



ANNE UBERSFELD, *Bernard-Marie Koltès*. Arles: Actes Sud, 1999. (Traducció: TNC)

«En tots els meus textos hi ha un negre, encara que sigui ben petit, encara que sigui amagat», dirà K. Aquí, [a *En la solitud...*] aquest «negre» es mostra en el títol: «aquests camps de cotó», territoris de l'esclavatge dels Negres d'Amèrica al segle XIX, ara són cultivats per homes del mateix color. «La tria del lloc, diu K., es pot associar al treball dels Negres del temps de l'esclavatge». Però, ja ho veurem, la referència va encara molt més lluny. [...]

El punt de partida de *La solitud* potser és autobiogràfica; és, diu Chéreau, «la situació estúpida que ell havia viscut un vespre a Nova York, en un hangar, la trobada amb un home que li va dir: Tinc tot el que tu vols, xocolata, heroïna, coca, èxtasi, crack. A la qual cosa K. va respondre: No vull res. Fins al moment en què va entendre que l'altre demanava almoïna i volia diners». Aquesta trobada casual pateix a l'obra una estranya transformació.

Es transforma en una història senzilla i fosca: dos homes es troben a la nit en un carrer, un d'ells fa una oferta a

l'altre —no sabrem mai què li ofereix—, l'altre es nega a dir el que vol; tot i així l'intercanvi continua, fins a l'enfrontament físic. És un *deal*: «Un *deal* és una transacció comercial sustentada en valors prohibits o estrictament controlats, i que es concerta, en espais neutres, indefinits, i no previstos per a aquests usos, entre proveïdors i demanaires, per entesa tàcita, signes convencionals o conversa de doble sentit». Es faci el que es faci, i malgrat la cura amb què el text dissimula totes les traces que ens permetrien endevinar l'objecte del *deal*, cal que l'espectador se'n faci alguna idea, i és feina del director d'escena de deixar-la entendre, alhora que se n'esborren les pistes. Hi va haver tres posades en escena de Chéreau. A la primera, l'objecte versemblantment podia ser droga. Per a la segona, Chéreau reprèn el paper del Dealer, i l'espectador no en té cap dubte, es tracta d'un flirteig homosexual. A l'última posada en escena (1995), l'objecte es posa entre parèntesis, si se'n pot dir així, per la força de l'enfrontament verbal, i l'espectador ja no busca saber quin és l'objecte del *deal*. En aquesta última versió, Chéreau insisteix en la problemàtica del desig: «La paraula que apareix més sovint en l'obra és la paraula desig. Jo la pronuncio onze vegades en la meva primera rèplica i el

Client la reprèn set vegades en la seva». Però quin desig? «El desig sota totes les formes, desig del cos de l'altre, desig de possessió, de despossessió, desig de saber i alhora d'oblidar, desig d'acabar d'una vegada per totes amb un mateix o amb l'altre, desig de mort en definitiva». Amb aquest text, ja no és el problema de l'espai el que es planteja, com si K. s'hagués esforçat aquesta vegada a esborrar les seves pistes. Espai nul, en la solitud de les grans ciutats. Aleshores, diu Chéreau, «la meva principal preocupació va ser mostrar en el joc fins a quin punt es podia mossegar el text de Bernard, mastegar-lo, fer-ne una expressió del món real. (...) Del torneig oratori, del pur combat de paraules en neixen realment un esdeveniment teatral, una situació concreta que jo no m'esperava *a priori*». Aquí és el text el que és el problema per al director d'escena, i per tant la direcció d'actors. «Veient-ho amb perspectiva, no ens vam barallar prou amb el text, em sembla». D'aquí l'extraordinari itinerari que porta de la primera a l'última posada en escena del text-culte. Insatisfet, el director, i potser decebut per no haver obtingut l'èxit aclaparador que mereixia l'obra. I se li planteja una temptació, irresistible: aquesta llengua magnífica, parlar-la, ell, com a actor, tenir-la «a la boca». I tria el paper de

l'atacant, el Dealer. Bernard Koltès no està content, ell «que havia escrit el paper per un Negre i es va disgustar amb mi per haver-lo assumit». Chéreau confessa haver tingut dificultats, haver «estat bloquejat per alguns passatges del text». Però obté un triomf, i la seva interpretació resulta commovedora. Koltès seduït: «En sortir d'una representació el 1987, de la qual devia haver vist entre deu i quinze minuts, em va dir que no em podia recriminar tota la vida que no fos negre (humor de Koltès) Va constatar que jo feia sentir el text, que feia riure i que les sales estaven plenes, tot plegat coses que eren molt importants per a ell». Li feia horror qualsevol caricatura i «tot el que ens poguéssim fer semblar-nos als captaires metafísics de Beckett». Però l'any 1988, parlant amb Lucien Attoun, K. va expressar la seva insatisfacció: «L. A. – Perquè, m'han dit que no et va agradar gaire l'actuació de Chéreau a *La solitud* (...) A mi em va semblar que estava molt bé. K. – Doncs a mi no. Vet aquí».

El que hi ha alguna cosa de més greu, i Chéreau, amb la seva admirable comprensió de l'autor, ho veu perfectament: «Ell (K.) havia buscat (...) una estranyesa entre el Dealer i el Client, que la confrontació d'un Negre amb un punk feia

evident. Des del moment en què érem dos Blancs a escena, fèiem la impressió d'una comprensió mútua. De cop arribava a la superfície l'autèntic punt de partida de l'obra amb què Koltès mantenia una relació delicada: una història de flirteig homosexual entre dos homes que es feia més evident, i jo tinc la hipòtesi que és això el que el molestava». Certament, aquesta situació de flirteig era el seu pa de gairebé cada dia. Però atribuir el seu distanciament davant d'aquesta situació escènica massa visible seria, em sembla, un error. D'entrada és un fet que ell assumeix amb alegria la seva homosexualitat, i que diu que no hi té res a dir. Després, fer girar un text així al voltant d'una idea fixada, és reduir-lo: no cal que el *deal* sigui una història de flirteig o de droga, cosa que limitaria el propòsit per a l'espectador; cal, creu ell, deixar l'enigma; és el que és ric i fecund. És el mateix pensament el que el fa reaccionar quan es pretén que *Combat de negre i de gossos* tracta sobre l'Àfrica i el neocolonialisme. El conflicte dels dos homes a *La solitud...* va molt més enllà de l'anècdota: «és, diu, un diàleg filosòfic a la manera del segle XVIII», i es tracta d'una afirmació més seriosa que humorística. Relacions de paraula, relacions de pensament. I Chéreau ho comprèn tan bé que és el que precisament

intenta mostrar a la tercera posada en escena, on el treball sobre el text s'ajuntava a un treball escenogràfic d'una absoluta perfecció. Quatre focus (els «canons») seguien les evolucions dels actors, envoltats sempre d'un cercle de llum: «és una vella idea que vaig agafar de Giorgio Strehler. (...) L'actor pot sortir del cercle, ser atrapat de nou per ell. (...) Se'n poden disminuir la mida i la intensitat. Les múltiples possibilitats que ofereixen aquests focus afavoreixen una variació sobre les formes. S'arriben a formar figures a partir del desplaçament dels cossos i de les fonts lumíniques, com la coreografia d'un ballet, com una realització dels dos personatges». I de fet, hi ha fins i tot un moment de dansa «durant les pauses, un cop estan junts, la segona vegada que el client està sol». «Entre dues tirallongues, els dos homes van a seure a la primera fila, entre els espectadors, i es calmen la gola com dos lluitadors de fira. El seu pas de dansa, atrevit, brutal, eròtic, és un acte de posada en escena sorprenent, esplèndid, a la Chéreau. L'escena bifrontal és un mirall inútil, metàfora del torneig, de la separació, de la diferència». Les reflexions sobre la problemàtica del desig mostren la precisió en el nou treball sobre el text. Chéreau diu: «Procuro actuar amb una gran senzillesa». I de fet també ha despullat el Dealer



de les rampoines una mica clownesques de la segona versió. El que vol així és alhora «posar de manifest una problemàtica del desig que havia ocultat completament» i generalitzar: «L'obra és més universal i podem superar l'anècdota filosòfica».