



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

**Title:** Doświadczenie Innego w dramatach Bernarda-Marie Koltesa

**Author:** Grażyna Starak

**Citation style:** Starak Grażyna. (2014). Doświadczenie Innego w dramatach Bernarda-Marie Koltesa. W: B. Popczyk-Szczęśna, M. Figzał (red.), "Dramat i doświadczenie" (S. 277-284). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Grażyna Starak

## Doświadczenie Innego w dramatach Bernarda-Marie Koltès

Bernard-Marie Koltès zajmuje we współczesnym pejzażu teatru francuskiego miejsce szczególne. Przedwcześnie zmarły, w wieku czterdziestu jeden lat, autor pozostawił po sobie dzieło, którego złożoność, odmienność, specyficzne podejście do warsztatu pisarskiego naznaczyło całą epokę. Wydana w Paryżu w roku 2003 antologia dramatu francuskojęzycznego po roku 1950 nosi tytuł *Od Godota do Zucco*<sup>1</sup>, co dobitnie świadczy o wadze i randze dramaturgii Koltès dla współczesnego teatru. Beckett i Koltès wyznaczają pewne ramy, w których dokonała się ewolucja dwudziestowiecznego dramatu. Warto wspomnieć też w tym miejscu, iż współpraca Koltès z Patrice'em Chéreau trwająca do końca życia pisarza, a zapoczątkowana wystawieniem przez niego sztuki *Combat de nègre et de chiens* (*Walka czarnucha z psami*) w roku 1983 w Nanterre, zdominowała życie teatralne Francji lat osiemdziesiątych XX wieku.

Łącząc pragnienie odnowy pisarstwa teatralnego z kreacją postaci wyobcowanych, pozostających w nieustannym buncie przeciwko społeczeństwu, twórczość Koltès odkrywa przed nami w sposób prowokacyjny obraz świata brutalnego, wrogiego, pozbawionego wszelkiego retuszu, świata, którego doświadczył sam autor na przestrzeni swojego krótkiego, ale niezwykle intensywnego życia. Tak jak w przypadku innych pisarzy, poetów przeklętych, wśród których można by wymienić ulubionego przez dramatopisarza Arthura Rimbauda, życiorys Koltès, równie krótki, co tragiczny, posiłkuje się i identyfikuje całkowicie z dziełem, które jest jego echem i jednocześnie kontynuacją. Biografia i bibliografia przenikają się wzajemnie, każda z postaci Koltèsowskich mówi poprzez i za niego, ponieważ jego życie było drogą ku teatrowi, a teatr prowadził do odkry-

---

<sup>1</sup> M. AZAMA: *De Godot à Zucco. Anthologie des auteurs dramatiques de langue française 1950–2000*. CNDP, 2004.

wania życia. Mówić o jednym (życiu) znaczy tyle, co rozumieć drugie (teatr). Ma się wrażenie, iż przeznaczenie było od początku wpisane w jego dzieło. Twórczość Koltèsa można więc określić mianem starcia z doświadczeniem życiowym ukształtowanym z jednej strony przez niezależne od samego autora fakty związane z dzieciństwem i jego historycznymi uwarunkowaniami (mamy tu na myśli przede wszystkim wojnę w Algierii i jej echa docierające do Metz — rodzinnego miasta pisarza, oraz, już z okresu młodości, liczne podróże do Stanów Zjednoczonych, krajów Afryki i Ameryki Południowej), z drugiej zaś — przez fakty wykreowane w jego osobowości, psychice. W obu wypadkach najważniejszym doświadczeniem jest spotkanie z Innym (*l'Autre*), spotkanie pozostające często w sferze niespełnionego pragnienia, wyimaginowanej relacji, tak jak w sztuce *La nuit juste avant les forêts* (*Noc tuż przed lasami*). Czasami Inny zjawia się niespodziewanie tuż obok, ale zamiast ukojenia pragnienia, tęsknoty, wzbudza lęk, nieufność, staje się zagrożeniem wzmagającym jeszcze poczucie obcości — *Dans la solitude des champs de coton* (*Samotność pól bawełnianych*).

Życie Koltèsa, jego przeznaczenie jawią się tym tragiczniejsze, iż od początku wpisane są w jego dzieło. Teatr Koltèsowski pokazuje postacie, których droga, doświadczenie wydają się naśladować, dublować niekiedy drogę i doświadczenie samego autora, inspirować się nimi, stając się tym samym pożywką do kreowania jego mitu. Począwszy od *Procès ivre* (1971) aż do *Retour au désert* (*Powrót na pustynię*), poprzez *Sallinger* (1977), *Quai ouest*, każda ze sztuk Koltèsa przedstawia postacie, które podobnie jak autor prowadzą walkę ze śmiercią, bo niemal całe jego życie było, jak mówi Anne Ubersfeld, nawiązując do tytułu jednej ze sztuk (*Walka czarnucha z psami*), „walką młodego człowieka ze śmiercią”. Każda z postaci jest niedokończoną częścią jego życia, tą, która przypomina, że wszyscy, niezależnie od tego, co robimy, czym się zajmujemy, jesteśmy skazani na śmierć. Bo, jak mówi Klient (jedna z postaci *Dans la solitude...*),

człowiek najpierw umiera, potem szuka swojej śmierci i w końcu ją znajduje, przez przypadek, gdzieś na przypadkowej ścieżce swojej wędrówki, między jednym światłem a drugim. I wtedy mówi — a więc to wszystko? Tylko tyle?<sup>2</sup>

Całe dzieło Koltèsa jest poszukiwaniem takiej właśnie śmierci, a Roberto Zucco — postać z ostatniej sztuki — jej najwierniejszym żałobnym przesłaniem. Dzieło Koltèsa więcej mówi o życiu autora niż samo to życie i staje się jego profetyczną zapowiedzią. Życie ucieka, umyka, jest, w oczach Koltèsa, czymś nieosiągalnym, niemalże nieistniejącym, każdy musi je odkrywać pomału, na własną rękę, a teatr, pisanie dla teatru mogą być sposobem na jego odkrycie, odnalezienie. Koltès odczuwa nieustanny brak życia, wszystko, co robi, czemu się oddaje — liczne podróże, ciągłe poszukiwanie nowych ludzi, nowego miejsca do bycia,

<sup>2</sup> B.-M. KOLTÈS: *Dans la solitude des champs de coton*. Paris 1986, s. 60 (tłumaczenie moje — G.S).

to takie bardzo zachłanne podejście do egzystencji, świadczy o tym, iż autor czuje, że to prawdziwe życie jest gdzie indziej (*ailleurs*), jak mawiał Rimbaud. Być może to właśnie teatr staje się dla niego tym życiem, którego mu brakuje. Jednocześnie jest przekonany, że teatr stanowi gatunek prawie wymarły, sztuczny, odcięty od rzeczywistości, od współczesnego społeczeństwa, że stanowi antytezę życia. Dlatego właśnie relacje Koltèsa ze sztuką dramatyczną są tak złożone, skomplikowane. Pomimo pewnej niechęci do teatru stara się on jednak go odnowić, eksplorując wszystkie możliwe formy teatralne. Żadna z jego sztuk nie jest podobna do poprzedniej: od jednozdaniowego monologu, a właściwie *soliloquium*, czy, jak woli Anne Ubersfeld, *quasi-monologu* (*La nuit juste avant les forêts*) przez dialog filozoficzny mocno osadzony w osiemnastowiecznej tradycji francuskiej (*Dans la solitude...*), dramaty w scenerii postindustrialnej, postkolonialnej, rodzaj wodewilu (*Retour au désert*), aż do dramatu barokowego inspirowanego Shakespeare'em (*Roberto Zucco*), przypominającego momentami dramat *auto-sacramental* w stylu Calderona. Koltès sięgając po te poszczególne formy, chciał niejako przywrócić teatrowi to, co zapomniane od czasów Arystotelesa — umiejętność opowiadania, siłę narracji, co prowadzi go w konsekwencji do napisania jednej jedynej powieści: *La fuite à cheval très loin dans la ville* (1976). To zamiłowanie do opowiadania, do form narracyjnych, mające swe źródło w fascynacji Shakespeare'em, niesie z sobą również inne podejście do konstrukcji postaci. Wobec powszechnych w dobie „teatru absurdu” tendencji do redukcji postaci teatralnej do roli dynamicznego bądź statycznego obiektu, numeru porządkowego, odzierania jej z danych osobowych, przeszłości, przyszłości, teatr koltèsowski przywraca wiarę w sens istnienia postaci teatralnej, w sens opowiadania jej historii, przy czym nie jest to powrót do psychologicznej koncepcji postaci, lecz posługiwanie się nią jako swego rodzaju wehikułem pewnych wartości, funkcji (Dealer, Klient, Dziecko). Wśród nich, jak wiemy, szczególnie miejsce zajmują czarnoskórzy, obecni niemal we wszystkich sztukach i za każdym razem odgrywający kluczową rolę w konflikcie dramatycznym.

Różnorodność sztuk Koltèsa dotyczy jednak przede wszystkim formy, świat przedstawiony natomiast jest niemal wszędzie taki sam — zdominowany przez przemoc, zbrodnie, śmierć, postacie miotające się w dusznej atmosferze jego schyłku. Zbrodnie popełniane są na oczach widzów. Jak zauważa Johan Faerber w swojej analizie sztuki *Roberto Zucco*, zbrodnia jest w dziele Koltèsa (podobnie jak w dziele Shakespeare'a) gestem politycznym w sensie etymologicznym tego słowa, jest aktem dokonany w reakcji przeciwko *polis*, przeciwko miastu, społeczeństwu. Zbrodnia wyraża ból i gniew (nienawiść) z powodu przynależności do społeczeństwa. Stanowi zatem w pewnym sensie romantyczny gest buntu, przetrwania. Być poza prawem to czuć ulgę i szczęście z powodu nienależenia do żadnej społeczności, do społeczeństwa. Ten bunt przeciwko społeczeństwu wyraża się z jednej strony specyficznym doбором postaci — właściwie wszystkie one są już w jakiś sposób poza społeczeństwem, są wykluczone (dealerzy,

zabójcy, prostytutki), będąc jednakże bardziej ofiarami niż sprawcami, osobami winnymi. To metafora społeczeństwa, od którego trzeba za wszelką cenę uciec, gdyż jest zbudowane na zasadzie wykluczenia i dyskryminacji. Z drugiej zaś strony, bunt przeciw społeczeństwu wyraża się specyficznym podejściem do czasu i przestrzeni, które pozostają często pierwszą inspiracją do powstania sztuki i odgrywają istotną rolę w całej filozofii Koltèsa dotyczącej Innego. To właśnie przestrzeń tworzy postacie, naznacza je, narzucając jednocześnie role, które w konfrontacji z sobą prowadzą do konfliktów, których głównym motorem są agresja, nieufność, wrogość. Przestrzeń kreowana jest w połączeniu z czasem. Preferowane są godziny nocne, zmierzch, błądy świt, w których światło bezustannie ściera się z ciemnością. Przestrzeń rzeczywista, namacalna, doświadczana fizycznie i bardzo charakterystyczna — mroczny zaułek pustej ulicy, opuszczony hangar, peryferie miasta, odludzie, tereny niczyje pozostające poza granicami „oficjalnego życia” — staje się jednocześnie przestrzenią mentalną, w której toczy się dramat. Przestrzeń jest rodzajem metafory życia lub jakiegoś jego aspektu (relacji międzyludzkich). Postacie zjawiające się w tej przestrzeni mają jedno pragnienie: uciec stamtąd lub umrzeć, aby powrócić do miejsca, gdzie nie ma już ani przemocy, ani wykluczenia, ani dyskryminacji. Teatr Koltèsa opowiada o świecie, robi to również za pomocą przestrzeni, w której bohaterowie są w ciągłym poszukiwaniu jakiegoś innego, lepszego miejsca, gdzie można by dobrze, to znaczy prawdziwie żyć, miejsca, gdzie można po prostu być. Mimo że to miejsce jest nieosiągalne, postacie wciąż szukają, uciekają, ich ruch w stosunku do przestrzeni jest zwykle ruchem odchodzenia, ciąglego opuszczania danego miejsca, oddalania się. Ta ucieczka w poszukiwaniu prawdziwego życia znajdzie swój finał w ostatniej sztuce — *Roberto Zucco*, swoistym testamencie estetycznym całej drogi twórczej Koltèsa: skok Roberto Zucco z dachu więzienia, w oślepiającym słońcu, jest jego wyzwoleniem, wyrwaniem się z opresji społeczeństwa, jest również zapowiedzią rychłej śmierci autora dotkniętego chorobą AIDS.

Jak wspomniałam na początku, istotą całej twórczości Koltèsa jest doświadczenie Innego (*l'Autre*), pragnienie, poszukiwanie Innego obok nas, ale również w nas samych. Absolutnym punktem wyjścia dla całej filozofii i sztuki Koltèsa jest chęć uchwycenia natury ludzkiej w całej jej odmienności, różnorodności, oraz nasz stosunek do tej odmienności. Z biegiem czasu staje się to prawdziwą obsesją pisarza, bardzo silnym uczuciem, któremu towarzyszy często nienawiść. W ostatnich miesiącach swojego życia Koltès dużo mówił o tym, jak bardzo nienawidzi Francuzów, swoich rodaków, i całej cywilizacji zachodniej łącznie ze Stanami Zjednoczonymi, za arogancję, tupet, brak tolerancji. Zupełnie inaczej wyrażał się o mieszkańcach Afryki. Koltès był zafascynowany Afryką i Ameryką Południową. Jego liczne podróże do takich miejsc, jak Nikaragua, Gwatemala, Nigeria, Mali, Senegal, Meksyk, znajdują odbicie w sztukach. Afryka staje się centralnym miejscem, w sensie dosłownym lub przenośnym, całej jego twór-

czości, mimo że — a może właśnie dlatego, że — jego pierwszy kontakt z tym kontynentem (była to Nigeria) okazał się bardzo traumatyczny. Koltès w jednym z wywiadów stwierdzał, iż Afryka była dla niego ogromnym odkryciem, doświadczeniem, które zaważyło na całej jego twórczości, było czymś absolutnie najważniejszym. Musiał pojechać do Afryki, bo inaczej nie mógłby pisać, bez tej podróży, jak mówi, nie byłoby nic. I nie chodzi tu o zachwyt samym tylko miejscem, ale przede wszystkim ludźmi, człowiekiem. Nie sposób nie wspomnieć tu o fascynacji Koltèsa ciałem mężczyzn czarnoskórych, o pragnieniu tego ciała. Wszystkie postacie czarnoskórych z jego sztuk (*Abad z Quai ouest*, *Albourny z Combat de nègre et de chiens*, mały Abou z *Tabataba*, spadochroniarz z *Retour au désert*, nawet Dealer z *Dans la solitude...* — w zamyśle autora w tę postać miał się wcielać aktor czarnoskóry) odgrywają, jak już wspomniałam wcześniej, kluczowe role w wymienionych sztukach, wyrażają potrzebę obecności Innego.

W dramatach Koltèsa problem Innego łączy się ściśle z pojęciem samotności, pragnienia, miłości, ale i agresji, destrukcji. Inny jest wielką tajemnicą, jest przedmiotem pragnień i niepokojów. Ważną rzeczą dla postaci koltèsowskich jest być w zasięgu wzroku Innego. Postacie cierpią z powodu braku spojrzenia Innego, ale jednocześnie są pod ciągłą jego presją. Brak spojrzenia Innego skazuje nas na rodzaj pustki egzystencjalnej: stanu, w którym nie odczuwamy już żadnego pragnienia. Ta potrzeba bycia w zasięgu wzroku Innego bierze się oczywiście z poczucia samotności. W świecie koltèsowskim samotność jest rdzeniem wszelkiej wrażliwości powstałej na styku przeżytego doświadczenia, filozofii i twórczości. Koltès ma świadomość samotności, życia w samotności. W wywiadach często powtarzał myśli, które wydają się zwykłymi truizmami, a jednak są tak przerażająco prawdziwe, tak niewygodne dla naszego „uągłaskanego”, „szczęśliwego” świata, że trzeba od czasu do czasu uświadamiać sobie prawdę w nich zawartą, to, że wszyscy ludzie są samotni, że cała ludzkość jest samotna, rodzimy się sami, umieramy i żyjemy sami. Nawet będąc we dwoje, ludzie są przerażająco sami, dzielenie wspólnego mieszkania nie rozwiązuje problemu. Również w miłości, która zdaniem Koltèsa jest zawsze tragiczna, jesteśmy samotni. Teatr koltèsowski wyraża przepaść, jaka istnieje między pragnieniem i miłością. Miłość jest jednak tak silną potrzebą człowieka, iż pragnienie jej staje się podstawowym problemem niemal każdej sztuki. Postacie wołają o miłość, o bycie kochanym, o bycie zauważonym, wysłuchanym, w zamian chcą ofiarować cokolwiek, coś, czego nie potrafią nawet nazwać. Mamy więc do czynienia z sytuacją wymiany, jak określiłby to Jacques Lacan: „dać coś, czego się nie ma, komuś, kto tego nie chce”, sytuacja niczym wyjęta bezpośrednio ze sztuki *Dans la solitude...* W tym miejscu poglądy Koltèsa zbiegają się bardzo z filozofią Lacana, chociaż wiadomo, że Koltès nie czytał francuskiego filozofa, ani odwrotnie, po prostu po raz kolejny teoria naukowa potwierdza i w pewnym sensie tłumaczy (wyjaśnia) twórczość literacką. Co można ofiarować w zamian? Poczucie bezpieczeństwa, towarzystwo, spełnienie jakiegoś marze-

nia, jakiejs potrzeby. Problem tylko w tym, iż nie wiadomo, co jest przedmiotem pragnienia Innego i czego potrzebuje osoba wołająca. Gdyż tak naprawdę, to nie chodzi tylko i wyłącznie o spełnienie konkretnego pragnienia, chodzi przede wszystkim o samo słowo, o kontakt. W sztuce *La nuit juste avant les forêts* samotna postać dostrzega pewnej mglistej, deszczowej nocy jakiegoś przechodnia znikającego za rogiem ulicy. Krzyczy, woła za nim — to przerażający krzyk samotności człowieka zagubionego w dżungli wielkiego miasta. Czego chce? Nie wiadomo. O czym mówi?

O samotności, o bólu, o przemocy, o potrzebie miłości, przyjaźni, o przemożnym pragnieniu kontaktu z kimś. Mówi o życiu, mówi wbrew, trochę na przekór obojętnemu zgłębki ulic pełnych deszczu, odgłosom pośpiesznych kroków, nic nieznaczących gestów, mówi coraz głośniej, aby jego słowa mogły przebić się przez ciszę i obojętność<sup>3</sup>.

Przestrzeń, często fizycznie doświadczana przez samego autora, będąca pierwszą inspiracją do napisania sztuki (tak jak to było w przypadku *Quai ouest*), odgrywa istotną rolę w kreowaniu postaci Innego, który raz jest utożsamiany z postacią fascynującego czarnoskórego mężczyzny (Albourny ze sztuki *Combat de nègre et de chiens*, Abad z *Quai ouest*), kiedy indziej z wrogo nastawioną postacią Obcego, który wzbudza lęk, przed którym trzeba uciekać (Dealer z *Dans la solitude des champs de coton*), lub z ledwo dostrzegalną, znikającą gdzieś za rogiem opustoszałej ulicy postacią, której pragniemy, której potrzebujemy, ale która jest tak nierealna, że mamy wątpliwości, czy rzeczywiście chodzi o kogoś innego, czy może to tylko zagubiona część nas samych (*La nuit juste avant les forêts*).

W sztuce *Dans la solitude des champs de coton* dwie postacie: Dealer i Klient, przybyłe z przeciwnych krańców sceny, rozpoczynają dialog — długi pojedynek słowny, walkę przypominającą momentami jakiś zapomniany, rytualny taniec, którego stawką będzie ukrycie prawdziwych uczuć, intencji, pragnień. Dealer próbuje wmówić Klientowi, że jeśli ten zjawia się o takiej godzinie (chodzi o godzinę nocną), i w takim miejscu (peryferie miasta, teren opustoszały), to zapewne musi czegoś pragnąć, czegoś, czego nie ma i co jedynie on (Dealer) może mu ofiarować. Przedmiot „dealu” nie zostanie do końca wyjawiony (nie wiadomo, czy chodzi o narkotyki, o płatną miłość, czy jeszcze o coś innego). Mamy tu do czynienia oczywiście z wielką metaforą relacji międzyludzkich, które, zdaniem Koltèsa, sprowadzają się w dzisiejszym świecie zawsze do transakcji handlowej. W innych sztukach pragnienie kontaktu, miłości, jest wyrażone w sposób bardziej dosłowny: tragiczna miłość Léone do Albourny’ego — czarno-

<sup>3</sup> G. STARAK: *Miasto, zagrożenie, samotność. Kilka uwag o roli przestrzeni miejskiej w twórczości Bernarda-Marii Koltèsa*. W: „Civitas Mentis”. T. 2. Red. Z. KADŁUBEK, T. SŁAWEK. Katowice 2007, s. 100–101.

skórego mężczyzny, który prawie cały czas milczy lub wypowiada się w języku, którego ona nie rozumie (*Combat de nègre...*); miłość La Gamine do Zucco, którego dziewczyna widziała zaledwie jeden raz (*Roberto Zucco*).

To ogromne pragnienie miłości, które charakteryzuje większość bohaterów sztuk Koltèsa, nie znajduje odpowiedzi. Inny (*l'Autre*) nie odpowiada. Niepokój wołającego o miłość jest tym większy, iż nie wie on, jak została przyjęta jego prośba. Mówi, ale nie wie, jakie są oczekiwania Innego. Jesteśmy cały czas, jak mówi Lacan, w pewien sposób zależni od Innego, uwikłani w relacje z nim, również przez słowo, ale nie wiemy, czym jest dla niego nasza prośba, nasze wołanie. Jest w Innym coś, czego my nie znamy i co nas oddziela od jego odpowiedzi na naszą prośbę. Tym czymś jest jego własne pragnienie. W świecie Koltèsowskim nikt nie odpowiada na wołanie o miłość: przechodzień z *La nuit...* wydaje się nie słyszeć docierającego do niego głosu, Zucco nie odpowiada La Gamine, Alboury pluje w twarz Léone. Wołanie o miłość zderza się z pustką i pozostawia postać w nieświadomości co do pragnień Innego. Najdobitniej jest to pokazane właśnie w *Dans la solitude...* Tutaj nie chodzi o sprzedaż narkotyków czy ciała; to, czego domaga się z taką natarczywością Dealer, to pragnienie Innego. Jednak Inny nie może odpowiedzieć na to wołanie, ponieważ skoncentrowany jest tylko na sobie, nie myśli o Innym, przestaje on dla niego istnieć i tym samym zabija własne marzenia, potrzeby, nie potrafi ich wypowiedzieć, zaprzecza ich istnieniu. A kiedy nie ma już Innego, znika też samo pragnienie, jak mówi Lacan. Gdyby jednak bohater przyznał się do swego pragnienia, zniszczyłby Innego. Pojedynek słowny dwóch protagonistów doprowadza ostatecznie, prawdopodobnie (nie jest to jasno powiedziane w sztuce), do wymiany ciosów. Właśnie w tej sztuce śmierć pragnienia została pokazana najdobitniej. Tym, co kryje się za odrzuceniem samego pragnienia, jest chęć samounicestwienia, ale na początku zawsze pojawia się pragnienie miłości, absolutne pragnienie, którego symbolem jest Inny.

Teatr Koltèsa ciągle fascynuje, ponieważ jego filozoficzny wymiar dotyka w sposób bezpośredni, bez znieczulenia, najgłębszych, najmroczniejszych warstw egzystencji i duszy ludzkiej.

Grażyna Starak

## Encounter with the Other in Dramas by Bernard-Marie Koltès

### Summary

The article analyses the writings by Koltès, an important playwright on the French scene of the 1980s. The main issue focuses on the unique fusion of personal existential experience (numerous travels to African countries, North and South America, illness, childhood experiences, excep-



tional sensitivity) with his artistic work, as well as the problem of the other human, one's perception of the Other, quest for him/her, desire, fear of the Other, and inability to communicate with the Other. Encounter with the Other is concomitant with experiencing solitude, desire, love, but also aggression and destruction. Germane to the way of expressing them is space and time. The space, especially the one which is physically experienced by the author himself, and which served him as his prime source of inspiration, plays an important role in rendering the Other. At the same time the Other is identified with the fascinating black man (Albourny from the play entitled *Black Battles with Dogs/ Combat de nègre et des chiens*, Abad from *Quai West/ Quai ouest*). Another time he bears resemblance to the fierce Other, who arouses fear, and makes others run away from him (Dealer from *In the Solitude of Cotton Fields/ Dans la solitude des champs de coton*). And yet another time the Other is like a merely discernible silhouette fading somewhere over the corner of an abandoned street; this is the person we want and need; however, much unreal as this person is, we are doubtful of who the one in question really is. This might be a forlorn part of ourselves (*The Night Just Before the Forests/ La nuit juste avant les forêts*). Different interpretations of the Other allow for J. Lacan's theory, since there are many points of intersection which bring it close to what emerges in dramas by Kotlès.

Grażyna Starak

## L'expérience de l'Autre dans les drames de Bernard-Marie Koltès

### Résumé

L'article approche l'oeuvre d'un dramaturge très important pour la scène française des années 80. du XXe siècle : B.-M. Koltès. Le sujet principal est le lien spécifique pour cet auteur entre ses expériences personnelles (de nombreux voyages aux pays de l'Afrique, ainsi que de l'Amérique du Sud et du Nord, maladie, souvenirs d'enfance, sensibilité exceptionnelle) et son oeuvre; aussi le problème qui apparaît dans presque toutes ses pièces — la présence de l'autre homme, sa perception, recherches de lui, désir de lui, peur de lui; incapacité de communiquer avec lui. Dans les drames de Koltès, l'expérience de l'Autre se lie étroitement avec la notion de solitude, de désir, d'amour, mais aussi d'agression et de destruction. Un rôle très important dans sa détermination jouent l'espace et le temps. C'est surtout l'espace, éprouvé physiquement par l'auteur lui-même et la première inspiration à écrire ses pièces (comme c'était le cas de *Quai ouest*), qui joue un rôle essentiel dans la création du personnage de l'Autre, qui est identifié une fois au personnage d'un fascinant homme noir (Albourny de la pièce *Combat de nègre et des chiens*, Abad de *Quai ouest*), une autre fois avec un personnage hostile de l'Étranger, qui éveille la peur et qu'il faut fuir (Dealer de *Dans la solitude des champs de coton*), ou bien avec une silhouette à peine perceptible, qui disparaît au coin d'une rue déserte, que nous désirons et dont nous avons besoin, mais qui est si irréaliste que nous avons des doutes si c'est vraiment un autre, ou bien si ce n'est pas une partie perdue de nous-mêmes (*La nuit juste avant les forêts*).

Les interprétations différentes de l'Autre permettent de se référer à la théorie de Lacan, car dans plusieurs points elle est convergente avec le message que nous lisons dans les drames de Koltès.