

Strindberg, l'artista

Carolina MORENO TENA

carolinamorenotenasss@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Llicenciada en Teoria de la Literatura i Literatura Comparada per la Universitat de Barcelona i Diploma d'Estudis Avançats en Humanitats per la Universitat de Girona. Traductora de literatura escandinava (Strindberg, Ibsen, Söderberg, Lagerlöf, Tranströmer, Per Petterson, Knausgård, entre d'altres). Ha publicat articles sobre la literatura escandinava en l'Esclat de la Modernitat i del segle xx, i sobre traducció. És directora del web www.literaturanord.com.

Resum

En quinze minuts de durada, *La més forta* (1889) condensa alguns desafiaments de la producció teatral de Strindberg: el temps escènic, el llenguatge no verbal o la construcció dialògica de l'argument i dels personatges, a través de la lluita de cervells entre la Senyora X i la Senyoreta Y. La introspecció psicològica exposa la naturalesa polifacètica i contradictòria de l'ésser humà i convida l'espectador a construir els personatges des de la seva subjectivitat, un dels girs més moderns de la concepció teatral de Strindberg i que enllaça amb la nostàlgia que desprèn la pèrdua de la representació totalitzant de la realitat, pròpia de l'esperit de l'època a Europa i radical a Escandinàvia.

Strindberg va saber captar i interpretar els batecs de la seva època i la necessitat de nous llenguatges per arribar a l'espectador, als seus conciutadans, i remoure'ls, obrir els seus ulls i empènyer-los a canviar les coses. Això el va dur a l'experimentació constant, a transitar sempre els límits de tots els gèneres, arts i disciplines fins arribar a forçar els límits de la comprensió, com va fer a *Inferno*, o a les obres per al Teatre Íntim.

La més forta és un exemple clar de l'aposta de Strindberg per transitar en llibertat pel terreny ignot i obscur de la creació artística, per l'atracció de l'abisme que sent l'Artista si s'entrega sense reserves al seu instint creador, i com defensa des d'aquí la seva contemporaneïtat i interpel·la els dramaturgs de la nostra.

Paraules clau: *La més forta*, contemporaneïtat, creació artística, límit formes teatrals, transformació social, Modernitat, subjectivitat, crisi

Carolina MORENO TENA

Strindberg, l'artista

Den starkare (La més forta) és una obra en 1 acte, 15 minuts de temps escènic, dues actrius, una taula i dues cadires per representar un combat, el que lliuren la Senyora X i la Senyoreta Y per un home, i amb una particularitat: que la Senyoreta Y no pronuncia un sol mot.

No cal dir que, descrit així, és un repte, un desafiament a les normes de l'art dramàtic.

Strindberg la va escriure entre els últims dies de finals del 1888 i els primers del 1889, després d'*El pare* (1887) i *La senyoreta Júlia* (1888), les quals no van ser ben rebudes, i la idea era que fos representada en el seu teatre recentment inaugurat, l'*Skandinavisk Försöksteater*, un Teatre Experimental Escandinau, a Copenhaguen.

En aquest tombant de dècada es produeix un canvi en la seva concepció del teatre. Les seves obres d'arrel més naturalista, com, en concret, *La senyoreta Júlia* o *El pare*, fan un gir formal cap a la subjectivitat, la qual donarà peu a les obres més experimentals, de cambra, oníriques o surrealistes, com se les acostuma a etiquetar.

Aquesta nova concepció del teatre és exposada en el pròleg programàtic de *La senyoreta Júlia* i afecta el treball de l'actor, el del director, l'escenari, el vestuari, l'estructura, els personatges, la dicció, etc.

El març de 1889, Strindberg publica també un article titulat «Om modernt drama och modern teater» («Sobre el drama i el teatre moderns»), en el qual descriu l'estat de la qüestió del teatre contemporani, d'on venim i cap a on creu que s'hauria d'anar.

La més forta és, com a desafiament a l'art escènic en diferents nivells, un bon exemple per a mostrar aquest gir.

A fi d'anar desgranant aquesta virada cap a la subjectivitat, abordarem primer els aspectes formals. I començarem pel que potser és el més visible de tots, la composició en un únic acte, atès que trenca amb els tres o cinc actes tradicionals i fa coincidir la unitat d'acció amb la unitat estructural, i aquesta concentració li dona la força dramàtica.

Sabem que no va ser invenció seva, sinó que es va inspirar en André Antoine i el revulsiu Théâtre Libre de París, escenari per als joves escriptors naturalistes i espai de llibertat creadora, on es va representar l'obra *Entre frères* de Guiche i Lavedan, com un dels Quarts d'Heure per la sorprenent durada de l'obra.

En l'article i el pròleg esmentats, Strindberg explica la seva preferència per les obres breus, per una escena que ho contingui i ho centri tot —com una conferència— com la forma més eficaç, i deixar enrere les obres de cinc actes que ocupen tota una vetllada, carregades d'elements superflus i pomposos. Si l'autor és capaç de transmetre el que vol explicar a l'audiència en un quart, no calen tres hores. La dilatació en el temps, l'excés gratuït de personatges o les digressions argumentals li treuen força al tema de l'obra, el qual, situat al centre, ha de fer gravitar els elements formals al seu voltant.

Hi ha obres que per a satisfer el desig del director d'haver fet una obra que ocupi tota la funció, turmenten el públic despertant-li la curiositat per coses que sap d'abans, i com que el director del teatre ha de mantenir massa personal, amarga l'existència dels actors que han de fer els papers secundaris, de confidents, de missatgers sense els quals no es pot dur a terme una obra d'acció tan llarga. (Törnqvist, 2007: 83)

I arriba a dir que «una escena, un quart d'hora sembla que pugui ser el tipus d'obra de teatre ideal per a l'espectador del present», el qual es va allunyant de les abstraccions romàntiques i de les obres llargues que fan mil marrades abans no arriben al quid de la qüestió.

El dramaturg suec recelava dels entreactes perquè podien distreure l'espectador:

Pel que fa a la tècnica de la composició, he evitat experimentalment la divisió en actes. I ho he fet perquè m'ha semblat descobrir que la nostra capacitat minvant de crear una il·lusió pot ser destorbada pels entreactes durant els quals els espectadors tenen temps de reflexionar i, d'aquesta manera, la influència suggestiva de l'autor-hipnotitzador s'evapora. (Strindberg, 2017: 232)

I proposa que les pauses se substitueixin per monòlegs, pantomimes o ballets.

L'espai escènic també es veu afectat per aquesta nova concepció teatral. Per exemple, a l'entendre de Strindberg, el decorat no pot ser un obstacle per al desenvolupament de l'escena o el treball dels actors (portes de tela que tremolen i impedeixen que un pare colèric doni un cop de porta que «fa trontollar la casa», per exemple). En aquest sentit, pensant el decorat de *La senyoreta Júlia*, havia optat per limitar-lo a «un únic decorat, tant perquè els personatges puguin arrelar i integrar-se en l'ambient com per trencar amb el luxe de l'excés de decorats» (Strindberg, 2017: 234). Era necessari, doncs, descarregar l'escenari de massa convencions que exigien un esforç d'interpretació a l'espectador (com ara que cregui reals les cassoles pintades en el teló de fons). Era molt més eficaç un escenari senzill i, sobretot, que fos evocador. No calia mostrar-ho tot, era molt millor suggerir perquè «quan l'espectador no pot veure tota l'habitació sencera amb tot el mobiliari, té l'oportunitat d'intuir, és a dir, la imaginació es posa a treballar i completa la imatge» (Strindberg,

2017: 234). En el cas de *La més forta*, dues cadires i una taula de cafè no només són suficients sinó que reforcen i intensifiquen el seu poder comunicatiu com a signes no verbals i, per tant, potencien la impressió de combat que es lliura entre les dues dones.

Cal afegir un factor no menys important i és que la idea de Strindberg quan va idear l'Skandinavisk Försöksteater, era el d'una companyia itinerant petita, que fos fàcil de desplaçar i oferís tantes funcions com fos possible. No oblidem el sentit pràctic que Strindberg va demostrar al llarg de la seva carrera, forçat per la necessitat de publicar i omplir els teatres i, evidentment, això també va condicionar la seva concepció de la literatura. En una carta a August Lindberg, artista i director teatral, li proposa que fundin junts una companyia itinerant. En la carta, datada el 3 de juny de 1887, li exposa el seu pla; per exemple, que la companyia representaria només obres d'un tal August Sg., però cap del seu repertori antic, i entre altres coses afegeix: «Escriu les meves obres amb la idea que no calgui carregar amb vestuari, decorats ni atrezzo» (Strindberg, 1958: 215)

Els llums del prosceni també eren un element problemàtic, ja que anaven directes a la retina i enlluernaven els actors; a més, els obligava a fer ganyotes o mirar cap als costats, o posar la vista al cel, o mirar els espectadors directament i adreçar-s'hi com si fossin coneguts. En definitiva, els deformava la fesomia i, en conseqüència, perdien expressivitat. La mirada, que és l'instrument més efectiu de l'expressió facial, quedava inutilitzada. Strindberg proposa eliminar el prosceni, posar llums laterals i reforçar la mímica i aprofitar més el joc que dona la mirada.

Quan es refereix als actors, proposa evitar el maquillatge excessiu perquè transforma el rostre en una màscara immutable (terrible per a l'actor), i obliga a gestos pomposos i grandiloqüents, ja que els moviments més subtils de l'ànima es produeixen en el rostre i cal que l'espectador pugui percebre'ls.

Al seu entendre, tots aquests canvis haurien de servir per aconseguir un teatre més «natural», més acostat a la realitat, a la vida, a l'espectador, i d'aquesta manera l'obra seria més eficaç i més útil, arribaria directament a l'espectador i el commouria, el faria pensar i actuaria de detonant en el procés de transformació que vivia la societat, una època de canvis en els valors i en la manera de pensar-se tant individualment com col·lectiva. Un fenomen que l'intel·lectual danès Georg Brandes anomenaria *Moderne Gjennembrudt* ('l'Esclat de la Modernitat') a partir d'una sèrie de retrats d'escriptors contemporanis i que eren expressió de l'esperit de l'època (*Gjennembruds Mænd*, 1883). En el retrat de l'escriptor noruec Alexander Kielland descriu les relacions entre literatura i societat del moment:

Existeix l'opinió generalitzada que els llibres que actualment es publiquen al Nord són sovint agressius, que contenen l'actual malestar amb l'ordre social establert i això provoca encara més descontentament. Els satisfets ho veuen com la moda de portar els cabells *à la mal-content*. Tanmateix, els trets bel·ligerants que caracteritzen la bona literatura dels darrers deu anys no té res de casual. En la nostra època, la literatura del Nord més vigorosa és necessàriament crítica amb la societat. (Brandes, 1900: 425; traducció lliure)

El retrat és de l'any 1882 i, per tant, els deus anys de literatura carregada de descontentament amb l'ordre social, als quals es refereix Brandes, corresponen a la dècada dels 70, durant la qual es produeix la ruptura amb els paràmetres idealistes heretats. Ja no impressionen les al·lusions ni explicacions abstractes ni de rerefons mitològic, sinó que calia explicar les coses tal com eren. I si la descripció de la realitat resultava agressiva no era pas per culpa de la nova generació d'escriptors; en tot cas era la realitat la que era desagradable. És amb aquesta convicció que Brandes introdueix el realisme i el naturalisme a Escandinàvia de la mà de Taine i Zola, amb certes reserves, i de Saint-Beuve per a la crítica literària, i imposa així la necessitat de descriure la realitat tal com era, de fer-ne visibles els racons que fins aquell moment havien quedat fora de la literatura. Calia evidenciar tota una sèrie d'àmbits i factors de la vida individual i col·lectiva de finals de segle que la literatura romàntica havia obviat, però sobretot calia que aflouessin les afectacions del sistema econòmic i social en les condicions vitals dels individus que l'havien construït i el patien, calia fer visible la contradicció, l'atzucac existencial.¹

La concepció de la literatura com a eina al servei de la societat («la literatura ha de servir per a sotmetre els problemes a debat, si no es desvirtua» (Brandes, 1871: 5), afirma aquest autor en el pròleg dels *Corrents literaris del segle XIX a Europa*, és assumida per Strindberg qui, a més, estava convençut que la societat era la culpable de tots els mals que patia l'individu de finals de segle, tal com explica a l'article «Om det allmänna missnöjet. Dess orsaker och botemedel» ('Sobre el descontentament general, les seves causes i els seus remeis'), de l'any 1884, que comença així:

La societat, que avui dia carrega amb la culpa de ser la responsable del patiment de la Humanitat, es troba, per dir-ho suaument, capgirada, i conté tantes contradiccions que amb prou feines podem creure que s'hi hagi arribat per via natural. (Strindberg, 2003: 14)

Heus aquí un dels conflictes interns de Strindberg —altrament evocat i discutit com una de les seves contradiccions— entre, per una banda, la seva crítica de caràcter rousseunià a la cultura i a la civilització com a font de degeneració de la societat i de l'espècie humana i, per l'altra, la natura com a espai harmònic on l'home pot desenvolupar-se i realitzar-se feliçment. Aquest conflicte és la llavor de la seva obra i s'hi evidencia de manera més o menys explícita. En un article titulat «Om realism»² (Sobre el realisme), de l'any 1882, d'una manera clara i entenedora, i tanmateix amb un to displicent, expressa la seva fatiga per haver d'insistir en la diatriba esgotada i superada entre realisme i idealisme, i es veu obligat a respondre i defensar la tria dels temes. Es criticava els realistes de tractar qüestions banals i vulgars que no tenien cabuda en les obres literàries com, per exemple, la relació entre els dos sexes. Per a l'autor

1. Sobre aquest atzucac, en el qual es troba la burgesia de finals de segle XIX, és molt interessant el llibre de Franco Moretti *The Bourgeois. Between History and Literature*, Verso: Londres: Nova York, 2013, sobretot el capítol «The grey area» dedicat a Ibsen.

2. «Om Realism» es va publicar a *Ur Dagens Krönika*, la revista òrgan del grup d'escriptors realistes anomenats els *80-talister*, els escriptors de la dècada dels vuitanta, l'any 1882.

de tants relats i obres de teatre en què aquest és el tema central, els realistes no només tenien la tendència i la predisposició a tractar aquesta qüestió, sinó que estava totalment justificat atès que era un dels factors més importants de la condició humana; però, sobretot, perquè en aquell moment en què les convencions socials que afectaven la relació entre l'home i la dona estaven en entredit i sotmeses a debat, tothom es veia obligat a aclarir posicions. En conseqüència, era lògic i necessari que la literatura realista se'n fes càrrec i anés al fons de la qüestió, que s'ho prenguésseriosament i no en fes broma.

Per a Strindberg, el realisme no era una moda ni una escola literària, sinó un manera de representació i d'expressió artística que hauria definit grans escriptors de la literatura europea com el Dant o Shakespeare. Al seu entendre, a cada època li correspondria una forma de comprensió diferent de la realitat i, per tant, el realisme s'hauria adaptat a les formes de comprensió d'aquella època. En aquest sentit, es poden distingir clarament les creacions estètiques de les generacions precedents respecte les del seu temps: les anteriors podien fer la impressió de realitat a través d'al·lusions generals i abstractes perquè els sentits dels seus lectors havien estat educats per a ser receptius a aquest tipus de representació. Ara bé, els nous temps eren els de les ciències naturals i les ciències exactes i, per tant, la via d'accés i de comprensió de la realitat no era abstracta i general, sinó l'oposada, era l'època del positivisme i l'especificació. I posa un exemple: quan el lector de finals del XIX llegeix els mots «rosa» o «papallona» en un poema antic, no hi veu el concepte abstracte dels seus predecessors; al contrari, els seus ulls s'espaoarden si no poden determinar de quina espècie es tracta.

Vist així, calia modernitzar la llengua literària en el sentit d'actualitzar-la, de connectar-la al present, i així acostar-la als seus lectors, fer-la contemporània. Incorporar el llenguatge més pròxim al col·loquial, incorporar termes referents a la vida moderna i als vulgarismes. Aquest és el gran esforç i l'aportació de Strindberg com a escriptor a la literatura sueca.

És més, voldrà donar a la literatura el rang de ciència i situar-la al costat de la medicina, la biologia, la història o la filologia. I així, donar-li el prestigi que se li negava ja que era considerada un mer entreteniment. Si la literatura com a disciplina obtenia l'estatus de ciència, ell, com a escriptor, ocuparia també de retruc una posició de prestigi en el camp cultural suec. Un objectiu que Strindberg va tenir clar des dels inicis.

Per tant, podríem dir que la seva obra no alberga la pretensió d'una revolució estètica impulsada des de la reflexió sobre l'art en si, tampoc no té un gran interès en les anades i vingudes de les modes i els corrents literaris, ni formula grans reflexions estètiques. De fet, Strindberg aspirava a fer-ne una professió que gaudís del prestigi social de les ciències, una eina útil per remoure consciències i ocupar un lloc rellevant en la societat que li permetés guanyar-se la vida. Tenia una concepció més aviat pragmàtica de la literatura, la qual cosa no és contradictòria amb l'exploració constant de noves formes artístiques i la renovació del llenguatge literari. La tendència a la naturalitat i la submissió de la forma al tema, a la idea central de l'obra, és el que impulsa el moviment renovador, i no pas una voluntat teoritzadora de les formes artístiques.

A l'inici del pròleg de *La senyoreta Júlia*, hi fa la següent declaració d'intencions: «no he intentat canviar res, només modernitzar la forma», i modernitzar volia dir apropar-hi l'espectador, els homes i dones del seu temps.

* * *

Tornem, però, a *La més forta*. Strindberg tenia el plantejament claríssim per a escriure una bona obra de teatre. En una carta a l'escriptor Gustaf af Geijerstam, del 18 de novembre de 1888, en què l'anima a escriure una escena amb molta força, colpidora, li precisa quin és el model a seguir: «Dues persones, cap intriga sinó la forta tensió de la Lluita de Cervells, del combat de les ànimes» (Strindberg, 1961: 166). Després l'escriurà ell, és clar. I l'efecte colpidor el provocarà amb la capacitat de suggestió i els interrogants que obre en cada espectador: Qui de les dues és la més forta? Hi ha en realitat una forta i una dèbil? O la partida queda en taules?

Cada espectador en traurà la seva interpretació i la seva conclusió, i en aquest conjunt incloem també els crítics. Per a Strindberg, la Senyora X era la més forta perquè era més flexible i, per tant, tenia més capacitat d'adaptació i podia treure partit de la situació; en canvi, la Senyoreta Y, tal com li retreu la Senyora X, «no ha sabut doblegar-se i s'ha trencat com un jonc ressec» (Strindberg, 2017b: 116), una visió que coincideix amb la que tenia el propi Strindberg sobre la condició humana: se'n surt millor qui és flexible i s'adapta; qui es manté rígid com un pal, acaba per partir-se. Les ressenyes publicades quan es va estrenar l'obra tendien a definir-la com un experiment sense gaire interès i interpretaven que la més forta era la Senyora X. Tanmateix, en una crítica publicada a *Politiken* el 1889, la Senyoreta Y apareixia com l'heroïna. Més endavant, al llarg de la història de l'escenificació de *La més forta*, la visió s'ha anat decantant ara per l'una ara per l'altra. I, també, per exemple, si la Senyora X apareixia com una dona nerviosa i dubitativa i el silenci de la Senyoreta Y desbordava ironia i jugava el paper de *femme fatale*, guanyava aquesta última.

El que és evident és que cada espectador n'extreu les seves conclusions i dictamina una vencedora en funció de la seva manera de veure la vida i el món, dels seus valors i de la seva formació, és a dir, que la interpretació rau en l'espectador, en la seva mirada. La de l'autor de l'obra és una mirada construïda a partir de les mateixes premisses, la seva cosmovisió, i no és més encertada l'una que l'altra. Strindberg va demanar a Siri von Essen (l'actriu que feia de Senyora X i muller de l'autor) que la interpretés amb aquestes indicacions: la dona que es doblega per erigir-se després i anar-se'n a casa triomfant.

Strindberg construeix els seus personatges a partir d'una idea de caràcter oposada a la tradicional: un personatge simple i immutable, ratllant l'arquetip, que el teatre burgès havia consolidat als escenaris. En canvi, els seus personatges eren contradictoris, variables, canviant i les seves accions i els seus comportaments podien tenir diverses causes. Per tant, cada espectador «triarà en funció del que li és més fàcil de comprendre o el que s'adapta millor a la seva capacitat de jutjar», com diu en el pròleg de *La senyoreta Júlia*

(Strindberg, 2017: 225), i tot seguit dona un reguitzell de motius que haurien empès la protagonista a actuar com ho fa. És així que Strindberg dona marge a l'espectador perquè, en funció del seu tarannà i la seva visió de l'ésser humà, de la seva experiència vital i les seves neures, imagini i jutgi el personatge, és a dir, el construeixi també. Amb aquest plantejament, Strindberg cedeix a l'espectador la possibilitat que construeixi ell també el personatge assumint que no hi ha una única veritat, tampoc veritats absolutes, tret definitori de la crisi de la Modernitat a Europa. La Senyora X no és un personatge fix immutable, al contrari, assistim a la seva evolució psicològica; en els seus dubtes, contradiccions, vulnerabilitats, hi veiem l'individu de finals del segle XIX que ja no pot ser representat com un tot, amb una imatge totalitzant, sense fissures, sinó que és polifacètica, feta de fragments, «ànimes apedaçades», una pintura impressionista, un esbós inacabat en el sentit d'incomplet. No cal dir que aquest gir cap a una visió subjectiva del personatge i la seva capacitat de percebre i registrar l'esperit de l'època en els seus contemporanis és determinant perquè l'autor aconsegueixi l'objectiu d'arribar a l'espectador.

I no només això; aquest exercici de construir el personatge a partir de la pròpia mirada va en dues direccions: l'espectador construeix el personatge però, al mateix temps, també es pensa a si mateix en el moment en què el comportament d'un personatge desferma sentiments diferents en cada persona —d'aquí que Strindberg afirmi: «que la meua tragèdia provoqui un sentiment de desolació en molts espectadors és culpa d'ells» (Strindberg, 2017: 225)—, uns sentiments que l'obliguen a posicionar-se, a sentir-se remogut en un sentit o un altre i a reflexionar, comparant-s'hi, sobre la seva pròpia persona i, així, es construeix a si mateix a través del personatge, a través de l'Altre.

Definir la pròpia identitat a través dels ulls dels altres, de la relació amb l'altre, de la intersubjectivitat, és el que escenifiquen precisament els personatges de *La més forta* mitjançant el diàleg, característic del teatre modern segons Szondi, però que en el cas de Strindberg va més enllà.

La necessitat de trobar el seu lloc en la societat, de gaudir d'una relació harmònica amb el món és el que el va portar, des dels inicis, a construir la figura del tità/Strindberg contra el colós/societat, tal com ho descriu Elena Balzamo a *August Strindberg. Visages et destin*. L'escriptor trasllada la seva vivència personal en sentit general, convençut que l'individu està en lluita permanent contra la societat, que en aquesta lluita es comença amb l'intent d'encaixar, es fracassa i, consumat el fracàs, es tenen dues opcions: rebel·lar-se o suïcidar-se/resignar-se. És evident quin va ser el camí triat per Strindberg... En la primera escena d'*El saló vermell* (1879), la seva primera novel·la, Arvid Falk, des del mirador de Mosebacke, amb la ciutat d'Estocolm als peus, respon al senyor Struve —qui li havia dit que «el literat està fora de la societat»— i li etziba: «Ja, és el càstig que reps si vols situar-te per sobre de la societat! De totes maneres, detesto la societat, ja que no des cansa sobre el lliure pacte sinó que és un entramat de mentides... i jo en fujo encantat!» (Strindberg, 1912: 19).

Seguint encara la teoria de Balzamo, entre finals de la dècada dels vuitanta i inicis dels noranta, quan Strindberg escriu *La més forta*, el camp de batalla on es lliura el combat es desplaça de la societat a l'individu, a l'interior del

qual es troben els mateixos mals de la societat. L'individu contra si mateix, la lluita esdevé interna.

I el teatre és l'espai ideal per escenificar aquesta lluita. *La més forta* no té intriga, sinó que l'espectador assisteix a tot un recorregut psicològic que protagonitzen la Senyora X i la Senyoreta Y. És una «lluita de cervells» on la més forta xucla la força de l'altra: «Senyora X: La teva ànima s'ha esmunyit dins la meua com el cuc dins la poma, i ha menjat tant i tan bé i ha fet un forat tan gran que no en queda res més que el cor amb un polsim negre a dins» (Strindberg, 2017b: 114). Seguint el fil del que dèiem més amunt, és característic dels personatges de Strindberg el conflicte entre individus, l'oposició de contraris, entre alt i baix, la convicció que la fortuna d'un és el fracàs de l'altre, un antagonisme entre personatges que també destrueix l'impuls de resoldre'l. Com a *La més forta*.

En els quinze minuts que dura l'obra, aquest conflicte intern individual s'escenifica desdoblant: les dues protagonistes encarnen les dues actituds davant la lluita contra la societat, l'adaptada i la inadaptada, la que desenvolupa el seu rol lliurement i la que no. I el més important, no són actituds fixes sinó que veiem com la Senyora X comença com la feble, la que viu una situació de desavantatge, però de mica en mica aprofita els seus punts forts i els dèbils de la contrincant i en surt airosa, la qual cosa esdevé la derrota de l'altra. Els papers, doncs, fins i tot s'intercanvien. Una lluita que també es produeix internament quan l'individu se situa davant la societat amb la intenció de trobar-hi el seu lloc.

Aquesta tensió interna s'intensifica amb el fenomen de la vida moderna pròpia de l'urbs, que en el cas de Strindberg coincideix amb la transformació d'Estocolm en gran ciutat. Els efectes que la revolució industrial i econòmica van produir en la política, en les condicions laborals, en l'organització de la societat, en el pensament, la religió i els valors morals, en el camp cultural o en l'urbanisme, van transformar la gran ciutat en l'espai on es produeixen els desajustos i els grinyols en la relació entre l'home i la societat i provoca, per tant, un neguit vital als individus que l'habiten. El valor monetari aplicat a tot, també a l'art, del sistema capitalista, obre un ventall infinit de possibilitats als artistes per a desenvolupar lliurement el seu talent i viure d'això. Alhora, però, s'arrisquen a quedar en la intempèrie, perquè no estan emparats per una feina, per un gremi, per les estructures precapitalistes molt més protectores. A més a més, la ciutat tendeix a buscar normes que governin el caos de la llibertat total, a establir uns horaris que distingeixin el lleure de la feina, per exemple. El ciutadà que ho pateix d'una manera més lancinant és precisament l'artista, el que viu o vol viure de l'art i que el personatge d'Arvid Falk encarna des de Mosebacke amb la intenció de situar-se per sobre de la societat i s'hi rebel·la.

Aquest combat intern té la particularitat que es lliura entre dues adversàries, una de les quals està tota l'escena en silenci, que parla mitjançant el llenguatge no verbal: amb mirades, ganyotes, jugant amb l'expressió facial, els objectes (la pistola, les sabatilles), que carreguen de sentit les seves rèpliques al diàleg igual o més que les paraules. La simultaneïtat de signes pròpia del teatre és utilitzada a fons, al límit de les possibilitats dramàtiques. Dona

molt més marge a la suggestió, a la participació de l'espectador; per tant, a la seva interpel·lació. És l'ús d'un recurs formal, propi del llenguatge teatral, portat a un límit que afegeix més tensió encara a l'escena i, per tant, posa de manifest fins a quin punt el tema —la lluita de cervells— condiciona la forma i no a l'inrevés.

La recerca dels límits, l'experimentació que sempre se li ha atribuït a Strindberg, és certa, però no prové de la voluntat d'inventar un art nou, de fer noves propostes estètiques per elles mateixes, sinó per la voluntat —la necessitat gairebé— de commoure l'espectador acostant-s'hi. Per això, vindica un art basat en la naturalitat i la subjectivitat, i d'aquí que fos un art que s'expressés en termes contemporanis, que abordés temes contemporanis.

Ara bé, per a fer-ho, Strindberg va haver de llegir bé el seu present, els mals de la societat i l'individu de final de segle (la pèrdua de veritats absolutes, la fragilitat del subjecte i la impossibilitat de representar, com un tot monolític, els efectes de la vida moderna) i buscar el llenguatge, la forma, que ho expressés.

Treballar amb total llibertat és condició *sine qua non* de l'artista perquè és així com s'endinsa en el terreny ignot, obscur, de la creació. Strindberg va saber crear mons —doneu-me dos personatges i faré un món, doneu-me'n tres i faré moure'l—, va saber donar forma al visible i a l'invisible, al que els ulls de l'artista creador veu però els altres no veuen —com diu el Desconegut, el protagonista de *Camí de Damasc*.

Strindberg no va poder renunciar a la seva vocació artística, la qual es va unir a la necessitat que tenia de trobar una relació harmònica amb els seus coetanis, amb la societat, de trobar-hi el seu lloc per no quedar-ne exclòs, tot i els riscos que comportava per a l'artista. Calia, doncs, arribar a ells, remoure'ls, interpel·lar-los a través de l'art i, per a aconseguir-ho, era necessari adaptar el llenguatge al seu temps, als seus contemporanis, a la seva modernitat. Vist així, podem concloure que si Strindberg és el gran renovador de la literatura i la llengua sueques és gràcies a la seva radical contemporaneïtat. I és des d'aquesta convicció que l'obra de Strindberg, tota, interpel·la els creadors d'avui dia, de la nostra contemporaneïtat.



Referències bibliogràfiques

- BALZAMO, Elena. *August Strindberg. Visages et destin*. París: Editions Vivien Hamy, 1999 [en aquest article he citat l'edició sueca: *August Strindberg. Ansikten och öde*, trad. Fredrik Ekelund. Estocolm: Atlantis, 2012].
- BRANDES, Georg. *Hovedstrømninger i det Nittende Aarhundredes Litteratur, Inledning*. Copenhaguen: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1871.
- BRANDES, Georg. «Alexander Kielland». A: *Samlede Skrifter 3r volum*, Copenhaguen: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1900.
- MORETTI, Franco. *The Bourgeois. Between History and Literature*. Londres: Nova York: Verso, 2013.

- STRINDBERG, August. Pròleg a *La senyoreta Júlia*. Traducció del suec de Carolina Moreno a: *August Strindberg* (ed. Teresa Vilardell i Carolina Moreno). Barcelona: Comanegra: Institut del Teatre, 2017. Edició original: *Fröken Julie*. Estocolm: Seligmanns Förlag, 1888.
- STRINDBERG, August. *La més forta*. Traducció del suec de Carolina Moreno a: *August Strindberg* (ed. Teresa Vilardell i Carolina Moreno). Barcelona: Comanegra: Institut del Teatre, 2017b. Edició original: *Den starkare. A: Tryckt och otryckt II*. Estocolm: Albert Bonniers Förlag, 1890.
- STRINDBERG, August. *Röda rummet. A: Samlade Verk*. Vol. 5. Estocolm: Albert Bonniers Förlag, 1912.
- STRINDBERG, August. «Om modernt drama och modern teater», citat a: *Samlade Skrifter*. Vol. 17. Estocolm: Albert Bonniers Förlag, 1912-1921.
- STRINDBERG, August. «Om det allmänna missnöjet, dess orsaker och botemedel». A: *Likt och olikt II, Samlade Verk*. Vol. 17. Estocolm: Albert Bonniers Förlag, 2003.
- STRINDBERG, August. «Om realism». A: *Tryckt och otryckt II*. Estocolm, Albert Bonniers Förlag, 1890.
- STRINDBERG, August. *August Strindbergs brev*. Vol 6 (ed. Torsten Eklund). Estocolm: Strindbergssällskapetets Skrifter: Bonniers, 1958.
- STRINDBERG, August. *August Strindbergs brev*. Vol. 7 (ed. Torsten Eklund). Estocolm: Strindbergssällskapetets Skrifter: Bonniers, 1961.
- SZONDI, Peter: *Teoria del drama modern*. Traducció de Mercè Figueras. Barcelona: Institut del Teatre, 1988. Edició original: *Theorie des modernen Dramas*. Berlín: Suhrkamp Verlag, 1963.
- TÖRNQVIST, Egil; STEENE, Brigitta. *Strindberg on Drama and Theatre*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.