

Grècia i Egipte en l'origen del drama  
El context sagrat



# Grècia i Egipte en l'origen del drama

## El context sagrat

**M. Isabel Panosa Domingo**

Resum en anglès

HI·C·ET·NVNC  
— 7 —

**Institut Català d'Arqueologia Clàssica**

Tarragona, 2009

**Panosa, M. Isabel (Maria Isabel)**

Grècia i Egipte en l'origen del drama : el context sagrat. – (Hic et nunc ; 7)

Bibliografia. – Text en català, resum en anglès

ISBN 9788493680985

I. Institut Català d'Arqueologia Clàssica II. Títol III. Col·lecció: Hic et nunc ; 7

1. Teatre religiós egipci – Història i crítica 2. Teatre religiós grec – Història i crítica 3. Religió i teatre

4. Música – Aspectes religiosos – Religió egípcia

893.1.09-2:29

875.09-2:29

© d'aquesta edició, Institut Català d'Arqueologia Clàssica (ICAC)

Plaça d'en Rovellat, s/n, 43003 Tarragona

Telèfon 977 24 91 33 - fax 977 22 44 01

info@icac.net - www.icac.net

© del text, M. Isabel Panosa Domingo

© de les fotografies, M. Isabel Panosa Domingo, llevat que s'indiqui el contrari

© de les imatges de la coberta, Gemma Fortea, Antònia Fernández i Panosa Disseny

© de la traducció a l'anglès, Paul Turner

Primera edició: desembre del 2009

Coordinació: Publicacions de l'ICAC

Correcció: Montserrat Coll Boada

Fotografies de la coberta: vistes del teatre de Dionís, al peu de l'Acropolis d'Atenes

Disseny de la coberta: Mireia Prats

Maquetació: Víctor Igual, SL

Impressió: Indústries Gràfiques Gabriel Gibert

Dipòsit Legal: T-1807-2009

ISBN: 978-84-936809-8-5

Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només es pot fer tenint l'autorització dels seus titulars, amb les excepcions previstes per la llei. Adreceu-vos a CEDRO (Centre Espanyol de Drets Reprogràfics, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si heu de fotocopiar o escanejar fragments d'aquesta obra.

*A la Lluna, que resplendeix i inspira de nit.  
A Tot, font divina de saviesa.  
A la música, llenguatge de les deïtats, llenguatge de l'Univers.*





# Sumari

Pròleg .....	9
Agraïments .....	10
1. Sobre aquest llibre .....	11
2. Les tres arts escèniques en l'àmbit sagrat	
Conceptes, elements, protagonistes i espais .....	13
2.1. La música .....	13
2.1.1. Divinitats de la música .....	14
2.1.2. Instruments musicals i conjunts .....	16
2.1.3. La teoria i la pràctica musical .....	29
2.1.4. Escoles de música i músics .....	31
2.2. El teatre .....	34
2.3. La dansa .....	37
2.3.1. Tipus de danses .....	40
2.3.2. L'ofici de dansaire .....	43
3. El cosmos i l'espai diví .....	45
3.1. Música de les esferes .....	45
3.1.1. El so de l'Univers .....	45
3.1.2. Escales musicals i planetes .....	45
3.2. Dansa de les estrelles .....	46
3.2.1. El moviment dels astres. Ritme, <i>tempo</i> , cicle .....	46
3.2.2. La mort, Hathor i la porta d'Occident .....	48
4. Les pràctiques funeràries. Ritual escènic .....	53
5. Calendari i festes religioses. Cerimònia escènica .....	61
5.1. El Festival d'Isis .....	65
5.2. La Festa dels Morts o Festa Wagý .....	66
5.3. La Festa d'Opet .....	66
5.4. La Festa de Khoiak i Sòcares .....	67
5.5. Les festes de Nekheb Kau .....	67
5.6. La Festa Sed .....	68
5.7. La Festa de la Vall .....	68
5.8. La Festa del Feliç Retrobament .....	69
6. Per què l'àmbit sagrat? Del ritu al drama .....	71
7. El drama sacre d'Osiris .....	77
7.1. Què és el drama d'Osiris i fonts .....	77
7.2. El mite i els seus personatges .....	79
7.3. Fases i espais de representació .....	86

8. Entre el drama religiós egipci i el drama religiós grec .....	91
8.1. El viatge d'Osiris .....	91
8.2. Dionís i el periple de la seva vida .....	92
8.3. Els misteris com a expressió escènica dels rituals del cicle de la vegetació i la fecunditat .....	101
9. Del drama religiós al primer teatre cívic .....	107
9.1. El teatre religiós grec: les grans Dionísies .....	107
9.2. El teatre de la democràcia .....	109
10. Què fou el drama egipci? .....	115
Bibliografia .....	117
Abstract. Greece and Egypt in the Origin of Drama. The Sacred Context .....	121



### 9.1. El teatre religiós grec: les grans Dionísies

Segons Diodor, Dionís inventà les representacions teatrals i fou el primer que establí una escola de música. Qui sobresortia en aquest art quedava exempt del servei militar. Segons Gernet, Dionís es convertí en símbol per excel·lència de l'activitat teatral per ser un déu que juga-interpretava i que fa jugar-interpretar. Per aquest autor, en les festes Antestèries semblaria que juga amb una mena d'equívoc entre el món «real» i l'altre. Vernant (a Vernant i Vidal-Naquet 1986, 18) posa en relleu que es produí una veritable unió entre l'univers religiós del dionisisme i el joc tràgic de l'escena, però que, en canvi, és sorprenent que la forma de la tragèdia del segle v aC atenès no conté res en els temes<sup>296</sup> ni en la textura de les obres ni en el desenvolupament de l'espectacle que tingui relació amb Dionís,<sup>297</sup> si exceptuem *Les Bacants* d'Eurípides. Vegem com Vernant (1986, 18) caracteritza aquesta divinitat teatral:

Dionysos incarne, non la maîtrise de soi, la modération, la conscience de ses limites, mais la quête d'une folie divine, d'une possession extatique, la nostalgie d'un complet ailleurs; non la stabilité et l'ordre, mais les prestiges d'une sorte de magie, l'évasion vers un horizon différent; c'est un dieu dont la figure insaisissable, encore que toute proche, entraîne ses fidèles sur les chemins de l'altérité et leur ouvre l'accès à une expérience religieuse, à peu près unique dans le paganisme, celle d'un dépaysement radical de soi-même. Et pourtant ce n'est pas dans la tradition mythique relative à ce dieu singulier, à sa passion, ses errances, ses mystères, son triomphe, que les poètes tragiques ont été chercher leur inspiration.

Livraga (1988, 13) és del parer que els orígens de la tragèdia de l'edat d'or (el segle de Pèricles) corresponen a l'evolució de formes cerimonials anteriors que es practicaven ja en el segon mil·lenni abans de Crist.

Les Dionísies, o festes en honor de Dionís, es caracteritzaven per la celebració de processons en què figuraven, amb màscares, els genis de la Terra i de la fecunditat, entre altres personatges. D'aquests següents nasqueren el teatre, amb la tragèdia, la comèdia i el drama satíric (el més proper al seu origen).

Ja s'ha dit que les processons eren també freqüents en les cerimònies religioses dels egipcis. Eren l'ocasió per exhibir la imatge de la divinitat sobre la barca sagrada, que abandonava temporalment el temple per prendre contacte directe amb els fidels del món terrenal, obrar-hi miracles i renovar anualment la seva veneració. De fet, si hem de donar crèdit a les paraules de Plutarc, les Dionísies eren originàries d'Egipte. Fou Melamp qui les duria a Grècia, on Osiris i Isis serien Dionís i Demèter.

Es compten set Dionísies, de les quals les més importants eren quatre:

- Les Dionísies rurals o petites Dionísies, que se celebraven en el mes de Posidó (desembre) en pobles de l'Àtica: Pireu, Eleusi, Ikarion i Thorikos, entre d'altres. S'hi presentaven les obres guanyadores a Atenes i els autors nous.<sup>298</sup>
- Les Lenees, les més antigues, que tenien lloc en el mes de Gamelion o Lenaion (gener) i amb el temps es reservaren sobretot a les comèdies.<sup>299</sup>
- Les Antestèries, que se celebraven en el mes del mateix nom (febrer) i eren les més antigues, encara que amb una connexió poc segura amb el drama.<sup>300</sup>
- Les Dionísies urbanes o grans Dionísies, que tenien lloc durant el mes d'Elafebolion, és a dir, al començament de la primavera, al final de març.

Les grans Dionísies,<sup>301</sup> malgrat que eren les d'insauració més recent, eren les més famoses. De tot Grècia, on foren més cèlebres aquestes festes era a Atenes. És sorprenent l'arrelament d'aquestes celebracions a Atenes, tenint en compte, com observa Vidal-Naquet (a Vernant i Vidal-Naquet 1986, 159),

296. Aquests i els seus personatges, en contrapartida, parteixen dels relats de la tradició èpica grega.

297. Vegeu també els comentaris que, respecte a aquesta qüestió, recullen aquests autors en les pàgines 22-24 de l'obra esmentada.

298. Vegeu Pickard-Cambridge (1973b, 42-54).

299. Vegeu Pickard-Cambridge (1973b, 25-42).

300. Vegeu Pickard-Cambridge (1973b, 1-25).

301. Sobre tots els detalls d'aquest festival, vegeu Pickard-Cambridge (1973b, 57-125). L'obra també conté un estudi acurat sobre els actors, el vestuari, el cor i el públic d'aquest festival i dels altres certàmens teatrals d'Atenes i l'Àtica.

que Dionís és el déu de l'Olimp més estranger a la ciutat. Aquestes Dionísies atreïen a Atenes visitants de tot el món hel·lènic. Duraven cinc o sis dies.<sup>302</sup> Les presidia l'arcont i adquirien gran pompa. A més, se suspenia tota activitat comercial i es tancaven les oficines governamentals i els tribunals de justícia. També se celebraven dionísiaques en altres centres urbans.

En primer lloc, es representaven els *misteris*, que consistien a escenificar la batalla dels titans, com a quadre al·legòric de les revolucions del món físic, i la commemoració de les persecucions dels primers adoradors de Dionís.

Tot seguit, venien processons pròpiament dites, en què es portaven gots plens de vi coronats amb fulles. Després, desfilaven les verges escollides (canèfores), que portaven cistelles d'or amb tota mena de fruites, de les quals treïen el cap serps amansades<sup>303</sup> que inspiraven espant. Homes vestits de silens, pans i sàtirs feien mil gestos ridículs. A continuació, hi havia els *phallophoroi* cantant cançons falliques, que portaven vares amb fal·lus als extrems i anaven coronats amb violetes i fulles d'heura; duïen, a més, verdures a la cara, però no màscara. Entraven a l'*orchestra* uns pels *párodoi* i altres per les portes centrals (Pickard-Cambridge 1970, 141). Els seguien els *ithyphal·loi*, vestits de dones,<sup>304</sup> amb túnica i *tarantínon*, guants de flors, corones de garlandes i imitant els gestos de l'embriaguesa.

En monuments antics que mostren imatges de les bacanals –l'altre nom d'aquestes festes–, veiem que el carro del déu, en comptes de ser estirat per tigres i panteres, l'estiren centaures que toquen la lira o l'aulos.<sup>305</sup>

Entre els espectacles que es desenvolupaven el primer dia també hi havia jocs esportius i moviments de dansa. Un era l'anomenat *emméleia*,<sup>306</sup> que era un aire de dansa solemne i mesurada.

El segon o el tercer dia se celebraven els concursos ditiràmics,<sup>307</sup> que, segons Pickard-Cambridge (1973a,

239-240),<sup>308</sup> es van continuar representant, en competició o no, almenys fins al 100 dC. La paraula *ditirambe* és, segons Gernet, d'origen egeu.<sup>309</sup> Malgrat que serví en època clàssica per designar un gènere literari i musical, el seu sentit primigeni tindria més a veure amb el menadisme i el Dionís més primitiu. El seu culte inclouria el sacrifici d'un bou o un brau a l'altar. En aquell moment, el cor de sàtirs entonava el ditirambe, que, en un començament, era un cant improvisat i, després, quedaria configurat com un text en vers. El culte també constava de danses frenètiques, l'esquarterament de l'animal<sup>310</sup> i –possible, encara que improbable– el seu consum cru. Els celebrants, coberts amb pell de cabra, ballaven, cantaven i imitaven els bocs al voltant de la *thyméle* (Vernant, a Vernant i Vidal-Naquet 1986, 20). La tragèdia coral ditiràmica sorgiria a continuació, a partir del diàleg entre els corifeus de cada semicor, que reunien un total de cinquanta homes o joves. Les deu tribus de l'Àtica rivalitzaven en el certamen<sup>311</sup> per la interpretació del millor himne ditiràmic, en què els participants no duïen màscara. L'esment més antic del ditirambe prové d'un fragment d'Arquíloc de Paros, destacat durant la primera meitat del segle VII aC. En aquest fragment, el ditirambe és anomenat *la justa cançó de Dionís*.<sup>312</sup> Un altre autor destacat de ditirambes fou Píndar (518-442 aC). Un dels fragments més importants fou descobert a Oxirinc i porta per títol *Hèracles o Cèrber*. En part contemporani a Píndar, tenim també el poeta Baquilides (481-431 aC). A partir del darrer quart del segle V aC, el ditirambe continuà existint, però amb una pèrdua de la religiositat i altres canvis, almenys fins al segle IV aC (Pickard-Cambridge 1970, 20-58).

En l'època clàssica, les Dionísies també deixarien un espai, cada vegada més preeminent, a la tragèdia, dedicada a una llegenda heroica. La importància d'aquest gènere era tal que s'organitzaven concursos per escollir el millor poeta tràgic. Era, doncs, el primer gènere literari presentat en el certamen teatral, que

302. Segons Vernant, duraven tres dies (Vernant i Vidal-Naquet 1986, 18).

303. Una nova al·lusió a l'episodi de la serp i Dionís a Egipte. Un altre sentit associat és el de la màgia amb què el déu sotmetia els mals, virtut que també definia Isis.

304. Sens dubte, amb relació a la fase de la vida de Dionís a Orcomen, en què anava disfressat de noia per evitar que Hera el reconegués.

305. En canvi, les referències sobre el retorn de l'Índia el presenten en un carro estirat per elefants.

306. La mateixa paraula servia per designar l'harmonia.

307. Les representacions de ditirambes també eren importants a les *Thargelia*, testimoniades tant per la literatura com per l'epigrafia, que tenien lloc a Delfes i eren un reflex de l'associació de Dionís amb Apol·lo. Els trípodcs guanyats pels poetes eren dipositats al temple d'Apol·lo Pític. Vegeu Pickard-Cambridge (1970, 4-5).

308. Contra la teoria de Wilamowitz, segons la qual el premi de ditirambes cessà al començament del segle III aC.

309. Sobre aquesta paraula, vegeu també els comentaris de Pickard-Cambridge (1970, 7-9).

310. Per evocar l'esquarterament que el déu patí a mans dels titans.

311. També eren tribals els concursos de ditirambes de les *Thargelia*, les *Prometheia* i les *Hephaisteia* (Pickard-Cambridge 1970, 37).

312. Recollit per Pickard-Cambridge (1970, 1).

ocupava els dos o tres darrers dies de les grans Dionísies. En la tragèdia sovint s'empraven els déus com a solució convenient per al final. No es pot dir que Èsquil fos el primer creador de la tragèdia; no sabem si algú abans que ell escrigué tragèdies. El que sí que es pot dir és que fou el primer que convertí la tragèdia en un gènere teatral reconegut públicament (Livraga 1988, 29). Les primeres representacions tràgiques daten de l'any 534 aC, en època de Pisístrat, en el marc de les grans Dionísies (Vernant, a Vernant i Vidal-Naquet 1986, 17-18). A partir d'Eurípides, es distingiria en les tragèdies un text recitat (*katalogé*) i un text cantat o de pronunciació melodramàtica (*para-katalogé*).

A les grans Dionísies aviat s'introduí també el drama satíric (a partir del 501 aC), en què es feia burla de les llegendes tràgiques i el cor de sàtirs tendia a una mímica obscena. Aquest tipus de representació era el que millor evocaria, mitjançant la imitació del cor dels posseïts, l'expressió de la mania, que, per Jeanmaire, seria tant el seu signe com el seu sistema de guariment.

Per últim, s'hi afegiria el concurs per triar la millor comèdia —derivada de *kōmos*—, obra amb forma de farsa exagerada sobre la vida corrent.<sup>313</sup> El seu representant principal, també atenès, fou Aristòfanes. El succeí, cent anys més tard, Menandre, autor de farses domèstiques de qualitat menor i inspirador de l'autor de comèdies en llengua llatina Plaute.

## 9.2. El teatre de la democràcia

Fent-se ressò de Walter Nestle, Vidal-Naquet (a Vernant i Vidal-Naquet 1986, 152) apunta que la tragèdia neix quan hom comença a mirar el mite amb l'ull del ciutadà. I si bé en origen el mot *tragèdia* significa 'cant declamat en ocasió del sacrifici del boc', en la tragèdia atenesa són els éssers humans els qui moren (Vidal-Naquet, a Vernant i Vidal-Naquet 1986, 153).

Gernet (1980, 67) afirma que el drama religiós, sobretot en un medi ciutadà, adopta fàcilment un caràcter d'exhibició, alhora que els cors cíclics tendeixen a convertir-se en espectacles en el moment que queden en poder del públic. La transició vers el primer teatre cívic passaria, així, per una etapa en què els membres de la comunitat passen de ser participants en la celebració religiosa a ser espectadors externs o objectius d'una acció que provoca el conflicte entre el fet religiós i el racionalisme. Prenent el

tema del dionisisme, Eurípides, en *Les Bacants*,<sup>314</sup> s'ocupa d'aquest conflicte i, en referir-se a la mania de les joves preses pel deliri, ho fa partint de la base que aquesta mania era un tipus de bogeria exclusivament divina.

Convé que dediquem aquí un espai a la concepció aristotèlica de la tragèdia i en recollim els aspectes més rellevants per definir-la. Aristòtil parla de la tragèdia en la seva obra *Poètica* (*Perí Poietikês*), de la qual es conserva, incomplet, el llibre I. Aquest llibre està dedicat a la tragèdia i a la poesia èpica. Un segon llibre —no conservat— fou consagrat a la poesia iàmbrica i a la comèdia.

La *Poètica* defineix l'art com a mímesis, és a dir, com a imitació de la natura, per la qual cosa l'acte creador que permet reconèixer l'objecte representat contribueix al gaudi de l'obra d'art (Forster 1966, 85).

En els cinc primers capítols del llibre I, Aristòtil defineix la poètica i exposa els trets generals de les seves espècies: la tragèdia, la poesia èpica, la poesia iàmbrica i la comèdia. A continuació, tracta individualment les dues primeres classes.

En el capítol I considera que tant l'epopeia com la poesia tràgica, la comèdia, la poesia ditiràmbrica i gran part de l'aulètica i la citarística són imitacions. Es diferencien en els mitjans, en les coses per imitar i en la manera de fer-ho. Coincideixen, en canvi, a fer la imitació pel ritme, la paraula i l'harmonia.

En el capítol III, Aristòtil al·ludeix a aquells que consideren drames les obres que imiten persones que actuen. També refereix la reivindicació que fan els doris de la invenció de la tragèdia i la comèdia. Segons Aristòtil, aquest segon terme derivaria del mot *kōmos*, referit a les aldees properes a les ciutats, per on vagarien els comedians expulsats de la ciutat. Segons Alsina (p. 23, nota 20), d'aquí derivaria el verb *komàzein*, que significa 'recórrer els carrers de les aldees cantant i ballant'.

En el capítol IV diu que «imitar és inherent a la natura de l'home des de la infantesa» i que «en això difereix dels altres animals». També diu que són propis de la natura humana l'harmonia i el ritme. Aristòtil explica així mateix, en aquest capítol, que els poetes èpics es convertiren en poetes tràgics i que els iàmbrics esdevingueren compositors de comèdies, tenint en compte que la tragèdia i la comèdia eren considerades més nobles i preuades que l'epopeia i el iambe. També afegeix que el metre iàmbric és el més proper a la llengua parlada i al diàleg.

313. Sobre *kōmos* i comèdia, vegeu Pickard-Cambridge (1970, 132 i ss.).

314. En el punt de mira d'Eurípides, el Dionís d'aquesta obra és un déu tràgic, de la mateixa manera que ho és l'existència humana (Vernant, a Vernant i Vidal-Naquet 1986, 269).

La tragèdia començà de forma improvisada i passà per un procés de transformacions abans d'assolir suficientment la seva naturalesa específica: es passà d'un a dos actors amb Èsquil, que escurçà els cors i donà la importància al diàleg. Sòfocles afegí un tercer actor i l'escenografia.

En el capítol V, Aristòtil relaciona la comèdia amb la lletjor i el ridícul, i la defineix com una forma d'imitació de persones de qualitat inferior.

L'extensió d'una tragèdia s'equipara a una revolució (*períodos*) del Sol (al voltant de la Terra), mentre que la de l'epopeia és il·limitada.<sup>315</sup> Al final del capítol VII explica que la més llarga és la més bella, si és clarament comprensible i els fets es produeixen successivament d'acord amb la versemblança i la necessitat.

En el capítol VI dona la definició següent de la tragèdia (traducció de J. Farran Mayoral):

Ès, doncs, la tragèdia imitació d'una acció seriosa i completa que té una certa extensió, feta en llenguatge plaent,<sup>316</sup> el qual tindrà formes diferents i separades, segons les seves diverses parts; que representa els personatges fent-los actuar i no servint-se de la narració, i, per mitjà de la compassió i de la temença, opera la purificació (*kátharsis*) de semblants passions.

Forster (1966, 86) extrapola l'observació d'Aristòtil, segons la qual la tragèdia origina una purificació interior (la catarsi), al concepte psicològic modern de *reacció mental* de les forces emocionals. Aquest tema es relacionaria directament amb el dionisisme, tenint en compte l'observació de Dodds (1980, 81-82) segons la qual la funció del ritual dionisiac primitiu era catàrtica en el sentit psicològic, atès que purgava l'individu dels seus impulsos irracionals; servia, doncs, d'alguna manera, de vàlvula d'escapament.

En la seva obra, Aristòtil continua explicant que l'acció que s'imita en la tragèdia té dues causes: el pensament i el caràcter. Aristòtil considera alhora aquestes causes com dues de les sis parts qualitatives

de la tragèdia, que indica en l'ordre següent i a continuació explica individualment:

- mite (*mýthos*)<sup>317</sup>
- caràcter (*éthe*)
- dicció (*léxis*)<sup>318</sup>
- pensament (*diánoia*)<sup>319</sup>
- espectacle (*ópsis*)
- música (*melopoiéia*)

No s'imiten les persones o els seus caràcters, sinó les accions, que inclouen accessòriament els caràcters.

Els fets (*prágmata*) i el mite (*mýthos*) són la finalitat (*télos*) de la tragèdia. El mite es compon, segons Aristòtil, de peripècies (*peripéteiai*) i reconeixements (*anagnōriseis*). Hi ha, segons Aristòtil, quatre tipus de tragèdia: *a*) la complexa (amb peripècia i reconeixement), *b*) la patètica, *c*) l'ètica i *d*) la d'espectacle. En el capítol X, ens explica que la presència de les peripècies o dels reconeixements (o bé de tots dos) és la que determina que una acció sigui complexa.<sup>320</sup> L'acció és simple quan aquests elements en són absents. En el capítol XI, Aristòtil defineix la *peripècia* com el pas d'una situació a la seva contrària, mentre que defineix el *reconeixement* com el pas de la ignorància al coneixement.<sup>321</sup> Defineix, finalment, un tercer element que pot ser present en el mite (entès com a trama): l'esdeveniment patètic (*páthos*), que és una acció destructora que provoca una reacció dolorosa.

En el capítol XII, Aristòtil exposa les parts estructurals en què es divideix la tragèdia:

- Pròleg (*prólogos*), part completa que precedeix el cor.
- Episodi (*epeisódion*), part completa que va entre dos cants corals.
- Èxode (*éxodos*), part completa no seguida de cap cant coral.
- Part coral, que se subdivideix en entrada (*párodos*) i estació (*stásimon*); val a dir que Aristòtil<sup>322</sup> considera el cor com un dels actors que ha d'intervenir en l'acció.

315. A més, d'acord amb el que Aristòtil refereix en el capítol XVIII, a diferència de la tragèdia, l'epopeia conté diversos mites o arguments.

316. Aristòtil defineix, a continuació, l'expressió *llenguatge plaent* (*hedysménos*) com «aquell que comporta ritme, harmonia i melodia», en la traducció de Farran Mayoral. Aquí, Alsina (p. 29) tradueix *méllos* com 'música' en lloc de 'melodia'.

317. Traduït com 'faula' per Farran Mayoral i com 'argument' per Alsina.

318. Traducció de Farran Mayoral. Alsina hi tradueix 'llenguatge'.

319. En el capítol XIX, explica que li pertany tot allò que s'ha de comunicar mitjançant el discurs, per la qual cosa és més propi de la retòrica.

320. En el capítol XIII, afegeix, en aquest sentit, que cal que la composició més bella d'una tragèdia sigui complexa, a més d'imitar esdeveniments que inspirin pietat i temença.

321. En el capítol XVI, explica quins són els diferents tipus de reconeixement o reconeixença. El més desitjable és que el reconeixement es produeixi per sorpresa com a conseqüència dels fets. En segon lloc, aconsella el reconeixement per raonament. Els altres es poden produir mitjançant signes, de forma inventada per l'escriptor o per record.

322. Tal com ho indica al final del capítol XVIII.

En el capítol XIII, remarca la necessitat que en la tragèdia l'acció passi de la felicitat a l'infortuni, i no a la inversa, com és més propi de la comèdia.

En el capítol XVIII, exposa que la tragèdia té també un nus (*désis*) i un desenllaç (*lýsis*). El primer conté fets que poden ser externs a la trama o presents i s'estén des del començament fins a la darrera part, en què canvia la sort dels personatges. El segon es prolonga des del començament del canvi fins al final de la història.

Al final del primer llibre, en el capítol XXVI, justifica la superioritat de la tragèdia sobre l'epopeia. Destaca de la tragèdia el fet que posseeix tots els elements de l'epopeia, a més de la música, l'espectacle i una extensió menor. Afegeix, fins i tot, que sense gest ni moviment, sinó tan sols llegint-la, se'n pot comprendre la qualitat.

Val a dir que la visió d'Aristòtil sobre la tragèdia ha estat font de controvèrsia entre els estudiosos del gènere teatral grec. Per exemple, Pickard-Cambridge (1970, 89-97) fa una anàlisi crítica dels passatges de la *Poètica* d'Aristòtil amb referència a l'origen de la tragèdia i estableix una sèrie de consideracions, entre les quals posa en relleu el contrast d'Aristòtil entre la tragèdia en què ballen els sàtirs<sup>323</sup> i la tragèdia esquilea, en la qual el protagonista era el diàleg.

El mateix estudiós (1970, 104-105) recull la teoria de Ridgeway —que troba un argument en el text d'Heròdot, contemporani de Sòfocles—, segons la qual la tragèdia sorgí de les representacions que es desenvolupaven a les tombes dels herois difunts i que més tard foren transmeses a Dionís. Tanmateix, Pickard-Cambridge diu que no disposem de proves suficients per demostrar que els festivals dionisiacs d'Atenes derivin d'aquesta font.

Reprenquem ara el paper del teatre a Grècia. L'auge de l'activitat teatral de les polis hel·lèniques es manifesta durant el segle v,<sup>324</sup> si bé augmentarà en el segle següent, quan es desenvoluparà un ambient d'experimentació i innovació en tots els àmbits —urbanístics i artístics— que desembocarà en el *savoir faire* de la mentalitat hel·lenística.

El caliu dramàtic més viu el tenim a la polis d'Atenes, seu de les grans Dionísies i lloc de procedència de la majoria dels dramaturgs d'aquesta època, que escrigueren les seves obres per ser representades en

els concursos anuals. Parlem, bàsicament, de les obres dels tràgics Èsquil, Sòfocles i Eurípides, a més de les dels comediògrafs Aristòfanes<sup>325</sup> i Menandre. Encara que també de les obres dels menys coneguts Frinikos, Pratina i Kerilos. El primer fou probablement un deixeble de Tèspis i data del segle vi aC; segons Pickard-Cambridge, és remarcable el seu domini del llenguatge poètic, amb una riquesa comparable a la d'Èsquil. Pratina, que visqué a cavall dels segles vi-v aC, fou qui escrigué els primers drames satírics (*satýroi*). De Kerilos diuen que compongué 160 obres a partir del darrer quart del segle vi aC i que obtingué trenta victòries; també és possible que introduís canvis en les màscares i el vestuari (Pickard-Cambridge 1970, 63-69).

Les obres integraven fins a tres actors, cor de dansa i músics. L'aulos i la lira eren els instruments preferits. I els arguments dramàtics derivaven en bona part de les històries que implicaven els déus i els herois mítics de l'antiga Grècia, entre els quals, els protagonistes de la guerra de Troia. Algunes parts de la tragèdia tenien forma melòdica. La part coral contenia ritmes i línies melòdiques originats probablement en les parts sacrificials dels misteris dionisiacs. El text era recitat d'acord amb una mesura musical sorgida del ritme marcat pels mateixos versos. La dansa també hi tenia la seva part, però sempre subordinada al text i a l'acció argumental. Es tractava més aviat d'una sèrie harmònica de gestos mítics i rítmics que tenien com a missió principal subratllar el caràcter i les passions dels personatges.<sup>326</sup> Val a dir que Plató (*Lleis*, II, 672-673) es referia al nom *choreia* per alludir a la gimnàstica que engloba la dansa i la música, concretament, al conjunt de moviments del cos i de l'ànima.

L'espectacle teatral grec es desenvolupava en una sèrie d'espais específics que quedaren fixats en l'estructura arquitectònica dels primers teatres grecs de l'Àtica del final del segle vi aC i començament del segle v aC i que tindrien una gran expansió pel territori grec durant el segle següent. Segons Livraga (1988, 13-14), el disseny de l'espai teatral derivaria del perfil de profundes valls on antigament, a les zones amb tradició misteriosa, es duïen a terme processons amb imatges simbòliques i reu-nions.<sup>327</sup>

323. Tenint en compte que Aristòtil sosté primer que la tragèdia deriva del ditirambe i, després, que el ditirambe canvià el seu contingut satíric per solemnitzar-se més tard (Pickard-Cambridge 1970, 96).

324. Aquesta activitat empenyé la seva marxa almenys un segle abans, és a dir, des de la primera meitat del segle vi aC en endavant, en què fou popular Tèspis, considerat en general pels escriptors posteriors a Aristòtil com l'inventor de la tragèdia. Vegeu el tractament que fa Pickard-Cambridge de Tèspis (1970, 69-89).

325. Sobre la representació de les obres d'Èsquil, Sòfocles, Eurípides i Aristòfanes, vegeu Pickard-Cambridge (1973a, 30-74).

326. Sobre aquesta temàtica, vegeu Pandolfi (1989, 31 i ss.).

327. Que segons aquest autor també es podien haver desenvolupat en boscos i coves.

Els teatres presenten una sofisticació considerable a la recerca –pràcticament assolida– d’una estètica que estava en perfecta harmonia amb la seva funció. Una vegada trobat el model bàsic ideal, els teatres d’arreu del món hel·lènic repetiren el mateix esquema i amb les mínimes variacions: forma circular o ovalada de l’*orchestra*, *théatron* amb més o menys capacitat i més o menys inclinació d’acord amb l’orografia del terreny i amb l’acústica, l’ús dels materials constructius a l’abast i les solucions adoptades per als accessos laterals dels actors.

Dins de la geografia grega, l’exemple més emblemàtic i ben conservat és el teatre d’Epidaure, del segle iv aC, que formava part del complex que comprenia el santuari d’Asclepi, amb un sector residencial i una àrea esportiva. La majoria de teatres grecs conservats estan datats a partir del segle iv aC. En destaquen els de Delfes, Dodona, Siracusa, Priene i Pèrgam.

Els teatres grecs, que foren pioners a Atenes i l’Àtica, constitueixen la consolidació en material petri d’antics entramats de fusta que acomplien anteriorment les funcions bàsiques de l’escenificació i que prefiguraren el format definitiu del complex arquitectònic teatral del final de l’època clàssica. Els primers teatres compartien espai amb el santuari o temple de Dionís, en honor del qual es duïen a terme les representacions, atès que eren considerades actes eminentment religiosos. Justament a les grades, en el lloc d’honor, el millor seient estava reservat al sacerdot de Dionís (Vernant i F. Frontisi-Ducroux, a Vernant i Vidal-Naquet 1986, 25). Segons l’opinió de Pandolfi (1989, 24), l’espectacle tenia a Grècia l’aspecte d’una mescla de cerimònia religiosa i de manifestació popular. Es conservava el caràcter sacre, però aquest convivía amb un interès per tot allò profà i poèticament creatiu, com a evidència de superposicions culturals i populars alhora.

Tanmateix, durant el segle iv aC, es produí una transformació important que conduí, en el cas d’Atenes, a la separació definitiva del complex d’espectacle respecte del santuari o temple de Dionís.

El recinte de Dionís Eleutherios i el teatre estaven situats a la part oriental del vessant sud de l’Acropolis.<sup>328</sup> Vegem l’exemple d’aquest teatre atenès –el més antic dels que es conserven<sup>329</sup>– a partir de les seves tres fases de construcció:<sup>330</sup>

a) Al final del segle vi aC, hi trobem una primera estructura semicircular excavada a la muntanya. Un

mur corbat delimitava la plataforma de l’*orchestra*. Cal suposar que els espectadors de les obres corresponents a aquesta primera *orchestra* se situaven a la terrassa anivellada o al vessant.

b) Al final del segle v aC, s’amplia el conjunt, en el qual s’aplica com a material constructiu el conglomerat. En aquesta fase es podien haver habilitat els primers seients, segurament de fusta.

c) Al final del segle iv aC, s’amplia l’auditori per encabir-hi 14.000 espectadors. L’escena (*skéné*)<sup>331</sup> serveix de mur de tancament del complex teatral i la seva paret posterior es converteix en una estoa (de *stoá*, ‘pòrtic’) integrada en un *témenos* o recinte sagrat que envolta el santuari de Dionís.

La tercera fase marca, doncs, la separació definitiva dels elements de culte a Dionís, relegats a l’interior d’un santuari propi i independent, i l’edifici d’espectacle pròpiament dit o teatre, el qual tingué, aleshores, una ubicació adjacent a l’àrea del santuari, que veié ampliades també les seves estructures arquitectòniques anteriors. Entre aquestes tenim el primer temple al déu, l’estoa i un segon temple afegit, de dimensions més grans, que albergaria l’estàtua criselefantina<sup>332</sup> amb imatge del déu que Alcàmenes modelà.

Religió i espectacle havien arribat aleshores a la seva independència, o bé havien separat definitivament les seves funcions en el context de la polis democràtica d’Atenes.

Al mateix temps que es produïen aquestes modificacions arquitectòniques i funcionals, els dramaturgs atenesos del final de l’era clàssica van desplaçar el paper de la música i la dansa –que fins aleshores formaven amb la representació teatral un trinomi indissoluble– a simples interludis musicals de menor importància que les tragèdies. Aquest és un altre símptoma de la desaparició del caràcter sacre de l’espectacle, tal com havia estat concebut en els seus inicis. Començava aleshores la independència de les tres arts escèniques, i la interpretació teatral prendria el protagonisme acaparant la funció essencial de l’espectacle, que consistiria a donar vida als personatges posant l’èmfasi en el text. Començava, doncs, el teatre *per se*.

D’aquesta manera, veiem que, en el panorama de l’Atenes dels segles v-iv aC, el drama grec es tradueix com una forma d’art moral amb poesia lírica adreçada a la societat a fi que serveixi d’estímul per al debat

328. Les seves restes foren investigades per Dörpfeld.

329. Juntament amb el de Thorikos, datat a cavall dels segles vi-v aC.

330. Vegeu la descripció de l’espai de culte, de l’antiga *orchestra* i del teatre a Pickard-Cambridge (1973a, 1-29); també Wiles (1997, 23-62).

331. Amb un espai o barraca on es preparaven els actors. Sòfocles fou el primer autor que féu pintar l’escena, probablement amb l’objectiu de proveir-la d’un efecte de perspectiva. Vegeu Vidal-Naquet (a Vernant i Vidal-Naquet 1986, 158).

332. D’or i d’ivori.



Figura 80. Vista del teatre de Dionís al peu de l'Acropolis d'Atenes.

ètic amb el públic i entre el públic. El teatre de Dionís era un fòrum per als ciutadans aplegats en un espai obert, un ambient ben diferent del que es devia respirar al santuari d'Eleusi en ocasió dels misteris, els quals significaven un ritu d'iniciació per a l'ingrés d'una sèrie de joves grecs –sense discriminació d'edat ni procedència– en un determinat grup. En canvi, el teatre era, a la polis atenesa, una forma de reafirmar la identitat de tota la comunitat. En definitiva, les Dionísies eren actes d'afirmació col·lectiva dins un nou ordre de coses, en què el poder residia en la polis, és a dir, en els ciutadans que prenien part en el seu esdevenidor. La polis era protegida pels déus, que n'exercien patrocini i empara, i per això calia honrar-los amb el culte i les ofrenes. Les funcions teatrals eren també ocasions per promoure entre els ciutadans de ple dret el sentiment de pertinença a la comunitat. Això requeria que ells participessin en aquests actes col·lectius, que es repetien periòdicament per renovar els llaços entre els seus membres, els seus representants polítics i els déus protectors.<sup>333</sup>

En aquest panorama, la relació entre teatre i culte adquireix una dimensió plenament cívica precisament entorn de Dionís. Una obra emblemàtica que, entre altres coses, és una clara expressió dels ideals de la ciutadania i la democràcia la constitueix la tragèdia d'Eurípides *Les Bacants*,<sup>334</sup> escrita probablement el 408 aC i representada el 406 aC. Ens presenta un Dionís que integra importants conceptes que, sens dubte, eren objecte de debat a l'Atenes del final del segle v aC, desgastada per més de vint anys d'enfrontaments bèl·lics amb la polis de tradició oligàrquica

Esparta i les seves aliades. Es podria entendre que Eurípides en aquesta obra caracteritza la figura de Dionís com un portaveu del pacifisme,<sup>335</sup> un déu popular que es posa al costat dels sectors socials més deprimits, un ésser sensible a la condició humana<sup>336</sup> i que respecta l'estranger, el qual considera com a igual però amb costums diferents.<sup>337</sup> En aquest sentit, Dodds (1980, 82) qualifica el Dionís de tots els temps *δημότικος*, un déu del poble que oferia la llibertat.<sup>338</sup>

Fins aquí es podria dir que una bona part dels ingredients que articulen el fet teatral a Grècia són presents en el fet dramàtic egipci. Hi trobem el sentiment de pertinença a una col·lectivitat, el culte als déus, el desig de protecció, etc. Tanmateix, en l'espectacle egipci no trobem la porta oberta a la reflexió, la possibilitat que l'ens individual aportí el seu judici crític als models i als missatges que el drama li transmet. Aquest espectacle era pres per l'individu, a Egipte, com un acte de responsabilitat envers la religió. A l'Atenes democràtica, en canvi, la participació en l'espectacle era per a l'individu un acte de responsabilitat cívica, en un moment en què la religió estava al servei de la polis,<sup>339</sup> i no a la inversa.

Per Vernant, la tragèdia modificà l'horitzó de la cultura grega, en primer lloc, en el pla de les institucions socials, quan, durant el govern dels primers tirans, la comunitat cívica instaurà els concursos tràgics sota l'autoritat de l'arcont i d'acord amb les normes que regien les assemblees i els tribunals democràtics. Des d'aquesta perspectiva, el teatre és la mateixa ciutat que es posa en escena davant del conjunt dels ciutadans i es qüestiona a ella mateixa.

333. Especialment Atena, deessa patrona de la ciutat i a la qual està consagrat el Partenó a l'Acropolis. És al peu de l'Acropolis i a redós de la seva paret escarpada on se situa el teatre de Dionís, al sud.

334. També ho és la confrontació que aquesta obra degué provocar amb la comèdia presentada per Aristòfanes, *Les Tesmofòries*, representada a les grans Dionísies el 411 aC. Cottone-Saetta (2008) fa una anàlisi i comparació excel·lent de les dues obres.

335. Es diu de Dionís, literalment, «que estima la pau».

336. Aspectes comparables als que Osiris adquirí entre els egipcis com a déu eminentment popular i de caràcter humà.

337. Tret d'algun exemple que contradiu aquest tarannà, concretament la venjança cruel i desmesurada de Dionís sobre Àgave.

338. Mentre que Apol·lo oferia la seguretat.

339. Sembla oportú afegir que els teatres grecs també eren emprats com a espais per a la reunió de l'assemblea.

Mentre que l'epopeia proporciona al drama els temes, els personatges i les seves intrigues, en el teatre la confrontació d'aquests personatges amb el cor, el joc de diàlegs i els canvis de situació<sup>340</sup> fan que l'heroi llegendari, sobre l'escenari, sigui qüestionat i esdevingui l'objecte d'un debat. Els herois i el cor encarnen successivament els valors cívics i els valors anticívics (Vernant, a Vernant i Vidal-Naquet 1986, 22 i 166).

En termes de Bourcier,<sup>341</sup> el teatre sorgí a Grècia de l'«erosió» de la sacralitat. Això s'esdevé quan es produeix la independència del culte als déus, quan la litúrgia sagrada es converteix en cerimònia civil (amb les transformacions que això comporta) i quan, al capdavall, s'aprèn a imitar els herois (Oliva i Torres 2000, 21-22) de la mitologia i de la història i l'ésser humà; o bé quan –en la perspectiva de Vernant i Vidal-Naquet (1986)– l'heroi tràgic es converteix en tot el contrari d'un model a seguir per al ciutadà atenès que assisteix al teatre. En realitat, s'exposen les seves situacions per oferir-les a debat. Així mateix, el fet teatral adquireix la dimensió de la diversió

o l'entreteniment, la qual cosa provoca la minimització dels aspectes sacres, que resten aleshores sotmesos al raciocini de la comunitat i de l'individu.

Guanyen els ideals de la democràcia atenesa. Aquests són els d'una societat madura que se sent poderosa enfront dels enemics derrotats i que amb Pèricles viu un auge econòmic incomparable que li permet, entre altres coses, l'embelliment de la ciutat amb una sèrie d'obres arquitectòniques i escultòriques de gran magnitud i d'altíssim nivell. És l'edat de l'esplendor de l'ésser humà, mesura de totes les coses,<sup>342</sup> que es veu capaç de prendre les regnes del seu destí sense lliurar-lo completament, com abans, a la fatalitat dels déus, i això és el que expressen ara les seves obres dramàtiques. Dins d'aquest marc, s'ha consolidat en l'individu una autoconsciència urbana, i en la societat, una superestructura metafísica.<sup>343</sup> És en aquest punt on acaba el drama sacre grec i comença la veritable història del teatre occidental, en la qual seran progressivament els actors i l'acció els que determinaran l'espai teatral.

340. Les peripècies i els esdeveniments patètics de la definició aristotèlica.

341. Recollit per Bland (1976, 24).

342. Que deixarà el terreny adobat per a la nova definició de ciutat de l'hellenisme: la ciutat escènica, és a dir, la concepció teatral de l'arquitectura pública i l'urbanisme.

343. Requisits, segons Berthold (1991, 3), perquè sigui possible el fet teatral.