



ANNE-FRANÇOISE BENHAMOU, «Nou observacions a propòsit de l'obra de Bernard-Marie Koltès», al programa de mà de *Dans la solitude des champs de coton*. Paris: Odéon-Théâtre de l'Europe, [1995].

(Traducció: TNC)

1

És en el moment en què l'art de la posada en escena coneix una de les seves hores de glòria, a l'inici dels anys 70, que Koltès comença a escriure. Dies difícils per als autors: alhora que es descobreix Tadeusz Kantor i Bob Wilson, el teatre anomenat «de text» pateix d'un cert desinterès. Si alguns espectacles memorables fan d'aquest període brillant una «edat d'or del teatre», segons l'expressió d'Antoine Vitez, també és una edat de ferro per als dramaturgs: abans de *La Nit just abans dels boscos*, el primer dels seus textos que va tenir un cert ressò, Koltès va escriure set obres, dues de les quals per a la ràdio, i una novel·la, que es va publicar set anys després de ser acabada.

2

Per a alguns espectadors de teatre, el nom de Koltès està estretament associat al de Patrice Chéreau. No va ser el primer, tot i així, a reconèixer l'excel·lent qualitat d'aquella escriptura. Abans d'ell, Hubert Gignoux, Bruno Boëglin, per citar només els més coneguts, havien estat convençuts de l'immens talent de Koltès. Però va ser Chéreau, és cert, qui el va fer famós; si no hagués dut a escena quatre de les seves obres a mesura que les escrivia, avui en dia potser no serien representades i traduïdes arreu del món: s'han pogut quantificar, de 1983 a 1995, unes dues-centes posades en escena a vint-i-cinc països i gairebé el mateix nombre de llengües...

Aquesta oportunitat, tanmateix, era una arma de doble fil: si l'obra es va escampar ràpidament a l'estranger, garantida d'alguna manera per l'interès que hi tenia un director d'escena conegut a tot Europa, a França va quedar fixada en el seu recorregut, encara que fos produïda en condicions artístiques excepcionals. Fascinada per Chéreau, la crítica va trigar molt de temps a reconèixer en si mateixa l'escriptura de Koltès. A la inauguració del Théâtre des Amandiers amb *Combat de negre i de gossos*,

es va parlar més de la posada en escena, de l'escenografia de Peduzzi, de la interpretació de Piccoli (totes remarcables) que del text i del seu propòsit. La creació de *Moll oest* va agreujar el malentès: esclafats per una escenografia pesada i sumptuosa, les qüestions d'aquesta obra ambiciosa i complexa —la història d'un grup de marginats— arribaven malament. Segurament el distanciament entre la radicalitat del discurs de Koltès i un cert públic parisenc hi era per alguna cosa. Sigui com sigui, estranyament, l'obra havia esdevingut notòria sense haver estat escoltada. Última paradoxa: és segurament en el moment en què Chéreau va decidir, contra l'opinió de Koltès, de reprendre el paper del Dealer a *En la solitud dels camps de cotó*, que va fer que el públic percebéss la profunditat i la singularitat del seu propòsit.

Després de l'èxit ambivalent de *Combat de negre i de gossos*, després del semifracàs de *Moll oest*, el triomf d'*En la solitud dels camps de cotó* en la seva segona versió va inaugurar una nova època: aquella en què la gent es va començar a interrogar sobre el sentit i la coherència d'aquell teatre.

3

L'obra de Koltès va ser coneguda en primer lloc pel públic de Chéreau, però té tota una altra vida des de fa uns anys: a través dels seus lectors. Una altra generació ha pres el relleu: si aquests lectors estan vinculats al teatre, molts són massa joves per haver vist les obres en la seva estrena. No hi ha res d'estrany, d'altra banda, en el fet que aquesta obra tan representada ocupi plenament el lloc en la literatura: més que un «autor» —no hi ha res pitjor per a l'escriptura dramàtica que el ghetto que suposen les expressions «jove autor», «autor contemporani»— Koltès és un escriptor, un dels grans —d'aquells que inventen formes per imposar la seva mirada sobre el món. Tant com un estil, una llengua, una intel·ligència poètica de l'escenari i de l'art de l'actor, el que és admirable a les seves obres és la seva manera de captar amb agudesia la realitat contemporània, una manera que s'assembla menys en la descripció que a la visió.

4

Tots els personatges de Koltès són poc o molt marginals. Però la seva dramaturgia no té res de sociològica: el marge

no es presenta en la seva relació amb la normalitat, sinó com un indret privilegiat des d'on percebre el funcionament en conjunt de la realitat —i no només el seu funcionament social. Així, Chéreau escrivia sobre l'hangar okupat de *Moll oest* que era «l'indret de l'ànima»... Pel que fa al *deal* que es practica a la *Solitud*, és més filosòfic que pintoresc: es refereix evidentment al tràfic de droga o a la prostitució, però el que significa supera de llarg l'evocació d'un univers contrabandista. Koltès a les seves obres no busca mai d'aïllar en si mateixa una porció de la realitat, sinó d'efectuar a partir d'aquest tall una veritable travessia de les aparences: és d'aquesta immersió simbòlica, poètica, que conviden a fer un determinat indret (a *Combat de negre i de gossos* o a *Moll oest*) o un determinat personatge (a *La nit...* o *Zucco*), que en resulta l'equilibri singular de la seva escriptura, concreta i lírica. Això és particularment evident a la *Solitud*, i també a *Roberto Zucco*, on l'anècdota real és l'ocasió per fer una meditació turmentada sobre la mort. Però Koltès ja declarava a propòsit de *Combat de negre i de gossos*, irritat de veure com se li atribuïa un discurs polític: «[l'obra] no explica ni el neocolonialisme, ni la qüestió racial. (...) Parla simplement d'un indret del món. De vegades trobem llocs que són com una mena de metàfores

de la vida o d'un aspecte de la vida, com a Conrad per exemple els rius que s'endinsen en la selva...»

5

No hi ha res, mai, de discursiu ni de dogmàtic en la manera en què les seves ficcions dibuixen, una a una, una relació amb el món. L'enigma, al contrari, hi és privilegiat: el desenllaç ambigu de *Roberto Zucco*, així com el desenllaç inesperat i inacceptable de *Moll oest*, deixen en suspens el sentit global de l'obra. El «background» suggerit en abundància, però mai elucidat realment, d'alguns personatges —i entre els principals: Koch, Mathilde— deixa dubtes sobre cadascun dels seus actes. En la *Solitud*, aquesta predilecció per l'enigma és portada fins a un punt que esdevé el tema mateix de l'obra: tot el diàleg gira entorn d'allò innominable del desig. Fins i tot a *Combat de negre i de gossos*, la seva obra aparentment més senzilla, la lògica de la narració reposa sobre una articulació secreta: si, enmig de l'obra, Horn canvia d'estratègia, empenyent Cal a l'assassinat quan fins aleshores havia estat intentant contenir la seva violència —un gir de 180° que Koltès va aconseguir que fos gairebé imperceptible!— potser és a conseqüència de la declaració d'amor de

Léone, la promesa de Horn, a Alboury, el «Negre misteriosament introduït en la Ciutat». Però sobre el fet que l'amor humiliat, traït, de Horn es trobi a l'origen de la resolució del drama, no hi ha res que ho marqui explícitament en una dramaturgia que es blinda contra tota sentimentalitat. És molt sovint veient-ho «en negatiu», per inducció, que es pot resseguir el fil de la conducta dels personatges. El mutisme d'Abad el converteix en una figura típicament koltèsiana —tot en ell s'ha de suposar, de reconstruir— però no més, potser, que els «xerraires» com Horn i Koch, als qui el llenguatge permet abans que res d'emascarar-se, d'aixecar «una multitud de barreres entre allò que revelen i el seu secret».

Explicant-se sobre aquesta lògica de l'el·lipsi, Koltès va pretendre, a l'època de *Moll oest*, d'haver «enfoscit voluntàriament les qüestions principals» per ser «el més clar possible sobre les qüestions principals». En definitiva, d'haver volgut evitar a l'espectador de perdre's en vanes conjectures, sobre falses pistes. I si fos exactament el contrari? Si fossin les «qüestions principals» les que fossin «enfoscides» i les falses desenvolupades en abundància, com una «multitud de barreres»? Si l'amor —el de Horn per

Léone, el de la Noia per Zucco, el d'Abad per Charles, el de Léone per Alboury— es trobés a l'origen mateix de les ficcions enigmàtiques de Koltès? És cert, l'autor ens adverteix, també a propòsit de *Moll oest*: «No s'hauria d'interpretar cap d'aquestes escenes com una escena d'amor. Són escenes de comerç, d'intercanvi i de tràfic, i cal representar-les com a tals». Però Koltès no diu tanmateix que l'amor estigui exclòs del seu univers; s'obliga a deixar-lo en allò no dit, en l'el·lipsi, en el secret, en l'enigma: «cal creure que l'amor, la passió, la tendresa, i no sé què més, van fent el seu camí tot sols; i que, de voler-se'n ocupar massa, se'ls empetiteix i se'ls ridiculitza sempre».

6

Malgrat les mancances deliberades en la ficció, malgrat el gust pel secret que motiva no només els seus personatges, sinó també les seves pròpies construccions dramàtiques, l'obra de Koltès no és mai abstrusa. Si algunes de les seves qüestions principals només es llegeixen entre línies, manifesten la seva presència oculta i la seva potència en la tensió, màxima ja d'entrada, que caracteritza el diàleg koltesià. No hi ha pràcticament cap escena que no es

desenvolupi en un autèntic camp de forces. Tant pot ser la por, com l'absoluta necessitat de seduir o de convèncer, l'una i l'altre es combinen en diferents figures d'atracció o de repulsió, que fan de cada trobada un combat —o un *deal*. D'aquí la importància del terreny i de la utilització dinàmica dels llocs: moltes entrades en escena són incursions, i sovint és pel fet que un personatge viola l'espai que ha delimitat un altre que l'acció —en el sentit més clàssic— es desencadena. Així, la major part de les situacions tenen uns fonaments extremadament concrets.

7

La poètica de l'espai tan evident en el teatre de Koltès és una molt bona mostra d'aquest simbolisme secret que, en ell, tensa la realitat social, psicològica o política. Fins i tot a *Roberto Zucco*, la seva obra més cinematogràfica, on en una primera lectura sembla que els decorats se succeeixin segons les necessitats de la intriga com diferents «plans», hi trobem els seus temes predilectes: la reclusió (a la presó, evidentment, però també en l'àmbit familiar, en el metro, en el bordell) i l'evasió —fuga o sortida del laberint. Un mur a travessar, aquesta sembla ser la metàfora obsessiva que recorre l'obra. Un mur entre els individus, entre les races

—entre Léone i Alboury, per exemple—, un mur entre els móns —la ciutat dels Blancs i l'Àfrica, l'hangar i la ciutat, el jardí de la infància i la guerra d'Algèria—, un mur entre l'ésser i el seu desig, entre el desig i el seu objecte. A aquesta llei de la separació hi respon, al nucli de cada personatge, un formidable afany de transgressió. Matar la mare (tal com fa Zucco), fer-se talls a la cara (tal com fa Léone), saltar al buit (Édouard), travessar l'hangar per llançar-se al riu (Koch) o per ser violada (Claire), traïr Zucco (la Noia), tot plegat són temptatives —més o menys suïcides— d'escapar a l'empresonament en una realitat sense esperança i sense amor, per accedir a un món del desig que sovint és el de la mort, metafòrica o no. «No hi ha amor, no hi ha amor», diu el Client a la *Solitud*: aquesta absència és el «mur de foscor» contra els quals xoquen els personatges de Koltès, amb una violència que els fa capaços dels projectes d'evasió més bojos i més paradoxals.

8

El sexe ocupa un lloc estrany en l'univers de Koltès. La virginitat hi és un tema recurrent. És alhora un valor del qual es treu profit —la virginitat de Claire a *Moll oest* és una

moneda de canvi entre Fak i el seu germà, la violació de la Noia la devalua als ulls de la seva família— i és l'únic estat que permet sostreure's provisionalment dels circuits de l'intercanvi. Altrament dit, ser verge és disposar plenament de si mateix, escapar de l'alienació, però també no ser res. El Client de la *Solitud* expressa perfectament aquesta ambició ambivalent: «Jo no vull insultar-lo ni agradar-li; no vull ser ni bo, ni dolent, ni pegar, ni que em peguin, ni seduir, ni que intenti vostè seduir-me. Vull ser zero. (...) Siguem dos zeros ben rodons, impenetrables l'un a l'altre, provisionalment juxtaposats, i que roden, cada un en la seva direcció. (...) Siguem uns simples, solitaris i orgullosos zeros». Aquí no es tracta directament d'una qüestió de sexe: però aquest «desig del neutre» suïcida o místic, segons el punt de vista en què ens situem, sempre participa d'un imaginari sexual alhora que busca superar-lo. La nostàlgia de la parella germà-germana, present en molts dels textos (*Moll oest*, *Tabataba*, i sobretot *El retorn al desert*) té menys a veure amb l'incest que amb aquesta utopia: trobar una relació que tregui de la solitud sense comprometre la neutralitat, la virginitat de la infància. Però ningú s'escapa del circuit del desig, que també és el de la violència; i la llei del sexe trenca les utopies: Léone, que ha

vingut per casar-se amb Horn, «un home a qui falta... allò principal», troba Alboury; Claire acaba per donar-se a Hak; la Noia és violada per Zucco i també li contagia la seva tara; el Client i el Dealer es veuran abocats a una lluita cos a cos. Només, a *Tabataba*, el petit Abou i Maïmouna, el germà i la germana, aconseguen quedar-se tots dos, en el «pati interior» de casa seva, enllustrant una moto, protegits, exclosos de l'univers del sexe com uns vells o uns infants —malgrat les inquietuds de Maïmouna: «Però la vida, petit Abou? Tot el que t'he ensenyat, la dona, l'home i tota la resta? Tu no ets ni encara petit, ni ja vell, petit Abou; no es pot desafiar la naturalesa». Significativament, *Tabataba* és la resposta de Koltès a un encàrrec sobre el tema: «Atrevir-se a estimar».

9

«El desig del neutre», deia Roland Barthes, és «d'entrada desig de suspensió (...) de les ordres, de les lleis, de les comminacions, de les arrogàncies, dels terrorismes, dels requeriments, de les demandes (...) de la societat respecte a mi» —aquestes reflexions s'aplicarien perfectament a l'aspecte pròpiament polític de l'obra de Koltès. Però, continuava Barthes, també és «clarament el desig de



suspendre el narcisisme. És a dir, el desig de deixar de tenir por de les imatges. El desig de resoldre la pròpia imatge». El fet de posar en crisi el Jo, d'interrogar-se sobre l'individu, són essencials en el teatre de Koltès —tant si els personatges defensen la seva identitat com una ciutadella, l'omplen de barricades com un territori, o l'ofereixen a l'altre posant en risc la seva integritat, la seva identitat, la seva vida, de vegades. Plantejat des de l'òptica del gaudi, del comerç o de la batalla, la relació amb l'altre és en efecte el tema principal d'una obra travessada de banda a banda per un qüestionament ètic. Com si sempre es tractés d'inventar, en el lloc de la llei social (que només és una institucionalització de la violència) i de la llei sexual o natural (que és el treball mateix de la violència a l'interior del desig), una moral diferent, una lògica que no sigui la del conflicte. Però el llenguatge es demostra impotent a l'hora d'obrir un espai diferent per a les relacions humanes; com a màxim permet, durant una estona, dissimular la violència. «L'intercanvi de les paraules només serveix per guanyar temps abans de l'intercanvi dels cops, perquè a ningú li agrada rebre cops i a tothom li agrada guanyar temps».

Va ser potser aquesta impossibilitat tràgica a l'hora d'inventar un terreny neutre, de treure els conflictes, de calmar la cremor i la por de la diferència, de suspendre la violència, d'establir una moral —una impossibilitat que tanca gairebé totes les seves obres— el que va portar Koltès a triar Roberto Zucco, un criminal, com a últim protagonista? Potser Zucco posa només un mirall davant del món dels homes i li ofereix el reflex de la violència assassina que el fonamenta i que s'hi amaga al darrere? Zucco, el que mira el sol i la mort a la cara, l'últim dels personatges de Koltès, també és el primer que renuncia al «comerç del temps» —el llenguatge— que servia als seus predecessors de moral provisional. És l'espai mateix del teatre —el de les paraules—, és l'esperança mateixa del teatre —guanyar temps a la realitat, és a dir, a la violència i a la mort— el que s'aboleix cada vegada que, a escena, Roberto mata.