

BERNARD-MARIE KOLTÈS

LA NIT
JUST ABANS
DELS BOSCOS

TRADUCCIÓ DE SERGI BELBEL
PRÒLEG DE CARLES BATLLE



Institut del Teatre

Diputació de Barcelona

INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA
Director: Pau Monterde

BIBLIOTECA TEATRAL
Director de la col·lecció: Sergi Belbel

Comissió de Publicacions:
Montserrat Álvarez-Massó
Sergi Belbel
Josep M. Carandell
Francesc Castells
Feliu Formosa
Jaume Melendres
Pau Monterde
Joan Ollé

Títol original: *La nuit juste avant les forêts*
© Les Éditions de Minuit, 1988
© de la traducció: Sergi Belbel, 1993
Disseny gràfic: SDD

Primera edició: novembre, 1993

Propietat d'aquesta edició (inclòs el disseny de la coberta):
Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona
Carrer de Sant Pere més baix, 7. 08003 Barcelona
Telèfon: 268 20 78. Fax: 268 10 70

Impressió: Libergraf, s.l.
Dipòsit legal: B-36.040-1993
ISBN: 84-7794-256-0

BERNARD-MARIE KOLTÈS: LA TRANSPARÈNCIA IMPOSSIBLE

Aquesta pluja maliciosa li ha bastonejat el cos. Li ha florit l'ànima. Li ha estovat el cervell. És de nit i encara lluita. Parla. Parla i és moll. I parla més encara... Del seu abric esparacat regalimen cesures estranyes. Diu: «Amb la roba xopa em quedaré aquí, fins que trobi una habitació.» I penso: potser sí que et quedis aquí. És bo que et quedis aquí. Aquí és fosc. No faràs nosa. Amb una mica de sort, ningú no s'adonarà de la teva presència, de la teva diferència. Seràs transparent.

No són paraules de Koltès. Però ben bé haurien pogut reflectir el pensament sorprès de l'individu que, a *La nit just abans dels boscos*, és abordat per un home «diferent» que s'aixopluga. A *La nit just abans dels boscos*, l'home de la pluja implora la transparència de la igualtat (passar inadvertit), l'abolició de les diferències. A l'altra banda de l'obra koltèsiana, Roberto Zucco espera que la llum no el trobi i que, tot travessant-lo, es reflecteixi en l'opacitat dels objectes. A tots dos, els pesa aquesta llum que no vol ignorar-los. I, al mateix temps, els fa por la foscor. Són éssers opacs.

L'obra de Koltès, en definitiva, tracta d'això: la lluita dels homes per una transparència impossible.

* * *

Quan, el 1977, Bernard-Marie Koltès presentava *La nuit juste avant les forêts* al Festival «Off» d'Avinyó, pocs sospitaven que amb aquesta peça s'iniciava el reconeixement públic d'una de les produccions dramàtiques més originals i colpidores dels últims temps. La mort prematura de l'autor, ara fa quatre anys, ha permès que la singularitat d'aquesta obra s'enriqueixi amb la nebulosa del mite. Bàsicament es tracta de set textos teatrals —comptant a partir de *La nuit*— que configuren un corpus artístic coherent i tancat, un conjunt insòlit i innovador que ha encimbellat l'autor de *Roberto Zucco* al capdamunt del Parnàs particular dels francesos. La veritat és que les propostes teatrals de Bernard-Marie Koltès han tingut unes repercussions evidents en l'evolució de la literatura dramàtica dels últims anys. El teatre català n'és un bon exemple. Sergi Belbel, traductor de la peça que teniu entre les mans, n'ha reconegut explícitament l'estímul. També descobrim paral·lelismes, o simplement coincidències, en Josep M. Benet i Jornet i, més lateralment, en Josep M. Muñoz Pujol o Jordi Teixidor, i no diguem en l'allau de joves dramaturgs que envaeix, en aquests moments, el nostre panorama teatral. Més encara: al llarg de les temporades teatrals 1992-1993 i 1993-1994 haurem assistit a l'estrena barcelonina de dues obres de l'autor: *La nit just abans dels boscos* i *Roberto Zucco*, el cap i la cua de la seva producció diguem-ne «reconeguda».¹ Ha arribat l'hora de fer balanç?

1. «Il y a une coupure très nette entre *La nuit juste avant les forêts* et la pièce qui précède. Il y a d'abord beaucoup de temps, trois ans; trois ans pendant lesquels je n'ai rien fait et où je pensais ne plus jamais écrire, c'était complètement différent, c'était un autre travail.» «Des lieux privilégiés», entrevista amb J. P. Han, *Europe*, 1r. trimestre 1983. Per conèixer les obres anteriors a *La nuit*, vegeu la bibliografia.

En línies generals —i sense cap afany d'ordenació definitiva—, crec que l'obra de Koltès, pel que fa sobretot a uns determinats aspectes formals, pot dividir-se en dues etapes. De *La nuit* a *Dans la solitude*, la primera; *Le retour au désert* i *Roberto Zucco*, la segona. Una lectura distreta dels textos serveix per adonar-se que, del cap a la cua, es produeixen canvis evidents: reproducció d'un món menys abstracte, pluralitat d'espais (interiors i exteriors), ampliació en la gamma de personatges, dispersió temporal... Tanmateix, cal insistir en la coherència bàsica de tota l'obra: el món, la metàfora, els personatges o els temes, la recerca constant d'una transparència que no pot ser. És evident, doncs, que no interessa tant establir evolucions i marcar diferències com reflexionar sobre els trets fonamentals d'aquesta organicitat.

* * *

Segons Belbel, l'obra dramàtica de Koltès «sembla proposar-nos, d'entrada, un retorn impúdic al teatre de text».² Una mirada de conjunt al teatre europeu ens aclareix que no es tracta d'un fenomen aïllat: tot consisteix a deixar enrere un exili forçat, a renegar del bandejament sistemàtic del text per part dels esquemes dramaturgics dominants; en el millor dels casos, es tracta de superar una situació de mendicitat culpable. Tant és així, que d'uns quants anys ençà s'ha anat consolidant un paisatge teatral on es comença a reconèixer que la imatge, el gest, la provocació o la vida es desprenen també del text; que el director

2. Sergi Belbel: «B. M. Koltès: les armes del retorn», *Pausa*, núm. 1, octubre 1988, pàg. 12

no és l'únic «autor»; que la creació col·lectiva no es consolida necessàriament en la marginació del text sinó que viu en la mateixa essència del teatre (aquesta meravellosa «essessor de signes»): retorn, doncs, a la paraula, una paraula que és poesia, capacitat d'abstracció, organització d'imatges i sobretot acció.

En aquest context, Koltès mai no es cansa de repetir —com Benet i Jornet o Rodolf Sirera a casa nostra— que el text teatral, si bé sempre és un primer pas cap a la representació, ha de ser també considerat producte literari autònom: «la pièce a été écrite à la fois pour être lue et pour être jouée.» («Annexe» a *Quai Ouest*). En tot cas, cal prendre consciència que «el text no és el punt de partida de l'espectacle, sinó el punt d'arribada».³

Retrobament, doncs, amb el teatre de text. Però —i utilitzo els mots de Belbel—, quines són «les armes del retorn»?

* * *

*Bref, j'ai découvert la règle des trois unités, qui n'a rien d'arbitraire, même si on a le droit aujourd'hui de l'appliquer autrement.*⁴

Tot retrobament, per definició, és culpable. Recuperar els plantejaments tradicionals del teatre de text suposa traïr la «normalitat» d'aquests mateixos plantejaments. És a dir, comporta una actitud, paradoxalment, renovadora.

3. Jaume Melendres: «Amb un gran passat a l'horitzó», pròleg a *Residuals* de Jordi Teixidor, Barcelona, Institut del Teatre (Biblioteca Teatral, 67), 1989.

4. «Un hangar, a l'ouest», *Théâtre en Europe*, núm. 9, gener 1986, pàg. 62.

Així, el moviment contemporani de «retorn al teatre de text» —si m'és permès de definir-lo així— es fonamenta gairebé sempre en un «retrobarment crític» amb la tradició dramàtica; una tradició, no cal dir-ho, bandejada constantment per les aventures teatrals del segle xx (el joc contradictori d'anar a «trobar la forma» per uns continguts en moviment constant).

Així, Koltès, al mateix temps que recupera esquemes antics, «sembla remuntar, superar de cop i volta la famosa decadència del drama teatral a Occident, després de la crisi de potsguerra, del gran buit que deixaren tant la dramaturgia brechtiana com la influència artaudiana en l'eclosió dels anys seixanta».⁵ Ara bé, fins a quin punt es pot generalitzar el respecte de Koltès per les fórmules de la tradició teatral?

El fet de recuperar les tres unitats no suposa en cap moment una submissió esclavitzadora als hàbits teatrals decimonònics. Fóra absurd. Koltès rebutja els trucs, les receptes, la grandiloqüència i la pompositat en l'expressió dels grans conflictes interns, la *pièce bien faite*, els cops de teatre o la divisió tradicional en actes. També relativitza la progressió conflictual i l'interès de la intriga, desdibuixa la lògica de les relacions de causa i efecte, i centra pràcticament tota l'acció en l'intercanvi verbal. De fet, només accepta aquelles fórmules que es presenten «amb naturalitat» dins del procés de creació. Les tres unitats, en aquest sentit, no són normes arbitràries, capricis d'una preceptiva opriment, ni tan sols un conjunt de *contraintes* estimulants. Ben al contrari, segons Koltès, les unitats apareixen innocentment quan la construcció de la faula respon de veritat als

5. Sergi Belbel: «B. M. Koltès: les armes...», pàg. 13.

principis del teatre, és a dir, quan es treballa dins dels esquemes d'allò que, en opinió de l'autor, és específicament teatral: els salts temporals, des d'aquest punt de vista, no són adequats al medi; són recursos propis del cinema o de la novel·la. No cal donar-hi més voltes. Si Koltès afirma que ha descobert la regla de les tres unitats, no és precisament per respecte envers aquells preceptes esclavitzants que obligaren Corneille a justificar la inversemblança de les seves faules adduint fidelitat a la història. Es tracta, simplement, de retrobar l'esperit originari dels consells aristotèlics. I no podem evitar de pensar en Racine: «La regla principal és agradar i emocionar, i totes les altres són només fetes per arribar a aquesta primera. [Cal] mantenir, amb una acció simple, l'atenció dels espectadors [...] mitjançant només la violència de les passions, la bellesa dels sentiments i l'elegància de l'expressió». ⁶ Justament el que fa Koltès.

Amb *Le retour au désert*, tot això canvia. L'autor concep «le lieu le plus ouvert, la temporalité la plus libre, l'action la plus plurielle de tout son théâtre». ⁷ Després vindrà *Roberto Zucco*.

* * *

Il me semble que tous les lieux à un moment donné, quels qu'ils soient, deviennent marginaux. ⁸

Quin sentit té la unitat d'espai en les primeres obres de Koltès? Dit breument: l'espai dramàtic no es presenta

6. «Prefaci de l'autor» a *Bérénice* (1670).

7. Joëlle Gras: «Le jardiner obstiné», *Alternatives Théâtrales*, núm. 35-36, pàg. 36.

8. Veronique Hotté: «Des histoires de vie et de mort», entrevista a Bernard-Marie Koltès, *Théâtre Public*, núm. 84, nov.-des. 1988, pàg. 109

només com a unitat per la seva singularitat —en el sentit més etimològic del terme— sinó que es construeix així pel simple fet d'organitzar-se a partir d'unes pautes metafòriques.⁹ En efecte, Koltès concep una representació espacial simbòlica —no plural— del nostre món i de la nostra existència, de la nostra intimitat. Com diria Chéreau, l'espai és també «el lloc de l'ànima». El mateix autor ens proposa un exercici: d'una banda, imaginem una claror estranya i antinatural relliscant lentament per tots i cadascun dels forats de l'abandonada teulada d'un hangar, la relació amorosa entre la llum seductora i l'objecte que es resisteix; de l'altra, observem l'intercanvi inquietant de dos homes que, sota la mateixa teulada, esgrimeixen cautelosament un enfilall interminable de mots. Ben aviat —diu Koltès— comprenem que es tracta d'una sola cosa, «que les deux événements sont indissociables, qu'ils sont un seul événement selon deux points de vue».¹⁰

L'escena, per tant, ha de ser un lloc provisional, com ho són el nostre món i la nostra vida: un territori inhòspit i incompreensible del qual uns personatges s'escarrassen obstinadament a fugir. Un intent absurd. Com fugir de la pròpia ànima?

L'espai, doncs, s'organitza dins d'uns límits geogràfics estrictes. La possibilitat de «transgredir» —o la transgressió efectiva— aquests límits provoca el conflicte. A *Dans la solitude*, el client és un intrús en l'espai que ocupa el «dea-

9. «On rencontre parfois des lieux qui sont, je ne dis pas des reproductions du monde entier mais des sortes de métaphores de la vie», citat a Michel Bataillon: «Koltès, le flâneur infatigable», *Théâtre en Europe*, núm. 18, setembre 1988, pàg. 24-27

10. «Un hangar...», pàg. 60. En idèntic sentit podem entendre l'espai en obres com *Desig* de Benet i Jornet o *En companyia d'abisme* de Sergi Belbel.

ler». El protagonista de *La nuit* vol retrobar aquelles zones (marcades en el mapa per un gargot/frontera) que li han estat assignades. A *Combat*, una extensa barrera d'estaques i torres de control separa el territori dels blancs/gossos (la llum) i la selva, territori del Negre (la nit). Alboury ha travessat el cercle.¹¹ La lluita entre «negre» i «gossos» es fa inevitable. En resum: el conflicte en l'obra de Koltès neix d'una necessitat constant d'establir o de reconèixer els límits, una cosa problemàtica quan resulta que els personatges només volen aixecar el vol, abandonar el bosc obscur de Nicaragua sense saber que, a l'exterior, s'arreglera un exèrcit de metralladores que espien el més mínim moviment entre les fulles. L'espai dramàtic és aquest bosc, el territori salvatge de les relacions entre els homes. *No man's land*: un lloc fora del món que s'organitza segons unes lleis diferents i exclusives.

En les dues últimes peces de la seva producció, l'espai metafòric de Koltès esdevé múltiple. Això no vol dir que la pluralitat perjudiqui la metàfora. Els personatges continuen sent, no se sap ben bé per què, «à cette heure et en ce lieu». I és que, sigui com sigui, sempre hi ha un lloc que retorna la pròpia imatge, que és envaït per algun desconegut contra el qual cal combatre. A *Roberto Zucco*, l'acció multiplica els espais, però la idea quasi patològica d'un únic lloc simbòlic d'on escapar casa a la perfecció amb tot l'univers koltesià, un univers on, d'altra banda, s'inscriu també la idea obsessiva d'un espai a re/trobar: la privacitat somniada d'una cambra (*La nuit*) o el territori vague —més

11. «Je voulais que le Noir entre dans l'endroit [...] il fallait que le Noir vienne réclamer quelque chose», «Comment porter sa condamnation», entrevista amb Hervé Guibert, *Le Monde* (17-III-1983). També a Joëlle Gras: «Le jardinier...», pàg. 17.

enllà de les teulades i dels homes, prop del sol— a què aspira Zucco.

* * *

*Au théâtre, le temps s'écoule de manière linéaire et sans interruption du début à la fin de la pièce.*¹²

Segons Bernard-Marie Koltès, si tenim un teatre aquí i ara, un present absolut de ficció, un mirall de la vida—que sap que no és la vida—, una imatge, tanmateix, definitivament material i sensitiva, no ens podem permetre els salts cronològics gratuïts, ni els canvis de lloc sense fonament, ni els actors ajudant a canviar els decorats en la penombra, ni tampoc la inevitable música que farceix els buits i els *blacks* i que, de forma prou maldestra, intenta amagar els grinyols de la maquinària en moviment. Així de simple: el cinema i la novel·la viatgen, el teatre «pèse de tout notre poids sur le sol». Altre cop la dimensió raciniana.

Unitat de temps: tendir a aproximar el temps representat al temps de la representació. Unitat de temps: una nit. La nit.

A l'obra de Koltès, però, la nit té un valor estrictament espacial. És l'«espai» on es dilueixen les normes, la frontera entre l'ordre i la civilització. És la zona que protegeix tota mena d'individus que, malferits o expulsats, busquen de resoldre els seus problemes més enllà de la claror «acceptada». També és l'àmbit de la por i del misteri, la demarcació de l'«altre» —enllà i endins dels personatges—, una circumscripció prohibida. D'una banda, lloc de combat; de l'altra, línia infranquejable. En la situació d'inter-

12. «Un hangar...», pàg. 62.

canvi humà, «l'ofre, la propietat, la proposició són assimilades a la nit, el desig a la llum».¹³

* * *

*Bruce Lee s'aproxima a la víctima, la mira, li somriu, li fa un signe, li parla sense paraules, l'envolta sense un moviment, com tot amant s'aproxima a l'objecte del seu desig».*¹⁴

Kung-fu: la imatge pura del combat. Síntesi perfecta de les relacions d'intercanvi entre els éssers humans: seducció, estratègia, desig, amor i violència. Bruce Lee —diu Koltès— era un mestre (un poeta, potser), el kung-fu era la seva paraula.

Els homes han après també a considerar la paraula com un instrument de combat, «sauf qu'en la matiere» els homes no són mestres. Per això, a les obres de Koltès, les paraules, «aquests mitjans propis, aquestes llances disparades a tort i a dret, que ressonen buides dins d'uns espais tan concrets, que expressen (amaguen) l'angoixa de la solitud i de la fugida impossible, en no clavar-se enlloc, en no arribar a ningú, esdevenen irrisòries, terriblement còmiques».¹⁵

El primer acte d'hostilitat, diu l'autor, rau, just abans del cop, en una manifestació inicial de diplomàcia. És un joc de distància i aproximació en què els mots adquireixen/provoquen un to de sorpresa lacerant o es vesteixen d'un camuflatge inquietant. Més que això: la pròpia paraula enganya. Els mots poden girar-se en contra de qui els

13. Jean-Marie Piemme: «Théâtres de l'échange», *Alternatives...*, pàg. 32.

14. B. M. Koltès: «Le dernier dragon», *Alternatives...*, pàg. 59.

15. Sergi Belbel: «B. M. Koltès: les armes...», pàg. 13.

esgrimeix, fins a l'extrem de col·locar-lo sota la planta poderosa del contrincant. El perill, així i tot, mai no és reconegut: només l'arma proporciona una sensació precària de seguretat. Cal aferrar-s'hi tossudament amb l'última esperança de fer-la servir per superar les fronteres. És a dir, la paraula és la darrera possibilitat d'escapar d'un territori opriment que —repeteix— és la metàfora nua de la pròpia existència. I el més terrible de tot és que els personatges no tenen cap raó per trobar-s'hi. Però calen llocs i circumstàncies ben concrets per obligar-los a mirar-se i a parlar. Són víctimes de la metàfora. És a dir, d'ells mateixos.

Què és el *deal*? «C'est l'échange d'objets ou d'idées ou d'un corps ou d'individus dans un milieu et à une heure illicites.» (*Dans la solitude*)¹⁶ En primer lloc, calen un temps i un espai interdits, fronterers. En segon lloc, una acció que, per al nostre autor, seguint els paràmetres més elementals de la tradició, ha de ser «conflictiva» i que consisteix, substancialment, en un comerç humà d'índole verbal. El concepte de *deal* —transacció de tot i de no-res— és prou vàlid, al meu parer, per comprendre tota la producció de Koltès. Des del monòleg intens de *La nuit* a les «estacions» del drama personal de Zucco, passant pel debat filosòfic (estil segle XVIII) de *Dans la solitude*. A *Roberto Zucco*, malgrat tot, l'ús de la paraula es diversifica en la mesura que l'acció es fragmenta i augmenta la dispersió de l'espai. El ventall és ampli: la intensa brevetat del diàleg punyent, el monòleg crispant, la distància narrati-

16. «La manière commerciale d'envisager les rapports humains me paraît la plus proche de la réalité; c'est de cette façon-là que j'ai envie d'en parler en tout cas, où encore je me sens le plus libre», a Veronique Hotté: «Des histoires de vie...», pàg. 107

va d'un cor heterodox, la invocació ritual o la citació estrambòtica.

* * *

*Le néo-colonialisme n'est pas le sujet de la pièce.*¹⁷

L'autor nega rotundament que les seves obres girin al voltant del racisme, del neocolonialisme o de la marginació. Alguns crítics, però, s'entesten a afirmar que, «malgrat tot», Koltès parla de neocolonialisme, de racisme i de marginació. Es tracta simplement d'un problema d'etiquetes.

Ben sovint, expressions com aquestes esdevenen tòpics desacreditats, paraules buides de sentit, expressions oblidades rere els titulars de la quotidianitat. Són els altres noms de la convivència, és a dir, del drama. A través del drama, mirall de les relacions interhumanes, Koltès prova d'aprendre alguna cosa més d'ell mateix i de la societat on viu, s'esforça a descobrir-ne secrets i contradiccions: la seva naturalesa conflictiva. Després, una mica més o una mica menys savi, observa la imatge estranya que el mirall li retorna i la llança, frisós, sobre el pati de butaques. Per tant, el públic de teatre (lector i/o espectador) s'acara amb tota seguretat amb un panorama inèdit del seu món. Sense necessitat de grans plantejaments distanciadors, observa el conegut i el percepc estrany, descobreix la complexitat de les relacions (les connexions) entre els homes —fins ara tan evidents— i es fa càrrec de «la veritat» d'aquesta «naturalesa conflictiva»: desig de mi mateix, desig de l'altre, desig de mi en l'altre; atracció per la diferència, odi per la diferència; desig de mort (desig de morir o de matar), necessi-

17 «Comment porter...», entrevista amb Hervé Guibert.

tat d'estimar; desig de dominar o de ser dominat... surant per sobre, però, ostentoses etiquetes blanques: racisme, neo-colonialisme, marginació; classificacions simplificadores: petites defenses quotidianes, breus garanties de la tranquil·litat de consciència: «això no va per a nosaltres».

Koltès, doncs, parla de racisme pel simple fet d'escriure drames. Però no parla només de racisme. Tampoc no parla de racisme «malgrat tot» o «secundàriament». L'autor dissectiona les relacions interhumanes en l'actualitat i per aquest motiu el conflicte racial és indefugible. Forma part de la metàfora. La perspectiva, d'altra banda, és força original: «Le seul sang qui nous vienne, qui nous nourrisse un peu, c'est le sang des immigrés [...] La présence des immigrés est ce qui nous maintient à niveau intellectuel à peu près correct». ¹⁸ La puresa de sang, segons això, condueix directament a l'aniquilació, a la mort; la barreja racial (contaminació virulenta que enderroca els murs de les nostres seguretats, que ens descobreix vulnerables però infinitament lliures) dóna esperances de vida. ¹⁹ Un nou camí per al drama.

En el mateix sentit que parla de racisme, Koltès parla de marginació, és a dir, no en parla. I si ho fa, és simplement en la mesura que tota la societat participa d'aquesta marginació. Zola, que volia donar una imatge fidel de la

18. Veronique Hotte: «Des histoires de vie...», pàg. 106-110.

19. És per això que Koltès s'entusiasma davant l'estranya mixtura que conviu en Leroy Green, l'heroi del que, segons afirma, serà probablement el darrer film de Kung-fu: «Leroy Green, héros noir admirateur d'un héros chinois [Bruce Lee], tranquillement, sans violence, rejette l'image du Noir; il s'habille d'une tunique de soie, mange avec des baguettes et salue par une révérence en joignant les mains. De leur côté, les habitants de Chinatown parlent anglais avec l'accent de Harlem, dansent dans la rue sur la musique funky, et s'appellent "Brother" en se tapant sur les mains», Bernard-Marie Koltès: «Le dernier dragon», pàg. 58.

realitat, seleccionava fragments marginals del món que coneixia (i per això va ser acusat d'immoral). Però l'obra de Zola no era essencialment metafòrica. En conseqüència, la marginació dels personatges de Koltès no és una marginació «excepcional», és una marginació gairebé interna que afecta tota la societat i que deriva, en un nivell més profund, de l'ordre col·lectiu establert: dels principis morals, de les normes de relació, dels sistemes laborals i de les veritats sancionades per l'evidència dels costums. I és que Koltès «no frequenta els llocs subterranis», ben al contrari, circula per llocs «normals». Així de simple. Nosaltres som els personatges d'aquests llocs i no podem amagar-nos, som opacs.

* * *

La llista de dramaturgs que suposadament haurien influït sobre Koltès ha estat un tema de debat constant. Alguns noms que ell mateix hauria esmentat (Rimbaud, Balzac, Hugo, Faulkner, London o Conrad) i d'altres amb els quals, per un motiu o altre, hauria estat associat. Així, per exemple, s'ha establert un cert paral·lelisme entre Koltès i Beckett, sobretot pel que fa a la concepció de l'espai i a la dimensió metafòrica de les situacions; s'ha parlat igualment de Pinter o de Handke per la utilització d'un llenguatge que, més que denotar, amaga sentiments i intencions. Müller —de qui també s'ha adduït la influència, sobretot per la noció de «flux» de consciència, o, més anecdòticament, per l'ús episòdic d'idiomes estrangers— creu que hi ha paral·lelismes entre l'obra de Koltès i el Brecht de *Dans la jungle des villes*; cita també Genet. I no és l'únic: en aquest cas, es tracta d'una qüestió estrictament temàtica. Així mateix, s'ha comentat el parentiu curiós entre l'escriptura de

Koltès i la de Bernhard. I de tots plegats, la presència constant d'una mena d'«humor càlid i terrible, irònic i salvatgement humà».²⁰ Seria extens i laboriós, potser una tasca impossible, provar de matisar amb deteniment cadascun d'aquests lligams. Fóra menys costós, en canvi, apuntar alguns dels aspectes formals més representatius de la producció koltèsiana que ens han quedat al sac. Bàsicament, sis: economia, despullament, tensió entre humor i gravetat, fals hermetisme, llenguatge «de superfície» i investigació sobre la didascàlia. Anem a pams.

«Et j'ai l'impression d'économiser le plus possible: je passe un temps énorme à couper dans le texte, j'essaie de faire en sorte qu'il ne reste que des phrases utiles. J'écris comme j'entends les gens parler.»²¹ Koltès diferencia entre llenguatge realista i llenguatge concret. La noció de concreció-estalvi no parteix tant d'un intent d'acostar-se a l'economia bàsica del llenguatge quotidià com d'una voluntat explícita que res no sigui gratuït, que cada paraula, si no un sentit unívoc i clar, tingui un punt d'arrencada i una funció definibles. En un sentit minimalista, és fer que la reducció al mínim més essencial comporti una màxima complexitat d'ordres perceptius.

El concepte de despullament i també el d'essencialització estan molt vinculats a la noció d'economia. Totes tres idees neixen en la mateixa base de la metàfora koltèsiana.

«Il faudrait, a priori, considérer que tout langage est ironique, et tout déplacement grave; cela éviterait de prendre au sérieux des choses qui ne le sont pas, de rendre tris-

20. Sergi Belbel: «Bernard-Marie Koltès: la paraula i els llocs, la fugida», pròleg a *Combat de negre i gossos*, Barcelona, Institut del Teatre (Biblioteca Teatral, 61), 1988.

21. «Comment porter...», entrevista amb Hervé Guibert.

tes des scènes qui devraient être drôles, et d'éliminer tout le tragique de cette histoire». ²² Els textos de Koltès són plens d'humor, un humor que algun cop el mateix Chéreau va reconèixer que tenia dificultat a traslladar a l'escenari. Segons Heiner Müller, la unió de misèria i humor, a l'obra de Koltès, donen la mesura de la veritable comicitat, una comicitat que molts cops es disfressa de cinisme, d'ironia aguda i penetrant, de joc escènic de pallassos beckettians.

A la segona etapa de la producció koltèsiana, la voluntat d'humor és més explícita. Així, s'ha definit *Le retour* com a peça de teatre de boulevard (Chéreau decideix que treballarà «différentment sur ce nouveau texte, en faire ressortir le comique»). ²³ Sigui com sigui, la dificultat és la mateixa que en qualsevol de les obres precedents: trobar l'equilibri entre humor i gravetat, entre ironia i afectivitat.

Hermetisme? Fomenta Koltès la impenetrabilitat als seus textos? ²⁴ La foscor del text pot ser al mateix temps estímulo i obstacle. Es basa en l'obertura, l'ambigüitat i l'ocultació de les informacions. Horaci, al seu temps, ja en parlava: dir només allò que sigui indispensable, diferir el restant i, si pot ser, ometre-ho. En definitiva, progressar ocultant: donar i escamotejar, tot alhora. Tanmateix, cal

22. «Annexe», a *Quai Ouest*, París, Les Éditions de Minuit, 1985, pàg. 104.

23. Patrice Chéreau: «Je m'amuse», *Théâtre en Europe*, núm. 17, juliol 1988, pàg. 23.

24. Hi ha hagut força lectures d'aquesta mena. En cito algunes: «Una obra difícil, ambigua, en muchos momentos hermética...» (*El Público*, abril 1987); «Chers MM. Bailly et Koltès, si vos pièces sont jugées confuses et ennuyeuses, c'est qu'il nous est sacrément difficile de nous intéresser à des secrets qu'on refuse de nous communiquer. Je ne crois pas qu'un véritable auteur s'emploie comme vous le faites à brouiller les pistes qui mènent à son propos.» (*Le Figaro Magazine*, 21-II-1987)

mesurar adequadament la durada i la profunditat de la foscor. Per al crític que retreu a Koltès els «secrets qu'on refuse de nous communiquer» l'opacitat mai no s'esbandeix del tot.

Ara bé: i si es tracta d'una falsa obscuritat? Ens creiem a prop de la veritat: però realment hi ha alguna veritat per entendre? És en aquest sentit, per posar un cas, que Benet i Jornet defensa una certa opacitat a *La fageda* i a *Desig*: «Es tractava precisament de no explicar cap història. Que n'hi hagués una, però que no hi accedíssim, a fi de poder observar, amb un suposat allunyament científic, com es comportaven uns insectes, els personatges, el llenguatge i els sentiments dels quals no tenim cap necessitat d'entendre».

De l'ús del llenguatge ja n'he dit força coses. Amb tot, val la pena de retrobar les explicacions de Koltès: els mots no diuen mai allò que sembla que volen dir. Díficilment són les situacions complexes les que dissimulen un «t'estimo». Més aviat són els «t'estimo» que dissimulen les situacions complexes. De fet, segons Koltès, el llenguatge és més ràpid que el pensament. Els mots no s'han de pensar i mesurar. Cal dir el text com un infant que recita la lliçó amb un desig irrefrenable d'orinar. Al cap una cosa, als llavis, una altra.

S'ha posat en dubte la necessitat d'explicar mitjançant les acotacions l'estat d'ànim dels personatges o les dobles o terceres intencions que es desprenen de cada rèplica. Al contrari, la didascàlia ha «perfeccionat» la seva naturalesa artística al moment en què, prescindint dels aspectes més denotatius, ha assolit uns nivells determinats de «poesia». La informació, en aquest cas, roman en l'àmbit de la suggeriment, la connotació, el pressentiment o la intuïció atmosfèrica. És simple: al mateix temps que el text teatral deixa d'imposar condicions al director es consolida com a pro-

ducte literari autònom. Hi ha, a més, una altra opció que consisteix a prescindir absolutament de la didascàlia: deixar en mans del lector —director virtual— la responsabilitat de la construcció del sentit. Per això —partint també del concepte d'economia—, Koltès suprimeix algunes vegades qualsevol mena d'acotacions (*La nuit*). Normalment, però, opta entre quedar-se amb les indicacions més simples (informacions sobre el volum de la veu —baix, més baix, alt—, entrades, sortides, moviments, a qui es dirigeix la paraula, alguna acció concreta) i l'acotació poètica. Una mostra:

«En uns xiuxiueigs i unes alenades, en uns batecs d'ales que l'envolten, ella reconeix el seu nom; després sent el dolor d'una marca tribal gravada a les seves galtes. L'*harmattan*, vent de la sorra, la duu al peu de l'arbre.» (*Combat.*)

És curiós d'observar com en els darrers anys, algunes d'aquestes constants formals (i, no cal dir-ho, diversos elements temàtics) han aparegut i, en molts casos, han deixat una empremta profunda en la literatura dramàtica catalana. Però això ja són figures d'un altre paner. Un altre dia valdrà la pena de parlar-ne.

* * *

A grans trets, això és l'obra de Koltès: la lluita dels homes per la transparència.

Perquè realment és així: l'home és opac. Cadascun dels seus actes «reflecteix» tossudament la responsabilitat d'un crim: la mort prematura de les opcions que no han pogut ser. Per aquest motiu, Zucco no ha volgut assumir el compromís de gestionar la raó (que el sotmet a una tria constant). Vol retrobar la llum pura del sol, sense pantalles; pot-

ser el paradís perdut de la infantesa: una parcel·la transparent de la vida en què no calgui decidir res.

Ara és l'hora de mostrar aquest caràcter criminal —destructor— en les accions dels homes, sobretot del diàleg, i també la ferida absurda de l'acte gratuït, o la incontinenència verbal de l'home que s'arrecera; en definitiva, el recorregut infructuós cap a una transparència impossible.

CARLES BATLLE

Barcelona, abril de 1993