



VALÈRE NOVARINA, *Entrada d'un centaure*.

Publicat a la revista *Pausa*, núm. 33, 2011. (Traducció:
Albert Arribas)

A la puntuació, hi palpita en Morse una comunicació misteriosa. El diàleg amb l'actor —igual que amb el lector— té lloc amb els mots, però també amb el silenci de la tipografia i amb els signes, entre i a sota. Però aquests signes no diuen gens com ha de respirar l'actor: l'actor és l'únic mestre d'una carcassa invisible de la respiració, que es construeix amb paciència perquè es *desconcertin* els mots sense treva, perquè no es quedin parats, fixats, perquè no s'immobilitzin en *ídols*. Amb el treball pacient, encarnat i buit de l'actor, el teatre és el millor lloc per fer un ús no fetitxista del llenguatge. No es dicta la respiració a ningú: se la deixa lliure com la intel·ligència del text, el seu esdevenidor, el seu pas al diàleg.

L'actor obre el *mutus liber*, manté ben obert davant seu el llibre mut de la puntuació: un punt, guionet, dos punts, coma, parèntesis, punt i coma, exclamació! —i les *cursives*, els sagnats, els paràgrafs— i els noms dels personatges. I així, a poc a poc, seguint les balises, les fites d'un camí

caòtic, arriba a l'única cosa que importa: la intel·ligència del moviment, el fraseig, l'economia del text, la ciència del *joc de forces* que té per pàgina el teatre. La resta es farà a poc a poc, *pel cos*, sense demanar-li res: és un animal molt savi.

El més important és el fraseig: el pas verbal. Si escoltem bé, a la pàgina ja hi ha tota la dansa.

La puntuació toca l'actor a distància; conté missatges críptics, desxifrables a vegades per un de sol. És una font molt directa d'energia, un feix d'impulsos, i, a la pàgina, una mena de residu de la grafia i la respiració d'aquell que ha escrit: un buirac de fletxes, una descàrrega de trets, algun *pas* encara visible al terra.

Amb el text, amb la lletra muda del llibre, jo confio a l'actor Daniel Znyk el que no m'atreviria a dir a la cara de ningú. Sé que és un viatger que arribarà molt lluny *més enllà de l'home*, més enllà dels viaranys del repertori teatral, i que anirà més enllà dels passatges reconeguts: un grandíssim destructor i un descompositor d'home, com a mi m'agraden. A escena, no dubta a anar profundament *a part* de l'home: va cap a la marioneta, s'aventura en l'animal...

El gran actor no té cap opinió sobre l'ésser humà: ho llença tot.

Znyk és un rítmic, un trencador de monotonia i un impressionant percussionista: en el fons en ell mateix té una font de metamorfosis sense fi, i valor per destrossar tot el repertori i la cantarella en lletanies de les representacions humanes; hi ha —en la seva trajectòria— sortides d'humanitat (igual que se surt de pista) que em sorprenen i que només em puc permetre a través seu. Escrivint per a ell, plantant-li obstacles al davant, em sento infinitament lliure, com si escrivís per a Liszt, Stravinsky, Sofronitsky, Scriabin, Albert Fratellini, Grock, Picasso. És un actor capaç de tot. Suïcida i victoriós com els bons trapezistes.

És un grandíssim nedador, l'he vist fer quilòmetres, cap a l'horitzó, en l'aigua glaçada... d'aquí és d'on li ve l'instint d'agafar el text com s'agafa una onada per combatre-la, jugar-hi, deixar-se endur, per afluixar i així avançar; neda en els corrents del text, en els seus fluxos; passa pels torrents i l'aigua adormida. Znyk sap de primera mà que el llenguatge és un fluid que s'escampa per l'espai.

Tot neix del contacte carnal entre el text i l'actor; tot ha d'afavorir aquesta coneixença profunda, aquest tocar la lletra —i s'hi ha d'anar tornant contínuament, a tocar el llibre—; és una unió tàctil a través del més profund de la respiració i la memòria.

La memòria ho ha de comprendre tot, copsar no els mots sinó el garbuix sencer del llibre; ha de ser d'una intel·ligència extrema per recordar el text, reviure les paraules, retenir-ho tot. És extremament intel·ligent i ha d'aprofundir per saber totes les estructures de construcció —entendre «com s'aguanta»—; la memòria és l'enginyer de tot, o no retindria res. No rememora, troba. És un gest.

El Daniel no espera l'endemà passat per fer les coses, ni la presència real de l'espectador... De seguida s'aventura, es llança, i calcula com donar-se sense mesura. Va ser veient-lo cada dia que vaig entendre que, en el treball respirat de l'actor, hi operaven una ofrena de si mateix i una mena de santificació misteriosa.

«Direcció d'actors», «director d'actors» són expressions inadmissibles. El Daniel Znyk se'l pot dirigir tant com Michel Simon, Mademoiselle Mars, Christine Fersen o Talma; la

funció dels actors no és ser *enrolats* i *marionetejats*, controlats com semàfors, dirigits, sinó ser estimats, entrenats, seguits. No es pot *dirigir* un esquiador o algú que boxeja. Jo m'imagino com l'entrenador de l'actor; algú que planta els pals de l'eslàlom en un indret precís, i coneix bé el recorregut: el desnivell, els riscos, el ritme, el pendent i la partitura del llibre. El meu treball és senzill: he d'estar constantment atent als més mínims moviments de l'actor, sempre capaç de trobar la causa d'una caiguda, d'una divagació... Jo només intervenc de rebot, molt-molt indirectament i molt discretament; jo només intervenc amb silencis intensos, amb mirades en suspens, consentiments dubtosos i mitges frases —fórmules confuses i com menys indicatives, com més enigmàtiques i senzilles, millor... Tot s'ordena en l'ambivalència; tot es desclou en profunditat de la gran *lliçó de lectura* que ens dóna l'actor. Només l'actor desxifra. En la seva profunda solitud, troba *el* sentit i *els* sentits, igual que es troba el sentit d'un pendent, la direcció d'un riu, el curs d'un text, la frase del pensament. El treball és molt fluvial, fluminesc, magnètic. No hi ha mai res a *indicar*, ni a l'actor ni al públic. Es troba tot sense indicar-ho.

La posada en escena no s'adreça al públic, als «amants de l'art de cara», a la gent de gust, sinó tan sols a l'actor: a cada moment li recorda «on es troba» en l'arquitectura respirada del drama, amb quin pas ha d'avançar ara, a quin punt del «drama de l'espai», a quin sintagma de la frase del drama hem arribat. La posada en escena és una fràgil construcció invisible que unifica i edifica l'espai i el temps plegats, de manera que l'actor es recordi de l'obra. El contacte de l'espectador amb el que hi ha per veure i sentir al teatre només té lloc a través d'aquest punt material consumit que és la carn *il·luminada* de l'actor. Si no es pot tocar la carn ardent i lluminosa, tot és fútil. L'obra, l'escriptura, l'escenografia (espectacular o no), el joc dels ritmes, tot és fútil si no és *encarnat* —si no hi ha santedat de la carn i afinació de l'acord.

Alguns directors treballen en l'enfrontament, busquen el combat, desestabilitzen els intèrprets i els violenten, els forcen, van a buscar-los en les seves retallades. Aquí és ben al contrari: tot es fa amb ells, amb atenció extrema a cada moment i amb amor. Nosaltres sabem que hi ha un *tercer* que es troba aquí, davant nostre: l'obra comuna que donarem a llum. Com les parelles, som dos per ser tres. La

xifra de l'amor és tres. Dos és una estació diabòlica. Amb el Daniel, una mena de pudor ens manté com animals a distància. Hi ha massa intimitats entre nosaltres perquè siguem familiars.

Es diuen moltes coses en dues síl·labes: a *L'Espace furieux*, veiem que Znyk s'inclina ben avall, cap al terra, i treu molt lentament un llençol que sobresurt de l'escenari; recordo un assaig general, a la Sala Richelieu, en què li vaig deixar anar rapidíssim, sense interrompre'l, «Colmar!». El Daniel va entendre immediatament que calia llençar el llençol com el sudari del retaule d'Issenheim, i de cop el féu aparèixer fuetejant l'aire per carregar-se la mort.

Amb un animal de la força i la talla del Daniel, puc plantar els meus pals d'eslàlom encara més propers, passar de sobte d'un ample eslàlom gegant a un eslàlom especial estretíssim, amb bamps. Hi ha salts que només pot saltar el Daniel Znyk, caigudes victorioses que només pot calcular ell amb el tempo exacte. Jo traço anticipadament moltes figures que només el cos de Daniel Znyk pot escriure. Sovint, el personatge que ell fa —El Cercador de la Farbalà, El Personatge del Cos, L'Home d'Ultra-Això, La Vocal Neutra, Sòsia— pronuncia un moment el seu nom:

«Daniel Znyk». Però el vertader nom de Daniel Znyk, com el de tots els actors i com el meu vertader, i el nostre de tots nosaltres, és el de «Cap Persona».

Si jo hagués sigut actor, hauria volgut córrer lluny en aquesta direcció: polvoritzar l'efígie humana. Sacrificar-la. Reconstruir l'home del revés. Consagrar la meua vida a fer d'antropoclasta.

Entre l'escriptor i l'actor, neix una parella animal. Cavall i cavaller: rols intercanviables. Hi ha la unió de dos animals: el que ha escrit i el que actua. Apareix un cos en parella. Entra un centaure compost de *l'animal del text* i *l'animal de l'actor*. Hi ha el «cos a cos» i la formació d'un ésser nou entre les lletres a la pàgina i la respiració a escena. Un cos a cos on es creuen dues respiracions. O més aviat tres, ja que tot es trenca, es trama al cos i a l'alè de l'espectador: ell també es troba pres en el combat de les respiracions. Assisteixo al contacte, la lluita, els combats, els llaços i desenllaços d'aquests tres animals: l'espectador, l'actor i l'animal del llenguatge.

Quan treballa amb l'actor, assisteixo a aquesta unió estranya: lletres i carn formen un centaure. Veig aquesta



escena abans que aparegui a ulls de tothom. El que fa actuar l'actor és el text, i el teatre d'una passió: ho interpreta tot en estil indirecte i capgirant actes, de rebot i com en un mirall... El teatre és *espectral* i practica una cruïlla i una inversió de l'espai i els mots com el joc dels quatre cantons, un esquarterament dels subjectes, una quadratura del jo. No se sap qui és l'autor de què: s'ha escampat el llenguatge i s'aboca com un drama invisible. El Daniel escriu i jo actuo. Els objectes es parlen. Apareix el drama inhumà del llenguatge.

«Entrée d'un centaure» a *L'Envers de l'esprit*

© P.O.L, 2009