

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 tel·l 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 oclta, 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-ment 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 Kriticismus*, 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 compregué 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.