



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: "Zawsze chciałem pisać powieści..." : o twórczości dramatopisarskiej Bernarda-Marie Koltèsa

Author: Grażyna Starak

Citation style: Starak Grażyna. (2019). "Zawsze chciałem pisać powieści..." : o twórczości dramatopisarskiej Bernarda-Marie Koltèsa. W: M. Figzał-Janikowska, A. Głowacka, B. Popczyk-Szczęśna, E. Wąchocka (red.), "Pisanie dla sceny – narracje współczesnego teatru" (S. 95-105). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.

„Zawsze chciałem pisać powieści...” O twórczości dramatopisarskiej Bernarda-Marie Koltèsa

Bernard-Marie Koltès – dramatopisarz francuski drugiej połowy XX wieku – wciąż jest postrzegany jako autor niezwykle interesujący, nie tylko z uwagi na filozoficzny aspekt jego twórczości, aktualność problemów, jakie porusza, lecz także, a może przede wszystkim, z powodu specyfiki swojego pisarstwa, tego, w jaki sposób tworzył, czym się inspirował, jak wykorzystywał swoje prywatne doświadczenia życiowe. Powszechnie znana jest, trwająca niemal przez cały okres twórczy Koltèsa, jego współpraca z Patrice’em Chéreau, ich wzajemna fascynacja i wpływy. Należałoby się jednak nieco dokładniej przyjrzeć temu, na ile osobowość oraz doświadczenie tego wybitnego reżysera i aktora wpłynęły na to, w jaki sposób pisał, tworzył Koltès. Czy rzeczywiście, jak twierdzą niektórzy, nie byłoby Koltèsa bez Chéreau? Te dość skomplikowane relacje Koltès – Chéreau będą stanowiły jeden z aspektów moich rozważań na temat pisarstwa autora w *Samotności pól bawelnianych*. Kolejnym będzie refleksja nad samym procesem twórczym tego autora, sposobem konstruowania przez niego sztuk i próba odpowiedzi na pytanie: dlaczego Koltès, mimo iż tak zafascynowany formami narracyjnymi, pozostaje znany głównie jako autor sztuk teatralnych? I wreszcie w ostatniej części moich rozważań będę starała się pokazać Koltèsa jako dramatopisarza, który przywrócił wagę słowa współczesnemu teatrowi europejskiemu.

Koltès często powtarzał, że tym, co doprowadziło go do teatru, do pisania dla teatru, były w gruncie rzeczy dwa wydarzenia – wydarzenia, które przeżył jako prawdziwe fascynacje: pierwsze to zobaczenie na scenie Marii Casarès w *Medei* według Seneki (w reżyserii Jorge’a Lavelli), drugie to sztuka Marivaux *La Dispute* (*Spór*) wyreżyserowana przez Patrice’a Chéreau.

Doświadczenie zobaczenia Marii Casarès na deskach teatru wywołało u Koltèsa szok, „un coup de foudre”, jak sam twierdził; „gdyby nie ta wizyta wtedy w teatrze w Strasbourg, nigdy nie zająłbym się teatrem” – wspominał Koltès. To rola Casarès w *Medei* zainspirowała go do pisania, do tworzenia ról¹. Począwszy od tego wieczoru, Koltès marzył o tym, aby zobaczyć kiedyś tę wielką aktorkę w sztuce swojego autorstwa, co po kilku latach rzeczywiście nastąpiło – Maria Casarès zagrała rolę Cecylii, dodajmy: rolę stworzoną specjalnie dla niej, w sztuce *Quai ouest* (*Zachodnie wybrzeże*).

Drugim objawieniem, które przewróciło do góry nogami Koltèsa dotychczasową wizję teatru, była wyreżyserowana w roku 1973 przez Patrice’a Chéreau sztuka *La Dispute* Marivaux. Koltès obejrzał to przedstawienie sześć razy z rzędu. Zafascynowany nim zamarzył, aby Chéreau zainteresował się kiedyś jego tekstami. By mogło zrealizować się to jego marzenie, postanowił pisać „według Chéreau”, „pod niego” i zmodyfikował znacznie swój dotychczasowy sposób tworzenia. Trzeba podkreślić, że pierwsze zetknięcie Koltèsa z Chéreau spowodowało ogromną przemianę tego pierwszego. Nastąpiła znacząca zmiana w podejściu dramaturga do przestrzeni sceny (która zaczęła go coraz bardziej fascynować), do traktowania, wykorzystania desek teatru zarówno w sensie konkretnym, fizycznym, jak i metaforycznym. Koltès zaczął konstruować swoje sztuki (myśleć o nich) przez pryzmat (z perspektywy) sceny. Tak właśnie powstał dramat *Combat de nègre et de chiens* (*Walka czarnucha z psami*) – w dialogu z estetyką sceny, a więc estetyką Chéreau. Również w *Quai ouest* można dostrzec podobieństwo do *La Dispute*. Począwszy od tych dwóch sztuk (*Combat...* i *Quai ouest*), Koltès modyfikuje znacząco swoją koncepcję przestrzeni, zaczyna wybierać na przestrzeń akcji miejsca „konkretne, ale zawierające w sobie jednocześnie jakieś znaczenie bardziej abstrakcyjne”².

Combat de nègre et de chiens była pierwszą sztuką Koltèsa wystawioną przez Chéreau (1983). Otwierała pierwszy sezon działalności Théâtre des Amandiers,

¹ Por. B.-M. KOLTÈS: *Les confins au centre du monde*. Entretien avec M. CASARÈS. „Alternatives Théâtrales” 1994, N° 35–36, s. 25.

² A.-F. BENHAMOU: *Le lieu de la scène. Quelques hypothèses sur l’œuvre de Koltès dans son rapport au plateau de théâtre*. In: KOLTÈS. *La question du lieu. Actes des Rencontres Internationales Bernard-Marie Koltès*. Textes édités par A. PETITJEAN. Metz 2001, s. 49, przeł. – G.S.

którego Chéreau został właśnie dyrektorem. Trzeba tutaj dodać, że decyzja tego cenionego głównie za wystawienia klasyków reżysera zainaugurowania teatru i swojej w nim pracy na stanowisku dyrektora wystawieniem sztuki nieznanego wówczas autora była przedsięwzięciem dość ryzykownym, ale z pewnością gruntownie przemyślanym. W ten sposób rozpoczął się długi okres współpracy i przyjaźni, dodajmy: bardzo burzliwej, która trwała aż do śmierci Koltèsa. Chéreau wystawił większość jego tekstów: po *Combat... – Quai ouest* z Marią Casarès i Izaakim de Bankolé, następnie *Dans la solitude des champs de coton* – początkowo z Laurentem Mailetem i Izaakim de Bankolé, następnie z Mailetem i Chéreau w roli Dealera (wbrew woli samego Koltèsa) i wreszcie, w ostatniej wersji, tej z 1995 roku, wystawionej w Manufacture des Cèllets, z Pascalem Greggorym i ponownie Patrice’em Chéreau; jeszcze wcześniej, w 1988 roku, została wystawiona *Le Retour au désert* w Théâtre du Rond-Point (z Jacqueline Maillan i Michele Piccolim).

Największy, najbardziej znaczący wpływ Chéreau na pisarstwo Koltèsa jest widoczny oczywiście w pierwszej realizowanej przez niego sztuce, tj. w *Combat de nègre et de chiens*. Gdy prześledzimy, przeanalizujemy poszczególne wersje sztuki, jak i kolejne Broszury (I, II, III) – uwagi powstałe w czasie prób, zapisane ręką Chéreau – dostrzeżemy, jak z jednej strony Chéreau wchodzi powoli w materię dzieła (jak gdyby wchodził dosłownie w świat Koltèsa), a z drugiej jak Koltès zaczyna nabierać świadomości, że wymogi sceny wpływają na sposób opowiadania w teatrze. Celowo używam tutaj sformułowania: „opowiadanie w teatrze”, ponieważ jasność, przejrzystość narracji, precyzja fabuły dramatycznej były od początku podstawą pracy teatralnej Chéreau, a to stało się również wyróżnikiem dramatopisarstwa Koltèsa: opowiadanie historii. Koltès powtarzał często, że chce tylko, po prostu, zwyczajnie, opowiadać historie: „Mogę jedynie powiedzieć, że posługując się prostymi środkami, pragnę opowiadać o sprawach dla mnie najważniejszych, jeśli w ogóle można o nich opowiadać. O pożądaniu, uczuciach, o miejscach, świetle i dźwiękach pochodzących z różnych stron świata, który jest przecież naszą wspólną własnością”³.

Praca Chéreau nad wystawieniem *Combat... Koltèsa* polegała głównie na przedstawieniu tekstu z logiki kinematograficznej i powieściowej na czysto dra-

³ B.-M. KOLTÈS: *Rozmowa z Jeanem-Pierre’em Hanem*. W: *Fragment mojego życia. Rozmowy z Bernardem-Marie Koltèsem (1983–1989)*. Przeł. A. BRZEZIŃSKA. Kraków–Warszawa 2010, s. 11.

matyczną (teatralną), tzn. taką, w której wszystkie działania, relacje [*les enjeux*] między postaciami są pokazane, a poszczególne sceny wypływają jedna z drugiej. Gdyż to napięcie między powieścią a teatrem – które jest racją bytu *écriture en tableaux* – cechowało zawsze pisarstwo Koltès'a: było to widoczne już w większości wcześniejszych sztuk (*Les Amertumes*, *Procès ivre*, *Sallinger*, czy nawet w tekście będącym swego rodzaju solilokwium – *La nuit juste avant les forêts*), będzie się rozwijać jeszcze w *Quai ouest* i w *Le Retour au désert*, dwóch sztukach łączących nadal dynamikę dramatu i materię powieści, ale już w sposób bardziej kompleksowy, bardziej świadomy, na co wpływ miały z pewnością uwagi Chéreau poczynione w czasie pracy nad *Combat*...⁴

Można przypuszczać, że w pewnym sensie współpraca Chéreau z Koltès'em wpłynęła też na jakość jego języka – teatralność języka (*cette théâtralité du langage*), nie w sensie eksponowania go dla niego samego, nie jakiegoś ekshibicjonizmu językowego, ale w sensie gry, rozdźwięku między podmiotem i słowem. Dla Chéreau teatralnym jest taki język, który tworzy pewien rozróżnienie, przestrzeń (przepaść) między postacią a językiem, którym się ona posługuje, między postacią a jej pragnieniem⁵. Chodzi o to, aby nie było zbieżności między tym, co postać mówi, a sposobem, w jaki to wypowiada, chodzi o pewną grę sprzeczności, która jest charakterystyczna dla sztuki teatralnej Chéreau, a którą odnajdujemy również w dramatach Koltès'a, zwłaszcza w *Samotności pól bawełnianych*. Próby sztuki *Combat*... uświadomiły Koltès'owi z pewnością mnóstwo kwestii związanych z relacją postać – język, ale nie zapominajmy, że pewien woal tajemnicy, niedopowiedzenie cechowały język Koltès'a właściwie od początku. Najpiękniejszym tego przykładem jest *La nuit juste avant les forêts*. Tę cechę pisarstwa Koltès'a szybko zauważył Chéreau i to go zafascynowało. Można zaryzykować stwierdzenie, że to właśnie praca nad językiem przyciągnęła do siebie obu twórców.

Wpływ Chéreau na twórczość Koltès'a można dostrzec również w późniejszym sposobie konstruowania przez dramaturga scen, w dynamice sztuki. Przypomnijmy, że pierwsze utwory Koltès'a były zwykle pisane na zasadzie następstwa obrazów – *succession de tableaux*. Przebudowa przede wszystkim pierwszej części *Combat*... przez Chéreau polegała głównie na zmianie sposobu łączenia scen –

⁴ Por. A.-F. BENHAMOU: *Koltès dramaturge*. Besançon 2014, s. 147.

⁵ Ibidem, s. 150.

były one motywowane wejściami i wyjściami postaci – i na eliminowaniu elips, jakie stosuje się w powieściach. Koltès zdawał sobie doskonale sprawę z tego, że praca Chéreau nad *Combat...* obnażyła wszystkie słabości tekstu, braki techniczne, które dramatopisarz starał się później eliminować w kolejnych sztukach, zwłaszcza w *Quai ouest* (chodzi na przykład o konieczność panowania nad postaciami, myślenia o nich cały czas, również wtedy, kiedy są one poza sceną; wszystko po to, aby wiedzieć, kiedy i w jaki sposób można je znów wprowadzić na scenę)⁶. Nie znaczy to jednak, że od tej pory Koltès ślepo poddawał się estetyce Chéreau – już w *Le Retour au désert* można dostrzec pewne zaprzeczenie tej estetyki. Widzimy więc, że silna osobowość Koltèsa nie poddawała się tak do końca próbom narzucania czegokolwiek.

Dużo mówiono o tym jakże burzliwym związku między Koltèsem i Chéreau, o odkryciu Koltèsa przez Chéreau. Prawdą jest, że w pewnym momencie, dość nagle, Koltès stał się, być może rzeczywiście dzięki realizacjom Chéreau, największym, najbardziej znanym żyjącym dramatopisarzem francuskim. Trzeba też jednak zdać sobie sprawę z faktu, że w tym związku, w tej przyjaźni, przygodzie dwóch wielkich indywidualności chodziło tak naprawdę o wzajemną fascynację, o wzajemną naukę. Zacytujmy tylko kilka wypowiedzi Chéreau na temat jego relacji z Koltèsem: „Dużo nauczyłem się, wchodząc w jego [Koltèsa – G.S.] świat [...]. To ja przyszedłem do niego, a nie odwrotnie. [...] Po raz pierwszy nagiąłem się do czyjegoś pisania [...]. Sposób, w jaki zacząłem czytać i rozumieć *Hamleta*, zawdzięczam Koltèsowi”⁷. W innym wywiadzie Chéreau wyznał: „To, co dostrzegam teraz dobrze z pewnej perspektywy, to miejsce, jakie Koltès odegrał w moim życiu. To [...] ktoś, kto pozwolił mi na nowo uwierzyć we współczesne pisanie dla teatru. Otworzył refleksję na temat dzisiejszego świata, sprawił, że zacząłem rozumieć ten świat”⁸. Przypomnijmy jeszcze, że Koltès, być może z obawy przed tym, aby nie utożsamiano go zbyt mocno z Chéreau, poprosił, aby ten nie wystawiał sztuki *Roberto Zucco*, która wkrótce okazała się ostatnim

⁶ Por. B.-M. KOLTÈS: *Une part de ma vie*. Troisième entretien avec A. PRIQUE. Paris 2010, s. 56–57.

⁷ Cytaty zaczerpnięte z: *Entretien avec Armelle Héliot*. „Le Quotidien de Paris”, 25.01.1990; cyt. za: A. UBERSFELD: *Bernard-Marie Koltès*. Arles 1999, s. 44, przeł. – G.S.

⁸ F. MARTEL: *Patrice Chéreau les années Koltès*. „Magazine Littéraire” 2001, février, N° 395.

dziełem tego dramaturga, ukoronowaniem całej drogi twórczej – teatralnej i zarazem duchowej. Sztuka została ostatecznie wystawiona, już po śmierci autora, przez Petera Steina w roku 1990 w Berlinie w tłumaczeniu Simon Werle.

Wpływ Koltèsa na Chéreau trwał jeszcze długo po śmierci dramaturga w 1989 roku. Widoczny jest między innymi w reżyserowanych przez Chéreau filmach: *Intimité*, *Gabrielle*, sztuce *I am the Wind* Fosse'a, która przypomina *Dans la solitude des champs de coton* z 1995 roku. Tak oto dwie estetyki, dwie wizje artystyczne wzmacniały się wzajemnie we wspólnych fascynacjach, ale i różnicach, kłótniach oraz konfliktach.

Twórczość dramaturga Bernarda-Marii Koltèsa zawdzięcza swoją oryginalność, swoją specyfikę, pewnym cechom, które sprawiły, że byłby on jednocześnie doskonałym powieściopisarzem. Niezwykle wyostrzony zmysł obserwacji, fakt bycia właściwie przez większą część krótkiego życia w drodze (liczne podróże do Ameryki Północnej, Południowej, Afryki), umiejętność korzystania ze swoich osobistych doświadczeń – wszystkie te walory znajdowały odzwierciedlenie przede wszystkim w sposobie kreowania przez Koltèsa postaci. Wszyscy jego bohaterowie, za wyjątkiem Roberta Zucco, która to postać ma swój prototyp w rzeczywistości, są wytworami wyobraźni, stworzonymi tak, aby mogły stać się głównym motorem akcji. Być może inspiracją do ich powstania były osoby realne, napotkane czy zaobserwowane gdzieś przez autora, ale ich zaistnienie w konkretnych utworach jest wynikiem ogromnej pracy, która polegała na obdarowywaniu tych wszystkich postaci pewną historią, czasami również przeszłością i wprowadzaniu ich w cały system, prawdziwy labirynt relacji, zależności. Ogromna część tej pracy pozostawała w notatkach, zapiskach, ale z pewnością nie była zbędna. Dla Koltèsa cała ta wiedza budowana wokół każdej postaci była absolutnie konieczna, aby stworzyć jakąś historię. Ostateczna konstrukcja postaci polegała w dużej mierze na redukcji, na eliminowaniu poszczególnych informacji tak, aby stworzyć finalnie najbardziej skondensowany obraz każdego bohatera sztuki. Była to praca, która nastęrczała Koltèsowi dużo trudności. Z mozołem eliminował on całe partie tekstu; wszystko dlatego, że pierwotnie marzył o tym, aby pisać powieści. Koltès zdawał sobie doskonale sprawę z faktu, iż pisanie powieści wymaga innej dyscypliny, zwłaszcza jeśli chodzi o tworzenie postaci. Zapytany w jednym z wywiadów o to, dlaczego pisze

dramaty, a nie powieści, odpowiedział: „Kusi mnie, aby napisać powieść, lecz obawiam się wolności, jaka się z tym wiąże. Spiętrzenie wyzwania pomaga mi pisać. Siadam do stołu i patrzę, co się stanie, w którą stronę rozwinie się konflikt. W teatrze trzeba ważyć słowa. Gdybym pisał powieści, byłbym równie ostrożny, a jej napisanie zajęłoby mi dziesięć lat”⁹.

Pomimo decyzji Koltèsa o wyborze dramatu jako formy wypowiedzi pewien sposób pisania charakterystyczny dla powieści jest obecny w budowaniu przez dramatopisarza historii, wyborze miejsca, kreowaniu fikcji, sztuce dywersyfikacji punktów widzenia. Czasami mamy wrażenie, że cała fabuła jest pomyślana tak, jak fabuła powieści, a dopiero potem przetworzona w akcję dramatyczną – świadczyłyby o tym eliminacja dużej części tej pierwotnej materii, która służyła autorowi do konstrukcji postaci. Zdarza się również, że Koltès konstruuje długie monologi, umieszcza je w cudzysłowie tak, jak to ma miejsce w *Quai ouest*, aby zawrzeć tam na przykład wyjaśnienia zachowań niektórych postaci, informacje dotyczące wyboru miejsca akcji. I tak monolog Faca z tej właśnie sztuki miał wyjaśniać, zdaniem autora, sens wyboru na miejsce akcji starego opuszczonego hangaru; monolog Abada (inna postać z tej samej sztuki) miał tłumaczyć milczenie tej tajemniczej postaci oraz niektóre aspekty jej relacji z Charles'em. Nowość stanowiło to, że monologi nie były przeznaczone do odgrywania na scenie, a jedynie do czytania. Koltèsowi bardzo zależało na tym, wręcz nalegał, aby pozostawały one jedynie w tekście, aby nie były przenoszone na scenę.

Co istotne, pierwszym opublikowanym tekstem Koltèsa była powieść *La fuite à cheval très loin dans la ville* (*Ucieczka na koniu bardzo daleko w miasto*; był to pierwszy napisany prozą i opublikowany tekst, którego Koltès się nie wyparł), napisana między 1974 a 1976 rokiem. Natomiast jej pierwsza wersja została przedstawiona Lucienowi Attoun jako tekst teatralny, zatytułowany *La ville aux chats* (*Miasto kotów*). Inny tekst prozą Koltèsa to niedokończony *Prologue* – opublikowany dwa lata po śmierci autora. Trzeba jednak zauważyć, że *La fuite à cheval très loin dans la ville* można przypisać jednocześnie liczne cechy charakterystyczne dla dramatu: znajdziemy tam fragmenty tekstu umieszczone w nawiasach lub pisane kursywą, bliskie didaskaliów – wskazujące reakcje, ruchy,

⁹ Rozmowa z Hervé Guibertem: „Jak żyć z brzemieniem wyroku”. W: *Fragment mojego życia...*, s. 18.

gesty postaci, liczne cięcia, dialogi. Wszystko to sprawia, że tekst staje się bardzo wizualny.

To wahanie pomiędzy dramatem i powieścią Koltès odczuwał chyba przez cały czas swojej pracy twórczej. Charakterystyczne dla jego utworów jest też to, że doskonale się je czyta (myślę tutaj, rzecz jasna, o dramatach); oczywiście wspaniale jest zobaczyć ich realizację sceniczne, sama lektura tych tekstów dostarcza jednak właściwie tyle samo emocji co oglądanie wystawionej sztuki. Na przykład *Dans la solitude des champs de coton* czyta się jak doskonałe dzieło filozoficzne – można do niego wracać setki razy i wciąż odkrywać nowe sensy, nowe znaczenia. Taki odbiór dramatu możliwy jest również dzięki fantastycznemu językowi (powróć do tego niebawem). Warto przytoczyć jeszcze w tym miejscu jedno wyznanie Koltèsa dotyczące wyboru przez niego formy dramatycznej: „Moim absolutnym marzeniem było pisać powieści. Moja pierwsza opublikowana książka była powieścią: *La fuite à cheval très loin dans la ville*. Jeśli nie piszę już powieści, to z prostej przyczyny, dlatego że nie mógłbym z tego wyżyć. Zresztą ja odmawiam wykonywania jakiegokolwiek zawodu, nawet paraliterackiego. Piszę... i dobrze mi z tym, nawet jeśli to trudne, nawet jeśli to wymagające, czerpię z tego dużo chwil przyjemności”¹⁰. Powód dość banalny, ale jakże życiowy.

Tym, co wpłynęło na pisarstwo Koltèsa, jest z pewnością, obok tekstów wielkich twórców literatury (J. London, V. Hugo, F. Dostojewski, J. Conrad, W. Faulkner, M. Vargas Llosa, oczywiście A. Rimbaud, P. Claudel), fascynacja muzyką i kinem. Jeśli chodzi o kino, Koltèsa inspirowali: J. Jarmusch, W. Wenders, F.F. Coppola, M. Scorsese, R. De Niro, w młodości – E. Kazan, a także uwielbiany przez Koltèsa Bruce Lee (dramatopisarz fascynował się filmami kung-fu). Koltès nie był wielkim koneserem kina, ale doceniał jego możliwości (co w pewnym sensie starał się przenieść również do swojego pisarstwa): możliwość dywersyfikacji punktów widzenia, pokazywania postaci z różnych perspektyw, sposoby montażu scen. Natomiast fascynacja Koltèsa muzyką ujawnia się w jego sposobie pisania. W młodości twórca grał na pianinie i organach, a muzyka była dla niego jak korzenie, które starał się odnaleźć w pisaniu. Fascynował się nie tylko muzyką klasyczną, lecz także reggae (Bob Marley), jazzem amerykańskim, bluesem. Zdaniem

¹⁰ V. HOTTE: *Des histoires de vie et de mort*. Entretien avec B.-M. KOLTÈS. „Théâtre/Public” 1988, novembre-décembre, N° 84, s. 107, przeł. – G.S.

Koltèsa, nie ma dużej różnicy między muzyką i literaturą. Zapytany o relacje między tymi dwiema sztukami odpowiedział: „Nie wolno oddzielać od siebie muzyki i literatury. Każda postać nosi w sobie melodię, którą można odtworzyć w języku. W chwili, gdy zrozumiemy »system muzyczny« bohatera, możemy włożyć mu w usta dowolne słowa, a zabrzmiały wiarygodnie. W reggae odnalazłem estetyczny ekwiwalent tego, co mnie pociąga w ulubionych lekturach. To system rytmiczny. Reggae jako gatunek przekracza własne możliwości muzyczne”¹¹.

Koltès odwołuje się też często do muzyki, gdy mówi o konstrukcji swoich sztuk; niektóre monologi jego postaci, zwłaszcza ten z *La nuit juste avant les forêts*, zbudowane są na zasadzie kompozycji muzycznych z dominującymi tematami, powracającymi motywami; budowa tych monologów może być wręcz porównywana do budowy symfonii.

W centrum pisarstwa Koltèsa znajduje się jednak język, to on dominuje nad akcją. Decyzja pisania dla teatru była podyktowana również tym, że to właśnie język interesował tego autora – język mówiony, którym Koltès posługuje się w sposób absolutnie doskonały, język wszystkich możliwych rejestrów: od mówionego, tak zwanego języka *métissée*, którym posługują się obcokrajowcy, aż po najpiękniejszy język literacki (*français standard, littéraire, langue sophistiquée*), czasami nawet klasyczny, godny Moliera czy Racine’a. Jest to język niezwykle oryginalny – klasyczny i bardzo współczesny zarazem. Teatr Koltèsa jest teatrem literackim i, co ważne, nie jest warunkowany sceną – sztuki istnieją także jako doskonałe teksty autonomiczne.

Bibliografia

- BENHAMOU A.-F.: *Koltès dramaturge*. Besançon 2014.
- BENHAMOU A.-F.: *Le lieu de la scène. Quelques hypothèses sur l'œuvre de Koltès dans son rapport au plateau de théâtre*. In: Koltès. *La question du lieu. Actes des Rencontres Internationales Bernard-Marie Koltès*. Textes édités par A. PETITJEAN. Metz 2001.
- Entretien avec Armelle Héliot*. „Le Quotidien de Paris”, 25.01.1990. Repris dans: A. UBERSFELD: *Bernard-Marie Koltès*. Arles 1999.

¹¹ Rozmowa z Alainem Prique'em. W: *Fragment mojego życia...*, s. 22, przeł. – G.S.

- HOTTE V.: *Des histoires de vie et de mort*. Entretien avec B.-M. KOLTÈS. „Théâtre/Public” 1988, novembre–décembre, N° 84.
- KOLTÈS B.-M.: *Les confins au centre du monde*. Entretien avec M. CASARÈS. „Alternatives Théâtrales” 1994, N° 35–36.
- KOLTÈS B.-M.: *Une part de ma vie*. Troisième entretien avec A. PRIQUE. Paris 2010.
- MARTEL F.: *Patrice Chéreau les années Koltès*. „Magazine Littéraire” 2001, février, N° 395.
- Rozmowa z Alainem Prique'em. W: *Fragment mojego życia. Rozmowy z Bernardem-Marie Koltès* (1983–1989). Przeł. A. BRZEZIŃSKA. Kraków–Warszawa 2010.
- Rozmowa z Hervé Guibertem. „Jak żyć z brzemieniem wyroku”. W: *Fragment mojego życia. Rozmowy z Bernardem-Marie Koltès* (1983–1989). Przeł. A. BRZEZIŃSKA. Kraków–Warszawa 2010.
- UBERSFELD A.: *Bernard-Marie Koltès*. Arles 1999.

Grażyna Starak

“I Always Wanted to Write Novels...”

On the Dramatic Works of Bernard-Marie Koltès

Summary: Bernard-Marie Koltès – a French playwright of the second half of the 20th century is still perceived as a very interesting author, not only because of the philosophical aspect of his work, the topicality of the problems he raises, but perhaps mainly because of the specificity of his writing, the way in which he creates, his inspirations and how he utilizes his private life experience. His co-operation with Patrice Chéreau, their mutual influence and fascination which lasted for the entire period of his creative career are commonly known. In the present article, the author considers to what extent the personality and experience of this prominent director and actor have influenced Koltès's writing. It is really true that, as some say, there would not be Koltès without Chéreau? These quite complicated Koltès – Chéreau relations constitute one of the aspects of reflections over the works of the author of *In the Solitude of Cotton Fields*.

Another is the reflection over the very process of writing, the way of constructing plays and the attempt at answering the question: why does Koltès, so fascinated by narrative forms, remain known mainly as an author of theatrical plays? In the final parts of the article, the author attempt to depict Koltès as a playwright who restored the weight of the word to contemporary European theatre.

Keywords: drama, novel, theatre, stage, narrative

Grażyna Starak

**„Ich wollte schon immer Romane schreiben...“
Zu Bernard-Marie Koltèses Dramendichtung**

Zusammenfassung: Bernard-Marie Koltès – französischer Dramatiker aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist immer noch als äußerst interessanter Autor betrachtet und das nicht nur wegen philosophischen Charakters seiner Werke und Gültigkeit der von ihm angesprochenen Themen, sondern vor allem wegen Eigentümlichkeit seiner Schriftstellerei: Schaffensmethoden, Inspirationsquellen, Ausnutzung seiner eigenen Lebenserfahrungen in den Werken. Allgemein bekannt sind zwar die Zusammenarbeit Koltèses mit Patrice Chéreau, deren gegenseitige Faszination und Wechselwirkung. Im vorliegenden Beitrag überlegt die Verfasserin, inwieweit die Persönlichkeit und Erfahrung des bekannten Regisseurs und Schauspielers, Chéreau, die Werke Koltèses beeinflusst haben. Ist es tatsächlich so, wie einige behaupten, es gäbe keinen Koltès ohne Chéreau? Diese ziemlich komplizierte Relation Koltès – Chéreau ist einer der Aspekte unter denen die Schriftstellerei des Autors von *In der Einsamkeit der Baumwollfelder* betrachtet wird. Andere sind: Schöpfungsprozess, Aufbauen der Theaterwerke und die Beantwortung der Frage, warum Koltès, der von narrativen Formen so fasziniert war, vor allem wegen seiner Theaterstücke bekannt ist? Im letzten Teil ihres Beitrags ist die Verfasserin bemüht, Koltès als Dramatiker darzustellen, der im gegenwärtigen europäischen Theater den Worten wieder den richtigen Nachdruck verliehen hat.

Schlüsselwörter: Drama, Roman, Theater, Bühne, Erzählung