

SARTRE I EL TEATRE: A PROPÒSIT DE LA «PARADOXA DEL COMEDIANT»

XAVIER GARCIA-DURAN
Societat Catalana de Filosofia

No hi ha dubte que una part de la producció sartriana pren el teatre com a gènere, però també com a tema. Sartre escriu teatre i escriu sobre teatre, en dos recorreguts paral·lels. Amb un resultat més o menys interessant, la seva producció dramàtica és important —voluminosa—, des de *Les mouches* a *Les sequestrés d'Altona*. Al temps que escriu teatre (vegeu quadre annexat), escriu assaig sobre teatre, recollit per Comtat-Rybalka en un volum de gran interès que és *Un théâtre de situations*. Ara bé, per què Sartre dedica aquesta part important de la seva obra, encara que d'interès variable, a ser dramaturg? La nostra idea és que aquesta vocació dramàtica significa una presa de partit filosòfica, i per tant vital, estretament vinculada a les idees que apareixen a obres d'assaig com ara *L'imaginaire* o *L'Être et le Néant*. I és que en Sartre no es pot separar pensament de vida o, el que és el mateix, la reflexió filosòfica de la construcció de l'imaginari.

Des de la nostra perspectiva, el pensament sartrià té com a nucli un seguit de conceptes centrals i oposats, estructurats de forma dual. En paraules de Sartre, aquests elements dobles i alhora oposats, ocupen «plans metafísics diferents i incomunicables», i els podem exemplificar en Roquentin

i la seva imatge en el mirall¹. Aquí ens interessen especialment dos d'aquests parells de conceptes: l'*En Soi-Pour Soi* i el perceptiu-imaginari (en l'àmbit gnoseològic) o el real-imaginari (en l'àmbit metafísic). Passem a fer-ne una breu anàlisi.

D'antuvi, la dualitat que separa la realitat en dos blocs diferenciats: les essències, les coses, el món objectual (*En Soi*) i el bloc de les existències, la llibertat, el món subjectiu (*Pour Soi*). Aquesta separació és l'experiència de la nàusea. Hi ha una realitat que té plenitud de ser i una realitat que no és, que es fa, que es construeix. Entre l'una i l'altra, esqueixat, sense ser cap d'elles però essent les dues, hi ha una tercera categoria ontològica que és el *Pour Autrui*, l'altre. Hauria de fer de pont, de síntesi, entre les dues categories originals, però no pot. La relació amb l'altre és sempre de fracàs. En la mesura que és lliure, que és *Pour Soi*, em manlleva la meua llibertat, em cosifica (em fa *En Soi*) —i jo li manllevo la seva (el cosifico)... Les avui desuetes categories sartrianes (mala fe, infern, condemna, mirada...) giren al voltant d'aquesta presència pertorbadora. O d'aquesta absència, tot seguit ho veurem, més pertorbadora encara: el bar és l'absència de Pierre.

En segon lloc, la dualitat que separa el món perceptiu-real del món imaginari-irreal. Allò real apareix als sentits tal com és, i aquests el capten sense més. La dada sensible és sòlida i defineix allò real, davant del qual hom no té àmbit de llibertat. La percepció inclou una necessitat en si. La imaginació, el món imaginari, recrea i recomposa allò real, allò perceptiu. És un acte de llibertat. La presència dins

1. «Ce qu'il y a dans la glace, c'est encore moi, mais hors de ma portée, hors de mon expérience, hors de la réalité pour moi, c'est-à-dire, quelque chose que je ne peux pas attraper; ce n'est pas un objet. C'est une image» (J-P SARTRE, «Théâtre épique et théâtre dramatique», a *Un théâtre de situations*, p. 124).

l'imaginari significa l'absència dins del real. És per això que Sartre pot afirmar que «allò real no és mai bell». És per això també que l'imaginari sartrià està poblat d'absències, és la descoberta constant d'un bar on Pierre no hi és. L'absència de Pierre engoleix la presència fenomènica del bar i s'obre a l'imaginari. Allò bell està en la imatge. Aquesta experiència és la que descriu l'home del subsòl de Dostoïevskij, l'home que fuig del món real per refugiar-se en un món on tot és «bell i sublim»...²

És a partir d'aquest dos elements duals que entendrem el teatre sartrià. I és a partir d'ells que podrem entendre que Sartre, en fer teatre, es posa a la vegada com a actor, autor i espectador. Vegem-ho de la vora, començant per l'autor.

L'autor³ és l'absent de l'obra. No forma part presencial de l'obra, forma, per tant, part de l'imaginari. Ha construït l'essència. L'obra és. Es tracta d'un tot compacte, fet, inalterable. Acabat, tancat en si mateix i ple de sentit. Un *En Soi*. Com una podridura o una coliflor, manllivant l'imaginari satreà⁴.

«La noció de llibertat és força ambigua quan hom l'aplica a la novel·la. Si el novel·lista és lliure, es veu difícil que els seus personatges ho puguin ser. La llibertat no es comparteix, ni entre criatura i creador. Aquest és un dogma fonamental i el senyor Jean-Paul Sartre se'l fa avinent per provar la impossibilitat d'un Déu creador. Allò que és

2. «Déplacez l'homme du souterrain des bords de la Neva vers les bords de la Seine. Substituez à son existence bureaucratique une carrière d'écrivain et vous verrez surgir à chaque ligne ou presque de ce texte génial une parodie féroce des mythes intellectuels de notre époque». (R. GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, p. 316).

3. El problema de la llibertat dels personatges, tal com s'exposa a la cita que acompanya, és la temàtica de *Sis personatges en cerca d'autor*, de Luigi Pirandello.

4. Cf. «L'existencialisme és un humanisme», dins *Fenomenologia i existencialisme*, p. 46.

impossible a Déu no seria possible al novel·lista. O bé el novel·lista és lliure i els seus personatges no ho són, o bé els personatges són lliures i el novel·lista, com Déu, no existeix». (R. GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, p. 162)

Prenem, per exemple, *Les mouches*, que refà el mite d'Orestes. Podem pensar que Orestes —l'Orestes sarrtrià— pot triar realment matar o no Clitemnestra? Orestes està fixat com aquell que mata la seva mare per venjar el seu pare, quedant maleït pels déus. No pot no fer-ho. No pot deixar de ser Orestes. No hi ha tria real. La situació esdevé peça de laboratori, irreal, inhumana. Cartesianament precisa.

En la tria originària que apareix a *La nausée*, «cal triar entre viure o contar», l'autor tria el contar, i dona vida —imaginària— als personatges. L'autor els dona essència, per tal que l'actor els doni existència, això sí, irreal. Només poden existir com a personatges, a través del cos de l'actor. Ho veiem més endavant. El viure de l'autor rau en el contar, la seva existència és crear essències. La seva situació és paradoxal⁵, ja que contar no és viure, i crear essències es fa des de l'existència.

5. «Voici ce que j'ai pensé: pour que l'événement le plus banal devienne une aventure, il faut et il suffit qu'on se mette à le raconter. C'est ce que dupe les gens: un homme, c'est toujours un conteur d'histoires, il vit entouré de ses histoires et des histoires d'autrui, il voit tout ce qui lui arrive à travers d'elles; et il cherche à vivre sa vie comme s'il la racontait. Mais il faut choisir: vivre ou raconter. [...] Quan on vit, il n'arrive rien. Les décors changent, les gens entrent et sortent, voilà tout. Les jours s'ajoutent aux jours sans rime ni raison, c'est une addition interminable et monotone. [...] Ça, c'est vivre. Mais, quand on raconte la vie, tout change; seulement c'est un changement que personne ne remarque: la preuve c'est qu'on parle d'histoires vraies. Comme s'il pouvait y avoir des histoires vraies; les événements se produisent en un sens et nous les racontons en sens inverse.» (*La Nausée*, p. 61–62).

L'actor i l'espectador, d'altra banda, es lliguen, s'enfronten en la representació. D'un banda, hi ha l'actor, que no és sinó el personatge, pertany al món de l'imaginari; de l'altra banda, hi ha l'espectador, que encarna la mirada i el nosaltres. Tots dos ocupen plans metafísics diferents, com Roquentin i la seva imatge especular.

Comencem per l'actor. En l'actor es produeix el que podem anomenar, des de Diderot, «paradoxa del comediant», recollint la reflexió platònica sobre la imatge. S'irrealitza en el seu personatge, com diu Sartre a *L'imaginaire*⁶. L'actor és el personatge, pertany a la construcció de l'autor, a l'imaginari transformat en obra real. Però a la vegada és l'actor, real: Roscius (tot seguit el trobem), Garrick (intèrpret de Shakespeare que cita Diderot), o Kean (actor i personatge de si mateix, recreat per Dumas, recreat per Sartre), o Brasseur (que estrena el *Kean* de Sartre, en el permanent dubte si és ell que interpreta Kean o Kean que interpreta Brasseur). La seva professió és negar la seva realitat per fer-se imaginari, és a dir, endinsar-se en el no ser.

«RAÓ: És que voler ser fals és una cosa, i una altra no poder ser ver. Per això també les obres humanes, com les comèdies, les tragèdies o els mims i coses així les podem ajuntar

6. «Il va de soi que le romancier, le poète, le dramaturge constituent à travers des analoges verbaux un objet irréel; il va de soi aussi, que l'acteur qui joue Hamlet se sert de lui-même, de son corps tout entier comme analogue de ce personnage imaginaire. C'est même ce qui permettrait enfin de trancher cette fameuse discussion au sujet du paradoxe du comédien. [...] l'acteur ne pose point qu'il est Hamlet. Mais cela ne signifie point qu'il ne se "mobilise" tout entier pour le produire. Il utilise tous ses sentiments, toutes ses forces, tous ses gestes comme *analoges* des sentiments et des conduites de Hamlet. Mais de cet fait même il les irrealise. *Il vit tout entier sur un mode irréel*. Et peut importe qu'il pleure *réellement*, dans l'emportement du rôle. [...] Ce n'est pas le personnage qui *se réalise* dans l'acteur, c'est l'acteur qui *s'irrealise* dans son personnage.»(SARTRE, *L'imaginaire*, p. 367-368).

a les obres dels pintors i dels escultors. Un home pintat no pot ser un home ver, tot i que vol assemblar-se-li. Doncs això mateix passa amb els escrits dels autors de comèdies. No volen ser falsos, no són falsos per voluntat pròpia, sinó per una mena de necessitat, en la mesura que depenen de la fantasia de l'escriptor. En l'escena, Roscius era per voluntat pròpia una falsa Hècuba, per natura un home ver. Però també era un ver actor tràgic, ja que representava bé el paper; i un fals Príam, ja que s'assemblava a Príam, però no ho era. D'això, en surt una cosa estranya però indubtable.

ÀNIMA: Què és?

RAÓ: Què? Doncs que totes aquestes coses són veres en part perquè en part són falses; i que tota la seva veritat la treuen de ser falses en un altre aspecte; i que per tant només aconseguiran ser el que volen ser o el que han de ser, si no s'allunyen de la falsedat. En l'exemple que he posat, ¿com podria un actor ser un ver tràgic, si no volgués ser una falsa Hècuba, i una falsa Andròmaca, i un fals Hèrcules, etc? I com podria ser vera una pintura, si no fos un fals cavall? Com seria veure la imatge de l'home en el mirall, si no fos un fals home?» (AGUSTÍ D'HIPONA, *Soliloquis*, x)⁷

L'actor és fill de la societat, encarna l'irreal quan actua, fins arribar el moment difós que no sap si actua o és real... L'actor cau de la banda del no-ser, i per això recull la figura del bastard, tan cara a Sartre⁸. És un infant robat, sense passat i sense origen, que la societat transforma en paradoxal *analogon*:

«Un actor —sobretot si és gran— és d'antuvi un nen robat, sense dret, sense veritat, sense realitat, que ha tingut la sort i el mèrit de fer-se recuperar per la societat tota sencera

7. Aquesta problemàtica és la de l'ontologia de la imatge, ja recollida per PLATÓ, *República*, x, 595a i ss; *Sofista*, 240a i ss.

8. Francis Jeanson parlarà del «teatre de la bastardia» i el connectarà amb Jean Genet —que Sartre anomenarà «comédien et martyr». (a *Jean-Paul Sartre*, ed. 62, Barcelona 1992).

i instituir el seu ésser com a ciutadà-suport de la irrealitat. És un imaginari que s'esgotava interpretant papers per fer-se reconèixer i que hom ha finalment reconegut com a obrer especialitzat en la imaginació: el seu ésser li és vingut per la socialització de la seva impotència de ser.» (J.-P. SARTRE, «L'acteur» a *Un théâtre de situations*, p. 225).

Ens queda finalment el públic, que encarna tota la reflexió sartriana sobre la mirada. El públic no forma part de l'obra. Queda fora, mirant-la (la figura estranya, tan cara al pensament sartrià del *voyeur*), sense poder intervenir, com a l'altre cantó del mirall. No pertany a l'obra, però sense ell no hi ha obra. Perquè el sentit de l'obra és reflectir la vida de l'espectador, i alhora «impressionar-lo, trabsalsar-lo, sorprendre'l, violar-lo»⁹. «No hi ha teatre si no es realitza la unitat de tots els espectadors»¹⁰. L'espectador sap que l'actor no és més que una joguina de l'autor, però que ell també ho és. L'obra parla del públic, i en aquest sentit crea un *nosaltres*, una unitat de sentit entre la diversitat seriada que és el públic. Som u, contra l'actor, sempre a l'altre cantó del mirall, essent nosaltres i no essent-ho. Per això l'actor és un doble *analogon*: entre el personatge i la corporalitat de l'autor, irrealitzada, i com a imatge de l'espectador, sent ell sense ser-ho.

Actor, autor i personatge defineixen, doncs, tres lectures de la paradoxa del comediant. Entre el real i l'irreal, tots tres participen alhora del ser i del no-ser. Com la imatge platònica. I Sartre rellegeix l'acte de producció com la mateixa paradoxa. Entre viure i contar, tria viure per contar. Recordem les dues parts en què divideix el relat autobiogràfic que és *Les mots*: d'una banda, «Lire»; de l'altra, «Écrire». L'aven-

9. Francis Jeanson, *op. cit.*, p. 89.

10. A SARTRE, «Pour un théâtre de situations» a *Un théâtre de situations*, p. 20-21.

tura no mira al futur, sinó al passat, a allò que, en la mesura del viscut, es pot reviure des de l'imaginari. Així doncs, i Sartre, per què escriu teatre? El teatre sartrià no és més que posar per escrit la seva realitat mundana: permanentment espectador, ahora juga el paper permanentment de ser ell mateix, sent ell mateix l'espectador de l'obra que escriu i, ahora, interpreta. És la paradoxa del comediant manllevada del teatre i portada a la vida¹¹. Sartre-personatge és el Sartre real? O el filòsof està ahora entre l'irreal de la imatge que ell mateix elabora i el real que, inevitablement, li ha tocat ser?

«Ets sincer o només un comediant? ¿Representes quelcom o ets la mateixa cosa representada? Finalment, potser només siguis la imitació d'un comediant... Segon cas de consciència.» (F. NIETZSCHE: *El crepuscle dels ídols*, 38).

11. «Aquesta mútua i permanent contestació en ell, del filòsof al comediant i del comediant al filòsof, ¿per quin mitjà Sartre l'hauria pogut expressar en la seva totalitat que amb el teatre? Car la veritat del teatre és posar en escena un *diàleg*. Però la filosofia és diàleg en si mateixa, postula la reciprocitat de les consciències. El comediant, en canvi, es dona a l'espectacle només per *fascinar*, és a dir, perquè li aprovin unes llibertats que ell no podria reconèixer com a tals perquè es dedica precisament a alienar-les; evidentment s'adreça als altres, però no és pas per dialogar amb ells, i l'única resposta que n'espera és el seu trasbals. Així, el teatre de Sartre se'ns mostra obsessionat per un diàleg fonamental entre l'actitud del Diàleg i la del Monòleg, entre l'elecció de la reciprocitat i l'elecció de la fascinació. Teatre del teatral, on l'espectacle es gira contra l'espectacular per *contestar-li*, replicar-lo; on el dramaturg — al mateix temps filòsof de la comèdia i comediant de la filosofia — transcendeix el seu propi conflicte tot fent-se Demiürg per denunciar la Demiúrgica; el teatre, aquí, es recupera totalment, s'identifica amb la seva essència i finalment es pot tancar en ell mateix.» (F. JEANSON, *Jean-Paul Sartre*, p. 93-94).

ANNEX: ESCRITS DE TEATRE I SOBRE EL TEATRE. UNA CRONOLOGIA

any	Teatre	Sobre el teatre
1942	<i>Les mouches</i>	Un théâtre de situations
1944	<i>Huis clos</i>	Le style dramatique Dullin et l'Espagne
1946	<i>La putain respectueuse</i> <i>Morts sans sépulture</i>	Forger des mythes
1947		Pour un théâtre de situations
1948	<i>Les mains sales</i>	
1949		Strindberg notre créancier
1951	<i>Le Diable et le bon Dieu</i>	
1954	<i>Kean</i>	
1955		Théâtre populaire et théâtre bourgeois
1956	<i>Nékrassov</i>	
1957		Brecht et les classiques
1958		Théâtre et cinéma
1959		L'auteur, l'oeuvre, le public
1960	<i>Les séquestrés d'Altona</i>	Théâtre épique et théâtre dramatique
1961		Entretien avec Kenneth Tynan
1964	<i>Les troyennes</i>	
1967		Mythe et réalité du théâtre
1971		L'acteur i L'acteur comique (de <i>L'idiot de la famille</i>)
1979		Entretien avec Bernard Dort