

MATERIALS PEDAGÒGICS

*DIDEROT
I EL TEATRE*

JOAN CASAS



Institut
del Teatre

Plaça de la Llibertat, 15
08002 Barcelona

DIDEROT I EL TEATRE

*DIDEROT
I EL TEATRE*

JOAN CASAS



**Institut
del Teatre**

Diputació
de Barcelona

MATERIALS PEDAGÒGICS. DIPUTACIÓ DE BARCELONA
Institut del Teatre. Carrer Nou de la Rambla, 3-5 (Palau Güell)
08001-Barcelona

Traducció dels textos de Diderot: JOAN CASAS
Disseny gràfic: TERESA MORAL

Primera edició: juliol 1986

© Joan Casas, 1986

Propietat d'aquesta edició (inclòs el disseny):

INSTITUT DEL TEATRE DE BARCELONA

Realització: L'AVENÇ S.A., Consell de Cent, 278, 08007-Barcelona

Impressió: IMPRIMEIX, Eduard Meristany, 100, Badalona

ISBN: 85905-29-6

Dipòsit legal: 29.889-1986

I. EL TEATRE EN ELS PRIMERS ESCRITS DE DIDEROT

Denis Diderot va néixer el 5 d'octubre de 1713 a Langres, a la regió francesa de la Xampanya. Vingué al món en el si d'una família d'artesans —el seu pare era mestre ganiveter— de la petita burgesia local. La família hauria volgut que fos canonge, com Didier Vigneron, germà de la seva mare, però ell no es va avenir a seguir la carrera eclesiàstica. L'atreia més la vida cultural de París, i se'n va anar a estudiar a la capital. Anys a venir, Diderot havia d'evocar així aquell període de la seva vida a la *Paradoxe sur le comédien* (*Paradoxa del comediant*):

«Jo mateix, quan era jove, vacil·lava entre la Sorbona i la Comédie. A l'hivern, a l'estació més crua, me n'anava a recitar en veu alta papers de Molière i de Corneille pels passeigs solitaris del Luxembourg. Quin era el meu projecte? Ser aplaudit? Tal vegada. Tenir familiaritat amb les dones del teatre, que em semblaven infinitament amables i que sabia que eren molt fàcils? Segurament. No sé pas què no hauria fet per agradar a la Gaussin, que llavors començava i que era la bellesa en persona, a la Dangeville, que tant d'atractiu tenia dalt l'escena...»

Es va passar molts anys, des dels vint fins passada la trentena, malvivint a París de treballs literaris diversos. Tanmateix, en aquesta època difícil que podríem anomenar de formació, hi ha dos fets que són cabdals en la vida de Diderot: l'amistat amb J.J. Rousseau —al qual conegué el 1742— i l'encàrrec de la direcció de l'*Encyclopédie* (1745), que si, originàriament, només havia de ser una traducció de la *Cyclopaedia* anglesa que realitzà Chambers, esdevingué, gràcies a l'empenta del mateix Diderot i de d'Alembert,

l'obra emblemàtica de la Il·lustració francesa.

Passarem deliberadament per alt molts aspectes de la biografia de Diderot, per tal d'observar només aquells que tenen alguna relació amb el teatre. Així, de la seva producció d'aquesta època —que comença a ser abundosa— ens aturarem només en la novel·la *Les bijoux indiscrets* (*Els joiells indiscrets*), que publicà anònimament l'any 1748.

Diguem-ho de seguida. La novel·la de Diderot és una narració «verda», una obreta llibertina, escrita sobre les formes del gust d'una certa literatura de consum que, a l'època, era moda. Hem fet una mala traducció, en realitat, donant «joiells» —si més no en un sentit estricte— com a versió catalana dels «bijoux» que el títol esmenta. Potser hauria estat més encertat traduir-ho per «conills». La trama que Diderot s'empesca, sobre un decorat orientalitzant i fantàstic que també segueix les normes del gènere, es fonamenta en això: l'encanteri d'un geni que, per tal d'entretenir un soldà que s'avorreix, li dóna un anell i li diu que, si se'l posa i adreça la pedra cap a una dona determinada, aquesta, empesa per la màgia de l'objecte, contarà amb sinceritat les seves aventures amoroses, però no per la boca, sinó

«per la part més franca que hi ha en elles, i la més ben informada de les coses que vós desitgeu saber.» (capítol IV)

Però, arribats aquí, és just que us demaneu: «Això, que pot ser divertit, què té a veure amb el teatre?»

Malgrat que Diderot, de vell, sembla que bescantava l'obreta i la considerava una mena de pecat de joventut, no era aquest el parer de Lessing, l'autor de la *Dramatúrgia d'Hamburg*, que la considerava «una novel·la frívola en la qual es remenen coses greus.» Perquè, efectivament, en el marc de la ficció orientalitzant i escumosa, Diderot —que ja

havia publicat, entre altres coses, les seves *Pensées philosophiques* (*Pensaments filosòfics*) (1746)— no renunciava a tractar els temes que el preocupaven en el camp de la filosofia, les ciències, la moral o les arts. I el teatre no quedava al marge d'aquestes digressions.

El capítol 38 de la narració, que porta el títol de «Conversa sobre les lletres», conté la primera reflexió d'una certa volada que publicà Diderot sobre el teatre del seu temps. Lessing, quan encara estudiava a Leipzig, llegí l'obreta i fou vívament impressionat pels arguments que contenia aquest capítol, una extensa traducció del qual inclogué a la seva *Dramatúrgia*, bo i manllevant-ne, segons pròpia confessió, els arguments crítics que contenia contra el teatre clàssic francès. Tot seguit en podrem llegir un fragment.

ELS JOIELLS INDISCRETS, capítol XXXVIII

«Selim, respongué la soldana, Ricaric us deduirà algun dia els motius d'aquesta diferència. Us dirà perquè les nostres tragèdies són inferiors a les dels antics; per la meua banda, jo de bon grat m'encarregaré de demostrar-vos que és així. No us acusaré pas, va continuar, de no haver llegit els antics. Teniu l'esperit massa il·lustrat perquè llur teatre us sigui desconegut. Ara bé, bandegeu certes idees relatives a llurs costums, usatges i religió, que només trobeu estranyes perquè les situacions han canviat; i convindreu amb mi que llurs temes són nobles, ben triats, interessants; que l'acció es desenvolupa amb fluïdesa; que el diàleg és simple i força pròxim a la naturalitat; que l'interès no queda dividit ni l'acció sobrecarregada per episodis. Traslladeu-vos mentalment a l'illa d'Alindala; examineu tot allò que s'hi esdevé; escolteu tot allò que s'hi diu, des del mo-

ment que el jove Ibrahim i l'astut Forfanty hi desembarquen; aprobeu-vos a la caverna del dissortat Polipsile; no perdeu ni una paraula dels seus planys, i digueu-me si res no us fa canviar d'idea. Citeu-me una peça moderna que pugui suportar el mateix examen i aspirar al mateix grau de perfecció, i em consideraré vençuda.

— Per Brama, exclamà el soldà badallant, la senyora ha fet una dissertació acadèmica.

— Jo no entenc les regles, va continuar la favorita, i encara menys els mots savis amb els quals han estat concebudes; però sé que només allò que és veritat agrada i impressiona. També sé que la perfecció d'un espectacle rau en la imitació tan exacta d'una acció, que l'espectador, constantment enganyat, s'imagini que assisteix a l'acció mateixa. I ara digueu, ¿hi ha quelcom semblant a això en les tragèdies que vós ens lloeu?

(...) — [continua parlant el mateix personatge] De bon grat diria als (autors) moderns: "Senyors, en lloc de fer els personatges enginyosos, diguin el que diguin, poseu-los en situacions que els donin enginy."

(...) — [continua parlant el mateix personatge] I, a més, ¿hi ha algú que hagi parlat mai tal com nosaltres declamem? Els prínceps i els reis, ¿caminen altrament que un home que camina bé? ¿Han gesticulat mai com a endimoniats o folls furiosos? Les princeses, quan parlen, llencen xiscles aguts? Hom suposa que hem elevat la tragèdia a un alt nivell de perfecció; i jo considero gairebé provat que, de tots els gèneres d'obres de literatura a les quals s'han dedicat els africans en aquests darrers segles, aquest és el més imperfecte.»

La referència del text és, clarament, el *Filoctetes* de Sòfocles. L'al·lusió esdevé transparent si substituïm l'illa d'Alindala per l'illa de Lemnos, Ibrahim per Neoptolem, Forfanty per Ulisses i Polipsile per Filoctetes. És significativa aquesta referència, que trobarem repetida —sense disfresses— en els *Entretiens sur «Le fils naturel»* (*Diàlegs sobre*

«*El fill natural*»). Diderot s'hi declararà repetidament fascinat per aquells versos de Sòfocles que reproduïen els crits inarticulats de Filoctetes, cargolat per terra davant la seva caverna, com a cosa bella i *real*, que no té en consideració les «bones maneres» que els autors moderns exigeixen a les accions escèniques.

De fet, tot el text que hem reproduït és un al·legat en favor de la *veritat* i de la *naturalitat*, contra allò que ell considera la falsedat de les convencions teatrals vigents en el seu temps. Una bona part de la posterior reflexió crítica de Diderot sobre la dramaturgia s'articularà al voltant d'aquests dos conceptes, que s'aniran determinant en propostes concretes d'innovacions dramàtiques en el període més fèrtil de la seva reflexió sobre el teatre. Però caldrà encara que passin uns quants anys.

II. LA FORMULACIÓ D'UN NOU CONCEPTE DRAMATÚRGIC

Entre 1753 i 1760, el teatre preocupa vivament Diderot. Una breu cronologia d'aquests anys donarà la mesura de com es va projectar en la pràctica aquesta preocupació:

- 1753-1760 (?) Escriu *El marit llibertí castigat* (Projecte d'un entremès).
- 1755-1760 (?) Escriu el projecte d'una òpera còmica.
- 1757 Publica a Amsterdam *Le fils naturel* (*El fill natural*), comèdia en cinc actes i en prosa; acompanyada de tres *Diàlegs sobre «El fill natural»*. Aquests diàlegs tenen lloc entre dos personatges: «Dorval» —que és el nom del protagonista de la peça, pretesament escrita, en la ficció sobre la ficció que construeix Diderot, per ell mateix— i «Jo». L'ús d'aquesta forma pronominal no ens ha de fer pensar que el segon sigui més un «alter ego» del propi Diderot que el primer. Com a tants altres textos, Diderot fa servir la forma dialogada de mecanisme dialèctic per exposar les seves opinions, que no han de coincidir necessàriament —i no solen fer-ho— amb les d'un dels dos conversadors.
- 1758 Publica a Amsterdam *Le père de famille* (*El pare de família*) comèdia en cinc actes i en prosa; acompanyada d'un *Discurs sur la poésie dramatique*.
- 1758 Simultàniament a la publicació de la comèdia esmentada, escriu la *Carta à la senyora Riccoboni*.
- 1759 Escriu diversos projectes de tragèdies (*El Sheriff*, *La infortunada*, *La senyora de Linan*) i el d'una comèdia (*La marxa del món*), tots els quals romanen inacabats.

Les dues comèdies en prosa i els textos teòrics que les acompanyen i també, a un nivell menor, menys sistemàtic, la *Carta a la senyora Riccoboni*, representen l'aportació més important de Diderot a la dramaturgia del seu temps. Convinrà, doncs, que considerem amb calma aquest conjunt de textos. Per tal de fer-ho hem seleccionat uns quants fragments dels més significatius, que anirem llegint i comentant, mentre que reservarem per al final una valoració global d'aquest bloc de l'obra dramàtica diderotiana.

PRIMER DIÀLEG SOBRE «EL FILL NATURAL» (fragments)

«En aquest punt Dorval es va aturar un moment; tot seguit digué: «M'agradaria més que hi hagués quadres a dalt de l'escenari, on tan pocs n'hi ha, i on produirien un efecte tan agradable i tan segur, que no els cops de teatre, que es fan venir d'una manera tan forçada i es fonamenten en tantes suposicions singulars que, per una d'aquestes combinacions d'esdeveniments que sigui afortunada i natural, n'hi ha un miler que han de desplaure a un home de bon gust».

JO: I doncs, ¿quina diferència establiu entre un cop de teatre i un quadre?

DORVAL: Em seria més fàcil donar-vos-en exemples que no definicions. El segon acte de l'obra comença amb un quadre i s'acaba amb un cop de teatre.

JO: Ja ho entenc. Un incident imprevist, que té lloc en l'acció i que canvia sobtadament la situació dels personatges, és un cop de teatre. Una disposició d'aquests personatges a l'escena, tan natural i veritable que, reproduïda fidelment per un pintor, m'agradaria a la tela, és un quadre.

DORVAL: Si fa o no fa.

(...)

DORVAL: L'acció teatral encara deu ser ben imperfecta, puix que no veiem a l'escenari gairebé cap situació de la qual en poguéssim fer una composició tolerable en pintura. I doncs! ¿Que

potser la veritat hi és menys essencial que damunt la tela? ¿Que hi ha alguna regla que digui que cal allunyar-se de la cosa real a mesura que l'art s'hi acostava més, i donar menys versemblança a una escena viva, on actuen homes de debò, que a una escena acolorida on només en veiem, per dir-ho d'alguna manera, les ombres?

A mi em fa l'efecte que si una obra dramàtica fos ben feta i ben representada, l'escena oferiria a l'espectador tants quadres reals que a l'acció hi hauria moments favorables per al pintor.»

Aquí trobem, explícitament, una crítica a la convencionalitat dramàtica del seu temps, i una exigència de versemblança (és a dir, d'una nova convenció) que ja trobàvem en el fragment dels *Joiells indiscrets*. Observem, tanmateix, quin és el criteri de versemblança que Diderot ens proposa: la pintura. Molt bé, però quina? Potser un fragment de l'*Essai sur la peinture* (*Assaig sobre la pintura*), que escriví el 1765, ens ajudarà a centrar un parell d'idees. Diderot protesta contra la divisió jeràrquica entre pintors «d'història» i pintors «de gènere», i diu:

«Hom qualifica amb el nom de pintors de gènere, indistintament, tant aquells que només s'ocupen de flors, fruites, animals, arbredes, boscos, muntanyes, com aquells que manlleven llurs escenes a la vida comuna i domèstica; Teniers, Wouwermans, Greuze, Chardin, Louthembourg, el mateix Vernet, són pintors de gènere. Tanmateix, jo dic que tant *El pare que fa la lectura a la seva família*, *El fill ingràt* o *El prometatge*, de Greuze; com les *Marines* de Vernet, que em presenten tota mena d'incidents i d'escenes, són per a mi tant quadres d'història com *Els set sacraments* de Poussin, *La família de Darius* de Le Brun, o la *Susanna* de Vanloo.»

Avui probablement qualificaríem les obres de Greuze, que tant admirava Diderot, dient que són quadrets cos-

tumistes, moralitzants i sensiblers. Però Diderot hi admirava la presència de temes «comuns i domèstics» —és a dir, no necessàriament heroics ni nobles—, l'expressió de les emocions, i el gust pel detall «real» en la composició. Aquests són justament els elements de «veritat», de versemblança, que reivindica per al teatre. I la reivindicació de l'expressió de les emocions a través del gest el portarà, entre altres coses, a la lloança de la pantomima, com veurem tot seguit.

SEGON DIÀLEG SOBRE «EL FILL NATURAL», (fragments)

«DORVAL: ...La pantomima, tan negligida entre nosaltres, és usada en aquesta escena; i vós mateix heu vist amb quant d'èxit!

Parlem massa en els nostres drames; i, en conseqüència, els nostres actors no interpreten prou. Hem perdut un art els recursos del qual coneixien bé els antics. El mim, antigament, representava totes les condicions, els reis, els herois, els tirans, els rics, els pobres, els habitants de la ciutat, els del camp, triant de cada condició allò que li és particular; de cada acció, allò que té de colpidor. El filòsof Timòcrates, que assistia un dia a aquest espectacle, del qual sempre l'havia allunyat la severitat del seu caràcter, deia; *Quali spectaculo me philosophiae verecundia privavit!* (De quin espectacle em privava la vergonya de la filosofia!). Timòcrates tenia una mala vergonya; i aquesta va privar el filòsof d'un gran plaer. El cínic Demetri atribuïa tot el seu efecte als instruments, a la veu i a la decoració, en presència d'un mim que li va replicar: "Mira com represento tot sol; i després digues tot allò que et sembli del meu art". Les flautes callen. El mim representa, i el filòsof, arravatat, exclama: No tan sols et veig; et sento. Em parles amb les mans.

¿Quin efecte arribaria a causar aquest art, afegit al discurs? Per què hem separat allò que la natura ha unit? En cada moment, que potser el gest no correspon al discurs? Mai no me n'havia adonat tant com quan escrivia aquesta obra. Evocava

allò que jo havia dit, allò que m'havien contestat; i quan només trobava moviments, escrivia el nom del personatge i, a sota, la seva acció.»

De fet Diderot pensava que en l'expressió gestual era on residia aquella possibilitat de matís a la qual la declamació no arribava, i que era necessària per donar, segons els seus propis mots, «l'accent propi de cada passió». El discurs articulat no és suficient per expressar les passions. I per aquest camí Diderot reprèn una idea que ja havia formulat en la glossa que féu del *Filoctetes* de Sòfocles:

«DORVAL: ¿Què ens afecta de l'espectacle de l'home animat per alguna gran passió? ¿Són els seus discursos? De vegades. Però allò que ens emociona sempre són els crits, els mots inarticulats, les veus trencades, aquells monosíl·labs que s'escapen de vegades, aquella espècie de ranera a la gola, entre les dents. Quan la violència del sentiment talla la respiració i duu l'agitació a l'esperit, les síl·labes i les paraules se separen, l'home salta d'una idea a una altra. Enceta una munió de discursos. No n'acaba cap; i amb l'excepció d'alguns sentiments que mostra en el primer accés, i als quals retorna constantment, la resta és només un seguit de sorolls febles i confusos, de sons expirants, d'accents ofegats que l'actor coneix millor que el poeta. La veu, el to, el gest, tot això pertany a l'actor; i és allò que més ens colpeix de l'espectacle de les grans passions. L'actor dóna al discurs tota l'energia que té. Ell és el qui porta fins a les orelles la força i la veritat de l'accent.»

Amb això tornem als crits de Filoctetes davant la seva cova, i a la fascinació de Diderot en adonar-se que molt d'allò que fa l'expressivitat de l'actor no depèn de la bellesa o la rotunditat del discurs, sinó del gest, del silenci eloqüent, de la fragmentació de la paraula, de l'expressió mancada de sentit. I continua reflexionant sobre el treball de l'actor:

«DORVAL: En la composició d'una peça dramàtica hi ha una unitat de discurs que correspon a una unitat d'accent en la declamació. Són dos sistemes que varien, no tan sols de la comèdia a la tragèdia, sinó d'una comèdia o una tragèdia a una altra. Si no fos així hi hauria un vici, o bé en el poema, o bé en la interpretació. Els personatges no tindrien entre ells la unió, l'adequació a la qual s'han de sotmetre, fins i tot en els contrastos. En la declamació notaríem dissonàncies feridores (...).

(...) A l'actor li pertoca adonar-se d'aquesta unitat d'accent. És el treball de tota la seva vida. Si li manca aquest tacte, la seva interpretació serà feble ara i adés exagerada, rarament justa, bona en certs moments, dolenta en el conjunt.

Si la fúria per ser aplaudit domina un actor, aquest exagera. El vici de la seva acció s'encomana a l'acció d'un altre. Hi deixa d'haver unitat en la declamació del seu paper. N'hi deixa d'haver en la declamació de l'obra. Aviat només veig a l'escenari una assemblea tumultuosa on cadascú adopta el to que més li plau; l'avorriment em domina; les mans se m'enfilen a les orelles i me'n vaig.

M'agradaria parlar-vos de l'accent propi de cada passió. Però aquest accent es modifica de tantes maneres, és un objecte tan subtil i delicat, que no en conec cap altre que ens palesi millor la indigència de totes les llengües que existeixen i que han existit. Tenim una idea justa de com ha de ser; la tenim present a la memòria. Que en busquem l'expressió? No la trobem. Combinem els termes greu i agut, ràpid i lent, suau i fort; però la xarxa, sempre massa ampla, no recull res. ¿Qui podria descriure la declamació d'aquests dos versos?:

Els ha vistos algú parlar entre ells, buscar-se?
Que potser al fons del bosc anaven a amagar-se?

És una barreja de curiositat, d'inquietud, de dolor, d'amor i de vergonya, que el pitjor dels quadres em pintaria més encertadament que el millor dels discursos.

JO: És una raó de més per escriure la pantomima.

DORVAL: És evident que l'entonació i el gest es determinen recíprocament.

JO: Però l'entonació no es pot anotar, i és fàcil escriure el gest.»

Per aquest camí, aprofundint més en les exigències que cal fer a l'art de l'actor, Diderot arriba a posar en boca de Dorval una tesi que, a primer cop d'ull, sembla justament la contrària de la que després desenvoluparà a la *Paradoxa del comediant*.

«En aquest punt Dorval va fer una pausa. Després digué: "Afortunadament una actriu, d'enteniment limitat, d'agudeses corrent, però de gran sensibilitat, copsa fàcilment una situació de l'ànima, i troba, sense pensar-hi, l'accent que s'escau a diversos sentiments diferents que es fonen plegats, i que constitueixen aquella situació que tota la sagacitat del filòsof no analitzaria.

Els poetes, els actors, els músics, els pintors, els cantants de primer ordre, els grans ballarins, els amants tendres, els veritables devots, tota aquesta colla entusiasta i apassionada sent vivament i reflexiona poc."»

Fem una primera recapitulació d'allò que Diderot ens ha dit fins aquí: reivindicació de veracitat a l'escena —i ja hem vist de conformitat amb quin model—, reivindicació de la pantomima com a complement necessari del discurs per expressar emocions. No podríem trobar una síntesi pràctica millor d'aquestes idees que la que ens ofereix, precisament, l'acotació inicial i les primeres frases del protagonista d'*El fill natural*:

EL FILL NATURAL (Escena I)

«L'escena representa un saló. Hi veiem un clavecí, cadires, taules de joc; a sobre d'una d'aquestes taules un joc de dames;

a sobre d'una altra uns quants opuscles; en un cantó un teleret de tapisseria, etc., al fons un canapè, etc.

DORVAL, tot sol.

Porta un vestit de camp, el cap escabellat; assegut en una butaca, al costat d'una taula damunt la qual hi ha opuscles. Sembla agitat. Després d'uns quants moviments violents, es recolza sobre un dels braços de la butaca, com si volgués dormir. De seguida abandona aquesta situació. Treu el rellotge, diu:

“Encara no són les sis.”

Es llença sobre l'altre braç de la butaca; però de seguida es redreça, i diu:

“No podria dormir.”

Agafa un llibre que obre a l'atzar, i que torna a tancar gairebé de seguida, i diu:

“Llegeixo sense entendre res.”

S'alça. Es passeja...»

Què hi trobem? La descripció minuciosa d'un ambient domèstic; de casa bona, però domèstic. Una descripció sembrada amb un parell d'«etcèteres» que són estímuls perquè aquell que posi en escena la peça tingui encara més cura dels detalls i n'afegeixi d'altres. I en segon lloc hi veiem la descripció de l'estat d'ànim del protagonista a través dels seus gestos, que les paraules es limiten a precisar. Diderot és fidel a les seves teories.

III. UN INCÍS: LA RUPTURA DE DIDEROT I ROUSSEAU I LA POLÈMICA SOBRE LA UTILITAT DEL TEATRE

Abans hem dit que un dels fets notables dels primers anys de vida parisenc de Diderot va ser la seva trobada amb Rousseau i l'amistat que aviat es va congriar entre tots dos. Aquesta amistat es va començar a malmetre l'any 1757, justament el de la publicació de *El fill natural*, i la ruptura que sobrevingué, lluny de tenir un valor limitat a l'anècdota biogràfica, marca l'escissió més important que hi va haver en el món dels «filòsofs», en el món dels grans representants de la Il·lustració francesa. I si reprenem aquí aquesta història és perquè una de les excuses de la ruptura fou, precisament, el teatre.

Podem evocar el tema sense perdre el fil del *Segon diàleg sobre «El fill natural»*, que hem anat seguint fins ara. En un moment determinat Dorval es deixa emportar per una evocació del país de la utòpia:

«DORVAL: Em posava trist quan anava a comèdia i comparava la utilitat dels teatres amb la poca cura que hom té a l'hora de formar les companyies. Aleshores exclamava: "Ai, amics! Si mai anem a Lampedusa per fundar, lluny de la terra, al bell mig de les ones de la mar, un petit poble de venturosos! Aquests seran els nostres predicadors; i els escollirem, és ben segur, d'acord amb la importància de llur ministeri. Tots els pobles tenen els seus sàbats, i nosaltres també tindrem els nostres. En aquells dies solemnes hom representarà una bella tragèdia, que ensenyi els homes a tèmper les passions; una bona comèdia, que els assabenti dels deures que tenen i que els en inspirei el gust'».

La petita illa mediterrània de Lampedusa, en l'evocació de Diderot, era l'expressió d'un desig utòpic, que atribuïa al teatre el valor d'un ritual d'exemplificació moral i que, proporcionadament, exigia una selecció estricta dels nous sacerdots d'aquesta missa laica: els actors. Però si Lampedusa era l'espai de la utopia, Ginebra, la república ginebrina, als ulls de molts il·lustrats era un exemple concret de progrés de les relacions entre els homes. Per això no ens ha de semblar estrany que a l'article «Ginebra» de l'*Enciclopèdia* (i no oblidem el paper directiu que Diderot tenia en la gran obra), D'Alembert escrivís una reivindicació de la implantació del teatre en aquella ciutat, en el mateix sentit que l'evocació utòpica de Diderot que hem llegit més amunt. Vet aquí com començava aquell article de D'Alembert que tantes conseqüències havia de tenir:

«A Ginebra no toleren les comèdies; no és que hi desaprovïn els espectacles per ells mateixos; però en temen, diuen, el gust dels vestits luxosos, la dissipació i el llibertinatge que les companyies de còmics escampen entre la joventut. Tanmateix, ¿no seria possible resoldre aquest inconvenient mitjançant unes lleis severes i ben executades sobre la conducta dels còmics? Per aquest mitjà Ginebra tindria teatre i bons costums, i gaudiria dels avantatges de l'un i dels altres: les representacions teatrals formarien el gust dels ciutadans, i els donarien una agudesesa de criteri, una delicadesa de sentiments que és molt difícil adquirir sense aquesta ajuda. La literatura se n'aprofitaria, sense que el llibertinatge fes progressos, i Ginebra aplegaria a la prudència de Lacedemònia l'educació d'Atenes.»

Retrocedim uns quants mesos en el temps abans de reprendre la polèmica que provocà l'article de D'Alembert. Quan Diderot publicà, aquell mateix any, *El fill natural*, en va fer arribar un exemplar al seu amic Rousseau. Aquest es

va sentir al·ludit per una rèplica que diu «només el pervers està tot sol» (acte IV, escena III), on trobava retratat el seu gust per la vida aïllada, i es va sentir ferit en la seva vella amistat. Però el trencament encara no es va consumir. Tanmateix, Rousseau va començar a congriar la sospita malaltissa que entre Grimm, d'Holbach i Diderot es tramava una conxorxa contra la seva persona. Sospità que Diderot havia fet públics determinats secrets de les relacions de Rousseau amb la senyora d'Houdetot. Rousseau, que ja feia temps que vivia sol, es va començar a sentir sol de debò (vegeu el llibre X de les *Confessions*, en l'edició de les MOLU). Aleshores aparegué l'article de D'Alembert sobre Ginebra.

Rousseau, el ginebrí Rousseau, considerà la proposta de restablir el teatre a Ginebra com una conxorxa dels filòsofs amb les classes altes ginebrines. I s'hi va oposar. Negà al teatre qualsevol capacitat com a instrument d'educació i d'integració social. El condemnà com un luxe innecessari, onerós per a l'Estat i perillós per als costums. Era enfrontar-se directament amb les conviccions dels il·lustrats que consideraven que el teatre, en la mesura que s'apropés a les noves realitats, era un instrument de difusió de les noves idees. Era enfrontar-se amb Diderot, tant com amb D'Alembert. Rousseau va exposar les seves tesis a la *Lletra al senyor D'Alembert*. I en el pròleg d'aquesta obra, una al·lusió inequívocament adreçada a Diderot consumà la ruptura entre els dos grans homes. Rousseau deia això:

«No busqueu en aquesta obra ni gust, ni selecció ni correcció. Com que visc tan sol, no l'he poguda ensenyar a ningú. Tenia un Aristarc sever i assenyat, ja no el tinc, no en vull cap més, però sempre l'enyoraré, i encara en té més necessitat el meu cor que els meus escrits.»

I afegia a peu de pàgina una cita llatina de l'*Eclesiàstic* que, traduïda, deia així: «Si has desembeinat l'espasa contra l'amic, no et desesperis, encara el pots recuperar. Si li has fet retrets, no tinguis por, hi pots fer les paus; però ultratjar, revelar secrets, traïr, són coses que espanten qualsevol amic.»

La llarga amistat, que havia durat setze anys, s'acabava així el mateix any que Diderot publicava *El pare de família*.

IV. NECESSITAT DE RENOVAR L'ESPAI TEÀTRAL

SEGON DIÀLEG SOBRE «EL FILL NATURAL» (fragments)

«DORVAL: (...) Per canviar el rostre del gènere dramàtic només demanaria un escenari molt extens, en el qual hom mostraria, quan el tema d'una obra ho exigís, una gran plaça amb els edificis adjacents, com és ara, el peristil d'un palau, l'entrada d'un temple, diversos indrets distribuïts de tal manera que l'espectador veiés tota l'acció (...) ¿Podem fer res de semblant en els nostres teatres? Només s'hi pot mostrar una acció, mentre que a la natura gairebé sempre n'hi ha de simultànies, les representacions concomitants de les quals, fortificant-se recíprocament, produirien en nosaltres efectes terribles. Aleshores sí que tremolaríem quan anéssim a teatre, i no ens en podríem estar; aleshores sí que en lloc d'aquestes petites emocions passatgeres, d'aquests aplaudiments freds, d'aquestes llàgrimes escarides que acontenten el poeta, traspalsaria, els esperits, portaria a les ànimes el trastorn i l'espant; i veuríem com aquells fenòmens de la tragèdia antiga, tan possibles i tan poc creguts, es renovellaven entre nosaltres. Per mostrar-se esperen un home de geni que sàpiga combinar la pantomima amb el discurs, barrejar una escena parlada amb una altra de muda, i treure profit de la combinació de totes dues (...)

JO: Dues escenes, l'una muda i l'altra parlada. Us entenc. Però, i la confusió?

DORVAL: Una escena muda és un quadre; és una decoració animada. ¿Que potser, en el teatre líric, el plaer de veure desmorba el d'escoltar?»

Tot va seguint un fil ben coherent. Com que Diderot està convençut de la «utilitat col·lectiva» del teatre, més enllà del seu valor com a entreteniment, sent nostàlgia del teatre clàssic com a fenomen polític (de la «polis», és clar), sent

nostàlgia de les grans catarsis que la tragèdia clàssica desencadenava. Però, per fer possible aquesta restauració, hi ha coses que el destorben, i en troba a faltar d'altres. De moment l'escenari, petit, on no caben grans escenografies, i encara més reduït per la presència de les banquetes on s'asseuen els espectadors de més categoria (això darrer, tanmateix, s'acabarà aviat. Una reforma del comte de Lauraguais desterrà les banquetes dels escenaris, al cap de dos anys de la data de redacció del text de Diderot que anem glossant). Com anirem veient, d'una manera general podríem definir l'aspecte material de la renovació que Diderot proposa dient que va inventar la posada en escena. Efectivament, Diderot parla de composició, d'unitat en el to dels actors, d'interdependència del gest i del discurs, d'escenografia, de valoració de l'espai, i l'articulació de tots aquests conceptes és nova en un teatre fonamentat en la declamació i en la personalitat singular dels actors.

Però aquesta renovació material, pràctica, es fonamenta en una renovació teòrica, en una nova anàlisi dels gèneres dramàtics i una proposta d'obertura del seu ventall per tal d'adequar-los millor a la realitat vigent, per una banda, i als objectius que Diderot reclama per al teatre. Això, que és el nucli de la revolució diderotiana, és el que veurem tot seguit.

V. UN PLANTEJAMENT NOU DELS GÈNERES DRAMÀTICS: EL NAIXEMENT DEL DRAMA BURGÈS

TERGER DIÀLEG SOBRE «EL FILL NATURAL» (fragments)

«DORVAL: A qualsevol objectiu moral distingim un punt mig i dos extrems. Sembla per tant que, atès que tota acció dramàtica és un objecte moral, hi hauria d'haver un gènere mitjà i dos gèneres extrems. Aquests darrers els tenim; són la comèdia i la tragèdia: però l'home no sempre es troba en el dolor o en la joia. Així doncs, hi ha un punt que separa la distància que va del gènere còmic al gènere tràgic.

Terenci escriví una peça el tema de la qual ara us diré. Un home jove es casa. Tot just casat, uns afers el reclamen lluny. Se'n va. Torna. Creu veure en la seva dona proves segures d'infidelitat. Això el desespera. La vol retornar als seus pares. Ja us podeu imaginar l'estat del pare, de la mare i de la filla. Però hi ha un Dave, un personatge graciós de natural. Què en fa el poeta? L'allunya de l'escena durant els quatre primers actes i només l'hi reclama per tal d'alegrar una mica el desenllaç.

Demano a quin gènere pertany aquesta peça. Al còmic? No hi ha ni una frase per riure. Al tràgic? El terror, la commiseració i la resta de grans passions no hi són excitades. Tanmateix té interès; i en tindrà, sense acudits que facin riure, sense perills que facin tremolar, qualsevol composició dramàtica que toqui un tema important, en la qual el poeta empri el to que fem servir en els afers seriosos i on l'acció progressi a través de la perplexitat i la indecisió. Em sembla doncs què puix que aquesta mena d'accions són les més habituals a la vida, el gènere que les té per objecte ha de ser el més útil i el més comú. Aquest gènere l'anomenaré *gènere seriós*.

Un cop establert aquest gènere no hi haurà cap condició a la societat, cap acció important a la vida, que no puguem traslladar a alguna part del sistema dramàtic.

¿Voleu donar a aquest tota l'extensió possible; que compregui la veritat i les quimeres; el món imaginari i el món real? Afegiu el burlesc a sota del gènere còmic, i el meravellós a sobre del gènere tràgic.

JO: Ja us entenc: El burlesc... el gènere còmic... el gènere seriós... el gènere tràgic... el meravellós.

DORVAL: Una peça mai no pertany estrictament a un gènere. No hi ha cap obra, dins el gènere tràgic o còmic, on no trobem fragments que no quedarien fora de lloc en el gènere seriós; i, recíprocament, en aquest n'hi haurà que duran l'empremta d'un gènere i de l'altre.

L'avantatge del gènere seriós és que, situat entre els altres dos, té recursos tant si s'eleva com si es rebaixa (...).

(...) Hom ha descrit cent vegades la poètica del gènere còmic i la del gènere tràgic. El gènere seriós té la seva; i aquesta poètica també seria força llarga; però només us en diré allò que s'ha presentat al meu esperit mentre treballava en la meva peça.

Puix que aquest gènere està mancat de la vigoria de color dels gèneres extrems entre els quals està plaçat, cal no negligir res d'allò que li pot donar força.

Que el tema sigui important; i la intriga senzilla, domèstica i pròxima a la vida real.

No hi vull criats: les persones dignes no els admeten en el coneixement de llurs afers; i si totes les escenes tenen lloc entre els amos encara seran més interessants. Si un criat parla a l'escenari com a la societat, és avorrit; si parla altrament, és fals.

Que els matisos manllevats del gènere còmic són massa forts? l'obra farà riure i plorar; i deixara d'haver-hi unitat d'interès i unitat de color.

El gènere seriós comporta els monòlegs; i d'això jo en conloc que s'inclina més cap a la tragèdia que no cap a la comèdia, gènere en el qual són rars i curts.

Seria perillós manllevar, en una mateixa composició, matisos del gènere còmic i del gènere tràgic. Conegueu bé el caire

del tema que toqueu i dels vostres personatges, i obeïu-lo.

Que la moralitat sigui general i forta.

Res de personatges episòdics, o bé, si la intriga n'exigeix un, que tingui un caràcter singular que el reforci.

Cal ocupar-se intensament de la pantomima; abandonar els cops de teatre que només tenen un efecte momentani i trobar quadres. Com més mirem un quadre bell, més ens agrada.

El moviment gairebé sempre perjudica la dignitat; per això cal que el vostre personatge principal sigui rarament el màquina de la peça.

I sobretot torneu a recordar que no hi ha principis generals: no en conec cap dels que acabo d'indicar que un home de geni no pugui infringir amb èxit.

JO: Us heu avançat a la meva objecció.

DORVAL: El gènere còmic parla de les espècies, i el gènere tràgic dels individus. M'explicaré. L'heroi d'una tragèdia és aquest home o aquell: és Règul, Brutus o Cató; i no és ningú més. El personatge principal d'una comèdia, contràriament, ha de representar un gran nombre d'homes. Si, per atzar, hom li donés una fesomia tan particular, que a la societat només hi hagués un individu que s'hi assembés, la comèdia retornaria a la seva infantesa, i degeneraria en sàtira.

(...) En el gènere seriós els personatges seran sovint tan generals com en el gènere còmic; però sempre seran menys individuals que en el gènere tràgic.»

«DORVAL: (...) Escriviu comèdies del gènere seriós, escriviu tragèdies domèstiques, i podeu estar segur que hi ha aplaudiments i una immortalitat reservats per a vós. Sobretot, deixeu de banda els cops de teatre; busqueu quadres; apropieu-vos a la vida real, i obtingueu, per començar, un espai que us permeti l'exercici de la pantomima en tota la seva extensió... Diuen que ja no hi ha grans passions tràgiques que emocionin; que és impossible presentar els sentiments elevats d'una manera nova i colpidora. Tal vegada sigui així en la tragèdia tal com els grecs,

els romans, els francesos, els italians, els anglesos i tots els pobles de la terra l'han composta. Però la tragèdia domèstica tindrà una altra acció, un altre to, i una sublimitat que serà particular d'ella. Jo la sento, aquesta sublimitat; es troba en els mots d'un pare que deia al seu fill, el qual l'alimentava en la seva vellesa: "Fill meu, estem en paus. Jo et vaig donar la vida i tu me l'has tornada". I en aquests d'un altre pare que deia al seu fill: "Digues sempre la veritat. No prometis a ningú res que no vulguis complir. T'hi conjuro per aquests peus que escalfava amb les meves mans quan eres al bressol."

JO: Però, aquesta tragèdia, ens interessarà?

DORVAL: A vós què us sembla? És més pròxima a nosaltres. És el quadre de les desgràcies que ens envolten. Què dieu! ¿No us imagineu l'efecte que us causaria un escenari real, uns vestits veritables, uns discursos proporcionats a les accions, unes accions simples, uns perills que és impossible que no us hagin fet tremolar pensant en els vostres pares, els vostres amics, en vós mateix? Un daltabaix de fortuna, la por a la ignomínia, les conseqüències de la misèria, una passió que empeny l'home a la seva ruïna, que el porta de la ruïna a la desesperació, de la desesperació a una mort violenta, no són esdeveniments estranys; ¿i penseu que no us farien tant d'efecte com la mort fabulosa d'un tirà o el sacrifici d'un infant en els altars dels déus d'Atenes o de Roma?»

«(...) JO: Encara us voldria fer unes quantes preguntes més sobre les característiques de la tragèdia domèstica i burgesa, com vós l'anomeneu; però endevino les respostes (...). En canvi, ¿quins seran els temes d'aquella comèdia seriosa, que vós considereu una nova branca del gènere dramàtic? A la natura humana només hi ha, pel cap alt, una dotzena de caràcters veritablement còmics i marcats per grans trets.

DORVAL: Així ho penso.

JO: Les petites diferències que observem en els caràcters dels homes no es poden posar en joc tan afortunadament com els caràcters ben tallats.

DORVAL: Així ho penso. Però, sabeu què es desprèn d'això que dieu?... Que, si volem parlar amb propietat, ja no són els caràcters allò que cal posar a l'escenari, sinó les condicions. Fins al dia d'avui, a la comèdia, el caràcter ha estat l'objecte principal, i la condició només ha estat l'accessori. Del caràcter se'n treia tota la intriga. En general es buscaven les circumstàncies que el feien destacar, i s'anaven encadenant aquestes circumstàncies. És la condició, els seus deures, els seus avantatges, les seves confusions, allò que ha de servir de fonament a l'obra. Em fa l'efecte que aquesta font és més fecunda, més rica i més útil que no la dels caràcters. Per poc exagerat que estigui el caràcter, un espectador es pot dir, aquest no sóc jo. Però no es pot amagar que la condició que hom representa al seu davant és la seva, no pot ignorar els seus deures. Per força s'ha d'aplicar allò que escolta.

JO: Em sembla que alguns d'aquests temes ja han estat tractats.

DORVAL: No és així. No us ho cregueu pas.

JO: ¿Que no hi ha financers a les nostres obres?

DORVAL: N'hi ha, certament. Però el financer no està fet.

JO: Seria difícil trobar-ne una sense un pare de família.

DORVAL: D'acord; però el pare de família no està fet. En una paraula, us demanaré si els deures que comporten les condicions, llurs avantatges, llurs inconvenients, llurs perills, han estat posats a l'escena. Si això és la base de la intriga i de la moralitat de les nostres obres. Tot seguit, si aquests deures, aquests avantatges, aquests inconvenients, aquests perills no ens mostren, cada dia, els homes en situacions molt compromeses.

JO: De manera que voldríeu que hom representés l'home de lletres, el filòsof, el comerciant, el jutge, l'advocat, el polític, el ciutadà, el magistrat, el financer, el gran senyor, l'intendent.

DORVAL: Afegiu-hi totes les relacions: el pare de família, l'espòs, la germana, els germans. El pare de família! Quin te-

ma, en un segle com el nostre, quan sembla que no tinguem la menor idea de què és un pare de família!

Penseu que cada dia es formen condicions noves. Penseu que res, potser, ens és menys conegut que les condicions ni ens ha d'interessar més. Cadascú de nosaltres té la seva posició a la societat; però tenim relacions amb homes de totes les posicions.

Les condicions! Quants detalls importants, accions públiques i domèstiques, veritats desconegudes, situacions noves podem treure d'aquest fons! ¿I que potser les condicions no presenten entre elles els mateixos contrastos que els caràcters? ¿Que no les podrà contraposar el poeta?»

En els *Diàlegs sobre «El fill natural»*, Diderot planteja per primera vegada, d'una manera global, l'abast de la reforma teatral que proposa. La necessitat d'aquesta reforma ve imposada per la insuficiència —o, més netament, per la inadequació— del teatre usual a la seva època per incidir en el comportament social dels homes, objectiu que per a Diderot és connatural al teatre. La possibilitat de la reforma parteix de constatar l'existència d'un *interval* entre la comèdia i la tragèdia, tal com aquests gèneres són definits a les poètiques clàssiques (començant per la d'Aristòtil) i tal com apareixen a la pràctica teatral. En primer lloc Diderot provarà de definir l'amplada, les característiques d'aquest interval.

La tragèdia és individual (Antígona, Filoctetes), la comèdia és genèrica (l'avar, el misantrop, l'hipòcrita, el soldat fatxenda). La tragèdia parla dels grans; la comèdia de la gent comuna.

Però en la societat francesa del segle XVIII —pensa Diderot— allò que defineix socialment els homes és la seva *condició*, i el territori dels seus conflictes és el de les seves *relacions*, i molt particularment el de les seves relacions *familiars*. Un teatre fonamentat en les condicions dels homes i en

les seves relacions inaugura un nou gènere, el que Diderot anomena «gènere seriós». En el marc d'aquest gènere, i per la seva condició intermèdia, les peces es poden decantar a la tragèdia o a la comèdia, segons quins siguin els conflictes i com siguin tractats. Es pot parlar per tant d'una «comèdia seriosa» i d'una «tragèdia domèstica».

Convé insistir en la transcendència que tenen per a Diderot les relacions familiars. El marc del conflicte dramàtic, ja ho hem dit, serà per tant molt sovint la família. I l'espai físic d'aquest conflicte, l'espai escènic, en definitiva, haurà de ser, per tant, la casa. Per bé que nobles, els herois de les obres de Diderot menen una vida burgesa; el seu àmbit domèstic és la família patriarcal reduïda. Aquesta forma familiar és, de fet, una innovació sociològica. Inaugura l'espai, característic de la societat burgesa, de la «vida privada». El teatre que Diderot proposa és un teatre de la vida privada; és per tant la primera formulació teòrico-pràctica del drama burgès.

VI. UNES QUANTES REFLEXIONS SOBRE UN GÈNERE NOU

Ja hem pogut veure, en els fragments que hem escollit dels *Diàlegs*, fins a quin punt estava interessat Diderot en el tema del pare de família. El mes d'octubre de 1758 aparegué a Amsterdam una comèdia seva amb aquest títol. I així com *El fill natural* anava acompanyat d'una reflexió teòrica representada pels *Diàlegs*, *El pare de família* anava acompanyat d'una nova reflexió teòrica: el *Discurs sobre la poesia dramàtica*. Aquí ja no fa servir l'artifici del diàleg per clarificar l'objecte de la reflexió. El tema ja ha quedat clarificat en els *Diàlegs* i per tant ja pot ser objecte d'una reflexió impersonal i sistemàtica. Això és el *Discurs*. En triarem, per tant, només aquells fragments que afegeixen noves consideracions i matisos que fins ara no havíem reportat. Per facilitar-ne la lectura hem afegit, a manera de guia, els títols entre claudàtors que precedeixen els fragments.

DISCURS SOBRE LA POESIA DRAMÀTICA (fragments)

[SOBRE LA TRAGÈDIA DOMÈSTICA]

«De vegades m'he demanat si la tragèdia domèstica es podia escriure en vers; i, sense saber massa perquè, m'he contestat que no. La comèdia ordinària, tanmateix, s'escriu en vers; la tragèdia heròica s'escriu en vers. Què no podríem escriure en vers! ¿Potser aquest gènere reclama un estil particular del qual no tinc noció? ¿O bé la veritat del tema i la violència de l'interès refusen un llenguatge simetritzat? ¿Potser la condició dels personatges és massa pròxima a la nostra per admetre una harmonia regular?»

[SOBRE L'INTERÈS]

«Tot ha de ser clar per a l'espectador. Confident de cada

personatge, assabentat d'allò que ha passat i d'allò que passa, hi ha cent moments en els quals el millor que podríem fer fora declarar-li netament allò que passarà.

(...) El poeta em prepara, mitjançant el secret, un instant de sorpresa, amb la confiança m'hauria abocat a una llarga inquietud.

Només playneré un instant aquell que serà colpit i aclaparat en un instant. Però, ¿què em passarà si el cop es fa esperar, si veig com la tempesta es congria damunt el meu cap o el d'un altre, i com hi roman molt de temps sospesa?

(...) Que tots els personatges s'ignorin, si així ho voleu. Però que l'espectador els conegui tots.

(...) Que l'espectador estigui assabentat de tot (...), que satisfet amb allò que passa desitgi vivament allò que seguirà; que un personatge me'n faci desitjar un altre; que un incident m'empenyi cap a l'incident que hi va lligat; que les escenes siguin ràpides; que només continguin coses essencials per a l'acció, i jo estaré interessat.»

[SOBRE LA QUARTA PARET]

«Tant si escriviu com si interpreteu, penseu tan poc en l'espectador com si no existís. Imagineu-vos, a la vora de l'escenari, una gran paret que us separa de la sala; interpreteu com si el teló no s'alcés.»

[SOBRE LA UTILITAT D'ESCRIBRE ESCENES COMPLEMENTÀRIES]

«Sempre passen en els entreactes, i sovint també en el transcurs de l'obra, incidents que l'autor no mostra als espectadors, i que suposen, a l'interior de la casa, diàlegs entre els personatges. No demanaré que s'ocupi d'aquestes escenes i que les escrigui amb la mateixa cura que si jo les hagués d'escoltar. Però si en feia un esbós, acabaria d'arrondir el seu tema i els seus personatges; i, si el comunicava a l'actor, el sostindria en l'esperit del seu paper i en l'abrandament de la seva acció. És un escreix de feina que de vegades m'he donat.

(...) Si no vaig molt errat, la utilitat d'aquestes escenes es-

bossades compensaria un autor de la mica de feina que li hauria costat fer-les.»

[SOBRE LA UTILITAT DE POSAR TÍTOL ALS ACTES]

«Si un poeta ha reflexionat bé sobre el seu tema i ha dividit bé l'acció, no hi haurà cap dels actes al qual no pugui posar un títol; i de la mateixa manera com en el poema èpic hom diu la davallada als inferns, els jocs funeraris, l'enumeració de l'exèrcit, l'aparició de l'ombra; hom diria, en el dramàtic, l'acte de les sospites, l'acte dels furors, el del reconeixement o bé el del sacrifici. Em sorprèn que els antics no ho vagin fer: s'avé del tot amb llur gust. Si haguessin posat títols als actes haurien fet un servei als moderns, que no els haurien deixat d'imitar; i un cop fixat el caràcter de l'acte, el poeta s'hauria vist obligat a omplir-lo.»

[SOBRE EL REALISME DE DECORATS I VESTUARIS]

«Però allò que demostra més clarament què lluny estem encara del bon gust i de la veritat, és la pobresa i la falsedat de les decoracions, i el luxe dels vestits.

Exigiu al vostre poeta que se sotmeti a la unitat de lloc; i en canvi lliureu l'escenari a la ignorància d'un mal decorador.

(...) El luxe ho espatlla tot. L'espectacle de la riquesa no és bonic. La riquesa té massa capricis; pot enlluernar l'ull, però no tocar l'ànima. A sota d'un vestit farcit de daurats només veig un home ric, i allò que jo busco és un home. Aquell qui és impressionat pels diamants que adornen una dona formosa no és digne de veure una dona formosa.

La comèdia ha de ser interpretada amb vestits senzills. A l'escenari no s'ha d'anar més empolainat ni més descurat que a casa.

(...) Com més seriosos són els gèneres, més severitat cal en els vestits.

¿Quina versemblança té, en el moment d'una acció tumultuosa, que uns homes hagin tingut temps de mudar-se com en un dia d'espectacle o de festa?

Actors, si us voleu aprendre a vestir, si voleu perdre el fals gust de la fastuositat i acostar-vos a aquella simplicitat que tan bé s'avindria amb els grans efectes, amb la vostra fortuna i els vostres costums, freqüenteu les nostres galeries de pintura.»

[SOBRE L'AGILITAT DEL TEATRE DELS ITALIANS]

«Una paradoxa la veritat de la qual copsaran poques persones, i que revoltarà a la resta (però què ens importa a vós i a mi? En primer lloc dir la veritat, vet aquí la nostra divisa), és que, a les obres italianes, els nostres actors italians interpreten amb més llibertat que els nostres actors francesos; no fan tant de cas de l'espectador. Hi ha un centenar de moments que l'obliden del tot. En la seva acció trobem quelcom d'original i d'àgil, que m'agrada i que seria del grat de tothom si no fos pels discursos fets i per la intriga absurda que ho desfigura. A través de la seva bogeria veig unes persones alegres que provenen de divertir-se, i que es lliuren a tot l'esclat de la seva imaginació; i m'agrada més aquesta embriaguesa que no la rigidesa, la feixugor i la tibantor.

“Però ells improvisen; el paper que fan no els ha estat dictat”.

Prou que me n'adono.

“Si els voleu veure tan mesurats, tan compassats més freds que d'altres, doneu-los una obra escrita.”

Reconec que deixen de ser ells: però què els en priva? Les coses que han après, al cap de quatre representacions, ¿no els són tan íntimes com si les haguessin inventades?

“No. La improvisació té un caràcter que la cosa preparada no tindrà mai.”

És cert. Nogensmenys, allò que més els simetritza, els tiba i els engorroneix, és que interpreten imitant; que tenen al cap un altre teatre i uns altres actors. Què fan aleshores? Formen cercles; arriben amb passes comptades i mesurades; busquen els aplaudiments, surten de l'acció; s'adrecen a la sala; hi parlen, i esdevenen avorrits i falsos.»

[SOBRE LA PANTOMIMA I LA PINTURA]

«A la nostra poètica hi ha molta pedanteria; n'hi ha molta a les nostres composicions dramàtiques: com voleu que no n'hi hagi a la representació?

Aquesta pedanteria, que d'altra banda és tan oposada al caràcter pla de la nació, aturarà encara molt de temps els progressos de la pantomima, una part tan important de l'art dramàtic.

Jà he dit que la pantomima és una porció del drama; que l'autor se n'ha d'ocupar seriosament; que si no li és familiar i no la té present no sabrà ni encetar, ni conduir ni acabar l'escena amb una certa veracitat; i que sovint cal escriure el gest en lloc del discurs.

(...) Si l'espectador es troba al teatre com davant d'una tela on, per encantament, se succeeixen quadres diversos, ¿per què el filòsof que s'asseu als peus del llit de Sòcrates, i que té por de veure'l morir, no ha de ser tan patètic a l'escenari com la dona i la filla d'Eudamidas en el quadre de Poussin?

Apliqueu les lleis de la composició pictòrica a la pantomima i us adonareu que són les mateixes.

En una acció real a la qual concorren diverses persones, totes es disposaran per elles mateixes de la forma més veritable; però aquesta forma no sempre és la més avantatjosa per al qui pinta ni la més colpidora per al qui mira. D'aquí prové la necessitat que té el pintor d'alterar l'estat natural i reduir-lo a un estat artificial: no deu passar el mateix a l'escenari?

Si és així, quin art el de la declamació! Quan tothom sap el seu paper, gairebé tot està per fer. Cal combinar les figures, apropar-les o dispersar-les, isolar-les o agrupar-les, i formar una successió de quadres, tots compostos d'una manera gran i versemblant.»

Els nous conceptes dramaturgics que comporta el «gènere seriós» teoritzat per Diderot donen peu a aquestes (i a moltes d'altres) reflexions contingudes en el *Discurs*. Cal re-

marcar la sorprenent modernitat d'alguna d'elles. Puix que el camp de joc és nou, les regles, les convencions, han de ser noves. Així Diderot formula conceptes que han de tenir tanta transcendència com la quarta paret, el realisme escènic, la necessitat d'una posada en escena (i, per tant, de manera implícita, d'un director d'escena), etc. Algunes de les concepcions de Diderot, com la conveniència d'escriure escenes complementàries o la utilitat de posar títols als actes, seran repeses, sense massa alteracions, pel treball dramàtic de Bertolt Brecht.

Aquestes noves concepcions havien de ser difícils de pair per a les persones acostumades a la teatralitat convencional i, per força, Diderot s'havia de veure obligat, al seu davant, a defensar-les amb tots els arguments de la raó. Un exemple excel·lent, que ens és conegut, d'aquestes polèmiques és la resposta que Diderot adreçà a la senyora Riccoboni, actriu i escriptora, que havia llegit *El pare de família* i havia escrit a Diderot una carta on censurava allò que ella considerava errors dramàtics.

Com era el seu costum en la correspondència que mantenia, Diderot reprèn literalment en la seva rèplica aquells fragments de la carta que ha rebut i als quals fa referència. En l'extracte parcial que donem aquí del text de Diderot, aquests fragments van en cursiva.

CARTA A LA SENYORA RICCOBONI (fragments)

«El teatre és un quadre; però és un quadre en moviment els detalls del qual no tenim temps d'examinar. Això no és així en un primer moment, quan el teló s'alça. Aleshores, si entre els personatges hi ha silenci, les meves mirades s'escamparan sobre els seus moviments i no en perdré res. A la vida de societat res

no passa per alt: al mig d'una conversa tumultuosa, una paraula equívoca, un gest, un cop d'ull, esdevenen sovint una indiscreció. ¿Que potser som menys clarividents, que estem menys atents al teatre? Si és així, tant se val. Un gran poeta ha de corregir el poble d'aquest defecte. Però quan es trenca el silenci a l'escenari, en la mesura que ens fixem menys en els detalls del quadre, més cal que les masses ens siguin colpidores i els agrupaments enèrgics. En una paraula, no dieu que el teatre és un quadre? Doncs us hi vull veure igual com el pintor em mostra les figures a la tela. Per tant, deixeu d'estar simètrics, rígids, glaçats, compassats i posats en cercle. Recordeu les vostres escenes més agitades i digueu-me si n'hi ha cap de la qual Boucher en pogués fer una composició acceptable, si la reproduís amb fidelitat.

(...) Vet aquí el gest tal com ha de ser en el teatre, enèrgic i veritable. No s'ha d'interpretar només amb el rostre, sinó amb tota la persona. Si ens subjectem minuciosament a unes quantes posicions, sacrifiquem el conjunt de les figures i l'efecte general a un petit avantatge momentani.

(...) *La posició dels actors, sempre drets i sempre girats cap a l'espectador us sembla desafortunada.* Sí, molt; i no me'n desdiré mai. Ja veig que tinc un sistema de declamació que és oposat al vostre: però m'agradaria que, per als assaigs, féssiu servir un escenari particular, per exemple un gran escenari rodó o quadrat, sense davant, ni laterals, ni fons, al voltant del qual els jutges es disposarien en amfiteatre. Només se m'acut aquesta manera de convèncer-vos. No sé si la manera com escric és bona; però us la diré. El meu gabinet és l'espai de l'escena, la banda de la finestra, on em trobo, és la sala. A la banda de les biblioteques, cap al fons, hi ha l'escenari: m'imagino que les habitacions són a la dreta, a l'esquerra o al mig; obro portes allà on em convenen i faig arribar els personatges. Si n'entra un, conec els seus sentiments, la seva situació, els seus interessos, el seu estat d'esperit; i immediatament veig la seva acció, els seus moviments, la seva fesomia. Parla o calla, camina o

s'atura, està assegut o dret. Es mostra al meu davant de cara o de costat. El segueixo amb la mirada, l'escolto i escric, i què m'importa si se'm gira d'esquena, si em mira o bé si, de perfil, seu en una butaca, amb les cames creuades i el cap recolzat en una mà? ¿La seva actitud no és, en qualsevol cas, la d'un home que medita o que s'entendreix? Mireu, amiga meva, en els darrers quinze anys no he anat ni deu vegades al teatre: la falsedat de tot allò que s'hi fa em mata

(...) *Aquell actor que gira tant el cap que pot mirar el darrera del segon trencament, no és sentit per la quarta part dels espectadors.* Ho torno a dir, tingueu sales més ben construïdes, feu un sistema de declamació que posi remei a aquest problema; acosteu-vos al trencament, parleu fort, i us sentiran, i encara més avui, quan hom ha establert a les nostres reunions d'espectadors una policia molt ridícula. Puix que he esmentat el tema, us he de dir què en penso. Fa quinze anys, els nostres teatres eren llocs de tumult. Els caps més freds s'escalfaven quan hi entraven, i els homes assenyats hi compartien si fa o no fa l'arravatament dels folls. Per un cantó sentíeu: "Lloc per a les dames"; i per l'altre cantó: "Alceu els braços, mossèn"; més enllà: "Fora aquest barret"; pertot arreu: "Calleu, calleu d'una vegada". La gent s'agitava, es removia, s'empenyia; l'ànima era empesa fora d'ella mateixa. Però, sabeu?, no conec una disposició més favorable per al poeta. L'obra començava amb penes i treballs, però, ¿què passava si arribava un fragment bell? Hi havia un daltbaix increïble, els *bis* es repetien sense parar; la gent s'entusiasmava per l'autor, l'actor i l'actriu. L'apassionament passava de la sala a l'amfiteatre, i de l'amfiteatre a les llotges. La gent havia arribat acalorada i se'n tornava embriagada. Els uns anaven a cases de dones, els altres s'escampaven per la societat; era com una tempesta que se'n va lluny a dissipar-se i el soroll de la qual se sent molta estona quan ja se n'ha anat. Això és el plaer. Avui arribem freds, escoltem freds, sortim freds i no sé pas on anem. Aquests fusellers insolents, palplantats a la dreta i a l'esquerra per temperar

els arravataments de la meua admiració, de la meua sensibilitat i de la meua alegria, i que converteixen els nostres teatres en un indrets més tranquils i més decents que els nostres temples, m'amoïnen singularment (...).

(...) ¡Oh, aquesta interpretació maleïda i avorrida que prohibeix alçar les mans més enllà d'una certa alçada, que marca la distància fins a la qual un braç es pot allunyar del cos, i que determina, com si ho fes amb un compàs, fins a quin punt és convenient inclinar-se! ¿Us passareu tota la vida essent uns simples ninots? La pintura, la bona pintura, els grans quadres, aquests són els vostres models; l'interès i la passió els vostres mestres i guies. Deixeu-los parlar i actuar en vòsalties amb tota la seva força.»

VII. LES ÚLTIMES PREOCUPACIONS TEATRALS DE DIDEROT: LA PARADOXA DEL COMEDIANT

Els textos que hem citat fins ara ens mostraven un moment de gran densitat dramàtica a l'obra de Diderot —diguem-ho així—, en el breu període que va de 1757 a 1760. No fou una època tranquil·la de la seva vida, precisament, sinó que coincideix amb l'etapa més problemàtica del procés de publicació de l'*Enciclopèdia*. Els atacs personals contra ell es multipliquen, també les traves oficials a la difusió de l'obra; Rousseau —ja ho hem vist— talla la seva vella amistat, D'Alembert —l'altra ànima del magne projecte— suspèn la seva col·laboració com a redactor. I en aquest marc de tensions, Diderot troba el temps i l'humor per reflexionar sobre el teatre, sobre un teatre que parla de la virtut humana, que creu en la virtut humana i que vol col·laborar a millorar-la.

Deixarem passar una dècada, durant la qual el nostre home no para de treballar i, entre altres coses, acaba el procés de redacció de l'*Enciclopèdia*. En els tres anys que van de 1770 fins a 1773, abans del viatge a Sant Petersburg, a la cort de Caterina II de Rússia, trobem el segon moment clau de les reflexions teatrals de Diderot. Ho podem veure en el següent resum cronològic:

1770 Escriu i publica les *Observacions sobre un opuscle titulat «Garrick o els actors anglesos»*. Aquest text, de fet, és una primera redacció dels conceptes essencials que desenvoluparà a la *Paradoxa*.

1770-1771 Escriu *Els pares dissortats*, petita tragèdia en prosa i en un acte.

1770-1778 (?) Projecte inacabat d'una tragèdia: *Els dos amics*.

1773 Primera redacció de la *Paradoxa del comediant*, que referà diverses vegades i que romandrà inèdita (no va ser publicada fins a l'any 1830).

No és difícil tenir accés a la *Paradoxa*; és l'únic text dramaturgic diderotià que ha estat amplament traduït, que ha conegut una extensa difusió i que no ha perdut mai la seva capacitat de provocar polèmica. Per això volem aprofitar per donar aquí, íntegrament, el text molt més breu de 1770 que citem a la cronologia i en el qual ja apareixen els elements centrals (de vegades fins i tot literalment) de la *Paradoxa*. És el que segueix:

OBSERVACIONS SOBRE UN OPUSCLE TITULAT «GARRICK O ELS ACTORS ANGELOS» (1770)

«Obra escrita amb un estil obscur, recargolat, inflat, i ple d'idees vulgars. Responc que en sortir d'aquesta lectura un gran actor no serà millor, i que un actor mediocre serà igual de pobre.

Pertoca a la natura donar les qualitats exteriors, la figura, la veu, la sensibilitat, el seny, l'agudesia; pertoca a l'estudi dels grans mestres, a la pràctica teatral, al treball, a la reflexió, perfeccionar els dons de la natura. L'actor d'imitació ho fa tot pasadorament, a la seva interpretació no hi ha res lloable ni blasmable; l'actor de natural, l'actor de geni, de vegades és detestable i de vegades excel·lent. Per més severament que sigui judicat un principiant, tard o d'hora obté en el teatre l'èxit que es mereix; els xiulets només ofeguen els ineptes.

¿I com la natura sense l'art podria formar un actor, atès que res no s'esdevé rigorosament a l'escena com a la natura, i que tots els drames estan compostos d'acord amb un determinat sistema de convencions i de principis? ¿Com pot ser interpretat un paper de la mateixa manera per dos actors diferents,

si en l'escriptor més enèrgic, més clar i precís, els mots no poden ser mai els signes absoluts d'una idea, d'un sentiment, d'un pensament?

Escolteu l'observació que segueix, i adoneu-vos de com, fent servir les mateixes expressions, és fàcil per als homes dir coses del tot diferents: l'exemple que us en donaré és una espècie de prodigi, es tracta de tota l'obra [l'opuscle que Diderot ressenya] sencera. Feu-la llegir a un actor francès, i us reconeixerà que tot el que diu és veritat; feu-la llegir a un actor anglès, i us jurarà *by God* que no se'n pot rebatre ni un mot, que és l'evangeli del teatre: tanmateix, amic meu, puix que gairebé no hi ha res en comú entre la manera d'escriure la comèdia i la tragèdia a Anglaterra i la manera com escrivim aquests poemes a França; puix que segons el parer del mateix Garrick, aquell que sap interpretar perfectament una escena de Shakespeare, no sap ni començar la declamació d'una escena de Racine, i a l'invés, és evident que l'actor francès i l'actor anglès que coincideixen en la veritat dels principis de l'autor que us ressenyo, no s'entenen, i que en el llenguatge tècnic del seu ofici hi ha una vaguetat, una latitud prou considerable perquè dos homes d'un sentiment diametralment oposat hi puguin reconèixer la veritat. I romanguieu més fidel que mai a la vostra màxima: *Nil explicare*. No us expliqueu, si us voleu entendre.

Aquesta obra titulada *Garrick té*, per tant, dos sentits molt diferents, tots dos amagats sota els mateixos signes, l'un a Londres, l'altre a París; i aquests signes presenten tan netament aquests dos sentits que el traductor s'hi ha equivocat, puix que en entaforar a través de tota la seva traducció els noms dels nostres actors francesos al costat dels noms dels actors anglesos, segurament ha pensat que les coses que deia l'original dels uns eren igualment aplicables als altres. No conec cap obra on hi hagi tants veritables contrasentits com en aquesta; les paraules certament hi enuncien una cosa a París i una altra del tot diferent a Londres.

És cert que puc anar errat, però tinc idees diferents de les

de l'autor sobre les qualitats principals d'un gran actor. Vull que tingui molt de discerniment, vull que sigui espectador fred i serè de la naturalesa humana; que tingui, per tant, molta agudesesa, però gens de sensibilitat, o bé, que és el mateix, l'art d'imitar-ho tot i una aptitud idèntica per a tota mena de personatges i de papers. Si fos sensible, li seria impossible interpretar deu vegades seguides el mateix paper amb el mateix abranda-ment i el mateix èxit: molt càlid a la primera representació, estaria esgotat i fred com el marbre a la tercera; mentre que si és un imitador reflexiu de la natura quan entra a l'escena per primera vegada, serà imitador d'ell mateix la desena vegada; la seva interpretació, en lloc d'afeblir-se, s'enfortirà amb totes les noves reflexions que haurà fet; i us deixarà cada vegada més satisfet.

Em confirma en la meua opinió la desigualtat dels actors que interpreten per instint. No heu d'esperar per la seva banda cap mena d'unitat: alternativament la seva interpretació és forta i feble, càlida i freda, plana i sublim; demà fallaran en el punt que avui han excel·lit, en canvi excel·liran en el que havien fallat el dia abans. Mentre que els que interpreten per reflexió, per estudi de la naturalesa humana, per imitació, per imaginació, per memòria, són iguals, els mateixos a totes les representacions, sempre igualment perfectes; tot és mesurat, tot és après; l'escalfor té el seu començament, el seu punt mig, el seu final. Hi ha els mateixos accents, les mateixes posicions, els mateixos moviments; si hi ha alguna diferència entre una representació i una altra, sempre és en benefici de la darrera. Gairebé no són canviants: són miralls perfectes, sempre a punt per mostrar els objectes i per mostrar-los amb la mateixa precisió i la mateixa veritat; igual com el poeta, van a poar constantment en el fons inexhaurible de la natura, mentre que aviat hauríem vist l'acabament de la seva pròpia riquesa.

Voleu una interpretació més perfecta que la de la senyoreta Clairon? Tanmateix seguïu-la, estudeu-la, i aviat us adonareu que sap de memòria tots els detalls de la seva interpretació,

igual com totes les paraules del seu paper. Segurament ha tingut en el seu cap un model al qual de bell antuvi ha estudiat la manera de conformar-se; segurament ha concebut aquest model tan elevat, tan gran, tan perfecte com li ha estat possible; però aquest model no és ella: si el model fos ella mateixa, que feble i petita seria la seva imitació! Quan, a força de treball, s'ha apropiat a aquest model ideal, tan a prop com li ha estat possible, ja ha estat tot fet. Estic segur que deu sentir en el seu interior un gran turment en els primers moments dels seus estudis, però passats aquests primers moments, la seva ànima roman serena; es domina, es repeteix sense gairebé cap emoció interior, els assaigs ho han fixat tot, ho han aturat tot en el seu cap: ajaguda amb indolència en el seu divan, amb els ulls clucs, pot, mentre repassa en silenci el seu paper de memòria, sentir-se, veure's damunt l'escenari, judicar-se i judicar les impressions que suscitarà. No s'esdevé així amb la seva rival, la Dumesnil: ella s'enfila a la tarima sense saber què dirà; les tres quartes parts del temps no sap què diu, però la resta és sublim.

¿I per què l'actor hauria de ser diferent en aquest sentit de l'escultor, del poeta, del pintor, de l'orador, del músic? Els trets característics no se'ls presenten pas en la fúria del primer raig; els vénen en moments tranquils i freds, en moments del tot inesperats: aleshores, com immòbils entremig de la natura humana i de la imatge que n'han esbossat, donen alternativament una ullada atenta a l'una i a l'altra, i les belleses que d'aquesta manera escampen en les seves obres tenen un èxit molt més segur que les que hi han abocat en la primera rauxa. No ens captiva l'home violent, l'home fora de polleguera, aquest és el privilegi de l'home que es domina. Els grans poetes, dramàtics sobretot, són espectadors assidus d'allò que s'esdevé al seu voltant: copsen tot allò que els crida l'atenció, ho enregistren; d'aquests enregistraments provenen tants trets sublims com passen a les seves obres. Els homes càlids, violents, sensibles, es posen en escena; donen l'espectacle, però no en gaudeixen; ells son els qui copia l'home de geni. Els grans poe-

tes, els grans actors, i potser en general els grans imitadors de la natura en tots els ordres, dotats d'una bonica imaginació, d'un gran discerniment, d'un tacte fi, d'un gust molt afermat, seran, tal com jo ho veig, els éssers menys sensibles; són aptes igualment per a massa coses, estan massa ocupats mirant i imitant per sentir-se vivament afectats en el seu interior. Mireu les dones: és cert que ens guanyen i de bon tros en sensibilitat: ¡quina comparació entre elles i nosaltres en l'instant de la passió! Però en la mateixa mesura que ens guanyen quan actuen, queden per sota de nosaltres quan imiten. En la gran comèdia, la comèdia a la qual retorno sempre, la comèdia del món, tots els esperits calents ocupen l'escenari, tots els homes de geni són a la sala: els primers s'anomenen bojos, els segons, que s'entretenen a copiar les seves bogeries, s'anomenen savis; l'ull fit del savi és el qui copsa la ridícula de tants personatges diversos, el qui la pinta, i el qui després us fa riure amb el quadre d'aquells amoïnadors originals dels quals de vegades heu estat víctima.

Encara que aquestes fossin veritats demostrades, els actors mai no les reconeixrien; és el seu secret. La sensibilitat és una qualitat tan estimable que mai no confessaran que hom en pugui prescindir per excel·lir en el seu ofici. I ara!, em direu, ¿aquests accents tan planyívols i adolorits que aquesta mare arrenca dels fons de les seves entranyes i que sacsegen amb tanta violència les meves, no els inspira un sentiment actual? No són produïts per un dolor autèntic? De cap manera; i la prova és que són mesurats, que formen part d'un sistema de declamació, que estan sotmesos a una llei d'unitat, que col·laboren a resoldre un problema donat; que només compleixen totes les condicions proposades després de llargs estudis, que, per ser pronunciats de manera justa, han estat assajats cent vegades; que aleshores l'actor s'estava escoltant, que també s'escolta en el moment que us emociona, i que tot el seu talent consisteix no a lliurar-se a la seva sensibilitat, com vós suposeu, sinó a imitar tan perfectament tots els signes exteriors del sentiment

que us ho cregueu. Els crits del seu dolor estan anotats a la seva memòria, els gestos de la seva desesperació han estat preparats; sap en quin moment precís brollaran les llàgrimes. Aquesta tremolor de la veu, aquests mots sospesos, ofegats, aquest estremiment dels membres, aquesta vacil·lació dels genolls... pura imitació, lliçó apresada a l'avançada, moneria sublim de la qual l'actor en té la consciència present en el moment que l'executa, de la qual en té la memòria molt de temps després d'haver-la executada, però que no frega la seva ànima, i que només li cansa, com els altres exercicis, la força del cos. Un cop es treu els esclops o els coturns, té la veu apagada, sent un gran cansament, va a canviar-se de camisa i a dormir; però no li resta ni dolor, ni emoció, ni enfonsament de l'ànima; sou vós, l'espectador, el qui us emporteu totes aquestes impressions. L'actor està cansat i vós esteu trist; i això és perquè ell ha bregat sense sentir res, i vós heu sentit sense haver de bregar; si fos altrament, la condició d'un actor seria la més dissortada de les condicions. Afortunadament per a nosaltres i per a ell, no és el personatge, l'interpreta; si no fos així, que fat i avorrit seria! ¡Sensibilitats diverses que es concerten per tal de produir l'efecte més intens possible! No em feu riure. Insistiré, doncs, i diré: la sensibilitat fa la multitud dels actors mediocres; la sensibilitat extrema fa els actors limitats; la manca de sensibilitat fa els actors sublims. Les llàgrimes de l'actor davallen, les de l'home sensible puguen; les entranyes emocionen sense mesura el cap de l'home sensible; el cap de l'actor és el qui provoca alguna emoció passatgera a les seves entranyes.

¿Heu reflexionat mai en la diferència de les llàgrimes excitades per un esdeveniment tràgic, i les llàgrimes excitades per un discurs patètic? Sentim una cosa bonica; a poc a poc el cap se sent incòmode, les entranyes s'emocionen, les llàgrimes brollen: és el cas contrari d'un esdeveniment tràgic, les entranyes s'emocionen sobtadament, perdem el cap i les llàgrimes corren: aquestes vénen sobtadament, les primeres són provocades.

Aquest és l'avantatge d'un cop de teatre natural i veritable

sobre una escena eloqüent; produeix ràpidament l'efecte que l'escena fa esperar. Però la il·lusió és molt més difícil, un incident fals, mal representat, la destrueix; els accents s'imiten millor que els moviments, però els moviments impressionen amb una violència molt més forta.

Us prego que reflexioneu sobre allò que en el teatre s'anomena ser veritable: ¿és mostrar les coses com són a la natura? De cap manera; un dissortat del carrer s'hi veuria pobre, petit, mesquí; en aquest sentit la veritat seria el mateix que la vulgaritat. ¿Què és, doncs, la veritat? És la conformitat dels signes exteriors, de la veu, de la figura, del moviment, de l'acció, del discurs, en una paraula, de tots els aspectes de la interpretació, amb un model ideal donat pel poeta o imaginat per l'actor. Això és el meravellós.

Una dona dissortada, però dissortada de debò, plora, i s'esdevé que no us emociona; pitjor encara: un lleuger tret que la desfigura us fa riure, potser perquè un accent particular us sona malament a l'orella, potser perquè un moviment habitual d'ella en el seu dolor us la presenta amb un aspecte malcarat; és que les passions de debò presenten gairebé sempre ganyotes que l'artista mancat de gust copia servilment, però que el gran artista evita. Volem que en el turment més fort l'home conservi la dignitat del seu caràcter; volem que aquesta dona caigui amb decència i suavitat, i que aquell heroi mori com moria el gladiador antic a l'arena davant dels aplaudiments d'un amfiteatre, amb gràcia, amb noblesa, en una actitud elegant i pictòrica. ¿Qui omplirà aquesta expectativa? ¿L'atleta descompost per la seva sensibilitat i subjugat pel dolor, o l'atleta academitzat que practica les severes lliçons de la gimnàstica fins al darrer sospir? El gladiador antic igual com un gran actor, un gran actor igual com el gladiador antic, no moren com els qui ho fan en un llit, estan obligats a interpretar una altra mort per complaure'ns; i l'espectador delicat sentiria que la veritat de l'acció, despullada de qualsevol retoc, és petita i no concorda amb la poesia. D'altra banda, no és que la naturalesa pura no tingui

els seus moments sublims, però jo trobo que si hi ha algú que tingui la certesa de conservar-ne la sublimitat, serà aquell que els hagi copsats i que ens els mostri amb la sang freda.

No diré pas, tanmateix, que no hi hagi una espècie de mobilitat d'entranyes adquirida i fingida; però si em demaneu què en penso, us diré que la trobo gairebé tan perillosa com la sensibilitat natural: a la llarga abocarà l'actor a l'amanerament i la monotonia; i això només ho pot evitar un cervell de glaç.

Però, em direu, una colla d'homes que sobtadament descobrixen de la seva manera les sensacions que experimenten formen un espectacle meravellós sense haver-se posat d'acord. Molt bé; però ho seria molt més, em sembla, si entre ells hi haguessin hagut un concert ben entès; a més, vós em parleu d'un instant fugitiu, i jo us parlo d'una obra d'art que té el seu ritme i la seva durada. Agafeu cadascun d'aquests personatges, mostreu-me'ls successivament, isolats, de dos en dos, de tres en tres, lliureu-los als seus propis moviments, i veureu quina cacofonia en sortirà; i si per salvar aquest defecte els feu assajar plegats, adéu-siau el seu caràcter propi, adéu-siau la seva sensibilitat natural, i és bo que sigui així. És com en una societat ben ordenada on tothom sacrifica part dels seus drets primitius per al bé i el conjunt de la totalitat. Però, ¿qui coneixerà més perfectament la mesura d'aquest sacrifici? En la societat l'home just, en el teatre l'home de cap fred.

Aquest és el moment de parlar-vos de la pèrfida influència d'un mal *partner* sobre un gran actor. Aquest ha concebut amb grandesa, però es veu obligat a abandonar el seu model ideal per posar-se al nivell del pobre diable amb el qual és a escena.

¿Què són, així doncs, dos actors que se sostenen mútuament? Són dos homes els models dels quals tenen, en la justa proporció, la igualtat o la subordinació que s'escau a les circumstàncies en què el poeta els ha col·locats; altrament a l'un serà massa fort a l'altra massa feble; i per salvar la dissonància el fort no elevarà el feble al seu nivell, sinó que, per instint o per reflexió, es rebaixarà a la seva petitesa.

En una paraula, a quina edat es pot ser gran actor? ¿A la edat que hom és ple de foc, que la sang bull a les venes, que l'esperit s'inflama amb qualsevol guspira, que la menor topada produeix un terrible daltabaix al fons de les entranyes? De cap manera. És quan la llarga experiència ha estat adquirida, quan les passions han caigut, quan l'ànima és freda i el cap es domina. Baron interpretava amb més de seixanta anys el Comte D'Essex, Xiphares, Britànic, i els interpretava bé; la senyoreta Gaussin excel·lia en el paper de *La deixebla* a l'edat de cinquanta anys: un actor vell només és ridícul quan les forces l'han abandonat del tot, o bé quan la superioritat del seu talent no és suficient per salvar el contrast de la seva vellesa amb la joventut del paper.

En els nostres dies la senyoreta Clairon i Molé han interpretat com autòmats quan començaven; després s'han convertit en uns grans comedians. ¿Com s'ho han fet? ¿Que potser els ha vingut l'ànima, la sensibilitat, les entranyes?

Si aquest actor, si aquesta actriu, estessin profundament identificats, com suposem, ¿tindria temps l'un de donar un cop d'ull a les llotges, l'altra d'adreçar un somriure als bastidors?

Ho diré una vegada més, no és aquell que ha perdut el control, és aquell que està fred, que es domina, que és amo del seu rostre, de la seva veu, de les seves accions, dels seus moviments, de la seva interpretació, el que disposarà de mi.

Garrick treu el cap entre els batents d'una porta, i en dos segons veig el seu rostre passar ràpidament de la joia extremada a la sorpresa, de la sorpresa a la tristesa, de la tristesa a l'abatiment, de l'abatiment a la desesperació, i retornar amb la mateixa rapidesa des del punt on és a aquell per on ha començat. ¿Que potser la seva ànima ha pogut experimentar successivament totes aquestes passions, i executar concertadament amb el seu rostre aquesta espècie de gamma? No ho crec pas.

Sedaine posa en escena el seu *Filòsof sense saber-ho*: l'obra fa aigües a la primera representació, i m'entristeix; a la segona té un èxit descomunal, i em sento transportat d'alegria. L'en-

demà corro a buscar Sedaine; feia un fred que pelava, vaig a tots els llocs on penso que el puc trobar. Em diuen que és a l'altre cap del barri de Saint-Antoine, m'hi faig portar: el trobo, l'abraço, em falla la veu i les llàgrimes em corren per les galtes: vet aquí l'home sensible i mediocre. Sedaine, fred, immòbil, em mira i em diu:

Ah, senyor Diderot, que maco que sou! Vet aquí l'observador i l'home de geni.

L'home sensible obeeix l'impuls de la naturalesa, i només dóna, precisament, allò que li forneix el seu propi cor; l'actor observa, copsa els fenòmens que el primer li presenta, i descobreix a més amb estudi i reflexió tot allò que hi pot afegir perquè faci més efecte.

A la primera funció d'*Inès de Castro* s'emporten els fills i la platea es posa a riure; la Duclos, que feia el paper d'*Inès*, indignada, crida: *Ves rient, platea estúpida, a l'indret més bonic de la peça!* La platea la va sentir, es contingué, l'actriu reprengué el seu paper i les seves llàgrimes, i les dels espectadors van brollar. ¿Què passa? ¿Es pot passar així, ràpidament, d'un sentiment profund a un altre sentiment profund, de la indignació al dolor? No ho veig pas així; la seva indignació era real i el seu dolor fingit.

Quinault-Dufresne fa el paper de Sever al *Polyeucte*. Havia estat enviat per l'emperador Deci per perseguir els cristians, confia al seu amic els seus sentiments secrets sobre aquesta secta calumniada; aquesta confidència que li podia costar la vida no es podia fer en veu massa alta: la platea li crida: *Més fort!* Ell respon sense pensar-s'ho a la platea: *I vostès, senyors, més fluix!* ¿Penseu que si hagués estat de debò Sever, hauria estat tan de pressa Dufresne? Us dic que no, només l'home que es domina, com certament es dominava ell, l'actor rar, el comediant per excel·lència, es pot treure i posar així la màscara.

Un actor s'ha enamorat d'una actriu, una obra els posa en escena en un moment de gelosia; l'escena hi guanyarà si l'actor és un home mediocre, hi perdrà si és un gran home; serà ell, i

deixarà de banda el model ideal i sublim que s'havia fet d'un gelós. La prova que tant l'un com l'altre es rebaixen a la vida comuna és que, si no ho fessin, es posarien a riure l'un de l'altre.

Diré més: un mitjà excel·lent d'interpretar sense grandesa, mesquinament, és haver d'interpretar el propi personatge. Si vós sou un tartuf, un misantrop, interpretareu *un* tartuf, *un* misantrop, i ho fareu bé; però no fareu res d'allò que ha fet el poeta: perquè ell ha fet *el* tartuf, *el* misantrop; i vós només sou un individu, i generalment molt per sota del model de la poesia.

¿Però Quinault-Dufresne, orgullós de caràcter, interpretava meravellosament l'orgullós? ¿I qui us diu que s'interpretava ell mateix? ¿I fins i tot, si fos així, qui us diu que la natura no l'havia fet molt pròxim al model ideal? Perquè Quinault-Dufresne no era Orosmane, ¿i qui el substitueix o el podrà substituir mai en aquest paper? No era l'home del *Prejudici de moda*, i amb quina perfecció l'interpretava! Un dels homes més rectes, més francs, més honrats que mai no han exercit la difícil professió de còmic, Montménil, feia amb la mateixa fortuna l'Arist de *La deixebla*, el Tartuf, micer Patelin, el Mascarilla de *Les trapelleries de Scapí*; jo l'he vist; i per la meva gran sorpresa tenia la màscara de tots aquests papers. No era natural, perquè la natura només n'hi havia donat una, la seva: ¿les altres les hi havia donat l'art? ¿Hi ha una sensibilitat artificial?

Per un passatge en el qual el poeta ha sentit amb més força que l'actor, n'hi ha un centenar en què l'actor sent amb més força que el poeta; i res no és més just que aquella exclamació de Voltaire quan sentia la Clairon interpretar una de les seves peces: *Sóc jo el qui ha fet això* D'on provenia això? ¿Que potser la senyoreta Clairon en sap més que el senyor de Voltaire? No hi ha dubte. El seu model ideal quan interpretava era molt superior al model ideal que el poeta s'havia format quan escrivia. Però aquest model ideal no era ella. Què feia, doncs? Copiava amb enginy; imitava el moviment, les accions, els gestos,

tota la naturalesa d'un ésser molt superior a ella; interpretava, i interpretava de manera sublim.

Aneu a casa de la senyoreta Clairon i mireu-la en els esclats reals de la seva còlera; si manté el domini, els accents, l'acció teatral, us farà riure, i en canvi l'hauríeu admirada al teatre. Així doncs, ¿què feu en aquest cas i què significa el vostre riure, si no és que la sensibilitat real i la sensibilitat simulada són dues coses molt diferents; que la còlera real de la senyoreta Clairon s'assembla a una còlera interpretada, i que per tant hi ha dues còleres que vós sabeu diferenciar molt bé? Les imatges de les passions en el teatre, per tant, no en són les imatges veritaderes; en són retrats exagerats, subjectats a regles convencionals. Ara jo demano quin és l'actor que es limitarà més estrictament a aquestes regles donades. Quin és aquell que copiarà millor aquest èmfasi prescrit, ¿l'home dominat pel seu propi caràcter, o bé aquell que se'n despulla per adoptar-ne un altre de més gran, més noble, més violent, més elevat? Hom és ell mateix de manera natural, hom és un altre per imitació; aquell cor que hom fingeix no és el que té. ¿Quin és doncs el recurs en un cas com aquest? És conèixer bé aquells símptomes exteriors de l'ànima que hom manlleua, adreçar-se a l'experiència d'aquells que ens veuen, i enganyar-los mitjançant la imitació d'aquests símptomes manlevats que esdevenen necessàriament la norma dels seus judicis; perquè els és impossible apreciar altrament allò que s'esdevé en el nostre interior. Aquell qui coneix millor i que imita més perfectament aquests signes, d'acord amb el model ideal més ben concebut, és l'actor més gran; aquell que deixa menys coses a la imaginació del gran actor és el més gran dels poetes.

Quan a causa d'un llarg costum de teatre algú conserva en societat l'èmfasi teatral, i no hi deixa de ser Brutus, Cinna, Burrus, Mitridates, Cornèlia, Meropa, Pompeia, sabeu què passa? Que hom afegeix a un esperit petit o gran, de la justa mesura que li ha donat la natura, els signes exteriors d'una ànima exagerada i gegantina que hom no té; i d'aquí neix el ridícul.

¡Oh, quina sàtira cruel que acabo de fer sense voler dels autors i dels actors! Em fa l'efecte que qualsevol home té dret a tenir un esperit fort i gran, em fa l'efecte que té dret a tenir el posat, el pensar, l'acció d'aquest esperit, i penso que la imatge de la grandesa veritable mai no pot ser ridícula. Què deduïm d'això? Ja ho heu endevinat. Que la veritable tragèdia encara no s'ha trobat, i que amb tots els seus defectes, els Antics potser s'hi acostaven més que nosaltres. Com més fortes són les accions i més simples els pensaments, més l'admiro. Tinc por que no hàgim confós durant cent anys l'heroisme de Madrid amb el de Roma: efectivament, ¿quina relació hi ha entre la simplicitat i la força del discurs de Règul quan dissuadeix el senat i el poble romans de l'intercanvi de captius, i el to declamatori i inflat que li haurien donat els nostres tràgics? Diu:

“He vist les nostres ensenyes penjades als temples de Cartago; he vist el soldat privat d'unes armes que no havia tenyit ni una gota de sang enemiga; he vist l'oblit de la llibertat, i ciutadans amb els braços lligats a l'esquena; he vist les portes de les ciutats obertes, i les messes cobrint els camps que havíem assolat: ¿i penseu que si els comprem a preu d'or, tornaran més coratjosos? Afegiu una pèrdua a la ignomínia; un cop la virtut ha sortit d'una ànima envilida, no hi torna a entrar. No heu d'esperar res d'aquell que hauria pogut morir i que s'ha deixat encadenar covardament. ¡Oh, Cartago, què gran i orgullosa et fa la nostra vergonya!”

Tal fou el seu discurs, tal la seva conducta. Refusa les abraçades de la seva dona i dels seus fills; se'n declara indigne com un vil esclau. Manté els seus ulls ferotges clavats a terra i no fa cas de les llàgrimes dels seus amics, fins que convenç el senat del consell que era l'únic capaç de donar, i fins que li permeten tornar al seu exili.

Però vet aquí el moment de l'heroi. Ell no ignorava el suplici que li preparava un enemic ferotge: tanmateix reprèn la seva serenitat; es deslliura dels parents que provaven de diferir la seva marxa, amb la mateixa llibertat que antany es deslliurava

de la multitud dels seus clients, per anar a reposar de la fatiga dels negocis als seus camps de Venafre i a la seva casa de Tarent.

Amb la mà al cor digueu-me si a les nostres tragèdies hi ha un sol mot amb un to adient a una virtut tan alta i tan familiar, i com sonarien en aquesta boca aquelles sentències ambicioses i la major part d'aquelles fatxenderies de Corneille.

¡Quantes coses no goso confiar a ningú més que vós! M'apedregarien pel carrer si em sabien culpable d'aquesta blasfèmia, i no tinc cap desig de la corona del martiri.

Si mai algun home de geni gosa donar als seus personatges el to simple de l'heroisme antic, l'art de l'actor serà molt més difícil.

D'altra banda, quan afirmo que la sensibilitat és una característica de la bondat de l'ànima i de la mediocritat del geni, faig un esforç del qual pocs homes són capaços; perquè si la natura ha fet alguna ànima sensible, vós ho sabeu, és la meua.

M'hauria d'aturar aquí, però m'estimo més una prova desplaçada que una prova omesa. Vet aquí una experiència que deveu haver tingut alguna vegada: convocat per un actor o per una actriu, a casa seva, en petit comitè, per opinar sobre el seu talent, li heu trobat esperit, sensibilitat; l'heu omplert de lloances; us n'heu separat i l'heu deixat amb la convicció del més esclatant dels triomfs. L'endemà apareix i el xiulen; i heu de reconèixer, a desgrat vostre, que els xiulets tenen raó. Què ha passat? Ha perdut el talent d'un dia a l'altre? De cap manera; però a casa seva éreu al mateix nivell, l'escoltàveu fent abstracció de les convencions; estàveu sols, no hi havia cap més terme de comparació. Us satisfieia la seva ànima, el seu sentiment, la seva veu, els seus gestos, el seu posat; tot era proporcionat a l'espai petit i a l'auditori reduït; res no exigia exageració: a l'escenari tot ha desaparegut; allà calia un model diferent d'ella mateixa, puix que tot allò que l'envoltava havia canviat: en un teatret particular, en una casa, amb els espectadors al mateix nivell que l'actor, el veritable model dramàtic us hauria semblat excessiu, i, de retorn a casa, ho hauríeu dit confidencial-

ment al vostre amic; i l'endemà el triomf al teatre us hauria sorprès.

Aquestes darreres ratlles són fluïxes i fredes, però són certes. Encara us demanaré si un actor fa o diu res en el tracte social igual com a l'escenari; i acabo.

No, encara no acabo; us he de contar un fet que considero decisiu. A Nàpols hi ha un poeta dramàtic del qual m'han dit el nom. Quan té la peça feta, busca per la ciutat les persones més adients de figura, veu i caràcter per fer els papers: com que es tracta de l'entreteniment del sobirà, no s'hi nega ningú. Un cop formada la companyia, el poeta exercita els seus actors durant sis mesos, junts i separats; ¿i quan penseu que es comencen a entendre, a interpretar bé, a apropar-se a la perfecció que l'autor exigeix? Quan estan esgotats per aquests assaigs innumbrables, quan estan, com solem dir, ben fastiguejats: a partir d'aquest moment els efectes són prodigiosos, les representacions es fan després d'aquest penós exercici; i els qui les han vistes diuen que hom no sap què és interpretar comèdia si no ha vist aquella. Les representacions continuen uns altres sis mesos, i el rei i la cort gaudeixen del plaer més gran que pot donar la il·lusió teatral: ¿i vós penseu que aquesta il·lusió, igual de gran i fins i tot més perfecta a la darrera representació que a la primera, pot ser conseqüència de la sensibilitat?

A més, aquesta qüestió de què parlem ja va ser discutida temps enrere entre un literat mediocre, Rémond de Sainte-Albine, i un gran actor, Riccoboni; el literat era a favor de la sensibilitat, i l'actor en contra; és una anècdota que ignorava i que acabo de saber: podeu comparar les seves idees amb les meves. De moment ja heu complert i jo també.»

Aquestes tesis de Diderot, les mateixes que li podem veure exposar, amb més extensió, a la *Paradoxa*, encara avui són capaces de provocar polèmiques entre la gent de l'ofici. Té raó quan demana a l'actor, al gran actor, que no tingui cap sensibilitat? Què vol dir això, exactament? De fet, ¿no

està reclamant de l'actor allò mateix que Brecht anomenava l'art de l'observació? ¿No està parlant, *avant la lettre*, d'una interpretació «distanciada»? O potser és que, per força, llegim amb criteris de valor contemporanis, amb esquemes culturals actuals, i forcem així aquesta analogia. Cadascú hi pot dir la seva. D'altra banda, aquest era, sens dubte, l'objectiu que es proposava Diderot en escriure molts dels seus textos: provocar un debat que, al capdavall, era l'única cosa que podia ajudar a il·luminar els problemes.

Després de la *Paradoxa*, Diderot encara va reincidir en el teatre, i ho va fer escrivint la peça que avui, probablement, encara ens pot semblar la més reeixida de totes les que va fer. Parlem de la comèdia. *Est-il bon? Est-il méchant?* (*És bo? És dolent?*), que, després d'una llarga fase d'elaboració, va deixar enllestida entre 1779 i 1784. Ben poc abans, doncs, de la seva mort, que s'esdevingué a París el 31 de juliol d'aquest mateix any de 1784.

El testament teatral de Diderot, curiosament, s'allunya força de les premisses que ell mateix havia proposat per al «gènere seriós»; i a la peça Diderot se'ns mostra un bon hereu de Molière. L'any 1984, potser com a darrer homenatge al segon centenari de la seva desaparició, l'escriptor alemany Hans Magnus Enzensberger va publicar una adaptació de la darrera comèdia de Diderot, amb el títol de *El filantrop*. Copsant molt bé la voluntat d'autoretrat que Diderot havia posat en el dibuix del personatge central de la comèdia, el senyor Hardouin, Enzensberger el converteix, sense pensar-s'hi gens, en un personatge anomenat DENIS DIDEROT, i així el seu treball de dramaturgia esdevé un interessant homenatge al filòsof.

Potser la lectura del text d'Enzensberger seria el millor complement per a aquestes notes i aquesta tria de textos.

CRONOLOGIA

- 1713 Neix a Langres, fill de Didier Diderot, mestre ganiveter, i de la seva esposa Angélique Vigneron.
- 1723 Entra al col·legi dels jesuïtes de Langres.
- 1726 El 22 d'agost és tonsurat. La família espera que succeirà en el càrrec al germà de la mare, el canonge Diderot Vigneron.
- 1728 Mort de l'oncle canonge. Diderot no vol seguir la carrera eclesiàstica.
- 1728-1732 Va a París, segueix els cursos del col·legi Louis-le-Grand i freqüenta el col·legi d'Harcourt.
- 1732 Rep el grau de mestre en arts de la Universitat de París.
- 1733-1740 Mena una existència força irregular i malviu de diferents treballs (fa de preceptor, treballa al despatx d'un advocat, etc.). Deutes i lectures.
- 1741 Coneix Antoniette Champion. Viu de fer traduccions. Escriu una *Epístola* en vers a Baculard d'Arnaud.
- 1742 Coneix J.J. Rousseau, que acaba d'instal·lar-se a París.
- 1743 Apareix la seva traducció de la *Història de Grècia*, de Temple Stanyan. Contra la voluntat del seu pare, es casa amb Antoinette Champion.
- 1744 Es troba amb Condillac.
- 1745 Comença la seva relació amb la senyora de Puisieux. Rep l'encàrrec de dirigir l'*Enciclopèdia*. Publica la seva traducció de l'*Assaig sobre el mèrit i la virtut*, de Shaftesbury.
- 1746 Concessió del privilegi de l'*Enciclopèdia*. Coneix D'Alembert. Publicació dels *Pensaments filosòfics*. Espanya: mort de Felip V.
- 1747 Diderot i D'Alembert accepten la direcció de l'*Enciclopèdia*. Redacta la *Passejada de l'escèptic* (inèdita fins a 1830).
- 1748 *Els joiells indiscrets*; nou privilegi de l'*Enciclopèdia*; *Memòries sobre diferents temes de matemàtiques*; *Carta al cirurgià Morand sobre els problemes de la medicina i de la cirurgia*.

- Escriu els capítols dels *Joiells indiscrets* que contenen una crítica del teatre francès de l'època.
- 1749 És arrestat i tancat al castell de Vincennes on el visita Rousseau. L'agost signa un compromís de submissió i el posen en llibertat. *Carta sobre el cecs* (la seva publicació és el motiu de l'empresonament). Fielding: *Tom Jones*.
- 1750 Entra en relació amb Grimm i d'Holbach. Publica el *Prospecte de l'Enciclopèdia*.
- 1751 Polèmica amb el pare jesuïta Berthier sobre el *Prospecte de l'Enciclopèdia*. És nomenat, amb D'Alembert, membre de l'Acadèmia de Berlín. Publica la *Carta sobre els sords i els muts*. El mes de juny apareix el primer volum de l'*Enciclopèdia*. La Sorbona condemna les tesis de l'abat de Prades, encarregat dels articles de Teologia a l'*Enciclopèdia*. Voltaire: *El segle de Lluis XIV*.
- 1752 La dona de Diderot fa una visita a Langres i es reconcilia amb el seu sogre. Apareix el segon volum de l'*Enciclopèdia*. Prohibició temporal dels dos primers volums. Les senyores de Pompadour i d'Argens intervenen perquè es revoqui la suspensió. Diderot fa imprimir sense permís l'*Apologia de l'abat de Prades*.
- 1753 Neix Marie-Angélique Diderot. Apareix el volum III de l'*Enciclopèdia*. Primera edició de *De la interpretació de la natura*. En una data no precisada entre aquest any i 1760 redacta el projecte d'un intermedi: *El marit llibertí castigat*.
- 1754 Estada a Langres d'octubre a desembre. Diderot millora el contracte que té amb els seus editors. Apareixen els *Pensaments sobre la interpretació de la natura*. Apareix el volum IV de l'*Enciclopèdia*. Nous atacs dels jesuïtes.
- 1755 Comença la relació amb Sophie Volland, que durarà tota la vida. Escriu la primera carta a Sophie Volland. Apareix el volum V de l'*Enciclopèdia*. En una data imprecisa entre aquest any i 1762 redacta *Projecte d'una òpera còmica*.
- 1756 Diderot va a veure Rousseau al seu refugi de l'Ermitage. Coneix la senyora d'Épinay. Escriu la *Carta a Landois sobre el*

- determinime i el fonament de la moral.* Aparició del volum VI de l'*Enciclopèdia*.
- 1757 Trencament amb Rousseau. Palissot publica les *Cartetes sobre grans filòsofs*, sàtira dels homes de la Il·lustració. Enceta la seva col·laboració amb la *Correspondència literària*, de Grimm. Aparició del volum VII de l'*Enciclopèdia*. Publicació del *Fill natural* i dels *Diàlegs*. Part de la seva col·laboració amb Grimm, entre aquest any i 1779, són articles de crítica teatral (un total de vint-i-cinc, sobre representacions i obres publicades). Apareix l'article *Ginebra*, de D'Alembert, al volum VII de l'*Enciclopèdia*. Invasió de Bohèmia per Frederic II: guerra dels set anys.
- 1758 D'Alembert abandona l'*Enciclopèdia*, però Diderot fa saber que ell no l'abandonarà. Ja han aparegut set volums de l'*Enciclopèdia*. Publicació del *Pare de família*, seguit del *Discurs sobre la poesia dramàtica*. Escriu al carta a la senyora Riccoboni. Rousseau abandona l'*Enciclopèdia* i escriu la *Carta a D'Alembert sobre els espectacles*.
- 1759 Nova condemna de l'*Enciclopèdia* i revocació del privilegi. Mort del pare de Diderot. Publica el primer *Saló* a la *Correspondència literària* de Grimm. Els *Salons* (que continuarà redactant fins a 1781) són recensions crítiques de les exposicions biennals de pintura i escultura. Apareix la primera edició signada (les anteriors eren anònimes) de les *Obres Teatral*s de Diderot, seguides del *Discurs sobre la poesia dramàtica*, *El Sheriff*, *La infortunada*, *La senyora de Linam* (projecte de tragèdia), *La marxa del món* (projecte de comèdia). Voltaire: *Càndid*.
- 1760 Redacta *La Religiosa* (que no es publicarà fins després de la seva mort, l'any 1796). Redacta la *Carta sobre la tolerància*. Primera representació a Marsella del *Pares de família*. Projecte de prefaci al senyor Tru... (?). Lessing tradueix el teatre de Diderot a l'alemany.
- 1761 Revisió dels darrers volums de l'*Enciclopèdia*. *Segon Saló*. Escriu l'*Elogi de Richardson*. Primera representació a París

- del *Pare de família*. Mort de Richardson.
- 1762 Caterina II el sol·licita perquè vagi a enllestir l'*Enciclopèdia* a Rússia. Diderot no accepta. Publica el volum l'*Elogi a Richardson*. Primer esborrany del *Nebot de Rameau*. Apareix el primer volum de gravats de l'*Enciclopèdia*. Rousseau: *Emili*, *El contracte social*. Gluck: *Orfeu*. Accés al poder de Caterina II de Rússia.
- 1763 El mes d'octubre coneix David Hume. Carta al senyor de Sartine *Sobre el comerç dels llibres*. Tercer *Saló*. Voltaire: *Tractat de la tolerància*. Tractat de París: final de la guerra dels set anys.
- 1764 Malgrat el descobriment de la mutilació que féu Le Breton dels deu darrers volums de l'*Enciclopèdia*, Diderot accepta acabar l'obra.
- 1765 Ven la seva biblioteca, bo i conservant-ne l'ús, a Caterina II de Rússia per 15.000 lliures i una pensió anual de cent pistoles. Quart *Saló*, seguit de l'*Assaig sobre la pintura*. A final d'any queda completada la impressió dels deu darrers volums de l'*Enciclopèdia*.
- 1766 Comença la correspondència amb Falconet, que continuarà fins a l'any 1773.
- 1767 Diderot és nomenat membre de l'Acadèmia d'Arts de Sant Petersburg. Redacta el Cinquè *Saló*. Voltaire: *L'ingenu*. Lessing: *Mina von Barnheim*. Beaumarchais publica *Eugènia*, drama influenciat pel *Pare de família*, i precedit per un *Assaig sobre el gènere dramàtic seriós*.
- 1768 Redacta *Mistificació* i *Història dels retrats*, textos que no seran publicats fins a l'any 1954.
- 1769 Relació amb la senyora de Maux. Publicació dels *Planys sobre la meua vella bata d'estar per casa*. Redacta el *Diàleg entre D'Alembert i Diderot*, el *Somni de D'Alembert* i la *Continuació del diàleg*. Publica el Sisè *Saló*. Naixement de Napoleó.
- 1770 Viatja a Langres i a Bourbonne amb la senyora de Meaux i la seva filla. Prometatge de la filla de Diderot. Redacta *Els dos*

- amics de Bourbonne*, el *Diàleg d'un pare amb els seus fills* i el *Viatge a Bourbonne i a Langres. Observacions sobre un opuscle titulat «Garrick o els actors anglesos», a la Correspondència literària de Grimm. És, de fet, la primera redacció de la Paradoxa del comediant.*
- 1771 *Diàleg d'un pare amb els seus fills*. Primera redacció de *Jacques el fatalista*. Publica *Setè Saló*. S'estrena el *Fill natural*, catorze anys després de la seva publicació. Completa la redacció d'*Els pares dissortats*, petita tragèdia en prosa i en un acte. Tougainville publica el seu *Viatge al voltant del món. Mort d'Helvetius*.
- 1772 La filla de Diderot, Angélique, es casa amb Caroillon de Vandeul. Dues primeres edicions de les obres de Diderot a Amsterdam. *Els eleuteròmans*, *Això no és cap conte*, *La senyora de La Carlière*. Primera redacció del *Suplement al «Viatge de Bougainville»*. Col·laboració amb la *Història de les dues Índies*, de l'abat Raynal, que continuarà fins a 1780.
- 1773 *Viatge a Rússia*, de camí cap a Sant Petersburg s'atura a Brusel·les i a la Haia. Arriba a la cort de Caterina II el mes d'octubre. A la Haia comença a escriure la *Refutació d'Helvetius*. A Sant Petersburg comença a redactar les *Memòries per a Caterina II*. Primera redacció de la *Paradoxa del comediant* (però vegeu 1770), modificada diverses vegades i no publicada fins a l'any 1830. Goethe: *Goetz von Berlichingen*.
- 1774 El mes de març surt de Sant Petersburg. De tornada s'atura una altra vegada a la Haia. Redacta a la Haia el *Viatge a Holanda* (que no serà publicat fins al 1819) i la *Conversa amb la Mariscala de X*.
- 1775 Redacta un *Assaig sobre els estudis a Rússia* i el *Projecte d'una universitat per a Rússia*. Apareix el *Vuitè Saló*. Pels volts d'aquest any redacta el *Projecte d'un entreteniment domèstic*.
- 1776 Redacta el *Projecte d'una tragèdia intitolada Terència*.

- 1777 Passa tot un any a Sèvres treballant intensament. Probable primera redacció de *És bo? És dolent?* (que es titulava primitivament *L'obra i el pròleg*).
- 1778 Assaig sobre els regnats de Claudi i de Neró, Assaig sobre la vida de Sèneca. Comença la publicació de *Jacques el Fatalista* a la *Correspondència literària* de Grimm. Revisa la *Paradoxa del comediant* que, tanmateix, romandrà inèdita i no serà publicada fins al 1830. Entre 1770 i aquest any (hi ha qui allarga el termini fins a 1782) redacta *Els dos amics* (projecte de tragèdia). Mort de J.J. Rousseau.
- 1779 Modifica la redacció de *Nebot de Rameau*. Reprèn el treball de *És bo? És dolent?*
- 1780 Comença la publicació de *La Religiosa* a la *Correspondència literària*.
- 1781 Esciu la *Carta apologètica de l'abat Raynal al senyor Grimm*. Publica el *Novè Saló*. Completa la comèdia *És bó? És dolent?*, que tanmateix no serà publicada fins a l'any 1834. Kant: *Crítica de la raó pura*.
- 1782 Segona edició de l'*Assaig sobre els regnats de Claudi i de Neró*.
- 1783 Diderot està malalt. Mort de la senyora d'Epinau i de D'Alembert.
- 1784 Afegeix les darreres esmenes a *És bo? És dolent?* Té un atac de feridura. Mort de Sophie Volland. El 31 de juliol mor Diderot a París. Beaumarchais: *Les noces de Figaro*.
- 1785 La senyora de Vandeul tramet a Caterina II de Rússia la biblioteca de Diderot, així com una col·lecció completa dels seus manuscrits.
- 1796 Publicació pòstuma de *La Religiosa* i de *Jacques el fatalista*.
- 1830 Publicació de la *Paradoxa del comediant*.
- 1834 Publicació de la comèdia *És bo? És dolent?*

BIBLIOGRAFIA

OBRES DE L'AUTOR

Les edicions més assequibles d'obres de Diderot que fan referència al teatre són les següents:

- DENIS DIDEROT, *Le fils naturel. Les entretiens*. Librairie Larousse (Col. Nouveaux Classiques Larousse), París, 1975. Notes i comentaris de Jean-Pol Caput.
- *De la poésie dramatique*. Librairie Larousse (Col. Nouveaux Classiques Larousse), París, 1975. Notes i comentaris de Jean-Pol Caput.
- OEuvres*. Ed. Gallimard (Col. La Pléiade), París, 1951. Edició a cura d'André Billy.
- De textos relacionats amb el teatre aquesta edició conté *Les bijoux indiscrets*, la *Paradoxe sur le comédien*, els *Entretiens sur le fils naturel*, les *Lettres de Madame Riccoboni* i la comèdia *Est-il bon?, est-il méchant?*
- *Les bijoux indiscrets*. Garnier-Flammarion, París, 1968. Amb una cronologia i un prefaci d'Antoine Adam.
- *Paradoxe sur le comédien*. Garnier-Flammarion, París, 1981. Amb una cronologia i un prefaci de Raymond Laubreaux. Hi ha dues traduccions castellanes de *La paradoja del comediante* (Madrid, Calpe, 1926 i Buenos Aires, La Pléyade, 1971), també n'hi ha una traducció catalana d'Enric Lluelles (*La paradoxa del comediant*, Barcelona, Llibreria Catalònia, -Biblioteca Univers, volum XV- sense data, 1932?).

ESTUDIS

Com a textos generals sobre Diderot i la seva obra es pot recórrer a:

- BERMUDO, JOSÉ MANUEL, *El autor y su obra. Diderot*. Barcanova, Barcelona, 1981.

- BONNET, JEAN-CLAUDE, *Diderot. Textes et débats*. Le livre de Poche, París, 1984.
- FONTENAY, ELISABETH DE, *Diderot ou le matérialisme enchanté*. Grasset, París, 1984.
- GUYOT, CHARLY, *Diderot par lui-même*. Éd. du Seuil, París, 1953.

De l'obra de Charly Guyot n'hi ha una versió castellana (*Diderot según Diderot*, Laia, Barcelona, 1973). Dels manuals citats el que fa una referència més explícita als textos teatrals és el de Jean-Claude Bonnet.

Amb motiu del bicentenari de la mort de Diderot (1984), la Comédie Française li va dedicar un número monogràfic de la seva sèrie de publicacions «Grands dramaturges». Aquesta publicació conté articles d'especialistes, projectes i esbossos de diverses obres teatrals i una cronologia dels seus escrits dramàtics, així com la carta a la senyora Riccoboni i l'esbós original de la *Paradoxa* la traducció del qual hem inclòs en aquest llibre.

També es pot esmentar el número 9 (setembre de 1984) de la revista valenciana *Debats*, que conté un dossier monogràfic sobre Diderot i una interessant entrevista amb Èlisabeth de Fontenay en la qual es toquen diversos temes teatrals.

ÍNDEX TEMÀTIC

accions simultànies, conveniència d': 25

caràcters: vegeu condicions socials

comèdia seriosa: 27, 28, 29, 33

condicions socials (oposades a caràcters i individualitats): 29, 31, 32, 33

cops de teatre i quadres: 14, 29, 40, 41

decorats i vestuari, realisme dels: 37

discurs no articulat: 17

drama burgès, el: vegeu gènere seriós, comèdia seriosa i tragèdia domèstica

edat d'un bon actor: 54

emocions (de l'actor i de l'espectador): 25, 50, 51, 52, 53

entonació: 18, 19

escenes complementàries: 36

espai escènic: 25, 26, 36, 41, 42

formació, anys de: 7

funció educativa del teatre: 21, 22, 23, 25

gènere seriós: vegeu comèdia seriosa

improvisació, la: 38

individualitats: vegeu condicions socials

interès de l'espectador, fonaments de l': 36, 38, 42

pantomima: 16, 19, 25, 29, 39, 41

paradoxa del comediant, prioritat de la imitació sobre la intuïció: 48 i s.

paradoxa del comediant, tesi contrària a la: 19

pintura i teatre: 14, 15, 16, 38, 39, 41, 43

política teatral, crítica de la: 42

posada en escena, necessitat de la: 39, 40

prosa en el teatre, la: 35

quarta paret, la: 36

títol dels actes: 37

tragèdia clàssica, defensa de la: 9, 10, 25, 26, 58

tragèdia domèstica: 29, 30, 33, 35

tragèdia francesa, crítica de la: 9, 59

unitat interpretativa: 18, 28

veracitat teatral: 10, 11, 16, 42, 43, 52

ÍNDIX DE NOMS

- Aristarc: 23
 Aristòtil: 32
Assaig sobre la pintura (de Diderot): 15

 Baron: 54
 Boucher: 41
 Brecht, Bertolt: 40, 61

Carta a la senyora Riccoboni (de Diderot): 13, 14, 40
 Caterina II de Rússia: 45
 Chambers: 7
 Chardin: 15
 Clairon: 48, 54, 56, 57
Confessions (de Rousseau): 23
 Corneille: 7, 59
Cyclopaedia: 7

 D'Alembert: 8, 22, 23, 45
 Dangeville: 7
 Deci: 55
 Demetri: 16
Deixebra, La: 57
 D'Holbach: 23
Diàlegs sobre "El Fill natural" (de Diderot): 10, 13, 21, 25, 27, 32, 35, 36
Discurs sobre la poesia dramàtica (de Diderot): 35, 39
Dos amics, Els (de Diderot): 46
Dramatúrgia d'Hamburg (de Lessing): 8, 9
 Duclos: 55
 Dumesnil: 49

Eclesiàstic: 24
Enciclopèdia: 7, 22, 54
 Enzensberger, Hans Magnus: 61, 62
És bo? És dolent? (de Diderot): 61

- Filantrop, El* (d'Enzensberger): 61
Fill natural, El (de Diderot): 13, 20, 21, 22, 35
Filoctetes (de Sòfocles): 10, 17
Filòsof sense saber-ho, El (de Sedaine): 55
- Garrick: 47, 54
 Gaumin: 54
 Gaussin: 7
 Greuze: 15
 Grimm: 23
- Houdetot, senyora d': 23
- Inès de Castro* (d'Houdar de la Motte): 55
Infortunada, La (de Diderot): 13
- Joiells indiscrets, Els* (de Diderot): 8, 9, 15
- Lauraguais, comte de: 26
 Le Brun: 15
 Lessing: 8, 9
Letra al senyor D'Alembert (de Rousseau): 23
 Louthembourg: 15
Marit llibertí castigat, El (de Diderot): 13
Marxa del món, La (de Diderot): 13
 Molé: 54
 Molière: 7, 61
 Montménil: 56
- Observacions sobre un opuscle titulat «Garrick o els actors anglesos»* (de Diderot): 45, 46, 47
- Paradoxa del Comediant* (de Diderot): 7, 19, 45, 46, 61
Pare de família, El (de Diderot): 13, 19, 24, 40
Pares dissortats, Els (de Diderot): 45
Pensaments filosòfics (de Diderot): 9
Polyeucte (de Corneille): 55
 Poussin: 15, 39
Prejudici de moda: 56

Quinault-Dufresne: 55, 56

Racine: 47

Riccoboni: 60

Riccoboni, senyora: 40

Rousseau, Jean-Jacques: 7, 21, 23, 45

Sainte Albine, Rémond de: 60

Sedaine: 55

Senyora de Linan, La (de Diderot): 13

Shakespeare: 47

Sheriff, El (de Diderot): 13'

Sòcrates: 39

Sòfocles: 10, 11

Teniers: 15

Terenci: 27

Timòcrates: 16

Trapelleries de Scapí, Les (de Molière): 56

Vanloo: 15

Vernet: 15

Vigneron, Didier: 7

Voltaire: 56

Wouwermans: 15

ÍNDEX

7	I. EL TEATRE EN ELS PRIMERS ESCRITS DE DIDEROT
13	II. LA FORMULACIÓ D'UN NOU CONCEPTE DRAMATÚRGIC
21	III. UN INCÍS: LA RUPTURA DE DIDEROT I ROUSSEAU I LA POLÈMICA SOBRE LA UTILITAT DEL TEATRE
25	IV. NECESSITAT DE RENOVAR L'ESPAI TEATRAL
27	V. UN PLANTEJAMENT NOU DELS GÈNERES DRAMÀTICS: EL NAIXEMENT DEL DRAMA BURGÈS
35	VI. UNES QUANTES REFLEXIONS SOBRE UN GÈNERE NOU
45	VII. LES ÚLTIMES PREOCUPACIONS TEATRALS DE DIDEROT: LA PARADOXA DEL COMEDIANT
63	CRONOLOGIA
69	BIBLIOGRAFIA
71	ÍNDIX TEMÀTIC
73	ÍNDIX DE NOMS

AQUESTA EDICIÓ DE *DIDEROT*
I *EL TEATRE* HA ESTAT ACABADA
D'IMPRIMIR A IMPRIMEIX, DE BADALONA,
EL DIA VINT-I-SET D'OCTUBRE DE MIL NOU-CENTS VUITANTA-SIS

L'AVENÇ