

# Paradoxes del pensament teatral

Jordi Coca

Institut del Teatre

Amb aquest comentari d'ara reprenem un article publicat al diari *Avui* arran de l'aparició del llibre de Jaume Melendres *La teoria dramàtica*.<sup>1</sup> Aleshores es tractava només de comentar el que Melendres mateix va definir com «un viatge a través del pensament teatral», i es deixava constància que no érem davant de cap història del teatre o de les arts dramàtiques, i que el volum en qüestió tampoc no és ben bé una història de les teories dramàtiques. De fet, Melendres el va concebre com una eina que d'una banda remarqués la singularitat de les formes teatrals en cada moment històric i, que de l'altra, especificqués amb més o menys detall les funcions diferents que han tingut els gèneres dramàtics a Occident. Però també volia assenyalar els denominadors comuns que hi ha entre els grans períodes teatrals que ell articula en tres cicles que abasten en primer lloc el dramaturg, després l'actor i finalment el director. Tot això amb el benentès que en primera instància no podem parlar de dramaturgs tal com els veien avui en dia i que més aviat caldria referir-se a una mena de compositor-poeta... En tot cas Melendres ens proposa una mirada a tots els nostres passats des de la perspectiva actual per tal d'apropar-nos a aquests fenòmens i a les diferents maneres possibles d'entendre el teatre.

Això de banda, també és veritat que a *La teoria dramàtica* hi ha una certa base cronològica que Melendres ha volgut posar de manifest, a la meua manera de veure potser excessivament, tot passant al cos central del volum una llarga cronologia que segurament seria millor com a apèndix. Melendres defineix aquest aplec cronològic de més de dues-centes pàgines com un «mapa sobre el qual s'ha visitat el laberint». Un mapa, i així ens ho adverteix l'autor, les tres columnes del qual de vegades tenen derivacions en certa manera líriques i que sempre són iròniques, seguint el plantejament que Melendres mateix va fer a l'assaig *La direcció dels actors. Diccionari mínim*,<sup>2</sup> un

1. Jaume MELENDRES (2006): *La teoria dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Col. «Escrips teòrics», núm. 11.

2. Jaume MELENDRES (2000): *La direcció dels actors. Diccionari mínim*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Col. «Escrips teòrics», núm.

text intel·ligent i divertit sobre aspectes essencials de la direcció d'actors. Tanmateix, i tal com ja vaig assenyalar en l'article que dona origen a aquest comentari, en aquesta cronologia hi ha algunes imprecisions que segurament també deriven del to que s'hi adopta. Em refereixo, per exemple, al fet que en tot l'assaig no s'esmenti *Granotes* d'Aristòfanes, o que la *Poesia escènica* de Joan Brossa se situï l'any 1945, quan és evident que l'esmentada comèdia grega és el primer referent de teoria dramàtica a Occident, i que Brossa no va concloure les seves aportacions escèniques fins ben bé els anys seixanta per bé que comencés a escriure teatre durant els anys quaranta.

Aquesta mena de detalls al marge, cal dir de seguida que *La teoria dramàtica* de Jaume Melendres és una aportació de primer nivell en un camp que, dissortadament, té pocs conreadors en l'àmbit català.<sup>3</sup> Melendres no busca cap plantejament estrictament acadèmic i més aviat parteix de les propostes de Monique Borie<sup>4</sup> i Jean-Jacques Roubine<sup>5</sup> —llibres que Melendres usava com a bibliografia bàsica per a les seves classes de teoria dramàtica a l'Institut del Teatre— per construir un projecte que és més ambiciós, més complet i més complex i que per això mateix cal lamentar que s'edités sense un índex de conceptes que encara l'hauria fet més útil. En tot cas, és evident que *La teoria dramàtica* que ara comentem sorgeix de les classes sobre teoria que Melendres feia a l'Institut del Teatre i de les seves contribucions a la definició d'uns àmbits de docència que, en iniciar-se, no eren tan clars com poden semblar avui: els camps de la teoria i la literatura dramàtiques, que aleshores eren imprescindibles en la formació dels futurs directors i dramaturgs si aquesta formació es volia concebre no pas com un "ofici" que aplicava amb més o menys encert determinades receptes, sinó com una lectura que propiciés posades en escena que fossin autèntiques dramaturgies, en el sentit germànic del terme.

El llibre també es caracteritza per ser escrit des d'un concepte molt propi de l'autor, «la mirada» que serveix per posar nom a les coses i, en segona ins-

3. Podem esmentar dues excepcions clares a aquesta apreciació: les de Josep Palau i Fabre, que certament va desenvolupar una autèntica poètica que explica el seu teatre, i la de Ricard Salvat que, tot i dedicar-se a la docència i ser catedràtic de la Universitat de Barcelona, va escriure des d'una perspectiva d'home de teatre una gran quantitat d'articles i assaigs sobre les bases teòriques de la creació dramaturgica.

4. Monique BORIE, Martine de ROUGEMONT i Jacques SCHERER (1982): *Esthétique Théâtrale*. París: Sedes.

5. Jean-Jacques ROUBINE (1996): *Introduction aux grandes théories du Théâtre*. París: Dunod.

tància, «per establir relacions invisibles entre coses visibles». La ciència prescindeix de la cara de sorpresa de Newton quan li cau la poma, diu Melendres, en canvi l'art busca fer entrar en la mirada dues realitats: els llavis de les dones i les maduixes... Aquesta perspectiva, més enllà de la *boutade* aparent, és un veritable encert ja que, efectivament, les propostes artístiques no poden ser analitzades només des de la fredor científica i, en última instància, sempre és l'espectador o el lector qui n'acaba fent la síntesi final. Des d'Aristòtil és clar que el sentit de les obres cal buscar-lo en el consens cultural que les llegeix —sempre canviant— i no pas únicament en els aspectes formals, que en cap cas tampoc no són ahistòrics. Per a dir-ho en termes més actuals, com a mínim des de Hans-Georg Gadamer sabem que en la hermenèutica es fonen tres moments: el de la comprensió (*intellegere*), el de la interpretació (*interpretare*) i el de l'aplicació (*applicare*).<sup>6</sup>

Que Melendres dóna importància a aquests principis queda ben clar quan en tancar la part dedicada al dramaturg comenta, referint-se a Schiller i Brecht, que ambdós «proposen allò que la teoria moderna de la percepció anomena sofisticadament una “lectura transversal”, en la qual l'espectador es pregunta “què és això, què significa això”, en comptes de preguntar-se [...] “què passarà ara”». I afegeix: «[proposem] una lectura, en fi, que reclama un nou lector (realment no hi ha “lectures”, sinó lectors)». Un lector, o un espectador que veu i entén des d'unes idees adquirides, des d'uns valors i des d'un horitzó d'expectatives que té molt a veure amb els gèneres si acceptem tres premisses essencials de la teoria de la recepció: 1) que no hi ha cap hermenèutica definitiva; 2) que l'obra d'art descansa en la seva historicitat, és a dir, en el diàleg amb el públic, i 3) que, tal com diu Arthur C. Danto, l'obra d'art no és *alguna cosa* [jo diria que no és preferentment alguna cosa], sinó *sobre alguna cosa*. Segons això, la teoria dramàtica, en tant que camp de saber, és precisament una successió de mirades implícites i explícites al fenomen teatral (i no només a la literatura dramàtica) que, tot i complir funcions diferents al llarg de la història, també té poderosos denominadors comuns.

No és ara el moment d'entrar a determinar fins a quin punt Melendres té en compte aquestes teories. Però sí que ho és per constatar que l'autor s'acara amb valentia a les diverses dificultats teòriques que trobem per establir els comuns denominadors que ens permeten pensar el teatre de manera global tot remarcant, alhora, les particularitats específiques de cada moment. L'evolució

6. Hans Robert JAUSS (1982): *Pour une herméneutique littéraire*. NDF. París: Éditions Gallimard, 1988. Traducció de l'alemany de Maurice Jacob. Edició original alemanya (1982) a Suhrkamp Verlag.

lució semàntica és una d'aquestes dificultats ja que, efectivament, les mateixes paraules tenen sentits diferents segons els períodes de la història i els contextos culturals. El *públic*, per exemple, no és igual avui que en el món grec o durant el classicisme francès, la funció general del teatre també és diversa segons el període a què ens referim, les parts constitutives de l'espectacle no són iguals, en cada període hi ha termes que són gairebé intraduïbles i que només tenen sentit ple en la seva circumstància, d'altres mots que semblen inqüestionables més aviat cal veure'ls com a profundament relatius —per exemple la idea de personatge—, no sempre es té la mateixa percepció de què és un mite i, lògicament, l'espai de les representacions ha evolucionat fins a girar-se com una mitja, a més de diversificar-se... Per completar aquestes idees no sobra recordar que l'artefacte teatral sempre funciona amb la intenció de provocar sentit i emocions —un altre concepte important en Aristòtil i important també en l'assaig de Jaume Melendres—, encara que el terme *emoció* s'entengui avui de manera diferent a com l'explica Aristòtil...

Tot això, i molts altres aspectes en què no podem entrar, duu el llibre de Melendres a uns principis interessants i productius: l'art no pot ser llegit «com una superació contínua de fases més primitives» ja que el concepte de progrés tal com s'entén avui és un dels més difícils de trasplantar a altres períodes.

## Teories de les emocions

Posats a buscar un nucli dur d'aquest llibre, posats a buscar-li el cor, potser hauríem de dir que *La teoria dramàtica* de Jaume Melendres és la recerca de la capacitat que tenim, nosaltres, avui, per relacionar les diferents màquines escèniques que s'han construït al llarg dels segles amb la finalitat de provocar a espectadors de menes també diferents això que en diem emocions, siguin el que siguin aquestes ja que, segons Melendres, Aristòtil ens diu que «les emocions es basen sempre en un substrat de creences en el sentit ampli del terme, és a dir, tant morals com científiques».

El capítol titulat «Emocions i moral» tracta d'aquests aspectes i a la meua manera de veure, vertebrada bona part del llibre, el propòsit últim del qual seria, ho reiterem, entendre des d'ara les característiques, les semblances i les dissemblances dels artefactes teatrals que s'han anat succeint al llarg dels segles i sempre en funció de les característiques i les necessitats de cada moment. Justament per això en l'article previ a aquest comentari d'ara lamentava que Melendres no abundés en el terme *kátharsis*, si més no tal com ho fa

Martha C. Nussbaum, una autora que va ser introduïda en la bibliografia de l'Institut del Teatre per Jaume Mascaró. Melendres parla de *kátharsis*, és clar, i lògicament relaciona el concepte amb els espectadors tot citant Umberto Eco i Marco de Marinis, segons el qual la d'espectador «és una categoria antropològica d'una gran complexitat» perquè està sotmesa a diversos «factors socioeconòmics, psicològics, culturals i probablement biològics». La conclusió, a la manera melendreniana, és que «el teatre per a tots els públics no existeix», i que l'emoció prèvia amb què l'espectador arriba al teatre també determina la visió que aquest acabarà tenint del que se li ofereix. Tot citant Tolstoi i *Guerra i pau*, ens recorda que «a Natatxa [que acaba de ser víctima d'un dolorós desengany sentimental] tot allò li va semblar bàrbar i grotesc».

Els conceptes centrals per a les arts escèniques, com per exemple el d'acció en el sentit aristotèlic, van apareixent en el llibre de Jaume Melendres i, saltant d'una època a una altra, amb citacions i referències literàries de tota mena, van construint un discurs que, efectivament, transita pel laberint de les teories dramàtiques de tots els temps. La versemblança, els gèneres, la perspectiva i el teatre a la italiana, l'arquitectura teatral, les teories de Diderot, les tècniques d'actuació, la preeminència dels directors, el rebuig o l'exaltació del text, els límits interpretatius de la semiòtica, les diferències essencials entre literatura dramàtica i teatre, l'efecte V de Brecht, l'actor fred i el personatge calent... Aquests conceptes, i altres, experimenten uns canvis constants, són perpètuament mòbils i, per tant, en un cert sentit res és mai el que sembla.

Melendres, doncs, amb aquest llibre es proposa que la mirada culta, subtil, plena d'humor i profunda que el va caracteritzar en tota la seva obra i en la seva vida, ens guiï amb una bona dosi d'ironia i jugant a les paradoxes, a través de capítols els títols dels quals ja ho diuen tot: «Importància dels desastres naturals en la teoria dramàtica», «S'han d'estimar realment els amants ficticis?», i un llarg etcètera. Es proposa això i no pas l'aprofundiment en uns determinats aspectes de la qüestió. Es proposa que el lector i especialment l'estudiant, descobreixin les particularitats dramaturgiques de cada moment històric sense perdre de vista la continuïtat de la nostra tradició i els valors comuns. ¿O no és veritat que una certa idea de catarsi es dóna sempre que la proposta escènica és seriosa, cosa que no vol pas dir tràgica ni dramàtica i que no exclou les fórmules còmiques? En aquest sentit convé recordar que un dels exercicis que Melendres proposava als seus estudiants era «acabar» la *Poètica* d'Aristòtil, reconstruir la part perduda d'aquesta obra, que suposadament estava àmpliament dedicada a la catarsi i a la comèdia.

De fet, el gran mèrit d'aquest llibre és fer-nos partícips del viatge joiós que ens anuncia des de les primeres ratlles. A través dels diferents capítols entrem en els mecanismes de la *pièce bien faite*, veiem les dificultats conceptuals que van retardar l'arribada de Shakespeare a França, passem diverses vegades per Diderot, entenem el dissortat Strindberg, ens reconforta saber que l'anti-aristotèlic Artaud en el fons tenia una clara base aristotèlica... Llegir *La teoria dramàtica* de Jaume Melendres és un plaer certament agradable si ens interessa el teatre. No per enfortir cap teoria o per decantar-se per cap escola o període, més aviat és per tot el contrari: és per constatar que tot plegat deriva de les mirades, que en aquest camp tampoc no hi ha res definitiu, que cal revisar contínuament fins i tot aquells conceptes que semblen sòlids i eternament immutables, que el present no és cap garantia de tenir raó i que el passat mai no és del tot el que sembla. Una delícia. Melendres del més pur. Una bona manera d'endinsar-nos en el laberint i en l'evolució dels conceptes que ens han dut on som ara, de camí cap a un altre moment en què tot continuarà evolucionant.

Per acabar-ho d'arrodonir, el llibre es clou amb una llista d'encontres i desencontres, amb un quadre «on apareixen —en una síntesi forçosament reductora— les principals tesis i les corresponents antítesis [dramàtiques] amb alguns (només alguns) dels noms que les han defensat». I Melendres afegeix: «Sovint ho han fet en contradicció amb ells mateixos, però aquesta és la grandesa del pensament dramàtics: estar sempre en conflicte». Conflicte al voltant de la idea d'acció, de les finalitats i les bondats del teatre, sobre els models artístics, sobre l'actor o el director d'escena... Sí, *La teoria dramàtica* és un viatge a través del pensament, un viatge joiós i intel·ligent, afegiria jo, un viatge ple d'insinuacions i picades d'ullet que obre mil possibilitats d'ampliacions en estudis posteriors.

