

El meu recorregut per/amb Strindberg

Jean-Pierre SARRAZAC

jean-pierre.sarrazac@wanadoo.fr

NOTA BIOGRÀFICA: Nascut el 1946, Jean-Pierre Sarrazac és dramaturg i professor emèrit de l'Institut d'Études Théâtrales (Paris 3-Sorbonne Nouvelle). L'any 1995 funda el Grup de Recerca sobre la «Poètica del drama modern i contemporani». Lidera aquest grup fins al 2010 i hi impulsa i dirigeix nombroses recerques i publicacions. Els textos de Sarrazac han estat traduïts a una quinzena d'idiomes. La seva *Poétique du drame moderne, L'avenir du drame* o el *Lèxic del drama modern i contemporani* (en català, Barcelona, IT, 2008) són obres clau per entendre les escriptures dramàtiques actuals. Sarrazac ha aportat al teatre contemporani alguns conceptes originals de gran utilitat: les nocions de *rapsòdia* i *drama de la vida*, un nou enfocament de l'art de la *desviació* o una estimulante redefinició de la *paràbola*, entre altres.

Traducció del francès, Montse FOZ CASALS

Resum

Aquesta comunicació repassa les etapes que Jean-Pierre Sarrazac ha tingut en relació amb August Strindberg des del 1983 fins al 2018, en les seves aportacions com a director d'escena, dramaturg, assagista i autor dramàtic. Aquest repàs dibuixa un itinerari que permet copsar les múltiples aportacions de l'autor suec i la seva capacitat d'influir en el teatre contemporani.

Paraules clau: Strindberg, teatre íntim, Harriet Bosse, pulsio rapsòdica, supranaturalisme

Jean-Pierre SARRAZAC

El meu recorregut per/amb Strindberg

*Amb el meu agraïment a Christina Mirjol que,
durant la meva conferència, va llegir —magníficament—
fragments dels meus textos teòrics i, sobretot,
de dues de les meves obres: Harriet i La Fugitive.*

Recordo que a finals dels anys 1970, mentre ensenyava dramaturgia a l'École du Théâtre National d'Estrasburg, ja vaig apreciar la mena d'itinerari ibsen-strindbergià que Claude Petitpierre, director de l'Escola, havia realitzat per les instal·lacions del TNS amb els alumnes actors. La cristal·lització del meu gust pel teatre de Strindberg segurament es va produir en aquella època, sota la influència indirecta de Petitpierre. En qualsevol cas, aquell exercici dels alumnes va reactivar la curiositat cap a l'autor d'*Un somni* que havia suscitat en mi, des de 1968-1969, l'exemple d'Arthur Adamov i l'ensenyament de Bernard Dort.

D'aquesta manera, vaig inaugurar els Tallers de Formació i de Recerca de la Comédie de Caen —que vaig crear el 1983 i dirigir fins al 1991— amb un cicle sobre Strindberg o Studio Strindberg, que ens va tenir ocupats, durant quatre temporades, els actors en pràctiques, un cert nombre de directors de tallers i jo mateix.

Molt ràpidament, la meva passió per Strindberg va desbordar el marc pedagògic de la formació contínua d'actors —i també de decoradors, escenògrafs i «dramaturgs» en el sentit alemany del terme— per afirmar-se en la meua vida professional de director teatral i d'autor dramàtic. D'aquesta manera, amb la participació del Jeune Théâtre National, vaig muntar *Un somni* a la Comédie de Caen el 1988, una experiència artística essencial per a mi, i Claude Yersin va crear, el 1993, al CDN d'Angers i al Théâtre Paris-Villette, la meua obra *Harriet*, un text sobre la relació de Strindberg amb la seva tercera i jove esposa, l'actriu Harriet Bosse, i sobre el teatre de l'amor i l'amor pel teatre, publicada per Editions Théâtrales.

Queda clar doncs que, si bé l'ensenyament i la recerca universitària van contribuir en gran mesura a mantenir en mi la flama strindbergiana a través de nombroses intervencions i publicacions —entre les quals, el llibre *Théâtres intimes*, publicat el 1989 per Actes Sud, un capítol del qual està dedicat a Strindberg, i en la seva totalitat impregnat pel seu pensament en matèria de dramaturgia—, aquesta flama es nodreix bàsicament de l'experiència artística, d'una veritable pràctica multiforme del teatre de Strindberg, des de les

obres considerades naturalistes dels anys 1880 com *Creditors*, fins als drames onírics de després d'*Inferno*.

Avui només us puc oferir l'esbós d'un recorregut retrospectiu en set etapes sobre el meu treball d'assagista, de director de teatre ocasional, de formador d'actors i, finalment, d'autor dramàtic sobre —o a partir de— l'obra de Strindberg. Aquest recorregut (espero que no us sembli un viacrucis!) serà una mica reflex d'aquesta dramaturgia en estacions (*Stationendrama*)¹ que tant agradava als dramaturgs expressionistes alemanys i que Strindberg va enaltir en tres de les seves obres: la trilogia del *Camí de Damasc*, *Un somni*, i *Stora ländsvagen* (*El gran camí*)...

L'Studio Strindberg (1983-1987)

Els Tallers de Formació i de Recerca de la Comédie de Caen (CDN) posen en pràctica el teatre de Strindberg i hi inclouen totes les tècniques: interpretació, decorats, producció, dramaturgia... Als TFR, la recerca està estretament lligada a la formació, sobretot a través de l'organització de caps de setmana dedicats a la documentació i a la reflexió dramaturgica: «Cap de setmana inaugural», 28 i 29 de gener de 1984, amb les intervencions dels especialistes de Strindberg, Maurice Gravier, Carl-Gustaf Bjurström, Guy Vogelweith, així com Bernard Dort, Michel Vinaver i la psicoanalista Jacqueline Autruseau-Adamov; «Cap de setmana de somni», 24 i 25 de gener de 1987, amb les intervencions de Terje Sinding sobre la comèdia fantàstica de Strindberg, de Florence Delay i Jacques Roubaud, autors de *Graal théâtre*, de Jean-Loup Rivière sobre *Le Jeu de l'oie*, pel·lícula de Raoul Ruiz, i amb la projecció de *Mémoire des apparences*, pel·lícula de Raoul Ruiz seguida per una intervenció de l'actor Alain Halle-Halle...

1a temporada (1983-1984): el treball d'interpretació i de dramaturgia de l'espai escènic desemboca en *Creditors* i en les obres breus *Första Varningen* (*Primera advertència*), *Pària* i *La més forta*, tallers dirigits per Michel Dubois, Claude Yersin i jo mateix.

Principals reptes: accedir a un estil d'interpretació que se situa més enllà del naturalisme (naturalisme més una certa abstracció pròpia del corrent simbolista); posar en escena allò que Strindberg anomena «la nou», metàfora que fa referència al nucli del conflicte interpersonal: guerra de sexes, lluita de cervells, tot l'aparell de la crueltat...

La relació interpersonal duta al seu paroxisme sota la mirada de l'autor, invisible però present, que surt a escena amb els seus personatges.

2a temporada (1984-1985): El «projecte de Damasc».

En realitat tres projectes de cinc setmanes, tres mestres de pràctiques: Daniel Girard, Hubert Jappelle i jo mateix. Presentacions públiques els dies 13 i 14 de juny de 1985.

1. *Stationendrama* que vaig practicar espontàniament, amb total desconeixement de la noció, a les meves dues primeres obres, *Lazare lui aussi rêvait d'Eldorado* (1976) i *L'Enfant-roi* (1981). Fou Bernard Dort qui em va aconsellar veure l'origen del drama modern en estacions... de Strindberg.

Descoberta, amb la trilogia del *Camí de Damasc*, d'una dramaturgia de la *intrasubjectivitat*.

Per anunciar les presentacions públiques, vaig escriure (suport de difusió sense referència):

Obra comuna a la qual han contribuït tots els tallers i tots els estudiants en pràctiques, tant actors, decoradors, dramaturgs com autors. Unió de totes les energies per arribar, al final del recorregut, a la presentació pública de tots els nostres treballs. Producció heterogènia, mosaic. Revisió total segons l'esperit d'aquest teatre de l'Edat Mitjana que inspira contínuament el *Camí de Damasc*.

El *Camí de Damasc* i *Un somni*: En aquestes obres, considerades d'inspiració simbolista o ocultistes, fins i tot «místiques» per alguns, assistim a l'adveniment d'un teatre de la *subjectivitat integral*. Això, a través de la pràctica de l'*Stationendrama* ben caracteritzada per Peter Szondi:

(...) 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 [...] Aquesta immobilitat i aquesta manca de futur en les escenes, les quals transforma en èpiques (en el sentit goet-hià), està relacionada amb una estructura caracteritzada pel jo i el món posats en perspectiva. (Szondi, 1988, p. 94)

La meva resposta dramaturgica i escènica al *Camí de Damasc* (suport de difusió sense referència):

El nostre *Camí* tindrà lloc obstinadament *in situ*. En aquest lloc ambigu, una estació de tren, on les separacions i els retrobaments coincideixen i s'inverteixen. / En aquesta estació (més o menys en desús), el Desconegut, poc abans del gran comiat, recordarà les hores de la seva existència —amors, paternitat, treballs, èxits i revessos de la fortuna, honors poc habituals i humiliacions freqüents— com tants altres comiats, tants altres moments en què ha hagut de desistir, separar-se de si mateix. / Tot succeeix, en aquest teatre en forma d'autoretrat, dins d'un sol cap, però visitat per tantes altres presències i veus discordants... Aquí, la «interioritat» humana esdevé una sala dels passos perduts, una «habitació per a viatgers».

3a temporada (1985-1986): posteritat d'un teatre en primera persona, d'una dramaturgia de la subjectivitat i de l'autobiografia —o autoficció— inaugurada per Strindberg; Hélène Vincent, Ibsen; Laurence Février, O'Neill; Jean Bollery, Pirandello; René Loyon, Arthur Adamov...

4a temporada (1986-1987): Món real / món del somni.

Taller amb Christian Colin sobre el tema del Malefici en els tràgics grecs i Shakespeare. Amb René Loyon sobre «somni, malson i premonició» a l'obra de Strindberg i de Florence Delay i Jacques Roubaud, autors de *Graal théâtre*. Amb Jean-Pierre Sarrazac sobre l'encantament i les relacions amoroses

telepàtiques a partir de les comèdies fantàstiques de Strindberg, d'*Un somni*, d'*Inferno* i d'*Ockulta dagboken (Diari ocult)*.

Le Songe a la Comédie de Caen (1988)

Vaig muntar aquest espectacle amb joves actors, la majoria membres del Jeune Théâtre National, o antics participants dels nostres tallers de formació i de recerca ajudats per actors de més llarg recorregut com Jean-Marie Frin i Stephan Koziak. Heus ací el text de presentació d'aquest espectacle que vaig escriure el 1988 (text de presentació o programa per la muntatge de *Le Songe* a la Comédie de Caen, any 1998):

Després d'un somni despert, August Strindberg, que es té per un escriptor «somniaambul» —Deleuze en diria «vigilàambul»— va compondre *Un somni* (1901), que és la transcripció lacònica, condensada i enigmàtica de la seva visió total de l'existència. En dues hores d'espectacle es representa al teatre la condició de tota la Humanitat.

Agnès, filla del déu Indra, decideix baixar entre els homes per conèixer-los i, si és possible, estimar-los. Però els fills dels déus (*cf.* Crist) són els menys afortunats dels homes. Allò que hauria de constituir un privilegi per a Agnès, la seva capacitat de ser dins i fora, de viure durant un temps una vida de dona i alhora observar, es convertirà en una tortura.

Cadascuna de les principals coneixences que fa la jove a la Terra es convertirà en una trampa i provocarà una cruel desil·lusió. L'Oficial, que deia estar captivat i presoner en una cavallerissa i que ella volia alliberar dels seus permanents fracassos, la tracta amb vanitat i la ignora. L'Advocat, amb qui es casa, perquè es presenta davant d'ella com el més infeliç entre els homes, contaminat per tots aquells crims, petits i grans, que floten en l'aire viciat del seu estudi, aquest Advocat, amb qui Agnès té un fill, mira d'enclaustrar-la dins de les parets dels deures familiars. Pel que fa al Poeta, aparentment més lliure que els dos anteriors, igual de desesperat en realitat, la duu cap a una deriva malenconiosa a través d'una societat en què tots els individus, fins i tot els qui vistos de lluny semblen feliços, queden reduïts a l'estat de despulles humanes. Tots tres —l'Oficial, l'Advocat i el Poeta— poden ser considerats com a projeccions de l'autor en diferents edats de la seva existència: eixerida joventut, maduresa, vellesa...

Agnès gasta en va les seves reserves de comprensió i de compassió. Amb prou feines trobarà la força per tornar a pujar al cel per intercedir a favor dels homes, aquestes criatures inseqüents.

Però si bé el nostre planeta, tal i com el descriu Strindberg, és una vall de llàgrimes, també es converteix, sota la divina mirada de la Filla d'Indra, en l'escena d'una comèdia sarcàstica en què un Don Joan paralític i la Vella Coqueta es continuen creient irresistibles, en què els degans de les facultats xerren com drapaires i els miners de carbó es transformen en lladres de taronges, en què tots els gemecs, les queixes i les recriminacions s'acaben fonent en una divertida cacofonia i en què, quan finalment aconseguim obrir la misteriosa porta darrere de la qual se suposava que es trobaven tots els secrets, ens adonem que no hi ha res, absolutament res...

Així, *Un somni* resulta ser una vigorosa rapsòdia que barreja el que és patètic i el que és còmic, el realisme i l'onirisme, el lirisme i la ironia; no és pas una obra, sinó quinze, vint, cinquanta obres cosides per Strindberg, com fem nosaltres mateixos al matí amb els nostres somnis esparracats.

L'obra no té cap més unitat que l'onírica; es fragmenta en un gran nombre de *microdramas*.

Al programa de l'espectacle també hi vaig incloure les meves «Notes per a la posada en escena d'*Un somni*». Heus ací un fragment (la totalitat d'aquestes «Notes» figura al meu llibre *Théâtres du moi, théâtres du monde*, recull d'articles i de notes sobre les meves obres publicat a Editions Médianes el 1995, p. 74):

El decorat de Gauvin conduirà l'obra cap a aquesta mateixa partició binària de l'espai que trobem a les «obres de cambra» de Strindberg (*La tempesta*, *La casa cremada*, *La sonata dels espectres*): un carrer on es fa alguna cosa més que passar-hi, on hom s'hi estaciona, on hom s'hi instal·la malgrat un mateix; i un edifici (aquí, un teatre) tan enorme, tan descobert, tan escorxat.

No és per tant fer una interpretació forçada al text resumir l'espai d'*Un somni* al «carrer del Teatre» (amb el seu mobiliari: banc, tauler per als cartells, fanal, entrada dels artistes) i a l'escenari d'un teatre —el Teatre íntim fundat per Strindberg a Estocolm el 1907— vist a través de la paret de fons com si l'haguéssim tret. Tinguem la mateixa delicadesa amb el nostre públic. Serem fora, al carrer del Teatre, però també serem a dins, a l'espai escènic del teatre on actua Victòria, la promesa de l'Oficial. Serem alhora a dins i a fora i experimentarem de manera concreta aquesta ubiqüitat familiar de Strindberg i dels seus personatges.

Si passem una lupa pel text de Strindberg, trobem que Beckett hi apareix aquí i allà. Beckett en *l'espai íntim* de Strindberg.

Els personatges d'*Un somni* (i els de moltes altres obres de l'autor) estan dividits. Hi ha el personatge que actua, i el mateix personatge que es mira com actua. En Agnès aquest desdoblament adopta la forma extrema (angelisme?) d'una escissió divina/humana, la qual cosa no li impedeix, en el seu periple terrestre, de tenir el cos unit a l'ànima.

«Un somni naturalista», diu Strindberg. I encara que es tractés d'una quimera, del tipus ganivet sense mànec al qual li falta la fulla, ens esforçarem a donar-li cos.

***Théâtres intimes* (1989)**

Un assaig sobre les dramaturgies d'allò íntim i sobre el realisme subjectiu des de Strindberg a O'Neill, a Beckett, Achternbusch, Duras i Thomas Bernhard. Heus ací un fragment del pròleg (p. 10-11):

Théâtres intimes posa de manifest un desplaçament: el conflicte dramàtic que es desenvolupava antany en un espai interpersonal adopta ara com a seu principal la vida interior de cada personatge. De Strindberg a Beckett i d'Ibsen a Thomas Bernhard, assistim no només a un desplaçament del drama cap a més

subjectivitat, sinó també a una insularització del drama a la psique del personatge. ¿Com aconsegueix l'autor dramàtic, a partir d'aquest moment, donar compte d'aquest conflicte, ordit amb somnis diürns i nocturns, amb fantasies i pulsions inconscients, que no s'expressa més que encobert? Com donar compte a l'escenari d'aquest continent invisible?

Aquestes són les preguntes que irriguen el llibre. Es tractava d'identificar un repte dramaturgic comú —un teatre d'allò íntim— per a autors d'estils molt diferents, que comparteixen aquest repte tot desenvolupant cadascun un gest estètic diferent, singular.

Harriet al Nouveau Théâtre d'Angers (1993)

L'obra es va crear al Nouveau Théâtre d'Angers, amb una posada en escena de Claude Yersin, el 19 de gener de 1993, i es va publicar a Editions Théâtrales (1002). Va ser objecte d'una realització radiofònica a France-Culture amb Alain Cuny i Francine Bergé en els papers principals de l'Escriptor i de Harriet. Difusió el 7 de desembre de 1991:

El maig de 1901, August Strindberg es casa amb Harriet Bosse. Segueixen algunes setmanes de felicitat que ben aviat deixen pas a una llarga agonia amorosa de set anys, agonia travessada per freqüents i fulgurants resurreccions, i que arriba al seu clímax el 1907-1908, és a dir, a l'època de la fundació de l'Intima Teatern.

En la seva solitud al·lucinada, Strindberg viu amb Harriet una relació amorosa telepàtica i consigna al seu *Ockulta dagboken* les seves abraçades nocturnes amb el «cos astral», el «doble», el «fantasma» de Harriet [...].

Una cerimònia dels adéus induirà el drama... L'Escriptor interromp un assaig d'una de les seves obres a l'escenari del Théâtre Intime per anunciar que se'n va a Amèrica. Després, precedida per llur filla Anne-Marie, intervé Harriet, que ha vingut a retornar al seu exespòs l'obra que ell li havia dedicat. I tots acabaran arrossegats, al voltant de l'Escriptor, de Harriet i de llur filla, per aquesta dansa de mort i de vida: el vell regidor Merlí, el director del Théâtre Intime, l'actriu debutant destinada al paper de Patge i el rival de l'Escriptor que aquest darrer anomena paradoxalment «Actor gelós»... Però el temps de la cerimònia es desajusta i el que havia de ser un epíleg es transforma en un (re)començament...

François Regnault al seu pròleg: «L'obra transcorre en un bucle de temps comprès entre el 6 de maig de 1908 i el 6 de maig de 1901».

Cada dia és un aniversari. Cf. *Dansa de mort* (25 anys de matrimoni de la parella Alice - El Capità). Cada dia-aniversari permet copsar *retrospectivament* la vida d'un ésser humà, d'una parella en la seva totalitat.

Fragment del pròleg de François Regnault (Sarrazac, 1992):

En aquell temps. Utilitzo intencionadament la fórmula eterna *in illo tempore*, puix que l'obra de Jean-Pierre Sarrazac, segons les seves primeres rèpliques,

comença el 6 de maig de 1908 per acabar, segons les últimes, el 6 de maig de 1901, però dura, en realitat, segons sembla, *un instant*. L'instant de la mirada retrospectiva —*retroactiva*— dirigida per un artista cap al seu gran amor i la seva gran obra. I tanmateix la bellesa de l'obra no rau en el fet que remunti el temps, tot i que pocs escriptors de teatre s'hi arriscarien, sinó més aviat en el fet de condensar, en el sentit químic del terme, mitjançant una mena d'absorció d'energia, acció, temps i lloc en un nucli dur i compacte, per difondre'ls a continuació en unes escenes que són tot emanacions o deflagracions i que fan percebre, com un llampec en un bosc de nit, els camins lluminosos i els obscurs matolls.

Fragments de «Théâtre intime ou la folie de Merlin» dedicats a Harriet:

El 26 de novembre de 1907, Strindberg, amb l'ajuda del jove director August Falk, obre el seu Intima Teatern en un barri popular, darrere de l'estació principal d'Estocolm. I tot i l'existència discreta i efímera (l'experiència acaba el desembre de 1910) d'aquest minúscul teatre de 160 butaques «gairebé sota terra», emergeix un mite teatral, el relat d'un Començament: el relat del veritable començament del drama modern. Vint anys abans, un altre mite del teatre modern vivia el seu auge: el mite del director teatral al qual romandrà vinculat el nom d'André Antoine. Strindberg va poder, a més, seguir de prop l'epopeia del Théâtre Libre i fins i tot associar-s'hi, puix que *La senyoreta Júlia* fou creada en francès per Antoine. També cal esmentar, en donar cabuda als drames de Strindberg i servir com a model per a l'Intima Teatern, l'experiència berlinesa del *Kammerspieltheater* de Max Reinhardt.

«Teatre de cambra» i «teatre íntim» són, si no germans, almenys cosins germans. Aquest mite del Teatre íntim m'agradaria, per copsar-lo millor, superposar-lo —o fer-lo lliscar— damunt d'un altre mite molt més antic, el mite de Merlí; o més aviat del mag Merlí i de la fada Viviana. Diversos petits fets permeten aquesta aproximació.

Ni que sigui la presència de *Merlin: Eine Mythe* (Merlí: un mite), de Karl Immermann (1832), a les propostes de repertori estranger de l'Intima Teatern. O el fet que *Camí de Damasc* s'anomenés en un primer moment *Merlin*. Cal assenyalar també el *Merlin l'enchanteur* (Merlí, l'encantador), epopeia d'Edgar Quinet (1960) i el *Merlin* d'E. Schuré (1898). Més generalment, la tendència de l'època, segons confessa el mateix Strindberg, cap a un retorn de l'Edat Mitjana, de les seves llegendes, dels seus mites.

[..]

El mite de Merlí és, en primer lloc, *un mite de coneixement*. Merlí, a través dels dimonis, coneix tot el passat i, per la voluntat de Déu, tot el futur. Strindberg, per la seva banda, per tants d'aspectes herald de la modernitat, serà potser el darrer escriptor a voler realitzar, en una mena de paròdia de Goethe, la suma dels coneixements. Als seus talents reals (escriptura, pintura, fotografia), vol afegir-hi el d'alquimista i, al final de la seva vida [...], consigna al seu *En blå bok* (*Un llibre blau*) les seves recerques en àmbits tan diversos com, segons el seu mateix índex, la filosofia, la psicologia, el problema de l'amor (*sic*), la religió, l'art i l'estètica, la història, la filologia, les matemàtiques, la botànica, la zoologia, l'astronomia, la meteorologia, la química, la física, la medicina, la geologia, la mineralogia, les ciències ocultes...

[...]

El mite de Merlí, com el del teatre íntim, és un *mite d'amor* [...]. En la versió dels amors de Merlí i Viviana que prefereixo —la menys misògina, segurament—, Merlí (que per altra banda sap de quin parany serà víctima, però que, d'alguna manera, se suïcida per amor), revela a Viviana un sortilegi gràcies al qual ella pot preservar el seu cos de qualssevol atac i penetració per part d'un home. L'altre efecte d'aquest sortilegi és fer creure a aquest home que l'ha posseïda carnalment (cf. la relació amorosa telepàtica entre Strindberg i Harriet).

Però el mite de Merlí també és un *mite de teatre*. No només perquè Merlí excel·leix a l'hora de transformar-se i de passar d'un personatge a un altre, o perquè és el director i l'escenògraf genial de la Taula rodona. Ni tampoc perquè fa aparèixer, per als bells ulls de Viviana, en una clariana del bosc de Brocelianda, un castell que creix com un bolet similar al «castell que creix» davant del qual s'aturen l'Agnès d'*Un somni* i la seva intèrpret Harriet Bosse. Si el mite de Merlí és un mite de teatre és perquè dona d'aquest teatre íntim una imatge fidel, una imatge que és també el més evocador dels noms... «Presó d'aire», «presó d'indivisió» s'anomena, en el mite, el lloc on la fada Viviana reté presoner un Merlí finalment consentidor. «Presó d'aire», «presó d'indivisió» mereixeria anomenar-se el teatre íntim que és l'únic veritable domicili, en vida i més enllà —car la presó és aquí també una tomba d'immortalitat— de l'Strindberg dramaturg.

***La Fugitive* al Théâtre 13 (1996)**

Obra escrita sobre un tema de Thomas Hardy —el «jueu errant de l'amor» a *The Well-Beloved*— i posada en escena de Jean-Yves Lazenec al Théâtre 13 el 1996... Un escultor sexagenari torna a l'illa on va néixer i d'on s'extreu la matèria de les seves escultures, l'oòlit blanc. De nit, troba una noia que resultarà ser la filla i la néta de les dones de les quals l'escultor es va enamorar respectivament —però no fins al punt de casar-s'hi— quan tenia vint i quaranta anys.

Finalment, renunciarà a aquest amor impossible i acabarà la seva vida al costat de Marcia, la jove amb qui va fugir de l'illa fa quaranta anys.

Aquesta obra és com una germana de *Harriet*. A través del final de la vida de Pierston, és el drama-de-la-vida. Merlí-Pierston o Merlí-L'Escriptor presoner d'un fantasma, del retorn de la seva Estimada, d'aquesta eterna joventut que l'empresona. Ha desplegat els seus sortilegis per conquerir la seva Estimada, però aquesta, igual que la fada Viviana, el manté presoner en la seva presó d'aire.

De fet, el mite amorós de Merlí i de la fada Viviana fa de pont entre aquesta obra i *Harriet*: «No hi ha gairebé dia ni nit / en què no tingui la seva companyia / i sóc més foll que mai, / car l'estimo més que la meva llibertat». (Merlí a Gauvain a *Histoire de Merlin, Lancelot-Graal* de Florence Delay i Jacques Roubaud).

Harriet i *La Fugitive* participen en una constel·lació personal —un teatre de la relació inanimat/animat, paradigma de vida / paradigma de mort— en

què *La Vénus d'Ille* de Mérimée (1837) i *Gradiva* de Wilhelm Jensen (1904) ocupen un lloc molt important. L'estàtua de la *Vénus d'Ille* asfixia el noucasat cínic amb un escanyament mortal contra el seu pit de bronze (l'inanimat mata el viu): Gradiva, que camina davant, persegueix l'arqueòleg en les seves peregrinacions i fins als seus somnis. Com en el cas de Marcia a *La Fugitive*, l'amor de Zoe —la dona real— allibera d'aquesta influència l'arqueòleg Robert Harnold. L'Escriptor de *Harriet* també treballa, tot forjant el mite de l'Actriu del nou segle, en la relació entre allò animat i allò inanimat, la incurció permanent d'un en l'altre (es diu que Harriet és morta a l'inici de l'obra).

Poètica del drama modern. D'Ibsen a Koltès (2012)

L'estudi del teatre de Strindberg ha contribuït molt a l'aprofundiment en la noció de *pulsio* rapsòdica (*La sonata dels espectres* amb un primer acte èpic, un segon dramàtic, un tercer líric), a la meua definició del paradigma del drama modern i a la meua anàlisi de la ruptura amb l'antic paradigma aristotèlicohegelià. El drama-de-la-vida a *Creditors* i a *Un somni*, dues obres que semblen estar a les antípodes una de l'altra: la brevetat d'una crisi amb una fi mortal i el llarg camí. D'una banda, la part pel tot (la sinèdoque), de l'altra la metàfora però, de fet, un joc metafòricometonímic, una oscil·lació entre aquests dos pols: l'escena sense fi i el paisatge humà.

L'estudi del teatre de Strindberg i del seu tractament del personatge també m'ha permès actualitzar la noció d'*impersonatge*. Un que és més d'un. El *transpersonatge*.

Fragment de *Poétique du drame moderne* sobre l'*impersonatge* strindbergià, p. 232 de la meua *Poétique* (Sarrazac, 2012):

Contràriament a la despersonalització que comporta l'abstracció i la vacuïtat totals del personatge, la impersonalització crea un personatge obert a tots els papers, a tots els possibles de la humana condició. L'*impersonatge* és fonamentalment *transpersonal*. Una màscara persegueix l'altra, abans d'exclamar «Pateixo com si jo sol fos tota l'espècie humana», el Desconegut de *Camí de Damasc* experimenta concretament aquest joc de rols i es demana: «Sóc infant o vell? Sóc déu o diable? Qui ets tu? Ets tu o ets jo? El que veig al meu voltant, són les meves entranyes o són estels o xarxes nervioses al fons d'un ull?».

Strindberg, L'Impersonnel (2018)

Un dels reptes principals d'aquest llibre recent: examinar la relació entre escriptura dramàtica i escriptura autobiogràfica a l'obra de Strindberg. Procés autobiogràfic que desemboca en una dramaturgia de la subjectivitat.

Fragments de l'assaig a *L'Arche* (Sarrazac, 2018):

En aquest assaig dedicat al teatre de Strindberg, l'autor pretén valorar el paper d'*hipotext*, de base de l'obra dramàtica, que duen a terme els relats autobiogràfics. Contràriament a George Steiner, qui va denunciar, a *La mort de la tragèdia*, l'ús «escandalosament personal» que fa Strindberg d'aquest espai públic que és el teatre, l'autor del present assaig pretén reconstituir el plantejament d'un

immens artista que situa allò íntim al centre de la creació i l'obra del qual procedeix de la posada al descobert, a l'escenari, de la seva pròpia existència i de l'existència d'altri.

[...]

Avui, com en el seu temps, la reputació de Strindberg no deixa de fer pantalla a la seva obra. No escassegen els testimonis de càrrec sobre la seva suposada malaltia mental, els seus deliris de persecució i la seva misogínia furiosa, començant pels centenars de pàgines autoacusadores que els seus lectors poden trobar a *Inferno* i als altres escrits autobiogràfics, com ara el massa ben anomenat *En dåres försvarstal* (*En defensa d'un boig*).

«No, Strindberg no estava boig ni era decadent», aquestes són, malgrat que no agradi a Jaspers, per la imputació de bogeria, i a Lukács, per la de decadència dramaturgic, les premisses del meu assaig. Darrere de l'aparent solipsisme del gran home de teatre suec, he volgut posar de manifest la invenció permanent d'una *dramatúrgia de la subjectivitat* —adossada, a través dels escrits autobiogràfics, als turments existencials de l'autor. D'una dramatúrgia en primera persona que desemboca en un nou realisme, el qual és en gran mesura oníric. D'una dramatúrgia del «jo» que no deixa mai d'obrir-se als «ells», a la polifonia. De fet, Strindberg hauria pogut subscriure el que escriu Adamov a *L'Aveu*, la primera part del bonic volum *je...ils...* publicat per Gallimard a la col·lecció «L'Imaginaire»: «Estic separat. Allò del que estic separat, no puc anomenar-ho. Però estic separat [...]. Tot el que en l'home val la pena de viure, tendeix cap a un únic objectiu ineludible i monòton: anar més enllà de les fronteres personals, esbotzar l'opacitat de la seva pell que el separa del món».

Sempre en moviment, el teatre de Strindberg llisca d'allò personal cap allò impersonal i *transpersonal*. Sobre les línies de fuga del relat autobiogràfic s'edifica la dramatúrgia strindbergiana de la subjectivitat.

[...]

A l'avantguarda del teatre del seu temps, el teatre de Strindberg realitza la confrontació del corrent naturalista i del moviment simbolista. Se situarà, durant diferents dècades, a la cruïlla mateix d'aquestes dues tendències. Més que fer-ne la síntesi dialèctica, fa jugar la seva distància, la seva tensió permanent. Sempre, a les seves obres, la part que jo he anomenat «escena de parella», dona compte del tot de l'existència, i la metàfora del tot —la vida com «una colònia penitenciària per a crims comesos abans del naixement»— captura els fragments més «realistes». L'autor del *Camí de Damasc* dona un nom en forma d'oxímoron a aquest procés artístic: «supranaturalisme».

Podríem resumir tot això dient que Strindberg duu a terme al teatre allò que Kafka va dur a terme a la novel·la i a la novel·la curta. I Strindberg no és menys un model per als autors de teatre dels anys 1900 fins a l'actualitat —pensem en O'Neill, Adamov, Duras, Thomas Bernhard, Sarah Kane...— que Kafka per a la literatura.

En el punt de partida de *Strindberg l'Impersonnel* es troba el fet que, en dues o tres ocasions, en els seus *Versuche über Brecht* (*Assaigs sobre Brecht*) i a *Origen del drama barroch alemany*, Walter Benjamin, d'altra banda gran comentador de Kafka, cita una mica enigmàticament Strindberg, l'obra del qual presenta com una fita en aquesta «via important però mal senyalitzada»,

aquest «camí de contraban a través del qual ens ha arribat el llegat del drama medieval i barroc». A través d'aquest «camí de cabres», Benjamin considera que Strindberg es troba unit, cap avall, a Brecht i, cap amunt, a Lenz i Grabbe, a Goethe, a Calderón, als jocs de la Passió i als misteris de l'Edat Mitjana.

A la genealogia aristotèlica del teatre tràgic, Benjamin oposa una altra genealogia, en el fons no tràgica, fundada en el «joc de dol» (*Trauerspiel*), que remunta als *Diàlegs* platònics i de la qual el teatre de Strindberg marca una etapa...

Una etapa més...?

Avui encara, si emprenguéssim l'escriptura d'una nova obra de teatre, podria ser en resposta al teatre de cambra strindbergià. Obres com *La tempesta*, *La sonata dels espectres* o el fragment *Toten-Insel (L'illa dels morts)* em fascinen pel fet que posen en escena, d'una manera totalment onírica, la vida quotidiana de la gent més comuna, pel fet que em semblen realitzar de la manera més propera possible aquest «supranaturalisme» que volia assolir Strindberg. Si tingués prou forces, somiaria escriure una obra que fos un equivalent contemporani, un *analogon* de *La casa cremada*...



Referències bibliogràfiques

- BALLET-BAZ, Pierre; SARRAZAC, Jean-Pierre. «Strindberg» (número especial presentat pels Tallers de Formació i de Recerca de la Comédie de Caen). *Théâtre/public*. (Montreuil: Éditions Théâtrales), núm. 73 (gener-febrer 1987).
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Théâtres intimes*. Arles: Actes Sud, 1989. (Le temps du théâtre)
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Théâtres du moi, théâtres du monde*. Rouen: Editions Médiannes, 1995
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne: 1880-2010: De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. París: Editions du Seuil, 2012. (Poétique)
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Strindberg, L'Impersonnel*. París: L'Arche, 2018
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Harriet*. Pròleg de François Regnault. Montreuil: Éditions théâtrales, 1992
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *La Fugitive*. Pròleg de Jean-Loup Rivière. Rouen: Éditions Médiannes, 1996
- STRINDBERG, August. *Le Songe*. Traducció de Marthe Segrestin. París: L'Arche, 2006