
TEATRE I ESPECTACLE*

André Helbo

Una tendència recent és constituïda per l'anàlisi interdisciplinària (semiologia, biologia, antropologia) del teatre sota l'angle de l'espectacle. Si nosaltres mateixos hem intentat de donar un impuls a aquest tipus de recerques, (*Colloque...*, 1981), hem d'assenyalar ara la nostra circumspècció davant de l'espectacle com a axioma.

No és qüestió de cercar un model universal —una llengua generalitzada (MARCOI, ROVETTA, 1975), de la qual tots els espectacles possibles en constituïrien l'avatar. Ruffini (*Colloque...*, 1981), ha ben demostrat el fracàs d'aquesta hipòtesi deductiva en aquesta circumstància; com a màxim hom acceptarà imaginar un *bricolage* de paradigmes considerats específics de l'espectacle (pertinents en les úniques condicions de la seva associació genètica; un *bricolage* que només pot ser deduït de recerques regionals prèvies); el perill d'una aproximació com aquesta és segurament de privilegiar una zona del discurs en relació amb les altres: el teatre clàssic occidental, que ha estat fins avui l'objecte d'anàlisis molt més desenvolupades que el circ o l'òpera, corre el gran risc d'extrapolar arbitràriament unes *matrius* singulars.

Malgrat tot, d'entrada, cal posar-se en guàrdia amb vehemència contra el problema invers: el d'un estudi *empíric* de l'espectacle que només podrà desembarcar en curtes vistes descriptives, la generalització de les quals serà forçadament subjectivista.

En fer el balanç de les múltiples temptatives que sol·liciten la semiologia del teatre després dels anys trenta, hom es condemna a descriure els conflictes de privilegi. Terrorisme d'una semiòtica literària, on el text és la partició de l'escena; imperialisme de l'escena, on la representació «imposada» a l'espectador és la

*Traducció: Maria Vila.

258 inflació d'una tradició cultural, reservant el diàleg escena/sala a un cert teatre (aquell que implica un públic occidental).

S'obre pas també a un altre punt de vista que denuncia la miopia de les lectures lineals presoneretes d'una dimensió real (text, llibret, escena, etc.) i posa l'exigència d'una aproximació global expansiva que aborda simultàniament teatre (d'Occident i d'Orient), circ, òpera, ballet, i que té en compte la relativitat històrica.

La hipòtesi és la d'una metodologia de síntesi, forçadament sorgida del pluralisme cultural i de la confrontació interdisciplinària; els llocs comuns de la paraula es reproduïxen inevitablement en el mètode. En la reorganització permanent del seu camp conceptual, la semiologia del teatre sembla destinada a dirigir els seus passos en el camí d'una semiologia de l'*espectacle*.

Aquesta no es constitueix fàcilment: és inútil dissimular el malestar, des de l'instant en què hom pretén donar compte del fugaç i passatger; caldrà, d'entrada, renunciar a l'estabilitat, a la síntesi, a la previsió.

D'altra banda, cal reconèixer que el contracte entre semiologia i espectacle és ben lluny d'ésser tancat als ulls de tothom: paral·lelament a les condicions d'una aproximació semiològica cal ultrapassar un discurs que defensi el territori científic; la qüestió que tenim davant concerneix la divisió del saber, els punts del procés i els jocs de poder que articulen no solament el lligam entre les semiòtiques, sinó que regeïxen també la relació ciències humanes/ciències exactes.

Una altra qüestió crucial descansa en el vocabulari, la terminologia i la figura retòrica; malgrat una exigència de rigor, els investigadors no s'escapen de la influència de la metàfora: fins els partidaris de les ciències dites dures, com Henri Laborit, passen el teatre a l'*alma* de les comparacions zoomòrfiques: parades nupcials, ritus de cerimònies en l'animal, etc.

El problema en qüestió concerneix l'estatut del discurs crític i els límits del seu metallenguatge.

Finalment, l'objectiu de definició de l'espectacle com a objecte semiològic topa amb dificultats que són també d'ordre històric.

Es fa perillós reformular en termes semiòtics les adquisicions de l'estètica clàssica; de posar com evidents les comparacions a partir de les quals l'espectacle constitueix en general el conjunt sèmic de referència. Greimas, evocant el lligam realitzat per Tesnière entre enunciat elemental i espectacle, no s'està de sospitar, justament, el sentit de la correlació (GREIMAS, 1966). Última gran dificultat, la de renunciar a un objecte estable, segmentable i la inscripció d'aquest en la mateixa posició d'enunciació, en la relació que el construeix.

Les bases d'una semiologia de l'espectacle són difícils d'establir, repetim-ho. Primer, per la seva ambició doblement totalitària: no hi ha una semiologia en singular, ni, d'altra banda, una teoria idealista de l'espectacle. El primer problema és el grau d'existència de l'objecte-espectacle. Perquè existeixi un discurs teòric, cal que puguï definir-se un objecte específic; la possibilitat de copsar la

totalitat de les produccions culturalment identificades com a espectaculars existeix —si no volem que es produeixi un desenfocament metafòric— una seriosa revisió de vocabulari.

L'estètica occidental ens ha acostumat a una separació de les pràctiques escèniques (òpera, ballet, circ, teatres) que hom està temptat d'esborrar del mapa d'un cop, per constituir una nova qualificació cultural; un reflex perillós, car és susceptible de generalitzar una firma d'escola: l'espectacle total de Meyerhold o Piscator, el model de l'altra cultura, reacció útil ja que subratlla la relativitat històrico-geogràfica de la tradició i ens mostra —com ho remarca Franco Ruffini— que una teoria deslligada dels seus mitjans resta vulnerable fins i tot si, limitada a una reflexió empírica, la semiologia no pot aleshores constituir-se. Doble problema i interacció inevitable de la lògica hipotètico-deductiva: no hi ha un pensament coherent si no és *construït*, no hi ha construcció possible si no és arrelada *hic et nunc*. La temptació és més de privilegiar en l'objecte espectacular aquest o aquell tret distintiu destinat a justificar totes les inclusions: art de la pura actuació, l'espectacle integrarà la música; pràctica de l'única representació mimètica, encobrirà el cinema i la pintura. Abans i tot d'abordar un discurs d'extensió, cal definir uns paràmetres ben precisos: la relació amb el món natural, la relació amb la ficció, els dispositius de representació, l'imaginari, el plaer, l'actuació, els circuits econòmics, etc.

En segon lloc es posa la qüestió de les modalitats del saber: quin model proposat, el del paradigma singular o el de les inspiracions plurals; a quines ciències regionals recórrer, a quina semiologia reportar les operacions culturals. Michel de Certeau, prevenint-nos contra el saber totalitari, admet com a sola garantia de la pertinença científica el reconeixement d'alteritats insuperables. Més enllà d'un judici de l'espectacle, l'advertiment concerneix la definició de la semiologia.

Qualsevol aproximació de l'espectacle topa amb una dificultat primera; prendre la paraula sobre l'espectacle és inseparable d'una pràctica de l'espectacle. De la mateixa manera que l'escena produeix allò que ella pretén de reproduir, la lectura és construcció en actes a frec de la representació. El crític és a la vegada espectador anònim i actor en potència, que participa constantment, desposseït dels seus rols. ¿Com articular, aleshores, una paraula que no constitueixi la seva pròpia censura?

La referència a l'espectacle és, així i tot, antiga: hom en troba els primers rastres en els treballs del Cercle de Praga. El terme *espectacle* és entès com una figura retòrica que evoca el teatre *representat*.

En lingüística, adverteix Michel Corvin (19), es produeix el ressò d'aquesta tradició i limita el concepte al de la representació en curs. PAVIS (1980) cedeix a la temptació i defineix l'espectacle de manera més reductora encara, com la «part visible de la peça».

Confinat al terreny teatral vist, l'espectacle podria amagar diverses accepcions:

260 la primera (Pavis) —tota sencera enfocada cap a la realització occidental clàssica— insistirà sobre l'oferta a la vista del destinatari; la segona delimitarà la noció per les seves condicions de producció (enunciació, ideologia, economia destinatàries); la darrera, que ens sembla la més pertinent, inclouria la instigació col·lectiva del sentit en el qual s'inscriuen alhora enunciator i enunciatari. La limitació a una sola pràctica de manifestació suscita, amb justícia, la crítica, i l'anàlisi hi guanya sens dubte en confrontar la seva lectura amb la de les altres àrees pròximes al teatre, cosa que implica una participació/interacció del públic. L'aproximació dels objectes no pot ésser sempre realitzada *in situ* amb el risc de transformar la categoria de l'espectacle en pressupòsit equivocat. No sabem els límits del camp i les condicions del diàleg, i aquesta qüestió suscita malesar: fins Greimas en el seu diccionari (Greimas/Courtés, 1979) talla bruscament —quan evoca l'espectacle— unes clàusules d'obertura que semblen permetre-ho tot: «al costat del teatre pròpiament dit comprèn igualment l'òpera i el ballet, el circ, les curses, els partits, els "espectacles" de carrer, etc.».

La tria dels criteris definitoris determina totalment el camp d'investigació, fins al punt que un inventari dels paràmetres permet *mutatis mutandis* marcar les fronteres d'una semiologia de l'espectacle.

Tadeusz Kowzan proposa de concebre l'espectacle com un «art, els productes del qual són comunicats en l'espai i el temps, cosa que vol dir que per ser comunicats exigeixen necessàriament l'espai i el temps» (KOWZAN, 1968: 25). És una fórmula molt inclusiva que implica una definició rigorosa de la comunicació. Hom sap avui la dificultat d'un projecte com aquest, fins al punt que les metàfores que obsessionen la teoria del teatre o de la narrativa semblen ben lligades al seu motlle: les zones d'ombra d'una teoria de l'espectacle s'amplien amb la multiplicació de les imitacions. La noció de comunicació, en la mesura en què aquesta es refereix —com en Mounin— al model de la informació, no convé a l'espectacle i sens dubte cal multiplicar les referències¹.

El paràmetre de la comunicació és per Kowzan la garantia del caràcter col·lectiu de la producció/recepció espectacular, caracteritzada segons ell per la participació humana (sociabilitat), pel llenguatge articular, pel lligam al tema de comunicació. La tipologia establerta a continuació per Kowzan té el mèrit de formular un cert nombre de matisos:

— la noció d'espai-temps permet d'establir la separació entre els espectacles i les arts del temps (poesia, música) o de l'espai (arquitectura, etc.)

— el criteri —discutible segons nosaltres— de la previsibilitat separa les competicions (sotmeses a l'atzar de la vida) de l'espectacle.

Si la problemàtica evocada és de tipus estètic corrobora, malgrat tot, per altres vies, la importància de les funcions referencial i lúdica de l'objecte spectacle.

¹ Llegiu sobre això la nostra crítica de la comunicació en Mounin.

En fer referència als processos empresos per les semiologies veïnes hom se sent colpit per l'especificitat de l'espectacle; els dos extrems —l'icònic del cinema i l'actuació de la música— són uns exemples esclaridors.

METZ (1973) proposa de definir el llenguatge cinematogràfic a través dels trets pertinents a la matèria de l'expressió (iconicitat/duplicació/multiplicitat/mobilitat), delimitació íntegrament enfocada cap a la realització i d'una extensió mínima (per als contra-exemples, vegeu ODIN, 1977), cobrint doncs només una part del terreny cinematogràfic).

Inversament, Nattiez aporta per a la música una extensió màxima i topa amb el problema d'una reducció de comprensió que ratlla la tautologia: «hom podria atènyer-se, escriu, a allò que conté el concepte de música, si més no a la variable *so*. Però citant ell mateix les "músiques sense músiques" o les "músiques pels ulls", acaba admetent com a criteri definitori de la producció musical el fet que aquesta ha estat realitzada "per una persona que és coneguda com un compositor"» (NATTIEZ, 1975: 224). Intentar per a l'espectacle una definició formulada en termes de trets distintius sembla temerari —hom ho imagina fàcilment— però útil en un primer moment per les exclusions pronunciades: situant, per exemple, l'espectacle entre la mimesi pura i la seva realització en sorgeix automàticament una semiologia del cinema o de la música.

Aquest doble descartament convida a la reinterpretació de les categories del teatre que cal definir tant en relació amb el quotidià, com en relació amb la ficció.

L'espectacle expulsa el món natural per reintroduir-lo en el seu discurs. El procediment és de transposició: «un llenguatge que parla un altre llenguatge preexistent, tots dos en interacció amb els seus sistemes de convenció» (ECO, 1972: 224). Al cor de la relació sui/extra referencial que caracteritza el teatre s'hi troba la *paradoxa*.

La teoria de la informació parla de «doble normativització»: d'una banda, es constitueix una pseudo-realitat (el context escènic teatral) i de l'altra s'articula una situació en la qual s'instal·la una competència perceptiva. És una diferència essencial a aquest joc de denegacions del real que marca la frontera entre els discursos espectacular i narratiu (aquest darrer no pren cos en la realitat i justifica la seva versemblança d'altra manera).

Sorgeix aleshores un problema d'articulació amb la referència que el model lògic evocat no arriba a aclarir. L'especificitat lògica de l'objecte espectacular, tornant a citar a Metz, és lligada precisament al conflicte entre règims de creença lligats a l'*ostensió* i a la *ficció* representativa. La significació espectacular serà *reticular*, situant el punt d'observació entre els dos en el punt d'encreuament on s'obre camí la possibilitat per a la cosa d'esdevenir signe; creuament de dues percepcions en contradicció simultània; les de l'objecte com a real (el cos) i com a ficció (el conceptual).

El problema de la definició sembla implicar una divisió entre opcions inconci-

262 liables. Greimas intenta sempre de casar l'aigua i el foc, al preu de fórmules retòriques altre cop molt inclusives. «La definició d'espectacle comprèn aleshores, des del punt de vista intern, unes característiques com ara la presència d'un espai tridimensional clos, la distribució "proxèmica", etc., mentre que des del punt de vista extern implica la presència d'un actant observador». (GREIMAS/COURTÈS, 1979: 393).

Dues òpriques semblen aplegades aquí: *la primera* descriu el terreny d'allò realitzat i posa l'accent sobre la relació entre els enunciadors; *la segona* privilegia una de les funcions de l'espectacle, la deíctica i l'ostensió fins al punt de confondre-la amb aquesta.

L'associació dels dos punts de vista sembla arriscada: si la funció deíctica i la funció espectacular són identificades, l'espectacle serà una propietat universal de comportament i no es justificaran les restriccions «internes» de Greimas. És la teoria de Serpieri, sistematitzada per Keir Elam fins al punt de concloure que «la deixis és la marca lingüística més significativa —tant estadísticament com funcionalment— al teatre». (ELAM, 1980: 27).

Osolobe proposa justament la distinció deixis/ostensió: «és la mateixa ostensió —és a dir, l'objecte demostrat ell mateix— la que forneix la informació principal, mentre que l'embalatge verbal o no verbal amb tot l'aparell deíctic de la llengua i tots els mitjans de la indexicalitat verbal o gestual serveixen només de marc pel qual es comunica que hom comunica, per tant de marc metacomunicatiu i metacomunicant». (OSOLUBE, 1980: 416).

Si hom realitza l'inventari dels trets distintius que caracteritzen l'espectacle, hom constata que aquests oscil·len entre múltiples pols, dels quals hom podrà sistematitzar la tipologia així:

Energia	Desig
Ostensió Deíctica	Percepció dels esdeveniments (psicologia, lògica)
Pressuposició	Identificació dels quadres
Comunicació Acte il·locutiú	Interacció
Enunciació	Construcció del sentit
Representació Ficció	Simulacre Substitució-iconicitat

La definició dels termes com el *codi* o la *convenció* seran funció dels criteris escollits: així, per exemple, el vassallatge al *versemblant* tracix una opció funcional-narrativa al capdavant del quadre.

El capdamunt del quadre té relació amb un *comportament*, el rebuig d'una formalització semiòtica que fa referència a models lingüístics i lògics.

PER UNA ANÀLISI DE LA PRODUCCIÓ DELS SISTEMES SIGNIFICANTS

Les resistències ofertes a l'anàlisi són específiques del fenomen teatre; cap gramàtica no pot constatar-ho si aquesta no ha estat prèviament articulada (és a dir desmarcada) en relació amb el discurs narratiu.

La comprensió del teatre és per damunt de tot *sincrètica* i *transversal*: la recepció és alhora lineal (lògic-temporal) i tabular (barreja de significants). Tal com diu Greimas, «es tracta de conciliar la presència de significants múltiples amb el d'un significat únic» (GREIMAS, COURTÈS, 1979: 392). Encara millor: l'espectador es troba debarent-se amb sintagmes de significants que el *continuum* de la representació confronta amb els paradigmes de la memòria i de l'inconscient. És extremadament perillós parlar de *signe* teatral i més inadmissible encara acontentar-se amb una descripció tecnicista. El mateix terme de recepció teatral és discutible: com a experiència dialògica i esdeveniment de l'instant el teatre no substitueix l'univers del lector. Com l'escena, el públic produeix allò que pretén de reproduir. Amb el risc de censurar les condicions de productivitat, de pre-comprensió de l'objecte-teatre, la semiologia constatarà la construcció del sentit (instigació i tribunal del sentit) en *praesentia*.

Així com per al film o per al text semiologies de la realització i de la recepció s'oposen més o menys radicalment, el teatre reclama un apartat més matisat, menys compacte: situació (comprès el context ideològic-històric), interacció, desig, intercanvi de l'espectacular i del representat caracteritzen un acte d'enunciació sempre a punt de fer-se.

La tasca del semiòleg serà, per tant, no pas d'efectuar uns inventaris, sinó de formalitzar la circulació significante, mirar de seleccionar els codis prioritaris al si de la representació.

La mateixa noció de codi és un problema: Marco de Marinis proposa caracteritzar el codi espectacular en termes de «convenció que, en l'espectacle, permet d'associar uns continguts determinats a uns elements determinats d'un o més sistemes expressius». (DE MARINIS, 1978: 83-84).

El pressupòsit d'aquesta teoria és la cesura entre els fluxos de la producció: com si públic i actors fossin víctimes d'una manipulació, inscrits en uns codis més separats que no pas inventors d'aquests.

Fins i tot en la mesura que el teatre no és el tema d'una lectura retòrica, cal trobar els procediments per descriure la inversió permanent de creativitat que el fomenta: la gènesi constantment revifada del sentit.

264 De Marinis semblava conscient del perill, com ho testimonia aquesta doble reticència:

«És ben sabut que aquestes dues llistes de codi (de l'emissor i del destinatari: AH) "són en general ben lluny de coincidir" i l'autor de distingir diversos nivells de fruïció "ingènua" i "instruïda", de veure una activitat interpretativa que ultrapassa llargament la descodificació». Això està bé perquè proposaríem una definició de l'espectacle oberta a la teoria de la recepció² i sensible al teixit de les relacions extra/sui-referencials, a l'encreuament de relacions generadores. Com a esdeveniment significatiu i codificat (diferent en això al quotidià), l'espectacle serà caracteritzat per la presència conjunta dels interlocutors.

La introducció de l'eina espectacular presenta l'avantatge de reorientar l'anàlisi del teatre, d'esborrar la distinció entre els fluxos de la producció per fer sorgir el gest col·lectiu pel qual un grup s'inventa en el context particular de la presència teatral. Hom discutirà debades, des del punt de vista del saber, com caracteritzar aquesta creació-recepció, concepte ambigu que hom assimila mancat d'un millor llenguatge. Si la tria de la metàfora no és bona, no resta altra cosa que la funció considerada sigui d'una importància considerable. La teatralitat generalitzada de Duvignaud, la posta en escena del quotidià de Goffman —paradoxa reinvestida del natural i del cultural— subratllen el paper crucial de categories com el simulacre o el ritus. És una contradicció subtil que permet de definir allò que és teatralitzable en relació amb el quotidià: esdeveniment momentani, codificat, significatiu, l'espectacle lliura les seves *marques* creant l'imaginari.

² Com separar ostensió i significació sense caure en la tautologia.