

## Quan els grecs anaven al teatre...

És ben cert que les tragèdies –i també les comèdies– són allò que de l'antiguitat grega, juntament amb els poemes homèrics, ha perviscut amb més vigor en la cultura de tots els temps, fins als nostres dies. Una bona prova, com un exemple més entre molts, n'és el premi que avui lliurem. L'exemplaritat, doncs, d'aquells textos i la seva utilitat al llarg dels segles queda a bastament demostrada cada vegada que se'n fa un nou ús, una nova versió, sigui per via literària, sigui per via de representació dramàtica, sigui com a mitjà propedèutic, de reflexió i d'entreteniment; tant si ve d'una iniciativa privada com d'una de pública, i tant si hi participen uns ciutadans o uns altres.

En certa mesura, exactament igual que a l'antiguitat: les representacions dramàtiques aleshores també pretenien instruir alhora que entretenir i emocionar, i la seva posada en marxa era, com és sabut, una excel·lent combinació de servei públic finançat per la iniciativa privada. Els valors i els àmbits del teatre han continuat essent els mateixos al llarg dels segles i de les cultures.

Els dos únics elements que hem perdut són el concurs i el context religiós. Sabem bé que després dels grecs, en la civilització occidental, cristiana, doncs, el teatre no ha sigut mai més una forma d'honorar o de celebrar els déus, ans al contrari –no hem d'oblidar que almenys fins al segle XVIII els actors no tenien dret a ser enterrats confortats amb el sacrament de l'eucaristia, perquè eren considerats sacrílegs.

És important de tenir en compte que el manteniment dels guanys de la tradició greco-romana sovint s'ha produït malgrat la força d'una altra tradició en molts aspectes contrària a aquella.

Tot això ja ho sabem, per tant és inútil insistir-hi, però no és poc important: entendre el fenomen dramàtic dels grecs, allò que significava per a ells, se'ns fa difícil perquè no podem comparar-ho amb res, totalment. És a dir, un fenomen

tan senzill i tan espontani, tan festiu i tan natural per als grecs, és copsat per nosaltres com revestit d'una complexitat.

Coneixem molt bé els textos: hem conservat un bon nombre d'obres senceres, ara bé, són textos escrits i només textos, no sabem res, o molt poc, de la música, de la dansa, de l'entonació, de les impostures de la veu, etc. Coneixem bé els seus espais: els teatres de Dionís a Atenes, el d'Epidaure, el de Siracusa a Sicília, etc., tot i en ruïnes, són vestigis suficients per saber ben bé l'aspecte que tenien, quanta gent hi cabia, per deduir com era una representació, per on entraven i sortien els personatges i el cor; però, en realitat, no sabem del cert si hi havia o no hi havia decorat, com es movien –si es movien– els actors en escena, com es canviaven de roba o de màscara, ni tenim idea de com reaccionava el públic, si hi tenia una intervenció directa o no, ni com interpretaven tot el que passava a escena des del punt de vista religiós, ètic, artístic; com establien les relacions amb els mites, si entre el públic hi havia només homes, o famílies senceres, etc.

Aquestes dificultats són el nucli de bona part dels estudis sobre el teatre grec que, val a dir, ocupen molts kilòmetres de prestatgeries a totes les biblioteques del món.

Hi ha una altra manera, però, d'atansar-se al drama antic: representant-lo, i potser aquesta és la manera més planera per recuperar les dosis de naturalitat i d'espontaneïtat que n'eren característiques al seu temps.

Perquè, de fet, les representacions teatrals a Grècia no van tenir temps de fer-se velles; és un fenomen relativament puntual en tota la història de la Grècia antiga: té uns orígens segurament vinculats amb la recitació de lloances i himnes als déus que desemboquen en les representacions que nosaltres coneixem –més o menys–, especialment a l'Atenes del s. V aC., i, al cap si fa no fa dos-cents anys, ja havien caigut en desús i només eren objecte d'estudi per part dels propis grecs posteriors. Les representacions teatrals, doncs, són una forma d'art contemporani de les ciutats democràtiques, que es basaven en la

centrallitat de l'home i en la idea que el món havia de ser humanament intel·ligible, sense per això haver de renunciar a acceptar l'existència dels déus i alguna idea de divinitat.

Perduda irremeiablement l'organització política de la ciutat democràtica, tots els seus productes deixen de tenir sentit.

Quan els grecs anaven al teatre, doncs, feien una activitat "moderna".

Ben segur que les celebracions religioses eren l'element tradicional i antic del festival; en aquestes celebracions dedicades al déu Dionís, que duraven cinc o sis dies, les processons i els sacrificis potser eren heretats de temps antics, però els concursos de comèdies i tragèdies eren la gran novetat. Molt especialment les tragèdies, ja que a cada festival se'n representaven nou. Hi havia tres equips, pagats cada un d'ells per un ciutadà, formats per un poeta, uns actors (tres com a màxim) i un cor (entre dotze i quinze persones), que presentaven cada un d'aquests equips tres tragèdies, i un jurat format per deu ciutadans decidia quin era l'equip guanyador.

Què té aquesta organització de religió, o de democràtic?

L'element religiós es troba en el fet que el certamen dramàtic formava part de la festa religiosa i s'entenia, per tant, que tot es feia en honor del déu, de la mateixa manera que els jocs atlètics també formaven part d'altres festes, també en honor d'altres déus. No és un aspecte poc important: pensem en qualsevol celebració tradicional, que encara existeixi avui en dia, la majoria són religioses, encara que aquest sentit no és evident per a tothom, o es va perdent amb el temps –la Patum de Berga, per exemple, és la celebració del dia del Corpus.

L'element democràtic és, en canvi, molt més visible: té un aspecte estructural i un altre d'ideològic. L'aspecte estructural és el finançament: la ciutat democràtica organitzava moltíssims esdeveniments de gaudi i de celebració que servien alhora per mostrar la seva magnificència i la seva cohesió identitària. El finançament de tot això era per part dels ciutadans més rics, els que s'ho podien permetre; un ciutadà que rebia l'encàrrec de ser coreuta, és a dir, d'organitzar

un equip de tragèdia per competir, se sentia molt honorat per l'encàrrec però havia d'assumir grans despeses que només podia recuperar, en part o totalment, si guanyava. Per tant, tenia el màxim interès en contractar els millors, en pagar-los bé i en procurar que s'emportessin el favor del jurat.

L'aspecte ideològic passa, precisament, per la competició. La competició, l'aclamació pública i les obligacions recíproques són els eixos fonamentals de la democràcia antiga. El que societats més antigues o més primitives aconseguien només mitjançant la victòria sobre els enemics a les guerres, aquesta societat més evolucionada que és la democràtica ho aconsegueix mitjançant la competició política, la competició atlètica, la competició en els festivals, etc. Tot era una competició. D'una manera força semblant a com passa avui dia, la societat democràtica era molt competitiva i això implicava fer ostentació de l'èxit; segons els atenesos del segle V era desitjable ser motiu d'enveja, però també opinaven que l'enveja era un estímul per millorar.

Quan els grecs anaven al teatre, a més de veure les representacions, opinaven, discutien, apostaven, feien hipòtesis, com en qualsevol competició: anaven a veure com se'ls havia gastat fulanet o sotanet, si la inversió li seria profitosa o no, i devien discutir si havia fet bé en contractar tal poeta o tal altre, si allò que posava en escena era emotiu, distret i incitador a la reflexió, si els actors eren de primera categoria o de segona, i si el cor cantava i ballava amb qualitat o bé no acomplien les mínimes regles de l'harmonia. I també conversaven a propòsit de si el jurat valoraria més tal cosa o tal altra, o bé si donaria el premi a uns per unes raons i deixaria els altres sense per unes altres raons. Des d'aquest punt de vista, doncs, com els Oscars o com molts concursos als quals estem acostumats. Sentien que aquesta activitat, la d'anar al teatre i participar de tot això, els era molt pròpia, era molt definidora del seu sistema, d'ells mateixos, i els diferenciava d'aquells que no ho feien: s'hi identificaven i no s'imaginaven no fent-ho.

Religió, competició, règim democràtic, identitat. Tot això va significar per als grecs anar al teatre durant el període clàssic. I fixem-nos que encara no hem parlat del contingut d'allò que es representava, dels drames que eren posats en escena, de la part més textual dels drames.

Parlem-ne un mica ara i veurem com també s'hi relaciona: amb la religió, amb l'esperit democràtic, amb la competició.

A l'escena de la tragèdia es duia un conflicte, un dilema, allò que s'anomena conflicte tràgic.

Una societat tan competitiva és agressiva per naturalesa, ho sabem per experiència. En general, podem dir que les formes de pal·liar l'agressivitat passen per uns mecanismes vinculats amb la religiositat, com per exemple, la sublimació de l'egoisme i el reconeixement de les pròpies limitacions.

El conflicte tràgic que és presentat contribueix a que es posin en marxa aquests mecanismes. D'una banda la religiositat s'expressa a partir d'allò que els grecs anomenaven catarsi. Assistir als horrorosos patiments, psíquics i físics, dels protagonistes de les tragèdies, compartir amb ells les vicissituds, sovint incomprensibles per a una mentalitat humana, a les quals el destí els exposava, i tornar a casa pensant que l'endemà seguiria la festa, o si no, l'any següent, actuava com un element apaivagador i purificador de l'ànima. Així mateix, participar de tot això d'una manera col·lectiva i no individual, volia dir assumir solidàriament la igualtat natural amb els altres: al teatre hi havia 15.000 persones pel cap baix que estaven experimentant el mateix que un. I finalment, assistir a la caiguda en desgràcia de les grans figures del mite i veure'ls afrontar problemes gravíssims, la majoria de vegades sense cap èxit, o almenys cap èxit que al mateix temps no comporti un nou patiment, ajudava a recordar les

pròpies limitacions dels éssers humans, els canvis sobtats de la fortuna, i la incapacitat de tenir-ho tot controlat.

Els conflictes tràgics són una gran mostra de la condició humana i els grecs, quan anaven al teatre, recordaven –si tenien tendència a oblidar-les– aquestes limitacions, i apaivagaven llur agressivitat. De fet, la representació ella mateixa només comptava per al concurs, ja que era única; allò que quedava, en canvi, era la reflexió, les emocions i els sentiments que havia suscitat.

L'argument del drama, per tant, no havia de ser nou, i és per això que els personatges del mite i les seves històries eren idonis per conformar el conflicte que la tragèdia duia a escena.

Explorem ara, sucintament, com el mite era utilitzat a les tragèdies.

Els personatges del mite eren, per a un grec, també el seu "passat". No tant, o no només, en el sentit històric, sinó en el sentit originari: en el mite es troben tractats tots els assumptes rellevants i d'importància per a ells, com ara la relació entre déus i homes, la preservació de l'honestedat humana i l'estabilitat de l'oikos, la casa, el casal, és a dir, l'estructura bàsica de la societat. El mite tracta d'homicidis, de crims sexuals, de relacions entre anfitrió i hoste, de la confiança i la traició, de l'ultratge als pares, de la venjança, etc. Tot això enfrontava els grecs amb la base dels seus conceptes ètics i morals, de la seva concepció de la condició humana.

Encara que no obligatòriament, la tragèdia basava el seu discurs en el mite, ja que era el més fàcil des del punt de vista comunicatiu: no calia presentar els personatges ni la trama; el públic sabia perfectament qui eren i quina era la seva història. Es podia passar, per tant, de seguida, a l'exposició del conflicte tràgic.

Quan els grecs anaven al teatre i veien representada una tragèdia amb un tema mític, sabien perfectament de què anava, què havia passat i què passaria.

Que la convivència amb el mite era ben natural ho demostra el fet que els motius mítics servien fins i tot per a la decoració: representacions gràfiques en ceràmiques, però també en mosaics, pintures a les parets o escultures. La tragèdia, des d'aquest punt de vista, no fa més que alimentar, amb noves versions, allò ja sabut, i donar repertori per a moltes representacions gràfiques: en realitat, sovint no sabem ben bé si una pintura en una ceràmica era allò que incitava els poetes tràgics a compondre una tragèdia sobre aquell tema, o bé eren els ceramistes que, després d'haver presenciat al teatre una d'aquelles tragèdies havien decidit pintar-la. Es fa molt difícil de dir: les dues coses deuen ser veritat i confirmen aquest estret lligam entre el mite, la tragèdia com a text, i el fet teatral.

Per tant, la novetat de l'argument no tenia cap importància, de fet ni l'argument tenia importància: sovint la gent diu que en una tragèdia no hi passa res i, en certa mesura, és veritat: tot ja ha passat abans i el moment de la tragèdia és només el punt crític en el qual té lloc el desenllaç, perfectament esperat i conegut. La creació –si és que podem parlar així– consistia en l'enfocament que es donava al conflicte, l'aspecte que era més posat de relleu, o la perspectiva que proposava, els tractament dels personatges o la preponderància d'uns per damunt dels altres.

Podem analitzar un exemple, molt aclaridor.

Molts mites provenen, com tothom sap, de l'anomenat cicle troià, és a dir, tot allò que es relaciona amb els fets i els personatges que van anar a Troia per venjar l'ofensa que el príncep troià Paris havia infligit a Menelau, rei d'Esparta, en endur-se la seva esposa, Helena. Després de la victòria dels grecs contra els troians, s'enceta tota una altra sèrie d'històries que consisteixen a explicar la sort diferent que van córrer aquells herois grecs vencedors en emprendre el retorn cap casa seva, després de tants anys de guerra. D'aquests retorns un estem en situació de llegir-lo en la forma de poema èpic: es tracta de l'Odissea.

Ben segur, les llegendes dels retorns dels altres herois devien haver tingut, així mateix, un desenvolupament èpic, però no ens han pervingut. L'existència, però, dels desenvolupaments que en fa la tragèdia supleix per a nosaltres aquesta mancança.

Aquest és el cas, per exemple, del retorn d'Agamemnú.

En efecte, com vostès segurament recordaran, Agamemnú, germà de Menelau, havia estat el principal comandant de l'exèrcit grec que va anar a Troia. L'arribada a casa d'aquest cabdill tan superb va ser ben bé un desastre.

Potser alguns, recordant l'argument de la recent pel·lícula Troia, dirigida per Wolfgang Petersen diran: però si Agamemnú no torna pas a casa, sinó que mor durant el saqueig de Troia... És cert: així s'explica a la pel·lícula, però en el mite, com sabem, no va així.

Aturem-nos un moment en aquest assumpte.

La pel·lícula Troia presenta un Agamemnú absolutament vanitós, interessat – s'insinua fins i tot que tenia interessos econòmics en la derrota dels troians –, que fent abús de poder disgusta el millor dels aqueus, Aquil·les, en robar-li Briseida. Evidentment amb totes les salvetats que calgui fer, que són unes quantes, la Ilíada també ens presenta aquest personatge caracteritzat per la vanitat i fent abús de poder molt sovint. A més, interessat per la campanya de Troia i com que els vents no són favorables per salpar, sacrifica als déus la seva pròpia filla Ifigenia per tal que aquests afavoreixin l'expedició. És a dir, fins i tot el punt de vista de la lectura de la Ilíada ens presenta un Agamemnú més que discutible, tot i que surt vencedor. Una victòria, tanmateix, ben inútil. En el seu retorn, segons el mite, sembla que trobarà la compensació al seus crims i a la seva vanitat: la seva pròpia esposa Clitemnestra, ja unida a un altre home, Egist, no voldrà res més que veure'l mort, i només arribar, en comptes de trobar honors i glòria de vencedor, Agamemnú troba una mort ben poc gloriosa per a un guerrer.



A la pel·lícula, en canvi, mor a Troia mateix, durant el saqueig de la ciutat, amputant així desenvolupaments posteriors. Mal fet, podríem dir. Ara bé, això ajuda a entendre més bé què és el mite en el context de l'antiguitat i què és una producció moderna, en el context d'una pel·lícula, que no pretén tenir continuïtat, com el mite, i que, per tant, ha d'acabar les històries. En la visió, molt més simplista que el mite, sens dubte, del guió de Hollywood, Agamemnó ha de ser castigat, per molt que els grecs, és a dir, el seu exèrcit, guanyin. Com que no entren en l'espai de la pel·lícula els retorns, el càstig s'ha de produir allà mateix. I, encara que el mite és molt desvirtuat, el guionista ha intentat mantenir una certa coherència amb allò que entén que comunica el mite. Per què qui el mata l'Agamemnó del film? També una dona: Briseida, precisament, quan ell la captura per endur-se-la com esclava a Micenes. Aquest és doncs l'"arranjament" que els guionistes fan per preservar alguna cosa de la mort poc heroica del rei de Micenes sense haver, per això, d'explicar els desenvolupaments posteriors del mite.

Doncs bé, a diferència del que passa a la pel·lícula, segons el mite, Agamemnó emprèn el retorn a casa seva i allà troba la mort, una mort ultratjant, que li ve per la traïció de l'esposa.

Aquest crim horrorós, n'arrossega un altre: el matricidi que cometen els germans Orestes i Electra, fills d'Agamemnó i Clitemnestra, per venjar la mort del seu pare.

La tragèdia troba en aquest desenvolupament del cicle mític de la casa de Micenes un tema idoni per als seus plantejaments.

I què pot arribar a significar, exemplarment per a un ésser humà, per a l'espectador de la tragèdia, tal com l'hem descrit, aquesta truculència tan excepcional? Perquè, de fet, no és massa usual que a un li passi això de matar la mare en venjança per haver mort aquella el pare. Tampoc no ho era entre els

grecs, a veure si ens entenem: però aquestes reaccions tan primàries i tan extremes van bé per establir models i formes de conducta.

Mirem els components que té aquesta història:

- la venjança com a dret natural: si a tu et maten el pare t'has de venjar de qui ho ha fet, ni que sigui la mare? Ara bé, el matricidi és contrari al dret natural: en efecte, matar la mare *stricto sensu*, deixant de banda altres consideracions, és un crim aberrant.
- l'adulteri: una dona ha de restar fidel al seu espòs, passi el que passi, o bé el fet que aquest espòs immoli una filla és raó suficient, no només per no restar-li fidel, sinó per matar-lo?
- la desaparició dels homes a les guerres: què ha de fer una dona, una reina, si l'home ha anat a una guerra i no sap del cert si és viu o mort? En mans de qui ha de quedar el regne?
- això enllaça amb l'afany de poder: una dona sola no pot exercir el poder amb garanties, necessita un home al seu costat, el qual, evidentment, estarà encantat d'ostentar el poder de l'antic marit de la dona...
- i si aquesta dona, per les raons que sigui, en tornar el marit, ja ha pres nova parella –cosa que, per altra banda, devia passar sovint–, com es resol la situació?
- posem que la solució passa per assassinar el marit, què passa amb els fills?
- rancúnia, odi, obligació de la sang, raons dels uns, comprensibles des del seu punt de vista, oposades a les raons dels altres, també comprensibles des de l'altra perspectiva...

Cap d'aquests temes ens és aliè, ni a nosaltres ni a cap ésser humà: són sentiments naturals que sovint només poden ser dirimits per la cultura i la civilització, en el sentit que són instituides unes lleis que fan que, malgrat les ofenses, no ens anem matant els uns als altres, o almenys no sempre...

I, com dèiem abans, cadascun d'aquests temes té o pot tenir un tractament religiós (matar l'espòs o la mare mereix un càstig diví, o en canvi no honorar la memòria del pare és faltat a allò que prescriuen les lleis divines), un tractament en clau democràtica (el cor de les tragèdies està format sempre per persones d'un rang més baix que els protagonistes i són aquells que s'apiaden d'ells o els inciten o els aconsellen), i un tractament on la competició, l'afany de guanyar no sempre és el millor (Agamemnú bé que guanya en la guerra contra els troians, o bé Orestes bé que surt vencedor de la seva venjança, però es demostra que la victòria no és necessàriament el millor).

Aquests temes tan interessants són tractats per tres de les tragèdies que conservem, que trien, les tres, el conflicte dels fills d'Agamemnú i Clitemnestra, per escenificar-los. Són: les Coèfores d'Èsquil (458 aC), l'Electra de Sòfocles (410 aC) i l'Electra d'Eurípides (420-410 aC).

Tot i que entre la primera i les altres dues, que són pràcticament contemporànies, hi ha gairebé 50 anys de diferència, podia donar-se el cas d'un ciutadà atenès que les hagués vist totes tres –i potser d'altres de semblants que nosaltres no coneixem. Aquest no era, però, inconvenient: com s'ha dit, tots els espectadors sabien perfectament que Orestes acabaria matant la seva mare, allò que era interessant i novedós era que efectivament cadascuna de les tragèdies podia tractar aquest mateix assumpte des d'un enfocament i una perspectiva totalment diferents.

Precisament, aquesta perspectiva concreta era l'element innovador que havia de copsar l'espectador, i era també, de fet, la sorpresa que l'esperava quan assistia al teatre durant les festes de Dionís.

Una lectura atenta d'aquests tres textos ens indica una certa evolució de pensament, des d'Èsquil fins al temps de Sòfocles i Eurípides, però també, un cop situats a finals del segle V, veiem diferències entre aquests dos, segurament perquè tenien posicions diferents, però també perquè anaven trobant maneres

diverses d'expressar les mateixes idees, o anaven trobant en el mite motius nous dignes de ser subratllats.

L'espectador que va anar al teatre a veure la tragèdia d'Èsquil, cap a mitjans del s. V, es va trobar una Electra ens presenta la protagonista dubtant sobre què cal fer, i li demana consell al cor. Però en trobar-se amb Orestes ja no dubta: veu en ell l'instrument de la venjança i de la recuperació, legítima, del poder que li correspon com a fill d'Agammenó. Ordeixen, doncs, un pla, tot implorant i honorant la memòria del pare, i Electra desapareix d'escena. A partir d'aleshores tot el pes recau sobre Orestes.

A les altres dues tragèdies, en canvi, el pes dramàtic recau sobretot en el personatge d'Electra. L'espectador devia experimentar aquesta gran novetat de trobar el personatge femení molt més elaborat que el d'Orestes, palesant que no només l'acció –és a dir acomplir el fet material de matar la mare– és important sinó que la incitació a l'acció pot ser-ho almenys en igual mesura: no cal ser l'autor material del fet per compartir-lo totalment, essent-ne potser fins i tot més protagonista encara.

Els espectadors que va anar al teatre a veure la tragèdia de Sòfocles o la tragèdia d'Eurípides, doncs, van haver d'encarar-se amb aquesta realitat, que a Èsquil només era apuntada.

Invito als presents a llegir les tres tragèdies i a establir les diferències, així com també els invito a, després, llegir-ne les "continuacions": les Eumènides d'Èsquil i l'Orestes d'Eurípides, posant-se així a la pell d'un atenès i reflexionant sobre el fet que, precisament, les diferents versions només fan que donar universalitat als temes tractats.

Amb aquesta invitació a endinsar-se en els textos, a comparar-los, a pensar-hi i també, per què no, a representar-los tot interpretant-los poso punt i final a la

meva intervenció, no sense adreçar la meva calurosa felicitació als guanyadors del premi Didascàlia 2005 de la revista Auriga.

Moltes gràcies i enhorabona!

Francesca Mestre  
L'Hospitalet de Llobregat, 6 de març de 2006.