

EL TEATRE A SÍRIA: ENTRE L'AMBICIÓ I LA REALTAT

Per NABIL HAFFAR

Goethe Institut de Damasc, 9 de juny de 1996

Traducció: Òscar Muñoz

Comencem per aclarir que les arts escèniques en el món àrab, tant pel que fa a l'escriptura dramàtica com a la posada en escena, no tenen una herència a partir de la qual puguin dependre o desenvolupar el seu present i el seu futur.

És evident que les antigues civilitzacions àrabs, com ara l'Egipte de la vall del Nil o l'antiga Babilònia mesopotàmica, van conèixer diverses formes de teatre ritual de caràcter sagrat o civil. Així ho confirmen un seguit de textos d'aquell temps que han arribat fins a nosaltres. Igualment, les excavacions arqueològiques han deixat al descobert construccions que, quinze segles abans de Crist, havien servit de lloc escènic en l'antic Estat babilònic. De llavors ençà, però, no tenim cap més evidència de l'existència d'altres formes teatrals. Encara que resulta inqüestionable l'existència de fenòmens parateatrals vinculats a la religió, a diversos ritus de fertilitat o a cerimònies socials determinades, el teatre com a esdeveniment artístic que relaciona l'actor amb un públic en un cert temps i un cert espai no ha estat documentat en el món àrab fins a l'aparició de Maron Al Nakkash i la seva obra *L'avar*, escrita a mitjan segle passat. Els estudiosos atribueixen aquesta absència de teatre a raons de tipus religiós i al nomadisme de la vida beduïna. No discutirem pas aquests arguments. Sembla clar, en tot cas, que malgrat la riquesa de la seva tradició escènica, la presència dels grecs i dels romans en la regió àrab no va influir sobre la nostra cultura teatral. En aquest sentit, els amfiteatres romans que trobem disseminats per tota la costa del Mediterrani àrab no es van fer servir per representar-hi teatre, sinó per celebrar-hi festes en ocasió d'algunes victòries militars, actes de tipus polític, espectacles de lluita, circ i bruixeria; potser alguns esquetxs breus s'hi representaven de vegades al final d'aquestes celebracions. Si més no, el poble àrab no va tenir contacte amb les formes teatrals gregues i romanes. Tot i que la *Poètica*, d'Aristòtil, va ser traduïda a la seva llengua, els àrabs no van poder aprehendre la realitat i el significat dels gèneres literaris —tragèdia i comèdia—, que van constituir el centre de la teoria estètica de l'Estagirita. No ho van poder fer perquè durant aquest període l'art teatral va estar absent en les relacions entre Orient i Occident.

Amb Al Nakkash, Al Kabbani i Sanouh, els pioners, el teatre àrab comença a desenvolupar-se a partir d'una nítida concepció artística i cultural del paper que el teatre ha d'assumir en la societat àrab, copsant, d'una banda, el seu potencial com a eina d'instrucció, i de l'altra, les seves derivacions mo-

als. Les obres d'aquests autors eren versions de títols estrangers o adaptacions de l'herència literària i històrica àrabs. Alguns d'aquests textos mantenen encara en la realitat actual una forta vigència.

Malgrat el seu nombre reduït i la seva poca incidència, condicionada per l'escassetat de públic, aquest conjunt d'obres va assenyalar el camí de la segona meitat del segle XIX i el de començament del XX, esdevenint una base ferma per al creixement del teatre posterior, especialment a Egipte, centre d'acollida de la gent de teatre que emigrava des de Beirut i Damasc a causa de les dures circumstàncies polítiques i religioses. El teatre musical i el teatre popular d'arrel costumista van florir de la mà d'Al Sheikh Salhma Hijazi, Sayid Darwish i Ali Al Kassar, al costat del teatre amb inquietuds socials representat per Georges Abyad, Youssef Wihbeh i d'altres.

Aquest desenvolupament, paral·lel al del cinema, va afavorir la construcció de molts teatres i la creació de l'Institut Superior d'Interpretació. Es van escriure obres de tots els gèneres, coincidint amb el progrés econòmic, social i cultural; es tracta d'un moviment teatral fortament arrelat en la realitat egípcia, sobretot en la de la capital, el Caire. La seva influència s'extén a altres països àrabs.

Cal recordar que el teatre egipci va resoldre, des dels seus inicis, el conflicte entre llengua estàndard i llengua parlada: en aquestes obres, el text és només un element més de l'esdeveniment escènic, i el llenguatge dels personatges expressa el seu origen social i una mentalitat i un nivell intel·lectual determinats. Com a conseqüència de l'expansió del dialecte egipci per tot el món àrab, i havent estat adoptat pel cinema i per la ràdio, aquest model de llengua es va acceptar sense que es veiés afectat pel debat nacionalista sobre la llengua.

Després d'Abu Khalil Al Kabbani i de la independència de Síria, hi van aparèixer autors, com ara Abdulwahab Abou Al Sououd, Khalil Hindawi i Murad Al Sibai, que escrivien en àrab estàndard. Les seves obres es van representar en escoles i clubs socials i artístics, amb poca repercussió sobre el moviment teatral siri. Durant el període d'entreguerres, es van formar alguns grups de teatre aficionat que ben aviat van esdevenir professionals: Hassan Hamdan Group a Aleppo i Mohamad Ali Abdo Group a Damasc. Aleshores, companyies com per exemple Abdullatif Fat'hi Group, Artists Union Group, New Era Group i Free Theatre Group van aparèixer també a Damasc. Els espectacles d'aquestes companyies eren adaptacions d'obres franceses, italianes i turques interpretades en els dialectes locals d'Aleppo i Damasc. A l'hora d'adaptar obres egípcies i quan tocava representar el personatge de *Kishkish Beh*, el sudanès, els nostres actors siris utilitzaven el dialecte egipci. Abdullatif Fat'hi i Saadedin Bakdounis van ser els primers actors a fer servir el dialecte de Damasc, fins i tot en el cas d'adaptacions d'obres egípcies. Com s'esdevé avui amb la majoria de companyies teatrals privades de Damasc, aquests grups teatrals presentaven els seus espectacles simultàniament en cinemes i teatres. La infraestructura tècnica i escenogràfica era molt pobra i la interpretació adoptava el model egipci, tant en el cas de l'exagerat registre tràgic de

Youssef Wihbeh, com en el del realisme costumista de Najib Al Rayhani i altres lluminàries del teatre egipci. Les inquietuds artístiques i intel·lectuals d'aquests grups professionals basculaven entre els sermons morals relatius als conceptes de l'honor, la gallardia i l'honradesa, i les comèdies amb un contingut social lleuger; feien servir recursos expressius provinents principalment de la farsa i el seu objectiu era proporcionar divertiment durant una estona.

A causa de les constants dificultats de producció i de l'escàs potencial econòmic, la vida d'aquestes companyies era sovint molt curta, i era molt habitual que els seus membres canviessin de companyia a la recerca de millors condicions de feina. En aquest sentit, un bon nombre d'aquests artistes van treballar també a la ràdio com a actors, com ara Mumtaz Al Rikabi, Hikmat Muhssen, Anwar Al Baba, Yakoub Abou Ghazlah i d'altres. Cal esmentar que els textos portats a escena no van editar-se mai i, per tant, no es troben a l'abast dels estudiosos en cap arxiu. La raó d'això era ben senzilla: no s'editaven textos escrits en dialecte. Mentrestant, aquelles altres obres escrites en àrab estàndard —obres sense cap incidència en el desenvolupament d'aquest moviment teatral— estan disponibles i es reediten religiosament, com si la història del teatre siri estigués representada únicament per elles.

De tota manera, podem afirmar que el teatre siri, amb els seus recursos limitats i les seves pretensions humils, a més de la manca de tècnics professionals i d'informació sobre l'actualitat del teatre internacional, no podia generar una resposta social que li proporcionés un públic que el defensés i el reclamés com a un bé cultural indispensable. Malauradament, no ha sorgit cap home de teatre amb la visió cultural i l'experiència professional suficients per poder inspirar un canvi d'orientació en el llenguatge d'aquest moviment teatral.

Després de totes aquestes temptatives disperses, i seguint l'exemple del Teatre Nacional d'Egipte, els artistes del teatre siri van reclamar a finals de 1959 la creació a Damasc d'una companyia nacional amb el suport del Ministeri de Cultura i el finançament del Consell Nacional, amb l'objectiu d'establir les bases artístiques, científiques i d'organització d'un moviment teatral sòlid.

Molts membres de companyies de teatre professional i el grup de teatre aficionat de la Universitat de Damasc van respondre a aquesta crida. Al cap d'un any, la companyia va presentar el seu primer espectacle, *Praxàgoras* (basat en la comèdia *L'Assemblea de les dones*), d'Aristòfanes, adaptat per Tawfik Al Hakim i dirigit per Rafik Al Sabban: tots dos recentment havien tornat de França, després de cursar al país europeu els seus estudis de dret. Seguidament, el director Hani Snobar, graduat als Estats Units; Sharif Khazanadar, graduat a la universitat francesa; Assaad Fedda, Ali Oklah Arsan, Khodor Al Shaar i Mohamad Al Tayyeb, graduats a la universitat egípcia, i Hussien Idlibi i Youssef Harb, graduats a la universitat austríaca, van formar l'equip de direcció de la companyia nacional. Tots aquells graduats que havien estudiat direcció escènica als països socialistes també van tornar a partir d'aleshores. La seva alta qualificació en les diferents branques de l'art

escènica —escritura dramàtica, direcció escènica, interpretació, escenografia, il·luminació, etc.— van permetre impulsar un projecte integrador, al voltant de la creació teatral, amb un interès significatiu pels aspectes audiovisuals.

No és possible avaluar, en l'espai limitat de què disposem, els treballs de cadascun dels creadors que van participar en la consolidació i el desenvolupament de la companyia nacional. És indubtable, però, que els espectacles d'aquella etapa inicial, i els que es van estrenar immediatament després de la guerra del juny de 1967, tenien, per la seva novetat i rigor artístics i per la diversitat i riquesa dels seus plantejaments intel·lectuals, una significació extraordinària per al teatre sirí d'aleshores. El compromís dels pioners d'aquest Teatre Nacional —Al Sabban, Snobar, Kal'i, Arsan i Fedda— va ser permetre que el públic de Damasc prengués contacte amb els corrents internacionals del teatre. D'aleshores ençà, juntament amb algunes obres escrites originalment en llengua àrab, la majoria dels textos han estat estrangers i s'han representat després de ser traduïts i adaptats.

Al començament, fins que es va inaugurar el teatre Al Rabbani i mentre el cinema Al Hammraa tornava a ser al cap de poc el teatre Al Hammraa, el Teatre Nacional mostrava els seus treballs en aquest cinema o en l'escenari del Teatre Militar. Tots dos són encara actualment els únics teatres subvencionats pel Ministeri de Cultura, tot i que continuen patint greus mancances d'equipament tècnic. Immediatament després de la Guerra de Juny que va commocionar profundament el món àrab, el Teatre Nacional va patir un autèntic sotrac en els seus principis fundacionals. Llavors, va veure's obligat a reconsiderar els seus plantejaments i orientacions. Mentrestant, en el panorama teatral havien sorgit veus i tendències noves que intentaven atorgar al teatre un paper influent en la vida política i cultural. Proclamaven, en aquest sentit, la seva confiança en el potencial de l'art com a eina transformadora de la realitat i manifestaven la necessitat de polititzar-lo i integrar-lo en les transformacions socials que s'estaven produint.

El 1969, un grup de dramaturgs i actors van reivindicar a través del Sindicat d'Artistes Siris la creació d'un festival de teatre àrab concebut com a punt de trobada per a l'intercanvi d'experiències teatrals i que permetés el debat al voltant dels diferents posicionaments sobre el present i el futur d'aquest teatre i la seva funció social. Dit i fet: la primera edició del Festival es va celebrar l'abril de 1969. En els simposis de les tres primeres sessions del Festival —recollides i publicades per la *Syrian Al Marifa Review*— el debat es va centrar a l'entorn de la funció política del teatre i es va deliberar sobre si el teatre havia de ser considerat una forma de praxi política atès que els seus valors literaris i artístics tenen una influència directa sobre el seu públic. L'espectacle *Festa nocturna per al cinc de juny*, dirigit per Saadallah Wannous, incidia en aquesta línia de pensament (aquest espectacle va ser estrenat primer a Beirut i després, el 1970, a Damasc). Fins al 1975, el teatre polític va dominar el panorama escènic àrab polaritzant les urgents necessitats dels intel·lectuals, els artistes i el públic; molts textos i espectacles reflectien els problemes polítics, però a costa de l'ambició artística. Durant aquest període

van aparèixer el Teatre dels Treballadors i el Teatre Universitari, dos nuclis de creació teatral que esdevindrien molt importants en la configuració del panorama teatral siri. Els seus espectacles van eclipsar sovint els del Teatre Nacional, el qual no va poder trobar el seu propi camí després de les transformacions sociopolítiques provocades per la Guerra de Juny. De fet, la influència social del Nacional va minvar abans que els joves del Teatre Universitari i del Teatre dels Treballadors donessin a conèixer els seus primers i agosarats treballs.

Enmig d'aquesta explosió teatral, es feia cada cop més evident la necessitat de comptar amb millors infraestructures i de consolidar la cultura teatral dins la vida de la comunitat. El projecte del Teatre Nacional de la plaça Omayad —que esperem que pugui ser inaugurat a finals d'enguany [1996]— va ser aleshores una resposta esperançada a aquestes mancances. El 1976, va néixer la *Theatrical Life Review* i es va crear l'Institut Superior d'Arts Dramàtiques, dues eines bàsiques per al desenvolupament de l'art teatral.

Al llarg d'aquest període va sorgir un moviment que pretenia atorgar una identitat pròpia i distintiva al teatre àrab mitjançant la recuperació de les seves arrels. La tradició literària, històrica i arquitectònica havia de servir com a referent ineludible en aquesta comesa. Aquest tipus d'iniciativa va frustrar els esforços teatrals en la majoria dels països àrabs que gaudien d'un actiu moviment teatral, com ara Síria, el Líban, l'Iraq, Egipte, Tunísia i el Marroc. L'experiència, en efecte, va demostrar que el passat no podia ser l'antídoto enfront els problemes del present. La Guerra d'Alliberació d'Octubre va posar punt final a la politització del teatre i va desplaçar l'atenció sobre els assumptes de política exterior cap a la realitat interna dels països. L'escriptura dramàtica, tant els textos originals com els adaptats, va confirmar llavors que els autors s'havien adonat que la identitat pròpia del teatre àrab es trobava en el fet de reflectir la vida real dels ciutadans, i que les formes artístiques —com en el cas de la novel·la, la poesia o el cinema— són propietat de tothom i no solament d'un col·lectiu determinat. En aquest sentit, entre 1976 i 1980, el Teatre Experimental de Damasc va presentar un seguit d'espectacles que, sota la supervisió de Saadallah Wannous i la direcció de Fawwaz Al Sajer, van constituir importants temptatives d'accentuar l'aspecte comunicatiu de la posada en escena: una sèrie d'històries i personatges esdevenien el reflex de la circumstància del ciutadà siri. Alhora, els treballs de l'Institut Superior d'Arts Dramàtiques van corroborar la pertinència d'una formació científica i tècnica dels artistes abans d'iniciar la seva vida professional.

Des del començament dels anys vuitanta, un conjunt de factors expliquen la progressiva decadència del moviment teatral siri. Un d'aquests factors va ser la crisi econòmica —especialment el procés inflacionista—, que va afectar també el sector teatral. L'expansió de la indústria televisiva i la producció massiva de telesèries dramàtiques, que s'exportaven als Estats del Golf, seria també un altre factor decisiu: els actors siris, atrets per una ràpida popularitat i sous elevats, van desertar dels teatres i van omplir els platós televisius.

Els actors dels teatres oficials són funcionaris públics amb sou fix. El Teatre Nacional de Damasc compta amb més de cent cinquanta actors: algú els ha vist damunt d'un escenari últimament? Ningú no té la culpa que hagin abandonat el teatre per la televisió. L'actor, el director, el dramaturg o el tècnic no poden sobreviure amb els seus salaris. Les restriccions pressupostàries a què està subjecte el Ministeri de Cultura tampoc no permeten que els ingressos de taquilla siguin transferits al personal del teatre per incentivar-los i convèncer-los perquè es dediquin exclusivament al teatre. A més, s'està produint una davallada del nombre d'espectadors. En primer lloc, perquè els espectacles actuals no són afortunats des d'un punt de vista intel·lectual i no connecten amb les ambicions estètiques de l'espectador; i, en segon lloc, perquè veure televisió és més barat i comfortable i la seva oferta és molt més diversa, especialment a partir de l'expansió de les emissions via satèl·lit. Des de fa alguns anys, l'activitat del Teatre Universitari i del Teatre del Treballadors ha disminuït tant a la capital com a les províncies. Les produccions actuals del Teatre Nacional són pura evasió.

Hi ha, indubtablement, moltes altres raons que permetrien explicar aquests fets, però en tot cas cal una reflexió profunda per trobar solucions que facin sortir el teatre de la seva crisi i poder prendre mesures valentes i urgents pel que fa sobretot al seu finançament. No oblidem que si no aconseguim que l'espectacle teatral sigui un esdeveniment únic i que es diferenciï de l'estil televisiu, mai no aconseguirem consolidar un públic fidel i madur.