

Manifest per a un nou teatre¹

Pier Paolo Pasolini

Traducció de Joan Casas

(Als lectors)

1. El teatre que espereu, com a una novetat total, mai no podrà ser el teatre que espereu. De fet, si espereu un nou teatre, l'espereu necessàriament dins l'àmbit de les idees que ja teniu; a més, una cosa que espereu, en un cert sentit ja hi és. No hi ha ningú de vosaltres que davant d'un text o d'un espectacle resisteixi la temptació de dir: «Això és TEATRE», o bé: «Això NO és TEATRE», cosa que vol dir que ja teniu al cap, ben arrelada, una idea del TEATRE. Però les novetats, fins i tot les novetats totals, com bé sabeu, no són mai ideals, són sempre concretes. Per això la seva veritat i la seva necessitat són mesquines, importunes i decebedores: o bé no es reconeixen o bé es discuteixen remetent-les a les velles habituds.

Avui, doncs, tots vosaltres espereu un teatre nou, però tots en teniu ja una idea al cap, nascuda a l'interior del teatre vell. Aquestes notes estan escrites en la forma d'un manifest, perquè allò que expressen de nou es presenti palesament i potser fins i tot autoritàriament com a tal.

(En tot el present manifest, Brecht no serà mai anomenat. Ell ha estat l'últim home de teatre que ha pogut fer una revolució teatral a l'interior del teatre mateix: i això perquè en el seu temps la hipòtesi era que el teatre tradicional existia [i de fet existia]. Ara, com veurem a través dels punts del present manifest, la hipòtesi és que el teatre tradicional ja no existeix [o que està deixant d'existir]. En els temps de Brecht, per tant, es podien dur a terme reformes, profundes i tot, sense posar en discussió el teatre: més encara, la finalitat d'aquestes reformes era convertir el teatre en autèntic teatre. Avui, en canvi, allò que es posa en discussió és el teatre mateix: la finalitat d'aquest manifest és doncs, paradoxalment, la següent: el teatre hauria de ser allò que el teatre no és.

En qualsevol cas una cosa és certa: que els temps de Brecht s'han acabat per sempre).

1. Publicat a la revista *Nuovi Argomenti*, núm. 9, gener-març 1968.

(Qui seran els destinataris del nou teatre)

2. Els destinataris del nou teatre no seran els burgesos que formen generalment el públic teatral: sinó que seran *els grups avançats de la burgesia*.

Aquestes tres ratlles, del tot dignes de l'estil d'un informe, són el primer propòsit revolucionari d'aquest manifest.

Signifiquen de fet que l'autor d'un text teatral ja no escriurà per al públic que sempre ha estat, per definició, el públic teatral; que va al teatre per divertir-se, i que algunes vegades s'hi escandalitza.

Els destinataris del nou teatre no seran ni *divertits* ni *escandalitzats* pel nou teatre, perquè ells, pel fet de pertànyer als grups avançats de la burgesia, són en tot *iguals* a l'autor dels textos.

3. A una senyora que freqüenta els teatres ciutadans, i que mai no falta a les principals estrenes de Strehler, de Visconti o de Zeffirelli, li aconsellem vivament que no es presenti a les representacions del nou teatre. O, si amb el seu simbòlic, patètic, abric de visó s'hi presenta, trobarà a l'entrada un cartell on hi diu que les senyores amb abric de visó estan obligades a pagar el bitllet a trenta vegades més del seu cost normal (que serà baixíssim). En aquest cartell, al contrari, dirà també que els feixistes (sempre que tinguin menys de vint-i-cinc anys) tindran l'entrada de franc. I, a més a més, s'hi llegirà un prec: que no s'aplaudeixi. Els xiulets i les desaprovacions seran naturalment admesos, però, en lloc dels eventuals aplaudiments, es demanarà per part de l'espectador aquella confiança gairebé mística en la democràcia que consent un diàleg, totalment desinteressat i idealista, sobre els problemes plantejats o debatuts (sense imposar cap solució!) pel text.

4. Per *grups avançats de la burgesia* entenem els pocs milers d'intel·lectuals de qualsevol ciutat l'interès cultural dels quals potser serà ingenu, provincial, però *real*.

5. Objectivament estan formats en la seva major part per aquells que es defineixen com a «progressistes d'esquerra» (inclosos aquells catòlics que tendeixen a constituir a Itàlia una Nova Esquerra): la minoria d'aquests grups està formada per les *elits* supervivents del laïcisme liberal crocià i dels radicals. Naturalment aquest inventari és, i vol ser, esquemàtic i terrorista.

6. El nou teatre no és doncs ni un teatre acadèmic² ni un teatre d'avantguarda.³

2. Antics o moderns teatres amb els seients de vellut. Companyies teatrals, Estables (Piccolo Teatro), etc.

3. Soterranis, vells teatres en desús, segons canals dels teatres estables, etc.

No s'insereix en una tradició i ni tan sols la constata. Senzillament la ignora i se la salta d'una vegada i per sempre.

(El teatre de paraula)

7. El nou teatre vol definir-se, encara que només sigui d'una manera banal i en estil d'informe, com a «teatre de paraula».

La seva incompatibilitat, tant amb el teatre tradicional com amb qualsevol mena de contestació al teatre tradicional, està doncs continguda en aquesta seva autodefinició.

No oculta⁴ que es remet explícitament al teatre de la democràcia atenenca, saltant-se completament tota la tradició recent del teatre de la burgesia, així com tota la tradició moderna del teatre renaixentista i de Shakespeare.

8. Veniu a assistir a les representacions del «teatre de paraula» més amb la idea d'escoltar que no de veure (restricció necessària per comprendre millor les paraules que sentireu, *i per tant les idees, que són els personatges reals d'aquest teatre*).

(A què s'oposa el teatre de paraula)

9. Tot el teatre existent es pot dividir en dos tipus: aquests dos tipus de teatre es poden definir —segons una terminologia seriosa— de diverses maneres, per exemple: teatre tradicional i teatre d'avantguarda; teatre burgès i teatre antiburgès; teatre oficial i teatre de protesta; teatre acadèmic i teatre de l'*underground*, etc., etc. Però nosaltres preferim, en lloc d'aquestes definicions serioses, dues definicions vivaces, a saber: *a)* teatre de la Xerrameca (acceptant doncs la brillant definició de Moravia), *b)* teatre del Gest o del Crit.

Per entendre'ns ràpidament: el teatre de la Xerrameca és el teatre en el qual justament la xerrameca substitueix la Paraula (per exemple, en lloc de dir, sense *humour*, sense sentit del ridícul i sense bona educació, «Em voldria morir», es diu amargament, «Bona tarda»); el teatre del Gest o del Crit, és el teatre en el qual la paraula és completament dessacralitzada, fins i tot destruïda, en favor de la presència física pura (cfr. més endavant).

10. El nou teatre es defineix doncs «de Paraula» per oposar-se:

I. Al teatre de la Xerrameca, que implica una reconstrucció ambiental i una estructura espectacular naturalistes, sense les quals:

4. Amb candor de neòfit.

a) els esdeveniments (homicidis, furts, ballets, besades, abraçades i contraescenes) serien irrepresentables;

b) dir «Bona tarda» en lloc d'«Em voldria morir» no tindria cap sentit perquè hi faltaria l'atmosfera de la realitat quotidiana.

II. Per oposar-se al teatre del Gest o del Crit, que contesta el primer en-sorrant-ne les estructures naturalistes i dessacralitzant els textos: però del qual no pot abolir la dada fonamental, val a dir *l'acció escènica* (que, ben al contrari, porta a l'exaltació).

D'aquesta doble oposició se'n deriva una de les característiques fonamentals del «teatre de paraula»: és a dir (com en el teatre atenenc) *la manca gairebé total d'acció escènica*.

La manca d'acció escènica implica naturalment *la desaparició gairebé total de la posada en escena* —llums, escenografia, vestuari, etc.: tot això quedarà reduït a l'indispensable (ja que, com veurem, el nostre teatre no podrà no continuar sent una forma, ni que sigui experimental, de RITU, i per tant un encendre's o apagar-se de llums, per indicar el començament o el final de la representació, no podrà no subsistir).

11. Tant el teatre de la Xerrameca⁵ com el teatre del Gest o del Crit⁶ són dos productes d'una mateixa civilització burgesa. Tenen en comú l'odi per la Paraula.

El primer és un ritual on la burgesia s'emmiralla més o menys idealitzant-se, però en tot cas sempre reconeixent-se.

El segon és un ritual on la burgesia (restituïnt a través de la pròpia cultura antiburgesa la puresa d'un teatre religiós), per una banda es reconeix en tant que la seva productora (per raons culturals), i per una altra experimenta el plaer de la provocació, de la condemna i de l'escàndol (a través del qual, finalment, només obté la confirmació de les seves pròpies conviccions).

12. Aquest teatre (el teatre del Gest o del Crit) és doncs el producte de l'anticultura burgesa⁷ que entra en polèmica amb la burgesia, usant contra ella el mateix procés, destructiu, cruel i dissociat, que va ser usat (afegint la pràctica a la follia) per Hitler, als camps de concentració i d'extermini.

13. Si tant el teatre del Gest o del Crit, com el nostre teatre de Paraula, són producte tots dos dels grups culturals antiburgesos de la burgesia, en què consisteix la diferència entre ells?

5. De Txèkhov a Ionesco, i a l'horrible Albee.

6. L'estupend Living Theatre.

7. D'Artaud al Living Theatre, sobretot, i a Grotowski, aquest teatre n'ha donat proves ben altes.

És aquesta: mentre que el teatre del Gest o del Crit té com a destinatària (potser absent) la burgesia que cal escandalitzar (sense la qual seria inconcebible, com Hitler sense els jueus, els polonesos, els gitanos i els homosexuals), el teatre de Paraula, en canvi, *té com a destinataris els mateixos grups culturals avançats que el produeixen.*

14. El teatre del Gest o del Crit —en la clandestinitat de l'*underground*— busca amb els seus destinataris una complicitat de lluita o una forma comuna d'ascesi: per tant, comptat i debatut, només representa, per als grups avançats que el produeixen i el frueixen com a destinataris, una *confirmació*, ritual, de les seves conviccions antiburgeses: la mateixa confirmació ritual que representa el teatre tradicional per al públic mitjà i normal de les seves conviccions burgeses.

Al contrari, en els espectacles del teatre de Paraula, tot i que s'hi trobaran moltes confirmacions i verificacions (no perquè sí autors i destinataris pertanyen al mateix cercle cultural i ideològic), hi haurà sobretot un intercanvi d'opinions i d'idees, en una relació molt més crítica que no ritual.⁸

(Destinataris i espectadors)

15. Serà possible una coincidència, pràctica, entre destinataris i espectadors?

Nosaltres creiem que a Itàlia, actualment, els grups culturals avançats de la burgesia poden formar fins i tot numèricament un públic, produint per tant pràcticament un teatre propi: el teatre de Paraula ve a constituir doncs, en la relació entre autor i espectador, un fet del tot nou en la història del teatre.

I això per les raons següents:

a) el teatre de Paraula és —com hem vist— un teatre fet possible, reclamat i fruit dins el cercle estretament cultural dels grups avançats d'una burgesia;

b) aquest teatre representa, en conseqüència, l'única via per al renaixement del teatre en una nació on la burgesia és incapaç de produir un teatre que no sigui provincial i acadèmic, i amb una classe treballadora absolutament aliena a aquest problema (i per tant la seva possibilitat de produir un teatre dins el seu àmbit és només teòrica: teòrica i *retòrica*, com demostren totes les provatures de «teatre popular» que ha provat d'arribar *directament* a la classe treballadora);

8. No vol dir, certament, que els mateixos grups culturals avançats alguna vegada no se n'escandalitzin, i sobretot se'ls desil·lusioni. Especialment quan els textos siguin oberts, és a dir, quan plantegin problemes sense pretendre resoldre'ls.

c) el teatre de Paraula —que, com hem vist, salta per sobre de qualsevol relació possible amb la burgesia, i s'adreça només als grups culturals avançats— és l'únic que pot arribar, no per partit pres o per retòrica, sinó realistament, a la classe treballadora. *Aquesta de fet està unida per una relació directa amb els intel·lectuals avançats*. Aquesta és una noció tradicional i ineliminable de la ideologia marxista en la qual tant herètics com ortodoxos no poden no estar d'acord, com si es tractés d'un fet natural.

16. No ho malentengueu. Això que reclamem aquí no és un obrerisme dogmàtic, stalinista, togliattià, o conformista en qualsevol cas.

Reclamem més aviat la gran il·lusió de Maiàkovski, d'Esenin, i dels altres joves commovedors i grans que van treballar amb ells en aquella època. A ells va dedicat idealment el nostre nou teatre. Res d'obrerisme oficial, doncs: malgrat que el teatre de la Paraula vagi amb els seus textos (*sense escenaris, vestuaris, musiquetes, magnetòfons i mímica*) a les fàbriques i als cercles culturals comunistes, si convé en sales amb les banderes roges del 1945.

17. Llegiu els precedents punts 15 i 16 com als punts fonamentals del present manifest.

18. El teatre de Paraula, que a través d'aquest manifest es va definint, és doncs també una empresa pràctica.

19. No queda exclòs que el teatre de Paraula experimenti també amb espectacles explícitament dedicats a destinataris obrers: però això, precisament, de manera experimental, perquè l'única manera justa d'implicar la presència obrera en aquesta mena de teatre és la que s'indica en el punt C de l'apartat 15.

20. Les programacions del teatre de Paraula —constituït com a empresa o iniciativa— no tindran però un ritme normal. No hi haurà preestrenes, estrenes o funcions. Es prepararan dues o tres representacions alhora, que es faran simultàniament al local propi del teatre, i als llocs (fàbriques, escoles, cercles culturals) on els grups culturals avançats, a qui s'adreça el teatre de Paraula, tenen la seu.

(Parèntesi lingüístic: la llengua)

21. Quina llengua parlen aquests «grups culturals avançats» de la burgesia? Parlen —com avui dia gairebé tota la burgesia— l'italià, és a dir una llengua convencional, la convencionalitat de la qual, però, no s'ha fet «tota sola», per una acumulació natural de llocs comuns fonològics: és a dir per tradició històrica, política, burocràtica, militar, acadèmica i científica, a més de literària. La convencionalitat de l'italià ha estat establerta en un moment

donat, abstracte (diguem que el 1870) i des de dalt (de primer per les corts, en un pla exclusivament literari i en petita mesura diplomàtic, després pels piemontesos i la primera burgesia del *Risorgimento*, al nivell estatal).

Des del punt de vista de la llengua escrita, aquesta imposició autoritària pot semblar fins i tot inevitable, encara que sigui artificial i purament pràctica. De fet, sí que hi ha hagut a tota la nació (geogràficament i socialment) una homologació indubtable de l'*italià escrit*. Però per a l'*italià oral* l'acceptació de la imposició nacionalista i de la necessitat pràctica ha estat simplement impossible. Ningú, d'altra banda, no pot ser insensible a la ridícula de la pretensió que una llengua *només* literària sigui imposada, a través de normes fonètiques artificials i doctes, a un poble d'analfabets (el 1870 els analfabets eren més del noranta per cent de la població). I és tanmateix un fet que si un italià avui *escriu* una frase, l'escriu de la mateixa manera a qualsevol punt geogràfic o a qualsevol nivell social de la nació, però si la *diu*, la diu d'una manera diferent a la de qualsevol altre italià.

(Parèntesi lingüístic: la convencionalitat de la llengua oral
i la convencionalitat de la dicció teatral)

22. El teatre tradicional ha acceptat aquesta convencionalitat de l'*italià oral*, emanada, per dir-ho així, per decret. Ha acceptat així un italià que no existeix. Sobre aquesta convencionalitat, és a dir sobre el no-res, sobre l'inexistent, sobre el mort, ha fundat la convencionalitat de la dicció. El resultat és repugnant. Sobretot quan el teatre purament acadèmic es presenta en la modalitat més «moderna» del teatre de la Xerrameca. Per exemple el «Bona tarda» que en el nostre exemple substitueix l'«Em voldria morir» que no es diu, té en la vida real de l'*italià oral*, tants aspectes fonètics diferents com grups reals d'italians que el pronuncien. Però al teatre té una sola pronunciació (usada únicament en la dicció dels actors). Al teatre, doncs, es pretén «xerrar» en un italià que en realitat no xerra ningú (ni tan sols a Florència).⁹

23. Quant al teatre de contestació (que aquí anomenem del Gest o del Crit) el problema de la llengua oral o bé no es planteja, o es planteja només com a problema secundari. En aquest teatre, de fet, la paraula integrada, en posició subordinada, la presència física. I aconsegueix a més el seu ofici, gene-

9. El text, en definitiva, va en sabatilles, mentre l'actor, inconscient, porta coturns (per això a Itàlia el teatre és impopular fins i tot entre la burgesia, que no hi reconeix les sabatilles de la seva *koiné* dialectalitzada).

ralment, a través d'una simple falsificació desacralitzadora —és a dir que tendeix a imitar el gest, i a ser doncs pre-gramatical, fins a l'extrem de fer-se interjectiva: gemec, riota o crit. Si no és que simplement es limita a fer la caricatura de la convencionalitat teatral (fundada en la convencionalitat impossible de l'italià oral).

24. El teatre de la Xerrameca tindria a Itàlia un instrument ideal: el dialecte o la *koiné* dialectalitzada.¹⁰ Però no fa servir aquest instrument en part per raons pràctiques, en part per provincianisme, en part per esteticisme inculte, en part per servilisme cap a la tendència nacionalista dels seus destinataris.

(Parèntesi lingüístic: el teatre de paraula i l'italià oral)

25. El teatre de Paraula exclou de totes maneres, en la seva autodefinició, el dialecte i la *koiné* dialectalitzada. O bé, si les inclou, les inclou de forma excepcional i en una accepció tràgica que les posa al nivell de la llengua culta.

26. El teatre de Paraula, doncs, producte i fruit dels grups avançats de la nació, només pot acceptar *escriure* textos en aquella llengua convencional que és l'italià escrit i llegit (i només de tant en tant assumir els dialectes, *puerament orals*, al nivell de les llengües escrites o llegides).

27. Naturalment, el teatre de Paraula ha d'acceptar també la convencionalitat de l'italià oral: des del moment que els seus textos són escrits també per a ser representats, és a dir, en el cas que ens ocupa, i per definició, *dits*.

28. Es tracta evidentment d'una contradicció: *a)* perquè en aquest cas específic (i essencial) el teatre de Paraula es comporta ben bé com el teatre burgesès més abjecte, acceptant una convencionalitat que no existeix: és a dir la unitat d'un italià oral que cap italià real no parla; *b)* perquè, mentre el teatre de Paraula vol saltar-se la burgesia per adreçar-se a uns altres destinataris (intel·lectuals i treballadors), resulta al mateix temps que accepta veure's embolicat amb la burgesia: perquè només a través del desenvolupament de l'actual societat burgesa és pensable que es puguin omplir les «etapes buides» de la formació d'una convencionalitat fonètica —històrica— de l'italià, i atènyer aquella unitat de llengua oral que per ara és abstracta i autoritària.

10. En realitat els únics casos en què a Itàlia el teatre és tolerable, són aquells en què els actors parlen o bé en dialecte (el teatre regional, en particular el venecià o el napolità, amb el gran De Filippo) o la *koiné* dialectalitzada (el teatre de cabaret). Malgrat tot, però, en general, allà on hi ha dialecte o *koiné* dialectalitzada gairebé sempre hi ha populisme i vulgaritat.

29. Com resoldre aquesta contradicció? Primer de tot, evitant tot purisme de pronunciació. L'italià oral dels textos del teatre de Paraula ha de ser homologat fins al punt que encara sigui real: és a dir fins al límit entre la dialectalització i el cànon pseudo-florentí, sense mai superar-lo.

30. Perquè aquesta convencionalitat lingüística teatral fundada en una convencionalitat fonètica real (és a dir l'italià dels seixanta milions d'excepcions fonètiques) no esdevingui una nova acadèmia, cal només: *a)* tenir consciència del problema contínuament;¹¹ *b)* romandre fidels als principis del teatre de Paraula: *és a dir a un teatre que sigui en primer lloc debat, intercanvi d'idees, lluita literària i política*, en el pla més democràtic i racional possible: és a dir a un teatre atent sobretot al significat i al sentit, i exclouent tot formalisme, que, en el pla oral, vol dir complaença i esteticisme fonètic.

31. Tot això exigeix la fundació d'una veritable escola de reeducació lingüística; que posi els fonaments de la recitació del teatre de Paraula: una recitació l'objecte directe de la qual no sigui la llengua, sinó el significat de les paraules i el sentit de l'obra.

Un esforç total, alhora d'agudesa crítica i de sinceritat, que comporta una revisió completa de la idea de si mateix que té l'actor.

(Els dos tipus existents d'actors)

32. Què és el teatre? «EL TEATRE ÉS EL TEATRE». Aquesta és la resposta de tots, avui: el teatre és doncs entès avui com «una cosa» o encara millor «una cosa diferent» que només es pot explicar per ella mateixa, i que pot ser intuït només carismàticament.

L'actor¹² és la primera víctima d'aquesta espècie de misticisme teatral, que en fa sovint un personatge ignorant, presumtuós i ridícul.

33. Però, com hem vist, el teatre d'avui és de dos tipus: el teatre burgès i el teatre burgès antiburgès. Són de dos tipus, doncs, també els actors.

Observem primer els actors del teatre burgès.

El teatre burgès troba la seva justificació (no en tant que text sinó en tant

11. Cap home de teatre italià (hi ha alguna excepció, posem per cas Dario Fo) s'ha plantejat mai fins ara aquest problema, i sempre ha tingut per bona la identificació entre convencionalitat oral de l'italià i convencionalitat de la dicció teatral, apresada dels més insignificants, ignorants i exaltats professors acadèmics. Hi ha el cas extraordinari de Carmelo Bene, el teatre del Gest o del Crit del qual està integrat per paraula teatral que es dessacralitza i, per dir-ho tot, s'emmerda ella mateixa.

12. Fins i tot el crític.

que espectacle) en la vida de societat: és un luxe de la gent rica i com cal, que també té el privilegi de la cultura.¹³

Ara bé, aquesta mena de teatre és en crisi: per això es veu obligat a prendre consciència de la seva condició, a reconèixer les raons que l'arraconen del centre d'una vida de societat als seus marges, com una cosa superada i sobre-vivent.

Un diagnòstic que no li ha estat difícil: el teatre tradicional va comprendre ben aviat que un nou tipus de societat, immensament aplanada i eixamplada, les masses petitburgeses, l'havien substituït per dos tipus d'esdeveniments socials molt més adequats i moderns: el cinema i la televisió. Tampoc no li ha estat difícil de comprendre que alguna cosa irreversible s'ha esdevingut en la història del teatre: el *demos* atenenc i les *élites* del vell capitalisme són records remots. Els temps de Brecht s'han acabat per sempre!

El teatre tradicional ha arribat a trobar-se, per tant, en un estat de deprimiment històric que ha creat al seu voltant, d'una banda, una atmosfera de conservació tan miop com obstinada, i d'una altra un clima de nostàlgia i d'esperances infundades.

També aquest és un fet que el teatre tradicional ha sabut (més o menys confusament) diagnosticar.

El que el teatre tradicional no ha sabut diagnosticar, ni tan sols fins a un primer besllum de consciència, és allò que és ell mateix. S'autodefineix com a Teatre i prou. Fins i tot el més descurós i mediocre dels actors, davant el públic burgès més vell i banal, s'adona vagament que ja no participa en un esdeveniment social, triomfant i del tot justificat, i per això explica la seva presència i la seva prestació (tan poc requerida) com un acte místic: una «missa teatral», en la qual el Teatre apareix sota una llum tan enlluernadora que encega totalment: de fet, com tots els falsos sentiments, aquest produeix una consciència intransigent, demagògica i gairebé terrorista de la pròpia veritat.

34. Vegem ara el segon tipus d'actor, el del teatre burgès antiburgès, del Gest o del Crit.

Aquest teatre té, com ja hem vist, les característiques següents: *a)* s'adreça a destinataris burgesos cultes implicant-los en la seva desenfrenada i ambigua protesta antiburgesa; *b)* busca els espais on oferir els seus espectacles fora dels espais oficials; *c)* refusa la paraula, i per tant les llengües de les classes dirigents nacionals, en favor o bé d'una paraula estafeta i diabòlica o bé del pur i simple gest, provocatiu, escandalós, incompreensible, obscè, ritual.

13 Almenys de l'oficial, nascuda del privilegi d'anar a l'escola.

Quina és la raó de tot això? La raó de tot això és un diagnòstic inexacte però igualment eficaç d'allò que ha esdevingut, o simplement és, el teatre. És a dir? EL TEATRE ÉS EL TEATRE, una vegada més. Però mentre per al teatre burgès aquesta no és més que una tautologia que implica un misticisme ridícul i estufat, per al teatre antiburgès aquesta és una autèntica i pròpia —i conscient— definició de la sacralitat del teatre.

Aquesta sacralitat del teatre es funda en la ideologia del renaixement d'un teatre primitiu, originari, realitzat com a ritu propiciatori o millor encara, orgiàstic.¹⁴ Es tracta d'una operació típica de la cultura moderna: segons la qual una forma de religió cristallitza la irracionalitat del formalisme en alguna cosa que neix com a inautèntica (és a dir per esteticisme) i esdevé autèntica (és a dir una veritable forma de vida com a pragma al marge de i en contra de la pràctica).¹⁵

Però en alguns casos, aquesta religiositat arcaica ressuscitada per ràbia contra el laïcisme estúpid de la civilització del consum, acaba finalment per convertir-se en una forma d'autèntica religiositat moderna (que no té res a veure amb els antics pagesos, i en canvi molt amb la moderna organització industrial de la vida). Cal pensar, a propòsit del Living Theatre, en la col·legialitat gairebé d'orde monacal, en el «grup» que substitueix els grups tradicionals com la família, etc., en la droga com a protesta, en el *dropping out* o autoexclusió, però com a forma de violència, almenys gestual i verbal, i en definitiva en l'espectacle gairebé com en un cas de sedició o —com avui se sol dir— de guerrilla.

En la major part dels casos, però, una concepció semblant del teatre *acaba sent la mateixa tautologia del teatre burgès*, obeint a les mateixes regles inevitables.¹⁶ La religió, doncs, de la forma de vida que es realitza en el teatre, esdevé simplement «la religió del teatre». I d'aquesta genericitat cultural, d'aquest esteticisme de segon ordre, l'actor vestit de dol i drogat, queda tan en ridícul com l'actor integrat, amb americana creuada, que treballa també per a la televisió.

14. Dionisos...

15. Apareix aquí novament la figura de Hitler, ja evocada en altres punts d'aquest manifest.

16. El teatre antiburgès no podria existir: a) sense el teatre burgès que pretén contestar i destruir (aquest és el seu objectiu principal); b) sense un públic burgès a qui escandalitzar, encara que sigui per persona interposada.

(L'actor del teatre de paraula)

35. Serà doncs necessari que l'actor del «teatre de Paraula», en tant que actor, canviï de naturalesa: no s'haurà de sentir, físicament, portador d'un verb que transcendeixi la cultura en una idea sacra del teatre: *sinó que haurà de ser simplement un home de cultura.*

Així doncs ja no haurà de fonamentar la seva habilitat en la fascinació personal (teatre burgès) o en una espècie de força histèrica i mediuimitzada (teatre antiburgès) explotant demagògicament el desig d'espectacle de l'espectador (teatre burgès), o transgredint l'espectador a través de la imposició implícita de fer-lo participar en un ritu sacre (teatre antiburgès). Més aviat haurà de fonamentar la seva habilitat en la seva capacitat de comprendre veritablement el text.¹⁷ I no ser per tant intèrpret en tant que portador d'un missatge (el Teatre!) que transcendeix el text: sinó ser vehicle vivent del text mateix.

S'haurà de fer transparent en el pensament: i serà més bo com més compregui l'espectador, en sentir-lo dir el text, allò que ell ha comprès.

(El «ritu» teatral)

36. El teatre és però, en qualsevol cas, en qualsevol època i en qualsevol lloc, un RITU.

37. Semiològicament el teatre és un sistema de signes, que són no simbòlics sinó icònics, vivents, són els mateixos signes de la realitat. El teatre representa un cos mitjançant un cos, un objecte mitjançant un objecte, una acció mitjançant una acció.

Naturalment el sistema de signes del teatre té els seus codis particulars, *al nivell estètic*. Però *al nivell purament semiològic* no es diferencia (com el cinema) del sistema de signes de la realitat.

L'arquetip semiològic del teatre és doncs l'espectacle que es desenvolupa cada dia davant els nostres ulls i a l'abast de les nostres orelles, pel carrer, a casa, als llocs públics de trobada, etc. En aquest sentit la realitat social és una representació que no està del tot mancada de la consciència de ser-ho, i que per tant té els seus codis (regles de bona educació, de comportament, tècni-

17. Cosa que fan, amb molt bona voluntat i sovint amb bona fe, tots els actors seriosos: amb febles resultats crítics, però. De fet estan obnubilats per la idea tautològica del teatre, que implica materials i estils històricament diferents dels del text examinat (si es tracta d'un text anterior a Txèkhov o posterior a Ionesco).

ques corporals, etc.): en una paraula, no està del tot mancada de la consciència de la seva pròpia ritualitat.

El ritu arquetípic del teatre és doncs un RITU NATURAL.

38. Idealment, el primer teatre que es distingeix del teatre de la vida, és de caire religiós: cronològicament aquesta naixença d'un teatre com a «misteri» no és datable. Però es repeteix en totes les situacions històriques, o més ben dit, prehistòriques, anàlogues. En totes les «edats dels orígens» i en totes les «edats obscures» o mitjanes.

El primer ritu del teatre, com a propiciació, conjur, misteri, orgia, dansa màgica, etc., és doncs un RITU RELIGIÓS.

39. La democràcia atenesa va inventar el teatre més gran del món —en vers—, i el va instituir com a RITU POLÍTIC.

40. La burgesia —contemporàniament a la seva primera revolució, la revolució protestant— va crear en canvi un nou tipus de teatre (la història del qual comença potser amb el teatre *dell'arte*, però certament amb el teatre elisabetià i el teatre del segle d'or espanyol, i arriba fins a nosaltres). En el teatre inventat per la burgesia (de seguida realista, irònic, d'aventures, d'evasió, i, com diríem avui, populista, encara que es tracti de Shakespeare o de Calderón), la burgesia celebra el més elevat dels seus fastos mundans, que és també poèticament sublim, almenys fins a Txèkhov, és a dir fins a la segona revolució burgesa, la liberal. El teatre de la burgesia és doncs un RITU SOCIAL.

41. Amb el declinar de la «grandesa revolucionària» de la burgesia (si no és que —potser amb justícia— volem considerar «gran» la seva tercera revolució, la tecnològica), va declinar també la grandesa d'aquell RITU SOCIAL que havia estat el *seu* teatre. De manera que si, per una banda, aquest ritu social sobreviu a cura de l'esperit conservador burgès, per una altra està adquirint una consciència nova de la seva ritualitat. Consciència que sembla ser totalment adquirida —com hem vist— pel teatre burgès antiburgès, que, enfurit contra el teatre oficial de la burgesia i contra la burgesia mateixa, ataca sobretot la seva oficialitat, el seu *establishment*, és a dir la seva manca de religió. El teatre de l'*underground* —com havíem dit— prova de recuperar els orígens religiosos del teatre, com a misteri orgiàstic i violència psicagògica: malgrat tot, en una operació d'aquesta mena, l'esteticisme no filtrat per la cultura *fa així que el contingut real d'aquesta religió sigui el teatre mateix*, igual com el mite de la forma és el contingut de qualsevol formalisme. No es pot dir que la religió violenta, sacrílega, obscena, dessacralitzadora-consagrada del teatre del Gest o del Crit, sigui buida de contingut i inautèntica, perquè és plena potser d'una autèntica religió del teatre.

El ritu d'aquesta mena de teatre és doncs un RITU TEATRAL.

(El teatre de paraula i el ritu)

42. *El teatre de Paraula no reconeix com a propi cap dels ritus aquí enumerats.*

Amb ràbia, indignació i nàusea es nega a ser un RITU TEATRAL, és a dir, a obeir les regles d'una tautologia naixent d'un esperit religiós arqueològic, decadent i culturalment genèric, fàcilment integrable per la burgesia a través del mateix escàndol que vol suscitar.

Es nega també a ser un RITU SOCIAL de la burgesia: és més, ni tan sols s'adreça a la burgesia i l'exclou, tancant-li la porta al nas.

No pot ser el RITU POLÍTIC de l'Atenes aristotèlica, amb els seus «molts» que eren poques desenes de milers de persones: i *tota la ciutat* estava continguda en el seu estupend teatre social a l'aire lliure.

No pot ser finalment RITU RELIGIÓS, perquè la nova edat mitjana tecnològica sembla excloure-ho, en la mesura que és antropològicament diferent de totes les edats mitjanes precedents...

En adreçar-se a destinataris dels «grups culturals avançats de la burgesia», i, *per tant*, a la classe obrera més conscient, a través de textos fonamentats en la paraula (potser poètica) i en temes que podrien ser típics d'una conferència, d'una assemblea ideal o d'un debat científic, el teatre de Paraula neix i opera totalment en l'àmbit de la cultura.

El seu ritu no es pot doncs definir de cap més manera que com a RITU CULTURAL.

(Resum)

43. *Resumint doncs:*

El teatre de Paraula és un teatre completament nou, perquè s'adreça a un tipus nou de públic, saltant-se del tot i per sempre el públic burgès tradicional.

La seva novetat consisteix en ser, precisament, de Paraula: en l'oposar-se, per tant, als dos teatres típics de la burgesia, el teatre de la Xerrameca o el teatre del Gest i del Crit, que són reconduïts a una substancial unitat: a) pel mateix públic (a qui el primer diverteix, i el segon escandalitza), b) per l'odi comú a la paraula (hipòcrita el primer, irracional el segon).

El teatre de Paraula busca el seu «espai teatral» no a l'ambient, sinó al cap.

Tècnicament, aquest «espai teatral» serà frontal: text i actors de cara al