el que ha captat el meu temperament perdut dins de l'obra. I, si de cas, en primer o últim lloc, la pel·lícula *The Brig* és el meu regal als Becks, aquests dos bells éssers humans. La meua contribució a tot això, en realitat, és el dolor d'esquena que senten tots els realitzadors de «cinéma vérité» la major part del temps, i us puc dir que el dolor d'esquena és a vegades tan dolent com el dolor de cor.

El film, per cert, em va costar 1.200 dòlars.

Extret de: Jonas Mekas (1975). Diario de cine. El nacimiento del nuevo cine americano. Madrid: Fundamentos, pàg. 250-256.

Programador: Antoni Pinent

Jonas Mekas (AFA, 1991)

