

La tragèdia

Jordi Coca

Tal com ens recordava Xavier Cester a l'article *Primera sang*, entre Peralada i el Grec hem pogut veure dos Èdips. I encara ens falten *Les troianes* que dirigeix Ramon Simó. El món dels clàssics, doncs, després d'anys de sequera, torna entre nosaltres amb una força relativa. De fet, no podia ser altrament, si es vol fer possible un teatre català actual i sòlid. A Europa, les dramaturgies que més admirem s'han edificat sobre dos pilars fonamentals: els grecs i Shakespeare. Hi podríem afegir Racine i Molière, però el cert és que sense l'anglès de Stratford i els àtics, poc camí hi ha per córrer. Aprofitant l'estiu, i en l'estela dels Èdips que hem vist, dedicarem els *Quaderns* de l'agost a aquestes qüestions.

UNA LECTURA

Tots els estudis sobre la tragèdia àtica del segle V remarquen la grandesa poètica dels textos que hom considera que són els fundadors del teatre occidental. La bellesa i la profunditat de l'expressió, així com la idea completa de l'ésser humà que en podem deduir, són indiscutibles. També hi ha coincidència a destacar l'àmbit teatral atenenc pel que té d'espai públic -singular i solemne tant per la periodicitat en què es donava la festa de les Grans Dionísies com per la imbricació clara entre ficció, cerimònia religiosa i festa cívica-, la qual cosa el dota d'una característica dialèctica que, d'altra banda, és pròpia d'una cultura que s'expressa gairebé del tot a través de l'*agon*. En aquestes coses no hi ha diferències més enllà de les precisions erudites. En canvi, vist des del punt de vista del teatre, de les arts escèniques, no se sol remarcar tant el que d'una manera abusiva en podríem dir la historicitat del teatre grec. És a dir, no s'insisteix prou en la idea que els textos tràgics que han arribat fins a nosaltres, al costat de les altes significacions poètiques, filosòfiques i culturals esmentades, i de les múltiples i profundes ressonàncies d'ordres diversos, "també" poden ser vistos com a referències a fets concrets, a personatges històrics i a preocupacions precises.

És evident que aquesta lectura no és filològica, com ho és també que en dir historicitat no em refereixo al sentit i a la funció política de fons pròpia del teatre grec, sinó al que ha subratllat C.M. Bowra quan, en referir-se a *Les suplicants* d'Èsquil manifesta que l'acció de l'obra es desenvolupa en un passat molt remot, quan les filles de Dànu fugen a Argos empaitades pels seus enamorats egipcis. Demanen refugi, i això proporciona el tema principal de l'obra. Resulta un perill greu per als argius concedir-los asil, però ho discuteixen a l'Assemblea i arriben a la conclusió que és just atorgar-los aquest privilegi. L'argument, afegeix Bowra, poc prometedor en si mateix, mancaria de valor si l'asil no fos un tema viu i candent en aquell moment. Es dona la casualitat que, cap al 470, Temístocles era a Argos i se li havia donat asil, mentre que els espartans i alguns atenencs demanaven la seva mort. Però Bowra esmenta molts altres textos, al marge de *Les suplicants*, i ens remet a estudiosos ja clàssics com ara George Thomson, al qual podríem afegir Ehrenberg, Goossens i les aportacions més modernes de Vincenzo di Benedetto, P.E. Easterling i Marcos de Marinis. També cal citar el llibre del doctor Rodríguez Adrados *Democràcia y literatura en la Atenas*

clàssica, on ens descriu els canvis que es van produir en el panorama dels gèneres literaris grecs a finals del segle VI i, especialment, en el segle V. "*Es un cambio que hay que poner en relación, pienso, con la evolución de la vida política y social de Atenas*", diu, en la línia del que aquí proposem. I es refereix de seguida a la pràctica desaparició de l'epopeia i de la lírica, que a Atenes van ser substituïdes per la lírica dramàtica. "*Es el ambiente democrático el que, a escala mítica, aquí se reproduce*", afegeix. I més endavant continua: "*Todos los problemas que interesan a una ciudad libre son presentados en escena. Los de la libertad y la tiranía, la conquista injusta y la defensa del propio país. El de los límites del poder, el riesgo de que éste vaya más lejos de lo debido, el del conflicto entre poder político y ley religiosa tradicional, y tantos otros*". Llibertat contra tirania, drets dels poderosos i dels que no ho eren, vencedors i vençuts, culpa i càstig... Es dirà que aquests són, naturalment, alguns dels temes universals de sempre, però no està de més assenyalar que, potser, són presents a la tragèdia no únicament per això sinó pel que cadascun d'ells tenia de vivíssima actualitat en el moment de ser escrites les obres.

ALGUNS EXEMPLES

Vegem primer *Els perses* -que certament és un cas especial en ser l'única tragèdia històrica que conservem-. No hi ha dubte que aquesta obra es va estrenar el 472 i, tenint en compte que la invasió de Xerxes i els seus aliats s'havia tancat només el 479, és a dir, menys de set anys abans (la representació es deuria oferir en una Atenes encara enrunada), sembla probable que el tema dels vencedors i dels vençuts i l'advertència dels perills d'una eufòria atenenca excessiva, tingués una recepció en què, a més dels temes generals, pesés el record i l'evidència de l'enfrontament amb els perses. Un altre cas amb dates segures ens fa pensar en la possibilitat que el 458 l'Oresteia tractés la legitimitat de la nova situació creada a partir del cop d'Efialtes el 461 contra el vell Areòpag. En un altre sentit, s'hauria de posar igualment de manifest que l'evidència del present en els textos literaris la trobem, i també sota el vel de la figuració mitogràfica, a Píndar, als poetes lírics i, per bé que dit així pugui semblar una *boutade*, en la *Història d'Heròdot*, on conviuen les explicacions mítiques i les demostrables en el sentit que Tucídides donarà a aquestes darreres com la narració dels esdeveniments de la guerra que es basa no en les "informacions del primer vingut ni com jo me'ls imaginava".

En tot cas, ja en temps d'Èsquil, i abans i tot, la temptació de dur la realitat històrica a l'escena és més que contrastada en el sentit que de Frínic a Èsquil el teatre tràgic es va considerar, si més no per un moment, un medi adequat per a la reflexió sobre els temes *actuals*. Que després aquesta realitat històrica es revestís, s'encarnés en els relats mítics és una qüestió diferent i per cert gens negativa. Tampoc no entrarem aquí en el tema de la comèdia antiga, de la seva profunda politització a partir de fets concrets i fàcilment identificables; aquest és un aspecte tan clar que no cal insistir-hi. Només assenyalem que els espectadors atenenca molt probablement feien una recepció d'Acarnesos, del poeta còmic Aristòfanes, entenent que el protagonista era un d'aquells camperols que anualment es resistien a abandonar els seus *demos* per anar a Atenes i que pactaven "paus privades" amb els espartans... És a dir, una mena de traïdor. Ens hauríem de demanar, això sí, per què en la comèdia ens sembla del tot evident la necessitat de relacionar el text dramàtic amb fets reals immediats -ja que sense aquesta relació es perdria una part essencial de la comicitat-, i, en canvi, en la tragèdia regategem aquest principi en nom de l'estil elevat i de la universalitat dels temes.

Un altre exemple podria ser *Antígona* (442), de Sòfocles. ¿No és lícit pensar que el públic podia tenir en compte el debat profund que suposà la fundació de Turios (443)

com a ciutat panhel·lènica, i el debat encara viu aleshores al voltant del retorn de les restes de Temístocles? Aleshores també era molt viva la discussió de fons sobre les lleis no escrites, en relació a les quals Pèricles mai no va ser prou clar. En tot cas la relativització al voltant d'allò que corresponia a la ciutat i allò altre que pertanyia al món privat, podia arribar a alterar les idees i els vincles ancestrals en què, des d'un punt de vista popular, es fonamentava la convivència. Tot pel retorn o no de les restes de Temístocles, la fundació d'una ciutat gairebé ideal, i el pes excessiu que podia tenir el poder polític, es pot resumir en una sola preocupació dominant: la relació tensa entre el ciutadà i els poders que emanen de la polis. L'ús del mite de la filla d'Èdip no impedia, em sembla, que els espectadors sentissin que també es tractava un problema real, concret, actual, això sí, dotant-lo a través del mite, de la música i del cor, d'unes amplíssimes i profundes grandeses. *Èdip, rei* (425) el podem llegir de la mateixa manera, tal com fem aquí mateix fa unes setmanes, tot tenint en compte la mort recent de Pèricles (429), la responsabilitat que aquest va tenir tant en l'esclat de la guerra i els efectes devastadors de la pesta a causa de l'estratègia de concentrar la població de l'Àtica a l'interior d'Atenes. O *Les troianes* (415) d'Eurípides amb el problema suscitat a l'illa de Melos al fons (416).

* * *

HISTORICITAT

En relació amb el que suggeríem la setmana passada, cal dir que no es pretén aplicar el concepte d'historicitat mecànicament, en el sentit de suposar que les tragèdies quedarien prou explicades si fóssim capaços de trobar-hi una relació directa amb els fets reals. Més aviat s'insinua que, en estrenar-se -després, al llarg dels segles, tot canvia-, les tragèdies no eren únicament literatura fora del temps, ni divagacions poètiques sobre temes mitològics que ens remetien a idees universals. En realitat potser la qüestió és infinitament més òbvia: les formes tràgiques són l'expressió tant des del punt de vista formal com del contingut d'una societat que, com totes, està en constant evolució i que, a través de la cultura, expressa tant la tradició heretada com el qüestionament o la desautorització, més o menys grans, d'aquesta mateixa tradició, encara que això es faci des de la pràctica, sense la visió crítica i d'alguna manera distant que en el món grec començaria realment amb Plató.

Naturalment, la societat no passa de la situació anterior a la present, i després a la futura, només per qüestions culturals i artístiques; hi intervenen de manera decisiva els factors econòmics, les circumstàncies geopolítiques, els fets militars, l'atzar que algú que encarna una hegemonia triomfi o fracassi... Un teatre i per extensió una societat tan profundament política com l'àtica és impensable dedicada només a les qüestions generals i poètiques, però alhora també és veritat que l'evolució de la forma tràgica, els components de què estava constituïda, i el lloc que ocupava en el conjunt de la societat, fa igualment impensable un teatre tràgic centrat només en un fet concret i estrictament contemporani a la representació. Tanmateix, la densitat de sentit, les diverses implicacions religioses, ètiques, polítiques, culturals, musicals, místiques, etc., no ens haurien de fer perdre la perspectiva que, en la recepció inicial, la de l'estrena, per als espectadors també comptés la relació amb fets o circumstàncies recents. Dit d'una altra manera: que les obres perdurin i esdevinguin modèliques no ens ha de confondre sobre la relació primigènia entre l'escena i els espectadors.

CULTURA POPULAR

Aquestes qüestions ens obliguen a referir-nos al públic de l'Àtica i a la relació que els espectadors, i en termes generals els ciutadans, tenien amb el repertori mitològic. Tractarem primer aquest darrer aspecte, ja que sembla haver-hi acord a admetre que la cultura grega del segle V encara era majoritàriament mitològica, especialment en els àmbits populars, i que, tanmateix, des d'antic contenia la llavor de la racionalitat. Com ha assenyalat Jaeger, l'acceptació i l'èxit dels sofistes a Atenes va ser possible perquè venien a satisfer una necessitat "d'ordre estrictament pràctic". Els sofistes, diu, vindrien a vincular-se amb la tradició educadora dels poetes Homer, Hesíode, Soló, Teognis, Simònides, Píndar... "Ja en Simònides, Teognis i Píndar", indica Jaeger, "entra en la poesia el problema de la possibilitat d'ensenyar l'*areté*". I afegeix que per als sofistes, que consideren Homer una enciclopèdia, "l'educació heroica de l'epopeia i de la tragèdia és interpretada des d'un punt de vista francament utilitari". Aprendre a través del món heroic expressat en les epopeies i en la lírica, doncs, viure en un món dominat per la cultura mitològica, no implica ni ser aracionals ni viure d'esquena a la realitat. Si abans de l'escola de Milet hi havia o no pensament racional és també una altra qüestió. Alguns estudiosos, com per exemple Jean-Pierre Vernant, afirma que no n'hi havia, i arriba a dir, seguint la perspectiva històrica de Bruno Snell, que "més que d'un canvi d'actitud intel·lectual (...) es tractaria d'una revelació decisiva i definitiva: el descobriment de la raó". De tota manera, Vernant mateix ens recorda els esforços de Cornford el 1912 per precisar el vincle entre pensament religiós i els inicis del coneixement racional en el llibre *De la religión a la filosofía* i el 1952 en el treball pòstum *The Origins of Greek Philosophical Thought*. A través de Cornford ens remet a les dues versions de l'ordenació del món que conté la *Teogonia* d'Hesíode. En la primera, aquest ordre s'aconsegueix a través de les aventures de personatges divins, Zeus lluitant contra els Titans; en l'altra, Caos s'obre per tal que hi penetrin la Llum i el Dia i separant el Cel i la Terra, etc. Hesíode, doncs, ja conté una llavor de pensament proper al llenguatge de la física jònica. Res d'això no hauria estat possible, ens diu P.M. Schuhl, sense la funció alliberadora que devien tenir per a l'esperit creacions com ara la moneda, el calendari, l'escriptura alfabètica, o el nou valor de la mercaderia. Si Homer és la columna vertebral de l'educació a la polis grega, si el repertori mitològic anterior a Homer és el cor de la cultura grega, i si després, tot i l'èxit dels sofistes, continua sent durant molt de temps l'única cultura veritablement popular, no ens hauria d'estranyar que un gènere com el dramàtic, destinat a tothom, s'expressés a través del mite tot i que, des d'un punt de vista intel·lectual, i en termes absoluts, l'increment o la revelació del pensament lògic ja hagués guanyat la partida. També, ni que sigui de passada, cal assenyalar que el mite no expressava del tot la condició humana. Apuntaré només que la religiositat dels grecs no es manifestava únicament, ni potser de manera preferent, a través del que nosaltres anomenem mitologia. És veritat que cada ciutat estava sota la protecció d'un déu poliade, o de més d'un, que tenia els seus herois fundadors, epònims; també és veritat que a la polis grega no es donava la separació entre el que era sagrat i el que era profà, entre el domini religiós i el domini laic. Tot i això, el món místic, el món de les sectes, el de les supersticions, el del xamanisme i la parapsicologia, etc., també tenien el seu pes, segons ens assenyalen Dodds i Walter Burkert.

La singularitat del gènere tràgic, la radical novetat que presentava en relació amb l'èpica, tindria a veure amb fer vivament present la ficció, a fer-la visible tot connectant si més no quatre substrats culturals massa sovint presentats separadament o fins i tot de manera antagònica: el musical, el que Dodds anomena fenòmens supernormals, el conjunt mític que era grat a l'orella del públic senzill i el debat democràtic. Si, tal com diem, la cultura majoritària, la popular, tot al llarg del segle V encara s'expressava a través del repertori mitològic, és evident que el recurs a les llegendes, als relats, resultava enormement eficaç en un sentit triple: perquè era conegut, comú,

compartible, identitari; perquè expressava una visió complexa de l'ésser humà, determinat per forces desconegudes, i perquè entre el passat i el futur hi ha allò que ens ha tocat de viure, el present, que es manifesta en un remolí de culpes i responsabilitats que s'incrementen en la mesura que l'acció, l'actuar, el fer, és central en la cultura grega, sense que això suposi cap idea moderna de progrés.

Res del que hem dit no exclou que *també* pensem les tragèdies que ens han arribat -a més de fer-ho des l'alt contingut poètic i musical, i des de les variants del mite-, que també les pensem des del punt de vista de la recepció i de l'oportunitat del tema tractat. Tal com ja s'ha assenyalat, són diversos els estudiosos que han plantejat aquesta qüestió, però de fet continua sent poc habitual parlar dels textos tràgics des d'aquest punt de vista. No es tracta, doncs, d'oferir cap lectura nova (fóra una pedanteria sense fonaments) sinó de veure la àtica com una manifestació artística i cultural encara més profundament arrelada a la societat de què sorgeix. Tampoc no s'està proposant de reduir les obres tràgiques a cap mena de realisme. S'intenta, només, de capir-les amb totes les connexions que, suposadament, tenien amb la realitat, dels aspectes musicals als cívics, passant per la religió, però sense oblidar que l'acarament periòdic que aquella societat feia amb els seus fantasmes culturals i polítics, a través de la mimesi, ben bé podia tenir referents directes que permetien a l'espectador una lectura en diversos plans.

* * *

EL PÚBLIC

Tothom s'adona de seguida que el públic actual es relaciona amb una tragèdia àtica de manera diferent de com ho devien fer els grecs mateixos. Les raons són moltes i ben clares: la llengua, la cultura, la composició de la societat, els canvis que han experimentat els conceptes bàsics entre aleshores i ara... Però, de fet, quan diem els "grecs mateixos", estem dient ben poca cosa, ja que no s'ha de confondre els grecs de l'època hel·lenística -l'època dels grans festivals i del triomf d'Eurípides- i els que van viure la victòria contra els perses en temps d'Èsquil. En rigor, per acostar-nos a la qüestió del públic teatral durant el segle V, també hauríem de diferenciar entre els espectadors de l'any 472 -és a dir, en el moment de l'estrena d'*Els perses*, d'Èsquil- i, per exemple, els del 425, data en què Sòfocles oferí *Èdip, rei*. El 472 la societat atenenca encara era fortament influenciada per l'esperit de les lleis de Soló (segle VI) i, tot i ser democràtica, vivia condicionada pels poders aristocràtics. Tal com hem dit, havien vençut els medes, el país estava gairebé destruït, però dominaven l'optimisme i l'eufòria patriòtica. Les dones s'avenien sense tensions al rol que se'ls imposava, políticament nul i secundari des del punt de vista social... En canvi, el 425 la ciutat estava en guerra, Pèricles havia mort, els demagogs havien aconseguit el poder i, justament a causa del conflicte bèl·lic, les dones es veien en certa manera empeses a assumir feines i funcions que fins aleshores els eren vetades. Això sense tenir en compte que, d'una data a l'altra, Atenes havia esdevingut la ciutat de referència per a tots els grecs, i que els sofistes havien alterat costums i criteris que es creien immutables.

Són molts, doncs, els problemes que se'ns plantegen, i segurament la majoria no tenen resposta. Amb tot, alguna cosa sí que podem dir del públic teatral, en el marc de la reflexió que estem fent. I la primera, seguint Alan H. Sommerstein, potser seria concloure que no és certa la identificació que solem fer entre societat i públic teatral a Grècia. Sommerstein, efectivament, assenyalava amb claredat les diferències entre l'una

i l'altre: no tots els habitants de l'Àtica podien anar al teatre (els que no vivien a Atenes mateix tenien problemes de transport); en principi, sembla clar que la majoria de dones no anaven a les representacions tràgiques, i encara menys a les còmiques, tal com argumenta Jeffrey Henderson; cal descomptar també les criatures molt petites, els malalts i els que eren de viatge i, és clar, els esclaus. En un altre sentit, les festes tràgiques eren obertes a espectadors no atenencs... Sommerstein també es demana per què s'havia de pagar per anar al teatre, un cost que no era insignificant per a les classes més baixes (dos òbols suposaven una tercera part del sou diari d'un obrer), especialment tenint en compte que les Grans Dionísies tenien connotacions religioses, cíviques i festives i que assistir-hi es considerava poc menys que un deure. I encara es demana quin era el funcionament del Theorikon, és a dir, de la institució creada per Pèricles per tal d'ajudar econòmicament aquells que no podien pagar el cost d'una entrada.

Segons això, potser podem aventurar que (més o menys tal com passa ara) el públic de les representacions tràgiques era sensiblement diferent de la composició de la societat. Hi devien abundar els espectadors cultes i amb mitjans econòmics, hi devien anar més els d'Atenes que no pas els que eren d'una població llunyana, la majoria dels que hi assistien devien ser homes adults i ciutadans... No són el mateix, doncs, el cos social d'Atenes i el públic de les grans festes teatrals dedicades a Dionís. I si això és important en el cas de les tragèdies encara ho és més en les comèdies, el sentit últim de les quals varia radicalment segons el públic a què teòricament el dramaturg s'adreçava. La comèdia *Lisístrata*, d'Aristòfanes, per exemple, que va ser estrenada l'any 411 -i que avui solem llegir en clau feminista-, passa a ser tota una altra cosa si considerem que entre el públic no hi havia dones i que Atenes acabava de patir un alçament de l'oligarquia que, per uns mesos, va prendre el poder. Llegida així, la comèdia d'Aristòfanes és una broma cruel sobre les dones i alhora relaciona intencionadament i de manera maliciosa aquestes i els aristòcrates que s'havien revoltat i que reclamaven que es renunciés a la democràcia per tal de poder fer la pau amb els espartans. Per Aristòfanes, renunciar a la democràcia és com renunciar al dret de tenir relacions sexuals amb la muller, la qual cosa a la llarga suposa -hi hagi o no amor i/o plaer físic- no tenir descendència i, per tant, és una mena de suïcidi. *Lisístrata* era, doncs, una broma profundament política i no un cant als drets de les dones.

Sabem que l'any 460 es va augmentar l'aforament del Teatre de Dionís, sabem que el 440 es va restringir la llibertat dels còmics, sabem -si s'admet el que hem dit fins ara- que la composició de la ciutat tenia poc a veure amb el públic que anava al teatre, i que tant l'una com l'altre devien ser diferents segons el moment en què ens fixem. Però no sabem què entenia el públic grec del segle V quan sentia per primera vegada aquelles expressions poètiques i musicals de gran altura, en què unes figures gegantines encarnaven la memòria cultural col·lectiva i la recerca del que era just. Segurament aquí caldria diferenciar, tal com vam fer en una altra ocasió, entre públic i espectadors. Segons Marco de Marinis, la diferència entre l'un i l'altre és un "gir" teòric decisiu. Passar de la noció de públic (entitat sociològica homogènia i més aviat abstracta) a la d'espectador (noció antropològica més complexa i concreta, determinada no únicament per factors socioeconòmics sinó també per factors psicològics, culturals, etc.) suposa començar a veure la relació espectacle-espectador com una interacció significativa en la qual els valors cognitius intel·lectuals no són imposats de manera unilateral per un pol (l'espectacle, l'actor) a l'altre (els espectadors), sinó que es produeixen entre tots dos.

Si això és així, i si els espectadors majoritaris eren uns homes adults amb prou capacitat per entendre que els poetes usaven els mites no únicament per narrar-ne els esdeveniments, podem creure que els poetes mateixos concebien les seves peces dramàtiques, tant les tràgiques com les còmiques, intuïnt què capirien els espectadors

majoritaris. Naturalment, com sempre passa, cada espectador devia entendre una cosa lleugerament diferent del que entenia el que seia al seu costat, però en general la majoria dels assistents se sentien elevats molt per damunt de la vida quotidiana i eren conscients que, a diferència de l'èpica, la tragèdia mostrava l'esclat tempestuós d'un conflicte ineludible i col·lectiu. Aquest trasbals profund, tenint en compte la relació que es tenia amb el mite, tal com dèiem la setmana passada, fa impensable que el tràgic es referís únicament als grans temes universals. De fet, la tragèdia exigeix, fins i tot per qüestions estructurals, que la narració de l'acció s'enlairi fins a territoris d'àmplia espiritualitat; cal anar més enllà de la informació, cal anar més enllà dels conflictes personals, cal anar més enllà del pensament racional, cal deixar-se arrossegar per una força cega que s'expressa a través dels relats mítics, però que alhora els depassa.

El sentit de la tragèdia es produïa per la trobada de dues actituds intel·lectuals. D'una banda, hi havia el joc que ofería el poeta, amb imatges impactants, amb sons suggeridors i arrelats a la tradició, amb monstres gegants, de màscares acolorides, a través dels quals s'oferia una versió del mite diferent a la que es coneixia per l'èpica. No es mostrava tot el mite, sinó un únic moment, una cruïlla de tensions terribles que culminaven en un *pathos* sense sortida. A l'altra banda hi havia els espectadors reclamant no únicament el relat mitològic, sinó el conflicte extrem, la tenebrosa visió d'uns problemes essencials que eren alhora d'aquest món i de l'altre. Problemes entre els homes, els déus i la natura a Èsquil; entre els homes, la natura i la polis a Sòfocles i possiblement entre els homes, la seva psique i el gènere tràgic mateix a Eurípides. En parlarem.

* * *

EL PERILL DE LA RETÒRICA

Tal com insinuàvem la setmana passada, els problemes personals de cadascú, per greus i terribles que siguin, no són suficients per fer una tragèdia. La tragicitat de la tragèdia està no pas en l'acumulació de dissorts, sinó en el fet de referir-se a una qüestió que afecta la comunitat sencera i que, en rigor, és insoluble perquè la retrata en tota la seva complexitat. El desenllaç, feliç o no, ja no és pròpiament la tragèdia, sinó la cloenda d'una acció que ha superat el seu moment més àlgid, el del *pathos*. D'aquí l'habilitat tècnica del *deus ex machina* que Eurípides es va treure de la màniga i que, lluny de ser cap disbarat, duia fins a les últimes conseqüències l'estructura tràgica anterior. Però, més endavant, en centrar-se en la individualitat, en fer de Fedra una dona més que no pas un caràcter, deixava forçosament de referir-se a aquelles entitats superiors que fins aleshores havien regit el gènere tràgic. El conflicte es podia donar en la transició d'una societat sencera que passava de la cultura tribal a la democràtica, o bé, tal com diu Hegel, entre el món privat i el públic, però en cap cas no es podia limitar als dubtes d'una senyora madura que desitja el fill del seu marit.

Tanmateix, Eurípides, tan bescantat per Nietzsche, va tenir la saviesa de conservar el repertori mític i l'estructura tràgica. Alhora, tot i adoptar en els diàlegs el tipus de raonament sofista, va saber defugir en la majoria de les seves obres el perill que planava sobre la tragèdia: la retòrica. Si per retòrica entenem l'articulació del discurs per tal d'aconseguir un fi concret, sempre hi ha una mena o altra de retòrica; però si l'entenem com l'expressió convincent que no necessàriament s'ha de referir a la veritat, el problema és greu. La culpa, un dels motors centrals de la tragèdia, no podia ser subjectivitzada fins al punt de deixar de ser un dels puntals tràgics. En el món judicial grec un discurs brillant feia l'acusat culpable o innocent, però a la tragèdia res no depèn mai de la brillantor del discurs, tot i que ha de ser sempre elevat i convincent.

La gran víctima de la retòrica va ser Agató, el quart tràgic, que, segons sembla, es va deixar seduir per la bellesa de frases artificiosament segellades. Quan això s'esdevé -i a Eurípides de vegades ja passa-, l'estructura tràgica pot mantenir la seva aparença externa, pot mantenir fins i tot la temàtica mítica, però en realitat el que està fent és decantar-se cap a la comèdia o cap al drama, o bé, senzillament, es desintegra. I aleshores tant és si el poeta es refereix o no a esdeveniments històrics reals. La qüestió ja no és essencial. En canvi, sí que ho és adonar-se del miracle que suposa la tragicitat expressada en una forma poètica i musical -un espectacle al capdavant- que, en totes les seves parts, ens mostra a través de la mimesi el més profund de la condició humana. Quan això passa, l'espectacle és una revelació, un dolor sobtat que ens atueix, un mal que es fa carn viva entre nosaltres. La ferida que ens assenyalat el tràgic és la nostra ferida, la de tots, però el seu gest d'assenyalar, de fer carn, no està pensat per a la intemporalitat; està pensat per al seu temps i, necessàriament, havia d'abastar tots els camps possibles. Ja ho hem dit: el religiós, el cívic, el polític, el privat, el místic, l'heroic, el diví i el dels fonaments del món natural. Dit d'una altra manera: del cosmos a l'Hades, passant per la ciutat.

LA VERITAT

És del tot impossible acostar-se a les múltiples definicions de tragèdia que s'han fet. Jo em quedo amb la de Josep Palau i Fabre, que, entre altres coses, ens diu: "La tragèdia suposa, fonamentalment, un sentiment insubornable, exacerbant -gairebé diria exasperat-, de la llibertat. La tragèdia és el llenguatge (implícit) de la llibertat". I afegeix que la tragèdia és "la possibilitat humana de mesurar-se en llibertat". En tot cas, pel que a nosaltres ara ens interessa, diria també que la tragèdia únicament es pot referir a la recerca de la veritat, i que per això mateix rebutja en la seva forma la retòrica. Aquesta veritat suposa una ètica de l'autor que, paradoxalment, també li ve donada per la forma tràgica. I com que la veritat no és res tancat i definitiu, sinó una latència, un conjunt de tensions, el poeta tràgic no pot fer altra cosa que estar atent als múltiples factors que la configuren. Segons els períodes, a Grècia aquesta veritat es donarà -cal reiterar-ho- entre els déus, la natura i els humans, o entre la ciutat, la natura i els humans. Ha d'incloure posicions antagòniques, irreconciliables, ha d'abastar fins al límit possible allò que no pot ser dit, ha d'entendre la bellesa no pas com una complaença superficial, ha de tenir en compte la culpa i, a més, s'ha de desenvolupar a través de la dialèctica. Vist així, se'm fa impensable que el poeta només es referís a qüestions generals. Les qüestions generals ens remetrien a la filosofia, però no pas a la tragèdia que, també segons Palau i Fabre, necessàriament ha de ser encarnada.

Com que la intuïció d'aquesta veritat profunda i contradictòria la propicia una unió estreta entre els sentits, la memòria i la raó, sentim que se'ns sacseja més enllà de l'emoció sensible. La percepció del conjunt és una fiblada insuportable que necessàriament ens ha de canviar i depurar, ja que, sense ser-ne conscients, gràcies al poeta hem unit el passat i el futur. La nostra veritat és a causa d'allò que hem estat abans i d'allò altre que serem i que dependrà de les nostres decisions tot i saber que, finalment, alguna cosa essencial sempre se'ns escapa. Ser humà és, al capdavant, ser entre els altres, i en cap cas això no admet la frivolitat. El tràgic, doncs, no pot proposar una obra als seus espectadors remetent-se únicament a les qüestions generals tantes vegades esmentades en aquests ratlles. En la mesura que el sentit de l'espectacle es construeix entre la proposta i la recepció, unes festes com ara les Grans Dionísies no em sembla que admetessin ni l'absència de veritat entesa com a tensió ni la retòrica, per més que els espectadors no fossin la totalitat de la ciutat.

Potser és en les intervencions del cor on aquesta mena de veritat s'expressa més clarament. Obviant el desenvolupament de les escenes, trencant la linealitat de l'acció que es concentra en els moments més intensos, el cor es fa poesia pura i transita amb una meravellosa comoditat del present al passat i del passat al futur. Tots tres temps són imprescindibles, ja que, parlant de mites, si es referís únicament al passat, cauria en l'èpica; si només fos el present, en faria un drama amb ingenuïtats simbòliques, i si tractés exclusivament el futur, fàcilment admetria la retòrica. Cal la unió d'aquests tres temps, com cal la fusió indissoluble de la música, la paraula i el moviment en una sola cosa. Vist així, sembla que la tragèdia ha de ser imperiosament llegida també des de la política, des dels fets contemporanis, i que aquests fets, emmascarats de mites, encarnats en mites, multipliquin les ressonàncies d'allò que se'ns diu. Cada paraula és un eco de l'anterior i de la posterior, cada frase és una ampliació del moviment i cada element musical és preny del sentit global -contradictori i imprecís- que la veritat té en aquell moment.

Acabem aquestes reflexions d'estiu sobre una lectura possible de la tragèdia. La filologia continua sent imprescindible per entrar en el món grec. Sense la llengua res no té sentit. Amb tot, i malgrat els problemes greus que tenim per fixar la cronologia dels textos que ens han arribat, aquí s'ha proposat defugir cap lectura -ni cap posada en escena actual- que remeti únicament a qüestions universals o bé a idees adotzenades de bellesa. La referència a la veritat entesa de la manera que hem dit té alguna cosa de primigeni, de verge i de tosc. Llegir l'*Èdip* com una recerca de la veritat en abstracte és tan erroni com llegir *Lisístrata* com un text feminista. Un espectador grec del segle V, si més no fins a Eurípides, reclamava molt més que això del teatre. La necessitat que tenia d'endinsar-se en el tot no suportaria l'actitud culte que sovint nosaltres els apliquem. La rebutjaria perquè seria poca cosa, seria retòrica i, en última instància, seria mentida.