

Mimesi, metateatre i situacionisme. Tres aspectes sobre la funcionalitat pedagògica del teatre

Josep Temporal*

Resum

El teatre exerceix una funció pedagògica en els espectadors en general i els estudiants universitaris (i fins i tot de secundària) en particular, si hom s'hi aproxima des d'aquesta singular perspectiva moral i educativa. La mimesi aristotèlica, el metateatre shakespearà i el situacionisme sartrè són tres referents que il·lustren tres grans models complementaris i no excloents d'exercir aquesta funcionalitat.

Paraules clau

mimesi, metateatre, situacionisme, pedagogia ètica, Aristòtil, Shakespeare, Sartre

Recepció de l'original: 14 de desembre de 2008

Acceptació de l'article: 4 de març de 2009

Introducció

Primera aproximació. L'egòlatra infinit que és el Nietzsche d'*Ecce homo* tracta, en aquesta egografia, als «filòsofs de tots els mons» i als «moralistes», d'«olles buides, cabdells de col» (Nietzsche, 2007, p. 81). Doncs no és així, amb permís de Nietzsche. La literatura omple de cansalades viades les olles filosòfiques i dona substància al caldo i als insulsos cabdells de col. Fa gràcia que Nietzsche –ell tan gran autor literari, geni de la metàfora, d'una abassegadora força comunicativa– tracti d'olles buides als filòsofs. Sabia que mentia. Al capdavall la seva tesi és simple: no fou sinó l'abandó de la poesia i el teatre el que començà a esgarriar la filosofia. Sense llevar-li part de raó hi objecto que aquesta no és, ni de bon tros, tota la veritat. Nietzsche sabia que s'hi podia tornar; tornar sempre, perquè la literatura també és vida i, doncs, caldo de l'olla.

Segona aproximació. El que Blaise Pascal diu de Plató i Aristòtil, que el més filosòfic no eren llurs tractats sinó el fet de viure¹, pot aplicar-se analògicament al teatre: la part menys filosòfica és precisament la de les idees contingudes en el text. La més filosòfica és *veure-hi* l'humà en continuïtat de natura amb l'espectador, i *veure-s'hi* tan fidelment com quan hom es mira al mirall: la imatge exacta, encara que invertida, del propi rostre. No afirmo que sempre i necessàriament sigui així o s'aconsegueixi aquest efecte, però sí que clarament és aquesta la tendència del teatre.

Tercera aproximació. Un *dictum* de Schiller deliberadament adaptat per Segimon Serrallonga: «Si parlem a una part de l'home, en exclusió de les altres, hem d'exclamar: Ai, ja no parlem a l'home!» (Serrallonga, 2007, p. 171). Tant és així en el

(*) Professor d'ensenyament secundari, catedràtic de Filosofia. Doctor en Filosofia (2003), actualment vinculat a l'Equip de Recerca sobre l'Ensenyança de l'Ètica a Filosofia (Refil), de l'ICE de la Universitat de Barcelona. Ha rebut diverses beques, ajuts i premis entre els que destaquen: el IX Premi de Cultura Popular Valeri Serra Boldú (1997) i el Premio Internazionale di Studi Demoetnoantropologici G. Pitrè – S. Salomone Marino (Palerm, 1999). En la seva producció destaquen publicacions d'articles filosòfics i l'obra *Galàxia Propp. Aspectes literaris i filosòfics de la rondalla meravellosa* (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat; Col·lecció Biblioteca de cultura popular Valeri Serra i Boldú, 9; 1998). Adreça electrònica: jtempora@xtec.cat

(1) Pascal, 1927, p. 156 (ed. Chevalier: part 1a, cap. III, 3, n. 331; ed. Brunschvicg: secció v, n. 331).

teatre –i fins i tot en l'exemple concret de Schiller– que Umberto Saba formula per boca del seu protagonista Ernesto –un triestí de setze anys el 1898– que «va al teatre cada diumenge» i a qui agraden molt les tragèdies, l'elemental testimoni del que pot arribar a commoure el teatre quan parla a l'home (Saba, 1987, p. 13-14). Però d'aquesta capacitat de commoure i de veure's emmirallat en el teatre ja en donà testimoni, molts segles abans que Saba, Marc Tul·li Ciceró: «Mai les comèdies no haguesin pogut representar els seus escàndols en els teatres, si no s'hi fes manifesta la quotidianitat de la vida» (Ciceró, 2006, p. 451). Perquè, diu Ciceró, «la comèdia és la imitació de la vida, l'espill de la conducta humana, la imatge de la veritat» (Ciceró, 2006, p. 455).

Es tracta d'articular la veritat que sobre la funcionalitat pedagògicòtica del teatre s'esbossa intuïtivament amb la confluència de les tres aproximacions anteriors: més filosòfic que les idees és el fet de viure; es pot parlar a l'home de debò si no es fa per parts, i el teatre és l'espectacle on millor hi veiem reflectits la vida i nosaltres mateixos. D'aquí l'enorme càrrega filosòfica i també pedagògica que essencialment comporta. El teatre és una xarxa que pretén atrapar tot allò que és humà, tant la seva psicologia com la seva moral, a través de les accions i les idees. És un vell tòpic que formulà el comediógraf Terenci en el seu conegut vers: «Homo sum: humani nihil a me alienum puto». Un vers del qual, atenent la sociologia del seu context –aquí ben significativa–, Agustí en deia que feia esclatar en aplaudiments el públic dels teatres (Lombard, 1960, p. 25). El teatre, a més, és d'una factura estètica (art dramàtica i escènica) amb finalitats diverses, lúdiques o ideològiques, i disposa d'una base antropològicòtica que el sosté.

El contracte psicològic i moral del teatre amb la vida és una evidència, com a mínim, pel fet que és l'home real qui fa mimesi de l'home real –i amb entera independència del que es vulgui dir amb l'expressió «home real». No hi ha mediació subjectiva, com a la novel·la (narrador omniscient o narrador-personatge), de cap classe: ho fa, ho diu i ho explica l'actor. El que s'hi faci, el que s'hi digui i el que s'hi expliqui en pot ser, de subjectiu o d'irreal, per descomptat; però el *com* ho fa l'artifici teatral és objectivitat radical. És ben senzill d'explicar-ho als alumnes: si hom accedeix a l'escenari sempre hi tocarà un humà de carn i ossos, no pas llum projectada al cicle-cinematogràfic. Per això la realitat del teatre com a espectacle (la realitat de la representació dels actors) és necessàriament concomitant de la realitat de l'espectador: sense l'una no existeix l'altra.

La teoria dramàtica ha fet moltes aportacions que tenen a veure directament amb el que es pretén argumentar en aquest article, o ho contextualitzen. Per això resulta imprescindible de tenir-les en compte, ni que sigui d'una manera succinta i esquemàtica. No es tracta pas, com hom suposarà, de dialogar amb tota la teoria dramàtica, o ni tan sols d'entrar-hi en discussió selectivament, perquè això, a més de ser una empresa intel·lectual titànica en si mateixa, i impossible dins l'extensió d'un article, deixaria fora de l'abast del tema d'aquest article bona part dels seus continguts. Tanmateix sembla convenient que es tingui present en el sentit que s'acaba d'esmentar².

(2) Per tal de facilitar aquesta tasca al lector es reproduïx a l'Apèndix una part de la síntesi, «forçosament reductora», que Jaume Melendres fa a una obra del tot imprescindible, *La teoria dramàtica: Un viatge a través del pensament teatral* (2006).

Cal recollir, doncs, les lliçons d'aquestes teories teatrals –algunes d'elles superposades a idees morals– si no es vol frivoltzar o esbiaixar la reflexió. El focus d'atenció, però, se situarà en tres perspectives claus per a les necessitats argumentatives: la mimesi, el metateatre i el situacionisme.

La mimesi: el relleu dels fonaments antropològics i morals

A *Ió*, Plató formula el que podria anomenar-se la metàfora de l'ímant per explicar l'atracció que el rapsoda provoca sobre l'espectador.

SÒC[RATES].—Ja ho veig, *Ió*, i vaig a fer-te veure el que a mi em sembla que és. No és una art això que en tu fa que parlis bé sobre Homer, el que ara mateix deia; sinó una força divina que et mou com la pedra que Eurípides anomena magnètica i la majoria pedra d'Heraclea. Aquesta pedra, no solament atrau els anells de ferro, sinó que comunica la seva força als anells, talment que ells també poden fer allò mateix que fa la pedra, atreure d'altres anells, i així de vegades es forma una llarga sèrie de peces de ferro i d'anells pendants l'un de l'altre; però la força ve a tots d'aquella pedra. Així mateix la Musa inspira el poeta, i per mitjà d'aquesta inspiració d'altres inspirant-se, es comença la sèrie. (Plató, *Ió*, 533c-e).

La idea del magnetisme té una gran capacitat d'explicar l'eficàcia de la mimesi. Possiblement Aristòtil la deuria tenir present quan convertí la mimesi en el nucli de la seva teoria literària. De fet, però, va ser Plató qui abans havia establert, a la *República*, que tant la tragèdia com la comèdia consisteixen en la imitació, per bé que diferenciades i escaients a actors diferents.

—Amb molta menys raó, per tant, cultivarà [una sola persona] alguna de les professions dignes d'esment, i imitarà moltes coses, i serà imitador, quan ni tan sols dues menes d'imitació que semblen tan pròximes entre si com la comèdia i la tragèdia no és possible que les practiquin bé al mateix temps les mateixes persones. I no anomenaves ara mateix aquests dos gèneres imitacions?

—Sí, i dius la veritat, que un sol home no pot fer les dues coses.

—Doncs dels rapsodes i dels actors direm el mateix.

—És veritat.

—I tampoc a la comèdia i a la tragèdia els actors no són els mateixos. I tot això són imitacions, oi que sí?

—Ho són.

—I a mi, Adimant, em sembla que la naturalesa dels homes està trossejada en parts encara més petites que aquesta, de manera que un home és incapaç de representar bé coses diverses, de les quals les imitacions no són res més que reproduccions. (Plató, *República*, 395a-b)

Aristòtil reprèn la qüestió a l'inici de la *Poètica* en els mateixos termes amb què Plató la deixà plantejada en aquest lloc de la *República*; però en essència recull l'ontologia platònica de la mimesi i la desplega, en forma de teoria literària, a la tragèdia. Òbviament Aristòtil no compartia fins al final els principis platònics que duen a considerar, de la poesia, «que és totalment inadmissible la imitativa» (Plató, *República*, 595a), és a dir, la comèdia i la tragèdia especialment, perquè els poetes «componen fàcilment només per al qui no coneix la veritat, perquè fan aparences i no realitats» (Plató, *República*, 598e-599a). Dit altrament, la mimesi de la tragèdia i la comèdia (la poesia imitativa) és una mena d'imitació de la imitació: imitació (la de l'actor o rapsoda) d'actes humans que, al seu torn, són mimesi de les idees. La mimesi del teatre és una degradació ontològica sense valor educatiu veritable. Aristòtil, en canvi, creu en el valor educatiu de la mimesi de la praxi, en el teatre, justament per la raó ontològica oposada: perquè els actes humans són «l'autèntica realitat humana».

Aristòtil addueix una raó antropològica per argumentar la força que la mimesi conté en el seu interior: l'aprenentatge i el gaudi –morals, evidentment.

El fet d'imitar, en efecte, és quelcom de natural als homes des que són infants (l'home es distingeix ensem dels altres animals pel fet que és molt apte per a la imitació, alhora que els primers aprenentat-

ges es fan mitjançant la imitació) i totes les persones senten gaudi amb les imitacions. (Aristòtil, *Poètica*, 4, 1448b)

Aquests mots contenen embrionàriament una veritable teoria sobre l'origen de la poesia i el teatre, en el fet de la imitació connatural a l'essència humana. Aquesta fonamentació antropològica del teatre justifica per si sola la seva capacitat educativa moral i la seva eficàcia estètica. La força de la mimesi teatral rau en el fet de veure-hi, a través de la realitat humana de l'actor, l'essència humana, que és també la de l'espectador. A l'essència de la tragèdia hi pertany, també, no tan sols la imitació de les accions, sinó la seva capacitat de moure a la *katharsis* i a l'elevació morals. Si ens preguntem de quina mimesi moral es tracta, la catarsi és la resposta.

Una tragèdia, per tant, és una imitació d'una acció honrada i acabada, una imitació que implica certa magnitud, una imitació feta en un llenguatge refinat, deixant de banda cada una de les espècies que apareixen en les parts, una imitació duta a terme per part de personatges que actuen i no pas mitjançant una narració, com també una imitació que tot suscitant compassió i temença opera una purificació d'emocions d'aquesta mena. (Aristòtil, *Poètica*, 6, 1449b)

Albin Lesky es pregunta si aquesta declaració sobre la *katharsis* com a finalitat de la tragèdia no inclou la clau de l'essència d'allò tràgic (Lesky, 2001, p. 38). Val la pena consignar, seguint la seva autoritat, el que afirma sobre l'exigència educadora de la tragèdia entre els antics i els posteriors seguidors moderns.

En estrecha relación con la cuestión de si la tragedia es un ejemplo moral, se encuentra aquella otra referente a la misión o a la intención educadora del poeta trágico. Esta cuestión es, en sí misma, solamente un fragmento de la problemática mucho más vasta que rodea los conceptos de literatura y educación, pero es un fragmento importante, ya que precisamente la cuestión del teatro como institución moral fue tratada con celo particular y recibió las más diversas respuestas.

Donde antes encontramos la exigencia educadora formulada al poeta trágico es en *Las ranas* de Aristófanes. En el certamen entre Esquilo y Eurípides, debe adjudicarse la victoria a aquel que, enseñando, reporte el mayor provecho a su ciudad. Esta idea, que debió originarse en el terreno de la sofística, ya no se perdió desde entonces para la antigüedad. Del modo más radical la formuló Platón en su estructuración de la República ideal y, de paso, debemos recordar esta misma idea en la conocida formulación de Horacio de *aut prodesse aut delectare*. Para los clásicos franceses y las teorías poéticas de su tiempo, era indiscutible el efecto educador del drama, y Lessing, desde un punto de vista muy diferente, pensaba como ellos en esta cuestión fundamental. (Lesky, 2001, p. 61-62)

L'operació de purificació d'emocions i de catarsi moral funciona d'alguna manera *ex opere operato*, o sigui, no tant per mèrit propi del qui realitza els actes imitats (l'actor) o del qui els rep (l'espectador), com si es tractés d'una eficàcia *instrumental*, sinó per la força *essencial* de les accions humanes que hi són imitades. Això és precisament el que possibilita *revisitar* els clàssics, com s'anomena en l'argot teatral, actualitzar-los o llegir-los amb la sensibilitat del present perquè sempre hi resta intacta l'eficàcia de l'acció a través dels actors i la direcció, qualssevol que siguin a cada relectura que se'n faci. Diàfanament ho afirma Aristòtil: «La tragèdia és la imitació d'una acció i és sobretot en virtut d'aquesta acció que és la imitació de les persones que actuen.» (Aristòtil, *Poètica*, 6, 1450b). La idea d'actualitzar i *revisitar* els clàssics, amb tots els arguments que el docent hi sabrà donar, pot resultar molt suggestiva a un alumnat universitari i també d'ensenyament secundari disposat a fer lectures intel·ligents i estimulants de la literatura i les arts dramàtiques i escèniques.

Tanmateix, Aristòtil no pensa en una genèrica mimesi de l'home en abstracte sinó que precisa més. La tragèdia, així, «no és pas una imitació dels homes, sinó una imitació de l'acció i de la vida, com també de la felicitat i de l'infortuni» (Aristòtil,

Poètica, 6, 1450a). És important la distinció que fa entre imitació d'accions i imitació del caràcter, i l'efecte educatiu que té l'una sobre l'altra.

Ensems, les persones són d'una manera determinada en virtut de llur caràcter, mentre que són felices o bé el contrari en virtut de llurs accions. D'aquí que els personatges no actuïn pas per tal d'imitar els caràcters, sinó que adquireixen a més a més els caràcters en virtut de llurs accions. (Aristòtil, *Poètica*, 6, 1450a)

Veritablement la història del teatre, en la qual per descomptat hi ha hagut de tot, mostra majorment que la imitació d'accions és allò que, tal com deia Aristòtil, li és propi. Si Harold Bloom considera que Shakespeare, per si sol, representa «la invenció de l'humà» –com afirma en el títol d'una obra seva dedicada monogràficament al dramaturg anglès– és perquè cap altre autor en la història del teatre ha sabut reflectir d'una manera tan ample i intensa allò d'essencialment humà que hi ha en la imitació de les accions. També considera que és en el domini de les accions on rau la grandesa psicològica i moral de Shakespeare. La imitació del caràcter, en canvi, és teatralment menys reeixida i sovint ensopida. És el que passa, per exemple, al teatre de Gabriel Marcel, que situa el conflicte, la *situació*, més en la manera de ser dels personatges (diguem-ne, genèricament, el caràcter) que en l'engalzament significatiu de les accions³. Aquesta mena de teatre no és el més recomanable en l'àmbit escolar.

Malgrat la persistència històrica de la concepció aristotèlica, aquesta tampoc ha estat exempta de crítica. Agustí d'Hipona, que confessà la seva afecció de jove als espectacles teatrals, acabà trobant dues objeccions a la mimesi aristotèlica. La primera és que les emocions que ens desvetllen les obres de teatre no són autèntiques, atès que es produeixen sobre unes *falses* (per inventades) escenes (Agustí d'Hipona, 1989, p. 72-74) –aquesta objecció és compartida amb matisos per Schiller i Goethe–; la segona és que tot personatge és en si mateix una falsedat humana i, doncs, «no pot ser un home ver» (p. 81). No obstant aquestes objeccions, Agustí no pensa mai fora de l'esquema de la mimesi. Entre d'altres raons perquè la teologia cristiana estava imbuïda d'aquella concepció que Hans Urs von Balthasar anomenà la teodramàtica (*Theodramatik*), és a dir, la dimensió dramàtica, teatral, de la creació, explícita en l'economia trinitària de la manifestació del Pare en el Fill, que és la mateixa manifestació de Déu en el sacrifici tràgic i *revelador* de Jesús. Aquesta concepció té una forta relació amb el tema del desig mimètic tal com René Girard el reconeix en el sacrifici de Crist.

Val la pena tenir present, també, el cas clàssic d'oposició que representa Bertolt Brecht, tot i que és una oposició intel·ligentment matisada, tal com ho sap reflectir Jaume Melendres.

“Fins aquí el seguim”, diu Brecht. Però a partir del capítol 6 de la *Poètica*, quan Aristòtil “concreta més i limita el camp de la imitació, considerant vàlides per a la tragèdia només les accions que susciten el temor i la pietat”, Brecht expressa les seves reticències. “No es tracta”, diu, “de negar la utilitat dels efectes aristotèlics, sinó de confirmar-la per assenyalar-ne els límits”. [...] El problema, per a Brecht, és que la catarsi no sol produir aquests efectes mobilitzadors perquè es basa en un mecanisme engegador, hipnòtic, que posa l'accent en l'individu més que no pas en la col·lectivitat i no fa altra cosa que confirmar els prejudicis morals i polítics que impedeixen la transformació del món. (Melendres, 2006, p. 373-374)

(3) Valgui per endavant el meu reconeixement a la filosofia de Gabriel Marcel, per altres motius ben diferents a les objeccions al seu teatre.

Aquest és evidentment el tipus d'impugnació d'un autor que concep la funcionalitat del teatre des d'una òptica èpica i clarament materialista, com era el cas de l'intel·ligentíssim Brecht o bé del no tan notable Anatol V. Lunatxarski. A propòsit d'aquesta distinció entre veritables referents teòrics i els seus seguidors d'escola, podria resultar un excel·lent exercici acadèmic universitari, perfectament cooperatiu si es fes amb un abast ampli i sistemàtic, distingir les idees capdavanteres des de qualsevol perspectiva (antropològica, moral, política, estètica, etc.) de les que són més secundàries dins la història de la teoria dramàtica.

En síntesi, per Aristòtil la tragèdia és moralment allisonadora per dues raons: per la imitació de les accions humanes i perquè suscita compassió i temença. Tota imitació o bé és factual (tal com són les coses) o bé té caràcter moral (tal com haurien de ser).

Com que, en efecte, el poeta és imitador, igual que el pintor i qualsevol altre artista que duu a terme imatges, és necessari que adopti sempre una d'aquestes tres maneres d'imitar: ha de representar, efectivament, les coses tal com eren o són, ha de representar-les tal com es diuen o semblen o bé ha de representar-les tal com han de ser. (Aristòtil, *Poètica*, 25, 1460b)

Segui com vulgui, cap d'aquestes tres possibilitats exclou les dimensions antropològiques i ètiques de la mimesi aristotèlica.

El metateatre: el relleu del fàctic i el 'contrafàctic'

Atès que *contrafàctic* no és un mot normatiu és necessari precisar-ne el sentit. Per fàctic s'entén el món dels fets, el món de la realitat humana tal com és o, almenys, com pot semblarment ser. Per *contrafàctic* s'entén la ficció teatral (text i representació) capaç de concebre i d'explicitar la realitat fàctica tal com és o, almenys, com aquesta realitat fàctica pot arribar a concebre's, semblantment, de manera teatral. La *contrafacticitat* del teatre té a veure, doncs, amb el ficcionalisme. Fàctic s'identifica, en definitiva, amb el món humà o, més precisament, amb el món de la praxi; *contrafàctic* s'identifica no pas amb qualsevol teatre, sinó amb el que pot arribar a representar-les, la praxi i la realitat humana, mimèticament i eficaçment.

Contrafàctica per excel·lència és tota la dramaturgia de Shakespeare, amb tot el seu artifici i el seu entrellat literari, psicològic i antropologicomorol. Les coordenades del fàctic i el *contrafàctic*, com es manifesten a les obres de Shakespeare, permeten dibuixar el traç psicològic i moral de la realitat humana i encara un altre element, veritablement nou i extraordinari de Shakespeare: la teoria dramàtica implícita a les seves obres que anomeno, sintèticament, *metateatre*. Es pot parlar amb propietat d'una teoria teatral shakespeareana que consisteix a reflexionar, formalment, sobre el sentit i el valor del teatre amb el propi recurs del llenguatge teatral; per això es pot considerar en sentit estricte un metateatre.

Es qüestiona Lessing: «Però, ¿és que potser Shakespeare, em preguntaran alguns dels meus lectors, ha de ser sempre el qui ho ha entès tot millor?» (Lessing, 1987, p. 81). Doncs, segurament és així en més d'un sentit. Almenys ho és en relació a la seva metateatralitat, això és, la seva autèntica passió de fer teatre dins el teatre o, fent servir una expressió de Salvador Oliva que és congruent amb el sentit de metateatre, de representar «la ficció de dintre la ficció» (Oliva, 2000, p. 139). La metateatralitat shakespeareana palesa que el teatre és una poderosíssima manera de (re)presentar la

mimesi moral, molt superior a d'altres maneres mediatitzades per la subjectivitat i el punt de vista, i allunyades en grau i en natura de l'home real, com ara la novel·lística o la cinematogràfica. El teatre és un llenguatge especialment vàlid per explicar el propi teatre –òbviament és el cas de Shakespeare– quan el metallenguatge i el llenguatge coincideixen en el mateix objecte, que és la naturalesa humana. Per això em sembla evident que en realitat, fent ús del recurs metateatral, Shakespeare no feia sinó veritable teoria dramàtica, clarificant per a si mateix i per als seus futurs lectors i espectadors el sentit mimètic del teatre. Des d'aquesta perspectiva esdevé doblement extraordinari. Segurament ningú no ha sabut treure tan profit d'aquesta capacitat com ell mateix. Manllevant l'expressió a Jan Kott –que no té res d'eslògan sinó que inclou tota ella una profunda intuïció– afirmem que Shakespeare és el «nostre contemporani», tant com ho va ser dels homes del seu temps. D'ençà que Kott escriví el seu assaig, *Shakespeare, el nostre contemporani*, aparegut a Varsòvia el 1965, i en realitat dos-cents anys abans en el canònic *Prefaci a Shakespeare* (1765) de Samuel Johnson, aquesta idea s'ha repetit una munió de vegades⁴. Salvador Oliva la formula així:

W. H. Auden [afirma que] el gran valor de les seves obres de teatre està justament en el fet que, quan les veiem representades, l'efecte final sobre cada un de nosaltres esdevé una mena d'autorevelació. [...] En el cas de Shakespeare, certament, hem de destacar sobretot aquesta misteriosa i poderosíssima capacitat de la seva força verbal que consisteix a fer de mirall de l'experiència humana, no tan sols de les persones de la nostra època sinó també de les dels segles que ens han precedit i també dels que vindran. (Oliva, 2000, p.7)

Era conscient, Shakespeare, d'aquesta metateatralitat? Em sembla una evidència que sí, tant pel sentit purament pràctic que a vegades hi dona –com ara en el vers de *Hamlet*, II, 2: «Faré servir aquesta obra / per atrapar la consciència del rei»– com per les molt elaborades reflexions teatrals sobre les maneres del bon teatre i el sentit pregon que té.

Ben segur que pertot les obres de Shakespeare hom hi pot trobar exemples de metateatralitat, però per al propòsit argumentatiu de l'article bastarà llegir, des d'aquesta perspectiva, quatre coneguts llocs shakespearians a partir dels quals es formulen els principis bàsics de la seva metateatralitat. Vegem-los.

1. *Hamlet*, III, 2: El «propòsit de teatre» és «imitar la humanitat», fer-li de «mirall» i «mostrar la virtut i el vic» d'una manera «humana»:

HAMLET

Tampoc no es tracta de ser massa insípid. Deixa't guiar pel teu criteri. Harmonitza el gest amb la paraula i la paraula amb el gest, amb aquesta observació especial: no desbordis la modèstia de la naturalitat, perquè qualsevol exageració s'allunya dels propòsits del teatre, que ha tingut des del començament, i encara ara té, la finalitat d'oferir un mirall a la naturalesa, i de mostrar a la virtut la seva prò-

- (4) Encara abans, el 1623, Ben Jonson va dir que Shakespeare «no fou solament d'una època, sinó de totes les èpoques». No obstant, la manera com ho explica Samuel Johnson al Prefaci és d'una gran exactitud: «Shakespeare no té herois; les seves escenes les ocupen només homes que actuen i parlen tal com el lector creu que hauria parlat o actuat en la mateixa avinentesa. Fins i tot quan l'agent és sobrenatural el diàleg s'anivella amb la vida. [...] Shakespeare apropa la llunyania i familiaritza la meravella; l'esdeveniment que ell representa no s'esdevindrà, però si fos possible, les conseqüències probablement en serien les que ha assignat; i es pot dir que no solament ha mostrat la naturalesa humana tal com actua en les exigències reals, sinó també tal com es comportaria en dissorts a què no és exposada. –Aquest, doncs, és el mèrit de Shakespeare: el fet que la seva dramaturgia sigui espill de la vida; que qui s'hagi atordit la imaginació tot seguint els fantasmes que els altres escriptors alcen davant seu, pugui aquí curar-se dels èxtasis delirants llegint els sentiments humans en un llenguatge humà.» (Johnson, 2004, p. 65-66)

pia figura, al vici la seva pròpia imatge, i a cada època i generació la forma i estil que li són propis. Ara bé, si això s'exagera o s'amorteix, per més que faci riure als que no hi entenen, entristeix els que tenen seny, i l'opinió d'aquests t'ha d'importar més que tot un teatre ple dels altres. Mira: he vist actuar comedians —i n'he sentit lloar d'altres— que, per no dir-ho d'una manera profana, sense tenir accent ni gesticulacions cristianes, ni paganes, ni tan sols humanes, es movien estufats i bramaven de tal manera que em feien pensar que havien estat creats per algun aprenent de la Natura que no en sabia gaire, perquè imitaven la humanitat d'una manera totalment inhumana⁵.

Shakespeare esdevé, en aquest condensat elenc de principis d'interpretació, com a mínim irònic respecte a aquells actors que no li plaien justament perquè deformaven, amb la seva mala art interpretativa, el sentit de l'autèntica mimesi.

2. *Otel·lo*, III, 3: «expert en els mòbils de la conducta humana.»

Encara que Shakespeare ho afirmi del seu personatge Iago, una persona de pèsima índole moral, aquest vers expressa per si sol el sentit i el ressort psicològic, el veritable impuls de l'acció dels personatges, no tan sols d'aquesta obra sinó de tota la seva dramaturgia. Expressa, en darrer terme, el nucli del *contrafàctic* shakespeareà capaç de revelar-nos mimèticament els ressorts de la conducta humana. Aquest vers conté un altíssim sentit metateatral perquè el que Shakespeare diu del seu personatge s'ho aplica a si mateix per edificar la psicologia moral del seu teatre.

3. *Enric V*, I, pròleg: «representar un argument» es fa amb la mimesi de l'actor conjuntament amb la «imaginació» o «la força de la fantasia» dels espectadors.

COR

Ah, qui tingués una musa de foc que s'alcés fins al cel més fulgurant de la imaginació,
un regne que fos com un escenari,
prínceps per actuar i reis per contemplar
la magnífica escena!

[...]

Però

m'haureu de perdonar, nobles espectadors,
que els nostres esperits vulgars i toscos
gosin representar en aquesta indigna plataforma
un argument tan alt.

[...]

Però, ja que una xifra mal escrita pot
indicar un milió en un lloc petit,
permeteu que nosaltres, xifres d'aquest gran compte,
moguem la força de la vostra fantasia.
Imagineu que dins el cercle d'aquests murs
s'hi tanquen dues poderoses monarquies
que amb els fronts alterosos s'amenacen
a banda i banda d'un canal estret i perillós.
Que el vostre pensament pugui suplir
tots els nostres defectes; dividiu en mil parts
un home sol i convertiu-lo en un exèrcit poderós;
quan parlem de cavalls, representeu-vos-els
deixant arreu de l'esponjosa terra
les empremtes dels seus fervents unglots,
i serà el vostre imaginar que haurà d'abillar els reis,
canviar-los de lloc, saltar en el temps,
i posar els fets passats durant molts anys

- (5) Les recomanacions interpretatives de Shakespeare remetent a les que, de manera molt més senzilla, ja havia anticipat Epictet a l'Enquiriídi, 17: «Recorda que ets actor d'un drama que és tal com vol l'autor: si vol que sigui curt, és curt, si vol que sigui llarg, és llarg. Si vol que facis el paper d'un captaire, recorda que has de fer-lo també encertadament, igual com si es tracta de fer el paper d'un coix, d'un magistrat, d'una persona normal. Allò que és propi de tu, en efecte, és fer magníficament el personatge que se t'ha atorgat. El fet d'escollir-lo, nogensmenys, pertany a un altre.»

en una sola hora del rellotge; permeteu que supleixi
 les llacunes que hi hagi fent de Cor
 i, tal com fan els Pròlegs, us demani
 que la vostra paciència sigui sempre amatent
 i jutgi aquesta història amablement.

Magnífic pròleg, aquest d'*Enric V*, en què Shakespeare ofereix –simptomàticament, a través del cor– una lliçó pràctica del bon espectador, l'actitud amb què aquest ha de visualitzar el fàctic i (re)presentar-se el *contrafàctic*. Shakespeare ve a dir que en el teatre, si l'espectador és intel·ligent, es pot suplir tot (del fàctic) menys el treball *contrafàctic*, això és, interpretatiu, purament mimètic, dels actors. De fet és així: es pot fer teatre químicament pur sense res excepte actors... i espectadors. És bo que els alumnes de secundària o estudiants universitaris assumeixin a fons aquesta idea perquè per a esdevenir espectadors imaginatius, intel·ligents i madurs resulta molt didàctica.

Justament la mimesi que es desplegarà damunt l'escena farà que, amb el concurs de la *imaginació* (la seva *fantasia* activa, si es vol usar l'altre terme que fa aparèixer Shakespeare, propi de la psicologia), els actors «gosin representar un argument tan alt»; l'argument «tan alt», és clar, es refereix a la potència antropologicomoral de la mimesi. I, com succeeix en totes les obres de Shakespeare, es tracta d'una mimesi convocada al judici de la intel·ligència. La metateatralitat shakespeareana esdevé grandiosa i, per mèrit propi, intemporal.

4. *Al vostre gust*, II, 7: «El món enter és com un escenari; / homes i dones no són més que actors.» Capgirament –pedagògic, per millor entendre-ho– de la metateatralitat.

JAQUES

El món enter és com un escenari;
 homes i dones no són més que actors.
 Tots hi tenen les seves entrades i sortides,
 i un mateix home hi pot fer molts papers
 perquè els seus actes són les set edats.
 Primer, l'infant, amb vòmits i sanglots
 als braços de la dida; després el nen queixós
 amb cara de matí brillant, mandrós com un cargol
 anant cap a l'escola a contracor.
 Després l'enamorat, sospirant com un forn,
 amb la seva balada melangiosa
 sobre les celles de l'enamorada.
 I després ve el soldat, ple d'estranyos juraments,
 barbut com un lleó, gelós d'honors,
 vehement, absorbit per les baralles
 i buscant la bombolla de la fama
 a la mateixa boca del canó. Després ve el jutge
 amb la panxa rodona, farcida de capons,
 amb ulls severs, la barba ben tallada,
 ple de savis refranys o bé de tòpics;
 i així fa el seu paper. L'edat sisena
 porta xinel·les i batí, ulleres sobre el nas
 i diners al costat. Les calces juvenils
 encara ben guardades són un món massa gran
 pels seus canells tan secs. La veu gruixuda d'home
 es torna altra vegada com de flauta infantil
 i sona com xiulets. I la darrera escena,
 la fi d'un conte estrany, ple d'esdeveniments,
 és la segona infància, el pur oblit:
 sense ulls i sense dents; sense gust..., sense res.

Aquest és un altre lloc superb de la dramaturgia shakespeariana, en el qual l'autor anglès es proposa fer pedagogia de la bona en sentit estricte. Per si la intel·ligència de l'espectador encara no ho ha comprès, Shakespeare capgira els papers de la mimesi humana –del drama sencer de la vida humana⁶– i fa que el que de manera natural hauria de pertànyer al fàctic –la realitat humana de l'espectador– ara esdevingui l'artífex del *contrafàctic* –l'actor, amb tots els papers que li toca representar damunt l'escena. L'evident funcionalitat didàctica d'aquest joc resulta tan poderosa que després d'aquesta lliçó de metateatralitat i teoria dramàtica, qualsevol altre enfocament sobre la mimesi resulta esquitit.

D'altra banda, Shakespeare tan sols explota a fons, des de la seva perspectiva metateatral, un tòpic folkloric que segurament ja deuria haver-se manifestat abans en algun text teatral: el del *mundus inversus*, *the world upside down*, el d'*el món a l'inrevés*, un veritable leitmotiv del folklore europeu que es manifesta arreu en la rondallística, la llegendística, la cançonística, la paremiologia i en un llarguíssim enfilall de motius literaris que apareixen per quasi totes les manifestacions etnopoètiques⁷. En aquest lloc shakespearia aquest tòpic es converteix en una cultíssima i esplèndida lliçó sobre la mimesi de l'acció humana i el teatre en general. El Món com un Teatre, l'home com un actor, la vida com una escena: no en va Shakespeare ja participava més de la cosmovisió i l'imaginari del Barroc que de l'esperit renaixentista.

La mimesi shakespeariana, tanmateix, també ha conegut alguns –pocs– crítics o detractors. Un cas extrem, per exemple, és el de Wittgenstein que considerava que la vida no era com Shakespeare la plasmava (Bloom, 2002, p. 35). Comparava les seves obres amb somnis, per descomptat, tots absurds i equivocats (p. 503). Aquesta és la perspectiva «escèptica» d'un filòsof del llenguatge sobre el nul valor de veritat i del ficcionalisme de la literatura. Res de nou.

El situacionisme: el relleu de la decisió i el laboratori de la llibertat

Malgrat que el mot *situacionisme* s'associa en la teoria dramàtica quasi exclusivament a Jean-Paul Sartre, val la pena destacar que en realitat el va crear Gabriel Marcel⁸. Aquest havia exposat a Sartre, amb franquesa amical, l'essencial de la noció de *situació* i Sartre simplement se l'aproprià, sense reconèixer mai públicament –sí que ho va fer alguna vegada en privat– el deute que tenia amb Marcel. El tarannà de Sartre –que, com Nietzsche, també escriví la seva egografia a mida– no mirava mas-

-
- (6) Cap al final del fragment citat Shakespeare compara la vida a un conte que, un cop narrat, acaba en no-res. Existeix almenys un altre lloc en què Shakespeare fa la mateixa comparança i ofereix, per boca de Macbeth, una impactant definició nihilista de la vida: «La vida no és res més que [una ombra que camina] / un pobre actor, que es mou enrigidit / i consumeix el temps que està en escena, / i que, després, ja no se'l sent mai més; / és un conte explicat per un dement, / ple de soroll i fúria, i sense cap sentit» (Shakespeare, *Macbeth*, v, 5). El fragment entre claudàtors és la restitució d'una important errata que conté aquesta edició, feta a partir d'una reproducció d'aquest fragment, que apareix a una altra obra del traductor Salvador Oliva (Oliva, 2000, p. 179).
- (7) Un estudi magnífic, esdevingut clàssic, sobre aquest tema és el de Giuseppe Cocchiara (1963) *Il mondo alla rovescia*. (Torino, Editore Boringhieri, 1981), concebut com la continuació d'un altre llibre anterior, igualment clàssic, del mateix autor, (1956) *Il Paese di Cuccagna* (Torino, Editore Boringhieri, 1980).
- (8) Vegeu l'article de José Luis Cañas Fernández on s'explica aquest fet (2005, p. 383-384). No obstant la popularitat de l'accepció sartreana, existeix una altra associació del terme *situacionisme* amb el corrent filosòfic nascut als EUA i liderat pel bisbe J. Fletcher que, seguint els passos de l'existencialisme, fa de l'amor el concepte central de la seva filosofia.

sa prim. L'autoria del concepte, avui, ja està oblidada, i associem el situacionisme a la concepció sartriana, existencialista, del teatre. En sentit ampli, però, degut a l'ús que en féu la premsa francesa, s'identificà popularment amb la filosofia existencialista. Aquí no pertoca ponderar aquesta doctrina filosòfica. Del teatre de situacions tan sols interessa assenyalar les dimensions diguem-ne formals, de pura concepció dramàtica i dels seus ingredients, per destacar l'important sentit didàctic que conté sobre alguns aspectes de l'acció. Sartre oferí la definició en un text dens i veritablement programàtic, que és imprescindible de tenir en compte.

Però si és cert que l'home és lliure en una situació determinada i que es defineix ell mateix en i per aquesta situació, aleshores cal presentar al teatre situacions simples i humanes i llibertats que es defineixin en aquestes situacions. El personatge ve després, quan el teló ha baixat. Només és l'enduriment de l'acció, la seva esclerosi; és allò que Kierkegaard anomena la *repetició*. El teatre no pot mostrar res més emocionant que un personatge en construcció, el moment de l'opció, de la decisió lliure que compromet una moral i una vida senceres. La situació és una crida; ens assetja; ens proposa solucions i a nosaltres ens toca decidir. I perquè la decisió sigui profundament humana, perquè posi en joc la totalitat de l'home, cal portar a escena, cada vegada, situacions límit, és a dir, aquelles que presenten alternatives amb la mort en un dels seus extrems. Així, la llibertat apareix en el seu grau més elevat, perquè accepta de perdre's per tal de poder afirmar-se. I com que només hi ha teatre si es produeix la unitat de tots els espectadors, cal trobar situacions tan generals que siguin comunes a tothom. Submergiu els homes en aquestes situacions tan universals i extremes que només deixin un parell de sortides, feu que en triar la sortida es triïn ells mateixos: segur que guanyeu, l'obra funciona. (Sartre, 1993, p. 18)

Com a mínim cal qüestionar quins aspectes del programa situacionista fan que posseeixi tan de valor pedagògic sobre la praxi humana. En primer lloc, el seu esquematisme, que permet dibuixar nítidament l'acció, i podria afegir-se, si no fos que es tracta d'una fórmula al servei de l'existencialisme, el finalisme de l'acció. En segon lloc, pel relleu protagonista de l'acció en detriment d'altres elements, aquest tipus de dramàtica fa surar la importància de la decisió i, en conseqüència, de la llibertat.

La situació és l'experiència de la llibertat des de la decisió –llibertat moral més que metafísica, evidentment. L'autor crea la situació i converteix el teatre en el seu laboratori. En realitat, doncs, no hi ha una llibertat real sinó tan sols aparença de llibertat. L'acció de l'actor no és veritable acció perquè és la d'un personatge. Per això Sartre considera que l'actor *s'irrealitza* en el personatge. Tot i que Sartre a *Un Teatre de Situacions* s'hi refereix diverses vegades, és a *L'imaginari* on ofereix una explicació realment satisfactòria de la irrealització de l'actor en el personatge.

El que acabem de mostrar a propòsit de la pintura resultaria massa fàcil de mostrar també a propòsit de l'art de la novel·la, de la poesia i de l'art dramàtic. És obvi que el novel·lista, el poeta, el dramaturg constitueixen mitjançant *analogia* verbals un objecte irreal; també és obvi que l'actor que interpreta Hamlet se serveix d'ell mateix, del seu cos sencer, com a *analogia* d'aquest personatge imaginari. És, fins i tot, el que permetria finalment de resoldre aquella famosa discussió respecte a la paradoxa del comediant. Hom sap, en efecte, que certs autors insisteixen en el fet que l'actor no *creu* en el seu personatge. D'altres, ben al contrari, basant-se en nombrosos testimoniatges, ens mostren l'actor pres en el joc, víctima d'alguna manera del protagonista que representa. Ens fa l'efecte que aquestes dues tesis no s'exclouen l'una a l'altra: si amb "creença" s'entén tesi copsant, és palès que l'actor no formula que ell és Hamlet. Ara bé, això no significa pas que ell no es "mobilitzi" totalment per tal de produir-lo. Utilitza tots els seus sentiments, totes les seves forces, tots els seus gests com a *analogia* dels sentiments i de les conductes de Hamlet. Per aquest fet mateix, però, els irrealitza. *Tot ell viu sobre un món irreal*. I poc importa que, engriscat pel seu paper, plori *realment*. Aquests plors, que tenen un origen que hem explicat més amunt, ell mateix els copsa –i, amb ell, el públic– com uns plors de Hamlet, o sia, com uns *analogia* de plors irreals. Es fa aquí una transformació semblant a la que indicàvem en el

somni: l'actor és enxarpat, totalment inspirat per l'irreal. No és que el personatge *es realitzi* dins l'actor, sinó que és l'actor qui *s'irrealitza* en el seu personatge⁹. (Sartre, 1996, p. 285-286)

La irrealització del personatge és la idea contrària de l'ideal d'Stanislavski, segons la qual l'actor es realitza a base d'identificar-se amb el personatge. Però aquest desdoblament és impossible. Antonin Artaud, que això ho comprengué ràpidament, fa un pas endavant i a *El teatre i el seu doble* considera el teatre com a acció *tout court*, no renovable mai (cada representació és un acte diferent irrepètible), com si el que succeeix a l'escenari fossin avui i demà i demà passat accions tan úniques com la que pot esdevenir-se anant pel carrer un dia qualsevol. No obstant, sí que té una finalitat, la de «revelar» les forces profundes que hi ha dins l'espectador: la libido, l'obsessió pel sexe i la violència, la mort, i aconseguir que cada espectador se n'adoni i se sotraguegi. Aquesta és l'«operació màgica» del «teatre de la crueltat», com l'anomenà el propi Artaud.

Sartre no va tan lluny i, tot i que comparteix alguns aspectes amb Artaud, concep el teatre de manera diferent: «Aquest és el sentit del teatre: el valor essencial del teatre és representar alguna cosa que no existeix» (Sartre, 1993, p. 155). Sartre s'interrogà en profunditat sobre l'estatut existencial de l'actor. Seguint el fil de *La paradoxa sobre el comediant* de Diderot, formulà la «paradoxa de l'actor».

L'actor, per més que estigui profundament implicat en el seu paper, mai no perd del tot la consciència de la irrealitat del seu personatge. [...] I sigui quina sigui l'opinió de l'actor sobre el sentit profund del drama, el seu ofici és reproduir paraula a paraula, gest a gest, la totalitat de l'obra: això significa que es mou en un univers imaginari, que podria ser veritat en el seu conjunt, però que és privat de veritat en els seus detalls. I malgrat tot, la Veritat hi és, la paraula és pronunciada en l'obra: es revela al públic l'error d'aquest protagonista, la mentida d'aquell altre. ¿De què es tracta, sinó *d'imitar* l'estultícia del primer i les trapelleries del segon? Inversament, l'afirmació, la certesa i l'evidència no apareixen mai a l'escenari: només en veiem imitacions més o menys reeixides. [...] L'única manera d'aconseguir que l'obra existeixi *per a nosaltres* és infectar-nos. Contagi afectiu: l'actor s'apodera de nosaltres, ens penetra, suscita les nostres passions a través de les seves passions fingides, ens arrossega cap al seu personatge i governa el nostre cor a través del seu; com més ens identifiquem amb ell, més a prop estem de compartir les seves creences —les nostres, mentrestant, són imaginàries: sentides però neutralitzades. Sigui com sigui, es tracta de *creure*, i prou. (Sartre, 1993, p. 171-172)

L'actor i l'espectador són en plans metafísics diferents i, a més, incommunicables. El de l'actor és el d'una irrealització total, la del seu personatge (irrealització de l'actor); mentre que el pla de l'espectador és el d'una concepció prèvia d'home i de realitat que, tanmateix, no es posa en dubte encara que la interpretació emocioni de debò (la realitat preconcebuda de l'espectador). Aquests dos plans no troben encaix possible, almenys en el terreny de la raó. Tan sols resta la fe en el teatre, en la *creença* que la ficció presumptament mimètica s'identifica amb la realitat. Però això, per Sartre, és certificar el fracàs de la mimesi en el sentit sostingut per bona part de la

(9) Per insòlita que resulti la coincidència, sant Agustí ja formulà amb gran exactitud el problema de la irrealització de l'actor en el seu personatge: «Doncs això mateix passa amb els escrits dels autors de comèdies. No volen ser falsos, no són falsos per voluntat pròpia, sinó per una mena de necessitat, en la mesura que depenen de la fantasia de l'escriptor. En l'escena, Roscius era per voluntat una falsa Hècuba, per natura un home ver. Però també era un ver actor tràgic, ja que representava bé el paper; i un fals Priam, ja que s'assemblava a Priam, però no l'era. D'això en surt una cosa estranya però indubtable. [...] — ¿Què? Doncs que totes aquestes coses són veres en part perquè en part són falses; i que tota la seva veritat la treuen de ser falses en un altre aspecte; i que per tant només aconseguiran ser el que volen ser o el que han de ser, si no s'allunyen de la falsedat. En l'exemple que he posat, ¿com podria un actor ser un ver tràgic, si no volgués ser una falsa Hècuba, i una falsa Andròmaca, i un fals Hèrcules, etc.? ¿i com podria ser vera una pintura, si no fos un fals cavall? ¿Com seria vera la imatge de l'home en el mirall, si no fos un fals home?» (Agustí, 1982, p. 81)

tradicció teatral d'Aristòtil ençà. No és casual que el teatre sartrèa resulti tan abrupte, violent i incòmode; ningú no s'hi pot emmirallar del tot, només anguniejar. Potser també per això, si se'm permet forçar la interpretació, el teatre sartrèa és una altra mena de metateatre, ben diferent del shakespeareà, que ens parlarà del fracàs del teatre concebut com a realitat, però també de la realitat concebuda com a teatre. Què ens resta? El teatre dissenyat com una mena de laboratori o d'aula per explicar que l'exercici –reeixit?– de la llibertat humana, de la decisió i de l'home *en construcció* és el que hi ha, l'únic que hi ha.

Concloem, doncs, amb la lliçó –formal, òbviament– d'un teatre pensat en clau didàctica i, en el fons, molt esquemàtic. Si aquesta concepció sartrèa, per ser deliberadament reduccionista, pot resultar insuficient en molts sentits, en canvi té interès des del punt de la funcionalitat pedagògica del teatre. Per a un alumnat que en un moment determinat hagués de reflexionar èticament sobre la llibertat, el teatre de situacions li ofereix una concepció dramàtica privilegiada; inclús la noció de situació, desenvolupada creativament, pot propiciar aquella pregunta radical i elemental, però imprescindible de formular-se: què faria vostè si...? Per a les perspectives de l'antropologia ètica, de la llibertat individual i fins i tot de les deontologies dels futurs professionals que seran els alumnes, no sembla que un exercici d'aquest estil sigui gens banal.

Acabo amb un contrapunt. Al teatre de Sartre la felicitat no hi cap. Tampoc per al nostre món hodiern sembla que la felicitat, per bé que sigui un tema important, estigui exempta d'ambigüitats i de problemàtica per raons diverses que aquí no fan al cas. Però per si de cas n'hi ha, que no renunciïn a la felicitat de *màxims*, podríem fer entendre als nostres alumnes que la petita lliçó del gran escriptor humanista que era Albert Camus pot ser, a la fi, molt important: «Pourquoi je fais du théâtre? (...) tout simplement parce qu'une scène de théâtre est un des lieux du monde où je suis hereux» (Camus, 1962, p. 1720).

Conclusions i perspectives

Encara que sigui amb un cert marge de flexibilitat interpretativa, les tres perspectives bàsiques sobre la funcionalitat pedagògica del teatre permeten concloure o, almenys, aportar com a perspectives, les següents qüestions. Es formulen expressament d'aquesta manera oberta perquè donin més joc al docent, si és que alguna vegada es prenen en consideració per a reflexionar sobre el valor del teatre en si mateix (i especialment com un exemple de les relacions i implicacions mútues entre literatura i filosofia), la seva capacitat de generar reflexió o el seu valor més o menys pedagògic per a l'individu i per a la societat. Unes reflexions, val a dir-ho, que no són pas restrictives de l'àmbit educatiu sinó que pertanyen a tota societat que es consideri madura.

1. El teatre és la mimesi antropològica i moral més poderosa que hi ha d'entre les mimesis artístiques i literàries en particular.
2. La continuïtat de naturalesa i de grau de la mimesi teatral amb l'ésser humà és una dinàmica tan perfecta que situa al mateix pla la realitat i la ficció. Això és així fins i tot quan la ficció no és humana (éssers fantàstics, de somni, etc.), perquè si el contingut no és *humà*, sí que continua sent humana la mimesi.

3. Cada vegada que hom representa un text, s'actualitza la seva comprensió humana, des del pla de la sensibilitat contemporània i del present.
4. La dinàmica humà-humà que es dóna entre l'actor i l'espectador arrossega al posicionament vital i moral, segons l'esquema de les virtuts i/o l'esquema dels valors –indistintament– que tant pel cantó de l'espectador com de l'autor (director) –a través de l'actor– hi hagi implicats.
5. En la percepció més espontània, el teatre esdevé una mena de metàfora peculiar, autocontinguda, en la qual la forma (l'art dramàtic, el fet teatral) coincideixen amb el fons: la praxi moral humana. «El gran Teatre del Món» és una coneguda expressió d'aquesta concepció metafòrica.
6. Quan aquesta metàfora s'explicita, com passa algunes vegades (des del text i/o des de la direcció), aleshores el teatre explica, usant el propi recurs del teatre, el seu essencial valor metafòric i mimètic i esdevé, així, una mena de metateatre. Shakespeare n'és l'exemple per antonomàsia.
7. La metateatralitat se sosté damunt l'imaginari popular i les idees espontànies, però culturalment ben arrelades, de la vida concebuda com un teatre i, a l'inrevés, del teatre concebut com la vida.
8. El situacionisme, que esquematitza i reforça els pols morals del compromís i del que està fora del control de l'acció humana, palesa el didactisme que més o menys explícitament es desprèn de la representació quan aquesta està pensada, precisament, per plasmar la *necessitat* de decidir i d'actuar.
9. Si es reconeix a la ficció teatral una funció positiva, i privilegiada, pel que fa a l'expressió de judicis correctes sobre la realitat humana i moral (ficcionalisme) és perquè disposa de tots els elements per veure-hi, en la ficció, la realitat humana amb la màxima intensitat possible i, singularment, la realitat de l'espectador que hi resta posicionat (d'home-espectador a home-actor).
10. Per la força de la mimesi, per la patentització de la situació i, en definitiva, per l'eficàcia no abstracta del seu ficcionalisme, el teatre exerceix una pertinaç funció pedagògicòtica de primer ordre sense, normalment, proposar-s'ho. Una funció privilegiadament extensible i exercida a l'interior de l'aula acadèmica.

Referències

- Agustí, Sant *Soliloquis*. Barcelona, Laia, 1982.
- Agustí d'Hipona *Confessions*. Barcelona, Facultat de Teologia de Catalunya, Fundació Enciclopèdia Catalana, 1989.
- Aristòtil. *Retòrica. Poètica*. Barcelona, Edicions 62, 1998.
- Bloom, H. (2002) *Shakespeare: La invenció de lo humano*. Barcelona, Anagrama.
- Camus, A. (1962) *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris, Gallimard.
- Cañas Fernández, J. L. (2005) «Influencia del primer Gabriel Marcel en el primer Jean-Paul Sartre». *Anuario Filosófico* (Pamplona, Universidad de Navarra), 38 (2), p. 381-403.
- Ciceró, M. T. *L'art de governar [De re publica]*. Barcelona, Prohom Edicions, 2006.
- Epictet, Marc Aureli *Enquiridí. Reflexions*. Barcelona, Laia, 1982.
- Johnson, S. (2004) *Prefaci a Shakespeare*. Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Lesky, A. (2001) *La tragedia griega*. Barcelona, El Acantilado.
- Lessing, G.E. (1987) *Dramatúrgia d'Hamburg*. Barcelona, Institut del Teatre, Edicions 62.
- Lombard, J. [pseud. col·lectiu d'Eduard Valentí et al.] (1960) *Aurea dicta: Paraules de l'antiga saviesa*. Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- Melendres, J. (2006) *La teoria dramàtica: Un viatge a través del pensament teatral*. Barcelona, Institut del Teatre.
- Nietzsche, F. *Ecce homo: Com s'arriba a ser allò que s'és*. Girona, Accent Ed., 2007.
- Oliva, S. (2000) *Introducció a Shakespeare*. Barcelona, Empúries.
- Pascal, B. *Pensées: Sur la vérité de la religion chrétienne, I*. Paris, J. Gabalda et Fils, Éditeurs (Ed. de Jacques Chevalier), 1927.
- Plató *Diàlegs, III: Ió. Hípias menor. Hípias major. Eutidem*. Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1928.
- *Diàlegs, X: La República (Llibres I-IV)*. Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1989.
- *Diàlegs, XII: La República (Llibres VIII-X)*. Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1992.
- Saba, U. (1987) *Ernesto*. Barcelona, Edicions de la Magrana.
- Sartre, J.P. (1993) *Un Teatre de Situacions*. Barcelona, Institut del Teatre.
- (1996) *L'imaginari: Psicologia fenomenològica de la imaginació*. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, Pagès Editors.
- Serrallonga, S. (2007) *Sempre voldré voler: Antologia (poesia, prosa, assaig, entrevistes)*. Castelló, Ellago Ediciones.
- Shakespeare, W. *Tragèdies, I: Hamlet. El rei Lear. Macbeth*. Barcelona, Destino, 2003.
- *Tragèdies, II: Romeo i Julieta. Otel·lo. Timó d'Atenes*. Barcelona, Destino, 2004.
- *Comèdies, I: Somni d'una nit d'estiu. Al vostre gust. Nit de reis*. Barcelona, Destino, 2004.
- *Obres històriques, I: Ricard II. Enric IV (1a i 2a parts). Enric V*. Barcelona, Destino, 2005.

Apèndix

Melendres, J. (2006, p. 637-639):

Tesis	(Anti)Tesis
<p><i>Sobre l'essència del teatre</i></p> <p>El teatre és acció</p>	
<p><i>Sobre les finalitats i la bondat del teatre</i></p>	
<p>El teatre ha de ser didàctic. Allò que fa la indecència teatral no és ni «el vici ni els incidents que provoca», sinó l'absència de lliçons i de moral (Beaumarchais).</p> <p>La finalitat del teatre és educar religiosament (Hroswitha, Lope de Vega, Rotrou), moralment (Diderot, Goldoni, Jovellanos), socialment (Luther), científicament (Dryden, Zola, Verga), políticament (Mercier, Lunatxarski, Piscator, Brecht, Gatti, Benedetto, Fo), filosòficament (Artaud).</p> <p>La finalitat del teatre és vetllar per la salut. Infecta l'espectador amb emocions suscitées artificialment per purgar l'excés d'emocions reals segons el mode preventiu de la vacuna (Aristòtil, Artaud, Sartre).</p> <p>L'espectador es cura perquè, encara que no perdi mai de vista que és al teatre, sovint cau en braços de la il·lusió i s'identifica amb el personatge protagonista (Aristòtil).</p> <p>Cal potenciar els moments de màxima il·lusió encara que fins i tot provoquin la còlera de l'espectador (Stendhal), igual que els de màxima desil·lusió (Jarry).</p> <p>La dimensió estètica de la representació s'encarrega de frenar la immersió absoluta en la il·lusió (Du Bos, Johnson, Marmontel, De Staël, Vakhtàngov, Meyerhold).</p> <p>La finalitat del teatre és diluir-se en la vida (Rousseau, Kaprow, Schechner, Deeter, Kirby, Kantor, Littlewood, Savary), unir el públic en una situació de comunitat.</p>	<p>El bon drama didàctic no ha d'ensenyar res i, si ho fa, és per amor a un art que s'atè a les seves pròpies lleis i no a les de la política (Frisch).</p> <p>La finalitat del teatre és proporcionar plaer a l'espectador actuant sobre la seva sensibilitat (Meyerhold), suscitant en ell una mirada distinta sobre el món (Brecht) o una incomoditat (Brook).</p> <p>El teatre sempre és nociu: contamina moralment l'actor (Plató), empeny l'espectador al vici (Agustí d'Hipona, Rousseau) i li indigesta l'ànima (Tertulià). El teatre no és nociu, però tampoc no produeix un efecte benèfic sobre l'espectador (Goethe).</p> <p>L'espectador emmalalteix sense curar-se perquè perd de vista que és al teatre i cau en braços de la il·lusió (Agustí d'Hipona).</p> <p>Cal evitar que la il·lusió absoluta es produeixi perquè porta a l'alienació de l'espectador (Brecht).</p> <p>El caràcter convencional del teatre no impedeix la immersió emocional de l'espectador; cal evitar-la mitjançant procediments formals destinats a modificar les rutines de la percepció (Sklovski, formalistes) instaurant una distància (Schiller, Valle-Inclán, Brecht) que reveli l'artifici.</p> <p>La finalitat del teatre és antireligiosa: es tracta de dividir la comunitat en bàndols contraris (Brecht, Gatti).</p>

El teatre és mimesi d'accions humanes (Aristòtil). Tot i així, allò que realment interessa als espectadors és el discurs d'aquests personatges en acció (D'Aubignac).

En una tragèdia, l'acció ha de ser única (Aristòtil, Castelvetro). Aquesta acció és el conjunt de les accions successives que realitza el protagonista per aconseguir el seu objectiu (Aristòtil).

L'entramat d'aquestes accions consecutives és pròpiament el text. La catarsi de l'espectador reclama una tria i una ordenació de les accions del protagonista segons una estricta relació causa-efecte. És el desenllaç de l'acció allò que dóna sentit a l'obra.

Aquest entramat implica una concentració en l'espai i en el temps (Racine, Marmontel, Lessing, Diderot, Koltès). La unitat d'espai i de temps és una necessitat dramaturgica derivada de l'exigència de la unitat d'acció (Aristòtil, Lessing) i de la versemblança (Chapelain, D'Aubignac).

Tant si es parla d'unitat d'acció com d'unitat d'interès (De Vigny, Coleridge) l'acció ha de ser versemblant. La versemblança és l'adequació dels comportaments dels personatges als usos i costums de l'època de l'acció i ha d'anar acompanyada del decòrum (Horaci), que és l'adequació d'aquests comportaments a les pautes morals de l'espectador (Marmontel).

Existeix una versemblança pròpiament teatral, distinta de la versemblança literària o pictòrica. La unitat d'espai i de temps és una exigència del teatre, entès com a representació (D'Aubignac).

El personatge és un caràcter, una psicologia que s'expressa a través de la parla, del moviment i del gest que li són propis; en el caràcter és implícita la condició (Lessing).

El teatre no és necessàriament mimesi (dadaïstes, futuristes, Kaprow, Cage, Schechner).

No hi ha una acció única perquè la del protagonista s'enfronta sempre a la de l'antagonista. Cal parlar d'una acció principal (Schlegel), que correspon a la del personatge que gaudeix de la superioritat moral des del punt de vista de l'espectador (Schlegel).

La relació entre les diverses accions que constitueixen l'acció pot no ser estrictament de causa-efecte. Quan l'objectiu del teatre és didàctic, i no catàrtic, les escenes poden tenir sentits diferents o complementaris; gaudeixen d'una gran autonomia significadora (expressionistes), sense esperar el desenllaç per assolir el seu propi sentit; el sentit global prové d'una col·lisió de sentits parcials, potser contradictoris (Brecht).

La unitat d'espai i temps no és necessària per a la versemblança (De Staël, Johnson, Manzoni), tenint en compte la capacitat imaginativa de l'espectador.

Cal admetre, però, una versemblança extraordinària (sense la qual el teatre renunciaria a la capacitat humana d'imaginar), sempre que, un cop admesa l'excepcionalitat inicial, els personatges es comportin d'acord amb la versemblança ordinària.

El personatge és una condició social (Corneille, Diderot) i és aquesta condició la que en determina el caràcter i els sentiments (Diderot), mostrant la dimensió social d'aquests sentiments individuals (Brecht).

Mimesis, metateatro y situacionismo. Tres aspectos sobre la funcionalidad pedagógico-ética del teatro

Resumen: El teatro ejerce una función pedagógico-ética en los espectadores en general y en los estudiantes universitarios (incluso en los de secundaria) en particular, si nos aproximamos desde esta singular perspectiva moral y educativa. La mimesis aristotélica, el metateatro shakespeareano y el situacionismo sartreano son tres referentes que ilustran tres grandes modelos complementarios y no excluyentes de ejercer esta funcionalidad.

Palabras clave: mimesis, metateatro, situacionismo, pedagogía ética, Aristóteles, Shakespeare, Sartre

Mimétisme, méta-théâtre et situationnisme. Trois aspects sur la fonctionnalité pédagogique et éthique du théâtre

Résumé: Le théâtre exerce une fonction pédagogique et éthique sur les spectateurs, en général, et sur les étudiants de l'enseignement supérieur (et même secondaire), en particulier, si on l'approche dans cette perspective singulière morale et éducative. Le mimétisme aristotélicien, le méta-théâtre shakespearean et le situationnisme sartrien sont trois références qui illustrent trois grands modèles complémentaires et non exclusifs de l'exercice de cette fonctionnalité.

Mots-clés: mimétisme, méta-théâtre, situationnisme, pédagogie éthique, Aristote, Shakespeare, Sartre

Mimesis, metatheatre and situationism. Three aspects of the pedagogical and ethical purpose of theatre

Abstract: Theatre fulfils a pedagogic and ethical purpose with audiences in general and university students (and even secondary students) in particular. It has a specific moral and educational aim. Aristotelian mimesis, Shakespearean metatheatre and Sartrean situationism are three complementary and not exclusive models for achieving this purpose.

Key words: mimesis, metatheatre, situationism, ethical pedagogy, Aristotle, Shakespeare, Sartre