

Consideracions poelítiques (II)¹

Enzo Cormann

POÈTICA

La dimensió poètica del teatre no es redueix, i tampoc no cal que sigui així, a la situació fictícia i a la seva representació —tot i que considero com a essencialment *poètica* l'operació que consisteix a inventar la realitat.

El teatre també té a veure amb la llengua, o, més concretament, amb la literatura, aquesta «*llengua perversida*», com deia Roland Barthes: «Aquesta perversió salvadora, aquesta finta, aquest parany fantàstic, que permet sentir la llengua deslligada de qualsevol poder, sentir-la en l'esplendor d'una revolució permanent del llenguatge, és el que jo anomeno

literatura».² El poder de la llengua, a què fa referència Barthes, o més aviat la llengua del poder, és la llengua de l'ordenament i dels codis, la llengua dels gèneres, la llengua de les ordres, dels llocs adjudicats per les ordres. *Pervertir la llengua* és trastocar l'ordenament dels éssers en la imatge de conjunt, és parlar, fer parlar com ningú no ho fa, com ningú no ho ha de fer, com «no es» parla. No existeix en el teatre una llengua realista si el que entenem per «realista» és la llengua en què ens submergim quotidianament. La llengua del dramaturg sempre és, d'entrada, una ficció. I té la seva importància que sigui una assemblea, i no només un lector aïllat, qui efectui,

dugui a terme aquesta ficció de la llengua dita, proferida, adreçada. La llengua, vincle primer que s'adrecen a l'escenari del teatre els actors de la representació, té com a destinatari, tot servint-se d'aquest procediment (evitar adreçar-se a algú directament), el *tercer cos* de l'assemblea. adreçar-se a algú en singular porta implícit l'adreçar-se a algú en plural, fet que podríem qualificar com a secundari, perquè arriba en segon lloc en l'ordre de la manifestació, per bé que en sigui el constituent. La llengua només pot representar-se (oferir-se) adreçant-se al tercer cos absent de l'escenari. Fora de la unió entre els qui actuen i els assistents, la llengua del dramaturg, la seva *literatura*, per més autors que hi hagi, no té una realitat pròpia, no sembla *advinguda*. El text escrit *per al* teatre sempre és *teatre en patiment*. Si ens entestem a creure el contrari, que el text escrit té valor per ell mateix, que n'hi ha prou amb la pàgina impresa perquè el text sigui una unitat completa, quin sentit té, doncs, el teatre, la representació? Quin sentit té aquesta assemblea, si la llengua troba la manera de *dir-se* sense ella? Lluny de plantejar-se en

termes ètics difusos, la qüestió de la *necessitat* de la representació s'enuncia aquí d'una manera concreta: el drama necessita ser representat; en cas contrari, roman *lletra morta* —de la qual, així que cau el teló, no és res més que una mena de *verbatim*. Discrepo en aquest punt del dramaturg francès Michel Vinaver, que creu que, si hagués de triar entre la representació i l'edició de les seves obres, optaria sense pensar-s'ho per l'edició en la mesura en què així queda garantida una circulació, i, per tant, una perennitat, de l'obra que no ofereix la representació, obra efímera. Considero, en canvi, com a *inacabat* el drama imprès, rastre, reflex, eco, més que gest autònom, acabat. La representació no és només un *suplement* socialitzador de la literatura dramàtica, no es només *difusió* (com tampoc no és *altaveu*, *amplificador*), sinó *realització*, i per això el text escrit, per passar al cos —i, per tant, per interpretar plenament el seu paper— ha d'abdicar, paradoxalment i provisional, en tant que text escrit. Aquesta *eliminació dramàtica*, a través de la qual el text es lliura a la interpretació, és a dir, al cos de l'actor,

¹ Segona part de l'article publicat a PAUSA 24.

² Lliçó inaugural de la càtedra de Semiologia Literària al Collège de France, 7 de gener de 1977.

li permet d'apropriar-se'l *com si l'inventés*; sense aquest pas, es limitaria a recitar-lo. I és en aquest sentit que l'eliminació dramàtica, condició sine qua non de la representació, esdevé *presentificació* (representació en temps present) del text dramàtic. El contracte d'exactitud que lliga, o si més no *hauria* de lligar, el dramaturg i els intèrprets imposa les condicions del pas del *plegament* textual al *desplegament* escènic, del *nosaltres* somiat al *nosaltres* real. L'eliminació dramàtica és l'eliminació del *jo* del dramaturg (tot i que ell no es manifesta en el text sota el seu nom propi, en primera persona), fase primera d'una desterritorialització conjunta, i podríem dir fins i tot creuada, de la literatura i de l'escriptor: esdevenir-cos de la literatura, esdevenir-llengua de l'escriptor. En certa manera, el dramaturg es dissol en la llengua a favor de la representació, i només és identificable en la intel·lecció, en la represa crítica de l'obra. En el temps real de la representació, el dramaturg no té substància, el drama no pot ha-

ver estat escrit perquè succeeix en el temps present (res no es podria interpretar si no ha estat primer *desmuntat*). Així, el drama es crea paulatinament, com la vida (o, més exactament, tot passa *com si* el text s'escriuís paulatinament), els cossos no obeeixen a respostes escrites (les considerem o no com a indicacions escèniques), sinó a situacions concretes i immediates, per reprendre la falsament lacònica definició aristotèlica: en el moment de la interpretació, es representen accions o personatges en acció; mai no es *representa un text* (i menys encara, evidentment, l'obra d'un escriptor).

Diu Barthes en un altre punt:³

«Escriure és trastocar el sentit del món, plantejar-li una pregunta indirecta, a la qual l'escriptor, a través d'un darrer exercici de suspens, s'absté de respondre-li. És cadascun de nosaltres qui dóna la resposta, tot aportant-hi la nostra història, el nostre llenguatge, la nostra llibertat; tan-

mateix, com que història, llenguatge i llibertat canvien infinitament, és infinita la resposta del món a l'escriptor: mai no deixem de respondre a allò que s'ha escrit fora de qualsevol resposta: afirmats, contradits i substituïts, els sentits passen, i la pregunta roman.»

Aquesta resposta infinita a l'escriptura podria servir per qualificar l'obra de l'assemblea teatral. Així, la representació podria ser vista no pas com una *escenificació*, sinó com una *assembleïtzació* del drama, en el sentit en què es planteja un debat. L'assemblea *respon* a l'escriptura, i ho fa amb diferents registres. Hi respon, d'entrada, així que l'allunya de la pàgina, és a dir, de la pesantor o fins i tot del sopor de la llengua; de la seva cosificació: els verbs actuen, els epítets esdevenen gestos, les paraules toquen o fereixen o envolten, les frases es belluguen, corren o grimpen, entren o surten, etc. Ja fa molt de temps que les paraules *violació*, *tortura*, *pillatge*, *massacre* (com tants milers més) confinen, confisquen, més que produeixen, les realitats que haurien de convocar. La neu-

tralització que es dóna en aquests mots reduïts a l'estat de simples mercaderies mediàtiques, televisives, demana una *resposta* material per substituir-les en el cor físic i simbòlic de la societat dels homes —i no pas del ramat de consumidor. Aquesta pot i ha de ser una de les grans ambicions del teatre: afirmar-se com una de les respostes possibles i necessàries a aquesta desviació, per no dir mercantilització, de la llengua.

Allò que realment trastoca la llengua perversa del drama és l'experiència d'un ésser-conjunt meditatiu i interrogatiu —i, en gran mesura, somiador— que anomenem *assemblea pensívola*. A l'equiparació dels desigs i de la seva expressió —al lloc comú—, el teatre hi oposa una poesia compartida, en tant que interrogació lúdica i indirecta, autèntic bé comú, cosa pública, *res publica*.

POELÍTICA

Fer de la poesia cosa pública, i de l'assemblea, poesia. Heus ací el projecte que he batejat com a *poelítica*,

³ BARTHES, Roland. *Sur Racine*. Éditions du Seuil: 1963, p. 11.

epítet que deliberadament confonc amb *teatral* perquè, i així ho penso, no hi ha teatre sense una profunda comprensió de la unió col·lectiva de la qual neix, com tampoc n'hi ha sense la fusió de la poètica i de la política de la qual extreu la substància.

Pel que fa a la literatura dramàtica, crec que aquesta fusió va assolir una mena d'apogeu durant el segle XX amb la publicació de l'obra mestra de Karl Kraus *Die letzten Tage der Menschheit* (Els darrers dies de la humanitat), una obra que he portat a l'escenari (en assemblea...), que he emès a les ondes i que he llegit en públic manta vegada.⁴ Aquest dramariu, a propòsit del qual diu Kraus en el preàmbul que la seva «representació, mesurada en temps terrestre, hauria d'ocupar una desena de nits», i que està «concebut per a un teatre marcià», proposa una crònica i una relectura inquietants de la primera guerra mundial, «la Gran Guerra», i el va escriure durant el seu transcurs,

essent cada nou any la gènesi d'un acte. Estava *escrit*, per tant, que la massacre (8.500.000 de víctimes militars i 10.000.000 de víctimes civils) havia de transcórrer en cinc actes, de 1914 a 1918. Prohibida la seva publicació durant bona part de la guerra, Kraus va editar l'obra el 1918, en dos números especials de la seva pròpia revista, *Die Fackel*, la cèlebre i temuda publicació que va sortir d'una manera pràcticament ininterrompuda durant 37 anys (922 números!) i de la qual era el principal redactor, i pràcticament l'únic. Kraus combinava aquesta pruija crítica, aforística, dramàtica... amb un compromís físic que el va dur a fer més de 600 lectures públiques de la seva producció (fonamentalment de *Die letzten Tage der Menschheit*) i unes 700 conferències. Un dels seus admiradors, el sociòleg francès Pierre Bourdieu (1930-2002), veu en el compromís de Kraus una mena d'heroisme intel·lectual: «Hi ha intel·lectuals que posen en dubte el món, però hi ha pocs intel·lectuals

que gosin posar en dubte el món intel·lectual perquè això els faria posar-se en dubte a ells mateixos, i fins i tot haver de representar-se, com passa en els *happenings* que fa Kraus, però també els faria prendre un risc, posar en entredit la seva persona. Cal prendre riscos si es vol xocar el món intel·lectual. [...] **Cal dramatitzar el pensament, és a dir, convertir-lo en un fet i en una acció, com fa un actor.**⁵ [...] I per això cal una mena de valor físic i també un cert grau d'exhibicionisme. I també cal prendre riscos, evidentment, perquè arribats a aquest punt, hem d'estar preparats per rebre cops a canvi. No fem exposicions, com es fa a la universitat; ens exposem, cosa que és eminentment diferent, i no gens universitària».⁶ ¿I no és dramatitzar el pensament, convertir-lo en un fet i en una acció, *com fa un actor*, transcendir un *espectacle*, pensar-hi molt més enllà? ¿No és, de fet, expressar una protesta contra les representacions dominants (periodístiques, divulgatives, consen-

suades) que no han fet res més que banalitzar el pensament i que l'han allunyat, clarament i irreversible, de la pràctica, de la seva realització —que l'han desconnectat de l'acció? És sorprenent que un sol home, només amb la seva veu, assegut com li agradava fer-ho en les seves xerrades, darrere d'una taula com aquella en què escrivia, hagi arribat on no va arribar cap teatre de l'època: a aquesta bifurcació irreversible, a aquesta objecció irreparable que conforma la imatge de tota una societat, de tota una civilització, víctima de l'*hybris*, de la fam de privilegis i del frenesí imperialista. I com que tothom hi apareix, cap d'ells no té un personatge pantalla per invocar els excessos de la sàtira: Kraus s'enfronta de cara a la realitat (terrorífica) de la seva època; aquest Perseu vienès no va armat de cap escut en el seu combat contra la Gorgona austrohongaresa: a cada escena, ens convida a un teatre perfectament obscè i inquietant, i esmenta els títols dels

⁴ Sobretot: lectura escènica en el marc de l'exposició «Vienne à Paris». Centre Georges Pompidou, Paris, 1986. Es va representar al Théâtre de la Bastille, Festival de Tardor de 1988 (en col·laboració amb Philippe Delaigue). Es va emetre a l'École du TNS, per a France Culture, 1999.

⁵ La lletra destacada és meua.

⁶ A *Austriaca*, núm. 49, 1999.

diaris, els camps de batalla com si fossin banquetes nacionalistes, el nom dels diputats, dels ministres, dels generals (i, evidentment, dels periodistes), les dates i la xifra de morts, les estadístiques materials i humanes, les paraules exactes dels discursos i la identitat dels que els van redactar, etc.

En aquest text d'unes 600 pàgines, Kraus barreja, enllaça a pler poesia dramàtica i política, fent servir com a mínim sis registres ben diferents:

1) Tota una sèrie de *collages*, de retranscripcions de discursos, de xerrades de cafè o de plaça pública, de muntatges d'articles, de pastitxos, de retrats, etc... («He pintat el que de debò han fet. Les converses més inversemblants que aquí reproduïxo es van produir paraula per paraula; les ocurrencies més irritants són cites...»⁷).

⁷ *Die letzten Tage der Menschheit*. Pròleg

⁸ *Die Fackel*, núm. 834, maig de 1930 (citat per Jacques Bouveresse a l'article «C'est la guerre – c'est le journal», a *Austriaca*, maig de 1986, núm. 22, p. 63-68)

⁹ *Die letzten Tage der Menschheit*. 1 - 29

2) Un bon nombre d'escenes abruptes, nervioses, que recullen instantànies dramàtiques, drames breus, al front, als camps de presoners, als menjadors dels oficials, als despatxos de premsa de campanya, etc. on es va teixint tot allò que és innumerable, inimaginable. («I passa», va comentar, «que el que és irrepresentable es transforma cada dia en una cosa real, una cosa que, gràcies a la sàtira, ens sembla poc més que inacabada»⁸).

3) Diàlegs que es basen en el ritme, seguint el model del diàleg filosòfic (i, en ocasions, satíric: «L'OPTIMISTA: Creieu (...) que la llengua alemanya és la més profunda? el rondinaire: I per sota d'ella, el parlant alemany. L'optimista: Creieu, doncs, que la resta de llengües estan per sota de la llengua alemanya? el rondinaire: I la resta dels parlants, molt per sobre.»⁹).

4) El cabaret, l'opereta, la cançó popular, a partir de tonades conegudes i de rodolins (en aquest sentit, no dubta a inspirar-se en cèlebres motius d'Offenbach —a qui admirava— o en melodies com ara «O Tannenbaum»...).

5) El cor, caòtic (com davant de casa de Sirk, a Graben, i al principi de cada acte, «màscara acústica» de l'època) o versificat (com en la cohort d'espectres de l'epíleg).

6) El discurs profètic, proper estilísticament al poema dramàtic, adreçat directament al públic: les tirallongues del «Rondinaire», dramatització del mateix Kraus, que li permeten de proclamar les seves idees —i la seva rebel·lia: «Socorreu-me, morts! Ajudeu-me, que no hagi de viure entre els homes que, moguts per una ambició desmesurada, han ordenat que els cors deixin de lluitar, que les mares tinguin els cabells blancs! [...] Torneu! Pregunteu-los en què us han convertit! Què han fet quan patíeu per culpa

seva abans de morir per culpa seva! [...] No és pas la vostra mort, sinó la vostra vida el que vull fer pagar a aquells que us l'han infligit!»¹⁰

Aquest teixit rapsòdic, autèntica catarsi del drama modern, s'imposa alhora com a catarsi de les representacions consensuals (i, més concretament, periodístiques, els defectes i els efectes perversos de les quals mostra a pler). Tot sembla apuntar que la vocació de la representació consensual és la substitució de l'esdeveniment mateix. «La premsa és un missatger?», es demana Kraus des d'una de les seves tribunes. «No: [és] l'esdeveniment. [És] un discurs? No: [és] la vida. No només ens vol fer creure que els esdeveniments autèntics són les notícies amb què informa dels esdeveniments; també dóna lloc a aquesta identitat inquietant que fa néixer una vegada i una altra la idea de què primer s'informa dels actes, abans que s'hagin produït. [...] No és cap majordom —algú s'imagina un majordom que de-

¹⁰ *Die letzten Tage der Menschheit*. v - 54

mani i aconsegueixi tantes coses?—, és l'esdeveniment».¹¹ Veiem aquí fins a quin punt la representació dramàtica actua, en primera instància, com una crítica a les representacions («*crítica de les representacions que fan actuar els grups*», dirà Bourdieu). La premsa ha esdevingut l'esdeveniment, la representació dominant moderna substitueix la realitat, la reinventa. Tota l'empresa dramàtica de Kraus es presenta com una sala d'enregistraments d'aquesta realitat alternativa, dissenyada i posteriorment desmuntada com a instrument principal de la massacre, i, per extensió, de la catàstrofe.

Paral·lelament, Kraus duu el combat al terreny de la llengua, de l'alemany més modern, en què la frase, portada a l'extrem, sembla, com els objectes d'Adolf Loos (de qui era íntim), haver-se desfet dels ornaments, bloc de pensament que esclata i d'una densitat tal que sovint sembla, en la seva

mateixa simplicitat, fugir paradoxalment de tota possibilitat d'intel·lecció: «La gent ha de llegir dues vegades els meus treballs per entrar-hi», escriu. «Però no em fa res que els llegeixin tres vegades. Tanmateix, prefereixo que, abans de llegir-los només una vegada, no els llegeixin. No voldria sentir-me responsable de la congestió cerebral d'un imbècil que no té temps».¹² Tradició i esbós, però també dialecte (sobretot, vienes), jocs de llengua, paròdies i pastitxos, catàleg dels galimaties administratius i burocràtics, etc. Indubtablement, la llengua és el «personatge» principal de *Die letzten Tage der Menschheit*, atès que, dins d'aquest temible marasme, hi trobem totes les preconcepcions del carnatge. La llengua s'avança a la catàstrofe, i Kraus es pot permetre fer broma en una escena de restaurant (1), o estigmatitzar solemnement la frivolitat dels clients en unes diatribes amara des de lirisme (2):

(1): EL CLIENT: Pasta a la traïció? I què vol dir això?
EL CAMBRER: Espagueti!
EL CLIENT: I l'amanida de bandits?
EL CAMBRER: Lletuga romana.
EL CLIENT: I de postres?
EL CAMBRER: Crema anglesa.
EL CLIENT: Anglesa! En plena guerra!
EL CAMBRER: Sí, però data de la pau.¹³

(2): «Acuso ara la frase d'assassinat. [...] En la guerra, es debat la vida o la mort de la llengua. [...] Ja no es fa la distinció entre armament i comerç, i tothom que fins ara només tenia mèrits, tindrà ben aviat també beneficis. Així és com es barregen els mons. [...] Afirmo que un poble està acabat quan continua pronunciant frases fetes fins al moment en què retroben el sentit. Perquè això demostra que aquest sentit ja no és viu. [...] Els fulls dels diaris han servit per atiar l'incendi mundial».

O: «Al final va ser el Verb. Qui va matar l'enginy no tenia cap més alter-

nativa que engendrar l'acció. Els febles van recuperar la força per esclafar-nos sota les rodes del progrés. I tot això ho va fer la premsa, tota sola; ella va corrompre el món amb la seva consoneria. No va ser ella qui va posar en marxa les màquines de la mort, però sí qui ha buidat els nostres cors fins al punt que ja no podem imaginar-nos quin és el resultat probable. Vet aquí la seva responsabilitat en la guerra!».¹⁴

En parlar de *Die letzten Tage der Menschheit*, Kraus deia que havia «posat entre cometes l'època». Però l'època consignada, posada entre cometes, és també l'època del descobriment del control i de la confiscació de les representacions, i de la seva eficàcia militar i industrial. Ve tot seguit una barreja inextricable i furiosa dels mitjans de guerra i dels mitjans d'informació i de representació, que culmina amb uns «esdeveniments» (una paraula adequadament sospesada, l'ús desvergonyit de la qual permet assenyalar la deriva que ha patit a principis

¹¹ *Weltgericht*. Edició de butxaca, vol. 10, p. 13 (citat per Jacques Bouveresse a l'article «C'est la guerre – c'est le journal», a *Austriaca*, maig de 1986, núm. 22, p. 63-68)

¹² *Dits et contredits*. París. Ed. Gérard Lebovici: 1986, p. 128 (trad. Roger Lewinter)

¹³ *Die letzten Tage...* II-8.

¹⁴ *Die letzten Tage...*, v-54.

del segle XX), com aquest, citat per Jacques Bouveresse en un article dedicat a «la vigència de Karl Kraus», «esdeveniment» al qual ja s'havia referit a bastament Kraus en un número de *Die Fackel* de 1917: «El 28 d'abril de 1916, es va produir a Viena un **esdeveniment**¹⁵ que Kraus considera que qualsevol home sensat hauria pensat que només podia ser una invenció», explica Bouveresse. «Per retre homenatge a la resistència heroica dels dragons imperials durant la batalla d'Usziczko, els supervivents del règim van ser convidats a pujar, aclamats pel públic, a l'escenari del Burgtheater, on tot seguit es va interpretar una obra [sobre la dita batalla] d'Irma von Höfer, amb decorats del pintor Ferdinand von Moser, que reconstruïen d'una manera realista el lloc on es va produir el combat. Kraus comenta aquest episodi increïble alhora que indica que tot, inclosa la guerra, ha esdevingut simplement representació (*Vorstellung*) i que el caos és total: “El tot no és res més que una

representació d'aquesta mena”, escriu Kraus, “sobre la qual es fa una crítica. La broma que ens fa que esperem l'aparició de Ganghofer¹⁶ per començar la batalla no és nova; és veritat quotidiana, la més implacable amb què el món pot castigar una humanitat que pateix. Ara, però, podem afirmar que ha passat alguna cosa més: el reporter torna a seure com solia fer-ho, a terra; el front ha ocupat l'escenari; entren els protagonistes. La guerra era un teatre en el qual hi havia cadires buides, i els espectadors absents gaudien del privilegi d'estar exempts de participar del joc, crítics i autors de l'obra alhora, com sol passar. Però la guerra ha canviat de nou d'escenari, la muntanya ha anat a cercar el profeta i el crític escriu, ell mateix, el resum de la batalla”. Dit d'una altra manera», continua Bouveresse, «han desaparegut la realitat i l'horror que hauria de provocar; tot és espectacle. I és un espectacle al qual no només està convidada la premsa, com sempre, i del qual ja no és un mer comentarista, sinó un

espectacle que ella mateixa produeix i representa».¹⁷

Recordem que Kraus va escriure aquestes línies fa prop de 90 anys! L'electricitat no havia assolit la majoria d'edat, la ràdio començava a parlar i la televisió no era ni tan sols una fantasia (i, tot reprenent una fórmula de John Fante, l'espasme que havia d'engendrar l'avi encara no havia colpejat la ronyonada del besavi...). Aquesta *visió* d'un espectacle de la catàstrofe que la premsa no es limita a comentar sinó que «produeix i representa», anuncia, prefigura i desmunta l'esdevenir-espectacle d'una modernitat la decadència de la qual presagia el Kraus rapsode. No ho fa creant conceptes, o teixint conjectures, com un filòsof o un sociòleg, sinó *cosint* cants, amb una mena de compressió dramàtica en què la farsa s'oposa a la diatriba, els crits d'horror als discursos dels polítics, el vodevil al documental, les paraules d'uns als

cossos d'altres, i els cossos d'aquests als nervis d'aquells a qui s'adreçava. I ho duu a terme tot recurrent obstinadament a aquesta forma d'unió i de reunió que he batejat com a poelítica.

És evident que, en aquest cas, ha seguit al peu de la lletra aquella màxima de Rilke: «Ser modern és crear-se l'època, lluitar contra les nou desenes parts del que representa...».

Tot i així, ha aconseguit «purgar-la de les seves passions més baixes»? Podem parlar de catarsi? En ser preguntada sobre aquesta qüestió el 1998,¹⁸ la filòsofa Marie-José Mondzain considerava que el terme *catarsi* «significa «purificació», i també «clarificació»: el fenomen en virtut del qual la llum (la del sol o la de la raó) travessa un objecte i el fa intel·ligible. És a dir, l'efecte mateix de la simbolització. Aristòtil fa servir la paraula *catarsi* en parlar del *pathos*, la passió. Si a la passió li cal

¹⁵ La lletra destacada és meva.

¹⁶ Crític famós de l'època, a Viena.

¹⁷ *Austriaca* núm. 49, 1999, p. 16-17 (i Karl Kraus, *Die Fackel* núm. 462-471, 1917)

¹⁸ Entrevista amb Jean-Michel Frodon, *Le Monde*, 8 de setembre de 1998: «Quan Aristòtil i la disputa de les icones ens ajuden a entendre millor el problema de la violència a la televisió».

un efecte clarificador, li cal perquè existeix la tenebra. *Pathos* no significa «sentiment» o «sentimentalisme», sinó que designa l'estat en què es troba qualsevol ésser viu en tant que viu. L'experiència de la vida és tenebrosa, i demana una certa claror (catarsi), acte simbòlic que Aristòtil identifica principalment en l'escriptura de la tragèdia. Tota la filosofia grega planteja la mateixa pregunta: «Què fem que ens converteix en homes?». Resposta: tendim a la llum. I què fem quan tendim cap a la llum? Dominem, preveiem o comuniquem. I no hi ha comunicació possible en la tenebra, allà on tothom és en tant que individu, si no és compartint tot allò que tenim en comú: els símbols i, sobretot, la llengua. L'art de la tragèdia consisteix a allunyar de la tenebra l'afecte individual per portar-lo a la llum del llenguatge comú, que fa possible el relat escrit o parlat i, a més, a la llum de l'espai cívic, el teatre. Teatre significa: el lloc de la paraula i de la mirada comunes.[...] La catarsi no té res a veure amb la purgació; no és cap medicament, com tampoc no és una malaltia la passió. Ni estem restrenyits, ni pur-

gats; som la tenebra que reclama la llibertat».

«Catàrtic», si volem, en tant que participa d'una voluntat col·lectiva que aspira a il·luminar, el projecte poètic consisteix a demanar-se, en l'espai cívic del teatre, «què fa l'home a l'home» i «què fem que ens fa homes». L'art del poeta dramàtic no rau a maquillar la tenebra individual, sinó a portar-la a la llum del món polític. Per més general i generosa que pugui semblar aquesta darrera consideració, no deixa de ser el contrapès exacte d'una compulsió de l'època, «viure la pròpia destrucció com una sensació estètica de primer ordre», com observava Walter Benjamin. La temptació posmoderna que consisteix a empararse de l'època, en comptes de «lluitar contra les nou desenes parts del que representa» (Rilke), porta l'art, i més especialment l'art teatral, a admetre el reialme de la virtualitat, és a dir, del joc. L'espectacle de la massacre es va transformant a poc a poc en el joc de la massacre. La virtualitat tendeix a convertir cada individu no només en l'espectador manipulat que Kraus va dur al teatre, sinó en l'actor interpretat

i atomitzat d'una representació del món i de l'espècie humana marcada per un «esdevenir-estètic del joc i un esdevenir-joc de l'estètica», com va diagnosticar el filòsof Mehdi Belhaj Kacem. Caos orgiàstic de signes i de mercaderies que recorre a l'ironia postmoderna per no semblar que ha estat enganyat, per bé que aquesta és precisament la trampa de l'orgia: fer que hi entri tothom que pensava ser un simple espectador condescendent. No hi ha alternativa possible en l'orgia, perquè l'orgia ja conté, d'entrada, totes les alternatives possibles, com tampoc no és possible la desorganització, perquè ella mateixa és l'epicentre de totes les desorganitzacions. D'aquí ve la pregunta que va plantejar, a les acabades del segle XX, Jean Baudrillard, i que segueix encara sense resposta, i que neix, ens diu, de la pregunta «que l'home murmura a cau d'orella a la dona durant una orgia: «what are you doing after the orgy?». Una pregunta vana, comenta Baudrillard, perquè «no existeix res després de l'orgia. L'orgia es troba, de fet, passada la fi, allà on tots els processos prenen un caire exponencial i només es poden multiplicar indefinidament».

Què fem després de l'orgia?, aquesta és la pregunta amb la qual em proposo de posar fi a aquestes paraules, adreçant-les a vostès, joves artistes, actors, dramaturgs... els responsables d'inventar el teatre de demà. Ja deuen haver entès que faig una crida a la refundació radical que no va saber dur a terme la meua generació. Sóc plenament conscient del fet que pertanyo a una generació assassina a qui va pertocar certificar la crisi d'una funció de l'art en què conviu un dubte que, de vegades, anul·la la seva mateixa funció, el seu futur. Però em nego a creure, perquè és això, una *creença*, en aquest estadi de reflexió, en la possibilitat de recuperar nous *espais de conjunció*, reprenent el concepte que va proposar Mehdi Belhaj Kacem, en virtut del qual l'estètica contribuirà a les condicions de l'ésser-conjunt. Imagino aquesta *penyora poètica* que fonamenta el meu compromís en la formació i l'acompanyament dels joves dramaturgs com un combat en el qual, com va escriure el filòsof Gilles Deleuze, «no té sentit patir o esperar, sinó buscar noves armes».

Enzo Cormann és autor dramàtic, director, actor i compositor.