

Grażyna Starak*

JAK CZYTAĆ UN HANGAR, À L'OUEST ORAZ CARNETS DE COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIENS BERNARDA-MARIE KOLTÈSA?

Twórczość francuskiego dramatopisarza Bernarda-Marii Koltèsa (1948–1989) jest niezwykle interesująca zarówno pod względem treści, jak i formy. Cechuje ją ogromne bogactwo, różnorodność konstrukcji – od dialogu filozoficznego w stylu Diderota, poprzez soliloquium, czy raczej rodzaj quasi-monologu, utwory o niemal klasycznej XVII-wiecznej budowie, aż po sztukę *Roberto Zucco*, będącą swoistą syntezą rozmaitych form (skrzyżowanie tragedii z dramatem barokowym i dramatem szekspirowskim). Jednak tym, co jeszcze bardziej intrygujące, szczególnie w kontekście zagadnień związanych z pojęciami meta-tekstu i paratekstu, jest obecność pewnego rodzaju komentarza w obrębie samej sztuki lub jako towarzyszącego jej tekstu. Chodzi głównie o: *Carnets de combat de nègre et de chiens* – występujący zaraz po sztuce pod tym właśnie tytułem (*Walka czarnucha z psami*); *Un hangar, à l'ouest (notes)* – będący rodzajem komentarza (?) do sztuki *Quai ouest (Zachodnie wybrzeże)*, a także rodzaj aneksu do tej sztuki – *Pour mettre en scène „Quai ouest”*. Jeszcze ciekawsze wydają się fragmenty umieszczone w sztuce *Quai ouest* w cudzysłowie, między scenami, jako monologi postaci dramatu, niezwykle ważne dla zrozumienia sztuki, jednak według zaleceń samego autora przeznaczone jedynie do lektury, a nie do wygłaszania na scenie. Koltès nalegał, aby monologi te nigdy nie były odgrywane na scenie; miały one figurować tylko i wyłącznie w tekście przeznaczonym do czytania.

Spróbujmy przyjrzeć się bliżej wspomnianym wyżej tekstom oraz zastanowić się nad ich rolą w samym tekście sztuki bądź w odniesieniu do niego – czy należy traktować je jako integralną część utworu, czy raczej jako luźno z nim powiązany komentarz.

Carnets de combat de nègre et de chiens to tekst występujący bezpośrednio po sztuce *Walka czarnucha z psami* (Les Editions de Minuit, 1989), składający się z 19 dłuższych lub krótszych fragmentów (najdłuższy obejmuje prawie dwie

* Uniwersytet Śląski, Instytut Języków Romańskich i Translatoryki, Zakład Literatury i Kultury Francuskiej i Frankofońskiej, e-mail: ijrit@us.edu.pl.

strony, najkrótszy – pięć wersów), zaopatrzonych w tytuły i odnoszących się (każdy z nich) do poszczególnych postaci dramatu (w sztuce występują cztery główne postaci: Horn, Alboury, Léone oraz Cal). Niektóre fragmenty napisane są w pierwszej osobie, inne w trzeciej osobie liczby mnogiej, jak np. fragment opisujący postępowanie afrykańskich kobiet po śmierci ich bliskich, lub w trzeciej osobie liczby pojedynczej – fragment dotyczący matki zabitego Nouofii. W dwóch przypadkach jednozdaniowa wypowiedź postaci (chodzi o Léone) jest poprzedzona rodzajem didaskaliów – tekst pisany kursywą, odnoszący się do zachowania postaci. W większości przypadków mamy do czynienia z refleksjami poszczególnych osób dotyczącymi faktów związanych z treścią sztuki (np. przemyslenia Horna na temat przedsiębiorstwa, w którym pracuje).

Przypomnijmy krótko – akcja sztuki napisanej po pierwszej upragnionej podróży Koltèsa do Afryki, w 1979 roku, dzieje się we francuskiej stoczni w jednym z krajów Afryki Zachodniej, między Senegalem i Nigerią. Intryga jest prosta: na terenie stoczni budowanej przez francuskie przedsiębiorstwo, otoczonej przez czarnoskórych uzbrojonych strażników, zastępca szefa o imieniu Horn, inżynier Cal, zabija w przypiływie złości czarnoskórego pracownika. Brat zabitego, Albourey, domaga się wydania ciała, jednak jest to niemożliwe, ponieważ Cal wrzucił zwłoki do kanału ściekowego i nie może ich odnaleźć. W tym samym czasie przyjeżdża z Francji, na zaproszenie Horna, jego narzeczona Léone, zachwycona, wręcz zafascynowana Afryką. Sytuacja staje się coraz bardziej napięta – Albourey nalega na wydanie ciała, nie wiedząc, że jest to niemożliwe, aż doprowadza do tragedii: Cal zostaje zabity przez strażników, którzy mieli go ochraniać, Léone, która zakochała się w Albourym, wraca do Paryża zmieniona, w pewien sposób naznaczona Afryką, ponieważ wygrawerowała sobie na policzkach, kawałkiem szkła, znaki podobne do plemiennych znaków, jakie nosił na twarzy Albourey, chcąc w ten sposób zmanifestować swoje przywiązanie do Afryki i odrzucenie wartości europejskich. Tematem sztuki jednak nie jest, według Koltèsa, problem neokolonializmu czy rasizmu¹. Prawdziwym tematem miały być – jak pisze autor – „krzyki strażników dobiegające z głębi Afryki, miejsca niepokoju i samotności”². Główną postacią jest oczywiście czarnoskóry Albourey – tajemnicza postać naznaczona pewną klątwą, zakłócająca porządek rzeczy, równowagę w obozie. Jest on również symbolem fascynacji białego człowieka Afryką, czarnoskórym ciałem, i niemożliwego związku między białą kobietą i czarnoskórym mężczyzną. Albourey utożsamia cały tragizm sytuacji – nieprzejdany, stały, niezmienny w swoich uczuciach, kiedy stanowczo odrzuca zachodnioeuropejską, przekupną cywilizację wymiany (Horn proponował mu pieniądze w zamian za niedoma-

¹ Cf. B.-M. Koltès, *Europe*, 1^{er} trimestre 1983, s. 30.

² B.-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, przeł. G. Starak, Les Editions de Minuit, Paris 1989 (tekst zamieszczony na okładce książki).

ganie się wydania ciała brata), staje się kołem zamachowym akcji. Postawa Alboury'ego jest bardzo stanowcza, ponieważ matka zabitego, będąca również jego matką, w szale rozpaczy przychodzi co noc do stoczni, aby zgodnie z tamtejszym zwyczajem ułożyć gałęzie palmy na ciele ofiary. Jej przerażające krzyki i lamenty rozchodzą się po całej okolicy. Sztuka stanowi metaforę stałych tematów w teatrze Koltèsa – samotności, strachu, pragnienia, trudnych relacji międzyludzkich. Obsesyjna obecność Alboury'ego, który utożsamia Afrykę, jest tym, co scala cały utwór. Mimo że jest on jedynym tubylcem, jest postrzegany jako obcy – będąc Afrykaninem jest obcy w stoczni, która jest przedsiębiorstwem francuskim; jest obcy dla ludzi ze stoczni, ale nie dla strażników, którzy dobrze rozumieją motyw jego postępowania i dlatego pozwalają mu bez problemu wejść na teren stoczni, do obozu. Tajemniczości i wyjątkowości tej postaci dodaje jeszcze fakt, iż jego imię nosił przywódca plemienia Douiloff (Ouolof), który w XIX wieku stawiał czoła białym najeźdźcom.

Problem tożsamości Alboury'ego poruszony jest we fragmencie sztuki nawiązującym do jego wspomnień z dzieciństwa spędzonego u boku brata i do pewnej klątwy, która pozbawiła ich obu ciepła, ale jednocześnie spowodowała bardzo silne odczucie wspólnoty tożsamościowej. Znalazło to swój wyraz również w jednym z tekstów, pierwszym, który pojawia się w *Carnets...*, zatytułowanym *Comment Alboury affronta le premier chien*. Spośród wszystkich tekstów tworzących *Carnets...* właśnie ten zasługuje na szczególną uwagę. Napisany jest w pierwszej osobie liczby pojedynczej – to wypowiedź Alboury'ego, który opowiada swojemu bratu (jak się domyślamy, już po jego śmierci), jak został zaatakowany przez psa, którego po krótkiej, ale zażartej walce zabił. Pies nazywał się Toubab. Dodajmy, iż w niektórych częściach Afryki mianem „toubab” określano białego człowieka. Następnie złożył go – można rzec – w ofierze, na ręce Nouofii, z obietnicą, że po nim będą następne i następne, gdyż, jak wyznaje, do zmarłych z jego rasy należy śmierć toubab (czyli białego) i śmierć wszystkiego, co do niego należy: jego kobiet, służących, psów...

Wróćmy zatem do omawianych tutaj tekstów i zadajmy sobie jeszcze raz pytanie, jak je traktować – jak traktować całość *Carnets...*, składającą się z różnych form, różnych typów dyskursu? Jest tam monolog wewnętrzny, opowiadanie, soliloquium, swoisty rodzaj odpowiedzi, didaskalia... Czy należy je postrzegać tylko jako komentarz, czy brakującą część tekstu dramatycznego, refleksje autora na temat charakterów i zachowań postaci lub też jako zwykłe notatki powstałe przy pisaniu sztuki? Można zastanawiać się i nad tym, jaka jest ich geneza, jak powstały: czy na początku stanowiły część tekstu sztuki i dopiero później Koltès je odseparował, wyodrębnił z tekstu głównego, aby opublikować osobno, jako tekst występujący po tekście głównym? Z pewnością *Carnets...* stanowią całość z tekstem sztuki, ponieważ odnoszą się do tego samego fikcyjnego świata, wzbo-gacają go poprzez przedstawienie wydarzeń, które nie zostały opisane w sztuce (jak np. konfrontacja Alboury'ego z psem, reakcja matki Nouofii na wiadomość

o śmierci syna, przyjazd Léone do Afryki). *Carnets*... to rodzaj przewodnika dla czytelnika, wprowadzający go w wewnętrzny świat postaci – ale oczywiście nie jest przeznaczony do odgrywania na scenie, a jedynie do lektury.

Pomysł dołączenia takiego tekstu do sztuki jest o tyle ciekawy, iż *Combat de nègre et de chiens* miała być pomyślana jako powrót do tragedii klasycznej. Koltès chciał opowiedzieć prostą historię, na wzór tragedii racine'owskiej, o klasycznej budowie: z początkiem, rozwinięciem akcji, zakończeniem, regułami, ograniczoną liczbą postaci i, jak często u Racine'a, zbrodnią popełnioną jeszcze przed rozpoczęciem akcji. Jedność miejsca miała być zapewniona usytuowaniem całej akcji na terenie stoczni, chociaż ta przestrzeń jest w pewien sposób wewnętrznie podzielona na część zarezerwowaną dla białych oraz tą dla czarnych pracowników. Wszystko dzieje się w przeciągu 24 godzin, można więc mówić o jedności czasu. Również struktura wewnętrzna (poszczególne sekwencje) przypomina podział na pięć aktów. *Combat de nègre et de chiens* jest więc tragedią o konstrukcji klasycznej, a jednocześnie sztuką bardzo współczesną, nowoczesną, poprzez mnóstwo odstępstw od reguł klasycznych (np. postać Léone jest zewnętrzna w stosunku do konfliktu, przedostatnia scena – całkowicie niema, a obecność czarnoskórych strażników zaznaczona jedynie poprzez dźwięki, odgłosy). O tym, że *Carnets*... może zawierać fragmenty sztuki, które zostały wycofane z tekstu głównego, wydaje się świadczyć fakt, iż Koltès, pisząc ten utwór i mając na uwadze konstrukcję klasyczną, był zmuszony, jak sam wyznaje, z ciężkim sercem wyeliminować prawie taką samą ilość tekstu jak ta, która pozostała³.

Nieco prostsza sprawa jest z interpretacją tekstu *Un hangar, à l'ouest* (notes), który stanowi kontynuację wywiadu, jaki Alain Prique przeprowadził z Bernardem-Marie Koltèsem dla czasopisma „Théâtre en Europe”. Tekst jest podzielony na siedem części. Pierwsza, bez tytułu, odnosi się do motywacji, inspiracji, tego wszystkiego, co przyczyniło się do powstania sztuki *Quai ouest*. Kolejne noszą następujące tytuły: temat, postaci, teatr, reżyseria, autorzy, Czarni (*Blacks*). Najciekawszy, być może najważniejszy dla zrozumienia sztuki, jest pierwszy fragment, który pokazuje, jak ważne dla Koltèsa w procesie powstawania sztuki są przestrzeń oraz osobiste doświadczenie. Akcja utworu dzieje się w zaniedbanej, opuszczonej dzielnicy pewnego dużego portowego miasta, oddzielonej od centrum rzeką oraz zniszczonym hangarem należącym do dawnego portu. W tekście *Un hangar, à l'ouest* jest mowa o Nowym Yorku, o rzece Hudson na zachodzie Manhattanu i o ogromnym hangarze, który kiedyś się tam znajdował, a z którego niewiele już pozostało w czasach, kiedy Koltès odwiedzał to miejsce. Jednak zrobiło ono na nim ogromne wrażenie. Wówczas narodził się pomysł napisania sztuki, a raczej skonstruowania jej w taki sposób, jak konstruuje się, buduje hangar, to znaczy: wybranie najpierw odpowiedniego miejsca, odpowiedniej przestrzeni,

³ Cf. B.-M. Koltès, *Europe*..., s. 32.

później stworzenie mocnych fundamentów, całej konstrukcji mogącej pomieścić inną konstrukcję – niemożliwą do pomyślenia w innej przestrzeni. W ten sposób autorowi przyszedł do głowy pomysł umieszczenia w tej przestrzeni dwóch postaci, które tak naprawdę nie miały nigdy i nigdzie żadnego powodu, by się spotkać: tak powstały postaci Kocha i Abada.

Ale motywów napisania sztuki było więcej. Jak czytamy w *Un hangar, à l'ouest* – kolejny, również związany z tym opuszczonym hangarem, dotyczy wyjątkowego przeżycia, osobistego doświadczenia autora, który po samotnej nocy spędzonej w tym niebezpiecznym, odludnym miejscu tak oto opisuje niezwykle wydarzenia związane z oglądaniem budzącego się dnia z perspektywy tego właśnie miejsca:

Wyobraźcie sobie, iż pewnego ranka, w tym właśnie hangarze, jesteście świadkami dwóch jednoczesnych zdarzeń: z jednej strony widzicie jak budzi się dzień, w sposób wyjątkowy, nierzeczywisty, wślizgując się w każdy otwór w dachu, pozostawiając pewne części w cieniu, modyfikując ten cień, wygląda to jak gra kochanków, gra światła z przedmiotem, który nie ulega, który się wzbrania. I wtedy mówicie do siebie: chcę to opowiedzieć. W tym samym czasie słyszycie dialog pomiędzy dojrzałym, niespokojnym, nerwowym człowiekiem, który przybył w to miejsce zapewne w poszukiwaniu narkotyków lub czegoś innego, a potężnym typem, którego najwyraźniej bawi straszenie tego pierwszego i który prawdopodobnie na koniec rzeczywiście go zaatakuję. I wtedy mówicie: właśnie to spotkanie chcę opowiedzieć. Potem nagle uświadamiacie sobie, że te dwa wydarzenia są ze sobą nierozłącznie związane, że właściwie są jednym zdarzeniem postrzeganym z dwóch punktów widzenia; przychodzi więc moment, w którym trzeba wybrać jedną z tych historii, a dokładniej odpowiedzieć sobie na pytanie: która z nich będzie pokazana centralnie na scenie, a która stanie się tłem. I okaże się, że to niekoniecznie świt będzie musiał być tłem⁴.

Widzimy więc, jak przestrzeń, z pozoru statyczna, ale w gruncie rzeczy wnosząca dużo ruchu – tak jak w *Quai ouest*, gdzie światło bezustannie ściera się z ciemnością – nie jest jedynie tłem dla toczącej się akcji, wręcz przeciwnie, staje się jej motorem, tworzy postacie i sytuacje, które często byłyby nie do pomyślenia w innej przestrzeni czy w innych przestrzeniach.

Pozostałe teksty składające się na *Un hangar, à l'ouest* dotyczą refleksji Koltès nad procesem pisania sztuki, nad poszczególnymi postaciami (szczególnie Abadem i Charlesem). Jest to miejscami rodzaj prawdziwej wiwisekcji, jak np. fragment, w którym Koltès zastanawia się nad tym, czy możliwe jest, aby sztuka rozpoczynała się na jakiś temat, a kończyła na zupełnie inny. Taki właśnie zamysł próbuje realizować w *Quai ouest* – sztuka zaczyna się pytaniem: czy

⁴ B.-M. Koltès, *Un hangar, à l'ouest (notes)*, [w:] idem, « Roberto Zucco » suivi de « Tabataba », przeł. G. Starak, Les Editions de Minuit, Paris 1990, s. 113–114.

Koch (jedna z postaci – przedsiębiorca, który w wyniku malwersacji finansowych pragnie popełnić samobójstwo) rzuci się do rzeki, podczas gdy na końcu sztuki staje się to zupełnie nieistotne, gdyż na plan pierwszy wychodzi historia całkiem innych postaci – Abada i Charlesa (i kiedy wreszcie Koch umiera, tak naprawdę nikogo to już nie interesuje). Jest też bardzo ciekawy fragment dotyczący koncepcji sceny teatralnej jako miejsca prowizorycznego, które postacie starają się jak najszybciej opuścić, ponieważ nie jest ono prawdziwym życiem⁵. Pojawia się problem rozbieżności wizji autorskiej i reżyserskiej tej samej sztuki (Koltès odwołuje się tutaj do realizacji Patrice’a Chéreau swoich sztuk; mówi o tym, jak praca sceniczna tego reżysera ujawniała pewne mankamenty tekstu, co było dla niego bardzo istotne), jest też słynny fragment dotyczący absolutnej konieczności umieszczania w sztukach postaci czarnoskórych⁶. Niezwykle interesujące są również teksty (chodzi o monologi trzech postaci – Abada, Rodolfa i Faka) zamieszczone w sztuce *Quai ouest* w nawiasach i w cudzysłowie. Pomimo ich znaczącej roli dla zrozumienia utworu, miały być one – zgodnie z zamysłem autora – przeznaczone jedynie do czytania (figurują w tekście sztuki). Koltès celowo skonstruował je w taki sposób, aby nie nadawały się do odegrania na scenie, nie miały również pojawiać się w programach sztuki. Pierwszy z nich jest rodzajem monologu wewnętrznego, zakończony słowami: „dit Abad” („mówi Abad”). Opowiada on o wydarzeniu bardzo ważnym, wręcz kluczowym dla sensu sztuki, która w całości naznaczona jest rodzajem podwójnej klątwy nałożonej przez ojców na synów (chodzi o Abada i Charlesa). Tematem tego monologu jest wspomnienie momentu odrzucenia Abada przez ojca. Zdaniem Koltèsa klątwy, która ciąży na tej postaci, nie może być wyrażona, wypowiedziana wprost na scenie, musi zostać odczuta przez widzów dzięki grze aktorskiej: to zadanie aktorów – aby poprzez grę uświadomić publiczności istnienie klątwy. Przybiera ona na sile właśnie dlatego, że jest niewypowiedziana, że jest w sferze odczuć; dodatkowo jest ona tym, co łączy postać Abada z Charlesem. Ta klątwa tłumaczy również w pewien sposób milczenie Abada (przypomnijmy, że Abad – główna postać sztuki, dokonująca podwójnego zabójstwa – jest niema). Ale Abad jest niemy nie dlatego, że nie potrafi mówić lub nie ma nic do powiedzenia. Abad po prostu nie odzywa się do nikogo za wyjątkiem Charlesa. Abad to postać, która

⁵ Piszę o tym szerzej w artykule: *Miasto, zagrożenie, samotność. Kilka uwag o roli przestrzeni miejskiej w twórczości Bernarda-Marie Koltèsa*, [w:] T. Sławek, Z. Kadłubek (red.), *Civitas Mentis*, t. 2, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007, s. 97–105.

⁶ Na temat obecności postaci czarnoskórych w teatrze B.-M. Koltèsa cf. F. Poujardieu, *La figure du Noir dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès*, „Théâtre/Public” 2003, n° 168; G. Starak, *Le personnage noir dans l’œuvre de Bernard-Marie Koltès*, [w:] K. Modrzejewska (éd.), *La condition masculine dans la littérature française*, Uniwersytet Opolski, Opole 2005.

poprzez swoje milczenie umożliwia innym wypowiadanie się, wypowiadanie ich pragnień. Niektóre z tych pragnień przybierają formę quasi-monologów, których następstwo zapewnia wzrost napięcia dramatycznego w sztuce. Cały tragizm utworu zawarty jest w owych quasi-monologach, pozostających jednak bez odpowiedzi – jedyną odpowiedzią na nie jest właśnie narastający tragizm, jaki same wywołują.

W *Aneksie* do sztuki *Quai ouest* (to kolejny ciekawy tekst towarzyszący utworowi) znajdujemy na początku tłumaczenie na język francuski fragmentów wypowiedzi jednej z postaci – Cécile, która tuż przed śmiercią zaczyna mówić w języku hiszpańskim i quéchua, a dalej wskazówki dotyczące wystawienia samej sztuki – *Pour mettre en scène „Quai ouest”*. Dla Koltèsa jest istotne – o czym pisze w tym tekście – wyczucie przez reżysera ironii w języku sztuki; ważne jest, aby wyeliminować z przedstawianej historii wszelki tragizm, ale też wszelki sentymentalizm, aby postaci były kreowane w sposób uniemożliwiający budowanie wokół nich, na podstawie ich wypowiedzi, jakiegokolwiek psychologii (co zresztą jest zgodne z ogólną teorią Koltèsa na temat kreowania postaci w dramacie). Najważniejsze dla zrozumienia zamysłu autora są fragmenty dotyczące poszczególnych postaci (Koch, Fak, Rodolfe, Cécile, Claire, Monique i oczywiście Abad). Koltès mówi o tym, dlaczego Abad jest postacią, która nie odzywa się do nikogo za wyjątkiem Charlesa, i o tym, jakie konsekwencje wynikają z tego faktu dla aktora odgrywającego tę postać.

Jak mogliśmy zauważyć, wszystkie omówione powyżej teksty – mimo tak różnej ich natury i faktu, że w większości znajdują się poza tekstem głównym – mają znaczący wpływ na zrozumienie, na głębsze wejście w atmosferę, w świat przedstawiony sztuk, do których się odnoszą. Oczywiście przy czytaniu poszczególnych dramatów można je pominąć (poza, rzecz jasna, trzema monologami ze sztuki *Quai ouest*, których nie da się pominąć, gdyż znajdują się w tekście głównym), ale nasz odbiór tych sztuk oraz wiedza na temat świata w nich przedstawionego będzie wówczas zapewne o wiele uboższa. Przede wszystkim natomiast pozbawimy się możliwości koltèsowskiego spojrzenia na ten świat, widzenia go i odczuwania oczami i umysłem autora.

Bibliografia

- Bernard-Marie Koltès. *Les registres d'un style*, éd. A. Petitjean, Editions Universitaires de Dijon, Écritures, Dijon 2014.
- Bernard-Marie Koltès. *Textes et contextes*, éd. A. Petitjean, Recherches Textuelles n° 10, Université Paul Verlaine, Metz 2011.
- Koltès B.-M., *Annexe*, [w:] idem, *Quai ouest*, Les Editions de Minuit, Paris 1985.
- Koltès B.-M., *Carnets de combat de nègre et de chiens*, [w:] idem, *Combat de nègre et de chiens*, Les Editions de Minuit, Paris 1989.
- Koltès B.-M., *Europe*, 1^{er} trimestre 1983.

- Koltès B.-M., *Un hangar, à l'ouest (notes)*, [w:] idem, « Roberto Zucco » suivi de « Tabataba », Les Editions de Minuit, Paris 1990.
- Poujardieu F., *La figure du Noir dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès*, „Théâtre/Public” 2003, n° 168.
- Starak G., *Le personnage noir dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès*, [w:] K. Modrzejewska (éd.), *La condition masculine dans la littérature française*, Uniwersytet Opolski, Opole 2005.
- Starak G., *Miasto, zagrożenie, samotność. Kilka uwag o roli przestrzeni miejskiej w twórczości Bernarda-Marie Koltès*, [w:] T. Sławek, Z. Kadłubek (red.), *Civitas Mentis*, t. 2, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.

Grażyna Starak

HOW TO READ *UN HANGAR, À L'OUEST* AND *CARNETS DE COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIENS* BY BERNARD-MARIE KOLTÈS?

Abstract. The work by the French playwright Bernard-Maria Koltès (1948–1989) is interesting not from the point of view of the content, but the form. The form is unusually diversified and so are its structures: from a philosophical dialogue in Diderot's style, through a soliloquy or rather a quasi-monologue and an almost classical 17th-century text, to the play (*Roberto Zucco*) which is a synthesis of diverse forms (intersection of tragedy and the baroque and Shakespearean drama). What is even more intriguing, particularly in the light of the conference's theme, is its presence within art or as a text or commentary that accompanies the art. I refer to *Carnets de combat de nègre et des chiens*, which follows the play *Combat de nègre et de chiens*, and to *Un hangar, à l'ouest*, which is a commentary (?) on the play *Quai ouest*, and to an appendix to the play, *Pour mettre en scène "Quai ouest"*. What is even more interesting are the fragments inserted inside the play *Quai ouest*; they appear in inverted comas, in between the scenes, and as monologues by the characters. They are very important for the understanding of the play, but intended only to be read and not performed. Koltès insisted on the monologues not being performed at all, but only being present as a text for reading.

I will discuss the nature of these texts and investigate their role in relation to the text of the play itself. The question is whether they should be treated as an integral part of the play or a commentary loosely associated with it. I will try to understand the playwright's intention when he rejected the idea of including the monologues that are important parts of the play.

Słowa kluczowe: Koltès, tekst, sztuka teatralna, monolog, odczytanie, komentarz.

Key words: Koltès, text, theatrical play, monologue, interpretation, commentary.