



## **DIMITRIS DIMITRIADIS, *Teatre i discurs públic*, 2020.**

[Traducció: Joan Casas]

El teatre és un discurs públic.

Si realment ho és, ens haurem de preguntar què vol dir discurs públic.

No tot discurs és públic, i no tot discurs públic és teatre.

Quan és públic un discurs, i per què el teatre és un discurs públic?

Un discurs, per ser públic, cal que es col·loqui a fora de l'espai privat, que estigui més enllà dels seus límits, que ultrapassi la zona personal, sense que això vulgui dir que sigui impersonal ja que sempre serà el discurs d'una persona.

Allò que fa públic un discurs, és, potser, entre altres coses, però principalment, el fet que s'adreça, que pren en consideració, no simplement i només un interlocutor sinó tota una audiència, un receptor col·lectiu, constituït

principalment per desconeguts que responen d'una manera o d'una altra a allò que ell els adreça.

El moviment inicial és doncs d'un cap a molts, el motiu és traslladar-los un contingut, escrit o no, que no fa referència exclusivament a l'escriptor/locutor sinó principalment als seus múltiples destinataris.

En l'estructuració d'un discurs públic com aquest que hem dit s'inclouen tots els moviments que fa algú envers els altres quan vol o pretén comunicar-los alguna cosa que creu que els afecta i els interessa, mentre que ha deixat en segon terme allò que l'afecta o interessa a ell mateix.

Però què passa quan aquest moviment no és senzillament un discurs adreçat escrit o parlat, un article, per exemple, en un diari de paper o electrònic, una entrevista, en forma escrita, radiofònica o televisiva, sinó un discurs que posa en joc una altra mena d'escriptura, per exemple la forma poètica, o un mitjà artístic qualsevol, posem per cas una construcció dramàtica, és a dir una forma indirecta o obliqua de transmetre allò que és adreçat?

Aquí naturalment ens referim al teatre, on les dues bandes, escenari i espectadors, conformen un tot, que és però la

forma indirecta o obliqua amb la qual s'intenta, d'una manera o altra, una transmissió —i el «d'una manera o altra» significa que la col·laboració d'escenari i espectadors la instiguen l'aspiració i el desig d'una experiència comuna, perquè en cas contrari no hi ha cap raó perquè tingui lloc la unió de les dues bandes.

Certament la manera del teatre no és immediatament eficaç, no és directament activa encara que tingui aquesta dimensió/intenció.

Si el discurs públic és, i està en les seves intencions de ser-ho, immediatament eficaç i directament actiu, aleshores el teatre, atès que no és això ni està en les seves intencions de ser-ho, no és un discurs públic?

Però voleu dir que no té, a més de les característiques anteriors, uns altres atributs aquest discurs, uns atributs que podrien pertànyer als motius així com a la naturalesa del teatre, als seus objectius, a la seva missió, i, goso dir, a la seva mateixa existència?

En primer lloc el teatre és inseparable del poble, de la participació del poble, i per tant té, com a art de la matèria vivent, una relació directa i immediata amb aquesta.

A més, el teatre és un art públic des de la seva naixença: fins i tot la seva escriptura, per més privada que sigui en el seu procés, inclou la presentació pública com a finalitat i acabament.

Així mateix, molt sovint en la història del teatre —la paraula teatre no fa referència només a l'escenari, sinó també a l'espectador, i per tant al públic, i per això el terme implica també les coses públiques, els temes col·lectius— s'ha esdevingut que aquest s'ocupa de temes que pertoquen exclusivament a l'espai ciutadà, temes que, fins i tot quan son extremadament privats, superen aquest fet i s'estenen fins a molt més enllà.

El professor John Gould, en el seu llibre *Tragèdia grega antiga i cerimonial*,<sup>1</sup> constata oportunament que «l'antiga tragèdia grega és un teatre dels esdeveniments col·lectius, que es desenvolupen tant en la realitat com en la fantasia de l'espectador, en un espai obert i representant paraules i accions d'un mon col·lectiu».

---

<sup>1</sup> *Αρχαία Ελληνική τραγωδία και τελετουργία* és el títol d'una selecció publicada en grec l'any 2018 de deu estudis del professor John Gould procedents del volum *Myth, Ritual, Memory, and Exchange* (Oxford University Press, 2001).

Dèiem més amunt que el teatre era des de la seva mateixa naixença un art públic, volent dir amb aquest «des de la seva naixença» que aquest és el factor originari del teatre, i que en realitat travessa i determina completament tota la seva història.

Hi ha molts exemples destacats i rellevants, n'esmentaré dos que per a mi van ser els estímuls originaris del descobriment d'una inclinació innata que sense la seva aparició hauria romàs sense identificar.

El primer, *Un enemic del poble*, 1882, de Henrik Ibsen, un títol que prové de l'expressió llatina «*Hostis Publicus*», amb la qual el senat va estigmatitzar Neró l'any 68 abans de Crist i que, molt més tard, es va fer servir a la Revolució Francesa, quan el 25 de desembre de 1793 Robespierre va dir: «El Govern Revolucionari ofereix als bons ciutadans la protecció de la nació, als enemics del poble no els ofereix res més que la mort».

El segon és *La visita de la vella dama*, 1956, de Friedrich Dürrenmatt.

Aquestes dues obres contenen tots dos cantons, el privat i el públic, centrats en dos personatges que juguen un paper

privat i públic alhora, però d'una manera tan inseparable que tots dos cantons formen una simbiosi, que l'un s'infiltra en l'altre d'una manera tan dràstica i definitiva que tots dos perden la seva autonomia, esdevenen interdependents: son la Clara Zachanassian i el Thomas Stockmann, sense que això vulgui dir que no representen dos comportaments diametralment antitètics tot i ser concèntrics, que plantegen de manera aguda un qüestionament del bé comú, la utilitat pública, l'interès col·lectiu i el seu significat com a *res publica*.

Amb aquestes dues obres, i d'altres, en contraposició amb la tragèdia on no s'esmuny cap element privat, es crea un tipus de teatre innovador, però amb precedents, que, adreçant-se al seu espectador actual, l'enfronta cara a cara amb aquestes dues dimensions / situacions / actituds com a elements inseparables, com a constituents conjunts de tots nosaltres en tant que ciutadans.

Aquí m'heu de permetre que posi en qüestió la caracterització absoluta que fa en John Gould de la tragèdia com a exclusivament centrada en la dimensió pública de les coses, no tan sols com a lloc de la representació sinó principalment com a material temàtic, ja

que aquest mateix material, més enllà de les seves variades procedències, en té una que a segons quines èpoques és la principal, la institucional: les famílies, Atrides i Labdàcides, on la privacitat, encara que es tracti de figures públiques, en el seu aspecte més cru, abismal i universal, en constitueix l'eix primordial i fonamental.

De totes maneres, fins i tot aquesta privacitat quan es presenta dramàticament, encarnada en la interpretació i en la posada en escena, es transforma en un esdeveniment públic, encara que tingui lloc en espais reduïts i closos, com passa sovint avui dia.

Algú que escriu teatre es troba des del principi, des dels fonaments, diria jo, instal·lat en aquest eix bipolar, privacitat de l'escriptura i caràcter públic de la seva materialització.

Es donen, o més aviat esclaten, circumstàncies històriques que, per la immediatesa i la gravetat del seu impacte, no permeten, en aquell moment, la seva transformació en dramàtica, perquè en aquell moment no hi ha una distància temporal que permeti que la immediatesa i la gravetat s'expressin en uns altres termes en la seva transfiguració dramàtica.

Quan les esmentades circumstàncies actuen llançant una crida a la correspondència amb la seva immediatesa i gravetat, aleshores l'escriptor teatral, i no només ell sinó qualsevol d'aquells que tenen com a matèria les paraules, les notes, els colors, l'escena, l'arquitectura, sent l'exigència moral de fer us d'algun altre tipus de discurs, que considera inferior però la importància del qual es veu incrementada per la necessitat imperiosa amb què es presenta en aquell moment crític.

Un exemple de recurs a una altra mena d'escriptura és la declaració de Seferis contra la dictadura de l'any 1969, que no vull comentar quant a la seva materialitat compositiva i el seu estil lingüístic, però que constitueix la resposta urgent a una realitat política opressiva, dura des de tots els punts de vista.

La necessitat de donar una resposta urgent similar a una realitat política opressiva i dura des de tots els punts de vista la vaig sentir jo mateix, sense que ningú m'ho demanés, quan em vaig mobilitzar per redactar i publicar una sèrie de textos que em van costar les burles de coneguts i desconeguts, però també lloances de desconeguts i coneguts.



Aquests textos menystinguts, però, tenen importància justament perquè constitueixen un element consubstancial del conjunt de la meua feina com a escriptor, que entre altres coses combina d'una manera particular l'element particular amb el públic, el personal amb el general, l'individual amb el col·lectiu: és altament necessària, segons el meu sentir, aquesta actitud pública, perquè la necessitat d'ordre moral transforma allò particular en públic, fa que allò públic sigui particular, i sobretot afegeix una dinàmica més a aquesta intervenció: la d'assumir una responsabilitat i un risc, la dinàmica també d'un atreviment i de les seves conseqüències, perquè es tracta d'un moviment d'ordre moral, sobretot en èpoques com l'actual quan passar per alt aquest ordre de coses és el problema principal del funcionament d'un estat.

En aquest cas el teatre dona el seu ser a una altra cosa: a l'actitud pública d'un particular que d'aquesta manera declara públicament que és ciutadà, element o membre d'un col·lectiu que, en casos d'extrema necessitat, és silenciats o per sorpresa o per por o per autoprotecció o per egoisme.

En qualsevol cas l'actitud pública d'un escriptor és homogènia: tant si escriu obres de teatre difícils com un article entenedor, sempre és la mateixa persona, una i única, i cap expressió seva no és inferior o superior a cap altra.

Així, considerant tot allò que he dit, afirmaria en síntesi que el teatre és un acte privat de dret públic, i a l'inrevés.

En aquest sentit, i conservant totes les coordenades anteriors de l'escriptura teatral com a discurs públic, voldria defensar vigorosament el costat teatral del discurs públic, sostenir la particularitat d'aquesta escriptura com a tècnica poètica i dramàtica, com a forma de posicionar-se davant d'allò que fa referència a la realitat d'una comunitat humana i a l'experiència poètica o reflexiva d'aquesta comunitat.

El període que vivim es caracteritza per una eixordadora falta de correspondència entre la dolorosa realitat política i la seva interpretació poètica, dramàtica. La realitat universalment galopa, i el teatre que hi hauria de correspondre com a representació escènica en general és absent, mentre que abunden les versions escèniques



d'obres, principalment antigues però també modernes, que pateixen modernitzacions perquè simplement no contenen allò que correspon a l'actualitat però que corresponia perfectament a l'època en la qual van ser escrites.

Allò que des de l'època d'Èsquil correspon al present és, des del meu punt de vista parcial com a dramaturg, l'elaboració poètica d'aquest present. Aquesta elaboració que, crec jo, és la característica principal del discurs poètic, és també la característica de l'escriptura teatral com a discurs públic.

Només aquesta qualitat que transforma la realitat humana en totes les seves dimensions, només ella pertany i pertoca a l'escriptura teatral i fa que el seu discurs públic es distingeixi, d'aquesta manera, de qualsevol altre.

I és així com l'escriptura teatral honora la seva naturalesa.

Dimitris Dimitriadis, 23-27.5.2019