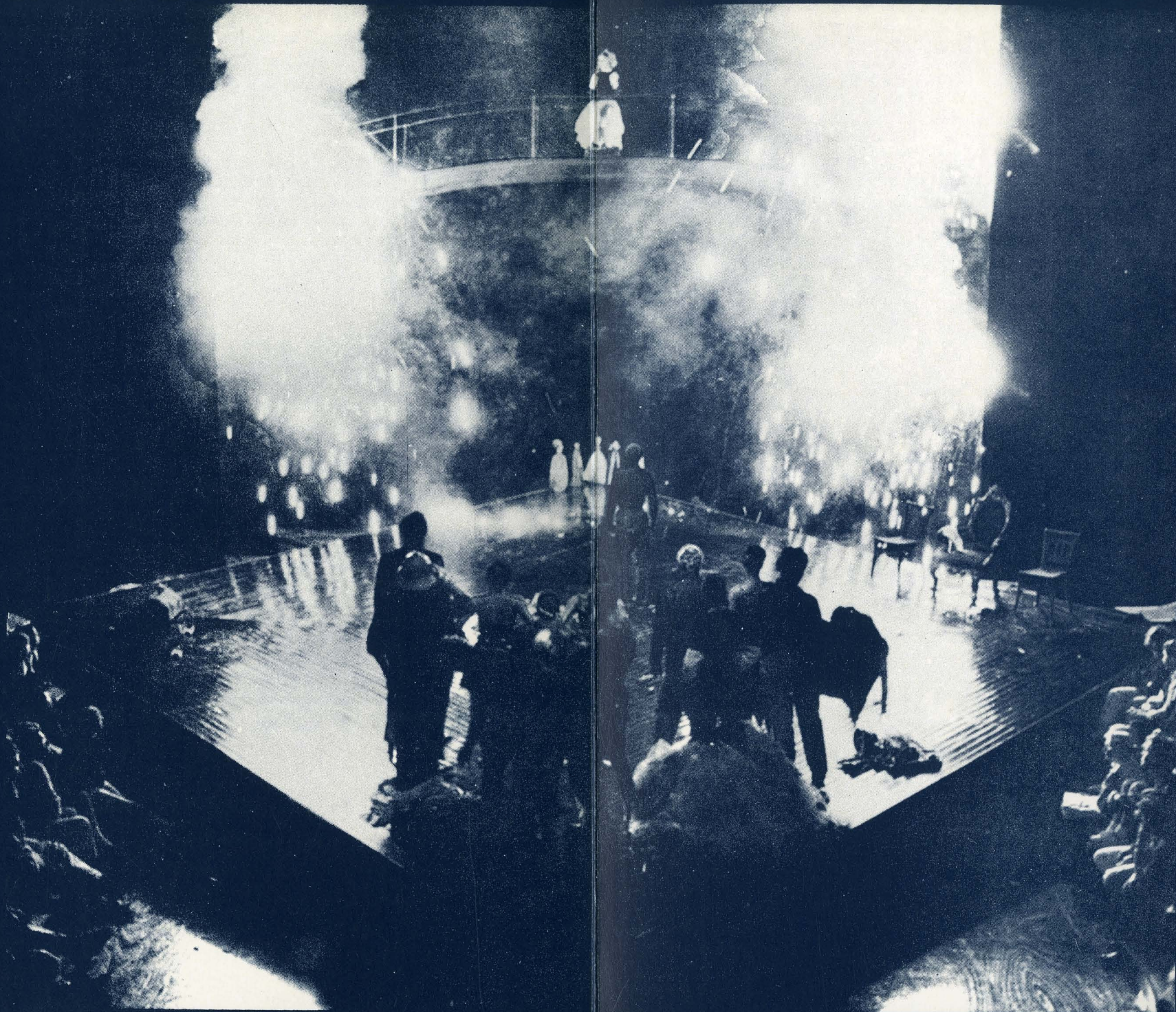


26

GENER DE 1985

# ESTUDIS ESCÈNICS

QUADERNS  
DE L'INSTITUT DEL TEATRE  
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA



Escena de ELS NEGRES, de Jean Genet. Versió de Peter Stein.

# ESTUDIS ESCÈNICS

QUADERNS  
DE L'INSTITUT DEL TEATRE  
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA

## 26

GENER DE 1985

Disseny: Enric Mir

© Institut del Teatre, Barcelona.  
Propietat d'aquesta edició (inclòs el disseny de la coberta):  
Institut del Teatre, Barcelona.  
Realització: Edicions 62 s.l., Provença 278, 08008-Barcelona.

Edicions 62

Imprés a Nova Gràfic, Puigcerdà 127, 08110-Barcelona  
Dipòsit legal: B. 23.438-1983  
ISSN: 0212-3819

Quaderns de l'INSTITUT DEL TEATRE DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA. INSTITUT DEL TEATRE, carrer Nou de la Rambla 3 i 5 (Palau Güell). 08001-Barcelona.

*Consell de Redacció:*

Joan-Josep Abellan  
Francesc Castells  
Xavier Fàbregas  
Guillem-Jordi Graells  
Jaume Melendres  
Josep Montanyès

Disseny: Enric Mir

© Institut del Teatre, Barcelona.  
Propietat d'aquesta edició (inclòs el disseny de la coberta):  
Institut del Teatre, Barcelona.  
Realització: Edicions 62 s/a., Provença 278, 08008-Barcelona.

Imprès a Nova-Gràfik, Puigcerdà 127, 08019-Barcelona.  
Dipòsit legal: B. 23.438-1983  
ISSN: 0212-3819.

## CONTINGUT

Patrice Pavis, autor de diversos tractats i diccionaris sobre semiòtica teatral, exposa a *Producció i recepció al teatre: la concreció del text dramàtic i espectacular* algunes de les qüestions que té plantejades la disciplina en la qual ha esdevingut una autoritat indiscutible. Continuem d'aquesta manera prestant atenció a l'aplicació de la teoria dels signes a l'art dramàtic. Bé que molt diferents pel que fa a la temàtica, els tres treballs següents incideixen dins l'estudi històric: Anna Arnabat, que ha estudiat les manifestacions dramàtiques més innovadores sorgides en els darrers anys, fa una anàlisi del *happening*, els seus orígens, la seva influència i el seu declivi actual a *El «happening», un intent de definició*. Marc Quaghebeur, que ha tingut un important paper en l'ordenació de la vida teatral a la Bèlgica francòfona, fa un detingut repàs de les relacions entre l'Estat i les companyies teatrals; amb *De l'agregació a la convenció: 25 anys de relacions entre teatres francòfons i poders públics belgues* és possible de conèixer les vicissituds no solament de la política de subvencions endegada a Bèlgica a partir de 1957, sinó també de constatar com el concepte que el teatre mereix als polítics ha sofert en aquell país una veritable evolució. Víctor L. Oller, estudiós del teatre alemany contemporani, publica una *Entrevista amb Peter Stein*, amb la qual cosa «Estudis Escènics» continua prestant atenció a l'obra dels homes que més han marcat les directrius de l'activitat dramàtica del moment actual. *Bibliografia teatral catalana*, a cura de Josep Francesc Delgado, recull les novetats editorials aparegudes en els anys 1982 i 1983, posant a l'abast del lector un material que ben sovint només és conegut de manera fragmentària.

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 tot l'esquema de Roman Jakobson de les sis funcions de la comunicació reproduïx la dicció i la percepció entre emissor, destinatari venatiu i destinatari «estímul». *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.<sup>1</sup> Actualment, després de les recerques de l'estètica de la recepció, tendiríem a donar més importància a la part receptiva *El rol del lector*,<sup>2</sup> *L'escola de l'espectador*,<sup>3</sup> *El treball de l'espectador*:<sup>4</sup> 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, regrazio 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.<sup>5</sup> 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»,<sup>6</sup> els quals «tots aporten el seu art en aquesta empresa comuna, sense abandonar la seva independència».<sup>7</sup>

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».<sup>8</sup> 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 mínima<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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.

Mukařovský<sup>12</sup> i Adorno,<sup>13</sup> 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 significat 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 significat; 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 significat 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, Klincksieck, 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><b>1. FORMALISME</b></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><b>2. SOCIOLOGIA DELS CONTINGUTS</b></p>	<p><b>3. ESTÈTICA DE LA RECEPCIÓ</b></p> <p>a) Teoria de les lectures i de les concretitzacions.</p>	<p><b>4. PRAGMÀTICA</b></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><b>CONCRETITZACIÓ FICCIONALITZACIÓ</b></p> <p>Teoria del referent i del reflex.</p>		<p>b) Teoria de l'activitat del receptor</p> <p><b>TEORIA DEL TEXT I LA IDEOLOGIA</b></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.<sup>14</sup>

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,<sup>15</sup> Bakhtine i Volochinov—<sup>16</sup> fins fa poc encara no s'havia traduït al francès, l'alemany o l'anglès.<sup>17</sup>

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 història<sup>18</sup> 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*.<sup>19</sup> 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.»<sup>20</sup>

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».<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup>

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,<sup>23</sup> l'hermenèutica de Gadamer<sup>24</sup>

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 Jauss<sup>25</sup> i d'Iser.<sup>26</sup>

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.»<sup>27</sup>

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».<sup>28</sup> 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'Ingarden<sup>29</sup> i Vodička,<sup>30</sup> 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*.<sup>31</sup>

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.<sup>32</sup> 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».<sup>33</sup>

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

30. Felix VODIČKA, *Structur 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'Austin<sup>34</sup> i Searles,<sup>35</sup> 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»<sup>36</sup> i l'escenificació es redueix a l'estudi més puntimirat de les bones instruccions per «mostrar» bé el text.<sup>37</sup>

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 aconseguix 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.<sup>38</sup> 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 empra 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.<sup>39</sup>

## 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,<sup>40</sup> té com a objectiu «examinar la diferència entre enunciacions de la ficció i enunciacions de la realitat».<sup>41</sup> 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».<sup>42</sup> 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 Ducrot<sup>43</sup> 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.<sup>44</sup> 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 significant/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 textuals (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»<sup>45</sup> 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.»<sup>46</sup>

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.»<sup>47</sup>

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».<sup>48</sup>

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 Peirce<sup>49</sup> 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.<sup>50</sup>

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'art<sup>51</sup> 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.

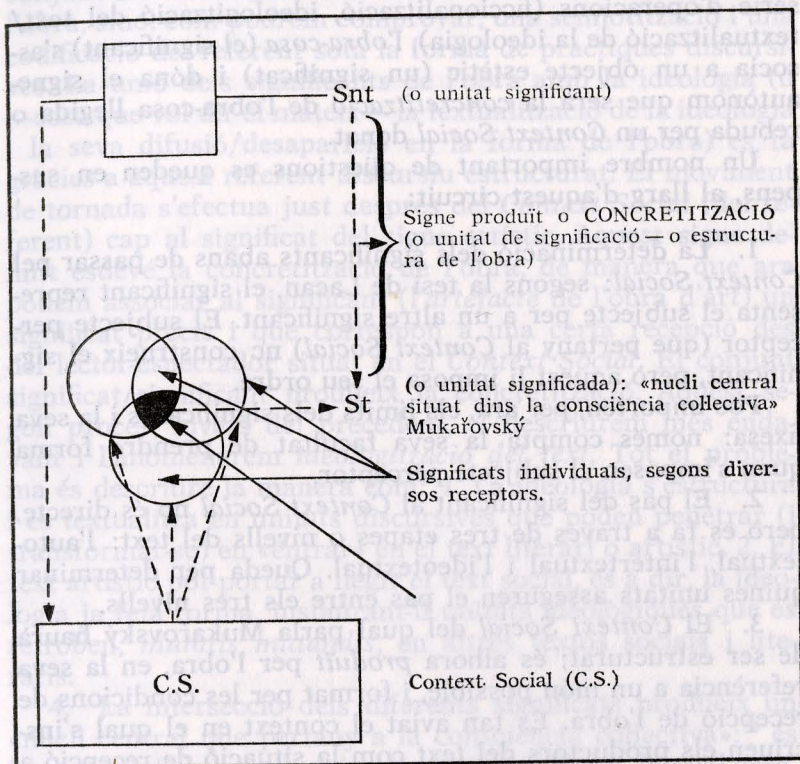
50. Per a la utilització del model de Peirce en semiologia teatral, vegeu Patrice PAVIS, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, Presses de l'Université de Québec, 1976. Un número de «Langages» (núm. 58, juny 1980) és dedicat a *La sémiotique de C. S. Peirce* (F. Peraldi, ed.).

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.»<sup>52</sup>

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 DISTRIBUCIJA I REANALIZIRANJE

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».<sup>53</sup> 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»: <sup>54</sup> 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 Llenguatge: IV CONCRETITZACIÓ DEL Llenguatge DEBATE I EMBEL·LITZACIÓ

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 significat, per confirmar la hipòtesi de l'estructura de l'obra en alguns significats.

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 ideològiques.

— El significat: 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 significat i del CS.

Per tant, les concretitzacions d'un mateix text són innumbrables, però, de totes maneres, explicables per la variació del significat 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.<sup>55</sup>

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 Ingarden<sup>56</sup> 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.»<sup>57</sup>

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-

---

werks, 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: TV CONCRETITZACIO DEL TEXT LINGÜÍSTIC I ESTÉTIC

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.»<sup>58</sup>

## 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.).<sup>59</sup> 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»,<sup>60</sup> 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.»<sup>61</sup>

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)<sup>62</sup> 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 objectives<sup>63</sup> 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.»<sup>64</sup>

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...»<sup>65</sup>

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,<sup>66</sup> 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.<sup>67</sup> 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,<sup>68</sup> 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 preconstruït<sup>69</sup> 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.»<sup>70</sup>

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.»<sup>71</sup>

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 estimulant *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.»<sup>72</sup>

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»<sup>73</sup> 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».<sup>74</sup>

«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.»<sup>75</sup>

Per tant, l'ambigüïtat 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'ambigüïtat és programada pel text o produïda per una lectura aproximativa. Aleshores, aquesta ambigüïtat sobre les ambigüïtats 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»,<sup>76</sup> és a dir, al *Context Social*.

Encara que l'ambigüïtat 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,<sup>77</sup> 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.»<sup>78</sup>

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 ideogemes 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».<sup>79</sup>

«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.»<sup>80</sup>

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»)<sup>81</sup>.

### *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.»<sup>82</sup>

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.»<sup>83</sup>

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·lipse", 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.»<sup>84</sup>

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»<sup>85</sup> 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.<sup>86</sup>

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 intriga<sup>87</sup> 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),<sup>87</sup> 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.)<sup>87 bis</sup> 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.»<sup>88</sup>

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'accessibilitat<sup>89</sup> 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...»<sup>90</sup>

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*, Pittsburg 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»<sup>91</sup> 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»,<sup>92</sup> 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.»<sup>93</sup>

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.<sup>94</sup>

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.»<sup>95</sup>

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.»<sup>96</sup>

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 enunciat. 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.»<sup>97</sup> «Es tracta de fer viure la frase no a través de sentiments, sinó a través de la dicció.»<sup>98</sup>

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<sup>e</sup> 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.»<sup>99</sup>

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.»<sup>100</sup>

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.

ANNA ARNABAT

## EL "HAPPENING", UN INTENT DE DEFINICIÓ

Memoritzar i fer present el *happening* es fa necessari. Una de les nombroses raons per escriure, ara, dels *happenings* és l'extraordinària vaguetat informativa que ha envoltat aquest rellevant fet socio-cultural, que viu el seu clímax a la dècada dels seixanta.

La motivació que m'impulsa a ocupar un espai d'Estudis Escènics amb el tema *happening* és la voluntat d'aportar informació per aclarir el què, el com, el quan i el per què d'aquesta nova, i lleugerament estudiada, forma d'expressió artística. I l'intent de delimitar l'abast i els codis d'un llenguatge que ocupa un lloc rellevant de la història de l'art i la vida dels anys seixanta i que incideix poderosament en els nous plantejaments del teatre d'avantguarda.

Tant pel que fa a la seva particularitat d'obra d'art com a la seva vessant de gènere espectacular, el *happening* constitueix una interacció complexa de nombrosos factors. Per això l'objectiu és definir també el caràcter específic d'aquesta interacció:

— Un primer pas de la reflexió es preocupa de delimitar l'espai propi del *happening*. Formular-ne els trets personals i les característiques pertinents que diferencien aquest nou llenguatge de les altres formes de representació artística.

— Una segona part de la reflexió se centra en la relació *happening*-teatre. La naturalesa específica d'aquesta relació; les diferències, les aportacions i els intercanvis que s'estableixen de l'un a l'altre.

La reflexió al voltant del *happening* només tindrà sentit si, a més de suggerir, és capaç de situar en el lloc escalent un marge de temps en el qual les formes de representació artística tradicionals viuen mutacions importants. Si serveix per explicar el magnífic espai temporal, que es pot qualificar de «dècada dels *happenings*», perquè al voltant del *happening* es produeixen un seguit de combats, accions i reaccions contra l'absolutisme de l'art. Simultàniament, les seves victòries i els seus avanços incideixen en la revivificació i el desenvolupament

## A LA MEMÒRIA DEL HAPPENING

«El teatre és a tot arreu, s'esdevé tot el temps  
siguem on siguem, i l'art només ens persuadeix  
que és així.»

JOHN CAGE

Memoritzar i fer present el *happening* es fa necessari. Una de les nombroses raons per escriure, ara, dels *happenings* és l'extraordinària vaguetat informativa que ha envoltat aquest rellevant fet sòcio-cultural, que viu el seu clímax a la dècada dels seixanta.

La motivació que m'impulsa a ocupar un espai d'Estudis Escènics amb el tema *happening* és la voluntat d'aportar informació per aclarir el què, el com, el quan i el per què d'aquesta nova, i lleugerament estudiada, forma d'expressió artística. I l'intent de delimitar l'abast i els codis d'un llenguatge que ocupa un lloc rellevant de la història de l'art i la vida dels anys seixanta i que incideix poderosament en els nous plantejaments del teatre d'avantguarda.

Tant pel que fa a la seva particularitat d'obra d'art com a la seva vessant de gènere espectacular, el *happening* constitueix una interacció complexa de nombrosos factors. Per això l'objectiu és definir també el caràcter específic d'aquesta interacció:

— Un primer pas de la reflexió es preocupa de delimitar l'espai propi del *happening*. Formular-ne els trets personals i les característiques pertinents que diferencien aquest nou llenguatge de les altres formes de representació artística.

— Una segona part de la reflexió se centra en la relació *happening*-teatre. La naturalesa específica d'aquesta relació: les diferències, les aportacions i els intercanvis que s'estableixen de l'un a l'altre.

La reflexió al voltant del *happening* només tindrà sentit si, a més de suggerir, és capaç de situar en el lloc escaient un marge de temps en el qual les formes de representació artística tradicionals viuen mutacions importants. Si serveix per explicar el magne espai temporal, que es pot qualificar de «dècada dels *happenings*», perquè al voltant del *happening* es produeixen un seguit de combats, accions i reaccions contra l'absolutisme de l'art. Simultàniament, les seves victòries i els seus avanços incideixen en la revivificació i el desenvolupament.

pament del llenguatge teatral, que semblava allunyat de les grans transformacions operades en els altres camps artístics.

## EL PRIMER HAPPENING DE LA HISTÒRIA DE L'ART

«La línia de demarcació entre l'art i la vida ha de conservar-se tan fluida com sigui possible.»

ALAN KAPROW

La traducció que ens dona el diccionari del mot *happening* és la d'esdeveniment. La paraula anglesa, però, té connotacions més àmplies, el sentit de les quals té una relació més directa amb el fet que ens ocupa: «*happening, event, new development*». De tota manera, el mot *happening* ja és un anglicisme més que s'ha adaptat al nostre parlar.

El *happening* apareix en el món artístic l'any 1959. Alan Kaprow, un dels creadors americans més originals en la tendència de transformació d'ambients, realitza i presenta a Nova York *18 happenings in six parts*. Aquest consta a les enciclopèdies d'art com el primer *happening* de la història, i el nom amb el qual l'alumne més directe de John Cage anomena la seva obra s'utilitza per designar el nou llenguatge. Kaprow inaugurava socialment un nou gènere artístic i li cedia un mot adequat per refermar la seva identitat davant les acadèmiques i convencionals exposicions d'obres d'art.

Els punts de partida del *happening* els trobem en l'acció dels Gutaj al Japó. En la *Primera presentació simultània d'esdeveniments no relacionats*, presentada per John Cage, en el Black Mountain College de Nova York l'any 1952. I en la manifestació de Vostell *Le théâtre est dans la rue* a París el 1958. Els seus orígens els trobem també en els futuristes russos i italians, els dadaistes i els surrealistes, els quals van canalitzar part de la seva energia creativa en manifestacions teatrals.

A finals de la dècada dels cinquanta, artistes de diverses nacionalitats es replantegen la situació de l'art modern i cerquen vies alternatives. S'orienten cap a noves formes d'expressió: treball ambiental, acció conjunta, art conceptual, art simbòlic i art-actuació.

El fenomen *happening* es va estendre simultàniament pel



Japó, París, Nova York, Londres, Amsterdam, etc. Principalment a les grans ciutats, els centres urbans i els focus de societats capitalistes. Civilitzacions industrials endinsades en el desenvolupament tecnològic i en l'extensió dels mitjans de comunicació de masses.

## EL HAPPENING COM UNA FORMA DE LLUITA

El *happening* és la reacció dels artistes que encapçalen les avantguardes artístiques a la dècada dels seixanta. Creadors que prenen consciència de l'alienació cultural que caracteritza les societats capitalistes i que es convencen de la potencialitat transformadora que és de la seva competència.

La nova forma d'entendre l'art i les seves manifestacions es correspon amb la necessitat de tallar la relació de l'artista amb els interessos mercantilistes, amb la preocupació per la funció social de l'obra d'art i sobretot —i aquest és un aspecte rellevant— amb el qüestionament del paper que l'espectador té adjudicat.

Lebel, un dels pioners d'aquest moviment, amb una visió possibilista diu:

«Una xarxa internacional i més aviat clandestina està en camí de constituir-se paral·lelament als *mass-media*, i no trigarà a vincular entre si totes les energies de la nova avantguarda disperses a través del món. No hi ha dubte que, a l'edat electrònica, l'artista compleix sempre un paper revolucionari.»

La xarxa que vincula internacionalment la nova avantguarda es relaciona al voltant del *happening*, i Lebel l'entén com «una forma de lluita». Una estratègia revolucionària, encaminada a l'alliberament individual i col·lectiu. El sentit i la forma que pren l'art en un determinat moment socio-cultural. La presa de partit dels artistes per un procés de sensibilització, que es compromet en un sentit ideal i actiu amb la revolució cultural.

El *happening* s'escapa dels interessos comercials i normalment és subvencionat pels mateixos promotors. Es desmarca de l'obra-objecte, com el quadre i l'escultura, i es preocupa sobretot de l'alliberament, la independència i l'autonomia de l'espectador alienat.

Planteja una nova forma de proposició comunicativa que supera la separació frontal actor/espectador, característica d'altres mitjans de representació artística, com per exemple el teatre. Implica la participació del receptor, li dissenya un entorn escaient i exigeix la seva resposta.

El *happening* pren partit per una relació comunicativa recolzada en la dialèctica que sigui capaç de superar els discursos-monòlegs que caracteritzen totes les formes de representació artística de la nostra tradició cultural. Emissions comunicatives que impliquen la passivitat de l'espectador i que només li exigeixen una mínima participació, en el millor dels casos intel·lectual. Per tota resposta, aplaudiments o bé xiulets, segons la convenció del teatre tradicional.

El *happening* no ha de ser necessàriament escandalós, o amb molt de soroll. També pot prendre el sentit ritual i mític, tret del festiu i espectacular.

El fet que ens ocupa no és una cerimònia invariable, sinó un estat. Un poema en acció, en el qual cada u insereix moviment o bé paràlisi, pulsació expressada o reprimida, sensació de festa o de passivitat. De tota manera, com diu Lebel: «Amb el *happening*, l'art corre finalment el risc de ser el mirall que és possible travessar.»

## CRÒNICA DELS SEIXANTA O LA DÈCADA DEL *HAPPENING*

Els anys seixanta són temps de condensació del que s'anomena «CULTURA UNDERGROUND», amb els seus peculiars conceptes del treball, de la lluita política i d'accions renovades en l'àmbit artístic i cultural que tenen una incidència molt directa en la quotidianitat.

En la base de tota expressió cultural, social i política es troba el concepte de joc: creatives i noves manifestacions culturals que semblen refermar la faceta d'*homo ludens* (l'home que juga) que hi ha en la primitiva naturalesa de l'individu i la collectivitat.

Easy Riders, Woman's Lib, Yippies vestits de vietcong que llicencen monedes a la Borsa i envien per correu 30.000 cigarrets de marihuana a 30.000 atrafegades mestresses de casa. Dany Cohn Bendit, que es riu de les fronteres nacionals cantant una desafinada *Internacional* en tots els palaus de justícia. El Living Theater i la San Francisco Mim Trou-

pe, creadora dels Diggers, organització d'ajuda i suport de la comunitat *hippy* de Haight Ashbury. Els *parties* d'àcid d'Otis Cook i la droga com a component per ampliar el món de l'experimentació, emprada com a catalitzador de percepcions estètiques, per accentuar la lividesa i potenciar l'activitat sensitiva. El Maig del 68 i el tribunalesc teatre de l'absurd de la Comuna K.

Una nova sensibilitat prepara el terreny per a una cultura alternativa. Una ètica d'oposició a l'*establishment* es desenvolupa en un disseny conformat amb les armes de la no-participació, de l'alliberació individual, de la revolució estètico-psicodèlica; i amb la recerca de noves experiències internes i externes, individuals i col·lectives, per superar les normes, els valors i les formes de comportament social en els quals s'ha deixat de creure.

El *happening* és una manifestació que emana d'aquesta cultura i té un incidència específica en les mutacions que fan referència a l'àmbit artístic. Aquest marge d'esdeveniments que tenen lloc en el binomi art-vida s'anomena «dècada dels *happenings*» perquè en la naturalesa i el moviment del *happening* es veu reflectit l'esperit d'aquesta època, amb la seva creativa lluita per una alternativa cultural.

## L'ÈTICA I L'ESTÈTICA DEL *HAPPENING*

El *happening* és una resposta a l'alienació generalitzada, imposada i legalitzada per la mateixa cultura. Un llenguatge amb unes clares estratègies de combat i unes concepcions ètiques i estètiques amb un ampli radi d'acció.

Una forma de lluita dirigida a transformar la relació passional però maniquea i negativa que s'estableix entre l'art i la majoria dels seus interlocutors. Per això es planteja una renovació del binomi artista-espectador; que és tant com dir la relació d'alienadors i alienats. Relació d'alienació que encotilla, per no dir que nega, el *feeling* amb el destinatari que indubtablement desitja l'artista mitjançant l'obra d'art. Relació d'alienació en la qual la més simple formulació comunicativa d'emissor-*feed/back*-receptor no es realitza plenament.

El *happening* es dirigeix a les limitacions imposades per la indústria cultural i vol aconseguir el lliure funcionament de les activitats creadores. En síntesi, la reacció *happening*

s'ha de considerar com una proposta conseqüent amb els interessos per resoldre un seguit de problemes que, molt especialment els anys cinquanta-seixanta, aclaparen els artistes. Per això es plantegen una autoanàlisi de les seves relacions davant del fet artístic mateix, el mercat galerístic i el públic en general.

Però és en l'exigència de superar la separació frontal d'actor-espectador on rauen la importància i la diferència del *happening*. Importància perquè la supera. I diferència perquè aquesta separació frontal domina l'art modern i condiciona les relacions de comunicació de qualsevol mitjà d'expressió artística; des de pintura, teatre i cinema fins a tota la gamma de mitjans de comunicació de masses.

Els artistes del *happening* dirigeixen l'impuls del seu combat, que es confon amb la seva força creativa, a desmitificar antigues convencions, destruir clixés i cercar noves possibilitats de relació i expressió. Intenten abolir l'especialització i l'escissió entre l'intel·lectual i el treballador per fer de l'art una forma d'expressió quotidiana i col·lectiva.

La crítica d'aquest moviment no s'atura en valoracions teòriques i somniades del que hauria de ser i pren partit per l'acció. Elabora una ètica, que omple amb nous valors el camp de les relacions comunicatives. Desenvolupa una branca estètica, amb la refermança d'un gust a voltes corrosiu i *kitsch*, per esberlar el maniqueisme burgès amb les seves arbitràries regles sobre la bellesa.

El *happening*, compromès també amb l'alliberació sexual, retorna al sexe la seva funció d'ingredient bàsic d'una vida creativa i completa pel que fa a les seves potencialitats. El sexe com a joc i lliure expressió del «jo», en el clímax de la seva nuesa i la seva obertura total cap als altres.

Aquesta manifestació artística recorda a l'espectador quins són els seus drets i li dona peu a donar respostes. Mitjançant la provocació, és impulsat a reaccionar. A adonar-se que ell també està capacitat per a l'actuació i la creació activa. En el joc d'incitació, no se l'obliga a realitzar res que no estigui en disposició de fer —normalment són accions senzilles i divertides—, però en el transcurs del procés i la disposició del ritual tot fa que hom experimenti els avantatges de la participació.

La particularitat de l'experimentació és crear vivències. Fer sortir l'home de la passivitat de les seves reflexions intel·lectuals i aguditzar la percepció dels sentits, per obrir el

camp de possibilitats i experiències que resulten quan hom es deixa portar per l'impuls de l'acció.

El procés de sensibilització del *happening*, dispostat d'una manera lúdica, sembla plantejar-se la necessitat de tornar a la infantesa del joc: aguditzar la memòria emotiva per recobrar l'impuls senzillament fantàstic que és la capacitat de jugar.

Des d'aquesta perspectiva, el *happening* és com la classe de coneixements humans que a l'escola se'ns amagava i que en la vida sistematitzada se'ns obliga a desaprofitar.

### DO-IT: FES-HO!

«La revolució no és el que creieu, ni l'organització a la qual pertanyeu, o allò per què mateu: és el que feu cada dia, la vostra forma de viure... Actueu primer i analitzeu després, és l'impuls, no pas la teoria, el que fa fer grans passos.»

Per això tot el que sigui capaç de sensibilitzar, totes les formes capaces d'obrir la capacitat de percepció i portar a la participació es concreten en el *happening*.

Aquestes característiques revesteixen la seva fenomenologia amb una patina experimental, el relacionen amb les concepcions del teatre revolucionari i amb totes aquelles manifestacions que treballen per canviar la vida. Tot això ve a dir que per canviar de joc no n'hi ha prou de canviar les peces, sinó que és necessari canviar les regles del joc. Això ho deia Breton, el pare dels surrealistes, i el *happening* ens mostra que a més cal reinstaurar la capacitat de jugar.

Aquest moviment artístic, més que de l'obra d'art, es preocupa de les relacions comunicatives. Les accions i reaccions sensibles, conscients, inconscients, irracionals i fantàstiques, que han de tenir també el seu lloc en la societat mecanitzada.

En el transcurs del procés el participant és conduït per la inquietud i es troba davant un seguit de situacions contraposades i diferenciades, inesperats curts circuits davant els quals ha de reaccionar i prendre decisions; cercar solucions en altres moviments i posicions, que poden ser abandonats i destruïts novament, en virtut dels atacs i les provocacions inherents al *happening*.

El *happening* supera l'art determinista per assumir —com

la mateixa realitat— la dialèctica de la multiplicitat de causes, que normalment es contradiuen entre elles. Cerca punts de convergència en els quals el que és paradoxal i contradictori es pot sentir i evidenciar.

Segons Cirici, «el *happening* té la mateixa consciència de la cibernètica i l'automatització, recolzada en les estructures que s'obren i tanquen per produir retroalimentació».

Però cal dir que, si bé tant el llenguatge de la informàtica com el del *happening* responen a les necessitats d'un temps dissenyat en un marc fonamentalment tecnològic, la lògica matemàtica i els automatismes —protagonistes avui d'una nova mutació tecnològica— es corresponen sistemàticament, precisament i linealment amb una estratègia mental. En canvi, el *happening* cerca l'actuació individual en l'equilibri de cos i ment lligats, sense el qual l'home present i futur perd tots els punts de referència del seu propi espai físic i la relació amb el seu entorn natural.

El nou gènere artístic incideix en el camp de la percepció. Però, com que no es pot parlar de percepció objectiva, l'entrada en el seu procés requereix un estat de l'ésser especial. Per això el missatge del *happening* porta implícites les pautes per alliberar el receptor de prejudicis, maneres rutinàries de veure, sentir, pensar i actuar; i, sobretot, dels clixés fixats per la indústria cultural. Si no es fes així, el *voyeur* correria el risc, un cop més, «de ser víctima de la mecànica de la seva pròpia mirada» (Duchamp). Mecànica que té tendència a erigir-se en dogma de totes les relacions de comunicació, que acompanya les formes de representació artística i és model paradigmàtic dels mitjans de comunicació de masses.

Artistes i seguidors del *happening* es plantegen de quina manera les relacions de comunicació, la percepció i les formes del llenguatge es troben lligades a la mecànica de la repressió. Per això, el seu combat cristallitza al voltant de temes polítics i sexuals tabús i la seva alternativa passa per la superació de la relació que s'estableix entre autor-obra-espectador, superació que es realitza amb la correlació dialèctica d'aquesta tríade.

El *happening* obre la porta a les infinites possibilitats del joc i demana que els participants sàpiguen estar a l'altura de les circumstàncies. La seva circumstància és concreta, un joc ple de possibilitats, amb una sèrie de pautes, indicis, senyals, dreceres, signes i mitjans per arribar a situacions imprevisibles, i sobretot a relacions de comunicació possibles.

## CARACTERÍSTIQUES I TRETS FORMALS DEL HAPPENING

Unes característiques rellevants són la importància de l'entorn, l'ambientació de l'espai, el conjunt de recursos i mitjans expressius capaços de catapultar la percepció i el principi d'integració escena-auditori.

### L'ENTORN ESPACIAL

El *happening* surt dels llocs consagrats per a les representacions artístiques, com és el cas dels museus, teatres i sales comercials, per ocupar i actuar en un estadi, una estació, un pont, un carrer, una escola, etc. L'escenificació d'un mateix *happening* es pot diversificar i saltar per diferents punts de l'espai, però el seu marc guarda, generalment, una relació estreta amb el nostre entorn real. L'espai del *happening* s'oposa a la galeria-magatzem i al teatre de butaques, que deixen de ser llocs sagrats del ritual artístic i esdevenen una mostra decadent d'una cultura fonamentada en la no-participació, la passivitat i la repressió dels instints.

El marc escènic i les formes d'ambientació del *happening* són sempre variables i susceptibles de canvi, ja que no té una base tradicional ni segueix unes normes estrictes d'elaboració.

### ANATOMIA DE LES SITUACIONS

El perfil anatòmic dels quadres escènics es compon com les peces d'un *collage*. Segons Kirby, els quadres escènics contraposats en una relació alògica són els equivalents de les situacions teatrals, que s'omplen amb símbols, accions, esdeveniments, acudits, objectes, etc. Elements, sorolls, colors i fins i tot partícules mínimes de la composició artística en procés de descodificació que guarden una relació estreta amb els signes i codis que conformen l'ecosistema comunicatiu i simbòlic de la nostra quotidianitat.

El procés de composició del *happening* és com el del *décollage* —concepte inventat per Vostell, que desencadena una nova forma d'acció artística—, un procés viu, mòbil

i obert a possibles transformacions, variacions, permutacions, combinacions que es fan i es desfan.

L'estructura compartimentada del *happening* es pot dir que és un gran trencaclosques de mida real. Un joc que es crea amb l'artista, que disposa d'un 25 % de les peces i pren el paper de coordinador; l'auditori, que té la funció de recrear el joc i omplir un 50 % dels espais; i l'altre 25 % —per dir-ho d'alguna manera— s'omple amb les sorpreses i novetats que tenen lloc en el transcurs de l'esdeveniment.

Naturalment, aquest exemple utilitzat és massa simple per a explicar-nos la complexitat de relacions que conformen l'estructura del *happening*, però el que interessa aclarir és el concepte de joc i de creació i recreació, que és a la base activa d'aquest procés.

## DESENVOLUPAMENT O FIL DRAMÀTIC DEL *HAPPENING*

Un *happening* no és, com s'ha suggerit, un esdeveniment completament espontani i sense assajar. Conserva una analogia amb el *collage*, en el qual es fa ús de l'atzar, però les combinacions resultants són fixades amb anterioritat.

El seu desenvolupament tendeix a la distensió i la confrontació. Les pautes fixades dissenyen una xarxa que enllaça les fissures, les antinòmies i els punts contradictoris. Als punts culminants en els quals esclata el corrent de vitalitat s'intensifica la percepció i es catapulta l'acció.

La provocació és el que condueix el *happening*. La sorpresa i la incitació capaces de catapultar el corrent de vitalitat i de provocar i generar reaccions en els participants. El desenvolupament del *happening* segueix un procés de codificació i descodificació que possibilita la participació activa del receptor en la mateixa acció creativa. L'estructura del *happening* no és un tot tancat, sinó que es compon i descompon mitjançant la participació de l'auditori en la mateixa creació de l'esdeveniment.

El *happening* es desmarca de l'objecte artístic, del discurs i del text per fixar-se i configurar-se en un complex d'interrelacions. Per això el tot formal del *happening* —com deien els gestaltistes, tan preocupats, també, per la percepció— és molt més que la suma de les parts.

És important entendre que més enllà de la composició



i l'escenificació artística la importància del *happening* —que es desenvolupa amb la col·laboració imprescindible del receptor en actiu— és l'esdeveniment en si mateix. L'esdeveniment i el ritual que implica la complexitat de relacions comunicatives que formen part del seu procés.

## CORRELACIÓ: ARTISTA-OBRA-RECEPTOR

Com ja s'ha dit, l'obra artística es desplaça, perquè el *happening* centra la seva atenció en el procés de comunicació que s'estableix entre autor-obra-espectador, tres puntals bàsics que conflueixen en el *happening*. Perquè la representació artística no és res aïllat, sinó que és el mateix esdeveniment el que engloba i implica la naturalesa de la relació comunicativa, el mitjà que porta implícit el missatge que viatja d'emissors a receptors i viceversa. Es pot dir que el *happening* estableix una correlació d'aquesta tríade amb la finalitat de produir mobilitat dialèctica.

En aquest procés, l'espai del destinatari es referma. Ja que, si bé és lògic que el receptor esperi amb atenció, el que és antinatural és negar la dialèctica i el *feed-back* entre l'emissor i el receptor. Si el *feeling* és el que persegueix l'obra d'art, i el *feed-back* una condició sense la qual no es produeix intercanvi d'informació, en el cas del *happening* tots els mitjans són vàlids per aconseguir aquest fi.

Mitjançant una proposta de caire lúdic cerca la sensibilització. Extreu símbols, situacions i accions de la nostra vida quotidiana, els trasllada a un altre lloc —l'espai ambientat pel *happening*— i tot el que era realitat pren la dimensió del superrealisme. Si el convidat se submergeix afectivament i vivencialment dins l'esdeveniment, és possible que quan surti a la realitat del carrer també sigui capaç de trobar-hi el superrealisme.

## INSTANTÀNIES DE *HAPPENING* RECOLLIDES PER LA MEMÒRIA HISTÒRICA

Si ens fixem únicament en els resultats emmagatzemats per la memòria històrica, tot el que hem apuntat per referir-nos al *happening* sembla una allucinació. Si furguem pel fitxer es troben:

Escassetesa de documents fotogràfics, que recullen algunes instantànies. Impressions distorsionades de paper de diari, escrites per incapaços de deslliurar-se del paper de *voyeur*, els quals consegüentment no tenen relació amb el sentit que pren la vivència interioritzada des de la participació en el *happening*.

Escrits i manifestos apassionats dels seguidors. Opinions i anècdotes de l'efervescent acció de la policia, quan participava en l'avortament del *happening* per la llibertat d'expressió realitzat a Londres. I algunes opinions d'illustres participants:

El senzillament genial Duchamp, inventor del concepte *voyeur* i de l'*object trouvé*, que abandonà la creació artística per dedicar-se a jugar a escacs, parla amb Otto Hahn de la impressió de dos *happening* de Kaprow:

OTTO HAHN: Què pensa dels *happenings*?

DUCHAMP: M'interessen molt... N'he vist un on un dels participants es llançava damunt les files dels espectadors amb una màquina de tallar gespa que produïa un soroll infernal. A mi... m'agrada molt el soroll. També vaig assistir a un altre que es desenvolupava en el segon soterrani d'un teatre, entre els mesuradors del gas i les calderes. No hi passava res, només una vaga dona despullada damunt d'una pila de carbó, una cosa extremament simple! Però fer xipollejar la gent en vint centímetres d'aigua per veure això és admirable! Això destrueix el mite de l'art.

OTTO HAHN: Tot no és més que un miratge.

DUCHAMP: La bellesa del miratge és l'única cosa que existeix.

## SIMULTANEÏTAT EN SIMULTANEÏTAT

Es el nom del *happening* que es va realitzar a l'Institut Di Tella de Buenos Aires l'any 1966. La promotora n'era l'argentina Marta Minujin, que mitjançant el radiotelèfon es comunicava amb Wolf Vostell i Allan Kaprow, de manera que el *happening* s'esdevenia simultàniament a Argentina, Berlín i Nova York.

Aquest esdeveniment es compon de dos successos simultanis:

1. **INVASIÓ INSTANTÀNIA:** Els mitjans utilitzats són la ràdio, el telèfon, la televisió i els telegrams. Consta d'una emissió de deu minuts en el programa «Universitat de l'aire» del canal 13 de la TV i d'un programa de deu minuts que emeten simultàniament Radio Llibertat i Radio Excelsior. Prèviament, s'ha connectat amb mil persones que viuen soles i seran a casa seva a l'hora de l'emissió. Cada un d'aquests envaïts ha estat filmat i fotografiat, i gravada la seu veu, per ser inclòs en l'emissió.

El *happening* comença quan l'envaït acciona el televisor i la ràdio. En el mateix moment que apareixen les imatges del programa relacionades amb el text de la ràdio, rep un telegrama i algú li truca per telèfon.

2. **SIMULTANEÏTAT ENVOLTANT:** Seixanta persones són citades a la sala audiovisual de l'Institut Di Tella, en la qual es troben seixanta aparells de TV, seixanta ràdios portàtils i telèfons per a cada un dels convidats.

El participants són envoltats per televisors, ràdios, sons, telèfons, imatges, timbres, telegrams i *flashes*; en una fase prèvia, han estat filmats, fotografiats, entrevistats i marejats des de tots els angles i posicions i en el mateix espai ambientat.

En la fase de realització —un dilluns 24 a les 24 h.— els mateixos participants, que són escollits entre la classe periodística: repòrters, gent de premsa, ràdio, televisió, cine; universitaris, obrers i executius s'installeixen en el mateix lloc i la mateixa posició de la fase prèvia.

La situació viscuda anteriorment es reflecteix en les pantalles dels televisors. En les pantalles es projecta el doble de la situació que es viu a la sala. El final del succés coincideix amb el final del programa de ràdio i televisió.

El material recollit mostra entrades i sortides, gent que espera alguna cosa, consultes, cansament i molts que abandonen al cap d'un temps raonable.

**KIS-ME — HAPPENING DE LA LLIURE EXPRESSIÓ** és un *collage* que contraposa el cosmonauta crucifixat amb la *pin-up* de pits parpellejants i l'estàtua de la Llibertat enfilada damunt del president Ford.

Però el que ja va ser de mal gust és la invitació per a un *party* que van rebre una part de londinencs la nit de Cap d'Any. La invitació formava part de l'últim acte del *happening* de Bresley «DEU DIES — LA MENTIDA ANGLESA — LA FAMA D'UNA LLIBERTAT».

Del 21 de desembre ençà, Bresley no va menjar res, però el que hauria d'haver menjat era col·locat diàriament damunt d'una gran taula en una punta de la qual ell estava assegut. A les vuit del vespre del dia 31 es va posar dret damunt la taula, es va despullar curosament i de sobte es va llançar sobre el menjar que no havia tocat en deu dies. S'arrosegava damunt del menjar, que es trobava en estat de corrupció, i simultàniament es van servir menjar i xampany per als convidats per a la celebració d'una nit de Cap d'Any que va deixar un gust amargant.

Unes opinions comunes redueixen aquests fets insòlits a l'extravagància que caracteritza les *élites* artístiques. Reducció que és una mistificació, feta des de la distància del *voyeur*, que no ens apropa al veritable sentit d'un fenomen que no és únicament patrimoni de les activitats artístiques.

El mateix impuls transformador del *happening*, que lluita per ocupar un espai i adequar-lo a la creativitat i la fantasia; la mateixa superconsciència social i la participació en massa, impulsada per un estat receptiu i possibilista, els trobem, simultàniament, en nombroses manifestacions de la vida. Com diu Cirici: «Els primers anys dels gallots i el teatre al carrer de Vostell a París van culminar en l'immens teatre al carrer que va ser el "Maig del 68".»

El gran *happening* de 1968 i la seva càrrega de teatralització de l'existència van ser la culminació de la «dècada dels *happenings*» i el moment en el qual les teories del teatre de la crueltat d'Artaud van prendre forma.

Els ahir espectadors van passar a l'acció i van practicar la lliçó de la participació. Es va produir l'ocupació del carrer, i l'inconscient col·lectiu, després de deslliurar-se de les cuirasses repressores, amb un paper renovat, era reacció, imaginació i força creativa fins a arribar al poder.

Potser aquesta fantàstica broma només va arribar a fer pessigolles al poder i va congelar instantàniament el seu cínic somriure, però val la pena remarcar aquesta especial circumstància històrica i la seva correlació amb l'ètica i l'estètica del *happening*. Com ens recorda Giralt Miracle, «això no vol dir que l'art sigui determinista»; el que ens expressa és la seva qualitat de prisma reflector, reinstaurador i impulsador de les funcions màgiques, de les forces psíquiques, del pensament mític i dels rituals de comportament social.

Per això apropar-nos al fenomen *happening* és parlar de l'esperit i la naturalesa de la dècada dels seixanta. Reflexio-

nar al voltant d'aquest mitjà de comunicació artística, gratar en el seu paper social, esbrinar la seva trajectòria i les seves circumstàncies és trobar pautes, indicis i símbols per comprendre un passat recent.

## LA CRISI DEL *HAPPENING*

A principis del anys setanta l'inicial esperit de combat del *happening* va perdre força, sigui pels esnobs adinerats, sensibles a l'adquisició d'obres d'art, subvencionadors de simulacres i imatges mimètiques per animar el seu temps buit, de festa, o bé per la crisi de valors dels anys setanta; l'eterna supercrisi econòmica i cultural que caracteritza els nostres sistemes capitalistes es va menjar les perspectives possibilistes i actives del *happening*.

A principi dels setanta el *happening* es considerava ja com una falsa alarma. Com que res no havia afectat el sistema de producció de base, res no canvià. Les aigües van tornar al seu curs normal; i la cultura va utilitzar de bell nou les normes d'educació que simulen un món sense tensions, en el qual mai no passa res que el poder no hagi calculat.

A les capelletes artístiques de Nova York —que en aquest temps es refermava com a factoria cultural per excel·lència— era també l'època daurada del *pop-art*. Artistes com el prototip de Warhol eren especialment amants de la mitogènia d'hipermercat, l'autopromoció, la comercialització i el dòlar \$. Warhol *superstar*, precisament des de la contemplació i la distància del *voyeur*, aïllava i mostrava estèticament els *paterns* de significació, dels missatges característics de la cultura urbana i «mass-meditada». El genial Warhol es va dissenyar la seva pròpia categoria de mite, i el seu conegut disseny de la llauna de sopa Campbell's en una acció de *happening* amb moltes llaunes, plenes de merda d'artista, troba una resposta.

Malgrat tot, la preocupació del *happening* per l'autonomia de l'espectador, que recull les teories del teatre de la crueltat d'Artaud, va més enllà de l'autonomia crítica de la qual parlava Brecht, i la nova forma de comunicació que planteja es manifesta també en un fort trasbalsament de les formes de representació teatral.

Sense oblidar totes les teories transformadores que ja existien abans que el *happening*, ni les experiències de teatre

al carrer que indubtablement li cedeixen part de la inspiració. El gènere teatral i molts dels seus conreadors van rebre la crítica que el *happening* plantejava al teatre, sobretot la que feia referència al seu punt de vista alienador.

Dels dies del *happening* ençà, el teatre es mou en dos corrents: el teatre tradicional i el teatre d'avantguarda, amb tota la gamma de subtileses i possibilitats que van de l'un a l'altre.

## EL HAPPENING I LES RAONS D'UN TEATRE NOU

Quins són els codis que el *happening* extreu del fet teatral? Per apropar-nos a la resposta cal concretar la correlació que s'estableix entre el *happening* i el teatre.

De quina manera incideix el *happening* en les noves concepcions teatrals? La resposta d'aquest segon interrogant que ens plantegem es troba en les diferències del *happening* amb el teatre literari tradicional i la seva complicitat amb les noves formes de teatre: la relació amb uns determinats corrents que s'identifiquen amb un nou tipus de concepció teatral.

En l'ètica i l'estètica transformadora del *happening* s'evidencien les escissions i el trencament amb les formes tradicionals de representació artística. Paral·lelament, la mateixa xarxa de noves concepcions artístiques serveix de plataforma per superar la quarta paret que cercava els marges del teatre.

Un cop trencada la dependència del teatre a la literatura, i a les regles formals de la més anacrònica tradició cultural, els trencaments i canvis, que ja havien estat reclamats per Antonin Artaud en *El teatre de la crueltat*, per Gordon Craig en *El teatre total* i per Bertolt Brecht en *El teatre revolucionari*, semblen trobar en el *happening* les condicions per a una efectiva superació. Simultàniament al *happening*, s'obren els paranys de les nombroses possibilitats del teatre.

Abans s'ha dit que el primer *happening* de la història havia estat el de Kaprow a Nova York. Si bé és cert que ell va inaugurar l'estil *happening* pròpiament dit, també és cert que Vostell —inventor del concepte *dé.col.la.ge*, que va desencadenar una nova forma d'art d'acció un any abans que Kaprow— va ser el promotor d'un *happening* a París que

s'anomenava *Le théâtre est dans la rue*. Hem apuntat aquest fet no per discutir la patent del *happening*, sinó perquè ens dóna la mesura de la relació simultània que guarden el *happening* i les transformacions teatrals. Ens parla de la correlació que indubtablement s'estableix entre el *happening* i el teatre, correlació que propicia l'evolució i la renovació del teatre.

De la mateixa manera que el *happening* es desmarca dels *ghettos* artístics comercials, el nou teatre trenca amb les convencions del tradicional teatre literari:

— Tal com el *happening* fuig del museu i la galeria, que ja han perdut la condició de llocs sagrats per a les representacions artístiques, el teatre també es planteja la superació del clàssic teatre a la italiana per passar a ocupar diferents punts del carrer i l'espai.

— Si el *happening* abandona les limitacions del quadre i l'escultura com a úniques formes d'expressió artística, el nou teatre trenca amb la paraula com a única forma d'expressió; amb la dicció d'un text, i amb els clics gestuals, que fan de salsa per a una tòpica amanida de passions i comportaments socials. El nou teatre s'allunya de l'escenificació, instituïda com un mirall social, de l'ambientació plana i uniforme, que no expressa de cap manera la dialèctica mòbil d'un temps de transformacions sòcio-culturals. Pren partit per la representació plàstica que sigui capaç de recollir la nova sensibilitat que es produeix paral·lelament a la circumstància que es viu.

— Ja hem apuntat que la composició del *happening* es relaciona amb el *collage*, de manera que el receptor es troba immersit en l'amalgama del procés comunicatiu. Rep un seguit d'informacions que ell ha de traduir, interpretar i reconstruir. El nou teatre no es limita a explicar una història amb un principi, un desenllaç i un final. Com en el teatre japonès —potser tampoc no és casual que una de les primeres localitzacions del *happening* la trobem a Tokyo en l'acció dels Gutaj—, es pren partit pel desencadenament d'imatges plàstiques i continguts suggerents dirigits a fer reaccionar la sensibilitat de l'espectador. El receptor rep tota la informació i recrea el missatge, de manera que la proposta artística no té una forma hermètica, sinó que pren tantes formes com lectures possibles.

En el nou teatre, l'actor ja no és un personatge que es projecta en un doble. Es produeix un trencament de la connexió tradicional entre teatre i psicologia. No hi ha, per tant, un caràcter que sigui la síntesi de sentiments, decisions i desigs; ni accions motivades que produeixin històries versemblants. La paraula es relega a un segon pla, i prenen partit els silencis, la gestualitat, la música, la dansa, tot el que representi expressió en l'espai.

En el nou teatre, l'escenificació ja no representa escenaris clàssics, naturalistes, realistes, etc., sinó que crea un tipus d'ambientació espacial que experimenta amb l'espai físic i amb la relació comunicativa de les persones immerses en una determinada simbologia espacial.

## EL HAPPENING I EL TEATRE DE LA CRUELTAT

El *happening* i el nou teatre es relacionen molt estretament amb les concepcions del teatre de la crueltat d'Antonin Artaud. Artaud refusava un teatre reduït a un fet essencialment psicològic, que ell definia com a «alquímia intel·lectual de sentiments». En el teatre que ell contemplava els aspectes materials, plàstics i sonors prenen un nou relleu: «... crits, clams, aparicions, sorpreses, efectes teatrals de tota mena (...) rares notes musicals, colors dels objectes, ritme físic del moviment, aparicions concretes d'objectes nous i sorprenents (...) recerca, pel que fa referència als sons, de qualitats i vibracions sonores absolutament noves».

En el *happening* i el seu procés d'estendre les possibilitats de creació plàstica, es troba un predomini similar dels materials sensibles, concebuts com a elements d'acció; la importància dels objectes reals i els seus efectes reals, així com la simultaneïtat en la utilització dels diversos mitjans.

El nou teatre, segons Artaud, demanava la desaparició de l'aspecte lògic i discursiu de la paraula «per donar pas al seu aspecte físic i afectiu, això és, que els mots siguin escoltats com a elements sonors i no pel que gramaticalment volen expressar».

Artaud demana la recerca d'un llenguatge específicament teatral que «apunta a delimitar i utilitzar l'extensió espacial i fer-la parlar». Un llenguatge que podríem definir com a expressió dinàmica en l'espai, amb possibilitats d'expansió,



desenvolupament i acció dissociadora i vibratòria de la sensibilitat.

«El teatre —diu Baxandall— sempre ha mostrat perspectives en el passat. Avui recula per ajudar-nos a guanyar perspectives, que fan referència a la manera com es formen les perspectives.»

Si el *happening* pren partit per l'expressió, la comunicació i la percepció, el nou teatre trenca la fallàcia de ser un mirall fidel de la vida, per fixar-se, també, en els jocs de comunicació i les nombroses possibilitats d'obrir la percepció.

Si el teatre recull una complexitat de codis que giren al voltant de les formes i les relacions de comunicació humanes —relació de comunicació amb el propi cos, amb el dels altres, amb l'ambient que l'envolta, amb la situació que el domina; i amb l'entorn global (escenificació) que l'ubica en una determinada història—, són competència d'aquest art la recerca i l'experimentació de noves formes i possibilitats de comunicació.

Amb els nous plantejaments renovadors el teatre pren la seva autonomia com a mitjà d'expressió, sense necessitar un text conductor de l'acció dramàtica, ni un discurs que justifiqui l'expressivitat plàstica del cos. Les accions teatrals poden esdevenir-se de manera alògica, perquè el nou teatre aborda la realitat i ja no la presenta d'una manera formulària. Per tant, els esdeveniments es revesteixen d'un caràcter ambigu, perquè no poden ser reduïts a un sistema.

Segons Artaud, «la sintaxi d'aquest llenguatge teatral es basa en la dissonància, la dispersió dels timbres i la discontinuïtat de l'expressió». Aspectes formals que porten implícita una intencionalitat profundament renovadora, i que arriben a concretar-se en el *happening* i d'altres experiències properes, capaces de produir una matèria teatral diferent.

Teories i pautes per a una necessària renovació teatral, que ja havien estat plantejades pel visionari Artaud. Nocions de canvi de l'espai teatral que Gordon Craig havia ideat en el seu Teatre Total. Variacions de la relació actor-espectador, que Brecht es plantejava en les concepcions del Teatre Revolucionari, quan necessitava transformacions formals que despertessin la capacitat crític-nacional de l'espectador per trencar l'alienació que generava el fet teatral.

El *happening* va més enllà, es desmarca del teatre tradicional i en la seva vessant pràctica prepara el terreny d'una nova forma de representació artística que sensibilitza l'es-

pectador, accentua i obre el seu camp de percepció i el porta a la participació activa. Giralt Miracle diu que aquest nou element en el teatre s'anomena «especta-acte-autor». Un joc de paraules que denota la implicació de l'espectador que el *happening* aconsegueix.

El *happening* realitza les nocions de canvi teatral i fa possibles els seus plantejaments renovadors, perquè es desvincula dels interessos comercials i de l'espai del teatre tradicional que condicionava les formes.

El *happening* ja no depenia del públic alienat que es va escandalitzar en les primeres representacions surrealistes a París, va ocupar un espai propi, es va constituir com a llenguatge; i la seva aparició representa la ruptura amb una llarga tradició teatral.

En l'autonomia i la possibilitat de resposta de l'espectador se centra la importància del *happening*. Participació del receptor en el procés comunicatiu que porta implícit el missatge artístic, que el nou teatre no deixarà de tenir en compte pel que representa de superació del paper alienant de l'espectador.

## EL NOU TEATRE I LES SEVES RAMIFICACIONS

Els nous plantejaments teatrals s'expressen en les «Actions-Painting» de Pollock i Gorky. En el grup The People Show de Londres. I les *performances* de Thadeus Kantor a l'Est... Una bona mostra la trobem també en el nou teatre americà: el Living Theatre i la San Francisco Mim Troup. El teatre d'investigació de l'Open Theatre, i el teatre de guerrilla de Ronni Davis...

Però enumerar exemples de noves formes teatrals, i noms de grups, no té sentit, perquè ens faltaria espai per explicar-los i situar-los en el seu lloc.

Si bé avui ja ens resulta fàcil explicar els trets concrets del teatre tradicional, no es pot dir el mateix del nou teatre i les seves extraordinàries ramificacions.

L'extensió dels nous conceptes teatrals arriba fins i tot als concerts i grups de música *rock*:

Un exemple significatiu de la teatralitat *rock* el trobem en la representació eròtico-sensual i d'excitació concentrada tipus Rolling Stones, amb el seu aspecte que dóna les conno-

tacions de «poc recomanables, cíncics, sensuals, violents; d'indesitjables de barris baixos». O bé l'acte teatral destructiu de The Who, que són representants dels *mods* (sofisticats, cíncics i elegants brètols a la moda). Expressions i reflexos de l'escena *rock* del seixanta, que en la seva evolució històrica ens porten a la teatralitat *punk* i a les noves imatgeries estètiques que sorprenen els miralls i acolorixen i animen les decoracions urbanes.

I no podem oblidar Frank Zappa amb la seva representació de l'escena musical, que assumeix la funció i el caràcter vivent del *collage* i es relaciona molt directament amb el *happening*:

«Però la millor atracció era la "Girafa Tova": una gran girafa dissecada, amb una gran canya disposada de cara al públic. Ray Collins s'apropava i li feia un massatge amb un ninot... Llavors la cua i la canya es posaven rígides i simultàniament es produïa una gran inundació de nata. Era el fragment més popular de l'espectacle i la gent l'exigia contínuament.»

Eren els dies de la «dècada dels *happenings*», del *kitsch*, de l'alliberació sexual i d'adorar el déu Dada.

*Happening. Happening-Teatre. Teatre. Teatre-Happening.* Nou Teatre. Com diu John Cage a l'inici de la reflexió: «El teatre és a tot arreu, i el *happening* només ens convenç que és així.» Ja ho deia el genial Dalí: «*Happening* de *happenings* i tot és *happening*» en el Primer Congrés de *Happenings* de Granollers.

Al cap i a la fi, el viatge al voltant del *happening* només ha estat un pretext per apropar-nos a la forma expressiva de l'art, fet per la força creativa de la imaginació que actua, que és tant com dir de finestres obertes que ens fan olorar la llibertat.

ANNA ARNABAT

## RESUMEN

El *happening* es una forma de espectáculo que nace en los Estados Unidos estrechamente ligada a las vanguardias. De hecho, y según la definición de uno de sus impulsores, John Cage, se trata de ampliar la noción de teatro a todas las manifestaciones de la vida. Durante la década de los sesenta el *happening* llega a ser una de las manifestaciones más vivas de la llamada cultura *underground* en los Estados Unidos. El *happening* extrae sus características del espacio en que se desenvuelve, de la contraposición de los momentos escénicos —que según Kirby sustituyen a las situaciones teatrales— y de la singular correlación establecida por la intervención del espectador respecto de la propuesta inicial y de quien la explicita. El *happening* pretende agotarse en el momento en que se produce. A pesar de ello ciertas experiencias provenientes del *happening* ya han adquirido la consideración de clásicas. Lo que hoy nos interesa en primer lugar es saber hasta qué punto y de qué modo ha influido el *happening* de las décadas inmediatamente anteriores a la actual sobre las nuevas formas teatrales que florecen por doquier.

## RÉSUMÉ

Le *happening* est une forme de spectacle née aux États Unis, avec une forte liaison aux avantgardes. En réalité, il s'agit d'étendre la notion de théâtre à n'importe quelle manifestation de la vie, d'après définition d'un de ses promoteurs, John Cage. Tout au long de la décennie des 60, le *happening* devient l'une des plus caractéristiques manifestations de ce qu'on appelle culture *underground* aux États Unis. Le *happening* prend ses caractéristiques de l'espace où il se développe, de la contraposition des moments scéniques —lesquels, selon Kirby, substituent les situations théâtrales—, et de la corrélation singulière créée par l'intervention des spectateurs en réponse à l'offre initiale et à celui qui l'explicita. Le *happening* prétend son épuisement au moment même de sa production. Quelques expériences qui proviennent du *happening* ont déjà acquis, quand même, la considération de classiques.

Notre intérêt, à présent, se porte sur l'étude de l'impor-

tance et le degré d'influence du *happening* des décades immédiatement antérieures à l'actuelle, sur les nouvelles formes de théâtre qu'on voit naître partout.

## SUMMARY

The happening is a type of entertainment which was born in the United States and which is closely related to the avant-garde. In fact it attempts to extend the notion of theatre to every manifestation of life, as defined by one of its driving forces, John Cage. During the 1960s the happening became one of the most lively manifestations of the so-called underground culture in the U.S.A. The happening acquires its characteristics from the space within which it is enacted, from the juxtaposition of scenic moments, which according to Kirby substitute theatrical situations, and from the singular correlation which the intervention of the spectator establishes relative to the initial purpose and to whom it is explained. The happening claims not to go beyond the moment at which it takes place, although some experiments rising out of the happening are now considered to be classics. Today what is of most interest is to establish how far, and how, the happening of the decades immediately before the present one have influenced the new forms of theatre that are flourishing all around us.

MARC QUAGHEBEUR

## DE L'AGREGACIÓ AL CONVENI: VINT-I-CINC ANYS DE RELACIONS ENTRE TEATRES FRANCÒFONS I PODERS PÚBLICS BELGUES

Traduït del francès per Sara Reñé

El procés històric d'una situació important en el cas de que... entre el que era destinat a la banda francòfona del país. El procediment es va anar processant al llarg dels anys. I acabà amb les dues disposicions del 9 d'octubre de 1957 que han regit per a l'essencial. Ens a l'any passat, el funcionament de l'art dramàtic en la banda francòfona del país.

Aquests textos, signats per Léo Collard, es refereixen al Teatre Nacional de Bèlgica i als teatres que anomenaven «agregats». En el punt de partida, les dues disposicions repartien el conjunt de la suma de subvencions en dues parts iguals. El Nacional rebia, per tant, la meitat dels subsidis. Encara que després la clàusula va ésser esmenada, es pot constatar que, això no obstant, la suma global concedida als teatres «agregats» i la que era assignada al Teatre Nacional van continuar essent relativament semblants. El pressupost destinat al Nacional ha acabat, fins i tot, sobrepasant lleugerament la suma destinada als teatres «agregats».

Arran del que va passar després del 1945, les disposicions de 1957 intenten constituir companyies professionals autòctones en la Bèlgica francòfona i assegurar un lloc de treball per a la gent de teatre que havia eixit d'aquest país. La cosa és important ja que la història teatral dels francòfons va ésser dominada per les gires franceses i pel reclutament d'actors francesos per als papers principals. Encara que quedin senyals d'aquestes pràctiques, es pot dir que, malgrat tot, en aquest respecte, les disposicions de 1957 han contribuït, de tota manera, a assegurar un mínim de llocs de treball per als artistes i els tècnics belgues de l'espectacle. En canvi, les clàusules de protecció dels autors belgues han estat sempre alterades sense que el legislador s'hagi molestat mai a fer respectar les intencions de la seva política. És veritat que l'escriptura dramàtica planteja molt més obertament la qüestió de l'especificitat cultural...

En general, cal esclarir el procés històric d'una situació. Aquest aclariment em sembla important en el cas de què tractem atès que ens trobem en una època de transició. Queden, en efecte, molt pocs textos que es puguin aplicar, encara, a nivell de Comunitat francesa. El nou mode de relació entre els teatres i els poders públics no podrà establir-se abans del juliol del 1983.

El principi d'una subvenció regular a l'art dramàtic es remunta als anys que varen seguir l'Alliberament. Fou, de molt, l'obra de Sara Huysmans. En aquella època les coses es pensaven en el marc de l'Estat unitari. Es va establir, doncs, un paralelisme estricte entre el que era destinat a la banda flamenca i el que ho era a la banda francòfona del país. El procediment es va anar precisant al llarg dels anys. I acabà amb les dues disposicions del 9 d'octubre de 1957 que han regit per a l'essencial, fins a l'any passat, el funcionament de l'art dramàtic en la banda francòfona del país.

Aquests textos, signats per Léo Collard, es refereixen al Teatre Nacional de Bèlgica i als teatres que anomenaven «agregats». En el punt de partida, les dues disposicions repartien el conjunt de la suma de subvencions en dues parts iguals. El Nacional rebia, per tant, la meitat dels subsidis. Encara que després la clàusula va ésser esmenada, es pot constatar que, això no obstant, la suma global concedida als teatres «agregats» i la que era assignada al Teatre Nacional van continuar essent relativament semblants. El pressupost destinat al Nacional ha acabat, fins i tot, sobrepassant lleugerament la suma destinada als teatres «agregats».

Arran del que va passar després del 1945, les disposicions de 1957 intenten constituir companyies professionals autòctones en la Bèlgica francòfona i assegurar un lloc de treball per a la gent de teatre que havia eixit d'aquest país. La cosa és important ja que la història teatral dels francòfons va ésser dominada per les gires franceses i pel reclutament d'actors francesos per als papers principals. Encara que quedin senyals d'aquestes pràctiques, es pot dir que, malgrat tot, en aquest respecte, les disposicions de 1957 han contribuït, de tota manera, a assegurar un mínim de llocs de treball per als artistes i els tècnics belgues de l'espectacle. En canvi, les clàusules de protecció dels autors belgues han estat sempre alterades sense que el legislador s'hagi molestat mai a fer respectar les intencions de la seva política. És veritat que l'escriptura dramàtica planteja molt més obertament la qüestió de l'especificitat cultural...

Importants divergències de funcionament caracteritzen, en canvi, les disposicions de 1957 segons que es refereixin al Teatre Nacional o als teatres agregats. El primer posseeix, en efecte, un plec de condicions molt precís, tant a nivell de composició de la companyia com de repertori, de les seves prestacions a Brusselles, a Valònia o a l'estranger. Aquestes obligacions, que exigeixen una planificació rigorosa i una gestió poc fantasiosa, procedeixen de la intenció inicial del legislador de confiar a una sola institució un màxim de tasques. Responen, a més, a una òptica que es preocupava principalment per la difusió. S'inscriuen, a l'últim, en un esquema de projecció del centre cap a la perifèria, esquema que esperava resoldre, en l'essencial, el problema de la demanda teatral a Valònia. Tot això va conduir a dotar el Teatre Nacional amb un estatut d'utilitat pública i amb una inscripció nominativa en el pressupost. La negociació anual de la seva assignació pressupostària s'efectua, a més, directament entre el consell d'administració de la institució i el ministre.

Aquest no era pas el cas dels teatres agregats, la determinació de la subvenció anual dels quals responia a un mecanisme complex. Aquest va tenir curs entre 1957 i 1981. El Consell Nacional examinava el repertori dels diferents teatres (que havia proposat al ministre d'acceptar) i retenia un cert nombre de peces del conjunt de la programació. Aquesta operació s'efectuava després de la temporada. Al principi de la tria, per contrarestar la propensió al vodevil, s'afegia una operació de cotització de cada peça retinguda segons la seva adaptació belga, de peça clàssica, de peça experimental o de creació d'un autor belga. A partir d'aquests diferents criteris es podia efectuar el càlcul de la part del pressupost que pertocava a cada teatre agregat. Aquesta operació només s'exercia sobre el 85 % de l'assignació concedida ja que la resta del pressupost es destinava a recompensar les pràctiques teatrals que havien manifestat una recerca o un nivell artístic superior a la mitjana. Per a cada peça retinguda, proveïda del seu coeficient multiplicador, el càlcul es basava en les despeses generals, el nombre de representacions, el nombre d'espectadors i els sous destinats als actors. És a dir, la complexitat del mecanisme i la lentitud d'un procediment sempre retroactiu —fonamentalment infantívol sota el seu vernís d'objectivitat— no són alienes ni als desequilibris pressupostaris dels nostres teatres ni a l'absència de projecte cultural dinàmic.

Les modificacions que va aportar la disposició de 1957



perderen importància. Varen ésser, a més, la causa del seu afebliment progressiu. En efecte, es va decidir, cap a mitjan anys setanta, de reduir al 60 % la quantitat fixa per tal de permetre que, durant un exercici pressupostari determinat, s'equilibrassin les finances d'alguns teatres en el moment de la transformació en *asbl* d'institucions estrictament privades fins aleshores. El desequilibri creat per la nova forma de repartició tornava, en efecte, molt insuficient per a la supervivència dels teatres la quantitat fixa del pressupost. D'aleshores ençà, es podia buidar de sentit la quantitat mòbil i es deixaven d'afavorir els treballs artístics una mica conseqüents. Només tenia força de llei un joc curiós en el qual era més hàbil crear un dèficit important que justificqués la concessió al seu favor de la part més important de la quantitat mòbil.

Mal estructurada per a fomentar la vida artística i relativament aberrant com a projecte econòmic, la disposició que regia la vida dels nostres teatres agregats estava, a més, concebuda per a aplicar-se al conjunt de situacions teatrals que podien existir en el camp francòfon belga. Ara bé, de fet, només preveia un tipus de situació, la d'un teatre de repertori més aviat tradicional, que funcionés amb un règim continu, tot recolzant en els abonats i en l'hinterland de la capital. Això es féu palès de seguida i provocà les primeres desagregacions, especialment la del Teatre de Butxaca, que representava, aleshores, un paper essencialment experimental en la nostra comunitat cultural. Les obligacions de la disposició de 1957, que preveia un mínim de dues-centes representacions per teatre, resultaren igualment molt poc funcionals en relació a les noves iniciatives. Aquest va ésser el cas de les companyies que varen aparèixer en les províncies valones, com alguns primers grups que serien l'origen del que més tard s'anomenaria Jove Teatre: l'Esprit Frappeur el 1963; el Vicinal i el Parvis el 1970.

Més que crear una nova categoria institucional o transformar la disposició de 1957 adaptant-la als diferents tipus de situació, es va preferir inscriure en el pressupost un nou article titulat «Subvencions per a les companyies permanents que no compleixen les exigències estatutàries». Això manifestava clarament la primàcia estructural de la concepció del teatre inscrita en els estatuts del Nacional i dels agregats. I, a mig termini, provocava també la incapacitat del sistema per a adaptar-se a la situació real. Contribuïa, a més, a reduir la vida artística a un joc de trampes i a una

dependència creixent en relació als humors del príncep. L'article pressupostari 32.03, que esdevingué una veritable cambra-de-mals-endreços, va haver d'absorbir, en efecte, entre 1964 i 1982, tot allò que tenia alguna permanència i s'allunyava del perfil dels agregats. S'hi poden trobar, doncs, institucions tan diverses com els teatres-acció, les companyies experimentals, les companyies de repertori que portaven a terme un treball teatral relativament modern, les companyies de descentralització amb pràctiques antiquades i mitjans insignificants i, fins i tot, algunes companyies de província comparables als agregats que varen tenir prou sort o traça per escapar del sistema. Cap reglamentació no preveia el futur d'aquestes companyies obligades a negociar dia a dia la seva part del pastís. Podem imaginar els hàbits que se'n derivaren si considerem, d'una banda, la proliferació teatral que ha caracteritzat els deu últims anys, i de l'altra, la inestabilitat política constant que ha presidit la cultura francesa.

A partir del començament dels anys setanta, les tendències de renovació són tals que resulta impossible d'eludir-les totalment. Malgrat tot, no es procedeix a una reforma estructural. Hom prefereix recórrer a una solució que no fa més que desplaçar el problema i posposar la reforma que els anys següents faran ineluctable. Es decideix, doncs, transformar el Teatre de Butxaca, que va ésser, durant molts anys, un lloc de recerca, en Teatre Experimental de Bèlgica. Així, obté una inscripció nominativa com a Teatre Nacional, però, això no obstant, no aconsegueix cap decret precís que estableixi les missions que se li confien.

L'experiència, que institucionalitza després allò que ho hauria d'haver estat durant els anys cinquanta, no és concloent. Un decret, encara d'aplicació, es publica, d'altra banda, el 1957. Aquest decret estableix unes mesures per al foment del teatre jove tot creant una comissió diferent del Consell Nacional de l'Art Dramàtic, anomenada Comissió Consultiva del Jove Teatre, i inscrivint amb la rúbrica de Teatre Experimental (32.10) una secció separada, proveïda d'una quantitat de diners diferent.

La Comissió del Jove Teatre, composta per experts, a diferència del Consell Nacional de l'Art Dramàtic, no aprova ni refusa realitzacions però examina, abans de la seva actualització escènica, un cert nombre de projectes puntuals que va creixent al llarg dels anys. Els *dossiers* poden provenir tant dels grups no estabilitzats com dels individus que volen realitzar un espectacle i presentar-lo una vintena de ve-

gades. El pressupost de què disposa la comissió és mòdic ja que s'acostava als 16 milions el 1982, és a dir, menys del 5 % del pressupost global concedit als teatres professionals per a adults. Ara bé, el decret és prou ampli i sincrètic ja que ha de retrobar el que hi ha de realment experimental en la Comunitat francesa de Bèlgica, assegurar la feina als directors que surten de les escoles i afavorir aquells que desitjarien representar autors belgues. I encara més: atès que el legislador no havia previst cap passarella entre aquesta categoria i la resta del sistema, que els monopolis que són al cim de la piràmide no canvien des de fa molt temps i que la crisi empitjora la situació, el pressupost reservat al Jove Teatre ha de mantenir la vida de les companyies que tenen una existència més o menys regular des de fa alguns anys i, fins i tot, dels directors que no han sabut inscriure's en un circuit global desproveït de tota mobilitat. Si bé cal, per tant, afirmar que el decret de 1975 ha permès que l'activitat teatral de la Comunitat francesa no es deturés del tot, cal dir també que no ha constituït cap solució orgànica i ha creat, en el sector del teatre, una categoria comparable al que són les CST en el mercat de treball. Com que el sistema general no ha estat reformat, aquells que han pogut escapar-se'n i conèixer una certa estabilització s'han afanyat a crear llur companyia i a reproduir més o menys els vicis inherents al funcionament dels nostres grans teatres.

Tot fugint d'estudi amb pròtesis massa estretes, el legislador cultural reproduí un comportament que caracteritzava cada cop més la societat belga a la deriva. Per tant, no va poder impedir la degradació total d'un sistema dominat més i més per algunes feudalitats ben establertes. D'altra banda, només pogué respondre a la irrupció de l'Atelier Théâtral de Louvain-la-Neuve o al retorn d'Henri Ronse a Bèlgica amb solucions estretes o dilatòries, nefastes per a la vida quotidiana. Tampoc no foren aprofitats la transformació en *asbl* de les companyies privades ni els lliuraments regulars a nivell de comptadors financers per a refer el conjunt del sistema i oferir als joves talents alguna cosa més que unes sortides en forma d'*impasse* a mig termini. A més, els projectes no suraren mai: no van reeixir ni el projecte de decret plantejat el 1976 davant la pressió del decret flamenc, ni la proposta del Consell Nacional de l'Art Dramàtic (el 1978) per a reformar el decret d'agregació (per tal de permetre la inclusió de noves categories tot utilitzant menys personal i fent menys representacions), ni la promulgació

del decret que regia, per fi, la vida dels teatres no agregats. La proposta va arribar massa tard. Suposava l'acord de diversos ministres... El decret no hauria pas canviat gran cosa. La seva manera de calcular les subvencions no partia d'un projecte cultural sinó que categoritzava les institucions existents en funció del nombre de llocs de treball. El 1981 aquest estancament progressiu i constant de la situació conduí l'executiu de la Comunitat francesa a abolir el decret de 1957 sobre l'agregació i a instaurar el Consell Superior de l'Art Dramàtic, la tasca del qual consistia a definir el nou tipus de contracte que reglamentaria les relacions entre els poders públics i els directors de companyies i a precisar les dades del camp teatral a les quals s'aplicarien aquests convenis.

El conveni determina un contracte entre els poders públics i els directors de companyies per a tots els teatres subvencionats. Aquest té validesa durant un període donat de tres anys i mig (que podrien arribar a ésser cinc en alguns casos si s'accepten algunes variants). Amb una estructura idèntica per a tots, conté per a cadascun unes clàusules específiques adaptades a la naturalesa del seu treball. Un primer avantatge consisteix en la concessió d'unes garanties estatutàries que cobreixen un període que excedeix el termini anual i que es prenen abans de qualsevol realització.

Això permet que els directors programin serenament el futur i es dediquin enterament al treball artístic. Això els evita, d'altra banda, la incertesa perpètua i la negociació permanent. Aquesta mesura fa també que l'administració disposi d'un quadre jurídic sòlid però flexible que li permeti d'ocupar-se de la vida quotidiana dels teatres, sigui quina sigui la inestabilitat de la vida política. I, més, la firma del conveni per les dues parts li permet de preparar, fins i tot abans dels exercicis civils, les disposicions de subvenció, la liquidació de la qual podria intervenir de seguida d'una manera ràpida i regular (amb imports mensuals o trimestrals). D'aquesta manera, hom es troba en disposició de reabsorbir el dèficit del descompte bancari i d'augmentar la part de pressupost reservada a la creació. La gent de teatre pot trobar encara d'altres avantatges en el sistema ja que no solament rep el seu pressupost amb tres anys d'antelació, sinó que també té l'oportunitat de fer-lo servir amb intel·ligència. Els serà possible, per tant, reservar per a un exercici civil ulterior una part de la suma concedida durant l'any precedent. Així podran realitzar operacions amb una

forta distribució o amb una decoració important sense haver de recórrer forçosament als crèdits extraordinaris. En contrapartida, la Comunitat té el dret d'encarregar-se de gestions més responsables però menys dependents. Això implica la presentació de balanços en equilibri al final del conveni.

Amb el mateix esperit de responsabilitat dels directors, el conveni no imposa, com les disposicions de 1957, un nombre d'actors l'any (prescripció que, d'altra banda, no ha estat tinguda en compte en més d'una ocasió), però demana el manteniment d'una massa salarial determinada en el si de l'assignació concedida pels poders públics. Aquesta preocupació per la dinàmica pròpia de cadascú a l'interior dels quadres de gestió imperatius ha portat també a inscriure en cada conveni les missions pròpies de cada companyia —cosa que era impossible en el marc del decret de 1957. A més, les companyies en actiu actualment han estat consultades i se'ls ha pregat de lliurar la definició de llurs objectius en relació al seu públic. També han hagut de lliurar un projecte de programació dels tres anys següents i el projecte de pressupost corresponent a aquesta programació. Per tant, els convenis tindran en compte l'objectiu de treball de cada companyia i la relació que pretenen crear amb tal o tal tipus de públic. Falta saber si aquest mode de funcionament entrarà o no, un dia, en un marc estructural que impliqui, per exemple, uns estatuts jurídics diferents segons el tipus de companyia i que faci, per fi, possible la mobilitat dels homes i, fins i tot, dels públics. Falta també saber si les assignacions concedides en el si d'un pressupost que sobrepassa els 350 milions (era de 35 milions el 1964) seran el fruit d'una esquitxada o concediran uns mitjans decents als beneficiaris d'aquests contractes, de durada limitada, renovables al seu venciment.

Al costat d'un teatre per a infants molt pròsper des de fa una desena d'anys i d'una llarga tradició de societats d'aficionats (se'n compten més de cinc-centes) que representaven de vegades el repertori dialectal, la vida del teatre professional per a adults no ha cessat de créixer des del final de la Segona Guerra Mundial. Així, Brusselles ocupa el segon lloc en el món francòfon pel que respecta al nombre d'obres dramàtiques que s'hi han creat o representat. Aquesta proliferació, de vegades anàrquica, ha tingut per company un creixement molt més feble en els pols de producció de les províncies valones, caracteritzades per l'existència de

nombroses entitats urbanes massa poc poblades per a permetre en el seu si llargues sèries de representacions. Si, malgrat tot i no sense dificultats, Lieja i Charleroi coneixen una vida teatral pròpia a través del Gymnase i de l'Ancre especialment, la major part de la regió valona rep companyies estrangeres o belgues a l'interior de les seves cases de cultura o dels grans «teatres» heretats de la concepció de l'espectacle pròpia del segle XIX.

Aquesta, evidentment, ha deixat també alguns sediments en la capital, on, malgrat tot, han anat desapareixent l'una darrera l'altra les sales d'espectacles de varietats que amenitzaren la vella Brusselles. Hi subsisteix, en canvi, una intensa activitat de teatres de repertori o de divertiment localitzats en alguns grans conjunts. Les direccions d'aquests establiments porten a terme una programació heterogènia destinada a satisfer un públic d'abonats que vol trobar en un sol teatre, del qual és habitual, les diverses facetes de la realització teatral contemporània. No es pot oblidar que aquest procediment, que fa que cada institució proposi anualment vuit o nou espectacles de la seva collita, hagi contribuït a la permanència d'una activitat que es preocupa més per l'adequació immediata amb el seu públic que per les innovacions formals o la renovació del repertori. Molt ben informada d'allò que triomfa a Londres, Nova York, Estocolm, París o Moscou, Brusselles ho reposa generalment molt de pressa. Però no ho precedeix mai. Des d'aquesta òptica cal assenyalar també que, generalment, les adaptacions en llengua francesa de peces estrangeres s'efectuen amb més rapidesa a Brusselles que no pas a París. Però, essent com són les barreres del món francòfon, això no comporta gairebé mai l'entrada de l'espectacle belga a França ni tan sols que els directors parisencs interessats a muntar la peça utilitzin el text de l'adaptació belga.

Les grans sales que es reparteixen el públic de Brusselles sobresurten en els diferents nivells de la nostra història teatral. Instal·lat en un edifici del segle XVIII restaurat durant el segle següent, el Teatre del Parc és la més antiga de les nostres institucions. Va ésser el temple del nou repertori (Ibsen, Maeterlinck) a finals del segle XIX i va prefigurar, durant la segona part del període d'entreguerres, la renovació que va seguir l'Alliberament. Actualment porta a terme una política de repertori clàssic tot preocupant-se molt del luxe i de l'acabat de la posada en escena. El Teatre de les Galeries, que és més recent, es troba en un dels carrers co-

merciars coberts del centre de la ciutat com aquells que tant agradaven durant el segle XIX. La seva gran sala, que rep les gales de Karsenty i que compta amb els favors de la burgesia comerciant, s'ha especialitzat en la comèdia de costums i en l'espectacle de diversió.

Situat des de 1943 al Palau de Belles Arts, del qual ocupa regularment dues sales, el Rideau de Bruxelles constitueix una fita essencial en la nostra història teatral. Especialitzat en el teatre de text, aquesta casa, que va crear les peces dels nostres dramaturgs des de la postguerra, prefereix les posades en escena desguarnides i s'esforça per integrar en la vida de l'espectacle els deixebles del Conservatori de Bruxelles. Si el treball del Rideau s'ha centrat en la capital i en un públic cultivat, el Teatre Nacional de Bèlgica, que va aparèixer poc després del Rideau, i que procedia dels *Comédiens routiers*, té com a horitzó el conjunt de la nostra Comunitat cultural, que recorre cada any amb una petita part dels seus espectacles, que anima amb tres setmanes de festa organitzada en tres localitats generalment desproveïdes d'infraestructures dramàtiques i que vol simbolitzar des de fa més de vint anys en un festival d'estiu que es fa a Spa. Amb dues sales modernes situades en un gran *building* tocant a l'estació del Nord, el Teatre Nacional es preocupa d'oferir a un gran públic textos clàssics i contemporanis dels quals, primer, ha cercat i encarnat el missatge. Aquesta institució, que ha contribuït a la millora de la condició professional de l'actor i a l'extensió del públic, en canvi no s'ha preocupat de formar i crear dramaturgs autòctons ni de divulgar els autors internacionals encara no consagrats. Aquesta tasca va ésser durant molt de temps la funció gairebé exclusiva del Teatre de Butxaca, que va donar a conèixer, per exemple, Arrabal o Ionesco i que es va esforçar per remoure molts tabús. Instal·lat en el bosc de la Cambra, aquest teatre prossegueix executant un repertori rebutjat pels grans teatres però ja no té el paper experimental d'abans.

La prudència de les nostres grans institucions respecte als nous textos o l'absència de relectura dels clàssics van provocar, durant els anys seixanta, la creació d'una sèrie de teatres de butxaca, més orientats cap a la dimensió estètica de l'espectacle. Així, es veu néixer a Lieja el Teatre de l'Étuve, que, sota la direcció de Paul Deranne, té avui un paper innovador i marginal alhora. Els soterranis són una mica el símbol d'aquesta pràctica. Seguint l'exemple de l'É-

tuve, el Teatre de Quat'Sous es va instal·lar en un soterrani de la gran plaça de Brusselles del qual, malauradament, va ésser expulsat més tard. Familiars aquesta vegada, són encara uns soterranis els que serveixen des de fa vint anys de centre de gravetat per a les nombroses empreses de l'Esprit Frappeur. L'acció d'Albert-André Lhereux, que s'ha posat des de fa cinc anys al servei dels autors belgues, no ha deixat de descobrir nous talents i de propulsar-los amb el màxim d'aura espectacular. El gust pel text motivà la creació de dos teatres situats fora del centre de la ciutat. Després d'haver utilitzat diversos apartaments i grans hotels, Claude Volter instal·là, en efecte, en un dels municipis més afortunats del regne una companyia que portava el seu nom i que es va especialitzar en la posada en escena, fastuosa i sovint *retro*, de textos de Guitry, Montherlant o Laclos. Yvan Baudouin, en canvi, va instal·lar en un municipi molt més pobre, Etterbeek, la seva companyia, que també portava el seu nom, per treballar-hi, d'una manera clàssica, textos que de vegades no ho eren tant.

Havent sorgit com els precedents dels anys seixanta i d'una preocupació per la renovació qualitativa del repertori, el Teatre de la Comunitat opera un canvi característic del decenni següent. Les seves preocupacions ideològiques el conduïren, en efecte, a cercar a la regió de Lieja una implantació obrera per tal de desenvolupar una acció teatral directament connectada amb aquesta realitat. La voluntat de rigor intel·lectual i polític va presidir les diverses fases de l'activitat de Marc Liebens, que des de fa uns quants anys ha centrat les activitats de l'Ensemble Théâtral Mobile en un antic mercat de vins de Brusselles. Després d'haver fet una relectura crítica dels clàssics, Liebens intenta tanmateix promoure noves escriptures dramàtiques, essencialment modernes. Vol fer-les veure i entendre tot limitant al màxim els efectes espectaculars. Aquests últims, en canvi, formen part de les preocupacions estètiques dels tres grups (el Théâtre du Crépuscule, el Groupe Animation Théâtre i el Théâtre Élémentaire) marcats pel treball de Liebens i que es van reunir a Ixelles sota el distintiu d'una antiga sala en desús d'un teatre de varietats: el Varia. La brillantor de l'escenari era una de les fites de les seves recerques, que, d'altra banda, estaven impregnades d'una voluntat dramàtica rigorosa. També en el camp del teatre crític, l'Atelier Sainte-Anne assaja una temptativa més directament lligada al públic. En efecte, practica una àmplia descentralització i fa servir textos que



incorporen la modernitat però que no exigeixen una ascési excessiva de l'espectador. A Brusselles, les seves activitats estan localitzades al voltant d'una petita sala i d'una llar que s'obren a la pintura i a la música més modernes.

Nodrit amb els sojorns que efectua des de fa vint anys el Théâtre 140 i situat en la línia de ruptura que va operar el Théâtre Laboratoire Vicinal l'any 1970, el teatre del cos coneix sempre un gran apogeu a Brusselles encara que ja no té una força comparable a la que animà el seu fundador, Frédéric Baal. Les coordenades socials ja no són les de l'alta conjuntura. Els grans edificis d'una antiga refinèria de sucre a Molembeek reben, malgrat tot, un públic heterodox que gaudeix i es nodreix amb les nombroses activitats del Pla K. Concebut seguint el model del *loft* novaiorquès, aquest gran conjunt, que inclou ara les recerques de Pierre Droulers, intenta perpetuar el gust per la festa i la diversió que el grup manifesta particularment a través del seu sentit d'utilització dels accessoris en els espectacles. La mort i les gestes sobresurten més en el treball d'Ideal Stand-Art, que es va instal·lar en un lloc més modern, el Stalker. D'altra banda, l'ascesi del silenci del cos o del text-límit sovinteja en el treball de grups com Opus, Banlieue, Dur-An-Ki o el Théâtre Impopulaire.

Mentre que l'absència de mobilitat i d'obertura de les nostres grans institucions va menar els joves a crear la seva pròpia companyia, a especialitzar-se en un repertori difícil i a arranjar i utilitzar diversos indrets buits de la capital (tallers o casalots com és el cas del Théâtre de la Balsamine), quan el fenomen va prendre proporcions inquietants hom va veure néixer, en el cor d'una nova ciutat universitària, en les fronteres de Valònia i de la regió brussel·lesa, una institució de gran envergadura la preocupació central de la qual era la inquietud del públic. Mentrestant, l'Atelier Théâtral de Louvain-la-Neuve vol reprendre les teories del teatre popular de Jean Vilar tot trencant amb una certa aplicació belga d'aquestes idees, que havia posat fi a la dimensió realment creadora del treball teatral. Aquestes posades en escena de Brecht o de Txèkhov varen donar a conèixer, així, una classe internacional que havia facilitat la contractació indefinida de directors famosos com Pesson o Kreika. Una preocupació paral·lela pel treball de qualitat i pel gran repertori va contribuir, el 1980, al naixement del Nou Teatre de Bèlgica. Però la recerca d'un repertori insòlit (Cavafy-Séfèris...) o l'atenció a alguns autors belgues caracteritzen les

activitats del seu director, Henri Ronse, el treball teatral del qual aplica en canvi, més que no pas l'Atelier Théâtral, el vell principi de l'atmosfera.

En aquest panorama, que és encara més ric si es tenen en compte les nombroses experiències puntuals del Jeune Théâtre, el destí del dramaturg autòcton va ésser durant molt de temps la part maleïda. Això va influir, sens dubte, en la forma de les peces que no varen tenir prou sovint l'oportunitat d'ésser representades sobre les taules, però no va impedir l'aparició de talents ni tampoc de destins singulars. Maeterlinck, Crommelynck o Ghelderode havien conegut situacions força semblants... La postguerra va veure florir dramaturgs neoclàssics influïts per Giraudoux o Montherlant que, en general, van deixar de produir durant els anys seixanta. S'anomenen Suzanne Lilar, Jean Mogin, Charles Bertin i Georges Sion. També va fer emergir el talent més original d'un Paul Wilems o d'un Jean Sigrîd, que van trobar la seva veritable dimensió després de la ruptura dels anys seixanta. Hereu de Maeterlinck i del Crommelynck dels *Amants puérils*, Wilems afegeix una dimensió d'irrisió màgica a aquests tràgics de l'isolament i de l'incomprensible. Tota una altra cosa és l'art tràgic manifest i patètic de René Kalysky. Amb ell, tot giravoltant, irromp en l'escenari tota l'abjecció de la història contemporània dominada pels espectres conjugats dels totalitarismes i d'Auschwitz. La seva violència és tanta que el tabú, que envolta un dels nostres escriptors més considerables, continua essent enorme malgrat el treball d'un Antoine Vitez, per exemple. D'altra banda, Frédéric Baal és el prototip de l'escriptura dramàtica d'avantguarda mentre que la tradició proletària valona s'encarna en l'obra de Jean Louvet amb una dimensió crítica no dogmàtica. Escriptors com Liliane Wouters, Pascal Vrebos o Jacques de Decker fan servir, per la seva banda, formes més veristes mentre que Michèle Fabien o Michel Gheude s'esforcen a crear una forma teatral contemporània que deixi camp lliure al director.

El creixement de la nostra activitat teatral ha estat paral·lela al desenvolupament de les recerques escenogràfiques i dels projectes arquitectònics. Si els noms del pintor-decorador Serge Creuz i de l'arquitecte Arsène Joukovski han esdevingut els motors de la presència belga a l'OISTT, els noms dels decoradors Jean-Marie Fièvez o Jean-Claude de Bemels s'han anat imposant de mica en mica en el si de la nova generació. Aquesta activitat teatral, que es pot conèi-

xer a través del nostre anuari de l'espectacle,\* es troba, d'altra banda, en la reserva de creativitat que constitueixen els nostres cinc establiments d'ensenyament: els Conservatoris Reials de Mons, Lieja i Brusselles; l'INSAS i l'IAD.

MARC QUAGHEBEUR

## RÉSUMÉ

L'idée d'accorder des subventions régulières aux compagnies dramatiques a son origine dans les années suivantes à la Libération. Mais l'ordonation qu'on a appliquée jusqu'à tout à l'heure, provenait de deux décrets de 9 octobre 1957. Il s'agit d'un fait important pour la Belgique francophone car cela permet au théâtre national de rivaliser avec les compagnies françaises en tournée dans le pays. La protection officielle était destinée, surtout, au Théâtre National, tandis que les autres compagnies partageaient la moitié du budget pour subventions, suivant un système d'arbitrage très compliqué.

\* Per a qualsevol informació sobre el tema, us podeu dirigir a Paul Emond, responsable de la secció Théâtre des Archives et Musée de la Littérature, Bibliothèque Royale, 4, boulevard de l'Empereur, Brusselles 1000.

## RESUMEN

La idea de subvencionar regularmente a las compañías de arte dramático procede de los años próximos a la liberación. Con todo, la ordenación que hasta hace poco se aplicaba se basaba en dos decretos del 9 de octubre de 1957. En lo que a Bélgica francófona se refiere este hecho es importante, pues permitía al teatro nacional hacer frente a la competencia de las compañías francesas que iban de gira. La protección oficial correspondía en gran parte al Teatro Nacional, mientras que el resto de las compañías tenían que repartirse, según un complicado sistema de arbitraje, aproximadamente la mitad del presupuesto de subvenciones. Había que prever un mínimo de doscientas representaciones anuales como condición para obtener la subvención; esta medida regía tanto para las compañías que actuaban en las provincias valonas como para el teatro más innovador, l'Esprit Frappeur, creado en 1963, y el Vicinal o el Parvis, creados en 1970. A partir de los años setenta empiezan a modificarse las medidas de protección en pro de una mayor agilidad. La vida teatral de Bruselas es una de las más ricas y variadas de Europa y cabe encontrar tantos espectáculos dedicados a los niños como géneros de vanguardia. Los autores y escenógrafos actuales continúan una tradición bruselese que cuenta con Maeterlinck y Crommelynck entre sus nombres más significativos.

## RÉSUMÉ

L'idée d'accorder des subventions régulières aux compagnies dramatiques a son origine dans les années suivantes à la Libération. Mais l'ordination qu'on a appliquée jusqu'à tout à l'heure, provenait de deux décrets de 9 octobre 1957. Il s'agit d'un fait important pour la Belgique francophone car cela permet au théâtre national de rivaliser avec les compagnies françaises en tournée dans le pays. La protection officielle était destinée, surtout, au Théâtre National, tandis que les autres compagnies partageaient la moitié du budget pour subventions, suivant un système d'arbitrage très compliqué. Pour obtenir une subvention il fallait faire, au moins, deux-cents représentations annuelles; on appliquait cette mesure tant aux compagnies qui actuaient dans les provinces

walloonnes comme aux théâtres les plus innovateurs, tels que l'Esprit Frappeur, créé en 1963, et le Vicinal ou le Parvis, nés en 1970. À partir la décade des 70 on commence à modifier les mesures de protection pour ainsi obtenir une plus grande agilité. La vie t  trale de Bruxelles est l'une des plus riches et variées de l'Europe et on y peut trouver depuis des spectacles pour les enfants jusqu'   des genres d'avantgarde. Des auteurs et des scénographes actuels continuent une tradition bruxelloise qui a Maeterlink et Crommelink parmi les plus significatifs de ses noms.

### SUMMARY

The idea of regularly subsidising companies of dramatic art goes back to the years following the Liberation. The arrangement that was applied until recently, however, originated from two decrees of 9th October, 1957. As far as French speaking Belgium is concerned this fact is important in that it allowed the national theatre to face up to competition from the French companies who came on tour. Official protection reverted in the most part to the National Theatre, while the remaining companies had to approximately share out half of the subsidy budget, using a complicated system of arbitration. A minimum of 200 performances a year was expected as a condition of receiving the subsidy; this measure applied both to the companies that performed in the in the Walloon provinces, as well as the more innovative theatre of the Esprit Frappeur, founded in 1963, and the Vicinal or the Parvis, founded in 1970. As from the 1970s the measures of protection begin to become more moderate, benefiting a greater agility. The theatrical life of Brussels is one of the richest and most varied in Europe, and one can find entertainment specially for children as well as avant-garde genres. Present day authors and theatrical designers continue a Brussels tradition that includes Maeterlinck and Crommelynck among its most illustrious names.

VÍCTOR-L. OLLER

## ENTREVISTA AMB PETER STEIN

en el camp de la dramaturgia. La seva forma d'escenificació ha influït des dels professionals alemanys fins tot el teatre occidental, de manera més o menys directa. A la nostra terra, les escenificacions dels clàssics per part d'alguns grups de prestigi, com el Teatre Lliure, no estan exemptes de la seva influència.

Una de les seves característiques és l'afany de presentar les problemàtiques de les obres clàssiques de forma actual, fent que l'espectador s'hi senti plenament participant i pugui reconèixer els personatges del muntatge com a coetanis seus. Això comporta un treball previ a l'escenificació, per una banda, de gran rigor històric i, per l'altra, de creació de ponts sòlids, al servei de la comprensió, entre l'ahir i l'avui.

Un altre tret característic del món creatiu de la Schaubühne, com es coneix aquest col·lectiu, és la definitiva recusació del teatre a la italiana, amb la creació de nous espais escènics per als seus muntatges, al mateix temps que el pati de butaques passa a formar part de la decoració, és a dir, l'espectador entra en l'espai creat expressament per a l'obra que va a veure, cosa que provoca l'adaptació d'allò que separa el públic i l'actor per a les fites conceptuals plantejades en el muntatge.

Però que es refereix a aquesta entrevista, va ser realitzada molt precipitadament, per desgràcia, atès que el treball del muntatge d'*Els negres* de Genêt absorbia tot el temps de Peter Stein i va ser feta durant un dinar, entre assaigs, en una *trattoria* al costat mateix de l'edifici de la Schaubühne. Cal dir que Peter Stein en general no concedeix entrevistes des de fa molt de temps als seus compatriotes, cosa que fa que sigui d'agrair doblement la seva amabilitat envers mi.

VÍCTOR-L. OLLER  
Gener de 1984

Al llarg de més d'una dècada, el treball de Peter Stein i del seu equip d'actors, dramaturgs i escenògrafs ha estat un dels més importants de tot el territori de llengua alemanya en el camp de la dramaturgia. La seva forma d'escenificació ha influït des dels professionals alemanys fins tot el teatre occidental, de manera més o menys directa. A la nostra terra, les escenificacions dels clàssics per part d'alguns grups de prestigi, com el Teatre Lliure, no estan exemptes de la seva influència.

Una de les seves característiques és l'afany de presentar les problemàtiques de les obres clàssiques de forma actual, fent que l'espectador s'hi senti plenament participant i pugui reconèixer els personatges del muntatge com a coetanis seus. Això comporta un treball previ a l'escenificació, per una banda, de gran rigor històric i, per l'altra, de creació de ponts sòlids, al servei de la comprensió, entre l'ahir i l'avui.

Un altre tret característic del món creatiu de la Schaubühne, com es coneix aquest col·lectiu, és la definitiva recusació del teatre a la italiana, amb la creació de nous espais escènics per als seus muntatges, al mateix temps que el pati de butaques passa a formar part de la decoració, és a dir, l'espectador entra en l'espai creat expressament per a l'obra que va a veure, cosa que provoca l'adaptació d'allò que separa el públic i l'actor per a les fites conceptuals plantejades en el muntatge.

Pel que es refereix a aquesta entrevista, va ser realitzada molt precipitadament, per desgràcia, atès que el treball del muntatge d'*Els negres* de Genêt absorbia tot el temps de Peter Stein i va ser feta durant un dinar, entre assaigs, en una *trattoria* al costat mateix de l'edifici de la Schaubühne. Cal dir que Peter Stein en general no concedeix entrevistes des de fa molt de temps als seus compatriotes, cosa que fa que sigui d'agrair doblement la seva amabilitat envers mi.

VÍCTOR-L. OLLER

Gener de 1984

V. O.: Voldria que em parlés una mica sobre la Schaubühne, des dels començaments fins ara.

P. S.: Bé, això s'explica molt aviat.

L'impuls o la iniciativa per a la fundació d'aquest teatre, o bé què és allò que succeí perquè aquest teatre adquirís aquesta forma, es deu a l'oportunitat d'un moment.

L'any 1965 els teatres de la República Federal es precipitaren en alguna cosa semblant a una crisi. Sempre hi ha crisi, però aquesta fou especial, ja que es caracteritzava per l'envelliment de la generació dels directors. Tots eren molt vells, i això feia que la gent més jove es fes càrrec de l'aparell teatral. En relació a això hi havia una consciència col·lectiva que es posà al roig viu a través dels mitjans de difusió i també a través de diversos esdeveniments polítics: que el teatre que existeix amb aquesta figura de teatres estables havia de ser transformat. El rerafons era aquest: la gent era considerablement vella, sobretot els «caps» d'aquests teatres.

De toda manera, sempre hi ha diverses facetes quan es veu una cosa a distància, amb mirada retrospectiva; jo sempre estic d'acord a esmentar les forces motrius i circumstancials del teatre; òbviament, es tracta de l'aglutinant, la manera com es troben els uns amb els altres o com sorgeix del treball en comú dels homes. Això és decisiu per al teatre; la gent mai no treballa sola, sinó conjuntament, i és per això que apareixen tals constellacions de persones en un determinat entorn social i polític.<sup>1</sup>

Llavors es donà que nombrosos directors joves intentaren d'introduir-se en aquesta falange de directors vells i «propietaris de teatres» —amb l'expressió «propietaris de teatres» em refereixo als constituïts en intendants d'aquests aparells burocràtics. Cadascú va seguir el seu mètode. Al començament jo no tenia cap intenció d'ocupar-me d'això, sinó que vaig començar a escenificar i, amb una rapidesa considerable, es creà una constellació de gent —actors, escenògrafs i, després, directors com jo— que va creure tenir unes

1. El nucli central que va originar la Schaubühne era format, entre d'altres, per les actrius Jutta Lampe, Edith Clever; els actors Bruno Ganz, Dieter Laser; els directors Peter Stein i Claus Peymann; el dramaturg Dieter Sturm; l'escenògraf Klaus Weiffenbach i després Karl-Ernst Herrmann. Botho Strauss, Luc Bondy, Wilfried Minks, entre d'altres dramaturgs i directors, van entrar a formar part de la companyia més tard.



fites aproximadament similars pel que fa a la manera de fer teatre. Aquest va ser el segon cop de sort.

També aleshores érem de l'opinió que no volíem continuar treballant en les cases que ens oferien feina, perquè qualsevol cosa era tan dificultosa!, amb «estira-i-arronses», i tampoc no ens agradaven la forma i la manera com es presentaven aquestes cases de cara enfora.

Per aquests motius, ens vàrem decidir a fer-nos càrrec d'un teatre, és a dir, el nucli d'aquesta gent que ja havíem fet teatre conjuntament i que també conjuntament havíem desenvolupat conceptes artístics. Per descomptat, teníem molt clar que no podia ser un d'aquells aparells burocràtics petrificats, i tampoc no teníem gens de ganes de lluitar contra ells. Preteníem començar completament de nou, tant en l'aspecte d'organització com pel que fa a l'espai artístic i també personal. Aleshores se'ns va oferir la possibilitat de la Schaubühne,<sup>2</sup> que ja existia, és a dir, existia des del 1962. Era un teatre que funcionava *en suite*, que no tenia companyia fixa, i, per tant, podíem començar a fer-nos-en càrrec amb facilitat, perquè contínuament es podia contractar gent nova. Així tot va començar el 1970.

Ja es deu adonar que no li parlo expressament de la mascarada política de tot l'afer, malgrat que això va tenir un paper determinant en la forma en què van arribar a reunir-se les persones, la constel·lació d'artistes, i en quines eren les concepcions del seu treball artístic; però això potser també ho haurien pogut conformar d'altres coses. Malgrat tot, hauria estat així de tota manera.

Des de sempre, durant el moviment estudiantil, els raonaments polítics i socials que fèiem seguien l'època *à la mode* i possiblement això també ens va facilitar els fonaments d'aquesta posada en marxa. Ara, naturalment, com tot artista, hem canviat les nostres opinions concernents a la política i l'art. Però especialment en política la nostra convicció bàsica no ha canviat gens. Tan sols amb el temps hem après que amb asseveracions polítiques precipitades i espontànies el fet és així: la major part de les vegades hom es veu obligat a revocar-les. Per exemple, el nostre suport en massa al Vietnam<sup>3</sup> avui fóra impensable, per la senzilla

2. La Schaubühne amb Halleschen Ufer. Avui aquest mateix teatre s'anomena Theater-Manufaktur i està portat per un collectiu més radical.

3. El juliol de 1968 Peter Stein va escenificar *El discurs del Vietnam...*, de Peter Weiss, en el Kammerspiele de Munic. En

raó que la política que fan els vietnamites actualment i des de fa temps topa amb el nostre més enèrgic «rebuig». Fins i tot vàrem abonar, sí, la matança de Cambotja mitjançant el nostre decidit suport polític, els nostres escarafalls i les nostres màximes que vàrem llançar des de l'escenari, coses que la van propiciar, sí... Naturalment, no preteníem això. Experiències semblants fan que ens mostrem tendents a mantenir-nos una mica més reservats en les manifestacions públiques —i el teatre és una manifestació pública—, a fixar-nos-hi més, perquè allò que diguem no ho hàgim de negar tot just demà passat. Això és molt normal, sobretot si hom pretén continuar treballant algun temps i quan es vol treballar professionalment.

És per aquest motiu que, referent al teatre directe, polític, avui fem amb preferència l'*Orestíada* abans que, per exemple, *La mare* de Brecht, de Gorki-Brecht, malgrat que la nostra escenificació de *La mare* va ser una escenificació molt relativitzant. El mètode que hi seguïrem fou un mètode distanciador, contemplatiu i crític fins i tot en allò que consideràvem important i necessari. També nosaltres mateixos ens vam posar al centre de la crítica, i això es comprèn, perquè si no el teatre ja no fa cap il·lusió.<sup>4</sup>

Aquesta constellació de persones era considerablement forta en relació als altres: no és que nosaltres fóssim extraordinàriament bons, però la gent del nostre entorn no eren millors, per dir-ho d'alguna manera. I és per això que vam tenir un èxit considerable: també es va posar de moda anar a la Schaubühne, i això ens propicià que poguéssim ampliar les nostres demandes davant els socis capitalistes. Al començament teníem 1,8 milions de subvenció, ara tenim 14 milions de marcs.

Aquest èxit, al costat també de múltiples fracassos, s'ha mantingut, però, en el que és fonamental, de manera que la

---

acabar la tercera representació es va fer una recollecta per al Vietcong. Es provocaren aldarulls estudiantils al carrer i l'intendent del teatre, A. Everding, no va deixar que P. Stein continués al teatre.

4. *La mare* va ser el primer muntatge de P. Stein a la Schaubühne a començaments d'octubre de 1970. Van col·laborar en la direcció del muntatge els directors W. Schwiedrzik i F. P. Steckel. B. Brecht va escriure aquesta obra el 1931 com a «peça didàctica, però per a actors» seguint la novella de M. Gorki. La Schaubühne va plantejar a la seva escenificació qüestions que quedaven en l'aire referents a 1968 i a la mateixa Schaubühne.

nostra pretensió d'una solució institucional fixa va fer necessari que obtinguéssim un nou estatge perquè el que teníem no era susceptible de ser utilitzat com a institució a llarg termini. Llavors les autoritats estatals van ser públicament de l'opinió que era vàlid donar-li una perspectiva a llarg termini, i nosaltres tot d'una ho vam acceptar, i va sorgir la combinació amb aquest acte de restauració commemorativa que significa la conservació d'aquest edifici.<sup>5</sup>

V. O.: No el conec. De què es tracta?

P. S.: És un edifici construït els anys vint: l'arquitectura dels vint ha desaparegut quasi a tot Europa. No era molt abundant, però arquitectònicament era molt interessant. Especialment a Alemanya aquests edificis dels anys vint foren enderrocats després de la guerra, i aquest en concret també va estar a punt de ser aterrat. El seu arquitecte es diu Erich Mendelsohn, i no tan sols va construir aquest cinema, sinó també aquest hotel.

V. O.: Allà darrera?

P. S.: Sí, i aquest annex d'aquí. Hi havia el Kabarett der Komiker (Cabaret dels Còmics), un cabaret berlinès molt famós, i a la part posterior una gran illa de cases. Mendelshon planejà els carrers de Cicero i Achillesstrasse completament, és a dir, un gran conjunt arquitectònic, cosa que es dona en molt poques ocasions, i menys en aquesta època.

L'edifici albergava un cinema mut gegantí per a 1.800 espectadors. Meravellós! Va ser destrossat, i se'n van fer dos cinemes. Després foren reformats i, més tard, tot l'interior va ser enderrocats, ja que havia d'acollir un club nocturn. Tot va fracassar, i restà buit durant anys, enrunant-se progressivament. Un dia el propietari instal·là un *bulldozer* a la porta i digué: «O el Senat me'l compra immediatament o el tiro a terra!» A partir d'aquest moment el Senat va començar a demanar-se què podia fer amb l'edifici. Li havia d'assignar una funció. I va sorgir la idea d'unificar aquesta funció amb la qüestió de la Schaubühne i nosaltres ho vam acceptar, malgrat que ens ho vam haver de pensar força perquè aquest edifici se'ns fa estret. Realment sembla molt gran, però no ho és.

V. O.: Sí, hi he vist *Kalldewey Farce*<sup>6</sup> i per ser un edifici tan nou vaig trobar que l'escenari era vell, o potser no

5. La Schaubühne amb Lehniner Platz. Aquest edifici es troba al Kurfürstendamm (bulevard comercial i turístic).

6. Obra de Botho Strauss, dramaturg lligat a la Schaubühne

tan vell, però sí petit. Em va sorprendre, perquè creia que era tècnicament molt bo...

P. S.: Tot això és decoració. El patí de butaques, l'escenari, la boca de l'escenari, tot és decoració. Tan sols s'ha fet per a aquesta obra. Vostè ja ho sap: el nostre principi és construir completament de nou per a cada obra l'espai escènic i el pati de butaques. Sempre ho fem. Conseqüentment, l'espai teatral en el qual s'introdueix l'espectador sempre és diferent, és pura decoració.

V. O.: Sí, ho sabia, però em sorprengué la restricció d'espai.

P. S.: Ah!, és això. L'obra té lloc en un antic teatre de boulevard. Això és una nau de treball amb parets de ciment i teulada metàl·lica. Si traiem la decoració és com un estudi cinematogràfic.

Dit ràpidament: ens vam decidir a utilitzar aquest local perquè vam veure que començàvem a tenir dificultats amb els diners; tan sols era possible obtenir un local en combinació amb altres objectius, és a dir, la conservació i la restauració d'aquest edifici per part dels arquitectes municipals, en el qual les condicions per a la producció són mitjanament suficients quant a l'organització i la tècnica, malgrat que les nostres partides econòmiques de producció són molt polaritzades encara avui, però no tant com abans. És per això que sorgí la fanfarroneria d'aquest edifici.

V. O.: Desitjaria que em parlés del treball a la Schaubühne.

P. S.: Bé, a la Schaubühne hi ha una divisió estricta entre el camp artístic i el tècnic.

V. O.: Aabans no era així, oi?

P. S.: I tant. El primer any no va ser així, però vam renunciar-hi abans de finalitzar el any perquè no funcionava. No es pot organitzar de la mateixa manera gent que tenen diferents condicions de contractació. Els tècnics, els em-

---

des del segon any de la seva existència. Es tracta d'una farsa que reflecteix el món decadent de certa progressia alemanya. Fou estrenada el 19 de juny de 1982. Botho Strauss neix a Naumburg el 2 de desembre de 1944. Estudia a Colònia i Munic germàniques, sociologia i història del teatre. És redactor i crític teatral al «Theater Heute». El 1972 s'estrena a la Schaubühne la seva primera obra, *Die Hypochonder*. El 1977 s'estrena la *Trilogia del retrobament*. Un any més tard es filma i s'estrena la peça que li dona renom internacional: *Gran i petit*. També ha escrit contes i narracions.

pleats de manteniment, els porters i jo què sé què més tenen contractes de quaranta hores, els actors de vuitanta hores o més, això és públic. Dues condicions de contractació tan oposades no es poden organitzar conjuntament, per desgràcia. Per aquest motiu ens vam dividir.

V. O.: Què passa amb la *Mitbestimmung* (participació)?<sup>7</sup>

P. S.: La *Mitbestimmung* va ser desplaçada... Bé, encara en el curs de l'any 1970 es desplaçà definitivament en l'àmbit artístic, és a dir, a les persones que no tenien contractes normals. Els contractes dels actors i dels col·laboradors artístics són diferents. Per a contractes iguals, iguals formes d'organització. Cada col·laborador artístic amb contracte normal no té el dret de participació, sinó el d'autodeterminació.

La figura jurídica del conjunt és la d'un teatre privat. Hi ha per tant dos propietaris del teatre, que són, per dir-ho així, els «caps»; globalment està organitzat a la manera capitalista pre-industrial, és a dir, una societat de responsabilitat personal. Per altra banda, és un teatre privat subvencionat en un 70 %. En comparació a d'altres subvencions, no és gaire elevada; actualment les assignacions per subvenció en els teatres obertament protegits assoleixen com a mitjana el 91 %.

Així i tot, els drets dels propietaris són grotescs, ja que un teatre subvencionat no pot obtenir beneficis, com és obvi. Per tant, en aquest teatre no hi ha beneficis, tan sols sous controlats per l'Estat. Així s'adquireix davant dels mecenes l'*status* d'empresaris lliures, i tan sols poden estar influïts en la mesura que se'ls deixa de proporcionar diners. Però queda a les mans dels empresaris doblegar-se o no davant d'això; el Senat sap perfectament que nosaltres no cediríem fàcilment a les seves pressions perquè les principals persones d'entre nosaltres treballen en unes condicions econòmiques que, en qualsevol altre lloc, serien molt diferents; és a dir: jo, per exemple, tindria un sou quatre o cinc vegades més alt si treballés en qualsevol altre teatre. D'altra banda, els drets dels empresaris recauen sobre els membres del teatre, els membres artístics; en aquest teatre

7. *Mitbestimmung*: dret de participació. L'anomenada *Mitbestimmung*, abonada pels partits polítics més a l'esquerra, va provocar grans polèmiques, fins que es va consolidar en un *corpus* jurídic d'un teatre municipal, el *Schauspiel der Städtischen Bühnen* de Frankfurt. Posteriorment va patir nombroses modificacions i avui tots els teatres participen de l'esperit d'aquesta pràctica democràtica.

no es fa res sense el vot majoritari dels actors i dels col·laboradors artístics. Si aquesta nit es preparés una representació i per qualsevol motiu la majoria fos de l'opinió que aquesta representació no s'ha de realitzar, tan sols haurien de reunir-se els actors i col·laboradors i alçar la mà, i la representació quedaria automàticament suspesa. Si els actors opinen que el pressupost de la decoració d'una producció és excessiu i que és preferible invertir tots els diners en una altra producció, per exemple, llavors tan sols han de dir-ho. També tenen força decisòria quant als finançaments.

El problema és que ha estat necessari molt de temps fins que tots han comprès perfectament el que significa aquesta autodeterminació i fins a quin punt comporta una llibertat, un alliberament, i fins a quin punt arrossega una espantosa coacció amb responsabilitats i obligacions. Ja sabeu que aquesta és la qüestió: quan hom s'enfronta amb un gerent anònim que mana, que dóna instruccions, llavors es pot rebellar contra aquestes instruccions sense preocupar-se gaire de com hauria de ser, de com trobar substitucions a les decisions imposades. Això és molt agradable; es fa de gust, sovint és prou satisfactori i profitós psíquicament. Però quan de totes totes és un mateix qui ha de fer proposicions, llavors tot sembla completament diferent. En aquest cas cal conèixer, comprendre, les anomenades exigències reals, cosa que no és tan difícil, però que porta el seu temps.

A més, cal aprendre a discernir quines coses són discutibles i quines no. Per exemple, està fermament establert que el teatre autodeterminat no pot decidir que se li donin més diners dels que hi ha. No està permès perquè estem controlats trimestralment pel Bundesrechnungshof<sup>8</sup> i hem de tenir amb tota exactitud l'estat de comptes que es presentà al Senat i que va quedar aprovat; la base d'aquesta aportació econòmica és que hem de respectar-lo.

Amb anterioritat podem discutir entre tots el pressupost i dir: «Aquí o allà hem de posar-hi més diners.» Ho podem fer com vulguem. El que no ens és permès de fer és ultrapassar la suma total. Si la superem, caurem en deutes, i els deutes desemboquen en la bancarrota, amb gran rapidesa.

—V. O: Quins són els criteris principals per a la tria de les obres a representar i amb quant de temps d'antelació preparen el programa teatral?

P. S.: Això depèn. Entre nosaltres no es pot establir cap

8. *Bundesrechnungshof*: Tribunal Federal de Comptes.

regla. Hi ha criteris de selecció que estan condicionats que un actor digui: «Voldria fer aquest monòleg.» Llavors la resta dels actors s'hi oposa allegant: «És una merda! Jo no vull col·laborar en això. No és bo.» Malgrat això, l'actor continua amb la seva proposta: «Vull fer-ho de totes totes.» En aquest cas segurament se li aprovarà majoritàriament, malgrat que la majoria no hi estigui gaire a favor, simplement perquè és un company i realment li fa il·lusió realitzar-ho: «O. K. si això és el que vols... Endavant...» «Intenta-ho.» «Aquí tens tants diners.» Això seria una decisió que en definitiva està en oposició amb la majoria.

Després es dona el cas que hi hagi una constel·lació d'artistes que vulgui fer alguna cosa determinada; llavors ho proposen i se'ls accepta. Després hi ha criteris provinents del grup dels directors o dels dramaturgs. En aquest cas, seran més conceptuals, basats en el que a algú se li acut respecte a una obra, una obra antiga o una obra clàssica moderna, o el que trobin interessant en una peça nova. Això es proposa als actors, que prenen en consideració tots els criteris possibles: el repartiment, la imatge dels papers que conté, si es creu que és bona o dolenta, etc.

Pròpiament, aquests són els criteris normals que prevalen, en general, en algunes determinacions, però això, potser, entre nosaltres és una mica més estricta, sobretot actualment, quan es planteja per part de tots la totalitat d'arguments, fins els desfavorables. La gent que té més domini sobre el llenguatge o el pensament, una més sòlida formació i una major capacitat interpretativa tenen com és natural molta més influència. Què pot raonar, per exemple, un actor que a causa dels seus coneixements, la seva edat i la seva experiència forma part de les mitjanies davant d'un intelligentíssim cap de dramàrgia que exposa els motius pels quals una obra ha de ser representada? Què podria raonar? És molt difícil. De fet, en un teatre normal el cap de dramaturgs ho bufa a cau d'orella al director i a l'intendent, i aquest decideix: «Ara farem això.» Llavors qualsevol actor pot anar malparlant al bar i dir: «Quina estúpidesa! És una imbecilitat. Aquesta obra és una bestiesa considerable.» O coses així.

Segons la nostra manera de fer les coses, apareix el següent aspecte: tots els arguments s'intercanvien obertament i després hi ha una votació. En aquest cas, són els actors mateixos qui han decidit i no pas jo. Si es vol es pot dir que aquest model és una trampa per als actors.

V. O.: Pot semblar-ho.

P. S.: És obvi.

V. O.: Quanta gent forma l'*ensemble* de la Schaubühne?

P. S.: Si ho considerem en conjunt, des de taquillers, porters, dones de la neteja, etc., i en aquest edifici encara necessitem més gent que quan n'érem llogaters, ara som 220 persones.

V. O.: I quant als actors i els col·laboradors artístics...?

P. S.: Sí, d'actors n'hi ha de 20 a 25; després cal afegir-hi 15 o 20 artistes que no actuen; és a dir, més o menys, de 40 a 50 membres artístics.

V. O.: Ara treballen sobre l'obra de Genêt *Els negres*, oi? Genêt, fins entre nosaltres, és un autor que s'està revalorant i crec que és una mena d'ona europea...

P. S.: Sí, sorprenentment, sí. Però nosaltres no tenim res a veure amb aquesta ona. Des de fa dotze anys pretenc fer aquesta obra, però no m'era permès; fins ara no he aconseguit l'autorització. L'obra és escrita per a actors negres i Genêt havia prohibit, almenys a Europa, que la representessin actors blancs: aquesta és la causa que mai no pogués escenificar-la. Fa un any i mig, després d'una clara exposició del meu projecte de realització, em va ser possible convèncer l'autor perquè hi donés el seu consentiment. Per això ho faig ara i per tant no té res a veure amb modes, ni res per l'estil.

Fins i tot una vegada, l'any 1976, vam fer l'intent de posar en escena un Genêt: *El balcó*. S'hi treballà durant sis setmanes; en aquells moments el director era Wilfred Minks i després de les sis setmanes el projecte va ser abandonat per votació dels actors. Eren de l'opinió que s'havia aconseguit quelcom que no pertanyia a l'obra, és a dir, que no s'estava obtenint el que es pretenia. Va ser una catàstrofe considerable, perquè ja havíem invertit en les decoracions 60 a 70 mil marcs i... què es representaria en el seu lloc? No va ser gens fàcil, però la decisió era inflexible... Ho vam deixar córrer.

V. O.: I per què *Els negres*?

P. S.: Segons la meva opinió, per a un home com jo és l'obra més interessant de Genêt; és l'obra més lúcida, translúcida i intel·ligent de totes les seves peces. I a més d'això... mmm... crec que és la més emocionant en... la manera de la ruptura, de les diferents formes que hi ha de fer teatre. Ell ho inclou sempre en les seves obres i posa el teatre mateix sobre l'escenari en discussió, però precisament en aquest



cas és fet de forma tan radical i àmplia, i fins quasi tractat com un únic tema, que, si si es té algun interès sobre què ha de ser el teatre, s'ha d'haver vist aquesta obra o almenys haver-la llegit. De fet, el problema del color de la pell dels actors té la seva importància, no es pot negar que no sigui fàcil de resoldre, però bé, hem cregut que ho podíem aconseguir.

Existeix a més a més una motivació, un motiu personal per a fer *Els negres...* com ho diria?... casualitats biogràfiques... i... és que sóc un *fan* d'Àfrica des de la meva joventut i no sé ben bé per què. Als vint anys vaig anar per primer cop a l'Àfrica i des de llavors no he deixat de fer-ho sovint. A més a més hi ha un altre motiu molt especial i és que, en aquesta obra, entre d'altres coses, es diu quasi tot el que es pot dir, paradoxalment fins ara, de les relacions entre Àfrica i Europa, si més no de manera molt metafòrica, juganera i, en part, fins i tot frívola.

L'obra és escrita el 1958 i d'això generalment se'n treu que: «Bé, Genêt és un autor dels anys cinquanta, totalment passat de moda»... I coses per l'estil. Últimament he llegit respecte a la representació d'*El balcó* una crítica on es deia que el genial director Neuenfels<sup>9</sup> havia ensopegat amb un artista dels anys cinquanta antiquat i imbècil i, naturalment, fins el geni de Neuenfels no podia aconseguir que l'obra es mantingués en peu. Òbviament, vaig llegir-ho amb esgarriances, ja que si em passava això m'engegaria un tret. Perquè sóc de l'opinió que es tracta d'una obra grandiosa, de les peces més superbes que he tingut entre les mans; és tan moderna i tan antiquada com qualsevol altra, però una matèria tan magnífica que si no funciona... sabré qui és el culpable, és a dir, jo, perquè conec molt bé l'obra i sé les seves qualitats. No desitjaria ser-ne el culpable; no m'agradaria ser titllat de facinerós.

V. O.: Bé, també jo sóc de l'opinió que Genêt és un autor molt important i interessant, sobretot en la relació que estableix en quasi totes les seves obres amb el públic...

P. S.: Exacte.

V. O.: I ara aquesta obra d'*Els negres*. Quan vaig arribar aquí, a Berlín, em vaig sorprendre de la quantitat de

9. H. Neuenfels: director de teatre i cinematografia que va començar la seva activitat en el moviment estudiantil dels anys seixanta. És actualment una de les «patums» juntament amb Peter Stein i Claus Peymann.

turcs que hi viuen, però encara més em va sorprendre veure anunciades a la Schaubühne obres de teatre turc en el seu idioma original.

P. S.: Sí, això ho fem des de fa un temps. Té un motiu que, per dir-ho així, és més biogràfic, més casual que altra cosa; però naturalment no tan casual, com diria un africà. Passa que a més a més d'Àfrica són un *fan* de Turquia. Tinc molts amics turcs i a partir de cert moment vaig fer amistat amb els professionals del teatre turc, ja que hi ha un teatre i una cultura teatral turcs. No és gaire vella, però està molt desenvolupada, potser massa. En els grans centres urbans, Ankara i Istanbul, hi ha grans teatres estatals organitzats com els nostres, amb tots els espants i horrors que impliquen aquests aparells burocràtics subvencionats: és molt estrany. Fins i tot hi ha una literatura teatral que oscil·la molt d'any en any, o potser diríem millor que de decenni en decenni pren camins plenament diferents.

La confluència, per una banda, de la meua aproximació a Turquia i, especialment, als homes de teatre turcs i, per una altra, de la situació dels obrers turcs que viuen aquí a la República Federal —cosa més tardana, atès que jo vaig ser-hi el 1958 i ells arribaren aquí a partir del 1965—, aquesta confluència, em determinà passar als turcs part de la subvenció que obtenim. Això és un acte que en definitiva queda fora de la legalitat, ja que la subvenció la rebem amb una imposició molt precisa: fer teatre en llengua alemanya. No podem convidar cap companyia forana. Res de res. Per descomptat, els turcs no són germanoparlants; per tant, és una desviació del capital assignat. Fins ara hem procurat —i fa ja tres anys que ho fem— que això passés al més desapercbut possible. Però en definitiva es tracta d'una desviació d'objectius.

Però fins ara ha passat, i amb molt poques excepcions, que no hi ha hagut cap tipus d'intrusisme entre el teatre turc de la Schaubühne i el teatre en llengua alemanya. Només va intervenir la Schaubühne quan hi va haver fortes desavinences entre ells o quan van tenir dificultats que no podien resoldre. La tria d'obres pertoca únicament als turcs, malgrat que nosaltres també hi donem la nostra opinió. La realització artística també els pertoca a ells; la fita era, per una banda, com ho diria?... , social, sí, però, per una altra, hi havia alguna cosa més: definitivament, l'interès en la forma que els turcs tenen d'actuar. I ho fan fantàsticament, de manera fulminant. Això es veu també a les pel·lícu-

les que darrerament s'han posat de moda de Güney. Allà es veu quin gran talent que tenen; la manera tan rabiosa, tan completa i apassionada d'actuació que estan capacitats per dur a terme. Això m'ha interessat sempre i m'agrada veure-ho.

Per això, jo voldria que els nostres actors poguessin conèixer de quina altra manera es pot fer també teatre. Si ara em preguntés quin dels dos és el motiu més important no li ho podria dir amb exactitud.

V. O.: Respecte a *Els negres* i en relació als turcs a Berlín i a la Schaubühne, jo creia que potser hi havia alguna motivació social més que personal.

P. S.: Per a mi una consideració social no és cap motiu que incideixi sobre qualsevol decisió en el meu ofici: això queda exclòs. Si se'm presenta alguna qüestió social, llavors actuo en aquest camp socialment. Sense això la meua productivitat, o les meves manifestacions artístiques, no poden ser creades amb passió. Per aquest motiu estic disposat, per exemple, fins i tot activament, a impedir la instal·lació dels *Persing II* i dels *Cruise* a través de contribucions financeres per a activitats que tinguin aquesta finalitat i, personalment, a participar en manifestacions que intentin declarar-se en contra d'aquest fet armamentista; però estic totalment en contra de fer qualsevol obra miserable que tingui aquest tema d'argument; totalment en contra. Mentre no sigui una obra que m'arribi a mi, que m'interessi a mi, que em fascini; en aquest cas sí que la muntaria. Però si em semblés estúpida, no aconseguirien ni amb l'amenaça de 15.000 coets atòmics que la posés en escena. Sí, sí, mai, mentre no fos feta d'una forma que jo pogués relacionar amb la idea que tinc del teatre i amb el propòsit que tinc de fer amb el teatre. Els problemes polítics moderns, d'altra banda, no tenen cap possibilitat de ser reproduïts artísticament a través de formes ja antiquades, perquè el procés artístic de la reproducció de la realitat és dilatat; generalment dura decennis o potser més temps encara. Per això és una gran fallàcia creure que es pot realitzar un teatre polític actual i alhora ser per molt de temps un home de teatre. Tan sols es pot fer com a amateur entusiasta, que pren els mitjans i les formes teatrals i els relaciona amb els seus impulsos polítics o de concepció del món, o sexuals, o aneu a saber què, i ho barreja tot. Aquesta persona la segona vegada que ho faci s'adonarà que aquest maridatge no s'aguanta, i de sobte ja no se sap el que significa tot això, què és el que es pretén.

Amb això no vull dir que no hagin sorgit manifestacions molt gracioses, interessants i espontànies, mitjançant la combinació de formes teatrals amb els impulsos actuals polítics, o psíquics, o socials, o fins i tot sexuals.

V. O.: Segons he pogut comprovar, alguns crítics tenen l'opinió que el teatre alemany contemporani és mort, encara que la meva apreciació personal és que gaudeix d'una excel·lent salut. M'agradaria saber la seva opinió.

P. S.: No sé què dir-hi...

En primer lloc, el teatre avui és un «negoci» mort, això és clar. És una manifestació en els grans teatres que té quelcom de museístic, és una manifestació que conserva, reproduceix i intenta que no s'extingeixin determinades formes i possibilitats creatives que l'home posseeix. D'altra banda l'expressió teatral és completament inadequada. En definitiva: per a què serveix? Des del punt de vista de l'eficàcia no té sentit. Principalment per aquests elevadíssims costos en comparació a la capacitat de rendiment que tenen altres mitjans com el cinema i la televisió. Què signifiquen 400, 500 espectadors fins i tot 1.000? Quina importància té? Des d'aquesta perspectiva és plenament correcte pensar que el teatre és mort.

També passa que els impulsos artístics més vigorosos de cap de les maneres no es dirigeixen cap al teatre. Els impulsos que des de la realitat política, econòmica i social incideixen sobre l'artista no l'indueixen de cap manera a fer teatre; de fet, no l'empenyen cap a res. És un problema, ja que crec que la mort del teatre és equiparable a la de la pintura o la música contemporània...

V. O.: Sí, òbviament es tracta d'una situació cultural que afecta tot l'Occident.

P. S.: I per tant no és, per dir-ho així, la màxima recriminació que es pot fer al teatre viu. A més a més passa que, en l'àmbit d'aquest art tradicional que representa el teatre, el com es treballa i el què és el que es fa pot ser naturalment molt diferent: pot ser que no interessi absolutament ningú, pot ser que interessi alguna gent, però sempre molt pocs, perquè no pot arribar a molts a conseqüència que aquest teatre passa pel rebuig dels mitjans de comunicació tècnics. Pot ser una cosa o l'altra. Però passa que a Alemanya es dediquen, per motius de nou històrics, gran quantitat de diners a la preservació d'aquest art teatral. Això comporta, naturalment, que un grapat de gent es fiqui en el teatre per poder treballar. Per tant, el conjunt de gent que s'ocupa

del teatre és molt ampli, més gran que a Espanya, més gran que a França, més gran que a Itàlia, perquè senzillament molta més gent pot exercir l'ofici teatral. No és estrany que sorgeixin innumerables coses, simplement per la quantitat de talents i persones que s'hi dediquen. I crec que el teatre alemany reuneix al seu entorn molts diversos talents; en tot cas no depèn de les dificultats que tota activitat artística comporta, com una completa vacuïtat de sentit, una manca de capacitat de concentració d'un mateix, del públic, com una permanent dispersió a través dels més diferents impulsos provinents de tot arreu. Una situació en la qual algú que sigui mínimament sensible, i això és el que es demana a qualsevol artista, s'ha d'oblidar en primer lloc que contínuament s'ha de suportar la pressió de la por de la mort a la qual es veu sotmès sota la trampa d'una gegantina campana atòmica.

És una experiència que no he realitzat ara, sinó des dels anys seixanta, quan estava en l'edat de meditar sobre aquestes coses i quan vaig participar plenament en el moviment antiatòmic. Va ser llavors que vaig tenir la meva gran experiència d'aquesta por total de la mort, no ara. Sóc excessivament gran per fer d'això un veritable vòrtex. Això és clarament per als joves; per als que ara estan més o menys entre vint i trenta anys és plenament correcte. Però jo ja no puc afirmar amb justícia que estigui profundament commogut per aquests fets armamentistes, o jo què sé. Fa anys que treballo i tan sols puc fer-ho mitjançant la supressió permanent d'aquesta por de la mort. No és possible treballar permanentment sota una por com aquesta, no es pot de cap de les maneres. No és d'estranyar, doncs, que tot el teatre que sorgeix d'aquí sigui insignificant, neguitós, pixat, miniaturat. Per aquest motiu en institucions com la Schaubühne les velles obres de la història del teatre, les obres d'altres èpoques, quan les coses eren diferents, tenen una gran importància, perquè s'hi creu poder percebre que comprenen un tractament de les possibilitats teatrals més tranquil, més ampli, més concentrat, més veraç. És per això que escenifiquem tant els clàssics. Respecte a la mort específica que actualment concerneix el teatre, crida l'atenció de la gent perquè deu anys enrera, de forma totalment boja i il·lusòria, i fins i tot neuròtica, es va creure que la transformació de la societat podia partir del teatre. Una de les suposicions més desvariades i idiotes que mai hagi estat de moda.

V. O.: Sí, però la Revolució Cultural xinesa, el 1965, va començar íntimament lligada al teatre...

P. S.: Sí, sí, segur, no voldria dir res en contra de la Revolució Cultural, però això cal cenyir-ho exclusivament al teatre. Durant molt de temps fou una moda molt estesa, i aquesta moda se'n va anar a l'aigua, ja que una atzagaiada similar no resistiria una anàlisi minuciosa. I per això gent que llavors creia que el teatre era molt viu, perquè de tant en tant alguns es ficaven al nostre teatre,<sup>10</sup> i deien que calia manifestar-se en contra del *Notstandsgesetz* (Llei d'Estat d'Excepció),<sup>11</sup> continua creient que això era la vitalitat del teatre. Després de la promulgació de la llei es va acabar tot; és a dir, la vitalitat va desaparèixer d'un dia per l'altre. És per això que als homes ara els sembla que el teatre és, espectacularment, mort. A cada època es van escriure tantes obres de teatre com ara, i no per això millors. Passa que mentrestant hi ha hagut més públic, cosa que exactament en aquella època mancà en massa. A començaments dels seixanta hi havia quatre o cinc vegades més espectadors que anaven al cinema que avui. No va ser gaire espectacular, la caiguda de les masses d'espectadors; de totes maneres hi ha hagut una retallada que voreja el 40 %. Això està en relació a l'època en què aparentment el teatre era viu, és a dir, els espectadors abandonaren els teatres poc abans que aquest es revitalitzés tant. Aquests són els motius i les dades reals. Segons com se'ls presenti, sempre es veuran de diferent manera. Jo comprenc, o puc comprendre, que els anomenats amics del teatre siguin de l'opinió que el teatre és completament mort. Tan sols puc dir que en un temps breu això pot tornar a canviar. D'aquí a poc pot succeir que aquells que opinen això canviïn de parer i si això s'aconsegueix donarà entrada a una tirallonga d'homes joves perquè es puguin comprometre en el teatre professional.

10. Es tracta del teatre més important de Berlín quant a la seva dependència dels estaments polítics; és a dir, l'equivalent a un teatre municipal o estatal. Consta d'un gran teatre, el Schiller-Theater pròpiament dit; una sala menor, o Schiller-Werkstatt; i un teatre a l'aire lliure, el Schlossparktheater. Actualment el dirigeix, entre d'altres, H. Neuenfels.

11. Llei d'Estat d'Excepció. És una llei que preveu mesures generalment restrictives dels drets bàsics en cas d'extrema necessitat. Aquesta llei fou criticada àmpliament pels sindicats, els intel·lectuals i gran part de la socialdemocràcia i va arribar a provocar grans manifestacions i segudes col·lectives en contra.

De fet per a mi això ha comportat un desenvolupament un xic intranquillitzador. En els seixanta hi havia una gran reserva de joves que pretenien entrar en el teatre i que, en certa manera, es varen anar qualificant per a això. Es donà, per exemple, quelcom semblant al moviment teatral estudiantil. Tots els directors del teatre actual, entre els quals em trobo, com Herr Peymann, Herr Rudher, Herr Flimm i tots els altres, són considerats encara avui els millors joves de totes les edats, malgrat que tots tenen quaranta anys i alguns els sobrepassem. Tots els directors actuals provenen del teatre estudiantil i una de les accions més positives d'aquest moviment fou la supressió del «teatre desvergonyat», i encara no s'ha recuperat d'això. Ja no hi ha més teatre estudiantil. S'ha trasmudat en els anomenats «grups lliures». Però el problema dels «grups lliures» en comparació al teatre estudiantil és que aquest era format per gent que tenien quelcom molt determinat en comú: eren estudiants. Cadascú estudiava la seva carrera, i tenia un interès secundari en el teatre, però hi havia una determinada conjunció de propòsits. En els «grups lliures» és diferent; el que tenen en comú és que es vol fer alguna cosa en contra de la pujada del cost de la vida, o cultivar gra en comunitat, o anar a viure al camp en comú, o coses per l'estil, i això en principi són coses menys agressives envers les irregularitats i envers els conflictes. Aquest desplaçament del teatre estudiantil cap aquest «agrupament lliure» és una desgràcia, perquè aquest últim té una escassa continuïtat de treball. Això no té a veure tan sols amb el fet que no reben cap subvenció, sinó que depèn de la forma i la manera com s'han ajuntat, i el que pretenen se soluciona més ràpidament que el que pretenia el teatre estudiantil. Aquest tendia més directament cap al teatre professional; els «grups lliures» s'entenen com a moviment absolutament antiprofessional i és per això que a la gent jove li és molt difícil integrar-se en el teatre professional i tenir-lo com a ofici. De fet, el que succeeix és que la renovació del teatre professional ha produït aquí l'aparició d'un sentiment d'aprenentatge. Pot ser que això sigui a conseqüència que els directors dels teatres es considerin joves, com ja he dit abans. Però crec que no sols es deu a això, ja que el teatre es compon sempre de personalitats úniques, de persones aïllades que s'ajunten. I no es pot, de moment, dir que aquí hi ha algú, aquí algú altre, aquest té quelcom, aquest ha comprès una mica d'això, o ha entès una cosa diferent que jo, o més que jo, o Déu sap què! De

moment, aquest no és el cas; per tant, no puc dir que demà passat serà diferent, que demàs passat canviarà la situació interna del teatre, però estic plenament convençut que en cinc anys, tirant llarg, tot serà diferent. Ha de ser així, és clar. El que els ocupants d'aquestes institucions estan fent actualment és seguir una línia ferma, és lògic, i a mesura que em vagi fent més gran no variaré tant, al contrari, fins seré més restringit, és el curs normal. I també ho espero així, espero ser més restrictiu en els meus interessos i més profund i millor en la seva consecució i com realitzar-hi una creació o quelcom semblant. Malgrat que tampoc no sóc tan optimista, crec que serà així, i que no s'hauria d'esclatar en lamentacions tan terribles.

V. O.: I tant que no! Respecte al camp literari, respecte als autors, quan es dona una ullada al nostre teatre i al teatre alemany contemporani hi ha tanta diferència que realment...

P. S.: Això és totalment comprensible. Aquí hi ha profusió de teatres on es poden representar obres i a Espanya no. Per tant, és clar que la gent s'aboca on apareix una possibilitat de treballar. El teatre ha recorregut una línia molt particular en la història cultural alemanya, ha tingut un desenvolupament excepcional, sobretot pel que fa a la diversitat i a la seva presència en massa. Per descomptat, això no es pot dir, quasi mai, d'altres països.

Respecte al teatre contemporani, haig de reconèixer que no el conec gaire bé. Des de fa més o menys set anys he deixat d'estar-ne al corrent, potser a causa d'una excessiva dedicació al meu propi treball i al treball de l'Institut. Tan sols treballo aquí, a la Schaubühne, i per tant no puc jutjar de moment la situació amb tota exactitud. No sé realment què passa. Tampoc no he vist res de les trobades teatrals. Únicament he vist l'escenificació de Zadek,<sup>12</sup> perquè conec Zadek des de fa molt de temps i és un home que sempre m'ha interessat.

D'altra banda, no he pogut estar pendent de la resta de les trobades, a excepció naturalment de *Kalldewey Farce*, on

12. Peter Zadek va néixer el 19 de maig de 1926 a Berlín, fill de jueus. Estudià a Oxford. A partir de 1972 dirigeix l'Ensemble de Bochum, un dels teatres d'Alemanya Federal amb més gran tradició revolucionària i experimental. Junt amb el *Tasso* de Stein (1969), la seva escenificació d'*El rei Lear* de Bochum el 1974 és una fita en el teatre alemany contemporani.



vaig participar en la realització de l'obra com a mestre tècnic i illuminador. Vaig ajudar Luc Bondy<sup>13</sup> perquè cap a la fi va tenir dificultats.

V. O.: Malauradament sols he vist vídeos de la Schaubühne i ara *Kalldewey Farce*. Em va interessar molt, sobretot en l'aspecte que l'obra pertany a un públic que és present. Això no sol succeir així en el nostre país, és a dir, rarament passa que el temps i l'espai d'una obra trobin el seu públic adequat i, per tant, que es digui res des de l'escenari que el públic està vivint.

P. S.: Sí, però això aquí tampoc no passa sempre. Entre nosaltres les representacions usualment són diferents. Jo crec que és molt difícil de dir quin és el nostre públic; varia molt considerablement segons cada projecte. Per exemple, en aquesta història, el que es refereix a *Kalldewey Farce* ha estat realment sorprenent. Hem arribat a la representació 140, i cent quaranta representacions són un somni absolut per als paràmetres alemanys.

Respecte a això, cal dir que els nostres aforaments no són molt grans. Mai no deixem que entrin més de cinc-cents persones, perquè som de l'opinió que la proximitat a l'actor és una de les coses més importants, més bones i més interessants que té el teatre, i si això se situa a una gran distància... Bé, no ho trobo bonic. Tampoc no m'agrada més reduït; quan ho reduïm perdo la illusió, crec que es converteix en quelcom excessivament privat.

V. O.: Però heu fet experiències gegantines. A l'estadi olímpic vàreu muntar...<sup>14</sup>

P. S.: Sí, excepcionalment hem actuat per a més públic, per a milers d'espectadors, però això sempre ha estat l'excepció. Això era degut que la demanda era molt gran i no podíem continuar actuant molt de temps, per qüestions de desenvolupament programàtic o personal, i per això intentàrem ampliar l'aforament per permetre l'entrada a més gent,

13. Luc Bondy: dramaturg i director teatral que participà a la Schaubühne des de 1976 (*Die Wupper*, d'Else Lasker-Schüler, 1976; *Man spielt nicht mit die Liebe*, d'Alfred de Musset, 1975). És l'únic director que en qualitat de convidat a la Schaubühne ha dirigit tres obres; la darrera ha estat *Kalldewey Farce*.

14. Olimpia Stadion: el 1977 Klaus Michael Grüber dirigeix *Winterraise* (Viatge hivernal), segons la novella epistolar *Hyperion* de Hölderling. És un intent de conjuguar els elements històrics del poeta amb l'estadi olímpic de Berlín.

abans de deixar de banda l'obra, com succeeix ara amb *Kalldewey Farce*, que hem de desestimar malgrat que no està exhaurida. Això, per desgràcia, passa sovint, ja que els altres també volen fer quelcom, no solament els sis actors de l'obra; els altres també volen actuar. Però si no, com ja he dit, la nostra xifra normal de públic volta els quatre-cents o cinc-cents espectadors.

V. O.: Bé, moltes gràcies.

P. S.: Que tinguin molta sort al seu país.

VÍCTOR L. OLLER  
*Berlin, estiu 1983*

## RÉSUMÉ

Il y a plus d'une décado que Peter Stein dirige une équipe d'acteurs, dramaturges et scénographes et il a fait de la Schaubühne une des plus importantes initiatives théâtrales de l'Europe. Il a refusé la scène à l'italienne et a fait de l'orchestre un autre élément du décor. La Schaubühne est née à cause d'une crise du théâtre allemand. D'abord, Stein accorda à son travail un sens politique mais ses plans, à présent, ont changé, com ceux de tous les artistes: aujourd'hui un appui massif à la cause du Vietnam, tel qu'il l'a fait auparavant, est devenu impossible, tout simplement parce que la politique des vietnamiens trouve son refus le plus énergique. La Schaubühne revient au répertoire des anciennes pièces qui ont constitué l'histoire du théâtre, parce

## RESUMEN

Peter Stein lleva más de una década al frente de un equipo de actores, dramaturgos y escenógrafos, y ha convertido la Schaubühne en una de las iniciativas teatrales más importantes de Europa. Ha rechazado el escenario a la italiana convirtiendo el patio de butacas en un elemento más de la decoración. La Schaubühne nació a raíz de una crisis del teatro alemán; si bien al principio Stein daba un sentido político a su trabajo, actualmente sus trabajos, como los de todo artista, han cambiado: hoy día sería impensable un apoyo masivo a la causa del Vietnam, como en otro tiempo hizo, por la sencilla razón de que la política que practican los vietnamitas topa con su más enérgico rechazo. La Schaubühne ha vuelto al repertorio de las viejas obras que forman la historia del teatro porque reflejan otras épocas, cuando las cosas eran distintas, más tranquilas, lo que hace posible un tratamiento teatral más concentrado y veraz. En la historia cultural alemana el teatro ha seguido una línea muy particular, ha experimentado un desarrollo excepcional, sobre todo en lo que se refiere a la diversidad de estrenos y a su presencia masiva en la vida cultural. En la Schaubühne suele trabajarse en una sala de dimensiones reducidas y sólo excepcionalmente —cuando hay mucha demanda y no pueden prorrogarse las representaciones— en una sala grande.

## RÉSUMÉ

Il y a plus d'une décade que Peter Stein dirige une équipe d'acteurs, dramaturges et scénographes et il a fait de la Schaubühne une des plus importantes initiatives théâtrales de l'Europe. Il a refusé la scène à l'italienne et a fait de l'orchestre un autre élément du décor. La Schaubühne est née à cause d'une crise du théâtre allemand. D'abord, Stein accorda à son travail un sens politique mais ses plans, à présent, ont changé, com ceux de tous les artistes: aujourd'hui un appui massif à la cause du Vietnam, tel qu'il l'a fait auparavant, est devenu impossible, tout simplement parce que la politique des vietnamiens trouve son refus le plus énergique. La Schaubühne revient au répertoire des anciennes pièces qui ont constitué l'histoire du théâtre, parce

qu'elles reflètent d'autres époques, lorsque tout était différent, plus tranquille et qu'il est possible un traitement théâtral plus concentré et plus véridique. Le théâtre a suivi une ligne très particulière dans l'histoire culturelle allemande; il a eu un développement exceptionnel, surtout en ce qui concerne la diversité de premières ainsi qu'à sa présence massive dans la vie culturelle. Dans la Schaubühne, l'on travaille dans une petite salle et, rien que dans des cas exceptionnels, c'est à dire, lorsqu'il y a beaucoup de demande et qu'il est impossible de proroger les représentations, on le fait dans une grande salle.

## SUMMARY

Peter Stein has been at the forefront of a team of actors, playwrights and theatrical designers for more than a decade, and he has converted the Schaubühne into one of the most important teatrical initiatives in Europe. He has rejected the Italian-style stage and has converted the auditorium into one more element of the scenery. The Schaubühne was born after a crisis in the German theatre; if at the beginning Stein gave his work a political meaning, now his premises, like those of any artist, have changed: today it would be unthinkable for him to lend whole-hearted support to the Vietnam cause, such as he used to, for the simple reason that the policies pursued by the Vietnamese meet with his energetic rejection. The Schaubühne has gone back to the repertory of old works which make up theatre history, because they reflect other eras, when things were different, calmer, and a more concentrated, truthful theatrical treatment is possible. In German cultural history the theatre has travelled its own particular path and has developed to an exceptional extent, above all as far as concerns the diversity of new plays and its overwhelming presence in cultural life. In the Schaubühne the actors work in a small auditorium, and only rarely in a big one, when there is a big demand and the run of shows cannot be extended.

JOSEP-FRANCESC DELGADO

# BIBLIOGRAFIA TEATRAL CATALANA 1982-1983

- Del de Lleida, Ed. del Centre d'Estudis i Recerca d'un món, Lleida, 1982, 110 pp., «Llibres Antics Reunints sobre l'obra de L. Frank Baum, Barcelona, Ed. Doss Bonica, 1982, 45 pp., «EIB», 21.
- Agustí BARRA: *La noia del girasol* (Obres en tres actes). Barcelona, Ed. Picazzo, 1982, 80 pp., «Teatre català d'ahir, d'avui, de dins i de fora», 6.
- Josep M. BENER i JORNET: *Ennubi i Maria*, Barcelona, Edicions 62, 1982, 71 pp., «El Galliner», 88.
- Joan BRUSSA: *Teatre complet V. Poesia escènica 1964-1965*. Barcelona, Edicions 62, 1983, 244 pp., «Clàssics Catalans del Segle XX».
- *Teatre complet VI. Poesia escènica 1966-1973*. Barcelona, Edicions 62, 1983, 340 pp., «Clàssics Catalans del Segle XX».
- *Cavall al fons / Un caballo al fondo*. Versió castellana de J. M. Glabert, Madrid, editat per Pipirijaina, 1983, pp. 37 a 59, «Pipirijaina textos», 24.
- Martí CAMPANER i PUIGROSS: *Ferons a gogo*. Barcelona, Ed. Millà, 1983, 69 pp., «Catalunya Teatral», 193.
- Nicasí CAUS i FINSÓ: *Stop al matrimoni*. Barcelona, Ed. Millà, 1983, 62 pp., «Catalunya Teatral», 191.
- *La fieta Guillermina o primer són les sardanes*. Barcelona, Ed. Millà, 1982, 80 pp., «Catalunya Teatral», 187.
- Albert CANTIS: *Calligula*. Trad. de Montserrat Ingla, Barcelona, Edicions 62, 1982, 88 pp., «El Galliner», 69.
- Llorenç CAVALLA: *Boltes de colors*. Note introductòria d'Antoni Serra, Palma de Mallorca, Ed. Moll, 1983, 108 pp., «Les Illes d'Or», 137.
- Romà COMANALS: *Rumb a Palmit*. Barcelona, Edicions 62, 1983, 103 pp., «El Galliner», 72.
- *Peces breus II*. Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 216 pp., «Biblioteca Serra d'Or».
- Friedrich DÖRRENMATT: *Ròmul el gran* (Comèdia històrica anti-històrica.) Trad. de Carrae Serrallonga, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Ed. El Mall, 1983, 100 pp., «Biblioteca Teatral», 15.
- Guillem d'ESPAT: *Gomèsties i Pitúves* (El regne al mig del mar). Manacor, Casa de Cultura, 1983, 70 pp., «Eix de sa Reial», 17.
- Nicolas HAMMAN: *El sudita*. Versió de Josep M. Balanyà, Barcelona, Edicions 62, 1983, 94 pp., «El Galliner», 75.
- Georges FEYDEAU: *Tres obres en un acte*. Versió de Pol Agustí. Sant Cugat del Vallès, E. R. Edicions Catalanes, 1982, 160 pp., «Falstaff».

## TEXTOS

- Joan ABELLAN: *Despertar glaçat de primavera*. Sant Boi de Llobregat, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Ed. El Mall, 1983, 92 pp., «Biblioteca Teatral», 23.
- Francesc ALBORCH: *El gran màgic d'Oz (a la recerca d'un mateix)*. Adaptació de la versió catalana de Lluís Anton Baulenas sobre l'obra de L. Frank Baum, Barcelona, Ed. Dom Bosco, 1982, 48 pp., «EDB», 21.
- Agustí BARTRA: *La noia del gira-sol (Obra en tres actes)*. Barcelona, Ed. Picazzo, 1982, 80 pp., «Teatre català d'ahir, d'avui, de dins i de fora», 6.
- Josep M. BENET I JORNET: *Elisabet i Maria*, Barcelona, Edicions 62, 1982, 71 pp., «El Galliner», 68.
- Joan BROSSA: *Teatre complet V. Poesia escènica 1964-1965*. Barcelona, Edicions 62, 1983, 244 pp., «Clàssics Catalans del Segle XX».
- *Teatre complet VI. Poesia escènica 1966-1978*. Barcelona, Edicions 62, 1983, 360 pp., «Clàssics Catalans del Segle XX».
- *Cavall al fons / Un caballo al fondo*. Versió castellana de J. M. Gisbert, Madrid, editat per Pipirijaina, 1983, pp. 37 a 59, «Pipirijaina textos», 24.
- Martí CAMPRUBÍ I PUIGNERÓ: *Petons a gogo*. Barcelona, Ed. Millà, 1983, 69 pp., «Catalunya Teatral», 193.
- Nicasí CAMPS I PINÓS: *Stop al matrimoni*. Barcelona, Ed. Millà, 1983, 62 pp., «Catalunya Teatral», 191.
- *La tieta Guillermina o primer són les sardanes*. Barcelona, Ed. Millà, 1982, 80 pp., «Catalunya Teatral», 187.
- Albert CAMUS: *Calígula*. Trad. de Montserrat Ingla, Barcelona, Edicions 62, 1982, 88 pp., «El Galliner», 69.
- Llorenç CAPELLÀ: *Bolles de colors*. Nota introductòria d'Antoni Serra, Palma de Mallorca, Ed. Moll, 1983, 108 pp., «Les Illes d'Or», 137.
- Romà COMAMALA: *Rumb a Paititi*. Barcelona, Edicions 62, 1983, 103 pp., «El Galliner», 72.
- *Peces breus II*. Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 216 pp., «Biblioteca Serra d'Or».
- Friedrich DÜRRENMATT: *Ròmul el gran (Comèdia històrica anti-històrica)*. Trad. de Carme Serrallonga, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Ed. El Mall, 1983, 100 pp., «Biblioteca Teatral», 15.
- Guillem d'EFAK: *Gimnèsies i Pitiüses (El regne al mig del mar)*. Manacor, Casa de Cultura, 1983, 70 pp., «Tià de sa Reial», 17.
- Nicolai ERDMAN: *El suïcida*. Versió de Josep M. Balanyà, Barcelona, Edicions 62, 1983, 94 pp., «El Galliner», 75.
- Georges FEYDEAU: *Tres obres en un acte*. Versió de Pol Agustí, Sant Cugat del Vallès, E. R. Edicions Catalanes, 1982, 160 pp., «Falstaff».

- Francesc FONTANELLA, Joan RAMIS I RAMIS: *Teatre barroc i neoclàssic. «Amor, firmesa i porfía» de Francesc Fontanella — «Lucrècia» i «Rosaura o el més constant amor» de Joan Ramis.* A cura de Mercè Miró i Jordi Carbonell, pròleg de Giuseppe Grilli, Barcelona, Edicions 62 - La Caixa, «Les Millors Obres de la Literatura Catalana», 90.
- Jaume FUSTER: *Les cartes d'Hercules Poirot.* Barcelona, Edicions 62, 77 pp., «El Galliner», 76.
- Casimir GANDIA - Josep Lluís SEGUF: *Escenes obscenes d'espill de dones.* València, Ed. 3/4, 1983, 70 pp., «Teatre», 12.
- Sebastià GELABERT: *Comèdia de sant Antoni. Comèdia del gloriós màrtir sant Sebastià.* Manacor, edició a cura de Jaume Vidal i Alcover, 1982, 450 pp., «Tià de sa Reial», 14.
- Michel de GHELDERODE: *La balada del gran macabre.* Trad. de Joan Argenté, pròleg de Ricard Salvat, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 108 pp., «Biblioteca Teatral», 13.
- Miquel M. GIBERT: *El sol dels crisantems.* Barcelona, Ed. Millà, 1982, 57 pp., «Catalunya Teatral», 186.
- Joan M. GISBERT: *Pleniluni de cera i altres peces.* Barcelona, Edicions 62, 1983, 90 pp., «El Galliner», 78.
- Johann Wolfgang GOETHE: *Faust.* Trad. i pròleg de Josep Lleonard, epíleg de Jordi Llovet, Barcelona, Ed. Proa, 1982, 484 pp. — *Urfaust (Faustprininger).* Barcelona, edicions i publicacions de la Universitat, 1983, 138 pp.
- Assumpta GONZÁLEZ: *Tots en tenim una.* Barcelona, Ed. Millà, 1983, 47 pp., «Catalunya Teatral», 182.
- *La mare, quina nit.* Barcelona, Ed. Millà, 1983, 49 pp., «Catalunya Teatral», 192.
- Adrià GUAL. *Vegeu Teatre modernista.*
- Àngel GUIMERÀ: *Maria Rosa.* Adaptació de Josep M. Benet i Jornet, Barcelona, Edhasa, 1983, 100 pp., «Els Textos del Centre Dramàtic», 2.
- *Maria Rosa.* A cura d'Antoni Carbonell, Barcelona, Edicions 62, 1983, 100 pp., «El Garbell», 10.
- Henrik IBSEN: *La dama del mar.* Versió de Rodolf Sirera, Barcelona, Edicions 62, 1982, 90 pp., «El Galliner», 66.
- Ignasi IGLÉSIAS. *Vegeu Teatre modernista.*
- Alfred JARRY: *Ubu rei.* Trad. de Joan Oliver, Sant Boi de Llobregat, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Ed. El Mall, 79 pp., «Biblioteca Teatral», 22.
- ELS JOGLARS: *Olympic man movement.* Madrid, Pípirijaina, 1982, 107 pp., «Pípirijaina textos», 21.
- Eugène LABICHE: *Quin jove més embalat.* Trad. de Jordi Coca. *La meva Ismènia.* Trad. de Jaume Melendres, Barcelona, Edicions 62, 1982, 87 pp., «El Galliner», 71.
- Francesc LORENZO GÀCIA: *Pau vol viure en pau.* Barcelona, Ed. Millà, 59 pp., «Catalunya Teatral», 181.

- Maria MASSANA I MOLA: *Un amor diferent*. Mataró, 1982, 48 pp., Apelles MESTRES. Vegeu *Teatre modernista*.
- MOLIÈRE: *Dom Joan o el convidat de pedra*. Trad. Alfons Maseras, pròleg de Jordi Sarsanedas, Barcelona, Ed. Barcino - Centre Dramàtic de la Generalitat, 1983, 88 pp., «Els Textos del Centre Dramàtic», 2.
- Carme MONTORIOL I PUIG: *L'abisme. L'huracà*. Introducció d'Albina Fransitorra, Barcelona, La Sal - Edicions de les Dones, 1983, 122 pp., «Clàssiques Catalanes», 2.
- Pablo NERUDA: *Fulgor i mort de Joaquín Murieta*. Versió de Miquel Martí i Pol, Barcelona, Teatre Lliure, 1982, 118 pp.
- M. Antònia OLIVER: *Vegetal. Muller qui cerca spill*. Barcelona, Ed. Hogar del Libro, 1982, 118 pp., «Nova Terra».
- Miquel PALAU: *La pega grega*. Barcelona, Ed. Millà, 1982, 59 pp., «Catalunya Teatral», 185.
- Manuel de PEDROLO: *D'ara a demà*. Barcelona, Ed. Millà, 1982, 77 pp., «Catalunya Teatral», 184.
- Harold PINTER: *Terra de ningú*. Trad. de Miquel Berga, Barcelona, Ed. de Pèl, 1983, 60 pp., «Clàssics Contemporanis», 1.
- Luigi PIRANDELLO: *Es així si us ho sembla*. Trad. de Bonaventura Vallespinosa, pròleg d'Enzo Laureta, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació, 1983, 74 pp., «Biblioteca Teatral», 11.
- *Els gegants de la muntanya*. Trad. de Xavier Romeu, pròleg de Frederic Roda, Barcelona, Ed. Robrenyo, 1983, 80 pp., «Teatre de tots els temps», 24.
- Antoni QUADRENCH: *Conte d'una nit*. Barcelona, Ed. Dom Bosco, 1982, 30 pp., «EDB», 18.
- Jean RACINE: *Tragèdies: «Baiazet». «Fedra». «Atàlia»*. Presentació d'A. Verjat Massmann, trad. de Joaquim Ruyra i Miquel Martí i Pol, Barcelona, Edicions 62, 1983, 250 pp., «Les Millors Obres de la Literatura Universal», 29.
- Joan RAMIS I RAMIS: *Arminda*. Edició preparada per V. Melchor Muñoz, Barcelona, 1982, 56 pp., «Literatura», 1.
- Joan B. RIPOLL: *Helmut*. Barcelona, Ed. Millà, 1982, 68 pp., «Catalunya Teatral», 177.
- Joan ROSSINYOL I VILARDELL: *Sopes de farigola o l'auca de la fam*. Barcelona, Ed. 7 1/2, 1982, 106 pp., «Aurora».
- Santiago RUSIÑOL: *El titella pròdig i altres obres*. Pròleg de Ramon Torrents, Barcelona, Ed. Lumen, 1982, 259 pp.
- Josep M. de SAGARRA: *El cafè de la marina*. Barcelona, Edicions 62, 1983, 83 pp., «Els Textos del Centre Dramàtic», 1.
- *Teatre*. Barcelona, Edicions 62 - La Caixa, 1983, 219 pp., «Les Millors Obres de la Literatura Catalana», 16.
- *El cafè de la marina*. Barcelona, Edicions 62, 1983, 84 pp., «El Galliner», 74.
- Santiago SANS: *Fou llavors de l'Ambigú*. Pròleg de Jaume Melendres, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona - El Mall, 1983, 84 pp., «Biblioteca Teatral», 12.



- Friedrich SCHILLER: *Teatre*: «Els bandits». «Càbala i amor». «Guillem Tell». Trad. d'Artur Quintana, Joan Valls Royo i Jaume Creus, Barcelona, Edicions 62, 1983, 442, pp., «Les Millors Obres de la Literatura Universal», 23.
- Jaume SERRA I FONTELLES: *Deixeu-me ser mariner*. Barcelona, Edicions 62, 1982, 73 pp., «El Galliner», 67.
- *Sarsuela de malves*. Barcelona, Edicions 62, 1983, 78 pp., «El Galliner», 73.
- WILLIAM SHAKESPEARE: *Cimbelí*. Trad. de Josep M. de Sagarra, Barcelona, Institut del Teatre - Ed. Bruguera, 1982, 176 pp., Col. popular de teatre clàssic universal», 14.
- *Titus Andrònic*. Trad. de Josep M. de Sagarra, Barcelona, Institut del Teatre - Ed. Bruguera, 1982, 160 pp., «Col. popular de teatre clàssic universal», 13.
- *Teatre*: «*Romeu i Julieta*». «*El mercader de Venècia*». «*Hamlet*». «*Coriolà*». Trad. de M. Morera i Galícia, revisada per Josep Vallverdú, presentació de Marià Manent, Barcelona, Edicions 62, 1982, 542 pp., «Les Millors Obres de la Literatura Universal», 15.
- *L'amansiment de l'harpia*. Trad. de Josep M. de Sagarra, Barcelona, Institut del Teatre - Ed. Bruguera, 1983, 160 pp., «Col. popular de teatre clàssic universal», 15.
- *Coriolà*. Trad. de Josep M. de Sagarra, Barcelona, Institut del Teatre - Ed. Bruguera, 1982, 192 pp., «Col. popular de teatre clàssic universal», 16.
- *Al vostre gust*. Trad. de Josep M. de Sagarra, Barcelona, Institut del Teatre - Ed. Bruguera, 1983, p. 150, «Col. popular de teatre clàssic universal», 17.
- *Conte d'hivern*. Trad. de Josep M. de Sagarra, Barcelona, Institut del Teatre - Ed. Bruguera, 1983, 160 pp., «Col. popular de teatre clàssic universal», 18.
- Martin SHERMAN: *Bent*. Trad. d'Eduard Compte - Sergi Mateu - Iago Pericot i Xavier Romeu, pròleg de Xavier Romeu, Barcelona, Ed. Robrenyo, 1982, 100 pp., col. «Teatre per a tots els temps», 23.
- Rodolf SIRERA: *Plany en la mort d'Enric Ribera*. Barcelona, Edicions 62, 1982, 117 pp., «El Galliner», 70.
- Rodolf i Josep-Lluís SIRERA: *El brunzir de les abelles*. Barcelona, Edicions 62, 1983, 89 pp., «El Galliner», 77.
- Agustí SOLER I MAS: *Barroc-Shop*. Barcelona, Ed. Millà, 1982, 71 pp., «Catalunya Teatral», 183.
- Teatre medieval i del Renaixement*. A cura de Josep Massot i Muntaner, Barcelona, Edicions 62, 1983, 218 pp., «Les Millors Obres de la Literatura Catalana», 95.
- Teatre modernista*: Apelles MESTRES: «En Joan de l'ós». «Justícia». «La barca dels afligits». Ignasi IGLÉSIAS: «Les garses». Adrià GUAL: «Misteri de dolor». Juli VALLMITJANA: «El zinca-lós». «El casament d'en Tarregada». A cura de Xavier Fàbre-

- gas, Barcelona, Edicions 62 - La Caixa, 1982, 264 pp., «Les Millors Obres de la Literatura Catalana», 77.
- Anton P. ΤΧÈΚΗΟV: *El cant del cigne. L'ós. Un prometatge. L'aniversari. Els danys del tabac. La gavina. Les tres germanes. El cirerer*. Adaptacions a cura de Joan Oliver, Barcelona, Aymà, S. A., 1982, 225 pp., «Quaderns de Teatre», 32.
- *L'oncle Vània*. Trad. de Feliu Formosa, Sant Boi de Llobregat, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona - Ed. El Mall, 1983, 70 pp., «Biblioteca Teatral», 18.
- Karl VALENTIN: *Teatre de cabaret de l'espectacle «Tafalitats»*. Selecció de textos i direcció de Pau Monterde, trad. de Feliu Formosa i Jaume Melendres, Barcelona, Institut del Teatre - El Mall, 1983, 90 pp., «Biblioteca Teatral», 16.
- Juli VALLMITJANA. *Vegeu Teatre modernista*.
- Carles VALLS: *Mercè dels uns, Mercè dels altres*. Barcelona, Ed. Millà, 1982, 53 pp., «Catalunya Teatral», 178.
- *Tres crits i una sola veu*. Barcelona, Ed. Millà, 1982, 45 pp., «Catalunya Teatral», 179.
- Pere VILA ESPONA: *Tres Nadals*, Barcelona, Ed. Millà, 1983, 63 pp., «Catalunya Teatral», 194.
- Antoni VILARRUBIAS: *La història de Josep*. Barcelona, Ed. Dom Bosco, 1982, 32 pp., «EDB», 17.
- Marià VILLANGÓMEZ LLOBET: *Es més alt embruixament. Se suspèn la funció*. Eivissa, Ed. Institut d'Estudis Eivissencs, 1983, 86 pp.
- Ramon VINYES: *Hamlet dramaturg*. Barcelona, Ed. Millà, 1983, 85 pp., «Catalunya Teatral», 189.
- Peter WEISS: *Persecució i assassinat de Jean-Paul Marat representats pel grup escènic de l'Hospici de Charenton sota la direcció del senyor Sade*. Trad. de Feliu Formosa, Barcelona, Institut del Teatre - Ed. El Mall, 108 pp., «Biblioteca Teatral», 17.
- Tennessee WILLIAMS: *Un tramvia anomenat Desig*. Trad. de Jordi Arbonès, Sant Boi de Llobregat, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona - El Mall, 1983, 128 pp., «Biblioteca Teatral», 19.
- Joan Baptista XURIGUERA: *Dom Joan*. Barcelona, Ed. Millà, 1982, 53 pp., «Catalunya Teatral», 180.
- Joan Baptista XURIGUERA: *La veu del destí*. Barcelona, Ed. Millà, 1983, 50 pp., «Catalunya Teatral», 188.

## ESTUDIS I TEORIA

- Joan ABELLAN: *La representació teatral. Introducció als llenguatges del teatre actual*. Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre - Edicions 62, 1983, 156 pp., «Col. Monografies de Teatre», 13.
- Eugenio BARBA: *Les illes flotants*. Amb un postfaci de Ferdinando Taviani, trad. de Montserrat Ingla, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació - Edicions 62, 1983, «Monografies de Teatre», 12.
- Jordi COCA, Anna VÀZQUEZ, Enric GALLÉN: *La Generalitat republicana i el teatre. 1931-1939*. Institut del Teatre de la Diputació, 1982, 181 pp., «Monografies de Teatre», 11.
- Denis DIDEROT: «La paradoxa del comediant». Trad. de Santiago Albertí, Barcelona, Edicions 62 - Diputació de Barcelona, 1983, pp. 107-159, dins *Escrits filosòfics*, col. «Clàssics del Pensament Modern».
- Documents del Centre Dramàtic 1*. Barcelona, Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, 1983, 50 pp.
- Estudis Escènics. Quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*. Barcelona, Edicions 62 - Institut del Teatre, març de 1983, 22; Barcelona, Edicions 62 - Institut del Teatre, juny de 1983, 23.
- Josep MESTRES QUADRENY - Núria ARAMON STEIN: *Vocabulari català de música*. Barcelona, Ed. Millà, 1983, 151 pp., «Diccionaris Millà».
- Lluís PERMANYER: *Sagarra vist pels seus íntims*. Barcelona, Ed. Edhasa, 1982, 386 pp.
- Joan PUIG I FERRETER: *Textos sobre teatre*. A cura de Guillem-Jordi Graells, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació - Edicions 62, 1982, 160 pp., «Monografies de Teatre», 10.
- Pep VILA - Montserrat BRUGUET: *Festes públiques i teatre a Girona, Segles XIV a XVIII. (Notícies i documents.)*

## MIM

- Albert VIDAL: *Cant a la mímica*. Fotografies de Leopold Samsó, textos de Joan Brossa, Xavier Fàbregas i Jacques Lecoq, Ed. Ancora, S. A., 1983.

## VÀRIA

- ELS COMEDIANTS: *Sol solet*. Barcelona, Ed. de l'Eixample, S. A. - Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1983.

# SUMARI

Contingut . . . . .	5
<b>Patrice PAVIS</b> Producció i recepció en el teatre: La concretització del text dramàtic i espectacular . . . . .	7
<b>Anna ARNABAT</b> El <i>happening</i> , un intent de definició . . . . .	65
<b>Marc QUAGHEBEUR</b> De l'agregació al conveni: Vint-i-cinc anys de relacions entre teatres francòfons i poders públics belgues . . . . .	91
<b>Víctor L. OLLER</b> Entrevista amb Peter Stein . . . . .	109
<b>Josep-Francesc DELGADO</b> Bibliografia Teatral Catalana 1982-1983 . . . . .	135