Temps d'Educació, 65, p. 133-149 (2023) Universitat de Barcelona

# Elements pedagògics en la teoria teatral de l'Escola de Praga

**Jordi Casasampera Fernández** *

*Resum*

La reflexió contemporània (s. XX-XXI) sobre el teatre compta amb una important tradició representada per diverses generacions d'autors que han estat encabits en l'anomenada Escola de Praga. En aquest article ens centrarem en tres noms d'aquesta tradició, començant pel seu fundador, Otakar Zich, i seguint amb Jan Mukařovský i Ivo Osolsobě. Amb aproximacions d'arrel fenomenològica, tots tres van aportar eines precises i alhora obertes a discussió per analitzar el fet teatral. Aquesta anàlisi farà aflorar nombrosos elements pedagògics, tot posant de relleu l'estreta vinculació entre teatre i educació, un vincle alhora problemàtic des de la qüestió platònica sobre quin teatre convé a la ciutat.

*Paraules clau*

Teatre, Escola de Praga, Otakar Zich, Jan Mukařovský, Ivo Osolsobě

*Recepció original: 21 d'abril de 2023*
*Aceptació: 22 de juny de 2023*
*Publicació: 29 de desembre de 2023*

## 'Theoría' i 'théatron'

La vinculació entre teatre i educació ha estat sempre prou òbvia. Tot espectacle dramàtic contemplat per un públic en el marc d'una comunitat política té, clarament, una dimensió i unes possibilitats pedagògiques. El *théatron* fou a Grècia, molt concretament, el lloc on s'asseien uns espectadors que contemplaven (*theáomai*) allò que es representava a l'escenari i a l'orquestra. Contemplar és, doncs, etimològicament, assistir a un espectacle, ja sigui el de les accions dramàtiques o el de les idees filosòfiques, en estreta relació mútua[1].

Què veiem, però, quan, asseguts al *théatron*, contemplem? Ràpidament sorgeix aquí el problema filosòfic de la distinció entre aparença i realitat, entre allò que es mostra i allò que s'oculta en l'aparèixer. Podríem dir que la descoberta d'aquest joc entre aparició i ocultació i, en aquest sentit, la discussió sobre la *realitat*, és l'element originari dels primers passos de la filosofia a Grècia. En tenim un exemple ja prou ben elaborat en Heràclit. Si, com diu l'efesi, hi ha una harmonia oculta més real que la manifesta i si, per tant, a la

(*) Jordi Casasampera Fernández és doctor en Filosofia per la Universitat de Barcelona i professor al Màster de Formació del Professorat de Secundària de la mateixa universitat, al Programa Sènior de la UNED i al Diploma en Ciència, Tecnologia i Societat de la UPC. També és professor de filosofia a l'Escola Augusta i d'art dramàtic a l'Escola Nancy Tuñón. És membre del grup de recerca *EIDOS: Hermenèutica i Platonisme*. Ha publicat estudis sobre Plató, Jan Patočka i Václav Havel. ORCID: 0009-0006-2806-3048. Adreça electrònica: jordi.casasampera@ub.edu

(1) El *theorós* és la persona enviada a consultar un oracle o que assisteix a una festa religiosa. A partir de Plató, theoría pren el sentit de contemplació. L'arrel *théa-* indica mirada, espectacle, contemplació. El verb *theáomai* significa contemplar, en el doble sentit de l'admiració —per la qual cosa també es relaciona amb *thaumázo*— o de la visió d'un espectacle ofert, el públic del qual són els *theómenoi* o espectadors. Amb el sufix *-tron* es composa el *théatron* com a lloc on es troben els espectadors, el teatre. Els substantius derivats de *theoría*, com ara *theóresis* o *theórema*, mantenen encara la doble referència a la contemplació i a l'espectacle teatral (Chantraine, 1968).

doi.org/10.1344/TempsEducacio2023.65.9
ISSN (format paper): 0214-7351. ISSN (format digital): 2014-7627
Creative Commons Reconeixement-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)

naturalesa li agrada d'amagar-se (DK B54, DK B123), podríem dir que l'art dramàtic es fonamenta i s'elabora a partir d'un joc ben *natural*, a saber: que les coses no són *sempre* allò que semblen o que potser no ho són *mai*. Al teatre, com a la natura heraclitiana, assistim al joc de les aparences. I segurament la saviesa consisteix, igual que per a Heràclit, a saber mirar i escoltar: entre el *phainómenon* i el *phántasma* hi ha el terreny de joc de la comprensió i també l'abast pedagògic del teatre.

Ara bé, la particularitat de l'escena, allò que la *desnaturalitza*, és l'anomenada *convenció teatral*: un cert pacte tàcit entre el poeta i l'espectador sobre l'estatut de realitat d'allò que apareix. Quan ens asseiem a la butaca de la sala, sabem que allò que veurem és una ficció, per més basada que estigui en fets reals. Aquesta convenció —que no pot desaparèixer mai del tot si no volem que desaparegui el teatre mateix— es pot evidenciar més o menys, tot buscant un efecte més tendent a la distracció, a la catarsi, a la provocació, a la reflexió... El teatre com a tal és essencialment aquesta convenció, tal i com defensa Václav Havel:

> [S]óc amic d'aquella forma de teatre en què es respecten les convencions teatrals bàsiques (*základní divadelní konvence*), s'hi compta, l'espectacle es construeix damunt seu per tal d'assolir les seves finalitats; i, només després d'haver-les captat, per dir-ho així, es comença progressivament a invertir-les, trastocar-les i regirar-les. (...) [A]llà on tot està permès, no hi ha res que resulti sorprenent. El caos i el caprici són avorrits, són «entròpics»; hom es cansa de la seva uniformitat. L'art, igual que tot «ordre de l'esperit» (*řád ducha*), és essencialment antientròpic. (...) És a dir, només incloent conscientment la convenció teatral en el nostre espectacle podem crear un trampolí (*odrazový*) per a un «vol de l'esperit» (*duchovnímu letu*); sense aquest trampolí qualsevol «vol» teatral no serà res més que un trist autoengany». (Havel, 1984, carta 106)[2]

Sigui quin sigui l'efecte desitjat, el *théatron*, com la *theoría*, requereix d'una certa distància entre qui mira i allò que és mirat, si volem que sigui possible aquest *vol de l'esperit*. No sempre és la mateixa distància la que ens cal per tal de comprendre; i, d'altra banda, no comprenem les mateixes coses a una distància o a una altra. La distància ha d'existir i alhora no pot ser excessiva. El *theorós* no és a l'escenari, però és dins del *théatron*. Un teatre que busqui la reflexió, com vol Havel, tendirà a establir aquesta distància, a pensar gràcies a ella i a partir d'ella, sense provar d'eliminar-la en un intent que tant pot constituir una distracció com un adoctrinament, com totes dues coses alhora. Els equilibris i tensions entre distracció, catarsi, reflexió i adoctrinament en el teatre depenen del que podríem anomenar el joc de la convenció o la *mesura de la distància*[3].

Situats en aquesta distància, en aquesta convenció, allò que veiem com a espectadors és sempre un drama, és a dir, una successió d'accions i paraules, cadascuna de les quals només obté el seu significat *real* en relació als *tots* dels quals forma part: (1) l'escena, (2) l'obra i (3) el món en el qual l'obra viu. El teatre ens apareix, doncs, com un lloc idoni per tal d'observar de quina manera l'acció i la paraula signifiquen el que signifiquen, en funció de la seva *situació*, tal i com explica Patočka:

> La situació del parlar (*mluvní situace*) és allò que determina el sentit (*smysl*) d'allò dit, allò que en localitza el significat (*význam*) en l'espai i en el temps, tot relacionant-la amb unes o altres persones, la presència de les quals és donada a entendre pel context. En origen, la parla (*řeč*) forma part integrant d'una situació i únicament és comprensible des d'aquesta situació. (Patočka, 2006, p. 281)

---

(2) Si no s'indica el contrari, les traduccions són nostres. Agraïm a Pavel Bsonek l'ajuda amb els textos txecs.

(3) Una qüestió en la qual no podrem entrar, però que es relaciona estretament amb diversos aspectes del nostre estudi, és el concepte brechtià de distanciament (Verfremdung) dins de la seva concepció de teatre èpic, que permetria un diàleg interessant amb els autors tractats. De la comparativa entre Havel i Brecht ens n'hem ocupat breument a Casasampera, 2017, p. 237-240.

La complexitat i riquesa del *joc* teatral s'acosta —paradoxalment, des de la distància de l'artifici— a la complexitat i riquesa de la vida humana, una vida que sempre està situada. L'artifici ajuda, o pot ajudar, a clarificar-la; i tindrà, si ho aconsegueix, un benefici pedagògic. Però com ho fa, això, el teatre? Amb quines eines?

## La teoria teatral de l'Escola de Praga

En el present estudi abordarem només algunes d'aquestes eines, que tenen una especial dimensió i possibilitats educatives. I ho farem de la mà de tres autors pertanyents a la tradició txeca de reflexió contemporània sobre el teatre, una tradició prou congruent com perquè hagi pogut rebre el nom d'Escola de Praga (Jandová i Volek, 2013). Ens referim a Otakar Zich (1879-1934), Jan Mukařovský (1891-1975) i Ivo Osolsobě (1928-2012). A aquests noms caldria sumar, entre d'altres, els de Jan Patočka (1907-1977) i Václav Havel (1936-2011), citats anteriorment. I encara podríem afegir-hi com a precedent remot el de Comenius, Jan Amos Komenský, que es troba sovint present en el rerefons d'algunes d'aquestes reflexions, sobretot, com veurem després, en el cas d'Ivo Osolsobě[4].

Ens centrarem, doncs, en la gènesi d'alguns conceptes fonamentals que Zich, Mukařovský i Osolsobě van elaborar, en el marc d'una *fenomenologia del llenguatge teatral*. En el cas de Zich i Mukařovský, aquests conceptes es van desprendre de reflexions vinculades amb les activitats del Cercle Lingüístic de Praga (1926-1948), de qui Roman Jakobson —que en fou el cofundador juntament amb Vilém Mathesius— reclamà sempre la filiació fenomenològica. El mateix Edmund Husserl hi va fer una conferència el 1935, que va dur per títol «Fenomenologia del llenguatge». Mukařovský va col·laborar, juntament amb Patočka, en l'organització del viatge de Husserl a Praga. En aquell moment, Patočka era secretari d'una altra societat, el *Cercle filosòfic de Praga per a les investigacions de l'enteniment humà* (1934-39), al qual també pertanyia Mukařovský. Segons Patočka, l'influx de la fenomenologia en les reflexions de la lingüística txeca es mostra sobretot en Mukařovský (Patočka, 1999a, p. 98). Pel què fa a Ivo Osolsobě, la seva reflexió sobre el llenguatge teatral parteix en bona mesura de l'obra magna de Zich, *Estètica de l'art dramàtic*, de la qual elaborà una edició crítica el 1986 i n'inicià la traducció a l'anglès[5].

## L'estètica de l'art dramàtic d'Otakar Zich

Aquesta obra voluminosa i sistemàtica representa el moment fundacional de la teoria teatral de l'Escola de Praga. En una analogia un xic hiperbòlica però significativa, Martin Pšenička ha escrit sobre l'*Estètica* de Zich que «la teoria teatral txeca encara n'és una nota a peu de pàgina, de la mateixa manera que tota la filosofia després de Plató és una nota a peu de pàgina del seu pensament» (Pšenička, 2014, p. 72).

Quan Roman Ingarden inclogui en la seva obra cabdal *Das literarische Kuntswerk* l'apèndix sobre el teatre —inicialment publicat el 1958 a la revista polonesa *Zagadnienia rodzajów literackich* (Ingarden, 1958)—, hi escriurà que ningú fins aleshores s'havia ocupat d'allò que el teatre és com a llenguatge més enllà del text dramàtic. Però el fet és que

(4) També Patočka dedicà molt de temps a l'estudi de Comenius, en qui veié la possibilitat de pensar un «altre» segle xvii allunyat del cartesianisme. Vegeu Patočka, 1990a, p. 101-127. Sobre Comenius i el teatre, vegeu Jaume, 2018, p. 63-66.

(5) Per desgràcia, la traducció, elaborada conjuntament amb Samuel Kostomlatský, roman inèdita. Vegeu Kačer i Drozd, 2020, p. 199-213.

el 1931 Otakar Zich havia tractat àmpliament i específica aquesta qüestió, la del teatre en tant que *allò que passa en escena*, un tot del qual el text dramàtic només n'és una part. Ho havia fet en l'obra central de la seva producció, *Estètica de l'art dramàtic: dramatúrgia teòrica*, un text que beu en gran mesura de la fenomenologia husserliana, amb qui Zich es vincula explícitament. La investigació sobre l'art dramàtic i el llenguatge teatral parteix de la lectura de les *Investigacions lògiques* i, en concret, de la crítica de Husserl a l'ambigüitat del concepte de *Vorstellung*[6]. Com a fenomenòleg, Zich no estudia els accidents psíquics de la percepció subjectiva, sinó que busca establir *significats reproduïbles, repetibles i discernibles* en la consciència del receptor. És el que anomena imatge o representació semàntica (*významová představa*), que no té a veure, per tant, amb el psicologisme, sinó amb la incipient fenomenologia. La representació semàntica té un aspecte significatiu en ella mateixa, derivada de la seva pròpia estructura. Aquesta es troba també en la *representació escènica*, els elements de significació de la qual s'han de buscar en *allò que apareix*, i, per tant, no són reductibles ni a un fenomen merament subjectiu o intern, fet de lleis empírico-psicològiques d'associació, ni tampoc a un objecte extern a la manera del positivisme. Allò que passa al teatre és, literalment, significatiu, i aquest significat ha de ser aclarit fenomenològicament en termes de *constitució*. Aquesta constitució té un aspecte immanent i un aspecte intersubjectiu: el significat és constituït pel dramaturg, el director, l'actor, l'escenògraf, l'il·luminador... i l'espectador. Així doncs, cal descriure, concretament, allò que *passa* en el teatre i com es *dona* aquella significació. Zich ho resumeix de la següent manera:

> La dramatització de les relacions escèniques cinètiques (*kinetických vztahů*)[7] es transfereix sobre l'*espai escènic* mateix. Els personatges dramàtics representats pels actors són alguna cosa així com *centres de força* (*silovými středisky*) de diversa intensitat, segons el pes d'aquests personatges en la present situació dramàtica (*dramatické situaci*); i les seves relacions dramàtiques, donades per aquesta situació, són com unes línies de força (*silokřivky*) entre personatges que els ajunten i els separen. L'escena dramàtica, omplerta amb la xarxa d'aquestes línies de força i de les *pistes motrius* (*motorickými drahami*) creades per aquestes, és una mena de *camp de força* (*silovým polem*), variable en la forma i la potència dels seus components individuals. Els efectes que emanen d'aquest camp dinàmic es transmeten a la sala, al públic. Aquesta és la *tensió dramàtica de l'escena* (*dramatické napětí scény*). (Zich, 1931, p. 192)

Els cossos al voltant dels quals gravita l'escena i que generen el camp de força que arriba al públic són, doncs, els personatges, que tindran més o menys «massa», més o menys «magnetisme», i que, per tant, provocaran efectes gravitatoris o magnètics diferents. És important destacar que aquests personatges només pesen o magnetitzen en una situació concreta i que ho farien diferentment en una altra situació. Però també és cert que l'element central de la situació són els seus personatges, sense els quals no hi

(6) Podríem dir que el concepte segueix sent ambigu o ambivalent en el propi Zich, com ho mostra la diversitat de maneres en què ha estat interpretat i fins i tot traduït. Pavel Drábek, per exemple, en un interessant article recent, el tradueix en anglès per *mental image*, cosa que s'allunya considerablement de «representació semàntica» (Drábek, 2021). Ivo Osolsobě, en un article de 1979, remetia l'ambigüitat del concepte a la cosa mateixa i lamentava la manca d'un tractat exhaustiu sobre la qüestió: la významová představa és, segons Osolsobě, «un fenomen complex, limítrof i interdisciplinari, sobre el qual s'ha escrit un cos substanciós d'estudis, la majoria dels quals, no obstant, només apunten amb dificultats al problema. (...) Es tracta d'un fenomen multifocal: noètic, psicològic, lògic, lingüístic... un fenomen que s'escapa de qualsevol conceptualització adequada» (Osolsobě, 2002, p. 215).

(7) Aquestes relacions tenen dos aspectes: les relacions escèniques, entre els actors i l'escena, i les relacions dramàtiques, entre els personatges. En la descripció de Zich s'hi entreveu la seva lectura de les reflexions husserlianes sobre la Kinästhesie, l'horitzó i el cos com a centre d'orientació.

hauria força ni tensió dramàtiques. Aquesta centralitat del personatge serà, en darrer terme, *espiritual*:

> [L']acció del drama és creada únicament pels personatges dramàtics. L'acció no és una cosa a part, una cosa en la qual els personatges només «participen»; ells *fan* l'acció. Ens condueix a aquesta concepció activa el fet d'haver concebut [els personatges] (...) com a éssers organitzats espiritualment (*duševně organizované*) de la mateixa manera que nosaltres. Els seus canvis (...) són per a nosaltres *les seves accions*, basades en la seva vida espiritual (*duševním životem*), que entenem d'acord amb la nostra pròpia experiència *interior*. Així mateix, veiem que les seves accions són recíproques, o sigui, que són *accions* i *reaccions* d'aquests personatges lligades *mútuament*, i no només pels nexes de la causalitat, com tot en el món, sinó també per la conveniència (*účelnosti*) o finalitat (*finality*), precisament perquè es tracta d'éssers espirituals (*duševní bytosti*). (Zich, 1931, p. 37-38)

El teatre, doncs, posa en joc una dinàmica de forces que, si bé es deixa descriure com a gravitatòria o magnètica, té de fet el seu pes en un *interior*: la llibertat pròpia d'éssers espirituals. Podríem dir que aquest és tot el drama del teatre: el *conflicte* entre ànimes de diferent *pes*. Els conflictes dels personatges i entre els personatges poden provocar en nosaltres, espectadors, una lluita interior, una lluita amb nosaltres mateixos. Ho faran en la mesura que la *realitat* de l'escena sigui significativa a nivell espiritual. Però quina és aquesta realitat? Què veiem en escena? Hi veiem tres coses alhora: (1) els moviments i les paraules dels actors, que són al mateix temps (2) les accions i els pensaments dels personatges —el seu món—, que ens porten en el mateix moment a contemplar-nos a (3) nosaltres mateixos —el nostre món. La realitat de la ficció convida a la *re-flexió*. Aquesta simultaneïtat de mirades només es pot donar en el marc de la convenció teatral o, com l'anomena Zich, *orientació teatral*:

> Allò que passa a l'escenari no és per a nosaltres ni realitat ni irrealitat, sinó *una altra* realitat, diferent de la que vivim; és la realitat artística, en aquest cas, *teatral*. L'estètica sol anomenar aquesta altra realitat «realitat *aparent*». Aquesta noció, molt discutida metafísicament, encara no ha estat aclarida satisfactòriament per la psicologia. Podem preguntar quina és la diferència *per al receptor* entre aquesta realitat «aparent» i la realitat «real». (...) El més apropiat potser seria dir que aquest actor és un rei «en aparença», però sense el matís negatiu de la paraula, a saber, que allò que sembla ser, *en realitat no ho és*, sinó en el sentit de *mer fenomen* (*pouhého jevu*), sense relació amb la realitat; perquè per als nostres sentits realment *sembla ser un rei* (...) En aquest sentit, tot en l'escena és «aparent», però no és «aparentment real», ni tampoc «fals». Únicament podem parlar de diamants falsos si els porta posats una dama de l'alta societat, però no si els porta un personatge dramàtic; igual que el personatge, els diamants són només aparents. (...) *l'essència de la il·lusió teatral es troba en l'orientació teatral* (*divadelním zaměření*) (...) [tot allò] que ens recorda que estem en un teatre, *no són* moments que «anul·lin la il·lusió teatral» (...) sinó que la recolzen, perquè ens mantenen en l'orientació teatral. (Zich, 1931, p. 282-286)

El teatre, doncs, acompleix, per la seva pròpia naturalesa, una certa *epokhé*, és a dir, que pressuposa una certa actitud fenomenològico-transcendental. Allò que es veu en escena és desvinculat de la seva existència física per tal de concentrar-se en la seva essència *ficcional* i esdevenir una via d'accés *a les coses mateixes*. El propi Husserl ho havia expressat brillantment l'any 1913 a *Ideen I*:

> Un extraordinari profit es pot extreure d'allò que ens ofereix la història i encara més l'art i, en particular, la poesia, que són sens dubte creacions de la imaginació, però que (...) es tradueixen de manera particularment fàcil en fantasies perfectament clares (*vollkommen klare Phantasien*). Així, realment es pot dir, si s'estima el llenguatge paradoxal, i dir amb estricta veritat (*strikter Wahrheit*), mentre s'entengui bé el sentit equívoc, que *la «ficció» constitueix l'element vital de la fenomenologia (Lebenselement der Phänomenologie), així com de tota ciència eidètica*; que la ficció és la font (*Quelle*) des d'on se sustenta el coneixement de les «veritats eternes» (*ewigen Wahrheiten*). (Husserl, 1976, § 70)

Finalment, cal assenyalar que a aquesta possibilitat hi contribueix de manera crucial *l'art de l'actor*, que és un dels motius pels quals Zich escriu la seva *Estètica*, tal i com explica

ell mateix en una entrevista de 1933 amb Bohumil Novak, reproduïda en l'edició crítica de 1986 a càrrec d'Ivo Osolsobě:

> Estimo els actors. Per això he escrit tant sobre el seu treball creatiu. També m'agraden els directors, però no els arrogants que prenen l'actor com un mer «material» per a la seva gran obra. L'autèntic director no actua així, sinó que treballa amb els actors i és conscient que pertany a la mateixa família que ells. (...) ¿Sap que la llei del *copyright* encara segueix refusant de reconèixer l'art creatiu dels actors? Espero que el meu llibre pugui ajudar-los en aquesta tasca (Zich, 1986, p. 347).

Per altra banda, els actors predilectes de Zich són aquells que saben *desaparèixer* darrera del personatge. És en això que rau la seva creació. L'actor no ha d'exhibir-se a si mateix. El seu art li permet de fer aparèixer una *figura*. «Com qualsevol altre artista, l'actor pot estar orgullós de la seva obra, però no de si mateix; serà celebrat per la seva actuació» (Zich, 1931, p. 157). Podríem dir que Zich ens convida a reunir en un mateix vehicle significatiu allò que el públic pot aprendre veient teatre i allò que l'actor pot aprendre fent teatre. Com més aprengui l'actor, desapareixent en el personatge, més aprendrà l'espectador, veient-ne aparèixer la figura i la seva situació en el seu món.

## El diàleg teatral segons Jan Mukařovský

Com hem dit, la voluminosa *Estètica* d'Otakar Zich influeix en diverses generacions de teòrics de l'escena. Un dels primers fou Jan Mukařovský, que elaborà, precisament, una ressenya de l'obra magna de Zich. Ja hem mencionat també la relació de Mukařovský amb la fenomenologia, que fa dialogar amb l'estructuralisme i amb el que podríem anomenar «funcionalisme», és a dir, un estudi de la multifuncionalitat de les activitats humanes o, com diu Mukařovský, de l'autorealització humana en el món, en la qual l'estètica és una funció principal, com ho és la funció teòrica, amb la qual es relaciona[8]. Mukařovský és autor d'una gran quantitat de textos sobre el llenguatge i sobre l'art en general, així com sobre arts concretes: poesia, pintura, arquitectura, teatre, cinema... Ens centrarem aquí en la seva caracterització de l'acció lingüística principal entre personatges: el diàleg. Aquesta reflexió servirà com a perllongament de les reflexions de Zich sobre la manera com l'escena *parla* a l'espectador.

Mukařovský s'ocupa en exclusiva del diàleg en dos dels seus articles: «El diàleg escènic» (1937) i «Diàleg i monòleg» (1940)[9]. La relació entre monòleg i diàleg és una de les qüestions centrals per a la teoria del drama i el teatre, així com per a una reflexió sobre el llenguatge en general. Monòleg i diàleg es donen en un pla diferent del de la mera presència física d'un nombre d'individus singular o plural. Mukařovský posa com a exemples paradigmàtics d'això els següents dos casos: d'una banda, el *soliloqui*, el diàleg amb un mateix; de l'altra, el *diàleg de sords*, l'alternança inconnexa de dos monologadors, sovint interessats a convèncer terceres persones. Les imbricacions entre diàleg i monòleg són múltiples i creen una polaritat en tensió constant. Malgrat que un dels dos pols pugui predominar en un cert moment, mai no es dona de manera pura, exclusiva, ja que això, òbviament, l'anul·laria en tant que pol. Tot monòleg és un diàleg potencial. En aquest sentit, l'intercanvi de rèpliques físiques és un aspecte secundari del diàleg. Aquest ja és

(8) Vegeu les traduccions castellanes a càrrec d'Anna Anthony-Visová: «El lugar de la función estética entre las demás funciones» (1942), «Sobre el estructuralismo» (1946) i «El arte y la concepción del mundo» (1947) (Mukařovský, 1977a, p. 122-138, 157-170, 302-313).

(9) «O jevištním dialogu», Program D, 37, 1937; «Dialog a monolog», Listy filologické, 68, 1940. Traduccions angleses a càrrec de John Burbank i Peter Steiner (Mukařovský, 1977b).

present *abans* d'efectuar-se físicament. El diàleg efectiu és, doncs, una materialització de la *dialogicitat* pròpia de *tot* parlament. Aquesta dialogicitat és una estructura lingüística essencial, que està lligada a la idea d'una maximització dels girs semàntics potencialment continguts en tota afirmació. Alhora, si ho mirem per l'altre costat, també es pot dir que hi ha una tendència monològica del diàleg, que fa que les diferents rèpliques vagin *en el mateix sentit* i que unes se sotmetin a les altres. Això pot passar de diferents maneres i per diversos motius, lligats sempre a la qüestió del reconeixement, tal i com es mostra de manera excel·lent, diu Mukařovský, en els diàlegs de Plató. En un altre sentit, la *monologuització* del diàleg també es dona per desinterès mutu dels interlocutors. D'aquest cas no en surt, de fet, un monòleg, sinó dos: els personatges juxtaposen simplement els seus soliloquis respectius. En definitiva, conclou Mukařovský, «les característiques monològiques i dialògiques comprenen la polaritat bàsica de l'activitat lingüística, una polaritat que ateny un equilibri temporal i sempre renovat en *cada* parlament, ja sigui formalment monològic o dialògic.» (Mukařovský, 1977b, p. 112).

Les característiques generals d'un diàleg són tres, que sempre es donen en major o menor grau, combinades les unes amb les altres. Cap d'elles no desapareix mai completament, però la predominança d'una o altra duu a un o altre tipus d'intercanvi. La primera característica és la tensió entre un jo i un tu, entre el parlar i l'escoltar, que genera la *situació psicològica* del diàleg. Quan aquest aspecte predomina el diàleg s'orienta cap a la disputa, tot tenint el seu límit en el xoc físic. La segona característica és la relació entre qui dialoga i la *situació material* que els envolta aquí i ara. La tercera és la *situació semàntica* del diàleg, que –a diferència de les altres dues– no és externa, sinó que rau en el diàleg mateix, en el discurs, i que permet la unitat temàtica, necessària per tal que hi hagi diàleg. Els tres aspectes, com dèiem, sempre es donen mesclats, en una infinitat de concrecions, que poden ser esquematitzades: per exemple, la prevalença d'una mescla entre el primer i el tercer dels aspectes, és a dir, entre la disputa i la conversa, podríem anomenar-ho «discussió».

Detinguem-nos una mica en la tercera característica, la situació semàntica. Òbviament, la unitat temàtica que implica mai no és una unitat absoluta. Si fos així, el diàleg seria innecessari o, dit en altres paraules, es convertiria en un monòleg pur. La unitat temàtica permet, doncs, aproximacions diverses i fins i tot clarament contraposades. Aquestes, a més, no necessàriament es revelen en els mots, sinó també en la manera de ser pronunciats. Tant la unitat com la diversitat semàntiques, doncs, són necessàries per a la *vida* del diàleg. Mukařovský també apunta que, com més viu és el diàleg, més curtes són les rèpliques[10]. El prerequisit d'un diàleg així és una concentració i una atenció extremes, la qual cosa implica allunyar les influències dels dos primers aspectes: la disputa i les distraccions materials o contextuals. En un diàleg viu, on predomina la situació semàntica, «[l]a gent es reuneix pel simple desig de parlar, sovint en estances especials, i si hi ha més de dos conversadors, normalment un d'ells (l'amfitrió) mira d'impedir que la conversa sigui presa per les relacions emocionals i volitives dels individus, així com per la seva situació material» (Mukařovský, 1977b, p. 91). A diferència dels dos primers aspectes, aquesta *conversa per la conversa* no es dona espontàniament en la vida quotidiana dels homes, sinó que és una conquesta de la cultura i, per tant, té un elevat component artificial, que expressa la llibertat dels participants, ja des de la tria del tema. En aquest sentit,

(10) D'aquí surt, també, una figura estilística freqüent en la poesia dramàtica, l'esticomítia.

la conversa s'assembla a una obra d'art. Òbviament, però, els dos primers aspectes mai no poden ser suprimits i, de fet, la seva absència total és un recurs propi del teatre còmic o del teatre de l'absurd (Jakobson, 1971, p. 299-304).

Pel què fa al diàleg estrictament escènic, la presència del públic transforma absolutament la relació dialògica, tot ampliant-la i modificant-la de diverses maneres. Aquestes variacions tenen a veure bàsicament amb allò que el públic sap o ignora:

> Sovint el diàleg està construït de tal manera que el públic l'entén de manera diferent a un dels personatges actuants. Així mateix, el públic pot saber més —o menys— sobre la situació dels personatges que actuen en aquell moment. Tot això revela la participació del públic en l'esdeveniment escènic. (Mukařovský, 1941, p. 229)

Davant d'un diàleg entre un personatge A i un personatge B, el públic pot estar informat o no sobre allò que els personatges saben o no saben, sobre la seva disposició afectiva o sobre els seus antecedents i objectius. El públic pot compartir el context semàntic dels personatges i de la situació, però també pot conèixer els personatges millor que ells mateixos i pot conèixer el context semàntic de l'obra com a totalitat, més enllà de les perspectives dels personatges. Finalment, tot allò que es diu en escena —i aquí Mukařovský inclou allò que *diu* l'escenografia, la llum, el so...— topa, en la consciència i també en l'inconscient del públic, amb el seu sistema de valors i la seva actitud envers la realitat. «Totes aquestes circumstàncies fan possible una interacció de significacions enormement complexa, i és precisament aquesta interacció desenvolupant-se en diversos horitzons allò que constitueix l'essència del diàleg dramàtic» (Mukařovský, 1977b, p. 114). Així, el diàleg salta d'un personatge a l'altre, però brota constantment de la situació extradialògica i transcendeix, per tant, no només la literalitat de l'intercanvi de proposicions entre els personatges *hic et nunc*, sinó també la pròpia escena, tot dirigint-se a l'espectador, en una obertura permanent. En el teatre del segle XX, l'experimentació amb el diàleg fa que aquesta obertura pugui ser més explícita que en el teatre anterior. Aquí, com en molts altres aspectes, la visió aristotèlica del teatre deixa de ser vàlida, almenys per a una caracterització global d'aquest art. El diàleg, en particular, no té per què estar al servei d'una història, estrictament parlant, ni d'un clímax, sinó que pot esdevenir mera «poesia escènica» o «lliure diàleg escènic» (Mukařovský, 1977b, p. 115). Ara bé, això no ha de dur el teatre ni a l'anarquia ni a l'abandonament de la tradició teatral. És més, aquesta renovació i aquest alliberament del diàleg pot ajudar a renovar el lligam amb aquesta tradició, pot ajudar, en particular, a revitalitzar les tragèdies clàssiques, que són conflictes humans forçosament conclosos però, de fet, irresolts i potencialment prolongables *ad infinitum*:

> El diàleg ideal avui dia ja no és aquell que es dirigeix apressadament a un determinat fi, a un desenllaç al qual és arrossegat per l'acció. Un diàleg alliberat, internament ininterromput, queda en cada moment conclòs i no-conclòs, transcendint els límits de l'obra, continuant potencialment a l'infinit. (...) D'un diàleg construït així hi ha un camí directe a la realitat existencial de l'espectador. Aquest no surt del teatre amb la sensació d'haver presenciat una acció que li serà indiferent en endavant; el diàleg continua desenvolupant-se en la seva consciència. (Mukařovský, 1966, p. 153-160)

## La noció d'ostensió d'Ivo Osolsobě

Un aspecte més d'aquesta reflexió ens la proporciona Ivo Osolsobě l'any 1967, en un text que duu per títol: «L'ostensió com un cas límit de la comunicació humana i la seva importància per l'art». En aquest escrit es presenta l'ostensió (*ostenze*) com a punt de partida per a pensar la comunicació humana en general. L'ostensió és l'acció o efecte de fer

ostensible alguna cosa o també un mateix. Ostentar és exhibir, presentar, mostrar, indicar... il·luminar alguna cosa en un escenari en penombra. L'ostensió és, d'entrada, moralment neutra. També ho és una de les accepcions d'«ostentació», que en seria un sinònim, i que caldrà distingir de la seva accepció més habitual, vinculada, ara sí, a la desqualificació moral en tant que vanitat, arrogància o narcisisme.

L'ostensió és un acte que no es dona mai de manera pura. És, com diu el títol de l'article d'Osolsobě, un cas límit, que en realitat es troba sempre barrejat amb altres aspectes comunicatius lligats als signes lingüístics. És per això que en la filosofia del llenguatge l'ostensió ocupa un paper marginal. Wittgenstein i Russell, per exemple, introduïren el terme de *definició ostensiva* com aquella que es dona quan la cosa mateixa, el referent mateix de la definició, es mostra[11]. En tant que definició per mitjans extralingüístics i, per tant, extralògics, l'ostensió no té cap interès per al camp de la lògica. Per la seva banda, Adam Schaff s'hi refereix a partir d'un passatge d'*Els viatges de Gulliver*, on es descriu la reforma de Balnibarbi que abolia les paraules i proposava dur al damunt les coses sobre les quals es volia parlar. Això és, des de la perspectiva de Schaff, una raresa comunicativa (Schaff, 1963, p. 150). Però Osolsobě té un altre punt de vista sobre l'obra de Swift:

> A primera vista l'ostensió sembla (...) una cosa tan absurda que només es podria donar en una sàtira. No obstant, els autors absurds solen ser més veraços i realistes que els realistes. Swift no descriu i no porta a l'absurd quelcom que no existeixi en la pràctica comunicativa, sinó, al contrari, quelcom que és perfectament comú, malgrat que dins d'uns límits inconspicus, normals, quotidians. En realitat, a la vida quotidiana fem el mateix que els habitants de Balnibarbi: ens encorbem sota el pes de les coses que volem mostrar, organitzem exposicions i fires internacionals, col·leccionem i mostrem trofeus i records de viatges, breguem amb les coses «mobles» que podem dur personalment en el nostre farcell balnibarbià, o bé molestem els altres amb viatges als immobles que no hi caben en els nostres farcells; en fi, fem moltes coses de les quals no ens adonem que són comunicacions en el sentit més original de la paraula comunicació (*sdělení*), «*comunió*» (*sdílení*). (Osolsobě, 1967, p. 7)

L'ostensió és comunicació. És, de fet, la base de la comunicació, és allò no sígnic que els signes «més tard» voldran representar. Però aquesta representació sígnica no anul·la l'ostensió concreta que representa, ni esgota tot allò que ostenta aquella realitat. En particular, allò que comuniquem ostensivament —i a voltes amb ostentació—, diguem el que diguem, més enllà o més ençà dels signes amb els quals volem ser definits, és el nostre *si mateix*. Aquest es comunica, en efecte, més enllà o més ençà de les paraules i a vegades amb les mateixes paraules, però vistes com a *activitat*, no només pel seu significat merament semàntic, sinó pel seu significat *situacional*:

> [H]om comunica el seu si mateix ostensivament no només amb coses, sinó principalment amb la seva activitat, amb allò que fa i amb com ho fa. (...) [P]uc comunicar ostensivament no només amb el que faig, sinó també amb el que dic i amb com ho dic (això també és activitat). (...) [E]l més important que es pot posar a disposició de l'activitat cognitiva (poznávací aktivitě) de l'altre és una cosa que hom té a la seva disposició sempre i arreu: un mateix, la seva presència, els seus actes en el moment. Allò que hom fa (i allò que és) ho fa enmig de la gent, i ho fa (o ho és) enmig de la gent fins i tot quan s'aïlla, perquè no pot deixar de posar almenys alguna cosa —la seva absència, la seva fugida de la gent— a disposició de l'activitat

(11) «[A]ll nominal definitions, if pushed back far enough, must lead ultimately to terms having only ostensive definitions, and in the case of an empirical science the empirical terms must depend upon terms of which the ostensive definition is given in perception.» (Russell, 1948, p. 242; cfr. Wittgenstein, 1983, § 30).

> cognitiva dels altres, no pot deixar de comunicar-ho. Una persona entre la gent comunica sense parar, vulgui o no vulgui. (Osolsobě, 1967, p. 8-10)[12]

Afegim, tot i que Osolsobě no hi entri, que aquesta realitat ostensiva és molt rellevant pedagògicament, ja que es relaciona directament amb la qüestió de l'exemplaritat. Osolsobě sí que observa, com havia fet Mukařovský, que hi ha ocasions en què l'objectiu de la conversa no és tant el tema tractat com la persona o persones que escolten i que les paraules pronunciades poden no anar destinades a l'interlocutor principal, sinó a una tercera persona que està seguint la conversa i a qui es vol interpel·lar. Novament, entre els diversos motius pels quals això es pot donar, és evident que n'hi ha de pedagògics, malgrat que Osolsobě tampoc no ho expliciti. Pensem, per exemple, en un pare que adreça a un fill paraules que ha de sentir el seu germà que està present o un professor que respon la pregunta d'un alumne per enviar un missatge a la resta de la classe.

Amb tot això s'hi relaciona íntimament una variant de l'ostensió, la pseudo-ostensió (*pseudo ostenze*), de la qual Osolsobě posa dos exemples. El primer és el dels pobles Potemkin,[13] que no volen mostrar allò que són (maquetes de pobles reals), sinó allò que no són (pobles reals); és a dir, volen ocultar allò que són. El segon exemple és el de la perruca, en un dels seus usos: si la perruca rococó era ostensió —i ostentació— perquè volia mostrar-se com a tal i indicar una posició social elevada, en canvi, una perruca per ocultar la calvície no és ostensió de la perruca, sinó pseudo-ostensió de cabell. El joc entre ostensió i pseudo-ostensió permet a Osolsobě abordar alguns problemes centrals de la filosofia existencialista del segle XX i de la psicologia que s'hi associa d'una manera, segons ell, més clara:

> [P]odem assenyalar l'experiència de moltes professions on la personalitat i el missatge sobre un mateix són la mateixa cosa: l'experiència del viatjant d'Arthur Miller, l'experiència de l'actor, del polític i, al cap i a la fi, l'experiència de cada membre de la professió «home», «dona» o «ésser humà». «La personalitat com a missatge» o «l'existència com a missatge» pot semblar existencialisme, però en realitat només confirma objectivament allò que l'existencialisme va descobrir en les profunditats de l'autoconsciència i va expressar en les categories «ser vist», «Mitwelt», «mitsein», «être-avec», i en les sensacions existencials de fàstic i vergonya.[14] (...) En aquest camp de l'ostensió de si mateix (i fins i tot principalment en aquest camp), existeixen també els pobles Potemkin, de vegades construïts de pressa (i fàcilment detectables), de vegades laboriosament construïts i mantinguts durant tota la vida. (...) La consciència de l'activitat cognitiva dels altres deforma la nostra manera d'actuar. (...) Els termes de comunicació i ostensió també permeten descriure algunes formes d'alienació. Aquesta terminologia comunicativa té l'avantatge de ser objectiva, mentre que l'enfocament psicològic d'aquestes formes d'alienació ha patit fins ara de terminologia subjectiva. L'alienació serà vista aleshores com «existir per a la comunicació» (bytí pro zdělení), és a dir, realment un mode de «ser inautèntic». (Osolsobě, 1967, p. 11-13)[15]

---

(12) En una discussió posterior, en el marc del XI Congrés Internacional de l'Associació de Crítics de Teatre, celebrat a Lisboa l'any 1990, Osolsobě considerarà l'altra cara de la moneda: «Si bé inicialment havíem afirmat (...) que l'home entre la gent no pot no mostrar-se a si mateix, l'estudi posterior (...) arriba a l'afirmació aparentment contradictòria de que si bé l'home no pot *no mostrar-se* a si mateix, tampoc no pot *mostrar-se* a si mateix!» (Osolsobě, 2002, p. 50).

(13) Enginy inventat pel comte rus Grigori Aleksandrovich Potemkin (1739-1791), favorit de Catalina la Gran. Un dia que la tsarina va decidir comprovar els beneficis de les seves polítiques tot visitant el poble, el comte es va adonar que la realitat era *impresentable*. Per això va organitzar una tropa d'actors que, al llarg de la ruta en vaixell pel Volga, muntaven i desmuntaven a cada parada el mateix poble inexistent i representaven per a sa majestat el simulacre de comunitat feliç.

(14) Osolsobě remet aquí a l'obra de Václav Černý *Primer quadern sobre l'existencialisme* (Černý, 1948, p. 46-50).

(15) Sobre l'ostensió d'un mateix i els seus efectes alienants, Osolsobě cita a continuació Molière (*Tartuf*, *El misantrop*), Gògol (*El revisor*), Ostrovski (*La tempesta*, *Talents i admiradors*), Gorki (*Els baixos fons*), O'Neill (*El gran déu Brown*), Dostoievski, Gide (*Els moneders falsos*), Sartre, Tolstoi, Offenbach o Héctor Crémieux (el personatge de l'opinió pública que deforma l'actuació dels protagonistes a *Orfeu als inferns*).

Ens cal, encara, demanar-nos quina és la relació de l'ostensió amb el teatre. És evident que, en tant que representació, l'ostensió n'és una característica essencial. Però el mostrar del teatre és diferent del que s'esdevé quotidianament. El teatre té una altra característica essencial que n'és la seva *característica específica*. El teatre no és mera ostensió:

> La paraula *show* sembla indicar que l'acció de mostrar és efectivament una de les característiques fonamentals del teatre; però l'acció de mostrar és una característica *inespecífica* del teatre, és més aviat un *grau zero* del teatre. Allà on comença el teatre de veritat, per primitiu que sigui, encara que sigui un «teatre de la vida», no hi ha només ostensió, sinó una segona característica fonamental del teatre, pròpia i *específica*, a la qual podem anomenar «reencarnació» (*převtělování*), «obra» (*hra*), «món artificial» (*umělý svět*) o «maqueta» (*model*). (Osolsobě, 1967, p. 14-15)[16]

El fet que Osolsobě utilitzi quatre expressions diferents per anomenar aquesta característica específica del teatre ja ens n'indica la seva complexitat. Mirem d'aclarir-ho. Per tal que el teatre signifiqui, li cal alguna cosa més que mostrar «coses». Li cal reencarnar-les, representar-les, traslladar-les a un altre món; ha de mostrar-les en el marc d'un ordre —*kosmos*, *mundus*—, d'un endreçament, d'un joc concret; ha de crear, com un demiürg, una maqueta-model. La representació teatral és un model d'un altre model que no es mostra. Quan allò que es vol mostrar no està disponible, es pren allò disponible com a substitut, se'n fa un model de l'original absent, es representa l'original absent. Els espectadors, que es troben en *actitud estètica* (Husserl), *orientació teatral* (Zich) o *convenció teatral* (Havel), viatgen contemplativament d'un model a l'altre, mirant de captar allò absent a través d'allò present.

El teatre té dues vies fonamentals per fer això: la metàfora i la metonímia. Fins ara ens hem referit a la «comunicació mitjançant l'original» i a la «comunicació mitjançant la metàfora», que es poden delimitar i diferenciar mútuament amb exactitud. En canvi, l'ostensió metonímica, diu Osolsobě, no es pot distingir amb precisió de l'ostensió pròpiament dita. Tota ostensió té un aspecte metonímic: mai no es pot separar perfectament allò que es vol mostrar i allò que es mostra, allò que l'ostensió «diu» i allò que ja «no ha de dir». Tot és part de quelcom —i, així, és missatge sobre allò de què és part— o resultat de quelcom —i, així, missatge sobre allò de què és resultat. Tot es troba necessàriament en un determinat context i en dona testimoni. Així, la metàfora i la metonímia «parteixen de l'estructura de la realitat mateixa i es troben en les pròpies bases de la comunicació sobre la realitat» (Osolsobě, 1967, p. 18). No és només el llenguatge, sinó la realitat mateixa, la que és metafòrica i metonímica. Per això, com bé sabem des de Plató, no podem comunicar-nos mitjançant *originals*, i per això, podríem dir, parafrasejant la *Carta VII* del filòsof, fem servir noms, figures, definicions, aproximacions esforçades de tipus metafòric i metonímic que, a força de fregar-les entre elles com pedres fogueres, fan que de sobte salti la guspira i *veiem* allò que hauríem de veure.

Pel seu caràcter, així com per la psicologia dels seus creadors i els seus espectadors, el teatre és, d'entre totes les arts, la més propera a l'ostensió. No obstant, el que es mostra en el teatre o, més precisament, el que *hauria de* mostrar-s'hi, no són els actors mateixos,

(16) El mot *hra* (similarment al que passa amb l'anglès *play*) també podria traduir-se generalment per joc o, en l'àmbit del teatre, per representació o actuació. Pel que fa a model, el mot enclou una ambivalència que ens porta a Plató i al famós problema de la relació entre les idees i les coses. Aquí l'ús de model no remet al *parádeigma* platònic, a l'*eîdos*, sinó més aviat al seu exemplar, que en participa (*méthexis*) o que l'imita (*mímesis*). En aquest model-maqueta hi és present d'alguna manera el model-idea. Això comportarà els problemes metafísics, epistemològics i polítics que Plató planteja sobre la poesia imitativa, particularment a La república —que, sigui dit de passada, no deixa de ser un poema imitatiu.

sinó, un cop més, una *figura* (*model*), creada pels actors mateixos a partir dels actors mateixos; i depèn de molts factors, començant pels actors i acabant per l'*actitud* dels espectadors, si aquesta màxima oportunitat del teatre arriba a ser aprofitada (Osolsobě, 1967, p. 22).

Acabem tot considerant algunes derivades més del treball d'Ivo Osolsobě sobre la noció d'ostensió, que el duran més enllà, cap a discussions amb autors contemporanis, i també més ençà, tot descobrint el seu origen remot. En un text de l'any 2002, «Ostensió després de trenta-cinc anys», Osolsobě es disculpa per la pretesa originalitat de la descoberta de 1967 i assenyala Agustí d'Hipona com a autèntic elaborador del concepte d'ostensió, en el seu *De Magistro* de l'any 389. De fet, el títol sencer de l'article d'Osolsobě és: «L'ostensió després de trenta-cinc anys, més precisament després de més de mil sis-cents trenta anys». La teoria agustiniana de l'ostensió, diu Osolsobě, romangué oblidada durant segles i només Comenius l'estudià i la va incloure en els principis fonamentals de la seva didàctica i de la seva teoria de la llengua (*Methodus linguarum novissima*, cap. II, 5). Finalment, reconeix Osolsobě, aquest concepte s'ha de remuntar encara més enrere, fins al *Cràtil* de Plató, on tenim la definició més antiga de l'acte de mostrar com a *assenyalar amb el dit* (*deiknýo*)[17].

El concepte d'ostensió d'Osolsobě s'oposa, així, al d'Umberto Eco, que l'entén com a substitució d'una expressió verbal. La discussió amb Eco arrenca l'any 1988, amb motiu de la traducció al txec de l'article d'Eco «Semiotics of Theatrical Performance» (Eco, 1977). Osolsobě hi respon primerament amb un article titulat «El nom Eco o els misteris semiòtics del teatre» (Osolsobě, 1988). Si el que volem és trobar una definició semiòtica del teatre, cosa certament possible segons Osolsobě, hauríem de formular-la de la següent manera:

> El teatre, o més precisament el seu principi bàsic, l'*actuació*, només difereix de totes les altres situacions comunicatives sígniques en el fet que durant el seu desenvolupament allò que funciona com a missatge no és únicament el mencionat nucli situacional, és a dir, el signe o el missatge mateix, sinó la situació comunicacional sígnica com un tot, amb tot allò que li pertany, tot el seu marc. El teatre simplement pren la situació com a tot i la transforma en missatge, i aquesta *transformació de la situació en missatge* forma l'essència semiòtica del teatre (de manera que podem considerar aquesta descripció en sis paraules com la definició més elemental i senzilla, i alhora purament semiòtica, del teatre). (Osolsobě, 1988, p. 39)

Ara bé, segueix Osolsobě, l'ostensió és quelcom més primari que el teatre, com ja hem vist anteriorment. L'ostensió no actua:

> [J]o considero l'ostensió com a quelcom molt més elemental, essencial i fins existencial que el fet del que parla Eco. A més, la «meva» concepció és més vella i original que la d'Eco: així definí l'acte de mostrar (*dexein*) Plató, així l'entengué l'autor del primer tractat sobre l'ostensió com a contrari de la comunicació a través de signes, Sant Agustí (*De Magistro*), i així l'entengueren Comenius, Kierkegaard i Wittgenstein, aquest darrer citat per Eco. Segons aquesta concepció, l'ostensió no és una de les moltes activitats sígniques o «modes de significació»; és, més aviat, un esforç per comunicar no mitjançant signes, sinó mitjançant «les coses mateixes». (Osolsobě, 1988, p. 41)[18]

Finalment, si es vol trobar una definició específica de teatre, allunyada de la semiòtica i fonamentada en l'ostensió, caldria partir del concepte de *situació*, un concepte central

(17) Osolsobě ja havia corregit l'error en l'entrada «ostension» de l'Encyclopaedic Dictionary of Semiotics en la seva edició de 1986 (Sebeok i Danesi, 2010).

(18) La confrontació d'Osolsobě amb els excessos de la semiòtica el porten a escriure *Mnoho povyku pro sémiotiku* [Molt soroll per la semiòtica], títol que juga provocativament amb el nom de l'obra de Shakespeare *Much Ado About Nothing (Mnoho povyku pro nic)* on «semiòtica» ocuparia el lloc del «no res» (Osolsobě, 1992).

de la fenomenologia de Patočka, sobre el qual tornarem de seguida. Citem, de moment, Osolsobě:

> L'ésser humà està en cada segon de la seva vida en alguna *situació*, sobretot en una situació *cognitiva* (mirem quelcom, ens interessa, ho observem) i *comunicacional* (sempre estem comunicant amb algú, com a mínim amb nosaltres mateixos). Estem situats no només en la història, sinó també en la microhistòria de la nostra quotidianitat, i la situació és quelcom que mai no podem abandonar, alguna cosa així com la nostra pàtria en miniatura, una closca de cargol. No obstant, les situacions cognitives i comunicacionals són quelcom que *no podem mostrar*. Tan aviat com mostrem una situació així, l'estem *canviant* a una altra situació: la *situació d'ostensió d'una situació*. Si la volem mostrar tal i com és, inalterada per l'ostensió, hem de crear-la artificialment, fingir-la, «enregistrar-la», fer-ne el seu model artificial o un missatge sobre ella mateixa (més exactament sobre una altra situació, tal i com va ser ella mateixa abans que intentéssim mostrar-la). El lector avesat no necessitarà una demostració laboriosa del fet que, en aquest cas, la «situació d'ostensió d'una situació» es converteix de seguida en aquest joc de construcció de tres situacions comunicatives, o sigui, que l'ostensió d'una situació és teatre. (Osolsobě, 1988, p. 42)

No podem mostrar una situació *tal i com és*. Hem de (re)crear-la. Ho podem fer, per exemple, en un escenari. En aquesta recreació, la situació és ostentada gràcies a l'artefacte teatral: l'obra de teatre. I és aquest art, artifici i artefacte allò que ens permet *mirar-nos*, allò que ens permet contemplar la —sempre d'alguna manera *nostra*— situació.

## A tall de conclusió

Les discussions suscitades per les anàlisis d'Osolsobě van tenir continuació en una taula rodona sobre l'ostensió celebrada l'abril de 1989 a Barcelona, en el marc del IV Congrés de la *International Association for Semiotic Studies*, i en sorgiren noves consideracions sobre alguns problemes de l'ostensió i del seu revers fals, la pseudo-ostensió, referents no només a l'art teatral, sinó sobretot a la política i a la relació entre el primer i la segona: «El resultat fou l'aplicació de la teoria de l'ostensió als problemes de la "vida en la mentida" (Václav Havel), candents en aquell temps, a *El vestit nou de l'Emperador* i al paper del teatre en la "Revolució de Vellut" txecoslovaca» (Osolsobě, 2002, p. 50). La història de les recerques teatrals de l'Escola de Praga confluïa estretament amb la situació política del moment.

L'examen realitzat fins aquí d'aquestes recerques teatrals ha donat suport a la tesi de la possibilitat del teatre com a *lloc d'aprenentatge filosòfic* i ha permès concretar-ne parcialment el com: orientació teatral (Zich), diàleg indefinit (Mukařovský), ostensió i pseudo-ostensió (Osolsobě). Tanmateix, la raó de fons per la qual el teatre és, efectivament, aquest lloc d'aprenentatge, la podem acabar d'establir donant la paraula, precisament, a Václav Havel i al seu mestre Jan Patočka a propòsit del concepte de *situació*.

La tasca de la *vida en la veritat* (*život v pravdě*) —expressió compartida per Patočka i Havel— «no és una voluntat de dominació, sinó un intent de guanyar claredat sobre la nostra situació, d'acceptar la situació i, per aquesta claredat, transformar-la» (Patočka, 1998, p. 160). La claredat comporta transformació perquè la situació de l'home es modifica pel simple fet de prendre'n consciència i ser objecte de reflexió: «La situació ingènua i la situació conscient són dues situacions diferents» (Patočka, 1999b, p. 149). Aquesta consciència i reflexió no són un moviment vers les coses del món, sinó *vers el món com a tal* (Patočka, 1998, p. 177), però per tal d'accedir a aquesta totalitat ens és imprescindible

passar pel personatge, per l'individu *situat* en el tot[19]. Així és com els personatges *obren* el món:

> D'allò que es tracta (...) —i és en això que consisteix el caràcter *cognitiu* (*poznatkový*) del treball de l'escriptor— és (...) de *captar el món* en la seva figura viva (*zachytit svět v jeho živé podobě*), el món d'una vida determinada. És per això que no és Hamlet l'objectiu de l'obra del poeta, sinó que un món d'un cert tipus i d'un cert estil és *captat* amb l'ajut i per l'intermediari de Hamlet. (Patočka, 2006, p. 290-291)

El món de la vida és el món de tal vida: *životní svět je totiž svět toho kterého života* (Patočka, 2006, p. 291). Hamlet, Sòcrates, Èdip, Jesús de Natzaret, Ivan Karamazov, Faust, Ivanov... [20] aquests personatges fan ostensiu un món: «allò que és revelat a través d'aquesta *clau* individual (*individuální klíč*) és, sempre implícitament i de manera oculta (*zakrytosti*), la *totalitat universal* de les coses (*universální totalita věcí*)» (Patočka, 2006, p. 291). És per això que l'art en general i el teatre en particular constitueix una oportunitat per a pensar el món en la seva *unitat* i *totalitat* a través del vincle integral que hi té l'individu, vincle inesgotable i sempre problemàtic.

Aquesta integritat està en perill —diu Patočka en aquell moment, a finals dels anys seixanta del segle passat— per tres motius: la industrialització de la literatura, el reclutament d'escriptors per a *engagements* (*angažmá*) diversos i la influència d'uns *mass media* que duen a l'empobriment i a l'estereotipatge dels personatges. Contra aquests perills, avui ben vigents, l'objectiu del teatre ha de ser «despertar-nos (*nás probudilo*) per a fer-nos veure i sentir allò que *no* som quotidianament en el nostre veure i sentir, penetrats com estem per les forces (*silami*) que s'oposen a nosaltres mateixos» (Patočka, 2004, p. 314). L'objectiu és, en els termes de Václav Havel, enfrontar-nos a l'*opacitat* de la vida, aclarir-nos, retrobar-nos... però aclarir-nos i retrobar-nos, paradoxalment, com a qüestió, com a problema:

> Mai no he cregut que un autor de teatre sigui més intel·ligent que el seu espectador, ni que tingui cap dret a alliçonar-lo; sempre he mantingut que el sentit del meu treball és el de «submergir-lo en la seva pròpia situació» (*uvrhovat do jeho vlastní situace*), obrir-lo a la seva consideració, provocar-lo a experimentar-la a un nivell més profund. Després, sigui quin sigui el resultat de la seva reflexió, sempre tindrà més valor i serà més enriquidor que l'acceptació passiva d'una gran saviesa, regal de l'autor, encarnada en un missatge. (Havel, 1984, carta 71)

El teatre representa la possibilitat d'una acció comunitària de pensament, d'autoaclariment compartit, «la participació comuna en una aventura de la ment, de la imaginació i el sentit de l'humor, així com l'experiència comuna de la veritat, d'una guspira (*záblesku*) en "la vida en la veritat" (*života v pravdě*), [que] estableix de sobte noves relacions entre els participants» (Havel, 1984, carta 103). Aquí és Havel qui fa reaparèixer la imatge platònica de l'*exáiphnes* il·luminador de la *Carta VII* (341d). De la mateixa manera que el saber es troba en l'ànima de l'interlocutor que es confronta amb un Sòcrates *maièutic*, en espera de néixer amb els dolors de part corresponents (*Teetet* 148e-151d), «en el teatre no mirem alguna cosa acabada, sinó alguna cosa que neix davant dels nostres ulls i amb la nostra col·laboració, o sigui que som alhora testimonis del seu naixement i una mica també els seus creadors» (Havel, 1984, carta 105). El teatre pot esdevenir, doncs, un element fonamental de l'exhortació socràtica a la cura de l'ànima: *epiméleia tês psykhês*.

---

(19) La noció patočkiana de situació, en els termes que aquí hem tractat de presentar, és rebuda i adoptada pel professor Jordi Sales en els seu plantejaments en el camp de la teoria del coneixement (Sales, 2014).

(20) Es tracta d'alguns dels personatges més universals analitzats per Patočka. En aquest mateix sentit s'ocupa també de nombroses figures de la literatura txeca.

## Referències


Casasampera, J. (2016) «Dramatúrgies al servei de la cura de l'ànima: Plató, Jan Patočka, Václav Havel». *Anuari de la Societat Catalana de Filosofia*, XXVII, p. 193-216.

Casasampera, J. (2017) *Una aportació a la fenomenologia dramàtica. Plató, Jan Patočka, Václav Havel* [Tesi doctoral, Universitat de Barcelona].

Černý, V. (1948) *První sešit o existencialismu*. Praga, Borový.

Chantraine, P. (1968) *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. París, Klincksieck.

Drábek, P. (2021) «Modelling the world through play: an exploration in repurposing, representation, and history-writing». En Davis, T.C. i Marx, P. W. [eds.], *The Routledge Companion to Theatre and Performance Historiography*. Londres, Routledge, p. 397-417.

Eco, U. (1977) «Semiotics of Theatrical Performance». *The Drama Review*, 21 (1), p. 107-117.

Havel, V. (1984) *Dopisy Olze*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag.

Havel, V. (1997) *Cartas a Olga*. Trad. M. Zgustová. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Husserl, E. (1976) *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*. La Haia, Martinus Nijhoff.

Ingarden, R. (1958) «Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel». *Zagadnienia rodzajów literackich*, 1, p. 65-91.

Jakobson, R. (1971) *Studies in Verbal Art*. Michigan, Ann Arbor.

Jandová, J. i Volek, E. [eds.] (2013) *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*. Madrid, Fundamentos.

Jaume, A. (2018) «Comenius i el teatre: artefacte educatiu i polític», en Monserrat, J. i Roviró, I. [eds.], *Col·loquis de Vic XXII. El Teatre*. Barcelona, Societat Catalana de Filosofia, p. 63-66.

Kačer, T. i Drozd, D. (2020) «(Re-)translating Zich's Aesthetics into English: A Work in Progress». *Theatralia*, 23, 2020/1, p. 199-213.

Mukařovský, J. (1941) «K současnému stavu teorie divadla». *Program D*, 41, p. 229-242.

Mukařovský, J. (1966) *Studie z estetiky*. Praga, Odeon.

Mukařovský, J. (1977a) *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Trad. A. Anthony-Víšová. Barcelona, Gustavo Gili.

Mukařovský, J. (1977b) *The Word and Verbal Art*. New Haven, Yale University Press.

Osolsobě, I. (1967) «Ostenze jako mezní případ lidského sdělování a její význam pro umění». *Estetika*, 4 (1), p. 2-23.

Osolsobě, I. (1988) «Jméno Eco a sémiotické záhady divadla». *Dramatické umění*, 3, p. 37-45.

Osolsobě, I. (1992) *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno, Agentura.

Osolsobě, I. (2002) *Ostenze, hra, jazyk*. Brno, Host.

Patočka, J. (1990a) *L'écrivain, son «objet»*. Trad. Erika Abrams. París, P.O.L.

Patočka, J. (1990b) *L'art et le temps*. Trad. E. Abrams. París, P.O.L.

Patočka, J. (1998) *Body, Community, Language, World*. Illinois, Open Court.

Patočka, J. (1999a) *Études phénoménologiques*. Trad. E. Abrams. Louvain-la-Neuve, Ousia.

Patočka, J. (1999b) *Sebrané spisy* (2). Praga, Oikoymenh.

Patočka, J. (2004) *Sebrané spisy* (4). Praga, Oikoymenh.

Patočka, J. (2006) *Sebrané spisy* (12). Praga, Oikoymenh.

Pšenička, M. (2014) «Otakar Zich's Invisible Actors and Creative Minds». *Theatralia*, 2, p. 71-80.

Russell, B. (1948) *Human Knowledge*. Londres, George Allen & Unwin.

Sales, J. R. (2014) *Coneixement i situació*. 2a edición. Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

Schaff, A. (1963) *Úvod do sémantiky*. Praga, SNPL.

Sebeok, T. i Danesi, M. [eds.] (2010) *Encyclopaedic Dictionary of Semiotics*. Berlin, De Gruyter.

Wittgenstein, L. (1983) *Investigacions filosòfiques*. Trad. J. M. Terricabras. Barcelona, Laia.

Zich, O. (1931) Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie. Praga, Melantrich.

Zich, O. (1986) *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Ed. I. Osolsobě. Praga, Panorama.

## *Elementos pedagógicos en la teoría teatral de la Escuela de Praga*

*Resumen*: La reflexión contemporánea (s. XX-XXI) sobre el teatro cuenta con una importante tradición representada por diversas generaciones de autores que han sido enmarcados en la llamada Escuela de Praga. En este artículo nos centraremos en tres nombres de esta tradición, comenzando por su fundador, Otakar Zich, y siguiendo con Jan Mukařovský e Ivo Osolsobě. Con aproximaciones de raíz fenomenológica, los tres aportaron herramientas precisas y a la vez abiertas a discusión para analizar el hecho teatral. Este análisis hará aparecer abundantes elementos pedagógicos, poniendo de relieve la estrecha vinculación entre teatro y educación, un vínculo a su vez problemático desde la pregunta platónica sobre qué teatro conviene a la ciudad.

*Palabras clave:* Teatro, Escuela de Praga, Otakar Zich, Jan Mukařovský, Ivo Osolsobě

## *Éléments pédagogiques dans la théorie théâtrale de l'École de Prague*

*Résumé* : La réflexion contemporaine (XXe-XXIe s.) sur le théâtre a une importante tradition représentée par quelques générations d'auteurs de ce qu'on a nommé «École de Prague». Dans cet article, nous nous occuperons de trois noms de cette tradition, en commençant par son fondateur, Otakar Zich, puis de Jan Mukařovský et d'Ivo Osolsobě. À partir de rapprochements phénoménologiques, les trois ont apporté des outils précis et aussi ouverts à la discussion pour analyser le théâtre. Cette analyse fera apparaitre beaucoup d'éléments pédagogiques, tout en rendant évidente la relation entre théâtre et éducation, relation problématique depuis la question platonicienne sur la bonté du théâtre pour la cité.

*Mots clés :* Théâtre, École de Prague, Otakar Zich, Jan Mukařovský, Ivo Osolsobě

## *Pedagogical elements in Prague School's theatre theory*

*Abstract*: Contemporary thinking (twentieth and twenty-first centuries) on theatre has an important tradition represented by generations of authors of the Prague School. In this article, we focus on three authors from this tradition, starting with the founding figure, Otakar Zich, followed by Jan Mukařovský and Ivo Osolsobě. Using phenomenological perspectives, all three discovered some precise tools to analyse theatre that are open to discussion. The analysis describes many pedagogical elements based on the relationship between theatre and education. This relationship is not without problems, since the platonic question is asked about which kind of theatre is good for the city.

*Key words*: Theatre, Prague School, Otakar Zich, Jan Mukařovský, Ivo Osolsobě