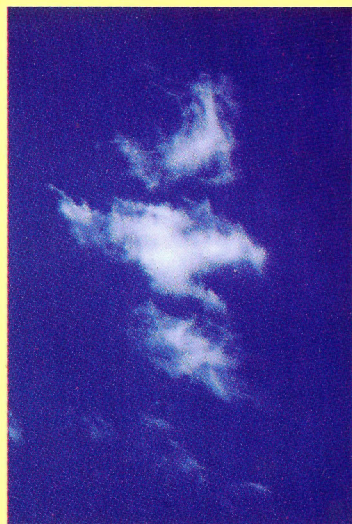


COLLOQUIS DE VIC

XXII

EL TEATRE



SOCIETAT CATALANA DE FILOSOFIA



Institut
d'Estudis
Catalans

COL·LOQUIS DE VIC (XXII)

EL TEATRE

COL·LOQUIS DE VIC

XXII

EL TEATRE

Edició a cura de Josep Monserrat i Ignasi Roviró

SOCIETAT CATALANA DE FILOSOFIA

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

2018

Col·loquis de Vic (22è : 2017 : Vic, Catalunya), autor

El Teatre. — Primera edició

Recull dels treballs presentats als XXII Col·loquis de Vic, celebrats a la seu del Consell Comarcal d'Osona els dies 5 i 6 d'octubre de 2017. — Bibliografia
ISBN 9788499654225

I. Monserrat i Molas, Josep, 1967- editor literari

II. Roviró, Ignasi, 1958- editor literari III. Societat Catalana de Filosofia

IV. Títol V. Títol: Col·loquis de Vic XXII

1. Teatre — Congressos

792(063)

Edició promoguda per l'Ajuntament de Vic, el Consell Comarcal d'Osona, la Societat Catalana de Filosofia, l'Associació Filosòfica de les Illes Balears, la Societat de Filosofia del País Valencià, la Universitat de Barcelona, Sapienza Università di Roma i l'Institut de Dret i Tecnologia (IDT-UAB).

Fotografia de Portada: Antoni Bover

Fotografies interiors: Xavier Roviró

© 2018, dels autors

© 2018, d'aquesta edició, Societat Catalana de Filosofia,
filial de l'Institut d'Estudis Catalans

Primera edició: juliol de 2018

Revisió lingüística: Glòria Farell i Paula Przybylowicz

Imprès a I.G. Sta. Eulàlia, de Sta. Eulàlia de Ronçana
C/ Sant Joan Bosco, 10 - www.igsantaaulalia.com

ISBN 978-84-9965-422-5

Dipòsit Legal: B 22574-2018

Són rigorosament prohibides, sense l'autorització escrita dels titulars del copyright, la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment i suport, incloent-hi la reprografia i el tractament informàtic, la distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstec comercial, la inclusió total o parcial en bases de dades i la consulta a través de xarxa telemàtica o d'Internet. Les infraccions d'aquests drets estan sotmeses a les sancions establertes per les lleis.

INTRODUCCIÓ

Els Col·loquis de Vic dedicats a «El Teatre» van iniciar-se a la seu del Consell Comarcal d'Osona el matí del dijous dia 5 d'octubre de 2017. A diferència de sessions anteriors, aquesta vegada els Col·loquis començaven a mig matí del primer dijous d'octubre. El fet d'avançar l'horari va ser degut a dos motius essencials. D'una banda, a poder donar cabuda al nombre destacat de comunicacions interessants que havien arribat al Comitè Científic dins el període establert. D'altra banda, l'horari de finalització va ser una mica més estricte que en altres edicions. Ho motivava l'espectacle teatral de l'actor Lluís Soler coorganitzat entre els Col·loquis i el Casino de Vic: «Lectura dramatitzada del llibre *Briman, El bosc de l'escocès innombrable*, de Víctor Sunyol» i que s'interpretà en la sala modernista d'aquella entitat.

Una lliçó d'obertura –la pronunciada pel Prof. Giuseppe Di Giacomo sobre el teatre de Shakespeare i la filosofia– i una de cloenda –la dictada pel dramaturg Sergi Belbel, que es centrà sobre el teatre que es fa a Catalunya– emmarquen un conjunt calidoscòpic, veritablement atractiu sobre aspectes essencials del teatre i de la seva història. Com podrà apreciar l'atent lector, tant s'atenen autors que n'han determinat l'essència (Sòfocles, Ibsen, Marat-Sade, Sartre, Lunatxarski...) com se n'afronten problemes claus (el dolor, l'espai teatral, la representació, la poètica escènica...). A les pàgines que segueixen, es poden llegir aquestes riques aportacions.

Com és habitual, les sessions varen ser dirigides per representants de les institucions organitzadores i la cloenda, per les autoritats del Consell Comarcal d'Osona.

Les institucions que van fer possible aquesta nova edició dels *Col·loquis* van ser l'Ajuntament de Vic, el Consell Comarcal d'Osona, la Societat Catalana de Filosofia, l'Associació Filosòfica de les Illes Balears, la Societat de Filosofia del País Valencià, la Universitat de Barcelona, la Sapienza - Universitat di Roma, el Col·legi Sant Miquel dels Sants de Vic, la Universitat Ramon Llull, la Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya i l'Institut de Dret i Tecnologia (IDT-UAB).

Ignasi Roviró i Josep Monserrat



EL TEATRE



HAMLET, O LES ESPERANCES TRENCADES SOBRE EL SENSE-SENTIT DEL MÓN

GIUSEPPE DI GIACOMO

Sapienza, Università di Roma

1/ En la reflexió sobre la relació entre la filosofia i l'obra shakespeariana és necessari evitar la ingenuïtat d'aplicar el pensament d'alguns clàssics a les obres mestres del Bard; de la mateixa manera cal evitar fer de Shakespeare «un filòsof», atès que la filosofia emergeix en les seves obres només a partir de la creació formal, sense ser mai explicitada ni verbalitzada amb arguments. Per tal d'aclarir aquest punt essencial, podem sostenir que l'obra de Shakespeare pertany a la categoria que Theodor W. Adorno, a la *Teoria estètica*, defineix com a «reflexió segona», en contraposició a la «reflexió primera», característica de novel·listes com Proust i Musil, que tematitzen en l'obra la seva concepció estètica. En canvi, de la mateixa manera que en Beckett – no per casualitat el gran hereu de Shakespeare al segle xx, com ha estat posat de relleu per nombrosos intèrprets, entre els quals destaca Jan Kott¹–, la reflexió en Shakespeare està «articulada» sobre la forma, la qual cosa té com a conseqüència la substitució d'una concepció «epifànica» –pròpia de la «reflexió primera»– per una concepció «testimonial»,

1. Cf. KOTT 2006.

que arriba a trastocar el contingut mateix: «amb l'augment de la reflexió, i gràcies a la seva força engrandida, el contingut s'enfosqueix en si mateix»². Tot això emergeix clarament en la lectura de *Hamlet*, atès que el misteri i la intel·ligibilitat constitueixen el nucli mateix i el centre d'interès de l'obra.

Precisament perquè *Hamlet* és semblant a un laberint, és indubtable que la força d'atracció de l'obra està condicionada en bona mesura per la seva pròpia «foscor». Tal i com posa en evidència Vygotski³, *Hamlet* comença en aquell impalpable límit entre la nit i el dia, que és un moment just abans de l'albada, en el qual ja ha arribat el matí, però encara és de nit. *Hamlet* és un drama totalment influït per aquesta hora: un drama incomprensible i enigmàtic com mai, inexplicable i misteriós en la seva essència, que romandrà per sempre inabastable. Al costat del drama exterior, que es desenvolupa en les paraules, un altre es desenvolupa en el fons i transcorre en el silenci: rere el diàleg exterior audible, se'n percep un d'interior i silenciós. L'acció procedeix paral·lelament en dos mons: aquí, en el món temporal, visible, i en un altre món, on es determinen i governen els esdeveniments del nostre món, i pròpiament el drama es desenvolupa al llarg del límit divisor i entre aquell món i aquest. En resum, el misteri i la intel·ligibilitat constitueixen el centre interior del drama: és el que Hamlet mateix expressa quan afirma: «Hi ha més coses, Horaci, en cel i terra, / que en ta filosofia somiades.»⁴ En el moment de morir, Hamlet mencionarà els dos sentits que té l'acció, o millor la inacció dramàtica: el primer és la descripció exterior d'aquella,

2. ADORNO 2009: 38.

3. Cf. VYGOTSKI 1972, 1973.

4. SHAKESPEARE 1997: I, V, 167-168. Les cites en català de Shakespeare s'han extret de la traducció de M. Morera i Galícia revisada per Josep Vallverdú en William SHAKESPEARE, *Teatre*, Barcelona: Edicions 62, 1982.

que Horaci haurà de referir narrant-ne la *faula*, és a dir, els esdeveniments que li pertanyen i, en aquest sentit, el drama és com si no hagués arribat a terme, ja que al final es reclou en el seu cercle, retornant a allò que fins llavors s'ha desenvolupat davant dels ulls dels espectadors. Pel què fa al segon sentit –aquell que Hamlet, ja mort, estaria en condicions d'explicar, ja que precisament en la seva ànima s'havia desenvolupat– no està expressat en el drama i ens mena cap el sepulcre. Des d'aquest punt de vista, segons Vygotskij, el drama es pot dividir clarament en dues parts: la primera és el drama mateix, les seves «paraules, paraules, paraules» –com diu Hamlet a Poloni–, la seva «història»; la segona és la *resta*, aquell *silenci* que és l'últim cop de Hamlet. És clar que només aquesta «resta», allò que en el drama hi ha de no explicat, constitueix el sentit profund de la narració d'Horaci: en definitiva, si l'acció escènica està totalment construïda sobre les *paraules*, és a dir, sobre les narracions, aleshores se'n segueix el caràcter d'inacció propi de *Hamlet*.

Quan el drama comença ja s'han donat els esdeveniments que en determinaran el curs, la mort del pare de Hamlet i les noces de la mare, i nosaltres els coneixem només perquè ens són narrats. I si el *Hamlet* està saturat de narracions d'esdeveniments, és perquè tot allò que en el drama hi ha de més essencial es desenvolupa fora de l'escena, amb l'excepció de la catàstrofe final: com escriu Adorno, «imprevisiblement, com de sobte, el desenvolupament principal és reprès i gairebé precipitat, com si no fos tolerable més demora, i en poques pàgines [...] s'arriba al clímax. [...] Hamlet [...] després d'haver fet llarguíssims preparatius per al final, en el darrer moment, no de manera lliure i constret per la situació, a cegues i amb els gestos porta a terme allò que no es podia portar a terme com a “progrés”»⁵. Així la catàstrofe no és una cosa que des de l'exterior arribi a aquest drama

5. ADORNO 1993: 97.

infinít (en el sentit de no tenir pròpiament fi), sinó que és un resultat intrínsec de la seva mateixa estructura.

Pel què fa al paper que exerceix en el drama l'espectre del pare de Hamlet, cal subratllar la realitat d'aquest Espectre, inexplicablement lligat amb tot allò que passa aquí, encara que sigui projecció d'alguna cosa que pertany al més enllà; ell, que apareix en la imminència del matí, en l'hora en què la nit traspasa envers el dia i la realitat està immersa en la fantasia, representa, en aquest sentit, l'*obertura* del drama, la seva arrel transcendent: és a través de l'Espectre, en efecte, com el més enllà irromp en el més ençà, tot representant en la *faula* allò que hi té d'ultraterrenal. Que el drama comenci abans que s'alci el teló explica el fet que Hamlet entri en la representació ja diferent, ja marcat. Els seus monòlegs són senyal del dolor i mostren un caràcter estrany: no tenen, aparentment, cap nexa amb el curs de l'acció, ni presenten un principi o un final, i no obstant són la cortina que, tot amagant la seva íntima vida espiritual, la revelen pura, ja que sense aquella cortina aquesta vida romandria invisible. Amb l'aparició de l'Espectre dos mons es troben, amb la conseqüència que el temps abandona els seus eixos i espera que Hamlet el retorni als seus raïls: «Va el temps fora d'encaix, Fatal destí! / Per a encaixar-lo m'ha fet néixer a mi.»⁶ Hamlet viu paral·lelament en dos mons i per això es troba contínuament sobre el seu llindar, caminant així sobre el fil de l'abisme, exactament com sobre el límit entre el somni i la vigília, entre la raó i la follia, i és per això que els seus discursos, en tots els seus girs, tenen sempre un doble sentit.

Davant l'Espectre, a primera vista sembla que Hamlet comparteix completament els valors representats pel pare, tant com la declaració de venjar-lo immediatament. Ben mi-

6. SHAKESPEARE 1997: I, V, 188-189.

rat, però, la relació de Hamlet amb el seu pare està marcada per l'ambivalència: l'afecte que li mostra té com a contrapartida un judici sever que no aconsegueix eliminar. Ara bé, per tal com no sembla que dubti del valor moral del pare, cal pensar que aquest judici versa sobre el destí de la societat, de la qual Hamlet posa en qüestió l'ordre intern i, en particular, sobre el destí d'aquella Elsinor en la qual, com diu el text, «hi ha alguna cosa podrida». En la percepció de la caiguda i la decrepitud de la societat del seu temps, dels seus ideals i dels seus valors, es podria pensar que Hamlet és un d'aquells individus que es posen com a objectiu la regeneració d'un ordre i no pas la negació de tot. No obstant, no és així com Shakespeare ens vol fer comprendre Hamlet, ja que allò que el pensament d'aquest darrer posa en qüestió és molt més que els principis i els valors d'una cultura o una altra.

La volta superba del firmament, les seves esferes, la seva música, tot allò que el pensament del temps concebia de més significatiu, inclosa la relació entre el temps humà i l'atemporalitat de Déu: tot això és refutat per Hamlet i, en conseqüència, el col·lapse d'aquestes concepcions del món no pot fer altra cosa que anunciar la ruïna de tota representació i de tot valor; en resum, una nit sense la més mínima traça de llum. I en aquests pensaments, que Hamlet explica en la primera trobada amb Rosencrantz i Guildenstern, afronta una qüestió fonamental: la del «no-res», en l'abisme del qual és Déu mateix qui emergeix. Ara bé, d'aquesta experiència d'una desesperació que sembla absoluta, una via de sortida apareix com a possible: per a qui vacil·la sobre el llindar del no-ser es tracta d'aferrar-se a un «interès» capaç d'instituir un «nou cel» i una «terra nova». De fet, es pot observar que, malgrat el seu menyspreu per tot, Hamlet estima algú, cosa que duu a demanar-se si no és precisament sobre això que ell intenta realitzar quelcom totalment nou. L'interès que Hamlet té per la fràgil Ofèlia és potser aquest

«quelcom» que el podria salvar; des d'aquest punt de vista és possible entreure per sota de la trama de *Hamlet* –el projecte de revenja i els estranys obstacles que troba– una seqüència que podria ser essencial en el transcurs de l'obra i per tal de comprendre'n el sentit. Ofèlia, que reclama l'atenció de Hamlet sobre el «promontori estèril» del món, seria el futur en el cor mateix del desastre, i ell podria en companyia seva acabar amb les seves contradiccions i les seves inhibicions. Estimar Ofèlia, retrobant així el sentit de la vida, seria per a Hamlet la millor manera de venjar el pare, que fou víctima no tant d'una persona particular com de la fatalitat d'un ordre del món fals i mentider. Així, en l'aliança que fundaria la nova terra i fins i tot el nou cel, la dona col·laboraria plenament en l'empresa comuna, i és doncs lògic que en aquest drama sigui la dona –tant Ofèlia com, veurem, també Gertrudis– qui apareix en el cor de l'acció com un dels seus elements necessaris. Però cal constatar que ben aviat aquesta possibilitat no serà res més que una gran ocasió perduda, com el propi Hamlet entén quan descobreix que Ofèlia és morta.

Pel què fa a l'assassí del seu pare, per a Hamlet és algú a odiar, però no d'una manera tan simple com es podria creure. Certament *Hamlet* pertany al gènere del drama de la revenja, i no obstant des del final del duel ja no hi ha en Hamlet cap pensament de revenja i, cosa estranya, la catàstrofe mateixa arriba de tal manera que sembla lligada a una línia completament diferent. Per tal d'acomplir una revenja amb convicció, cal creure en la justícia de la pròpia causa, és a dir, en la innocència de la víctima que s'intenta venjar i en la culpabilitat de la nova víctima designada⁷. Ara bé, la culpabilitat de la víctima designada es fonamenta en la innocència de la primera víctima, però si aquesta última

7. Cf. GIRARD 1998.

és ja un assassí, aleshores aquell que cerca de venjar-la, si reflexiona una mica en la circularitat de la revenja, acaba per no creure-hi més. És exactament el que passa a *Hamlet*, amb la conseqüència que, per més que pugui ser detestable, Claudi no ho serà mai prou als ulls de Hamlet, atès que l'assassinat que ha comès s'enquadra en el context d'una sèrie de revenges precedents. El problema de Hamlet és que no pot prescindir del context: el crim comès per Claudi se li mostra, de fet, com el darrer anell d'una cadena ja llarga i la pròpia revenja com un anell ulterior idèntic als precedents. De fet, tots els personatges estan presos en una espiral de revenja, incloent-hi Hamlet pare i el seu germà Claudi i, des d'aquest punt de vista, la semblança entre els dos germans emergeix clarament en l'escena en què Hamlet, sostenint a la mà els dos retrats del pare i de l'oncle, mira de convèncer la mare de l'enorme diferència que existeix entre els dos.

No hi hauria cap «dilema» de Hamlet, si l'heroi cregués seriosament en les pròpies paraules; i és que més encara que a la mare, és a si mateix a qui Hamlet mira de convèncer, atès que no està prou indignat per matar el traïdor, amb la conseqüència que precisament per això se sent malament i l'emprèn amb la mare, que palesament és encara més indiferent que ell. Hamlet no diu que la mare està enamorada de Claudi, sinó que, si n'estigués, això no hauria d'impedir-li d'establir una diferència entre els seus dos marits; si no en percep cap, és perquè als seus ulls no n'existeix cap, com evidentment no existeix cap diferència als ulls del propi Hamlet. Aquesta hipòtesi és confirmada pel silenci de Gertrudis durant l'arravatament del fill: ella no té res a dir, atès que la seva vertadera opinió és idèntica amb la que el fill s'esforça de combatre, perquè la comparteix. Si la mare ha pogut esposar els dos germans, deixant passar un interval tan breu, és a causa de la seva extraordinària similitud, similitud que el mateix Hamlet adverteix, i que és allò que el fa enrabiar. És necessari, doncs, que Hamlet rebí d'altres

l'impuls que no troba en si mateix i això és tot allò que cerca, inútilment, d'obtenir de la mare, sense èxit. De fet, qui empeny Hamlet a l'acció és Laertes, i això perquè toca Hamlet de prop: les dues situacions són semblants, tant que la irritació que sent s'acompanya d'un sentiment d'emulació, que en el cinquè acte el transforma en aquell venjador que fins aleshores no havia reeixit a ser. Quan veu Laertes saltar a la tomba d'Ofèlia, Hamlet en resulta trastornat, tant que el to serè que tenia en la seva meditació amb Horaci deixa pas a una imitació del dolor teatral del rival, i és en aquest punt que Hamlet escull d'esdevenir un segon Laertes, preparant-se així per a la catàstrofe final.

En referència a la figura de Claudi, l'usurpador, el nou sobirà, cal dir que obsessiona Hamlet fins i tot abans de les revelacions de l'Espectre; i d'alguna manera Shakespeare posa en evidència que hi ha una semblança entre aquests dos homes que haurien de ser adversaris, de la qual cosa Hamlet no pot no ser-ne conscient. Tal i com posa de relleu Yves Bonnefoy⁸, fins i tot abans de saber que Claudi és l'assassí del seu pare —és cert que ho pressentia, la seva ànima era «profètica»— Hamlet veia en ell tanta avidesa cínica en el fet de prendre la corona i la reina, que conclou que aquest home no creu en absolut en l'ordre del món. I en aquesta Elsinor on ningú gosaria posar aquest ordre en qüestió, Hamlet no pot no constatar que ells dos són propers almenys en això. Malgrat aquest parentiu, hi ha, o com a mínim Hamlet vol pensar-ho, una diferència que hauria de ser essencial, ja que l'un i l'altre saben, o pensen, que tot allò que sembla ser la realitat mateixa no és més que un conjunt d'il·lusions i d'aparences; però Hamlet pateix per aquest col·lapse de valors: no per casualitat roman al costat del pare i, fins i tot quan sembla burlar-se'n anomenant-lo

8. Cf. BONNEFOY 2015.

«vell talp», l'escolta amb atenció tot parlant de la seva mare i del respecte que ha de tenir per ell; i quan agradeix Ofèlia amb aquells pensaments sobre les dones que ell sap que no són més que prejudicis d'una societat que ell mateix refusa, se'n sent culpable.

En canvi Claudi se serveix, i no en pateix, d'aquests valors i judicis il·lusoris, tot traient-ne profit sense cap remordiment. Així, amb la mirada inquieta sobre Claudi, Hamlet mira de persuadir-se que entre ells dos, si bé no creuen en res, sí que hi ha una diferència: Claudi és un aprofitat, mentre que ell, el fill indecís, és una víctima. Però el problema és si això es correspon amb la veritat i si la fascinació que Hamlet sent no té una causa més profunda, que és la vertadera font del seu turment; de fet, és cert que ell no treu profit d'aquells prejudicis, com sí que fa Claudi, i tanmateix els utilitza no només per arruïnar la seva relació amb Ofèlia, sinó també per satisfer la mandra de qui no cerca més que replegar-se sobre els seus somnis: rei d'un espai sense límits en la closca d'una nou. No cercant doncs res més que satisfer els seus interessos, exactament com Claudi, Hamlet no és diferent d'aquest: el bé al qual ell aspira no és confortable, al contrari dels plaers del poder, però tanmateix segueix sent egocèntric, i en canvi el gran acte de refundació necessari hauria estat un salt envers un altre ésser. Hamlet se sent, en resum, un altre Claudi, i és aquesta la causa de la fascinació que sent en la confrontació amb ell, i d'aquí les conseqüències que pesaran sobre els seus actes i que decidiran tota l'acció —o millor, la inacció— del drama. De bon començament es tracta d'allò que impedeix el compliment de la revenja: ¿com tenir el coratge de matar un home que certament ha comès un gran crim, però que és presa d'un egoisme que Hamlet sent també en si mateix? Més encara, Claudi seria el mirall que Hamlet té interès a tenir al davant per continuar pensant en si mateix en lloc de passar a l'acció: la possibilitat, en de-

finitiva, que tindria Hamlet de poder endarrerir la tria entre «ser» i «no ser».

«Ser o no ser»: atènyer la realitat i l'absolutesa de l'Ésser o romandre en la contingència de l'esdevenir, on la nostra finitud té una única conclusió, la mort. I tanmateix Hamlet sent la necessitat d'arrancar la màscara a aquest home tant cuirassat com el pare que se li apareix, i és per això que vol fer una representació teatral davant del rei, de la reina i de tota la cort. Tot mostrant-li un traïdor que assassina el seu rei i després esposa la seva reina, Hamlet busca provocar una reacció que seria una confessió que li permetria la revenja. Ben mirat, però, Hamlet, fins i tot quan veu el rei reaccionar com ell s'esperava, de fet no mira de forçar Claudi a reconèixer-se culpable. No és aquesta culpabilitat allò que l'interessa: Hamlet vol que li aparegui al davant aquest interlocutor del qual no para de témer que sigui la seva imatge al mirall, també perquè «... per a Hamlet, l'exhortació de venjar l'homicidi del pare amb un nou homicidi, tot restaurant així un *status quo* considerat *abans* com a sa [...] representa una recaiguda en allò primitiu, en allò arcaic, en la barbàrie»⁹.

Respecte de Gertrudis, cal dir que, tot i ser de fet culpable d'haver-se casat amb Claudi, tanmateix l'espectre del pare demana al seu fill de no jutjar-la. Si pensem en els insults de Hamlet a la noia que de fet estima, cal notar que la violència de les paraules de l'acusador traeix certament el fet que ell sap que és culpable i no Ofèlia i demostra també que el desig d'estimar roman viu en ell. Que Hamlet sent el mateix en la seva relació amb la mare, colpejada de fet per les seves sospites, per la còlera i per les acusacions explícitament formulades, és que tanmateix tot això genera en Hamlet un fort estat de patiment. De fet, ja abans de les

9. KRIPPENDORFF 2005: 237.

revelacions de l'Espectre, Hamlet jutjava amb gran reprova-
ció el comportament de Gertrudis, que semblava haver
oblidat el seu marit acabat de morir per abandonar-se a un
home que el seu fill sempre havia trobat desagradable. No
és per atzar que sigui precisament a Gertrudis que Hamlet
aboqui des de l'inici del drama les seves observacions amargues
relatives a la diferència entre allò que sembla i allò que
és. A parer de Stanley Cavell, quan Hamlet afirma «jo no
conec *sembla*», vol dir que el seu món és completament di-
ferent del dels altres, i aquella expressió és vista com una
mena de descripció preliminar de la seva manera general de
percebre les coses. De fet, allò que Hamlet reivindica per
a si és una capacitat que tant per a ell com per a Casandra
es revela com una maledicció, això és, veure les persones
per allò que són, fitar la seva veritat, sense aturar-se en el
«sembla». Aquest també és el sentit de l'episodi en què el
veiem observar amb atenció el crani de Yorick: no és només
un moment de meditació o de record al qual va associat un
significat particular, com es pensa normalment, sinó que és
l'emblema d'una experiència que per a ell és quotidiana,
és a dir, la manera en la qual ell veu els éssers humans que
l'envolten, com altres esquelets.

2/ A la fosca Elsinor roman un pas obert vers una memò-
ria de llum, una possibilitat de redempció per aquest prín-
cep presa de tots els fantasmes. Poc després que Hamlet
hagi maltractat Ofèlia, una companyia de comedians arriba
a Elsinor; és molt rellevant la idea de Shakespeare d'afegir
el teatre com una altra dimensió respecte el conflicte entre
aparença i realitat, entre semblar i ser. I això perquè el teatre
no ofereix només als espectadors un mirall d'allò que té lloc
en la societat real –com Hamlet sosté davant dels actors–,
sinó perquè aquest ofereix també l'ocasió d'excavar en la
pròpia consciència: no en va, aquests actors-comedians
duen en el seu equipatge les il·lusions i alhora la veritat.

Així, des d'aquesta arribada, un raig de llum penetra les tenebres i tindrà sobre Hamlet un efecte que desbordarà la seva relació amb si mateix i amb el conjunt de les seves accions. En el passatge sobre Hècuba i la mort de Príam, que Hamlet demana de recitar al cap dels comedians, allò que colpeix el príncep no és una reflexió abstracta sinó l'evidència d'una mort percebuda com a tal: en altres termes, una epifania de la finitud humana. I allò que l'emociona més és el dolor d'Hècuba, una esposa, aquesta prova d'amor d'un ésser per un altre ésser, i ens caldrà comprendre aquest passatge que en un primer moment sobta per la seva diferència estilística respecte la resta de *Hamlet*.

En aquesta *Mort de Príam* Shakespeare reconeix la poesia, les seves febleses però també els seus poders. El cap dels comedians, emplaçat a recitar-lo, quan arriba al crit d'Hècuba davant de Pirrus matant Príam, canvia de color, els seus ulls s'omplen de llàgrimes i ha d'aturar-se: les paraules del poeta provoquen la seva compassió. La poesia genera emocions, i allò que revela sembla alguna cosa que surt del fons de l'ànima, aquella solidaritat entre els éssers humans que seria sensat de considerar com l'única realitat. També Hamlet està emocionat, i si després vol quedar-se és només per meditar sobre aquesta emoció de l'actor i reflexionar sobre allò reprimit. Aquesta emoció de Hamlet es tradueix en el desordre de les seves paraules en el monòleg que segueix, fet d'exclamacions, de paraules d'estupor i de desesperació, i s'entén què ha causat tot això. Per al comediant el xiscler d'Hècuba no és més que «l'ombra d'un dolor», però Hamlet té en el seu pensament una altra dona en presència del cos del seu marit, un ésser ben real aquest cop, la seva mare Gertrudis. És l'aparent insensibilitat de Gertrudis, demostrada pel fet que es va tornar a casar quasi immediatament amb l'home que precisament era sospitós d'haver matat el seu marit, allò que provoca el malestar del seu fill davant la vida, i és aquest comportament de la mare

allò que fa que Hamlet no arribi mai a voler vertaderament la mort de Claudi, que als seus ulls no és pas més culpable que Gertrudis mateixa. Hamlet havia estimat la seva mare, però ara ell la considera culpable, i això li fa prejudicar com a malvades totes les dones; però de sobte n'apareix una, Hècuba, que per contra és la prova de l'existència de l'amor i d'allò que l'amor pot tenir d'absolut. Hamlet se sent envaït, davant de tanta desesperació, pel pensament que aquell crit és autèntic, que l'amor existeix i també que és una dona, en particular, qui en dóna prova; d'aquí sorgeix una estima que s'estén a través d'Hècuba a totes les dones i, en particular, a aquella més propera, la seva mare.

El crit de la reina de Troia és la resurrecció de Gertrudis als ulls del fill, que s'arriba a convèncer que ella no pot ser tan dolenta com ha cregut, i de la qual ara està disposat a tenir cura de les possibles ferides; i també podrà deixar de dubtar d'Ofèlia, la dona que ha estimat abans de considerar-la una nova Gertrudis. Tot això fa pensar que la «trampa», que ell imagina en aquell moment, no serà tant per sorprendre Claudi, que Hamlet creu absolutament culpable, com per reconèixer en Gertrudis l'emoció, o fins i tot l'amor que ha reprimat. En definitiva, la trampa que es troba al centre del *Hamlet* no seria per a la captura de Claudi, sinó per tal d'alliberar la reina de la situació en la qual ella s'ha ficat, i el dubte de Hamlet entre el «ser» i el «no ser» trobaria el seu acabament en aquesta falla.

Tanmateix, en aquesta trampa també Hamlet hi és tancat, des del moment que la falla no aturarà la seva confrontació amb un adversari amb el qual necessita comparar-se més que no pas desitja vèncer. No en va, cal subratllar que Hamlet, en el moment decisiu de la representació, quan apareix l'assassí amb l'ampolla de verí, es precipita sobre l'escena cridant que es tracta del «nebot del rei»: així Hamlet, que és el nebot de Claudi, es vesteix amb l'hàbit de l'assassí, tot assemblant-se, d'aquesta manera, encara més

a l'assassí real. Aquesta necessitat que Hamlet té de Claudi, la comprèn de cop en el moment en què la representació és interrompuda. Claudi, en efecte, fa encendre els llums per sortir després d'haver-se aixecat quan Llucià vessa la poció a l'orella de la seva víctima; en aquest punt Hamlet, adreçant-se a Horaci, es declara victoriós, perquè l'usurpador s'ha traït. Tanmateix, en lloc de prendre la decisió que la situació li hauria d'imposar, el primer pensament de Hamlet quan Claudi surt és el de si mateix com a comediant, com si el seu lloc autèntic hagués de ser entre aquells que reciten la peça. Per la resta, lluny de fer cap pas vers la revenja que sap que és la seva comesa, Hamlet no fa més que endarrerir l'assassinat de Claudi, tal i com mostra quan el veurà, poc després, sense defensa, perquè es troba de genolls, resant; però més enllà de les raons de Hamlet per no matar el rei en aquell moment, roman el fet que ell no vol perdre aquest mirall sobre el qual s'inclina per contemplar-se.

De la representació de la peça Hamlet espera també que li mostri com reaccionarà la seva mare; però aquesta reacció de Gertrudis, si és que n'hi ha hagut una, ha estat camuflada pel moment crucial de la còlera del rei i la seva brusca sortida. No obstant, hi ha encara una possibilitat: és el que Hamlet espera quan entra a la cambra de la mare on ha estat convocat. Després de discussions àdhuc violentes, tot sembla a punt per un gran moment de reconeixement recíproc i, per part seva, Gertrudis està realment a punt d'abandonar-se als remordiments. Però no és això el que Hamlet creu, per tal com no pot evitar d'imaginar-se una Gertrudis luxuriosa, capaç de gestos que li repugnen; i si en la seva còlera té compassió per un patiment evident, tanmateix aquesta compassió no li fa sentir en aquest patiment el crit d'Hècuba: és com si les paraules que s'han intercanviat romanguessin només paraules, sense realitat, com si l'ésser estigués sempre ocult en l'aparèixer, i a Hamlet no li quedés més que la dimensió del no ser, de la qual no aconsegueix sortir.

I no per atzar es colpeix en veure que quan mata Poloni, en lloc de passar a l'acció, es deixa atrapar en la condició de culpable, acceptant de ser jutjat i castigat amb l'exili. Quan retorni a Elsinor, serà un Hamlet sense projecte d'acció, tancat en meditacions que comunicarà de tant en tant a Horaci, i l'únic crit que sentirà serà el seu quan, en l'escena del cementiri, es llenci a la tomba d'Ofèlia per cridar davant de tothom el seu amor per ella. És cert que aquí hi ha un xoc entre Hamlet i Laertes, però la raó de la seva oposició és més profunda que el fet que el primer sigui acusat pel segon d'haver-li matat el pare i fet morir la germana.

El tema és que Laertes respon de manera diferent a Hamlet sobre les raons de l'ordre del món: a diferència de Hamlet, per a Laertes no hi ha un altre món diferent d'aquest. Si Laertes pot actuar lliurement perquè no dubta del principi de la seva acció, en canvi Hamlet ha vist esvair-se la seva fe en l'ordre que Laertes no pensa més que a mantenir. Quan Hamlet acusava Ofèlia és a si mateix a qui volia destruir, ja que sabia, en el fons de si mateix, que s'estava equivocant, no fent altra cosa que conformar-se amb els esquemes d'un ordre en el qual ja no creia. «Jo amava Ofèlia», crida Hamlet davant de la tomba de la seva estimada, però ha pres consciència d'aquest amor «massa tard». És després d'aquesta presa de consciència de la gran ocasió perduda quan Shakespeare, cap al final del drama, farà pronunciar a Hamlet aquell «estic prompte» que és l'acceptació del sense-sentit de tot plegat i alhora la resignació davant de les accions a les quals ja no s'és capaç de donar algun sentit valuós. És pròpiament aquesta renúncia la que triomfa quan Hamlet accepta amb una indiferència gens dissimulada l'oferta d'un duel que clarament és una trampa, en la qual la seva pròpia vida està en joc. En el «no hi fa res» que diu a Horaci hi ha l'abandonament de si mateix en el no-ser: certament, el «massa tard» és una afirmació de manca de sentit, desesperada perquè no té esperança de sentit.

A propòsit del «teatre dins del teatre» que Hamlet utilitza per desemascarar la culpabilitat de Claudi però sobretot l'eventual implicació de la mare, tal i com posa en evidència Carl Schmitt¹⁰, que Shakespeare no hagi pogut o volgut tractar el tema de la culpabilitat o de la innocència de Gertrudis és una dada que de fet amaga i alhora revela el nexa entre la mare de Hamlet i la reina d'Escòcia Maria Estuard, mare de Jacob I. Així, en l'autonomia del drama i dels seus personatges irromp una problemàtica humana i política que brolla d'una història contemporània independent del drama mateix i de la seva lògica interna. El concepte «irrupció», tot implicant la transcendència de la realitat respecte de l'art, manifesta també la desconfiança en l'aprehensió de la realitat per part de la paraula. El fet és que per a Schmitt la representació shakespeariana és la metàfora d'un món que al seu torn es concep només com a teatre: així el «teatre dins del teatre» (la representació de l'anomenat *Assassinat de Gonzago*) és el punt en què Shakespeare s'apropa més a la vida. La teatralització del món, emfasitzada en el «drama dins del drama», que Schmitt assumeix en el títol d'aquest assaig amb el nom «Hècuba» (referint-se a la narració del lament de Príam, en el segon acte), no «inclou» la realitat contemporània extra-dramàtica, a la qual Schmitt dona el nom de «Hamlet». *Hamlet o Hècuba* evidencia, doncs, la distància entre realitat i representació: el «teatre dins del teatre» no només no és una mirada darrera les bambolines sinó, al contrari, és l'espectacle mateix, per un cop «davant» de les bambolines, i això pressuposa la presència d'un fortíssim nucli de realitat i d'actualitat. Així, és extremadament important de notar que el *Hamlet* no es resol en un joc sense més, atès que aquest joc en conté un altre, més enllà dels elements del joc dramàtic que resta, per tant, incomplet: la ineluctable

10. Cf. SCHMITT 1983.

realitat efectual és la roca muda contra la qual trenquen les ones del joc dramàtic.

3/ Retornem de nou a la *trampa per ratolins* o *assassinat de Gonzago* que és un dels punts candents del *Hamlet*. Tal i com sosté Bonnefoy, allò que colpeix en aquest text és la prevalença de la forma fixa per damunt de les paraules, o bé d'una idea que precedeix el propi text¹¹. Aquest darrer és diferent d'aquell d'*Hècuba*, recitat pel cap de la companyia de còmics, on en canvi preval la paraula, i doncs la vida, sobre la fixesa de la forma. No obstant, aquests dos textos són al seu torn diferents del text del *Hamlet*, i més en general de l'escriptura de Shakespeare, i això també si la seva successió en el pensament de Hamlet hagués de significar que hi ha un passatge de l'un a l'altre; passatge que hauria d'aclarir-se amb les reflexions que Hamlet comunica als actors que han de posar en escena la peça que ell ha escollit per dur a terme la seva «trampa». Tanmateix, en aquestes reflexions, que són alhora extenses i formulades amb precisió, no hi ha res que justifiqui com el relat de l'assassinat de Príam hagi pogut empènyer Hamlet a recordar-se d'una obra tan estàtica com la que decideix de fer representar. De fet, el pensament que Hamlet comparteix amb els comedians sembla del tot estrany tant en l'una com en l'altra manera de concebre el teatre: «en ple torrent, enmig de la tempesta, i, si així puc dir-ho, dins el xuclador de la passió, heu d'aconseguir i transmetre una templança que en suavitzar l'aspror»¹². I també: «que l'acció s'aparelli amb la paraula i la paraula amb l'acció, tenint compte, especialment, de no anar mai més enllà de la moderació de la natura; perquè, estrafer-la, és contrariar el que la representació escènica es

11. Cf. BONNEFOY 2015.

12. SHAKESPEARE 1997: III, II, 6-8.

proposa, que, des del seu principi fins avui, ha estat i és, de posar a la natura, tal com sigui, un mirall al seu davant...»¹³.

Es podria pensar que és el propi Shakespeare qui sosté aquesta idea de teatre, però seria un error: certament el dramaturg pensava que els excessos en la recitació dels actors no havien d'ocultar allò que amb gran serietat exposaven les seves tragèdies i també les seves comèdies, però hauria pogut fer seva la idea d'aquesta «mesura» a la qual s'ha de sotmetre l'huracà de la passió? Si es pensa en la desesperació de Lear, o en l'angoixa de Macbeth, o en els crits d'Otel·lo, o també en la follia d'Ofèlia, la resposta ha de ser negativa. Ni amb aquesta noció de «mesura» Shakespeare hauria pogut escriure els monòlegs mateixos de Hamlet, en els quals hi ha un pensament que no està supeditat a les lleis del *logos*. En ser totalment reduïble a paraules conceptualitzades, la vocació de les quals és analítica, la mesura té a veure amb l'intel·lecte i no amb el *pathos*: la mesura és cega en el tracte amb allò que sacseja l'edifici de la raó, però precisament aquest excés de la realitat sobre la raó és allò que nosaltres devem a Shakespeare. En exposar aquelles reflexions als comedians, doncs, Hamlet no és pas el portaveu de Shakespeare, i per tant hem d'aclarir el perquè d'aquesta exposició d'una poètica que no podria ni concebre *Hamlet* ni donar comte de les obres successives. En particular, els valors exaltats per un Hamlet teòric del teatre no expliquen la diferència entre «Hècuba» i «Gonzago». En aquest punt de l'acció de *Hamlet* cal doncs constatar allò que sembla un *hiatus* en la cadena dels significats del drama: la presència, simultània i contradictòria, de tres concepcions del teatre. La possibilitat de superar aquesta contradicció pressuposa que hi hagi en el drama un nivell de sentit que encara no ha aflorat.

13. *Ibid.*: III, II, 18-23.

Deixem de banda per un moment *La mort de Priam* (o *Hècuba*) i prenguem les altres dues concepcions del teatre sobre les quals *Hamlet* ens fa meditar: per un costat la «mesura» que el príncep requereix als actors, una fidelitat a un pensament que cerca de restituir allò que considera vertader, i per l'altre costat el primat de la forma en el *Gonzago*. En un primer cop d'ull aquestes concepcions podrien semblar totalment oposades, però aquesta és una comprensió defec-tuosa; ben mirat, de fet, no hi ha una autèntica contraposició entre aquestes dues poètiques: cal tenir present que la veritat, per a qui parla de mesura, és la constatació que hi ha en l'existència social situacions en les quals algunes paraules són dites en el lloc d'altres, per la necessitat de confondre i d'enganyar, i el teatre, que segurament és un bon mitjà per observar aquesta possibilitat, ho pot fer en tant que sigui considerat el «mirall» de la societat. Això pressuposa que els esdeveniments descrits han estat percebuts per l'autor de la manera en què la societat sotmet la realitat als seus fins. Així els esquemes de l'abstracció substitueixen la percepció empàtica de l'existència, únic nivell en què s'estableixen les relacions amb els altres éssers, que són l'única realitat que té sentit. En conseqüència, la poètica de la mesura, en fer-ho tot des d'una «observació» externa de la societat, no-més pot donar lloc a un profund desconeixement d'aquesta última. El teatre dins del teatre no serà més que la posada en evidència del risc que la poètica de la mesura fa córrer a una comprensió de l'home en tant que ésser finit i, sota aquest perfil, malgrat les seves aparences contradictòries, la concepció del teatre que exposa *Hamlet* i la peça que posa en escena davant del rei i la cort són coincidents.

Si ara retornem a la *Mort de Priam*, no podem deixar de captar la diferència entre aquesta poètica i les altres dues. No hi ha cap mesura en aquesta narració, que deixa que l'in-cendi entri en els seus mots, i cap preocupació per les con-vençions de la retòrica volguda en el *Gonzago*; la *Mort de*

Príam no satisfà les recomanacions que Hamlet fa als actors: és com si aquest fragment hagués escapat del risc d'esclerosi de l'existència que és propi del pensament conceptual. No s'hi troba res, en definitiva, d'aquella abstracció que, en la poètica de la mesura, duu a la ruïna les seves temptatives més serioses de dir la finitud. I, en canvi, un efecte que *L'assassinat de Gonzago* no ha tingut, a banda d'aquell que Hamlet esperava, ha estat el de tocar el cor de Gertrudis i per tant de suscitar un sentiment adequat a la profunditat d'allò humà. Al contrari, en el *Príam*, el crit d'Hècuba commou Hamlet i reanima les emocions més amagades, tant que obre l'esperança de la possibilitat de «canviar la vida». En resum, en el *Gonzago* la forma ha creat un desert en les paraules i és, en conseqüència, per a la societat que es vol humana, quelcom enormement perillós, tant que és precisament aquesta forma qui ha de sufocar el crit d'Hècuba. I si la forma és generadora de mort, a través de les paraules constretes precisament per la forma fixa, aleshores dir la veritat no li correspondrà a la forma, sinó a aquelles paraules que estan carregades de vida. Així, en el *Príam*, encara que sigui per un instant, s'establirà un saber de la finitud: aquest instant és també la represa de l'esperança i l'albada d'una autèntica dimensió humana que emergeix en el món, però alhora és precisament aquest instant qui aconpleix la funció primària de provocar un silenci interromput per un «massa tard!». Al final del Hamlet arribem a comprendre un «massa tard» que sembla valdre per a tota la modernitat, a l'interior de la qual es troba només una afirmació de manca de sentit: és davant d'aquest sense-sentit que Hamlet afirma la necessitat d'«estar prompte».

En aquest punt, em sembla important reprendre l'afirmació d'Edgar al final del *Rei Lear*: «La maduresa ho és tot» – «Ripeness is all» (V, II, 214) –, diferenciant-la de la de Hamlet: «La promptitud ho és tot» – «the readiness is all» (V, II, 11); de fet aquestes frases parlen de tensions que són al centre de la poètica de Shakespeare. Si Edgar comprèn

instintivament que només podrà trobar la seva salvació en el treball per als altres, a fi de reprendre aquell intercanvi que és l'única cosa que fa autèntics els humans, en canvi en el *Hamlet* trobem l'acceptació de la mort, perquè aquesta seria el senyal per excel·lència de la indiferència del món i, per tant, de la insuficiència del sentit. L'«estar madur» apareix al *Rei Lear* com aquella possibilitat d'existència a partir de la qual els protagonistes d'aquesta tragèdia de les aparences enganyadores deixen de ser només una ombra. Res d'aquesta mena no apareix en el *Hamlet*, que conté únicament tenebres, a diferència de l'univers del *Rei Lear*, que expressa un extrem acte de fe. L'«estar prompte» i l'«estar madur» es presenten, per tant, com dues actituds irreductibles: l'una, la quinta essència de l'ordre d'un món que sembla indiferent a l'home, l'altra, el contrari d'aquest ordre, quan la trama que semblava incomprendible deixa un espai, encara que mínim, a l'acció dels homes de «bona voluntat». I la qüestió més important de tot el teatre de Shakespeare és el significat que ha pogut prendre, en termes de possibilitat efectiva, aquesta oposició fonamental. Després que l'Edat Mitjana cristiana hagués construït un edifici amb el cel i la terra a l'entorn de l'home, Shakespeare pensa que encara roman en la natura i en nosaltres un ordre universal i profund, el de la vida que, reconeguda en les seves formes simples, estimada i acceptada, pot fer rebrotar –com l'herba que creix en les ruïnes– la nostra condició d'exiliats del món de la Promesa. Aquest és el recorregut, a parer meu, que va del *Hamlet* al *Rei Lear* i continua amb *La Tempesta*. No hi ha, com s'ha dit, una «filosofia» de Shakespeare i, des d'aquest punt de vista, el gran dramaturg anglès és proper a Dostoievski, a Kafka i a Beckett: l'obra de Shakespeare no és, doncs, una epifania de l'Absolut sinó, com la dels altres grans escriptors citats, un testimoniatge de la connexió entre sentit i sense-sentit que caracteritza el gran art «modern» tal i com el defineix Adorno.

Referències bibliogràfiques

- ADORNO Th. W., 2001, *Beethoven*, Torino: Einaudi.
== 2009, *Teoria estetica*, Torino: Einaudi.
- BONNEFOY Y., 2015, *L'hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare*, Paris: Seuil.
- BRADLEY A. C., 2007, *La tragedia di Shakespeare. Storia, personaggi, analisi*, Milano: Rizzoli.
- CAVELL S., 2004, *Il ripudio del sapere. Lo scetticismo nel teatro di Shakespeare*, Torino: Einaudi.
- GIRARD R., 1998, *Shakesepare. Il teatro dell'invidia*, Milano: Adelphi.
- KOTT J., 2006, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano: Feltrinelli.
- KRIPPENDORFF E., 2005, *Shakespeare politico. Drammi storici, drammi romani, tragedie*, Roma: Fazi.
- SCHMITT C., 1983, *Hamlet o Ecuba. L'irrompere del tempo nel gioco del drama*, Bologna: Il Mulino.
- SHAKESPEARE W. 1997, *Hamlet*, in *Drammi dialettici*, a cura di G. Melchiori, Milano: Meridiani Mondadori.
- VYGOTSKIJ L. S., 1972, *Psicologia dell'arte*, Roma: Editori Riuniti.
== 1973, *La tragedia di Hamlet*, Roma: Editori Riuniti.

Traducció de Jordi Casasampere

EL FINAL DE *CASA DE NINES* D'IBSEN

ANDREU GRAU I ARAU

Universitat de Barcelona-Societat Catalana de Filosofia

Ens interessa aquí analitzar la darrera part de l'escena final del tercer i últim acte de *Casa de nines*, en la qual Henrik Ibsen (1828-1906) ens presenta dos diàlegs antagònics entre Nora, la protagonista, i Helmer, el seu marit.

En el primer diàleg, Nora pateix violentes acusacions per part de Helmer, qui ha rebut una carta en què Krogstag, una persona corrupta i xantatgista, li explica com la seva dona ha falsificat la signatura del seu pare per a obtenir un préstec amb la finalitat de cobrir les despeses ocasionades per la malaltia que ell havia patit. En llegir la carta, reacciona contra la seva dona: «Has destruït la meva felicitat! Has tirat pel terrat tot el meu futur! Estic en poder d'una persona sense escrúpols. Aquest home pot fer de mi el que vulgui, disposar de mi i donar-me ordres com millor li sembli. Haig de caure i arruïnar-me... per la lleugeresa d'una dona!» Ella li respon amb una condicional: «Si me'n vaig d'aquest món, tu seràs lliure». El marit atribueix aquesta resposta a la genètica: «El teu pare també tenia sempre a punt alguna frase buida. De què em serviria que «te n'anessis d'aquest món», com tu dius! De res en absolut. Aquest home pot esbombar l'assumpte pertot arreu. I si ho fa, potser sospitaran que jo estava al corrent del teu acte criminal. I tot això t'ho dec a tu, a qui he tractat com la nineta dels meus ulls durant el nostre matrimoni.»

El que ha succeït no deixa de tenir càstig per part de Helmer: «Cal tapar tot aquest afer al preu que sigui. Pel que fa a nosaltres, cal fer la impressió que res no ha canviat. Tu continuaràs a casa; però ja no et puc confiar l'educació dels nens. Es tracta de salvar la façana, de guardar les aparences.» Llavors, la minyona duu una altra carta d'en Krogstad, però adreçada a Nora. L'agafa el marit i la llegeix. Hi veu com el prestador retorna a Nora el reconeixement del deute. El primer que ell clama: «Nora, estic salvat!» I a la pregunta de Nora: «I jo?», la resposta és: «Tu també».

S'enceta el segon diàleg, en el qual les paraules de Helmer són pacificadores i apologetiques envers la seva dona: «Has caigut en la desesperació, i no veies altra sortida. Des d'ara podem proclamar ben contents que tot s'ha acabat. Nora, et juro que t'ho he perdonat tot. Sé molt bé que tot el que has fet, ho has fet per amor a mi. M'has estimat com una dona ha d'estimar el seu marit. Només t'has equivocat en l'elecció dels mitjans. Jo seré el teu conseller. Oblida les dures paraules que t'he dit en el primer moment de desconcert.» Nora marxa a l'alcova a treure's la disfressa que duu posada; però Helmer continua parlant fins que la troba vestida: «Que no vols anar al llit?».

Amb aquesta sorpresa, comença el que es podria prendre com un discurs de comiat per part de la protagonista, amb talls teatrals d'exclamacions i preguntes per part de Helmer, discurs que suposa la solució als anteriors dos diàlegs anti-tètics. Recensionem els grans temes que vol defensar Ibsen en aquest discurs:

Reivindicació de la seriositat enfront de la diversió. Des del moment en què la parella es va conèixer, mai no hi ha hagut una conversació sobre un tema seriós. Nora no ha estat més que una joguina, la filla-nina, la dona-nina; i la seva llar s'ha reduït a una sala de jocs. Res no ha passat de ser una pura diversió.

Denúncia d'una manca de vida virtuosa. Nora reconeix que el seu pare i el seu marit han estat injustos amb ella, la qual cosa demostra que no l'han estimada. La injustícia es palesa en el fet d'haver d'opinar el mateix que ells opinaven, sense permetre que ella no arribés mai a res. Tot això només portava a la infelicitat: Nora creia viure «feliç», quan, en realitat, només estava «alegre»; però la manca d'estimació per part d'aquests homes serà la manca d'amor amb què ella pagarà al seu marit: deixa d'estimar-lo quan no veu realitzat el miracle que esperava: el miracle de l'amor. En aquell moment, ha vist que no era l'home que pensava. Ella tenia el ferm convenciment que respondria a la primera carta de Krogstad com un autèntic marit: «fes conèixer el que ha fet la meva dona a tothom qui vulguis! I després que ho facis et desafiare a l'opinió pública, perquè ho carregaré tot damunt meu i diré: soc jo el culpable». Aquest era el miracle que esperava i la perspectiva del qual l'omplia de por; i per evitar aquesta situació, estava disposada a posar fi a la seva vida. «Tu no penses ni parles com l'home amb qui jo pugui sentir-me unida –li diu-. Quan t'ha passat la por... no del que m'amenaçava a mi, sinó del perill a què tu mateix estaves exposat». Nora acabarà reconeixent que no creu ja en els miracles.

El dubte sobre l'educació. Helmer li ha dit que no s'atrevia a confiar-li la tasca d'educar els nens. Nora es pregunta per la preparació que hom ha de tenir per a fer efectiva l'educació. Ibsen no deixa d'interrogar-se per l'educació i no amaga el seu escepticisme. Nora reconeix les seves limitacions: «No estic a l'alçada d'aquesta feina. Abans tinc davant meu un altre deure. Haig d'educar-me a mi mateixa»; però tampoc no està disposada, ara, a veure's auxiliada ni pel seu marit ni per ningú: «I tu no ets home per ajudar-me a aconseguir-ho. Me n'haig de sortir tota sola». Li deixa clar que no és l'home que pugui educar-la per fer-ne la dona que necessita.

Retorn i lucidesa. Ibsen advoca per un retorn a l'origen: «Demà tornaré a casa meva, a la meva ciutat d'origen. Allà em serà més fàcil trobar alguna feina que em convingui». Retornar vol dir abandonar el que ja és caduc: llar, marit i fills, fins i tot si això suposa una transgressió de la llei o una perversió dels costums. L'únic que Nora diu que sap és el que ella necessita i per a la qual cosa necessita adquirir experiència. Mai no s'havia sentit tan lúcida ni tan segura d'ella mateixa com aquella nit; i que amb aquesta lucidesa i aquesta seguretat, deixa el marit i els fills.

La caiguda de les institucions. Helmer repassa a Nora el que pot arribar a suposar la seva actitud en el marc d'una societat dominada per institucions. En concret, la religió, la moral i el dret. *La religió:* Nora li diu que no sap el que exactament és i que, quan ho hagi deixat tot enrere i estigui sola amb ella mateixa, ho examinarà: «Vull saber si tot el que ens deia el pastor Hansen era just o, com a mínim, si és just per a mi». *La moral:* Ella manifestarà que no sap si encara li queda un cert sentit de la moral: són coses que no veu gens clares; però el que sí que sap és que la seva manera de percebre-les és completament diferent de la del seu marit. *El dret:* Sostindrà la protagonista que acaba de saber que les lleis no són com ella pensava i que hagin de ser forçosament justes és una cosa que no li entra al cap. Es pregunta: «Una dona no té el dret de protegir el seu pare moribund ni de salvar la vida del seu marit?» Nora necessita saber qui dels dos té raó: la societat o ella. I pel que fa a l'abandonament de la llar, insinua: «Quan una dona deixa la casa del seu marit com jo ho faig ara, tinc entès que, segons la llei, el marit no té amb ella cap obligació. En qualsevol cas, et deslliuro de tota obligació. No t'has de sentir lligat per res, com jo tampoc no em vull sentir lligada. Hi ha d'haver llibertat total per a totes dues parts. Aquí tens el teu anell. Torna'm el meu. Ara tot s'ha acabat. Aquí et deixo les claus.» Nora

li diu que sap prou bé que la majoria de la gent li donarà la raó i que aquestes coses també figuren als llibres, però creu que a ella ja no li poden condicionar les coses que digui la gent o que constin als llibres.

La sacralització del deure. Nora reconeix que els deures familiars són sagrats, però sap que també n'hi ha d'altres: els deures amb ella mateixa. Ja no creu que abans que res és esposa i mare, sinó que, per damunt de tot, és un ésser humà. Per això, no vol veure els nens i creu que estaran en millors mans que les seves.

I finalment, *la independència com a guany i com a solució.* Nora diu a Helmer que el deixa, que no es pot quedar més temps a casa seva i que ha d'estar totalment sola. La independència serà l'únic que la durà a aclarir-se amb ella mateixa i amb tot el que l'envolta i suposarà la ruptura amb el passat. Però el més important es concreta en tres fets: (a) la manca de prohibicions: dirà Nora que, des d'aquell moment, no té sentit prohibir-li res; (b) la determinació de possessions: «M'emporto les coses que són meves. No vull res de tu, ni ara ni mai», i (c) el respecte a la intimitat: «No em pots escriure, mai. T'ho prohibeixo. No accepto res de gent estranya. Caldria que tant tu com jo canviéssim fins al punt que la nostra convivència es convertís en un matrimoni», cosa que ja no pot ser. «Tal com soc ara –dirà Nora–, no soc una dona per a tu. No puc passar la nit a casa d'un estrany». Només queda un mot: «adéu!»¹.

1. HENRIK IBSEN, *Casa de nines*, traducció de Feliu Formosa amb la col·laboració de Carolina Moreno, Barcelona: Educaula, 2011, p. 121-134.

Conclusions

Aquesta escena és, certament, una reivindicació del feminisme, tal com ho va indicar el mateix autor; però no es pot negar que Ibsen mostra aquesta reivindicació en el marc de les concepcions antropològiques que han derivat de la teologia luterana, més enllà de les crítiques de l'autor a aquesta branca del cristianisme o del fet d'haver-se declarat ateu. Si Nora vol salvar-se, és a dir, vol ser ella, només pot fer-ho sola. Recordem que la soteriologia luterana trenca amb la idea d'una salvació en comú. Ara, l'home forceja sol amb el seu destí, que és allò que Nora està disposada a experimentar. Reconeix que mai el que la subordina no sabrà entendre-la, però que ella, la subordinada, en canvi, la que ha patit el captiveri de Babilònia, sí que pot arribar a fer-ho gràcies a l'aparició de la lucidesa. Així, amb aquesta *alétheia*, l'únic que pot fer és ja no dependre d'ell, deixar-lo, marxar del seu costat, independitzar-se.

El discurs de Nora és el del cansament que suposa sempre ser l'elogiat en la subordinació, en la dependència; i per a no continuar amb aquest joc en la casa de nines, només cal dir «adéu!», tot reflectint aquella actitud luterana que també van saber fer seva els escandinaus: deixar de dependre de Roma per tenir-la com una estranya.

APROXIMACIÓ AL CONTINGUT FILOSÒFIC DE L'OBRA *BRAND*, D'HENRIK IBSEN

ANNA BLANCHÉ

Universitat Ramon Llull – Facultat de Filosofia

Escrita el 1866 i sense ser estrenada fins passats vint anys a Estocolm, *Brand*, juntament amb *Peer Gynt*, *La unió dels joves* i *Emperador i Galileu*, constitueixen la transició del període folklòric al crític en l'obra d'Ibsen. Aquesta etapa té un valor de transició perquè uneix la mitologia noruega, característica de les primeres obres, amb una mirada que començava a ser més acurada i crítica. *Brand* mostra ja una ferma denúncia social que poc després esdevingué el clam més potent del seu «teatre de les idees». Cal esmentar, a més a més, que en *Brand* es veu l'impacte que va sacsejar Ibsen en sortir de Noruega per primera vegada i travessar Copenhaguen, Berlín, Viena i els Alps, arribant a Itàlia per instal·lar-s'hi, el 19 juny de 1864, en un viatge que va durar dos mesos i mig.

Passem ara a parlar de l'obra. Al principi, trobem Brand a les muntanyes, i l'actitud que l'identifica queda immediatament clara. Apareix fent front a tres tipus diferents de mentalitat davant la vida: la «ment dèbil», la «ment lleugera» i la «ment salvatge». Totes diferents entre elles, però igualment errònies per a Brand.

En contraposició a això, Brand es mostra com un pastor protestant que vol que l'acompliment de la seva vida sigui

encarnar l'ideal moral i bíblic. Entén la vida, doncs, com un caminar constant que no té un destí físic, sinó religiós. I, tal vegada, entén la fe com una guerra contra tot allò que promogui falsos ídols. L'home té un deure respecte a Déu, i ha de complir-lo. D'aquí en neix la seva màxima: *o tot o res*. O se serveix totalment Déu, acceptant els sacrificis que pugui exigir i vivint amb un desaferrament total, o el contrari és idòlatra i sense sentit. No en va, doncs, «Brand» significa «foc» en noruec.

Tot avançant en el text, Brand contrau matrimoni amb Agnes, que ha experimentat un canvi en si mateixa que fa que sigui l'única que compregui verdaderament el sentit dels actes de Brand, i infanten un fill. En el decurs de l'obra, Brand comprèn que ell sol no pot purgar els ídols falsos de tot el món, així que es concentra a redimir el seu poble. Aleshores comença l'autèntica lluita: primer la mare de Brand, moribunda però aferrada a la seva riquesa, demana a Brand el consol d'un fill i d'un pastor. Però abans ell li imposa que renunciï als diners, que són un tòtem fals. Ella no ho fa i Brand no cedeix, i, a la fi, la dona mor. Seguidament, el fill de Brand i Agnes entra en un estat crític de salut. Si marxen, el nen se salva, però Brand incompliria el deure que Déu li havia manat, i si decideixen quedar-se, el nen mor. Dolorosament, Brand es reafirma en «o tot o res» i decideix romandre al poble, sacrificant el seu fill. Això mateix acaba provocant la mort d'Agnes, i, en lloc d'interposar-s'hi per evitar-la, Brand també acaba sacrificant la seva esposa –privar-la de la mort seria aferrar-se a ella, fent-ne un altre ídol fals. Brand acaba sacrificant-ho tot en la lluita per alliberar la gent del poble dels seus ídols. Fins i tot sacrifica la pròpia vida, però, al moment clau final, s'adona que ningú l'ha comprès veritablement.

Una vegada introduïda l'obra, passem a parlar del seu rerefons filosòfic. Des del meu punt de vista, en aquest text hi ha latents idees que mantenen una estreta semblança amb

quatre autors fonamentals –Plató, Kant, Kierkegaard i Hobbes– i que em dispo a esmentar-les tot seguit.

De punts en comú amb Plató, se'n poden extreure cinc. De primer, la noció de *vida com a sacrifici*. En Brand, la qüestió de la vida com a desaferrament de tot vincle és constant en tot el text. Tanmateix, aquest desaferrament es pot entendre com un anàleg al concepte platònic que apareix al *Fedó*, on es parla de la vida com a procés de morir a totes les coses per deslliurar l'ànima de tot desig material. També veiem en Brand la necessitat de *coherència total entre paraules i fets*, qüestió que també trobem al *Fedó*, entre altres diàlegs. Només quan es dona aquesta unió entre el pensament verbalitzat i l'acció, apareix una prova de l'autenticitat de la vida. Una altra analogia que ens permet fer el text és entre la història de Brand i el mite de la caverna, ja que ambdues donen el mateix missatge: *la veritat es troba incòmoda en aquest món*. Tal com els atenencs van condemnar i matar Sòcrates, a Brand, al principi i al final de l'obra, se'l considera un mal, i pateix atacs violents i amenaces de mort per part d'aquells a qui pretenia salvar. El quart punt en comú és la consideració de *la fragmentarietat com a mal que s'allunya de la veritat*. Aquesta idea apareix talment així dins l'obra d'Ibsen, i també la trobem en el *Ti-meu*, quan Plató presenta el Demiürg com a Unitat, i per tant com a Bé, i el món material com a fragmentarietat i com a mal. L'última semblança amb Plató és *la lectura de l'ànima humana com a μεταξύ*. Aquesta idea del *Banquet*, en Brand la trobem quan ens diu que l'home neix de Déu per tornar a Ell i, per tant, la vida és un trànsit de caràcter intermedi.

Pel que fa a Kant, hi ha quatre aspectes que permeten una certa semblança entre Brand i les idees contingudes en l'ètica kantiana. El primer és que *Brand representa l'ideal il·lustrat* i l'ideal bíblic en clau protestant. Ell és l'encarnació de l'imperatiu categòric del qual parla Kant a la *Fonamentació de la metafísica dels costums*: viure únicament

per complir allò que un sent que ha de fer, que sent com a *deure*, i per elevar-ho a *vocació*. Una altra qüestió és la del *dubte com una por i una amenaça constant per al correcte obrar de l'home*. La resposta kantiana davant d'això és apel·lar a la intencionalitat dels propis actes. Si un home ha de ser jutjat, ha de ser-ho estrictament per la intenció dels seus actes, i només ell i Déu sabran la veritat. I això es correspon directament amb la concepció teològica de Brand, on Déu és l'únic capacitat per ser jutge. Així mateix, també tenen en comú la percepció que *Déu, per damunt de tot, és garantia de justícia*, idea que Kant exposa a la *Crítica de la Raó Pràctica* per donar una sortida a l'antinòmia entre la virtut moral i la felicitat. I l'última semblança amb Kant és que quan, per Brand, es viu desaferrat i sense cap lligam material, aleshores *no hi ha cap diferència entre les idees i la realitat mundana*, la qual cosa concorda perfectament amb idealisme kantià i hegelianà.

Passant ara a Kierkegaard, són quatre els punts que tenen en comú i n'hi ha un que els oposa. D'entrada, és molt notable que *Brand actua com el cavaller de la fe*, figura introduïda per Kierkegaard a *Temor i tremolor*. En tota l'obra veiem com avança segur i amb fermesa per una vida que és fosc i que no li pertany, i no ho fa pas perquè hi vegi clar, sinó perquè qui té fe verdadera no necessita veure-hi ni entendre. Així mateix, podem dir que *la idea de sacrifici* constitueix l'eix central tant de *Temor i tremolor* com del sistema ideològic que Brand defensa. Un altre aspecte que els apropa és que Brand lluita, tal com ho va fer Kierkegaard durant la seva vida, *per canviar el sistema* i ensorrar mites i falsedats, i per fer que la mentalitat de l'home compregui la veritable relació amb Déu. I, per això mateix, també podem dir que ambdós remarquen la importància radical de *la vida com a lloc en el qual honorar a Déu* i complir amb la seva voluntat. És la vida, i cap lloc més, la que esdevé en si mateixa el temple de Déu.

La qüestió de *l'angoixa*, però, oposa Kierkegaard i Brand. Si per Kierkegaard, la cura de la malaltia mortal és el bàlsam que suposa la fe, en Brand veiem el contrari: la lluita per seguir ferm amb la seva fe genera l'angoixa, i per tant, es tornen indissociables l'una de l'altra.

Hobbes és l'última de les quatre figures en qui Brand ens fa pensar, i també la més breu, ja que només hem trobat remarcable un sol punt comú. I és que, en Brand, apareix diverses vegades la idea que la política i la religió són dues esferes que xoquen, i, de fet, que sovint la política actua com a falsa divinitat. Una mostra de la violència que pot arribar a generar això és la guerra interconfessional britànica, a mitjans de 1600. Veiem, almenys de forma anàloga, com la gent imposa a Brand la mesura proposada per Hobbes al *Leviatan* per tal d'evitar repetir una guerra de religions: *la confessió religiosa ha de quedar en el fur intern*; cara enfora, en canvi, cal creure el que cregui l'Estat.

Per tot això, en conclusió, podem dir que Brand és tot el que va representar l'ideal moral de la modernitat. En la vessant aconfessional i agnòstica –fins i tot atea–, Brand és l'esperit il·lustrat que ha assumit la majoria d'edat i compleix amb allò que sent que és el seu deure. Però, tant per creients com per no-creients, Brand lluita per convertir l'ideal moral en quelcom a temps present a través de la vida, i erradicar els falsos ídols. Per tant, persegueix fer present la unió entre vida i ideal moral, però paradoxalment, viu enfocat vers el futur, perquè creure implica esperar quelcom més enllà de l'ara.

Atribueix el fet que la resta d'homes no puguin actuar com ell a una tríada que pretén combatre: la ment lleugera (*letsind*), pròpia dels que no són capaços d'afrontar la realitat i s'autoenganyen; la ment dèbil (*slapsind*), la dels febles a qui els falta la voluntat per a sacrificar-se; i la ment salvatge (*vilsind*), pròpia dels que no saben discernir entre Bé i Mal i creuen en quelcom fals.

Per lluitar contra aquesta tríada, Brand en proposa una altra: valor, força i audàcia. Amb aquestes tres qualitats, es pot arribar a complir el deure que l'home té amb Déu. Amb el clam de «o tot o res», li recorda a l'home que ha de viure desaferrat de tota cosa, i ha de voler –amb una voluntat ferotge– sacrificar tot allò que se li demani. Fins i tot la pròpia vida, si és que ho exigeix Déu. Si no s'és capaç d'oferir-ho tot, res no té sentit.

Brand lluita i ho sacrifica tot, fins i tot a si mateix, i acaba sent traït pels que intentava salvar. Ibsen mai no dona respostes a les preguntes que les seves obres formulen; per tant, la caiguda de Brand és matèria d'hermenèutica. Tanmateix, aquesta caiguda ha estat sempre interpretada com a metàfora de la caiguda de l'ideal moral modern. No obstant això, proposo una reconsideració: morir no significa caure. Si Brand, tot i haver estat traït, no sacrificués la seva vida (ho fa acceptant que morirà en comptes de contrariar-se), això significaria l'autèntic fracàs moral. Però acceptant-ho, el que fa és, justament, dignificar la lluita i assolir la plena unitat entre la vida i l'ideal. Brand mor, però no cau. Mor com a autèntic vencedor de la lluita.

TEATRALITAT EN EL *DE DIVISIONE* D'ERIÚGENA

MARIA LLADÓ GRAN

Universitat de Barcelona

La paraula 'teatre' prové del grec i vol dir «lloc per contemplar». En general, la majoria dels estudis diuen que el teatre sorgeix després de l'evolució dels rituals màgics i de les cerimònies que s'oferien als déus, i és un factor comú a totes les civilitzacions.

L'obra teatral, en general, s'escriu en primera persona i en forma de diàleg. El diàleg és una forma de comunicació tant verbal com escrita en la qual l'emissor i el receptor alternen el seu paper. En el diàleg literari, l'autor recrea el que diuen els personatges com si fos un diàleg real.

El teatre també fa servir la retòrica, que és l'art de parlar bé (en el sentit de «dir») o la tècnica de la persuasió, utilitzant el llenguatge verbal o escrit. L'objectiu del text retòric és comunicar adequadament qualsevol missatge amb finalitat didàctica. A *Retòrica* (1404 a), Aristòtil ens diu que «preocupar-se de l'estil és necessari, en una petita part si més no, en qualsevol ensenyament: pel que fa a l'aclariment de les coses, en efecte, hi ha una diferència a expressar-ho d'una forma determinada o d'una altra»¹.

1. ARISTÒTIL, *Retòrica. Poètica*, traducció de Joan Leita, Barcelona: Edicions 62, 1985, p. 245.

Horaci, poeta llatí, aporta les pautes de l'estètica literària llatina, amb consells tècnics com la utilització del símil, de les anècdotes, de la metàfora, de l'argument d'autoritat, amb la intencionalitat de millorar la didàctica.

Coneixedor de grecs i llatins, Escot Eriúgena (810-877) formava part de la tercera generació del que s'ha mal anomenat «renaixement carolíngi». Es creu que arriba a la cort carolíngia sobre l'any 845 o 847, coincidint amb el regnat de Carles el Calb. La vida de la cort a l'alta edat mitjana, com gairebé a totes les èpoques, seguia unes pautes de cerimònies i de comportaments que podríem dir que vorejaven la teatralitat: la coronació del rei, l'hora de menjar (tant a la cort com en els monestirs), la cerimònia de l'homenatge, el jurament de fidelitat, les cerimònies religioses... Tots aquests actes tenien la seva pròpia escenificació i tothom hi feia un paper: el que li tocava per rang social.

A la cort carolíngia, es feien periòdicament les reunions de l'Acadèmia palatina, debats promoguts sota l'auspici del rei, on assistien Horaci (Alcuí de York, 730-804), Píndar (Teodulf d'Orleans, 797-818), David (Carlemany, 742-814), entre d'altres. Ho sabem per Einhard (775-840), cronista de la cort, concretament en el seu *Vita Karoli Magni*. En aquests debats, hi assistien d'altres persones de la cort. Alcuí i els altres assumien el paper de tercers per poder explicar (intenció volguda) unes idees de manera més entenedora i fer més passadora la discussió o el debat.

Les discussions o els debats eren en forma de diàleg: heus ací la teatralitat. Cada personatge defensava unes idees. Era una representació, una manera d'expressar més clarament les diferents opinions i, potser, també, de fer que l'oïdor parés més atenció.

Eriúgena vivia a la cort carolíngia, sabia de l'existència dels debats de l'Acadèmia palatina quan Carlemany era l'emperador. També era coneixedor de la cultura grega, ja que a l'esmentada escola mai no es va deixar d'estudiar

aquesta llengua. Coneixedor de l'obra de Plató, també de la d'Horaci i de la tradició carolíngia, podem pensar que tot aquest saber va poder influir a Escot Eriúgena a plasmar les seves idees teològiques i filosòfiques al *Periphyseon* en forma de diàleg per fer-les més fàcils i entenedores.

Escot Eriúgena no va escriure aquesta obra amb intenció dramàtica, però sí que va emprar una de les eines pròpies de la dramaturgia: el diàleg i, potser, analitzant aquests diàlegs, no és difícil copsar una certa teatralitat.

El mestre comença el debat teològicofilosòfic amb unes afirmacions (argument d'autoritat, segons Horaci) i repta l'alumne a donar el seu parer –que sembla que és la voluntat mantinguda al llarg del llibre-, en un diàleg fluid: ara tu, ara jo, que revela el dinamisme de l'obra. Tot i ser un diàleg teològic, Escot Eriúgena fa que l'emissor i l'oïdor tinguin, abans de fer el seu discurs, unes entradetes que donen la teatralitat que busquem.

Exemples:

441a/441b p 45

A: Hi estic d'acord....

M: Així mateix....

A: En efecte....

M: Doncs, ja que estem d'acord....

A: Comença tu si us plau....

449a/449b p 55

A: Desitjaria que...

M: Piques alt.....

A: T'ho prego, parla...

A: Ho preguntes, doncs...

A: És així...

455a p 63

M: Prudentment observes...

A: Ben escrupolós.....

M: Escolta, doncs.....

A: Endavant,

473c/473d/474a/474b p 89

A: Efectivament no ho ignoro...

M: I què dir d'aquesta postura?...

A: Tot això no sembla gaire difícil...

M: Crec que encara falta...

A: Endavant amb les altres coses...

508b p 137

M: Acció i passió?...

A: Certament...

M: Per tant...

A: No ho nego...

M: Digue-m'ho, t'ho prego...

A: Ni pensar-ho remotament...

A tall de conclusió, podem dir que, al llarg del llibre, l'autor recrea el diàleg com si fos un diàleg real de la mà dels dos personatges: mestre i alumne. Malgrat que la seva finalitat sigui didàctica, Escot Eriúgena no vol reduir-lo a un tractat de definicions ordenades, sinó mostrar-lo com un reflex de la dialògica humana quotidiana, per a la qual cosa, literàriament parlant, la teatralitat és un recurs efectiu.

EL MARAT-SADE DE PETER WEISS I LA MODERNITAT TEATRAL CATALANA

ERIC ORTEGA GONZÁLEZ

Universitat de Barcelona

No van ser pas pocs els crítics del nostre país que, amb l'estrena a Barcelona de l'obra que alçà Peter Weiss com un dels dramaturgs de major renom internacional, van considerar que la realitat teatral catalana havia irromput, de ple, en la modernitat. En efecte, cal recordar que, cap a les darreries dels anys cinquanta, l'escenari occidental estava sumit en una profunda crisi creadora que la mort de Brecht, la retirada progressiva de Sartre¹ i, si em permeteu la facècia, les noces d'Arthur Miller amb la Marilyn Monroe no havien fet més que agreujar. És en aquest context on hem de situar el *Marat-Sade* de Weiss, una obra que, en un espai ocupat pels epígons de Brecht, per alguns autors experimentalistes i pel moviment pretesament renovador de signe anti-autor, es va erigir com el més lluminós esdeveniment teatral d'aquella època.

Ben mirat, el drama de Weiss pot ser situat a l'entorn de dues aportacions del teatre alemany contemporani que van ser inserides amb més o menys fortuna a les nostres sales. Ens referim, d'una banda, a la flexibilitat envers els cànons

1. P. WEISS, *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat. Drama en dos actos*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1976, p. 9.

tradicionals a la qual havia contribuït, sense parangó, el teatre èpic brechtian² i, de l'altra, al drama històric objectivista, de clares pretensions didàctiques, que cristal·litzava en unes propostes que tenien com a matèria teatralizable certs episodis o personatges del passat³ i que, amb força recorregut al nostre país, van ser conegudes amb el nom de *teatre documental* o *teatre document*. Aquesta última aportació, malgrat haver estat promoguda per l'Institut Alemany arreu de l'Estat, no arribà a fer-se omnipresent en la renovació teatral més enllà de les nostres fronteres, possiblement a causa –i aquí citem la tesi de Javier Orduña, per bé que han estat molts els autors que n'han intentat donar explicació– d'un *dobte estímul, nacional i social, per a encetar una investigació escènica sobre la pròpia història*⁴.

Paga la pena recordar, endemés, la clara vocació pedagògica d'una forma teatral –la del teatre-document– que concep l'espectacle com un mitjà per a exposar els problemes plantejats en la societat contemporània i considera els conflictes individuals una conseqüència dels col·lectius⁵. Es tracta, per aquest motiu, d'un teatre per al qual la informació i la recerca prevalen per sobre de qualsevol intent d'inspiració emotiva o subjectiva, tot actuant sobre la racionalitat de l'auditori en un intent de promoure la seva reflexió i llur compromís eticopolític i pedagògic⁶. Així, doncs, podríem

2. J. ORDUÑA, *El teatre alemany contemporani a l'Estat Espanyol fins el 1975*. Barcelona: Monografies de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1988, p. 8.

3. R. ROSELLÓ, «Sobre el realisme històric i el teatre-document (o de quan els autors estudiaven història)». *Revista de filologia*, 28 (2000), p. 146.

4. J. ORDUÑA, *op. cit.*, p. 163.

5. X. FÀBREGAS, *El drama realista a Història de la literatura catalana* (vol. 3). Barcelona: Ediciones Orbis, 1989, p. 233.

6. X. FÀBREGAS, «Peter Weiss i el *Dokumentarische theater*». *Serra d'Or*, 128 (1970), p. 57.

dir que en aquesta nova dramaturgia descansa una concepció de la història entesa com un procés dinàmic sobre el qual hom pot obrar i influir. Una concepció de clara vocació optimista –els pedagogs hem de ser-ho– i que amaga una forta confiança en l'ésser humà i en una societat capaç de millorar.

Fou, de fet, el propi Peter Weiss el que assentà les bases teòriques d'aquesta nova forma teatral en la introducció de la seva obra sobre el Vietnam –de títol inacabable– en un epígraf intitulat *Dokumentarischetheatre*. En aquest text, Weiss manté que el teatre-document té per objecte oferir documentació a propòsit d'una qüestió sobre la qual l'autor ha d'haver aplegat, prèviament, tot el material a l'abast. Així, articulant les dades de manera que permetin exposar un punt de vista sobre l'afer –el criteri del dramaturg és, en aquest punt, capital– i posant en evidència, si s'escau, les fonts de què prové tota la documentació, Weiss aprofitarà per denunciar uns temps en què, malgrat l'abast infinit dels mitjans de comunicació, impera, en paraules seves, una obscuritat interposada per aquells que ostenten el poder⁷.

De nou tornarà a destacar-se la dimensió pedagògica d'aquesta dramaturgia quan el nostre autor apunti que la finalitat del teatre document és que esdevingui un instrument per a la formació de pensament polític. La seva força com a instrument pedagògic rau, segons paraules de Weiss, en la seva capacitat de construir un exemple utilitzable que, més enllà dels fets mateixos, prengui l'òptica d'un observador conscient i reflexiu atent a les contradiccions que es remarquen en el drama i que pertanyen a la realitat⁸.

Però si retornem a la peça que dona títol a aquesta comunicació convé tenir present que, després del seu pas per

7. *Ibidem*, p. 58.

8. *Ibidem*.

Madrid, l'obra que ens ocupa va ser estrenada al teatre Poliorama de la mà d'Adolfo Marsillach un dia ben assenyalat: el de la hispanitat de 1968. I dic ben assenyalat perquè difícilment podria haver-hi una data més *singular* atesa la metàfora, que fou fàcilment traçada, entre l'espai que es representa a l'obra –l'hospici de Charenton– i el règim franquista. I és que aquesta peça va tenir sempre una relació ambivalent amb un règim que, d'una banda, la va autoritzar i promocionar tot incloent-la en el cicle «Teatre d'Idees» del *Teatro Nacional de Cámara y Ensayo*, i que, de l'altra, va promoure, en la seva contra, les més esperpèntiques mesures; ja fos en la línia de censurar certs passatges de contingut anticlerical o d'evitar el desbordament d'un públic que s'estimava nombrós⁹. Encara que aquest no sigui el lloc per entrar-hi, paga la pena mencionar que no van ser pocs els crítics i recensors de l'època que van aprofitar la metàfora esmentada per a donar forma a les seves notes i observacions sobre la peça.

L'èxit de l'estrena, emperò, va superar qualsevol previsió. Algun testimoni de luxe, com el d'en Josep Maria Pou –escollit per Marsillach per a representar un dels forns inferners de l'hospici quan estudiava el primer curs en l'«Escuela de Arte Dramático de Madrid»– ens recorda amb quin entusiasme el públic català va rebre l'obra i recull una impressió que sobrevolava l'ambient i que palesava que el *Marat-Sade* representava un punt i apart en la realitat teatral catalana. Llegim a Pou: «*Cap a finals d'octubre vam arribar a Barcelona sota l'amenaça categòrica de prohibició si es repetien els fets de Madrid*. [Un grup d'extrema esquerra va aprofitar un efecte ideat per Marsillach que consistia a llençar falses octavetes a l'escenari per omplir la platea de pamflets contra la dictadura]. *L'èxit del Poliorama* –ens diu Pou– *va desbordar qualsevol previsió. Cada nit, el públic*

9. J. ORDUÑA, *op. cit.*, p. 186-187.

ens esperava a la sortida i ocupava les Rambles. I seguia, seguíem tots allà, anant de grup en grup en una tertúlia apassionada que durava fins l'alba. Durant 10 dies vaig viure en un estat d'eufòria gairebé elèctrica»¹⁰.

I més endavant, en aquest mateix escrit, i tot fent referint que l'obra de Weiss s'havia convertit en un acte polític de desafiament al règim, reconeixerà: *«Penso ara que el compromís dels còmics, que culminaria en la famosa vaga del 74, va començar a gestar-se a aquelles nits inoblidables, quan tots ens deien que gràcies a Marat-Sade havíem entrat en la modernitat teatral. I a gairebé 40 anys vista [això ho escrivia l'any 2007] no resulta presumptuós dir que tenien raó»¹¹.*

Malgrat que la intenció de Marsillach era que l'obra es-tigués força més temps a escena, només va romandre en cartell fins les darreries de gener de l'any següent. La decisió, però, no va ser seva. Fou Peter Weiss el que volgué que fos retirada de l'escenari i ho va fer com a forma de protesta a causa de l'estat d'excepció que havia estat decretat el 25 de gener arran de les protestes estudiantils per la mort –el suïcidi, segons fonts oficials del règim; l'assassinat policial, d'acord amb la família i els companys de militància– d'Enrique Ruano, un jove militant d'esquerres i estudiant de dret.

Però més enllà dels condicionants polítics i sociològics que acompanyaren l'origen i l'estrena de l'obra –i als que hem intentat al·ludir anteriorment–, no podem perdre de vista el contingut del drama, que per si sol ha donat joc a moltes plomes. En efecte, en aquesta obra travessada per la síntesi (de posicions ideològiques, polítiques i de formes teatrals) i que es desenvolupa, durant els dos actes que la componen, en diversos plans cronològics –un grup de folls

10. M. ORDÓÑEZ, «Aquel Marat-Sade del 69». *El País*. (traducció de l'autor), 2007.

11. *Ibidem*.

internats a l'Hospici Charenton representen, l'any 1808, uns fets esdevinguts el 13 de juliol de 1793, per bé que els actors són de 1968, data de l'estrena¹², se li afegeix una enorme varietat formal que, com a conseqüència de la diversitat de tècniques teatrals desplegades per Weiss, doten el drama d'una més que considerable complexitat. Malgrat tot, ens trobem davant d'una peça de metateatre que conjumina magistralment tots els elements que la conformen de tal manera que, quan hom la llegeix, no s'evidencia cap mena de subordinació entre les parts.

A *Marat-Sade*, Peter Weiss presenta un manicomi –l'hospici de Charenton– en el qual el Marquès de Sade haurà de dirigir una obra que gira al voltant del duel ideològic que el mateix Sade mantindrà amb Marat. I és que Sade, que va morir veritablement a l'Hospici després de passar reclòs els nou últims anys de la seva vida arran d'uns pamflets polítics contra la naixent tirania napoleònica, va escriure i representar, de debò, durant la seva estança a l'Hospici, algunes obres de teatre. Aquestes peces, recitades pels mateixos malalts i que eren prèviament autoritzades i promocionades pel director del manicomi –Coulmier– foren, amb freqüència, sovintejades amb molt de gust per la societat parisenca.

Vet aquí, però, que el marc en què queda acotada l'obra és d'una senzillesa espatarrant. Són les tres visites que va fer la Charlotte Corday a la casa de Jean-Paul Marat fins que, en la darrera, aconseguí assassinar-lo clavant-li un punyal al pit. Durant el transcurs d'aquestes visites, la representació es veurà interrompuda per diversos motius: algunes vegades pels atacs de folia que pateixen els malalts del manicomi; d'altres, perquè el director de l'hospici atura l'obra per a reprovar la recitació un fragment que havia estat prèviament censurat, o, finalment, perquè de manera

12. P. WEISS, *op. cit.*, p. 5.

intermitent al llarg de la representació, el Marquès de Sade entaularà amb Marat tota una sèrie de interessants discussions en què la barrera del temps no sembla pas existir. Durant la lectura, endemés, hom no pot deixar d'establir certs paral·lelismes entre el drama escrit per Peter Weiss i un realisme màgic que, com a gènere literari en si mateix, va aconseguir la seva més alta expressió a la literatura llatinoamericana de mitjans del segle xx. Atès que el drama està hàbilment construït de tal manera que allò real esdevé imaginari i l'imaginari, real, ens trobem davant d'una obra que bé pot caracteritzar-se amb el nom de teatre absolut —o teatre total— un cop palesada la més que formidable varietat de manifestacions socials que hi acull (fuetades, jocs de cartes, crits, balls acrobàtics, discussions filosòfiques, polítiques, socials, assassinats, etc.)¹³.

Malgrat ser moltes les interpretacions a les que ha donat lloc la confrontació entre el Marquès de Sade i Jean-Paul Marat, el que aquí m'interessa destacar són, per acabar, dues idees que considero interessants. La primera té a veure amb el fet que, durant l'obra, Sade buscarà evidenciar que, en Marat, la dimensió individual i la dimensió social no estan prou ajustades. O dit d'una altra manera: que tot intent de revolució té sentit, per a Marat, en la mesura en què ell mateix forma part indispensable d'aquesta, és a dir, en la mesura en què és concebuda com una obra personal i no en tant que transcendeix els límits del jo maratià i es realitza com a revolució social¹⁴. Per bé que el Marquès de Sade també reconeixerà la necessitat de la Revolució, l'individualisme i el nihilisme amb què l'escriptor parisenc és caricaturitzat a l'obra formarà part, com si d'un joc de miralls es tractés, de l'intent de mostrar que els trets que se li

13. J.M. CARANDELL, *Peter Weiss: Poesía y verdad*. Madrid: Taurus Ediciones, 1968, p. 84-85.

14. *Ibidem*, p. 85.

atribueixen són, de fet, els que veritablement defineixen el seu adversari. I és que malgrat de que la intenció de Sade, com autor del drama representat, serà aguditzar els aspectes biogràfics de Marat precisament en la direcció –egocèntrica– esmentada, Marat, en canvi, tractarà de justificar la revolució tot aportant arguments objectius i demostrant que els condicionants personals no són determinants; es pot estar amb el poble –afirmarà– malgrat pertànyer, com és el seu cas, per origen i educació, a la burgesia. No debades entre les ramificacions del treball intel·lectual de Marat trobem, fruit d’una sensibilitat política que podria adreçar-nos directament al marxisme, un veritable esforç per modelar filosòficament el concepte de socialisme¹⁵.

El segon element que vull ressaltar –i que enllaça amb la vocació pedagògica que travessa aquesta dramaturgia– és que de la reflexió promoguda al llarg de les seves planes així com del conflicte que es posa de manifest, es desprèn una dinàmica que estimo vàlida i molt necessària: la interrogació com a mètode i perspectiva de coneixement d’una realitat i de la projecció del seu futur¹⁶. En efecte, és en aquesta dialèctica intensa i espectacular, mantinguda pels dos protagonistes, i que mostrarà en escena les contradiccions de la Revolució Francesa¹⁷, d’on sorgeix la idea que el més interessant en la disputa entre dues concepcions vitals i filosòfiques és la contradicció generadora que en resulta. És, per tant, el mateix procés dialèctic, i no pas els seus

15. P. WEISS, *ob. cit.*, p. 110.

16. X. FÀBREGAS, «Marat-Sade de Peter Weiss». *Serra d’Or*, 272 (1982), p. 46.

17. Contradiccions, aquestes, simbolitzades per l’enfrontament entre la necessitat de superar les diferents etapes històriques del materialisme històric marxista –representat per Marat– i el «drama» hegelian –encarnat per Sade– segons el qual l’ésser està sotmès a una lògica de dominació i submissió en una lluita contínua per l’autoreconeixement.

resultats circumstancials o aparents, el que veritablement té interès en una forma teatral, de clara vocació pedagògica, que reivindica la formació de pensament polític com una de les seves principals comeses.

D'aquesta manera podem entendre millor tant la puixança, en el nostre país, d'una nova dramaturgia –de la qual, probablement, el teatre-document n'és el màxim exponent– com la recepció i les implicacions de l'obra que la catapultà als escenaris, en un moment de necessitat de renovació d'uns costums escènics arrossegats pel deixant de la llarga nit franquista. Peter Weiss i el seu *Marat-Sade* arribaren en uns temps en què coincidiren, alhora, un grapat d'entusiastes i joves dramaturgs –coneguda com la generació Sagarra–, un bon nombre de grups teatrals amb ganes d'experimentar i d'arriscar, i un poble àvid de pensar i repensar –estèticament, dramàticament– la seva pròpia història. I van ser plegats, podríem dir a tall de cloenda, com portaren l'escena catalana més enllà dels límits establerts tot impulsant una nova dramaturgia marcada per un fort compromís polític i una clara vocació de transformació pedagògica, estètica i social¹⁸.

18. J. VILARÓ, *Marat-Sade, versió Atalaya-TNT: teatre en estat pur*, 2015, URL = <https://ladavalladadorfeu.wordpress.com/2015/07/20/marat-sade-versio-atalaya-tnt-teatre-en-estat-pur/>



GABRIEL MARCEL: DEL TEATRE A L'ÉSSER

ÓSCAR ARCE RUÍZ

Gabriel Marcel és una d'aquelles figures de la França de la segona meitat del segle XX, eclipsades pel fenomen Sartre i l'allargada ombra de l'existencialisme ateu. El mateix Sartre, a la conferència que pronuncià l'any 1946 sota el títol *L'existencialisme és un humanisme*, se situava en una posició diametralment oposada a la de Marcel, a qui titllava d'existencialista cristià, juntament amb Jaspers.

Evidentment, les coincidències entre Jaspers i Marcel són nombroses, principalment en la posició d'obertura cap a una necessària presència de la transcendència. «Exigència de transcendència com a exigència ontològica», en diu Marcel, a les «Lectures Gifford» que es publicarien com a *El misteri de l'Ésser*. La transcendència és essencial a la filosofia de Marcel però, com intentaré mostrar-los, no suposa una radical escissió amb el món de la immanència, que és el món necessari i descobert en primera instància per l'individu.

En qualsevol cas, l'oportunitat de tractar un pensament com el de Marcel en el marc d'aquesta edició dels col·loquis ens l'avança l'autor quan diu que la seva obra pot comparar-se amb un país com ara Grècia, que té una part de territori continental i una part insular. En les seves paraules, la terra ferma seria la teoria filosòfica, les conferències, el recorregut dels conceptes en espiral als quals es pot arribar

per nombroses vies. Les illes serien el teatre, que tracten potser temes més determinats i, en certa mesura, més limitats quant a la profunditat explícita. El mar que necessàriament uneix illes i continent seria, finalment, la música.

El paper del teatre dintre del pensament de Marcel és sempre d'avançament, una primera visió, gairebé intuïtiva, de conceptes que haurà de desenvolupar més endavant. El títol d'aquesta comunicació, *Del teatre a l'Ésser*, me'l va suggerir l'exemple més clar que he trobat d'aquesta circumstància i que es dona a *L'iconoclasta*. L'obra gira sobre l'amor d'un home, Abel, cap a una dona que ha mort, i aquest confessa el seu amor al marit. L'amor cap a algú que ja no hi és quedà condensat a la màxima: «Estimar és dir: mai no moriràs», i és tractat posteriorment com a aproximació concreta al misteri. També a *L'iconoclasta*, Abel i Jacques parlen sobre el misteri d'una manera poc específica. «Què en saps tu, del misteri?» es diu. «Només sé que sense misteri la vida seria irrespirable».

Aquest caràcter d'irrespirable que tindria la vida sense misteri es desenvolupa en les obres filosòfiques de Marcel, com és sabut en oposició al problemàtic. Problema i misteri, després d'un primer esbós escènic, traspassen la totalitat dels seus escrits i el connecten amb la crítica al pensament objectivador.

En poques paraules, un problema és alguna cosa que es troba davant nostre i, per tant, és susceptible de ser tractat com a exterior a nosaltres. Diguem que pot ser objectivat i considerat segons dades externes i objectives. El problema tracta de la trobada amb un objecte, i això ha de dur-nos algunes conseqüències que cal remarcar:

En primer lloc, estem parlant d'un objecte en tota l'extensió de la paraula, és a dir, sense obviar que és necessari que hi hagi almenys un subjecte que resulti essencialment separat d'aquell objecte. A més, el subjecte que participa d'aquesta trobada problemàtica ho fa sempre com a espec-

tador, i la seva participació exigeix la resolució del problema. Pensem en el típic problema de física dels trens que han de trobar-se quan surten dels punts A i B amb velocitats determinades. En aquest tipus de problemes, ja es troben tant la solució a la qual s'ha d'arribar, com la manera preferible d'accedir-hi. Però l'assumpte acaba aquí. Com a espectador, la vida del subjecte no es troba vinculada al problema.

A més, tota problematització exigeix objectivació i esquematització com a condicions per arribar a un coneixement insuperablement precís que fuig, perquè pot, de qualsevol contradicció. És evident, però, que una mínima reflexió ens mostra que la nostra experiència no es pot reduir a un esquema, i molt menys pot dir-se'n que no és contradictòria. En altres paraules, el món de l'experiència i el món problemàtic no concorden. I aquesta escissió entre l'experiència i el món evidencia que la precisió problemàtica ho és a canvi de deixar de banda tot allò que no pot reduir-se a un esquema estàtic.

Doncs bé, allò que escapa a la foto fixa és el misteri. I és que el misteri és allò que transcendeix qualitativament les dades del problema. Es poden concretar algunes característiques: per començar, el fet que el transcendeixi qualitativament no significa que el misteri sigui res semblant a una categoria emergent del problema. Els dos elements es troben radicalment oposats i són irreductibles. La diferència entre l'un i l'altre radica en el compromís vital que m'uneix al misteri, pel qual, dirà Marcel, la distinció entre *en mi* i *davant meu* (que és la raó de ser del problema), perd tot el seu significat. A més, tota situació misteriosa es presenta com a opaca a qui pretén accedir-hi. Això no significa que sigui incognoscible. Es pot conèixer i, de fet, es coneix amb total seguretat, però no de la manera lògico-discursiva que cal per resoldre el problema tal com l'hem presentat.

Tot i que ha de ser només un apunt, hem de deixar dit que la influència del problema es limita a tenir i, en canvi,

el misteri ens revela l'èsser. Cada una d'aquestes àrees exigeix una aproximació diferenciada, a les quals Marcel anomenarà «reflexió primera» i «reflexió segona», o «de segon grau», respectivament.

El que és essencial és reconèixer la necessària complementarietat entre els dos ordres, el del problema i el del misteri, el del tenir i el de l'èsser. Concedir una importància exagerada a un dels dos àmbits ens ha de dur bé a un intuïcionisme ingenu, bé a un científicisme no menys ingenu. Per a Marcel, l'única manera de transcendir el pensament objectiu és recórrer la seva via fins al punt d'experimentar la necessitat de transcendència. Romandre en la rígida precisió de la solució al problema transforma la vida en un sistema mecànic que no pot ser més que irrespirable. Al contrari, obrir-se al misteri em col·loca com a part del sistema que observo. Em fa participar del mateix perquè soc, en certa manera, ell mateix. Em connecta amb tot allò del qual tinc experiència, fa indubtable la màxima que diu que coneixem em conec.

Ara bé, l'èsser humà té tendència a creure que l'objectivació és una porta a una veritat superior a l'experiència concreta existencial i, en aquest sentit, té tendència a donar per descomptada l'existència sense concebre el misteri que li és propi. A aquest home que ha deixat de banda la possibilitat de pertànyer íntimament al seu ambient existencial immediat, Marcel l'anomena «home problemàtic». La seva característica més remarcable és que ha permès que l'àmbit del problema envaeixi allò que hauria de ser objecte exclusiu de la reflexió segona. Perquè la reflexió segona que, com hem dit, ens ha de dur a l'èsser, ens ha de reinserir al mateix temps en la nostra pròpia existència. Ens ha de fer conscients de la nostra existència lligada al món com a condició de possibilitat de qualsevol mode d'existir. I això és un pensament que s'allunya de la concepció comuna de la ciència per la qual l'objecte és independent del subjecte.

Amb això no vull dir que Marcel, per boca dels seus personatges, iniciï una crítica a la ciència en si. He dit abans que considera l'abstracció necessària per mentalitzar el món de l'experiència immanent. La crítica de Marcel no es dirigeix a la ciència sinó a la «cientificació» de la vida, no és contra el problema sinó contra la problematització del misteri. I és en aquest sentit, des del meu punt de vista, que ha d'entendre's la seva obra filosòfica.

Per tant, i per concloure, cal llegir el teatre de Marcel no com un exemple concret i a posteriori de la seva teoria (que és l'ús que, per exemple, farà Unamuno de la literatura). Al contrari, el teatre inicia els grans temes que serviran de guia per a la seva producció filosòfica, que vol elevar-se per tornar a la realitat concreta de què parteix.





COMENIUS I EL TEATRE: ARTEFACTE EDUCATIU I POLÍTIC

ANDRÉS L. JAUME

Universitat de les Illes Balears

Apuntava amb gran encert Maravall que el barroc era una cultura dirigida. El teatre ha estat sempre un instrument educatiu i polític. Fins i tot quan el que es vol posar en primer plànol és la seva dimensió religiosa com ocorre amb la tragèdia grega, no cal deixar de banda que aquesta se subordina a propiciar una catarsi –procés educatiu– per a una fi de cohesió social que apunta a una *koiné* de la sensibilitat.

En el s. xvii i, en concret, a partir de la *Ratio Studiorum* dels jesuïtes (1586 i 1599), el teatre és un artefacte educatiu que s'usarà sistemàticament amb la finalitat de despertar un sentiment d'emulació entre l'alumnat. No ha d'obviar-se, a més, la teatralitat de la litúrgia i, en particular, l'escenari on esdevé. Per si no fos poc, la metàfora teatral xopa tot el decurs del segle: *El gran teatre del món*, de Calderón de la Barca (escrit entorn de 1630 i publicat en 1655) és una metàfora del que igualment Maravall denomina «una cultura en crisi» i que no en va guarda un paral·lelisme amb la metàfora per excel·lència del gran Comenius; el laberint (*El laberint del món i el paradís del cor*, 1631).

La relació del teatre amb la metafísica immanent del projecte pedagògic de Comenius

No obstant això, l'objectiu del teatre no respon únicament a aquesta finalitat política, sinó més aviat s'insereix dins del projecte pansòfic de Comenius. Que la *pansofia* tingui per objectiu, entre d'altres, una finalitat política, és un altre tema, com ho és que la cosmovisió de Comenius sigui la d'un home del segle XVII que presència la Guerra dels Trenta anys (1618-1648) i experimenti l'exili donada l'hegemonia dels Habsburg i el procés de recatolització iniciat per una política centralitzadora que es va servir d'un altre gran dispositiu de política cultural no menys centralitzador: els jesuïtes. No cal oblidar que en 1609 Rodolf II havia decretat la llibertat de culte mitjançant el seu *Majestas Rudolphina* com a solució a la polèmica religiosa que es remunta a Jan Hus, cremat en el Concili de Constança (1415) i les revoltes husites (1419). Insisteixo, l'objectiu és pansòfic en tota l'extensió d'aquest mateix terme. En la *Didactica Magna*, potser l'obra més coneguda del pensador txec, assenyala que és a l'escola materna, aquella en la qual, atenent a l'exercici dels sentits externs (DM XXVII, §6) i que comprèn el període dels sis als dotze anys, on s'ensenya la metafísica, això és, el nen aprèn les nocions bàsiques del que hi ha tals com: alguna cosa, gens, ser, no ser, així, d'una altra manera, on, quan, semblant, diferent, etc. Comenius té una concepció de les categories lligada al llenguatge i no menys realista car, conforme a les regles del *Prodromus* (1637), cal atorgar un nom a cada cosa de manera exacta. L'intent de Comenius entra, doncs, dins del que s'ha denominat «llengües filosòfiques a priori», és a dir, l'intent d'una llengua perfecta.

En aquest sentit, com a suport a aquesta metafísica immanent gairebé de tall prekantià, cal situar la *Janua linguarum*, aparentment un mètode d'aprenentatge de llatí que, com mostraré, es lliga al projecte pedagògic i pansòfic de

Comenius i se serveix igualment del teatre com a instrument de sensibilització.

La *Janua linguarum* i la seva relació amb la *Schola Ludus*

Comenius va escriure diversos mètodes o *januas* per a l'aprenentatge de llengües i, en concret, per a la llengua llatina. Entre elles, la *Janua linguarum* (1631) ocupa un paper destacat, car tracta d'ensenyar a nomenar totes les coses del món, des de Déu fins a tots els aspectes de la creació i de la vida humana. En aquest sentit la *Janua* no només nomena –operació de conceptualitzar i aplicar un terme– sinó que també construeix judicis definitoris sobre la realitat que el llenguatge pretén cobrir.

Ara bé, Comenius com a bon empirista va voler més: va il·lustrar o va dramatitzar la *Janua* mitjançant una altra obra, a saber, la *Schola Ludus*. L'obra en qüestió és una obra de teatre que, igual que el teatre jesuític, il·lustra continguts de diversa índole amb una fi didàctica i, afegiria jo, clarament pansòfic. D'aquesta manera, els continguts se sensibilitzen, entenent que tal sensibilització que afecta la facultat menor la sensibilitat- i la imaginació, seguint l'esquema propi que hereta Kant de Baumgarten, exerceix un poderosíssim efecte sobre el subjecte. Així, de la mateixa manera que la tragèdia o la litúrgia persegueixen aquest mateix efecte conforme al que amb justícia denomina l'antropòloga Lafontaine tres funcions per a qualsevol ritu: pedagògica, expressiva i integrativa. I, en efecte, ho aconsegueix: ensenya, expressa un *ethos* o manera d'estar al món i integra el discent en aquest mateix món. No debades, l'educació és a la societat el que les màquines simples com la corriola, el plànol inclinat o la palanca són a la mecànica.

Conclusions

Deia Baumgarten que l'estètica era una gnoseologia inferior. Heus aquí el que fa un professor de Teoria del Coneixement: justificar l'ús d'un recurs cultural per afectar aquesta sensibilitat que, lluny de ser un adorn o un plaer/desplaer per als sentits, conforma en gran manera l'home modern. En el Barroc, el teatre escomet magistralment aquesta funció: les actuacions sacramentals en la predicació sagrada com a expressió d'una religiositat i transmissió d'un dogma amb funcions morals i polítiques a més de salvífiques, són un clar exemple. El mateix pot dir-se del teatre jesuític, com ocorre amb la tragèdia *Lucifer Furens* del P. Acevedo o la comèdia *Margarita* del P. Sales, (i m'atreveria a afegir l'òpera *Sant Ignacio de Loyola* de Zipolli, ja transgredint el gènere pur del teatre i passant a l'òpera barroca). És més, comparteixen tots ells amb Comenius el problema d'articular el paganisme renaixentista amb la religió catòlica, aspecte sobre el qual s'incideix en gran manera en la *Didactica Magna*. Però la *Schola Ludus* de Comenius, en definitiva, la seva utilització dels recursos dramàtics, va més enllà en estar relacionada aquesta obra intrínsecament amb una finalitat educativa que s'alça sobre una fonamentació metafísica explícita tal com he assenyalat en referir-me a la metafísica que ha d'ensenyar-se, conforme a la *Didactica Magna*, a les escoles infantils.

El teatre és una tècnica basada en la utilització de recursos estètics que afecten la sensibilitat per a un fi determinat que, en última instància, és polític ja que es tracta d'educar una sensibilitat comuna del ciutadà. En el segle XVII, aquesta dimensió s'institucionalitza en el procés educatiu formal tant al món catòlic com al món protestant. Al món protestant, trobem la figura excel·lent de Comenius.

DIONÍS AL SEGLE XX. LA MÀQUINA DE LA RAÓ (I DE LA FOLLIA)

JOAN CUSCÓ

Universitat de Barcelona – Societat Catalana de Filosofia

Se sol parlar de la «màquina del teatre». Nosaltres li voldríem donar un tomb per parlar de la «màquina de la raó». Partim de la idea medieval que la «màquina» imita la naturalesa del pensament. Al *De Animalibus*, Albert el Gran digué que la màquina és un artifici que permet elevar el pensament humà. Era una època en què es parlava de «màquines naturals» (que tenen un moviment autònom com el dels cels, els cossos i la memòria) i de «màquines artificials» que imiten, per exemple, la memòria (que són una mena d'«intel·ligència artificial dèbil» que permet perfeccionar les capacitats humanes).

La idea de «màquina del teatre» remet a aquesta màquina com una fusió de l'acte poètic i poiètic amb una determinada *Techné* o *Ars*. És a dir, una capacitat de creació que enllaça amb la *poiesi* a través de la poetització de la paraula i que requereix un ofici que no equival a la simple aplicació de regles preestablertes. A una màquina que ajuda a créixer la vida humana en intensitat emocional i racional, a socialitzar aquest creixement... No debades, per a Rusiñol: «El teatre, per a tots els que el fem, no és pas escriure, és viure, és sentir-se viu» (Rusiñol, 2011: 27).

El teatre és una màquina de la paraula. Del sentit i dels símbols. Del *logos*. El teatre (la màquina) fa visible l'invi-

sible. En paraules de Ruiz: transforma la impressió visual en visibilitat racional. És un eixamplament del món humà. Per a Diego Ruiz, «el món és el teatre de les dues Intencions divines» (Ruiz, 1911: 250). De tot el que és bo i de tot el que és dolent perquè en Déu hi ha el bo i el dolent perquè: «en l'Amor Suprem y en l'Horror Suprem se revela Deu...» (Ibídem, 251). I la filosofia és amor, diu seguint Llull, i a través de l'amor naix el *logos*: la filosofia crea. I és aleshores quan les coses són vistes de nou en un procés de creació i de recreació que és un procés de constant transvaloració dels valors. El pensament filosòfic i artístic és un teatre que no explica sinó que recrea o, en paraules més properes al món del teatre, no presenta sinó que representa.

Així mateix, al títol hi hem afegit «i de la follia» per dos motius. Primer, per destacar el conflicte tràgic sobre el qual se sustenta la *poiesi* poètica. Una tensió tràgica que a voltes s'estudia en analitzar la relació entre la forma i el contingut i entre l'estil i l'expressió. Segon, i més important, perquè Dionís és aquell que, en realitat, no sabem qui és. Un estranger. Algú que ha nascut dos cops i que mor abans de nàixer, això sí, la seva petjada és ferma en la societat occidental (com ha estudiat John Boardman) i, també, en elements tan curiosos de les nostres festes tradicionals com el Ball de Panderetes (que ballen fent les mateixes coreografies i rituals que feien les nàiades a les dionisíiques), de la mateixa manera que els sàtirs en dansar feien sonar els cròtals. I l'afegit no és casual. Dionís és la divinitat de la vida i de la mort, de la carn i de la consciència alterada... És qui dona el vi als humans (com Prometeu els va donar el foc) i en donar-los el vi els dona la possibilitat d'arribar a un estat alterat de consciència, de ser un altre. Així, quan a partir dels objectes conservats, hom ha analitzat els misteris bàquics a *Tarraco* constata que: «els devots se submergien en la natura feréstega, travessant el llinard de la consciència, i s'endinsaven en la foscor divina per mitjà de danses inin-

terrompudes, cants i crits, olors penetrants d'encens i altres herbes, el noble vi i la companyia de les forces de la natura, representades per sàtirs, silens, pans, faunes o silvans» (Ferrer, 2001: 11). Uns rituals que són com els que havia descrit Eurípides. Lluny de l'ordre i de la llei de la ciutat. Lluny de la màscara de la civilitat, cerquen l'entusiasme màxim per a morir i renéixer. No debades, s'hi practicava l'esquarterament («*spargamos*»), es menjava carn crua, hi havia màscares teriomòrfiques, gesticulacions frenètiques, actituds i comportaments rebutjats... Eren un crit a la vida en estat desinhibit. I per això Dionís és la divinitat del vi i de l'esperma, una divinitat (o força) que apareix i desapareix.

Aquesta força dionisiaca és la que permet parlar de «tragedia» o «sentit tràgic» de l'art, tal com va veure Nietzsche i com descriu Huxley: «La función del teatro consiste en despertar y finalmente apaciguar las más violentas emociones, y el tema fundamental es el conflicto —entre individuos apasionados o entre un individuo apasionado y los imperativos categóricos de la sociedad en que vive—. Las emociones violentas relacionadas con el conflicto son las más absorbentes de nuestras experiencias privadas, y las obras populares más duraderas son siempre aquellas que despiertan dichas emociones.» (Huxley, 2017: 89-90) I és en el segle xx quan hom ha copsat, més que en altres períodes, com la raó (l'ordre) molt sovint genera la màxima d'irracionalitat (com els Camps de Concentració) o el màxim dolor i violència extrema (com en la música dodecafònica o en la pintura expressionista). Un cas seria el del Marià Pidelaserra, qui, vist per Eugeni d'Ors:

«No sería demasiado impropia la expresión de que, para la pintura española moderna, éste, —que ha podido morir sin haber roto un desconocimiento público, atravesado, de tarde, por fulgores de escándalo—, significa algo así como nuestro Cézanne. Mariano Pidelaserra quizo también construir, sobre los hallazgos más embriagadores de una

desbordada sensualidad [...] Una reacción contra el impresionismo, tanto como desgarradora, desgarrada, le llevó a paroxismos, de los cuales el mismo equilibrio intelectual del artista hubo de resentirse. De su drama, queda la obra. El genio [...] de Pidelaserra, en su incapacidad de eficazmente difundirse, [fue] todo violencia... El espectáculo, también como en el caso de Cézanne, resultó angustiioso, antes de convertirse en glorioso» (glosa «Pidelaserra», *Arriba*, 18 de maig, 1958).

L'art fort. La paraula potent se situa en el límit entre la raó i la follia, entre Dionís i Apol·lo o, en paraules d'Ors, entre «el hombre angélico y el hombre satánico» que hi ha en totes les personalitats artístiques. I això és tan vàlid per al teatre com per al pensament filosòfic. De fet, al primer terç del segle xx hi ha una sèrie d'autors que reclamen transitar aquest límit tant en un àmbit com en l'altre. Tenim Artaud en el teatre i, a Catalunya, Diego Ruiz en la filosofia. En transitar els límits, hom aporta una nova intensitat a la paraula i, amb ella, a la vida. Intensitat que no és indolora, sinó tot el contrari. És plena de dolor, d'excés, de violència. En paraules de Ruiz, es tracta de recuperar el sentit tràgic de l'Amor (com el trobem per exemple en Wagner) i de fugir de l'amor ideal i idealitzat de la Renaixença («Amor és un intermediari, no un déu, sinó un dimoni en el sentit antig; és a dir, un intermediari entre els déus i els homes») (Ruiz, 1908a: 71). I aquest Amor, en majúscula, és dionisiac en el conte que porta per títol «Virginitat» i que fa una reproducció d'un manuscrit d'una escriptora (artista) que ha estat sotmesa a la destrucció que suposa el manicomi (el pensament abstracte que mata la vida):

«En les meves entranyes hi resideix el Cel, y totes les coses parlen a les meves entranyes: el roig dels crepuscles, els núvols, les ones de la mar, les flors y les roques solitàries, les fonts cristallines y les fonts de sofre y de foch dels volcans... Tot me commou, tot m'excita. Conech el llenguatge de la Luxuria universal, eterna, ab la qual s'abracen la

Terra y el Cel. Y perquè interpreto tots els planys, totes les inquietuds dels éssers, me dich *sabia* y diviniso'l meu Amor...» (Ruiz, 1908b: 157)

Els grans mites i discursos s'han construït per l'esforç de grans personalitats a qui, en el cas de les religions, anomenen «sants». Aquests sants sovint han estat els pares de les grans heretgies, però sense ells la visió del món no hauria avançat: «Tot gran sant és un gran revolucionari de la dictadura religiosa. La necessitat de la innovació, de pensar novament les coses, de sentir-les personalment, de fer-les originalment: heus aquí la santedat.» (Ibídem, 65).

Aquest esforç que abans es produïa dins la religió (en el cas del cristianisme de la mà de sant Francesc, de Savonarola o de Llull)¹, ara cal portar-lo al terreny laic o civil. A la política i a l'art i la filosofia. En el terreny polític diu: «L'adveniment dels homes de lletres a la lluita política, una política conscient de les necessitats de l'època actual, menyspreadora de les petiteses dels homes, és urgentíssim» (Ruiz, 1908: 41). En l'àmbit de la filosofia, reclama rellegir de cap a peus Ramon Llull per fer-lo present en el segle xx com a base del pensament filosòfic català. Són les dues eines per a una cultura forta que assumeixi el passat i el present mirant al futur. I aquesta segona pretensió la mostra ben clara l'any 1906 al Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana i escriu un dels seus primers llibres: *Llull, maestro de definiciones* (1906).

1. Rellegant Nietzsche recupera la idea de la «virtut» com a força ètica que és a la bases de la vida humana i que hem de retrobar per a encarar el futur. Agafant aquesta idea de la *Genealogia de la Moral* parla del «poeta civil» i del «cavaller». I entrant en el tema, fa els seus primers llibres al voltant de personalitats que tenen aquesta virtut però estudiant-les amb radicalitat: *Nieto de Carducci. Confidencias, memorias y cartas de un endiablado de nuestros dias.* (Barcelona, 1907); *La locura de Álvarez de Castro. Ensayo sobre la psicología patológica de un episodio heorico de nuestros dias.* (Girona, 1910; amb Prudendi Bertrana); *La Guerra d'Oggy. Considerata come una delle belle Arti.* (Itàlia, 1914).

L'entusiasme de Dionís

La força dionisiaca prové d'un vi que ha de ser cultivat i, en ser-ho, ha de ser sotmès a la violència (ja sigui per l'envelliment en una bóta o per la destil·lació per a fer-ne aiguardent). La cultura també és ordre i violència. Si no hi ha ordre, no hi ha ni vi ni cultura, però si només hi ha ordre i no hi ha cap moment d'entusiasme orgiàstic, l'art i les idees perden la seva força tràgica, que és la seva força vital. L'entusiasme que les fa bullir i créixer. I aquesta és una preocupació que comparteixen els artistes i els filòsofs. I hi ha moments en què aquesta necessitat és viscuda amb crueta, per exemple, al llarg del segle xx (com demostren els treballs d'Antonin Artaud o les reflexions d'André Gide sobre el dadaisme). Totes les formes s'han convertit en fórmules i destil·len un avorriment màxim. Tota la sintaxi comuna és repugnantment insípida. La millor actitud que hom pot tenir davant l'art d'ahir i les grans obres mestres consisteix a intentar no mirar-les. Allò que és perfecte és el que no necessita refer-se... L'edifici de la nostra llengua està tan enfonsat que ja ningú pot recomanar que el pensament s'hi refugii. I abans de reconstruir-lo, és essencial que hom derrueixi el que encara sembla sòlid, allò que aparenta mantenir-se ferm.

Tant el tema de Dionís com el del teatre ens portarien molt lluny, massa pel temps de què disposem. En tot cas, i havent presentat aquests temes, anirem cap a una figura en què l'entusiasme dionisiac és la deua del pensament: Dídac Ruiz. I és que, com bé va assenyalar Jordi Arqué l'any 1929, per a comprendre la seva obra cal un estudi aprofundit de la influència que exercí Nietzsche (Arqué, 1929: 191) i, com va dir en diverses ocasions Farran i Mayoral, Ruiz és el foc que encengué la flama del pensament filosòfic en català a principis del segle xx²: «Ell ha d'ésser col·locat com a

2. P. VIDAL (1925), *Els singulars anecdòtics*. Barcelona: Joaquim Horta, p. 107-114. D. RUIZ (1908), «Vitalitat de la llengua catalana.»

cèl·lula inicial fecundíssima del renaixement modern de la filosofia en llengua catalana. [...] No sols en mantes idees i en la terminologia, sinó en aquell estil ràpid, nerviós, definitiu, semblà llavor fecunda.» (Farran, 1919: 113); «la filosofia no és cosa nostra encara; [...] les incomprendions que han acollit [...] l'obra ardenta d'un Dídac Ruiz i, avui, aquesta labor harmoniosa d'Eugeni d'Ors. [...] Ja tenim a casa la filosofia parlant. I parlant la llengua nostra i no li mancarà els qui la guardaran.» (Farran, 1916: 10) Un, pensador, que, a més (i com Dionís), fou de seguida un exiliat, que apareix i desapareix del paisatge català: «Dídac Ruiz, foguera formidable de pensament que no vàrem saber guardar entre nosaltres per dissort nostra.» (Farran, 1919: 113) I, sobretot, perquè Ruiz és el filòsof de l'entusiasme. Un «pensador extraordinari, aquell filòsof que un jorn fou nostre» (Farran, 1921: 12) que, com va escriure Joan Salvat-Papasseit, fou un home entusiasta que és important per la seva energia i que mai no podrà definir-se per la seva disciplina ni per la «seva condició dins la disciplina» (Salvat-Papasseit; 1919: 3 i 1929: 3). És a dir, un pensador dionisiàc que és el contrapès al pensament que es desplega dins l'ordre del *Convit* de Plató.

La filosofia segons Ruiz

La base dionisiàca que Ruiz posa en el pensament filosòfic és clara si veiem que entre els seus primers llibres hi ha *Fisiología del sueño* (Barcelona, 1900) i *Teoría del acto entusiasta (Bases de ética)* (1906). Ruiz recerca un eixamplament de la raó o, més ben dit, com la raó i la irraó es troben. Fa una cerca de la personalitat i de les seves expressions. Vol anar a l'arrel vital i contradictòria i construeix un pen-

dins: *Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana*. Barcelona: Joaquim Horta, p. 558-559.

sament que podem situar entre Nietzsche i Foucault. Construeix una genealogia de la raó i ho fa incorporant a la seva obra autors ben diversos: Stirner, Lull, Carlyle, Ruskin, Carducci, Goethe, Kant... I ho fa en oposició a d'Ors tot i que per ambdós el pensament és un acte de creació.

I és en aquest moment quan situa l'entusiasme vital i caòtic, dionisiac, en l'origen de la creació de pensament i quan dirà que caldrà que aquesta força tràgica adquireixi expressió a través del «poeta civil», qui és capaç de construir un teatre universal que ajuda a modular i a donar intensitat a la vida psíquica (i posa com a exemple l'obra de Shakespeare). I és que la vida humana, tot i ser local, tendeix a la universalitat i en aquest camí aquell artista que «s'emociona per tots» i que «veu la humanitat» és necessari. És qui fa el pas d'allò que és merament espiritual a allò que és racional. La «vida espiritual» és prèvia a la raó però en la vida humana ha de ser vehiculada a través de la raó. (Ruiz, 1906: 14-25)

Així mateix, aquest procés ha de ser poètic. No pot ser només científic. I en dir-ho posa l'exemple de Goethe, ja que en ell la ciència és fecundada per la poesia. Per tant, hi ha un primer acte en què la natura es vol conèixer a si mateixa i un segon acte en què les diferents branques d'aquest esforç per conèixer-se es retroben per seguir avançant.

El món humà, doncs, és un teatre on el bé i el mal que hi ha en la realitat adquireixen cos i lluiten. I, així, permeten vivificar la vida humana i fer-la cada vegada més perfecta. És teatre perquè la vida humana se sustenta en el seu sentit tràgic primordial. I, quan el teatre i el pensament reflecteixen aquesta força tràgica, és quan són fermes: «el món no és voluntat ni és idea. Pot ser considerat abstractament, com a voluntat i com a idea. Però fins a nosaltres no hi arriba més que per una via: Emoció» (Ruiz, 1911: 253). En aquesta visió, és clar que hi ha una energia en què el bé i el mal hi són caòticament i que són d'on naix l'entusiasme. De

l'entusiasme, en naix una via de coneixement a través de la raó (però aquesta raó no és merament científica sinó també artística); i quan aquesta esdevé expressió ferma arriba al màxim de gent a través de l'emoció. El camí que ens exposa és, per a mi, allò mateix que Lars von Trier construeix al pròleg de la pel·lícula *Antichrist* (2009).

De la «màquina»

Hem usat la metàfora de la «màquina» perquè en ella es retroben l'art i el pensament. Per la seva trajectòria història i el seu encant poètic. No obstant això, és ben cert que en els nostres dies aquest concepte es pot copsar i investigar des de diferents perspectives. D'una banda, tenim la idea del «Big data» (que uns quants pensadors ja han relacionat amb Llull); de l'altra, la idea d'«algoritme» relacionada amb l'estudi d'allò que fa el cervell i amb la IA. No són perspectives oposades. Ans el contrari, s'oxigenen mútuament.

Ni la raó ni l'home no són mai definitivament tancats. Sempre hi ha lluita (com hi ha lluita en la naturalesa mateixa). «L'home no és una forma: és una formació.» (Ibídem, 254). Per això, l'ésser humà que blasfema és el mateix que resa i la virtut no és «sentit moral» sinó una força per avançar (lluitar). I per això la divinitat sempre és nova i mai es repeteix o s'habitua a res (afirmació que podem veure com una relectura del «superhome» de Nietzsche). Hi ha en la vida humana una ineptitud per esdevenir divins. Per molt d'entusiasme que hi posem, mai no arribem al cim. Som com Sísif. No debades, «el llenguatge és una contínua ironia; car, per medi de termes universals, tractem d'expressar coses concretes...» (Ibídem, 257). I per això la culminació del procés s'esdevé en la música com a darrera esperança per a explicar les coses i el misteri del món.

Per això, quan pensem que la raó és divina arriben els desastres. El nazisme. El somni de la raó, com va veure

Goya, esdevé un insomni. La vida humana és destruïda perquè allò absolut engoleix el concret: la vida real. Aleshores la «màquina de la raó» és desraó ferotge. L'estat, aquell estat en què a principis de segle XX ell diu que hi han de participar els artistes, esdevé una «caserna purificadora.» La màquina (l'Estat) és un Déu, Hitler el seu profeta, la puresa el seu dogma, la sang la seva llei, la força la seva raó, l'assassinat el seu dret i la cendra i el no-res el seu final. (Ruiz, 1946: 5-6). Recordem, doncs, que:

«Le premier septembre 1939 marque une date, je vous dis, dans l'histoire de la sclérotose humaine. Les gansters de la Médecine d'Etat font à partir de ce jour une expérience, un essai sans précédent, et totalitaire, en son genre. Cet essai est unique au monde. / Ils sont l'exécration du genre humain.» (Ibídem, 7).

Per aquests motius arribem a la conclusió que la raó no pot ser totalitària sinó tràgica. Ha d'incorporar l'element dionisiac. Només així surt del seu dogma i construeix. El mateix passa amb la personalitat, amb l'Estat, amb la medicina i amb les altres ciències. Tots els fills de la raó han d'adquirir i d'assumir el seu sentit tràgic i artístic. Si no és així, portem la vida humana cap al no-res. Cap a la cendra dels camps d'extermini.

La visió de Ruiz, doncs, ens portaria, avui, a veure com la continuïtat que ell estableix entre l'«esperit» en la natura i l'«esperit» en la raó es plasma, per exemple, en aquella feina que neuròlegs actuals diuen que cal fer d'incorporació dels algorismes que permeten el funcionament de la consciència i els que ja usem (en la línia dels actuals treballs d'Edvard Moser i May Britt i com a reactualització de l'*Arslul·liana*). També va en la línia de les afirmacions d'Einstein i de Newton que al costat dels físics que apliquen les fórmules cal que la ciència disposi d'un «departament teòric i creatiu» que permeti obrir viaransys cap a tot allò que encara és un misteri (fet que lligaria amb la influència que

podria rebre de Carlyle i Ruskin). També treballa, des de la seva idea del «poeta cívic» i del plantejament que els homes de lletres s'han d'implicar en la vida política, per evitar un Estat totalitari o dogmàtic (i això remetria bé al seu lligam amb Stirner i amb l'actual allunyament del món dels «intel·lectuals» del món de la política); que és una visió lligada a la seva visió de la història com un camí per alliberar-se de la injustícia i del dolor (Ruiz, 1931) i la visió de l'alliberament nacional com a alliberament dels dogmes i de les injustícies de l'ordre establert...

Aquestes darreres són qüestions que depassen l'objecte i els objectius de la nostra aportació, però que caldria desplegar ben aviat.

Bibliografia

- Jordi ARQUÉ (1929); «Reflexions sobre el sentimentalisme», *La Nova Revista*, VII, 27. Barcelona, p. 184-198.
- John BOARDMAN (2014); *The Triumph of Dionysos. Convival processions, from Antiquity to the present day*. Oxford: Archaeopress / Gordon House.
- EURÍPIDES (1977); *Tragèdies*. Vol. III Barcelona: Curial.
- Josep FARRAN (1916); «Teatre i filosofia», *La Revista*, II, 21. Barcelona, p. 10-11.
- Josep FARRAN (1919); «Diàlegs crítics, III», *La Revista*, V, 75-77. Barcelona, p. 110-113.
- Josep FARRAN (1921); «Lletres», *La Revista*, II, 8. Barcelona, p. 12.-13.
- Imma FARRÉ (2015); «Maragall, corresponsal d'Enric de Fuentes i Diego Ruiz: dues cares del mestratge literari», *Haidé*, 4. Barcelona.
- M. Antònia FERRER (2001); *Bacus: dels ritus i dels rostres*. Tarragona: Arola Editors.
- Aldous HUXLEY (2017); *Literatura y ciencia*. Barcelona: Pàgina Indómita.

- Rose-Marie MARIACA (2016); *Eròtica de la transgressión. George Bataille – Jacques Lacan*. Mèxic: Herder.
- Diego MARIÑO (2014); *Injertando a Dionisio*. Madrid: Siglo XXI.
- Cristian PALAZZI (2011); «Aproximació al Diego Ruíz català», *Actes del Primer Congrés Català de Filosofia*. Barcelona: IEC.
- Diego RUIZ (1908a); *Del poeta civil i del Cavaller*. Barcelona: L'avenç
- Diego RUIZ (1908b); *Contes d'un philosoph*. Barcelona: Joventut.
- Diego RUIZ (1911); *Contes de gloria i d'infern. Diàlegs i màximes del super-Christ*. Barcelona: Joventut.
- Diego RUIZ (1931); *El crim dels Reis Catòlics*. Barcelona: Balaguer.
- Diego RUIZ (1946); *Autopsie de l'Allemagne*. Lavelent (Ariège): Maison Puigcerver.
- Diego RUIZ (1952); *Quand j'étais médecin des Goya. L'ame espagnole révélée par la peinture*. Bayonne: Imprimerie Darracq.
- Santiago RUSIÑOL (2011); *Tots els monòlegs*. Barcelona: Adesiara.
- Pere SALABERT (2005); «Retrat de Dionysos amb efecte calidoscòpic», *Diónyssos*, 8/9. Vilafranca del Penedès: Vinseum, p. 6-17.
- Pere SALABERT (2013); *La màquina del teatre. Per a una biografia de la tragèdia*. Lleida: Punctum / Màster Universitari en Estudis Teatral.
- Joan SALVAT-PAPASSEIT (1919); «Concepte del poeta», *Mar Vella*, I, 4. Barcelona, p. 2-3.
- Joan SALVAT-PAPASSEIT (1929); «Concepte del poeta», *Hèlix*, I, 2. Vilafranca del Penedès, p. 3.

SARTRE I EL TEATRE: A PROPÒSIT DE LA «PARADOXA DEL COMEDIANT»

XAVIER GARCIA-DURAN
Societat Catalana de Filosofia

No hi ha dubte que una part de la producció sartriana pren el teatre com a gènere, però també com a tema. Sartre escriu teatre i escriu sobre teatre, en dos recorreguts paral·lels. Amb un resultat més o menys interessant, la seva producció dramàtica és important —voluminosa—, des de *Les mouches* a *Les sequestrés d'Altona*. Al temps que escriu teatre (vegeu quadre annexat), escriu assaig sobre teatre, recollit per Comtat-Rybalka en un volum de gran interès que és *Un théâtre de situations*. Ara bé, per què Sartre dedica aquesta part important de la seva obra, encara que d'interès variable, a ser dramaturg? La nostra idea és que aquesta vocació dramàtica significa una presa de partit filosòfica, i per tant vital, estretament vinculada a les idees que apareixen a obres d'assaig com ara *L'imaginaire* o *L'Être et le Néant*. I és que en Sartre no es pot separar pensament de vida o, el que és el mateix, la reflexió filosòfica de la construcció de l'imaginari.

Des de la nostra perspectiva, el pensament sartrià té com a nucli un seguit de conceptes centrals i oposats, estructurats de forma dual. En paraules de Sartre, aquests elements dobles i alhora oposats, ocupen «plans metafísics diferents i incomunicables», i els podem exemplificar en Roquentin

i la seva imatge en el mirall¹. Aquí ens interessen especialment dos d'aquests parells de conceptes: l'*En Soi-Pour Soi* i el perceptiu-imaginari (en l'àmbit gnoseològic) o el real-imaginari (en l'àmbit metafísic). Passem a fer-ne una breu anàlisi.

D'antuvi, la dualitat que separa la realitat en dos blocs diferenciats: les essències, les coses, el món objectual (*En Soi*) i el bloc de les existències, la llibertat, el món subjectiu (*Pour Soi*). Aquesta separació és l'experiència de la nàusea. Hi ha una realitat que té plenitud de ser i una realitat que no és, que es fa, que es construeix. Entre l'una i l'altra, esqueixat, sense ser cap d'elles però essent les dues, hi ha una tercera categoria ontològica que és el *Pour Autrui*, l'altre. Hauria de fer de pont, de síntesi, entre les dues categories originals, però no pot. La relació amb l'altre és sempre de fracàs. En la mesura que és lliure, que és *Pour Soi*, em manlleva la meua llibertat, em cosifica (em fa *En Soi*) —i jo li manllevo la seva (el cosifico)... Les avui desuetes categories sartrianes (mala fe, infern, condemna, mirada...) giren al voltant d'aquesta presència pertorbadora. O d'aquesta absència, tot seguit ho veurem, més pertorbadora encara: el bar és l'absència de Pierre.

En segon lloc, la dualitat que separa el món perceptiu-real del món imaginari-irreal. Allò real apareix als sentits tal com és, i aquests el capten sense més. La dada sensible és sòlida i defineix allò real, davant del qual hom no té àmbit de llibertat. La percepció inclou una necessitat en si. La imaginació, el món imaginari, recrea i recomposa allò real, allò perceptiu. És un acte de llibertat. La presència dins

1. «Ce qu'il y a dans la glace, c'est encore moi, mais hors de ma portée, hors de mon expérience, hors de la réalité pour moi, c'est-à-dire, quelque chose que je ne peux pas attraper; ce n'est pas un objet. C'est une image» (J-P SARTRE, «Théâtre épique et théâtre dramatique», a *Un théâtre de situations*, p. 124).

l'imaginari significa l'absència dins del real. És per això que Sartre pot afirmar que «allò real no és mai bell». És per això també que l'imaginari sartrià està poblat d'absències, és la descoberta constant d'un bar on Pierre no hi és. L'absència de Pierre engoleix la presència fenomènica del bar i s'obre a l'imaginari. Allò bell està en la imatge. Aquesta experiència és la que descriu l'home del subsòl de Dostoïevskij, l'home que fuig del món real per refugiar-se en un món on tot és «bell i sublim»...²

És a partir d'aquest dos elements duals que entendrem el teatre sartrià. I és a partir d'ells que podrem entendre que Sartre, en fer teatre, es posa a la vegada com a actor, autor i espectador. Vegem-ho de la vora, començant per l'autor.

L'autor³ és l'absent de l'obra. No forma part presencial de l'obra, forma, per tant, part de l'imaginari. Ha construït l'essència. L'obra és. Es tracta d'un tot compacte, fet, inalterable. Acabat, tancat en si mateix i ple de sentit. Un *En Soi*. Com una podridura o una coliflor, manllivant l'imaginari satrà⁴.

«La noció de llibertat és força ambigua quan hom l'aplica a la novel·la. Si el novel·lista és lliure, es veu difícil que els seus personatges ho puguin ser. La llibertat no es comparteix, ni entre criatura i creador. Aquest és un dogma fonamental i el senyor Jean-Paul Sartre se'l fa avinent per provar la impossibilitat d'un Déu creador. Allò que és

2. «Déplacez l'homme du souterrain des bords de la Neva vers les bords de la Seine. Substituez à son existence bureaucratique une carrière d'écrivain et vous verrez surgir à chaque ligne ou presque de ce texte génial une parodie féroce des mythes intellectuels de notre époque». (R. GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, p. 316).

3. El problema de la llibertat dels personatges, tal com s'exposa a la cita que acompanya, és la temàtica de *Sis personatges en cerca d'autor*, de Luigi Pirandello.

4. Cf. «L'existencialisme és un humanisme», dins *Fenomenologia i existencialisme*, p. 46.

impossible a Déu no seria possible al novel·lista. O bé el novel·lista és lliure i els seus personatges no ho són, o bé els personatges són lliures i el novel·lista, com Déu, no existeix». (R. GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, p. 162)

Prenem, per exemple, *Les mouches*, que refà el mite d'Orestes. Podem pensar que Orestes —l'Orestes sarrtrià— pot triar realment matar o no Clitemnestra? Orestes està fixat com aquell que mata la seva mare per venjar el seu pare, quedant maleït pels déus. No pot no fer-ho. No pot deixar de ser Orestes. No hi ha tria real. La situació esdevé peça de laboratori, irreal, inhumana. Cartesianament precisa.

En la tria originària que apareix a *La nausée*, «cal triar entre viure o contar», l'autor tria el contar, i dona vida —imaginària— als personatges. L'autor els dona essència, per tal que l'actor els doni existència, això sí, irreal. Només poden existir com a personatges, a través del cos de l'actor. Ho veiem més endavant. El viure de l'autor rau en el contar, la seva existència és crear essències. La seva situació és paradoxal⁵, ja que contar no és viure, i crear essències es fa des de l'existència.

5. «Voici ce que j'ai pensé: pour que l'événement le plus banal devienne une aventure, il faut et il suffit qu'on se mette à le raconter. C'est ce que dupe les gens: un homme, c'est toujours un conteur d'histoires, il vit entouré de ses histoires et des histoires d'autrui, il voit tout ce qui lui arrive à travers d'elles; et il cherche à vivre sa vie comme s'il la racontait. Mais il faut choisir: vivre ou raconter. [...] Quan on vit, il n'arrive rien. Les décors changent, les gens entrent et sortent, voilà tout. Les jours s'ajoutent aux jours sans rime ni raison, c'est une addition interminable et monotone. [...] Ça, c'est vivre. Mais, quand on raconte la vie, tout change; seulement c'est un changement que personne ne remarque: la preuve c'est qu'on parle d'histoires vraies. Comme s'il pouvait y avoir des histoires vraies; les événements se produisent en un sens et nous les racontons en sens inverse.» (*La Nausée*, p. 61–62).

L'actor i l'espectador, d'altra banda, es lliguen, s'enfronten en la representació. D'un banda, hi ha l'actor, que no és sinó el personatge, pertany al món de l'imaginari; de l'altra banda, hi ha l'espectador, que encarna la mirada i el nosaltres. Tots dos ocupen plans metafísics diferents, com Roquentin i la seva imatge especular.

Comencem per l'actor. En l'actor es produeix el que podem anomenar, des de Diderot, «paradoxa del comediant», recollint la reflexió platònica sobre la imatge. S'irrealitza en el seu personatge, com diu Sartre a *L'imaginaire*⁶. L'actor és el personatge, pertany a la construcció de l'autor, a l'imaginari transformat en obra real. Però a la vegada és l'actor, real: Roscius (tot seguit el trobem), Garrick (intèrpret de Shakespeare que cita Diderot), o Kean (actor i personatge de si mateix, recreat per Dumas, recreat per Sartre), o Brasseur (que estrena el *Kean* de Sartre, en el permanent dubte si és ell que interpreta Kean o Kean que interpreta Brasseur). La seva professió és negar la seva realitat per fer-se imaginari, és a dir, endinsar-se en el no ser.

«RAÓ: És que voler ser fals és una cosa, i una altra no poder ser ver. Per això també les obres humanes, com les comèdies, les tragèdies o els mims i coses així les podem ajuntar

6. «Il va de soi que le romancier, le poète, le dramaturge constituent à travers des analoges verbaux un objet irréel; il va de soi aussi, que l'acteur qui joue Hamlet se sert de lui-même, de son corps tout entier comme analogue de ce personnage imaginaire. C'est même ce qui permettrait enfin de trancher cette fameuse discussion au sujet du paradoxe du comédien. [...] l'acteur ne pose point qu'il est Hamlet. Mais cela ne signifie point qu'il ne se "mobilise" tout entier pour le produire. Il utilise tous ses sentiments, toutes ses forces, tous ses gestes comme *analoges* des sentiments et des conduites de Hamlet. Mais de cet fait même il les irrealise. *Il vit tout entier sur un mode irréel*. Et peut importe qu'il pleure *réellement*, dans l'emportement du rôle. [...] Ce n'est pas le personnage qui *se réalise* dans l'acteur, c'est l'acteur qui *s'irrealise* dans son personnage.»(SARTRE, *L'imaginaire*, p. 367-368).

a les obres dels pintors i dels escultors. Un home pintat no pot ser un home ver, tot i que vol assemblar-se-li. Doncs això mateix passa amb els escrits dels autors de comèdies. No volen ser falsos, no són falsos per voluntat pròpia, sinó per una mena de necessitat, en la mesura que depenen de la fantasia de l'escriptor. En l'escena, Roscius era per voluntat pròpia una falsa Hècuba, per natura un home ver. Però també era un ver actor tràgic, ja que representava bé el paper; i un fals Príam, ja que s'assemblava a Príam, però no ho era. D'això, en surt una cosa estranya però indubtable.

ÀNIMA: Què és?

RAÓ: Què? Doncs que totes aquestes coses són veres en part perquè en part són falses; i que tota la seva veritat la treuen de ser falses en un altre aspecte; i que per tant només aconseguiran ser el que volen ser o el que han de ser, si no s'allunyen de la falsedat. En l'exemple que he posat, ¿com podria un actor ser un ver tràgic, si no volgués ser una falsa Hècuba, i una falsa Andròmaca, i un fals Hèrcules, etc? I com podria ser vera una pintura, si no fos un fals cavall? Com seria veure la imatge de l'home en el mirall, si no fos un fals home?» (AGUSTÍ D'HIPONA, *Soliloquis*, x)⁷

L'actor és fill de la societat, encarna l'irreal quan actua, fins arribar el moment difós que no sap si actua o és real... L'actor cau de la banda del no-ser, i per això recull la figura del bastard, tan cara a Sartre⁸. És un infant robat, sense passat i sense origen, que la societat transforma en paradoxal *analogon*:

«Un actor —sobretot si és gran— és d'antuvi un nen robat, sense dret, sense veritat, sense realitat, que ha tingut la sort i el mèrit de fer-se recuperar per la societat tota sencera

7. Aquesta problemàtica és la de l'ontologia de la imatge, ja recollida per PLATÓ, *República*, x, 595a i ss; *Sofista*, 240a i ss.

8. Francis Jeanson parlarà del «teatre de la bastardia» i el connectarà amb Jean Genet —que Sartre anomenarà «comédien et martyr». (a *Jean-Paul Sartre*, ed. 62, Barcelona 1992).

i instituir el seu ésser com a ciutadà-suport de la irrealitat. És un imaginari que s'esgotava interpretant papers per fer-se reconèixer i que hom ha finalment reconegut com a obrer especialitzat en la imaginació: el seu ésser li és vingut per la socialització de la seva impotència de ser.» (J.-P. SARTRE, «L'acteur» a *Un théâtre de situations*, p. 225).

Ens queda finalment el públic, que encarna tota la reflexió sartriana sobre la mirada. El públic no forma part de l'obra. Queda fora, mirant-la (la figura estranya, tan cara al pensament sartrià del *voyeur*), sense poder intervenir, com a l'altre cantó del mirall. No pertany a l'obra, però sense ell no hi ha obra. Perquè el sentit de l'obra és reflectir la vida de l'espectador, i alhora «impressionar-lo, trasbalsar-lo, sorprendre'l, violar-lo»⁹. «No hi ha teatre si no es realitza la unitat de tots els espectadors»¹⁰. L'espectador sap que l'actor no és més que una joguina de l'autor, però que ell també ho és. L'obra parla del públic, i en aquest sentit crea un *nosaltres*, una unitat de sentit entre la diversitat seriada que és el públic. Som u, contra l'actor, sempre a l'altre cantó del mirall, essent nosaltres i no essent-ho. Per això l'actor és un doble *analogon*: entre el personatge i la corporalitat de l'autor, irrealitzada, i com a imatge de l'espectador, sent ell sense ser-ho.

Actor, autor i personatge defineixen, doncs, tres lectures de la paradoxa del comediant. Entre el real i l'irreal, tots tres participen alhora del ser i del no-ser. Com la imatge platònica. I Sartre rellegeix l'acte de producció com la mateixa paradoxa. Entre viure i contar, tria viure per contar. Recordem les dues parts en què divideix el relat autobiogràfic que és *Les mots*: d'una banda, «Lire»; de l'altra, «Écrire». L'aven-

9. Francis Jeanson, *op. cit.*, p. 89.

10. A SARTRE, «Pour un théâtre de situations» a *Un théâtre de situations*, p. 20-21.

tura no mira al futur, sinó al passat, a allò que, en la mesura del viscut, es pot reviure des de l'imaginari. Així doncs, i Sartre, per què escriu teatre? El teatre sartrià no és més que posar per escrit la seva realitat mundana: permanentment espectador, ahora juga el paper permanentment de ser ell mateix, sent ell mateix l'espectador de l'obra que escriu i, ahora, interpreta. És la paradoxa del comediant manllevada del teatre i portada a la vida¹¹. Sartre-personatge és el Sartre real? O el filòsof està ahora entre l'irreal de la imatge que ell mateix elabora i el real que, inevitablement, li ha tocat ser?

«Ets sincer o només un comediant? ¿Representes quelcom o ets la mateixa cosa representada? Finalment, potser només siguis la imitació d'un comediant... Segon cas de consciència.» (F. NIETZSCHE: *El crepuscle dels ídols*, 38).

11. «Aquesta mútua i permanent contestació en ell, del filòsof al comediant i del comediant al filòsof, ¿per quin mitjà Sartre l'hauria pogut expressar en la seva totalitat que amb el teatre? Car la veritat del teatre és posar en escena un *diàleg*. Però la filosofia és diàleg en si mateixa, postula la reciprocitat de les consciències. El comediant, en canvi, es dona a l'espectacle només per *fascinar*, és a dir, perquè li aprovin unes llibertats que ell no podria reconèixer com a tals perquè es dedica precisament a alienar-les; evidentment s'adreça als altres, però no és pas per dialogar amb ells, i l'única resposta que n'espera és el seu trasbals. Així, el teatre de Sartre se'ns mostra obsessionat per un diàleg fonamental entre l'actitud del Diàleg i la del Monòleg, entre l'elecció de la reciprocitat i l'elecció de la fascinació. Teatre del teatral, on l'espectacle es gira contra l'espectacular per *contestar-li*, replicar-lo; on el dramaturg — al mateix temps filòsof de la comèdia i comediant de la filosofia — transcendeix el seu propi conflicte tot fent-se Demiürg per denunciar la Demiúrgica; el teatre, aquí, es recupera totalment, s'identifica amb la seva essència i finalment es pot tancar en ell mateix.» (F. JEANSON, *Jean-Paul Sartre*, p. 93-94).

ANNEX: ESCRITS DE TEATRE I SOBRE EL TEATRE. UNA CRONOLOGIA

any	Teatre	Sobre el teatre
1942	<i>Les mouches</i>	Un théâtre de situations
1944	<i>Huis clos</i>	Le style dramatique Dullin et l'Espagne
1946	<i>La putain respectueuse</i> <i>Morts sans sépulture</i>	Forger des mythes
1947		Pour un théâtre de situations
1948	<i>Les mains sales</i>	
1949		Strindberg notre créancier
1951	<i>Le Diable et le bon Dieu</i>	
1954	<i>Kean</i>	
1955		Théâtre populaire et théâtre bourgeois
1956	<i>Nékrassov</i>	
1957		Brecht et les classiques
1958		Théâtre et cinéma
1959		L'auteur, l'oeuvre, le public
1960	<i>Les séquestrés d'Altona</i>	Théâtre épique et théâtre dramatique
1961		Entretien avec Kenneth Tynan
1964	<i>Les troyennes</i>	
1967		Mythe et réalité du théâtre
1971		L'acteur i L'acteur comique (de <i>L'idiot de la famille</i>)
1979		Entretien avec Bernard Dort



ANATOLI VASÍLIEVITX LUNATXARSKI I EL TEATRE SOVIÈTIC¹

CONRAD VILANOU TORRANO

Universitat de Barcelona

Quan el 1934 Guillem Díaz-Plaja, aleshores director de la secció d'Art Dramàtic del Conservatori del Liceu, va escriure *L'evolució del teatre*, es va referir a la complexitat del teatre contemporani i va dibuixar un panorama divers que contemplava diferents aspectes, entre els quals destacava els russos prerevolucionaris (Tolstoi, Andrèiev, Txèkhov i l'antiga escola del teatre d'art de Moscou), la dansa i el ballet, entre els quals destacava els russos (Diaghilev), i el teatre polític de masses, en el qual situava el teatre soviètic, a banda de Romain Rolland amb la teoria unanimitista –cal cercar una sola ànima– i els alemanys². Doncs bé, en aquesta comunicació presentada un segle després de la revolució del mes d'octubre de 1917 sembla d'allò més oportú fixar-nos en la figura d'Anatoli Vasílievitx Lunatxarski (1875-1933), un dels personatges clau de la revolució soviètica que es va donar paral·lelament al moviment de les avantguardes. S'ha d'esmentar

1. La recerca que ha donat lloc a aquests resultats ha estat impulsada per RecerCaixa.

2. G. DIAZ-PLAJA, *L'evolució del teatre*, Barcelona: Editorial Barcino, 1934, p. 56-57.

especialment el futurisme que va incidir en autors com Maiakovski, que, a banda de la poesia, té una important obra teatral i que va topar en diverses ocasions amb Lunatxarski. De fet, Maiakovski va adreçar diverses cartes obertes al Comissari del Poble per a l'Educació en què reclamava una posició ferma de Lunatxarski, sempre un xic dubtós pel que fa al suport als futuristes i a l'acceptació de la lliure creativitat artística³. Val a dir que quan Maiakovski es va suïcidar (1930), l'hora de l'avantguarda ja havia declinat, en un moment en què la psicoanàlisi no entrava en l'univers soviètic, sinó que es seguia la línia realista i naturalista que César Vallejo, en el viatge que va fer a l'URSS el 1931, ho va deixar ben clar:

«La inteligencia trabaja y debe trabajar siempre bajo el control de la razón. Nada de superrealismo, sistema decadente y abiertamente opuesto a la vanguardia intelectual soviética. Nada de freudismo ni de bergsonismo. Nada de complejo, libido, ni intuición, ni sueño. El método de creación artística es y debe ser consciente, realista, experimental, científico»⁴.

És evident que en l'organització del teatre soviètic, Lunatxarski a qui s'atribueix l'expressió de «realisme socialista» –obligatòria a partir de la dècada dels trenta, segons Klaus Westermann⁵ va tenir un paper cabdal. En relació a la imposició del realisme socialista, també Rosa Ferré assenyala que, després dels intents innovadors i avantguardistes de primera hora, Stalin va imposar a partir dels anys trenta –tot coincidint amb el primer pla quinquennal– la

3. V. MAIAKOVSKI, *Sobre teatro*, Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre, 1990.

4. C. VALLEJO, *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin*, Sevilla: Renacimiento, 2013, p. 99.

5. J. ROTH, *Viaje a Rusia*. Edició i postfaci de Klaus Westermann. Barcelona: Minúscula, 2017 (1a reimpressió), p. 215).

«doctrina del realisme socialista»⁶. Es pot afegir que la Revolució va arrossegar un curt nombre d'intel·lectuals al seu favor perquè, tal com va escriure John Reed, «gairebé tota la *intel·lectualitat* era antibolxevic»⁷. Així, doncs, mentre la majoria intel·lectual es va posar al servei de la contrarevolució, Lunatxarski va protegir inicialment l'avantguarda si bé, finalment, es va imposar el criteri de la línia dura representada per Lenin i Stalin, contraris a les innovacions plàstiques. Segons el testimoni de Nadejda Krúpaskaia, companya de Lenin, aquest no era partidari de l'avantguarda estètica i així preferia Puskhin a Maiakovski⁸. En una línia similar, es va manifestar la líder comunista alemanya Clara Zetkin que afegeix que per Lenin el teatre era un luxe, encara que s'havia de mantenir, tot i que no entenia els nous corrents estètics com ara l'expressionisme, el futurisme, el cubisme i la resta d'*ismes*⁹.

El cas és que el funcionament del teatre mai no es va interrompre durant les setmanes que van precedir el 7 de novembre de 1917, data del cop d'estat dels bolxevics, tal com constata John Reed que va viure aquells esdeveniments des del centre neuràlgic de l'institut d'Smolni de Petrograd¹⁰. A més, i a banda per la passió teatral de Rússia amb noms com Gógol, Txèkhov i Gorki, s'ha de tenir present que era un instrument de primer ordre per a l'educació de les masses analfabetes de la Gran Rússia que, amb l'esclat de la Revo-

6. R. FERRÉ, «En el frente revolucionario del arte. Creación y experimento en la primera cultura soviética», a J. ANDRADE i F. HERNÁNDEZ SÁNCHEZ (eds.), *1917 La Revolución rusa cien años después*, Madrid: Akal, 2017, p. 154.

7. J. REED, *Deu dies que traspalsaren el món*, Barcelona: Edicions del 1984, 2017, p. 362.

8. V. I. LENIN, *La cultura y la revolución cultural*, Moscou: Progreso, 1980, p. 212.

9. *Ibidem*, p. 217.

10. J. REED, *Deu dies que traspalsaren el món*, *op. cit.*, p. 74.

lució, van ser instruïdes a través del teatre que va esdevenir una peça clau de l'ideari pedagògic de la revolució bolxevic, en un país amb un elevat analfabetisme, fins i tot entre les tropes revolucionàries, atès que molts soldats no sabien llegir. No debades, quan les lletres no es podien llegir, els grans murals –ja utilitzats a la Revolució mexicana– van servir per il·lustrar unes masses que eren analfabetes.

A tal fi, Lunatxarski va presentar un projecte d'educació popular que d'acord amb John Reed cal situar en els primers dies de la Revolució, en concret l'11 de novembre de 1917. En aquest document, i després de marcar l'objectiu de l'alfabetització universal, distingeix entre instrucció entesa com «la transmissió d'uns coneixements establerts que passen del mestre a l'alumne» i l'educació vista com un «procés creatiu» que, a més, es produeix al llarg de la vida. Per tant, aquesta visió pedagògica va més enllà de l'escola –de l'escola única, una «escola secular uniforme amb diferents graus»– vista com a peça clau de la instrucció, atès que cal tenir en compte que les «masses treballadores del poble estan assedegades d'educació». Així, i a banda de l'escola, el llibre, el teatre i el museu ocupen un lloc de relleu en l'univers d'una cultura proletària que volia contribuir a consolidar una nova concepció del món, «permeada per a la idea de classe dels treballadors»¹¹. Val a dir que per tal d'aconseguir l'alfabetització universal, Lunatxarski va comptar amb la col·laboració de Nadejda Krúpskaia com a subcomissària, suara esmentada, dins d'un projecte general de posar en marxa una nova cultura proletària.

Una breu autobiografia de Lunatxarski va ser incorporada al llibre sobre els bolxevics, que van coordinar Georges Haupt i Jean-Jacques Marie que no el van incloure entre els grans protagonistes (Bukharin, Kàmenev, Lenin, Stalin, Sverdlov, Trotski i Zinóviev) sinó entre la plèiade d'octu-

11. *Ibidem*, p. 483-489.

bre, més en concret en el grup dels antics dissidents, per bé que Lunatxarski va ser empresonat el 6 d'agost després de la revolta bolxevic de juliol de 1917. D'acord amb les notes comentades per Georges Haupt, es desprèn el perfil d'un intel·lectual format a l'exili, sobretot a Suïssa, al costat de Richard Avenarius, impulsor del sistema empíric i criticista. Altrament, s'ha vinculat el pensament de Lunatxarski amb el corrent de l'empiriocriticisme, liderat entre Bogdanov, un posició que va ser negada per Lenin que hi veia una temptació «idealista, vagament neokantiana, remodelada i autenticada pels savis, l'empiriocriticisme»¹². A més, Lunatxarski combinava la filosofia marxista (Axelrod, Plejánov) i l'interès per la dramaturgia, en especial per Ibsen i Gorki, company de viatge de la revolució d'octubre. Aleksandra Kolontai recorda en la seva autobiografia que l'any 1911 va ser cridada per l'escola del partit rus de Bolonya, on va pronunciar una sèrie de discursos. «El actual ministro de Educación de la Rusia Soviética, A. Lunacharski, M. Gorki y el famoso economicista y filósofo ruso A. Bogdánov fueron los fundadores de esta escuela del partido, y Trotski dio conferencias en la escuela en aquellos días en que yo estaba allí»¹³.

Des d'un punt de vista doctrinal, destaca el fet que Lunatxarski s'arreglerés en les files que es van oposar als espiritualistes russos (Florenski, Soloviov), capitanejats per Berdiaev, que compartien un misticisme profètic que busca Déu i que marca el sentit de la història. Enfront d'aquesta religiositat espiritual, Lunatxarski –juntament amb el seu cunyat Aleksandr Bogdànov, que va dirigir el *Proletkult*

12. L. ALTHUSSER, *Lenin i la filosofia*. València: Tres i Quatre, 1970, p. 12. En relació a aquest punt, Lenin va escriure: *Materialismo y empiriocriticismo*, Barcelona: Planeta Agostini, 1982 (2 vols.).

13. A. KOLONTAI, *Autobiografía de una mujer sexualmente emancipada y otros textos sobre el amor*, Madrid: horas y Horas, 2015, p. 49.

creat el 1917 i que, com a metge, va morir en un assaig científic¹⁴ va defensar un empirisme radical que nega qualsevol connotació transcendent, fins al punt que des d'aquesta perspectiva el comunisme esdevé una creuada contra la religió, amb una exaltació de l'ateisme. No per atzar, Roth va veure com a Rússia –la *Terra Roja* (1934)– havia arribat l'anticrist, personificat en la figura de Lenin que va imposar una nova idolatria: la veneració del motor, el culte a la màquina, el desenvolupament de la indústria, que coincideix amb la voluntat pedagògica de la fórmula «educació és poder», axioma que adquireix tot el sentit després que s'afirmi que la religió és l'opi del poble¹⁵. Arribats a aquest punt, tampoc es pot oblidar que Lunatxarski va organitzar un judici contra Déu representat per una Bíblia en el banc dels acusats per haver comès crims contra la humanitat, i així va ser declarat culpable i va ser afusellat simbòlicament el 18 de gener de 1918, a trenc d'alba, amb diverses ràfegues disparades al cel de Moscou. En aquell moment, feia poc que la capital s'hi havia traslladat des de Petrograd pel perill que representaven les tropes alemanyes que van imposar el tractat de pau de Brest-Litovsk, signat el 3 de març de 1918, molt lesiu pels interessos russos que mutilava la geografia de la Gran Rússia amb importants pèrdues territorials com Ucraïna i que els bolxevics van haver d'acceptar per la desorganització de l'exèrcit, tasca que Trotski –que aspirava segons Reed a una República Federada d'Europa, després de la revolució bolxevic¹⁶ va dur a terme amb una minsa col·laboració estrangera.

Formalment, Lunatxarski va ser Comissari fins al 1929, poc després que s'acabés l'experiència de la NEP (Nova

14. R. FERRÉ, «En el frente revolucionario del arte. Creación y experimento en la primera cultura soviética», *op. cit.*, p. 173-174.

15. J. ROTH, *El Anticristo*, Madrid: Capitán Swing, 2013, p. 101-123.

16. J. REED, *Deu dies que trasbalsaren el món*, *op. cit.*, p. 119.

Política Econòmica) que va liberalitzar l'economia en el món agrari, per tal de fer front al comunisme de guerra. Durant aquell temps, va ser objecte d'una dura campanya a la premsa del règim, segons recull Manuel Chaves Nogales en les cròniques de l'any 1928 quan constata la llibertat de premsa que existia per criticar l'administració, però que impedia qüestionar el sistema soviètic.

«Recientemente [ens trobem ben entrat el 1928] algunos periódicos de Moscú han arremetido contra el comisario del Pueblo Lunatcharsky, al que acusaban de haber pasado una temporada en el extranjero en compañía de una célebre artista haciendo una vida perfectamente burguesa»¹⁷.

Amb tot, Lunatxarski venia avalat per una llarga trajectòria revolucionària, no només a nivell ideològic sinó en el terreny de l'acció, ja que durant els anys de guerra civil, en què l'exèrcit roig es va enfrontar als russos blancs, va visitar els fronts bèl·lics. Per la seva banda, John Reed que va freqüentar durant els dies de la revolució d'octubre (o millor, dit, del 7 de novembre de 1917) les sales de l'Institut Smolni, seu del Tsekà i del Soviet de Petrograd presidit per Trotski, confirma la presència de Lunatxarski, que havia sigut empresonat pel govern de Kérenski, en els debats i discussions dels soviets que van precedir a la revolució d'octubre. «Esvelt, amb el seu posat d'estudiant i el rostre sensible de l'artista, explicava per què els soviets havien de tenir el poder»¹⁸. No debades, en aquells primers compassos de la Revolució la *troika* formada per Lenin, Trotski i Lunatxarski era la que dirigia les regnes del cop d'estat bolxevic, que es va desencadenar en ocasió del Segon Congrés

17. M. CHAVES NOGALES, *La vuelta a Europa en avión. Un pequeño burgués en la Rusia roja*, Barcelona: Libros del Arteoride, 2014 (3ª ed.), p. 159.

18. J. REED, *Deu dies que trasbalsaren el món*, op. cit., p. 93.

del Soviets –el primer s’havia celebrat a començament de l’estiu d’aquell mateix any– que va tenir lloc el 7 de novembre en l’Institut Smolni. En qualsevol cas, la seva activitat va ser –com a bon comunista– infatigable:

«Mientras trabajaba como propagandista del partido, como miembro del consejo de comisarios del pueblo y como comisario del pueblo para la educación, continué mis actividades literarias, en particular las de dramaturgo. Escribí toda una serie de piezas, una parte de las cuales se montaron y representaron y actualmente siguen representándose en las capitales y en muchas ciudades de provincia»¹⁹.

En els primers moments de la revolució, Lunatxarski va romandre durant un any a Petrograd, l’antiga capital, mentre que el Comissariat del Poble per a l’Educació va ser dirigit a Moscou pel seu adjunt Mijail Nikólayevich Pokrovski (1868-1932). Tot i les dificultats que feien dubtar que els bolxevics es mantinguessin en el poder, Lunatxarski va esdevenir un protector d’artistes i de corrents d’avantguarda, en mig d’una situació límit, quan havien de sobreviure en aquell període del comunisme de guerra (1917-1921). Per tal de confirmar el que diem, podem reproduir l’opinió de Fernando de los Ríos, que es va desplaçar a Rússia en plena època del comunisme de guerra, entre el 17 d’octubre i el 13 de desembre de 1920, quan comenta l’evolució de les institucions de cultura a la Rússia soviètica:

«El teatro ha adquirido un desarrollo inusitado: es el refugio de pintores, poetas, etc., los cuales, a condición de no incurrir en actos que el Comité Central estime contrarrevolucionarios, tienen plena libertad artística. El teatro se ha llevado al propio Ejército rojo y es el solaz preferido; ha sido el derivativo ideal de Rusia en los días en que el

19. G. HAUPT, J.-J. MARIE, *Los bolcheviques*, México: Ediciones Era, 1972, p. 273.

alma rusa estaba más profundamente invadida por imágenes siniestras»²⁰.

Per consegüent, Lunatxarski que va intentar protegir a tots els artistes va ser una de les cares amables del règim, per bé que en moltes ocasions va dubtar entre donar suport a l'avantguarda i acceptar les orientacions del règim que, finalment, sempre acatava. Probablement per això va tenir la sort de no caure en les purgues stalinistes. Ara bé, amb el pas dels anys, la influència de Lunatxarski es va anar diluint fins que va ser traslladat al cos diplomàtic, una sortida digna per algunes persones que havien prestat serveis a la revolució. Així l'any 1933, Lunatxarski va ser nomenat ambaixador de l'URSS davant la Segona República espanyola, establerta el 1931, per bé que no va poder prendre possessió del càrrec ja que va morir a Menton, camí de Madrid. Avui Lunatxarski roman enterrat a la Plaça Roja.

20. F. DE LOS RÍOS, *Mi viaje a la Rusia soviética*, Madrid: Alianza editorial, 1970, p. 177.



JOSEPH BEUYS: LA PERFORMANCE COM A RETORN AL RITUAL¹

RAQUEL CERCÓS I RAICHS

Universitat de Barcelona

Tal i com posa de manifest Robyn Brentano en el seu estudi *Outside the Frame*², el concepte «art de la *performance*» va aparèixer per primera vegada a principis de la dècada dels setanta per tal de descriure aquell treball efímer, basat en el temps i orientat pel procés dels artistes conceptuals. D'altra banda, aquest terme també es va aplicar retrospectivament als *happenings*, als actes del moviment Fluxus –en el qual Joseph Beuys tindrà un paper destacat– i a d'altres formes d'interpretació dels anys seixanta. De fet, podem considerar l'adveniment d'aquest art com el resultat directe del tardocapitalisme i de la famosa pèrdua de l'aura de l'objecte vaticinada per Walter Benjamin³. Un aura que es desplaçà al mateix artista iniciant, d'aquesta manera, una

1. Aquesta comunicació forma part del projecte RecerCaixa «Pensament pedagògic i discursos educatius en la construcció europea cent anys després de la Gran Guerra. Entre el passat i el futur». Un programa impulsat per l'Obra Social «la Caixa» amb la col·laboració de l'ACUP.

2. R. BRENTANO (Ed.) *Outside the Frame: Performance and the Object: A Survey History of Performance Art in the USA since 1950*. Cleveland: Cleveland Center for Contemporary Art, 1994, p. 31-61.

3. W. BENJAMIN, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Mèxic D.F: Itaca, 2003.

reflexió sobre el seu paper i el de l'espectador. Aquesta circumstància va obligar a actualitzar les teories de l'estètica de la recepció desplaçant l'èmfasi sobre l'objecte a favor de la concepció de l'artista i del seu projecte. Una postura que, en la seva vessant crítica, es va veure influïda per nous mètodes d'anàlisi relacionats, principalment, amb les teories del llenguatge, l'estructuralisme o la semiòtica. Tampoc es pot oblidar l'influx del marxisme, els feminismes o l'enfocament psicoanalític en l'anàlisi de l'art fruit d'un coneixement més profund de les teories de Freud i Lacan, referents teòrics que van donar lloc a un gir copernicà car, a partir d'aleshores, el públic receptor i les seves conductes perceptives, imaginatives i creatives conformaren el focus d'estudi i creació.

Despertar l'espectador de la seva letargia, de la seva passivitat davant la vida per així ser capaç d'involucrar-se en els processos de transformació socials i polítics, es va convertir en el principal objectiu de Joseph Beuys que cregué necessari impulsar un art mesiànic i revolucionari que prometia la cura i la salvació. En efecte, el trauma de la derrota en la Segona Guerra Mundial i la barbàrie nazi propiciaren un estat anímic que consolidava estructures de repressió que negaven el desig de fer memòria per mitjà de la productivitat exigida i la creació d'una nova realitat sense història. D'aquesta manera, en el període conegut com a *Wiederaufbau* (reconstrucció) es va orientar la població alemanya exclusivament cap al futur i la va obligar a callar sobre el que havia succeït. Una circumstància que ja fou denunciada, per Theodor Adorno en el seu escrit «Què vol dir superar el passat»⁴ i d'altres intel·lectuals com la generació *Null Punkt* (Punt Zero) o el *Gruppe 47* que van creure indispensable iniciar processos discursius en pro d'una estètica de la me-

4. T. W. ADORNO, *Educación para la emancipación*. Madrid: Ediciones Morata, 1998, p.17.

mòria. Parlem d'un projecte regenerador que requeria iniciar un procés d'anamnesi –un treball personal i col·lectiu des de l'experiència i mitjançant la introspecció– per superar el dol de tots aquells aspectes relacionats amb l'Holocaust. D'aquesta manera, les *performances* impulsades per Beuys esdevingueren un fenomen eminentment pedagògic que requeria tant per part de l'artista com de l'espectador de la capacitat d'habitar conscientment les estructures repressives per poder identificar els fenòmens històrics amenaçadors que tractaven d'imposar l'oblit mitjançant processos social i psicològicament organitzats.

A l'hora d'endinsar-nos en els plantejaments teòrics de Joseph Beuys, cal destacar les influències d'autors tan diferents però tan representatius de la cultura europea com són Leonardo da Vinci, Francisco de Loyola, els romàntics Goethe, Novalis o Schiller, el postmodern Nietzsche (segons Octavi Fullat)⁵ o Rudolf Steiner. Gràcies a un exercici de síntesi de les bases del romanticisme i l'antroposofia, Beuys critica una cultura incapaç d'alliberar-se dels lligams de la fascinació del jo, que ha abusat de l'ús de la raó i, per tant, ha perdut les seves arrels i el sentit de les possibilitats espirituals inherents a tot ésser humà. Perquè al seu entendre, només l'ésser humà que es reconeix a si mateix com a ésser espiritual en un context més elevat és apte per a resoldre tasques socials. D'aquí la seva obstinació a reclamar una manera millor de pensar, sentir i desitjar, car en ells resideixen els autèntics criteris estètics. En altres paraules, vincular l'art amb la vida.

A partir de la proclama «Jeder ist ein Künstler» (*tothom és un artista*)⁶, el protagonista del nostre estudi elabora un

5. O. FULLAT, *El siglo postmoderno 1900-2001*. Barcelona: Ed. Crítica, 2002.

6. Als anys setanta, el fet de considerar que cada home és un artista, esdevingué el leimotiv de les avantguardes estètiques per tal de diluir

discurs sobre la igualtat dels homes i de la seva capacitat per produir el canvi car tot comença amb un mateix. Per tant, cadascú de nosaltres hauria de mirar-se i de formular-se a si mateix a través de la pròpia llengua allò que exigeix la sensibilitat i el pensament per poder desenvolupar junts el concepte ampliat de l'art, un principi ja formulat per Nietzsche, capaç de modificar la forma antiga, morta o adormida, en una forma vital, vibrant i impulsora de vida. Una manera de procedir més que una teoria, que desemboca en l'escultura social, és a dir, en tota manifestació que ajudi el món a recuperar la seva ànima, el seu esperit i la seva solidaritat i, un cop recobrades, poder instaurar la plàstica social⁷ o la lluita per superar el socialisme i el capitalisme, i instaurar la tercera via, el socialisme real.

En aquest intent de reconciliar l'art amb la vida, i com ja he posat de manifest anteriorment, les noves formes artístiques ja no es centraran en la producció d'artefactes, sinó en l'acció, en la participació activa del públic, en la interactivitat i la interdisciplinarietat. I en aquesta revolució torno a citar al col·lectiu Fluxus, integrat per el mateix Joseph Beuys juntament amb George Maciunas, Wolf Vostell, Nam June Paik, Yoko Ono o Emmett Williams que, en defensa de

les fronteres entre l'art i la vida. P. SCHUSTER, «El hombre creador de sí mismo. Durero y Beuys o la profesión de fe en la creatividad», *Elementos*, 26, 4, 1997, p.55-59. J. BEUYS; C. BODENMANN-RITTER, *Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972*. Madrid: Editorial Visor, 1995.

7. Val a dir que la idea d'estetitzar la vida social, si bé comporta un marcat caràcter emancipador car la seva meta és que els ciutadans assoleixin la seva expressió, també implica un perill: el de no reconèixer els seus drets. Aquesta doble cara de l'estetització de la política ja va ser denunciada per Walter Benjamin tot posant de manifest els usos i abusos d'aquest concepte en la seva posada en pràctica pels règims feixistes. W. BENJAMIN, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Mèxic D.F: Itaca, 2003, p. 96-99.

l'acció com a objecte artístic, opten per la *performance* com a via expressiva i receptiva.

Així, les seves *performances* es concebran com a actes iniciàtics tot incorporant animals mífics com la llebre, l'ant, el coiote o l'abella. Actuacions que suposaran un retorn al ritual on els assistents, ajudats pel collage de sensacions i les paraules de l'autoproclamat guru, emprendran un exercici de regressió al mite com a metàfora del camí cap a la curació psíquica tant individual com col·lectiva.

Per Beuys, la idea d'actuar com un mestre, un guru o xaman, respon a una estratègia psicoanalítica que busca aprofundir en les preguntes més que oferir respostes tancades i estructurades en vies poder de reactivar les energies vitals de la cultura.

«It was thus a strategic stage to use the shaman's character but, subsequently, I gave scientific lectures. Also, at times, on one hand, I was a kind of modern scientific analyst, on the other hand, in the actions; I had a synthetic existence as shaman. This strategy aimed at creating in people an agitation for instigating questions rather than for conveying a complete and perfect structure. It was a kind of psychoanalysis with all the problems of energy and culture.»⁸

Cal afegir que les seves *performances* qüestionen aspectes relacionats amb el llenguatge, amb la dificultat d'explicar i entendre les coses des d'altres maneres diferents de «pensar»; un fet que implica posar en acció aspectes menys tinguts per la lògica occidental com són la intuïció, la imaginació i el moviment.

«The problem lies in the word «understanding» and its many levels which cannot be restricted to rational analysis. Imagination, inspiration, and longing all lead people to

8. N. ROSENAL; H. BASTIAN, *Joseph Beuys: The Secret Block for a Secret Person in Ireland*. London: Art Books Intl. Ltd., 1999, p. 13.

sense that these other levels also play a part in understanding. This must be the root of reactions to this action, and is why my technique has been to try and seek out the energy points in the human power field, rather than demanding specific knowledge or reactions on part of the public. I try to bring to light the complexity of creative areas.»⁹

Tanmateix, i seguint la lògica beuysiana, la música, el so i les noves tecnologies, proporcionaven experiències sensorials que, com el tacte o l'olfacte, convertien l'espai de la *performance* en una *Chora*. Ens referim a aquest «espai» o «receptacle» situat entre l'ésser i l'esdevenir desenvolupat per Plató en el *Timeu* i recollit per Gregory Ulmer per donar compte i raó de la relació entre l'art i la pedagogia a través de les idees de Jacques Derrida i Joseph Beuys.¹⁰ La *Chora*, com a llindar o *limen* representa, doncs, el lloc de recepció i desdoblament pel qual cada història, cada *performance* és un receptacle –regit per una lògica híbrida ja que no és ni mite ni *logos*– que possibilitarà deconstruir el significat de la pròpia producció artística, considerant les relacions que s'estableixen entre el *locus* i la gènesi. Diríem que el projecte beuysià, a banda de proposar la regeneració social, també és de caràcter epistemològic ja que la reflexió teòrica condueix a activar pràctiques capaces de substituir el *topos* –en al·lusió a la lògica racional que empeny a considerar les veritats com a absolutes– per la *Chora*, caracteritzada pel seu «no lloc», pel seu text incert i pel desplegament mitjançant analogies i metàfores vives, plenes de sentiment. Per tant, l'acte pedagògic mai s'acabarà en la transmissió d'un «coneixement cristal·litzat» sinó en el desplegament

9. R. AYERS, *Marina Abramovic* a <http://www.artinfo.com/news/story/1537/marina-abramovic/> (consulta el 20 març de 2018)

10. G. ULMER, *Applied grammatology: post(e)-pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985, p. 148.

d'energies vitals capaces d'articular múltiples discursos la validesa dels quals es projectarà com un fet circumstancial i contextual.

Arribats a aquest punt ens preguntem sobre la força transformadora que li atorga Joseph Beuys a la *performance* com a ritual liminoide, un ritual voluntari que, en paraules de Victor Turner¹¹, compleix una funció similar a la dels rituals premoderns o liminars. És evident que en aquests temps postmoderns, on es desdibuixen els ritus de pas i on tot és passatger, adoptar la postura de no sucumbir a una identitat establerta pels discursos hegemònics requereix d'alguna cosa més que la simple oposició: necessita d'un procés estètic capaç de realitzar una esquinçament en els hàbits de judici a favor d'una pràctica més arriscada que busca actuar amb artísticitat a la coacció. És en aquest punt on, l'art de la *performance* no està per brindar-nos un coneixement directe sinó percepcions de l'experiència més profundes, car l'art no està simplement per ser comprès sinó que ofereix la possibilitat de sortir provisionalment de les nostres categories i entrar en d'altres de diferents des de les quals copsar el món i a nosaltres mateixos des d'una altra perspectiva.

11. V. TURNER, *The Ritual to Theatre*, Nova York: PUJ Pu., 1982.



EL DOLOR EN ESCENA

XAVIER ESCRIBANO

Universitat Internacional de Catalunya

En un article recent, en el qual es destaquen les connexions entre *performance* i medicina, i que aplica aquesta noció, en els seus respectius papers, tant a professionals de la salut com als seus pacients, s'adverteix que, en la gran varietat de comportaments d'algú que pateix dolor (*performances of pain*), alguns pacients poden arribar a ser veritables experts en, o bé l'ocultació, o bé l'exageració dels signes de dolor. Així –segueix el mateix article– persones que desitgen obtenir drogues narcòtiques aprenen a imitar el comportament i l'aparença de persones afectades per dolors aguts causats per certes malalties. Altres, al contrari, poden intentar no manifestar visiblement dolor i comportar-se donant mostres de fortalesa i de salut, perquè no desitgen rebre atenció mèdica, en previsió, per exemple, d'una pèrdua d'independència¹. Sigui a través de l'ocultació o bé de l'exageració, en un cas i l'altre, respectivament, es produeix un desajustament en el «circuit interpersonal del dolor» (en el qual es poden distingir bàsicament aquests quatre moments successius: experiència aversiva, expressió, reconeixement, comportament de socors). Per defecte o per

1. G. A, CASE, *Performance and the Hidden Curriculum in Medicine*. Performance Research, vol. 19, 4, 2014, p. 12.

excés, experiència àlgica i expressió dolorosa no semblen trobar-se en mútua correspondència, com tampoc ho estan el reconeixement aliè i el comportament d'ajut o socors subsegüent. A conseqüència de tals desconexions, podem constatar l'existència d'actituds tan polaritzades com, d'una banda, la cerca d'indicadors comportamentals que adverteixin de l'existència d'un dolor no manifest en subjectes inexpressius, o de l'altra, la desacreditació desconfiada davant d'un comportament que refereix o expressa explícitament el dolor, però que no en presenta una causa visible.

Per tal de posar una mica de llum en la dinàmica d'aquestes situacions es pot recórrer a la idea artística d'encarnació (*Verkörperung, embodiment*), present en la tradició teatral moderna i contemporània, assumint el punt de vista plessnerià segons el qual el distanciament de l'actor respecte del seu personatge no fora possible sense la distància, o fins i tot l'escissió (*Abspaltung*), que cada home o dona sosté respecte d'aquells papers que quotidianament desenvolupen en societat. D'aquesta manera, sosté Plessner, l'actor ressalta un aspecte peculiar de la natura humana, la seva capacitat representativa, i així «l'existència humana l'acabem comprenent com l'encarnació d'un paper que respon a l'esbós d'una imatge més o menys fixada i que s'ha de mantenir conscientment en diverses postures representatives»².

Tot seguint aquest camí, poden considerar-se almenys dues possibles versions de l'encarnació artística del dolor. La primera, elaborada en el si del teatre modern (per exemple, en *Paradoxe sur le Comédien*, de Diderot), és una representació que es troba al servei d'un paper, literàriament o poèticament fixat, que es pretén transmetre fidelment mitjançant l'actuació. L'encarnació del dolor, aquí, no és altra cosa que l'encarnació del personatge sotmès a

2. H. PLESSNER, *Zur Anthropologie des Schauspielers*, a: *Zwischen Philosophie und Gesellschaft*. Bern: Francke Verlag, 1953, p. 180-192.

l'experiència dolorosa. La persona encarnant de l'actor es dilueix en el personatge encarnat del paper, desapareix el cos físic en la seva materialitat i queda substituït pel cos semiòtic –és a dir, portador de signes– en la seva signicitat. Es tracta d'un procés de «descorporització», de sublimació artística de l'individu actuant. La segona de les versions de l'encarnació artística del dolor ve agafada de la mà de la *performance* o art d'acció, i més en particular del gènere d'autoagressió. La posada en escena de la carn dolorosa, en la seva exposició brutal a la mirada de l'espectador, converteix en irrellevant el paper representat, redirigeix l'atenció de l'espectador del *personatge encarnat* cap a la *persona encarnant*, i del cos semiòtic al cos material en la seva fisicitat més concreta. Es tracta aquí de corporitzar el dolor, fer-lo visible i quasi tangible. Allò que sembla una provocativa destrucció de les bases mateixes de l'art dramàtic i de les seves categories més fermament establertes, pot veure's, tanmateix, com un retorn a l'origen ritual o cultural d'aquest, al servei d'un teatre que no és espectacle d'evasió, sinó esdeveniment de transformació de totes les parts implicades en l'esdeveniment.

Amb tot, més enllà de la renovació o la revolució de les categories estètiques, hem de preguntar-nos com interpretar el significat del tractament performatiu del dolor. Per a Fischer-Lichte, un dels procediments més destacats de l'art de la *performance* és l'èmfasi posat en la vulnerabilitat, la fragilitat i la insuficiència del cos³. Així és, la corporització de la vulnerabilitat, amb les evidents transformacions (reaccions fisiològiques, fractures, cremades, ferides, etc.) que comporta, posa en relleu que el cos humà no és un material com un altre qualsevol, que pugui modelar-se o treballar-se a voluntat. En la seva transformació i constant esdevenir,

3. E. FISCHER-LICHTE, *Estètica de lo performativ*. Madrid: Abada Editores, 2011, p. 169.

propi d'un organisme vivent, el cos manté la seva condició d'indisponibilitat. A excepció feta d'un cadàver embalsamat o plastinat a tal efecte, el cos vivent no pot ser convertit en obra d'art, davant de la qual hi càpiga l'actitud correlativa de mer espectador. En la interpretació proporcionada per Fischer-Lichte, la insistència de l'art d'acció i la *performance* en el fet que la corporalitat que els actors generen en el transcurs de la realització escènica no té caràcter d'obra, pot explicar-se, entre altres motius, com una reacció a la creixent preponderància dels mitjans tecnològics. La tecnologia digital, per exemple, fa possible que els cossos es volatilitzin en una reproducció tècnica que, malgrat l'aparent proximitat, allunya i impedeix qualsevol contacte. Al cos virtual –que és, de fet, un cas eminent de «descorporització»- el teatre i l'art de la *performance* hi oposen el físic ésser-en-el-món: «A les imatges dels mitjans tècnics i elèctrics, reproduïdes a milions, el teatre i l'art de la *performance* hi oposen el cos humà –també com a sofrent, precisament com a sofrent, malalt, vulnerable i marcat per la mort-, el cos humà en la seva singularitat i en el seu potencial per a esdevenir, irradiant lluminositat i, malgrat el seu patiment, “esplèndid com el primer dia”»⁴.

La immersió en un món de virtualitat creixent, especialment visual, ha estat descrita pel sociòleg Richard Sennet com una de les causes plausibles de l'alarmant indiferència que moltes persones demostren davant dels patiments reals d'altres persones en les grans ciutats d'Occident. Més enllà d'una simple possibilitat individual, segons Sennet, la insensibilitat davant del dolor real d'altres esdevé un tret distintiu de la nostra època, i més concretament, de la manera de viure de les grans metròpolis, convertides en àgores visuals, en les quals es produeix una sobreexposició a imat-

4. *Ibid*, p. 191.

ges de dolor virtual, així com un ingent consum de dolor virtual, que paradoxalment inhibeix, per sadollament i endormiscament de la consciència corporal, la resposta adequada enfront de les situacions reals⁵. Davant de la manca de consciència de la pròpia insuficiència, relacionada amb les imatges prototípiques de plenitud que saturen els mitjans de comunicació de masses i, d'altra banda, la privació sensorial que comporta la hipertròfia de la mediació tecnològica, Sennet advoca, com a tasca veritablement civilitzadora, per la necessitat de confrontar-nos amb experiències en les quals puguem descobrir la nostra pròpia incoherència, insuficiència i fragilitat. Enfrontar-nos a una percepció alterada de nosaltres mateixos, posar-nos en contacte amb la nostra pròpia limitació o insuficiència, fer-nos capaços de reconèixer el dolor de l'altre són tasques prioritàries –segons Sennet– de l'esforç civilitzatori contemporani.

La corporització escènica del dolor i la vulnerabilitat podria considerar-se com una manera efectiva de dur a terme la tasca civilitzadora preconitzada per Sennet. En efecte, es tracta d'usar el cos i els seus patiments per tal de comunicar i influir en el món social, generant una transformació d'actituds o d'hàbits perceptius. Els missatges corporals d'aquesta «retòrica del dolor» poden parlar amb una autenticitat i poder que manca en els missatges verbals. Sembla simptomàtic que la corporització del dolor i de la vulnerabilitat duta a terme per l'art d'acció o *performance*, de manera especial pel gènere d'autoagressió, amb representants actuals com Angelica Liddell, Franco B. o Jean Fabre, per citar només alguns casos, floreixi amb especial puixança en el mateix temps en què la realitat virtual, d'una banda, i les proclames transhumanistes, de l'altra, prometen la supera-

5. R. SENNET, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 18.

ció de les limitacions i la vulnerabilitat de la condició corpòria, girant l'esquena a la llista desesperadament extensa de formes contemporànies de patiment. D'aquesta manera, més que posar-se en guàrdia davant de la possibilitat de ser víctimes d'engany pel fingiment d'un dolor inexistent, sembla que l'esforç cultural contemporani ha d'abordar la problemàtica molt més preocupant de la resposta a un dolor existent, però majorment no reconegut.



LA POÈTICA TRÀGICA DE GIACOMO LEOPARDI

ORIOL FERNÁNDEZ I GARCIA

Universitat Ramon Llull – Facultat de Filosofia

Per què gosem parlar d'un pensament ultrametafísic en Leopardi? D'entrada, hauriem de deixar ben clar que, en fer-ho, estem pensant justament en la contraposició entre el que podríem anomenar un pensament tràgic —poesia— i un de metafísic —filosofia—, la qual, al seu torn, podríem traslladar a la corresponent contraposició entre una ontologia tràgica i una ontologia antitràgica¹. La nostra hipòtesi liminar té en compte —en parteix, doncs— l'afirmació d'Alessandra Mirra segons la qual «[t]utta l'opera leopardiana, infatti, lirica e non solo, è fortemente e profondamente tragica»².

Al nostre modest entendre, una de les conseqüències principals que implica aquesta tesi és, de fet, la corresponent contraposició entre l'antiteodicea i la teodicea. El discurs del pensament tràgic —ontologia tràgica i antiteodicea— és un discurs que es caracteritza per ser problemàtic i, per tant, inexhaurible —ultrametafísica—³; el discurs metafísic, en

1. A. MIRRA, *Leopardi teorico del tragico. Dagli abbozzi teatrali alla poesia lirica*. Macerata: EUM, 2012.

2. *Ibid.*, p. 233.

3. L. PAREYSON, *Verità e interpretazione*. Milà: Mursia 1971, 2014, p. 206.

canvi, el mateix del dels drames de «lieto fine», no és altra cosa que un discurs que podem qualificar de resolutiu, ço és, que té la capacitat de solucionar i, per tant, d'exhaurir la veritat⁴.

Sembla que no hi ha cap dubte a assenyalar que l'esmentada disputa té com a nucli essencial la relació que s'esdevé entre la necessitat i la possibilitat⁵ —l'acte i la potència—, així com la consegüent relació entre la racionalitat i la irracionalitat⁶ —Déu sempre és racional i, per tant, bo⁷—. I és que el món descrit pels poetes és un món deixat en mans d'uns déus arbitraris —en el sentit que són els responsables del mal—, ço és, d'uns déus que estan per damunt de la Necessitat i, en conseqüència, que són absolutament incomprendible per als homes⁸. El món filosòfic, en canvi, és un món intel·ligible, és a dir, mesurable —raonable o regular—, en el qual els déus es troben just al dessota de la Necessitat⁹.

En opinió nostra, el de les Marques no és aliè a aquesta antiga querella. D'una banda, si un dels vessants de la críti-

4. G. STEINER, *La muerte de la tragedia*. Madrid: Siruela, 2011, p. 265.

5. ARISTÒTIL, *Poètica*, 1451a35-35, 1451b1-5, op.cit., p. 13. El conegut passatge en què hom afirma que la tasca principal de la poesia és la imitació del possible. En relació a Leopardi, vid. A. NEGRI, *Lenta Ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*. Milà: Mimesi Edizioni 2001, 2015.

6. PLATÓ, *La república*, 604d.

7. T. GOULD, *The Ancient Quarrel Between Poetry and Philosophy*. op.cit. Vegeu, en especial, p. 19-21.

8. E. SEVERINO, *Il giogo. Alle origini della ragione: Eschilo*. Milà: Adelphi, 1989.

9. F. NIETZSCHE, *El naixement de la tragèdia*. Martorell: Adesiara, 2011, p. 135: «ja estem en condicions d'apropar-nos a l'essència del *sócratisme estètic*, la llei suprema del qual sona més o menys així: «Tot, perquè sigui bell, ha de ser intel·ligible», que és el principi paral·lel del socràtic «Només el sapient és virtuós».

ca de Plató als poetes té a veure amb el fet que aquests no es volen responsabilitzar dels seus mals —ras i curt, l’atenenc blasma la tragèdia perquè porta els homes a sentir-se víctimes del destí i, en certa manera, a rabejar-se’n a través de la folia irracional generada pel seu propi sofriment—, sinó que, al contrari, en culpen als déus o a la força de la Necessitat, per a Leopardi, en canvi, és justament aquesta culpabilització allò que permet d’esdevenir «un’anima grande»¹⁰ —i és que tot heroi tràgic, a diferència del que podia pensar Plató, ho és precisament perquè «no puede eludir la responsabilidad»¹¹— i, consegüentment, el que l’allunya de ser un «uomo vile»¹².

L’ultrametafísica leopardiana —la manera com l’èsser comprèn i coneix l’ordre del real— cerca justament la identificació, o el que el nostre autor anomena *assuefazione* —la imitació-interpretant—. És, doncs, la identificació, l’encarregada d’esberlar la susdita uniformitat metafísica —desdiferenciació de l’èsser—. Això queda ben palès en una de les reflexions hagudes durant les acaballes del 1823, en la qual, a través de la diferenciació entre el fet d’imitar i el fet de representar, Leopardi defensa la *immedesimazione* i, per tant, allò que es troba a l’antípoda de la raó crítica.

«La facoltà d’imitazione non è che facoltà di assuefazione; perocchè chi facilmente si avvezza, vedendo o sentendo o con qualunque senso apprendendo, o finalmente leggendo, facilmente, ed anche in poco tempo, riducesi ad abito quelle tali sensazioni o apprensioni, di modo che presto, e ancor dopo una volta sola, e più o manco perfettamente, gli divengono come proprie; il che fa ch’egli possa benissimo e facilmente rappresentarle ed al naturale, esprimendole piuttosto che imitandole, poichè il buono imitatore deve

10. Zibaldone, 503.

11. G. STEINER, *La muerte de la tragedia, op.cit.*, p. 111.

12. Zibaldone, 504.

aver come raccolto e *immedesimo* in se stesso quello che imita, *sicchè la vera imitazione non sia propriamente imitazione, facendosi d'appresso se medesimo, ma espressione*. Giacchè l'espressione de propri affetti o pensieri o sentimenti o immaginazione ec. comunque fatta, io non la chiamo imitazione, ma espressione. Or come la facoltà d'imitare sia qualità e parte principalissima e forse il tutto de' grandi ingegni, e così degli altri talenti in proporzione, è cosa da molti osservata e spiegata. Dunque riconfermasi che l'ingegno è facoltà di assuefazione¹³.»

L'*assuefazione* és una imitació-interpretant, ço és, una interpretació o, millor encara, una representació —expressió o revelació— del real. El pensament tràgic es caracteritza, doncs, per la multiplicitat¹⁴, en el sentit que es tracta d'una interpretació o d'una revelació personal de la veritat¹⁵, no pas d'una imitació d'una veritat objectual establerta a priori; d'aquí que, en la cita anterior, el recanatès diferencii entre imitar i expressar: i és que les imitacions passen a ser expressions quan aquestes «divengono come proprie», és a dir, personals. Som del parer que en aquesta temptativa de superar el principi mimètic —el fet de copiar un model-veritat— s'esdevé també o, més aviat, alhora, la negació del principi de contradicció¹⁶. I és que aquest és un principi nascut de la raó i, consegüentment, de l'exactitud —«all'impulso moderno di uguagliare ogni cosa»¹⁷— promoguda per la veritat lògico-científica. Contràriament, la tragèdia té a veure amb la defensa de la identitat de la

13. Zibaldone, 3941-3942. La cursiva és nostra.

14. S. GIVONE, *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*. op.cit., p. 15.

15. L. PAREYSON, *Verità e interpretazione*. op. cit.

16. A. CAMICOTTOLI, *L'Antico romantico. Leopardi e il «sistema del bello» (1816-1832)*. Florència: Società Editrice Fiorentina, 2010, p. 26-28.

17. Zibaldone, 147.

diferència, amb abraçar la identitat de la contradicció, és a dir, amb l'acceptació de «l'orribile mistero delle cose e della esistenza universale»¹⁸. La gran poesia roman fidel al misteri de l'existència, ço és, a la seva constitutiva insensatesa¹⁹.

Del que hem anat dient fins ara, hom pot deduir que una de les hipòtesis basilar del nostre estudi es basa en el fet que la de Leopardi és una poètica tràgica o, millor encara, que la seva és una poètica «delle opere di genio»²⁰. D'entrada, hauríem de tenir ben present que el «genio» a què s'acaba de fer referència no posseeix els trets divins del geni romàntic²¹, sinó que, més aviat, és un geni perquè sap com fer-nos sentir la tragicitat de la vida, ço és, el dolor profund de la no resposta. N'és una bona mostra el gavadal de preguntes que fa el pastor del *Canto notturno* en relació al «perché delle cose»²². Recordeu, a tall d'exemple, quan el pastor es demana: «ed io che sono?»²³.

Per què relacionem la tragèdia amb les «opere di genio»? En opinió nostra, ambdues comparteixen la visió tràgica de la vida, ço és, «cuán pequeña es la parte del mundo que le pertenece al hombre»²⁴, o millor encara, mostren la dualitat de què està feta l'existència, el fet que «l'anima riceve vita (se non altro passeggiava) dalla stessa forza con cui sente la

18. Ibid., 4099.

19. M. DONÀ, *Misterio grande. Filosofia di Giacomo Leopardi*. Milà: Bompiani, 2013, p. 190.

20. *Zibaldone*, 259.

21. NOVALIS, *Aphorismen*, núm. 71 [en línia]. Projekt Gutenberg: <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/aphorismen-5232/1>>[Consulta: 20 agost del 2017].

22. G. LEOPARDI, «Canto notturno di un pastore errante dell'Asia», dins L. FELICI & E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose, op. cit.*, p. 160-164, v. 70.

23. Ibid., v. 89.

24. G. STEINER, *La muerte de la tragedia, op.cit.*, p. 160.

morte perpetua delle cose, e sua propria»²⁵. D'aquest pasatge se'ns fa present el fet que la tragèdia, per a un pensament tràgic com el de Leopardi, i de manera paradoxal, esdevingui necessària per a la vida mateixa. La paradoxa, doncs, és que la mort, el *pathos* —entès a la manera platònica com a anorreament de la identitat— o l'anomenada, per D'Intino, *estasi del nulla* —entesa com a suspensió de la raó—²⁶, «lo stesso spettacolo della nullità, è una cosa in queste opere [di genio], che par che ingrandisca l'anima»²⁷, ço és, és una cosa que protegeix la vida.

A partir del *Coro di morti nello studio di Federico Ruysch*, hom s'adona que la propdita poètica tràgica també podria ser anomenada poètica de la mort, sobretot perquè en aquesta *operetta* s'esdevé la paradoxa segons la qual és la mort la que forneix d'una dimensió de protecció del dolor de la vida —«Sola nel mondo eterna, a cui si volve / ogni creata cosa, / in te, morte, si posa / nostra ignuda natura, / lieta no, ma sicura / dall'antico dolor.»²⁸—, ço és, la mort és menys dolorosa que no pas la vida. Colaiacomo afirma justament que la poètica del nostre autor mira d'«inscenare la morte»²⁹, en el sentit que el plaer mai no sorgeix de les coses immortals o eternes —del cànon establert a priori— ans de les coses temporals, o millor encara, mortes —perquè ja no hi són, «le cose che non son cose»³⁰—; és justament en

25. Zibaldone, 261.

26. Cf. F. D'INTINO, «Il rifugio dell'apparenza. Il paganesimo post-metafisico di Leopardi», dins P. TORTONESE (ed.), *Il paganesimo nella letteratura dell'Ottocento*. Roma: Bulzoni, 2009, p. 114-166.

27. Zibaldone, 260.

28. G. LEOPARDI, «Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*. op. cit., p. 552-555, cita a p. 552.

29. C. COLAIACOMO, *Il poeta della vita moderna. Leopardi e il romanticismo*. Roma: Luca Sossella editore, 2013, p. 76.

30. Zibaldone, 4174.

el moment en què hom recorda que s'esdevé el plaer: ço és, el plaer sempre és passat o futur, mai no és present, per a Leopardi.

Leopardi sembla que vol tenir experiència d'un estat proper a la mort; Plató, en canvi, vol fomentar la plena consciència: d'aquí els seus atacs als misteris eleusins³¹. Davant d'això hom es planteja de relacionar la susdita escenificació de la mort amb la pèrdua d'identitat que s'esdevé durant la mort iniciàtica dels rituals eleusins. Tingueu present que la teoria del plaer del recanatès no sembla altra cosa que una recerca desesperada de la mort iniciàtica o, per dir-ho altrament, d'un estat d'inconsciència temporal. Vegeu tres dels estats que, segons el poeta, produeixen el plaer: «1. un assopimento dell'anima è piacevole. [...] 2. la vita continuamente occupata è la più felice, quando anche non sieno occupazioni e sensazioni vive, e varie. [...] 3. il meraviglioso, lo straordinario è piacevole, quantunque la sua qualità particolare non appartenga a nessuna classe delle cose piacevoli»³².

El gall del *Cantico del gallo silvestre* té la funció tradicional de marcar l'inici que traspunta dia i, per tant, la fi del somni restaurador:³³ «Su, mortali, destatevi. Il dì rinasce: torna la verità in sulla terra, e partonsene le immagini vane. Sorgete; ripigliatevi la soma della vita; riducetevi dal mondo falso nel vero.»³⁴. El gall silvestre s'encarrega de despertar els homes i d'anorrear-los, consegüentment, llurs somnis i il·lusions. Així, doncs, la poètica de Leopardi és

31. T. GOULD, *The Ancient Quarrel Between Poetry and Philosophy*. op.cit., p.120-121.

32. ZIBALDONE, 172-173.

33. E. RUSSO, *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*. op.cit..

34. G. LEOPARDI, «Cantico del gallo silvestre», dins L. FELICI & E. TREVÌ, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*. op.cit., p. 575-577, cita a p. 575.

una mena de contrapart del gall silvestre, en el sentit que no és una poètica del despertar perquè «a tutti il risvegliarsi è danno»³⁵, sinó més aviat una poètica del somni o de la mort en vida.

Des del nostre punt de vista, la poètica de la mort leopardiana —la poètica paradoxal «delle opere di genio» — és una poètica que es proposa com a remei —cosa que, en aquest sentit, l'aproparia a l'*Übermensch* nietzschia³⁶—, talment com el *pharmakós* platònic assenyalat per Derrida. I és que, com el *pharmakós*, aquesta pot ser verí i remei alhora, ço és, pot representar «la nullità delle cose»³⁷ —la mort— i, a la vegada, i precisament arran d'aquesta representació, «l'anima riceve vita»³⁸: fet i fet, és la duplicitat del remei, la seva «tragicitat», el que permet l'assoliment de l'*aseità*³⁹ —la nul·lilitat del sentit— i, consegüentment, la protecció de la vida.

35. *Ibid.*, p. 575.

36. M. DONÀ, *Misterio grande. Filosofia di Giacomo Leopardi*, op. cit., p. 225-226.

37. *Zibaldone*, 259.

38. *Ibid.*, 261.

39. *Ibid.*, 1613-1615.

ANTÍGONA, FIGURA DE PIETAT

JULIA MANZANO ARJONA

Societat Catalana de Filosofia

És ben conegut el fet que Sòcrates va ser condemnat a mort per impietat (*asebeia*) i, si recerquem en els textos platònics, trobem a l'*Eutifró* la primera definició de pietat com «la forma adequada de tracte amb els déus», arribem a la conclusió que és una virtut humana d'allò just i injust. En el diàleg citat suposem que la pretensió de Plató és fer una apologia del mestre, tot presentant-lo com a posseïdor d'aquesta virtut, allunyada dels discursos retòrics dels sofistes. Què és la pietat?, es demana, inquirint sobre la seva essència, com és habitual en les seves reiterades i enutjoses preguntes als seus conciutadans. Es tracta, doncs, d'un coneixement, d'un saber. Ser pietós és posseir un saber adequat, com és la possessió de qualsevol altra virtut. Aquí es posa de manifest l'anomenat *intel·lectualisme ètic* de Sòcrates, que identifica saviesa i virtut i que suposa que, si algú posseeix el coneixement de l'essència d'una virtut, justícia, pietat, o altres, la seva voluntat tendirà espontàniament a la pràctica de tal virtut.

María Zambrano, a *L'home i el diví* (1955) sembla no quedar satisfeta amb aquesta definició antiga de pietat i proposa una definició actualitzada, malgrat que la seva època s'ocupà poc d'aquesta virtut. «Pietat és saber tractar adequadament amb allò altre», defineix tot ampliant l'anterior definició. Hi ha, a més, una altra aportació de

Zambrano, que és la d'atorgar a Antígona la consideració de primavera de la consciència derivada de la seva pietat, el seu amor sense taca, fet que porta a identificar consciència amb pietat, idea que ampliaré després.

Quan pensem en aquesta segona definició de pietat, cal tenir en compte, també, que es refereix a alguna cosa o a algú que no està en el nostre mateix pla vital, un déu, un animal, una planta o, en especial, un ésser humà amb les seves capacitats disminuïdes o amb una experiència vital dissortada. I si ens centrem en aquesta última accepció, pietat podria emparentar-se amb *commiseració*: «una tristesa sorgida del dany d'altre» (Spinoza, *Ètica*, III, Proposició XXII, *Escoli*), és a dir, imitació de l'afecte d'altre.

En totes les religions habita una medul·la enigmàtica, un misteri que els humans proven d'esbrinar. L'analogia entre les religions és que són formes de culte, en les quals la humanitat es dirigeix a allò insondable amb una resposta similar: el sacrifici, la forma sagrada per excel·lència. L'home sent terror reverencial i ofereix, per a calmar els déus, el millor que té, és a dir, la seva vida. El sacrifici és un intent de pacte, perquè l'home creu que amb la seva ofrena apaivagarà la fúria que l'amenaça. En les religions primitives es coneixen tres tipus de culte: el relatiu a les divinitats, el dirigit als morts i aquells que reproduïxen el cicle de la naturalesa, naixement i mort. Per als nostres interessos en relació amb la figura d'Antígona, retindrem la segona forma de culte, la relativa als morts.

Comencem a intuir, per tot allò dit fins ara, la figura d'Antígona, com a víctima sacrificial i figura de mediació entre els vius i els morts, que ofereix la seva vida per a honrar el seu germà Polinices, a qui el tirà Creont ha prohibit enterrar, sota amenaça de pena de mort. I també, com desenvoluparem més tard, com a figura de pietat, pel tracte adequat amb el seu dissortat pare i germà Èdip, a qui acompanya en el seu exili a Colonos, després del

descobriment de la seva doble infracció, assassinat del seu pare Laios i noces amb la seva mare Iocasta.

La pietat a la tragèdia grega. Les representacions de les tragèdies en els teatres de l'antiga Grècia eren esdeveniments extraordinaris, als que anaven tots els habitants de la *pòlis* que, arrauxats, assistien als espectacles que duraven des de la sortida fins la posta de sol. Podríem atribuir-los el caràcter d'oficis religiosos, el qual és difícil d'acceptar avui per a nosaltres, que hem conegut les tragèdies com a textos literaris. La posada en escena de les tragèdies complia funcions similars als ritus religiosos, amb les seves conseqüències de conjur de mals (taques o màcules pròpies d'algun personatge, o heretades), víctimes, sacrifici i purificació. I el que ens interessa destacar és que eren oficis de pietat, exorcismes pietosos que reintegren el culpable a la humana condició. Fem ara un breu recorregut per les tres tragèdies de Sòfocles: *Èdip rei*, *Èdip a Colonos* i *Antígona*, les dues primeres necessàries per a entendre el personatge que és el propòsit d'aquest text, l'heroïna Antígona. En les tres intentarem comprovar si trobem els trets determinants dels ritus. En la llegenda que precedeix a *Èdip rei*, la taca de l'estirp comença amb el seu pare Laios, ja que és l'introduïdor a Grècia del vici de l'homosexualitat; tanmateix, sabem que el Sòcrates platònic la defensarà i la practicarà després amb els seus deixebles. Laios, expulsat del seu regne, és acollit per Pèlope, que li encarrega l'educació del seu fill Crisip. Però el desagradit hoste, corromput, li roba el seu fill i Pelope li llança la maledicció: «Que mai tinguis un fill, però si el tens, sigui assassí del seu pare i marit de la seva mare». Aquesta màcula l'heretarà el dissortat Èdip i desavingut del fat, com sabem, complirà els dos extrems de la maledicció. Amb la seva mare Iocasta tindrà quatre fills, Antígona, Etèocles, Polinices i Ismene. Passen uns anys de plàcid benestar, fins que es declara una pesta que va delmant els habitants. És aquest l'esdeveniment amb el que comença

la tragèdia. Els tebans apareixen com a suplicants davant Èdip, amant sincer dels seus súbdits. Ell promet esbrinar les causes d'aquesta nova desgràcia i envia a Creont, germà de Iocasta, a consultar l'oracle, que li diu que cal desterrar l'agent de la contaminació, l'assassí de Laios. Comencen les investigacions i criden a Tirèsies que li diu a Èdip que ell és la plaga que té aquesta terra emmetzinada. Èdip es resisteix a acceptar la veritat i després de múltiples peripècies, ha d'admetre les impossibles noces d'engendrador i engendrat. Iocasta intenta dissuadir-lo de la investigació, perquè ha entès i, desesperada, es penja i resulta ser la primera víctima. Èdip, en un procés d' *anagnórisis* («reconeixement»), per fi ha «vist» la seva identitat i es clava les sivelles de Iocasta als ulls per a sepultar-los en l'eterna nit i accepta el desterrament, com va prometre fer amb l'infame. És, doncs, la segona víctima innocent-culpable, alhora; el seu ritu sacrificial és cegar-se i amb això intenta rentar la taca i fer un pacte amb els déus. A *Èdip a Colonos* Antígona, convertida en guia, acompanya el seu pare en la seva vida errant i es refugia al bosc intangible de les Eumènides, antífrasi usada per a anomenar amb adulació les Erinies. Els coloniates, el comminen a abandonar el lloc, amb amenaces, però una tendre pregària de la pietosa Antígona els commou i decideixen esperar l'arribada de Teseu amb la notícia de l'enfrontament dels germans i d'un oracle segons el qual la ciutat que acollís el sepulcre d'Èdip estaria segura de vèncer a tots els enemics i gaudir així de l'empara dels déus. Èdip, coneixedor de l'oracle, es nega a tornar a Tebes davant dels precés primer i les amenaces més tard de Creont. Tampoc atén les súpliques de Polinices, que també ve per a convèncer el pare que l'acompanyi en la seva lluita per a recuperar Tebes. Èdip li retreu que quan ocupava el tro, que li fou manllevat pel seu germà Etèocles, no feu res per a impedir l'expulsió de la seva ciutat; maleeix a ambdós fills i els anuncia la seva mort propera, mútua i fratricida. Antígona, sempre amorosa,

vol dissuadir el seu germà de la guerra civil, però aquest enfronta la seva possible mort i li demana a la germana que l'enterrí, si és el cas. Èdip decideix quedar-se i conduir a Teseu al lloc on ha de desaparèixer, en misteriós trànsit que només el noble rei coneixerà, com a recompensa divina per les seves bondats. La tragèdia finalitza amb *Diké*, la justícia compensatòria, ja que després dels infinits mals que havien esdevingut al dissortat, al final de la seva vida, Èdip és purificat de la taca i reintegrat a la seva humana condició. I més encara, ja solemne i majestuós, surt d'escena i camina vers la mort guiat per la veu d'un déu, tot deixant fascinats Teseu, l'únic que el veu baixar a l'Hades, les seves filles, que han quedat enrere sacsejades per plors i sanglots i els servidors del rei, magnífic i «wagnerià» comiat triomfant!

La tercera tragèdia de la que ens ocupem, *Antígona*, no la pensà Sòfocles com a tercer element d'una trilogia, però per als nostres interessos així la consideraré, com a colofó dels dos èdips. El que m'interessa posar en relleu és que la nostra heroïna Antígona serà la representant d'un nou saber i amb ell s'infanta el naixement de la pietat nova, com l'anomena Zambrano. Ella sap tractar adequadament amb «allò altre», el seu pare i els seus germans i no el tracte amb els déus, que es convertia en una virtut humana, com era la concepció de la pietat antiga, la definida per Plató.

Creont és un tirà, embriagat del seu poder i els germans Etèocles i Polinices s'han enfrontat i matat mútuament complint així la maledicció del seu pare. El primer ha restat a Tebes i Polinices ve amb un exèrcit per a alliberar la seva ciutat i, un cop morts, el tirà decreta que Etèocles sigui enterrat amb honors i Polinices romanguí insepult, per a que es podreixi i sigui devorat pels animals de presa. La tradició establí el deure d'enterrar els morts; en cas contrari, les ànimes vagarien eternament, sense trobar el seu repòs definitiu a l'Hades. Antígona desafia l'ordre i decideix, moguda per la pietat i (recordem, per la petició que li havia

fet a Polinices a *Èdip a Colonos*), honrar el germà mort amb els ritus funeraris i accepta el seu sacrifici de víctima innocent i amb això rentar la taca de la seva estirp. El tirà l'enterra viva, ella es penja i el promès Hemon, fill de Creont, es suïcida, tot abraçant-la. Eurídice, la mare, també es mata clavant-se un ganivet. Noves víctimes innocents sacrificades són el preu pagat per netejar la màcula tebana.

La tumba d'Antígona. Maria Zambrano va escriure en el 1967 una tragèdia o drama d'idees, anomenada *La tumba d'Antígona* (Madrid: Càtedra, 2015). Aquesta obra conté un pròleg revelador de les seves intencions i presenta l'heroïna tràgica, ja a la seva tomba, en la qual rep les visites dels seus estimats morts: Èdip, la dida Anna, la mare, l'Harpia, els germans i Hemon. De vegades hi ha diàleg entre els personatges i Antígona, d'altres cops el text són monòlegs reflexius sobre les seves vides anteriors.

Hi ha dues diferències importants amb l'*Antígona* de Sòfocles; la primera és relativa al temps, el que Zambrano concedeix al personatge abans de la seva mort a la tomba. La segona és la condició de *trànsit* que suposa aquest temps. Ella no es dona mort a la tomba, sinó que aquesta és el seu bressol que infanta un nou naixement, el despertar de la seva consciència. «Com podria donar-se la mort, ella que no havia disposat mai de la seva vida?» (p.145) No va tenir mai temps de d'adonar-se d'ella mateixa, però tancada a la seva tomba i durant un dia, que és el temps que li atorga l'autora en el seu drama, va reflexionar sobre la seva condició de víctima conscient del seu sacrifici. Zambrano l'anomena, com ja hem indicat anteriorment, la figura de l'aurora de la consciència. Tot el pensament de Zambrano vol ser, auroral, en tant que nascut a la llum de les entranyes obscures de l'existència. A Antígona se li donà un temps, en la seva tomba, per a desfer el nus de les entranyes familiars i apurar el procés tràgic de la seva estirp i la seva ciutat. I també «un gènere de morir convenient per a que deixés alguna

cosa, l'aurora que portava i per a que sortís purificada d'allò que fou al mateix temps infern i purgatori, vers el seu destí ultraterrestre» (p.152-153).

Si ens fixem amb la biografia de Zambrano, aquest escrit podria considerar-se com l'encarnació de la seva època, la de la guerra civil espanyola, el seu consegüent exili i les seves seqüeles d'angoixa i de desemparança pels seus contemporanis. El conflicte tràgic de la família i la ciutat, després dels seus treball destructiu, exigeix un rescat, un nou començament, proposa la sempre esperançada actitud de la pensadora. Tornant a l'obra, el rescat o rendició exigeix el sacrifici de la donzella i el seu descens als inferns, sobre els que està construïda tota la ciutat. La reflexió sobre el naixement de les ciutats, o els Estats és un tema molt estimat de l'autora malaguenya, que els considera com a espais dels pactes, que doten a la humana existència de la seva dimensió ètica i política. Però la immolació segueix sent encara el rerefons de la Historia sacrificial, com l'anomena a *Persona y democracia* (1958), que no ha sabut substituir-la per la raó dialogant, fins al moment present. Joana d'Arc, la donzella de Rouen, seria un exemple paradigmàtic, consumida pel foc purificador. La seva semblança amb Antígona és la seva actitud desafiant davant els poders establerts. I la disposició al sacrifici d'ambdues ha de passar per l'amor a la família, a la ciutat, a la història; patiment amorós que rescata i així cobra el seu sentit. Amor i pietat vers els morts, pietat-amor-consciència d'Antígona, que la guien i, alhora condueix els seus estimats morts en el seu camí vers l'Hades, com una Persèfone sense espòs que ha obtingut només una breu primavera en les estances de la vida. Ella representa la figura de la pietat nova, ja que la seva primavera vital transcorre en l'absència i el silenci dels déus, com també s'esdevé en la tragèdia de Sòfocles.

A la primera escena de *La tomba d'Antígona* apareix l'heroïna, enterrada viva a la seva tomba, i es dirigeix a la

llum, la llum del Sol, que es filtra per una escletxa i ella la percep com una serp opressora. Aquí i en d'altres escrits de Zambrano simbolitza la raó dominant o instrumental i autores feministes la identifiquen amb la raó patriarcal. Però ella està a l'espera d'una altra llum, la de l'Aurora, llum pura del mató, com apareixerà a l'última escena, que la rescatarà i la farà renéixer a la consciència. A la segona escena, «La nit», comença interpel·lant-la, atenta als rumors del silenci. És el moment de l'escolta a la tomba, a la que anomena bressol, niu i casa. No crida a la mort, perquè es dona temps per a tornar a néixer a la paraula i a la saviesa, per la intermediació de l'amor i la pietat. Així, diu: «La pietat sense déus. On són els déus, on?» (p. 180). La tercera escena és «El somni de la germana», en la qual es dirigeix a Ismene amb amor, tot recordant la complicitat dels seus jocs infantils i del seu secret. No aclareix el contingut secret, però afirma unanimitat: «no sabíem i sabíem, sentíem el nostre secret » (p.182). Aquesta identificació del saber i el sentir és un altre dels reiterats arguments de la metafísica de l'experiència zambranianiana. Tot seguit apareix una referència a la primavera a la que podem associar amb la seva germana Araceli, a la que acompanyà en el seu exili i fins a la seva mort. Per a fer aquesta interpretació, podem tenir en compte que en aquesta estació de l'any nasqueren les dues germanes Maria i Araceli i també la II República espanyola, dades autobiogràfiques que els estudiosos indiquen. La història d'Antígona, de la seva ciutat i de la seva estirp, com tota Història, és tràgica i sagnant, edificada sobre el caos dels inferns. Per això, no mor encara, fins a descobrir la raó de tanta sang, el seu sentit, i amb aquest saber adquirit, pot deixar viure a la vida, la seva tan breu, i a la dels seus descendents. La quarta escena és un diàleg entre èdip i Antígona. El pare li parla emocionat de la seva pietat de filla, que l'acompanyà com a llàtzer a Colonos i l'alegrava en el seu desterrament. Afegeixo, ella sense culpa i ell per error i ignorància, són

per tant, víctimes innocents ambdós. Tanmateix, ella li retreu que mai li parlés de la seva mare, «De la meva mare, la meva, mai em parlaves. Sempre era teva, la teva. D'ella em parlaves sempre. » (p. 188). El pare al·ludeix finalment a la seva tomba, indret on es neix del tot, ella com a consciència i ell amb la seva recuperada identitat. Per això, tots acudeixen a ella «Però com podré fer-los néixer a tots» (p. 191), diu en un moment de debilitat. «Però sí,estic disposada, per mi, sí. A través de mi.» (*idem*). Aquesta condició de figura de mediació és fonamental per a la nostra autora, la seva essència cardinal, mai posada de relleu en cap de les antígones que ens ha anat donant la tradició literària. Dada curiosa és que Steiner, en el seu estudi sobre elles, no cita Zambrano. Per oblit intencionat, per ignorància?

Suposem que Maria Zambrano va tenir en compte que la Tragèdia grega fou un espai privilegiat per als mediadors, que havien d'acomplir una proesa en favor dels homes; ens serveix d'exemple el robatori del foc als déus de Prometeu. La quarta escena, «Ana, la dida », personatge absent a Sòfocles, és un nou diàleg entre la protagonista i la seva ama, entre les quals existeix un vincle profund d'entesa, amor i complicitat, que aconsegueix la funció materna. Probablement, Iocasta, la reina mare i amant esposa no dedicà massa atenció als fills. Ana li parla de la seva monstruosa família tacada i de com la història l'esperava a ella per a netejar-la. L'escena sisena és «L'ombra de la mare » i les seves paraules no s'escolten, només parla la filla per a retreure-li que mai li donà a Èdip el lloc de pare, només el de rei. També li diu que tota mare, per negra que hagi estat la seva taca que hagi caigut sobre ella, quan s'enfonsi en les entranyes de la terra, trobarà la llum. Així l'acomia, per a que marxi en pau. En la següent escena «La Harpía», també inexistent en Sòfocles, parla amb la protagonista i és digne d'esment que és l'única que recorda a Antígona que encara és jove, la insta a rectificar la seva decisió de no torna a dalt, a la ciutat, a

casar-se i viure com una dona. També li diu que la seva intel·ligència fou un càstig, perquè el fet de pensar els homes no ho accepten. Ambdues es reconeixen com a aranyes, l'Harpia, com a teixidora de raons i Antígona com a teixidora del camí entre els vius i els morts; figura de mediació, com anem repetint. A l'escena vuitena, «Els germans», Etèocles representa l'ordre i l'ambició desmesurada de poder i Polinices l'afany dialogant i la fraternitat. Li diu a la germana que vingué a buscar-la a Tebes per anar junts a una terra nova, lliure de la taca i de la maledicció del pare, ciutat que anomena «la ciutat dels germans», sense fills ni pares, en la qual no haurà sacrificis, només amor, ja que tot s'esdevindrà en un cor sense tenebres. En aquesta ciutat utòpica no lluirà l'encegadora llum del Sol, sinó una permanent claredat de la llum de l'Aurora. En la següent escena «Arriba Hemon», el promès d'Antígona i es queixa que ningú comptà amb ell, ni el seu pare Creont, en condemnar a la seva promesa, ni ella mateixa en anteposar la seva pietat de germana al seu amor. Perquè ell és l'únic que ha mort per amor, els altres tenien altres interessos o somnis. Antígona li dona la raó i es lamenta de no haver-se donat la possibilitat de viure al seu costat, perquè fou devorada per la Pietat (l'única vegada que apareix amb majúscules al text). Estem ja a la penúltima escena, en la qual apareix Creont, encara entre els vius. Vol mostrar clemència i treure-la de la tomba, per a fer-la tornar a la ciutat, on ell pensa seguir regnant. Antígona li respon que ella no pertany ja al seu regne, sinó que està entrant ja en un altre, més enllà, d'on a cap ànima humana no els es donat el poder de tornar. El tirà, que usa el llenguatge del poder, afirma no entendre less paraules d'Antígona, ja il·luminades per la llum de la consciència. En acomiadar-lo, li fa un encàrrec per a la seva germana Ismene: que visqui el que a ella li fou negat, que sigui esposa i mare, que envelleixi i mori quan li arribi l'hora. L'onzè capítol està protagonitzat per una Antígona, ja en trànsit vers l'altre regne, que reflexi-

ona sobre la seva vida, tot reocrdant la peripècies del desterament amb el seu pare i el que aprengueren ambdós en la seva marxa errant que, en la seva condició d'hostes, volien obsequiar als seus amfitrions els dons d'aquest aprenentatge de l'exili. Recorda també els seus tres germans i a l'amant i desaprofitat Hemon. Mentre va meditant en la seva tomba, en l'indret entre el cel i la terra, camina vers l'Aurora i quan creu entreveure l'Estel del matí, també anomenada Venus, per la deessa de l'amor que ella venera, diu: «Ara sí, ha de ser l'hora. Ara que està aquí l'estel » (p. 231).

Amb aquestes paraules finalitza el monòleg il·luminat, d'una gran bellesa lírica i densitat ontològica de la protagonista. Zambrano està emprant llenguatge d'allò que anomena la *raó poètica*, pròxima al deliri, llenguatge nascut del més profund sentir davant els abismes de l'existència. Antígona simbolitza el crit primordial, que articula a l'individu amb l'universal. I és justament en el teatre on prenen forma i sentit les veus internes de tot ésser humà savi, pietós i conscient.



ÈDIP I ALEXANDROS, MORIBUNDS A ATENES. EUROPA AGONITZA A ATENES

EMÍLIA OLIVÉ

Societat Catalana de Filosofia

Teatre. Grècia. *Èdip a Colonos*: un mite que penso que fa temps que ressona per la qüestió dels exilis i els refugiats actuals. Les coincidències fan que el Festival Grec de Barcelona d'enguany porti a escena la versió de Wajdi Mouawad; així que m'espero. I faig bé, perquè la seva relectura és d'una profunditat i lirisme gairebé magistrals. Mouawad és el dramaturg –actor i director alhora– possiblement més interessant del panorama actual. Nascut al Líban (1968) pertany a una família maronita que emigra primer a França i després al Canadà (Quebec) fugint de la guerra civil del seu país. Actualment viu a París i des de l'abril del 2016 és el director del Teatre Nacional de la Colline. Exiliat i refugiat ell mateix, coneix la tragèdia en primera persona i n'escrui. A ulls de la crítica és considerat el «Sòfocles del segle XXI» per la creació d'obres tan «tràgiques i tan gregues (i afegiria tan wagnerianes)» com les que componen la coneguda tetralogia de *La sang de les promeses: Litoral, Incendis, Cels i Boscos*. Totes hem tingut la sort de veure-les representades a Barcelona: la primera al Romea (2013, sota la direcció de Raimon Molins) i la resta també a la Biblioteca de Catalunya amb la companyia d'Oriol Broggi, *La Perla 29* (2012, 2014 i 2017, respectivament). A més aquest octubre al teatre Goya ens arribarà la versió en castellà *Incendios* del director

Mario Gas (amb la Núria Espert de protagonista). (Esmen-
tar la premiada pel·lícula de Denis Villeneuve (2010), com a
porta d'entrada a l'«univers mouawad»). El 21 i 22 de juliol
d'enguany Mouawad mateix posa en escena el díptic *Des
Mourants* (Els moribunds, 2015), la seva versió de les dues
últimes obres conservades de Sòfocles: *Filoctetes* i *Èdip a
Colonos*. Amb elles acaba el projecte que va començar el
2011 d'escenificar les 7 tragèdies de l'autor grec. En col·la-
boració amb el poeta i traductor al francès Robert Davreu
(filòsof de formació i traductor del 3r vol. dels *Orígens del
Totalitarisme* d'Hannah Arendt) representen la trilogia *Des
femmes* (amb *Les Traquínies*, *Antígona* i *Electra*, el 2011) i
el díptic *Des héros* (amb *Ajax* i *Èdip rei*, el 2013). La mort
sobtada aquest mateix any del traductor, obliga a Mouawad
a fer-se càrrec de la versió (que no traducció) de les dues
últimes obres sofoclees que anomenarà *Inflammation du
verbe vivre* i *Les larmes d'Oedipe*. Em centraré en aquesta
última, que és una versió molt lliure de *l'Èdip a Colonos*.

Resumim primer què hi explicava Sòfocles. Atenes en el
temps dels mites; Èdip vell i orb arriba a Colonos acompanyat
de la seva filla Antígona cercant un lloc segur on morir.
Amb aquesta intenció «el pobre estranger errant, el desterrat»¹
demana asil a Atenes i el seu governant Teseu l'acull perquè
així ho dicten les lleis de l'hospitalitat i perquè l'oracle ha
predit que la ciutat que aculli el túmul de l'heroi malaurat
serà beneïda amb la prosperitat. Però el desig de descansar
en pau es veu pertorbat per dos esdeveniments: en primer
lloc, l'arribada de Creont que pretén endur-se per la força
Èdip (o bé les filles Ismene i Antígona, a les quals segresta)
perquè sigui benèfic per a la ciutat de Tebes que ara ell
governa amb Etèocles (fill petit d'Èdip). I el segon,

1. SÒFOCLES, *Tragèdies tebanes* (*Antígona*, *èdip rei*, *Èdip a Colonos*).
Barcelona: Edicions 62-Ed. Alpha (trad. cat. Carles Riba), 2009, p. 153-
186.

la irrupció desesperada de Polinicies, fill gran d'Èdip, que demana ajut al pare per recuperar el tron de Tebes contra el germà usurpador. La intervenció de Teseu, en el primer cas (foragitant Creont i rescatant les filles), i la maledicció del pare, en el segon, posen fi als impediments perquè es compleixi l'oracle. En un passatge ple d'intimitat el tro de Zeus crida Èdip cap a la mort: «Ei, tu, a veure què esperem a moure'ns. Fa estona que per culpa teva es fa tard»². El bosc sagrat de les Eumènides (ara Benèvoles) acull per sempre el túmul benefactor d'Atenes, per a Sòfocles la millor de les ciutats de l'antiguitat.

Fins aquí Sòfocles. Ara la versió que en fa Mouawad amb només 3 personatges.

Atenes, 6 de desembre de 2008. Èdip vell i orb arriba a un teatre mig abandonat als afores de la ciutat acompanyat per la seva filla Antígona, tot cercant un lloc on morir «estranger en terra estrangera»³. Però un corifeu, artista de mitjana edat, els informa que la ciutat està en flames (remor omnipresent al llarg de l'obra, talment com un quart personatge), que la revolta omple els carrers perquè la policia ha ferit de mort un jove de 15 anys aprenent d'anarquista; i si ell mor (com de fet succeirà), Atenes morirà. Èdip i Alexandros, vell i jove, units pel mateix destí: la desgràcia i la mort, i potser donant compliment a l'oracle que diu que els seus cadàvers poden ser benefactors per a Atenes, si la ciutat comprèn quin és el monstre que l'amenaça i lluita per oposar-s'hi. Potser així podrà ser la millor de les ciutats... de la modernitat.

Entre l'octubre de 2014 i l'abril del 2015 Mouawad viatja a Grècia i comprova com la crisi econòmica s'acarnissa amb el poble grec, comprova com –amb paraules de Sò-

2. SÒFOCLES, op.cit., p. 204.

3. W. MOUAWAD, *Les larmes d'Oedipe*. Québec-París: Leméac/Actes Sud-Papiers, 2016, p. 14.

focles– la *hybris* d'alguns engendra la desgràcia de molts; tanmateix, Mouawad entreveu que «en aquesta desgràcia pels grecs, i seguint l'exemple d'Èdip, hi ha sempre un instant de llum fulgurant»⁴. L'essència de la tragèdia estaria precisament aquí, en la tensió entre l'ombra i la llum, entre la desmesura i la justícia, entre la injustícia que s'abat sobre Atenes (bressol de la nostra Europa) i la promesa de reconciliació que projecta Èdip quan arriba a Colonos per morir-hi (principi d'esperança per a Europa). Aquesta és una paradoxa més que amaga el destí de l'heroi: ¿per què Èdip viu és l'estranger malaurat portador de desgràcia, mentre que Èdip mort és alhora benefactor estranger per a la ciutat? Penso que la resposta pot ser perquè en vida representa els llaços de sang corrupta (la «taca» i la desmesura que constitueixen la identitat del rei); mentre que quan mor s'emporta amb ell aquest lligam i fa possible un nou començament ètico-polític (la refundació d'una Atenes en pau i més justa). Ara bé, i la mort del jove Alexandros? Quin sentit té? Com Èdip, ell també és una víctima innocent, però jove...i en això rau l'epicentre tràgic de l'obra de Mouawad: un jove ha de morir (do involuntari i absurd, com totes les morts joves!) perquè la societat es faci conscient de si mateixa, de la *hybris* que pateix, i desperti el desig col·lectiu d'oposar-s'hi. Alexandros és el dipositari d'esperança, el recordatori d'una lluita que també Èdip creu necessària per recuperar la dignitat humana.

Per bastir aquesta història, l'estratègia teatral de Mouawad és simple però efectiva: traslladar en el temps la tragèdia del vell Èdip i entrelaçar-la amb la del jove Alexandros, una tragèdia esdevinguda en la realitat. L'estudiant Alexandros Grigoropoulus i un amic seu, encaputxats, participen en una concentració anarquista al barri atenès d'Exarchia, bastió de les esquerres, que presumeix d'autogestió i de ser un model

4. W. MOUAWAD, *op.cit.*, p. 8-9.

de lluita contra l'*establishment* polític i econòmic. D'una cantonada apareix un cotxe de la policia i els nois —com s'acostuma a fer (allà)— comencen a insultar-los («porc, fills de puta, malparits, gos, poli de merda...»)⁵. Sense cap justificació, els dos policies —Epaminondas Korkoneas i Vassili Saraliotis— baixen del cotxe i abaten a trets Alexandros. Aquest és el detonant perquè es desencadeni l'onada de disturbis més gran de la història d'Atenes. Dies de caos que cada 6 de desembre es repeteixen en un barri que «ni oblida ni perdona», i que ret memòria al sofriment amb una placa (al carrer Messologiou) que diu: «Aquí, el 6 de desembre de 2008, el jove de 15 anys Alexandros Grigoropoulos va ser assassinat per les bales d'assassins implacables».

Èdip i Alexandros, home vell i home jove, s'emmirallen perquè el mateix «fil macabre» del destí uneix les seves vides, per això la història de l'un esdevé alhora el testimoni del de l'altre, perquè «(és) un home jove qui mor amb mi, desgràcia entre les desgràcies... Vet aquí potser la immortalitat promesa per l'oracle. Barregem les nostres vides perdudes en els vapors de les revoltes, i aquell que mor després d'una llarga vida plora a qui ha tingut poc temps per començar la seva»⁶. Mouawad sintetitza dues històries allunyades en la seva facticitat (el mite sofocleu i l'anarquisme del segle XXI) i les superposa en una contínua disposició paratàctica del relat, de tal manera que, per exemple, la història d'Èdip (rei) corre en paral·lel a les últimes hores de vida d'Alexandros; els terribles mots pronunciats per l'oracle dèlfic amb els insults adolescents al barri d'Exarchia; el destí de l'heroi sofocleu (i del seu fill Polinices) amb el del noi (a qui Antígona plora també com si fos la seva germana); l'esfinx portadora de la pesta a la ciutat (de Tebes) amb la crisi econòmica portadora de pobresa i malestar a la

5. W. MOUAWAD, op.cit., p. 24.

6. W. MOUAWAD, op.cit., p. 21.

societat, i, per últim, la mort d'Èdip (i abans la del seu pare Laios) amb la mort a trets del jove, que marxen de la mà en un fragment ple de lirisme: «Aquest món ja no és per a mi i és bo que jo mori. Faré el camí amb l'infant grec que camina sol per la vall dels morts. És per ell que s'escolen les meves llàgrimes»⁷.

Però tornem a l'origen de la desmesura (essència del fet tràgic).

Diu Sòfocles que la causa del mal que assolava la ciutat de Tebes (la pesta que mata els seus habitants) és un monstre mitològic, l'esfinx, que ha pronunciat un enigma, només la resolució del qual retorna la salut a la ciutat. El vell Èdip, expert ja a desxifrar enigmes, adverteix al desconsolat corifeu de l'obra de Mouawad que l'única manera de salvar la seva ciutat del caos és «comprendre... quin és el nom de la mort d'Alexandros?». Cal tenir clar quin és el «monstre» actual i com desxifrar el seu nou enigma; cal donar el nom que pertoca a l'origen dels mals que castiguen l'Atenes actual, i aquest nom es diu: «Crisi, austeritat, corrupció, liberalisme, profit», i el tribut que exigeix als seus conciudadans es paga amb «els somnis, l'alegria i la vida». Tanmateix hi ha una diferència crucial entre l'enigma del passat i l'actual, i aquesta diferència també té nom, es diu: abstracció. El desconcertat corifeu li demana a Èdip com es pot lluitar contra una maldat l'essència de la qual és «ser indicible. Innombrable. Quan ella parla, es pateixen els seus estralls sense comprendre res del seu discurs. El que ens devora és inexplicable»⁸; com es pot vèncer una esfinx «que està a tot arreu i enlloc, que és impossible de desafiar, que no existeix però que ens fa patir. Que s'imposa a nosaltres no pas fora de la llei, sinó al contrari, fent seva la llei»⁹.

7. W. MOUAWAD, op.cit., p. 40.

8. W. MOUAWAD, op.cit., p. 33.

9. W. MOUAWAD, op.cit., p. 36.

Si ho comparem, la vella esfínx edípica portava la forma del concret i el seu enigma estava formulat «a la mesura humana»; mentre que l'enigma que ara abat la ciutat d'Atenes és metafísic, abstracte, invisible: una crisi econòmica provocada per incommensurables fluxos de diners que circulen per les borses arreu del planeta. Coincideixen, això sí, en què la desgràcia que comporta la no resolució és igualment física, visible i porta la forma inhumana de l'antiga pesta, avui la malaltia que són la misèria econòmica i l'exclusió social. La lògica del poder absolut és l'enigma incomprendible per l'oprimit; un monstre sense forma, un enemic sense rostre, un sentit que s'amaga rere algoritmes verds i vermells impossibles de desxifrar. (Adorno diria que vivim la realització distòpica del món administrat i cada cop més abstracte com a origen del malestar social). El poder usa un «laberint de paraules» que ens perden i ens confonen: crisi, sostre de dèficit, retallades, canvi tecnològic, ajustament salarial, reforma laboral, austeritat, potencial de creixement, *offshore*, productivitat, recessió, desregulació, volatilitat dels mercats, prima de risc.... Un laberint de paraules que desencadena la tragèdia, com les pronunciades per l'oracle dèlfic quan diu: «Tu, l'adoptat»; o aquells insults adolescents escopits als carrers d'Exarchia.

Però si hi ha paraules com aquestes que ens maten i esclafen també n'hi ha d'altres que ens expliquen històries de dolor que el redimeixen, espais de memòria per recordar i apaivagar el sofriment: com la placa que recorda la mort d'Alexandros o com l'Èdip de Mouawad que arriba a un teatre per morir; el teatre concebut aquí com el modern temple de les Eumènides, el lloc on la paraula s'encarna i esdevé «benèfica», on la tragèdia «canta» el dolor individual i col·lectiu per consolar-lo. El teatre esdevé l'espai privilegiat per a la resolució de l'enigma, i de nou amb els mateixos mots antics: l'ésser humà! Perquè encara que el mal que avui ens esclafa sigui diferent, la solució serà sem-

pre la mateixa. Tal com ho va fer Èdip, la societat contemporània -representada per Atenes- pot abatre el monstre de la crisi apel·lant de nou a la humanitat, posant, per davant de tot, els valors de la dignitat de l'ésser humà: del vell, del jove i de l'estranger que cerca refugi entre nosaltres (com també ho feu Èdip demanant asil a Atenes!). Aquest és de ben segur el «sagrat misteri» que li serà revelat a Teseu quan l'acompanyi a morir al bosc de les Eumènides, perquè només els valors de l'ésser humà beneiran la ciutat i la protegiran dels mals governants: «(Del) sagrat misteri que la paraula no té dret a remoure, te n'assabentaràs tu mateix una vegada allí -tu sol... Les mil i mil ciutats del món, per ben governades que siguin fàcilment van a la desmesura... Un mal, fill d'Egeu, que guarda't tu bé de patir-ne»¹⁰. També avui la dignitat humana és la nostra única salvació, per això mateix li diu al corifeu de Mouawad: «Si sempre és la mateixa esfínx que torna, plantejant la mateixa qüestió... cal donar-li sempre la mateixa resposta... L'ésser humà». Les últimes paraules d'Èdip abans de demanar ser enterrat al teatre «refugi dels homes i on les pedres estimen la paraula»¹¹ es dirigeixen al corifeu, l'artista atenès i representant ara de tots nosaltres: «Apol·lo m'ha promès que el país que acollirà la meva tomba estarà eternament a recer de les malifetes que li puguin infligir els fills de la Terra. Ofereixo aquest do a la gran Atenes que aquesta nit està convençuda de ser abandonada pels déus. Dignes a la gent del teu país... que és just revoltar-se contra la injustícia, sobretot quan aquesta injustícia s'adorna dels hàbits de la justícia, de les regles, de les lleis, dels diners i del poder. Dignes-los que facin sentir el poder de les seves veus i l'uneixin a les crides dels seus semblants, els altres, els estrangers, els exiliats que fugen de la seva terra per trobar aquí un refugi. Dignes-los que facin

10. SÒFOCLES, op.cit., p. 201.

11. W. MOUAWAD, op.cit., p. 36;39.

això i aleshores, de ciutat en ciutat, de país en país, d'una època a una altra, sentiran créixer el clam de la joventut on la fraternitat sonarà com una potent crida a la llibertat¹². El missatge que deixa Èdip en marxar acompanyat de la mà del jove Alexandros és que hi ha paraules («ésser humà») i gestos com la revolta de la joventut (i el fet d'acollir als qui demanen refugi) que ens poden salvar; o el que és el mateix: cal comprendre i lluitar per poder reconciliar l'Atenes avui i amb el seu passat (idealitzat) de democràcia i llibertat.

Tant l'Èdip de Sòfocles com el de Mouawad renoven els llaços de confiança en l'altre, en la humanitat. Èdip confia les seves despulles a Teseu, el més just dels governants, juntament amb uns déus que reapareixen i resolen el conflicte tràgic (propri del que podríem anomenar l'«estil tardà» de Sòfocles). A l'obra de Mouawad però ja no hi ha déus («o potser han marxat per crear altres mons que els semblin més satisfactoris»¹³, diu el corifeu), i com que l'acció es mou en la immanència, només queden els éssers humans, sobretot els joves i els «altres»: els exiliats i estrangers que –com Èdip– poden rescatar Europa. El millor i el pitjor de les nostres vides prové d'ells i de la relació que hi mantenim, de la capacitat que tenim d'establir-hi lligams. Els joves i els estrangers (i no pas els déus) emergeixen ara com la llum, l'esperança enmig de les ombres i els sofriments.

El mateix Mouawad ho explica així al final del programa de mà que acompanya el muntatge al Grec 2017: «Durant el crepuscle, quan alguns no saben encara que ja no hi seran quan el sol torni a sortir, dues generacions trencades entrecreuen les seves històries i barregen les seves llàgrimes. Però d'aquests infortunis creuats naixerà un instant de llum fulgurant: avui, com ahir, cal enfonsar-se en un laberint de paraules per tal de fer sentir el ressò d'unes infanteses per-

12. W. MOUAWAD, op.cit., p. 40.

13. W. MOUAWAD, op.cit., p. 32.

dudes i d'una fraternitat invisible que va més enllà de la mort, en un darrer gest d'apaivagament i reconciliació».

En aquest final entenem perquè escull *l'Èdip a Colonos* per parlar de l'Atenes actual: perquè té la voluntat de construir una obra que també miri cap al futur. Més enllà del dolor i la tragèdia, Sòfocles i Mouawad es projecten en l'esperança d'un ordre moral i polític més just, més digne i, per tant, més humà. Si *Èdip rei* mirava cap al passat, a la recerca d'una identitat que descobreix tacada per la *hybris*, *Èdip a Colonos* mira cap al futur, perquè en la seva mort hi ha la llavor de la salvació d'Atenes, el seu túmul és la garantia de la democràcia i la consolidació definitiva de la Justícia que posi punt final a tanta desmesura. *Les llàgrimes d'Èdip* —fetes de la sang del jove Alexandros— són el relat paorós de les ombres de la vida de l'heroi, però es vessen per obrir la llum del futur i l'esperança en aquells que l'encarnen: la joventut... i tots els «altres».



«ASSAJAR VERSUS ESCENIFICAR»: ACTUAR PER TRANSFORMAR EL MÓN EN L'OBRA DE VACLAV HAVEL

ALBERT LLORCA ARIMANY
Societat Catalana de Filosofia

Viure entre la veritat i la foscor de la por o la cura de l'ànima en un món inhòspit

Partiré de dos fragments de dues obres teatrals de Vaclav Havel –*El comunicat* (1965) i *L'òpera dels captaires* (1972)–, que són emblemàtics de l'abast significatiu de la «cura de l'ànima» que persegueix la seva obra dramàtica.

En *El comunicat*, parla el personatge Gross, el director d'una organització que no es concreta: «Sabemos descomponer el átomo, pero no sabemos cómo evitar la descomposición de nuestra personalidad. Podemos comunicarnos fácilmente con los otros continentes, pero no tenemos la capacidad de comunicarnos con otro ser humano»¹. En *L'òpera dels captaires*, parla Jeny, una prostituta: «Cada uno necesita pertenecerse a sí mismo, al menos un poquito; porque si no es así, es que no se es... Tal vez sea un vicio profesional: cuanto menos nos pertenece nuestro cuerpo, más defendemos la independencia de nuestro corazón»².

1. V. HAVEL, «El comunicado», a *Largo Desolato y otra obras*. Círculo de Lectores, p. 126.

2. V. HAVEL, «La ópera de los mendigos», a *Largo Desolato y otras obras*. o.c. p. 289.

Ambdós fragments aporten alguns elements de reflexió. En efecte, segons el primer, podent avui arribar a viure virtualment en la veritat o claror del que creiem que hem de fer, en realitat vivim en la foscor de la por de saber el que som, nadant en l'ombra de la mentida en la nostra existència. I pel segon, Havel ens ve a dir que cada ésser humà necessita constituir-se com a unitat integral i, si falla la corporalitat, queda el sentiment de si, pel qual la pertinença a si mateix és la clau de la solidesa ontològica de l'ésser humà.

Així, doncs, l'esforç de la vivència en la veritat i la praxi corresponent de no cedir a l'anihilament de la feblesa –més enllà de la cessió corporal– és el que per Havel serà decisiu en el que en dirà amb el seu amic Jan Patocka la *cura de l'ànima* (*epimeleia tes psykhés*), que caldrà entendre com atenció a si mateix –o «atentivitat a si en atendre l'altre de si»–, a fi de no caure perduts en un món inhòspit que no vol saber res de nosaltres, tenint present que som «en ell» i que és «davant d'ell» on ens hem de fer.

«Humanitzar-se mitjançant el teatre» és una afirmació recurrent en la dramaturgia. I així, la dialèctica de l'home amb el món constituirà la base de tota mena de figures i posicions humanes en la dinàmica teatral. Aquesta dinàmica del teatre de Vaclav Havel, on es conjuminen l'assaig de l'intel·lectual i l'escena teatral amb la finalitat de canviar el món en pro de la justícia, és el que polaritzarà la tasca haveliana.

De què parla, aleshores, aquest teatre? Les obres de Havel parlen d'alienació, de consumisme, d'incomunicació, de dificultats per assolir la identitat humana enfront del poder usurpador, com assenyalava Dalibor Plitcha³. I afegeix aquest

3. En un pròleg clarificador de Dalibor Plitcha a l'edició catalana de dues obres teatrals emblemàtiques de Havel, *Vernissatge i Audiència*, es fa un ràpid repàs a aquestes xacres humanes (*El grotesc i l'absurd en l'obra de Vaclav Havel*. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1990, p. 5-7).

autor que Havel converteix aquest material de lluita davant del món en escenificació grotesca i absurda, en la mesura que des de la seva experiència fa visible la crisi d'humanitat i la insensibilitat del món que vol transformar.

Monica Zgustová, per la seva banda, considera que l'obra dramàtica de Havel està molt lligada a la seva vida. I així, abans i després de l'esclat de la Primavera de Praga a finals dels anys 60 del segle xx, el dramaturg s'endinsa en el nomenat «teatre de l'absurd», deixant al descobert com l'home ha perdut la seva relació amb la realitat, adonant-se que no té res ferm sota els seus peus, en haver après a viure sota el fingiment de no saber res del que succeeix⁴.

Aquestes consideracions pressuposen en Havel una llarga reflexió sobre el paper de l'intel·lectual, que s'endinsarà fins a finals dels anys 90, quan ja feia anys que era president de la República Txeca— i que sintetitzarà en un sucós article «Política i Teatre»⁵; en el qual, tot reconeixement l'acusació de «teatralitzar la política» que se li va fer en els primers mesos de presidència de Txecoslovàquia, assenyala l'error de minimitzar el significat del paper del teatre com a una dimensió essencial de la política⁶.

4. M. ZGUSTOVÁ, pròleg a *Largo Desolato y otras obras*, o. c. p. 8. Afegirem aquí que, a partir de les obres de mitjans dels anys 70, apareixen trets netament autobiogràfics –cas de *Audiència*, *Vernissage* o *La protesta*– on el risc d'alienació humana i política constitueixen el tema central.

5. Vaclav HAVEL, article del març de 1997 recollit al diari *La Vanguardia* el 29 de desembre de 2011 com a homenatge al dramaturg, 11 dies després de la seva mort.

6. En l'autobiografia *Sea breve, por favor* (Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2008), Havel hi torna sobre la qüestió en diversos moments de la seva vida presidencial, sota una idea general: els recursos que el coneixement teatral li atorgà en la seva tasca diària pública.

I/ L'assaig filosòfic com a veritable compromís de saber escoltar i saber viure

Estic convençut que un factor essencial de l'atractiu que l'obra de Havel exerceix sobre qui llegeix els seus assaigs filosòfics i polítics i de qui llegeix o contempla com a espectador les seves obres, és la poc freqüent complicitat que es dona en aquest literat ficat a polític, entre les seves decisions polítiques i la reflexió filosòfica⁷.

En efecte, aquesta articulació filosòfica i política que Havel fa notar en els seus textos dramàtics constitueix la clau del nervi humanitzador que, a parer meu, es trasllueix en aquests dos vessants de la seva vida⁸. I el fons d'aquesta articulació rau en dos emblemes heretats de Tomàs Masaryk que Havel sempre tingué presents: «viure en la veritat» i «treballar a petita escala». La primera, cultivada també pel seu amic Jan Patočka, feia referència a l'actitud general davant la vida, i la segona romangué sempre en la ment de Havel des de la seva estranya experiència laboral de joventut en una cerveseria a Praga, perquè «el treball humil ben fet desqualifica la mala política».

Vaclav Havel no fou un excels filòsof: ell mateix ho repetia; però sí que fou –encara que no ho digués– un polític absolutament necessari en el moment oportú; malgrat la seva poca disposició i gust per aquesta feina, tant en l'època de la dissidència com en els 14 anys en els quals posteriorment exercí com a primer mandatari del seu país⁹.

7. A. LLORCA, «Vaclav Havel. El problema de la indiferència i de l'oblit davant l'ésser humà», *Calidoscopi*, 37 (2016): 31-34.

8. A. LLORCA, «El horizonte vital de la verdad en Vaclav Havel», *Acontecimiento*, 116 (2015): 58-60.

9. En el llibre *Vaclav Havel, un político humanista para la nueva Europa*, he insistit en aquest punt, a partir dels seus assaigs en sintonia amb algunes obres emblemàtiques de la seva creació teatral.

Tal vegada, l'esmentat «horitzó vital» de la veritat que confronta amb el de la mentida ens pot ajudar a reflectir esquemàticament entre ambdues perspectives:

Com a síntesi, cal dir que fou aquest contrast entre «viure en la mentida» i «viure en la veritat» el que Havel posà en relleu en el seu teatre.

Viure en la veritat



Seria, sobretot, un impuls o esforç per superar la pròpia hipocresia o acomodació-falsificació.

Trets conceptuals que es deriven:

-L'aposta pel compromís solidari (Carta 77).

-La dissidència, com a forma de vida, va contra l'estúpida acomodadora del poder.

-Viure en la veritat o exercir la cura de l'ànima o teràpia de l'avergonyiment socràtic (*elenkhos*) davant del poder

Viure en la mentida



La definició d'Edmund Burke il·lumina el que Havel pensava: «El principal factor pel qual el mal creix és que les bones persones no facin res». I així, les queixes de Havel sobre la indiferència de la població txecoslovaca davant dels dissidents és francament dramàtica.

Les figures de l'esperit de mentida per les quals la mentida visualitza la por a l'autenticitat:

- La indiferència o marc de la instal·lació de tota barbàrie.

-La ideologització o instauració institucionalitzada de la mentida o simulació, que fa creure que som i vivim gràcies al règim polític vigent

-El regne de la mort o de l'absoluta passivitat a què és reduït el ciutadà: és la pau dels cementiris

2/ El trànsit vers el teatre

Avançàvem línies amunt que en el conjunt del pensament de Havel hom descobreix una aliança no fàcil de mantenir entre la filosofia i la dramaturgia. I hi afegíem que Havel reconegué en la seva gestió pública com a governant la teatralització de la política; de manera que sense el concurs de l'estratègia teatral l'acció política resulta erma.

Però, centrem-nos en la qüestió: què aporta el teatre havelià a la filosofia, la qual era estimulada per l'estranyament humà en la realitat política del món que l'envoltava?

Cal afirmar, primer de tot, que el seu teatre ofereix l'oportunitat de fer visible la dimensió transcendent de l'home, en el sentit d'anar més enllà de la clau egòtica i acomodaticia de l'existència: l'home ha de saber superar-se mantenint-se atent als perseguits —els escruixits o oblidats, per Patočka—, convençut que és millor viure en la veritat que viure en la mentida o superficialitat falsejadora...

La dramaturgia ha de servir, doncs, per denunciar la indiferència i, fins i tot, la inconsciència de l'odi o pràctica de la barbàrie degudes a la por i/o conformisme superficial. És en suma, el crit contra allò que ell en diu l'actitud *provinciana* en el seu país que tant el molesta i que, en la pràctica, condueix a la simulació i mesquinesa de bona part de la societat txecoslovaca quan es produí la invasió comunista soviètica l'agost de 1968. Aquesta insistent queixa és feta des del civisme que Havel proclamarà com a bandera al llarg d'aquests anys —vet aquí la fundació del *Forum Ciutadà* l'any 1989—, alimentat per l'esperança, el sentit de

la responsabilitat i la incansable tasca en pro del bé comú. Des d'aquesta posició crítica, Havel ironitza –i, a vegades, ridiculitza– situacions i actituds inhumanes que propicià el règim comunista que ell patí i que té punts en comú amb l'absurdisme beckettian en la seva crítica contra la imposició i deshumanització feixista.

Les influències que rep la dramaturgia de Havel se sol dir que són de dues menes: europees i txecoslovaques. De les primeres, s'assenyalen habitualment autors de la talla de Bertold Brecht, John Gay o el propi Beckett, ja citat. En el cas de Gay, una obra de Havel, *L'òpera dels captaires*, és una explícita rèplica d'aquest dramaturg, que Havel adopta magistralment: l'engany, la mentida i aparent seriositat humana són funcionals en una societat de baixos fons, de manera semblant al que succeeix en l'esfera selecta de les tragèdies de l'òpera del món aristocràtic.

Pel que fa a Bertold Brecht, la comuna preocupació amb Havel pel destapament de la inhumanitat i de l'odi en la societat, mitjançant la bogeria fomentada pel poder, és palesa. El teatre, per ambdós, no és per entretenir; sinó per comprometre l'espectador: i per això, creien que el teatre pot transformar el món¹⁰.

Respecte a les influències rebudes per Havel dels literats i dramaturgs del seu país, la llista és llarga; però potser els més significatius són F. Kafka, J. Hasek, M. Kundera, Z. Urbanek i d'altres; la qual cosa ratifica l'opinió de Giranlorenzo Pacini, segons la qual, un dels factors essencials per entendre la creativitat haveliana i alhora el pes intel·lectual que tingué el teatre en les revolucions successives recents a

10. És coneguda la idea de «l'efecte distanciament» aportada per Brecht, per la que l'obra teatral se centra en les idees i decisions a emprendre i no en un món il·lusori, deixant de banda tot sentimentalisme i provocant la consciència crítica de l'espectador. La influència sobre Havel sembla innegable en aquest punt.

Txecoslovàquia –la Primavera de Praga, l’anterior del 1948 o la de Vellut de 1989-, fou l’alt nivell cultural i dramaturgic del país¹¹.

De Kafka, Havel en parla en diversos discursos polítics, especialment en la primera època de la presidència, posant en relleu la presència de la por en les seves decisions polítiques que empenyé, a vegades més angoixants que en l’època de la dissidència¹².

Si hom atén a la seva dramaturgia, no serà agosarat afirmar que hi ha en moltes de les seves obres un toc d’incertesa angoixant en alguns dels personatges, respecte als quals la por ens dona pistes per entendre’ls: Vanek (a *Audiència*), Vera, Michal i Bedrich (a *Vernissatge*), el sota-director de Gross (a *El comunicat*), Stanek (a *La protesta*) o el doctor Kropiva (a *Largo Desolato*).

Respecte a Jaroslav Hasek, autor conegut per *Les aventures del soldat Svec*, fou probablement el que més influí sobre Havel en la paradoxa existencial que el personatge del soldat deixa sobre alguns dels personatges citats de les obres teatrals de Havel (Vanek o Kopriva, per exemple); en haver de decidir aquests dissidents si executen les propostes surrealistes dels seus caps –redactar i/o signar informes falsos sobre ells mateixos–, per escenificar un simulat control dels caps.

En conjunt, doncs, Havel és un dramaturg molt atent a la sensibilitat literària, en general, tant del passat recent del seu país com del món europeu, que coneix molt bé.

En termes de teoria literària, Paul Ricoeur afirma que la narrativitat re-significa el món, en la mesura que narrar és

11. Resulta quasi una obvietat dir que *Carta 77* i altres textos col·lectius o personals crítics amb el règim -*Manifest de les 2000 paraules*, *Carta oberta a Gustav Husak*, *Manifest del For Cívic*- foren encapçalats per intel·lectuals rellevants de l’època, no pas per polítics de «professió».

12. En l’autobiografia ja citada, *Sea breve, por favor*, aborda aquesta qüestió amb detall.

refer l'acció a què convida l'obra¹³. I afegeix, per això, que la narrativitat és present en la disposició dramàtica d'una obra i en la identificació dels seus personatges, com Oteló, Hamlet, Electra, Antígona, Tartuf, Quixot...¹⁴

Semblantment a les anàlisis de Ricoeur, en el teatre de Havel es mostren les actituds dels individus davant dels mecanismes socials, posant-se en relleu llurs dosis de dignitat alhora que les limitacions existencials que els acompanyen. I en aquest punt, Havel ens presenta aquests mecanismes a mena d'incitacions a evadir-se de la responsabilitat de les actuacions de llurs personatges teatrals; irresponsabilitat que, d'altra banda, feien palesa i criticaven sense matisacions, els seus grans mestres, des de Husserl i Masaryk a Patocka.

Les històries que narra Havel en les seves obres constitueixen, en opinió d'un bon coneixedor de l'obra de Havel, Eduardo Quiles, un compromís moral de l'autor en els temes i esdeveniments que hagué d'entomar; de manera que «el valor ético del drama consiste en hacer de la obra un espejo donde mirarnos»¹⁵. A la qual cosa ens atrevim a afegir que Havel dramatitza qüestions bàsiques com els drets humans, l'actitud acomodaticia del ciutadà davant el règim totalitari i la indiferència col·lectiva enfront del disident, la confusió de l'amistat amb la imposició d'actituds que impedeixen l'autenticitat...; posant en relleu una crisi humana intensa. No en va, Havel deixarà anar aquella tremenda afirmació de fons anihilant referida al món actual: que l'home no trobi sentit al món –tot i ser greu– no és el

13. P. RICOEUR, *Tiempo y narración I*, p. 258.

14. Albert LLORCA, «Una reflexió hermenèutica en l'estètica teatral: Samuel Beckett i Vaclav Havel», p. 161, estudi inclòs a *Art i filosofia*, Barcelona: La Busca edicions, 2011, p. 143-175).

15. E. QUILES, *Compromiso ético y estético del autor teatral*. (www.artteatral.com/eduardoquiles, p. 7)

més tràgic; sinó que encara ho és més que no sembla importar-li gaire¹⁶.

Les anteriors referències condueixen novament al problema de la transformació humana i col·lectiva a què ha de contribuir el teatre, segons Havel. I així, afirmarà que «el teatro es siempre símbolo y abreviatura. En el teatro, la riqueza y la complejidad del ser se comprimen en un código simplificado que intenta extraer lo más esencial de la sustancia y el mundo para transmitirlo a su público. La acción que se muestra en el escenario es un fragmento de vida organizada de un modo orientado a decir algo sobre la vida en su conjunto. El carácter colectivo de una experiencia teatral no es menos relevante: el teatro siempre presupone la presencia de una comunidad –autores y público– que lo vive a la vez»¹⁷.

La transformació col·lectiva i la complexitat antropològica s'amalgamen, doncs, davant l'escena social; dels quals el teatre constitueix una figura simbòlica. Per això, un dramaturg com Vaclav Havel sap adonar-se que els símbols de la política –banderes, himnes, festes dites nacionals– són, en el fons, formes teatralitzades que ajuden a donar cohesió social, identitat i cert nivell d'auto-comprensió de la societat¹⁸.

Vistes així les relacions entre el teatre i la política, segons Havel, es comprèn que, després de 13 anys de gestió pública com a president del seu país, compongui una darrera obra dramàtica sota el títol *La retirada*, obra autobiogràfica –com a moltes altres de Havel– que recull la disjuntiva que el dramaturg es plantejà des que accedí a l'alta magistratura de la república: o bé es deixava conduir per la temptació del

16. V. HAVEL, *Cartas a Olga*, Barcelona: Galaxia Gutenberg- Círculo de Lectores, 1982, p. 198.

17. V. HAVEL, *Política y teatro*. art.cit. p. 3.

18. Ibidem.

poder de procurar-se satisfaccions pròpies, o bé rebutjava aquesta temptació en pro del bé comú. Aquesta temptació, de la qual fou conscient i molt sensible durant tota la seva vida pública gestora¹⁹, és present en aquesta obra; i Havel es ratifica en el que sempre va pensar sobre el paper de l'intel·lectual en la societat²⁰.

A *La retirada* el dramaturg deixa clar que l'intel·lectual –filòsof, literat o artista en general– no ha de contemporitzar, sinó molestar el poder; la qual cosa no resulta tan fàcil segons comenta ell mateix; perquè fa notar les paradoxes, alhora humana i política, de la sinceritat i heroïcitat enfront de la hipocresia, de la lluita pels ideals davant del pessimisme claudicant a les temptacions del poder. La lucidesa dramàtica d'aquesta obra li ha valgut a Havel la unànime opinió d'haver fet una obra mestra.

Aquest últim teatre combatiu, humanitzador i denunciador de la injustícia no era nou en l'esperit havelià: des de 1965 (*El comunicat*) i durant les dècades dels 70 i 80 (*Audiència, La protesta, Largo Desolato*), Havel havia expressat el rebuig al que en dirà la «tecnologia del poder», és a dir, l'estratègia seguida pels poderosos per instal·lar-se millor en la societat. Tal com afirma Jesús Silva-Herzog, Havel descrivia el règim com si es tractés d'una màquina degradada espiritualment; i aquesta manca d'espiritualitat de la política fa que Havel l'exposi en dos textos emblemàtics –dos assaigs– que atragueren sobre ell l'odi i la persecució del

19. Sovint Havel expressava els seus escrúpols per si mateix i per als seus col·laboradors, quan percebia insinuacions en aquest sentit; i és que a Havel el pertorbaven comentaris d'antics col·legues dissidents, en acusar-lo d'afavorir segons què i a qui, i d'haver-se-li pujat els fums del càrrec al cap.

20. En ocasió d'un comentari a *La retirada*, Mònica Zgustová ha insistit també en la coherència d'aquesta trajectòria de Havel, en un article de maig de 2008, publicat al diari *El País*, sota el títol *Havel aborda la lucha del hombre contra el poder*.

règim²¹. I quina paraula sintetitza el diagnòstic havelià de la degradació de la política en la Txecoslovàquia dels anys 70 del segle xx? La *por*, que és el mitjà o instrument usat pel règim per controlar la gent; i que és la base del «viure en la mentida» de què hem parlat; perquè en aquella època afirma Havel que quasi ningú s'atrevia a dir el que pensava: ni el mestre als seus alumnes, ni el venedor als clients, ni l'empleat...; la por aclaparava a tothom. I aquesta por destruïa el ciutadà, l'intimidava, el subornava... a un cost baix. No dir res, silenciar la consciència, deixar fer o mirar cap a l'altra banda...; això és el que el règim incitava fer a cada moment. I en aquest sentit, hom podria afirmar que *Vernissatge* fou la comèdia que amagava a l'interior dels personatges aquest sentiment empèdit de la humanitat mitjançant la por estructural²². Fent una succinta comparació amb la recent obra escenificada a casa nostra de Pau Miró, *Victòria*²³, hom descobreix: un semblant quadre social (dos règims que ofeguen la persona: franquisme i comunisme pro-soviètic), uns personatges que es defineixen pel seu lloc i paper en la societat i no pel que són, i uns marcs deshumanitzats i mentiders.

Esquemàticament, doncs, seguint el quadre general del punt I d'aquesta comunicació, tenim el següent²⁴:

21. Els dos textos foren: *Carta abierta a Gustav Husak* (1975) i *El poder de los sin poder* (1978).

22. En aquest tema de la por és de justícia recordar aquesta obra estrenada entre nosaltres, *Victòria* (2017), de Pau Miró –guionista i director– que té molts punts en comú amb la sordidesa de l'ambient d'una societat atemorida pel totalitarisme. Per cert, que és molt interessant la comparació entre la figura de Sòcrates i els Bedritch (*Vernissatge*) i els Vanek (*Audiència, La protesta*) de la mà de Jordi Casasampera. «La trilogia vanekiana de Vacla Havel», comunicació presentada als Col·loquis de Vic, l'octubre de 2017, en aquest mateix volum.

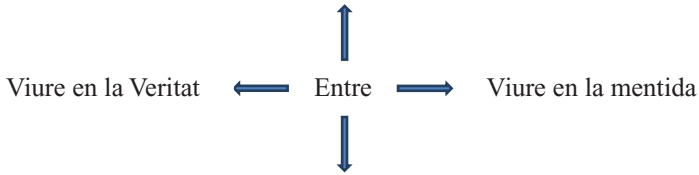
23. Aquesta obra teatral se situa l'any 1951, en plena postguerra civil espanyola a Barcelona.

24. Els continguts del present quadre estan inspirats en dues anàlisis respectives sobre les obres comparades, *Vernissatge* i *La protesta*, de Vaclav Havel; i *Victòria*, de Pau Miró.

Vernissatge (1975)

Sinopsi: un home és convidat per una parella d'amics a la inauguració de la seva llar en l'època del domini del règim comunista en la societat txecoslovaca.

S'aparenta felicitat per part dels amfitrions, quan en realitat hi ha molta por, incomunicació i aparent llibertat, reduïda a la capacitat de consumir i oblidar la repressió existent.



Victòria (2017)

Sinopsi: es descriu la vida quotidiana d'una barberia en un barri humil de la Barcelona de 1951, en ple domini franquista. S'exhibeixen desconfiança i por per manifestar el que hom pensa i és, sota el símbol d'un cap de cérvol dissecat a la barberia que simbolitza la percepció de perill permanent de ser delatat al poder del règim.

Epíleg

Havel posa en relleu la idea que el teatre és un medi insubstituïble per a despertar²⁵ la consciència humana davant la injustícia i la deshumanització del poder polític en qualsevol societat. Tal com observa Havel mateix des de la seva praxi com a governant, «Todos los políticos, incluidos los que desprecian el teatro como algo superfluo, como algo que no tiene cabida en la política, se transforman sin querer

25. Paraula clau en les propostes de personalització i educació del personalisme comunitari mounieriana.

en actores, dramaturgos, directores o artistas»²⁶. Clar que el nostre dramaturg era prou lúcid –i aquí hom observa la veta filosòfica en la qual es mantingué sempre, entre el personalisme dialògic i l'existencialisme humanista, essent deutor de Husserl, Masaryk, Lévinas i Patočka– per adonar-se que la tasca teatral, com la de conduir la praxi vital, sempre es troba amb una doble via sobre la qual ha de triar davant del poder polític: o despertar el civisme i l'actitud responsable compromesa en una societat més humana –i, per tant, més democràtica– o cedir i contribuir al fet més espuri i brut de les passions humanes que la mala política propugna, fanatitzant les masses o, si més no, endormiscant-les. Havel recorda aquesta veritable xacra en l'època de la dissidència que patí enfront del comunisme a Txecoslovàquia i en les lectures sobre les tècniques nazis de la mitologia manipuladora de Rosenberg i Goebbels.

Havel reclama no confondre l'acció del teatre com a art amb la dimensió teatral de la política: la primera –que ell practicà– propicia el pluralisme cultural i tot el que se'n deriva (reconeixement de la llibertat i humanitat de tota persona); mentre que la segona –que ell descobreix en la praxi del governament– requereix força cura, en patir un seriós risc de fanatitzar milers o milions de persones en un possible i immens desastre humà, del qual el segle xx n'ha estat testimoni. Tal com ell afirma: «En un teatro, nuestras conciencias se estremecen, pero la responsabilidad acaba cuando cae el telón. El teatro de la política plantea a todos exigencias permanentes –en tanto que dramaturgos, actores y público– a nuestro sentido común, moderación, responsabilidad, grado de discernimiento y conciencia»²⁷. I ell, com a polític governant, procurà seguir aquest consell.

26. V. HAVEL, *Política y teatro*. art. cit. p. 2.

27. V. HAVEL. *Política y teatro*. art. cit. p.3.

Obres de Vaclav Havel

Obres teatrals rellevants

Fiesta en el jardín [1963]

Los conjurados i Ópera de los mendigos [1972]

El comunicado [1965] y *El Error* [1983], Madrid: 1990
Asociación de Escena.

Audiència [1975] i *Vernissatge* [1975], Barcelona: Institut
del Teatre, 1990.

La protesta [1976]

Largo Desolato [1985] y otras obras. Barcelona: Círculo de
Lectores, 1997, traducció catalana Barcelona: Edicions
62, 1990.

La tentación [1986], Madrid: Ayuntamiento de Madrid,
1990.

Interrogatorio a distancia [1986]

La retirada [2008]

Autobiografies

Cartas a Olga. Consideraciones desde la prisión. Barcelo-
na:Galaxia Gutenberg, 1997 [1979].

Sea breve, por favor. Pensamientos y recuerdos [2006].
Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008.

Llibres i assaig

Essais Politiques. Paris: Calmann-Lévy, 1989. (Hi ha tra-
ducció castellana amb el mateix títol a Encuentro, 1990).
És un llibre que recull els sis articles originals, dels quals
destaquem: *Lettre ouverte à Husak* [1975], publicat origi-
nalment a *Politique aujourd'hui*, setembre-octubre
1975, p. 121, i *Istina*, 1977, p. 163. *Le sens de la Charte*
77 [1987], publicat a *Ten years of Charter 77*, Hanovre,
1987. *Le pouvoir des sans-pouvoir* [1978].

La responsabilidad como destino. Madrid:Aguilar, 1990.

Discursos Políticos. Madrid: Espasa Calpe, 1995. Destacarem: *Hay que superar el miedo a la verdad* (15 de marzo de 1990), *Un presidente con sentimientos kafkianos* (26 de abril de 1990), *Hay que afrontar los miedos* (26 de julio de 1990), *La revolución no ha terminado* (21 de agosto de 1990), *Reflexiones sobre el origen del odio* (29 de agosto de 1990), *Las tentaciones del poder* (28 de mayo de 1991)

Meditaciones estivales. Barcelona: Círculo de Lectores, 1994.

L'Ètica i la Política. Recopilació de dos articles, respectivament de Vaclav Havel y Richard von Weizsäcker, en ocasió de rebre el *Premi Internacional Catalunya.* Institut Català de la Mediterrània, 1996.

Escris sobre Václav Havel

Llibres

KRISEOVA, E., *Vaclav Havel. La biographie.* Paris: Aube, 1991.

KEANE, J., *Vaclav Havel. Political Tragedy in Six Act.* Londres, Bloombury, 2000.

LLORCA, A. *Vaclav Havel: un político humanista para una nueva Europa,* Salamanca, Fundación Emmanuel Mounier, 2015.

Articles

DALIBOR Plichta: “Pròleg” d’*Audiència* [1975] i *Vernissage* [1975], Barcelona: Institut del Teatre, 1990.

CALIGARIS, H., *Un político, un poeta, un hombre* (13 de abril, 2012).

LLORCA, A., *Una reflexió hermenèutica en l'estètica teatral: Samuel Beckett i Vaclav Havel*, LLORCA, A. *Art i Filosofia*, Barcelona: La Busca edicions, 2001.

TUSELL, Javier: Prólogo” de *Discursos Políticos*. Madrid: Espasa Calpe, 1995.

VLADISLAV, JAN: «Prologue» de *Essais Politiques*. Paris: Calmann-Lévy, 1989.





LA TRILOGIA VANĚKIANA DE VÁCLAV HAVEL

JORDI CASASAMPERA FERNÁNDEZ

Societat Catalana de Filosofia

Václav Havel neix a Praga l'any 1936 en el si d'una família burgesa acomodada. Aquest origen farà que, amb l'arribada dels soviètics al poder, se li tanquin les portes dels estudis superiors. Amb el seu característic humor, Havel comenta com, a força de preparar els exàmens d'accés a facultats que no l'admetien, aconseguí una formació sòlida, la qual cosa és un bon sistema d'aprenentatge malgrat «el perill de ser finalment acceptat en algun lloc.»

L'any 1962 s'inicia com a dramaturg del *Divadlo Na Zábradlí* (Teatre de la Balustrada), després d'haver-hi fet de maquinista, secretari i lector. En aquesta època –marcada políticament per una certa obertura del règim–, Havel estrena els seus primers textos rellevants –*La festa al jardí* (1963) i *La notificació* (1965)¹–, que aconseguen un gran èxit a Praga i converteixen el seu autor en una persona molt coneguda.

Poc després els tancs russos acaben amb aquest període de *socialisme amb rostre humà* que culmina amb la coneguda Primavera de Praga (1968). S'imposa la *normalitza-*

1. V. HAVEL, *Largo desolato y otras obras*. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 1997.

ció i a Havel se li prohibeix tota activitat pública, cosa que l'obliga a escriure i actuar des de la clandestinitat. S'obren així uns anys de *dissidència* que cristal·litzen el 1977 amb el manifest *Carta 77*, una protesta que lidera conjuntament amb el filòsof Jan Patočka i l'exmembre del govern txecoslovac Jiří Hájek. Això li comporta múltiples detencions i interrogatoris, fins que finalment és empresonat de 1979 a 1983.

Després de sortir de la presó, Havel escriu un dels seus textos teatrals més reeixits, *Largo desolato* (1985)². En aquesta època també crea el Fòrum Cívic, des d'on segueix l'activitat de dissidència política. El 1989 cau el règim soviètic i Havel és escollit president del govern, càrrec que ostenta fins a la seva dimissió, el 1992, davant la imminenta escissió de Txecoslovàquia en dos estats –separació que Havel no desitjava però que va facilitar. El 1993 és elegit novament president, ara de la República Txeca, i ocupa el càrrec fins al 2003. Durant aquests anys d'activitat de govern li és gairebé impossible escriure teatre. Una excepció és el seu text *La retirada* (2007), que parla precisament d'aquesta època i del seu final.

Václav Havel mor el 18 de desembre de 2011. En una de les seves darreres converses, amb Dominik Duka, l'onze d'octubre, diu: «No tinc cap dubte que he comès nombrosos errors. Però si hagués d'assenyalar una errada realment important, el més probable és que fos no persistir més tossudament [...] en les expectatives que vaig manifestar en els meus primers discursos, un xic idealistes.»³ Quin és aquest idealisme dels primers discursos de Havel com a president? Quines idees tenia Havel o, per a dir-ho a la manera de Patočka, quines idees *el* tenien?

2. V. HAVEL, *Largo desolato*. Barcelona: Edicions 62, 1990.

3. V. HAVEL, *El poder de los sin poder y otros escritos*. Madrid: Encuentro, 2013, p. 193.

Filosofia i teatre

Havel fou un gran lector de filosofia i un dels seus mestres fou Jan Patočka, deixeble del pare de la fenomenologia, Edmund Husserl, i gran estudiós de Plató. Aquest darrer aspecte fa que algunes traces de platonisme trasllueixin en el teatre de Havel. Com veurem de seguida, el personatge de Ferdinand Vaněk provoca situacions similars, en certa mesura, a les que provocava el Sòcrates de Plató a l'Atenes del segle V aC. Cal recordar, a més, que l'escriptura platònica té una forma dramàtica, el *diàleg*, que duu a la reflexió filosòfica des d'una situació vital ben concreta. En aquest sentit, podem dir que el de Havel és un teatre que fa pensar, és a dir, que provoca la pregunta:

«Mai no he cregut que un autor de teatre sigui més intel·ligent que el seu espectador, ni que tingui cap dret a allisonar-lo; sempre he mantingut que el sentit del meu treball és el de “submergir l'espectador en la seva pròpia situació”, proporcionar-li l'impuls necessari per tal que s'obri a les reflexions sobre aquesta situació, incitar-lo a experimentar-la a un nivell més profund. Després, sigui quin sigui el resultat de la seva reflexió, sempre tindrà més valor i serà més enriquidor que l'acceptació passiva d'una gran saviesa, regal de l'autor, encarnada en un missatge»⁴.

La gran pregunta del teatre de Havel és la pregunta per l'ésser humà: què és i com ha de comportar-se per a ser, pròpiament, humà. Aquesta preocupació té molt a veure amb allò que Patočka anomena la *cura de l'ànima* (*peče o duši*), tot evocant uns mots de Sòcrates a l'*Apologia* de Plató. Una altra fórmula per a aquesta cura és la de *vida en la veritat* (*život v pravdě*), expressió que apareix en el text de *Protesta*. És important assenyalar que, per a Havel –com

4. V. HAVEL, *Dopisy Olze (Cartas a Olga)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 1997.

per a Patočka i Plató–, la veritat no té a veure només amb el nostre dir i amb el nostre saber, sinó amb el fet d’actuar i amb el ser. El problema no és tant l’error com la mentida, una mentida que no es troba només en els mots, sinó en la nostra existència pràctica, situada, política. Per això cal tenir en compte no només les paraules que diuen els personatges –text–, sinó també com les diuen –subtext– i quan i on les diuen –context–, així com les paraules que callen.

En teatre, els referents més importants de Havel són, com declara ell mateix, Samuel Beckett i Eugène Ionesco. Així mateix, reconeix el seu deute amb Jaroslav Hašek, Karel Čapek i, molt especialment, amb Franz Kafka. Amb un clar recurs a l’absurd i al grotesc, doncs, el teatre de Havel busca alterar la percepció acostumada de certs fenòmens, tot traient-los del seu habitual context i mirant de percebre’ls «sense ulleres». Això implica notar la dimensió absurda de la realitat i la insuficiència amb què les respostes convencionals la interpreten: «Es tracta de despullar els fenòmens del seu pseudosentit, de revelar l’absurd que rau en el fons de qualsevol cosa. L’absurd dels ens és un desafiament per a plantejar-se la pregunta sobre la naturalesa de l’ésser.»⁵ El teatre de l’absurd esdevé, així, un llenguatge que respon al lema de Husserl d’anar «a les coses mateixes».

Aquesta tasca teatral, com la filosòfica, és inacabable. La idea d’un art o d’un saber que ho explica tot sense generar noves preguntes va unida a la noció de final de la història i això destrueix la mateixa humanitat de l’home, segons Patočka. Per a Havel, qualsevol cosa significativa que mai s’hagi dit sobre el sentit de la vida i de la història es caracteritza per la seva naturalesa *dramàticament oberta*:

«No és una confirmació, sinó més aviat un repte, una crida, quelcom que en el seu sentit més elevat “ocorre”, [...] ca-

5. Vid. *Cartes a l’Olga*, núm. 52.

paç de canviar la nostra vida des de la base, però que mai no intenta contestar la incontestable pregunta sobre el sentit (contestar en el sentit de “despatxar”, d’escombrar-la de la taula), sinó que tendeix més aviat a suggerir amb aquesta pregunta una manera de viure. [...] No es tracta doncs de solucionar un problema sinó de conuiuïre estretament amb ell»⁶.

Ni la filosofia ni el teatre no poden donar-nos respostes definitives. No obstant això, la pregunta ja és una certa resposta, és a dir, un camí. En un sentit similar, l’escena és un encaminar-se vers nosaltres mateixos, un lloc on mirar i on aclarir-nos –o bé on enfosquir-nos, quan ens pensàvem tenir-ho tot clar.

Carta 77

El manifest *Carta 77* celebrava l’adhesió de la República Socialista de Txecoslovàquia al Pacte Internacional de Drets Civils i Polítics i al Pacte Internacional de Drets Econòmics, Socials i Culturals, ratificats a Hèlsinki el 1975. Alhora que celebrava aquesta adhesió, el text en denunciava la hipocresia, ja que aquests drets eren sistemàticament violats a Txecoslovàquia. Ara bé, la Carta no demanava pas la caiguda del règim, sinó la seva *humanització*. No volia ocupar el poder sinó més aviat ser-ne la veu de la consciència, una mena de *daimon* socràtic:

«CARTA 77 no és una organització, no té estatuts, ni òrgans permanents, ni membres organitzats. N’és membre tothom qui estigui d’acord amb la idea que hi ha al seu darrere i participi en la seva tasca i li doni suport. CARTA 77 no és una base per a una activitat política d’oposició. (...) No vol posar en marxa els seus propis programes de reformes o canvis polítics o socials, ans comprometre’s en

6. *Vid. Cartes a l’Olga*, núm. 92.

les esferes de la seva activitat en un diàleg constructiu amb el poder polític i estatal, especialment tot cridant l'atenció sobre diversos casos concrets de violació dels drets humans i civils.»⁷

La Carta es distribuïu clandestinament per Txecoslovàquia i es publicà a la majoria dels grans diaris europeus i nord-americans, el gener de 1977. Una de les seves primeres conseqüències fou la mort de Patočka, repetidament detingut i interrogat durant dos mesos, fins que un darrer interrogatori de més d'onze hores el dugué a l'hospital, on morí uns dies després. Si el règim democràtic atenenc havia condemnat a mort Sòcrates, el règim totalitari soviètic assassinava Patočka, en aquest cas, sense judici ni defensa davant del tribunal. Aquesta defensa, no obstant això, la podem extreure de la seva darrera declaració, el 8 de març de 1977, cinc dies abans de morir:

«La nostra gent ha esdevingut un cop més conscient que hi ha coses per les quals val la pena patir, que les coses per les quals podríem haver de patir són aquelles que fan que la nostra vida valgui la pena, i aquelles sense les quals totes les nostres arts, literatura, i cultura esdevenen mers negocis que porten només de l'escriptori a l'oficina de pagaments i de tornada. Tot això ho sabem ara, en gran mesura, mercès a Carta 77 i tot el que ha significat.»⁸

Un altre text del mateix moment insisteix en aquesta apologia patočkiana que recorda la de Sòcrates:

«Cap societat, cap afer, per ben equipat que pugui estar tecnològicament, no pot funcionar sense una fundació moral, sense conviccions que no depenen de la conveniència,

7. Extracte de *Carta 77*. Traducció a partir de l'original en anglès per a la premsa internacional.

8. J. PATOČKA, *El que podem i no podem esperar de Carta 77*. En F. FERNÁNDEZ, *Jan Patočka. La filosofia en temps de lluita*. Barcelona: Barcelonesa d'Edicions, 1996, p. 44.

de les circumstàncies o d'un avantatge esperat. Al contrari, la qüestió de la moralitat no és assegurar el funcionament d'una societat sinó la humanitat dels humans. Els humans no inventen la moralitat arbitràriament, per adequar-se a les seves necessitats, desigs, inclinacions o aspiracions. Tot al contrari, és la moralitat la que defineix el que vol dir ésser humà.»⁹

Si citem aquí aquests dos textos de Patočka, és perquè ens subministren gran quantitat de les idees que teixeixen el fons del drama que ens ocupa, *Protesta*, escrit el 1978, l'any posterior a la publicació de *Carta 77* i de la mort de Patočka. La Carta és ben present en la trama de l'obra, ja que una de les espurnes que la provocà fou la detenció dels membres del grup de música rock *The Plastic People of the Univers*. A *Protesta*, això és representat pel personatge de Javůrek. D'altra banda, el conflicte principal de la peça, la signatura de Staněk, remet al procés de recollida de signatures a favor de la Carta, que Havel, Patočka, Hajek i molts altres dugueren a terme. Tant Staněk com Javůrek són, doncs, personatges ficticis basats en fets reals. Aquest també és el cas del personatge clau de l'obra, l'*alter ego* de Havel: el silenciós dissident Ferdinand Vaněk, protagonista peculiar d'aquests drames *vaněkians*.

Vaněk: mirall o pedra a la sabata

Protesta és la tercera de les peces en un sol acte de Havel on apareix el personatge de Vaněk. Les anteriors són *Audiència* i *Vernissatge*¹⁰, totes dues de l'any 1975 i escrites per a ser llegides en un cercle íntim d'amics. Aquestes dues

9. J. PATOČKA, *L'obligació de resistir la injustícia*. EN F. FERNÁNDEZ, *Jan Patočka. La filosofia en temps de lluita*. p. 34.

10. V. HAVEL, *Audiència. Vernissatge*. Barcelona: Institut del Teatre, 1990.

primeres peces es recolzen molt clarament en l'exageració i la circularitat, cosa que les dota també d'una elevada comicitat. En canvi, a *Protesta*, escrita tres anys més tard, els recursos propis del teatre de l'absurd són molt més lleus i adopten una aparença realista, tot provocant també que l'efecte còmic sigui més subtil. Aquestes diferències es deuen sens dubte al canvi en les motivacions de Havel: si el 1975 volia bàsicament divertir els seus amics, el 1978 es tractava de plasmar l'experiència de *Carta 77*.

L'impacte positiu d'*Audiència* i *Vernissatge* entre els amics de Havel –i també a l'estranger– va provocar una proliferació de drames *vaněkians*. Així, a més de la *Protesta* de Havel –que tanca la seva trilogia– trobem les obres de Pavel Kohout *Fangar* i *Permís*, a les quals s'afegiria posteriorment *Safari*. La segona peça de Kohout, *Permís*, estava pensada per a representar-se conjuntament amb *Protesta*, i així es va fer en l'estrena mundial de l'espectacle, a Viena, el 1979. Per la seva banda, Pavel Landovský fou autor de la peça *Arrest* i Jiří Dienstbier va escriure *Recepció*.¹¹ El personatge de Vaněk encara apareixerà a l'obra de Tom Stoppard *Rock'n'Roll* (2006)¹², en el text de teatre musical d'Edward Einhorn *The Velvet Oratorio* (2009)¹³ i a la peça en un acte *Rest* (2013), de Marek Hejduk, que situa els personatges de *Protesta* en una nova conversa trenta anys després. El mateix Havel va escriure, el 2010, una brevíssima seqüela de *Vernissatge* que duia per títol *Dotzenes de cosins*.

I per què Vaněk és tan prolífic? Què té d'especial aquest personatge? En primer lloc, cal dir que es tracta d'una crea-

11. M. GOETZ-STANKIEWICZ (ed.), *The Vaněk Plays. Four Authors, One Character*. Vancouver: University of British Columbia Press, 1987.

12. Havel dedica a Stoppard el seu text *Largo desolato*, de 1985. L'any anterior, Stoppard havia recollit en nom de Havel el Doctorat Honoris Causa de la Universitat de Toulouse.

13. El muntatge fa diverses variacions sobre les peces *vaněkianes* i sobre altres obres de Havel.

ció dramàtica basada en el seu autor. Ara bé, com Havel recalca sempre, aquí no hi ha autobiografia sinó dramaturgia: Vaněk no és Havel. Vaněk és menys que Havel i alhora és més. És menys en el sentit que un personatge en una trama concreta i en una escena concreta és sempre menys ric que una persona real; però és més perquè el personatge, com a creació d'un autor, té «l'habilitat de dir sempre alguna cosa perspicaç i essencial sobre “el món tal com és”».¹⁴ Segons Patočka, el caràcter cognitiu de l'art literari rau en la seva capacitat d'atènyer el món «en la seva figura viva», com passa al teatre: «No és Hamlet l'objecte de l'obra del poeta, sinó que un món d'un cert tipus i d'un cert estil és atès amb l'ajuda i per l'intermediari de Hamlet»¹⁵. En el cas de Vaněk, aquest no és tant una persona concreta com un *principi dramàtic*, diu Havel, que *descobreix* un món, que fa trontollar els fonaments del món amb el qual es relaciona. Certament, els interlocutors de Vaněk pateixen una crisi davant seu, però cal dir que això mai no és una estratègia buscada per Vaněk. Ell no va a trobar Sládek (*Audiència*), ni Věra i Michal (*Vernissatge*), ni Staněk (*Protesta*) per a «treure'ls la màscara» i dir-los que deixin de *viure en la mentida*. Vaněk no duu mai el pes de la conversa i parla ben poc. Són els altres els qui volen alguna cosa de Vaněk i són ells qui parlen i sentencien. Ara bé, el silenci de Vaněk no és un silenci qualsevol, no és el silenci *de* qualsevol. La seva fortalesa, amagada sota una aparença discreta i amable, és

14. V. HAVEL, *Light on a Landscape*. En M. GOETZ-STANKIEWICZ (ed.), *The Vaněk Plays. Four Authors, One Character*. Vancouver: University of British Columbia Press, 1987, p. 238.

15. J. PATOČKA *Spisovatel a jeho věc (K filosofii literatury)* [L'escriptor i el seu tema (Sobre filosofia de la literatura)] (1969), *Sebrané spisy* [Obres completes], 12. Praha: Oikoymenh, 2006, p. 290-291. Existeix una traducció francesa a càrrec d'Erika Abrams en J. PATOČKA, *L'écrivain, son «objet»*, Paris: P.O.L., 1990, p. 97.

la dels seus principis, que fan que no accedeixi mai a allò que li proposen els seus interlocutors. Sense proposar-s'ho, doncs, instal·la la llavor de la incomoditat en la comoditat de l'altre, perquè aquest requereix a Vaněk una complicitat que no arriba mai. El personatge socialment marginat, culturalment censurat i econòmicament arruïnat té, no obstant això, un cert poder, que no tenen els qui s'han acomodat i han transigit amb la injustícia.¹⁶

Per tot això, Marketa Goetz-Stankiewicz caracteritza heroïcament Vaněk de «silenciós ull d'un huracà». Ben mirat, però, no és pas cap huracà allò que envesteix els seus interlocutors, perquè un huracà mai no deixa les coses tal com les ha trobades i, en canvi, Havel acaba els seus tres drames de la següent manera: fent que Vaněk prengui el lloc de Sládek al final d'*Audiència*, fent que no marxi de casa de Věra i Michal al final de *Vernissatge* i fent que pateixi la vergonya d'haver faltat a la veritat en el passat, al final de *Protesta*. D'altra banda, els seus interlocutors es mantenen tan amples després del suposat huracà. Així doncs, una figura menys grandiloqüent –tot i que no menys heroica– i més apropiada seria la d'una pedra a la sabata: petita, silenciosa, marginada i trepitjada, però molt molesta –tant més molesta com més de pressa es vulgui córrer o amb més força es vulgui trepitjar.

Una altra bona figura és el mirall, també silenciós però eloqüent a l'hora de retornar la imatge de qui s'hi confronta. Vaněk és una consciència que escolta i que fa la figura de l'autoconsciència. A més, en el teatre de Havel, aquest mirall s'assembla als de les atraccions de les antigues fires, un mirall que deformaria la imatge tot exagerant-hi allò que cal exagerar. Després d'un emmirallament així, sempre hi

16. És el que diu Havel a *El poder dels sense poder*, assaig de 1978 dedicat a la memòria de Patočka.

ha dues possibilitats: la que duu a l'autoexamen i la que segueix en l'ocultació. Aquest segon és el camí de Staněk i els altres personatges dels drames *vaněkians*. Aquests no fan cap conversió. Els drames *vaněkians* també són *aporètics*, com els drames socràtics de Plató. La peça teatral mostra una situació feta de fermeses i de fragilitats, de plenituds i de buidors. L'espectador ha vist i potser ha entès. Ha mirat i potser s'ha mirat. El teatre, per a Havel, ha de sacsejar consciències més que no pas tranquil·litzar-les. No n'hi ha prou d'identificar-se amb Vaněk. Cal entendre els Sládeks, les Věres, els Michals i els Staněks que tots som en algun grau o moment, o que podem arribar a ser si no ens mirem.





TEATRE I ARTS VISUALS. NOTES PER A UNA ESTÈTICA DE L'ESCENA DEL SEGLE XX

DARIO EVOLA

Acadèmia de les Belles Arts de Roma, Societat Italiana d'Estètica

El teatre en la cultura occidental es caracteritza per ésser un dispositiu de visió. Es distingeix dels altres dispositius dedicats a la *mimesi*, com la pintura, l'escultura, la poesia i la música, paradoxalment, per la seva diferència respecte de la *mimesi* com a imitació directa. El teatre se sosté sobre la pròpia metàfora, allò *teatral*. Sembla que ens trobem davant d'una paradoxa: el *mim* és, en efecte, l'agent primari del principi d'imitació. L'actor prové de la pràctica del *mim* que se separa del cor i practica una *acció escènica* a través del *logos*. Aqueixa interessant intersecció entre el *logos* i l'*acció* esdevé condició de diferència respecte del quotidià, diferència que es manifesta en un espai i en un ambient que anomenem *lloc teatral*, lloc de la *mimesi*. La *mimesi* teatral difereix clarament de la *mimesi* artística. Gràcies a Aristòtil, sabem que la *mimesi* artística no és una mera còpia ans una experiència operativa, *tékhnè, poiesis*; imitar no com a còpia, ans com a *possibilitat*. El teatre és un lloc i una condició de visió. No és solament un lloc que és observat, com passa normalment amb el quadre o amb l'escultura, sinó un *lloc de visió* possible com a *condició de l'esguard*. La paraula, el *logos*, és quelcom més que un text narrat. La

paraula teatral és *dita*. És una paraula que intueix el pensament, una paraula *fundant*, una paraula poètica. A la paraula s'hi afegeix el gest, i, per tant, el cos i l'espai. És condició necessària perquè hi hagi teatre que es doni un espai, un lloc, un actor i un públic. La mimesi teatral és sobretot acció i creació d'espai, d'ambient. La mimesi està estretament connectada al culte. A la ritualitat entesa com una capacitat operativa que posa en acte a un *possible*. Imitar és una activitat característica de l'home com el joc, el lliure joc, com l'acte no necessari que provoca un plaer. La mimesi és un acte teorètic i intel·lectual. Essent un acte no mecànic sinó intel·lectual, la imitació, doncs, expressa un possible que, segons Aristòtil, porta a la catarsi. La mimesi esdevé lliure composició dels fets segons el principi d'allò *versemblant*. La concepció humanística de la pintura i el resultat d'una operativitat científica, mediada per un dispositiu complex que pren forma en l'artifici de la perspectiva com a finestra *per a poder veure el món* segons Leon Battista Alberti, Brunelleschi, Leonardo, i la rigorosa codificació de Piero Della Francesca que redueix a la geometria tot el visible.

Batteux troba en la *mimesi* el principi comú a totes les arts, el geni es gira vers una naturalesa *ideal, possible, virtual*. Una *naturalesa seleccionada*. La mimesi del segle XVIII assumeix una noció original i, de fet, moderna, amb Diderot i amb la teoria del *geni expressiu*. Es defineix una operació de mimesi que interpreta la naturalesa més que no pas copiar-la. L'artista fa emergir la qualitat d'allò bell a través de l'operativitat artística com una operativitat expressiva. El Romanticisme posarà sobre la taula la llibertat absoluta de la imaginació completament separada de la mimesi. Amb *La Paradoxa de l'Actor* (1779), Diderot afirma que no és la imitació (la recitació) sensible qui ha de produir la veritat en el teatre ans la interpretació crítica com a adequació (mimesi) a un model. No és la imitació passiva sensible de la naturalesa de les coses sinó llur interpretació partint

d'una idea central. La mimesi és el resultat d'una elaboració intel·lectual, d'una complexa tasca interpretativa i crítica, de reflexió, a partir de les dades rebudes del real que l'enteniment i el cos reelaboren en clau sensible, estètica. Els anys en els quals Diderot elabora la seva paradoxa són els mateixos de Batteux, de Baumgarten, de Winckelmann i de Kant, ço és a saber, els anys del naixement de l'estètica com a ciència i de la nova consciència que l'art resulta atractiu per al pensament. El quadre, igual que l'escena, és un dispositiu que fa funcional i visible a l'operativitat artística, la capacitat de fer emergir el *gest* com a *jeroglífic expressiu* i com a *visible*.

El teatre és un espai construït. La representació de les imatges i de l'espai *en* el qual, i *a través* del qual, els ens són percebuts. El teatre és la mesura de la capacitat de conèixer el món i d'orientar-s'hi. El teatre i les arts figuratives són dispositius de coneixement i indicadors de coneixement. Representar les coses del món en imatges, a través de la mimesi, revela la nostra relació en el món i amb el món. El teatre interroga la relació entre la realitat i l'aparença, entre el visible i l'invisible. L'espai, la seva representació, és un objecte de la cultura, de la consciència antropològica de l'home i dels instruments de coneixement i de relació que construeix. L'espai simbòlic del quadre i del teatre són llocs relacionals, dispositius de coneixement i indicadors de consciència d'allò humà. L'espai és una condició de possibilitat per a la intuïció del món. L'espai del teatre no es redueix a la suma de l'escenografia més l'arquitectura, i l'espai del personatge i l'espai de l'actor, sinó que inclou, endemés, l'espai del públic com a *comunitat interpretativa*. L'espai teatral pot considerar-se com a suport visiu d'un text literari, d'una acció narrada, un espai en el qual col·locar la ficció de l'actor i el seu obrar dramàtic. Resulta evident que el teatre és un lloc concret i ensems metafòric. És un espai *diferent* del quotidià. No pertany al que és propi dels es-

pectadors, ans a l'experiència d'una *diferència*. L'escenari és el lloc de separació per tradició. L'espai, així doncs, no és solament una qualitat física ans una estructura històrica de l'experiència de l'humà. L'espai és un lloc concret i, a més, un lloc metafòric. El teatre és una convenció cultural, un artifici que esdevé expressió artística com a *lloc*, com a *visió* i com a *ambient*.

L'Humanisme i el Renaixement, amb la forma simbòlica artificial de la perspectiva *de con*, amb la gàbia prospectiva vitruviana, han condicionat la manera occidental de mirar durant cinc-cents anys, en una mena d'imperialisme de la visió. El segle xx fa explotar la gàbia i allibera la visió, derroca la perspectiva i la fa explotar vers una *forma total*. El teatre wagnerià és l'inici d'aquesta revolució, que trobarà en l'escena d'Appia i de Craig la seva elaboració més radical. El mateix edifici teatral ja no serà vist com un monument ans com un *espai funcional*. El segle xx experimenta amb formes i llocs possibles tant a l'escena com en el quadre pictòric. La negació de la mimesi il·lusionística i realista obre les possibilitats expressives originàries a noves experiències de l'espai i del temps. En el teatre s'aboleix el teló i l'escenografia deixa d'ésser il·lusionística, és a dir, per la voluntat de generar una "il·lusió" de "realitat". El *Totaltheater* de Walter Gropius i del *Bauhaus* és una conseqüència del teatre wagnerià. La sala és modificable, ja no es troba limitada a la convenció teatral italiana. Le Corbusier projecta una sala polivalent, una sala buida, no pensada primàriament perquè hagi d'ésser utilitzada per a l'espectacle. Als anys seixanta, les arts visuals trobaran un nou sentit expositiu en el considerat *white cube*, un espai originàriament neutre per a ésser modelat en el sentit d'un esdeveniment *presentatiu* i no pas *representatiu*. L'espai ja no és *cúbic* ans *global*. El lloc teatral, *object cultural* en la definició de Pierre Francastel, redefineix l'espai de la *mimesi*. El *teatrum*, més que no pas un lloc tancat, és un objecte per a

contemplar o un lloc des del qual contemplar, un lloc des del qual instituir un punt de vista, com fa la *perspectiva invertida* en un quadre. Una nova paradoxa del mirar. Com un arc de triomf, el teatre i el quadre són espais per a travessar, llocs per passar del quotidià a l'*extra quotidià*, al lloc de la diferència. Com ha revelat Di Giacomo, l'art modern obre la seva funció vers el visible a partir de les experiències de Malevic, Kandinskij, Mondrian i, sobretot, Klee; considera la visió i el mirar instituït a partir de la icona com una *Porta Reial* (Pavel Florenskij) entre el present i el possible.

L'escena és històricament un lloc tancat que informa (litteralment *dona forma*) a la mirada. L'espai del teatre, igual que el de la pintura, esdevé *forma mentis*. El teatre del segle xx reivindica el caràcter de la metàfora, la *teatralitat*. Així com la pintura esdevé *el visible*, també l'escena no il·lusionística allibera el visible no *com és* ans com a *possible*. El teatre en la modernitat del segle xx es converteix en *el possible* del teatre. Com passa amb les arts visuals, també en l'escena serà necessària una reforma de la mirada. El teatre i les arts visuals renuncien a la representació naturalística il·lusionística. El realisme en pintura, com en el teatre, és un moment necessari que convé travessar per després superar-lo. El teatre i la pintura posen sobre la taula l'artifici lingüístic com a essència de la missió *presentativa* i no representativa. Com ha notat Giuseppe Di Giacomo, el segle xx destaca la naturalesa *bidimensional* del quadre com a lloc de noves possibilitats expressives, refutant esquemes externs. «L'art es diu a si mateix mentre diu quelcom diferent d'ell». Un quadre de Cézanne no és la representació de la muntanya ans la possibilitat d'ésser. El mode possible d'ésser de la figura. L'art destaca la *planéité*, el pla bidimensional com a possibilitat d'una veritat artística, com revelava Greenberg. L'obra d'art té necessitat d'allò *no idèntic* per referir-se a allò *altre*. L'art es posa com a *diferència*. Com a possibilitat del possible. L'art renuncia

a la dimensió il·lusionística. Així, el teatre del segle xx redueix els elements il·lusionístics per a accentuar la qualitat expressiva no figurativa de l'escena. L'origen és l'escena wagneriana de Bayreuth, una escena evocativa. Conscient d'ésser un món *diferent* del món de la vida. El so evocat per l'orquestra és distant i misteriosa, la foscor de la sala afavoreix una nova atenció, anticipant aquella del cinema-tògraf. L'amfiteatre en forma de ventall trenca la convenció de l'escena italiana. L'obra d'art esdevinguda la totalitat de la forma espectacular. Les grans exposicions, els *Panorames* i, més endavant, el cinema, modificaran l'atenció de l'espectador. L'espai, com passa en la pintura, esdevé espai del ritme, un espai *actiu*. La llum elèctrica no serà un simple enginy tècnic per «augmentar l'efecte de realisme», ans una nova possibilitat per a una escena més inclinada a generar sentit que no pas a representar-lo. El lloc del teatre no preexisteix en l'obra, sinó que és creat al mateix temps que l'obra. L'escena és l'espai lingüístic com passa amb la pintura moderna. L'escena indica la pluralitat de llocs i de possibilitats de creació de l'espai a través del cos. Loie Fuller, amiga de Toulouse Lautrec, és l'exemple més fascinant d'aquesta nova idea d'escena!

L'escena es repensa com a imatge a partir de l'exemple de la pintura. Podem destacar, en aquesta línia, el simbolisme dels Nabis l'escena de Paul Fort, els Ballets Russos de Diaghilev, Leon Bakst, els experiments teatrals de Picasso, l'escena de De Chirico i Balla amb els futuristes Italians Depero i Prampolini, i l'escena constructivista russa amb Majakovskij i Mejerchold, Tatlin, Malevic i els experiments d'Ejzenstejn que el portarien a considerar el cinema com a «superació del teatre» en la teoria del *montatge vertical*. L'escena es repensa com a imatge en la multiplicitat dels espais de la visió. Pirandello obre l'escenari vers la platea en la cèlebre posada en escena de Pitoeff de *Sis personatges a la recerca d'autor*, amb Artaud en el paper d'apuntador.

Els personatges arriben a l'escena en vertical, a través d'un elevador. L'actor és per Artaud un «atleta del cor», un «jeroglífic expressiu», com havia ja pensat Diderot en la seva *Paradoxa de l'actor*, al segle XVIII.

Ha notat Francastel que la pintura s'ha avançat al teatre en el concepte del muntatge, passant d'un sistema de representació del teatre medieval al del teatre del renaixement mitjançant la institució d'un espai prosopèic; així es passa de la representació a l'actualització dels personatges. Masolino, a la Capella Brancacci de Florència, en el *Miracle de Sant Pere, La Resurrecció de Tabita*, hipotitza un espai cúbic sense unitat figurativa. Coexisteixen sobre l'escena bidimensional tres sistemes ben diversos de verificació d'un espai possible. Trobem dues escenes de miracles i un cub que materialitza una escena interior, conciliant al mateix temps un espai intern amb un d'extern i diversos temps de representació.

Als anys setanta del segle XX, a Itàlia, el teatre realitza un capgirament radical vers la dimensió de la imatge en el sentit antinaturalístic més extrem. La generació que ve després d'aquella de la postguerra troba una solució original en la fórmula del *Teatre Imatge* i en aquella que Giuseppe Bartolucci havia definit com a «escriptura escènica». L'acció teatral esdevé dramaturgia en el cos, en l'acció i en l'escena composta com una obra artística (conceptual o abstracta simbòlica), utilitzant als anys vuitanta la tecnologia electrònica, com és el cas de l'*Eneide di Krypton*, realitzada pel grup de rock italià *Litfiba*. Amb el *Teatre imatge* la primàcia *logocèntrica* del teatre perd la seva centralitat en favor d'una dramaturgia de l'espai i, sobretot, del cos i del gest de l'actor, a la qual s'ajuntarà l'escriptura de la llum com a *poiesis* de la tecnologia, per conduir el teatre vers la *visió*, vers la seva *teatralitat*. El teatre esdevé *escriptura del visible* més que no pas representació visual. L'*escriptura escènica* i el *teatre de poesia* seran les claus per a interpre-

tar el teatre d'experimentació a Itàlia, que ha caracteritzat la temporada més viva de la cultura a la segona meitat del segle XX.

Referències

- BABLET D. *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*. París: Centre National de a Recherche Scientifique, 1965.
- CRUCIANI, F. *Lo spazio del teatro*. Roma, Bari: Laterza, 1992.
- CRUCIANI, F. Falletti, C. *Civiltà teatrale nel XX Secolo*. Bologna: Il Mulino, 1986. DI GIACOMO, G. *Arte e modernità. Una guida filosofica*. Roma: Carocci, 2016.
- DI GIACOMO, G. *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal novecento a oggi*. Roma, Bari: Laterza, 2015.
- EVOLA, D. “La scrittura scenica. Uno sguardo critico nell'estetica delle mutazioni”, *Biblioteca Teatrale*, 48 (1998): 33-54.
- EVOLA, D. “Le diverse forme nella struttura del testo-teatro nel Novecento”, *Assaig De Teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 26/27 (2001): 31-36.
- FRANCASTEL, P. *Guardare il teatro*. Bologna: Il Mulino, 1987.
- FRANZINI, E. *La rappresentazione dello spazio*. Milano: Mimesi, 2011.
- SINISI, S. *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972 1982*. Roma: Kappa, 1983.

Traducció d'Abel Miró i Comas

REPRESENTACIÓ I REPRESENTACIÓ TEATRAL

ENRIC CASABAN

Societat Filosòfica del País Valencià

Ja que som en un fòrum filosòfic, abans de parlar de representació teatral, on l'al·lusió al teatre surt com un adjectiu, parlarem d'un significat de 'representació' que vaja a un extrem de la seua significació filosòfica; per a tractar després de la representació teatral, que en el nostre cas serà una representació d'ordre superior i això en el sentit que es dona a les expressions: llenguatges de primer ordre i llenguatges d'ordre superior.

Com sabem, la tradició filosòfica ha considerat moltes vegades el llenguatge com una representació de la realitat. Destacadament la representació de la realitat de major importància. Des de la medieval «*aedaequatio rei et intellectus*» per explicar la veritat, fins a les posicions «correspondentistes» modernes, incloent entre elles la de Bertrand Russell, connecten estretament, posen en correspondència, la realitat extralingüística i les oracions del llenguatge per explicar així el sentit i la veritat. Aquesta línia de pensament assoleix un grau màxim en la filosofia del primer Wittgenstein, perquè aquest filòsof considera el llenguatge com una imatge del món, una representació criptogràfica de la realitat.

Tanmateix, els oponents a la consideració del llenguatge com a representació de la realitat i els contraris als ideals

«correspondentistes» de la veritat també tenen bons advocats. Frege en el seu *El pensament: una investigació lògica* i Putnam en *Representació i realitat* i encara més el mateix Wittgenstein en les seues *Investigacions Filosòfiques*, per nomenar només alguns dels llocs importants de la bibliografia sobre el tema, fan palès, al meu parer, que la doctrina de la correspondència és completament errònia.

Si bé diem, per exemple, que la clau es correspon amb el pany, o la mà amb el guant, quan diem, en canvi, que una oració, per exemple «la nit és fosca» es correspon amb alguna cosa extralingüística, som nosaltres, l'agent lingüístic, el que construeix la correspondència, perquè, com que llenguatge i realitat són construccions d'àmbits heterogenis, la correspondència de l'oració trobaria infinites possibilitats que es pleguen en una o en unes quantes, quan l'agent lingüístic les assenyala. És el «jo», que pot ser prelingüístic, l'arquitecte de la correspondència.

El fet de destacar necessàriament el paper cabdal de l'agent assenyalador té l'aval també de la investigació científica. Aquest «protojo» primigeni és prelingüístic. És el que fa distingir els individus, fins i tot situats en llocs molt baixos de l'escala biològica, el predador de la presa. L'insecte discrimina el que és menjar del que és amenaça.

En el cas humà tenim el llenguatge com a millor instrument per a parlar de la realitat. És veritat que la realitat és aquí fora, però hem de saber que, tant la correspondència amb ella com el caràcter representacional del llenguatge, en general, són quimèrics encara que el sentit comú ens empeny en un sentit contrari. Recordem que entre les teories científiques vigents no n'hi a cap que siga intuïtiva. La veritat s'amaga, que deia el pare Heràclit.

Tot açò ens porta al següent: si és el subjecte prelingüístic l'agent que s'acara amb la realitat, el mateix llenguatge passa a ser una «tercera cosa» i no allò que podria ser la representació necessària o primigènia. Que el llenguatge no

descriga la realitat no nega, en absolut, que aquest no puga referir-s'hi, o que aquesta no existisca.

El llenguatge com a «tercera cosa» o, com es diu a vegades, «el tercer home» (platònic), és una denominació de Rorty.

Que no estiguem d'acord amb les idees «correspondentistes» sobre la veritat i tampoc amb el fet que el llenguatge siga representacional en un sentit fort o estret, no vol dir que no tinguem el concepte de 'representació' molt present per a parlar del món i els seus problemes. El que la ciència ve a dir-nos reforça, moltes vegades, les posicions kantianes sobre el subjecte i el món. I quines són aquestes: que la nostra percepció és sempre antropomòrfica encara que estem fent recerca de la percepció de la granota, que és clar que no ho serà. Si així són les coses, estem sempre dintre del teatre de la representació, però aquest fet en lloc de fer rellevant el paper de la representació per al coneixement li resta valor davant del problema de la captació de la realitat.

Freeman i Skarda arriben a parlar de renunciar al concepte de representació, per la seua generalitat, per tal d'allunyar les consciències del prejudici que consisteix a mirar el món com en un espill, el que és completament fals.

Havent dit tot l'anterior, ara parlarem breument de les representacions d'ordre superior, entre les quals es troba centralment la representació teatral. La considerem d'ordre superior perquè és una «representació de la representació» i en ella des de sempre els autors han volgut escenificar esquemàticament tant el sentit de les accions humanes com els seus valor morals i dianoètics. També la interpretació humana de la Natura.

Com sabem, el terme grec «theátron» significava «lloc per a contemplar» o «lloc des d'on contemplar» i ho significava, és clar, abans de constituir-se com a gènere literari.

Escriu el meu col·lega valencià E. Herreras que Plató, en voler seguir Sòcrates en la recerca de la veritat, cremà

una tragèdia pròpia amb què pensava presentar-se a un dels certàmens atenencs d'aquell temps. No únicament el teatre sinó la poesia i la literatura en general foren considerats per Plató instruments de comunicació nociva. I això perquè implicaven una desviació del camí de la veritat. Condemnava la mimesi per ser, segons ell, un procediment de presentació erroni. Aquesta posició platònica fou ja impugnada per Aristòtil perquè comprengué que la mimesi, a través de la faula i de la metàfora en general, pot presentar i enriquir aspectes importants que d'altra manera es perdrien. Aquest ús aristotèlic de la mimesi, amb els passos més enllà que la Història ha permès, han fet del teatre la disciplina de Shakespeare i tot el que avui representa.

Encara que amb referència a la veritat no tinguem massa discrepàncies amb Plató, hi ha altres valors humans que no es conrearien sense el teatre i la literatura en general.

És de veres que Quine diu, i nosaltres el seguim, que la veritat només jau al si de les teories científiques vertaderes; la mateixa filosofia que ara volem fer tampoc és el terreny de la veritat sinó el lloc des d'on s'han de donar bones raons. Però els valors morals, artístics i socials resulten imprescindibles per a la vida i la cultura, i en un alt grau la felicitat en depèn. Qui li negaria el valor a un objectiu tan adorable? La veritat serà la veritat dita per Agamemno o el seu porquer però les veritats també amarguen i per això les persones humanes necessitem tota la resta.

TEATRE I HIPOCRÉSIA

ABEL MIRÓ I COMAS

Universitat de Barcelona

Léon Bloy, a la seva novel·la *El Desesperat*, inclou una de les diatribes més ferotges que mai s'hagi escrit contra el teatre. El protagonista del text, l'escriptor Caïm Marchenoir, «veia el món modern, amb totes les seves institucions i totes les seves idees, dins d'un oceà de llot; era, als seus ulls, una Atlàntida submergida dins d'un abocador. Li resultava impossible concebre'l diferent. D'altra banda, la seva poètica d'escriptor exigia que l'expressió de qualsevol realitat sempre fos adequada a la visió del seu esperit. Per aquest motiu, es trobava, habitualment, en l'inevitable dilema de desviar la mirada de la vida contemporània, o bé d'expressar-la a través d'imatges repulsives, que solament podia fer aplaudir la incandescència del sentiment»¹.

Marchenoir és invitat a llegir, davant d'un auditori format pels representants més destacats del camp literari del moment, un article en el qual fustiga despietadament l'ambient cultural de l'època, integrat, en bona mesura, pels membres del seu públic. Durant la lectura de l'article, que porta per títol *La sedició de l'excrement*, la veu i el gest de Marchenoir adquireixen l'ardor i la contundència exigides pel caràcter agressiu del text: «Llegia malament, com

1. Léon BLOY, *Le Désespéré*, París: Flammarion, 2010, quarta part, cap. LXII. La traducció és nostra.

convé a tot profeta. Agitat i tumultuós, aquest vaticinador desencadenat era un torrent de sanglots, d'imprecacions fúnebres i d'alarits. Feia rodar sobre els caps les quadrigues del dimarts de Carnestoltes i els carros de trabuc dels trons. Tan aviat s'abandonava a l'entendiment sarcàstic com a l'esbrancada solemnia. Clamava el mot abjecte, la utilització del qual sovint li havia estat censurada, com si ell sol fos una multitud, i aqueix mot esdevenia sublim, talment la imprecació desesperada de tot un poble».

Un cop pronunciada l'última paraula, el silenci s'apodera de l'estança; els oients, que acaben d'ésser escarnits, trepitjats i insultats amb una ferotgia inaudita, resten sumits en l'estupor. Qui primer trenca el silenci és l'amfitrió de la vetllada, el senyor Beauvívier, que en posar-se a aplaudir arranca l'aplaudiment de tots els presents; al marge del que s'ha dit, allò que acaba de produir-se és extraordinari, sublim, i així ha de reconèixer-se. Des del punt de vista d'aquests insignes representants de la «cultura», un personatge exòtic acaba d'oferir un «espectacle»; no ha passat res més que ço. Beauvívier ho manifesta així: «Però..., senyor Marchenoir [...], jo no li coneixia pas aquesta força tràgica, que encara m'ha deixat més astorat, li asseguro, que el seu talent d'escriptor, pel qual sento, no ho ignora pas, una gran admiració. N'hi ha per preguntar-li per què no es dedica al teatre. Allà esdevindria el mestre i el Déu... ¿No pensa el mateix, Beauclerc?».

Aquestes paraules obren sobre Marchenoir el mateix efecte que una bufetada; esclata en ira afirmant que s'ha posat en dubte la dignitat de la seva persona; que ha estat ultratjat de manera arbitrària. Davant del desconcert d'aquell que pretenia elogiar-lo i de la resta d'assistents, l'*alter ego* de Bloy pronuncia —hem de pensar que amb un ímpetu no menor al de la lectura anterior— la diatriba contra el teatre que suara anunciàvem: «Si vostè necessita que jo li expliqui en què m'han revoltat les seves paraules, és molt probable que les meves explicacions no li aclareixin res ni el

satisfacin. De totes maneres, li diré tan breument com sigui possible. Considero la professió de còmic com la vergonya més gran de totes les vergonyes. Tinc, en relació a aquest assumpte, idees centenàries i absolutes. La vocació del teatre és, als meus ulls, la més baixa de les misèries d'aquest món abjecte; la sodomia passiva, crec, és una mica menys infame. El sodomita passiu, fins i tot el venal, almenys està forçat a restringir la seva entrega, cada vegada, a la cohabitació d'un sol individu i encara pot conservar —al fons de la seva esgarrifosa ignomínia— una certa llibertat d'elecció. El comediant, en canvi, s'abandona sense elecció a la multitud, i la seva indústria no és pas menys innoble, car fa del seu cos l'instrument del plaer que proporciona el seu art [...]. Han estat necessàries la misèria metafísica del segle XIX i la sorprenent energia de la seva desraó, per a rehabilitar un art que disset segles de raó cristiana havien condemnat. S'ha arribat a l'extrem que, al dia d'avui, sembla una cosa completament natural rebre amb honor i omplir de condecoracions a abominables bavoses a qui la bona gent d'antany no haurien permès de dormir a la quadra, per por que no encomanessin als cavalls la pesta de llur professió. Però, com vostè ha dit fa un moment, jo no soc d'aquest segle, tinc altres idees que les seves, i, entre les coses repugnants que ell idolatra, el prostíbul de l'escenari és especialment blasfema per a mi... De la intensitat dels meus atacs, li hauria estat fàcil concloure, com ja han fet altres, una vocació d'assassí, per exemple —cosa que no hauria alterat en absolut el meu humor. Podria haver inferit, de la meua prosa i de la meua dicció, una follia furiosa, o, almenys, alguna escròfula vergonyosa, alguna úlcera la purulència de la qual em sortís a través dels ulls... Però sense dubtar, vostè explica el meu comportament atribuint-me facultats de saltimbanqui i m'ofereix un pervenir com a bufó de la canalla. Li confesso que ço depassa completament la meua capacitat de resignació».

* * *

Marchenoir, que té com a exigència fonamental del seu art l'adequació d'allò expressat amb la visió del seu esperit, reacciona iradament quan se'l compara amb un actor, en la mesura que l'actor sembla la perfecta representació d'un vici oposat a la veritat: la hipocresia. «Pròpiament parlant, s'anomena hipòcrita —diu Sant Tomàs d'Aquino en el seu *Comentari a les Sentències de Pere Llobard*— a aquell qui representa a una altra persona, com si estigués sotmès a ella o bé com si ocupés el seu lloc. Per ço, els individus que, en el teatre, es comportaven com les persones que representaven eren anomenats *hipòcrites*. Vet ací com el Filòsof considera els hipòcrites en el llibre III de l'*Ethica*: aquells qui, no essent virtuosos, representen una persona virtuosa, es diuen hipòcrites. En efecte, el que en grec es diu '*hipòcrita*', en llatí es diu '*simulador*'. I com que el vici de jactància, ja sigui en les paraules ja sigui en els fets, consisteix en mostrar-se com algú millor del que en realitat hom és —així s'estableix al llibre IV de l'*Ethica*— per ço la hipocresia sempre és pecat»².

La paraula grega *hipòcrita* remet, des del seu mateix origen, a l'àmbit del teatre; s'anomenaven hipòcrites als actors que, en els espectacles, es cobrien el rostre amb una màscara que recordava, a través dels colors amb què estava pintada, el personatge que representaven, ja fos un home, ja fos una dona.³ L'actor simula ésser algú que no és i, de manera semblant, en la vida quotidiana, anomenem hipòcrites aquells que ofereixen una aparença que no es correspon

2. SANT TOMÀS D'AQUINO, *Super Sententiis*, IV, d.16, q.4, a.1, qc.1, in c.

3. «La paraula grega hipòcrita [*hypocrita*] es tradueix al llatí per *simulador*, és a dir, aquell que, essent interiorment dolent, es mostra obertament com a bo; "*hypo*" s'interpreta com a "fals", i "*crisis*" com a "judici"» [SANT ISIDOR DE SEVILLA, *Etymologiae*, l.10 ad litt. H: ML 82, 379]». Aquesta etimologia, però, no és del tot afinada, car el prefix «*hypo*» no significa fals, ans «per sota de».

amb allò que són en realitat: «els hipòcrites [o actors] són simuladors d'altres persones, en la mesura que fan el paper d'aquells que no són —qui fa el paper d'Agamèmnon no és vertaderament Agamèmnon, ans simula ésser-lo—; de faisó semblant, a l'Església i en tota la vida humana, és un hipòcrita aquell que vol fer veure el que no és, car simula ésser just però no obra en conseqüència»⁴.

La hipocresia és una simulació, però no una de qualsevol, sinó aquella per la qual algú simula ésser una altra persona; i l'actor, la professió del qual consisteix a fingir que és qui realment no és, és un hipòcrita o, més ben dit, l'hipòcrita per antonomàsia. ¿Estem autoritzats a dir, però, que també és un mentider? ¿Simular significa el mateix que mentir? El que està clar és que tant la mentida com la simulació són dos vicis que s'oposen a la virtut social de la veritat: «pertany a la virtut de la veritat el fet que algú es reveli per mitjà de signes exteriors tal com és. Però els signes exteriors no solament són paraules, ans també fets. En conseqüència, així com s'oposa a la veritat el fet que algú, per mitjà de paraules exteriors [*verba exteriora*] signifiqui quelcom diferent del que està en ell, cosa que pertany a la mentida; igualment, també s'oposa a la veritat el fet que algú, per mitjà d'alguns signes dels fets o de les coses [*signa factorum vel rerum*], signifiqui quelcom contrari al que realment està en ell, cosa que pròpiament s'anomena simulació»⁵.

La veritat, interpretada com una virtut, és l'hàbit que fa que algú digui el vertader [*verum*]; gràcies a aquesta virtut, diem d'un individu que és «veraç [*verax*]». Qui diu la veritat necessita valdre's d'alguns signes que són conformes amb les coses, com ara paraules o bé fets exteriors. La veritat, en tant que coneguda, pertany a l'enteniment —així

4. SANT AGUSTÍ D'HIPONA, *De Sermone Domini in Monte*, l.2 c.2: ML 34, 1271.

5. SANT TOMÀS D'AQUINO, *Summa Theologiae*, II-II, q.111, a.1, in c.

contemplada consisteix en un acte de la raó que compara el signe amb la cosa signada, car tota representació intel·lectual és una certa comparació [*collatio*] realitzada per la raó, un judici a través del qual l'enteniment manifesta i declara el que és⁶; tanmateix, l'acció de revelar la veritat interiorment coneguda a través de signes exteriors, en requerir la utilització de membres corporals, és imperada per la voluntat, de manera que la veritat, així considerada, consisteix en una virtut que perfecciona la part apetitiva de l'ànima; en definitiva, en una virtut moral⁷.

Com tota virtut moral, la veritat ocupa una posició intermèdia entre un excés i un defecte,⁸ i ho fa en dos àmbits diferents: el de l'objecte i el de l'acte. Per part de l'objecte, el vertader [*verum*], segons el seu propi concepte, implica «una certa igualtat [*quandam aequalitatem*]». Així com allò igual està entremig del major i del menor, quan hom diu la veritat sobre si mateix també se situa en un terme mig entre dir més del que hi ha i dir-ne menys. Per part de l'acte, hom se situa enmig quan revela el vertader al moment que convé i com convé. L'excés es dona en aquell qui manifesta oportunament aquelles coses que són i, el defecte, en aquell qui les oculta quan caldria manifestar-les.⁹

La veritat, però, no és una virtut moral autònoma, sinó que està annexionada a la justícia com una virtut secundària a la principal. La veritat, en efecte, coincideix amb la justícia en dues coses. Primera, en el fet que es refereix a un altre; la manifestació que considerem acte de la veritat sempre va dirigida a un altre: «la veritat és l'acte pel qual algú es revela a un altre home, en la vida i en la paraula, tal com és, sense afegir coses diferents, ni majors

6. Cf., *Ibid.*, q.110, a.1 in c.

7. Cf., *Ibid.*, q.109, a.2 ad 3.

8. Cf., *Ibid.*, I-II, q.64, a.1 in c.

9. Cf., *Ibid.*, q.109, a.2 ad 3.

ni menors»¹⁰. I segona, en el fet que la justícia constitueix «una certa igualtat en les coses [*aequalitatem quandam in rebus*]», de manera semblant a com la veritat també adequa els signes a les coses que existeixen al voltant del subjecte. Tanmateix, la veritat no pot identificar-se plenament amb la justícia, car no s'ocupa del deure legal, ans únicament del moral, en la mesura que «un home, per honestadat, deu a un altre la manifestació de la veritat»¹¹.

Tenint en compte tot ço, ja no hauria de sorprendre'ns tant la reacció irada de Marchenoir quan se'l compara amb un actor, car d'aquesta manera s'està atribuint a un individu que, com a artista i com a persona, sempre ha perseguit l'honestadat, allò contra el qual ha combatut tota la vida: el vici de la hipocresia, que atempta contra la veritat i, de retruc, contra la justícia.

Preguntem-nos ara: l'actor, pel sol fet de moure's «entre veritat i ficció», ¿es veu abocat a una «situació fonamentalment immoral»¹²? ¿El teatre hauria de deixar de considerar-se un art —i, per tant, una virtut intel·lectual— per passar a ésser contemplat com un vici? Sant Tomàs respon així: «Com ensenya Sant Agustí al llibre *De Quaest. Evang.*, “no tot allò que fingim és mentida. Quan allò que fingim no significa res, aleshores és mentida, però quan la nostra ficció es refereix a algun significat, no és mentida ans figura de la veritat [*figura veritatis*]”. I afegeix tot seguit l'exemple de les locucions figurades, en les quals es fingeix una certa cosa sense esperar que se li atribueixi l'ésser, sinó que únicament se la proposa com a figura d'una altra cosa que volem afirmar»¹³. De ço podem concloure: en la ficció

10. *Ibid.*, q.109, a.3 ad 3.

11. *Ibid.*, in c.

12. Lluís SOLÀ, *Llibertat i sentit. Reflexions sobre la condició humana* (1999-2016), Barcelona: Edicions de 1984, cinquena part, §6, p.171.

13. SANT TOMÀS, *Summa Theologiae*, II-II, q.111, a.1, ad 1.

dramàtica, que no té per objectiu enganyar sinó significar una veritat, encara que de manera figurada, no pot parlar-se en sentit estricte de simulació o hipocresia.

Però perquè el teatre sigui autènticament teatre i no simulació cal que es compleixi un doble requisit: per un cantó, que el text dramàtic sigui «*figura veritatis*», és a dir, que les paraules que l'integren no solament apuntin a llur significat literal, sinó que allò significat per aquestes paraules, al seu torn, signifiqui una altra cosa¹⁴, ço és a saber, una Veritat que mai no queda plenament expressada amb el llenguatge conceptual, «un ressò de la veu de l'Infinit parlant en les coses»¹⁵; per l'altre, que l'actor cerqui en les paraules del text escrit la veritat de la qual aquestes són figura, veritat que no solament haurà d'assumir des d'un punt de vista intel·lectual, sinó també des d'un de vivencial, d'experiencial; a cercar la «paraula del cor [*verbum cordis*]» hi ha d'anar l'actor sencer, amb totes les seves facultats, tant les intel·lectuals com les desideratives:¹⁶ «L'actor —afirma el poeta i dramaturg vigatà Lluís Solà—, que de molts segles ençà ha hagut de ser també un lector molt eficaç [...], experimenta en la carn i en l'esperit, en la boca, en l'oïda i en la ment, en l'instant i en la memòria, durant hores, durant dies, durant setmanes i a vegades durant mesos, successivament, de moltes maneres, les òrbites i el pes de les paraules [...]. El terme final d'aquest procés en la pròpia persona consisti-

14. *Ibid.*, I, q.1, a.10, in c. Ací Sant Tomàs distingeix, parlant sobre la Sagrades Escripures, entre un significat històric o literal i un altre d'espíritual.

15. Josep TORRAS I BAGES, «De l'Infinit i del límit en l'Art», p.72, dins de: ÍD., *Estètiques*, Barcelona: Balmes, 1936.

16. «A cercar la Bellesa, l'home hi ha d'anar amb totes ses facultats, no solament les intel·lectuals; per això l'Angèlic, quan descriu la concepció del verb intel·lectual, diu que el desig racional, o si la voluntat, és el qui burxa per arribar a la possessió de les essències [ÍD., «Del verb artístic», p.152, dins de: Op. cit.].»

ria en la restitució sense excrescències i sense distàncies de la veu original i originària amb què hauria volgut ser pronunciat el text. L'actor sap que les paraules escrites del seu personatge procedeixen d'una veu viva [...]. I ell, l'actor, es proposa de ser la persona que habita plenament les paraules del seu personatge [...]; les incorpora poc a poc dins el seu cos, dins la memòria, i un cop se les ha fet seves, les torna a la seva font original: les pronuncia com si fossin les seves paraules i ell fos la persona que les diu»¹⁷.

A través de la paraula, el dramaturg manifesta allò que hi ha de més íntim i de més profund en ell, el seu cor, el seu ésser.¹⁸ Perquè la paraula de l'actor sigui vertadera, viva, autèntica, cal que també estigui arrelada al seu ésser; cal que procedeixi de l'enteniment «com un acte de l'acte, com l'esplendor de la llum»¹⁹, i que impacti, després, sobre el conjunt de la seva persona, sobre la facultat intel·lectual i l'apetitiva, sobre l'esperit i sobre el cos. L'actor genuí mai no rep passivament la paraula que li brinda el text, no la reté com una mera imatge sensible, sinó que la profereix, la forma, l'«eructa» des del centre mateix de la seva vida personal, des del seu propi «cor». Quan la paraula de l'actor no és un «*verbum cordis*», aleshores ja no podem parlar de teatre; només d'hipocresia.

Vic, 4 d'octubre del 2017, Festa de Sant Francesc d'Assís

17. Lluís SOLÀ, *La paraula i el món. Assaigs sobre poesia*, Barcelona: L'Avenç, 2013, p.161.

18. «És natural que tothom estimi la seva obra, com veiem en els poetes, que estimen llurs poemes. I ço passa perquè qualsevol estima el seu ésser [*esse*] i el seu viure [*vivere*], que sobretot es manifesten en el seu obrar [SANT TOMÀS, *Summa Theologiae*, II-II, q.26, a.12, in c]».

19. *Summa contra gentiles*, IV, c.14.



MITE I CIVILITZACIÓ EN LA LECTURA ADORNIANA DE LA *IFIGÈNIA* DE GOETHE

STEFANO PETRUCCIANI

Università La Sapienza (Roma)

A partir de la *Dialèctica de la Il·lustració*, el llibre escrit juntament amb Horkheimer i publicat el 1947, la crítica adorniana a la civilització occidental, culturalment desencantada i econòmicament capitalista, esdevé un raonament al centre del qual es troba la dialèctica del mite i de la Il·lustració. La vocació d'Occident, a partir de l'Ulisses homèric, que segons Adorno és el prototip de l'individu occidental, és precisament la d'emancipar l'individu de la subjecció al mite, d'alliberar-lo i fer-lo senyor de si mateix, sostraint-lo del domini de totes les potències irracionals: mites, religions, supersticions. Així, la vocació d'Occident pot resumir-se, considerant-la en un sentit molt ampli, en el concepte d'Il·lustració; i amb el concepte de mite poden indicar-se tots els elements arcaics i irracionals dels quals la Il·lustració vol emancipar l'individu occidental.

Ulisses és el primer individu modern (per a Adorno, tot i que la modernitat i el racionalisme d'Ulisses ja havien estat esplèndidament cantats pel mateix Dant) car, en la peregrinació a la qual es veu abocat després de la guerra de Troia, derrota els monstres mítics tradicionals mitjançant l'ús d'una raó lúcida i astuta, temerària i tècnicament evolucionada. Gràcies a ço, després d'haver inventat la trampa del

cavall de Troia, surt airós d'innombrables peripècies, defugint, d'una banda, la força bruta de monstres mítico-pri-mordials, com Polifem, Escil·la i Caribdis, i de l'altra, les seduccions encantadores i mortíferes de criatures fabuloses, com Circe o les Sirenes. Ulisses derrota en el camp de bata-lla les figures del mite i de la superstició. Per aquesta raó, és l'arquetip de la Il·lustració occidental.

Però la tesi d'Adorno és que la Il·lustració occidental, lluny de constituir una autèntica emancipació del mite, hi està catastròficament arrelada.

L'alliberament de les institucions mítico-arcaiques del sacrifici, que servien antany per a guanyar-se el favor de les potències superiors (com explica, per exemple, el mite d'Ifigènia) és obtinguda pel subjecte racional, sosté Adorno interpretant la història d'Ulisses, solament al preu del sacrifi-ci de si mateix. Hom s'allibera del sacrifici com a arcaica institució que sosté la vida social pagant el preu de celebrar el sacrifici a l'interior de si. L'individu ha de sacrificar-ho tot al propòsit suprem de la seva autoafirmació; els impul-sos, els afectes, la debilitat «supersticiosa» i les inclinaci-ons febles han de sacrificar-se a la solidaritat amb els altres homes i amb les altres criatures. En el mateix instant que l'individu es rendís a la debilitat de les seves inclinacions, estaria perdut; la fèrria llei de la societat «civilitzada» no li ho consentiria. Com a conseqüència de ço, la Il·lustració, al seu torn, també es revela com a mítica, car en l'emancipa-ció del mite arcaic i del sacrifici, el principi d'equivalència que actuava en aquests segueix regnant sobiranament: l'au-toafirmació es paga amb l'autosacrifici; el domini sobre la naturalesa, amb el domini sobre els homes; l'emancipació de la naturalesa, amb la transformació d'aquesta societat en una «segona naturalesa». En resum, l'alliberament es trans-forma en una nova esclavitud.

En dibuixar d'aquesta manera la dialèctica de la civilit-zació, Adorno té indubtablement ben present un important

i dens assaig de Walter Benjamin, que l'any 1922 l'autor del *Drama Barroc* havia dedicat a les *Afinitats electives* de Goethe.¹ Al centre de l'obra mestra goethiana es troba, com és subratllat en la interpretació de Benjamin, la dialèctica entre les institucions de la societat civil (el matrimoni) i el retorn inexorable del destí mític. Com en el mite, la culpa que pesa sobre els personatges de la novel·la és expiada per la mort d'un innocent (l'infant que s'enfonsa en el llac). Segons la lectura de Benjamin, el sentit profund de la novel·la és precisament el de fer emergir el tema que després serà àmpliament elaborat per Adorno, ço és a saber, el fet que la civilització construïda sobre la repressió de la naturalesa no dona lloc a una vertadera emancipació i a una efectiva superació del mite, sinó que el reproduïx a través d'una connexió inevitable de culpa i expiació que es nega a resoldre's en una autèntica i pacífica conciliació.

Tenint ben present l'assaig de Benjamin, Adorno considera, en un text del 1967,² un altre lloc decisiu pel que fa a la confrontació goethiana amb el mite, l'*Ifigènia a Tàurida*, on l'autor del *Faust* revisita la tragèdia euripídia. El nus problemàtic és sempre el mateix: ¿és possible interrompre la cadena de les culpes (per exemple aquella que senyala el destí dels Atrides), l'eterna successió de culpa i pena, i accedir a una dimensió que podríem anomenar de conciliació, de perdó, de redempció, de relació pacificada amb l'altre i amb la naturalesa?

Aquest és exactament el tema de la tragèdia goethiana. Tota la història es descabdella sota el domini de la repetició mítica. El tema de fons és l'enfrontament entre els avançats grecs (Ifigènia, el germà Orestes i l'amic Pílades), i els bàr-

1. W. BENJAMIN, *Le affinità elettive*, dins de: *Angelus Novus*, Torí: Einaudi, 1962, p. 155-232.

2. Th. W. ADORNO, *Sul classicismo dell'“Ifigenia” di Goethe*, dins de: *Note per la letteratura 1961-1968*, Torí: Einaudi, 1979, p. 173-191.

bars tàurids, amb llur rei Thoas. Però tant els uns com els altres estan subjugats al domini de la repetició mítica. A l'illa dels tàurids, ha existit des de temps immemorials el costum bàrbar segons el qual tot estranger que s'aproxima a llurs costes és sacrificat a la deessa Diana – un costum al qual feliçment s'oposa la sacerdotessa Ifigènia, precipitada en el context bàrbar després d'haver estat miraculosament salvada del sacrifici al qual estava destinada.

Encara que els tàurids siguin atacats per llurs bàrbars rituals de sacrificis humans, els grecs també es troben sota la maledicció mítica: Orestes podrà ésser alliberat de la seva culpa de matricida, que al seu torn havia castigat la culpa de la mare Clitemnestra, solament si porta a la pàtria la seva germana Ifigènia, a qui el rei Thoas li agradaria prendre com a esposa. En ésser refusat, Thoas respon amb la decisió de tornar a aplicar amb vigor el sacrifici, les primeres víctimes del qual haurien d'ésser el propi Orestes i Pílades, que també es troben a l'illa. L'única solució, fortament defensada pel personatge “ulissiàc” i astut de Pílades, és que Ifigènia, enganyant intel·ligentment Thoas, organitzi la seva fuga i la dels dos joves. Però ço significaria perpetuar la mítica cadena del mal: el preu de la salvació d'Orestes seria la culpa d'Ifigènia, obligada per amor al germà a assumir sobre si la culpa de l'engany contra el bàrbar però honest Thoas.

Ifigènia, tanmateix, no accepta la perennitat de la cadena de culpa i pena: “Aqueix malefici ha de regnar eternament?” –s'exclama– “Al capdavant, tot defalleix. La perfecta felicitat, la força més bella de la vida s'extingeix al final: ¿per què no el malefici?”³. Decideix així (a diferència de la Ifigènia

3. J. W. GOETHE, *Ifigenia in Tauride*, trad. it., Garzanti, Milà, 2001, p. 114, vv. 1694-1698 [Nota del traductor: Joan Maragall, en la seva versió de la Ifigènia, tradueix així aquests versos: “[...] Tot passa: / els mellors goigs i forces de la vida / tenen un fi... i el mal no ha de tenir-lo? (J. MARAGALL, *Ifigènia a Taurida*, dins de: ÍD., *Obres Completes de Joan Maragall*, vol.VIII, Sala Parés, Barcelona, 1931, p.109)].

d'Eurípides) no recórrer a l'engany ans confessar a Thoas el projecte de fuga i posar-se a les seves mans, tot pregant-li que concedeixi no solament als dos joves de partir sinó també a ella, a qui el rei estima sense ésser correspost. Amb aquest oferir-se desarmada, Ifigènia, a qui Goethe, com recorda Adorno, defineix com a “diabòlicament humana” en una lletra a Schiller del 1802, obté allò que desitjava i deixa al bon Thoas sol amb la seva generositat.

¿Però es tracta realment, com han sostingut molts intèrprets, d'una superació de la maledicció mítica en el reconeixement de la humanitat que uneix grecs i bàrbars? Per a Adorno, les coses no són així en absolut. Pròpiament, a través de la seva desarmant sinceritat, la “diabòlicament humana” Ifigènia indueix el “bàrbar” Thoas a fer allò que ella desitja, ço és, resignar-se a acceptar l'ésser abandonat d'aquella a qui estima. Davant de ço, però, és legítim preguntar-se si el rude i primitiu Thoas no serà més humà que els avançats grecs; aquests, com els imperialistes occidentals que en descendeixen, protesta Thoas, “giren sovint llur àvid esguard als llunyans tresors dels bàrbars, al velló d'or, als cavalls, a les belles filles”; dit d'altra manera, practiquen “bàrbarament” l'art del saqueig i de la rapinya que hauria d'ésser característic dels primitius, no certament de la humanitat avançada. La moral que Adorno extreu del drama goethià s'adequa perfectament a la seva tesi sobre els límits d'una civilització que es construeix sobre la capacitat de dominar els altres i la naturalesa i que, precisament per ço, recau en el mite. També la conciliació “anti-mítica” de la sublim Ifigènia, al cap i a la fi, no és estranya a la manipulació i a l'autoafirmació en perjudici dels més ingenus i dels menys avançats. No hi ha vertadera humanitat, ni, per tant, emancipació del mite, sense una autèntica conciliació, capaç de deixar vertaderament enlloc la voluntat d'exclusió i d'opressió.

Traducció d'Abel Miró i Comas



PERSONES QUE VOLEM EXPLICAR PERSONES

ELISABET CASANOVAS TORRUELLA

Actriu

I/ Desembre 2016. Direcció a la sala d'assaig. Camino de pressa per Barcelona. M'obligo a distingir quin edifici és modernista i quin no. El meu cervell fa un enllaç directe amb una de les últimes trobades amb el Sergi, sortint de l'última audició on em va donar la benvinguda a formar part de *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, de Mercè Rodoreda, amb el personatge de Zerafina, minyona de Florentina (Mercè Sampietro), papissota i vinguda de Vallgorguina. *Aquest és modernista, i aquest altre ja és noucentista, mira-te'ls molt perquè t'ajudarà a entrar al món de la Barcelona on té lloc l'obra.*

Segueixo caminant. Ràpid. Em fixo en els edificis. Ja fa temps que m'hi fixo. Però avui més. Em poso música per fer-me creure que no estic nerviosa. Posar-te música amb un bombo de fons és la no-inspiració! A principis del segle xx la música era una altra cosa. Que pedant que ets amb tu mateixa. La música és música. Segueixo amb el *dance-hall* francès que tenia posat. Entro al metro. Soc dins de la línia groga. No hauria d'haver agafat el metro, a principis del segle xx no hi havia metro soterrat. Penso en la meva mare. Em toquen el cap. Hola! La Carme. Gràcies. Parlem de l'Institut del Teatre, on ella dona classes i on estudio. Bla, bla, bla i em calmo una mica. Ella també va amb me-

tro... Hola, benvingudes! Sala d'assaig. Molt gran. Llum. Molta gent. I molts somriures. Els somriures que generen mimesi m'agraden molt, des de sempre. També em despullen els nervis que estic tenint no sé per què, o sí que ho sé. I tant que ho sé. Una taula enorme amb paper, llapis i bolis i moltes cadires que ignoro que s'ocuparan. Busco la gent que mínimament conec; l'Enric.

Abraçada. Me'l miro. Inconscientment li atorgo una petició de, si us plau, siguem molt amics i còmplices! M'aproppa a ell inconscientment l'edat, el seu riure, sentit de l'humor, i probablement l'experiència que ell té i jo no a la Sala Gran. Conec a la Gemma. I tinc una sensació molt semblant. M'agraden. Parlen entre ells el Sergi i l'Antonio, els dos pals de paller de tot l'engranatge. Ens saludem. Estan radiants o el meu estat d'eufòria i el poc fre que porto a sobre me'ls fa veure així. Els miro i parlem una mica i només els cridaria que estic molt contenta, que tinc molta por, però confio amb vosaltres cegament, que us respecto molt i que moltes gràcies! Però moltes! Em retrobo amb la resta d'actors. Que genuïns tots. Conec a la resta de l'equip. Regidoria, utillatge, producció, escenografia, vestuari i il·luminació. Cares vives i simpàtiques. Hola, hola què tal, hola un plaer, ei, hola, no ens hem saludat, oi? No, perdona, hola, no ens coneixem oi? No, però tenim un amic en comú, ah sí? Oh!, però encantada, doncs jo soc, jo soc, jo soc, jo soc.

Totes les cadires s'omplen de tot l'equip. Tots els departaments seran presents a la lectura. Els nervis que tinc són molt reals. Que generosos, penso, és la seva feina, penso. Però admirar la gent sempre m'ha agradat. El Sergi dona la benvinguda a tothom i tothom té cara d'estar molt bé. Penso repetidament que el Sergi dona pau, facilitat i ales.

Comença la lectura. Em diverteix molt sentir per primera vegada un text que m'he llegit tants cops abans d'aquesta trobada. Posar cara als personatges i sentir les seves veus em sembla màgic. El meu personatge no entra en escena

fins al final del primer acte i per tant puc tenir el temps d'adonar-me que he parat d'estar nerviosa, que el llenguatge que va sonant em fa ser directament a principis del segle xx i que les veus que estan posant vida a la lectura d'avui són molt sàvies. Inspiradores.

Arribem al final del primer acte. *Entri, entri*, em diu la Mercè (Florentina). *Aquí al zofà? No gràziez, m'azauré a la butaqueta* li responc. *On ha deixat les maletes?* Mentre m'ho diu em mira als ulls. Em poso molt nerviosa però ho dissimulo. La seva mirada és present. Serena. M'apropa molt a ella. Em dona moltes ales per treballar. Hi ha molta feina per fer. Estic molt feliç. Penso en la meva mare.

II/ Gener 2017. Sala d'assaig. Muntatge. La meva primera escena. Vocalitza. La Sala gran és molt gran. No cal que siguis tan redundant amb tu mateixa. Za, ze, zi, zo, zu i repasso el text per dins. Repasso el text per dins. Vocalitza! I repazo el text per dinz. Repazo el text per dinz. Repazo el text per dinz. Ai, merda. Em suen les mans. Et va a favor! També és la primera vegada de la Zerafina en aquest lloc! Que el cap et pari. Ring, ring, ring. Timbre. Entro. (...) M'encantaria poder explicar el que va venir després però (...) tinc (...) blancs (...) perquè (...) tot estava sent fluid (...) era fàcil i divertiiiiiiiiidissiiiiim (...). Els ulls de la Mercè i la veu del Sergi i a moments la de l'Antonio. *Entra més a poc a poc, separa aquestes dues paraules, no facis tants moviments amb les mans (.....)*. Pip. Pip. Pip.

Direcció. Actrius. Actors. Utilatge. Escenografia. Il·luminació. Vestuari. Regidoria. Modernisme. Sant Gervasi. No puc fer la figa. Quan tot està tan a favor perquè una cosa surti bé... no puc fer la figa! El Sergi em dibuixa la Zerafina i els meus companys d'escena amb els seus personatges (brutals) me l'alimenten (i molt, gràcies, quin gust.). Jo només m'he d'ocupar d'omplir-la de vida. Només m'he d'OCUPAR d'omplir-la de vida? No! Com que, de tant en

tant, en el cervell hi tenen lloc segons com d'altres OCUPACIONS, venien la culpa, la inseguretat i totes les tendències on cada ésser humà té un peu sovint, a fer-me replantejar si tot anava bé. El Sergi diu que sí, però no. No estic sent prou generosa a escena amb la Mercè. M'he deixat una paraula. Merda, no. Dues. No he separat la paraula que el Sergi em va dir que separés. Em continuo movent massa. Com es nota que no ets de poble. Sobreactues. BOOOOM. I el cap m'explota.

Penso en la meva mare.

L'Antonio. En una pausa, rient: *tranquilízate mujer, pá-satelo muy bien, todo está bien, en cuatro días esto va a acabar y no te vas a enterar*. Segle XXI! Soc filla teva! Fes-me viure una mica més el present! Que per això no ens has preparat! Tendències meves! Em sobreu moltíssim! I no és just que sigueu tan poderoses!

Zerafina m'alliçona. La Zerafina que Mercè Rodoreda explica té 18 anys, és germana de molts germans, és vinguda de Vallgorguina i ve a Barcelona per servir a una casa de Sant Gervasi. No és verge, i segons el mateix personatge explica a l'obra, va quedar-se embarassada d'un nen que al néixer no tenia ossos i es va morir. Ella és papizota, desacomplexada, lliure, viva, empàtica, ràpida, riallera, honesta, segura, molt viscuda i molt madura. I a més a més es riu d'ella mateixa molt sovint i de les seves desgràcies també. Ella és l'antítesi positiva, a través de la comicitat, del món de la Florentina i de les seves veïnes Júlia, Perpètua i Zoila.

Si ella és el contrapunt del drama a l'obra, em fa de contrapunt a mi mateixa també, i tinc la sensació que s'anticipa al patiment, malgrat haver-hi dolor, i el canvia per la saviesa i la diversió. Veu del Sergi. *No expliquis el drama quan expliquis la mort del fill. Ella el supera*. Jo no sé com és la mort d'un fill. Sí la d'una mare. Li faig cas al Sergi i se m'obre un espai a la diversió absoluta. I m'allibera. Gràcies.

El meu personatge no tindria sentit si no visqués les coses com les viu. No tindria sentit sense els altres personatges. La meua feina com a actriu no tindria sentit sense els altres actors. Clic clac. Tot pren sentit.

Tre(ballem) junts.

III/ 22 de febrer 2017. ESTRENA. Em desperto. Avui. Bola de foc a l'estómac. Floto. Floristeria. Les més maques que tingueu ara mateix si us plau! *Liliums*. Vaig molt carregada. Agafo un taxi. El taxista. *Dónde vas con tantas flores? Señor, hoy es un día muy importante!* No acaba d'entendre res. Vaig amb molta velocitat. Fiiiiuuuuuu. Això és molt fort, oi?! Teatre. Camerinos. Regalets de cadascú a la porta que guardaré per sempre. Em moro!!! Em trobo amb l'Enric i ens trobem amb el Toni que es troba amb la Carme que és al pis de baix. Baixo. Vaig a veure la Margarida i em trobo la Mercè i arriba la Teresa. Pujo i em retrobo amb l'Enric. Crit de la Gemma des del pis de baix de tot. Gemma! Hi som tots. Això és molt fort!!! No sé si soc jo però a tothom li brillen els ulls. Tothom té una bellesa increïble. De dins. De fora. Tinc molta set d'alimentar-me de la bona energia de tothom per llançar-la al públic. Camerino del Sergi amb tot l'equip. Ell parla i pau, facilitat i ales i saviesa i em calmo. M'empodero de tota la grandesa que crec que tothom està tenint. I maquillatge i vestuari i metamorfosi. Microfonia. Crit de molta merda en rotllana i les mans agafades: *fem un bon nus!* Sento la Pilar que diu *empezamos. Senyores i senyors l'espectacle està a punt de començar*. Arriba el final del primer acte. Ring, ring, ring. Timbre. Entro. Escalfor de 800 persones davant nostre. Per vosaltres, penso. Per nosaltres, penso. Per tu, mare.

Aplaudiments. Salutem. I ens donem les mans molt fort. Mirem al públic, agraïts. I també ens mirem entre nosaltres. Gràcies per sempre.

Barcelona, Gràcia. Setembre 2017.

Annex

La senyora Florentina i el seu amor Homer

MERCÈ RODOREDA

Direcció de Sergi Belbel

Sala Gran. Teatre Nacional de Catalunya.

22/02/17 al 02/04/17

A la Barcelona de principis del segle xx, les tristeses d'una professora de piano soltera es transformen en el vigorós procés de construcció d'una personalitat forta i lliure, davant dels ritmes marcats per un món de desitjos masculins. Una celebració de la independència femenina que en l'exili republicà de la seva autora també esdevé un lúcid clam pels valors democràtics. Concebut des del diàleg directe amb una tradició escènica estroncada per la Guerra Civil, en un equilibri exquisit entre ironia i continuïtat, el teatre de Mercè Rodoreda és una baula fonamental a l'hora d'entendre aquesta veu tan assenyalada en la literatura europea del segle xx.

Fitxa artística

Autoria: Mercè Rodoreda

Direcció: Sergi Belbel

Amb: Carme Callol, Enric Cambray, Elisabet Casanovas, Gemma Martínez, Margarida Minguillón, Mercè Sampietro, Toni Sevilla, Teresa Urroz

Escenografia: Max Glaenzel

Vestuari: Mercè Paloma

Il·luminació: Kiko Planas

So: Jordi Bonet

Ajudant de direcció: Antonio Calvo

Producció: Teatre Nacional de Catalunya

EL TEATRE A CATALUNYA, AVUI I REPTES DE FUTUR

SERGI BELBEL

Abans de començar val la pena dir algunes paraules sobre la situació que estem vivint perquè el teatre no pot girar de cap manera l'esquena a la realitat. Fins i tot jo diria que una de les tasques més difícils que tenim els dramaturgs, els directors de teatre, els actors, és relacionar-nos amb el nostre present. Jo crec que el teatre és un art del present. Per molt que existeixin textos escrits, la teatralitat només té sentit si s'esvaeix en el moment que es produeix. I, si d'alguna manera nosaltres volem anar a l'essència de la teatralitat, és aquesta: un missatge que ha concebut una persona o un grup de persones que executen per a unes altres persones que els van a veure. I aquest missatge en el mateix moment que s'està vehiculant s'esvaeix: deixa d'existir. El gest, un cop ja s'ha fet, ja no existeix. I per tant un dels problemes del teatre és, justament, la relació amb el temps.

Nosaltres agafem una tradició que ja porta molt temps per a explicar el nostre present i amb clara vocació de futur. Revisitem sistemàticament l'obra dels grans clàssics perquè existeix aquesta projecció de futur. És com si fos una resposta a la petita frustració que genera el fet de saber que allò que estem fent desapareix. Evidentment, això és gràcies a l'escriptura: és el vehicle que fa que allò teatral pugui romandre en el temps.

Això va succeir a Grècia i és per això que tot el teatre occidental és deutor d'aquesta irrupció de l'escriptura en la societat grega al segle v i iv aC.

Volia parlar una mica del que estem vivint, perquè quan vivim un període «tumultuós» l'art teatral sempre se'n ressent. Penseu que Shakespeare ho va veure claríssim quan, per parlar del seu present, se n'anava a la història i a altres civilitzacions. Em sembla que Isabel I no figura com a personatge en cap de les seves obres i, en canvi, hi és present en totes. Això també passa avui. Així, per exemple, ahir un grup de dramaturgs ens reuníem per si podíem fer alguna cosa per la situació a Catalunya que estem vivint aquests últims dies. I jo era partidari d'esperar perquè, moltes vegades, els dramaturgs hem d'usar altres realitats per explicar el nostre present, per un problema bàsic: la versemblança. M'explico: deia als companys dramaturgs que, si els danesos han fet una sèrie d'anomenada, *Borgen*, amb el que està passant, resulta que el Procés dona per vestir una ficció encara més potent. Si vaig a un productor televisiu i a mitja temporada faig venir 1.400 guàrdies civils a un vaixell amb en Piolín i en Silvestre pintats, el productor m'ho tomba. Em diu que és impossible que això sigui real.

Això també em va succeir l'11 de setembre del 2001 quan tots estupefactes miràvem el que succeïa en els atemptats de Nova York. En caure la segona torre, vaig pensar fugaçment en una escena. L'any 1999 em presento davant els cercadors d'històries de Hollywood –aquells productors que escullen possibles guions a partir d'un breu text de quatre ratlles i, si hi veuen possibilitats, t'encarreguen que ho desenvolupis amb una única idea: «dinou persones amb quatre estilets fan caure les torres bessones de Nova York». El productor hauria desestimat tot possible guió perquè la idea és absolutament inversemblant.

Aquesta és la dificultat que tenim els autors de teatre: moltes vegades la realitat i la versemblança són conceptes

que no casen. A aquests dramaturgs, ahir, els deia que no podem fer altra cosa que esperar, donat que potser dilluns o dimarts vinent la realitat ens donarà escenes que la nostra imaginació no és capaç de produir. A vegades, per reflectir el present el millor és anar a una altra realitat, per exemple, anar a la història; i buscar-hi allò que reflecteix millor el que estem vivint. Ho feia Shakespeare i ho feia Bertolt Brecht, tot il·lustrant epopeies de la Xina o del Japó per explicar la realitat berlinesa dels anys trenta i el naixement del nazisme a Alemanya.

Això ho dic tot parlant del teatre a Catalunya i de la seva vitalitat actual. Divendres passat estrenàvem una obra i aquests dies assajàvem amb els actors les coses al carrer. Vam anar a la manifestació assajant, i la gent ens cridava «visca el teatre!». Assajàvem i cridàvem alhora. Dies com aquests el nostre art és posat en dubte perquè els actors tenien més ganes de cridar per la injustícia que, segons nosaltres, estem vivint que no pas d'assajar. Quan hi ha una situació políticament convulsa, és com si nosaltres deixéssim de tenir sentit. De fet, el telenotícies de TV3 va arribar a fer un 43% de share, que és el percentatge més alt que mai ha fet per un programa! Quan la gent té l'espectacle al carrer, no té necessitat d'anar al teatre. Els problemes que aquests dies tenim a les sales és com captivem els espectadors si estan més enganxats a la realitat que a la ficció. Tal com deia Víctor Hugo, quan els seus lectors li reclamaven un poema per la mort de la seva filla Adèle, primer s'ha de viure el dolor, després ja vindrà el poema. Això és el que avui ens passa. Primer hem de viure la densa realitat d'aquests dies, després ja en traurem la matèria artística.

Dit tot això, i ja allunyant-nos una mica de la realitat més immediata, permeteu-me que em faci una pregunta: existeix una Dramatúrgia catalana? Una Dramatúrgia en D majúscula. Una dramatúrgia està composta de més d'una estructura. Primer hi ha d'haver un corpus d'autors, uns intèrprets i

uns espectadors: això és una massa de públic associada a aquells autors i a aquells actors. Si no existeixen aquestes tres estructures, no es pot parlar, en termes històrics, de dramàturgia. Podem parlar de dramàturgia grega perquè durant un període de vuitanta anys aquest fenomen es va dur a terme amb una força inaudita: els poetes reescriuen la mitologia perquè hi havia uns intèrprets que vehiculaven aquella escriptura per una gran massa d'espectadors. Es paralitzava la vida de la ciutat per les obres de Tespis, Èsquil, Sòfocles o Eurípides. El mateix passava en el període llatí, amb Plaute i Terenci als segles III i II aC. Podem parlar de dramàturgia isabelina perquè al voltant de Shakespeare hi havia una constel·lació d'autors (entre d'altres Marlowe, John Ford) i d'actors que en un període d'esplendor econòmica a Anglaterra tenien una massa d'espectadors molt potent. Durant el segle d'or espanyol també es dona aquest mateix fenomen: en els corral·ls hi havia una gran aflluència de gent que necessitava saber quina era l'obra següent del seu autor preferit, que acostumava a ser Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón de la Barca. Quan un d'aquests pilars –autoria, execució i receptors– no existeix, no es pot parlar d'una dramàtica.

No és fins a finals del segle XIX que a Catalunya hi trobem una dramàturgia. Un autor de la Renaixença, Frederic Soler, «Pitarra», s'adona que hi ha una massa de gent que estaria encantada de sentir històries en català. Escriu sainets i sàtires que tenen un bon ressò popular. Haurem d'esperar al Modernisme, amb autors com Russinyol i Guimerà, per eixamplar la base del teatre català. Amb aquests dos autors, i posteriorment amb Josep M. de Sagarra, és com es configura realment el que és l'inici d'una dramàturgia catalana. Entre els actors reconeguts d'aquell moment, hi destaquen Maria Vila, Margarita Xirgu, entre altres, que aixequen una massa de gent que va al teatre (al Novedades, al Teatre Català de la Comèdia, al Romea,...) a veure l'obra dels seus autors.

Al costat del Modernisme, aquest gran moviment d'expansió literària, arquitectònica, artística –amb Ramon Casas, Domènech i Montaner, Gaudí– apareix com a contracorrent el Noucentisme, que actua, en el teatre, a mena de fre de les inèrcies artístiques iniciades pel Modernisme. Carles Soldevila, Josep M. de Sagarra en seran unes mostres rellevants. Amb tot, aquests autors són ressò de tendències europees i subratllen un teatre més urbà i més pròxim a la comèdia burgesa afrancesada, com ara el mateix Josep M. de Sagarra.

És molt probable que després del Noucentisme, com a lògica reacció del teatre dels anys vint i trenta, hagués vingut un moviment de recuperació de Guimerà, amb aquest teatre passional, i amb aquella esplendor de final del segle XIX i principis del XX. Però, tanmateix, la Guerra Civil espanyola estroncà tota aquesta dramaturgia catalana. Fins a finals dels anys cinquanta, només queden els grans autors –no teatrals– com Espriu, com Brossa, com Joan Oliver que fan representacions per cenacles reduïts; tots ells, i llurs iniciatives, ja no formen part d'aquella dramaturgia. Són autors coneguts per una minoria i no hi ha un públic que esperi les seves obres.

Però no és fins entrats els 60 que, amb la generació del Premi Josep Maria de Sagarra esclata un dels qui serà reconegut com a «pare» del nou esclat de la dramaturgia catalana actual: Josep Maria Benet i Jornet, amb *Una vella, coneguda olor*, (1963) de tall realista i estrenada el 1964 al teatre Romea. Cal destacar també els autors Jordi Teixidor, Rodolf Sirera, Alexandre Ballester, i més endavant Jaume Melendres, Joan Abellan.... És el moment en què el franquisme entra en decadència, i una mostra la tenim en el fenomen «catàrtic» que es produeix amb un text al·legòric de Teixidor: *Retaule del flautista* (premi Sagarra 68 estrenada el 1971 al Capsa). Pocs anys després, ja als anys setanta, el teatre català esclata en el terreny de les Companyies: Els

Joglars, Comediants, posteriorment cap a tombant dels 70 i principis dels 80: La Fura del Baus, Dagoll Dagom, el Tricicle... L'èxit esdevé internacional i juntament amb aquest fet veiem com el teatre d'autor pateix una crisi. Hi ha una disminució de la «textualitat». Tan sols sobreviu, com pot, en Benet i Jornet, que va estrenant amb certa regularitat. Aquest fenomen és a escala europea. La figura del director escènic ha esclatat després de la Segona Guerra Mundial com l'autèntic «creador» de l'espectacle teatral: Jean Vilar, Giorgio Strehler, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Antoine Vitez, Bob Wilson, Patrice Chéreau. Tots ells creen enormes espectacles però sempre amb autors clàssics o «de repertori». L'autor contemporani sembla destinat a desaparèixer. Samuel Beckett sembla ser el darrer. A casa nostra hi ha tres exemples clars: Ricard Salvat, Lluís Pasqual i la creació del Lliure i les direccions de Mario Gas.

Als anys vuitanta, a nivell internacional, hi ha dues dates clau: El 1983, al Théâtre des Améindiens (París) Chéreau munta d'un autor pràcticament desconegut, Bernard-Marie Koltès, *Combat de negre i de gossos*, amb Michel Piccoli. El 1986, Bob Wilson munta en anglès a la Universitat de New York i després en alemany al Thalia Theater d'Hamburg, *Hamletmaschine* de l'iconoclasta autor postbrechtlià Heiner Müller. Representa un canvi de tendència: els grandíssims directors comencen a estrenar autors contemporanis vius.

Aquests anys coincidirien a Catalunya amb els primers grans passos que fan les institucions catalanes a partir de l'entrada de la democràcia: creen el Centre Dramàtic de la Generalitat, es subvenciona el Teatre Lliure (que ja funcionava com aposta d'un teatre europeu de repertori), l'Institut del Teatre crea una opció d'estudis de Dramatúrgia. Posteriorment es crearà el Teatre Nacional de Catalunya. Es crea una aula de Teatre a la Universitat Autònoma de Barcelona amb tres professors: Manuel Aznar, Jordi Castellanos,

José Sanchis Sinisterra. És fonamental el seu magisteri amb els laboratoris d'*El Teatro Fronterizo* i la inauguració de la Sala Beckett l'any 1988. Aquell mateix any Domènec Reixach es fa càrrec del Centre Dramàtic de la Generalitat i comença a estrenar autors catalans contemporanis. Tot plegat fa que a Catalunya es posin les bases per a una nova dramaturgia en l'intent de recuperar, evidentment, la memòria des de «Pitarra», Guimerà, passant per aquest fil que els anys seixanta uneix amb la tradició catalana del teatre, i que Josep M. Benet i Jornet començarà a trenar després a televisió amb una gran acceptació popular. Darrere d'ell venim unes generacions d'autors que podem comptabilitzar amb uns cinquanta creatius que per una població d'uns set milions de persones és realment impressionant.

Als anys noranta apareix el fenomen de les anomenades «sales alternatives» que es llancen a estrenar joves dramaturgs. A més de Sala Beckett, hi trobem el Teatre Malic, el Tantarantana, l'Artenbrut, el Muntaner i el Brossa Espai Escènic. Apareixen en aquesta època tota una generació marcada pel mestratge de Benet i Jornet, com ara Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé, Toni Cabré, Manuel Dueso, Joan Barbero, Ignasi Garcia, Carles Batlle.

L'any 1992 –coincidint amb les Olimpíades– Barcelona va situant-se en el mapa internacional també a nivell teatral, aleshores incipient. (*Carícies* i *Després de la pluja*). Algunes obres de Belbel, Benet i Jornet, Sirera, Cunillé comencen a estrenar-se fora de les nostres fronteres. Pocs anys més tard s'hi suma Jordi Galceran.

Els tres àmbits de la producció teatral catalana (teatres públics com el Centre Dramàtic de la Generalitat o Teatre Lliure, teatres alternatius i teatres privats com per exemple el Poliorama) comencen a estrenar obres d'autors vius.

A primers del present segle es dona un fenomen d'«argentinització». La Sala Beckett porta creadors llatinoamericans, específicament argentins: Rafael Spregelburg i sobre-

tot Javier Daulte: el seu magisteri fa aparèixer tota una nova generació de nous autors, que s'afegeixen als joves estudiants que van acabant la carrera de Dramatúrgia a l'Institut del Teatre: David Plana, Beth Escudé, Enric Nolla, Mercè Sarrias, Victoria Szpunberg, Esteve Soler, Àngels Aymar, Carol López, Pere Riera, Pau Miró, Josep Maria Miró, Jordi Casanovas, Cristina Clemente, Marta Buchaca, Carles Mallol, Marc Rosich, Jordi Oriol...

La temporada 2002-2003, amb Domènec Reixach a la direcció del Teatre Nacional de Catalunya, es crea el Projecte T-6 que, en deu anys, propicia l'estrena de trenta-quatre produccions teatrals amb pressupost més generós que el de les sales alternatives. Una de les primeres estrenes és *El mètode Gronholm*, que esdevé un gran fenomen mundial donat que té més de dos milions d'espectadors, en trenta llengües diferents, seixanta països d'arreu del món i dues-cents produccions. Amb aquesta obra es trenca el fals mite que, perquè una obra a Catalunya tingui realment èxit, ha de ser escrita en castellà. S'afirmava que mai un autor català podria superar un autor castellà o un autor estranger amb nombre d'entrades venudes. La raó era la llengua catalana, perquè és una llengua minoritària. Amb *El mètode Gronholm* es trenca aquesta mena de malefici. És l'obra amb més espectadors de tot el teatre català de tots els temps, superior a qualsevol altra obra de teatre espanyol que s'hagi representat a Catalunya mai al llarg de la història. Semblava doncs que, en teatre, el fet que una obra fos escrita en català era inicialment destinada a pocs espectadors i s'ha comprovat que no és cert. Si l'espectacle és un èxit, importa poc la llengua. Recentment s'ha tornat a comprovar amb *Barcelona* de Pere Riera, o fins i tot *Victòria* de Pau Miró: obres de grans èxits de públic.

La internacionalització continua i a noms com Galceran, cal afegir els dos Mirós: Pau i Josep Maria amb *Plou a Barcelona* i *El principi d'Arquimedes*, respectivament, que

s'han estrenat a teatres de tot el món i molts d'ells prestigiosos. Esteve Soler amb la trilogia *Contra el progrés*, *Contra la Democràcia* i *Contra l'amor* triomfa espectacularment a tot Europa i en particular a Alemanya. Carles Batlle, Pere Riera, Jordi Casanovas, Marta Buchaca... són noms que entren regularment a l'estranger.

Noms recents d'autors de nova fornada, que revelen la gran vitalitat del moment: Ivan Morales, Joan Yago, Clàudia Cedó, Jan Vilanova, Roc Esquiús... són joves talents que sovint treballen amb companyies de joves actors i troben espais per presentar les seves creacions. A principis dels anys 80, per a un actor català de renom, interpretar un autor viu no era pas cap fita ni tenia cap interès. La temporada 2015-2016, tots els grans noms de l'escena catalana han interpretat i *volien* interpretar els autors vius: *Barcelona* de Pere Riera, *Victòria*, de Pau Miró (amb Vilarasau, Boixaderas, Arànega i Arquillué) en són dos exemples ben recents.

És important refermar repertori d'obres i d'autors. Amb Benet i Jornet ja s'està fent des del 2011 amb la reposició d'*Una vella, coneguda olor* i els tres espectacles de la temporada 2016/2017: *L'habitació del nen* (Victor Álvaro, Teatre Almeria), *Revolta de bruixes* (J.C. Martel al Teatre Lliure) i amb la inauguració de la nova Sala Beckett: *La desaparició de Wendy* (Oriol Broggi).

Actualment i repassant els últims anys, es constata tanmateix que la crisi econòmica afecta les produccions teatrals i fa que l'autor català viu reculi en les cartelleres teatrals. A més, per a estrenar les seves obres, els autors es veuen obligats a fer peces de dos, tres, màxim quatre personatges. Els espais que últimament més programen autoria catalana tornen a ser les sales petites. El Teatre Nacional de Catalunya fa una aposta decidida per l'autoria catalana però redueix dràsticament la programació a pocs autors (sobretot dos, que hi treballen regularment: Josep Maria Miró i Lluïsa Cunillé).

En el Teatre Lliure trobem també autoria catalana però més associada a companyies. És el director i no l'autor qui sembla el centre de la programació. Tot i així el Lliure també es preocupa d'altres teatralitats com la de l'*Agrupación Señor Serrano* -autèntic fenomen internacional- i a vegades també Roger Bernat (teatralitats no estrictament basades en la textualitat).

La Nova Sala Beckett amb una extensa programació que va més enllà d'una simple exhibició d'espectacles, aquesta temporada 2017-2018, sembla voler recuperar la presentació d'autors catalans vius com a epicentre: Marília Samper i la nova autora Claudia Cedó en són autors residents. També hi trobem Josep Maria Miró, Iván Morales, Llätzer Garcia i altres.

La Sala Flyhard, una de les més petites de Barcelona, és qui potser fa una oferta plenament decidida per la nova dramaturgia catalana, i amb gran ressò i èxit. S'hi presenten obres d'autors més coneguts, com Clàudia Cedó i Marc Angelet, amb estrenes de novíssimes veus com Marta Aran, Roc Esquius, Daniel J. Meyer, Yago Alonso i Carmen Marfà.

Però apareix un problema important i que caldrà analitzar amb cautela i molta cura. Ja ha començat una fuga d'autors catalans cap a l'estranger, que és la pitjor cosa que pot passar-li a una societat amb una dramaturgia pròpia. Actualment estrenem molt més a tot arreu del món que no pas a Catalunya. Si bé és important que les nostres obres tinguin una repercussió internacional –fenomen que només s'havia donat amb Guimerà– això no ha de suposar el que tècnicament s'ha anomenat «fuga de cervells». Ja fa unes sis temporades que una quinzena d'autors catalans tenim més feina a fora del nostre país que no pas aquí. Això és un perill molt gran perquè pot suposar que alguns d'aquests autors se'n vagi a produir en un altre país. Si no hi ha una cura especial als autors, aquesta fuga pot posar en perill la

dramatúrgia catalana actual. Una dramatúrgia que en els últims anys ha viscut un moment dolç. Un exemple ens ajuda a veure-ho: l'Emma Vilarasau, una gran actriu, que podem considerar que té una gran admiració popular, tal com ho podria ser la Maria Vila als anys trenta a Catalunya. L'Emma, doncs, als anys vuitanta només feia obres de Shakespeare, Goldoni i de Molière. En canvi, l'any passat, va estrenar dues obres d'autor català. Ella mateixa reclamava fer autors catalans actuals. El 2013 va insistir a fer *L'habitació del nen* de Benet i Jornet. Va estrenar també *Barcelona*, d'un autor pràcticament desconegut, Pere Riera. Certament que les coses han canviat molt: els grans actors volen els autors vius per poder representar els seus personatges perquè ha millorat moltíssim la qualitat d'obres i de produccions. I el públic ha respost i ha demanat més obres i més actors. Estem en una nova dramatúrgia catalana, que actualment està en perill a falta de productors que vulguin dur les obres dels autors catalans a escena. Es veu, per exemple, en els musicals. Es mouen grans franquícies estrangeres que amb poca adaptació es porten i seguiran portant-se en les pròximes temporades a Barcelona. Són unes franquícies milionàries que no s'interessen gens ni mica per musicals d'autors catalans.



ÍNDEX

ÍNDIX

COL·LOQUIS DE VIC, 22

El Teatre

<i>Introducció</i>	5
GIUSEPPE DI GIACOMO , <i>Hamlet</i> , o les esperances trencades sobre el sense-sentit del món	9
ANDREU GRAU I ARAU, El final de <i>Casa de nines</i> d'Ibsen .	31
ANNA BLANCHÉ, Aproximació al contingut filosòfic de l'obra <i>Brand</i> , d'Henrik Ibsen	37
MARIA LLADÓ GRAN, Teatralitat en el <i>De divisione</i> d'Eriúgena	43
ERIC ORTEGA GONZÁLEZ, El <i>Marat-Sade</i> de Peter Weiss i la modernitat teatral catalana	47
ÓSCAR ARCE RUÍZ, Gabriel Marcel: del teatre a l'ésser ...	57
ANDRÉS L. JAUME, Comenius i el teatre: artefacte educatiu i polític	63
JOAN CUSCÓ, Dionís al segle XX. La màquina de la raó (i de la follia)	67
XAVIER GARCIA-DURAN, Sartre i el teatre: a propòsit de la «paradoxa del comediant»	79
CONRAD VILANOU TORRANO, Anatoli Vasílievitx Lunatxarski i el teatre soviètic	89

RAQUEL CERCÓS I RAICHS, Joseph Beuys: la <i>performance</i> com a retorn al ritual	99
XAVIER ESCRIBANO, El dolor en escena	107
ORIOL FERNÁNDEZ I GARCIA, La poètica tràgica de Giacomo Leopardi	113
JULIA MANZANO ARJONA, Antígona, figura de pietat	121
EMÍLIA OLIVÉ, Èdip i Alexandros, moribunds a Atenes. Europa agonitza a Atenes	133
ALBERT LLORCA ARIMANY, «Assajar versus escenificar»: actuar per transformar el món en l'obra de Vaclav Havel	143
JORDI CASASAMPERA FERNÁNDEZ, La trilogia <i>vaněkiana</i> de Václav Havel	161
DARIO EVOLA, Teatre i arts visuals. Notes per a una estètica de l'escena del segle XX	173
ENRIC CASABAN, Representació i representació teatral ...	181
ABEL MIRÓ I COMAS, Teatre i hipocresia	185
STEFANO PETRUCCIANI, Mite i civilització en la lectura adorniana de la <i>Ifigènia</i> de Goethe	195
ELISABET CASANOVAS TORRUELLA, Persones que volem explicar persones	201
SERGI BELBEL, El teatre a Catalunya, avui i reptes de futur	207

Xarxa de Grups de Recerca reconeguts “Col·loquis de Vic”

Grup de Recerca sobre pensament científic i filosòfic modern i contemporani (F&C) (Universitat de les Illes Balears). IP: Dr. Joan Lluís Llinàs Begon

GREPPS (Grup de Recerca en Pensament Pedagògic i Social). (Universitat de Barcelona). IP: Dr. Conrad Vilanou

Grup de Recerca EIDOS: platonisme i modernitat (Universitat de Barcelona). IP: Dr. Josep Monserrat Molas

IDT (Institut de Dret i Tecnologia. Universitat Autònoma de Barcelona). IP: Dr. Pompeu Casanovas

L'estètica espanyola: les idees i els homes (1850-1950) (Universitat Ramon Llull). IP: Dr. Ignasi Roviró

Grup de Recerca Lògica i Teoria de l'Argumentació (Universitat de València). IP: Dr. Jesús Alcolea

L'estetica nell ultimi trent'anni (Dipartimento di Filosofia. La Sapienza, Università di Roma). IP: Dr. Giuseppe di Giacomo

Quale cultura per la contemporaneità? Una prospettiva estetico-filosofica. (Dipartimento di Filosofia. La Sapienza, Università di Roma). IP: Dr. Stefano Velotti

Yugoslav Wars: another face of European civilisation? Lessons learnt and enduring challenges (projetete europeu, Dipartimento di Filosofia. La Sapienza, Università di Roma). IP: Dr. Setefano Petrucciani

COL·LOQUIS DE VIC

COL·LOQUIS DE VIC I: LA CIUTAT

MANUEL RIBAS PIERA: *La ciutat, realitat de sinergies*

SALVI TURRÓ: *El marc constitutiu de la ciutat en Kant*

JORDI SALES: *Ciutat, Raó i Estat*

RAMON VALLS: *La ciutat i la llei*

Barcelonesa d'Edicions, Barcelona, 1997

COL·LOQUIS DE VIC II: LA LLEI

RAMON VALLS: *Llei i legalitat*

SALVI TURRÓ: *Llei pràctica i esquematització. De Kant a Fichte*

DÍDAC RAMÍREZ: *Llei i Regla*

JORDI SALES: *Llei i cultura (un exemple d'aporètica política)*

Barcelonesa d'Edicions, Barcelona, 1998

COL·LOQUIS DE VIC III: LA CULTURA

RAMON VALLS: *Llei i Cultura*

LLUÍS DUCH: *Mite i Cultura*

SEGIMON SERRALLONGA: *El mite del foc o del progrés*

JOSEP M. PUJOL: *Introducció a una història dels folklores*

ENRIC PUJOL: *Cultura i institucions*

Universitat de Barcelona, Barcelona, 1999

COL·LOQUIS DE VIC IV: LA HISTÒRIA

MIQUEL BATLLORI: *La Cultura de la Història i la Història de la cultura*

JORDI GALÍ: *Sobre el sentit de la Història*

JORDI SALES: *A quin defecte de sentit posa remei el possible sentit de la història?*

JORDI FIGUEROLA: *L'ofici d'historiador*

SALVI TURRÓ: *Des d'on escrivim la Història*

JOSEP M. SALRACH: *Història de les mentalitats*

FRANCESC FORTUNY: *Aproximació filosòfica a la història de les mentalitats*

Universitat de Barcelona, Barcelona, 2000

COL·LOQUIS DE VIC V: LA POLÍTICA

YVES-CHARLES ZARKA: *Hobbes et l'invention de la volonté publique*

ANTONI TRUYOL SERRA: *Sobre Hobbes*

JOSEP MONSERRAT MOLAS: *Els orígens de la política*

BARTOMEU FORTEZA PUJOL: *La formació de la tradició política*

HERIBERT BARRERA: *La política com a exercici*

Universitat de Barcelona, Barcelona, 2001

COL·LOQUIS DE VIC VI: EL DRET

PHILIPPE BÉNÉTON: *Sur les impasses du positivisme juridique*

POMPEU CASANOVAS: *Models: xarxes i pautes de conducta en el dret contemporani*

ENCARNA ROCA: *Dret i cultura a Catalunya*

MIQUEL ROCA JUNYENT: *La pràctica del dret: aspectes professionals*

Universitat de Barcelona, Barcelona, 2002

COL·LOQUIS DE VIC VII: LA POESIA

JAUME MEDINA: *Poesia i filosofia. L'experiència de Carles Riba*

JOSEP M. PUJOL: *Actes etnopoètics, actes de paraula*

CARLES DUARTE: *Poesia i ciutat*

DAVID JOU MIRABENT: *L'ofici de poeta*

VÍCTOR SUNYOL COSTA: *Una poètica*

FRANCESC CODINA I VALLS: *De l'ofici i el benefici de poeta*

Universitat de Barcelona, Barcelona, 2003

COL·LOQUIS DE VIC VIII: LA NATURA

DAVID SERRAT: *Natura i home*

ANTONI PREVOSTI: *Natura i filosofia*

JOAN FRANCESC MIRA: *Natura i poesia*

Universitat de Barcelona, Barcelona, 2004

COL·LOQUIS DE VIC IX: LA SALUT

RAMON VALLS PLANA: *Bioètica i salut*

LLUÍS DUCH: *Salut i filosofia*

ANNA BONAFONT: *La salut i la gent gran*

ANTONI BAYÉS DE LUNA: *La recerca i la salut*

TAULA RODONA: *La salut en l'àmbit professional*

Universitat de Barcelona, Barcelona, 2005

COL-LOQUIS DE VIC X: LA IDENTITAT

DR. JOAN F. MIRA: *Identitat i festa, o la festa com a espill*

JOSEP LLUÍS CAROD-ROVIRA: *Identitat nacional i identitat col·lectiva*

Universitat de Barcelona, Barcelona, 2006

COL-LOQUIS DE VIC XI: L'ECONOMIA

DR. DÍDAC RAMÍREZ SARRIÓ: *Economia i filosofia*

JOSEP M. URETA: *Economia, ciències i art*

Societat Catalana de Filosofia, Barcelona, 2007

COL-LOQUIS DE VIC XII: LA MEMÒRIA

DR. MARIA ROSA PALAZÓN MAYORAL: *Memòria dividida entre nacionalisme i internacionalisme*

DR. POMPEU CASANOVAS: *Memòria escrita i imatge gràfica*

DR. JOSEP M. SOLÉ SABATÉ: *Història i memòria*

Societat Catalana de Filosofia, Barcelona
Ajuntament de Vic, 2008

COL-LOQUIS DE VIC XIII: LA MODERNITAT

JORDI SALES CODERCH: *Hermenèutica i modernitat*

GIUSEPPE DI GIACOMO: *Arte e modernità*

CONRAD VILANOU: *Esport i modernitat*

Societat Catalana de Filosofia, Barcelona
Ajuntament de Vic, 2009

COL·LOQUIS DE VIC XIV: LA BELLESA

DR. IGNASI ROVIRÓ ALEMANY: *Bellesa i Filosofia*

DR. PABLO GARCÍA CASTILLO: *La belleza en Plotino*

Societat Catalana de Filosofia, Barcelona,
Ajuntament de Vic, 2010

COL·LOQUIS DE VIC XV: EUROPA

Europa i la Filosofia. Europa, ciències i art

Societat Catalana de Filosofia, Barcelona, 2011

COL·LOQUIS DE VIC XVI: LA IMATGE

ROMÀ DE LA CALLE: *Més ençà de la imatge. Més enllà del text.*
Diàlegs entre les imatges i les paraules

ANTONI BOSCH-VECIANA: *Εἶδωλον i εἰκὼν. Dos noms i*
una problemàtica sobre la representació de la imatge

Societat Catalana de Filosofia, Barcelona, 2012

COL·LOQUIS DE VIC XVII: EL CALENDARI

JOAN GONZÁLEZ GUARDIOLA: *El calendari i el problema dels*
origens de l'ésser en el món

POMPEU CASANOVAS: *Calendaris: del control del temps com a*
coneixement polític

VICENÇ MATEU: *Temps sagrat i temps profà a l'obra de Mircea*
Eliade

Societat Catalana de Filosofia, Barcelona, 2013

COL·LOQUIS DE VIC XVIII: L'ESTAT

KLAUS-JÜRGEN NAGEL: *Sobirania: origen, passat i present d'un concepte*

GIUSEPPE DI GIACOMO: *El poder i les seves representacions*

VICENÇ MATEU ZAMORA: *Avantatges i inconvenients de ser un estat petit*

POMPEU CASANOVAS: *Homo Necans, per una relectura de Hobbes en l'era digital*

Societat Catalana de Filosofia, Barcelona, 2014

COL·LOQUIS DE VIC XIX: LA GUERRA

SALVADOR GINER: *De quasto bellica: un buit filosòfic*

GIUSEPPE DI GIACOMO: *La guerra i l'art*

Societat Catalana de Filosofia, Barcelona, 2015

COL·LOQUIS DE VIC XX: LA FESTA

GREGORIO LURI: *La festa és la celebració del nostre ordre*

ANTONI BOSCH-VECIANA: *Festa, filosofia, amistat*

Societat Catalana de Filosofia, Barcelona, 2016

COL·LOQUIS DE VIC XXI: LA TRADICIÓ

STEFANO PETRUCCIANI: *Tradicció i nous reptes en filosofia política*

LLUÍS M. ANGLADA: *Sis preguntes sobre la tradició com a excusa per pensar en el futur de la lectura i el llibre*

Societat Catalana de Filosofia, Barcelona, 2017

