

PATRICE PAVIS

PRODUCCIÓ I RECEPCIÓ EN EL TEATRE: LA CONCRETITZACIÓ DEL TEXT DRAMÀTIC I ESPECTACULAR

Traduït del francès per Mònica Biosca

* Per les seves discussions al llarg de l'elaboració d'aquest estudi, regràcio profundament els meus amics Marcó de Marinis, Bill Dodd, Jean Alter, Hans-Georg Ruprecht, Fernando de Toro, Steen Jansen i Anne Übersfeld. Aquest estudi forma part d'un treball en curs sobre les escenificacions contemporànies de Marivaux.

1. Nombrosos estudis inspirats en la teoria de la informació i de la comunicació reproduïen, afinant-lo, el famós esquema de Saussure del circuit de la parla, on podem veure circular el missatge entre A i B, entre el cervell, els òrgans de fonació de A, després l'orella i el cervell de B (*Cours de linguistique générale* (1916), Paris, Payot, 1971, pp. 27-28). Més i no l'esquema de Roman Jakobson de les sis funcions de la comunicació reproduïen la dicció i la percepció entre emissor, destinatari veritable i destinatari «simbòlic». *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, pp. 244 i 220.
2. Umberto Eco, *The Role of the Reader*, Bloomington, Indiana University Press, 1980.
3. Anne Übersfeld, *L'école du spectateur*, Paris, Éditions Sociales, 1981.
4. Títol d'un capítol del llibre de Marco de Marinis *Semiotica del teatro*, Milano, Bompiani, 1982, p. 175.

És obvi constatar que el text i la representació es poden observar sota l'angle de la seva producció o de la seva recepció: estudi de les fonts del text, del medi literari, de les influències sobre l'autor, de la preparació de l'escenificació durant els assaigs, les condicions materials de la representació, etc.* La teoria de la comunicació aplicada més aviat mecànicament a l'obra literària ha contribuït a imposar la idea que l'art és una comunicació de sentit únic entre emissor i receptor, assimilats massa ràpidament, segons el model economicista, al productor i al consumidor.¹ Actualment, després de les recerques de l'estètica de la recepció, tendiríem a donar més importància a la part receptiva *El rol del lector*,² *L'escola de l'espectador*,³ *El treball de l'espectador*:⁴ amb aquests títols d'obres recents veiem el canvi de perspectiva. Tanmateix, aquests corrents preocupats per la recepció tenen interès a recordar l'error de l'estètica de la producció, massa unilateral en els seus postulats, i també a restablir una dialèctica en la transacció entre producció i recepció. Cada paper no conté ell mateix, ja, l'etapa inversa? La producció no és realitzada mai sense la perspectiva d'un receptor potencial; tot acte receptiu obliga a reconèixer el procés de la producció. En el teatre, cap creador no s'aventura realment a escriure un text o a muntar un espectacle sense tenir en compte les condicions concretes del públic que acedirà a l'obra proposada. La manera de rebre i de treballar

* Per les seves discussions al llarg de l'elaboració d'aquest estudi, regreco profundament els meus amics Marco de Marinis, Bill Dodd, Jean Alter, Hans-Georg Ruprecht, Fernando de Toro, Steen Jansen i Anne Ubersfeld. Aquest estudi forma part d'un treball en curs sobre les escenificacions contemporànies de Marivaux.

1. Nombrosos estudis inspirats en la teoria de la informació i de la comunicació reproduïen, afinant-lo, el famós esquema de Saussure del circuit de la parla, on podem veure circular el missatge entre A i B, entre el cervell, els òrgans de fonació de A, després l'orella i el cervell de B (*Cours de linguistique général* (1915), Paris, Payot, 1971, pp. 27-28). Fins i tot l'esquema de Roman Jakobson de les sis funcions de la comunicació reproduïx la dicotomia i la separació entre emissor, destinatari «emotiu» i destinatari «conatiu». *Essais de linguistique général*, Paris, Minuit, 1963, pp. 214 i 220.
2. Umberto Eco, *The Role of the Reader*, Bloomington, Indiana University Press, 1980.
3. Anne UBERSFELD, *L'école du spectateur*, Paris, Éditions Sociales, 1981.
4. Títol d'un capítol del llibre de Marco de MARINIS *Semiòtica del teatre*, Milano, Bompiani, 1982, p. 179.

el material de la representació no sabria ignorar totalment el sistema textual o espectacular que organitza el conjunt dels sistemes significants i que els productors proposen, si més no, com a principi director.

Que un model dialèctic que prengui tant de l'estètica de la producció com de la de la recepció és indispensable per a la teoria teatral és el que un índex i una noció com la de l'*anàlisi dramaturgic*a revelen clarament.⁵ L'anàlisi dramaturgic (que fa el director) del text que ha d'escenificar, o la (que fa l'espectador) de l'escenificació ja realitzada, consisteix, de fet, a retrobar alhora el sistema produït per una concepció dramàtica i a construir un sistema d'oposicions a partir del que rep el lector o l'espectador contemporani. L'anàlisi de la dramaturgia (després de llegir el text o d'assistir a l'espectacle) esdevé l'intermediari i l'articulació entre producció i recepció. Per tant, resta explicar com, dintre de la dramaturgia, tres nocions essencials organitzen la mediació d'una instància a l'altra: la concretització, la ficcionalització i la textualització de la ideologia/ideologització del text.

PRODUCCIÓ VERSUS RECEPCIÓ: TEORIES ACTUALS

ESTÈTICA DE LA PRODUCCIÓ I PRIMACIA DEL SIGNE

Si les estètiques de la literatura i del teatre han estat durant molt de temps centrades en la producció del *text*, és que aquest vessant de l'intercanvi entre l'obra i el seu receptor es mostrava amb més evidència i es prestava millor a l'anàlisi. Ens interessàvem pel producte artístic com un aglomerat de treballs efectuats abans que no intervingui cap mirada exterior; era fàcil d'enumerar les intervencions (en el cas del teatre) de «l'autor», de la declamació de l'actor, de l'ajuda de tots els artesans de la representació, de tot aquells gràcies a qui, segons Brecht, «el *relat* és explícit, és bastit i exposat per tot el teatre, pels comedians, els escenògrafs, els maquilladors, els qui fan els vestits, els músics i els co-

5. Cf. Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions Sociales, 1980, article «Dramaturgia (anàlisi)».

reògrafs»,⁶ els quals «tots aporten el seu art en aquesta empresa comuna, sense abandonar la seva independència».⁷

Per a molts teòrics, els productors que col·laboraven en la fabricació de l'escenificació no havien de mantenir —com per a Brecht— la seva presència i «distanciar-se» els uns dels altres per recalcar millor, de cara a l'espectador, el procés de la producció: al contrari, aspiraven a fondre's i a esborrar-se dins de la seva producció anònima. Arribàvem a una estètica que proclamava l'autonomia de la bellesa i de l'art, l'obra s'aïllava del receptor sense preocupar-se de si i de com el públic la rebria. En una fórmula (excessiva i que no expressa en absolut l'intercanvi que existeix entre l'obra i el receptor), Walter Benjamin declarava que «cap poema no val per al lector, cap quadre per al contemplador, cap simfonia per a l'auditori».⁸ El tancament de l'obra d'art per una estètica únicament preocupada per la producció i amb formulacions tan definides podia semblar adequat per a suscitar una reacció oposada.

En aquest tancament de l'obra sobre ella mateixa, obra considerada com a *producte acabat*, li ha correspost ben «naturalment» una primera semiologia. Aquesta semiologia, encara massa influïda per un estructuralisme distribucionalista i aplicada únicament a la llengua, ha iniciat l'estudi d'unitats mínimes i del seu funcionament intern en el *text* que analitza, s'ha esforçat a partir de l'obra-producció i així ha revelat un nombre limitat de signes. El signe esdevenia la unitat fonamental lligada a la codificació pels «produc-

6. Bertolt BRECHT, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1970, S 70, p. 95.

7. *Ibid.*, p. 95.

8. Walter BENJAMIN, «Die Aufgabe des Übersetzers» (1923), *Illuminationen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1966, p. 56. Aquesta frase, citada per Rainer Warning («Rezeptionsästhetik als Literaturwissenschaftliche Pragmatik», *Rezeptionsästhetik* (R. Warning, ed.), München, Fink, 1975, p. 9), no fa justícia a d'altres aspectes de l'estètica de Benjamin, malgrat tot atenta a les condicions de recepció de l'obra d'art (especialment a l'etapa de la seva «reproducció mecànica»), però tanmateix és característica d'un moviment de rebuig d'una teoria de l'efecte produït per l'obra, moviment que Warning encara il·lustra amb l'exemple de la teoria estètica d'Adorno. Allà el malentès encara és el mateix ja que el que Adorno rebutja és una sociologia empírica fonamentada en les enquestes i les classificacions d'efectes produïts (*Wirkung*), no pas una atenció cap als processos de la recepció: «No hem buscat la relació de l'art amb la societat en l'àmbit de la

tors» del text dramàtic o espectacular: d'on un estudi materialista de la unitat mínima⁹ de la representació com la que ha estat produïda com a entitat mínima en el temps o l'espai des de l'elaboració del *text* pels productors. L'escenificació era una «conversió en signes» (*mise en signes*) sota la sola presència dels «creadors» de l'espectacle; el fantasma de la intencionalitat en la comunicació i de la unitat mínima «ron-dava» per tot Europa. En oblidar que el sistema de la producció significant no tan sols és elaborat pels «creadors» sinó també pels qui el reben, aquesta semiologia no arribava a explicar la dinàmica dels sistemes de signes, els ritmes diferents dels diversos sistemes significants.¹⁰ D'aquesta manera es produïa un anivellament dels sistemes significants de la representació, una absència de jerarquia dinàmica entre ells i sobretot una desqualificació de l'espectador, malgrat ser l'únic capaç de percebre aquesta jerarquia i aquesta producció del sentit.

L'atenció encaminada als signes individualitzats i aïllats de la seva sèrie (és a dir, del sistema significant on es donaven) atomitzava la representació i sovint conduïa a la il·lusió ingènua que imaginava que, en el teatre, es lliuraria cada signe amb el seu referent actualitzat.

Aquests excessos de l'estètica de la producció i d'una semiologia fonamentada en el reconeixement del signe com a *producte acabat* i unitat mínima actualment són prou evidents perquè no calgui tornar-hi a insistir.¹¹ El model, inspirat en l'esquema semiològic de l'obra d'art segons

recepció. Aquesta relació és anterior a la recepció i se situa en la producció. L'interès d'aquest estudi social de l'art s'ha d'enfocar cap aquesta producció en lloc d'acontentar-se amb enquestes i classificacions dels impactes que gairebé sempre, per raons socials, divergeixen de les obres d'art i dels seus continguts socials objectius.» T. W. ADORNO, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksiek, 1974, p. 302.

9. Cf. *Dictionnaire du théâtre*, article «Unitat mínima de la representació».
10. No utilitzarem, per regla general, el terme de *signe (teatral)*, sinó el de *funció* o *sistema significant (significat)*, equivalent en la nostra terminologia al de *sistema escènic*.
11. Per a un balanç més complet i a vegades autocrític d'aquesta primera fase, vegeu Patrice PAVIS, «Sur quelques problèmes en suspens», *Voix et images de la scène*, Presses Universitaires de Lille, 1982, pp. 13-19.

Mukařovský¹² i Adorno,¹³ que pretenem proposar només vol·drà corregir el caràcter no dialèctic d'una teoria únicament productiva o únicament receptiva. Haurà de resoldre l'espinosa qüestió dels límits del signe o, més aviat, de les unitats significants i de la relació entre significant i significat.

Per tal de situar algunes de les teories actuals, proposem de classificar-les segons la insistència sobre el pol de la producció o el de la recepció. Excuseu el caràcter necessàriament esquemàtic d'aquesta ordenació.

PANORAMA DE LES TEORIES PRODUCTIVES I RECEPTIVES

Aquest esquema talla els dos vessants del procés de la comunicació d'una forma tan abrupta i artificial com les diverses teories de les quals pretén retreure el desequilibri. Situa les teories existents en funció d'una línia de demarcació, també totalment teòrica, que es reconeix difícilment i que en tot cas, malgrat les seves declaracions de principi, afortunadament no sempre practica en les seves anàlisis concretes.

L'esquema es llegeix verticalment a partir de les quatre columnes principals: 1. El formalisme. 2. La sociologia dels continguts. 3. L'estètica de la recepció (*Rezeptionsästhetik*). 4. La pragmàtica. L'oposició entre 1-2 i 3-4 s'estableix en funció d'un aspecte de l'obra considerada globalment com a signe.

Les estètiques de la producció consideren el signe:

1. Bé sota l'aspecte del seu significant; les oposicions sintàctiques constitueixen els significants de l'obra a l'interior d'un sistema formal de diferències.

2. Bé sota l'aspecte de la relació entre significant i significat (relació semàntica) o bé de l'obra-signe i del referent.

Les estètiques de la recepció consideren el signe en la seva relació pragmàtica amb l'usuari, el lector o l'espectador:

3. La *Rezeptionsästhetik* observa les diverses lectures

12. Més endavant tractarem de la semiologia de l'obra d'art (concretament literària) de Mukařovský.

13. Particularment en la seva *Théorie esthétique*, Paris, Klincksiek, 1974.

ESQUEMA 1: *Panorama de les teories productives i receptives*

ESTETIQUES DE LA PRODUCCIÓ		ESTETIQUES DE LA RECEPCIÓ	
Model del signe			
Significant i significat dimensió sintàctica	Significant i significat dimensió semàntica	Signe i receptor dimensió pragmàtica	
<p>1. FORMALISME</p> <p>a) Estudi de l'especificitat i la semiologia «formals».</p> <p>b) Estructuralisme.</p> <p>c) Teoria del text i Teoria de les normes textuais.</p>	<p>2. SOCIOLOGIA DELS CONTINGUTS</p>	<p>3. ESTÈTICA DE LA RECEPCIÓ</p> <p>a) Teoria de les lectures i de les concretitzacions.</p>	<p>4. PRAGMÀTICA</p> <p>a) Teoria dels actes de llenguatge.</p> <p>b) Teoria de la ficció.</p> <p>c) Lleis.</p> <p>d) Teoria del discurs.</p>
<p>CONCRETITZACIÓ FICCIONALITZACIÓ</p> <p>Teoria del referent i del reflex.</p>		<p>b) Teoria de l'activitat del receptor</p> <p>TEORIA DEL TEXT I LA IDEOLOGIA</p> <p>c) Teoria de les normes socials.</p>	

que el *text* ha realitzat, segons les èpoques i els diferents públics.

4. La pragmàtica, la més recent de les teories de la recepció, particularment per l'estudi dels fenòmens literaris i artístics, torna a agrupar alguns camps que s'interfereixen parcialment com els actes de llenguatge (4a), la teoria de la ficció (4b), les lleis de l'argumentació i de la conversa (4c), els pressupòsits i els sobreentesos; per tant, una teoria del discurs (4d).

POTENCIALITATS DE LES TEORIES

Sense entrar en els debats, molt complexos, d'aquestes quatre problemàtiques, precisem l'angle d'incidència de cada una d'elles especificant els efectes que produeixen en el *text* dramàtic i/o espectacular.

1a. La insistència sobre el significat i la dimensió sintàctica han conduït a un mètode formalista que només es preocupa del funcionament dels signes a l'interior d'una estructura tancada, afavoreix una crítica immanent de l'obra, prohibeix a l'interpret de «mirar per sota» del clos del sistema. La «primera semiologia» que analitza el *text* dramàtic o espectacular prolonga els treballs dels formalistes russos consagrats a la poesia, pressuposa una teatralitat que intenta amb molt d'esforç limitar a un nombre reduït de criteris específics.¹⁴

El fracàs d'aquest acostament era previsible, mentre que el formalisme es negava a fer jugar els fenòmens històrics en la recepció del *text*, abans i actualment. A més, el context que acompanyava el formalisme rus els anys vint (i fins a les tesis del Cercle de Praga l'any 1929) es desconeix a Occident, ja que el seu contrapès indispensable —els treballs sobre la ideologia, el dialogisme, la història de Medvedev,¹⁵ Bakhtine i Volochinov—¹⁶ fins fa poc encara no s'havia traduït al francès, l'alemany o l'anglès.¹⁷

14. Cf. l'article «Spécificité», *Dictionnaire du théâtre*.

15. Pavel MEDVEDEV, «Formal'nyi metod v literaturovedenii», *Kirtichesloe vvedenie v sotsiologicheskulu poetiki*, Leningrad, 1928. Traducció alemanya: *Die formale Methode in der Literaturwissenschaft*. Editat i traduït per Helmut Glück, Stuttgart, J. B. Metzler, 1976.

16. Mikhäil BAKHTINE i N. V. VOLOCHINOV, *Le marxisme et la philosophie du langage* (1929). Traduït i presentat per Marina Yaguello, Paris, Minuit, 1977.

17. Sobre aquestes qüestions vegeu l'article de Jean PEYARD

1b. La segona branca del formalisme ha estat molt més fructífera, ja que ha sabut (a vegades) obrir el *text* a la història¹⁸ i fins i tot, en la seva versió semiològica del Cercle de Praga, proposar un esquema que integra per a la producció dels significants i els significats de l'obra la recepció lligada al canvi del *Context Social*.¹⁹ Aquest esperit d'obertura de l'«estructuralisme de Praga» mereix ser un dels principals ponts entre producció i recepció i, per tant, ens hi inspirarem aquí, en part.

1c. Un dels desenvolupaments de l'estructuralisme lingüístic i literari ha estat la teoria (o la gramàtica) del text. La *Texlinguistik* estén a la frase, l'enunciat i el discurs els principis d'anàlisi de la lingüística estructural:

«En descriure els textos des de les unitats mínimes fins als principis extrems de l'organització de conjunt, des de les estructures de sons fins a les principals propietats semàntiques, la teoria del text ofereix la base teòrica més sistemàtica per a la poètica estructural.»²⁰

Les nocions de normes textuais de regles, de coherència i de món possible estan lligades al descobriment dels principis d'organització del text. La narratologia s'aplica a l'establiment de la falla, i l'anàlisi del discurs revela com el *text* dramàtic es distribueix entre els actants segons una coherència que no és necessàriament la de la repartició entre els diferents personatges.

2. Aquestes tres branques formalistes que acabem d'esmentar es constitueixen (essencialment els anys vint amb els formalistes russos) en reacció contra una sociologia dels continguts (centrats en el significat del signe i en la relació

Sur quelques relations de la linguistique à la sémiologie littéraire, «La Pensée», núm. 215, octubre 1980.

18. Essencialment el que ens interessa aquí són els treballs de Jan Mukařovský i Felix Vodička. La majoria d'articles de Mukařovský actualment es tradueixen a l'anglès: *Structure, sign and function*, translated and edited by John Burbank and Peter Steiner, New Haven and London, Yale University Press, 1978; *The Word and Verbal Art*, translated and edited by John Burbank and Peter Steiner, New Haven and London, Yale University Press, 1977; Felix VODIČKA, *Struktur der Entwicklung*, München, Fink, 1975.

19. Més endavant es defineix aquest terme: és l'abreviació de «context total dels fenòmens socials».

20. Lubomír DOLEŽEL, *In defense of structural poetics*, «Poetics», núm. 8, 1979, p. 522.

del signe i del referent). Una tal sociologia ha acumulat els coneixements sobre les circumstàncies socials i psicològiques de la producció literària i aquesta, per tant, ha quedat reduïda a un reflex de la societat o de la «psique» de l'«autor». Mentre no hi hagi una teoria del text i de la mediació entre l'aspecte ideològic i l'aspecte textual, aquesta sociologia no aconsegueix descriure l'impacte de la societat sobre les formes textuais: estancament encara més lamentable perquè bloqueja l'avanç d'una teoria marxista de la literatura que ja no s'acontenta amb una simple doctrina del reflex de la realitat dins de l'obra o amb una concepció de la ideologia com un embolic inextricable o falsa consciència.

De manera simètrica, una sociologia empírica (en el nostre esquema se situaria prop de 3a) és igualment limitada. Aquesta sociologia investiga estadísticament sobre els públics, les reaccions als estímuls, les impressions, però és igualment poc dialèctica i no diu res sobre l'obra d'art i la seva relació amb l'acte de recepció. Adorno, en aquest sentit, té tota la raó de rebutjar una sociologia que s'acontenta «amb enquestes i classificacions dels impactes».²¹ En fer una enquesta sòcio-professional del públic no hi ha gaires possibilitats de comprendre la interacció entre l'obra-signe i el receptor-productor d'aquest signe. Una enquesta d'aquest tipus tampoc no diu res sobre la producció dels continguts de l'obra, ni tampoc res sobre la forma de la seva recepció en funció de la seva estructura significant.²²

3. Pel que fa a la recepció, avui dia les coses semblen estar en plena efervescència: ha estat molt recentment que un moviment de rebuig total a l'estètica clàssica «productivista» s'ha perfilat. Les respostes han estat molt diverses: la fenomenologia d'Ingarden,²³ l'hermenèutica de Gadamer²⁴

21. Th. W. ADORNO, *op. cit.*, p. 302.

22. La sociologia empírica del teatre és lluny de fer demostracions. L'últim avatar d'aquest acostament que pretén ser una contribució a la sociologia teatral el trobem en el llibre d'Anne-Marie GOURDON, *Théâtre, public, réception*, Paris, CNRS, 1982.

23. ROMAN INGARDEN, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, Niemeyer, 1931; *Vom Erkennen der Literarischen*, Darmstadt, 1968. En francès, trobem en «Poétique», núm. 8, 1971, *Les fonctions du langage au théâtre*.

24. HANS-GEORGE GADAMER, *Wahrheit und Methode- Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, 1960. Traducció francesa: *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1976.

i sobretot la *Rezeptionsästhetik* de l'Escola de Constance al voltant de Jauss²⁵ i d'Iser.²⁶

La *Rezeptionsästhetik* es fonamenta en l'experiència estètica de l'obra literària pel lector, el qual ha de ser conscient de la seva posició històrica relativa si pretén comprendre l'obra no com un objecte fix que ofereix a cadascú i a cada moment el mateix sentit:

«Una renovació de la història literària obliga a desfer-se dels prejudicis de l'objectivisme històric i a fonamentar l'estètica tradicional de la producció i de la representació en una estètica de la recepció i de l'efecte produït. La historicitat de la literatura no descansa sobre un conjunt de "fets literaris" establerts "un cop passats", sinó sobre l'experiència efectiva de l'obra literària pels seus lectors. Aquesta relació dialògica és, al mateix temps, bàsica per a la història de la literatura, ja que l'historiador de literatura ha de ser ell mateix, en primer lloc, lector, abans de poder comprendre i classificar una obra; dit d'una altra manera, abans de poder fonamentar el seu propi judici, en plena consciència de la seva situació present dins de la sèrie històrica dels lectors.»²⁷

Devem a la *Rezeptionsästhetik* hipòtesis precioses sobre els diferents nivells de lectura i en especial sobre la història dels efectes produïts per l'obra en el camp literari i extraliterari. Per al teatre, sempre és important de comprendre com una mateixa obra ha produït sobre el públic efectes diversos. Amb això no s'hauria de creure —cosa que fa sovint aquesta estètica— que la suma d'aquests efectes expliquen el text en qüestió; o bé es tracta de mostrar, amb Wolfgang Iser, que aquests diferents efectes i recepcions del mateix text també depenen del dispositiu de producció, la qual és una «estructura de crida dels textos».²⁸ Tractant-se

25. Hans-Robert JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970.

26. Wolfgang ISER, *Der implizierte Leser*, München, Finl, 1972; *Die Appellstruktur der Texte*, Konstanz, 1974. Sobre l'«Escola de Constança», cf. «Poétique», núm. 39, setembre 1979 (*Théorie de la réception en Allemagne*).

27. Hans-Robert JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, 1970, p. 171.

28. Títol del llibre d'ISER *Die Appellstruktur der Texte*, Konstanz, 1974.

d'una obra de Marivaux caldria indicar, per exemple, que una certa guia de la recepció s'inscriu en el text (per exemple, per a *Le jeu* que «el mèrit val el naixement», LII, 8) encara que justament calgui buscar en un altre lloc i al costat d'aquesta recepció explícitament formulada per l'obra, per aprofitar-ne, avui dia, la novetat de la recepció.

En introduir la noció de la lectura com a concretització, concepte pres d'Ingarden²⁹ i Vodička,³⁰ la teoria dels efectes i de les recepcions podrà ser retornada al procés de producció/recepció del sentit a partir del circuit entre *Significant*, *Context Social* i *Significat*.³¹

Quant a les teories de l'activitat del receptor (4b) i de les normes socials (4c), provenen del moviment general de l'estètica de la recepció que fa participar el lector en l'elaboració de la ficció a partir de les informacions parcellades de què disposa i en funció del sistema de les prohibicions i dels valors que regeixen el seu univers de referència. Aquests camps encara s'exploren malament.

4. La *pragmàtica* proporciona, en lingüística, «no sols un quadre teòric que permet tractar de temes com els actes de llenguatge, l'argumentació, les «lleis» de la conversa o els sobreentesos, sinó també un tipus d'acostament original als problemes considerats tradicionalment pertanyents a la semàntica: referència, modalitat, pressuposicions, etc.³² La pragmàtica proporciona al teatre, especialment a l'anàlisi del discurs dramàtic, una primera orientació per comprendre el *sentit* de la paraula: qui parla a qui, amb quina finalitat, amb quins sobreentesos, etc. Per tant, els resultats són directament útils per analitzar els textos dramàtics i l'escenificació considerada com a visualització d'una estratègia de paraula, la qual, com remarca Anne Ubersfeld, és «una situació d'enunciació particular, en el teatre, en la mesura que a la situació d'enunciació de ficció es superposa (fora que no sigui el cas invers) una situació d'enunciació escènica».³³

29. R. INGARDEN, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, op. cit.

30. Felix VODIČKA, *Struktur der Entwicklung*, München, Fink, 1975.

31. Més endavant descriurem aquest circuit de la recepció-producció del text.

32. Anne-Marie DILLER i François RÉCANATI, presentació del número sobre *La pragmatique*, «Langue française», núm. 42, maig 1979, p. 3.

33. Anne UBERSFELD, advertiment final de *Lire le théâtre*, «Pour une pragmatique du dialogue de théâtre», Paris, Éditions Sociales (col. «Essentiel»), 1982, p. 279.

4a. La teoria dels actes de llenguatge té la seva confirmació, després dels treballs d'Austin³⁴ i Searles,³⁵ en l'estudi de la comunicació i dels jocs de llenguatge. L'aplicació directa a la literatura crea problemes, des que ens preguntem si l'acte de llenguatge a l'interior d'un discurs de ficció ha «reeixit» o no i intentem verificar si l'acte de parla (a través del text o de l'escena, al teatre) produeix els efectes illocutors i perlocutors que l'enunciador esperava. D'una banda, aquest tipus de pregunta s'arrisca a conduir-nos, sense precaucions elementals, a una visió normativa i intencional de la literatura: es tractaria de determinar el que l'autor ha volgut dir i com l'escenificació s'enginya per explicitar aquesta intencionalitat, per «aconseguir» el que «desitja» el text. D'altra banda, d'aquesta manera som a prop de la idea que una escenificació d'un text dramàtic no seria un acte de llenguatge reeixit si no es tenen en compte escrupolosament les directrius del text per ser representat i rebut, de manera que sigui comprès tal com l'autor (del text i la didascàlia) ho suggereix: concepció netament tautològica i que afirma que en el teatre és «reeixit» tot el que reïx dins l'acte d'enunciació escènica. Llavors el text dramàtic es converteix en un «manual d'instrucció per a l'ús»³⁶ i l'escenificació es redueix a l'estudi més puntimirat de les bones instruccions per «mostrar» bé el text.³⁷

34. J. L. AUSTIN, *How to do things with words*, London, Oxford, University Press (traducció francesa: *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970).

35. J. R. SEARLE, *Speech Acts*, Cambridge University Press, 1969 (traducció francesa: *Les actes de langages*, Paris, Hermann, 1972); *Sens et expression, Études de théorie des actes de langage*, Paris, Minuit, 1982.

36. Searle afirma sense embuts, i dins de la seva perspectiva això només és lògic, que la crítica literària ha de retrobar les intencions de l'autor: «Hi ha hagut una escola de crítica literària que pensava que no s'havien de prendre en consideració les intencions de l'autor quan s'examinava una obra de ficció. Potser hi ha un nivell d'intenció en què aquesta concepció extraordinària esdevé acceptable; poster no hem de tenir en compte les motivacions amagades de l'autor quan analitzem la seva obra; però, si ens colloquem en un nivell més fonamental, és absurd suposar que un crític pot ignorar completament les intencions de l'autor: el sol fet d'identificar un text a una novella, un poema, o com a text ja suposa que s'ha pronunciat sobre les intencions de l'autor» (p. 109).

37. Títol del paràgraf del llibre de Marco de MARINIS que presenta aquesta teoria de l'ús *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982, p. 48.

Si la pragmàtica té dret a preguntar-se de quina manera l'enunciat aconseguirà o no produir una acció sobre el receptor, tindria poc sentit preguntar-se si tal poema o tal escenificació «reïxen». Reeixir en què? ¿A produir una il·lusió? Aquesta no seria una necessitat absoluta i una propietat específica del teatre o la literatura. ¿A produir el «bon» sentit? ¿Qui podria confirmar-m'ho i per què tornar a una concepció filosòfica antiquada que voldria que la interpretació justament sigui la que desprèn el sol sentit correcte i acceptable? És remarcable que la teoria dels actes de llenguatge aplicada massa ràpidament a la literatura reprèn ingenuïtats que creïem definitivament deixades de banda.³⁸ Aquesta desviació de la utilització literària de la teoria dels actes de llenguatge cap a una visió molt passada de moda de la literatura com a intenció d'autor que es tracta de retrobar prové, tal com assenyala L. Dolezel en la seva *Défense de la poétique structurale* (Defensa de la poètica estructural),

38. Així, en el llibre de M. L. PRATT *Toward a speech Act Theory of Literary Discourse* (Bloomington, Indiana University Press, 1977) trobem frases com: Richardson té la intenció que considerem l'estil de Pamela conforme a les condicions apropiades a l'intercanvi verbal dins del qual està compromesa» (p. 204); «Faulkner té la intenció de fer contrastar el discurs de Benjy amb la manera com la majoria de gent explica una història» (p. 203).

John Searle emprà el mateix criteri d'intencionalitat i, contestant a Derrida i al seu article *Signature/Événement/Contexte*, afirma que «comprendre un enunciat consisteix a reconèixer les intencions il·locutòries de l'autor i a constatar si aquestes intencions han estat més o menys perfectament realitzades pels termes enunciats», JOHN SEARLE, *A Reply to Derrida*, «Glyph», núm. 1, 1977, p. 202.

Així mateix, a vegades trobem entre els directors i els teòrics del teatre la idea que una escenificació no és reeixida si no es guarden escrupolosament les condicions d'enunciació del text com amagades dins el text. Aquest és un resorgiment, més o menys conscient, de la teoria dels actes de llenguatge per a la qual el llenguatge és un intercanvi seriós sobre la realitat que proporciona el màxim d'informació sobre una realitat indiscutible. Som lluny del cas del discurs de ficció literària que no es planteja qüestions de comunicació reeixida, d'enunciat seriós, de referència directa amb la realitat. Tot, en el text literari o sobre l'escena, és fictici, separat de la referència pràctica: quin interès hi ha a voler, a l'interior d'aquest discurs fictici (en el text o sobre l'escena), separar el que és fictici/no seriós i real/seriós?

d'un retorn i fins i tot d'un salvament desesperat de la noció d'intencionalitat.³⁹

USOS DE LA PRAGMATICA

A més de la confusió, per a l'acte de llenguatge, entre un concepte teòric (les condicions perquè un missatge tingui sentit) i un concepte empíric (condicions perquè un lector rebi «correctament» el text), la teoria dels «actes de llenguatge literari» confon l'ús dels textos i la seva especificitat formal. La pragmàtica defineix el text segons l'ús que se'n fa i les accions que duu a terme. Davant l'explosió i la multiplicació dels textos utilitzats avui per al teatre, la pragmàtica demostra fàcilment que l'especificitat del *text* dramàtic i espectacular i, per tant, la definició estructural d'aquest text ja no existeixen (*b*). D'altra banda és un fet que la crítica teatral, en refusar de tenir en compte l'esdeveniment de l'escenificació i les operacions semiològiques que acompanyen el pas del text al text enunciat en escena, s'ha limitat a caracteritzar el gènere dramàtic amb l'ajuda dels criteris textuais pretesament universals, com la presència de diàlegs, l'ús dels locutors de la primera persona, els conflictes i les progressions de l'acció, etc. Ara bé, la poètica estructural, sorgida de l'estructuralisme (*1b*) i de la teoria del text (*1c*), actualment no arriba, davant l'explosió de formes i de materials textuais utilitzats, a englobar i descriure de manera homogènia el conjunt d'aquestes pràctiques i dels criteris textuais. Quant a la distinció, buscada sovint per la poètica estructural, entre text dramàtic literari i llenguatge corrent, topa amb una dificultat metodològica: tot text «corrent» pot esdevenir dramàtic i fonamental des que s'escenifica: per tant, el criteri de distinció no és textual sinó pragmàtic: és el seu caràcter de ficció o no el que diferencia els dos textos. Probablement durant molt de temps s'ha mantingut aquesta confusió perquè la renovació de les pràctiques i de les estètiques teatrals no es fa, en el teatre, únicament a través de les modificacions sobre els tipus de textos, sinó que també, i sobretot, a través d'una nova utilització de l'actor, de l'escena i de la relació amb el públic. Dins aquest camp, és veritat que la pragmàtica és particularment apta per copsar les modificacions de l'enunciació escènica i que

llavors substitueix fàcilment la poètica estructural massa centrada en la dimensió sintàctica i semàntica dels textos i en la distinció fonamental dels formalistes entre llenguatge corrent i llenguatge poètic. Però no treu realment partit d'aquest avantatge metodològic, ja que introdueix, per distingir el text literari del text «corrent», un criteri que no és ni estructural ni textual, sinó pragmàtic: el de la ficcionalitat del text. Aquest criteri de la ficcionalitat de fet es redueix, com per exemple en Searles o Pratt, al de la intencionalitat de l'autor, després del receptor: si decideixen que el text és de ficció, ho és; si decideixen que no, no ho és. Tindrem moltes vegades l'ocasió de constatar que aquesta dicotomia realitat/ficció és un residu metafísic que no fa avançar la teoria productivo-receptiva del text en cap aspecte. Ho comprovem en teoria teatral, en els eternals debats sobre el realisme i la fantasia del text dramàtic. Molt sovint, aquesta teoria de la ficció (4b) tampoc no es preocupa per l'estructura textual que de fet s'inscriu dins les accions, les emocions, els personatges, món possible que manipula la ficció. No les concep com unes *construccions* textuales que es limiten a una visió «cosista» i mimètica de la literatura: el nexa entre 1c), 3b) i 4b) queda per establir.

La teoria dels actes de llenguatge aplicada a la literatura, especialment la de John Searle,⁴⁰ té com a objectiu «examinar la diferència entre enunciacions de la ficció i enunciacions de la realitat».⁴¹ Però, en el teatre, ¿és possible separar, a l'interior del text dramàtic o espectacular, les referències fictícies de les referències «reals»? De fet, per al lector/espectador, l'efecte d'allò que és real, «versemblant», és el llevat per a la pasta de la ficció. Però la distinció entre la ficció i la realitat no es dona d'entrada i definitivament; depèn de la construcció textual de la ficció, construcció que està lligada tant a la historicitat de la producció com a la de la recepció.

A través de totes aquestes dificultats en la teoria dels ac-

40. J. SEARLE, en l'oposició que estableix entre la literatura i la ficció, escriu: «No hi ha trets o conjunt de trets comuns a totes les obres literàries que constituïrien les condicions necessàries i suficients perquè un text sigui literari», «Le statut logique du discours de la fiction», *Sens et expression*, Paris, Minuit, 1982, p. 102.

41. En el seu article «Le statut logique de la fiction», *Sens et expression*, op. cit., pp. 101-109.

tes de llenguatge en tractar específicament del text literari i/o de ficció, trobem una vella qüestió de la pràctica teatral: saber on se situa l'acció. És veritat que no està localitzada dins el moviment escènic al costat del text i que en el teatre, en paraules cèlebres de l'*abbé* d'Aubignac (1657), «parlar és actuar».⁴² Però seria fals creure que el text dramàtic produeix actes escènics i s'hi anulla així que s'escenifica: aquest text es conserva audible com a estructura verbal i malgrat l'acte escènic amb què la seva emissió coincideix.

L'objecció més important que podem fer a la teoria dels actes de llenguatge, la de la intencionalitat disfressada d'un «autor» totpoderós que s'adreça a un lector «perspicax», no ha de fer oblidar la utilitat que té per a la teoria de l'acció. Aquí caldria sobretot incloure els treballs d'Oswald Ducrot⁴³ sobre els pressupòsits i sobreentesos. Ducrot esbossa una teoria de l'enunciació i del discurs (4b) que haurem de confrontar amb la teoria de les normes textuals (1c) i socials (3c).

Quan més endavant proposarem el concepte de concretització, tret d'Ingarden, a través de Vodička, per esbossar la noció d'interpretació per un lector, un espectador o un públic donat no pretenem proporcionar el resultat «correcte» d'un acte pragmàtic dirigint la «bona» lectura del text, com és el cas, i resulta realment caricaturesc, de certs treballs d'inspiració pragmàtica.⁴⁴ En buscar, tal com ho fa la prag-

42. Trobem unes interessants discussió i aplicació d'aquesta màxima, en un text teòric del dramaturg contemporani Michel VINAVER «Sur la pathologie de la relation auteur-metteur en scène», *L'annuel du théâtre*, J. P. Sarrazac (ed.), Meudon, 1982, pp. 131-133: «Des d'Eschyle fins a Brecht, passant per Shakespeare, Racine, Txèkhov, les paraules, en el teatre, no són el vehicle d'idees i de sentiments; són el mitjà per a l'acció de progressar, són l'acció.»

«Sur la pathologie de la relation auteur-metteur en scène, *L'annuel du spectacle*, J. P. Sarrazac (ed.), Meudon, 1982, p. 132.

43. Trobarem un enfocament d'Oswald DUCROT en *Structuralisme, énonciation et sémantique*, «Poétique», núm. 33, febrer 1978. Vegeu també l'anàlisi d'Anne UBERSFELD en el seu recent «Pour une pragmatique du dialogue de théâtre», *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales (4a. edició), 1982: «Els escrits dels dramaturgs actuals (per exemple Michel Vinaver) es fonamenten en l'estratègia dels actes de parla. En algun cas entre molts advertim que la teoria i la pràctica van juntes» (p. 203).

44. El llibre de Pratt, que és un dels primers sobre el tema, no hauria de fer oblidar altres utilitzacions més convincents de la teoria dels actes de llenguatge. Trobarem una discus-

màtica, les condicions de l'èxit de l'acte de comunicació la teoria és adreçada a una crítica «mitjana» del text que fa abstracció de les normes històriques de la producció i de la recepció. Aleshores és impossible explicar per què i com un mateix text ha conegut, al llarg de la història de la seva recepció, «èxits» i concretitzacions sovint contradictoris. Contràriament, si renunciem al criteri abstracte i ahistòric de l'èxit universal, si establim un repertori de trets pertinents de l'estructura dramàtica i l'acolliment del públic en funció dels canvis de les condicions històriques de la recepció, llavors les concretitzacions es mostren explicables i lligades a una dialèctica entre l'obra considerada com a significat/significat modificable i el *Context Social*. Controlada d'aquesta manera per un coneixement de les raons històriques de la recepció, la pragmàtica i, especialment, la teoria dels actes de llenguatge han esdevingut fecundes per a l'anàlisi de concretitzacions successives. Així i tot s'ha de témer que el pacient (la teoria dels actes de llenguatge) no pugui sobreviure a aquest tractament històric radical.

PASSAREL·LES

Davant els quatre pilars d'aquest edifici de simetria desencertadament fonamentada en l'oposició de la producció i de la recepció, pilars sòlids i forts de nombrosos estudis, nosaltres què podem fer? El primer reflex hauria de ser el de restablir els intercanvis entre dos pols que no haurien d'estar separats, de preparar algunes passarel·les amb l'ajut de les tres principals preguntes que sempre es formulen a tota estètica:

1. Com llegir un text, donada la influència de la mirada crítica sobre la seva producció i la seva recepció. Quina *obra-signe* acaba per resultar-ne, *hic et nunc*? Quina *concretització*?
2. Com constituir la ficció a través dels esforços conjunts del programa textual i del lector: quina *ficcionalització*?

sió de les aportacions de la teoria dels actes de llenguatge a la teoria literària en l'article de Stanley FISH *How to do Things with Austin and Searle: Speech Act Theory and Literary Criticism*, «Modern Language Notes», núm. 91, 1976. Vegeu també la rèplica de J. DERRIDA a J. Searle *Marges: Limited Inc.*, «Glyph», núm. 2, 1977.

3. Com lligar el *text* al seu context, retrobar-hi l'empremta de la ideologia, i en la ideologia la marca d'una realització del text: quina *ideologització del text/textualització de la ideologia*?

Les passarelles encara són molt fràgils, però tot i així són imaginables.

1. La *concretització*: el formalisme, en la seva versió estructuralista (1*b*) i en la seva oposició, fins i tot en la teoria del reflex (2) és qüestionat a partir d'una reflexió sobre els nivells de lectura (3*a*) i gràcies a una actitud decididament pragmàtica pel que fa a la majoria de canvis del *Context Social* (4, 3*b*, 3*c*).

2. La *ficcionalització*: la teoria de la ficció (4*b*) s'elabora a partir d'una reflexió sobre les convencions (4*c*), les lleis de la conversa (4*c*), l'anàlisi del discurs (4*d*). Evidentment és sotmesa a l'activitat del receptor (3*b*), però, cosa que caldrà demostrar, en la seva capacitat per fonamentar/desxifrar una teoria del text (1*c*).

3. La *textualització de la ideologia/ideologització del text*: aquest nivell engloba els dos primers: normes textuais (1*c*) i normes socials s'hi troben confrontades en la perspectiva de la relació del *text* amb formacions ideològiques i discursives (4*d*).

Aquí només tractarem de la primera de les tres passarelles.

Dos principis guiaran la nostra temptativa de mediacions entre els quatre pilars: no creure en una solució intermèdia, una síntesi entre els punts de vista, que s'anomeni «comunicació»⁴⁵ o desig de comunicació; ni tan sols optar per la so-

45. És tal com l'anomena H. R. JAUSS en la seva discussió amb Ch. Grivel sobre l'experiència estètica: «Contínuament m'exigeixo formular solucions dialèctiques allà on ha reduït a una dicotomia un sistema de tres termes. Així, en la dicotomia producció/recepció, que per a vostè estableix la circularitat del procés literari, mentre que per a mi producció i recepció necessiten un intermediari, la comunicació, i que tant en el pla històric com en el pla teòric la fecunditat de l'experiència estètica no es pot entendre si no és a través de la tríade: Poïesis, Aïsthèsis, Cathèsis.» *Au sujet d'une nouvelle défense et illustration de l'expérience esthétique*, «Revue des Sciences Humaines», fasc. 1, núm. 177, («L'effet de lecture»), pp. 19-20.

lució inversa, una absència total de nexa entre producció i recepció, absència de la qual Adorno, a través de la seva dialèctica negativa, seria la figura aparent. Només aparent ja que el segon principi gira al voltant de la paradoxa que vol que el fet social estigui en la forma i, atesa aquesta forma ja marcada pel fet social, que l'obra d'art es caracteritzi alhora i al mateix temps per una autonomia significant i un fet social. Postulat que Adorno i Mukařovský formulen a partir de premisses ben diferents:

Mukařovský:

«Les dues funcions semiològiques, comunicativa i autònoma, que coexisteixen en les arts de tema, conjuntament constitueixen una de les antinòmies dialèctiques essencials de l'evolució d'aquestes arts; la seva dualitat es fa valer, al llarg de l'evolució, per oscil·lacions constants de la relació amb la realitat.»⁴⁶

Adorno:

«En realitat, seria idealista localitzar la relació entre l'art i la societat només en els problemes d'estructura de la societat, com a socialment mediatitzats. El caràcter ambigu de l'art, l'autonomia i el fet social es manifesta sempre en unes dependències i uns conflictes estrets entre les dues esferes.»⁴⁷

Entre les línies profètiques d'un Mukařovský, que prolonguen l'estructuralisme de Saussure obrint-lo a la parla i a la història; i els aforismes d'un Adorno, que nega la ideologia per dominar-la millor, desitjaríem establir una continuïtat, rendir homenatge al seu pensament per portar-lo cap als inicis d'una semiologia finalment alliberada del seu formalisme originari, cap a una semiologia crítica i social, una *sòcio-semiòtica*, si l'expressió no sembla massa pleonàstica. Recerca que s'incorpora a un altre afluent més gran de la teoria crítica actual: la *sòcio-crítica*, aquesta «poètica de la sociabilitat, inseparable d'una lectura de la ideologia en la seva especificitat textual».⁴⁸

46. Jan MUKAŘOVSKÝ, *L'art comme fait sémiologique*, «Poétique», núm. 3, 1970, p. 392.

47. Th. W. ADORNO, *op. cit.*, p. 304.

48. Claude DUCHET i Françoise GAILLARD, *Introduction to Socio-criticism*, «Substance», núm. 15, 1976, p. 4.

RECEPCIÓ I CONCRETITZACIÓ

EL CIRCUIT DE LA CONCRETITZACIÓ

Per omplir el buit, encara que sigui artificial, entre producció i recepció, cal —o bé caldria— proposar un model que eviti caure en els obstacles d'un *formalisme* totalment tancat al referent en els seus aspectes productius i receptius i d'un *mimetisme* incapaç d'organitzar en unitats de sentit el text considerat com a representació de la realitat. El model del formalisme d'inspiració saussuriana, que limita l'anàlisi a la unió del significat i el significant, sembla poc adequat per omplir aquest buit, ja que resol malament la qüestió de la relació entre l'obra d'art i la realitat que produeix o que la rep. Aquest bloqueig no és diferent del bloqueig del formalisme durant els anys vint, abans que una teoria semiològica de l'art, considerat com a fet social, no vingués a proporcionar un primer esbós de resposta.

Quant a la semiòtica de Peirce⁴⁹ amb el model ternari (representació, objecte, interpretant) podria semblar una obertura cap al referent, però avui dia considerem que és poc adequada per demostrar el mecanisme de producció-recepció, ja que el referent no hi intervé com a susceptible de modificar l'obra d'art. D'altra banda, el sistema de Peirce no pot fonamentar una teoria de les ideologies, perquè distingeix clarament la ciència i l'art.⁵⁰

La concepció de Jan Mukařovský exposada dins *L'art comme fait sémiologique* (L'art com a fet semiològic) (1934) proporciona una bona base de sortida per descriure el significat de l'obra d'art, particularment en la seva relació amb el que s'anomena vagament «la cosa significada». L'obra d'art⁵¹ hi és definida com a signe *autònom*:

49. Trobarem un conjunt de textos de Peirce traduïts al francès en Charles S. PEIRCE, *Écrits sur le signe* (aplegats, traduïts i comentats per Gérard Deledalle), Paris, Seuil, 1978.

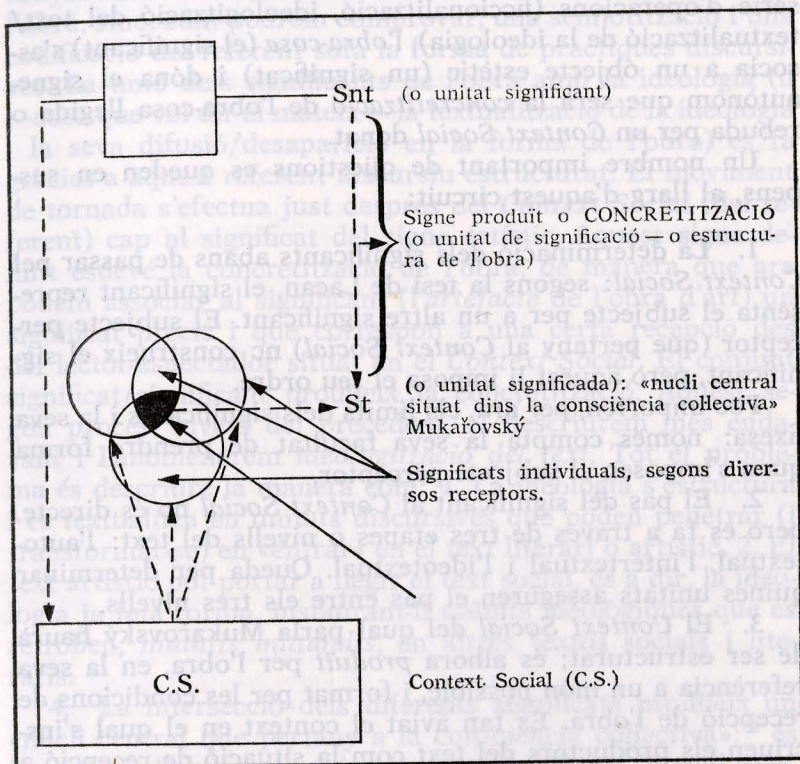
50. Per a la utilització del model de Peirce en semiologia teatral, vegeu Patrice PAVIS, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, Presses de l'Université de Québec, 1976. Un número de «Langages» (núm. 58, juny 1980) és dedicat a *La sémiotique de C. S. Peirce* (F. Peraldi, ed.).

51. Agafem aquesta noció d'*obra* o d'*obra d'art* de Mukařovský i de molts altres autors, sense prejudicar el valor d'aquesta obra i en el sentit neutre de *text*. Passa el mateix amb el terme *peça*, terme fet malbé i sense gaire sentit avui dia, però tanmateix encara i sempre utilitzat. Quan l'usarem serà en el sentit de *text dramàtic*.

«Tota obra d'art és un signe *autònom compost*: a) d'una "obra-cosa" que funciona com a símbol sensible; b) d'un "objecte-estètic" dipositat en la consciència col·lectiva i que funciona com a significació; c) d'una relació amb la cosa significada, relació que busca no una existència diferent —ja que es tracta d'un signe autònom— sinó el context total dels fenòmens socials (ciència, filosofia, religió, política, economia, etc.) del medi donat.»⁵²

Aquest model, sorgit del de signe saussurià (significant/significat) inclou «la relació amb la cosa significada». Permet de concebre la producció-recepció segons el següent circuit:

ESQUEMA 2: *El circuit de la concretització*



52. Jan MUKAŘOVSKÝ, *L'art comme fait sémiologique*, Actes du Huitième Congrès International de Philosophie à Prague, 2-7 septembre 1934, Praha, 1936, pp. 1.065-1.072. Text reproduït a «Poétique», núm. 3, 1970, p. 391.

AGENCIJA I DECELIJA ZA IZVJEŠTAJE I KONCEPCIJE DR. IZLA IZVJEŠTAJE I DECELIJE

1. Percepció de l'artefacte (l'obra-cosa), és a dir, de l'estructura significant de l'obra: per tant no és necessari separar unitats mínimes i recurrents.

2. Associació de l'*obra-cosa* i d'un *objecte estètic*. Aquesta associació només es pot fer —i és aquí on hauríem de precisar la teoria semiològica de Mukařovský— amb una intervenció del «context total dels fenòmens socials». ⁵³ Pel fet que el significant gaudeix d'una significació «dipositada en la consciència col·lectiva», en primer lloc el receptor del signe (lector o espectador) l'ha de confrontar amb la «cosa significada» i aquesta «relació amb la cosa significada» passa per un coneixement del «context total dels fenòmens socials» que, d'ara endavant, utilitzarem abreujadament: *Context Social* o CS. Al final d'aquesta confrontació, segons una sèrie d'operacions (ficcionalització, ideologització del text/textualització de la ideologia), l'*obra-cosa* (el significant) s'associa a un objecte estètic (un significat) i dóna el signe-autònom que serà la *concretització* de l'*obra-cosa* llegida o rebuda per un *Context Social* donat.

Un nombre important de qüestions es queden en suspens, al llarg d'aquest circuit:

1. La determinació dels significants abans de passar pel *Context Social*: segons la tesi de Lacan, el significant representa el subjecte per a un altre significant. El subjecte receptor (que pertany al *Context Social*) no construeix el significant, però aquest li imposa el seu ordre.

Poc importen, per ara, els límits dels significants i la seva fixesa: només compta la seva facultat de prendre forma quan s'imposen al subjecte receptor.

2. El pas del significant al *Context Social* no és directe, però es fa a través de tres etapes o nivells del text: l'autotextual, l'intertextual i l'ideotextual. Queda per determinar quines unitats assegurin el pas entre els tres nivells.

3. El *Context Social* del qual parla Mukařovský haurà de ser estructurat; és alhora *produït* per l'obra, en la seva referència a un món possible, i format per les condicions de recepció de l'obra. És tan aviat el context en el qual s'inscriuen els productors del text com la situació de recepció a l'interior de la qual és percebut avui dia.

És el receptor situat en aquest *Context Social*. En resulta que el destriament del significant és necessàriament de-

terminat per una hipòtesi sobre la seva dimensió i el seu sentit, i que per tant s'efectua a través del pas pel *Context Social* i la hipòtesi sobre els significats. Concretament, això significa que el receptor procedeix simultàniament de dues maneres oposades: 1. Parteix d'una separació en significants per buscar un significat possible. 2. Busca, a partir de significats induïts per una interpretació, una confirmació o un senyal d'aquests significats en els significants (CS-St-Snt). Evidentment, aquesta separació no es fa independentment de l'obra d'art: l'obra d'art proposa significants i els torna a unir (en funció d'una teoria formal de l'aspecte ideològic, que explicarem més endavant) al *Context Social*, i més concretament a la ideologia, ideologia que, per tant, no és un conjunt de continguts situats «damunt» i a l'exterior de l'obra, sinó, com podem comprovar, una semiotització i una codificació del referent sota la forma de pràctiques discursives. La unió dels significants de l'obra amb la ideologia (o —cosa que vol dir el mateix— la textualització de la ideologia i la seva difusió/desaparició en la forma de l'obra) es fa gràcies a aquest referent discursiu estructurat. El moviment de tornada s'efectua just després del *Context Social* (del referent) cap al significat del signe artístic. Aquest signe definit esdevé la concretització de l'obra, de manera que ara podem associar al significat (l'*artefacte* de l'obra d'art) un significat precís i que correspon a una certa recepció des del lector-espectador situat en el *Context Social*. El conjunt significat/significant produeix la concretització. Aquest segon procés, invers del precedent, el descriurem més endavant i l'anomenarem *ideologització del text*. Tot el problema és descriure la manera com: 1. La ideologia s'estructura i es textualitza en unitats discursives que poden penetrar (i transformar-se) en «entrar» en el text literari o artístic. 2. El text artístic pot portar a llegir el text social, és a dir, la ideologia ja feta forma, instaurant-li unitats ideològiques que es retroben, *mutatis mutandis*, en altres textos socials i literaris.

4. La intersecció dels diferents significats produeix un «nucli central que pertany a la consciència col·lectiva»: ⁵⁴ és format per l'element comú a diversos significats, la qual cosa, en un moment històric determinat, produeix una concretització des del moment que aquest nucli s'associa a un significat donat.

54. Jan MUKAŘOVSKÝ, art. cit., p. 288.

PRODUCCIÓ I RECEPCIÓ EN EL LINGÜE: IV CONCRETITZACIÓ DEL LEXI DENTRÀ I ENRCL/CATIS

5. En el circuit de la concretització (Snt → CS → St → CONCRETITZACIÓ) encara cal investigar, a partir del *Context Social*, com certs significats poden inscriure's en el significant, per confirmar la hipòtesi de l'estructura de l'obra en alguns significants.

6. En el circuit Snt → CS → St → CONCRETITZACIÓ cada terme és variable:

— El CS: les normes literàries i socials, la tradició artística, la determinació de les unitats ideològiques o ideològemes.

— El significant: les seves dimensions, la seva separació i les seves associacions, les unitats significants i la seva combinació:

— El significat: com a conseqüència de la variació del significant i del CS.

Per tant, les concretitzacions d'un mateix text són innumbrables, però, de totes maneres, explicables per la variació del significant i del CS.

ORÍGENS DE LA NOCIÓ DE CONCRETITZACIÓ

Actualment disposem de prou elements per tornar a definir la noció de *concretització*, sorgida de la fenomenologia d'Ingarden, però ja considerablement retocada per l'estructuralisme de Praga de Mukařovský i Vodička.⁵⁵

L'interès pel model de la concretització és perquè explica alhora la producció-recepció de l'obra per un circuit semiològic i perquè ofereix una explicació de la successió de les diverses interpretacions d'una mateixa obra, en posar en evidència el dinamisme i la interacció de Snt, CS i St.

L'origen fenomenològic d'aquesta noció agafada de Roman Ingarden⁵⁶ explica la importància concedida al procés

55. Felix VODIČKA, «*Dejiny ohlasu literárních del*», *Ctení o jazyce a poesii*, B. Havránck i J. Mukařovský (ed.), Praha, 1942. Traducció anglesa: «Response to Verbal Art», *Semiotics of art. Prague School Contributions*, edited by L. Matejka and I. Titunik, Cambridge and London, MIT Press, 1976, pp. 197-208. Traducció alemanya: *Struktur der Entwicklung*, München, Fink, 1975. Text reproduït a R. Warning (ed.), *Rezeptionsästhetik, op. cit.*, pp. 71-83, sota el títol *Die Rezeptionsgeschichte literarischer Werke*. Citem Vodička a partir d'aquesta traducció alemanya.

56. Roman INGARDEN, *Vom Erkennen des literarischen Kunst-*

de lectura i a la detecció de les zones o els llocs d'indeterminació (*Unbestimmtheitsstellen*):

«6. L'obra d'art (com tota obra literària en general) ha de ser confrontada amb les seves concretitzacions, que s'elaboren arran de les diferents lectures de l'obra (eventualment, partint de la representació de l'obra en el teatre i del que n'agafa l'espectador).

»7. A diferència de les seves concretitzacions, l'obra literària és en si mateixa una estructura esquemàtica. Això vol dir que alguns dels seus nivells, particularment el nivell de les realitats representades i el nivell de les idees, contenen «zones d'indeterminació» que són parcialment eliminades en la concretització. Per tant, la concretització de l'obra literària encara és esquemàtica, però —per dir-ho d'alguna manera— menys esquemàtica que l'obra mateixa.»⁵⁷

Evidentment, aquesta concepció de la concretització revela una visió dinàmica de l'obra (és a dir, del *text*), concretització que no existeix sinó en les seves lectures successives; però implica també que la sèrie de concretitzacions constitueix un progrés cap a la lectura acabada del *text* i que la suma de lectures, en completar les «realitats esquemàtiques» i en omplir les «zones d'incertesa», esgota el sentit de l'obra; per tant, aquest és assimilat a un acte individual de construcció del sentit per acumulació d'informacions encara implícites. Aquesta teoria descansa sobre l'acte individual de la lectura, com si es tractés de tenir paciència per arribar a ser prou complet i poder passar de l'esquema a la realitat significada pel text. No precisa com es tapen els «llocs d'indeterminació», ja que li falta una perspectiva històrica sobre l'«escombrada» del text (pel lector individual), així com sobre la sèrie de modificacions d'una concretització a l'altra. Cada lector agafat individualment produeix una concretització diferent: la comparació només és individual.

És al Cercle de Praga, i particularment a J. Mukařovský i F. Vodička, a qui correspon haver integrat a aquest procés de lectura la dimensió històrica: ja no es concep el *text* com a estructura incompleta per naturalesa i, per tant, completable per lectures cada vegada més «estretes», o simple-

works, Tübingen, 1968. Extracte reproduït amb el títol «Konkretisation und Rekonstruktion» en R. Warning (ed.), *Rezeptionsästhetik*, op. cit., pp. 42-70.

57. R. INGARDEN, *Rezeptionsästhetik*, op. cit., p. 43.

ABOCCIO I RECEPCIO EN EL LEYER: IV CONCRETITZACIO DEL TEXT LINGÜÍSTIC I ESTÈTIC

ment una progressió del lector cada vegada més sistemàtica; la seva lectura depèn de l'evolució històrica del *Context Social*, de la seva recepció i de la sèrie de concretitzacions històricament testimoniades o possibles. D'aquesta manera el *text* és concretitzable i reactivable a l'infinit, però es tracta d'una *infininitat limitada* per una pluralitat limitada de variacions del *Context Social* i, per tant, de les concretitzacions (Snt/St). Així, el text no es compon ni d'una única i correcta estructura significant que una lectura «acurada» necessàriament posaria al dia, ni d'una sèrie il·limitada de variacions de potencialitats amorfes que un joc combinatori produiria per atzar. És el procés de la concretització, anteriorment descrit en el circuit Snt → St → CONCRETITZACIÓ, el que dinamitza els elements de l'estructura, en lloc de pouar passivament en l'obra considerada com una reserva no organitzada de significacions possibles que el receptor hauria d'escollir en funció d'uns gustos personals que no sabem.

El programa d'estudi per a una lectura històrica de les concretitzacions d'un mateix text i de les relacions entre l'obra i la seva recepció és una ambició desmesurada, però almenys, sobre aquestes bases, teòricament realitzable. F. Vodička ho resumeix en aquests termes:

«1. Reconstitució de la norma literària i del conjunt dels postulats literaris de l'època.

»2. Reconstitució de la literatura d'una època, és a dir, del conjunt d'obres que són objecte d'una avaluació viva. Descripció de la jerarquia dels valors literaris d'una època.

»3. Estudi de les concretitzacions de les obres literàries (contemporànies i passades), és a dir, estudi de la forma a què arribem a partir de l'estudi d'una època concreta (especialment en la concretització de la crítica).

»4. Estudi del camp de l'efecte produït per una obra en el terreny literari i extraliterari.»⁵⁸

CONCRETITZACIÓ, DESCRIPCIÓ, INTERPRETACIÓ

Concretització i descripció

Queda per establir a partir de què es realitzen les concretitzacions en el cas del teatre. Hi ha una distinció fona-

58. Felix VODIČKA, *Die rezeptionsgeschichte literarischer Werke*, op. cit., p. 75.

mental entre les representacions que hem pogut veure i les que es transmeten a través de documents de molt diversos tipus: un informe de l'espectacle, una llista detallada de l'escenificació, notes de treball del dramaturg o del director, un enregistrament mecànic (disc, film, vídeo, etc.).⁵⁹ En el primer cas, l'escenificació a partir de la seva lectura de l'obra (si aquesta té un text dramàtic que imposa una ficció); l'espectador està invitat a concretitzar aquesta primera concretització-lectura del text per l'escenificació. En el segon cas, es tracta, en primer lloc, de reconstituir amb l'ajuda dels documents escrits o audiovisuals, que són els senyals i la memòria de la representació, el sistema que probablement era el de la concretització. En aquest cas completament, homogeneïtzem, critiquem, comprovem els documents que existeixen, i no ho fem per ésser exhaustius o exactes fins als darrers detalls, sinó per arribar a l'estructura profunda que porta a l'agençament d'aquesta concretització.

Tota descripció de l'espectacle comporta una teoria de la descripció: Quin metallenguatge utilitzar? A partir de quines unitats? Amb quina finalitat descriure? La descripció és una transcripció intersemiòtica d'un sistema (audiovisual per a la representació) a un altre (simbòlic o icònic). Aquest sistema de transcripció és una llista detallada icònica o diagramàtica, o una transcripció verbal en el metallenguatge d'una llengua natural. Cada un dels dos tipus de transcripció té els seus avantatges i els seus inconvenients. La icònica (exemples: film, vídeo, fotografia, diagrama) només té la funció de conservar l'espectacle i esperar un futur observador que no s'escaparà del treball de descripció i de concretització. La diagramàtica utilitza un sistema de nocions fonamentades en símbols arbitraris i obliga a codificar la descripció segons un sistema molt precís, però esdevé difícilment llegible per al qui no domina el tipus de codi: de totes maneres, el receptor acaba per poder-lo llegir i verbalitzar. Cedir al vertigen de la notació o de la transcripció absoluta és una temptació comprensible, però culpable: val més intentar d'explicar sobre quins principis es construeix el *text*

59. Sobre les qüestions de la conversa i de la descripció de l'espectacle, vegeu Patrice PAVIS, «Réflexion sur la notation de la mise en scène théâtrale», *Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale*, Presses Universitaires de Lille, 1982, pp. 145-169.

espectacular: quina és la seva coherència, la seva productivitat, la seva evolució possible, etc.

El metallenguatge verbal fa una descripció que està fàcilment (i gairebé necessàriament) subjecta a un comentari que interpreta i escriu un text nou. Però també és el més precís, ja que la llengua és un sistema semiològic molt més complex que un codi de colors o un diagrama de desplaçaments.

Per tant, aquesta descripció serà verbal i la concretització del *text* dramàtic o espectacular passarà necessàriament per una conformació lingüística. Per la seva precisió i la seva flexibilitat, el llenguatge permet «emmotllar-se» a l'objecte descrit i sobretot revelar els principis semiològics específics d'aquesta escenificació, anar directament a una síntesi feta en primer lloc per l'espectador que hem estat (o, en el cas de la reconstitució de l'espectacle a partir de documents, per l'interpret del sistema global del «presumpt» spectacle). Acabada aquesta síntesi, fàcilment podem afegir elements concrets i detallats de la representació sobre l'esquema director de la concretització. És per això que hem renunciat a proposar una reconstitució global, com un model «reduït», de l'escenificació i a una fragmentació sistemàtica i exhaustiva de tota la representació.

CONCRETITZACIÓ I INTERPRETACIÓ

Considerem la noció de *concretització* una eina molt útil per interpretar el text i la seva escenificació, particularment en la comparació entre sèries de lectures o d'escenificacions. Pararem esment a no reduir-la, com Ingarden i, en part, Vodička, a un contingut psicològic d'un individu confrontat a l'obra d'art, a una «forma en la consciència del subjecte que percep»,⁶⁰ ja que una forma tal no existeix mentre no s'exterioritza en un discurs: comentari, ressenya i, per al teatre, una escenificació realitzada per a un públic i rebuda per ell. Per tant, considerem que la concretització és una noció objectivable a un discurs o un document, ell mateix verbalitzable. Tendirà a ésser simplement l'*escenificació*, però no l'escenificació que el realitzador ha tingut la intenció de fer, sinó l'escenificació objectivable (concretitzable) per l'espectador a un *discurs de l'escenificació*: sistema globalitzant

i sintètic, que l'espectador reconstitueix i que ofereix algunes de les claus i de les opcions del treball dramàtic i escènic. En aquest sentit, la descripció de la concretització només és la primera etapa en la determinació del *sentit* del text dramàtic o espectacular, malgrat que sigui una etapa indispensable per al seu estudi. Seguidament, la concretització ha de ser ella mateixa interpretada, per ser situada dins el context històric que explica que a tal moment és rebuda pel públic de tal manera. La determinació i l'estudi de les concretitzacions no sabrien, doncs, fer abstracció de la història i/o de l'hermenèutica. La concretització no esdevé explícita i «llegible» fins que no es resumeix en un *discurs de l'escenificació*, el qual no és veritablement comprensible fins el moment en què el públic rep i comprèn el producte de la concretització.

L'estudi de les concretitzacions d'una mateixa obra no és una simple llista dels comentaris que ha suscitat una obra. Sovint aquesta llista no és pertinent per reconstituir de manera coherent una concretització i no informa sobre els motius del desplaçament de concretitzacions i sobre la nova relació entre Snt-CS-St. Moltes vegades és útil determinar les lectures i els malentesos que formen el destí (cal dir «la fortuna»?) d'una obra; però més aviat és per raons sociològiques d'un medi cultural, que no pas per treure'n una explicació sobre la nova estructuració significant de l'obra (l'especificitat del circuit Snt → CS → St).

Comparar algunes concretitzacions d'una mateixa obra en diversos moments de la història, des del nostre punt de vista actual, en el millor dels casos només dóna una imatge de la situació i dels poders crítics d'una època en funció del *Context Social*; això no dóna una visió del sentit del text estudiat, i en cap cas un nucli i una constant de l'obra que, segons Ingarden, seria el seu sentit comú o mitjà. Treballar sobre una sèrie de concretitzacions establertes a partir de comentaris o altres textos crítics és una operació sociològica interessant, però no és en absolut una anàlisi i una interpretació de l'obra en qüestió.

L'observació del ventall d'informacions disperses sobre una obra: les notes, els diaris, la correspondència, els articles erudits, els quaderns de l'escenificació, s'imposa com a primera mesura fins i tot abans d'agafar l'obra en la seva dimensió *concretitzada*. En el teatre, la recerca que es fa per tal de conèixer la concretització d'un text dramàtic és facilitada pel fet que l'escenificació és una concretització del text,

concretització «en acte», a partir de la concretització sorgida de la lectura i de l'anàlisi dramàtica del text que fa el director (concretització escènica). Però, tal com diu F. Vodička, cal reconstituir la concretització escènica a partir de fonts i indicis diversos:

«Fins i tot per als textos dramàtics (per oposició a la literatura) no estem en una situació millor; evidentment, l'escenificació és la concretització mateixa, però no sabem què significa la concretització de la representació teatral com a obra d'art per als espectadors si no és aprenent-ho a partir de descripcions i informacions indirectes.»⁶¹

Quant a les escenificacions concretitzades avui dia i que podem analitzar directament, la dificultat, ja esmentada, està a descriure adequadament l'espectacle i a no acontentar-se de traslladar-lo a d'altres sistemes simbòlics (enregistraments, llistes exhaustives de detalls, etc.). Si efectivament hi ha transposició, és d'una concretització a l'altra: el director concretitza la seva lectura de l'obra en l'escenificació. Aquesta concretització és una lectura en acte, il·lustrada per cossos, veus, una enunciació de l'escena de la lectura i de l'anàlisi dramàtica. D'aquesta concretització (escènica) d'una concretització textual dramàtica l'espectador en treu la seva pròpia concretització, la qual és *stricto sensu* una «concretització de concretització de concretització». Aquesta sèrie d'interpretacions imbricades no desemboquem necessàriament en una confusió de nivells, però sens dubte va acompanyada d'una dificultat de separar 1) la lectura del text (quant a acte de simple lector) de la 2) transposició escènica efectuada per l'escenificació, i 3) de la relació entre aquesta lectura i la seva enunciació escènica. Llegir l'escenificació («llegir el teatre» segons la fórmula d'Anne Ubersfeld)⁶² és alhora i/o separadament:

1. Llegir el *text* dramàtic interpretat («escoltar el text», com diem sovint).
2. Llegir el *text* espectacular on s'inclou el text dramàtic.
3. Llegir la lectura del text dramàtic feta pels practicants de teatre.

61. Felix VODIČKA, «Die Konkretisation des literarischen werks», a *Rezeptionsästhetik*, op. cit., p. 92.

62. ANNE UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1977.

LLOCS D'INDETERMINACIÓ

Ompliment dels llocs d'indeterminació

La teoria de les concretitzacions és bastant discreta quant als processos en joc en la producció-recepció del *text*: s'acontenta d'unir dues sèries de canvis: el de les normes estètiques i socials dins el *Context Social*, el de la separació i la combinació de significants. Està lligada, especialment en Ingarden, l'inventor de la noció, a la identificació dels llocs d'indeterminació (*Unbestimmtheitsstellen*) dins l'obra. Per a Ingarden, són les realitats objectives⁶³ el que es concretitza, i no pas una nova estructura i una nova relació entre Snt i CS. Ell considera que les realitats objectives són espais no situats precisament a causa del caràcter essencialment *esquemàtic* del text, el qual necessita el lector perquè una visualització de les realitats representades l'«ompli»:

«En les diferents concretitzacions, trobem eliminats els llocs d'indeterminació de la següent manera: en el seu lloc apareix una definició més precisa o completa de l'objecte corresponent que, per dir-ho d'alguna manera, resulta d'«omplir-los». Però els diversos aspectes de l'objecte no determinen prou aquest «ompliment» i, per tant, en principi pot ser diferent en cada concretització.»⁶⁴

Així, Ingarden suggereix que és el coneixement progressiu de l'*objecte* (del referent del text) el que permet, en l'acte individual de lectura, «tapar» progressivament els llocs d'indeterminació. És apreciar correctament la importància de coneixement del referent en el procés de construcció del món de ficció. Però, d'on treure la matèria per a omplir aquests llocs d'indeterminació i, en primer lloc, com localitzar-los? Segons Ingarden, comprendre el text només és una qüestió de temps, de mètode, gairebé de paciència; per tant, la comprensió és la concretització com si fos programada en el text. Però això no és analitzar-ho massa per sobre? Ja que el coneixement de l'*objecte*, és a dir, del referent, no

63. Per a una exposició dels nivells de realitat de l'obra literària vegeu *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, op. cit., i *Les fonctions du langage au théâtre*, «Poétique», núm. 8, 1971, p. 43.

64. R. INGARDEN, *Konkretisation und Rekonstruktion*, art. cit., p. 43.

es dóna fora del text; aquest coneixement també està sotmès a les variacions de l'horitzó ideològic, tan movable com la seva anàlisi. Lluny de ser un lloc indeterminat, neutre, que omplim sense problema, el lloc d'indeterminació és més aviat un *lloc d'interrogació*, un lloc de trobada entre el text i el seu lector actual, lloc institucionalment ambigu i polisèmic, ja que se situa a l'indret on el text no diu el que té a dir, ja sigui perquè llavors el seu discurs seria massa evident (però coneixem la trampa de l'evidència) o bé perquè l'aspecte ideològic (i l'ideologema) disfressa la contradicció social de la qual el text parla sense prendre-hi partit.

Localització dels llocs d'indeterminació

Els llocs d'indeterminació són focus privilegiats de l'aspecte ideològic. La seva llista no és tancada, la seva localització no és definitiva. Tal com ho assenyala, a just títol, Philippe Hamon:

«Els focus ideològics del text s'expressen com a tals en atenció al lector a través de processos de relleu diversos; a més dels processos de la concentració i de la imbricació dels quatre nivells de mediació, a més del procés de la citació, tendeixen a expressar-se a través del lèxic mateix del text, del vocabulari de la modalització (creure, voler, poder, saber, haver de, caldre) o de la llei...»⁶⁵

És veritat que aquest procés de relleu revela, com a desgat d'ella, la ideologia. Però també és freqüent que la ideologia sigui més recargolada i que només es presenti dissimulada dins l'insignificant i l'evidència. És el cas dels procediments d'implícit,⁶⁶ de juxtaposició de dues oracions sense nexa explícit, d'entimema. En associar estretament —contràriament al projecte d'Ingarden— el lloc d'indeterminació i la determinació ideològica, fem intervenir el model Snt → CS → St sense prejudicar el resultat de l'operació; per tant, sense prejudicar els llocs on l'aspecte ideològic i la construcció de ficció s'inscriuen.⁶⁷ Doncs, seria erroni decidir d'entra-

65. Philippe HAMON, *Texte et idéologie. Pour une poétique de la norme*, «Poétique», núm. 49, febrer 1982, p. 123.

66. Cf. Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Comprendre l'implicite*, Università di Urbino; «Documents de Travail», núm. 110-111, gener-febrer 1982.

67. Aquest estudi dels llocs d'indeterminació amb vista a la

da i per sempre, quan llegim (concretitzem) un *text*, on se situen aquests llocs d'indeterminació i d'evidència; seria immobilitzar i cosificar l'obra literària, tractar-la com un quadre amb les seves zones d'ombra i de llum. En realitat, el text és arenes movedisses, a la superfície de les quals localitzem periòdicament signes que ens guien a la recepció i d'altres que ens indueixen a la indeterminació: sabem que, en el teatre, un episodi concret del relat, un canvi verbal tenen sentits molt diferents segons la situació de l'enunciació. El text és arenes movedisses i també un rellotge de sorra: el lector escull aclarir una de les parts mentre enfosqueix l'altra, i així repetidament fins a l'infinit. Si hi ha mecanismes per guiar la recepció, tal com afirmen diversos teòrics,⁶⁸ no sabríem localitzar-los i concretitzar-los de manera definitiva. Per això la noció d'indeterminació/determinació és totalment relativa i dialèctica: l'últim té la darrera paraula.

concretització difereix, pel que sembla, del concepte d'absència, que, segons Ph. Hamon, «sembla tenir la funció de concepte-clau en el discurs teòric sobre les relacions entre text i ideologia...» «I aquest mateix concepte d'absència (de "llacuna", de "grau zero", de "forat", d'"el·lipse", de "no-dit", d'"implícit", de "blanc"...) (*Texte et idéologie. Pour une poétique de la norme*, «Poétique», núm. 49, febrer 1982, pp. 108-109). Segueix una llista impressionant de citacions on el silenci es disputa amb l'implícit, el forat, la ignorància, etc. Allò de què Hamon tracta aquí és el lloc que la ideologia ha d'omplir; no és, com en el nostre cas, el lloc que pren un sentit concret per a la constitució del sentit general del text o de la representació en un moment determinat i dins un *Context Social* donat. El lloc omplert en el procés de concretització no és, almenys no necessàriament, el senyal d'un no-dit ideològic que ho explicaria tot a través de la seva mateixa absència.

68. G. GRIMM (en la seva *Rezeptionsgeschichte*, München, Fink, 1977) parla dels signes que guien dins l'obra diverses recepcions i concretitzacions: «Podem suposar, si més no com a hipòtesi de treball, que les parts confirmades en els diferents documents de recepció es remetent a signes que tenen un sentit textual no ambigu, i que les parts divergents de la recepció es remetent a signes textuais ambigus» (pp. 33-34).

Per a R. Fieghuth, el drama sempre conté un receptor implícit; aquest es troba interpel·lat pel text; el cas extrem més clar és el del *raonador* de l'obra clàssica: «En resum, podríem dir que el receptor del drama intenta, constantment i sense voler, analitzar totes les paraules de les diverses rèpliques per determinar si els ha d'atribuir: a) la funció d'un raonament de l'autor, o b) la funció d'una bona recepció» (Conférence de Sémiotique de Regensburg, novembre

GUIA DE LA RECEPCIÓ

Més que no pas parlar de lloc (immobilitzat) d'indeterminació, val més aclarir el procés de determinació dels llocs i dels no-llocs, descriure com s'efectua aquesta localització. La noció de *guia de la recepció* pot, en primer lloc, semblar situada «a cavall» entre l'estètica de la producció i la de la recepció; efectivament, aquesta guia s'inscriu en el text com a mitjà tangible per aconseguir la bona recepció del text, cosa que d'altra banda no vol dir que alguns investigadors (particularment els qui s'inspiren en la pragmàtica) no pretenguin encaminar-la cap a una eina psicològica d'autor amb tema central organitzador del text, noció de la qual precisament la semiologia dubta.

Utilitzarem aquest concepte de *guia de la recepció* no com a fenomen d'intencionalitat limitada a zones vistoses i localitzables, sinó com a mecanisme textual instituit per una certa estratègia de lectura. D'altra banda, com que en un text la incertesa sempre es disputa el terreny amb la certesa, la guia mai no és totalment satisfactòria o unívoca i la llegibilitat que estableix no és possible sinó a través d'una il·legibilitat concomitant d'altres zones. Es tracta, al cap i a la fi, del reconeixement per principi de la guia del text, de la *norma* literària i social que diferencia allò que és conegut del que és desconegut i que la lectura variarà en funció de l'evolució de les concretitzacions. Aquest coneixement de la norma relaciona el text i el seu lector amb un «pressupòsit cultural», amb un preconstruït⁶⁹ que és immediatament per-

1979, p. 6). Vegeu també del mateix autor: *Zur Rezeptionslenkung bei narrativen und dramatischen Werken*, «Sprache im technischen Zeitalter», núm. 47, juliol 1973.

La posició extrema d'aquesta guia del lector pel text es troba en W. Iser; els títols dels seus llibres són tot un programa: *L'acte de la lecture* (L'acte de la lectura); *Le lecteur implicite* (El lector implícit); *La structure d'appel des textes* (L'estructura de crida dels textos). Els signes lingüístics del text o les seves estructures tenen com a finalitat el fet que poden desencadenar actes, al llarg dels quals es produeix la traducció del text en la consciència del lector (*Der Akt Lesens - Theorie ästhetischer Wirkung*, München, 1976). Aquesta explicació ens sembla més pròpia a un estudi psicològic dels fenòmens de la imaginació que a una teoria del text.

69. Aquestes unitats dels discurs són represes tal qual en el text sota la forma de pressupòsits, d'implícit o de proposicions no verificades.

cebut o almenys pressuposat quan es remet el lector a la ideologia i als altres textos. La norma està lligada a l'aspecte intertextual i a l'ideològic; per tant, a l'evolució de les convencions literàries i teatrals i a l'evolució de les relacions socials. Assegura el pas dialèctic entre una certa concretització (Snt/St) i el *Context Social* específic. Depèn de les variacions del CS, variacions, en canvi, que fan variar les concretitzacions. En l'estudi de la concretització precisa d'una obra, importa escollir la que autoritza momentàniament l'encontre dialèctic entre l'obra-cosa (Snt) i el *Context Social*:

«No es tracta de reconèixer totes les concretitzacions possibles a la vista de la intencionalitat del lector, sinó només les que mostren com l'estructura de l'obra i l'estructura de les normes literàries lligades a una època determinada es retroben.»⁷⁰

El coneixement de la norma permet aquest encontre; guia el lector en la seva recerca del que en el text és llegible (concretitzable en el seu lloc d'indeterminació) i il·legible (no concretitzable o obert a massa concretitzacions possibles). Del seu coneixement depenen, com assenyala Ph. Hamon, la llegibilitat del text i la guia de la seva recepció:

«Potser podríem canviar de punt de vista i unificar els diferents acostaments a la norma (ja sigui com a quelcom preexistent, *a priori*, concret: psicològic, lingüístic o cultural, exterior o anterior al text; ja sigui com una especificitat alternativament feta i desfeta pel text i interior a ell) i substituir-la per la noció de *llegibilitat*: seria llegible allò que ens fa l'efecte de ja vist (o de ja llegit, ja dit, pel text o per l'extratext difús de la cultura); seria *il·legible* un text que s'aparta d'aquest ja vist.»⁷¹

La llegibilitat, la guia de la recepció en el reconeixement dels llocs d'indeterminació/determinació, no es troba si no és en un procés de guia-antigua que «passeja» literalment el lector a través del text alternant els punts de referència i

70. Felix VODIČKA, *Die Konkretisation des literarischen Werks*, art. cit., p. 99.

71. Philippe HAMON, *Sur les notions de norme et de lisibilité en linguistique*, «Littérature», núm. 14, 1974, p. 120.

les vies erràtiques. En aquest règim alternatiu, s'hi afegeix, en la pràctica escènica, l'oscil·lació possible del *status* de ficció entre illusió i desillusió, efecte de la realitat mimètica i insistència sobre la forma i la interpretació.

Manipulació i ambigüitat

Davant d'aquesta maniobra del *text* espectacular i dramàtic, es planteja la qüestió estètica, àdhuc ètica, del seu ús i de la seva manipulació. És el lector o el director, i també l'espectador, qui ha de decidir on es troben les zones d'incertesa/certesa, establir la seva mobilitat i l'oportunitat de la seva identificació. Pertany més a l'hermenèutica i a la praxi social que no pas a la teoria del text decidir on és l'ambigüitat i si convé treure-la o mantenir-la. La noció d'interpretació i de compromís hermenèutic no es podria eliminar, sota el pretext d'un estudi objectiu de les concretitzacions i d'una descripció d'alguns sistemes de signes o d'alguns principis semiològics del text espectacular. A títol d'exemple, hem de disposar de les condicions de ficció del text o de l'origen d'una ambigüitat: estructuralment inscrita en el text o produïda per un canvi del *Context Social* que esborra el sentit d'un episodi de la narració? ¿La guia de la recepció només és allò que el text pretén dir explícitament amb l'ajuda d'alguns indicadors metatextuals, o bé allò que de fet produeix i fa comprendre implícitament?

La concretització i la interpretació dirigeixen els llocs d'indeterminació, aclareixen el que fa que la lectura sigui productiva, el que fa dir a la narració el comentari buscat d'entrada. En posar a la vista l'intercanvi verbal i la situació d'enunciació de tota escenificació pren partit sobre una identificació de les determinacions i les ambigüitats.

La gestió de les ambigüitats és un fenomen lligat a la variació de la història. En certs períodes, creiem que, en lloc d'*esgotar* el text eliminant sistemàticament les zones d'incertesa, és més estimulants *enriquir-lo* preservant-les i multiplicant les pistes per a la seva interpretació:

«Que el text sigui més plural i menys escrit abans que el llegeixi.»⁷²

Aquesta formulació de Barthes a S/Z va tan lluny com és possible en el sentit d'una lectura sempre productiva i oberta i d'un manteniment sistemàtic de les ambigüitats. La teoria de les concretitzacions desemboca en la qüestió ineludible de la interpretació i de l'ambigüitat ideològica i estètica del text.

AMBIGÜITAT I INTERPRETACIÓ

Manteniment i eliminació de les ambigüitats

L'ambigüitat és la coexistència o la indecibilitat (per al lector) entre dos o diversos significats possibles per a un mateix significat (l'alemany precisa amb els mots *Zweideutigkeit* i *Vieldeutigkeit* si els significats són dos o més). La concretització no ha de treure totes les ambigüitats, algunes són estructuralment integrades en el text i són indispensables per a la seva recepció; d'altra banda, la concretització mateixa produeix noves ambigüitats quan canvia el *Context Social* i «s'injecta» una nova perspectiva en l'estructura de l'obra, cosa que aclareix o enfosqueix un element de l'estructura de l'obra. El lector, el qual necessàriament pertany al *Context Social*, està en situació de manejar l'ambigüitat del text, de reduir-la o d'augmentar-la. En treure certes ambigüitats, «pragmatitza»⁷³ el text, el fa apte per a la consumació i utilitzable segons la seva pròpia situació pragmàtica. Aquest tipus d'ambigüitat, que depèn essencialment de l'apreciació del lector, del seu desig d'explicar o de creure, i que per tant correspon a una hermenèutica de l'obra i de la seva lectura, és molt més difícil de manejar i de descriure. L'eliminació de les ambigüitats, com anteriorment la dels llocs d'indeterminació, és tan aviat desitjable per comprendre el text com perjudicial a l'interès portat al text. A vegades ens aboca a una percepció purament pragmàtica del text que elimina tot efecte de ficció, de «desenfocament artístic», de polisèmia. Si el «concretitzador» s'obstina a treure totes les ambigüitats, aviat el text es torna unívoc i redundant (cosa que llavors és el mateix), queda com reduït a un sol nivell de lectura. Guanya un sentit i perd la seva sal i amb

73. Segons el terme de Horst STEINMETZ, «Réception et interprétation» *Théorie de la littérature* (A. Kibédi Varga, ed.), Paris, Picard, 1981, p. 202.

ella el seu caràcter d'enigma, valor al qual la nostra tradició literària actual està molt lligada. També passa que en altres èpoques el lector no es satisfà si no és del reconeixement d'allò que ja coneix. Iouri Lotman divideix, a propòsit d'això, «totes les espècies d'obres literàries (i d'obres d'art) en dues classes tipològicament correlatives, encara que històricament trobem gairebé sempre una relació de conseqüència».⁷⁴

«La primera classe es compon de fenòmens artístics d'estructura proveïda per endavant, i on l'espera de l'auditori és justificada per tota la construcció de l'obra. (...)

»Una altra classe d'estructures (...) constituirà sistemes que tenen un codi que l'auditori no coneixia abans de l'inici de la percepció artística.»⁷⁵

Per tant, l'ambigüitat és alhora un mecanisme constitutiu de tota concretització, i amb més raó de tota interpretació que compara una sèrie de concretitzacions, i una noció ideològica sotmesa a variació històrica. No sempre és fàcil fer la distinció entre mecanisme textual i producció ideològica deguda a la naturalesa present del *Context Social*. Així passa que, en els textos més allunyats temporalment o culturalment, el lector ja no sap si l'ambigüitat és programada pel text o produïda per una lectura aproximativa. Aleshores, aquesta ambigüitat sobre les ambigüitats necessita una intervenció radical, una actuació no pensada i immediata o, en el cas d'una lectura més «científica», una recerca minuciosa sobre els altres textos del mateix gènere i del mateix període, una anàlisi minuciosa dels mecanismes textuais. Tot text, i particularment tot text clàssic allunyat en el temps del nostre horitzó actual, perd i guanya simultàniament sentits; el que és determinant és el nexa de les seves pèrdues i els seus guanys amb el moment històric de la concretització, amb l'encontre entre «estructura de l'obra i estructura de les normes literàries lligades a la història»,⁷⁶ és a dir, al *Context Social*.

Encara que l'ambigüitat no sigui una anomalia, sinó una constant i una condició d'existència del text, la seva situació ideològica varia, segons l'estructura textual i el *Context So-*

74. Iouri LOTMAN, *Le «hors-texte». Les liaisons extratextuelles de l'œuvre poétique*, «Change», núm. 6, 1970, p. 76.

75. *Id.*, pp. 76 i 80.

76. F. VODIČKA, *Die Konkretisation des literarischen Werks*, op. cit., p. 99.

cial. Es considera normal en una narració, un discurs irònic; desplaçada en un llibre de receptes, o en un full que expliqui com s'utilitzen els electrodomèstics o una màquina de reanimació. La teoria de l'art modern, Adorno per exemple, la valora molt fins al punt de fer-ne el criteri específic de l'art, de la ficció o de la literatura: efectivament, sembla més satisfactòria per a l'esperit i per a la creativitat del lector que l'evidència i la repetició del text d'ús corrent. Cal separar les ambigüitats aparents que sotgen el lector considerat com a suficientment evolucionat per detectar-les i les ambigüitats estructuralment integrades en el text.

De tota manera l'ambigüitat i la polisèmia no poden elevar-se —aquí hi ha una altra vegada una decisió i una intervenció de l'hermenèutica— a la categoria de principi absolut, ja que el text es convertiria en una pràctica significant infinita en refusar d'optar per un nombre limitat de significacions. Tret de no deixar de fer una crítica literària que repeteix que el text analitzat és ambigu, polisèmic i per tant inesgotable i sense sentit veritable,⁷⁷ decidim en parlar del text que hi ha, de moment, una determinada concretització. Seguidament farem una recerca d'alguns ideologemes per tal de deixar que «estructura de l'obra» i *Context Social sub specie contradictionis* es trobin sotmetent-nos a l'anàlisi sociològica, tal com la concep Jacques Dubois.

«L'anàlisi sociològica evitarà potser d'acceptar la polisèmia en tots els efectes que una certa semiologia li atribueix, i no està especialment disposada a adoptar la tesi de la dispersió del sentit fonamentada en aquesta productivitat anàrquica del significant. Per a ella, les relacions entre estrats de significació no són qualssevilla o erràtiques; guarden un caràcter orientat o estructurat, revelable a l'anàlisi. Així, alguns dels treballs esmentats, com l'estudi de Bakhtine sobre la novella i el de Macherey sobre Balzac, fan de la contradicció, sota l'una o l'altra de les seves versions, la figura que estructura el camp semàntic.»⁷⁸

77. Per exemple, Pierre ZIMA, quan escriu: «Quant a significant polisèmic, el text és un enigma, la interpretació sociològica del qual no sabria trobar la solució», *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, UGE, col. «10/18», 1978, p. 132. Text citat per Jacques DUBOIS, *Sociologie des textes littéraires*, «La Pensée», núm. 215, octubre 1980, p. 93.

78. Jacques DUBOIS, art. cit., p. 93.

Una sociologia semblant només es podrà desenvolupar si després de confeccionar una llista de les ambigüitats es fa una anàlisi de la funció d'aquestes, del treball semiològic que s'efectua en el text fins a ser relacionades amb els ideologemes i amb les contradiccions en conflicte, nocions amfíbies del text literari i del text social (de la ideologia aplicada en el text).

Redundàncies

Llocs d'indeterminacions i ambigüitats, des que són determinats, incorporen el que podria semblar el seu contrari: les redundàncies del signe, almenys les que, segons la distinció de Michel Corvin, són «irreductibles al llenguatge, són generadores de sentit».⁷⁹

«Les redundàncies proposen estructures, ocupen de dalt a baix l'obra amb xarxes produïdes per significants diversos el residu dels quals sens dubte pot ser verbalitzat; però aquest mot de residu apunta que l'essencial és en un altre lloc, en l'intercanvi de significat a significat, l'homologia del qual s'imposa abans de la isotopia.»⁸⁰

L'ambigüitat no fuig de la repetició i de la redundància; només simula una multiplicació del mateix significat, sense per això reduir-se a la repetició de la mateixa informació, perquè mentre el signe o la seqüència redundat no s'aparti de l'univers de ficció i semiòtic, mentre no recorri a un ús pragmàtic del llenguatge i la comunicació, la redundància no és més que aparentment conduïda a una informació ja coneguda; continua essent ambigua mentre no obeeixi un projecte immediat i pragmàtic (una «reinscripció pragmàtica»)⁸¹.

Absència o massa-ple?

Llocs d'indeterminació, ambigüitats i redundàncies: aquests elements constitutius fan sempre part del paisatge

79. Michel CORVIN, *La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral*, «Degrés», núm. 13, primavera 1978, p. C 32.

80. *Ibid.*

81. H. STEINMETZ art. cit., p. 201.

textual, a totes les etapes de la producció/recepció. Però es tracta de saber si la polivalència que les caracteritza revela un sentit buit o massa-ple.

La crítica que fa H. Steinmetz de la teoria de Barthes del sentit buit polivalent pren tot el seu valor aquí.

A *Critique et vérité*, Barthes afirma:

«El que interessarà la ciència de la literatura són les variacions dels sentits engendrats, i, si podem dir-ho, *engendrables*, per les obres: no interpretarà els símbols sinó solament la seva polivalència; en un mot, el seu objecte no seran els sentits plens de l'obra, sinó, al contrari, el sentit buit que els suporta tots.»⁸²

Steinmetz es pregunta amb raó sobre aquesta ciència de sentits engendrables, en col·locar-la en el quadre d'una història de les concretitzacions, les quals, de retruc, delimiten els sentits buits, no concretitzables:

«L'expressió "sentits engendrables" suggereix una polivalència en la significació de les recepcions múltiples que coexisteixen sense excloure's. Però una polivalència semblant no necessita una justificació científica, la retrobem en les nombroses reconstitucions històriques de les recepcions. Aquesta polivalència que esmenta Barthes no esdevé pertinent fins que no sabem amb què la relacionem, és a dir, quan precisem al voltant de quin sentit unívoc s'insereix la polivalència. Això vol dir que el text, la seva polivalència i el seu "sentit buit" en primer lloc han de ser delimitats negativament, a partir de situacions històriques concretes.»⁸³

Si és teòricament possible fer un repertori, per a un mateix text, de la sèrie històrica de les seves concretitzacions i dibuixar els territoris d'aquestes estructures concretitzables, és molt menys fàcil oposar-li els llocs encara no concretitzats. D'una banda, perquè el text no és una superfície on la història omple les caselles negres fins a la completa ocupació del terreny i on les caselles buides llavors es manifesten com el que és buit de sentit; d'altra banda, perquè la llista de concretitzacions no és mai tancada i l'experiència empírica mai no omple un text: aquesta no és una qüestió

82. Roland BARTHES, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, p. 57.

83. H. STEINMETZ, art. cit., p. 201.

quantitativa, sinó combinatòria i dels mecanismes textuais. Ara bé, la teoria contemporània està fascinada pel buit o per un model espacial de l'obra literària en què la ideologia s'amagaria en obscurs racons. Recentment Philippe Hamon ho remarcava a propòsit de la noció d'*absència* en la teoria:

«Ès aquest concepte mateix d'absència (de "llacuna", de "grau zero", de "forat", d'"el·lipsi", de "no-dit", d'"implícit", de "blanc"!)) el que sembla promogut a la categoria de concepte fonamental, pluridisciplinari i ecumènic per excel·lència, marc explicatiu per a totes les anàlisis i universal metodològic per a tots els metallenguatges, que obre tots els panys textuais.»⁸⁴

Els llocs d'indeterminació i les ambigüitats, els quals hem vist que permeten la concretització sense arribar mai a esgotar l'obra fins al punt de tornar-la límpida, més aviat serien *presències* indispensables que *absències* per què passa, a corre-cuita, la ideologia. Comprovarem que gairebé sempre són el lloc dels ideologemes o de les oposicions de formacions discursives, el lloc d'intercanvis on el tema del text desapareix per invitar el receptor a comparar el text amb el seu fora de text, en funció del *Context Social* de la producció textual i de la recepció actual d'aquest text.

UNA HISTÒRIA DE LES CONCRETITZACIONS?

Emergència de nous discursos socials

Si la concretització, en les seves successives fases de descripció, contextualització, interpretació, ha passat de concepte fenomenològic que era per a Ingarden a noció ideològica, oberta a influències variables del *Context Social*, és molt delicat definir les «situacions històriques concretes»⁸⁵ que marquen els canvis significatius de les concretitzacions. La seva periodicitat obliga a determinar uns llindars històrics que tan aviat són ruptures dins la norma literària i/o social com moments de continuïtat induïts per la permanència del *Context Social* de la recepció. L'anàlisi de les no-

84. Ph. HAMON, *Texte et idéologie. Pour une poétique de la norme*, «Poétique», núm. 49, febrer 1982, pp. 108-109.

85. H. STEINMETZ, art. cit., p. 207.

ves concretitzacions podria mirar d'inspirar-se en el mètode de M. Foucault en *L'archéologie du savoir* i observar l'emergència de certs enunciats en el text per osmosi amb discursos adjacents que pertanyen a altres textos d'una mateixa formació discursiva.⁸⁶

En la pràctica teatral, on la mà del director en el text dramàtic és avui dia tan evident, delatem fàcilment les marques de discursos actuals, particularment els de ciències humanes, perquè les seves metodologies es «destenyeixen» sobre la interpretació escènica.

Concretització i comentari metatextual

La determinació de les concretitzacions no se salva de les contaminacions dels discursos crítics dominants i el *text* apareix sovint acompanyat d'un comentari que gairebé sempre conté les reaccions en calent d'un grup o d'una escola crítica. Ara bé, aquests comentaris immediats, malgrat que a vegades són aberrants i malgrat que estan lligats a un context de recepció molt estret, acaben per formar una capa de pols que s'adhereix a tota lectura de l'obra fins a incrustar-se en el teixit textual, transformant-lo, a vegades aspirant a fer cos amb ell, fins i tot a substituir-lo. Qui no té present la imatge esgrogueïda i totalment inseparable del «cruel i dolç Racine», del «virtuós Corneille», del «delicat Marivaux»? Tota teoria del text, productiva i amb més raó receptiva, no pot ignorar aquestes interferències i el seu paper en l'elaboració i en el pas a les concretitzacions.

Seria il·lusori mirar de retrobar la concretització del *text* a l'època de la seva primera creació i recepció i considerar-la la realització amb què les següents hauran de mesurar-se. Normalment les primeres reaccions i, per al teatre, les condicions d'interpretació i la rebuda immediata del públic només asseguren a l'obra una concretització poc adequada o banal (encara que sigui «garantida» per l'aprovació de l'autor). Les concretitzacions ulteriors són les que descobreixen pròpiament l'obra.

L'escenificació, més que qualsevol altra pràctica artística, acull involuntàriament aquests comentaris indesitjables; l'espectacle ja pot ser efímer i inexistent, però, quan cau

86. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

MODIFICACIÓ I EXECUCIÓ EN EL TEATRE: IV CONCEPCIONS DEL TEXT DRAMÀTIC I ESCENIFICACIÓ

el teló, deixa en la consciència del públic i dels artistes una impressió tan indeleble que serà substituïda per altres escenificacions en la mateixa línia o que hi trenquin. Escenificar sempre és publicar una lectura, situar-se respecte a la tradició d'interpretació, anunciar un comentari sobre el text i la producció, i per tant proposar, en vista de la concretització, un comentari metatextual. L'especificitat d'aquesta publicació i d'aquest metatext és que no es pot compulsar enlloc, que no ens hi podem referir com un text escrit encara que l'escenificació continua fent impacte sobre les futures escenificacions del mateix autor o de la mateixa obra. Encara que el director no les ha vistes i no les coneix, és probable que no escapi d'aquesta «publicació» que es transforma molt ràpidament en una tradició d'interpretació. La intertextualitat de les escenificacions és tan forta que sembla escapar-se de tota fixació escrita i es conserva perfectament en una tradició oral i del gest: en el teatre, *verba manent, scripta volant*.

Intertextualitat de les concretitzacions escèniques

L'exigència contemporània d'originalitat per sobre de tot de les escenificacions força el director a posar-se en contra del comentari incrustat en el text dramàtic, a oposar-se a les concretitzacions anteriors. La periodicitat elevada de les escenificacions d'una mateixa obra porten a una renovació fora de lloc, obliga el director a recobrir la pols del metatext recobrint les concretitzacions, a contradir (contrainterpretar), malgrat ell i per pur afany de singularitat, els treballs dels seus col·legues. D'aquí ve la impressió de desgast que certs textos concretitzats massa sovint produeixen.

EVOLUCIÓ DE LES CONCRETITZACIONS

Havent descrit, tant com es podia, els paràmetres i les variables del circuit de la concretització, si la teoria del *text* vol convèncer realment els qui l'utilitzen ha d'indicar si uns elements de l'estructura de l'obra evolucionen més que els altres, segons el ritme o les causes. Fins i tot comparant un gran nombre de concretitzacions, no aconseguim classificar els elements concretitzats segons el criteri de la conservació o de la transformació. Tots són susceptibles de transformar-

se radicalment d'una escenificació o d'una lectura a l'altra, i això a tots els nivells.

Diferenciar aquests nivells és una operació ja arbitrària, perquè proporciona un cert punt de vista sobre l'obra, un tall, horitzontal o transversal, que és una estructuració o una hipòtesi sobre el funcionament del text. Per tant, només aventurarem algunes observacions generals.

Modificacions estructurals

Les estructures de superfície tals com la repartició de les rèpliques, el nombre de personatges, la integralitat del text interpretat són aparentment dades constants d'una concretització a l'altra. Formalment és el que molt sovint permet dir que sempre es tracta de «la mateixa obra».

La narració, l'acció i la intriga⁸⁷ són igualment sovint considerades com el que es manté d'una escenificació a l'altra. Per tant, sovint la narració es reconstitueix de manera molt variable, especialment en una anàlisi dramàtica que, com la de Brecht i dels seus seguidors, reconeix d'entrada que només s'interessa pel text per explicar una certa història, quasi sempre lligada a l'apreciació del punt de vista contemporani sobre un esdeveniment o una acció.

Els personatges, especialment els qui representen tipus socials o individus determinats (papers),⁸⁷ gairebé sempre conserven les seves propietats fonamentals, però el desfament temporal es veu en la dificultat d'apreciar, avui, papers que en un altre temps no tenien confusió: qui sap encara a què es refereix el paper d'un fanfarró, d'un *zanni*, o fins i tot d'un misantrop?

Els procediments de la comicitat o les categories teatrals (la tragèdia, la tragicomèdia, el melodrama, etc.)^{87 bis} travesen bastant bé l'evolució històrica: tanmateix són tributaris dels valors del públic, del coneixement de les normes: ridícul/no ridícul, permès/prohibit, etc.

Per tant, és el codi ideològic de les regles de conducta i les pràctiques socials el que varia profundament i fa àrdua la lectura de les motivacions i dels mecanismes que guien el bon acolliment.

Els elements més versàtils (i que determinen el moviment

87. Per a aquestes nocions, vegeu *Dictionnaire du théâtre*.

87 bis. Vegeu *Dictionnaire du théâtre*.

de tots els altres) són sens dubte el públic i la institució teatral: com a destinataris de la representació, regulen la recepció, assegurant el *feed-back*, accedint al sentit o refusant-lo, remarcant o ignorant les al·lusions culturals o polítiques, creant la distància o la proximitat a la ficció:

«L'efecte d'una actuació artística sobre l'espectador no és independent de l'efecte de l'espectador sobre l'artista. En el teatre, el públic regula la representació.»⁸⁸

En portar fins a l'extrem la teoria de les concretitzacions efectuades inapel·lablement pel públic, seria fàcil demostrar que cada tipus de públic, i per tant cada institució teatral, *produeix una recepció* diferent d'un mateix dramaturg.

Guia de la recepció

Igualment relatius en la seva facultat de transformar-se d'una concretització a l'altra, els mecanismes de la guia de la recepció teatral es refereixen almenys a:

— La guia narrativa: és facilitada pel gust de l'espectador per a una lògica de la narració que integra els episodis i els actants ambigus dins el quadre del relat.

— La guia genèrica: es basa en el coneixement que té l'espectador de les lleis estructurals del gènere, fixa una condició de ficció per al text.

— La guia ideològica: estableix a través d'una sèrie de lleis d'accessibilitat⁸⁹ una confrontació entre el món de ficció possible i l'univers de referència del públic. El millor exemple d'aquesta teoria d'accessibilitat que podem donar és aquest fragment de la *Lettre à M. D'Alembert* de J.-J. Rousseau:

«Tot autor que vulgui pintar-nos costums estrangers té molta cura d'adequar la seva obra als nostres. Sense aquesta precaució no aconseguim mai...»⁹⁰

88. B. BRECHT, *Journal de travail*, Paris, L'Arche, 1976, p. 266.

89. Sobre la teoria de l'accessibilitat d'un món des de l'altre món, vegeu Nicolas RESCHER, *A Theory of Possibility*, Pittsburgh University Press, 1975.

90. J.-J. ROUSSEAU, *Lettre à M. D'Alembert sur son article Genève* (1758), Paris, Garnier-Flammarion, 1967, pp. 70-71.

D'això resulta que l'evolució de les concretitzacions tan sols és, per dir-ho d'alguna manera, previsible «un cop feta», fins que el *Context Social* ha desplaçat la relació entre Snt i CS. El desplaçament no és ni previsible per endavant ni es pot localitzar en elements concrets de l'estructura de l'obra (del Snt) que serien particularment mòbils.

Evidentment, aquesta constatació desencisadora limita l'esperança de preveure tots els «sentits engendrables»⁹¹ de l'obra, però no impedeix analitzar tota nova concretització com el pas de les concretitzacions anteriors (per tant, en una relació intertextual amb elles) ni sobretot descriure el conjunt dels mecanismes que entren en joc en la seva aparició, particularment en l'*enunciació escènica*, és a dir, la realització concreta de la concretització-lectura dramàtica en la concretització escènica, o *escenificació*.

L'ENUNCIACIó ESCÈNICA

La concretització del director, en llegir el text i en fer l'anàlisi dramàtica, tan sols té sortida i existeix a partir del moment en què es concretitza en el treball escènic, en l'espai, el temps, els materials i els actors. És l'*enunciació escènica*: una realització (*mise en œuvre*) en l'espai i el temps de tots els elements escènics i dramàtics que el públic col·locat en una certa situació de recepció considera útils per a la producció del sentit i per a la seva recepció.

Sense entrar en detall en les nocions de Saussure de *llengua* i *parla* o en la parella utilitzada per a l'anàlisi del discurs formada per l'*enunciat* i l'*enunciació*, cal recordar que el discurs, quant a «enunciat considerat des del punt de vista del mecanisme discursiu que el condiciona»,⁹² és la utilització individual, concreta i situada de la llengua. En el teatre, aquest discurs és la manera concreta amb què l'escenificació organitza en l'espai i el temps escènics l'univers de ficció del text (els seus personatges, accions, representacions de la realitat) a través d'una sèrie d'enunciadors: l'actor, és a dir, la seva veu, la seva entonació, la seva manera de fra-

91. R. BARTHES, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966, p. 57.

92. Louis GUESPIN, *Problématique des travaux sur le discours politique*, «Langages», setembre 1971, p. 10.

INTRODUCCIÓ I RECEPCIÓ DE LA LINGÜÍSTICA I ESCENIFICACIÓ

sejar, però també l'escena sencera i el seu arrelament al present de l'enunciació de tots els materials escènics.

Aquests enunciadors donen una imatge concreta de la situació d'enunciació en proposar una jerarquia o, almenys, una interdependència de les fonts de l'enunciació.

Curiosament, la lingüística del discurs i les investigacions sobre l'enunciació en els textos escrits o visuals s'inspiren en el model teatral que els proporciona un marc de referència molt més ric que no pas la insípida metàfora del món com a escena de teatre. Bakhtine/Volochinov, ja fa uns seixanta anys, concebien el discurs escenificat de la parla:

«El discurs és en certa manera el "guió" d'un determinat esdeveniment. La comprensió viva del sentit íntegre del discurs ha de *reproduir* aquest discurs de relacions mútues entre interlocutors, ha d'"interpretar-les" de nou, i el qui comprèn agafa el paper de l'auditori. Però, per assumir aquest paper, també ha de comprendre clarament la posició dels altres participants.»⁹³

O. Ducrot, en treballs més estretament lingüístics i lògics (i no específicament dedicats a la ideologia), caracteritza l'enunciat respecte a l'enunciació, en tornar-lo a col·locar dins l'esquema general de l'enunciació, com «una certa especificació del rol dels seus locutors i destinataris eventuals», i els atribueix, en el sentit teatral del terme, una certa funció.⁹⁴

Es tracta d'un just retorn de les coses si la teoria de l'escenificació actualment recorre al model del discurs i de l'enunciació per descriure la utilització de la parla en el teatre; així, per a Anne Ubersfeld, l'escenificació ha de representar el lloc del discurs:

«L'objecte propi de la pràctica teatral és de constituir el lloc del discurs.»⁹⁵

93. V. N. VOLOCHINOV, *Slovo v zhizni i slovo v poézii* (El discurs en la vida i el discurs en poesia), «Zvezda», núm. 6, 1926, p. 257. Traducció francesa a Tzvetan TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, pp. 75-76.

94. OSWALD DUCROT, *Structuralisme, énonciation et sémantique*, «Poétique», núm. 33, febrer 1978, p. 108.

95. ANNE UBERSFELD, *Le lieu du discours*, «Pratiques», núm. 15-16, juliol 1977, p. 13.

I, en un text més recent:

«El que es mostra en el teatre (amb l'ajuda de relacions de llenguatge, de les quals sabem que teatralment són fictícies o de ficció) és justament aquestes relacions de llenguatge, és el mim de les condicions de la parla humana.»⁹⁶

No sols es tracta de determinar *qui* parla i *a qui* es dirigeix, sinó de comprendre com l'escenificació, com a enunciació escènica global, s'obre i es presenta al públic; comprendre què és la realització visual (i acústica) en l'espai i el temps de les condicions d'enunciació perquè l'escenificació sigui rebuda pel públic.

L'enunciació també és clarificada per l'*actitud* dels locutors, davant els seus enunciats. Aquestes *actituds* (en el sentit brechtia de *Haltung*, és a dir, manera de comportar-se i també posició davant una qüestió) no es limiten a l'enunciació gestual dels actors; l'escenografia, la dicció, el joc de llums també ens indiquen la relació entre el dir i l'enunciat.

Agafarem només un exemple: la dicció de l'actor expressa immediatament l'actitud davant el text i el personatge. La dicció se situa a la intersecció del text proferit materialment i del text interpretat intel·lectualment; és la realització de veu i de cos del sentit del text, i l'actor sempre és l'últim portaveu de les instàncies que han produït el text, des que va ser escrit fins a la seva lectura dramàtica: «El text de l'autor —assenyalava Jovet— és per a l'actor una transposició física. Deixa de ser un text literari.»⁹⁷ «Es tracta de fer viure la frase no a través de sentiments, sinó a través de la dicció.»⁹⁸

Igual com en la frase l'enunciació sempre té «la darrera paraula» sobre l'enunciat, la dicció és un acte hermenèutic que imposa al text un volum, una coloració vocal, una corporalitat, una modalització responsable del seu sentit. En imprimir en el text un cert ritme, una «desfilada» contínua o

96. Anne UBERSFELD, «Pour une pragmatique du dialogue de théâtre», advertiment final a *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1982, p. 290.

97. Louis JOUVET, *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, p. 153.

98. Louis JOUVET, *Tragédie classique et théâtrale du XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1968, p. 257.

irregular, l'actor presenta els fets, construeix el relat, explica tant el text dramàtic com el seu comentari metatextual. La combinació d'aquesta enunciació pròpia de l'actor (i a través d'ell de l'escenificació) i del text dramàtic proporciona la concretització escènica.

Per tant, hi ha dos *textos* lingüístics i dues maneres d'analitzar-los i de fonamentar una semiologia: el text dramàtic estudiat «sobre el paper», justificable d'una semiologia del text que copia a altres tipus de textos alguns dels seus mètodes, i el text enunciat en escena sobre el qual vénen a afegir-se tots els sistemes significants possibles, basats en la imatge visual o acústica. Tal com diu Jean Caune:

«El text serà considerat com un material transformat per l'escriptura escènica igual com el gest, la veu, l'espai. L'expressió verbal dels actors no té la mateixa naturalesa, en el pla de l'expressió, que el text escrit. I no és pas la substància el que ha canviat, sinó la seva organització formal. El text verbalitzat és introduït en una respiració, una gesticulació, una activitat, un espai. És un dels elements de la forma escènica i per tant només té valor pel lloc que ocupa en la forma global i les relacions que manté amb els altres elements.»⁹⁹

És precisament a través de les relacions i les interaccions dels diferents sistemes significants i, per tant, de la seva enunciació que podem definir més bé l'*enunciació escènica* o *escenificació*. Les definicions clàssiques de l'escenificació, les que s'esforcen a superar la tautologia que considera l'escenificació com l'«activitat artística» del director —és el cas de Jacques Copeau—, hi veuen un acord entre els enunciats escènics:

«El dibuix d'una acció dramàtica és el conjunt dels moviments, dels gestos i de les actituds, l'acord entre les fisonomies, les veus i els silencis; és la totalitat de l'espectacle escènic, que emana d'un pensament únic, que el concep, el regula i l'harmonitza.»¹⁰⁰

A part de la concepció massa lligada a l'actuació individual del director, aquesta definició fa que l'escenificació

99. Jean CAUNE, *La dramatisation*, Louvain, Édition des Cahiers Théâtre Louvain, 1981.

100. Jacques COPEAU, *Un essai de rénovation dramatique*, «Nouvelle Revue Française», setembre 1913. Reprès en *Appels I*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 29-30.

sigui un tipus de *text* únicament lligat a la producció. El rol de l'espectador en la concretització no hi apareix.

Concretització i metatext

La concretització del *text* dramàtic o espectacular només es realitza plenament en l'enunciació escènica, el circuit al llarg del qual el significat, percebut a partir i a través del *Context Social*, torna a sorgir per associar-se a un significat precís, últim terme de la concretització; aquest circuit no deixa de ser esquemàtic si el CS no s'estructura. Concretament, es tracta d'establir quins són els *textos* de què disposen el públic i el director a l'interior del CS quan reben el text per concretitzar-lo. Sense pretendre fer la teoria de les formacions ideològiques i discursives que estructuraren el CS, reagrupem en un darrer concepte, el de *metatext*, el conjunt dels textos ja coneguts per l'espectador i/o el director i que tots dos utilitzen per llegir el *text* que està per llegir o per mostrar. *Intertext* potser seria més adequat per descriure'l, però el *metatext* se situa també al marge i per sobre del text dramàtic per interpretar, o sigui que conservarem aquest terme. Si podem utilitzar una imatge espacial, direm que la concretització es cristallitza «a l'interior» amb la intervenció de l'esmentat circuit; però que el metatext és constituït pel conjunt dels textos situats *al marge* del text dramàtic i espectacular i la confrontació d'aquest amb el text dramàtic és el que produeix el sentit de l'escenificació.

L'última confrontació és la del metatext «directorial», és a dir, de l'escenificació, i del metatext «espectatorial»: aquests metatextos no han de coincidir; al contrari, és de l'allunyament que sorgeix l'intercanvi entre ells, cadascun té la seva solució per llegir el *text* i enunciar-lo i per establir un nexa entre aquest *text* i el *Context Social* on se situen tots dos. Entre els dos metatextos hi ha una espècie d'intercanvi educat, una dialèctica, fins i tot un cercle hermenèutic. El metatext «directorial» no es constitueix com a tal fins que l'espectador no el rep o l'identifica; inversament, el director no ignora o no hauria d'ignorar quin metatext espera el seu públic del text dramàtic i espectacular i de quines lectures és capaç.

El resultat d'aquesta confrontació dels dos metatextos produeix la concretització escènica o *text espectacular* o

du spectacle) finit par être l'intermédiaire et l'articulation entre la production et la réception. Il manque, donc, expliciter de quelle façon, à l'intérieur de la dramaturgie, trois notions essentielles organisent la médiation des deux instances: la concrétisation, la fictionalisation, la textuallisation de l'idéologie/idéologisation du texte.

Patrice Pavis aborde, dans cet article, afin d'atteindre la concrétisation, des questions fondamentales pour la description et l'interprétation des messages dans le cas théâtre, en proposant que toute description de spectacle implique une théorie de la description qui doit répondre à des questions, telles que: quel est le métalangage à utiliser? A partir de quelles unités? Quelle est l'intention de la description?

Cet article, qui est structuré en deux blocs thématiques (Production versus réception et Réception et concrétisation), reprend et amplifie beaucoup de concepts élaborés par les grands théoriques de la matière.

SUMMARY

A dialectic model applied as much to the aesthetic of production as to the aesthetic of reception is indispensable in dramatic theory, something with dramatic analysis clearly reveals. The (director's) dramatic analysis of the text to be performed or the analysis of the spectator who has watched the performance, consists in effect of discovering at the same time the system produced by a dramatic conception and of building a system of opposites which is the basis of the modern spectator's perception. Analysis of drama (of the written text or of visual perception) ends up being the intermediary and the articulation between production and reception. It remains, then, to make explicit how, inside drama, three essential notions are responsible for the transition from one instance to the next: realization, fictionalization, and textualization of the ideology/ideologization of the text.

In this article Patrice Pavis, in order to achieve realization, approaches fundamental questions concerning the description and the interpretation of the messages in the theatrical context, proposing that every description of the performance implies a descriptive theory which raises questions such as: What metalanguage to use? Through which units? With what descriptive intention?

escenificació. Tot senyal d'aquest encontre sembla esborrat, així com la concretització-lectura (en el procés de l'anàlisi dramaturgic) i la concretització-escenificació des d'ara es troben barrejades en el resultat final: el text espectacular i la seva recepció-concretització que ha fet l'espectador. L'espectador ja no té, davant d'ell, un text (llegit o per llegir) i una escena que enuncia aquest text. Text enunciat i enunciació escènica es barregen l'un dins l'altre i són difícilment distingibles. La concretització de l'espectador intervé temporalment després de la concretització-lectura, i després de la concretització escènica, de manera que la lectura del text dramàtic ja ha estat, quan l'espectador la rep, objecte d'almenys dues transformacions. No escoltem un text escenificat, sinó que *veiem* l'escenificació d'aquest text, la seva enunciació i la seva concretització escènica. A nosaltres (espectador o crític) ens pertoca reconstituir seguidament el sistema d'aquesta escenificació, el que definim com *el discurs de l'escenificació*. Per tant —i, podríem dir, afortunadament per a les nostres facultats crítiques—, podem oposar a aquest discurs de l'escenificació, a aquest metatext directorial, el nostre propi metatext, en la mesura que tenim alguna llum sobre la inscripció d'aquest text dramàtic i espectacular en el *Context Social* arran de la seva creació, i sobretot sobre la nostra pròpia situació estètica i ideològica dins aquest *Context Social*. Per tant, estem en situació de criticar la concretització escènica del text dramàtic i el seu metatext, especialment si en podem revelar la incoherència, les contradiccions o la feble productivitat per arribar a trobar els llocs d'indeterminació o d'ambigüitat. Així, doncs, si és veritat que nosaltres, espectadors, sempre percebem en l'escenificació la visió intercalada del realitzador que llegeix el text dramàtic, no continuarem essent menys capaços —en el cas esmentat d'un *text dramàtic figuratiu* i preexistent a l'escenificació— de separar les dues perspectives: és una cosa llegir la lectura d'una escenificació d'un text, i n'és una altra —il·lusòria— de creure que aquesta esgota el *text dramàtic*. En la concretització escènica per l'escenificació, sempre és la nostra pròpia concretització d'espectador situat *hic et nunc* en un *Context Social* determinat el que té raó al final, concretització que produïm confrontant la lectura de l'escenificació del *text dramàtic* amb la lectura que fem d'aquest *text*.

PATRICE PAVIS

Universitat de París, III

RESUMEN

Un modelo dialéctico aplicado tanto a la estética de la producción como a la de la recepción es indispensable en la teoría teatral y el análisis dramaturgico lo revela claramente. El análisis dramaturgico (del escenificador) del texto a poner en escena o (del espectador) de la escenificación ya realizada consiste en efecto en hallar al mismo tiempo el sistema producido por una concepción dramática y en construir un sistema de oposiciones a partir de lo que recibe el lector o el espectador contemporáneo. El análisis de la dramaturgia (del texto leído o de la percepción del espectáculo) acaba siendo el intermediario y la articulación entre producción y recepción. Resta, pues, explicitar cómo, en el interior de la dramaturgia, tres nociones esenciales organizan la mediación de una instancia a la otra: la concretización, la ficcionalización, la textualización de la ideología / ideologización del texto.

Patrice Pavis aborda en este artículo, para llegar a la concretización, cuestiones fundamentales respecto a la descripción y a la interpretación de los mensajes en el caso teatro, proponiendo que toda descripción de espectáculo implica una teoría de la descripción que responda a cuestiones tales como: ¿qué metalenguaje utilizar? ¿A partir de qué unidades? ¿Con qué intención describirlo?

Este artículo, que está estructurado en dos amplios bloques temáticos (Producción versus recepción y Recepción y concretización), recoge y amplía multitud de conceptos elaborados por los grandes teóricos de la materia.

RÉSUMÉ

Un modèle dialectique appliqué à l'esthétique de la production et à celle de la réception, est indispensable à la théorie théâtrale, ce qu'on peut constater aisément à travers l'analyse dramaturgique. L'analyse dramaturgique (du scénificateur) du texte à mettre en scène ou (du spectateur) de la scénification déjà réalisée, consiste, en effet, à trouver, en même temps, le système produit par une conception dramatique et à bâtir un système d'oppositions à partir de ce que le lecteur ou le spectateur contemporains reçoivent. L'analyse de la dramaturgie (du texte lu ou de la perception

This article, which is structured in two broad thematic blocks (Production versus reception and Reception and realization), picks up and extends numerous concepts discussed by the great theoreticians of the subject.