

PETER SZONDI

TEORIA
DEL DRAMA
MODERN
(1880-1950)



27

MONOGRAFIES DE TEATRE
INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA

75
ANIVERSARI
INSTITUT DEL TEATRE

Monografies
de
Teatre
27

PETER SZONDI

**TEORIA
DEL DRAMA MODERN
(1880-1950)**

Traducció de Mercè Figueras

**PUBLICACIONS DE L'INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA**

Barcelona

MONOGRAFIES DE L'INSTITUT DEL TEATRE. DIPUTACIÓ DE BARCELONA.
INSTITUT DEL TEATRE, carrer Nou de la Rambla, 3 i 5 (Palau Güell),
08001-Barcelona.

Comissió de Publicacions:

Joan-Josep Abellan
Francesc Castells
Jordi Coca
Guillem-Jordi Graells
Jaume Melendres
Josep Montanyès

Títol de l'edició original: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*

© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1956 i 1959

Coberta de Jordi Fornas.

Il·lustració de la coberta: escena de *Les tres germanes*, de Txèkhov,
interpretada pel Teatre Lliure. Foto, Ros Ribas.

Primera edició: desembre de 1988

© de la traducció catalana, Mercè Figueras, 1988

Propietat d'aquesta edició (inclòs el disseny de la coberta):

Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

Imprès per Primera Impressió S.A.

Fotocomposició i reproducció: Servei Gràfic NJR

Dipòsit legal: B-06895-89

ISBN: 84-7794-034-7

NOTA SOBRE EL MÈTODE DE LA TRADUCCIÓ

Cal fer alguna referència a la traducció de les cites. Si ha estat possible d'obtenir una traducció catalana dels textos citats, naturalment l'he utilitzada i així ho he fet constar a les notes. Quan per les raons més diverses no he tingut un text català a l'abast he fet jo la traducció. Si a les notes hi falta una referència explícita de traductor, la traducció és meva; en general, però, hi és indicat. Algunes de les traduccions que he hagut de fer no estan basades en textos originals, car desconec els idiomes escandinaus.

He incorporat a la traducció catalana algunes notes, la crida de les quals és indicada amb asterisc, per tal de precisar petites qüestions lingüístiques.

Alguna vegada he consultat la traducció francesa de Pavis: *Théorie du drame moderne*, traduït de l'alemany per Patrice Pavis amb la col·laboració de Jean i Mayotte Bollack, Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, 1983. El matrimoni Bollack es compta entre els més profunds coneixedors de l'obra i la persona de Peter Szondi; per això, en moments de dubte, m'ha semblat lícit de comparar les dues versions. El text que es presenta aquí potser és més literal.

S'han evitat les implicacions d'aquesta obra, conceptualment i estilísticament força complexa, i les interpretacions molt més enllà del text.

Aquesta obra, la primera important de l'autor (1956), manifesta en el seu llenguatge l'empremta de l'idealisme alemany.

MERCÈ FIGUERAS
Friburg i Br., gener de 1988

Introducció: estètica històrica i poètica dels gèneres

Des d'Aristòtil, els teòrics de la literatura dramàtica han condemnat l'aparició de trets èpics en el camp del gènere teatral. Però qui avui intenta exposar el desenvolupament de la nova literatura dramàtica, ja no pot sentir-se cridat a exercir aquest paper de jutge: els motius, caldrà que els aclareixi en una introducció, tant per a si mateix com per als seus lectors.

El que autoriza les anteriors teories del drama d'exigir que s'acompleixin les lleis de la forma dramàtica és la seva particular concepció de la forma, la qual no coneix ni la història, ni la dialèctica de la forma i el contingut. Per a aquestes teories, la forma paradigmàtica del drama es realitza quan va unida a una matèria escollida tenint la primera especialment en compte. Si la forma paradigmàtica no arriba a realitzar-se, si el drama presenta trets èpics il·lícits, hom busca l'error en la selecció de la matèria. En la *Poètica* d'Aristòtil es llegeix: «Ensems cal recordar (...) no fer una tragèdia d'un conjunt èpic (dic que és un conjunt èpic un conjunt de múltiples faules), com ara si es fes una tragèdia de tota la faula de la *Illiada*.»¹ Així mateix, l'esforç de Goethe i de Schiller per distingir entre la literatura èpica i la literatura dramàtica tenia com a finalitat pràctica evitar l'elecció errònia del tema.²

Aquesta concepció fonamental basada en la dualitat de forma i contingut tampoc no coneix la categoria de la historicitat. La forma paradigmàtica és històricament indiferent, originàriament tan sols és històric el tema i, conforme a l'esquema comú de tota teoria anterior a l'historicisme, el drama creat apareix com a realització històrica d'una forma atemporal.

1. Aristòtil, *Poètica*, cap. 18 «Nus i desenllaç. Espècies de tragèdies», a *Retòrica-Poètica*, trad. Joan Leita, ed. a cura d'Alberto Bledua, Barcelona, Laia, 1985 (col. Textos filosòfics), p. 349-350.

2. Vid. Goethe, *Über Epische und Dramatische Kunst*, com també «Schiller and Goethe» el 26 de desembre 1797.

Si la forma dramàtica no es considera una forma lligada a la història, això significa alhora que el drama és possible en qualsevol època i que pot ésser tothora postulada en les poètiques.

Aquesta connexió entre una poètica ultrahistòrica i una concepció no dialèctica de la forma i el contingut reverteix al punt culminant del pensament dialèctic i del pensament històric: a l'obra de Hegel. En *La ciència de la lògica* es troba la frase següent: «Veritables obres d'art són, doncs, tan sols aquelles de les quals el contingut i la forma són absolutament idèntics.»³ Aquesta identitat és de naturalesa dialèctica: al mateix lloc, Hegel l'anomena «la relació absoluta entre el contingut i la forma (...), la sobtada transformació de l'un en l'altre, de manera que el contingut no és altra cosa que una sobtada transformació de la forma en contingut i la forma no és sinó la sobtada transformació del contingut en forma.»⁴ La identificació de la forma amb el contingut també anul·la l'oposició del que és temporal i del que és històric dins l'antiga relació i té com a conseqüència la historització del concepte de forma i, a fi de comptes, la historització de la mateixa poètica dels gèneres. La lírica, l'èpica i el drama passen de ser categories sistemàtiques a ser categories històriques.

Després d'aquest canvi en els fonaments de la poètica, a la ciència se li obrien tres camins. Podia opinar que les tres categories bàsiques de la poètica, havent perdut llur naturalesa sistemàtica, havien perdut el dret a existir: d'aquí que fossin excloses de l'estètica de Benedetto Croce. Una posició diametralment contrària era l'afany d'allunyar-se dels fonaments historitzats de la poètica, dels gèneres poètics concrets, l'atemporalitat. Deixant de banda el treball poc convincent de R. Hartl, *Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen - Assaig d'una fonamentació psicològica dels gèneres literaris*, aquest corrent és representat en la Poètica d'Emil Staiger, la qual aplica els conceptes genèrics a diferents modalitats de l'existència humana, finalment als tres «Èxtasis» del temps. Aquesta reestructuració dels fonaments canvia la poètica en la seva totalitat, sobretot respecte a la poètica mateixa; això ho demostra la substitució necessària dels tres conceptes substantius fonamentals, «la lírica», «l'èpica» i «el drama», pels conceptes adjectius «líric», «èpic» i «dramàtic».

3. Hegel, *Wissenschaft der Logik (Ciència de la lògica)*, a *Sämtliche Werke*, Jubiläumsausgabe, vol. 8, p. 303. [La traducció del fragment citat és de Mercè Figueras.]

4. *Ibíd.*, p. 302.

Una tercera possibilitat, però, consistia a perseverar en el terreny de la historicitat. Així, després de Hegel, hi ha certs escrits que esbossen una estètica que no es limita a les obres literàries: *La teoria de la novel·la* de Lukács, *Ursprung des deutschen Trauerspiels (Origen de la tragèdia alemanya)* de W. Benjamin, *Philosophie der neuen Musik (Filosofia de la nova música)* de Th. W. Adorno. La concepció dialèctica de la relació forma-contingut de Hegel va donar fruits en considerar la forma quasi com a «condensació» del contingut.⁵ La metàfora expressa alhora el que és ferm i durable de la forma i el seu origen, és a dir, la seva capacitat de significar, que ella extreu del contingut. D'aquesta manera es pot desenvolupar una veritable semàntica de la forma i la dialèctica forma-contingut apareix com una dialèctica entre un enunciat formal i un enunciat de contingut. Això, però, ja implica la possibilitat que l'enunciat formal es contradigui amb l'enunciat de contingut. Si, en el cas que forma i contingut es corresponguin, la temàtica del contingut es mou, com aquell qui diu, en el marc de l'enunciat formal com una problemàtica situada en un àmbit no problemàtic, la contradicció sorgeix en l'enunciat fix i establert de la forma, posada en qüestió pel contingut. Però és aquesta antinòmia interna la que fa que una forma literària esdevingui històricament problemàtica, i aquest treball, aquí presentat, intenta explicar les diverses formes de la dramaturgia moderna, partint de la resolució d'aquestes contradiccions.

Per això roman dintre de l'estètica i s'absté d'estendre un diagnòstic de l'època. Les contradiccions entre la forma dramàtica i els problemes del moment no seran plantejades d'una manera abstracta, sinó que s'exposaran com a problemes tècnics dins l'obra concreta, és a dir, com a "dificultats". De fet, fóra natural recórrer a un sistema de gèneres poètics per voler descobrir les desviacions en el drama recent que provenen del fet que la forma dramàtica ha esdevingut un problema. Però cal renunciar a una poètica sistemàtica, és a dir, normativa, no per tal d'eludir una valoració forçosament negativa de les tendències èpiques, sinó perquè la concepció històrica i dialèctica de forma i contingut sostreu el fonament a la poètica sistemàtica com a tal.

El punt de partida terminològic el constitueix, doncs, únicament el concepte del drama. Com a concepte històric representa un fenomen de la història literària, a saber, el drama tal com sorgí a l'Anglaterra isabelina i, sobretot, a la França del segle disset, i perdu-

5. Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Tubinga, 1949, p. 28.

rà en el classicisme alemany. Posant de manifest les opinions sobre l'existència humana condensades en la forma dramàtica, converteix un fenomen de la història literària en un document de la història de la humanitat. Com a reflex de les exigències existencials ha de revelar les exigències tècniques del drama, i la totalitat que aquest desenvolupa no és de naturalesa sistemàtica, sinó que pren la seva essència de la filosofia de la història. La història ha estat desterrada als abismes existents entre les formes literàries i tan sols la reflexió històrica pot construir els ponts que la duren més enllà.

Però el concepte de drama no està solament lligat a la història pel seu contingut sinó també pels seus orígens. Com que la forma de l'obra d'art és sempre inqüestionable en l'expressió, la descoberta de tal enunciat formal sol produir-se en una època, en què allò que era inqüestionable es posa en dubte i allò que era natural ha esdevingut un problema. D'aquesta manera, el drama és concebut aquí a partir de les seves actuals dificultats d'existència i aquest concepte del drama és entès com element de la qüestió que planteja la possibilitat del drama modern.

Així doncs, en endavant només es designarà com a drama una certa forma de literatura per al teatre. No s'hi inclouen ni les peces religioses de l'Edat Mitjana ni les peces històriques de Shakespeare. La perspectiva històrica exigeix igualment de prescindir de la tragèdia grega, la naturalesa de la qual tan sols pot arribar-se a comprendre en un context totalment diferent. En aquest text l'adjectiu dramàtic no expressa cap qualitat (com és el cas en *Grundbegriffe der Poetik* d'E. Staiger⁶), sinó que significa senzillament «pertanyent al drama» («diàleg dramàtic» = diàleg en el drama). «Art dramàtic»*, en canvi, al contrari de «drama» i «dramàtic», és utilitzat en un sentit més ampli, referint-se a tot tipus de text escrit per a l'escena. Si alguna vegada cal utilitzar el mot «drama» en aquest darrer sentit, apareixerà entre cometes.

Com que la dramaturgia moderna s'allunya del drama pròpiament dit, en analitzar-la hom no pot prescindir d'un concepte antitètic que li és subministrat pel terme «èpic»: aquest designa un tret estructural comú a l'epopeia, la narració, la novel·la i altres gèneres,

6. Cf. p. 11.

* En alemany: "Dramatik", substantiu femení, que hom podria traduir per "dramàtica". Aquí ens hem decidit per "art dramàtic", com en la versió francesa, que creiem que en aquest context és fidel al concepte alemany. Una altra opció ha estat "dramaturgia".

a saber, l'existència d'allò que hom ha anomenat «subjecte de la forma èpica»⁷ o «jo èpic»⁸.

Prèviament als divuit estudis que cerquen de determinar l'evolució per mitjà d'exemples concrets seleccionats, hi ha una definició del drama que servirà de referència a tot el que segueix.

7. Lukács, *Die Theorie des Romans (La teoria de la novel·la)*, 1920, p. 36. Neuauflage, Neuwied-Berlin, 1963.

8. R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle, 1934.

I. El drama

El drama de l'edat moderna nasqué al Renaixement. Fou la gran audàcia espiritual de l'home retornat a la consciència de si mateix després de la desintegració de la visió medieval del món, de formar la substància de l'obra, en la qual volia descobrir-se i reflectir-se ell mateix mitjançant la sola reproducció de les relacions interhumanes.¹ L'home entrà al drama solament com a membre de la societat humana. L'esfera de «l'entre» li semblà la més essencial de la seva existència; llibertat i lligams, voluntat i decisió les més importants de les seves determinacions. El «lloc» on arribà a realitzar-se dramàticament fou l'acte de resolució. En decidir-se a participar del món que l'envolta, la seva interioritat s'obrí i esdevingué presència dramàtica. El món dels altres, però, es relacionà amb ell gràcies a la seva decisió, i amb això assolí per fi la seva realització dramàtica. Tot allò que es troba ençà i enllà d'aquest acte havia de restar per necessitat aliè al drama: tant l'inexpressable com l'expressió, l'ànima tancada i la idea ja alienada del subjecte. I finalment, allò que no té expressió, el món de les coses, en la mesura que no podia entrar dins les relacions interhumanes.

Tota temàtica del drama es formula en aquesta esfera de «l'entre». Així el conflicte de la passió i el deure en la posició del Cid entre el seu pare i la seva amant. La còmica paradoxa en situacions «falses» entre les persones, com per exemple el jutge de poble, Adam. I la tragèdia de la individuació, tal com Hebbel la concebé en el conflicte tràgic entre el Duc Ernest, Albrecht i Agnes Bernhauer.

Però el medi propi en aquest món interhumà era el diàleg. En el Renaixement, després d'haver-ne estat exclosos el pròleg, el cor i l'epíleg, esdevingué, potser per primera vegada en la història del teatre, amb el monòleg que restà episòdic i no constituïa per tant la forma del drama, l'únic component de la textura dramàtica. En

1. Cf. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, op. cit., vol 14, p. 479 i ss.

aquest punt el drama clàssic es diferencia de la tragèdia antiga, així com de les representacions religioses medievals, les del teatre barroc i de les peces històriques de Shakespeare. El domini exclusiu del diàleg, és a dir, de l'intercanvi entre les persones en el drama, indica que aquest té per única matèria la reproducció de les relacions interhumanes, que coneix tan sols allò que brilla en aquesta esfera.

Tot això demostra que el drama és una dialèctica closa en si mateixa, però lliure i en cada moment capaç de determinar-se de nou. D'aquí es deriven els seus trets característics exposats a continuació:

El drama és absolut. Per poder ser relació pura, és a dir, per poder ésser dramàtic, ha d'alliberar-se de tot el que li és extern. No coneix res fora de si mateix.

El dramaturg és absent en el drama. No parla, car ha cedit l'expressió. El drama no s'escriu, es compon. Els mots parlats en el drama són tots decisions, són resultats de la situació i romanen en ella; de cap manera no s'han d'interpretar com si provinguessin de l'autor. El drama pertany a l'autor tan sols globalment i aquesta relació no afecta de cap forma específicament característica la realitat de l'obra.

El drama no és menys absolut vers l'espectador. La rèplica en el drama ja no és tant paraula de l'autor com mot adreçat a l'espectador. Aquest més aviat assisteix a un intercanvi dramàtic: en silenci, amb les mans lligades al darrere, paralitzat per la impressió d'un altre món. La seva passivitat absoluta (en la qual es basa la vivència dramàtica) ha d'invertir-se tanmateix en una activitat irracional: aquell que era espectador és arrossegat dins el joc dramàtic; ell mateix esdevé subjecte que parla (ben entès que per boca de tots els personatges). La relació entre espectador i drama tan sols coneix una completa separació o una completa identificació, però no permet a l'espectador d'introduir-se en el drama o de sentir-se'n interpellat. La forma escènica que creà el drama del Renaixement i el classicisme, la tan difamada «escena frontal» («Guckkastenbühne»), és l'única adequada a la condició absoluta del drama, i la manifesta en cadascun dels seus trets. No coneix cap vinculació amb la sala d'espectadors (per exemple escales), com el drama tampoc no es desprèn de l'espectador d'una manera gradual. Aquesta escena no es fa visible a l'espectador: per tant, no existeix fins que comença l'actuació, sovint fins que s'ha pronunciat la primera paraula: així sembla que ha estat creada per la mateixa actuació. Al final de cada acte, quan baixa el teló, se sostreu una altra vegada a la mirada de l'espectador, com si hagués estat recobrada pel joc, confirmant que n'és una part constituent. El prosceni, que la il·lumina, té la funció de fer semblar

com si la representació damunt l'escenari es fes llum a si mateixa. L'art de l'actor en el drama s'orienta també per la seva condició absoluta. La relació de l'actor amb el seu personatge de cap manera no ha d'ésser aparent, sinó que l'actor i el personatge han de fusionar-se de tal manera que formin un sol home dramàtic.

Hi ha un altre aspecte que permet formular la condició absoluta del drama: el drama és primari. No és la representació (secundària) d'una cosa (primària), sinó que es representa a si mateix, és ell mateix. Tant l'acció com cadascuna de les seves rèpliques són originàries, es realitzen en el moment de sorgir. El drama ignora tant la citació com la variació. La citació revertiria el drama a allò que cita, la variació posaria en dubte la seva propietat d'ésser primari, és a dir, «verídica» i (en tant que variació d'una cosa i variació entre altres variacions) semblaria secundari. A més, caldria suposar l'existència d'algú que cita o varia, i relacionar el drama amb ell.

El drama és primari: aquest és un dels motius pels quals una obra històrica mai no serà «dramàtica». La temptativa de dur «Luter, el reformador» a l'escena implica la referència a la història. Si en la situació dramàtica absoluta hom aconsegüís fer prendre a Luter la decisió de reformar la fe, hauria estat creat el «drama de la Reforma». Sorgeix però una nova dificultat: les condicions objectives que podrien motivar la decisió exigirien un tractament èpic. Els arguments per explicar la decisió de Luter a partir de la situació interhumana en la qual es troba, serien per al drama els únics possibles, però, evidentment, foren del tot aliens a les intencions d'una peça sobre la Reforma.

Puix que el drama és sempre primari, el seu temps també és sempre el present. Això no vol dir que sigui estàtic, sinó que l'evolució del temps dramàtic és ben particular: el present transcorre i esdevé passat, però com a tal ja no és present tampoc. El temps passa provocant un canvi, car de la seva antítesi neix un nou present. L'evolució del temps en el drama és una successió absoluta de presents. El drama respon d'ell mateix en tant que absolut, crea el seu propi temps. Per tant, cada moment ha d'incloure en ell mateix el germen del futur, ha d'estar «gràvid de futur».² Això sols és possible gràcies a la seva estructura dialèctica, que consisteix, per la seva banda, en la relació interhumana.

A partir d'aquí, la prescripció dramaturgic de la unitat de temps pren un nou sentit. La fragmentació temporal de les escenes va di-

2. Cf. «Bestimmungen des dramatischen Stils» («Disposicions de l'estil dramàtic»), a E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zurich, 1946.

rigida contra el principi de la successió absoluta, perquè cada escena té una prehistòria i la seva continuació (passat i futur) fora de la representació. D'aquesta manera les diferents escenes es relativitzen. S'hi afegeix que la successió d'escenes, en la qual cada escena engendra la següent (és a dir, l'exigida aquí pel drama), és l'única que no implica l'existència d'un instal·lador. La frase (pronunciada o no) «ara doncs deixem que transcorrin tres anys» suposa un jo èpic.

Raons similars justifiquen l'exigència de la unitat de lloc. L'entorn espacial (com el del temps) ha d'ésser eliminat de la consciència de l'espectador. Tan sols així es crea una escena absoluta, és a dir, dramàtica. Com més sovint canvia l'escena, més difícil és aquesta tasca. D'altra banda, la fragmentació de l'espai (com la del temps) pressuposa el jo èpic. (Clixé: «Deixem per ara els conspiradors en el bosc i cerquem el rei, que res no sospita, en el seu palau»). Ja se sap que la forma de Shakespeare es diferencia de la forma del classicisme francès sobretot en aquests dos punts. Però la característica successió d'escenes, desvinculada i emplaçada a molts diferents indrets, s'ha de veure certament en relació amb les peces històriques, en les quals (per exemple *Enric V*) un narrador, qualificat de cor, presenta al públic cadascun dels actes com si fossin capítols d'una obra històrica popular.

En la condició absoluta del drama es fonamenta també l'exigència de suprimir l'atzar que hi hagi una motivació. L'atzar arriba al drama des de fora. Però, tenint una motivació, és justificat, és a dir, arrelat en la base del drama mateix.

Per últim, la totalitat del drama és d'origen dialèctic. La seva existència no depèn del jo èpic introduït a l'obra, sinó de la sempre renovada i de nou abolida dialèctica interhumana, esdevinguda llenguatge dins el diàleg. També en aquest últim aspecte el diàleg és suport del drama. De la possibilitat del diàleg depèn la possibilitat del drama.

II. La crisi del drama

Els cinc primers estudis són dedicats a Ibsen (1828-1906), Txèkhov (1860-1904), Strindberg (1849-1912), Maeterlinck (1862-1949) i Hauptmann (1862-1946), car la cerca de la situació inicial de la dramaturgia moderna comença necessàriament establint comparacions entre les obres de final del segle XIX i el fenomen exposat fa un moment del drama clàssic.

Hom pot preguntar-se, sens dubte, si aquest retorn enrere no abandona les seves intencions històriques per recaure a l'antic procediment d'una poètica normativa i sistemàtica, que havia estat rebutjat des del principi. Car allò que en les pàgines precedents s'ha intentat descriure com a drama nascut en el Renaixement coincideix del tot amb el concepte tradicional de drama, s'identifica amb allò que els manuals de tècnica dramàtica (com el de Gustav Freytag, per exemple) han ensenyat, i és segons això que l'art dramàtic modern ha estat mesurat pels crítics, i de vegades encara ho és. Però aquest mètode històric, que tendeix a restituir a la seva historicitat quelcom convertit en norma i a fer que la seva forma torni a prendre la paraula, no és desmentit ni capgirat en un mètode normatiu, si hom atansa, malgrat tot, la imatge històrica del drama a la dramaturgia del tombant de segle. Car, vers 1860, aquesta forma del drama no era solament norma subjectiva dels teòrics, sinó que representava alhora l'estat objectiu de l'art dramàtic. Allò que hi havia al seu costat i que hom podia oposar-hi, o bé tenia un caràcter arcaic o bé feia referència a una temàtica determinada. Així la forma «oberta» de Shakespeare, sempre oposada a la forma «tancada» del classicisme, no pot desvincular-se de les peces històriques, i tantes vegades com la literatura alemanya n'ha fet un ús vàlid, ha assumit la tasca de presentar un fresc històric (*Götz von Berlichingen*, *Dantons Tod*).

La relació, establerta a continuació en el text, no és d'origen normatiu, sinó que ha de comprendre conceptualment la relació objectiva i històrica. Aquesta relació amb la forma clàssica del drama és

diferent en cadascun del cinc dramaturgs anomenats. En Ibsen no era de naturalesa crítica: de fet, Ibsen esdevingué cèlebre per la seva mestria dramaturgica. Però aquesta perfecció externa amaga una crisi interna del drama. Txèkhov utilitza així mateix la forma tradicional, però ja ha perdut la ferma voluntat d'escriure una «pièce bien faite» (en la qual es banalitzà el drama clàssic). Valent-se de la tradició per erigir una obra meravellosament poètica, desproveïda, no obstant, d'un estil propi i d'una unitat formal, permetent més aviat que es trasllueixin els seus fonaments, Txèkhov fa palesa la discrepància entre la forma rebuda i la forma exigida per la temàtica. I si Strindberg i Maeterlinck arriben a trobar formes noves, ho aconsegueixen després d'entrar en una polèmica amb la tradició, o es retroba, encara no resolt el conflicte, a l'interior de les obres com un indicador de camins vers les formes dels dramaturgs posteriors. *Abans de la sortida del sol (Vor Sonnenaufgang)* i *Els teixidors (Die Weber)* de Hauptmann permeten de reconèixer el problema que planteja al drama la temàtica social.

1. IBSEN

L'accés a la problemàtica de la forma en una obra com *Rosmersholm* es fa més difícil a causa d'aquell concepte de tècnica analítica que serví per situar Ibsen a la vora de Sòfocles. Però si es reconeixen els contextos estètics, en els quals l'anàlisi de Sòfocles és utilitzat i també discutit a l'epistolari entre Goethe i Schiller, aquest concepte ja no es presenta com a obstacle sinó com a clau per a l'obra tardana d'Ibsen.

El 2 d'octubre de 1797 Schiller escriu a Goethe: «Aquests últims dies he estat molt ocupat cercant la matèria per a una tragèdia que sigui del tipus d'*Èdip Rei* i que ofereixi al poeta els mateixos avantatges. Aquests avantatges són incommensurables, malgrat que tan sols n'esmento un, a saber, que la forma més composta, que repugna profundament la forma tràgica, pot servir de base perquè aquesta acció ja ha tingut lloc i per tant recau absolutament fora de la tragèdia. Ultra això, els esdeveniments ja produïts són, en tant que irrevocables, molt més terribles en llur naturalesa, i el temor que quelcom no *hagués pogut produir-se* afecta l'esperit d'una manera ben diferent del temor que quelcom es *pogués produir*. En certa manera, l'*Èdip* no és més que una anàlisi tràgica. Ja hi és tot, només cal portar-ho a la llum, desenrotllar-ho. Pot ésser en l'acció més senzilla i en el més breu espai de temps, per més complicats que siguin els

fets i per més que depenguin de les circumstàncies. Com afavoreix els poetes, això! Però, em temo molt que l'Èdip és el seu propi gènere i que hom no en pot donar un segon exemplar d'aquesta espècie...»

Mig any abans, Goethe havia escrit a Schiller que l'exposició donava tants maldecaps al dramaturg «perquè hom li exigeix una progressió perpètua, i jo qualificaria com la millor matèria dramàtica aquella en la qual l'exposició ja és una part del desenvolupament». Schiller li respon el 25 d'abril que l'*Èdip Rei* s'atansa d'una manera sorprenent en aquest ideal.

El punt de partida d'aquesta manera de pensar és l'apriori de la forma dramàtica. L'adopció de la tècnica analítica hauria de fer possible d'incorporar l'exposició al moviment dramàtic i despullar-la del seu efecte èpic o, malgrat tot, escollir com a matèria del drama les «accions més compostes», que en principi no s'adiuen gens amb la forma dramàtica.

A l'*Èdip* de Sòfocles el cas és diferent. La trilogia d'Èsquil, que el precedí i que no fou transmès per la tradició, contava cronològicament el destí del rei de Tebes. Sòfocles pogué renunciar a aquesta representació èpica d'esdeveniments molt allunyats en el temps perquè, poc interessat per aquests fets, exclusivament en volia remarcar el caràcter tràgic. Això, però, no està lligat a detalls i transcendeix el transcurs del temps. La dialèctica tràgica de veure-hi i tornar-se cec: el fet que un home, pel coneixement de si mateix, per l'ull que té «de més»¹ esdevé cec, aquesta peripècia en sentit aristotèlic i hegelian, necessitava un *sol* acte de reconeixement, l'anagnòrisi², per esdevenir realitat dramàtica. Els espectadors atenesos coneixien el mite, no era necessari que els el fos presentat. L'únic que se n'ha d'assabentar és el mateix Èdip —i a *ell* tan sols li és possible al final, després que el mite ha estat la seva vida. L'exposició esdevé així supèrflua i l'anàlisi esdevé l'acció mateixa. Èdip, vident i cec alhora, constitueix en certa manera el centre buit d'un món que coneix el seu destí, els missatgers del qual gradualment van conquerint consciència per omplir-la de llur horrible veritat. Aquesta veritat, però, no pertany al pretèrit, no és el passat sinó el present, el que és revelat. Perquè Èdip és l'assassí del seu pare, el marit de la seva mare, el germà dels seus fills. Ell és «l'úlcer a d'aquest país»³ i tan sols ha d'assabentar-se

1. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Große Stuttgarter Ausgabe, vol. II/1, p. 373.

2. Aristòtil, *op. cit.* cap. 11. Cf. P. Szondi, *Versuch über das Tragische*, Frankfurt a. M., 1961, p. 65 i ss.

3. Sòfocles, *Èdip rei* vers 353 [traducció de Mercè Figueras].

d'allò que ha estat per poder reconèixer allò que és. Per aquest motiu, l'acció de l'*Èdip Rei*, tot i que en els fets precedeix la tragèdia, està tanmateix continguda en el seu present. Així, en l'obra de Sòfocles la mateixa matèria imposa la tècnica analítica, i no pas en virtut d'una forma dramàtica donada, sinó per tal que la seva naturalesa tràgica es manifesti en la més gran puresa i intensitat.

Fent la distinció entre l'estructura dramàtica d'Ibsen i la de Sòfocles, hom arriba al veritable problema de la forma, que revela la crisi històrica del drama mateix. No cal cap prova per demostrar que la tècnica analítica d'Ibsen no és un fenomen aïllat, sinó la manera de construir les seves peces modernes; és suficient de recordar les més importants: *Nora. Els suports de la societat, Espectres, La dona del mar, Rosmersholm, L'ànec salvatge, L'arquitecte Solness, John Gabriel Borkman, Quan nosaltres, els morts, despertem.*

John Gabriel Borkman (1896) «passa, al caient d'una tarda d'hivern, a la casa pairal dels Rentheim, als afores de la capital». En el «gran i sumptuós saló» de la casa viu, des de fa vuit anys en soledat quasi bé absoluta, John Gabriel Borkman, «ex-director de banc». El saló de sota pertany a la seva muller, Gunhilda Borkman. Viuen a la mateixa casa sense trobar-se mai. El·la Rentheim, germana de Gunhilda, propietària de la casa pairal, viu en una altra banda. Apareix tan sols una vegada l'any per trobar-se amb l'administrador: en aquestes ocasions no parla mai amb Gunhilda i amb Borkman.

Aquestes tres persones, lligades l'una a l'altra pel passat, però esdevingudes profundament estranyes entre si, es troben el vespre d'hivern en què passa l'acció. A l'acte primer, El·la i Gunhilda es troben l'una davant de l'altra: «Aviat farà vuit anys que no ens hem vist, Gunhilda».⁴ El segon acte presenta la discussió entre El·la i Borkman: «Fa molt de temps que no ens hem trobat així, cara a cara, Borkman».⁵ I en el tercer acte es troben John Gabriel i la seva muller: «L'última vegada que vam trobar-nos cara a cara va ésser al tribunal. M'hi havien citat per donar explicacions...».⁶

Aquestes converses, motivades pel desig d'El·la, mortalment malalta, d'endur-se a casa el fill dels Borkman, que durant molts anys havia estat el seu fill adoptiu, per no morir sola, revelen el passat d'aquestes tres persones:

4. Ibsen, *John Gabriel Borkman*, trad. catalana a cura de Jem Cabanes, *Henrik Ibsen, August Strindberg, Teatre*, Barcelona, Ed. 62, 1985, p. 163.

5. *Ibid.*, p. 216.

6. *Ibid.*, p. 236.

Borkman estimava El·la Renthem, però es va casar amb la seva germana Gunhilda. Denunciat pel seu amic, l'advocat Hinkel, passa vuit anys a la presó pel robament de dipòsits. Quan és alliberat, Borkman es retira al saló de la casa pairal, que El·la, la fortuna de la qual fou l'única cosa del banc que Borkman no tocà, havia adquirit per a ell i la seva muller en una subhasta. Durant aquest temps El·la cria el seu fill, el fill d'ell. Aquest no torna amb la seva mare fins que ja gairebé és adult.

Aquests són els esdeveniments. Però no s'exposen en virtut d'ells mateixos. Essencial és allò que hi ha «darrere» i «entre» ells: els motius i el temps. «Però vejам: quan més tard, ben lliurement, vas encarregar-te d'educar el meu Erhart, quin era el mòbil que et guiava?» —pregunta la senyora Borkman a la seva germana.⁷

«Molt sovint m'ho he demanat... Per què havies salvat la meva fortuna? Únicament la meva» — pregunta El·la al seu cunyat.⁸

D'aquesta manera es revela la veritable relació entre El·la i Borkman, Borkman i la seva muller, El·la i Erhart.

Borkman renuncia a la seva amant, El·la, a fi de guanyar-se per a la seva carrera en el banc el suport de l'advocat, Hinkel, que també la pretenia. En comptes de casar-se amb El·la, es casà amb Gunhilda, sense estimar-la. Però Hinkel, refusat per la desesperada El·la, hi cregué veure la influència de Borkman i es venjà d'ell denunciant-lo. El·la, la vida de la qual havia estat destrossada per la infidelitat de Borkman, estimava una sola persona en aquest món: Erhart, el fill d'ell. Ella l'educà per fer-ne el seu fill. Però quan fou més gran, la seva mare se'l tornà a endur a casa amb ella. El·la, que pateix una malaltia mortal atribuïble a aquell «trasbals emocional», a la infidelitat de Borkman, voldria tenir Erhart amb ella els últims mesos de vida. Però el noi deixa la mare i la tia per la dona que estima.

Heus aquí els motius. Aquest vespre d'hivern són aixecats d'entre les ànimes soterrades dels tres personatges a la claror dels llums del prosceni.

Però l'essencial encara no s'ha dit. Quan Borkman, Gunhilda i El·la parlen del passat, no són els esdeveniments individuals ni tampoc llurs motivacions el que s'ajunta a primer terme, sinó el temps mateix, que ha estat tenyit per ells. «Ja arribarà l'hora de la rehabilitació! [...] La rehabilitació de la meva persona...» —diu la senyora Borkman.⁹

7. *Ibíd.*, p. 169.

8. *Ibíd.*, p. 218.

9. *Ibíd.*, p. 167.

Quan El·la li diu que ha sentit dir que ella i el seu marit viuen a la mateixa casa sense veure's, Gunhilda respon:

Sí, El·la... Aquesta és la nostra vida... d'ençà que van deixar-lo anar... i que van tornar-me'l... ja fa vuit anys llargs.¹⁰

I quan El·la i Borkman es troben:

EL-LA: Fa molt de temps que no ens hem trobat així, cara a cara, Borkman.

BORKMAN (*Consrós*): Sí, molt, molt de temps. Un abisme d'horror ens separa d'aquell dia.

EL-LA: Tota una vida ens en separa. Tota una vida perduda.¹¹

I una mica més endavant:

Des del moment que la teva imatge va començar a esborrar-se en mi, la meua vida es va quedar a les fosques, sense sol. Durant tots aquests anys cada vegada m'ha costat més, fins a resultar-me impossible, d'estimar cap criatura viva.¹²

I quan a l'acte tercer la senyora Borkman diu al seu marit que ha pensat prou sobre les seves obscures històries, ell respon:

Jo també. Em va vagar prou de fer-ho els cinc anys que vaig estar a la presó. I encara més durant aquests vuit anys passats aquí dalt, a la sala de sobre. He reprès el sumari i he refet el procés... per a mi tot sol. Una vegada i una altra, de cap a cap [...] Mentre em passejava per la sala, revisava i analitzava cada una de les meves accions.

Les he examinades en tots els sentits i en tots els aspectes...¹³ [...] He] malgastat vuit preciosos anys de la meua existència allà dalt!¹⁴

A l'últim acte, a la plaça davant la casa:

És qüestió de tornar-me a acostumar a l'aire lliure, saps? Gairebé tres anys de detenció preventiva, cinc de presó cel·lular, vuit d'estar tancat a la sala de dalt.¹⁵

10. *Ibíd.*, p. 171.

11. *Ibíd.*, p. 216.

12. *Ibíd.*, p. 224.

13. *Ibíd.*, p. 236.

14. *Ibíd.*, p. 237-238.

15. *Ibíd.*, p. 260.

Però ja no podrà tornar-se a acostumar a l'aire lliure. La fugida de la presó del passat no el condueix a la vida, sinó a la mort. I Gunhilda i El·la, que al vespre perden l'home i el fill que les dues estimaven, es donen les mans —«dues ombres davant l'home mort».

A diferència de l'Èdip de Sòfocles, aquí el passat no és una funció del present, sinó que aquest últim és un pretext per evocar el passat. L'accent no recau ni sobre el destí d'El·la ni sobre la mort de Borkman. Però tampoc no és temàtic cap dels esdeveniments individuals del passat: ni la renúncia de Borkman a El·la, ni la venjança de l'advocat; res, doncs, que hagi succeït en el passat, sinó el passat mateix: els «molts anys» reiteradament esmentats, i «tota la vida fracassada, feta malbé». Però això és inaccessible al present dramàtic. Perquè en el sentit d'una actualització dramàtica sols és representable un element temporal, no el temps mateix. En el drama el temps tan sols pot ésser referit, mentre que la seva representació directa únicament és possible en una forma d'art «que l'admeti com un dels seus principis constitutius». Aquesta forma d'art és —com ha demostrat Lukács— la novel·la.¹⁶

«En el drama (i en l'epopeia) el passat no existeix, o és completament present. Puix que aquestes formes no coneixen la progressió del temps, no hi ha en elles cap diferència qualitativa en l'experiència viscuda entre passat i present; el temps no posseeix cap poder de transformació, res no augmenta ni disminueix en la seva significació a causa del temps».¹⁷ En l'anàlisi de l'Èdip el passat esdevé present: «Aquest és el sentit formal de les típiques escenes de revelacions i reconeixements assenyalades per Aristòtil: hi ha quelcom de pragmàtic, un fet, que els herois del drama ignoren, però del moment que això penetra llur horitzó, han d'actuar d'una manera diferent de com volien ells en aquest món ara transformat. Però els nous elements de cap manera no han empal·lidit en una perspectiva temporal; són totalment de la mateixa naturalesa i del mateix valor que el present».¹⁸ Amb això es fa palesa una altra diferència. La veritat de l'Èdip Rei és de naturalesa objectiva. Pertany al món: sols Èdip viu en la ignorància, i el camí que el duu a la veritat constitueix l'acció tràgica. En Ibsen, en canvi, la veritat és la veritat interior. En sorgeixen els motius per a les decisions que surten a la llum, s'hi amaga i hi sobreviu l'efecte traumàtic de totes les transformacions exteriors.

16. Lukács, *Die Theorie des Romans*, op. cit., 127 [trad. de Mercè Figueras].

17. *Ibid.*, p. 135.

18. *Ibid.*

A més del present temporal, la temàtica d'Ibsen manca, també en aquest sentit tòpic, d'aquell present que el drama exigeix. Bé que procedeix totalment de la relació interhumana, únicament es troba en el seu àmbit, com a reflex, en el més profund de l'ànima dels homes aïllats i esdevinguts estranys entre si.

Això vol dir que la seva representació dramàtica directa no és possible en absolut. No és per adquirir una més gran densitat que reclama una tècnica analítica. Puix que és essencialment matèria de novel·la, tan sols pot accedir a l'escena gràcies a aquesta tècnica. Però tot i així, continua sent-li estranya. Car per més forts que siguin els llaços que la uneixen a l'acció present (en el doble sentit del terme), resta relegada en el passat i en la interioritat. Aquest és justament el problema de la forma dramàtica d'Ibsen.¹⁹ Com que el punt de partida era èpic, havia d'aconseguir aquella mestria incomparable en la construcció dels seus drames. I com que l'assolí, aquesta base èpica ja no es podia distingir. La doble tasca de tot dramaturg: fer present i funcionalitzar, esdevingué per a Ibsen una imperiosa necessitat —i així i tot, mai no pogué acabar d'aconseguir-ho.

Al servei de l'actualització hi ha elements que, presos per ells mateixos, acostumen a desconcertar, com ara la tècnica del leitmotiv. Aquesta tècnica no té per objectiu, com en altres llocs, de mantenir la identitat en la transformació o d'establir connexions transversals. En els leitmotives d'Ibsen el passat continua vivint: esmentant-lo, l'evocuen. És el cas del rec de molí en *Rosmersholm*, a través del qual el suïcidi de Beate Rosmer es converteix en un present etern. En els esdeveniments simbòlics el passat coincideix amb el present, sols cal recordar el dringar dels vidres a l'habitació contigua (*Espectres*). I el tema de l'herència no ha d'encarnar tant el renaixement del destí clàssic com ha d'actualitzar el passat: el canvi de vida del gentilhome de cambra Alving per la malaltia del seu fill. Tan sols aquest camí analític permet, si no de representar el temps mateix, la vida de la senyora Alving al costat d'aquesta persona, almenys de fixar-lo com un trajecte temporal recorregut, com a diferències generacionals.

I la funcionalització dramàtica, que generalment serveix per donar l'estructura causal i final d'una acció unitària, ha de franquejar l'abisme entre el present i un passat que se sostreu a l'actualització. Ibsen poques vegades ha aconseguit que l'acció present tingui el ma-

19. Cf. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Leipzig, 1927, p. 98-102.

teix valor temàtic que l'acció evocada, que s'hi amalgami per complet, sense junctures. També en aquest aspecte, *Rosmersholm* apareix com la seva obra mestra. El polític de l'actualitat i el tema interior del passat, que a *Rosmersholm* no és desterrat a la profunditat de les ànimes sinó que continua vivint per tota la casa, a penes estan separats l'un de l'altre. Al contrari, el primer tema permet al darrer de restar, conforme a la seva naturalesa, en la penombra. S'unifiquen per complet en la figura del rector Kroll, que és el germà de la senyora Rosmer, empesa al suïcidi, i a la vegada el seu adversari polític. Però tampoc aquí no s'ha aconseguit de motivar suficientment el final a partir del passat i de demostrar així la seva necessitat interna: el que té de tràgic el cec Èdip, que hom condueix al palau, es refusa a Rosmer i a Rebekka West, els quals, cercats per la morta, es llencen al rec del molí.

Aquí queda clarament demostrada la distància que allunya el món burgès de la caiguda tràgica. La naturalesa tràgica immanent d'aquest món es troba en la vida i no en la mort.²⁰ D'aquesta vida Rilke (amb una referència directa a Ibsen) diu que «s'havia esmunyit dins nostre fins a retirar-se tan i tan endins que amb prou feines en tenfem una idea vaga i llunyana».²¹ I en aquest context també escau la frase de Balzac: «*Nous mourrons tous inconnus*».²² L'obra d'Ibsen és tota sota aquest signe. Però fent que el drama revelés la vida oculta i que la revelació tingués lloc mitjançant els propis personatges, la destruï. Els personatges d'Ibsen tan sols podien viure enfonsats en si mateixos, nodrint-se de la «mentida de la vida». Que Ibsen no esdevingués llur novel·lista, que no els deixés en llur pròpia vida, sinó que els obligués a declarar-la obertament, els va dur a la mort. Així, en èpoques que són hostils al drama, el dramaturg esdevé assasí de les seves pròpies criatures.

20. Cf. Szondi, *Versuch über das Tragische*, op. cit., p. 108 i ss.

21. Rilke, *Els quaderns de Malte Laurids Brigge*, trad. de Jordi Llobet Barcelona, Edicions Proa, 1981, p. 86.

22. Citat a Lukács, *Zur Soziologie des modernen Dramas*, Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik, vol. 38, 1914. Cf. també: *Schriften zur Literatursoziologie*, ed. P. Ludz, Neuwied, 1961, p. 261-295.

* En francès a l'original.

2. TXÈKHOV

En els drames de Txèkhov les persones viuen sota el senyal de la renúncia. La renúncia sobretot al present i la comunicació els és característica; renúncia a la felicitat de trobar-se veritablement. Aquesta resignació, en la qual la nostàlgia i la ironia constitueixen una postura de centre, determina igualment la forma i amb això el lloc de Txèkhov en el desenvolupament de l'art dramàtic modern.

Renunciar al present és viure en el record i en la utopia; renunciar a trobar-se és la solitud. *Les tres germanes*, potser el més perfecte dels drames de Txèkhov, representa exclusivament éssers solitaris, ebriss de records i que somien el futur. L'lur present és oprimat pel passat i pel futur; és un temps intermedi, un temps en el qual estan exposats i en què el retorn a la pàtria perduda és l'única finalitat. El tema —entorn del qual gira d'altra banda tota la literatura romàntica— es concreta en el cas de *Les tres germanes* en el món burgès de tombant de segle de la manera següent: Olga, Maixa i Irina, les tres germanes Prosórov, viuen amb llur germà, Andréi Serguèievitx, en una ciutat mitjana, plaça militar a la Rússia Oriental, des de fa onze anys, que abandonaren la ciutat natal, Moscou, amb llur pare, que prengué el comandament d'una brigada en aquella plaça militar. La peça comença un any després de la mort del pare. L'estada a la província ha perdut tot sentit, el record del temps passat a Moscou inunda l'avorriment de la vida diària i culmina en el sol crit de desesperació: «...a Moscou!»¹. L'espera d'aquest retorn al passat, que ha de ser alhora el gran futur, ocupa completament la vida dels germans Prosórov. Els envolten els oficials de la plaça militar, ells també consumits pel mateix cansament, per la mateixa enyorança. Per a un d'ells, aquest tema del futur, que constitueix els objectius precisos dels germans, pren les dimensions d'una utopia. Alexander Ignàtievitx Verxinin diu:

D'aquí a dos o tres-cents anys, la vida damunt la terra serà increïblement meravellosa, la vida serà magnífica.

L'home sent la necessitat d'aqueixa vida, i si encara no existeix, cal que l'esperis, que la pressenti, que la somniï, que es prepari a rebre-la...²

1. Txèkhov, *Les tres germanes*, trad. catalana de Joan Oliver, Barcelona, Aymà, 1972, p. 53, acte III.

2. *Ibíd.*, p. 18-19, acte I.

I més endavant:

Em sembla que a poc a poc tot canviarà sobre la terra, que ja tot canvia una mica cada dia sota els nostres ulls. D'aquí a dos-cents o tres-cents anys, o un miler d'anys —tant se val— s'instaurarà una vida nova, una vida feliç. I encara que nosaltres no en podrem participar, és per ella que tots nosaltres existim, treballem, sofrim... Sofrim, sí, però alhora creem aquest futur, i és únicament això, que dóna sentit a la nostra vida present, a la nostra diguem-ne felicitat.³

I voldria provar-vos que la felicitat, tal com quasi tothom l'entén, no existeix, no existirà mai, no ha d'existir per a nosaltres!... A nosaltres només ens toca treballar, treballar; la felicitat serà l'heretatge dels nostres rebesséts... *(Pausa)* Si jo no la tinc, la tindran els néts dels meus néts.⁴

Però, encara més que aquesta orientació utòpica, el pes del passat i la insatisfacció del present aïllen els homes. Tots reflexionen sobre llurs pròpies vides, es perden en records i es turmenten analitzant llur avorriment. Cada un dels membres de la família Prosórov i el seu cercle d'amics té el seu propi problema, al qual és relançat contínuament en la companyia dels altres, i el separa de la resta dels seus semblants. Andréi viu torturat per la discrepància entre la somiada càtedra a Moscou i la seva situació veritable com a secretari de l'administració regional. Maixa és desgraciada d'ençà que es va casar a l'edat de disset anys. A Olga li sembla que «des que treballo a l'escola vaig perdent les forces i la joventut de gota en gota.»⁵ I Irina, que es llança de cap a la feina per perdre la insatisfacció i la tristesa,⁶ confessa:

Aviat en faré vint-i-quatre... Quants anys fa, que treballo? El meu cervell s'ha ressecat, m'he amagrit, m'he fet vella i res, res, cap satisfacció... El temps passa i em vaig allunyant cada vegada més de la vida veritable, de la VIDA, i cada vegada m'acosto més a una mena d'abisme. Estic desesperada i no comprenc com encara no m'he mort... no m'he matat, no ho comprenc! No comprenc res, res!...⁷

3. *Ibíd.*, p. 30-31, acte II.

4. *Ibíd.*, p. 31, acte II.

5. *Ibíd.*, p. 10, acte I.

6. *Ibíd.*, p. 22, acte I.

7. *Ibíd.*, p. 49, acte III.

Hom pot preguntar-se com aquest refús temàtic de la vida present a favor del record i l'enyorança, aquesta anàlisi contínua del propi destí, encara admet aquella forma dramàtica en la qual es cristal·litza un dia l'afirmació renaixentista de l'*aquí* i l'*ara*, de les relacions interhumanes. El refús de l'acció i el diàleg —les dues categories formals més importants del drama— el refús doncs de la forma dramàtica mateixa, sembla que ha de correspondre a la doble renúncia que caracteritza els personatges de Txèkhov.

Tanmateix, això sols és constatable en un estat embrionari. De la mateixa manera que els protagonistes de Txèkhov continuen vivint una vida de societat malgrat llur absència psíquica i no treuen les darreres conseqüències de llur solitud i nostàlgia, sinó que resten sospeses en un lloc intermedi entre el món i el jo, el present i el passat, tampoc llur forma no renuncia del tot a les categories necessàries per esdevenir forma dramàtica. Les conserva com si es tractés d'un incident, sense insistir-hi, de manera que, en la negativitat, la forma dramàtica pròpiament dita els cedeix un lloc com a desviació seva.

Així, *Les tres germanes* mostren rudiments d'acció tradicional. El primer acte, l'exposició, té lloc el dia del sant de la Irina; el segon existeix per les transformacions al llarg del temps, el casament de l'Andréi i el naixement del seu fill; el tercer ocorre durant la nit, mentre un incendi causa estralls en el veïnat; finalment, el quart és marcat per un duel, en el qual mor el futur marit de la Irina, el dia que el regiment es retira i els Prosórov sucumbeixen totalment en l'avoriment de la vida de províncies. Aquesta successió deslligada d'elements de l'acció i llur disposició en quatre actes, amb una manca reconeguda de tensió des del principi, traeix el lloc que els pertoca dins el conjunt de la forma: sense un missatge autèntic (propi) hi són introduïts per donar a la temàtica un cert moviment que farà possible el diàleg. Però tampoc el diàleg no té cap pes, és com el pàl·lid color de fons sobre el qual es destaquen els monòlegs arreglats a mena de rèplica, com aquelles taques de color on es concentra el sentit del conjunt. I l'obra sols existeix per raó d'aquestes autoanàlisis resignades, que permeten gairebé tots els personatges d'expressar-se individualment, ha estat escrita únicament per a elles.

No són monòlegs en el sentit tradicional del terme. No tenen per origen la situació, sinó la temàtica. El monòleg dramàtic (com ha exposat Lukács⁸) no formula res que el sostregui veritablement a la comunicació. «Hamlet amaga el seu estat d'ànim davant la gent de la cort per raons pràctiques; potser perquè aquests entenien massa bé

8. Lukács, *Zur Soziologie des modernen Dramas*, op.cit. p. 678 i ss.

que vol venjar el seu pare, que l'ha de venjar.»⁹ Aquí és diferent. Les paraules s'articulen entre la gent, no en l'aïllament. Però elles aïllen aquell qui les pronuncia. El diàleg insubstancial esdevé de manera quasi imperceptible en monòlegs substancials. No es tracta de monòlegs aïllats, integrats en una obra dialogada; es tracta de molt més: l'obra com a totalitat es desprèn del drama i esdevé lírica. Perquè en la lírica, la paraula posseeix una més gran naturalitat que en el drama; és, en certa manera, més formal. El parlar en el drama, ultra el contingut concret dels mots, també expressa sempre el fet de què es parla. Quan no hi ha res a dir, quan una cosa no es pot dir, el drama calla. En la lírica, però, fins i tot el silenci esdevé parla i les paraules ja no hi rodolen, sinó que són pronunciades amb una naturalitat que és un dels trets essencials de la lírica.

És a aquesta transició constant de la conversa a la lírica de la solitud que el llenguatge de Txèkhov deu el seu encant. Això és degut, probablement, a la força comunicativa de l'home rus i a la lírica immanent al seu llenguatge. Aquí la solitud ja no implica rigidesa, inflexibilitat. Allò que l'Occident tan sols coneix en estat d'embriaguesa —la participació en la solitud de l'altre, l'acolliment de la solitud individual en la solitud col·lectiva que va sorgint—, és una possibilitat que ja sembla existir en la naturalesa de l'home rus i de la llengua dels russos.

Per aquesta raó, el monòleg dels drames de Txèkhov es pot localitzar en el diàleg mateix; per això el diàleg no hi esdevé gairebé mai un problema i llur contradicció interna, aquell entremig de temàtica monològica i expressió dialògica, no fa esclatar la forma dramàtica.

Únicament a l'Andréi, el germà de les tres germanes, li és refusada aquesta possibilitat d'expressar-se. La seva solitud l'obliga al silenci i per això evita la societat;¹⁰ tan sols pot parlar quan sap que no l'entenen.

Per representar-ho, Txèkhov introdueix l'uixer de l'administració regional, Ferapont, com a personatge mig sord:

ANDRÉI: Bona nit, estimat Ferapont, què hi ha de nou?

FERAPONT: El senyor alcalde us envia aquest llibre registre i aquest paper... (*Dóna a Andréi un paquet i un sobre.*)

ANDRÉI: Gràcies. Està bé. Per què has vingut tan tard? Són prop de les nou.

FERAPONT: Com dieu?

9. *Ibíd.*, p. 679.

10. *Les tres germanes*, p.17.

- ANDRÉI (*Alçant la veu.*): Dic que has vingut molt tard.
- FERAPONT: Això mateix. Havia vingut abans, que encara era clar. Però m'han dit que el senyor estava ocupat. [...] (*Creu que l'Andréi li pregunta alguna cosa.*) Què dieu?
- ANDRÉI: No, no dic res. (*Obre el paquet i examina el llibre registre.*) Demà és divendres: no hi ha sessió, però tanmateix aniré al despatx. Treballaré una mica. A casa m'avorreixo... (*Pausa.*) Ja ho veus, avi, com canvia la vida, com passa, com ens enganya! Avui, d'avorrit en amunt, he obert aquest llibre: són apunts de quan estudiava a la universitat, [...] vòls creure que no n'entenc ni un borrall? Déu meu, sóc secretari de l'Ajuntament... sí, en Protópopov és l'alcalde i jo el secretari, i tot el que puc esperar és que un dia em nomenin membre del Consell municipal... Jo, que totes les nits encara somio que faig de professor a la Universitat de Moscou, que sóc un savi, un gran home, orgull del país!
- FERAPONT: No ho sé... no ho sé pas... No hi sento gaire.
- ANDRÉI: Si hi sentissis, potser no te n'hauria dit res, de tot això. Però cal que en parli amb algú! La meva dona no em comprèn, les meves germanes em fan por, temo que es burlin de mi [...] Ja ho veus, no bec, no vaig mai als restaurants, però amb quin gust m'entaularia ara a can Tèstov o al Gran Moscovita!
- FERAPONT: Moscovita, dieu? A Moscou, ara mateix ho contava un mestre d'obres de l'Ajuntament, doncs a Moscou hi havia dos negociants que menjaven mandonguilles. I un d'ells —el que va menjar seixanta mandonguilles— diu que va morir. No sé si van ser seixanta o cinquanta, no ho recordo bé.
- ANDRÉI: A Moscou, t'asseus davant la taula, al menjador d'un restaurant, i no coneixes ningú i ningú no sap qui ets, i tanmateix no et trobes sol ni et sents foraster. En canvi aquí, coneixes tothom i tothom et coneix i et sents estrany... Estrany i solitari.
- FERAPONT: Com dieu? (*Pausa.*) I el mateix mestre de cases ha dit —potser és una bòfia, aneu a saber— doncs ha dit que a Moscou ara tiren una corda molt gruixuda d'un cap a l'altre de la ciutat.¹¹

11. *Ibíd.* p. 26–27. [En alguns punts, la versió de J. Oliver difereix força de la versió de Szondi. Els fragments citats són íntegrament de J. Oliver].

El que aquí, fonamentat pel motiu de la sordesa, sembla un diàleg, en el fons és el monòleg desesperat d'Andréi, en contrapunt amb el discurs, també monològic de Ferapont. Mentre habitualment tenir un tema comú sobre el qual parlar revela la possibilitat d'una autèntica comprensió, aquí se'n manifesta la impossibilitat. La impressió de divergència arriba al màxim quan, com a rerefons, simula convergència per fer-la ressaltar. El monòleg d'Andréi no sorgeix del diàleg, sinó que és produït per la negació de diàleg. L'expressivitat d'aquest parlar sense entendre's es basa en el contrast dolorosament paròdic amb un veritable diàleg, que es relega així a un nivell d'utopia. Això, però, posa en qüestió la forma dramàtica mateixa.

Com que a *Les tres germanes* la comprensió mútua és anul·lada per motius temàtics (la sordesa de Ferapont), encara és possible un retorn al diàleg. Les aparicions de Ferapont resten episòdiques. Però tot allò que és temàtic, de contingut més general i més important que el motiu que representa, aspira a dipositar-se en una forma. I el repliegament formal del diàleg condueix necessàriament a l'èpica. Per això el personatge mig sord de Txèkhov assenyala cap al futur.

3. STRINDBERG

Amb Strindberg s'inaugura allò que més tard s'anomenarà «dramatúrgia del jo» i que determinarà la imatge de la literatura dramàtica durant decennis. En Strindberg aquesta dramatúrgia arrela en l'autobiografia. Això no apareix solament en les seves referències temàtiques. La teoria mateixa del «drama subjectiu» sembla coincidir en Strindberg, en el seu projecte de la literatura del futur, amb la teoria de la novel·la psicològica (la història del desenvolupament de la pròpia ànima). El que digué en una entrevista a propòsit del primer volum de la seva autobiografia (*El fill d'una minyona*) revela alhora els fonaments del nou estil dramàtic; un any més tard (1887) *El pare* serà testimoni dels seus inicis. Strindberg digué: «Jo crec que la vida íntegrament descrita d'una persona és més autèntica i plena d'informacions que la d'una família tota sencera. Com es pot saber el que passa dins el cervell dels altres? Com es poden saber els motius ocults de l'acció d'un altre; com saber el que una persona o altra digueren en un moment de confiança? Sí, hom reconstrueix. Però fins ara la ciència de l'home ha estat ben poc fomentada per aquells autors que, amb uns reduïts coneixements de psicologia, han intentat

esbossar la vida psíquica, que roman, en realitat, ben oculta. Hom no coneix més que una *sola* vida, la pròpia...»¹

Fóra temptador de llegir en aquestes frases de l'any 1886 la renúncia de Strindberg a l'art dramàtic en general. Però precisament constitueixen la base d'una evolució a l'inici de la qual es troba *El pare* (1887); al mig, *Camí de Damasc* (1898-1901) i *Un somni* (1901), i al final, *El camí ral*. El problema central per a l'estudi de Strindberg és, sens dubte, saber fins on aquesta evolució s'allunya realment del drama.

La primera obra, *El pare*, intenta enllaçar l'estil subjectiu amb l'estil naturalista. La conseqüència d'això és que cap dels dos no pot realitzar-se del tot, car les intencions de la dramaturgia subjectivista eren completament oposades. El naturalisme, malgrat el gest d'aparença revolucionària, i fins i tot acceptant que quant a l'estil i a la visió del món (ideologia) realment ho fos, en la dramaturgia adoptà una actitud conservadora. El que l'interessava en el fons era conservar la forma dramàtica tradicional. Darrere la seva intenció revolucionària de realitzar el drama sobre un nou pla estilístic, hi havia —com es demostrarà més endavant— la idea conservadora de preservar-lo del perill que corria dins la història del pensament i dur-lo a l'àmbit d'un esperit encara no influït per l'evolució, en certa manera arcaic i tanmateix contemporani.

De primer cop d'ull, *El pare* sembla un drama de família, com dels que a l'època circulaven en innumbrables versions. El pare i la mare lluiten per l'educació de la filla: conflicte de principis, lluita entre sexes. Però no cal recordar les frases de Strindberg citades més amunt per adonar-se que l'obra no consisteix pas en una representació immediata, és a dir dramàtica, d'aquesta relació emmetzinada i la seva història, sinó que ha estat concebuda únicament des de la perspectiva del personatge principal i es desenrotlla a través de la seva subjectivitat. L'esbós: el pare, al centre; al seu voltant, les dones: Laura, la dida, la sogra i, finalment, la filla, que constitueixen en certa manera les parets de l'infern femení, on ell creu trobar-se, tan sols en donen la primera indicació. És més important de comprendre que la lluita de la seva dona contra ell sovint arriba a una realització «dramàtica» únicament com a reflex dins la seva consciència i que, en els seus trets principals, és disposada per ell mateix. És ell mateix qui posa en mans de la seva dona l'arma més important de què es val

1. Strindberg, *Samlade Skrifter*, vol. 18. Citat i traduït de C.E. Dahlström, *Strindberg's Dramatic Expressionism*, Ann Arbor, 1930, p. 99. [Trad. de Mercè Figueras del text de Szondi.]

ella —el qüestionament de la seva paternitat— i és una carta d'ell mateix, on «tem per la seva pròpia raó»², que dóna testimoni de la seva salut mental. Les paraules de la seva dona en l'última escena del segon acte, que el provoquen a llançar el quinqué encès contra ella, tan sols són creïbles com a projeccions dels pensaments que el capità sospita en la seva dona: «Ara ja has complert el teu destí com a pare i proveïdor per desgràcia necessari. Ja no fas falta i te n'has d'anar.» Si naturalisme en el diàleg vol dir reproducció exacta de la conversa tal com podria tenir lloc a la realitat, llavors la primera obra naturalista de Strindberg n'és tan lluny com la tragèdia clàssica francesa. Es diferencia en el principi d'estilització: en el classicisme això es fonamenta en un ideal lingüístic objectiu. En Strindberg és determinat per la perspectiva subjectiva. I la fi del capità, que Laura li prepara fent-li posar la camisa de força, és, per dir-ho així, transformada en un procés psíquic intern, a través de l'associació amb la infància i una identificació màgica i psicoanalítica amb les reminiscències que evoquen les paraules de la dida en posar-li la camisa.

Amb aquest desplaçament, la prescripció de les tres unitats, encara estrictament observada també en *El pare*, ha perdut tot sentit. Car llur funció en l'autèntic drama³ consisteix a distingir entre l'evolució purament dialèctica i dinàmica i l'estàtica del món interior i del món exterior, sempre iguals a si mateixos, creant així l'espai absolut que exigeix la reproducció exclusiva de l'esdeveniment interhumà. Aquí, però, l'obra no es fonamenta en la unitat d'acció sinó en la unitat del jo de la seva figura central. La unitat d'acció esdevé un factor sense importància i, fins i tot, pot inhibir la representació del desenvolupament psíquic. La continuïtat ininterrompuda de l'acció no és gens necessària, car la unitat de temps i la unitat de lloc no són correlatives a la unitat del jo. Aquest fet es demostra en les poques escenes en què el capità no és damunt l'escenari. Hom no pot comprendre per què l'espectador, que veu la realitat d'aquesta família únicament a través dels ulls del pare, no el pot seguir en la seva sortida nocturna ni ser més endavant tancat amb ell. Aquestes escenes, certament, estan també dominades pel capità, que hi és present com a tema únic de converses. Sols s'obren d'una manera indirecta a la intriga de Laura, en primer terme domina sempre la imatge del capità, tal com ella la descriu al seu germà i al

2. Strindberg, *Der Vater*, Gesamtausgabe. *El pare*, trad. E. Schering, Munic, 1908-1928, vol.3, p. 37. [Trad. de Mercè Figueras del text de Szondi.]

3. Cf., p. 17 i ss.

metge. I quan el pastor sent que la seva germana ha decidit d'inter-nar-lo i posar-lo sota tutela, es fa portaveu del seu cunyat, a qui fins ara sempre ha considerat «com mala herba del nostre camp»⁴:

Que n'ets, de forta, Laura! Increïblement forta! Com una guineu en una trampa, t'estimes més tallar-te tu mateixa la cama d'una mossegada que no pas deixar-te atrapar! Com un lladre habilíssim: cap còmplice, ni tan sols la teva consciència! —Mira't al mirall! No t'atreveixes! (...) Puc mirar-te la mà! Ni una traïdora taca de sang, ni rastre del maligne verí! Un petit assassinat innocent, que la llei no pot sorprendre de cap manera: un crim inconscient; inconscient? Això sí que és una bonica invenció.

I a la fi, retrobant el seu propi discurs, després d'haver parlat per un altre:

Com a home estaria molt content de veure't al patíbul! Com a germà i com a pastor, et felicito!⁵

Però també aquestes últimes paraules són pronunciades pel capità. Aquests punts, pocs, que demostren que la creació del personatge dramàtic i les tres unitats han esdevingut problemàtiques dins l'espai de la dramaturgia subjectiva, permeten de comprendre per què a partir d'*El pare* les intencions naturalistes i les intencions autobiogràfiques de Strindberg difereixen en l'àmbit del drama. *La senyoreta Júlia*, escrita un any més tard, que no ha estat concebuda sobre una sola perspectiva, esdevindrà una de les peces més cèlebres del naturalisme, i l'assaig de Strindberg sobre aquesta obra serà com una mena de manifest naturalista.

La seva temptativa de dur el jo d'un individu i, sobretot, el propi jo, al centre de l'obra, s'allunya en canvi, cada vegada més, de l'estructura dramàtica tradicional (de la qual *La senyoreta Júlia* encara era completament tributària). En primer lloc apareix l'experiment monodramàtic, com el que representa la peça en un acte *La més forta*. Això sembla la conseqüència absoluta de la frase: «Hom coneix únicament una sola vida, la pròpia». Però cal tenir en compte que l'únic personatge d'aquesta obra no és pas una figura de l'autobiografia de Strindberg. L'explicació d'això es troba quan hom comprèn

4. *Der Vater*, p. 58 [trad. de Mercè Figueras]

5. *Ibid.*, p. 18.

que la dramaturgia subjectiva no neix tant de la idea que hom sols pot projectar la pròpia vida, puix que és l'única que se li presenta obertament, com de la intenció, precedent a aquesta idea, de fer d'aquesta vida psíquica, allò que és per essència ocult, una realitat dramàtica. El drama, la forma artística per excel·lència de l'obertura i de la franquesa dialògica, rep la tasca de representar esdeveniments psíquics ocults. L'acompleix replegant-se sobre el seu personatge central i, o bé es limita completament a ell (monodrama) o bé inclou tota la resta dins la perspectiva d'aquest personatge (dramaturgia del jo) i en aquest cas, evidentment, deixa de ser drama.

L'obra en un acte *La més forta* (1888-1889), no obstant, és menys característica de l'itinerari dramàtic de Strindberg que de la problemàtica interna que representa la tècnica analítica en general. Ha d'ésser estudiada així en relació a Ibsen, car en aquest monodrama de sis pàgines es troba el nucli d'una obra d'Ibsen de tres o quatre actes. L'acció secundària del present, que serveix de base per a l'acció primària, sols existeix en nucli: «La Sra. X, actriu, casada» troba la nit de Nadal en un racó d'un cafè per a dames «la Senyoreta Y, actriu, soltera». I allò que en Ibsen, d'una manera magistral i alhora problemàtica, és imbricat dramàticament en els esdeveniments actuals, els reflexos interiors i el passat que es recorda, tot això és exposat aquí, d'una manera a la vegada èpica i lírica, en el gran monòleg de la senyora. Se'n pot deduir indirectament, no tan sols que la construcció d'Ibsen era ben poc dramàtica, sinó també el preu que Ibsen va haver de pagar per continuar aferrant-se a la forma dramàtica. Car molt més intensament que en els seus diàlegs, es fa perceptible en la concentració i puresa dels monòlegs de Strindberg el que està ocult i reprimit, i la revelació d'això no té res d'aquell «incomparable acte de violència» que Rilke veia en les obres d'Ibsen.⁶ Lluny de limitar-se a informar, aquest relat en primera persona pot arribar a contenir dues peripècies, que hom no podria imaginar més «dramàtiques», bé que per llur pura interioritat se sostreuen al diàleg i, per tant, al drama.

Després de cinc anys d'interrupció en la seva activitat com a escriptor, Strindberg troba la seva forma més personal, «el drama d'estacions» (*Stationendrama*), amb *Camí de Damasc* l'any 1898. Catorze petites obres dels anys 1887-1892 i la llarga interrupció 1893-1897 el separen de la seva darrera gran obra, *El pare*. Les peces en un acte d'aquesta època (onze, entre elles *La més forta*) empenyen a darrer terme els problemes apareguts en *El pare* relacionats amb l'acció

6. Rilke, *op. cit.*

dramàtica i la configuració del personatge. No els solucionen, però indirectament en donen testimoni en tractar d'evitar-los.

La tècnica d'estacions, en canvi, pot correspondre formalment a les intencions temàtiques de la dramaturgia subjectiva, que *El pare* en part reflecteix, i eliminar així les contradiccions que aquelles han fet sorgir dins de la forma dramàtica. Al dramaturg de la subjectivitat li interessa en primer lloc aïllar i posar de relleu la seva figura central, que la major part de vegades és una encarnació d'ell mateix. La forma dramàtica, que té per principi l'equilibri sempre reestablert del joc entre les persones, no pot arribar a aconseguir-lo sense destruir-se a la vegada a si mateix. En el «drama d'estacions», el protagonista, l'evolució del qual descriu, es distingeix molt nítidament de la resta de les figures que va trobant per les estacions del seu camí. Entrant a l'escena tan sols en un trobament d'ell amb aquestes figures, apareixen dins la seva perspectiva i per tant relacionades amb ell. I com que el fonament del «drama d'estacions» no el constitueix una pluralitat de personatges d'una importància més o menys igual, sinó el jo central, i per tant el seu espai no és cap a priori dialògic, el monòleg perd també aquí el caràcter excepcional que posseeix necessàriament en el drama. D'aquesta manera, l'obertura il·limitada d'una «vida psíquica oculta» es troba per primera vegada formalment fundada.

Una altra conseqüència de la dramaturgia subjectiva és el fet que la unitat d'acció és reemplaçada per la unitat del jo. La tècnica de les estacions ho té en compte fragmentant la continuïtat de l'acció en una successió d'escenes. Les diferents escenes no estan lligades per cap mena de relació causal, no s'engendren les unes a les altres com en el drama. Semblen molt més pedres aïllades, enfilades en la progressió del jo. Aquesta immobilitat i aquesta manca de futur en les escenes, les quals transforma en èpiques (en el sentit goethià), està relacionada amb una estructura caracteritzada pel jo i el món posats en perspectiva. L'escena dramàtica rep la seva dinàmica de la dialèctica de les relacions interpersonals i el moment de futur inherent en aquesta la impulsa a moure's endavant. En l'escena del «drama d'estacions», en canvi, no hi ha cap reciprocitat; el protagonista es troba amb persones però li resten estranyes. La possibilitat mateixa de diàleg es posa així en dubte i en el seu darrer drama d'estacions (*El camí ral*) Strindberg ha efectuat en alguns punts la transició de la dialogia a l'èpica a dues veus:

El caminant i el caçador seuen en una taula; tenen vasos davant seu.

EL CAMINANT: S'hi està tranquil, aquí baix, a la vall.
 EL CAÇADOR: Un xic massa, troba el moliner,
 EL CAMINANT: que dorm, per més aigua que corri;
 EL CAÇADOR: perquè corre darrere el vent i el temps...
 EL CAMINANT: aquest esforç inútil ha despertat en mi una certa
 aversió als molins de vent;
 EL CAÇADOR: Tal com en aquell noble cavaller, Don Quixot de
 la Manxa.
 EL CAMINANT: que tanmateix no penjava la capa de cara al vent
 EL CAÇADOR: sinó que més aviat feia el contrari;
 EL CAMINANT: per això també es topava amb dificultats...⁷

Una escena així no pot conduir a la següent. Sols el protagonista s'enduu en el seu fur intern l'efecte traumàtic o l'efecte guaridor; deixa enrere, però, l'escena mateixa com una de les estacions en el seu camí.

En ésser reemplaçada l'acció objectiva per la via subjectiva, les categories d'unitat de temps i de lloc esdevenen caduques. Car sols els diferents tombants d'aquest camí, que en el fons és intern, són escènica­ment realitzats; el camí no és acollit en la seva totalitat pel drama d'estacions com ho és l'acció pel drama autèntic. L'evolució del protagonista en el temps i els llocs intermedis ultrapassa contínuament les fronteres de l'obra i d'aquesta manera la relativitza.

Com que entre les diferents escenes no hi ha cap relació orgànica i tan sols representen extractes d'un desenvolupament que s'estén més enllà de l'obra (que són, en certa manera, fragments escènics d'una novel·la d'aprenentatge), hom les pot construir segons un esquema que els és extern i de nou les relativitza i els confereix característiques èpiques. A diferència del model dramàtic de G. Freytag, en el qual la piràmide postulada ha de resultar necessàriament de la progressió orgànica de les escenes i els actes, l'estructura simètrica del *Camí de Damasc I*, per exemple, inclou un principi mecànic d'organització que, per adequat que sigui, és aliè a l'obra.

Aquesta caracterització de les relacions interhumanes en «el drama d'estacions» com una brusca confrontació sembla certament contradir aquell aspecte «expressionista» de Strindberg, segons el qual, els personatges de la trilogia de *Damasc*, (la dama, el captaire, el Cèsar) per exemple, són emanacions del jo del Desconegut, i l'obra està, per tant, situada del tot en la subjectivitat del seu protagonista.⁸

7. Strindberg, Gesamtausgabe, vol. 10, p. 177 i ss.

8. Cf. Dahlström, p. 49 i ss. i p. 124 i ss.

Però aquesta contradicció és la paradoxa de la subjectivitat mateixa: la seva autoalienació, l'objectivació de la mirada dirigida vers el propi jo, el tomb de la subjectivitat potenciada en l'objectivitat. El fenomen que l'inconscient es presenta al jo conscient (és a dir, el jo en procés de prendre consciència de si mateix es presenta a si mateix) com un estrany, ja és revelat per la terminologia de la psicoanàlisi, en la qual l'inconscient apareix com «l'això» (das Es). Així, l'individu aïllat que, davant del món esdevingut aliè, es refugia en si mateix torna a trobar-se amb estranys. El Desconegut confessa a l'inici de l'obra:

No la mort, sinó la solitud és el que em fa por, perquè en la solitud hom troba algú... No sé si és un altre o si sóc jo mateix, qui percebo, però en la solitud hom no està sol. L'aire es torna més dens, germina i comencen a créixer uns éssers que són invisibles però que palpablement existeixen i són vius.⁹

En les estacions successives del seu camí troba aquests éssers. Gairebé sempre són ell mateix i alhora algú que li és estrany; quan són ell mateix és quan probablement li són més estranys. Aquesta identitat condueix una vegada més a l'anul·lació del diàleg; la senyora de *La trilogia de Damasc* sols pot dir al desconegut, del qual ella és projecció evident, allò que ell ja sap:

LA SENYORA (*a la seva mare*): una mica singular sí que ho és, poc corrent, i és una mica avorrit que jo no pugui dir res que ell ja no hagi sentit. Això fa que parlem molt poc...¹⁰

La relació d'allò que és subjectiu i el que és objectiu apareix en la dimensió temporal com la relació del que és passat i el que és present. El passat en el record, interioritzat, entra en la reflexió com un present estrany: els forasters que es troba el Desconegut són sovint senyals del propi passat. Així, en la figura del metge se cita un personatge de la seva infància, un company d'escola, que va ser castigat injustament en lloc d'ell; amb aquest trobament s'actualitzen els seus remordiments que ja no el deixaran des d'aquell moment. (És un motiu de la biografia de Strindberg). I el captaire que troba a la cantonada li mostra la nafra en la seva pell, senyal d'un cop que un dia va rebre del seu propi germà.

9. Gesamtausgabe, vol. 5, p. 7.

10. *Ibid.* p. 52.

El «drama d'estacions» s'acosta aquí a la tècnica analítica d'Ibsen. Com l'autoalienació de l'individu aïllat, l'alienació del propi passat sense un «acte de violència» dramàtic no arriba a la forma adequada fins en aquests diversos trobaments, dels quals és feta l'obra de Strindberg.

Igualment es fonamenten sobre la confrontació del jo aïllat i del món alienat i codificat les estructures formals de dues obres posteriors de Strindberg: *Un somni* (1901) i *La sonata dels espectres* (1907).

Un somni, escrit el mateix any que *Camí de Damasc III*, en el seu principi formal («Una reproducció de la forma inconnexa, però aparentment lògica del somni», escriu Strindberg en el prefaci) no es distingeix en absolut del «drama d'estacions». Strindberg també ha caracteritzat el *Camí de Damasc* com a «drama oníric», la qual cosa demostra que no concebé *Un somni* com a somni escènic, sinó que en el títol tan sols volia insinuar que la construcció de l'obra s'acostava a la d'un somni. Perquè somni i «drama d'estacions» realment coincideixen en l'estructura: una successió d'escenes, la unitat de les quals no ve donada per una acció unitària, sinó pel jo sempre idèntic a si mateix del qui somia, és a dir, del protagonista.

Si en el «drama d'estacions» l'accent recau sobre el jo aïllat, en *Un somni* és el món humà que es troba en primer terme, justament en l'aspecte concret de com es presenta la filla d'Indra, quan aquesta el descobreix. Tal és la idea fonamental de l'obra, la qual en determina també la forma: demostrar a la filla d'Indra «quina és la sort dels homes» (Strindberg). La successió inconnexa d'escenes d'*Un somni* és més comparable encara a la revista (revue) tal com la coneixia l'Edat Mitjana que a un somni. I la revista, contràriament al drama, és essencialment una representació feta per a algú que es troba fora d'ella. *Un somni*, que també inclou l'espectador com el seu veritable jo, obté així l'estructura fonamental de l'oposició subjecte—objecte.

La filla d'Indra, que en la versió originària (sense pròleg) apareix com un personatge igual als altres, formula aquesta distància èpica que la separa de la humanitat amb una frase—leitmotiv: «Que desgraciats, els homes!». A nivell de contingut, aquesta frase expressa, sens dubte, compassió; a nivell de forma, però, revela distància i esdevé per tant fórmula màgica, gràcies a la qual, la filla d'Indra, en el moment de més intens enxarxament amb la humanitat (tal com Strindberg l'entengué), és a dir, casant-se amb l'advocat, reix a elevar-se per damunt de la humanitat:

FILLA: Em penso que començaré a odiar-te, després d'això.
ADVOCAT: Ai de nosaltres!... Fugim de l'odi, perxò! Et prometo que no et faré mai més una observació sobre l'endreaça... encara que em costi un martiri!
FILLA: I jo menjaré cols, encara que em costin una agonia!
ADVOCAT: La convivència en l'agonia, doncs! El goig de l'un és el turment de l'altre!
FILLA: Que desgraciats, els homes!¹¹

Com correspon a la seva estructura de revista, l'obra es caracteritza pel gest demostratiu. A més de l'oficial (que encarna Strindberg), la filla d'Indra troba sobretot personatges, per als quals la humanitat, com aquell qui diu per professió, és un objecte de pràctica, que per tant poden presentar-lo millor que ningú. Tal l'advocat (segona encarnació del poeta):

Mira aquestes parets: No semblen empastifades de tots els pecats? Mira aquests papers atapeïts de casos d'injustícies; mira'm a mi... Mai no ve ningú amb un somriure, aquí; solament hi vénen mirades rancunioses, queixals traient foc, punys d'amenaça... Tothom m'escup la malícia al damunt, i l'enveja i els mals pensaments... Mira, tinc les mans negres i no es poden rentar; mira com es clivellen, com sagnen... La roba que duc mai no em dura més de quatre dies, perquè fa pudor de la maldat dels altres [...] Només has de mirar-me la cara! Et penses que podria guanyar l'amor d'una dona amb aquesta pinta de criminal? Creus que ningú té ganes d'esser amic meu, essent com sóc l'encarregat de cobrar deutes de tothom i de tota mena?... Ja n'és, ja, de miserable, l'home!
FILLA: Que desgraciats, els homes!¹²

El poeta (la tercera aparició de Strindberg) li transmet «una pregària de la humanitat al senyor del món, formulada per un somiador»¹³, que té de nou per objecte la condició humana. O bé ell en fa la demostració per mitjà d'una persona:

11. Strindberg, *Un somni*, trad. catalana de Jem Cabanes, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Biblioteca Teatral, núm. 24, 1984, p. 47-48, acte II.

12. *Ibid.*, p. 39-40, acte I.

13. *Ibid.*, p. 77, acte III.

Lina entra amb una galleda.

POETA: Lina, deixa't veure de la senyoreta Agnès [la filla d'Indra]... Et va conèixer fa deu anys, quan eres una noia jove, alegre i diguem-ne bonica... I ara, mireu la pinta que fa! Cinc criatures, feina, plors, gana i patacades! La bellesa s'ha esvaït, la joia s'ha fos en el compliment dels deures [...] ¹⁴

També l'oficial pren de vegades aquesta distància èpica:

OFICIAL: [...] (*Passa un senyor més aviat vell, amb les mans a l'esquena.*) Mireu, ara passa un jubilat, esperant que la vida se li acabi. Té tot l'aire d'esser un capità que no va poder arribar a comandant o d'un secretari que no va poder arribar a jutge... Molts són cridats, però pocs són escollits. Passa, esperant l'hora de l'esmorzar.

JUBILAT: No, el diari. El diari del matí!

OFICIAL: I només té cinquanta-quatre anys. Encara pot anar tirant vint-i-cinc anys més esperant el diari i les hores de menjar... No és espantós, això? ¹⁵

Així *Un somni* no és en absolut el joc dels homes mateixos, és a dir un drama, sinó un joc èpic sobre els homes. Aquesta estructura representativa determina —emascarada pel tema i per la forma— igualment *La sonata dels espectres*. Si en *Un somni* l'estructura es manifesta temàticament en la visita de la filla d'Indra a la terra i formalment com una successió d'escenes a mena de revista, aquí es dissimula darrere la façana d'un tradicional drama social. No esdevingué principi determinant de la forma de l'obra, sinó que tan sols s'hi introduí com a mitjà per fer-la possible. Car per a *La sonata dels espectres* es planteja el mateix problema de forma que per a les darreres obres d'Ibsen: com revelar de manera dramàtica un passat emmudit i immers en l'interior del subjecte, un passat que se sostreu, doncs, a l'oberta exposició dramàtica. Si en Ibsen la revelació té lloc per la imbricació en una acció dramàtica actual i en l'obra en un acte de Strindberg, *La més forta*, dins el monòleg, en *La sonata dels espectres* s'uneixen en certa manera els dos camins: el jo monològic de la dramaturgia subjectiva apareix disfressat de senzill personatge dramàtic entremig de les persones, el passat misteriós de les quals és cridat a desenrotllar. Es tracta del vell, del director Hummel. Per a

14. *Ibíd.*, p. 54, acte II.

15. *Ibíd.*, p. 58, acte I.

ell, com per a l'advocat i per al poeta d'*Un somni*, la humanitat és quelcom objectiu; a la pregunta que d'entrada li fa l'estudiant, de si ell coneix la gent «que viu allí» (és a dir, la gent que ell haurà de desemascarar tot seguit), respon:

Tots. A la meua edat coneixes tothom [...] però ningú no em coneix de veritat —m'interesso per la sort dels homes.¹⁶

Si quant al contingut aquesta frase explica els motius de la tasca formal i de la posició privilegiada de Hummel, les frases següents exposen el perquè aquestes persones necessiten d'un narrador èpic:

BENGTSON (*l'assistent de la casa, el qual —essent una figura paral·lela al director Hummel— descriu els seus senyors al criad dels Hummel*): És el sopar habitual dels espectres, com ells l'anomenen. Beuen te sense dir una paraula. O bé parla el coronel tot sol... i ja fa vint anys que dura: sempre els mateixos, que diuen les mateixes coses, o callen per a estalviar-se la vergonya!¹⁷

I en el tercer acte:

ESTUDIANT: ...Digueu-me, els vostres pares ¿per què es queden allà dintre tan quietos, sense dir ni un mot?

NOIA: Perquè no tenen res a dir-se, perquè l'un no es creu allò que li diu l'altre. El pare ho ha expressat així: «Per què parlar, si malgrat tot no ens podem enganyar?».¹⁸

Aquests mots caracteritzen un dels orígens de la dramaturgia èpica moderna, marquen el punt en el qual el teatre burgès de societat, que en altre temps havia adoptat el principi formal del drama clàssic, per raó de la contradicció entre contingut i forma sorgida al llarg del segle dinou, gira necessàriament cap a l'èpica. I amb la persona del director Hummel el jo èpic mateix és a l'escenari per primera vegada dins d'aquesta evolució, bé que dugui encara la màscara d'un personatge de drama. En l'acte primer descriu a l'estudiant els habitants de la casa, que, privats de tota autonomia dramàtica,

16. Strindberg, *La sonata dels espectres*, mecanoscrit, sense indicació del traductor, dipositat a la Biblioteca de l'Institut del Teatre. Acte I, p. 5.

17. *Ibíd.*, acte II, p. 13.

18. *Ibíd.*, acte III, p. 24.

surten a la finestra com si fossin objectes de presentació; en el segon acte, durant «el sopar dels espectres», es converteix en desemmascarador de llurs secrets.

A penes es comprèn, però, que Strindberg no s'adonés de la funció formal del seu personatge. Va concloure el segon acte amb el desemmascarament del desemmascarador, amb el suïcidi de Hummel; a nivell de contingut això privà l'obra del seu principi formal ocult. L'acte tercer havia de fracassar, car sense l'ajuda de l'èpica hauria hagut de produir novament el diàleg. Ultra la figura episòdica de la cuinera, la qual —cosa prou sorprenent— prolonga la figura temàtica del «vampir» Hummel, sense adoptar la seva funció formal, la noia i l'estudiant en són els únics suports i, embruixats els dos per la casa dels espectres, ja no poden deslliurar-se'n per tornar a la dialogia. Aquesta conversa interrompuda per silencis, monòlegs, pre-gàries, erràtica i desesperada, aquest final cruelment fallit d'una obra excepcional s'explica únicament per la situació transitòria que caracteritza aquesta dramaturgia: l'estructura èpica ja hi és, però recoberta encara per la temàtica i, per tant, lliurada al desenvolupament de l'acció.

Mentre que en Ibsen els personatges han de morir perquè no tenen narrador èpic, el primer narrador escènic de Strindberg mor perquè, darrere la màscara d'un personatge, no és reconegut com a tal. Tot això mostra, més que qualsevol altra cosa, les contradiccions internes del drama cap al tombant de segle i denota amb precisió el lloc històric d'Ibsen i de Strindberg: l'un se situa immediatament abans i l'altre immediatament després de la supressió d'aquestes contradiccions en passar a forma l'èpica de contingut: és a dir, les dues es troben en la travessa de la dramaturgia moderna, la qual només es pot comprendre del tot a partir dels *seus propis* problemes de forma.

4. MAETERLINCK

L'obra primera de Maurice Maeterlinck (aquí tan sols es tractarà d'aquesta) intenta la representació dramàtica de l'home en la seva impotència existencial, de l'home lliurat a un destí, que mai no podrà comprendre, impenetrable. Si la tragèdia grega havia mostrat l'heroi en lluita tràgica contra el fat i el drama de l'època clàssica s'havia plantejat els conflictes de les relacions interhumanes, aquí apareix tan sols el moment en què l'home, indefens, és sorprès pel destí. Però no en el mateix sentit de la tragèdia romàntica. Aquesta es

concentrava en el conviure dels homes dins l'espai del destí cec: la mecànica del fat i la seva perversió de les relacions entre els homes constituïen el seu tema. Res de tot això no es troba a Maeterlinck. Per ell, la mort com a tal representa el destí humà, ella sola domina l'escena en aquestes obres. I no precisament en cap figura especial, en cap mena de vinculació tràgica amb la vida. Cap acte no la produeix, ningú no n'és responsable. Vist dramàticament, això significa la substitució de la categoria d'acció per la categoria de situació. I el gènere que Maeterlinck creà s'hauria d'anomenar segons aquesta categoria, perquè l'essencial d'aquestes obres no es troba en l'acció; ja no són, doncs, «drames», almenys de la manera com es comprèn aquesta paraula grega. Vers aquest sentit apunta també la designació paradoxal de «drame statique» que l'escriptor li donà.

En el drama autèntic la situació sols és punt de partida per a l'acció. Aquí, en canvi, ja el plantejament temàtic pren a l'home tota possibilitat d'actuar. En una passivitat absoluta roman en la seva posició fins que s'adona de la mort. Només l'intent d'assegurar-se de la seva situació li permet de parlar: en reconèixer la mort (la mort d'una persona estimada), la mort, que ja des de sempre ell, el cec, havia tingut al davant, ha arribat a la meta. Així és en les obres *La intrusa* (*L'Intruse*), *Els cecs* (*Les Aveugles*) (1890) i *Interior* (*Intérieur*). En *Els cecs* l'escenari mostra «un bosc vell, d'aires eternals, sota un cel estrellat. Al centre de l'escena i cap al fons de la nit, hi ha assegut un capellà molt vell, abrigat amb una llarga capa negra. El cos i el cap, lleugerament decantats i mortalment immòbils, es recolzen en un tronc de roure, enorme i cavernós. La cara és d'una lividesa immutable, de cera; els llavis, entreoberts, són de color violeta; els ulls inexpressius i fixos, semblen, tanmateix, plens d'un dolor immemorial [...] A la dreta sis vells, cecs, asseguts en pedres, soques i munts de fulles seques. A l'esquerra, i separades d'aquells per un arbre desarrelat, hi ha sis dones, també cegues, assegudes de cara als vells. [...] És extremadament fosc, tot i el clar de lluna que travessa dificultosament els fullatges.»¹ Els cecs esperen la tornada del vell capellà, que els havia guiat fins allà: però ell és enmig d'ells, mort.

La ja detallada acotació escènica, sols citada en part, ja denota que per a una representació la forma del diàleg no és suficient. D'altra banda, tampoc amb allò que hi ha per dir n'hi ha prou per constituir un diàleg. Els dotze cecs, fent angoixades preguntes sobre

1. Maeterlinck, *Els cecs a Quatre variacions sobre la mort*, traducció de Jordi Coca, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Biblioteca Teatral, núm. 27, 1984, p. 47.

llur destí, van adquirint a poc a poc consciència de llur situació: la conversa es redueix a això i el seu ritme ve determinat per l'alternança de pregunta i resposta:

PRIMER CEC DE NAIKENÇA: No torna, encara?

SEGON CEC DE NAIKENÇA: No sento que vingui ningú.²

Més endavant:

SEGON CEC DE NAIKENÇA: Som al sol, ara?

TERCER CEC DE NAIKENÇA: És clar encara?

EL SISÈ CEC: No ho crec; em sembla que és molt tard.

SEGON CEC DE NAIKENÇA: Quina hora és?

ELS ALTRES CECS: No ho sé. Ningú no ho sap.³

Les declaracions, els comentaris es fan sovint paral·lelament l'un al costat de l'altre o bé són incoherents entre si:

TERCER CEC DE NAIKENÇA: Ja és hora d'anar a l'hospici.

PRIMER CEC DE NAIKENÇA: Hauríem de saber on som.

SEGON CEC DE NAIKENÇA: Fa fred des que va marxar...⁴

Qualsevol que sigui el contingut simbòlic de la ceguesa, des d'un punt de vista dramaturgic salva l'obra d'un mutisme que l'amenaça. Per bé que representi la impotència i l'aïllament dels homes («Voilà des années et des années que nous sommes ensemble, et nous ne nous sommes jamais aperçus. On dirait que nous sommes toujours seuls!... Il faut voir pour aimer.»⁵), i posi així el diàleg en qüestió, és únicament gràcies a ella que hi ha un motiu per parlar. També en *La intrusa*, que representa una família congregada, són les preguntes de l'avi cec (i els seus pressentiments: car com a cec hi veu menys i alhora més que els altres) que provoquen la conversa, mentre la mare s'està morint a la sala del costat.

La forma del llenguatge en *Els cecs* es desvia del diàleg de diferents maneres. La major part de les vegades és coral. Així les «rèpliques» perden també la poca individualitat que permeten distingir els

2. *Ibíd.*, p. 47.

3. *Ibíd.*, p. 52.

4. *Ibíd.*, p. 48.

5. Maeterlinck, *Les Aveugles*, Théâtre I–II, Brussel·les, 1910, p. 104. [En francès a l'original. Trad. cit: EL CEC MÉS VELL: Amb els anys que fa que som junts i mai no ens n'havíem adonat! És com si sempre esti-guéssim sols... S'hi ha de veure per estimar... (p. 57)]

dotze cecs. El llenguatge esdevé autònom i la vinculació al lloc, essencialment dramàtica, desapareix: ja no és expressió d'un de sol que espera una resposta, sinó que reflecteix l'estat que domina l'ànim de tots. La seva divisió en «rèpliques» individuals no correspon a cap conversa, com és el cas en el drama autèntic; solament reflecteix les nervioses vibracions de la incertitud. Hom la llegeix o l'escolta sense posar atenció a aquell qui parla en aquest moment: l'essencial són les intermitències, no la referència al jo actual. Això, però, no és finalment altra cosa que expressió que aquí, els personatges, lluny de ser els autors, és a dir, els subjectes de l'acció, no són en el fons res més que els objectes. Aquest tema únic de l'obra primerenca de Maeterlinck que l'home està lliurat al seu destí sense salvació possible, exigeix d'ésser expressat en la forma.

Això es té en compte sobretot en la concepció d'*Interior* (1894). També aquí es tracta d'una família que haurà de patir l'experiència de la mort. La filla, que al matí els deixà per anar a veure l'àvia a l'altra banda del riu, s'ha suïcidat llançant-se a l'aigua i, mentre els pares passen el vespre tranquils, sense amoïnar-se perquè encara no l'esperen, és duta a casa morta. I de la mateixa manera que aquestes cinc persones sorpreses per la mort són mudes víctimes del destí, així també, en l'aspecte formal, esdevenen mut objecte èpic d'aquell qui els ha de comunicar la mort de la filla: del vell, que, abans d'acomplir la seva delicada missió, parla de la noia amb un foraster davant les finestres intensament il·luminades, darrere de les quals es pot veure la família. Així doncs, el corpus dramàtic es divideix en dues parts: la dels personatges muts dintre la casa i la dels que parlen al jardí. Aquesta escissió en un grup temàtic i un grup dramaturgic constitueix la separació del subjecte i de l'objecte, inserida en el fatalisme de Maeterlinck, que condueix a la reificació de l'home. Permet que sorgeixi dins el drama una situació èpica, com abans tan sols era possible de manera episòdica, per exemple en les descripcions de batalles fora de l'escena. Aquí, però, configura la totalitat de l'obra. El diàleg entre el foraster, el vell i els seus dos néts serveix, gairebé sense excepció, per a la representació èpica de la família muda:

EL VELL: Primer voldria veure si hi són tots. Sí, veig el pare assegut prop de la llar; s'està amb les mans als genolls... La mare té un colze a la taula.⁶

6. Maeterlinck, *Interior*. Trad. cat. Jordi Coca a *op. cit.*, p. 73.

Sorgeix també un interès per la distància èpica, que es crea pel fet que el narrador en sap més que els seus personatges:

EL VELL: ... Gairebé tinc vuitanta-tres anys i és la primera vegada que la visió de la vida em fereix així... No sé per què tot el que fan ho trobo tan estrany i tan solemne... Senzillament passen l'estona prop de la llar, tal com ho faríem nosaltres. I en canvi em sembla veure'ls des d'un altre món. I tot a causa de saber una petita veritat que ells encara no saben...⁷

I fins i tot aquest diàleg animat no és en el fons altra cosa que descripció alternada:

EL FORASTER: Ara somriuen, en silenci...

EL VELL: Estan tranquils... Poc l'esperaven aquest vespre...

EL FORASTER: Somriuen, immòbils... Però ara el pare s'ha dut un dit als llavis...

EL VELL: I assenyala l'infant adormit al pit de la mare.

EL FORASTER: Ella ni gosa aixecar els ulls de por de torbar-li el son...⁸

La decisió de Maeterlinck, de representar de manera dramàtica l'existència humana, tal com ell la concebia, li va fer introduir l'home com a objecte mut i passiu de la mort dins d'una forma que únicament el coneix com a subjecte que parla i actua. Aquesta circumstància condiona, en l'interior de la concepció dramàtica, un viratge cap al gènere èpic. En *Els cecs* els personatges encara descriuen llur pròpia situació —cosa suficientment motivada per la ceguetat.

En *Interior* l'element èpic ocult de la matèria avança encara més i configura l'escena en una veritable situació narrativa, en la qual el subjecte i l'objecte es troben l'un davant de l'altre. De tota manera, aquesta situació encara no deixa d'ésser temàtica i continua, per tant, tenint necessitat d'una motivació dins de la forma dramàtica, que ja ha perdut el seu sentit.

7. *Ibíd.*, p. 79.

8. *Ibíd.*, p. 76.

5. HAUPTMANN

El que en el primer estudi s'ha exposat sobre Ibsen val també, en part, per a l'obra de joventut de Gerhard Hauptmann. *La festa de la pau* (1890) per exemple, que presenta la història d'una família en una nit de Nadal, és un «drama analític» per excel·lència. Però ja la seva primera obra *Abans de la sortida del sol* (1889) introdueix, en comparació amb Ibsen, una nova problemàtica, anunciada en el subtítol: «Drama social». En aquest sentit hom ha anomenat repetidament un segon mestre de Hauptmann: Tolstoi i el seu drama *La força de les tenebres*. * Malgrat la intensitat que pugui tenir aquesta influència, l'anàlisi de la qüestionabilitat interna del «drama social» en Hauptmann cal començar-la amb un nou enfocament, car el model manca de tota problemàtica sociològic-naturalista i manifesta la mateixa tendència al lirisme, ben arrelada en la naturalesa russa, la qual cosa ajuda també a superar la crisi formal en els drames de Txèkhov.

L'autor de drames socials intenta representar dramàticament la situació econòmica i política que condiciona la vida dels individus. Té per tasca mostrar factors radicats més enllà de la situació i de l'actuació individual que tanmateix les determinen. Representar això dramàticament implica com a labor preliminar convertir, expressar, aquest estat d'alienació en una actualitat de relacions interhumanes, és a dir, invertir i sobrepassar el procés històric en un procés estètic, el qual justament hauria de reflectir-lo. El caràcter qüestionable d'aquesta temptativa esdevé absolutament palès quan hom observa de més a prop el procediment d'elaboració de la forma que acaba d'ésser esbossada. La realització d'aquest estat d'alienació en actualitat interpersonal implica que cal inventar una acció que representi les condicions presents. Aquesta acció, que fent de mitjancera entre la temàtica social i la forma dramàtica preexistent té una funció secundària, es manifesta com a problemàtica tant des del punt de vista temàtic com des del punt de vista formal, car l'acció que representa no és cap acció dramàtica: els esdeveniments en drama, en tant que absoluts, no remetent a res fora d'ells mateixos. Fins i tot en la tragèdia filosòfica d'un Kleist o d'un Hebbel la falla no té cap funció demostrativa, és «significant» no en la mesura en què indica, més enllà de si mateixa, la naturalesa del món, tal com l'ensenya la metafísica de l'escriptor, sinó en la mesura en què concentra l'esguard en el seu interior, en les seves pròpies profun-

* Traduït del títol alemany *Macht dev Finsternis*

ditats metafísiques. Això no limita en res la seva facultat d'expressió, puix que el món del drama, precisament pel seu caràcter absolut, és capaç de respondre ell mateix del món. La relació entre significat i significat es fonamenta en tot cas en el principi simbòlic: el microcosmos i el macrocosmos coincideixen, però no sobre el principi de la part pel tot (*pars pro toto*). Aquest, però, és justament el cas del «drama social». Contrària en tots els aspectes l'exigència d'absolut del drama. Els personatges representen milers de persones que viuen en les mateixes condicions, llur situació representa una uniformitat determinada pels factors econòmics. Llur destí és un exemple, un mitjà de demostració i no demostra, doncs, solament l'objectivitat que transcendeix l'obra, sinó alhora el subjecte de la demostració que hi ha per damunt: el jo poètic. La posició de l'obra d'art, acoblada entre l'empirisme i la subjectivitat creadora, el fet de referir-se obertament a factors externs a ella mateixa, no correspon al principi formal de l'art dramàtic, sinó al del gènere èpic. El «drama social» és per tant de naturalesa èpica i una contradicció en si.

Però la transformació de l'estat d'alienació en actualitat de relacions interpersonals contradiu igualment les intencions temàtiques mateixes, car denoten justament que les forces determinants de la vida humana s'han desplaçat de l'àmbit de «l'entre» a l'àmbit de l'objectivitat alienada: que en el fons no existeix cap present, tant s'assembla a allò que sempre ha estat i que en el futur continuarà sent; que una acció que la marcarà i donarà així fonaments per a un nou futur és, sota la influència d'aquestes forces paralitzants, una cosa del tot impossible.

Hauptmann ha intentat de resoldre la problemàtica del drama social, descrita fa un moment, en *Abans de la sortida del sol* (*Vor Sonnenaufgang*) i *Els teixidors* (*Die Weber*). En *Abans de la sortida del sol* emprèn la descripció d'aquells pagesos silesians que, enriquits pel carbó que hi havia sota els camps, cauen —a causa de llur ociositat— en el vici i en la corrupció. Dintre d'aquest grup humà escull un cas típic: el propietari d'una finca rural, Krause, i la seva família. Els seus dies transcorren en l'embriaguesa, mentre la seva dona l'enganya amb el promès de la més jove de les filles del primer matrimoni de Krause. Marta, la filla gran, casada amb l'enginyer Hoffmann, ara en vigílies de part, s'ha tornat alcohòlica. Persones com aquestes no tenen la capacitat de motivar una acció dramàtica. Els vicis, dels quals són presoners, les exclouen de les relacions interhumanes, les aïllen i envileixen en un estat d'animal que brama, privat de llenguatge, i vegeten en la inactivitat. L'únic actiu entre tots ells, el gendre d'en Krause, que accepta la decadència de la família per explo-

tar-la, en lenta feina de talp, escapa així també al present obert i carregat de decisions tal com el drama li exigeix. I la vida de l'únic ésser pur d'aquesta família, la de la filla petita Elena (Helene), és un patir silencios i incomprès.

L'acció dramàtica que ha de presentar aquesta família ha de tenir el seu origen necessàriament fora d'ella mateixa; a més, ha de deixar les persones en llur estat d'objectes reificats i no ha de falsejar la uniformitat i l'atemporalitat de llur existència amb un esdevenir ple de tensió condicionat per la forma. Ultra això, ha de permetre una visió de conjunt dels «camperols del carbó» silesians.

Tot això es té en compte en introduir el personatge d'Alfred Loths, un foraster. Com a investigador de qüestions socials i amic de joventut de Hoffmann, arriba a la regió, a fi d'estudiar la situació dels miners. La família Krause aconsegueix representació dramàtica revelant-se progressivament al visitant. Es presenta al lector o a l'espectador des de la perspectiva de Loth, com a objecte d'investigació del científic. Sota la màscara de Loth apareix així el jo èpic. L'acció dramàtica mateixa no és altra cosa que el transvestit en tema del principi formal èpic: la visita de Loth a casa de la família Krause configura a nivell temàtic l'aproximació de l'autor èpic al seu objecte, creant així la forma. No es tracta d'un cas excepcional en la dramàtica del tombant de segle. La figura del foraster, que ho fa possible, respon a una de les característiques considerades més sovint. Però hom no entengué els motius de la seva aparició i fou equiparat al «raisonneur» del drama clàssic. Aquesta identitat, tanmateix, no n'és cap. El foraster, certament, també raona. Però el «raisonneur» clàssic, que hauria d'alliberar-lo de la tara de la modernitat, no era un foraster, sinó que pertanyia a la societat, la qual, a través d'ell, arriba a l'última transparència. L'aparició del foraster significa, en canvi, que les persones, les quals arriben a través d'ell a una representació dramàtica, no haurien estat capaces d'aconseguir-ho per si mateixes. El sol fet de la seva presència expressa la crisi del drama, i el drama, que ha pogut crear-se gràcies a ell, ja no és cap drama autèntic. Té les seves arrels en la relació èpica subjecte-objecte, en la qual el foraster es troba cara a cara amb els altres. El desenvolupament de l'acció no és determinat pels conflictes entre les persones, sinó per la manera de procedir del foraster: així s'elimina també la tensió dramàtica. Aquest és el defecte evident d'*Abans de la sortida del sol*. Factors externs, com per exemple l'espera punyent del part de la senyora Hoffmann, han de reemplaçar la veritable tensió, basada en les relacions interpersonals. El públic de l'estrena va adonar-se del caràcter fortuït i no artístic d'aquests procediments; se sap que

entre ells un ginecòleg brandejà els seus fòrceps, en senyal, sens dubte, que volia oferir la seva ajuda.

Un nou element no dramàtic s'agrega amb l'aparició del foraster. La veritable acció dramàtica no representa l'existència de les persones, tal com es veu en una ocasió determinada, car així assenyalaria més enllà d'ella mateixa. El seu present és actualitat pura, no actualització d'una existència potencial. L'existència dels personatges tampoc no ultrapassa els límits temporals del drama. El concepte d'ocasió, però, tan sols té sentit si se situa en un context temporal. Com a mitjà artístic pertany a l'epopeia i al teatre èpic, tal com el coneixien a l'Edat Mitjana i fins i tot al barroc. En aquest teatre, a l'ocasió sobre el pla dramàtic correspon, a nivell formal, el moment de la representació, el qual és exclòs en el drama. Aquí, en canvi, el joc és obertament reconegut com a joc i relacionat amb els actors i els espectadors. En *Abans de la sortida del sol*, però, la forma ho ignora per complet. Malgrat que com a faula dramàtica admet el principi èpic, continua persistint en la utilització de l'estil dramàtic, que, naturalment, tan sols aconsegueix d'una manera molt fragmentada.

Així mateix, la conclusió de l'obra, qualificada ja des de sempre d'incomprensible i fracassada, sembla vinculada a aquest problema. Loth, que s'enamora d'Elena i vol salvar-la del llot que l'envolta, l'abandona i fuig de la família, en assabentar-se del seu alcoholisme atàvic. Elena, que veu en Loth l'única persona que podia salvar-la, escull la mort. Hom no ha pogut comprendre mai aquest «dogmatisme brutal i covard» de Loth, sobretot perquè l'espectador, que encara no ha reflexionat sobre la funció formal d'aquest personatge com a narrador escènic, l'acosta a Gerhard Hauptmann. La forma, tanmateix, ho exigeix. Allò que al final altera els trets de Loth no és conseqüència del seu caràcter temàtic sinó de la seva funció formal. Car així com l'existència formal de la comèdia clàssica exigeix que se superin els obstacles es calmi amb el prometatge dels amants abans de caure el teló per darrera vegada, així, la forma d'un drama que ha estat possible gràcies a la visita d'un foraster els exigeix que aquest torni a deixar l'escena al final de l'obra.

En *Abans de la sortida del sol* es repeteix, doncs, però en orientació invertida, allò que en *La sonata dels espectres* significa el suïcidi de Hummel. En època de crisi del drama els elements formals són recoberts d'elements temàtics. Conseqüència d'aquesta doble utilització d'un personatge o d'una situació pot ser la col·lisió de la forma i el contingut. Si en *La sonata dels espectres* un esdeveniment de contingut destrueix el principi ocult de la forma, aquí és una exigència formal que al final desvia l'acció vers l'incomprensible.

Dos anys més tard (1891) apareix l'altre «drama social» de Hauptmann: *Els teixidors*. El propòsit de l'obra és de representar la misèria dels teixidors a l'Eulengebirge vers la meitat del segle dinou. Germen d'aquesta obra fou —com Hauptmann escriu en el pròleg— «la història de l'avi, el qual fou de jove un teixidor pobre, assegut sempre davant el teler, com els que jo descriu». Aquí se citen aquestes paraules perquè introdueixen a la vegada la problemàtica formal de l'obra. En el seu origen hi ha una imatge inesborrable: els teixidors darrere els telers i el coneixement de llur misèria. Això sembla reclamar una configuració pictòrica o plàstica, com la que es troba en el cicle *La revolta dels teixidors*, de Käthe Kollwitz (1897), inspirada sens dubte en Hauptmann. Per a la representació dramàtica es planteja la qüestió, com en *Abans de la sortida del sol*, de la possibilitat d'una acció. Ni la vida dels teixidors, que no coneixen altra cosa que el treball i la fam, ni les circumstàncies polític-econòmiques no poden transformar-se en actualitat dramàtica. La sola acció possible en aquestes condicions d'existència és una acció dirigida *contra* elles: la revolta. Hauptmann emprèn la representació de la revolta dels teixidors de 1844. L'exposició èpica de la situació sembla poder ésser dramatitzada com a motivació de la revolta. Però l'acció mateixa no és dramàtica. La revolta dels teixidors prescindeix, llevat d'una escena en el darrer acte, del conflicte interpersonal, no es desenvolupa mitjançant el diàleg (com ocorre per exemple en el *Wallenstein* de Schiller), sinó com una erupció d'homes desesperats, més enllà del diàleg, i per tant únicament pot ésser el seu tema. Així l'obra recau en una estructura èpica. Es compon d'escenes, en les quals s'utilitzen diverses possibilitats del teatre èpic; en aquest nivell això significa que la relació entre el narrador èpic i el seu objecte és temàticament incorporada a l'escena dramàtica.

L'acte primer té lloc a Peterswaldau. Els teixidors lliuren els teixits fets a la casa del fabricant Dreisinger. L'escena recorda una revista medieval, sols que aquí, la presentació dels teixidors i llur misèria està motivada en el tema amb el lliurament de la feina: amb la mercaderia, els teixidors es presenten a si mateixos. L'acte segon duu a la petita cambra d'una família de teixidors a Kaschbach. Llur misèria és descrita a un foraster, Moritz Jäger, el qual, després d'una llarga època de soldat, torna a la seva terra, en la qual ja es troba estrany. Però precisament com a foraster que encara no ha sucumbit a les condicions imperants en aquest mitjà, és capaç de fer esclatar el foc de la revolta. L'acte tercer s'esdevé una altra vegada a Peterswaldau. Amb la taverna s'ha triat el lloc on es contenen i es comenten les novetats. Així, la situació dels teixidors és, primer de tot, tema de

conversa dels artesans; després un segon foraster, un viatjant, continua amb la descripció. L'acte quart, a casa d'en Dreissiger, aporta, després d'un diàleg també aquesta vegada *sobre* els teixidors, les primeres escenes dramàtiques de l'obra. L'acte cinquè, finalment, condueix a Langenbielau, a la petita cambra-obrador del vell Hilse. En primer lloc es contenen els esdeveniments de Peterswaldau, després segueixen, a més de la descripció del que passa al carrer (els insurrectes, mentrestant, han arribat a Langenbielau), les dramàtiques escenes finals, la confrontació entre el vell Hilse, que s'ha retirat del món i es nega a participar en la revolta, i el seu entorn. Es retornarà en aquest punt.

Aquesta diversitat de situacions èpiques: revista, explicacions davant d'un foraster, relat, descripció, tot vinculat escrupolosament amb l'elecció de l'escena; el recomençament després del final de cada acte; la introducció de nous personatges en cada acte; el fet de seguir de prop la revolta en el seu expandiment i fins i tot d'anticipar-se als insurrectes en l'últim acte —tot això són nous senyals de referència a l'estructura èpica bàsica de l'obra. Exposa el fet que acció i obra no són idèntiques, com en el drama, sinó que més aviat és la revolta el tema de l'obra. La unitat no rau en la continuïtat de l'acció, sinó en la del jo èpic invisible, que presenta les circumstàncies i els esdeveniments. Per aquesta raó poden aparèixer contínuament nous personatges. En el drama el nombre limitat de personatges ha de garantir-ne el caràcter absolut i l'autonomia de la textura dramàtica. S'introdueixen aquí contínuament noves figures, la qual cosa expressa alhora el caràcter fortuït de llur elecció i l'aspecte representatiu i referencial, quant a un col·lectiu, de la seva aparició. El jo èpic —per més paradoxal que pugui semblar— és pressuposat fins i tot pel llenguatge «objectiu» del naturalisme, tal com el coneixen *Els teixidors* i més encara la primera versió en dialecte silesià, *De Weber*. Perquè allà on el llenguatge dramàtic renuncia a la qualitat poètica per tal d'acostar-se a la «realitat», reflecteix el seu origen subjectiu, remet a l'autor. En el diàleg naturalista, que anuncia els enregistraments posteriors dels arxius del fonograma, també es poden sentir sempre les paraules del dramaturg predisposat a la ciència: «Així és com parla aquesta gent, jo l'he estudiada». En el camp de l'estètica, allò que habitualment hom anomena «objectiu» s'inverteix en subjectivitat. Car un diàleg dramàtic és «objectiu» quan resta dins els límits que determinen la forma absoluta del drama, quan no remet més enllà: ni a l'empirisme ni a l'autor empirista. Cal anomenar per tant «objectius» els alexandrins de Racine i de Gryphius, el vers blanc de Shakespeare o del classicisme alemany o encara la

prosa de *Woyzeck* de Büchner, obra en la qual la transformació del llenguatge dialectal en llenguatge poètic és perfectament assolida.

Però aquí com en *Abans de la sortida del sol*, l'èpica renegada es venja al final de l'obra. El vell Hilse condemna la revolta partint de la seva fe:

De què m'hauria servit escarrassar-me més de quaranta anys i veure com uns altres es fan la barba d'or a la meua esquena? Per què he aguantat amb paciència la fam i la misèria? Doncs perquè tinc una esperança! [...] Hi haurà un judici, però no serem pas nosaltres els jutges! Així ens ho han promès.¹

Es nega a moure's del teler davant la finestra:

Aquest és el lloc on m'ha posat el Pare Etern [...] em quedaré aquí i faré el que em pertoca. Encara que s'acabi el món.²

Sona una descàrrega i el vell Hilse, ferit de mort, es desploma, com a única víctima que Hauptmann (ens) mostra de la revolta dels teixidors. Hom entén que aquest final produís perplexitat tant per part del públic que assistia a les representacions contemporànies especials per als obrers com per part dels crítics literaris burgesos. Després que al principi del darrer acte les simpaties de Hauptmann pels insurrectes cedeixen amb tota evidència a una conformitat amb les conviccions religioses de Hilse, ara aquest segon canvi, que fa del drama de la revolució la tragèdia d'un màrtir, tractada d'una manera gairebé cínica —com cal interpretar tot això? Dificilment en un sentit metafísic. Sembla que més aviat es tracta aquí també de la contradicció entre la temàtica èpica i la forma del drama, a la qual hom no ha volgut renunciar. La renúncia a continuar representant la revolta i la seva repressió hauria hagut de tenir una ruptura menys estrident. Aquesta, però, és de naturalesa èpica. Puix que l'autor èpic mai no ha separat encara del tot la seva obra de la realitat empírica i d'ell mateix, la pot interrompre; al punt final del relat no segueix el no-res, sinó la «realitat» ja no narrada, les conjectures i la suggestió de la qual responen al principi de la forma èpica. El drama, però, en

1. Gerhart Hauptmann, *Els teixidors*, pròleg i traducció de Feliu Formosa, Barcelona, ed. 62, Llibres de l'Escorpí, 1978, p. 99. [Szondi cita de la versió en dialecte silesià, on es troba una frase no traduïda: «meua és la venjança, així parla Déu, nostre Senyor!». Trad. de Mercè Figueras.]

2. *Ibid.*, p. 106.

tant que absolut, és la seva pròpia realitat; ha de tenir un final que pugui correspondre a un final en si i que no susciti més preguntes. En comptes d'acabar amb una vista sobre la repressió de la revolta dels teixidors, de romandre en la representació del destí col·lectiu i de confirmar el tema èpic amb una forma alhora adequada, Hauptmann volia satisfer les exigències de la forma dramàtica, malgrat que, per la seva matèria, ja havia estat posada en dubte des de feia temps.

Transició: teoria del canvi estilístic

El responsable de la crisi que travessa el drama, com a forma literària de l'esdeveniment (1) interhumà (2) sempre present (3) vers les darreries del segle XIX, és la transformació temàtica, que reemplaça els membres d'aquesta tríade de conceptes per llurs contraconceptes corresponents. En Ibsen és el passat que domina en lloc del present. Temàticament no és un esdeveniment passat sinó el passat mateix, com ha passat en el record i que continua actuant interiorment. D'aquesta manera, el factor interpersonal és desplaçat pel factor intrapersonal. En les obres de Txèkhov la vida activa cedeix el terreny a la vida somiadora en el record i en la utopia. Els esdeveniments es tornen incidentals i el diàleg, forma d'expressió entre els homes, es converteix en un recipient de reflexions monològiques. En les obres de Strindberg, les relacions interhumanes o bé són anul·lades o bé vistes a través de la lent subjectiva d'un jo central. Amb aquesta introjecció el temps «real» del present perd la seva preeminència: passat i present es fonen l'un dins l'altre, el present extern evoca el passat en el record. En el pla de relacions interpersonals, els esdeveniments es limiten a una sèrie de trobades, que no són més que les fites dels veritables esdeveniments: la transformació interior. El *drame statique* de Maeterlinck prescindeix de l'acció. Davant de la mort —tan sols a ella li és dedicada— s'esvaeixen també les diferències entre les persones i amb això les confrontacions. Enfront de la mort es troba un grup anònim de persones cegues i sense parla. La dramaturgia de Hauptmann, finalment, mostra la vida entre les persones tal com és determinada per factors externs: per les condicions polític-econòmiques. La uniformitat que aquestes imposen anul·la el caràcter únic del moment present, és també el passat i el futur. L'acció cedeix el lloc a l'estat de coses, a la situació donada, de la qual els homes esdevenen víctimes impotents. D'aquesta manera, el drama de les darreries del segle dinou nega amb el seu contingut allò que, per fidelitat a la tradició, vol seguir expressant formalment: l'ac-

tualitat de les relacions entre els homes. El que vincula les diferents obres d'aquesta època i que es remunta a la transformació en llurs temes, és l'oposició del subjecte i de l'objecte, la qual determina llur nova estructura. En els «dramas analítics» d'Ibsen, el present i el passat, revelador i cosa revelada, s'oposen com a subjecte i objecte. En els «dramas d'estacions» de Strindberg, el subjecte aïllat esdevé el seu propi objecte; en *Un somni*, la humanitat és objectivada per la filla del déu Indra. El fatalisme de Maeterlinck condemna els homes a l'objectivitat passiva; en els «dramas socials» de Hauptmann, les persones apareixen amb el mateix caràcter d'objectivitat. Sens dubte, la temàtica de Maeterlinck i de Hauptmann es diferencia de la d'Ibsen i Strindberg en el fet que originàriament no implica l'oposició subjecte-objecte, sinó tan sols el caràcter objectiu dels personatges: però per a llur representació s'exigeix un subjecte en forma de jo èpic.

En aquestes relacions subjecte-objecte és anul·lada la condició absoluta dels tres conceptes fonamentals de la forma dramàtica i amb això la forma dramàtica mateixa. El present (1) del drama és absolut perquè no té cap context temporal: «El drama desconeix el concepte de temps». «Unitat de temps significa trobar-se fora del transcurs del temps».¹ La relació interpersonal (2) en el drama és absoluta perquè no existeix res intra o extrapersonal al seu costat. En limitar-se al diàleg en el Renaixement, el drama escull l'esfera de «L'entre» com a espai exclusiu. I l'esdeveniment (3) en el drama és absolut perquè està deslligat tant de la situació interna de l'ànima com de la situació externa de l'objectivitat i amb sobirania absoluta fonamenta la dinàmica de l'obra.

Aquests tres factors de la forma dramàtica, en entrar en relació com a subjecte o com a objecte, són relativitzats. Tal és el present d'Ibsen a través del passat que ha de descobrir com el seu objecte; també el factor interhumà de Strindberg per la perspectiva subjectiva en la qual apareix, i l'esdeveniment de Hauptmann per les circumstàncies objectives que ha de representar.

La relació subjecte-objecte determinada temàticament —en tant que relació constitueix per ella mateixa un element formal— exigeix d'estar ben arrelada en el principi formal de les obres. Tanmateix el principi de la forma dramàtica és veritablement la negació d'una ruptura entre subjecte i objecte. «Aquesta objectivitat, que prové del subjecte, així com aquesta subjectivitat que arriba a ser representada en la seva realització i la seva validesa objectiva (...) representa

1. G. Lukács, *Die Theorie des Romans*, p. 127.

la forma i el contingut de la poesia dramàtica en tant que «acció», escriu Hegel en la seva *Estètica*.²

Segons això, la contradicció interna del drama modern consisteix en el fet que a una confluència dinàmica del subjecte i l'objecte en la forma s'oposa una separació estàtica en el contingut. Naturalment, els drames on apareix aquesta contradicció, per tal de poder existir, han d'haver trobat ja una solució provisional. Aquesta contradicció es resol i alhora es conserva en els drames, en la mesura que la confrontació subjecte-objecte està fundada dins la forma dramàtica, però és un fonament motivat, és a dir que, per la seva banda, és temàtic. Aquesta oposició en la forma i alhora en el contingut del subjecte i de l'objecte representa les situacions fonamentals de l'èpica (poeta èpic-objecte) que, sota la marca del tema, apareixen com a escenes dramàtiques. El problema d'Ibsen és la representació del temps passat, viscut interiorment en una forma poètica que coneix la interioritat tan sols en la seva objectivació, el temps tan sols en els seus moments presents. Ibsen resol aquest problema inventant situacions, en les quals les persones fan el procés a llur propi passat tal com el recorden i d'aquesta manera el fan entrar en l'obertura del present.

El mateix problema es planteja Strindberg en *La sonata dels espectres*. El resol introduint-hi un personatge que ho sap tot sobre els altres i pot així esdevenir, dins la faula dramàtica, narrador èpic. Els personatges de Maeterlinck són víctimes sense veu de la mort. L'escena dramàtica *Interior* les mostra com a persones mudes a l'interior de la casa. Dos personatges que les observen des del jardí garanteixen el diàleg i en fan el seu tema. En *Abans de la sortida del sol*, Hauptmann fa que un foraster visiti les persones que es tracta de presentar. En *Els teixidors*, els diferents actes representen situacions de relat o de revista. Txèkhov, finalment, resol el problema de representar la impossibilitat de diàleg en la forma dialogada del drama, introduint un personatge mig sord i fent que les persones es parlin sense entendre's.

Aquesta esquerra, en el principi formal, de les obres, com també la doble utilització en la forma i en el contingut d'un personatge o d'una situació, sempre perjudicial per a elles, desapareixen en la dramaturgia dels decennis següents. Però les noves formes que caracteritzen aquelles obres sorgeixen de les idees temàtiques i formals de l'època de transició: el procés fet al passat en Ibsen, el narrador èpic damunt l'escena en Strindberg, la introducció d'un personatge que estudia les qüestions socials en Hauptmann.

Aquest procés, que més endavant serà presentat amb detall, per-

2. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, vol. 14, p. 324.

met de comprendre una teoria del canvi estilístic que es distingeix de les interpretacions habituals de la successió de dos estils. Car, entre els dos períodes en col·loca un altre, el tercer, contradictori en si, i així fixa les fases de desenvolupament en el compàs de trets que estructura la dialèctica entre forma i contingut. Amb tot, el període de transició no es defineix tan sols pel fet que forma i contingut surtin de llur correspondència originària (vegeu el capítol sobre el *Drama*) per entrar en la contradicció (v. *La crisi del drama*). Car aquesta solució a l'etapa següent del desenvolupament és preparada en els elements formals, sota la marca del tema; ja inclosos en l'antiga forma esdevinguda problemàtica. I la transformació en un estil no contradictori en si, s'efectua de manera que els continguts, la funció dels quals era formal, es cristal·litzen totalment en forma i fan esclatar, així, l'antiga forma.

Aquesta evolució, observable en la dramaturgia consegüent del segle vint, es pot veure igualment en altres camps de l'art. La novel·la psicològica del segle dinou desenvolupa dins mateix de l'estil èpic tradicional, que es basa en l'oposició de l'autor èpic i el seu objecte, el «monòleg interior», el qual, però, en estar situat absolutament en la inferioritat dels personatges representats, ja no requereix la distància èpica. Mentre no es renuncï a l'estil èpic, el «monòleg interior» ha d'estar mitjançat per un narrador èpic (la frase gairebé estereotipada de Stendhal «*se dit-il*», probablement l'expressió més freqüent en *Le Rouge et le Noir*, bé que cal tenir en compte que l'anàlisi psicològica de Stendhal, que té per objecte la psique, justifica, d'altra banda, la distància èpica). Transmès pel narrador èpic, el «monòleg interior» és encara temàtic. La progressiva psicologització de la novel·la al segle vint fa que el «monòleg interior» esdevingui cada dia més important; el canvi estilístic es produeix (si hom s'abstreu de l'obra de Dujardin) en l'obra de James Joyce: el diàleg amb si mateix esdevé principi formal i fa esclatar l'estil èpic tradicional. L'*Ulisses* ja no coneix cap narrador èpic. De la mateixa manera que aquest estil de *stream of consciousness* es prepara a l'interior de l'èpica tradicional, així —per donar un exemple extraliterari— la pintura de Cézanne que finalment segueix encara el principi d'observació directa de la naturalesa, ja conté l'origen del perspectivisme i del sintetisme dels estils posteriors (dels cubistes, per exemple). I la música de Wagner, d'un romanticisme tardà, que, dins d'una tonalitat fundada sobre el trítón, ja tendeix a un cromatisme ininterromput, és a dir, a una equivalència dels dotze tons, prepara així l'atonalitat de Schönberg.

El nou principi estilístic es manifesta així sempre abans de la ruptura, com un element antitètic a l'interior de l'antic principi.

Aquests tres exemples —Stendhal, Cézanne, Wagner— mostren alhora que un estadi de transició permet també la perfecció més absoluta. Però el que té d'extraordinària aquella conciliació de principis antagonistes, que encara pogueren aconseguir una darrera vegada, i la dinàmica immanent de la contradicció, que no tendeix a la conciliació sinó a l'eliminació, no ha de passar-se per alt i explicar per què llurs obres no pogueren constituir un model per als artistes posteriors o tan sols un model que hom imita, per deixar-lo després darrere seu. De la mateixa manera que la «crisi del drama» ha demostrat que la transició d'un estil dramàtic pur a un estil ple de contradiccions deriva dels desplaçaments temàtics, cal comprendre el canvi ulterior, amb una temàtica considerablement estable, com un procés, on els elements temàtics es cristal·litzen en forma i fan esclatar l'antic motlle. Així s'originen aquells «experiments formals», que havien estat interpretats fins ara tan sols en ells mateixos, i per això, sovint com un joc, com un mitjà per escandalitzar el públic o bé com una expressió d'incompetència personal, la necessitat interna dels quals, però, esdevé evident del moment en què són col·locats en el context del canvi d'estil.

Amb un exemple es podrà aclarir l'oposició temàtico-formal, que il·luminarà alhora el procés de constitució de les formes. El cant és temàtic en un drama en el qual es canta una cançó, però és formal en l'òpera. Per això, els personatges d'un drama poden aplaudir la cantant, mentre que els personatges d'òpera no han de tenir consciència que canten. («Ironia romàntica» designa, en les comèdies de Tick i d'altres autors, el fenomen que fa que els personatges comentin els elements formals, per exemple llurs papers.)³

Abans d'estudiar aquestes noves formes, en les quals la contradicció entre temàtica èpica i forma dramàtica és resolta per mitjà de la formalització de l'èpica interna, cal assenyalar algunes tendències, que, en comptes de *resoldre* l'antinòmia en el sentit del procés històric, és a dir, de fer sorgir la forma d'un nou contingut, s'aferran a la forma dramàtica i procuren *salvar-la* de diferents maneres. També hi haurà ocasió de fer referència al fet que aquestes temptatives de preservació, malgrat llurs intencions formalistes i conservadores, no deixen d'oferir noves fonts d'expressió.

Més enllà de la crisi del drama i de les temptatives de trobar una solució èpica, vers el tombant de segle apareix el drama líric, per damunt de tot l'obra de joventut de Hofmannsthal, que tanmateix

3. Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Ludwig Tieck, a Satz und Gegensatz, Frankfurt a.M., 1964.

sols pot ésser comprès sobre el rerefons d'aquella tradició. És fàcil d'entendre de quina manera està indirectament relacionada amb la crisi del drama. La tensió entre la forma i el contingut del drama modern és atribuïble a la contradicció entre la unió dialògica del subjecte i l'objecte en la forma i llur dissociació en el contingut. La «dramatúrgia èpica» neix en cristal·litzar-se en la forma la relació de contingut entre subjecte i objecte. El drama líric escapa d'aquesta contradicció, perquè la lírica no està arrelada ni en l'actualització del subjecte i l'objecte en llur fusió, ni en llur separació estàtica, sinó en llur identitat essencial i originària. La seva categoria central és la disposició d'ànim (*Stimmung*),* la qual, però, no pertany a la interioritat aïllada. Originàriament la disposició d'ànim —segons E. Staiger— no «és res que existeixi «en» nosaltres. Al contrari, en la disposició som molt especialment a «l'exterior», no enfront de les coses, sinó en elles i elles en nosaltres».⁴ I la mateixa identitat caracteritza, en la lírica, el jo i el tu, l'ara i l'abans. Formalment i per a la problemàtica d'Ibsen, de Strindberg i de Txèkhov això significa que el drama líric no fa cap diferència entre el monòleg i el diàleg, raó per la qual, en el drama líric, el tema de la solitud no es posa en qüestió. El llenguatge dramàtic es refereix rigorosament a l'acció, que transcorre en un present continu; per això, l'anàlisi del passat es contradiu amb la forma dramàtica. En la lírica, en canvi, els temps es fonen, el passat és també el present, i el llenguatge no és a la vegada un element temàtic que hagi d'ésser fonamentat o que pugui ésser interromput pel silenci. Lírica és en si llenguatge; per aquesta raó, en el drama líric llenguatge i acció no coincideixen necessàriament. Això és el que R. Kassner vol dir quan escriu sobre les obres líriques de joventut de Hofmannsthal: «Hom pot, per dir-ho així, passar el dit entre la paraula i l'acció i desenganxar l'una de l'altra».⁵ Independent de l'acció, el llenguatge líric pot cobrir les fissures dels esdeveniments, que, altrament, revelen la crisi del drama.

4. E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, 1946, p. 66.

5. R. Kassner, *Das physiognomische Weltbild*, citat a *Erinnerungen an Hofmannsthal*, Munic, 1930, p. 257.

* *Stimmung* pot significar també 'atmosfera' en sentit figurat; ens hem decidit per 'disposició d'ànim' perquè és una categoria que transcendeix els límits de la subjectivitat individual sense tanmateix abandonar-la. Creiem que s'adiu amb el comentari que s'exposa a continuació.

III. Temptatives de preservació

6. EL NATURALISME

Els darrers drames alemanys que encara són drames foren escrits per Gerhat Hauptmann; cal recordar *Fuhrmann Henschel* (*El traginer Henschel*) (1898), *Rose Bernd* (1903) i *Les Rates* (*Die Ratten*) (1911). Però aquest reeiximent tardà és possible gràcies al naturalisme, la tendència conservadora del qual en el camp de la dramaturgia ja ha estat breument esmentada en tractar de Strindberg.¹

El drama naturalista escollia els seus protagonistes entre les capes inferiors de la societat. Allí trobà persones d'una força de voluntat intacta: eren capaces de lliurar-se amb tot el seu ésser a una acció, vers la qual les empenyia llur passió, i res important no les separava; ni egocentrisme ni reflexió. Eren persones que podien sostenir un drama, limitat per essència a l'esdeveniment interhumà sempre present. A la diferència social entre les capes inferiors i les capes superiors de la societat corresponia així la diferència dramaturgica: l'aptitud o la inaptitud per al drama. El lema del naturalisme, que anunciava amb bona intenció que el drama no era propietat única de la burgesia, amagava l'amarg reconeixement que la burgesia des de ja feia temps no posseïa el drama. Es tractava de preservar el drama. Prenent consciència de la crisi del drama burgès (Hauptmann en *La festa de la pau/Friedensfest*, 1890; *Homes solitaris/Einsame Menschen*, 1891; *Michael Kramer*, 1900, etc.) hom fugia de la seva pròpia època, però no vers el passat, sinó vers un present estrany. Baixant els graons de l'escala social, hom descobria elements arcaics dins el present: sobre l'esfera de l'esperit objectiu hom girà l'agulla enrere i així, fins i tot com a naturalista, es convertí en un «modern». El pas de l'aristocràcia a la burgesia del drama en el segle XVIII corresponia al procés històric; en canvi, la inclusió naturalista del proletariat en el drama vers 1900 cercava justament d'eludir-lo.

Aquesta és doncs la dialèctica històrica del drama naturalista.

1. Cf. p. 26.

Però té també una dialèctica dramaturgica. La distància social, condició indispensable per a l'existència del drama naturalista, li esdevingué dramaturgicament funesta. El fet d'haver pogut fer de la compassió la categoria central de l'obra de Hauptmann, no diu res en contra sinó a favor de l'asseveració que Hauptmann situa davant les seves criatures com a observador, no darrere d'elles o en elles. Perquè la compassió pressuposa la distància, per després abolir-la. El veritable dramaturg —com després l'espectador— no es manté en cap distància dels personatges: o bé està amb ells o bé no està incorporat en l'obra. Aquesta identificació entre l'escriptor, l'espectador i els personatges és possible, perquè els subjectes del drama sempre són projeccions dels subjecte històric: coincideixen en l'estat de consciència. Tot drama autèntic és en aquest sentit mirall del seu temps; en els seus personatges es reflecteix aquella capa social que reflecteix, com qui diu, l'avantguarda de l'esperit objectiu. Per això, un veritable drama històric no existeix. El drama històrico-mitològic del clasicisme francès era el de la noblesa i dels reis. L'aproximació de l'Olimp i la cort, tal com s'efectua en l'*Amfitrió* de Molière, no és cap curiositat especial, sinó que expressa, dins la història de les idees, la relació de l'època amb la *tragédie classique*. I la més absoluta fidelitat en la reproducció dels discursos parlamentaris no priva Büchner de fer que el seu Danton sucumbeixi per causa d'aquell tedi, que en el marc de la història del pensament no esdevé una vivència real fins després de la caiguda de Napoleó i, en comprendre el caràcter fora d'època del seu programa revolucionari, esdevé la seva experiència més personal. (Sobre la relació entre tedi i situació postnapoleònica en són testimoni per damunt de tot les obres de Stendhal). En el drama naturalista, que gràcies als anacronismes del present, evita l'evasió en la història, no es reflecteix la burgesia del tombant de segle, ni tampoc la classe que li proporciona els personatges, sinó que l'una observa l'altra: l'escriptor burgès i la burgesia com a públic observen els camperols i el proletariat. En el pla dramaturgic, aquesta distància té conseqüències negatives.

L'anàlisi d'*Els teixidors* ha mostrat que el llenguatge naturalista pressuposa el jo èpic. Íntimament relacionat amb això està el problema del «medi» social. La reproducció del medi no és senzillament deduïble del programa naturalista. No solament indica la intenció de l'autor sinó també la seva posició. El rerefons sobre el qual actuen els personatges, l'ambient en el qual es mouen, és tan sols visible a l'autor, que es posa davant ells o els visita com a foraster: com a narrador èpic. La relativització del drama pel narrador èpic —tal com pressuposa tot drama naturalista— es reflecteix en la seva es-

tractura interna com a relativització dels personatges pel medi, el qual els apareix alienat. La tan criticada «naturalesa abstracta» de la tragèdia clàssica francesa i la reducció del seu llenguatge a un vocabulari escollit correspon absolutament al principi formal del drama. L'abstracció permet de veure el que s'esdevé entre els homes cada vegada en la seva puresa més gran: el lèxic limitat esdevé la propietat més essencial del drama i no remet, com el drama naturalista, a la realitat empírica ni a res més enllà d'ell mateix.

Una cosa semblant és finalment demostrable en l'acció. En el drama naturalista, l'acció pertany gairebé sempre al gènere del *fait divers*. El *fait divers* és un esdeveniment separat del seu terreny d'origen, en si prou interessant per ésser referit. Per tant, no hi té cap importància saber quins són els protagonistes; és essencialment anònim. «Pauline Piperkarcka, minyona, vint anys, domiciliada a Berlín-nord», tan sols ha de provar l'autenticitat del *fait divers*. Un retrocés de l'acció a la interioritat del subjecte, l'objectivació d'aquesta interioritat en l'acció —tal com Hegel l'exigeix per a l'art dramàtic— és aquí impedida per la naturalesa mateixa del *fait divers*. Per això el *fait divers* mai no podrà ser totalment incorporat al drama naturalista. Forma en el seu interior una acció ja coagulada, que no pot acabar-se d'integrar per complet en els caràcters i llur entorn. La dissociació de medi, de caràcter i d'acció en el drama naturalista, l'alienació en la qual apareixen, impedeix la possibilitat que els elements s'uneixin en un moviment de conjunt absolut, sense junctures, tal com el drama exigeix. La tendència a l'esmicolament que manifesten gairebé tots els drames naturalistes de Hauptmann, *El gall vermell* (*Der rote Hahn*) (1901) potser més que cap altre, radica precisament en aquesta problemàtica, que, d'altra banda, sols podria trobar la solució una vegada més en el factor èpic: en la cohesió del que és dissemblant mitjançant el jo èpic. Així, la dramaturgia del naturalisme, en la qual la forma dramàtica cerca de sobreviure la crisi determinada per la història, corre ja des de sempre el perill de convertir-se en èpica, a causa de la mateixa distància respecte de la burgesia, la qual, per la seva banda, li permet de preservar el drama.

7. LA PEÇA DE CONVERSA

Amb el diàleg s'estableix una nova temptativa de preservar el drama. D'on li ve el perill, ja ha estat indicat més amunt: quan les relacions interhumanes desapareixen, el diàleg s'esguerra en monòlegs; quan predomina el passat, esdevé el lloc monològic del record.

La preservació del drama per la preservació del diàleg està lligada a l'opinió amplament estesa, sobretot en els cercles de teatre, segons la qual, un bon dramaturg és aquell que sap escriure un bon diàleg. Per obtenir la garantia d'un bon diàleg cal separar-lo de la subjectivitat, les formes històriques de la qual el posen en perill. Si en el drama autèntic el diàleg és l'espai comú on s'objectiva la interioritat dels personatges, aquí es fa aliè als subjectes i apareix com un element autònom. El diàleg esdevé conversa.

La peça de conversa domina la dramaturgia europea, especialment l'anglesa i la francesa, des de la segona meitat del segle dinou. Com a *well-made-play* o com a *pièce-bien faite* demostra les seves qualitats dramaturgiques i encobreix així allò que és en realitat: la paròdia involuntària del drama clàssic. L'aspecte negatiu, com que, separat del subjecte, li manca la possibilitat d'un enunciat subjectiu, s'inverteix en un aspecte positiu, i l'espai dialògic, que ha quedat buit, s'omple de temes d'actualitat. Les peces de conversa giren entorn de qüestions com el dret de vot de les dones, l'amor lliure, el dret de divorci, casaments desiguals, industrialització, socialisme. Així, allò que de fet s'oposa al procés històric, assoleix l'aparença de modernitat. Moderna i a la vegada exemplarment dramàtica, la peça de conversa, constituïa a principi d'aquest segle la norma de la dramaturgia; tot el qui cercava noves formes per expressar nous enunciats havia de distanciar-se'n amb gran esforç, era sempre sotmès a una comparació crítica amb ella. Únicament a Alemanya la solució èpica de la crisi no trobà el camí barrat per les acadèmiques peces de conversa, car no existia cap societat alemanya ni cap estil alemany de conversa.

Però cal tenir en compte que la qualitat dramàtica exemplar de les peces de conversa era més aparent que real. Fer un absolut del diàleg en la conversa es paga no tan sols amb la qualitat sinó també amb la dramaturgia. La conversa, flotant entre les persones en comptes de vincular-les, no es compromet a res. El diàleg dramàtic és irrevocable i ple de conseqüències en cadascuna de les seves rèpliques. Constitueix la seva temporalitat com una cadena causal i es distancia així del transcurs del temps. D'aquí el caràcter absolut del drama. En la conversa és diferent. No té cap origen subjectiu ni cap finalitat objectiva: no condueix enlloc ni es prolonga en cap acte. Per això no té tampoc un temps propi sinó que participa del transcurs «real» del temps. Puix que la conversa no té un origen subjectiu, no pot definir les persones. De la mateixa manera que el seu tema és una citació de la problemàtica del dia, en els personatges cita tipus de la societat real. La tipologia de la *comedia dell'arte* és intradramàtica, fa

referència a una realitat estètica i així no va més enllà de les fronteres del drama. La tipologia de la peça de conversa, en canvi, remet a una tipificació de la societat i es dirigeix així contra l'absolut que reclama la forma dramàtica. Com que no compromet a res, la conversa no pot conduir a l'acció. L'acció que la peça de conversa necessita per presentar-se com a *well-made-play* és un préstec de fora. Cau en sort al drama en forma d'esdeveniments inesperats: també per això el seu caràcter absolut és destruït.

El caire de bastidors de la seva dramaturgia, afegit al buit temàtic, acaba de justificar per complet la classificació de la peça de conversa en el grup d'aquelles temptatives de preservació que no gosen mirar cara a cara la crisi del drama. Malgrat aquesta crítica radical de la peça de conversa, cal reconèixer els recursos que ofereix el gènere. Es fan evidents quan la conversa es mira en un mirall, quan es desvia d'una condició purament formal a una condició temàtica.

Damunt el doble sòl de la peça de conversa i de la comèdia de caràcter s'alça l'obra de teatre probablement més acabada de la literatura alemanya moderna: *Der Schwierige (El Díficil)* (1918) d'Hugo von Hofmannsthal. Aquesta obra escapa a la vacuïtat i als temes citats no tan sols perquè l'aristocràcia de Viena, que hi és descrita, viu essencialment de la conversa, sinó perquè la conversa experimenta un aprofundiment i una transformació gràcies a la figura titular, el compte Bühl, l'únic modern en la galeria de personatges de la gran comèdia. La conversa esdevé per a ell un tema i de la seva problemàtica sorgeix el qüestionament de la comunicació, fins i tot del llenguatge mateix.¹

El francès col·loquial es condensa d'una altra manera a *Tot esperant Godot* de Samuel Beckett (1952). L'habitual limitació purament formal del drama a la conversa esdevé aquí temàtica: als homes que esperen Godot, aquest «déus» no solament «absconditus», sinó també «dubilitabilis», no els queda, per a la corroboració de llur existència, altra cosa que una conversa nul·la. Aspirant sempre a l'abisme del silenci, recuperada contínuament amb gran esforç, la conversa buida de sentit, aconsegueix, en l'espai metafísic buit, que tot ho fa esdevenir significatiu, revelar «la misère de l'homme sans Dieu»*. A aquest nivell, la forma dramàtica ja no conté, evidentment, cap contradicció crítica, i, per tant, la conversa ja no és un mitjà per superar-la. Tot és

1. Cf. Staiger, *Der Schwierige* (Hofmannsthal), a *Meisterwerke deutscher Sprache*, Zurich, 1943.

* En francès a l'original.

en runes: el diàleg, la forma en el seu conjunt, l'existència humana. L'enunciat únicament és apte per a la negativitat: el discurs ple d'automatismes sense sentit i l'estat incomplet de la forma dramàtica. Amb això s'expressa la negativitat d'una existència que espera, que té necessitat de transcendència però no té l'aptitud d'assolir-la.

8. LA PEÇA EN UN ACTE

El fet que després del 1800 autors dramàtics com Strindberg, Zola, Schnitzler, Maeterlinck, Hofmannsthal, Wedekind, més endavant O'Neill, W.B. Yeats i altres es dediquin a escriure peces en un acte, no mostra tan sols que la forma tradicional del drama ha esdevingut per a ells problemàtica, sinó que sovint és ja la temptativa de salvar de la crisi l'estil dramàtic, l'estil de la tensió vers el futur.

El moment de la tensió, «l'anticipar-se a si mateix» (E. Staiger) és, pel que fa al drama, ancorat en els esdeveniments interpersonals. Al capdavant, és el futur el que és inherent a la dialèctica entre home i home en tant que dialèctica. La relació interhumana en el drama és sempre unitat de contraris que cerquen llur resolució. La consciència d'aquesta resolució és necessària; el pensament i l'acció dels personatges han d'anticipar la seva realització o el seu fracàs produint la tensió dramàtica, tensió que cal distingir de la produïda pels signes precursors d'una catàstrofe. Que el moment de tensió estigui arrelat en la dialèctica de les relacions interhumanes explica per què la crisi del drama és també la crisi de «l'estil dramàtic» dins el teatre modern. Solitud i aïllament, esdevinguts temàtics en Ibsen, Txèkhov i Strindberg, certament accentuen els antagonismes entre els homes, però alhora destrueixen tot impuls de resoldre'ls. En canvi, la impotència de l'home, que Hauptmann i Zola descriuen en l'àmbit social i Maeterlinck en el metafísic, no permet que sorgeixin antagonismes i duu a la unitat sense conflictes d'una comunitat de destí. Ultra això, l'aïllament de les persones comporta gairebé sempre «l'abstracció i la intel·lectualització de llurs disputes», amb la qual cosa les oposicions aguditzades entre els homes aïllats es troben sempre en certa manera superades, gràcies a l'objectivitat produïda per aquesta intel·lectualització.¹

El relaxament de la tensió, com a conseqüència d'aquests desenvolupaments, el demostren els drames de Txèkhov i de Hauptmann.

1. Lukács, *Zur Soziologie des modernen Dramas*, op.cit., p. 681.

En l'obra dramàtica de Strindberg, però, es manifesta més palesament que enlloc, ja que l'obra en un acte està cridada a proporcionar tensió al teatre fora de les relacions interpersonals.

Ja ha estat esmentada la posició d'*Onze peces en un acte* (1888-1892) entre *El pare* (1887) i els drames d'estacions, *Camí de Damasc I-III* (1897-1904).² En *El pare* és evident que la forma tradicional del desenvolupament de l'acció ja no correspon a la dramaturgia-subjectiva. Tot és vist amb els ulls del capità i la lluita de la seva dona contra ell és, en definitiva, tramada per ell mateix. El joc dels contraris es desdobra en el seu fur intern i ja no és expressable en cap «intriga». Per això Strindberg, en el seu assaig *L'obra en un acte* (escrit dos anys després d'*El pare*, 1889) renuncia a la intriga, i a la vegada, a «la peça llarga» (que omple tot un espectacle, *abendfüllendes Stück*): «Una escena, un quart d'heure* sembla ser el tipus de peça teatral de l'home d'avui...»³. Això implica que la peça en un acte ha de diferenciar-se del «drama llarg» (*abendfüllend*) no tan sols a nivell quantitatiu sinó també a nivell qualitatiu: per la manera en què evoluciona l'acció i —en estreta relació amb ella— per la naturalesa de la tensió.

La peça en un acte no és un drama en miniatura, sinó una part del drama erigida en totalitat. El seu model és l'escena dramàtica. Això significa que la peça en un acte té en comú amb el drama el punt de partida, la situació, però no l'acció, en la qual les decisions dels personatges modifiquen contínuament la situació inicial i la condueixen vers el punt final de la resolució. Com que la peça en un acte ja no extreu la tensió dels esdeveniments interhumans, ha d'estar ja ben arrelada en la situació. I això, no sols com a virtualitat, realitzada després de cadascuna de les rèpliques dramàtiques (així es crea la tensió en el drama), sinó que aquí, la situació mateixa ho ha de donar tot. Per aquest motiu, la peça en un acte, quan no renuncia del tot a la tensió, l'escull sempre com a situació límit, com a situació abans de la catàstrofe, ja imminent en el moment d'alçar-se el teló i ineluctable en tot el que segueix. La catàstrofe és una realitat futura: ja no és la lluita tràgica de l'home contra el destí, a l'objecti-

2. Cf. p. 28 i ss.

3. Strindberg, *Der Einakter*, a *Elf Einakter*, Munic, 1918, p. 340 (La peça en un acte, a *Onze peces en un acte*).

* En francès a l'original

vitat de la qual (en el sentit de Schelling⁴) podria oposar la seva llibertat subjectiva. El que el separa de la seva fi és el temps buit, que ja cap acció no pot omplir; un espai pur, tensat vers la catàstrofe, en el qual fou condemnat a viure. Així, l'obra en un acte es confirma, també en aquest punt formal, com el drama de l'home sense llibertat. Es va crear en l'època del determinisme, i vincula els autors dramàtics, els quals se'n van servir, més enllà de les diferències estilístiques i temàtiques: el simbolista Maeterlinck i el naturalista Strindberg.

Ja han estat comentades més amunt les peces en un acte, els *dramas statiques* de Maeterlinck. Resta afegir-hi aquest tret «dramàtic» que deuen a la situació de catàstrofe. Res no fóra més erroni que inferir de llur estatisme, recalcat programàticament per Maeterlinck, i llur estructura èpica oculta, la manca de tensió, que és la característica més específica del drama com a tal. Ben cert que la impotència dels homes exclou l'acció i la lluita, i així també la tensió en les relacions interhumanes; però no exclou la tensió de la situació en què es troben, i de la qual són víctimes passives. El temps carregat de tensió, en el qual res ja no pot ocórrer, s'omple de por i angoixa, a mesura que ho envaeixen tot, i de reflexions sobre la mort. En *Els cecs* i *Interior* el temps mateix no és marcat per la proximitat de la mort, també pertany al passat. El lapse de temps viscut és únicament el de la seva experiència. I com sempre que el temps no és omplert amb acció, apareix aquí en forma d'espai: com a via de coneixement en *Els cecs*, com a via de missatge en *Interior*. Escènica s'expressa en la reducció de la distància entre els cecs i llur guia mort que reposa des del principi al bell mig d'ells; com a línia divisòria entre la casa, aparentment protegida, on la família espera la nit sense cap inquietud, i el jardí, on es troben les dues persones assabentades del suïcidi de la filla, però que vacil·len a eliminar la frontera portant la notícia de la mort. I el teló baixa en ambdós casos, quan el camí del coneixement o el camí del missatge han estat recorreguts fins al final, quan la catàstrofe ha estat coneguda, el «projecte» *Vorwurf-E. Staiger*), que fundava la tensió, ha estat assolit.

Similar als *dramas statiques* en la seva concepció bàsica és l'obra en un acte de Strindberg *Abans de la mort* (1892), que temàticament segueix la línia d'*El pare*. Hom la pot comprendre com la seva transposició en la forma de la peça en un acte, de la qual Strindberg, en aquest període de la seva activitat, pensava «que tal vegada fora la

4. Schelling, *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Criticismus*, Zehnter Brief (desena carta), a *Philosophische Schriften*, vol. 1, Landshut, 1809. Cf. Szondi, *Versuch über das Tragische*, p. 13 i ss.

fórmula del drama futur».⁵ D'altra banda, les diferències permeten de reconèixer allò que separa essencialment la peça en un acte d'una obra llarga (*abendfüllendes Stück*) i fan veure per què aquella pot respondre del drama, esdevingut ara problemàtic. El Sr. Durand, «director d'una pensió, ex-funcionari de la companyia ferroviària estatal», és «l'home en l'infern femení», paper que representava el capità en *El pare*. Però com a vidu ja no té cap contrincant, cosa que expressa la renúncia de Strindberg a la intriga i, alhora, l'atansament de la peça en un acte, on ja no hi ha esdeveniments, a la «tècnica analítica». «L'infern femení», el constitueixen les filles del Sr. Durand, educades per llur mare en contra del pare. Però l'amenaça de ruïna no ve d'elles sinó de fora: la pensió que ell dirigeix és a un pas de la bancarrota.

Això manifesta el reemplaçament de les relacions humanes pels elements objectius, el canvi de motivació de la tensió dramàtica, creada ara per la situació i ja no per l'enfrontament dels homes entre ells. Sens dubte, Strindberg no presenta el seu protagonista en un estat d'impotència absoluta. Escapa de la bancarrota calant foc a la casa i prenent verí per tal que les seves filles puguin arribar al benestar cobrant la suma d'unes assegurances. Però «l'acció» d'aquesta peça en un acte no és cap successió d'esdeveniments que desemboquen en la decisió de suïcidar-se; tampoc no es tracta d'una evolució psíquica que precedeix el suïcidi, sinó de l'exposició d'una vida de família minada per l'odi i la discòrdia, l'anàlisi ibseniana d'un matrimoni desgraciat, que en l'espai abocat a la catàstrofe imminent, sense que hi sigui agregada una nova acció, arriba a assolir un efecte «dramàtic».

En altres obres en un acte de Strindberg, com per exemple *Pària*, *Jugar amb el foc*, *Creditors*, que poden qualificar-se totes de «dramas analítics», sense una acció secundària en el present, falta també el moment de tensió per la imminència de la catàstrofe. La precipitació dramàtica prové aquí —cal dir-ho— de la impaciència del lector o de l'espectador, que ja no suporta l'ambient de l'infern, obert davant seu, i que des de les primeres rèpliques corre amb el pensament vers el final, del qual pot esperar una alliberació, si no per als personatges, almenys sí per a ell mateix.

Però cal tornar a recordar que Strindberg adopta la forma d'obra en un acte en un moment de crisi de la seva creació. Quan comprengué que la dramaturgia subjectiva, en renunciar a la representació immediata dels esdeveniments interhumans, havia d'abandonar també l'estil de tensió. Això conduí Strindberg, després d'una interrupció de cinc anys, a l'èpica de la tècnica d'estacions.

5. Strindberg, *Der Einakter*, p. 341.

9. ESTRENYIMENT I EXISTENCIALISME

La crisi del drama en la segona meitat del segle XIX és atribuïble, en bona part, a les forces que exclouen els homes de les relacions interpersonals i els empenyen a la solitud. L'estil dramàtic, però, posat en qüestió per aquest aïllament, aconsegueix sobreviure'l, quan els homes aïllats, als quals formalment els correspondria el silenci o el monòleg, són forçats per factors exteriors a retornar a la «dialògia» de les relacions interpersonals. Això es produeix en la situació d'estrenyiment (*Enge*), en la qual es troben la majoria dels drames moderns, que han escapat a l'envaïment de l'èpica.

Cal buscar-ne l'origen històric probablement en la tragèdia burgesa. En el seu pròleg a *Maria Magdalene* (1844) Hebbel designà com «el seu element intern, propi tan sols d'ella» «l'abrupte tancament, amb el qual els individus, incapaços de qualsevol dialèctica, es troben cara a cara en el més limitat dels cercles...».¹ Cal preguntar-se si Hebbel era conscient d'haver interpretat tant la crisi com la preservació de la forma dramàtica amb aquesta fórmula. Però «tancament» i incapacitat per a qualsevol dialèctica interhumana destruirien la possibilitat del drama, que viu de les decisions preses per individus decidits a relacionar-se els uns amb els altres, si «el més limitat dels cercles» no fes esclatar aquest tancament, si entre les persones aïllades, però tan encadenades l'una a l'altra que quan l'una parla infringeix greus ferides al tancament de l'altra, no sorgís una segona dialèctica que els és imposada. L'estrenyiment que aquí domina priva els homes de l'espai que necessitarien al seu voltant, per poder estar sols amb llurs monòlegs o amb llur silenci. El parlar de l'un fereix —en el sentit literal del mot— l'altre, infringeix el seu tancament i el força a respondre. L'estil dramàtic, amenaçat de destrucció per la impossibilitat de diàleg, és preservat pel fet que dins l'estrenyiment fins i tot el monòleg esdevé impossible i es torna a convertir necessàriament en diàleg.

Sobre la base d'aquesta dialèctica de monòleg i diàleg es crearen obres com *La dansa dels morts* (1901) (pròpiament: dansa de mort) i *La casa de Bernarda Alba: Drama de mujeres en los pueblos de España*² (1936) de García Lorca. La nostàlgia de solitud i de silenci, i alhora la impossibilitat d'aconseguir-ho dins l'estrenyiment, és expressada per

1. Friedrich Hebbel, Pròleg a *Maria Magdalene*, a *Sämtliche Werke*, editades per R.M. Werner, vol. 11, Berlín, 1904

2. Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba. Drama de mujeres en los pueblos de España*, a *Obras completas*, vol. II, Teatro, Madrid, Aguilar, 1986, p. 185 (Acte I).

una de les protagonistes de Lorca. Bernarda Alba, el marit de la qual ha mort, converteix la casa en la presó de dol de les seves cinc filles.

«En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Hacemos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo» — diu al principi. L'acte segon mostra «una habitació blanca a la casa de Bernarda. Les filles cusen assegudes en cadires baixes». En adonar-se de l'absència de la més jove, Adela, Magdalena va a cercar-la. Més tard:

MAGDALENA (*sale con Adela*): ¿Pues no estabas dormida?

ADELA: Tengo mal cuerpo

MARTIRIO (*con intención*): ¿Es que no has dormido bien esta noche?

ADELA: Sí.

MARTIRIO: ¿Entonces?

ADELA (*fuerte*): ¡Déjame ya! ¡Durmiendo o velando, no tienes por qué meterte en lo mío! ¡Yo hago con mi cuerpo lo que me parece!

MARTIRIO: ¡Sólo es interés por ti!

ADELA: Interés o inquisición. ¿No estábais cosiendo? Pues seguir. Quisiera ser invisible, pasar por las habitaciones sin que me preguntárais adónde voy!³

Una escena així era pràcticament desconeguda en el drama d'èpoques anteriors. La relació interhumana i la seva expressió lingüística: el diàleg, preguntar i respondre, no eren res dolorosament problemàtic, sinó més aviat el marc formal, natural, dintre el qual es movia la temàtica actual. Aquí, però, aquesta condició formal del drama esdevé ella mateixa temàtica. Fou tal vegada Rudolf Kassner el primer en adonar-se del problema que això representa per a un dramaturg. En un assaig primerenc escriví sobre els personatges de Hebbel: «En realitat, semblen persones que han estat vivint en solitud amb si mateixes i que ara, de sobte, han de parlar. En general li és més fàcil parlar a l'autor que al personatge i per això, l'autor ha de prendre sovint la paraula, allà on ens agradaria deixar-la únicament als personatges».⁴ Kassner anticipa aquí ja amb aquestes frases la transformació èpica del drama, la integració de l'autor prenent la

3. *Ibíd.*, Acte II, p. 1012 -1013.

4. R.Kassner, *Hebbel*, a *Motive*, Berlín, sense data, p. 185. També a *Essays*, Leipzig, 1923.

paraula com a jo epic. I més endavant: «Hom pot dir d'aquestes persones que són dialèctics nats —però tan sols ho són a la superfície, contra llur voluntat—; en el fons i en primer lloc hom percep en tots ells la persona que ha estat molt de temps amb si mateixa, sense paraules, la persona que podria també contemplar el joc, en el qual l'autor el fa participar».⁵ Novament es recorda l'activitat del dramaturg, però que únicament es fa visible en èpoques de crisi del drama. I en un grau més intens en obres on l'estrenyiment temàtic és secundari: una ajuda formal per tal de fer possible el drama. L'estrenyiment només es justifica allà on és una part essencial de la vida dels homes i permet la seva representació dramàtica. Tal és el cas de la tragèdia burgesa, del drama matrimonial de Strindberg, del drama de les convencions socials de García Lorca. Com que aquest estrenyiment determina el destí dels personatges, com que cap abisme no separa els homes de llur situació, l'autor dramàtic tampoc no es manifesta. En canvi, en nombroses obres de la dramaturgia moderna el cas és diferent. Llurs personatges són transposats a una situació d'estrenyiment que no és gens característica, però que fa possible la seva aparició en el drama. Són obres que tenen lloc en una presó, en una casa barrada, un amagatall, una plaça militar aïllada. La reproducció de l'ambient particular d'aquests llocs no ha de desemmascarar llur funció formal. I l'estil dramàtic que ells fan possible és —com a la peça de conversa— també aquí més una aparença que una realitat. Car la condició absoluta d'aquestes situacions accidentals d'estrenyiment és anul·lada tant pels propis personatges, que a partir d'aquesta situació externa a ells es remeten a llurs orígens èpics, com per l'autor dramàtic, el qual, apilotant els personatges, s'introdueix ell mateix a l'obra com a subjecte. La tensió dramàtica interna és, com qui diu, assolida al preu d'una èpica externa; neix un drama dins una bola de vidre. «L'escena frontal o italiana» (*Guckkastenbühne*), que en el drama clàssic ha de crear una esfera tancada sobre si mateixa, per tal que la realitat limitada a les relacions interhumanes s'hi puguí reflectir, esdevé aquí una muralla de contenció contra els elements èpics del món exterior, una retorta: el que ocorre dins seu ja no és un reflex sinó una transformació, gràcies a la «temptativa dramaturgica de compressió».

L'artificialitat de procediments així és desfavorable a aquesta dramaturgia; es disposen massa mitjans a fi de fer-la formalment possible, perquè l'espai temàtic no en surti perjudicat. Aquesta preservació de l'estil dramàtic tan sols pot aconseguir justificació artís-

5. *Ibíd.* p. 186.

tica si arriba a desfer-se del seu caràcter artificial. Això sembla reixir en l'obra dramàtica de l'existencialisme.

L'existencialisme, com a visió del món (*Weltanschauung*) i com a literatura, és una temptativa, per problemàtica que sigui, de crear un nou classicisme apte per recollir dintre d'ell el naturalisme. Tant per a l'esperit com per a l'estil clàssics la limitació al factor humà era essencial: la filosofia clàssica era humanista, tenia com a centre el concepte de llibertat; l'estil clàssic assoleix la seva perfecció en aquells gèneres de l'art, el principi formal dels quals es fonamenta únicament en l'home, en els aspectes de la tragèdia i la plàstica.

El naturalisme és sempre una fase tardana en el procés de reificació, i vers 1900, tant la novel·la com la pintura, abans de trencar amb llurs principis formals que es remunten a l'Edat Mitjana, eren naturalistes. El drama, però, si era naturalista, s'acostava a la novel·la i la seva escena es transformava en un quadre genèric.

La categoria central del naturalisme és el mitjà: la quinta essència de tot allò que és alienat a l'home, sota el domini del qual acaba també per caure la mateixa subjectivitat minada.

L'existencialisme cerca el camí de tornada al classicisme, tallant el llaç de dominació entre el medi i l'home, radicalitzant l'alienació. El medi esdevé situació fent-la més palesa; l'home, després del medi, resta d'ara en endavant lliure en una situació que li és aliena però alhora pròpia. Però lliure no solament en un sentit privatiu: perquè segons l'imperatiu existencialista del compromís no confirma la seva llibertat fins que no es decideix per la situació, fins que no s'hi compromet.

L'afinitat de l'existencialisme amb el classicisme està en el restabliment del concepte de llibertat. I és ella també, la que sembla conferir a l'existencialisme la capacitat per preservar l'estil dramàtic. És a dir, que la dramaturgia existencialista es troba precisament a la vora d'aquelles temptatives que volen preservar el drama de la influència èpica a través de situacions d'estrenyiment. Gràcies a aquesta especial coincidència entre els moments formals de temptatives d'aquest tipus i les intencions temàtiques del dramaturg existencialista, la forma fins ara buida esdevé, dins d'aquesta associació, un enunciat formal, i allibera així la dramaturgia de l'estrenyiment de la seva artificialitat.

Aquesta artificialitat consistia en el fet que els personatges havien estat prèviament transposats pel drama en aquesta situació d'estrenyiment i que aquesta situació era accidental. L'existencialisme, per les seves condicions intel·lectuals, exigeix en el drama justament aquesta transposició i aquest accident. Car la seva temàtica: l'essencial raresa de la situació i l'interminable «ser projectat» (*Geworfensein*) de l'home, només pot fer-se dramàticament manifesta en una

acció, la particularitat de la qual —segons l'existencialisme— han esdevingut aquests trets generals de l'existència humana. El caràcter aliè de cada situació esdevindrà l'estranyesa accidental de la situació representada. Per això, l'autor dramàtic existencialista no mostra els homes en llur entorn «habitual» (com el naturalista els mostra en llur medi) sinó que els duu a un àmbit nou. Aquesta transposició que repeteix el «projecte» (*Wurf*) metafísic fa que els «existenciaris», és a dir «la forma en què l'existència és» (Heidegger)*, apareguin com a experiències sota l'aspecte alienat dels personatges dramàtics en unes determinades situacions.

Aquesta és la idea bàsica de la majoria de les obres de Jean-Paul Sartre. En la seva primera obra *Les mosques* (*Les mouches*) (1943), el tema d'Electra, tema de l'antiguitat clàssica, és reinterpretat en un assaig existencialista. Criat lluny de la seva terra, Orestes retorna com a foraster al lloc del seu naixement, com tot home —segons la teoria de l'existencialisme— arriba al món i s'hi agrega com a foraster. A Argos, per deixar de ser foraster, Orestes ha de confirmar la llibertat que ja posseïa a priori comproment-s'hi i, com a home lliure, renunciant-hi. Venja Agamèmnon i allibera la ciutat de les mosques Erinies, en esdevenir un assassí se li adhereixen a si mateix. *Morts sans sépulture* (1946) mostra sis membres d'un grup de la resistència a la presó; en *Les mains sales* (*Les mains brutes*) (1948) un noi de la burgesia es passa al partit comunista. Però l'equilibri més perfecte entre la transposició existencialista, de la qual sorgeix la fonamental afinitat entre la dramaturgia de l'estrenyiment i el drama existencialista, es manifesta a *Huis clos* (*A porta tancada*). Ja el títol, *A porta tancada*, fa al·lusió a l'experiment en un espai hermèticament tancat. El lloc de l'acció és «una sala estil Segon Imperi», a l'infern. Que una obra profana tingui lloc a l'infern i hi sigui presentat com a saló, tan sols s'explica a través del «mètode d'inversió», que G. Anders ha aclarit a propòsit d'obres d'Esop, de Brecht i de Kafka.⁶ Amb aquest aspecte secularitzat, Sartre vol donar a entendre que la vida social és l'infern, inverteix, però, la predicació i mostra l'infern com a «Sala Segon Imperi», quan el seu protagonista, abans de baixar el teló, diu la paraula clau: «L'enfer c'est les autres» («L'infern són els altres».)⁷ Gràcies a aquesta inversió, un «existenciaris» esdevingut problemàtic, «ser entre els homes» (*Mitmenschen sein*), sense el qual no hi ha vida social ni es dona la possibilitat d'una sala, és alienat i és viscut

6. G. Anders, *Kafka. Pro und Kontra*, Munic, 1951.

7. Sartre, *A porta tancada, peça en un acte*, a *Les mosques, A porta tancada, ... i les Troisanes*, versió catalana de Manuel de Pedrolo, Barçena, Aymà, 1968, p. 100.

en la situació «transcendental» de l'infern com una situació nova.

En el pla formal això també afecta la crisi del drama. Quan l'ésser entre els homes esdevé problemàtic com a existenciari, el principi formal del drama, les relacions interhumanes són igualment posades en dubte. La inversió, però, és alhora la preservació de l'estil dramàtic. Com a temàtica, la relació entre les persones és qüestionable, tanmateix, gràcies a l'estrenyiment de la sala tancada; a nivell formal no presenta cap problema. La diferència fonamental amb la resta de la dramaturgia de l'estrenyiment rau en el fet que aquí l'infern no és un procediment purament formal per tal de fer possible el drama. Es tracta de molt més: gràcies a la inversió, la naturalesa oculta d'aquesta forma social, que altrament destruiria la possibilitat del drama, s'hi expressa.

Passar a una situació «transcendental» no significa, però, tan sols distanciar-se de l'existència humana com a tal; permet també una mirada retrospectiva sobre la situació personal en cadascuna de les seves particularitats. A *porta tancada*, doncs, continua la tradició del «drama-analític» sense estar afectat pels errors assenyalats a propòsit d'Ibsen. Car ara ja no cal motivar el procés del propi passat amb factors exteriors com, per exemple, l'arribada d'un membre de la família, sinó que ja és integrat en el mateix indret de l'acció. I aquí la mirada retrospectiva a penes pot ser qualificada d'èpica: el pretèrit esdevé per als morts un etern present. En aquest aspecte, *A porta tancada* enllaça amb una altra tradició, que potser fou establerta per *Der Tor und der Tod (El foll i la mort)* de Hofmannsthal. La transformació en objecte de la pròpia vida trobà l'expressió adequada en aquesta mirada retrospectiva que la mort fa possible. La peça de Hofmannsthal configura el caràcter hostil a la vida de la reflexió, del «sentit hiper-lúcid»,⁸ fent que la vida en tant que reflexió, en el llindar de la mort, esdevingui per la seva banda objecte de la —certament lírica— reflexió. Aquest motiu travessa amb nombrosa varietat de modificacions tota la literatura del segle vint, des de la més elevada poesia fins a la peça de boulevard. A. Salacrou, en el seu drama *L'inconnue d'Arras* (1935), fa que un suïcida revisqui «trenta-cinc anys en una petita fracció de segon», representat per aquells que van determinar la seva vida. I en el manifest expressionista *Der neue Standpunkt (El nou punt de vista)* de Th. Däubler (1916), hom llegeix aquesta frase: «Popularment es diu: quan un és a punt de ser penjat, en el seu darrer moment torna a reviure tota la seva vida. Això tan sols pot ésser expressionisme!»

8. Hofmannsthal, *Der Tor und der Tod*, a *Gedichte und lyrische Dramen*, Estocolm, 1946, p. 272.

IV. Temptatives de solució

10. LA DRAMATÚRGIA DEL JO (L'EXPRESSIONISME)

La primera tendència dramàtica important del nou segle, i fins avui l'única, a la qual s'adherí una generació sencera, no trobà ella mateixa la resposta a la crisi del drama de la qual havia sorgit, sinó que la prengué d'aquell gran solitari, que en els darrers anys del segle anterior s'havia allunyat més del drama. Quant a la seva forma, la dramatúrgia de l'expressionisme alemany (1910 fins aprox. 1925) deu molt a la tècnica d'estacions de Strindberg. Amb tot, és sorprenent que el model hagi esdevingut l'obra d'un autor que, com cap altre abans d'ell, fa un ús privat de l'escenari omplint-lo de fragments de la seva biografia. Però no tan sols Strindberg ultrapassa les limitacions del propi jo vers una generalització i troba per a això la forma escènica adequada, la del drama d'estacions. La dimensió de l'anonimat, de la repetició, en un sentit determinat: la dimensió formal es troba ja en el seu autoretrat, en la imatge de l'individu. N'és una bona prova el seu nom en *Camí de Damasc*: el desconegut. En ell Strindberg es correspon amb «cadascú» (*Jedermann*), és un nom a la vegada més personal i més impersonal, més unívoc i més polivalent que un nom propi fictici. Aquesta superposició, però, està relacionada amb la dialèctica de la individuació, tal com l'exposa Th. W. Adorno en *Minima Moralia* «Tan real com pugui ésser l'individu en la seva relació amb els altres», es llegeix, «vist com a absolut és una pura abstracció». ¹ «Com més lliurement es desenvolupa el jo» en la seva relació amb l'objecte «i la reflecteix, més s'enriqueix, mentre que la seva delimitació i el seu enduriment, que reclama com el seu origen, justament per això, el limita, l'empobreix i el redueix». ² Allò

1. Th. W. Adorno, *Minima Moralia*, Berlín-Frankfurt, 1951, p.283.

2. *Ibid.*, 291.

que determina encara el desconegut de la Trilogia de Damasc en el seu procés d'aïllament com a individu, són vestigis traumàtics del seu antic ésser entre els homes, i la darrera obra de Strindberg *El camí ral* mostra clarament³ que en la limitació al subjecte no es crea la possibilitat d'un enunciat subjectiu, és a dir, originari, sinó que, al contrari, l'anul·la.

L'expressionisme adopta la tècnica d'estacions de Strindberg com a forma dramàtica de l'individu i cerca de configurar el camí que segueix a través d'un món alienat en substitució d'accions interhumanes. Ja ha estat amplament comentada l'estructura formal del «drama d'estacions», de la seva naturalesa èpica, que reflecteix l'enfrontament del jo aïllat i del món esdevingut aliè. Resta fer referència a les diverses manifestacions de l'aïllament i a la concreció del buit del jo aïllat en la visió del món i l'estil de l'expressionisme.

El «desconegut» de Strindberg reapareix en obres com *Der Sohn* (*El fill*) de Hasenclever, *Der junge Mensch* (*El jove*) de Johst, *Der Bettler* (*El captaire*) de Sorge; el seu *Camí de Damasc* esdevé *Wandlung* (*Metamorfosi*) de Toller, *Rote Strasse* (*Camí vermell*) de Csokor, un espai de temps en *Von Morgens bis Mitternachts* (*Del matí fins a mitja nit*) de Kaiser. La individualitat de llurs personatges centrals és el que menys diferencia aquests drames d'estacions entre si. Llur caràcter determinant l'extreuen més aviat de l'esfera especial en la qual introdueixen cada individu formalment fixat (tipificat): del món de l'autoritat paterna i del seu contrari, un món inconsistent en *Der Sohn* de Hasenclever, del món de la guerra en *Die Wandlung* de Toller, de la gran ciutat en *Der Bettler* de Sorge, *Von Morgens bis Mitternachts* de Kaiser, *Trommeln in der Nacht* (*Tambors a la nit*) de Brecht. Paradoxalment, la dramaturgia del jo no culmina en la configuració de l'home sol, sinó en la revelació brutal sobretot de la gran ciutat i dels seus centres de plaer. Aquí sembla que apareix un tret característic de tot l'art expressionista. Puix que aquest art condueix a minar el subjecte en limitar-se a ell, al seu llenguatge, en tant que llenguatge d'un subjectivisme radical, li és presa tota possibilitat d'expressar quelcom essencial sobre el subjecte. En canvi, el buit formal del jo es consolida en el principi estilístic expressionista, en la «distorsió subjectiva» de la realitat objectiva. Per aquesta raó, l'expressionisme alemany ha donat les seves millors i sens dubte més perdurables realitzacions en les arts plàstiques, especialment en les arts gràfiques (cal pensar en els artistes de *Die Brücke* a Dresden). Aquesta situació es reflecteix a l'interior d'aquestes obres dramàtiques: mal-

3. Cf. la cita p. 31.

grat que la tècnica d'estacions reté l'aïllament de l'home d'una manera formalment vàlida, a nivell temàtic no és el jo aïllat que arriba a expressar-se, sinó el món alienat amb el qual s'enfronta. Si tanmateix el subjecte ha pogut expressar-se, ha estat únicament en l'auto-alienació, que la fa coincidir amb l'alienació del món objectiu.⁴

És evident que en la dramaturgia expressionista l'home arriba a l'aïllament* per diferents motius. No es limita a la representació autobiogràfica o a una representació basada en la crítica del temps de l'aïllament psico-social, com per exemple en *El fill* de Haesenclever o les peces que tematitzen el retorn de la guerra de Teller (*Hinkemann*) o de Brecht (*Tambors a la nit*). L'aïllament s'expressa també en els textos programàtics, tal com per exemple en la crida de Georg Kaiser a «la renovació de l'home». «La veritat més profunda, la troba sempre només un home sol» (*ein Einzelner*) —es pot llegir en un pasatge destacat d'un text de Kaiser, i els seus drames d'estacions condueixen un sol home «renovat» a través d'un món quasi sempre incomprensiu (*Von Morgens bis Mitternachts*). Al capdavall, la desvinculació de l'individu (*des Einzelnen*) de la relació entre els homes correspon a una de les més altes aspiracions de l'expressionisme: a la comprensió de l'home en virtut de la «intuïció de la seva essència» (*Wesenschau*). Així l'aïllament, el procés d'aïllament, esdevé un mètode. Hom pot llegir en un dels escrits teòrics més importants de l'expressionisme: «Cada home ja no és individu, lligat al deure, la moral, la societat, la família. En aquest art no és altra cosa que el més sublim i el més miserable: *esdevé home*. Heus aquí el que és nou i inaudit en relació amb les èpoques anteriors. Aquí la idea burgesa del món finalment s'ha acabat. Ja no hi ha connexions que oculten la imatge del que és humà. Prou d'històries matrimonials, de tragèdies que neixen de la col·lisió entre convencions i el desig vital de llibertat, prou de peces que problematitzen el medi, de caps autoritaris, d'oficials *bon vivants*, de marionetes que, penjades dels fils de visions psicològiques del món, juguen, riuen i pateixen amb lleis, punts de vista, errors i vicis d'aquesta existència social feta i construïda pels homes.»⁵ Les inevitables abstraccions i la buidor de l'individu que ja manifesten els drames d'estacions de Strindberg, reben

4. Cf. p. 32-33.

5. K. Edschmid, *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, Berlín, 1919, p. 57.

* Aïllament, no tant en el sentit de solitud, sinó d'ésser únic, separat de l'homogeneïtat d'un grup, que, certament, pot tenir com a conseqüència la solitud. (*Zum Einzelnen werden / Vereinzelnung*)

aquí llur fonament teòric: l'home és conscientment vist per l'expressionisme com una abstracció. I en prescindir amb orgull de les «connexions» entre els homes «que —suposadament— oculten la imatge del que és humà», hom s'acomia de la forma dramàtica, la qual, estant deteriorades aquelles connexions, es refusa per ella mateixa a l'autor dramàtic modern.

11. LA REVISTA POLÍTICA (PISCATOR)

Malgrat les contradiccions internes que com a «drama social» necessàriament inclou, l'obra de Hauptmann *Els teixidors* —juntament amb algunes altres obres, ben poques, del naturalisme (com ara *L'asil de nit* de Gorki)— resta per decenni al cim d'aquella dramaturgia que es proposa representar les condicions socials. El veredict de la temàtica social contra la forma dramàtica, ja comprès en *Els teixidors*, en els anys 20 no és aplicat, des del principi almenys, al camp de la creació dramàtica mateixa, sinó en l'efímer de l'escenificació. És així en l'obra d'Erwin Piscator, en el llibre del qual *El teatre polític* (*Das politische Theater*) (1929), molt significatiu pels seus documents i el seu programa, es troben una sèrie d'elements útils en el context d'aquest estudi. El fet d'incloure excepcionalment esdeveniments de la història teatral es justifica per la influència que les escenificacions de Piscator exerciren sobre els dramaturgs de les dècades següents, com també la gènesi negativa dels seus esforços a partir de la dramaturgia del seu temps: «La meua manera de dirigir potser ha sorgit tan sols de les deficiències de la producció dramàtica. En tot cas, segur que mai no hauria sobresortit d'una forma tan preeminent, si jo hagués trobat des d'un principi una producció dramàtica adequada».¹

El mateix Piscator ha declarat el naturalisme com una de les arrels del «teatre polític»,² i la seva primerenca posada en escena de *L'asil de nit* de Gorki, que parteix dels mateixos problemes abans assenyalats a propòsit d'*Abans de la sortida del sol* i *Els teixidors*, ja conté elements importants de la «revista política», en la qual més endavant descompon el drama. «En aquesta obra naturalista dels seus inicis, Gorki havia donat una descripció del medi, que malgrat la tipificació, tal com corresponia a la situació de l'època, restava estretament limitada. L'any 1925 jo ja no podia pensar en les dimensions d'una petita cambra amb deu personatges infeliços, sinó tan

1. El Piscator, *Das politische Theater*, Berlín, 1929, p. 128.

2. *Ibid.*, p. 30.

sols en la magnitud de les barriades de les grans ciutats modernes. Era el sub-proletariat (el *lumpen*) el que es tractava de discutir com a concepte. Vaig haver d'eixamplar els límits de la peça per tal de poder-lo incloure (...) Els dos aspectes introduïts en la peça per aconseguir el canvi d'orientació en aquest sentit es revelaren com els més eficaços en el pla teatral: al principi els roncs i els panteixos d'una massa que omple la totalitat de l'espai escènic, el despertar d'una gran ciutat, el soroll dels tramvies (amb llur toc d'arrancada), fins que baixa el sostre i tot aquest món es redueix a les estretes dimensions d'una cambra, i el tumult, no sols una petita baralla de caràcter privat en el pati, sinó la rebel·lió de tot un barri contra la policia, l'aixecament d'una massa. Així en tota la peça la meva tendència era d'eivar el sofriment psíquic individual a un pla general, típic del present a tot arreu, allà on era possible, d'obrir l'estrenyiment cap al món (aixecant el sostre).»³

Aquestes modificacions, sens dubte adequades a les dimensions de la dramaturgia social, afecten la forma dramàtica mateixa: van dirigides contra el seu caràcter absolut. L'escena actual, que per al drama és en si un món, un microcosmos que respon a un macrocosmos, esdevé aquí un fragment, és representada segons el principi de la part pel tot (*pars pro toto*). La relació de la part amb el tot, el sentit paradigmàtic de la reducció a una cambra i a deu persones es fa explícit quan baixa el sostre al principi. D'aquesta manera s'estableix una relació de l'escena dramàtica amb el medi que actualitza, i és alhora introduïda en un acte demostratiu, relativitzada en un jo èpic.

Piscator rectifica així el falsejament que el «drama social» comet inevitablement per l'oposició de les circumstàncies alienades i reificades en l'aspecte temàtic i l'actualitat interhumana com a postulat formal. Per mitjà d'una nova modificació en la posada en escena, Piscator garanteix una forma adequada al procés històric de reificació i «socialització», que la transposició dramàtica inverteix i anul·la⁴ en esdeveniments interhumans.

Amb això hom té a la vista la intenció de totes les innovacions escèniques de Piscator, que li asseguraren la reputació.

«La prova que convenç únicament pot fonamentar-se damunt la penetració científica del material. Això només ho puc fer si, traduït al llenguatge escènic, supero el fragment privat, l'aspecte purament individual dels personatges, el caràcter fortuït del destí. A saber, en-

3. *Ibíd.*, p. 63 i ss.

4. *Cf.* p. 43 i ss.

llaçant l'acció escènica a les grans forces actuant de la història. No és per atzar que en cada peça la *matèria* esdevé personatge principal. D'ella prové el curs ineluctable, les lleis de la vida, que confereixen al destí privat un sentit superior.»⁵ «L'home a l'escenari té per a nosaltres el significat d'una funció social. Ni la seva relació amb si mateix ni la seva relació amb Déu que són al centre, sinó la seva relació amb la societat (...). Per on ell entra en escena, entra també la seva classe o capa social. Quan entra en conflicte, ja sigui moral, psíquic o afectiu, entra en conflicte amb la societat (...). Una època, en la qual les relacions dintre la col·lectivitat, la revisió de tots els valors humans, la inversió de totes les relacions socials, estan a l'ordre del dia, no pot veure l'home de cap altra manera que en la seva posició respecte la societat i els problemes socials del seu temps, és a dir, com a ésser polític. És possible que aquesta sobre-insistència en l'aspecte polític, de la qual no som pas *nosaltres* responsables sinó el desequilibri de les condicions socials d'avui en dia, que fan de qualsevol manifestació vital una manifestació política, condueixi en certa manera a la distorsió de la imatge ideal de l'home, però aquesta imatge tindrà almenys l'avantatge de correspondre a la realitat».⁶

«Quines són les forces del destí de la nostra època? (...) L'economia i la política i com a resultat de les dues, la societat, el factor social. (...) Si considero, doncs, que la idea fonamental de tota acció teatral està en l'elevació de les escenes de la vida privada a la dimensió històrica, no pot tractar-se d'altra cosa que d'una elevació al pla polític, econòmic i social. És gràcies a ella que relacionem el teatre amb la nostra vida.»⁷

La fórmula bàsica dels treballs de Piscator: l'elevació del nivell escènic a la dimensió històrica, en termes formals: la relativització de l'escena actual en els elements no actualitzats de la realitat objectiva, destrueix el caràcter absolut de la forma dramàtica i fa que neixi un teatre èpic. Un dels mitjans «que demostrin la interacció dels grans factors humans i sobre-humans, i l'individu o la classe»⁸ i alhora un mitjà, la utilització del qual fou la transformació èpica més manifesta i més important i significativa de Piscator, és el film.

Tres descobriments marquen el desenvolupament del film des del tombant de segle fins als anys 20: 1. La mobilitat de la camera, és a dir, el canvi de pla; 2. El primer pla, i 3. El muntatge, la composició de

5. Piscator, *op.cit.*, p.65.

6. *Ibíd.*, p. 131 i ss.

7. *Ibíd.*, p. 133.

8. *Ibíd.*, p. 65.

la imatge. Amb aquestes tres innovacions —com ja va fer constar B. Balázs en el seu escrit fonamental *L'home visible* (1924)— el film aconseguí les possibilitats d'expressió més pròpies; gràcies a elles esdevingué per primera vegada un gènere artístic autònom. El seu descobriment vers 1900 fou purament tècnic: el film servia al principi com una tècnica per dur el teatre a la pantalla. Tractant-se de la reproducció mecànica d'una representació teatral podia rebre la denominació de dramàtic. Gràcies a aquests tres descobriments artístics esmentats, que introdueixen la camera productivament en la imatge, que fan profitosos per la seva composició de la imatge els canvis successius de la posició de la camera i de l'objecte i en la qual la successió d'imatges no és determinada solament pels esdeveniments reals, sinó també pel principi de composició del director en el muntatge; el cinema deixa de ser teatre fotografiat i esdevé una narració en imatges independent. Ja no és una reproducció tècnica d'un drama, sinó una forma autònoma d'art èpic.

Aquest aspecte èpic del film, que es deu al fet que l'objecte es troba enfront de la camera, que la representació, formada en part pel subjecte, de l'objectivitat en tant que objectivitat, permeté a Piscator d'afegir a l'esdeveniment escènic allò que se sostreu a l'actualització dramàtica: l'alienada reificació «del factor social, polític i econòmic». Ella li permeté «l'elevació del nivell escènic a la dimensió històrica».

Piscator utilitzà el film en aquest sentit, per exemple en *Hoppla, wir leben* (*Apa, nosaltres vivim*) (1927) de Toller. També aquí fou determinant: «Derivar un destí individual dels factors històrics generals enllaçà el destí d'en Thomas en el pla dramàtic amb la guerra i la revolució de 1918.» La idea fonamental de la peça era mostrar «com un home aïllat durant vuit anys es troba brutalment confrontat amb el món d'avui». «Cal mostrar aquests nou anys amb tots els seus horrors, bajaneries i futileses. Cal donar una idea de la barbaritat d'aquest espai de temps. Únicament si aquest abisme esdevenia visible el xoc podia donar-se amb tota la seva força. Cap altre mitjà que no sigui el film pot fer transcórrer en el termini de vuit minuts vuit anys inacabables. Tan sols per aquest «film intercalat» es va crear un manuscrit que contenia aproximadament quatre-centes dades de política, economia, cultura, societat, esports, moda, etc.». «Un petit equip (anava) constantment a la recerca de seqüències autèntiques dels darrers deu anys.»⁹

La integració del film en l'escenificació no subratlla el caràcter

9. *Ibíd.*, p. 150 i ss.

epic del drama polític-social per a la naturalesa èpica immanent del film. També produeix un efecte èpic (per la relativització) la juxtaposició dels esdeveniments a l'escena i els esdeveniments a la pantalla. L'acció escènica deixa de fundar, amb domini absolut, la totalitat de l'obra. Aquesta totalitat ja no és dialècticament engendrada pels esdeveniments entre les persones, sinó que resulta del muntatge d'escenes dramàtiques, reportatges filmics, a més de cors, projeccions d'almanacs, referències, etc. La relativització interna de les parts entre elles és subratllada espacialment per l'escena simultània que Piscator utilitza en diverses formes. També el temps de la revista, creada com un muntatge, no és ja la successió absoluta de presents, característica del drama. El film deixa els esdeveniments passats, que mostra en forma de document, en el passat. Dintre de l'esdeveniment escènic pot anticipar també esdeveniments futurs i pot resoldre la tensió eminentment dramàtica vers el final en una juxtaposició èpica. Així en el *Rasputin* d'A. Tolstoi, el film «confrontava per als espectadors» la família del tsar amb el seu destí, mostrant anticipadament la seva execució sobre la pantalla.¹⁰ Els cors i les proclamacions que s'adrecen directament al públic, contribueixen finalment a l'evolució real del temps. Darrere tots aquests elements de revista, però, s'aixeca, en una dimensió desmesurada, el jo èpic: que els manté units i els exposa a la vista del públic amb el gest d'un orador polític: Erwin Piscator en persona. Un decorat esdevingut cèlebre¹¹ —sobre la pantalla gegant de l'escenari de tres pisos hom veu el seu perfil monumental— mostra que ell mateix es veia i es representava així.

12. EL TEATRE ÈPIC (BRECHT)

Com Piscator, Bert Brecht és un hereu del naturalisme. Car també les seves temptatives parteixen d'allà on es manifesta la contradicció entre temàtica social i forma dramàtica: en el «drama social» dels naturalistes. No és el naturalisme sinó el seu adversari intern, que quan regia la llei de la forma dramàtica tan sols podia aparèixer amb un camuflament temàtic, que és acollit per Piscator i Brecht i, a costa de la forma dramàtica, conduït al reeiximent. Però mentre el director Piscator extreu de l'estructura antitètica del «drama social» els elements de revista i els converteix en nou principi formal, Brecht va

10. *Ibíd.*, p. 174 i figura després de p. 176.

11. *Ibíd.*, fig. després de p. 128.

més al fons de les coses: ell cerca l'entronització del principi científic que, si bé —com proven les novel·les de Zola— pertany per essència al naturalisme, en el drama naturalista només podia imposar-se accidentalment, com per exemple en la figura d'un personatge (Loth en *Abans de la sortida del sol*). El caràcter d'objecte que els camperols del carbó tenen per a l'interès sociològic del foraster, en l'obra de Hauptmann, Brecht el traspassa de la fortuïtat de la temàtica a la institucionalitat de la forma. En *Kleines Organon für das Theater (Petit organon per al teatre)*, exigeix que la mirada científica, a la qual la naturalesa ha hagut de sotmetre's, s'adreci als homes que han sotmès la naturalesa, i la vida dels quals és ara determinada per la seva explotació. El teatre ha de reproduir les relacions interhumanes en l'època de la dominació de la naturalesa, més exactament: la «desunió» dels homes per «aquesta gegantesca empresa comuna».¹ I Brecht reconeix que això comporta la renúncia a la forma dramàtica. El fet que les relacions interpersonals esdevinguin problemàtiques posa en dubte el drama mateix, puix que la forma del drama les considera precisament no problemàtiques. D'aquí que Brecht intentés oposar a la dramaturgia «aristotèlica» —tant en la teoria com en la pràctica— una dramaturgia èpica «no aristotèlica».

Les *Notes a l'òpera Ascensió i caiguda de la ciutat de Mahagonny (Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny)*, publicades el 1931, exposen els «desplaçaments d'accents del teatre dramàtic al teatre èpic» següents:²

Forma dramàtica
del teatre:

L'escena «encarna»
una acció.
Implica l'espectador
en una acció escènica
i esgota la seva activitat.
Fa que tingui sentiments.
Li proporciona vivències.
L'espectador és introduït
en una acció.

Forma èpica
del teatre:

La narra
Fa de l'espectador un
observador, però desvetlla la
seva activitat.
L'obliga a prendre decisions.
Li proporciona coneixements.
Hi és posat al davant.

1. Brecht, *Kleines Organon für das Theater*, a *Sinn und Form*, en Sonderheft Bert Brecht, Potsdam, 1949, p. 17.

2. Brecht, *Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, (*Notes a l'òpera Ascensió i caiguda de la ciutat de Mahagonny*), *Gesammelte Werke*, Londres, 1938, vol. I, p. 153 i ss. .

Hom opera amb la suggestió.
Les sensacions es conserven
com a tals.
L'home se suposa conegut.
L'home inalterable.

Interès, tensió pel desenllaç.
Una escena per l'altra.
Progressió lineal dels
esdeveniments.

Natura non facit saltus

El món tal com és.
El deure moral de l'home (sol).
Els seus impulsos.
El pensament determina
l'ésser.

Hom opera amb arguments.
Són elaborades fins que
esdevenen coneixements.
L'home és objecte d'anàlisi.
L'home que es transforma i
transforma.

Interès, tensió pel procés.
Cada escena per si mateixa.
En corbes.

Facit saltus

El món tal com s'esdevé.
Les obligacions de l'home (muss).
Els seus motius.
L'ésser social determina el
pensament.

Aquestes modificacions tenen en comú que la fusió essencialment dramàtica del subjecte i l'objecte la substitueixen pel seu «ésser oposat», essencialment èpic. L'objectivació científica esdevé així èpica en l'art i penetra totes les capes de la peça teatral, la seva estructura i el seu llenguatge, tant com la seva escenificació.

L'esdeveniment a l'escenari ja no omple integralment la representació, com abans l'esdeveniment dramàtic, on el fet de la representació estava cridat a desaparèixer (històricament hom ho pot situar en la desaparició del pròleg en el Renaixement). L'acció és ara objecte de narració sobre l'escena, ella es comporta amb ell, com el narrador èpic amb el seu objecte: únicament l'oposició de tots dos dona la totalitat de l'obra. De la mateixa manera, l'espectador no és deixat fora del joc, però tampoc arrossegat dins l'acció per un fenomen de suggestió («il·lusionat»), de manera que no deixa de ser espectador, sinó que ell és posat davant l'acció com a espectador; l'esdeveniment li és ofert com a objecte a observar. Com que l'acció ja no constitueix ella sola l'obra, ja no pot convertir el temps de la representació en una seqüència absoluta de presents. El present de la representació és, en certa manera, més ampli que el de l'acció: per això no solament posa atenció al desenllaç sinó també a la progressió i al passat. En lloc de l'orientació del drama cap a un final, s'introdueix la llibertat èpica per aturar-se i reflexionar. Com que l'home en tant que subjecte de l'acció és des d'ara sol objecte del teatre, hom pot anar més enllà d'ell i preguntar-se pels motius de la seva acció. El

drama, segons Hegel,³ mostra únicament allò que en l'acció del protagonista passa de la subjectivitat a ésser objectiu i de l'objectivitat a ésser subjectiu. En el teatre èpic, en canvi, d'acord amb la seva intenció científico-sociològica, s'imposa una reflexió sobre la «infraestructura» social de les accions en la seva alienació reificada.

Com a autor i director d'escena, Brecht, amb una riquesa gairebé il·limitada d'idees dramaturgiques i escèniques, posa en pràctica aquesta teoria del teatre èpic. Aquestes idees —pròpies o manllevades— tenen per funció de separar els elements tradicionals del drama i de la seva escenificació, familiars al públic, del moviment global absolut, que caracteritza el drama, aïllant-los i distanciant-los en objectes d'escena èpica, és a dir, objectes per mostrar. Per això Brecht els anomena «efectes de distància». Per donar-ne una idea s'exposaran uns quants exemples de l'abundància amb què es troben en les seves obres, ja sigui realitzades o com a proposició, les *Notes i El petit òrganon*.

La distància de l'acte escènic es pot fer globalment per mitjà d'un pròleg, d'un preludi o de la projecció de títols. En tant que expressament presentada, la peça ja no posseeix el caràcter absolut del drama, tan sols es relaciona amb el fet, ara descobert, de la «representació», com el seu objecte. Els diferents personatges poden distanciar-se ells mateixos fent la presentació de la pròpia persona o parlant de si mateixos en tercera persona. Així Pelagea Wlassowa, al començament de *La mare*⁴ de Brecht (basada en la novel·la de Gorki), pronuncia les paraules següents:

Gairebé em fa vergonya de donar al meu fill aquesta sopa. Però no hi puc afegir més greix, ni mitja cullerada. Tot just la setmana passada li van rebaixar un copec per hora del seu salari, i per més que m'hi esforci, això no ho puc portar... Què puc fer jo, Pelea Wlassova, 42 anys, vídua d'un obrer i mare d'un obrer?

La distància del paper és reforçada per l'actor, que en el teatre èpic no pot transformar-se plenament en el personatge: «Únicament ha de mostrar el seu personatge o, millor dit, no s'ha de contentar en viure'l: això no vol dir que quan representa persones apassionades, ell hagi de mantenir-se fred. Però els seus sentiments no han de ser per principi els dels seu personatge, a fi que els del públic no

3. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, op.cit., vol. 14, p. 479 i ss.

4. Brecht, *Die Mutter (La mare)*, a *Versuche*, 7, 1933, p. 4.

esdevinguin per principi els del personatge.»⁵ El paper també pot ésser distanciat i reproduït una altra vegada en el decorat. O amb una «exposició subjectiva de costums»:

Ara encara en bevem un altre
després encara no tornem a casa
després en tornem a beure un altre
després fem un descans.

«El que aquí canta» —observa Brecht— «són els moralistes subjectius. Es descriuen a si mateixos.»⁶ L'escena, que ja no significa el món, sinó que tan sols el reproduïx, perd a la vegada el seu caràcter absolut i també el prosceni, gràcies al qual semblava que es feia llum a si mateixa. És il·luminada per reflectors situats a la sala d'espectadors com a senyal evident que hom mostra alguna cosa als espectadors. El decorat és distanciat pel fet que ja no simula un indret real, sinó que, com a element autònom del teatre èpic, «cita, narra, prepara i recorda».⁷ Ultra les indicacions de lloc, l'escenari pot posseir també una pantalla: els textos i els documents visuals mostren llavors, com en *Piscator*, les circumstàncies en què transcorre l'acció. Per distanciar el desenvolupament de l'acció, que ja no té l'orientació lineal vers un fi i la necessitat de l'acció dramàtica, es fan servir la projecció de textos, cors, cançons (*songs*) i fins i tot crits de «vedadors de diaris» en la sala. Interrompen l'acció i la comenten. «Puix que el públic sobretot no ha de ser invitat, ha de llançar-se dins la faula com si fos un riu per deixar-se arrossegar aquí i allà indefinidament, els esdeveniments aïllats han d'estar lligats de tal manera que els nusos siguin ben visibles. Els esdeveniments no poden seguir l'un a l'altre d'una manera imperceptible, sinó que el criteri ha de poder interposar-s'hi. (Si precisament fos interessant l'obscuritat dels vincles de causalitat, seria aquesta circumstància la que hauria d'ésser suficientment distanciatada)».⁸ I per a la distància dels espectadors Brecht proposa (seguint en això els futuristes) que es mirin la peça fumant.

Gràcies a aquestes distanciacions, l'oposició de subjecte i objecte, que és a l'origen del teatre èpic: l'autoalienació de l'home, l'existència social del qual ha estat reificada, troba la seva expressió formal

5. Brecht, *Kleines Organon*, p. 28.

6. Brecht, *Gesammelte Werke*, vol. 1, p. 153.

7. Brecht, *Anmerkungen zur Mutter (Notes a La mare)*, p. 65.

8. Brecht, *Kleines Organon*, p.36.

en totes les capes de l'obra i esdevé així el seu principi general de la forma. La forma dramàtica reposa en les relacions interhumanes; els conflictes engendrats per aquestes relacions constitueixen la temàtica del drama. Aquí, en canvi, la relació interpersonal esdevé temàtica en el seu conjunt, transposada de l'evidència de la forma a la qüestionabilitat del contingut. I el nou principi formal consisteix en la distància de l'home d'allò que és qüestionable; l'oposició èpica del subjecte i l'objecte apareix així en el teatre èpic de Brecht en la modalitat científica i pedagògica. «L'exposició de la falla i la seva mediació per mitjà de distanciacions pertinents» és el que Brecht, en el *Petit òrganon*, ha designat com «la tasca principal del teatre».⁹

13. EL MUNTATGE (BRUCKNER)

Per expressar escènicaament l'existència separada dels homes de la seva època, ja Strindberg havia instal·lat la façana d'una casa sobre l'escenari. Però el seu paper en el marc global de *La sonata dels espectres* era de naturalesa subordinada, fins i tot antitètica, cosa que evidentment tan sols va fer aparèixer la contradicció entre la temàtica de l'aïllament i la forma dramàtica que persisteix al llarg de tota aquesta obra. La casa de pisos de lloguer, amb la multitud de llocs d'acció al rerefons com a decorat, la plaça al seu davant garantia la unitat de lloc. I en aquest lloc d'acció obert, el motiu èpic de la casa tancada trobà la seva forma dramàtica en la figura del director Hummel, que explica a un estudiant que passa, un «estrany»,¹ la vida dels habitants de la casa. El procés èpic, el fet mateix de la narració, es presentà així com una falla dramàtica.

Dos autors dramàtics dels anys 20 intentaren, en canvi, representar el motiu èpic de l'existència separada dels homes, d'una manera directa, de conferir-li una forma adequada més enllà de l'expressió dramàtica: Georg Kaiser en *Nebenelander* (1923), (*L'un al costat de l'altre*) i Ferdinand Bruckner en *Die Verberecher* (*Els criminals*) (1929). Aquesta segona obra es troba especialment a prop de *La sonata dels espectres*.

Bruckner també instal·la damunt l'escenari una casa de tres pi-

9. *Ibíd.*, p. 38.

[Totes les traduccions dels fragments citats de Brecht són de Mercè Figueras.]

1. *CF.* p. 34 i ss.

sos. Però aquí els pisos constitueixen l'escenari; el teló no s'aixeca aquí com en Strindberg, sobre una plaça davant una casa, sinó directament sobre set espais de la casa separats entre ells. D'aquesta manera es renuncia també als personatges que havien d'ésser mediadors entre la temàtica èpica i la forma dramàtica: el director Hummel és portat enrere, com qui diu, retirat a la subjectivitat formal de l'obra; l'estudiant, en canvi, és posat al davant, trasplantat a la sala dels espectadors. Llur oposició, en Strindberg, una situació narrativa motivada dins mateix de la forma dramàtica, en Bruckner, com a oposició del jo èpic invisible i de l'espectador, esdevé el nou principi formal.

La naturalesa del transcurs de l'acció canvia també. *La sonata dels espectres*, com que conservà la forma dramàtica, no podia reproduir l'existència separada dels homes en el transcurs separat de diverses accions. Únicament en el primer acte era possible encara representar llur aïllament, car no eren suport del diàleg, sinó tan sols el seu objecte. El segon acte, però, els reuní per a un «sopar d'espectres» i enllaçà llurs destins en una acció dramàtica. En *Els criminals* de Bruckner la situació és una altra. A l'escenari simultani correspon aquí, en la dimensió temporal, conduir paral·lelament cinc accions per separat. Sens dubte, existeix un nexa entre elles. Però no lligades concretament a una situació, com exigiria la forma dramàtica, sinó perquè estan unides per la relació que cadascuna d'elles té amb el mateix tema, a saber, l'acord o el desacord entre la jurisdicció i la justícia. *Els criminals* no tan sols és una peça sobre l'existència separada dels homes, sinó alhora, i d'acord amb aquest tema, sobre la problemàtica de la justícia. La identitat dels dos temes en Bruckner resulta clara en una conversa del segon acte. Dos jutges disputen sobre la naturalesa del dret:

EL VELL: La pertinença dels homes a una comunitat pressuposa una legislació estipulada.

EL JOVE: I jo he comprovat veritables manifestacions de pertinença amb tota seguretat tan sols allà on aquest dret estipulat és violat, ara que parlem de criminals. La forma negativa és la de l'existència aïllada, obtusa, egocèntrica, amb la postura d'observador, de no intervenció. Aquests són els únics veritables crims, perquè llur origen és la comoditat del cor, la inèrcia de l'enteniment —és a dir, la negació més absoluta del principi vital i de la idea de comunitat. Aquests crims, però, no son castigats. Les altres, les accions contràries són manifestacions de la voluntat de

viure i, ja sols per això, positives, però en tots els casos aparents són castigades com a crims.²

Aquesta al·ludida inversió de la relació de comunicació i aïllament, pel que fa a la justícia i a la injustícia, a la regla i a l'excepció, a l'evidència i a la qüestionabilitat, afecta la peça en la seva concepció central de la forma. El marc formal no problemàtic del drama és la relació entre els homes. D'aquest marc es desprenen i es fan culpables d'aïllament: l'heroi tràgic complint el seu deure i el personatge còmic, lliurat a una idea fixa. La problemàtica d'un aïllament actualitzat en el tema es mou, dintre de l'evidència de les relacions interhumanes, entre els dos extrems del drama, la tragèdia i la comèdia. No és així en la peça èpica de Bruckner. El marc no problemàtic és aquí l'existència separada, l'aïllament. Per això, la forma dramàtica, allò que té d'absolut l'esdeveniment interhumà, és reemplaçat per l'èpica de la representació, per l'establiment de la relació entre l'existència aïllada i el jo èpic. I dintre d'ella la comunicació esdevé temàtica —ha esdevingut l'excepció i és pervertida en una acció criminal en l'espai de «l'egocentrisme de l'existència separada». Però la reintroducció en el tema de les relacions interhumanes no aconsegueix de refer l'obra èpica en un drama; la seva naturalesa objectiva problemàtica reclama molt més d'ésser representada, dintre de la forma èpica que comporta ja una relació subjecte-objecte, en una segona relació temàtica, com un objecte. Aquesta exigència és satisfeta en el segon acte, acte central: els esdeveniments del primer acte apareixen aquí també ara temàticament objectivats, com a tema de debats judicials.

A aquesta condensació temàtica correspon la condensació formal. L'acte primer exposa, en una lliure juxtaposició i successió, el camí que conduí alguns dels llogaters de la casa a la criminalitat: una senyora d'edat arruïnada, que ven les joies que el seu cunyat li havia confiat, per tal de poder educar els seus fills. Una noia jove que es vol suïcidar amb el seu fill acabat de néixer, però que retrocedeix d'horror davant la mort, se salva ella mateixa i esdevé així infanticida. Una cuinera que mata la seva rival i dirigeix les sospites cap al seu amant, per venjar-se'n a la vegada. Un noi jove fa un fals testimoni en un procés a favor d'un xantatgista perquè vol amagar la seva homosexualitat. I un jove empleat, que pren diners de la caixa a fi de poder anar a l'estranger amb la mare del seu amic. Tot això ho explica el primer acte, no d'una manera dramàtica, no a manera d'engra-

2. F. Bruckner, *Die Verbrecher (Els criminals)*, Berlín, 1928, p.102.

natge dels diversos moments, sinó en una juxtaposició desvinculada, que es limita a unes quantes escenes significatives, que remeten al passat i al futur, que fan al·lusió més que representen la veritable acció. Les escenes no s'engendren les unes a les altres en una tancada funcionalitat, com en el drama; sinó que són l'obra del jo èpic, que dirigeix el seu reflector alternativament a una habitació de la casa o a l'altra. L'espectador sent fragments de diàleg; quan ha entès llur significat i pot imaginar-se ell mateix el que segueix, el reflector torna a girar i il·lumina una altra escena. Tot és així relativitzat per la tècnica èpica, incorporat en un acte narratiu. L'escena aïllada ja no domina ella sola, com en el drama clàssic; en qualsevol moment pot marxar la llum i deixar-la en la foscor més absoluta. Això expressa a la vegada que aquí la realitat no insisteix per ella mateixa a arribar a l'obertura del drama o que ella no s'hi mou des de sempre, sinó que encara ha d'ésser explorada en un procés èpic. Aquesta forma èpica, puix que no permet al seu jo de prendre la paraula com a narrador, no pot prescindir del diàleg; tanmateix fa possible que el diàleg es negui a si mateix. Com que, en efecte, el diàleg ja no és responsable de la progressió de l'obra (la garanteix el jo èpic), pot desfilar-se en monòlegs txekhovians o, fins i tot, retirar-se en el silenci, renunciant d'aquesta manera a la seva pròpia naturalesa de diàleg.

A la diversitat del primer acte s'oposa la unitat del segon. Encara que l'escena simultània és conservada i les tres plantes de la casa són reemplaçades per les del tribunal criminal, la relació entre cadascun dels espais i cadascuna de les accions és ara completament diferent. L'ur simultaneïtat és superada per llur identitat, que es manifesta davant el tribunal. Ja no mostren diferents aspectes de la vida de la gran ciutat, sinó la mecànica uniformitat de la jurisdicció. S'observa també una modificació formal. El canvi d'escenes ja no radica en la llibertat de l'autor èpic, que es dirigeix ara a un grup de personatges ara a l'altre. Essencial és ara que els fragments dels diferents debats judicials es reagrupin per donar una imatge unificada del tribunal. Això s'obté difuminant les transicions segons «el principi del domini» de la falsa identitat. Un dels processos és interromput per les paraules del president: «Els fets són evidents». L'escena queda a les fosques, s'il·lumina una altra sala de l'audiència i l'espectador passa a un altre procés en el moment en què el nou president pronuncia les mateixes paraules: «els fets són evidents».³ En el mateix sentit s'utilitzen seguidament expressions com: «pregunto al testimoni»;⁴ «co-

3. *Ibíd.*, p. 7.

4. *Ibíd.*, p. 82.

neix l'acusat?»;⁵ «El senyor fiscal té la paraula»;⁶ «La noció de càstig perdria tot sentit»;⁷ «Quina és l'essència del dret»;⁸ «En el nom del poble».⁹ En aquestes frases cadascuna de les escenes ultrapassa la seva clausura dramàtica, cita del món real del procés jurídic, i llisca tot al llarg d'aquesta situació fins a l'escena següent. No hi ha cap lligam orgànic entre dues escenes consecutives, sinó que la continuïtat és simulada per la composició de les escenes en funció d'un tercer element, del qual totes dues participen: la noció de tribunal. Però això és un muntatge. Aquí tan sols es pot fer al·lusió a la importància en la història de les formes, perquè no pertany a la patologia de la dramaturgia sinó a la del gènere èpic i de la pintura. De passada, es desprèn de l'exemple donat més amunt del «monòleg interior»,¹⁰ que la tendència èpica de l'art dramàtic del segle XX no estabilitza la posició del gènere èpic, sinó al contrari, mostra que forces antitètiques es desenvolupen en el seu interior. No solament la interiorització i la seva conseqüència metodològica, la psicològica, sinó també l'alienació del món exterior i la seva correlació, la fenomenologia, són contraris al paper tradicional del narrador èpic.¹¹ I el muntatge és aquella forma èpica d'art que nega l'autor èpic. Mentre que la narració perpetua l'acte narratiu, i no es trenca el lligam amb el seu origen subjectiu, l'autor èpic, el muntatge, en el mateix moment en què es constitueix, s'immobilitza i fa la impressió de formar, com el drama, un tot en si mateix. Remet a l'autor èpic com a la seva marca de fàbrica —el muntatge és el producte manufacturat de l'èpica.

14. EL JOC DE LA IMPOSSIBILITAT DRAMÀTICA (PIRANDELLO)

Des de fa dècennis *Sis personatges en cerca d'autor* (*Sei personaggi in cerca d'autore*) és per a molts la quinta essència del drama modern. A aquest paper històric de la peça, però, a penes correspon la circumstància de la seva gènesi, tal com Pirandello l'exposa en el seu

5. *Ibíd.*, p. 85.

6. *Ibíd.*, p. 99.

7. *Ibíd.*, p. 99.

8. *Ibíd.*, p. 100.

9. *Ibíd.*, p. 102, 103 i 104.

10. *Ibíd.*, p. 78 i ss.

11. Cf. Th. W. Adorno, *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman* (*Lloc del narrador en la novel·la contemporània*), a *Notizen zur Literatur I*, Frankfurt a.M., 1958.

prefaci: com a accident de treball en el taller de la seva fantasia. La pregunta és per què aquests sis personatges són «en cerca d'autor», per què Pirandello no ha esdevingut llur autor. Com a resposta, el dramaturg conta la manera en què fa anys un dia la fantasia li dugué a casa sis personatges. Ell, però, els rebutjà, perquè no veia en llur destí cap «sentit superior», que hagués justificat el fet de donar-los forma. Tan sols l'obstinació, la insistència amb la qual desitjaven viure, féu descobrir a Pirandello aquest «sentit superior», però ja no era el que ells volien. Substituí el drama de llur passat pel drama de llur nova aventura: la cerca d'un altre autor. Res no autoritza la crítica a dubtar d'aquesta explicació; tanmateix, res no pot privar-la d'afegir-n'hi una altra, que es dedueix de l'obra mateixa i la seva gènesi, la qual arrenca de l'atzar per conferir-li significació històrica. Poc després de l'aparició dels sis personatges —a l'escaenari s'assajava una altra peça— llur portaveu parla del rebuig per part de l'autor i afegeix a les raons donades per aquest últim en el prefaci les paraules següents: «*L'autore che ci creò, vivi, non volle poi, o none potè materialment metterci al mondo dell'arte*» («En el sentit, vull dir, que l'autor que ens va crear vius, en acabat no va voler, o no va poder, materialment, ficar-nos al món de l'art»).¹ La idea que depenia menys de la voluntat que del poder (de la capacitat), formulat objectivament —de la possibilitat—, és corroborat en el que segueix al llarg de tota la peça. Car la temptativa dels sis personatges de convertir llur drama en una realitat escènica amb l'ajuda de la companyia que assajava, permet no solament de reconèixer la peça que Pirandello suposadament es negava a escriure, sinó alhora de comprendre els motius que la condemnaven anticipadament al fracàs.

Es tracta d'un drama analític a la manera de les peces tardanes d'Ibsen o d'*Enrico IV* del mateix Pirandello, obra que fou escrita gairebé al mateix temps que *Sis personatges*. El primer acte té lloc a casa de l'alcalde Madama Pace, on un visitant reconeix en una noia jove que li és oferta la seva pròpia fillastra. Amb el xiscle estrident de la mare de la noia, que compareix de sobte, conclou l'acte primer. El segon acte s'esdevé en el jardí de casa del pare. Ell torna a acollir a casa seva l'ex-dona i les tres criatures d'ella contra la voluntat del seu fill. Cada un dels personatges és hostil als altres: el fill a la mare, perquè abandonà el pare; la filla al padrastre, per la seva visita a casa de Madama Pace; el padrastre a la filla, perquè ella sols el jut-

1. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore. Sis personatges en cerca d'autor*, traducció catalana de Bonaventura Vallespinosa, Barcelona, 1987, Ed. 62 i «La Caixa», p. 41.

ja per aquesta falta; el fill a la germanastra, perquè és filla d'un estrany. En anàlisi ibseniana es va aclarint progressivament el pasat dels pares i l'error es troba en els principis ben intencionats però perniciosos del pare. «*Ho sempre avuto di queste maledette aspirazioni a una certa solida sanità morale*» («Sempre he tingut la maleïda aspiració d'una certa sanitat moral sòlida»)² és la seva explicació per haver-se casat amb una dona a causa dels seus orígens de classe baixa sense estimar-la; que li va prendre el fill per donar-lo a una dida al camp. Quan la mare va veure en el secretari del seu marit una persona que la comprenia, el pare cregué que havia de renunciar-hi, i va fer que fundessin una nova família. Fins i tot l'interès ben intencionat que els manifestà després, es revelà com a funest: el secretari, gelós, marxà amb la seva dona i els seus fills a l'estranger, d'on hagueren de tornar, després de mort ell, en la més amarga pobresa. La mare cosia per a Madama Pace, la seva filla li duia la feina. La peça acaba, com més d'un drama analític, amb una catàstrofe no motivada: un dels fills s'ofega en un pou, l'altre se suïcida amb una pistola.

Per executar el pla d'aquesta peça segons les regles de la dramàtúrgia clàssica hauria calgut no solament la mestria d'Ibsen, sinó també la seva violència cega. Però Pirandello s'adonà clarament de la resistència que la matèria i els pressupòsits intel·lectuals oposaven a la forma dramàtica. Hi renuncià, doncs, i en comptes de vèncer la resistència, la mantingué en la temàtica. Així va néixer una obra que reemplaça la que estava projectada i la tracta com una obra impossible.

Les converses entre els sis personatges i el director de la companyia no procuren tan sols l'esbós de la peça originària, sinó que s'hi manifesten també les forces que ja des d'Ibsen i de Strindberg posen en qüestió la forma dramàtica. La mare i el fill recorden figures ibsenianes;³ però, com que encara no han estat sotmeses per l'autor dramàtic, poden revelar fins a quin punt l'obertura del diàleg escènic els és odiosa.

MARE: Oh, senyor, li suplico d'impedir a aquest home de dur a terme el seu propòsit que per a mi és horrible!⁴ Oh, senyor!
- Per què fer un espectacle de tota aquesta aflicció? No n'hi

² *Sis personatges*, p. 53.

³ Cf. p. 18.

⁴ *Sis personatges*, p. 45.

ha prou d'haver-ho viscut un mateix? Quina bogeria de voler encara representar-ho davant tots els altres.⁵

FILL: Senyor, el que sento, el que em balla per dins, no puc ni vull explicar-ho, tot al més podia confiar-ho i no ho voldria fer a mi mateix. Com pot veure, no puc donar lloc a cap acció per la meua part.⁶ ¿No et fa res de portar davant dels altres la seva vergonya i la nostra? Doncs jo no m'hi presto! I així interpreto la voluntat d'aquell que no ens va voler dur a l'escena.⁷

Fins i tot es diu que aquesta actitud del fill fa impossible la unitat de lloc, car aquesta implica trobar-se amb els altres, cosa que justament vol evitar:

DIRECTOR: Bé, el comencem o no el comencem, aquest segon acte?

FILLAstra: Jo no dic res més, però fixi's que fer-ho tot al jardí, com vostè vol, no pot ser.

DIRECTOR: Per què no pot ser?

FILLAstra: Perquè aquell (indica novament el FILL) sempre s'està tancat a la cambra, separat!⁸

En altres escenes el naturalisme es fa perceptible en la protesta de la fillastra. El teatre és fins a tal punt concebut aquí com una imitació de la realitat, que per la diferència insalvable entre l'escenografia real i la teatral, entre el «personatge» i l'actor, està condemnada al fracàs.⁹ La fillastra representa a la vegada el jo de Strindberg que reclama l'escenari per a ell sol. La crítica del director que ella provoca amb aquesta actitud, pot llegir-se com una crítica a la dramaturgia subjectiva en general:

5. *Ibíd.*, p. 80. [La traducció d'aquest passatge de l'alemany és de Mercè Figueras, ja que no es troba en la traducció catalana basada en les noves edicions de Pirandello, en les quals aquest passatge no ha estat publicat. Cf. l'edició alemanya que utilitza Szondi: *Sechs Personen suchen einen Autor*, Übertragung von Hans Feist, traducció autoritzada, Berlín, Alf Hüger Vlg., 1925.]

6. *Ibíd.*, p. 62.

7. *Ibíd.*, p. 115.

8. *Ibíd.*, p. 100.

9. *Ibíd.*, p. 94 i ss.

FILLASTRA: ...; però jo vull representar el drama meu, com-
prèn? El meu drama!

DIRECTOR: (*Rapidíssim i agitat*) Ah, vaja! El seu! Però no hi ha
pas el seu sol, també hi ha el dels altres! El d'ell (*indicant el
PARE*) i el de la seva mare! I no pot ser que un personatge
agabelli tota l'acció i esborri els altres. Cal que tot sigui
dins un quadre harmònic i representar allò que és represen-
table! També ho sé, que cadascú porta la seva vida dintre i
que la voldria treure enfora, però precisament això és el
difícil: fer sortir la part necessària en relació amb els altres
i amb aquesta mica fer entendre tota la vida que duu closa
a dins. Fóra molt còmode que cada personatge, en un mo-
nòleg o, com si diguéssim, amb una conferència engegués
al públic tot allò que li bull a l'olla!¹⁰

Però allò que és el més propi de Pirandello s'expressa únicament
en la figura del pare. Que això significa la supressió de l'element
dramàtic, certament, no es diu ja sigui perquè el pare li era molt
important la realització del drama, ja sigui perquè Pirandello no
volia limitar al drama la validesa de les seves idees. No obstant, els
pressupòsits existencials del drama a penes han estat mai posats en
dubte amb la mateixa agudesesa com en el subjectivisme de la filosofia
de la vida de Pirandello. Ell és abans que tot el motiu que el drama
dels sis personatges fracassi, per tant, és a partir d'aquí que s'ha de
comprendre llur cerca d'un autor, per sempre infructuosa.

PARE: Tot el mal és aquí: en les paraules! Tothom porta a dins
un món de coses, cadascú el seu. ¿I com ens podem enten-
dre, senyors, si a les paraules que jo dic els dono el sentit i el
valor de les coses tal com són dintre meu i el qui escolta els
dóna el sentit i el valor que, inevitablement, tenen en el
món que ell duu dintre seu? Ens pensem que ens entenem,
però no ens entenem mai.¹¹

El drama, per mi, és tot aquí, senyor: en la consciència
que tinc, que cadascú de nosaltres té —fixi-s'hi bé— de
pensar-se que només és *un*, però no és veritat; és *molts*,
senyor, *molts*, segons totes les possibilitats d'ésser que por-
tem dintre. *Un* amb aquest, *un altre* amb aquell... Diver-
tidíssims! I mentrestant, amb la il·lusió de ser sempre *un*

10. *Ibíd.*, p. 95.

11. *Ibíd.*, p. 50.

per a tothom i sempre aquest *un* que ens pensem ser en cada acte nostre. Però no és veritat, no és veritat! Ens n'adonem prou quan en algun dels nostres actes, pel cas, desgraciadíssim, ens trobem d'improvís com atrapats i en suspens. Vull dir que ens adonem que no hi som pas *tots* en aquell acte, i que, per tant, fóra una gran injustícia jutjar-nos per aquell acte sol, tenir-nos atrapats i mal mirats, enganxats a la cadena per tota l'existència, com si aquesta s'hagués abocat tota en aquella acció!¹²

Si la primera cita nega la possibilitat de la comunicació verbal, la segona es dirigeix contra l'acció en tant que objectivació vàlida del subjecte. Contra la professió de fe en la forma dramàtica, que considera el diàleg i l'acció, en allò que tenen precisament de definitius, com l'expressió adequada de l'existència humana, Pirandello hi veu una limitació il·lícita i nefasta de la infinitament variada vida interior.

Com a crítica del drama *Sis personatges en cerca d'autor* s'ha de dir que no és una obra dramàtica, sinó èpica. Com en tota «dramatúrgia èpica», allò que d'ordinari constitueix la forma del drama aquí és el tema. Però el fet que aquest tema no sigui formulat de manera general com un problema de les relacions interhumanes (com per exemple, *Sodome et Gomorrhe* de Giraudoux), sinó com a drama posat en dubte, com la cerca d'un autor i la temptativa de realització, explica la posició privilegiada de l'obra dintre la dramatúrgia moderna i la converteix gairebé en una autodescripció de la història del drama. Dins de l'evolució èpica (del drama) representa alhora un altre estadi intermedi: l'oposició subjecte-objecte encara porta la màscara temàtica, però ja no coincideix amb la veritable acció (com encara era el cas a *La sonata dels espectres* de Strindberg i a *Abans de la sortida del sol* de Hauptmann).¹³ La temàtica es divideix en dues capes: una de dramàtica (el passat dels sis personatges), però que ja no és capaç de constituir cap forma. La segona capa, en canvi, en la seva relació amb la primera capa èpica, ho aconsegueix: l'aparició dels sis personatges enmig de la companyia que assajava i la temptativa de realitzar llur drama. Ells mateixos contenen i representen llur destí, el director i la seva companyia són llur públic. La dimensió dramàtica, tanmateix, no és anul·lada per complet, car en el marc de l'acció èpica, que se serveix així mateix de la forma dra-

12. *Ibíd.*, p. 60.

13. Cf. p. 34 i ss. i 43 i ss.

màtica, no es posa en dubte allò que per a l'acció pròpia de la peça ja no és referència fiable: l'actualitat interhumana. Tan sols si la situació narrativa deixés de ser temàtica, i ja no estigués lligada al diàleg i a l'escena, la idea del teatre èpic podria realitzar-se del tot. Però així es deixa constantment induir a una conclusió pseudo-dramàtica. En *Sis personatges* els dos nivells temàtics, la dissociació dels quals constitueix el principi formal de tota l'obra, convergeixen al final de la peça: el tret mata el noi tant en el passat narratiu dels sis personatges com en el present escènic dels actors que assagen, i el teló, que, conforme a les lleis del teatre èpic¹⁴, ja era alçat en iniciar-se la representació per tal de barrejar la realitat de l'assaig amb la dels espectadors, acaba, finalment, per baixar.

15. EL MONÒLEG INTERIOR (O'NEILL)

Els personatges del drama ja sempre han tingut la possibilitat de parlar a part en certs moments. Però un tal acomiadament provisorí del diàleg no contradiu l'afirmació que la «dialogia» és el principi de la forma dramàtica, ni és tampoc la famosa excepció que confirma la regla (aquesta expressió no té cap sentit). Sinó que prova indirectament la força del corrent dialògic que sobreviu, com qui diu, a aquesta interrupció més enllà del diàleg. Això sols és possible perquè l'apart, tal com el coneix el veritable drama, no té cap tendència a destruir el diàleg; també aquí és vàlida l'observació, ja citada, de Lukács sobre el monòleg.¹ El contingut de l'apart no es diferencia fonamentalment del contingut del diàleg, no emana d'una capa profunda del subjecte i no és aquella veritat interior, davant la qual el diàleg apareix com la mentida de l'exterior. No és per atzar que el camp propi de l'apart sigui la comèdia: aquí menys que enlloc no és posada substancialment en dubte la possibilitat de comunicació ni es dóna l'exigència d'una veritat psíquica. Però en aquest espai de diàleg garantit és precisament la seva destrucció passatgera el que produeix el més gran efecte còmic: d'aquí els malentesos i les equivocacions que constitueixen la gran força de la farsa de Molière *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*. Aquí troba l'apart la seva funció més important: posar de relleu amb agudesesa els malentesos i les equivocacions. Tampoc no és per atzar que els grans autors dramàtics del passat renunciessin a l'apart en les situacions més crítiques o més decisives dels personatges en llurs drames, en els quals

14. Cf. per contra p. 7-8.

1. Cf. p. 22.

l'apart s'imposaria als dramaturgs d'avui. Llegiu el diàleg de Racine entre Phèdre i Hippolyte² o el de Schiller entre Maria i Elisabeth.³ Precisament perquè la construcció dialògica és atacada en els seus fonaments, no es pot utilitzar l'apart, el diàleg ha de lluitar amb totes les forces per la continuïtat si la forma dramàtica vol ser conservada. I allà on en un veritable drama, comèdia i tragèdia s'interpenetren, com en l'*Amphitryon* de Kleist, l'apart tendeix sovint a l'extrem còmic: per això, la frase de Júpiter «Maleïda la il·lusió que m'ha atret cap aquí!»,⁴ al·lusió al «tràgic diví», corre sempre el perill de no ésser presa seriosament, perquè ha estat pronunciada per un enganyat.

El canvi històric en la significació de l'apart, que es produeix als inicis de la dramaturgia moderna, es manifesta amb especial nitidesa en el drames de Hebbel. Rudolf Kassner ha vist en els seus protagonistes l'home «que ha estat molt de temps sol, amb ell mateix, sense paraules»,⁵ i en efecte, l'apart és aquí molt més un «per a si mateix», fins i tot un «en si», com un parlar sense paraules. Els aparts ja no són una funció de la situació, sinó que, a propòsit d'aquesta situació, revelen la interioritat de l'home per al qual la situació ja és quelcòrn exterior. Així ja en la primera escena s'anuncia la idea folla d'Herodes, enmig d'una conversa aparentment anodina, mitjançant un «per a si mateix» intercalat. Judes, un capità, l'informa sobre l'incendi de la nit precedent i li parla d'una dona que es negà a deixar la casa en flames.

HERODES: Devia estar boja!

JUDES: És possible que en el seu dolor s'hi hagi tornat! Feia sols un instant que el seu marit havia mort. El cos jeia calent sobre el seu llit.

HERODES: (*per a si*)

Vull contar-ho a Mariamne, tot això, mirant-la mentrestant als ulls. (*En veu alta*) Aquesta dona no ha tingut pas cap fill! Si fos el cas, ja me'n faré càrrec, d'aquesta criatura. Ella, però, ha de ser enterrada amb tota riquesa i amb dignitat de prínceps; tal vegada era la reina de les dones!⁶

I en la conversa decisiva:

2. Acte II, esc. 5.

3. Acte III, esc. 4.

4. Acte III, esc. 5.

5. Cf. p. 69.

6. Hebbel, *Sämtliche Werke*, vol. 2, p. 200. [La trad. és de Mercè Figueras.]

HERODES: Si jo una vegada, jo mateix, estigués agonitzant, podria fer allò que esperes tu de Salomé, podria barrejar-te un verí i oferir-te'l amb el vi, per estar segur de tu fins en la mort!

MARIAMNE: Si ho fessis et guariries!

HERODES: Oh no! Oh no! Jo compartiria amb tu! Però digues: un amor desmesurat, com fóra aquest, podries perdonar-lo?

MARIAMNE: Si després d'un tal beuratge tingués encara alè per a un sol mot, et maleïria amb aquest darrer mot! (*Per a si*) Sí, i encara més ho faria, com més segura estigués, si la mort se t'endugués, de poder recórrer al punyal en el meu dolor: això hom ho pot fer, però hom no ho pot sofrir.⁷

L'apart no rectifica aquí l'error d'una situació exterior; amb ell la conversa amb Herodes prossegueix en el fur intern de Mariamne, revela els seus sentiments més íntims, que no desmenteixen les seves paraules, sinó que les aprofundeixen considerablement. En Mariamne no parlen dues persones: l'una que fingeix davant Herodes, l'altra que és ella mateixa. Ella no es traïria —com el Júpiter de Kleist— si ho digués tot, però ell coneix sentiments, que la seva ànima refusa de comunicar al seu marit. I el fet que ella ara ha de callar el seu veritable amor per Herodes contribueix sensiblement a conèixer la naturalesa del seu caràcter.

Així, la manera com Hebbel utilitza l'apart anticipa la tècnica del «monòleg interior» de la novel·la psicològica del segle XX i hom comprèn que la dramaturgia moderna es deixés estimular per l'escola de Joyce a fer ús exhaustiu de l'apart. El drama en nou actes d'Eugene O'Neill *Strange Interlude* (1928) no solament anota d'aquesta manera les converses dels seus vuit protagonistes, sinó també contínuament llurs íntims pensaments, que no poden comunicar-se els uns als altres perquè són massa estranys entre ells. Això ho mostra indirectament el principi del darrer acte. Per primera vegada emmudeixen els monòlegs interiors, car una parella de joves amants que no coneix l'abisme de les relacions interhumanes almenys per un breu espai de temps, es troben l'un davant de l'altre. Però quan l'apart és element constitutiu de la forma a un nivell d'igualtat, perd el dret de portar aquest nom. Parlar d'apart tan sols té sentit en un espai en el qual les persones, per principi, parlen les unes amb les altres. Aquí l'apart no és una suspensió temporal del diàleg en ell mateix, sinó que existeix

7. *Ibid.*, p. 218 i ss.

autònom al costat del diàleg dramàtic, com el relat psicològic del jo èpic. Així, en la seva forma, *Strange Interlude* és un muntatge; compostos de parts dramàtiques i èpiques. El muntatge necessita el seu jo èpic, no tan sols per a la comprensió psicològica de l'apart, sinó alhora, per assegurar la unitat de la forma. Car la continuïtat de l'obra ja no pot obtenir-se del diàleg mateix; si els monòlegs continuessin l'un darrera l'altre sense diàlegs, el temps s'aturaria, si no hi havia un jo èpic que mantingués la seva progressió. El narrador èpic d'aquest muntatge, *Strange Interlude*, no és explicable solament pel drama psicològic. En ell continua exercint influència el novel·lista del naturalisme, hereu de Zola, que no té una sola paraula per als protagonistes, i ja no diguem una paraula favorable, que, com un aparell, ja tan sols registra els discursos exteriors i interiors que li subministren els homes en l'espai esclau de lleis genètiques i psíquiques.

16. EL JO ÈPIC COM A DIRECTOR D'ESCENA (WILDER)

A penes cap altra obra de la dramaturgia moderna és alhora tan audaç en l'aspecte formal i de tan commovedora senzillesa en les paraules com *La nostra petita vila* (*Our Town*) (1938) de Thornton Wilder. El lirisme malenconiós amb el qual s'enriqueix la vida quotidiana de l'obra de Wilder deu molt als drames de Txèkhov, però les seves innovacions formals intenten d'alliberar l'herència de Txèkhov de les seves contradiccions i de trobar-hi una forma adequada més enllà del drama. Com que Txèkhov —com Hauptmann i altres autors— no volia renunciar a la forma dramàtica, hagué de donar a la vida dels seus protagonistes, almenys en certs moments, una falsa aparença dramàtica, car aquesta vida no s'acompleix en l'esfera dels conflictes ni de les decisions. L'acció, que s'arrossega uniforme, sense esdeveniments i profundament impersonal, esdevingué un drama d'actualitat interpersonal i té tota l'aparença d'unicitat. Wilder no es volgué fer culpable d'una infidelitat a aquest tema per raons purament formals. Per això eximí l'acció de la funció dramàtica de trobar una forma a partir de la seva contradicció interna, i la confià a un nou personatge fora de l'àmbit temàtic, en el punt d'Arquímedes del narrador èpic, que és introduït en l'obra com a director d'escena. El factor de la representació, que en el veritable drama sempre està ocult, es fa explícit¹ del moment en què els personatges estan de cara

1. Cf. p. 44-45.

a ell com objectes de la representació. Però parlar de «destrucció de la il·lusió» només és lícit si hom adopta aquest concepte de la dramàtica romàntica amb una actitud de reflexió crítica. En la psicologia de la recepció la il·lusió dramàtica significa la homogeneïtat del món del drama, és a dir, el seu caràcter absolut.² La il·lusió es destrueix quan l'estructura interna del drama és divergent, quan, per dir-ho així, en línia transversal per a la relació humana es crea una altra relació (suprapersonal o intrapersonal). Tant en la «ironia romàntica» de Tieck com en el teatre èpic de Wilder es preserva la relació entre subjecte i objecte de la consciència, però amb la diferència fonamental que els papers de les comèdies de Tieck, com a projeccions del subjecte del primer romanticisme, tenen consciència d'ells mateixos, és a dir, esdevenen llur propi objecte, mentre en *Our Town* el director d'escena és conscient en la seva naturalesa de papers, la relació subjecte-objecte; per tant, es presenta com una relació externa als papers: la relació èpica entre el narrador i el seu objecte. El resultat de la destrucció de la il·lusió romàntica és de donar forma a la pèrdua real del món, tal com la viu el jo esdevingut totpoderós; la destrucció de la il·lusió en el «drama» modern, en canvi, condueix a una experiència estètica del món que transmet tota literatura èpica.

L'acció dramàtica és substituïda per la narració èpica, la disposició de la qual determina el director d'escena. Les diferents parts no s'engendren mútuament, com en el drama, sinó que estan compostes pel jo èpic segons un pla que ultrapassa les accions particulars, generalitzant-les, i les uneix en una totalitat. Així, la tensió dramàtica cedeix, cap de les escenes no ha de contenir el germen de la següent. Constituir l'exposició en forma dramàtica, és a dir integrar-la en el desenvolupament de l'acció, probablement mai no ha estat tan difícil com aquí, però ara pot conservar el caràcter circumstancial de l'èpica. Aquest primer acte³ es titula «La vida diària»: al matí, a la tarda i al vespre intervé per poc temps en el món de dues famílies. Puix que no els ha estat confiada cap funció dramàtica, aquestes escenes no han d'exacerbar la vida duent-la a situacions de conflicte: tot indica que aquest dia, 7 de maig de 1901, presentat al començament de la peça, és un dia com qualsevol altre. Les dues famílies

2. Cf. p. 6 i ss.

3. Wilder, *Our Town. La nostra petita vila*, trad. catalana d'Artur Vidal-Sola, Barcelona, 1961. Mecanoscrit dipositat a la Biblioteca de l'Institut del Teatre, p. 1: «El primer acte representa un dia qualsevol de la nostra vida».

veïnes també són mostrades segons el principi de la representativitat: la família del metge i la de l'editor del diari local, sense cap tret característic especial, cada una amb dos fills, un noi i una noia, amb problemes que tota família coneix, amb detalls a la conversa que valen per mil d'altres. El segon acte es titula «Amor i matrimoni»: és el 7 de juliol de 1904, el dia que el fill del metge es casa amb la filla de l'editor. Torna a començar un dia, al començament ben semblant a aquell altre, després segueixen els preparatius del casament. Per explicar-los, el director retrocedeix en el temps i converteix la conversa entre George i Emily, en la qual es van trobar l'un a l'altra, en present escènic; a continuació, una conversa, també entre els pares de George (Jordi), sobre la projectada boda. Segueix la cerimònia de noces, novament no representada com un esdeveniment únic i actual, sinó com un esdeveniment important en la vida de gairebé tothom. «Es poden dir moltes coses sobre unes noces —diu el director al públic—. Els assistents es fan un munt de càbales, que no poden sintetitzar, i especialment en una boda a Grover's Corner, tan terriblement, tan terriblement senzilla i breu. Jo hi faig de sacerdot, i això em dóna dret de dir alguna cosa més...».⁴ El caràcter de representativitat de l'acció és tan poc dissimulat que el director pot completar amb paraules les insuficiències de la representació escènica. Així, també en el tercer acte, que tracta de la mort. Nou anys més tard, a l'estiu de 1913, Emília mor del part del segon fill i és enterrada al cementiri de Grover's Corner.

Però el director no solament rep de l'acció la tasca d'assegurar la unitat de la forma. A través d'ell, aquesta temàtica també es consolida en la forma, que provocà la crisi del drama de tombant de segle. La fragmentació de les relacions interhumanes dugué el diàleg a una situació paradoxal: com més insegurs eren els seus fonaments existencials, més elements alienadors, sortits de l'àmbit del passat, més enllà del diàleg⁵ o de les condicions socials,⁶ havia de fondre en la forma del diàleg. El director d'escena de l'acció del diàleg s'encarrega ara de la representació d'aquestes realitats objectives. La distància èpica intratèmica, que els protagonistes d'Ibsen mantenen vers llur passat, els protagonistes de Hauptmann vers les condicions polític-econòmiques, contra la forma dramàtica, assoleix així en la posició èpica del director la seva expressió formal. El director reemplaça els papers de mediadors que hom troba en la dramaturgia de

4. *Ibíd.*, acte II, p. 34.

5. Cf. Ibsen, p. 16 i ss.

6. Cf. Hauptmann, p. 41 i ss.

transició de Strindberg i de Hauptmann dintre de l'acció: el director Hummel⁷ i l'investigador de qüestions socials Loth.⁸

El context temporal dels tres actes, molt separats entre si, juntament amb el passat i els anys immediats, obté una representació èpica amb les exposicions intercalades del director d'escena. Més important encara, però, és la descripció que fa del context exterior: la ciutat de Grover's Corner amb les seves condicions geogràfiques, polítiques, culturals i religioses. Allò que en una tasca condemnada anticipadament al fracàs, el dramaturg naturalista ha intentat de transposar laboriosament en un actual esdeveniment interpersonal, és exposat al públic aquí en la introducció i entre els tres primers actes pel director d'escena, per un «professor-catedràtic de la universitat» i per l'editor, que intervé en l'acció. En un llenguatge irònic a força de precisió científica, l'espectador és informat sobre el rerefons objectiu, davant del qual s'esdevindrà a continuació la vida de dues famílies, evidentment en representació de la vida de tota la ciutat. Malgrat que la intenció naturalista de mostrar en escena el context exterior com a factor condicionant de l'existència individual aquí encara es preserva, hi ha alhora una temptativa d'alliberar l'espai dialògic de les realitats objectives, per les quals el diàleg de la dramàtúrgia de transició amenaça constantment de tornar en una descripció èpica. Com a signe exterior d'aquesta tendència cal interpretar la falta de decorat i d'accessoris. Tan sols poden aparèixer elements objectius en els informes del director, l'escena ha de quedar lliure per a l'acció interhumana, de totes maneres ja amenaçada i reduïda. Gràcies a la representació èpica dels elements circumstancials, el diàleg de *La nostra petita vila* assoleix una transparència i una puresa que, des del classicisme, tan sols posseeixen els drames lírics. El teatre èpic de Wilder es manifesta així no solament com a renúncia al drama, sinó alhora com a temptativa de disposar per al seu autèntic contingut, la dialogia, un lloc en el marc de l'èpica.

Però la mesura en què el diàleg és qüestionat des de dintre es fa evident en l'últim acte, en el qual Wilder ha sabut tornar a submergir en la temàtica el principi formal de la seva obra i la idea que l'hi va dur. Emília és conduïda al cementiri i des del cercle dels morts s'enyora de la vida i hi vol tornar. En va intenten els morts de dissuadir-la d'aquest desig; arrisca la dolorosa decepció que hom li ha predit, i demana al director de deixar-la tornar a viure almenys un dia de la

7. Cf. p. 34 i ss.

8. Cf. p. 43 i ss.

seva vida. Ha de ser l'aniversari dels seus dotze anys. La llibertat èpica del director, de poder retrocedir en el passat per poder-lo convertir en present,⁹ esdevé una llibertat quasi divina: pot retornar als morts llur passat. La representació d'aquest dia ja no té lloc per als espectadors, sinó per a un personatge espectador ell mateix, i la distància èpica del narrador davant la vida, que ell descriu, esdevé la distància dels morts davant la vida per antonomàsia. Com ja en el jove Hofmannsthal i no poc sovint en el temps que segueix d'immediat,¹⁰ la contínua autoalienació de l'home és il·lustrada en la perspectiva de l'agonia i de la mort, que veritablement justificarien aquesta distància de l'home davant de si mateix. La imatge que el mort es fa dels vius és així la imatge mortal que l'home d'avui té de si mateix.

EMÍLIA: Les persones vivents no ho comprenen, oi?

SRA. GIBBS: No, estimada, no gaire.

EMÍLIA: Estan tancades com dins d'unes capses, oi?¹¹

Heus aquí una de les revelacions que procura la mort. L'altra tan sols es pot comprendre fent una inversió, solament amb això esdevé un veritable coneixement.

EMÍLIA: Per què ha de ser dolorós (*retornar a la vida*)?

DIRECTOR: És que no solament ho viuràs, sinó que et contemplaràs tu mateixa vivint-ho.¹²

Si aquestes frases, distanciades en experiència dels morts, no expressessin una experiència fonamental de l'home d'avui, l'espectador no entendria la naturalesa tràgica de l'escena següent, en la qual Emília viu l'aniversari dels seus dotze anys, a la vegada com una nena que hi participa i com una dona que ho observa. El fet que Emília també es vegi constantment ella mateixa és el revés d'aquella ceguesa que reconeix en els vius. «*Everybody's inevitable self-preoccupation*»: amb aquesta expressió, l'autor ha resumit en una carta els dos aspectes i ha remès a Txèkhov: «*Chekhov's plays are always exhibiting this: Nobody hears what anyone else says. Everybody walks in a self-centered dream... It is certainly one of the principal points that the*

9. Cf. p. 102-103.

10. Cf. p. 72 i ss.

11. *La nostra petita vila*, Acte III, p. 42 (5).

12. *Ibíd.*, p. 42 (5) 43(6).

*return to the Birthday makes.»*¹³ La renúncia de Wilder a la forma dramàtica, al diàleg com a forma única d'expressió, es comprèn també a partir d'aquest coneixement.

17. EL JOC DEL TEMPS (WILDER)

«És qüestió* de tornar-me a acostumar a l'aire lliure, saps? Gairebé tres anys de detenció preventiva, cinc de presó cel·lular, vuit d'estar tancat a la sala de dalt...» —així és com es representa el temps en els drames analítics d'Ibsen: per l'anomenament i el càlcul.¹ Però expressar l'essència del temps, la seva duració, el seu transcórrer i els canvis que genera, tot això fou denegat al dramaturg Ibsen, perquè això només ho permet una forma literària que, no sols en el tema, sinó també en la forma, autoritzi una visió simultània de dos moments diferents. Car llur diferència quantitativa i qualitativa és l'únic testimoni que el temps deixa de tots els canvis produïts en la seva fugida. Però l'estructura temporal del drama és una seqüència absoluta de presents² i tan sols hi és visible cadascun dels moments presents, però tendint cap al futur, que es destrueixen a si mateix per l'instant que ha de venir. Però l'acord actuant amb el transcurs temporal, que s'expressa en una llum tan engegadora sobre el present, no és el sentit del temps dels protagonistes d'Ibsen. La reflexió sense actes, que els caracteritza, els extreu, per dir-ho així, de la progressió temporal i fa que només així el temps esdevingui un tema per a ells. Així doncs, Ibsen no dramatitza la novel·la de la vida dels seus personatges fins el darrer capítol, i la representació escènica d'aquest final es desenrotlla analíticament en les converses. La vista simultània de diferents moments, característics de l'èpica, s'aconsegueix així, almenys en el tema, bé que sigui en detriment de l'acció

13. Wilder, *Correspondence with Sol Lesser*, a *Theatre Arts Anthology*, ed. R. Gilder, Nova York, 1950. [«La inevitable preocupació de tothom amb si mateix» ... «Les obres de Txèkhov sempre manifesten això: ningú no sent el que els altres diuen. Tothom camina en un somni egocèntric...aquest és, sens dubte, un dels punts principals que el retorn a l'aniversari posa de relleu». Trad. de Mercè Figueras.]

1 Cf. p. 13.

2 Cf. p. 8.

* Szondi a l'original cita de la traducció alemanya de Fischer Vlg. (*Ibsen, John Gabriel Borkman. Sämtliche Werke*, Fisher, Berlín. J. Bd. p. 164): «*Es ist hohe Zeit, daß...*» «Ja és hora que...» (vegeu n. 15-Ibsen), més coherent amb el seu comentari a propòsit del temps.

dramàtica i la seva seqüència absoluta de presents, les quals, a causa del predomini total de l'anàlisi, han deixat de ser «dramàtiques». Aquesta crítica, certament, no afecta aquella tradició dramaturgica en la qual Ibsen és sovint erròniament situat. Els dramaturgs sempre s'han trobat davant un tema que per la seva dilatació temporal semblava inadequat al drama; si no hi volien renunciar (com Grillparzer al tema de Napoleó), únicament el podien salvar per al drama concentrant-se en la seva fase final. *Maria Stuart* de Schiller n'és un exemple clàssic i mostra a la vegada amb tota nitidesa la diferència amb Ibsen. Car Schiller no pretenia en absolut contar en retrospectiva la vida de la reina escocesa i encara menys la considerava un exemple de tematització del passat d'una persona. Sinó que en aquest darrer capítol encara és present tota la lluita entre Maria i Elisabeth, més ben dit, falta dur-la a terme; i seria entendre Schiller a través de Sòfocles i fins i tot a través d'Ibsen creure que, en alçar-se el teló, tot està ja decidit i que la sentència de mort en el fons ja està firmada.³

El temps com a tal no va esdevenir un problema fins a l'època post-clàssica, que hom anomena burgesa i el dramaturg més important de la qual serà sens dubte ja per sempre Ibsen. No obstant, el primer gran document d'aquest interès pel temps no és cap obra dramàtica, sinó una novel·la d'aprenentatge tardana, a saber, *L'éducation sentimentale*⁴ de Flaubert, i culmina amb l'obra de l'únic deixeble de Flaubert en *À la Recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, obra a la qual dedicà tota la seva vida. Un dels temes més importants d'aquesta novel·la pot considerar-se la dialèctica tràgica que Proust experimentà entre la felicitat («bonheur») en tant que desig satisfet i el temps com a força transformadora. Proust fou dolorosament afectat pel reconeixement que tota satisfacció arriba necessàriament massa tard, car mentre l'home tendeix a la meta del seu anhel, el temps el transforma i la satisfacció ja no hi troba el desig, sinó que cau cada vegada en el buit. Per això, segons Proust, únicament l'inesperat, allò que mai no ha estat objecte de desig, pot donar l'autèntica felicitat. Tan sols la novel·la és capaç de configurar totalment aquesta existència que la reflexió viscuda identifica amb el temps, i no pas sense raó, s'ha acusat la literatura moderna d'una «desorientació absoluta», que ha creat l'obligació de «representar dramàticament les evolucions i la progressió gradual del temps».⁵ Però aquí cal no confondre els termes «dramàtic» i «escènic» ni s'ha de

3. Cf. Schiller a Goethe, 18 de juny de 1799.

4. Cf. Lukács, *Theorie des Romans*, p. 127-140.

5. *Ibid.*, p. 129.

denegar al drama ni al teatre en general el tema del temps. Car una sola obra que hagi aconseguit satisfactòriament la representació dialògica i escènica del temps és suficient per demostrar que teòricament és possible, i com un tal reeiximent pot considerar-se sens dubte l'obra en un acte de Thornton Wilder *The long Christmas Dinner* (1931) (*El llarg sopar de Nadal*).

Ja en les converses al voltant de la taula durant aquest «llarg sopar de Nadal» de la família Bayard, apareix en intermitències el motiu del temps, com passa o s'estanca:

RODERICK: De totes maneres, el temps no passa mai tan a poc a poc com quan s'espera que els nois i les noies es facin grans i comencin a treballar de debò.

LUCIA: Jo no vull que el temps passi més de pressa, moltes gràcies.⁶

GENEVIÈVE: Però mare, el temps passarà tan de pressa que gairebé no t'adonaràs que sóc fora.⁷

GENEVIÈVE: No hi puc fer res, jo?

LUCIA: No, filla. Sols el temps, tan sols el pas del temps pot ajudar, en aquests casos.⁸

LEONORA: Adéu-siau, bonic! No creixis massa de pressa. Sí, sí... queda't així, com ara!⁹

CHARLES: El temps passa realment molt de pressa en un país gran i nou com aquest...

ERMENGARDE: Bé, (però) a Europa el temps per força ha de passar molt a poc a poc, amb aquesta terrible guerra.¹⁰

LUCIA: No hi puc fer res, jo?

GENEVIÈVE: No, no. Només el temps, només el pas del temps pot ajudar en aquests casos.¹¹

RODERICK: El temps passa tan a poc a poc, aquí, que s'estanca, això és el problema...

Per Déu! me'n vaig a qualsevol lloc, on el temps realment passi.¹²

6 Wilder, *The long Christmas Dinner* [«Dinner» habitualment significa «sopar», però en el text, el temps de l'acció sembla que és ser el matí: «un fred que pela aquest matí»], prefaci i notes de Wilhelm Rossi, Neuschliche Textausgaben, Heft 57, Frankfurt a. M., 1975. [La traducció del text anglès és de Mercè Figueras.] p. 8.

7. *Ibid.*, p. 10.

10. *Ibid.*

8. *Ibid.*, p. 11.

11. *Ibid.*, p. 14.

9. *Ibid.*, p. 13.

12. *Ibid.*, p. 15.

CHARLES: Que a poc a poc que passa, el temps, sense els nens a casa.¹³

GENEVIÈVE: No ho puc aguantar! Ja no ho puc aguantar més! (...) són els pensaments, els pensaments del que ha estat i del que podria haver estat. I la sensació per tota aquesta casa què els anys van molent sens parar, com un molí...¹⁴

Però no tot es redueix a parlar així sobre el temps. El seu transcurs és evocat amb una puresa gairebé sense objecte i ofert a l'experiència immediata amb mitjans dramàtics, manllevats en part del cinema, però que únicament en el teatre poden accomplir plenament llur funció. «*Ninety years are to be traversed in this play, which represents in accelerated motion ninety Christmas dinners in the Bayard household*» —diu a les acotacions introductòries. L'expressió «*in accelerated motion*» no s'ha d'entendre pas literalment. Car en els noranta anys que es recorren durant la representació d'aquest àpat de Nadal res no es modifica en el ritme habitual dels moviments i del parlar. L'accelerador no és aplicat de manera mecànica com en el film, on gairebé sempre s'utilitza per produir efectes còmics, rarament documentals (en els processos lents), mai però per destacar el transcurs del temps. Tampoc el film no es valdria de l'accelerador per resoldre el problema d'exposar noranta nadals amb totes llurs diferències, sinó que recorreria al muntatge. Es juxtaposarien breus fragments de les diferents festes de Nadal, separades per anys o decennis. Llur diversitat demostraria la força transformadora del temps, que tan sols podria expressar-se amb la descomposició dins l'espai i estant vinculada a l'objecte mostrat. Wilder utilitza així mateix el muntatge, juxtaposa, com a autor èpic, nombrosos fragments; com a autor dramàtic, però, transcendeix el cinema enllaçant els fragments separats en el temps en una unitat dramàtica, per donar la impressió d'un sol però «llarg» sopar de Nadal. Tan sols aquest segon pas, que transforma el muntatge èpic en un acte dramàtic absolut i crea així la seva continuïtat, procura aquesta experiència immediata del temps de què es tractava. És com si els lapses de temps, que el muntatge deixa en els espais d'entremig, fossin empesos fora dels seus amagatalls per la compressió dels fragments en una unitat dramàtica i formessin, per llur banda, una progressió temporal uniforme, que no constitueix el «llarg sopar de Nadal», sinó que l'acompanyen d'una manera autònoma. La transformació d'aquest muntatge,

13. *Ibíd.*, p. 16.

14. *Ibíd.*

que engloba noranta anys en una acció dramàtica, porta a una dissociació de la progressió temporal a una progressió formal del temps, que correspon al temps de la representació, i en una altra que el muntatge original dóna al contingut. Aquesta dualitat, natural a l'obra èpica i que s'expressa en la distinció feta per Günther Müller entre els dos conceptes «temps de la narració» i «temps narrat», té un efecte especial en el marc del drama. El fet que els dos ritmes temporals no coincideixin produeix un «efecte de distanciació» en el sentit de Brecht: la progressió del temps, que tant en el drama com en la vida activa és immanent a l'acció, i no té existència autònoma per a la consciència, de sobte, per motiu de la dissociació d'allò que hauria d'ésser idèntic, és viscut com un esdeveniment nou. De la mateixa manera que la duració únicament es pot comprendre en tant que feta espai, com a diferència entre dos punts, com una distància, així també el transcurs del temps tan sols sembla poder ésser expressat a través de dos transcurors de temps immanents a l'acció, posats en situació paral·lela per presentar-ne la diferència. Aquesta diferència entre els dos transcurors de temps, que poden atribuir-se a les dues fases de la gènesi de l'obra (muntatge i dramatització) determinen el principi formal de *The long Christmas Dinner*. Tot això demostra la mateixa intenció de donar la més intensa impressió del pas del temps mitjançant la diferència esmentada. En el pla de l'acció els noranta anys corresponen a la «decadència d'una família» tal com va ser representada una vegada per Thomas Mann en una obra èpica. A la vida constructiva i als estrets vincles de les primeres generacions segueixen la distància entre els germans, les insuficiències de la vida en una petita ciutat, la fugida de la tradició familiar. Aquest desenvolupament contrasta, en el pla dramàtic, amb el sopar de Nadal que, com tota festa, significa un aturament del temps i reemplaça el transcurs del temps per la repetició que és favorable a una rememoració del passat. Així, la immobilitat del segon esdeveniment no constitueix tan sols l'oposició desitjada de cara al primer, sinó que, en invitar al record, hi fa una al·lusió directa:

CHARLES: Fa un fred que pela aquest matí. En matins així acostumava a anar a patinar amb el pare, i la mare tornava de l'església tot dient...

GENEVIÈVE (*amb aire somiador*): Ja sé: «Quin sermó més bonic. Només he fet que plorar.»

LEONORA: I per què plorava?

GENEVIÈVE: Tots els d'aquella generació ploraven en els sermons. Així era en aquell temps.

LEONORA: De veritat, Geneviève?

GENEVIÈVE: Havien hagut d'anar a l'església d'ençà que eren petits i suposo que els sermons els feien pensar en llurs pares i mares, tal com ens passa a nosaltres en els àpats de Nadal. Sobretot en una casa tan vella com aquesta.¹⁵

Aquesta doble funció de la repetició esdevé encara més evident en les converses. Mentre el transcurs dels noranta anys es fa manifest en la breu menció d'esdeveniments sempre nous, les mateixes frases gairebé formulàries es van repetint durant tot l'àpat de Nadal. Es lloa repetidament el sermó,¹⁶ s'aboca el vi amb una fórmula tradicional,¹⁷ es parla del reuma d'una coneguda o es crida la minyona perquè serveixi. Gràcies a aquestes repeticions tota la circumstància de la festa de Nadal es desprèn, com a element invariable, del procés que engloba els noranta anys passats, però alhora el fa actual amb el canvi de noms (del capellà, del conegut malalt, de la minyona), i també com a pura reiteració, que sense el desenvolupament intermedi del temps no tindria cap sentit. Els personatges revelen també llur dualitat profunda d'allò que és mutable i d'allò que és permanent, oposant a les quatre generacions successives de la figura estàtica del «parent pobre» que viu a la casa i que sols canvia d'identitat una vegada. I finalment també, l'estil escènic duu l'empremta d'aquesta dualitat. A l'àpat de Nadal correspon una escenografia realista: «El menjador de la casa Bayard. Molt a prop del prosceni una taula llarga, molt ben parada i guarnida per a l'àpat de Nadal. Al cap de taula, a la dreta de l'espectador, hi ha el lloc del senyor de la casa amb un gran gall dindi. Al fons a l'esquerra, una porta condueix al rebedor».

Aquest realisme, però, és esquerdat pels símbols d'allò que arriba i desapareix en el temps: «A l'extrem esquerra, tocant a la columna del prosceni, hi ha un estrany portal decorat amb garlandes de fruits i flors. Davant mateix hi ha un altre portal revestit i encortinat amb vellut negre. Els dos portals simbolitzen el naixement i la mort.»¹⁸ I de la mateixa manera que aquests dos portals estan col·locats directament davant el decorat realista, així també el joc sense accessoris però «natural» dels actors es transforma continuadament en un joc simbòlic: el naixement de les criatures és representat per llur entrada en escena a través del portal revestit de fruits i flors; una greu malaltia que una

15. *Ibíd.*, p. 12.

16. *Ibíd.*, p. 6, 8, 12 i 14.

17. *Ibíd.*, p. 6, 8 i 12.

18. *Ibíd.*, p. 5.

persona pateix des de fa molts anys és simbolitzada pel fet que el malalt s'aixeca de taula, s'atansa al portal cobert de negre i tot vacil·lant s'atura al davant; l'envelliment es representa amb el cabell blanc (una perruca que gairebé passa desapercebuda); finalment, la mort s'indica mitjançant la sortida a través del portal negre. Gràcies a aquesta sòbria escenografia simbòlica, que pel valor substitutiu de la seva naturalesa èpica s'oposa a l'il·lusionisme dramàtic, la peça, que fins ara havia estat designada com a muntatge per raó del seu aspecte tècnic, es mostra aquí en la seva veritable naturalesa: un misteri profà del temps.

18. EL RECORD (MILLER)

L'evolució d'Arthur Miller d'ésser un epígon a convertir-se en un innovador, que s'esdevingué entre les seves primeres dues obres publicades, segueix clarament aquell canvi general d'estil que vincula i a la vegada separa els dramaturgs del tombant de segle i els de la nostra època: la temàtica èpica esdevé forma com a resultat de l'evolució interna de la forma dramàtica. Si fins ara aquest procés central per a la història de la dramaturgia moderna ha estat gairebé sempre demostrat a partir de la comparació d'ambdós períodes, relacionant Ibsen amb Pirandello, Txèkhov i Wilder, Hauptmann i Brecht, en el cas de Miller, com en el de Strindberg, s'il·lumina dins l'obra del mateix autor.

En *All my sons* (*Tots els meus fills*) (1947) Miller ha intentat d'aplicar directament l'anàlisi de la societat dels drames d'Ibsen a la societat americana. El crim, durant molts anys amagat, del pare de la família Keller —la subministració de peces d'avions defectuoses a l'exèrcit— per la qual cosa se sent culpable del suïcidi del seu fill Larry, que també manté en secret, es va descobrint a poc a poc amb una anàlisi inexorable. S'hi troben tots els elements secundaris de l'acció, que han de presentar la narració del passat com un esdeveniment dramàtic, com ara el retorn de l'ex-muller de Larry i el seu germà, el pare dels quals, un empleat de Keller, ha estat condemnat pel crim d'aquest sense haver-lo comès. Tampoc no hi falta aquell requisit irritant que fa que en Ibsen el passat, d'influència persistent en l'ànima dels personatges, trobi una expressió visible en el present i confeixi alhora, com un símbol una mica forçat, el sentit profund de la peça.* En aquest cas és l'arbre que un dia fou plantat per en Larry al

* Per a la traducció d'aquest darrer passatge he consultat la traducció francesa de Pavis-Bollack, que, si bé és interpretativa, transmet el significat just del text de Szondi.

pati i que ha estat partit per la tempesta de la nit anterior —que constitueix l'escena—. Si *All my Sons* no hagués estat seguit per *Death of a Salesman* (*La mort d'un viatjant*) (1949), hom podria esmentar aquesta peça com un bon exemple de l'extraordinària influència d'Ibsen als països anglosaxons, que comença amb G.B.Shaw i encara és vigent. Però l'obra apareix com una obra d'aprenentatge, com si Miller, ocupat a donar forma escènica a una vida errada¹ i, sobretot, a un passat traumàtic, únicament després d'Ibsen hagués pogut reconèixer la resistència que aquesta forma dramàtica oposa a aquests temes i el preu que ha de costar la seva imposició. Mentre treballava en *All my Sons* es degué adonar clarament d'allò que s'ha mostrat a propòsit de *John Gabriel Borkman*: la contradicció entre la temàtica del record del passat i el postulat, a nivell de la forma dramàtica, d'un present de l'espai i del temps; la necessitat que resulta de motivar l'anàlisi en una inventada acció suplementària, i finalment la incongruència basada en el fet que aquest segon esdeveniment domina l'escena, mentre que l'autèntica «acció» resta encara relegada a les confessions dels personatges.

A la segona obra Miller procura d'evitar aquestes contradiccions i abandona la forma dramàtica. Aquí és fonamental la seva renúncia a l'acció disfressada d'anàlisi. El passat ja no s'expressa per la força en una explicació dramàtica, els personatges ja no s'institueixen, sols per satisfer un principi formal, com a senyors de la vida passada, de la qual són, en realitat, víctimes impotents. El passat arriba a la representació tal com apareix a la vida real: per voluntat pròpia a la *mémoire involontaire* (Proust). Resta així a la vegada una experiència subjectiva i, en l'anàlisi comuna, no crea falsos ponts entre els homes, els quals tota la vida ha deixat aïllats. Així, en el present temàtic una acció interhumana, que obligaria a donar explicacions sobre el passat, és reemplaçada per l'estat psíquic d'un individu, que cau sota la denominació de record. Loman, el viatjant que està envellint, és caracteritzat com un d'aquests personatges, i la peça comença en el moment en què ell sucumbeix totalment al record. D'un temps ençà, la seva família s'adona que parla amb si mateix: en realitat, és a ells a qui s'adreça, però no en el present real, sinó en el passat que recorda i que ja no el deixa lliure; el present de la peça és constituït per les quaranta-vuit hores que segueixen al retorn inesperat de Loman d'un viatge de negocis: darrere el volant no deixava de sentir-se posseït pel passat. En va intenta que el traslladi a l'oficina que l'empresa per a la qual treballa des de fa decennis té a Nova York; hom s'adona del

1. Cf. p. 16.

seu estat perquè sempre parla de coses passades, i és despatxat. Al final Loman se suïcida per tal d'ajudar la seva família amb una prima d'assegurances.

Aquesta bastida de l'acció, situada en el present, a penes té cap relació amb la corresponent als drames d'Ibsen, i fins i tot a *All my Sons*. Ni és una acció dramàtica tancada en ella mateixa ni invita a fer sorgir el passat en els diàlegs. Característica d'això és l'escena entre Loman i el director de la seva empresa. Aquest no està disposat a relacionar, en la conversa, la carrera del viatjant i la figura del seu pare, que, segons sembla, sentia simpatia per Loman. Surt de pressa de l'habitació amb una excusa i deixa Loman sol amb els seus records cada vegada més intensos.

Aquests records tracen el nou camí, que en el film és sobradament familiar com a *flash back*, per mitjà del qual s'introdueix el passat més enllà del diàleg. L'escena es transforma reiteradament en aquell espectacle que la memòria involuntària ofereix al viatjant. A diferència del procés judicial ibsenià, es recorda sense que es parli del fet, és a dir, completament a nivell formal.² El protagonista s'observa en el passat i com a jo que recorda entra dins la subjectivitat formal de l'obra. L'escena mostra tan sols el seu objecte èpic: el jo que recorda, el viatjant en el passat, el viatjant parlant amb els seus. Aquests personatges han perdut llur autonomia i apareixen com figures projectades de la dramaturgia expressionista, relacionades amb el jo que constitueix el centre. Si es compara aquest espectacle del record amb el «teatre en el teatre» tal com el coneix el drama es capta perfectament la seva naturalesa èpica. L'espectacle de Hamlet que presenta allò que suposadament va succeir, (*to catch the conscience of a king* («(per) atrapar la consciència d'un rei»),³ s'integra dins l'acció com un episodi i forma una esfera tancada, autònoma, que permet a aquell de subsistir com un entorn de l'acció. Per tal com el segon espectacle és temàtic, el motiu de la representació és, doncs, manifest; el temps i el lloc de les dues accions no entren en conflicte, es preserven les tres unitats dramàtiques i, amb això, el caràcter absolut de l'acció. En *La mort d'un viatjant*, per contra, l'espectacle del passat no és cap episodi temàtic, l'acció present s'hi barreja ràpidament. Cap companyia d'actors no entra en escena: els personatges, sense dir ni un mot, poden esdevenir actors de si mateixos, perquè l'alternativa de l'esdeveniment actual de les relacions interhumanes i l'esdeveniment passat de la memòria és arrelat en el principi èpic

2. Cf. p. 54-55.

3. *Hamlet*, acte II, esc.2. [Traducció de Mercè Figueras.]

de la forma. Així també són abolides les tres unitats dramàtiques en el sentit més radical: el record no significa tan sols la multiplicitat de lloc i de temps, sinó la pèrdua mateixa de la seva identitat. El present temporal i espacial de l'acció no tan sols és relativitzat en relació amb altres presents, sinó que és relatiu per si mateix. Per això no hi ha canvi real en el decorat, sinó una perpètua transformació. La casa del viatjant és a l'escenari, però a les escenes recordades les parets no es tenen en compte tal com correspon al record, que no coneix barreres de temps i d'espai. Aquesta relativitat del present es fa especialment nítida en aquelles escenes de transició, que encara pertanyen a la realitat externa però també a la realitat interna: així, a l'acte primer, mentre Loman juga a cartes amb el seu veí Charley, la figura-record de Ben, el germà del viatjant, apareix a l'escena:

WILLY: M'està agafant una son terrible, Ben.

CHARLEY: Molt bé, continua jugant; dormiràs millor. M'has dit Ben?

WILLY: És estrany. Per un segon m'has fet pensar en el meu germà Ben.⁴

El viatjant no diu que tingui el seu germà mort al davant, perquè sols podria tractar-se d'una al·lucinació en la forma dramàtica, que per definició exclou l'espai del món interior. Però aquí la realitat present i la realitat interior del passat són representades al mateix temps. En el moment que el viatjant recorda el seu germà, aquest ja és en escena: el record ha penetrat en la forma del principi escènic. Com al costat del diàleg apareix el monòleg interior —el diàleg amb la persona que hom recorda—, el diàleg esdevé possiblement un diàleg de sords a la manera de Txèkhov:

BEN: Encara viu amb vosaltres la mare?

WILLY: No, ja fa temps que va morir.

CHARLEY: Qui?

BEN: Llàstima. Era tota una senyora la nostra mare.

WILLY: (*a Charley*): Què?

BEN: M'haguera agradat tornar-la a veure.

CHARLEY: Qui va morir?

BEN: I què en saps del pare?

4. Miller, *Death of a Salesman (Mort d'un viatjant)*, Londres, 1983, Penguin Plays. [La traducció és de Mercè Figueras.] Acte I, p. 34-35.

WILLY: (*exasperat*): Què vols dir amb això de «qui va morir»?
CHARLEY: Però de què parles?⁵

Per donar forma dramàtica a aquest constant malentès, Txèkhov necessitava fonamentar-se en el tema de la sordesa.⁶ Aquí el malentès resulta formalment de la juxtaposició dels mons, la representació simultània dels quals fa possible el nou principi formal. L'avantatge d'això sobre la tècnica de Txèkhov és evident. El suport temàtic utilitzat aquí, el caràcter simbòlic del qual és imprecís, és la causa immediata del malentès, però encobreix alhora el seu veritable origen: la preocupació de l'home per si mateix i pel seu passat, que, com a tal, solament pot imposar-se després de l'abolició del principi formal del drama. Aquest passat, de bell nou esdevingut present, és el que acaba per obrir els ulls al viatjant mentre desesperadament intenta trobar les causes de la seva desgràcia i, més encara, dels fracassos professionals del seu fill gran. Mentre està assegut davant dels seus fills en un restaurant sorgeix en la seva memòria una escena del passat que de sobte es fa visible als espectadors: el seu fill el troba a l'habitació d'un hotel de Boston amb la seva amant. Loman comprèn ara per què el seu fill canviava contínuament de professió i frustrà d'aquell dia ençà les seves pròpies possibilitats d'avançar en la vida robant: volia castigar el seu pare.

En *Mort d'un viatjant* i també en *All my Sons*, Miller no volgué que aquest secret adoptat d'Ibsen, un error central del pare, fos revelat per mitjà d'un procés judicial, inventat per fer una concessió a la forma. Va fer valer aquell mot de Balzac, sota el signe del qual semblen viure tant els personatges d'Ibsen com els seus: *Nous mourrons tous inconnus*.⁷ En agregar-hi el record de la presència del diàleg, únic mitjà de representació del drama, va reeixir allò que dramàticament és paradoxal: presentar escènicament el passat de diverses persones, però per a la consciència només el d'una sola. Contràriament a l'anàlisi, que en Ibsen pertany al domini del tema, l'espectacle del passat, fundat en el principi formal, no té aquí cap influència sobre els altres personatges. Aquella escena sempre serà per al fill el secret gelosament guardat; aquesta és la causa per la qual ell ha destrossat la seva pròpia vida. El seu odi mut no esclata ni abans ni tampoc després del suïcidi del seu pare. I en el «Rèquiem» que con-

5. *Ibíd.*, p. 35-36.

6. Cf. p. 22 i ss.

7. Cf. p. 18-19.

clou l'obra, la dona del viatjant pronuncia aquestes frases que, per la seva inconsciència, commouen profundament:

LINDA: Perdona'm, estimat. No puc plorar. No sé per què, però no puc plorar. No ho entenc. Per què ho has fet? Ajuda'm, Willy, no puc plorar. Per a mi és com si fossis una altra vegada de viatge. Et continuo esperant. Willy, estimat, no puc plorar. Per què ho has fet? M'ho pregunto i m'ho pregunto i m'ho torno a preguntar, i no ho puc entendre...
*Tel6*⁸

8. *Death of a Salesman*, p. 111-112. (Les últimes lípies no se citen.)

En comptes d'una conclusió

La història de la dramaturgia moderna no té últim acte ni el teló ha baixat sobre ella. Així doncs, el punt on aquí provisionalment es posa fi, no ha de ser de cap manera considerat com a conclusió. Encara no ha arribat el temps per fer un balanç ni per establir noves normes. En tot cas, prescriure el que el drama modern ha de ser no correspon a la seva teoria. S'exigeix únicament de conèixer el que ha estat creat i la temptativa de formular-ho teòricament. El seu objectiu és mostrar les noves formes, car no són pas les idees que determinen la història de l'art, sinó la conversió d'aquestes idees en forma. Hi ha dramaturgs que de la temàtica transformada del present han arrencat un nou univers de formes — tindrà conseqüències en el futur aquest univers? Certament, tot el que és forma, al contrari del tema, conté ja en si la virtualitat de la seva tradició futura. Però la transformació al llarg de la història de la relació subjecte-objecte ha posat en dubte, en la forma dramàtica, la tradició mateixa. En substitució d'ella, una època, per a la qual l'originalitat ho és tot, sols en coneix la còpia. Així, a fi de poder crear un nou estil, caldria, no només resoldre la crisi de la forma dramàtica, sinó també de la tradició com a tal.

Aquest treball deu elements decisius a l'estètica de Hegel, a *Grundbe-griffe der Poetik* d'Emil Staiger, a l'assaig de Lukàcs *Sociologia del drama modern* i a Th.W. Adorno *Philosophie der neuen Musik*.

Zuric, setembre de 1956

NOTA A LA SEGONA EDICIÓ DE 1963

Aquest estudi fou escrit fa deu anys. Això explica la selecció dels exemples, que no seria pas la mateixa si el llibre s'hagués d'escriure avui. Nogensmenys, fóra malentendre la seva intenció i prendre per una història del drama modern allò que, per mitjà d'exemples, cerca d'extreure les condicions del seu desenvolupament, si hom esperés que aquesta nova edició estudiés també les obres dramàtiques del darrer decenni. Per aquesta raó, el text no ha estat ampliat, sinó únicament revisat.

Göttingen, febrer de 1963

Sumari

Nota sobre el mètode de la traducció	5
Introducció: estètica històrica i poètica dels gèneres	7
I. El drama	13
II. La crisi del drama	17
1 Ibsen	18
2 Txèkhov	26
3 Strindberg	31
4 Maeterlinck	43
5 Hauptmann	48
Transició: teoria del canvi estilístic	57
III. Tèmpatives de preservació	63
6. El naturalisme	63
7. La peça de conversa	65
8. La peça en un acte	68
9. Estrenyiment i existencialisme	72
IV. Tèmpatives de solució	79
10. La dramaturgia del jo (l'expressionisme)	79
11. La revista política (Piscator)	82
12. El teatre èpic (Brecht)	86
13. El muntatge (Bruckner)	91
14. El joc de la impossibilitat del drama (Pirandello)	95
15. El món leg interior (O'Neill)	101
16. El jo èpic com a director d'escena (Wilder)	104
17. El joc del temps (Wilder)	109
18. El record (Miller)	115
En comptes d'una conclusió	121
Nota a la segona edició de 1963	122

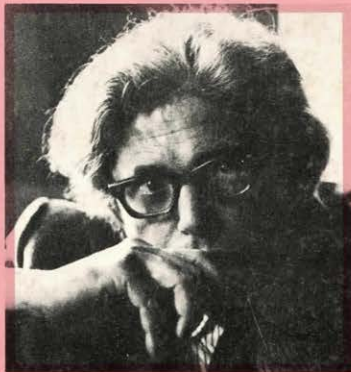


FOTO: N. SCHNELLE-SCHNEYDER

Peter Szondi va néixer a Budapest el 1929. L'any 1944 hagué d'emigrar a Suïssa amb la família. Estudià Germanística, Filosofia, Història i Filologia romànica a la Universitat de Zuric. Des de 1963 fins a 1971 fou catedràtic de Literatura general i comparada a la Universitat Lliure de Berlín. Szondi es dedicà amb passió a la poesia i al drama i va utilitzar la història i la filosofia com a factors essencials a l'hora de comprendre i de situar els textos, per als quals manifestà sempre un respecte absolut. Home retret i científic rigorós i apassionat, Szondi va fer un gran esforç per vincular la més estricta objectivitat i les inclinacions personals.

Partint de la reflexió estètica de Schelling i Hegel, de l'hermenèutica de Schleiermacher, del jove Lukács, d'Adorno i sobretot de Walter Benjamin, desenvolupa un mètode d'anàlisi, en el qual el concepte de 'dialèctica' i el concepte de 'tràgic' són fonamentals. Szondi té l'habilitat de plantejar novament qüestions que semblaven solucionades ja de temps. La seva lucidesa i honestat científica l'obliguen a replantejar-les i a deixar obertes diverses interpretacions possibles, ja que per la naturalesa del llenguatge o per l'ambigüitat poètica no permeten una solució senzilla o inequívoca. Al llarg de la seva obra Szondi es planteja el problema de la naturalesa històrica dels gèneres literaris.

La incomunicació interpersonal, un dels grans temes que tracta Szondi, es manifesta abans que cap altra cosa en la crisi del drama: «el drama depèn de la possibilitat de diàleg», escriu a *Teoria del drama modern*, l'obra que us presentem. Aquest text és la tesi doctoral de Szondi i el primer dels seus escrits més importants, d'entre els quals destaquem: *El drama líric del tombant de segle*, *Teoria del drama burgès*, *Introducció a l'hermenèutica literària*, *Poètica i filosofia de la història*, *Temptativa sobre el concepte 'tràgic'*, *Estudis sobre Hölderlin* i *Estudis sobre Paul Celan*. Peter Szondi va morir a Berlín l'any 1971.