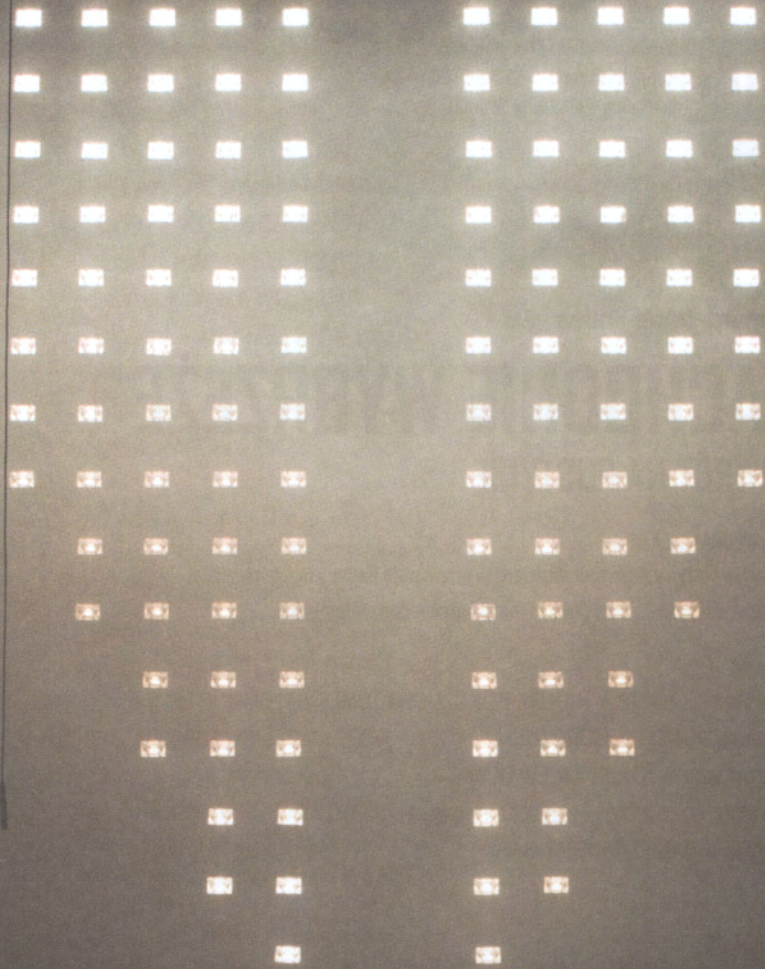


Bernard-Marie Koltès

ZACHODNIE WYBRZEŻE

POWRÓT NA PUSTYNIĘ





573. premiera Teatru Polskiego we Wrocławiu

Bernard-Marie Koltès

ZACHODNIE WYBRZEŻE

POWRÓT NA PUSTYNIĘ

na podstawie dramatów

Powrót na pustynię (Le Retour au désert) w przekładzie Barbary Grzegorzewskiej

i *Zachodnie wybrzeże (Quai Ouest)* w przekładzie Aldony Skiby-Lickel

opracowanie tekstu ▶ MICHAŁ BORCZUCH i TOMEK ŚPIEWAK

reżyseria ▶ MICHAŁ BORCZUCH

dramaturgia ▶ TOMEK ŚPIEWAK

scenografia, kostiumy i reżyseria światła ▶ KATARZYNA BORKOWSKA

muzyka ▶ DANIEL PIGOŃSKI



premiera na Scenie im. Jerzego Grzegorzewskiego 4 października 2013

▶ licencjodawca – Stowarzyszenie Autorów ZAiKS, Warszawa

▶ Copyright © Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, Germany

All rights reserved

OBSADA:

POWRÓT NA PUSTYNIĘ

Mathilde Serpenoise ▶ MARTA ZIĘBA

Adrien ▶ WOJCIECH ZIEMIAŃSKI

Mathieu ▶ ADAM SZCZYSZCZAJ

Fatima ▶ JANKA WOŹNICKA

Edouard ▶ ANDRZEJ KŁAK

Marthe ▶ HALINA RASIAKÓWNA

Maame Queuleu ▶ AGNIESZKA KWIETNIEWSKA

Aziz ▶ MARCIN PEMPUŚ

ZACHODNIE WYBRZEŻE

Maurycy Koch ▶ WOJCIECH ZIEMIAŃSKI

Monika Pons ▶ MARTA ZIĘBA

Cecylia ▶ HALINA RASIAKÓWNA

Klara ▶ AGNIESZKA KWIETNIEWSKA

Karol ▶ ANDRZEJ KŁAK

Fak ▶ MARCIN PEMPUŚ

Abad ▶ MAŁGORZATA GOROL

asystenci reżysera – LUCY SOSNOWSKA, MARTA ZIĘBA

koordynator projektu – KATARZYNA MAJEWSKA

inspicjent – EWA WILK

suffler – MAGDALENA KABATA

charakteryzacja – MATEUSZ STĘPNIAK, MARIANNA BARTNICKA, OLGA PIWOROWICZ

garderobiane – ANNA DOBOSZ, LUCYNA DOMAŃSKA, BEATA MAZURKIEWICZ,
JOANNA ZBOROWSKA

montażystki – ADAM BURACZEK, DAMIAN DYLAŃ, MIROŚLAW GOŁĘBIOWSKI,
GRZEGORZ KŁOC, DANIEL MARIAŃSKI, GRZEGORZ SZNAJDER, ŁUKASZ SZYSZKA
rekwizytor – MAREK IWANASZKO

realizacja światła – PAWEŁ OLSZEWSKI, DARIUSZ BARTOŁD, WOJCIECH BRATOS

realizacja dźwięku – RAFAŁ DUDEK, MAREK ZABORSKI, TOMASZ ZABORSKI



ROZMOWY

Z BERNARDEM-MARIE KOLTÈSEM

Rozmowy z Bernardem-Marie Koltèsem, których fragmenty cytujemy¹, odbywały się na przestrzeni sześciu lat w drugiej połowie lat osiemdziesiątych. Zmieniali się prowadzący i miejsca spotkań, jedna z nich odbyła się w mieszkaniu pisarza: „[...] na ścianach wiszą zdjęcia Jacka Londona, Boba Marleya, Bruce’a Lee, Boba De Niro i Burning Spear. Z głośników leci reggae. Dzwoni telefon: Koltès rozmawia po hiszpańsku. Na biurku stoi niewielka fotografia przedstawiająca hangar na drewnianych palach. To dawny port w Nowym Jorku – miejsce akcji nowej sztuki Koltèsa” (s. 13).

1 | *Fragmenty mojego życia. Rozmowy z Bernardem-Marie Koltèsem*, przeł. Ana Brzezińska, red. Iga Gańczarczyk, Korporacja Ha!art i Nowy Teatr, Kraków-Warszawa 2010. Wszystkie cytaty pochodzą z tej książki, w nawiasach podano numer strony. Wybór cytatów przygotował Tomek Śpiewak.



„JAKI JEST PAŃSKI STOSUNEK DO OJCZYSTEGO JĘZYKA?”

Język francuski, podobnie jak francuska kultura, interesuje mnie jedynie w zestawieniu z czymś innym. Gdyby można było zrewidować i wypełnić nasz język, zasilić go obcą kulturą, zyskałby nowy wymiar i wzbogaciłby się tak, jak starożytna rzeźba, której dosztukowano brakujące kończyny. W mojej kolejnej sztuce wszyscy mówią po francusku, lecz dla żadnej z postaci nie jest to język ojczysty. Wpływa to na niego w bardzo znaczący sposób. Gdy wyjeżdżamy na dłużej do obcego kraju, w którym nie umiemy się porozumieć, po powrocie odkrywamy, że nasz język uległ zmianie, podobnie jak nasz sposób myślenia” (s. 20).



„Uważam, że relacja, jaką człowiek może wypracować z językiem obcym, zachowując swój indywidualny, wewnętrzny język, którego nikt poza nim nie zna, jest jednym z piękniejszych zjawisk. Relacja ta przypomina więź łączącą pisarza ze słowem.

Pozwala to również opowiedzieć o rzeczach, których nie sposób przekazać inaczej. Chabanne (z *La fuite à cheval, très loin dans la ville*), kiedy rozumie, że został sam, przestaje mówić po francusku i zaczyna mówić po arabsku. Jego ukochana mimo to rozumie jego słowa. W *Zachodnim wybrzeżu* stara Indianka najpierw osiada w Ameryce Łacińskiej, a później przenosi się na Wschód. W chwili śmierci najpierw mówi po francusku, później po hiszpańsku, a na samym końcu – w nikomu nieznanym dialekcie indiańskim” (s. 35).

„CZY PIĘKNO JĘZYKA, JAKIM SIĘ PAN POSŁUGUJE, MA ZWIĄZEK Z MUZYCZNOŚCIĄ LITERATURY?”

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 jego system rytmiczny. Reggae jako gatunek przekracza własne możliwości muzyczne. Bardziej interesuje mnie zwykły dramat rozgrywający się w oku cyklonu niż wysmakowana historia zamknięta w czterech ścianach i wolę reggae niż większość współczesnej twórczości muzycznej” (s. 21–22).



„JAK POWSTAŁO «ZACHODNIE WYBRZEŻE»?”

Postanowiłem napisać tę sztukę po pierwszej wizycie w Nowym Jorku, w 1981 roku. Zobaczyłem wówczas ów hangar w West Pier, nad brzegiem rzeki Hudson. Dzisiaj już nie istnieje. Podczas czteromiesięcznego pobytu w Nowym Jorku spędzałem w nim dużo czasu. Wróciłem stamtąd nie tyle z historią, ile ze szkicem architektonicznym nowej sztuki. Planowałem *Zachodnie wybrzeże* niczym budowlę: od fundamentów po dach, chociaż z początku nie wiedziałem, co znajdzie się w środku. Miała być obszerna, a zarazem plastyczna, otwarta na powiewy wiatru i strumienie światła, choć szczelna. Miała być solidna, aby dać schronienie innym zjawiskom. Tak zrodził się projekt tekstu, który miał mieć przeznaczenie zarówno sceniczne, jak i literackie. Pomyślałem, że dramat nie musi być jedynie kanwą dla spektaklu, lecz może być również czytany jak powieść. To było moje zadanie.

Niewiele znam takich miejsc jak ten nieistniejący hangar, w których czujemy, że mogłyby stać się sceną dla wielu niecodziennych wydarzeń.

Pierwsze, co przyszło mi do głowy, to zetknąć w nim dwoje ludzi, którzy nie spotkaliby się nigdzie indziej. Tak narodzili się Koch i Abad.

JAK POWSTAWAŁA TA HISTORIA? ZAMOŻNY MIESZCZANIN PRZYJEŻDŻA W TOWARZYSTWIE KOBIETY DO OPUSZCZONEGO BUDYNKU, PONIEWAŻ CHCE SIĘ ZABIĆ. TAM SPOTYKA LUDZI Z ZUPEŁNIE INNEGO ŚWIATA.

Zdarza się, że mamy do czynienia z dwojgiem ludzi, których absolutnie nic – poza potrzebą jedzenia, spania i chodzenia – nie łączy. Zastanawiam się wtedy, co by było, gdyby się poznali. W życiu być może niczego by to nie zmieniło. Psy przyzwyczajają się do ludzi mimo dzielących nasze gatunki różnic. Musiałyby zaistnieć szczególne okoliczności, aby tych dwoje się dostrzegło i zaczęło ze sobą rozmawiać. Takimi okolicznościami mogą być wojna lub więzienie. Podobną okolicznością jest ten hangar. Jest nią też oczywiście scena. [...]

Przyczyn, dla których chciałem napisać ten tekst, było tak wiele, że w końcu zaczęły mi przeszkadzać w pracy. Wyobraźcie sobie, że pewnego ranka jesteście świadkami dwóch dziejących się równocześnie wydarzeń. Pierwsze to wschód słońca rozwijający się w przedziwny, nienaturalny sposób. Dzień wdziera się do hangaru przez szczeliny w blaszanym dachu, pozostawiając część wnętrza zaciemioną, co przypomina miłosne starcie między światłem a opierającym się mu obiektem. Chcecie o tym opowiedzieć. Z drugiej strony słyszycie jednak rozmowę starszego pana, który bardzo zdenerwowany szuka kokainy, z młodszym mężczyzną, z satysfakcją próbującym go zastraszyć. Prawdopodobnie wkrótce go zabije. O tym również chcecie opowiedzieć. Wtedy dociera do was, że obie sceny są ze sobą nierozdzielnie związane, że w istocie są jednym wydarzeniem, widzianym z dwóch punktów widzenia. Musicie wybrać jeden z nich. Które z wydarzeń stanie się sytuacją pierwszoplanową, a które zostanie tłem? Wcale nie jest powiedziane, że będzie nim wschód słońca” (s. 37–39).



„Pisząc *Zachodnie wybrzeże*, zastanawiałem się, czy sztuka może zaczynać się od jednego tematu, a kończyć na innym. Doszedłem do wniosku, że tak. W życiu nieraz zmieniają się nasze poglądy na niektóre zagadnienia, a tym samym zmieniają się same zagadnienia. Początek sztuki krąży wokół pytania: „Czy Koch rzuci się do wody?”. Kiedy na końcu umiera, odpowiedź na to pytanie interesuje nas jedynie w kontekście losów Abada. Zakończenie sztuki należy do Karola i Abada.

W *Zachodnim wybrzeżu* starałem się jak najczytelniej przedstawić motywację, co dodatkowo skomplikowało sprawę. Na przykład Koch. Słuchając jego historii, odruchowo zadajemy pytanie: «dlaczego?», podczas gdy powinniśmy raczej spytać: «jak?». Patrząc przez okno na przechodniów, nie zastawiamy się, dlaczego ten facet jest pijany albo dlaczego ta dziewczyna ma bure włosy, albo dlaczego ten chłopak mówi do siebie. Nie pytamy o to, ponieważ odpowiedzi byłyby banalne, niepełne, mylące i stereotypowe. Dlatego gdy przedstawiam Kocha jako człowieka, który chce się zabić, to nawet on, pytany o przyczyny swej decyzji, ma kłopot z ich wskazaniem. W istocie nie mają one znaczenia. Mógłbym podać tysiące powodów i żaden nie będzie wyczerpujący. Jego działanie zdominowane jest przez jedną potrzebę i liczy się to, jak ją zaspokoi oraz jakie będzie to miało skutki dla otoczenia.

Śmierć Kocha następuje poza sceną – głównie, aby uniknąć pytania, czy zabił go Abad czy też Koch popełnił samobójstwo. Odpowiedź nieważniłaby fakt, że jego śmierć w każdym przypadku niesie takie same skutki dla niego, Abada, Karola i Rudolfa. Dla jednych jego śmierć oznacza, że zabił go Abad, dla innych, że popełnił samobójstwo. Każdy może mieć na ten temat własne zdanie. Lecz czy to cokolwiek zmienia? [...]

PAŃSCY BOHATEROWIE NIE OBAWIAJĄ SIĘ PORAŹKI?

Jeśli ktoś twierdzi, że postacie z *Zachodniego wybrzeża* są nieudacznikami, to jest w błędzie, chyba że przyjmuje pospolitą definicję nieudacznika jako człowieka, któremu się w życiu nie powiodło. Znam wielu nieudaczników, którzy nigdy nie doświadczyli porażki. To kategoria, która niczego nie wnosi. Porażka to zupełnie inna sprawa. Karol poniósł w życiu mnóstwo porażek, lecz umierając, odczuwa satysfakcję. Porażka nie polega na tym, że nie umiemy zaspokoić swych potrzeb, lecz jest jednym z aspektów stanowiących o ich złożoności. To pożądanie w najczystszej postaci. Karolowi nie brakuje ani umiejętności, ani odwagi, ani spójności, by je zaspokoić. Podobnie jest z pozostałymi postaciami dramatu. Przywilejem tworzenia historii jest to, że można wymyślić najlepsze z możliwych zakończeń. Możemy założyć, że każdy z bohaterów osiąga cel, który sobie wyznaczył. Liczba ofiar śmiertelnych niczego w tym wypadku nie zmienia.

ABAD JAWI SIĘ NAM JAKO MISTRZ TEATRU CIENI. TO PIĘKNA, LIRYCZNA POSTAĆ.

Abada można postrzegać na dwa sposoby. Pierwszy jest nieco zbyt dosłowny, lecz pozwala lepiej zrozumieć zakończenie historii. François Regnault napisał: «Abad nie jest negatywem tej sztuki, to ona jest negatywem Abada». Lepiej jednak mówić o nim jako o postaci. Nie jest wcale mniej tajemniczy niż Koch – po prostu nie jest swojski. Zasadniczo niczym nie różni się od pozostałych. Kolor jego skóry to wynik wypadku. Wszystko, co stanowi o jego inności, jest rezultatem jego decyzji. To nie Kaspar Hauser. Potrafi wyśłowić się równie dobrze jak Koch, lecz świadomie odmawia mówienia. To wszystko. Jego jedynym wyróżnikiem jest ospałość, która stanowi jedno z kół zamachowych opowieści.

MIEDZY POSTACIAMI TRWA NIEUSTANNA WYMIANA.**Z RĄK DO RĄK PRZECHODZĄ: SIOSTRA KAROLA, KLUCZYKI DO SAMOCHODU, A NAWET ŹYCIE I ŚMIERĆ. TO PRZYPOMINA HANDEL.**

Traktujemy nieraz uczucia tak, jak w erze przednaukowej traktowano ruch: płomień się wznosi, a kamień upada. Wieczne uczucia są jak wieczne prawa fizyki – to bzdura i prowizorka.

Oczywiście, że w tej sztuce mówimy o handlu, wymianie i przemycie. Należy jednak zdać sobie sprawę, z jaką wymianą mamy do czynienia i jakie są jej cele. Nie dajmy zwieść się pozorom.

Możemy uznać – a na scenie wręcz musimy to zrobić – że Monika jest zakochana w Kochu, Klara w Karolu, a Karol i Abad... Nie wiem. Być może. To nieprawda, że relacje miłosne są ukryte lub pominięte. W tym, co łączy Karola i Abada, w tym, co sprawia, że ofiarowują sobie nawzajem swoją śmierć, nie ma żadnego ukrytego «kocham cię». Złożone sytuacje rzadko kryją miłosne wyznania. Zwykle to deklaracja miłości wywołuje komplikacje. Monika jest tego najlepszym przykładem.

JAKI JEST PAŃSKI STOSUNEK DO SCENY? W SZTUCE POJAWIA SIĘ SAMOCHÓD KOCHA. NASTRĘCZA ON W REALIZACJI WIELU KŁOPOTÓW I KŁÓCI SIĘ Z WYMOGAMI TEATRU.

Scena teatralna wydaje mi się miejscem tymczasowego postoju – postacie cały czas kombinują, jak się z niego wydostać. Zupełnie jakby myślały: «To nie jest prawdziwe życie. Jak mam stąd wyjść?». Rozwiązania przychodzą zawsze spoza sceny, tak jak w teatrze klasycznym.

Dla mnie, jako przedstawiciela epoki kina, samochód reprezentuje wszystko, co nieteatralne: prędkość, zmianę miejsca etc. Celem teatru staje się opuszczenie go i odnalezienie prawdziwego życia. Przyjmujemy, rzecz jasna, przy tym, że nie wiemy, czy prawdziwe życie gdziekolwiek istnieje i czy postacie po zejściu ze sceny nie trafią do kolejnego teatru. Być może właśnie to pozwala mu trwać" (s. 39–43).



„WALKĘ CZARNUCHA Z PSAMI» WYSTAWIANO JUŻ W WIELU MIEJSCACH. JAK OCENIA PAN TE INSCENIZACJE?

Widziałem tylko niektóre z nich: w Niemczech, Austrii oraz kilka prób we Włoszech. Odkryłem dzięki nim na przykład, że Alboury/ego gra biały. Gdzie indziej powiedziano mi: «My mamy problem nie z czarnymi, tylko z Turkami». Próbowałem protestować, tłumacząc, że nie chodzi mi o problem, tylko o postać. To tak, jakby rolę kobiety powierzyć dziecku, uzasadniając to tym, że problemem nie są kobiety, tylko rozrodczość. W Szwecji powiedzieli mi, że nie są w stanie znaleźć czarnego aktora, który mówiłby po szwedzku. Od razu wyobraziłem sobie reżysera, mówiącego: «Zamierzam wystawić pańską sztukę, ale ostrzegam, że nie mam teatru ani aktorów». Może po prostu czasem nie należy wystawiać tej sztuki.

A mówiąc serio, to jako pisarza tworzącego po francusku najbardziej interesują mnie francuskie inscenizacje. Najpełniejszą realizacją moich oczekiwań był spektakl Patrice'a Chéreau" (s. 45).

„CZARNI STANOWIĄ WAŻNĄ CZĘŚĆ PAŃSKIEJ TWÓRCZOŚCI I PAŃSKIEGO ŻYCIA.

.Na pewno rządzi tym jakieś prawo mechaniki lub astrofizyki. Nie warto pytać o przyczynę. Jednego możemy być pewni: kamień nigdy nie pada na ziemię powodowany sympatią, solidarnością lub zauroczeniem. Pada na ziemię wbrew wszelkiemu kodeksowi etycznemu. Gdy już upadnie, możemy tłumaczyć to na wiele sposobów. Podobnie jest w Układzie Słonecznym: kamień zawsze leci w stronę Słońca. Silne przyciąganie wynika z obecności orbity. Gdyby było inaczej, doszłoby do zderzenia.

Wydaje mi się, że czarni zawsze byli i będą obecni we wszystkim, co robię. Oczekiwać, że stworzę jakkolwiek tekst bez chociaż jednego, choćby najmniejszego, ukrytego w zaroślach czarnego, to jak prosić fotografa, by zrobił zdjęcie bez światła" (s. 47).



„CZY MOŻE PAN OPowiedzieć, o czym jest «ZACHODNIE WYBRZEŻE»?

Jest w nim tyle historii, ile postaci, czyli co najmniej osiem. Każdą z nich można czytać z ośmiu punktów widzenia. Według Kocha to historia faceta, który chce się zabić i coś mu w tym przeszkadza. Według Moniki to opowieść o kobiecie, która do końca podąża za mężczyzną. Jest nieustępliwa, choć ani ona, ani on nie czerpią z tego przyjemności. Tylko kobiety to potrafią. Najważniejsza jest moim zdaniem relacja między Karolem, Fakiem i Abadem. Jest złożona, chociaż dość luźna. Trzy osoby, które połączyło miejsce; trzech «braci» (posługując się określeniem stosowanym przez gangsterów), których łączy coś więcej niż uczucia. To relacja ludzi, którzy potrzebują siebie nawzajem jak koła zębate w mechanizmie. Jestem przekonany, że o takiej relacji jeszcze sto lat temu nie moglibyśmy opowiedzieć. To niezwykle współczesne zjawisko.

«ZACHODNIE WYBRZEŻE» JEST ZATEM OPowieścią o «HANDLU» RELACJAMI MIĘDZYLUDZKIMI, ICH «WYMIANIE I PRZEMYCIE»?

Nazwanie tych relacji miłością byłoby dużym uproszczeniem. Obiecałem sobie, że nigdy nie będę pisał o miłości jako takiej. To dla mnie zbyt abstrakcyjne pojęcie. Jest powierzchowne i niejasne" (s. 49–50).



„Powrót na pustynię to moja pierwsza sztuka, w której dominuje pierwiastek komediowy. Miała być to komedia o czymś, co zwykle nie bywa tematem komedii. Nikt jednak nie każe nam trzymać się zasad gatunku. Francuska prowincja, którą doskonale znam: historie rodzinne, spadek, nieślubne dzieci, pieniądze – to wszystko zjawiska, z których można się śmiać. Dalekie, mgliste, zniekształcone widmo wojny w Algierii jest już nieco mniej zabawne. Chciałem połączyć ze sobą te wątki, bawiąc widzów, a zarazem budząc w nich niepokój" (s. 75).



„PANIE KOLTÈS, KRYTYCY SĄ ZDEZORIENTOWANI. W HAMBURGU PAŃSKA SZTUKA [«POWRÓT NA PUSTYNIĘ»] JEST ODBIERANA JAKO WYRAFINOWANY DRAMAT, PODCZAS GDY W PARYŻU TO BULWAROWA OPERETKA.

To z pewnością komedia, aczkolwiek jej treść nie ma niczego wspólnego z teatrem bulwarowym. Moja sztuka nie opowiada o oszukanych żonach i zdradzonych mężach. To dwa różne zjawiska. Nie obchodzą mnie wątki kojarzone z teatrem bulwarowym. Ten gatunek jest mi obcy.

PISAŁ PAN TEKST Z MYŚLĄ O AKTORCE WYSTĘPUJĄCEJ W TEATRZE BULWAROWYM.

Tak. Napisałem tę sztukę dla Jacqueline Maillan.

NIKÓRZY REŻYSERZY POZWALAJĄ SOBIE ODCZYTYWAĆ PAŃSKIE UTWORY INACZEJ NIŻ PAN. JEST WŚRÓD NICH TAKŻE ALEXANDER LANG, KTÓRY W THALIA THEATER W HAMBURGU WYSTAWIŁ «POWRÓT NA PUSTYNIĘ». CZY WIDZIAŁ PAN TO PRZESTAWIENIE?

Nie, lecz w międzyczasie doszły mnie słuchy, co się tam wydarzyło. Postanowiłem raz na zawsze wycofać zgodę na realizację moich sztuk za granicą – z wyjątkiem pojedynczych, szczególnie uwarunkowanych przypadków. Nigdy więcej nie zgodzę się na podobne wykorzystanie mojego tekstu. Napisałem do kierownika literackiego Thalia Theater i oświadczyłem, że tego, co powstało, nic nie łączy z moją twórczością. Wystawiając zagraniczną sztukę, należy pamiętać, że zadaniem reżysera i dramaturga jest zrealizowanie jej tak, jak została napisana.

JAKI BŁĄD ZOSTAŁ POPEŁNIONY W HAMBURGU?

Żle obsadzono rolę czarnego spadochroniarza.



W INSCENIZACJI LANGA GRA GO BIAŁY.

A miał być czarny. W tym samym spektaklu Arabów grają Niemcy noszący na głowach idiotyczne turbany. Uważam to za coś skrajnie ordynarnego.

BYĆ MOŻE TWÓRCY SPEKTAKLU W HAMBURGU CHCIELI UNIKNAĆ POMÓWIENIA O RASIZM. NIEMCY I FRANCJA NIE MAJĄ TAKIEJ SAMEJ HISTORII.

Nie zgadzam się z tym. W inscenizacjach Czechowa pojawiają się samowary, a sztuki Shakespeare'a gra się w kostiumie elżbietańskim. Dlaczego zatem w Niemczech nie można wystawić francuskiego dramatu z uwzględnieniem tego, co jest właściwe dla naszej kultury? Widzowie nie są głupi i rozumieją takie zabiegi. Bohaterowie mojej sztuki powinni być ubrani tak, jak noszono się we Francji w latach sześćdziesiątych. Nie opisuję problemów w ujęciu ogólnym. Mój dramat, wystawiony w Niemczech, nie stanie się nagle sztuką o problemach niemieckich. Ale przecież nie ma obowiązku, aby go wystawiać" (s. 79–80).



„W *Powrocie na pustynię* nie ma żadnego przesłania politycznego. Żaden z moich utworów nie mówi o ideach politycznych. Nie piszę sztuk o ideach, tylko o ludziach. Chciałbym kiedyś napisać pamflet polityczny, lecz moje dramaty nie są pamfletami. Nie piszę sztuk teatralnych z żadnego konkretnego powodu – piszę po to, aby pisać. Każdy mój tekst poprzedza silny bodziec: fascynacja tematem lub aktorem" (s. 107).



LISTY



MAROKO, końcówka października 1979

Moja Ukochana Gwiazdo,

[...] Mój hotel znajduje się na dużym placu, na wprost minaretu, **** przechodzę obok niego. *Hamam* każdego dnia; zachwycające spotkania. To szatańskie miejsce. A ja jestem jak Ulisses odwiązany od masztu, otoczony śpiewem syren uwięzionych w boskich ciałach; o ile Bóg jest zboczeńcem. Od jutra wracam do pracy, leżąc w gaju oliwnym; i marzę, że jestem tutaj z tobą. Przyjedziemy następnym razem, gdy się wzbo-gacę.

Ściskam Cię bardzo, bardzo mocno,

Bernard



17 października 1988

Pani Brigitte Landes

Thalia Theater [...]

Szanowna Pani,

byłoby mi niezmiernie miło, gdyby Państwo przed wystawieniem *Powrotu na pustynię* podjęli trud przeczytania sztuki oraz, ewentualnie, przeczytania także pozostałych. Oszczędziliby sobie Państwo wysiłku związanego z „zapewnianiem mnie”, że role Arabów nie są grane przez Turków. Cel mój oczywiście był wręcz przeciwny. Brak aktorów arabskich w sposób naturalny narzuca myśl o aktorach tureckich lub pakistańskich, gdyż, jak sądzę, są oni poddawani tym samym represjom ze strony faszystów, jak Arabowie we Francji w latach 60. Jeśli chodzi o postać czarnego wielkiego spadochroniarza, wydawało mi się śmieszne precyzowanie w kontrakcie oczywistego faktu, że powinien być on grany przez afrykańskiego aktora przebranego za spadochroniarza. Byłem daleki od podejrzeń, że reżyserów i dramaturgów stać na tak niewyobraźną

infantylności i próżności. Wzięli na siebie Państwo odpowiedzialność wystawienia tej sztuki w Niemczech, a więc to tę sztukę należałoby zaprezentować, a nie wasze własne wizje. W dorobku światowym istnieją miliony sztuk teatralnych sławnych, nieżyjących autorów, których dzieła znają wszyscy. Nie jest tak w moim przypadku. Żałuję, że Pani Hunzinger udzieliła Państwu pozwolenia, i całkowicie wypieram się tego spektaklu.

Bernard-Marie Koltès



GWATEMALA, Panajachel, 23 września 1978

Moje Kochanie, Przyjaciółko Yvon,

[...] Poza tym Gwatemala jest oczywiście jednym z tych rajskich miejsc, gdzie w przeciwieństwie do tego, co przeżyłem w Afryce, kontakty z tubylcami nie są trudne, mówiąc prosto. Zakochałem się już co najmniej 200 razy, co sprawia, że robię gigantyczne postępy w hiszpańskim. Dużo podróżuje miejscowymi busami, dzięki czemu rzadko spędzam samotne wieczory i ja, który tego nie znoszę, nauczyłem się grać w karty! A noce są wspaniałe, piję tequilę i dyskutuję o polityce w atmosferze spisku. (Bieda nie ma w sobie niczego, czego można by pozazdrościć, tak sądzę. W Afryce ciągle wlokę za sobą kompleksy człowieka bogatego, razem z moimi bagażami. A jednak nie czuć wrogości, no chyba że jest dobrze skrywana).

Zamierzam zostać na miejscu przez jakiś miesiąc, żeby popracować, bo w podróży nie jest to łatwe. A później, w zależności od moich zasobów, ponownie wyruszę w drogę – w stronę Belize (port podobno subtelny, pełen bijatyk, czarnych ćpunów, gdzie nieuniknione jest ograbienie ze swoich dóbr!), chciałbym też popłynąć statkiem na Wyspy Antylskie. Co później... nie wiem. [...]

Ściskam Was mocno,
Bernard



[...] Wydajesz się zmartwiona moim sposobem pojmowania życia... Właściwie nie pojmuję go; ono przebiega w pewien szczególny sposób. A ja... moim jedynym celem jest z jednej strony poznać możliwie jak najwięcej, a z drugiej strony wycisnąć z siebie jak najwięcej, wykorzystując pracę własnej wyobraźni. Są to dwa bieguny, jakie mam w życiu, a które wydawać Ci się muszą godne pogardy, ale jak sama mawiasz, kiedy patrzemy wstecz, zdajemy sobie sprawę, że życie mija bardzo szybko i że praktycznie niczego nie zrobiliśmy; jest to przekonanie, które mam od dawna; mam też bez wątpienia mniej iluzji względem życia niż ty, ale jestem pewny, że kiedy odkrywam jego nowe aspekty, jeśli mają one wpływ na moją wyobraźnię, nie tracę czasu. Być może jest to jedyne, co potrafię robić. Być może jest to jedyny sens mojego życia. Gdy na przykład rozmawiam z Indianami, sam fakt, że ich słucham, jest wystarczającym powodem, by istnieć. Nie ma innych.

A propos innych... Tak, przechowuję sumiennie w plecaku medalik od Ciebie; sprawisz, że stanę się przesądny jak stara kobieta! [...]

Mamusiu, spróbuj być w formie za niedługo: nie zapomnij, że spędzamy razem Boże Narodzenie w Pralo. [...]

Całuję Cię bardzo mocno,

Bernard

PS Prześladują mnie wspomnienia scen z wojny w Nikaragui.



SAN PEDRO DE LA LAGUNA, 10 października 1978

Mamusiu,

[...] Przebywam więc od dziesięciu dni w małej wiosce nad brzegiem jeziora, w górach. Nie widziałem nigdy niczego piękniejszego. Trafiałem tutaj trochę przez przypadek; moi znajomi wrócili do pracy. Jest to miejsce odizolowane, gdzie żyją jedynie Indianie (niewielu z nich mówi po hiszpańsku, ucze się ich dialektu...). Nie ma drogi (a więc

i samochodów), ludzie ubierają się w sposób niezwykły, w stroje dziergane wszelkimi kolorami, a żyje się raczej prymitywnie. Wynajmuję mały domek (jedno pomieszczenie) tylko dla siebie, naprzeciwko jeziora, za... 20 franków tygodniowo. Kąpię się w jeziorze, żyję przy blasku świecy, jadam w wiosce, płacąc 2 lub 3 franki, ale oczywiście jest to jedzenie mieszkańców, wciąż to samo: jajka, purée z fasoli i ryż, rano, w południe, wieczorem. (Jeśli chodzi o śniadania, było ciężko, ale przystosowuję się coraz lepiej.) W takim trybie będę mógł trochę zaoszczędzić, najwyższy czas. Aby przyjechać tu ze stolicy, najpierw jedzie się siedem godzin busem, a później płynie dwie godziny statkiem. Od kiedy tutaj jestem, czuję się niesamowicie dobrze, bardzo swobodnie z ludźmi (raczej zaskoczonymi moją obecnością). Są też skorpiony (co cieszy mnie o wiele mniej; właśnie zgmiotłem jednego.) Jestem pewny, że spodobałby Ci się ten zakątek. Spróbuję wykorzystać tę przystań, aby posunąć pracę do przodu. Możesz być całkowicie spokojna, tutaj przynajmniej będę wiódł wyciszony i regularne życie chłopa! Pogoda jest cudowna, zdaje się, że sezon deszczowy dobiegł końca, a temperatura umiarkowana. Woda w jeziorze jest zimna i przezroczysta, a kąpiel w niej to czysta przyjemność. Urządzam sobie mój mały biały domek, tak jakbym był u siebie, a Twoje zdjęcie jest na stole pomiędzy Dostojewskim i Jamesem Deanem... Chciałbym bardzo zobaczyć, jak pojawiaasz się we framudze drzwi. [...]

Zmieniłem nieco tryb życia, kładę się spać w okolicach 9:00–10:00, a o 5:00 jestem na nogach i oglądam wschód słońca nad wodą. Czytam obecnie po raz dziesiąty *Braci Karamazow* i kolejny raz odkrywam wspaiałe rzeczy. Chciałbym bardzo, żebyś przeczytała ponownie tę książkę, teraz. [...]

Myślę tu dużo o Pralognan, bo dostrzegam pewne podobieństwa. Spędzimy tam Boże Narodzenie? Bardzo bym chciał.



[...] Często myślę też o tych chwilach, kiedy mówiłaś mi, że powinienem mieć inną pracę, bardziej regularną, lepiej opłacaną; dobrze o tym wiem. A jednak to w takich chwilach jak ta – kiedy jestem tak bardzo samotny, mimo wszystko, i pozbawiony bliskości – dostrzegam, do jakiego stopnia pisanie jest całym moim życiem; ono sprawia, że moje dni są piękne, a kiedy moja praca idzie źle, wieczory stają się zupełnie przygnębiające. Mam głębokie i prawdziwe przeświadczenie – tak bardzo chciałbym, abyś to poczuła, choć trochę jak ja – że jest to sens mojego życia. Nic nie jest w stanie go zastąpić i nic, jestem pewien, nie zdoła go odsunąć na dalszy plan. [...]



NY, 12 maja 1981

Mała Nicole,

[...] Czuję się w Nowym Jorku jak ryba w wodzie. Dużo się włóczę, gromadzę opowieści o miłości, pracuję niewiele i zaliczam podejrzane dzielnice... Kocham to miasto, jest bardziej niechlujne niż wszystko, co widziałem do tej pory. Poza tym posiadanie mieszkania, w którym mogę być sam, pozwala mi nie czuć się turystą, czego nienawidzę nade wszystko. Zaczęłem się odzywać po amerykańsku, w rytmie życia nowojorczyków. Robię postępy w języku angielskim (Miłość! Miłość!) i do tej pory odczułem żal tylko z jednego powodu: że nie było mnie tam tej nocy, kiedy Francja stała się socjalistyczna... na jakiś czas. [...]

Całuję Cię mocno, bardzo mocno,

Bernard



NY, maj 1981

Tak, komuniści mają rację, domagając się ministrów rządu.

Śmierć dla socjaldemokracji!

Niech żyje walka klas!

Odkryłem na Madison Avenue herbaciarnię, gdzie wypiekają tarty i parzą espresso.

M.



NY, 1981

Dobrze więc, nie boję się przyznać: kocham to, kocham tracić apetyt, nie mieć czasu na sen, nie móc nawet godziny wytrzymać, będąc zamknięty w mieszkaniu... Widziałem rzeczy tak piękne, tak piękne – w Harlemie, w West Side, u wybrzeży doków Hudson; i ta nowojorska noc! Jeśli tylko miałbym talent zdolny wydzierać kawałeczek tego tu piękna, byłbym, wiem to, najlepszym pisarzem naszego wieku! (Ale na razie skarb ten jest dobrze strzeżony i tak bardzo ukryty, że poprzestaję na radosnym podziwianiu go w samotności, niepewnie kalkulując sposoby, by uchwycić choć część jego blasku).

Czy jestem powierzchowny? Oczywiście, i wiem dobrze, że jest to jedyny sposób, by kochać to miejsce. W tej chwili pragnę więc wydać tę Dzikosć i ten Zachód (stary) w zamian za taką ilość lekkomyślnego piękna! [...]

Jeśli chodzi o sprawy ostateczne... jestem u granic zaburzeń hormonalnych oraz totalnej utraty poczucia kierunku. Och! Lecz w jaki sposób można zrobić dziesięć kroków na ulicy, jak wsiąść do metra, jak rozłożyć się w Central Parku lub wypić kawę na Broadwayu, nie zagrażając zarazem swojej INTEGRALNOŚCI? Odkąd przybyłem, poszukuję równowagi

i rozsądku, ale jak zachować równowagę wobec tak szczodrych uśmiechów czy poklepywań po ramieniu? I gdzie ma zbiec mój rozum, gdy mrugnąć do mnie okiem? Znajduję się w paszczy wilka i wydaje mi się, że jest Pan za to po części odpowiedzialny... Ale jaka to paszcza! I jaki to wilk! [...]

Bernard-Marie

PS Wszystko to miesza się z żarliwą lekturą *Lorda Jima*...



BAMAKO, 18 marca 1980

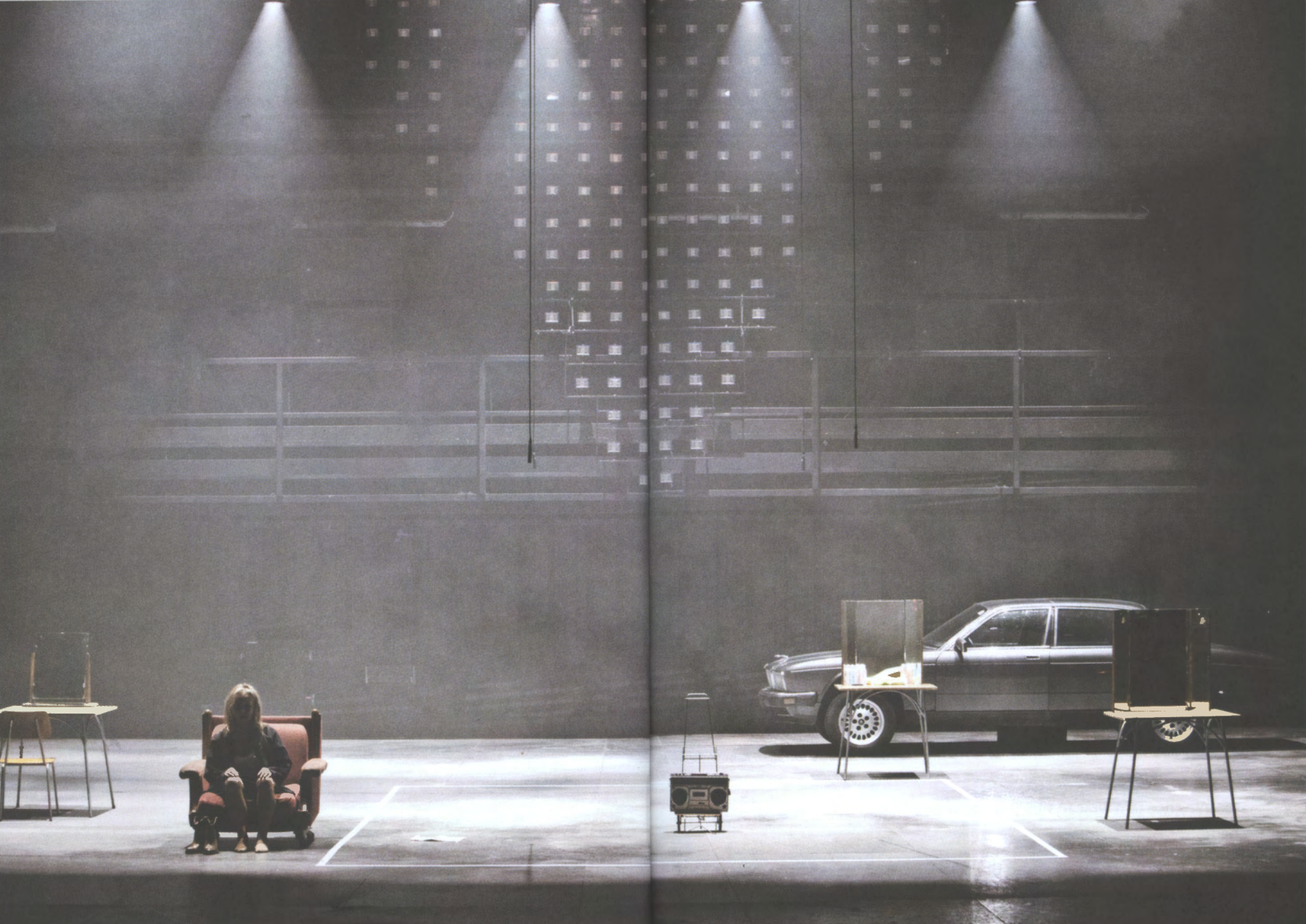
Droga Mamusiu,

mamy 43 stopnie! Mimo to czuję się jak ryba w wodzie. Mieszkam u znajomych moich afrykańskich znajomych, tu dopiero jest prawdziwe życie! Bardzo mi ono odpowiada. Traktują mnie jak księcia. Zajął mi trzy dni, aby nauczyć się jeść, myć itp. I teraz czuję, jakbym żył tak od zawsze. Wszyscy zasypiamy na zewnątrz przy blasku lamp naftowych... pod niebem piękniejszym od nieba sierpniowego. Uczę się też na nowo, czym jest przyjemność wieczornych pogawędek, trwających godzinami, w ciemności. Jadę jutro do Abidżanu, ale myślę, że szybko wrócę do Mali, które jest dużo bardziej tajemnicze i dużo bardziej odległe od Europy.

Całuję mocno,

Bernard

Tłumaczyła
Lucy Sosnowska



KECZUAŃSKI MONOLOG CECYLII



Żeby przybył natychmiast, nie, by nie przychodził,

Que venga pronto, no, que no venga,

by zniknął, by umarł,

que desaparezca, que se muera,

wystarczająco gówna mi naniósł do mojego pieprzonego życia.

ya bastante me jodio mi puta vida.

To ten impotent spowodował, że zapuściłam korzenie w tej ziemi dzikusów,

Ese impotente mi hizo echar raíces en este país de salvajes,

to ten kastrat mnie zmusił do spania z dzikusami,

ese castrado me metio en la cama de los salvajes,

do cudzołożenia z larwami,

me hizo fornicar con las larvas,

przez niego orchidea parzy się z pokrzywą,

hizo que se acoplara la orquídea con el cardo,

i oto proszę, zdycham w środku tego gówna.

y heme aquí reventando en medio de esta mierda.

Chcę powrócić do Lomas Altas,

Quiero regresar a las Lomas Altas,

nie, nie chcę tam wracać, tam jest zgniłe powietrze i śmierdzi gównem,

no, no, quiero regresar allá, el aire allá está podrido y huele a mierda,

tam straciłam moje barwy i moje siły, i moją męskość,

allá he perdidotodos mis colores y mis fuerzas y mi virilidad,

tam straciłam życie,

allá me gastaron la vida

a w zamian dano mi worek małych kamieni,

y a cambio me dieron una bolsa de guijarros,

które muszę nosić dzień i noc na wodach i lądach,

que debo arrastar noche y día por el mar, por los puertos,

dopóki nie opadnę ze zmęczenia.

hasta que me caiga de cansancio.

Dlaczego, Mario, dlaczego cudzołożyć z szakalem o czerwonych oczach, powiedz mi, i dać się urodzić?

Imanasqam María ?? Imanasqam noqa wachuchikurqani supaywan, nina nawiyuqwan, wachachikuwananpaq ??

Dolores, matko Marii, powiedz mi?

Dolores, Mariapa maman, niykuway ?

Dlaczego cudzołożyć z szakalem i urodzić Marię?

imanasqam supaywan wachuspa, Mariata wachana ??

Dlaczego? Powiedz mi to, Carmen?

Imanasqam ? Niykuway Carmen ?

Dlaczego cudzołożyć, by narodzić Dolores,

Imanasqam wachuchikurqani Doloresta wacha naypaq,

która narodzi Marię,

paypas Mariata wachanpaq,

Marię – dziwkę, wyposażoną we wszystko, co potrzeba, by cudzołożyć,

Mariapas, qanra chuchumeka, paypas Mariata wachananpaq,

Marię – dziwkę, wyposażoną we wszystko, by rodzić, gdy przyjdzie na nią czas?

Mariapas, qanra chuchumeka, hatun, rakayuq, paypas wachananpaq ?

Przekłete niech będą noce,

Cheqniska kachun llapallan tuta,

kiedy stroją się kobiety, by cudzołożyć z wędrownym szakalem,

chay warmikunapa tutan, waytarukuspa, pantasqa supaywan wachuchikuna tuta,

i rozbierają się dziewięć miesięcy później na zniechwalonej plaży, krzycząc,

pâykuna, waytakurukuspa, satirachikuspa isqon killamanta anchata qaparinqaku qanra qocha patanpi,

przeklęty niech będzie płacz kobiet w sercu nocy, które rodzą inne kobiety,

cheqnisqa kachun warmipa qaparitynin, chawpi tutapi warmi wawata wachakuspa,

które się stroją i „rozbierają”, i krzyczą, gdy przyjdzie na nie czas.

chay warmi wawakunapas, winaspa, waytarikunqaku, wachunchikunqaku, qaparinqaku.

Przekłete niech będzie narzędzie rozrodu u kobiety i przeklęty niech będzie Bóg,

Cheqnisqa kachun llapa warmikunapa rakan, cheqnisqa kachun Runa Kamaq,

który przeklął kobietę wędrownym męskim narzędziem jak u zgłodniałego szakala.

cheqnispa warmita rurarqa, pantasqa, yarqasqa runapa pisqonwan satichikunanpaq.







BERNARD-MARIE KOLTÈS

(ur. 9 IV 1948 w Metz, zm. 15 IV 1989 w Paryżu)

Francuski dramaturg, prozaik, aktor i reżyser. Jego ojciec był zawodowym żołnierzem, który większą część lat 40. i 50. XX w. spędził na wojnach kolonialnych w Algierii i Indochinach. Matka była kobietą o gorliwym usposobieniu religijnym, która wszystkie swoje dzieci wysłała do jezuickiego gimnazjum w Metz. Dzieciństwo Koltèsa upływa w atmosferze algierskiego konfliktu, który przedstawiany był wtedy jako walka o zachowanie integralności terytorialnej Francji oraz krucjata świata chrześcijańskiego przeciwko siłom islamu. Po ukończeniu szkoły

wyjeżdża w roku 1967 do Strasburga, gdzie krótko uczęszcza na zajęcia w Szkole Dziennikarstwa, a także studiuje muzykę klasyczną, biorąc pod uwagę możliwość zostania organistą. Postanawia wówczas, że nigdy nie będzie pracował na stałym etacie. Pierwszy raz odwiedza teatr dopiero w styczniu 1968 roku – i od razu wielkie wrażenie wywiera na nim rola Marii Casarès w *Medei* Seneki w reżyserii Jorge Lavellego, oglądana w strasburskiej Comédie de l'Est. Nie bierze czynnego udziału w rewolucji studenckiej 1968 roku, w czerwcu wyjeżdża do Paryża, a następnie do Nowego Jorku. Tam odkrywa dla siebie czarną społeczność, fascynuje się muzyką Billie Holiday, Otisa Reddinga, Raya Charlesa, Johna Lee Hookera i Marviną Gaye'a. Poznaje środowiska gejowskie. Po powrocie chwyta się dorywczo rozmaitych zajęć, z których ulubionym była praca biletera kinowego. Namietnie ogląda wszystkie wyświetlane filmy. W roku 1969 pisze swoją pierwszą sztukę teatralną – adaptację *Dzieciństwa* Maksima Gorkiego, zatytułowaną *Les amertumes* [Gorycze] – którą w następnym roku wystawia w założonym przez siebie Théâtre du Quai w Strasburgu. W tym mieście uczęszcza na kurs dramaturgii i rozpoczyna współpracę z Théâtre National de Strasbourg, w którym jest początkowo praktykantem-inspicjentem. W roku 1971 pisze i reżyseruje dwie sztuki: *La marche* [Droga], opartą na *Pieśni nad Pieśniami* i tekstach Jana od Krzyża, oraz *Procès ivre* [Proces pijany], inspirowaną *Zbrodnią i karą* Fiodora Dostojewskiego. W następnych latach tworzy jeszcze kilka dramatów (dwa z nich – *L'héritage* [Dziedzictwo] i *Des voix sourdes* [Głuche głosy] – zrealizowano jako słuchowiska). Na Koltèsa zwraca w tym czasie uwagę Hubert Gignoux, który prowadzi Państwową Szkołę Dramatyczną w Strasburgu – przyszły autor *Zachodniego wybrzeża* zagra u niego w inscenizacji *Zwiastowania* Paula Claudela, przygotowanej w 1972 roku na Festival de la Cité w Carcassonne.

W roku 1973 Koltès jedzie samochodem z Paryża do Związku Radzieckiego, gdzie poznaje prozę i dramat rosyjski oraz czyta dzieła Karla Marksa i Władimira Iljicza Lenina; efektem wojaży będzie wstąpienie do Francuskiej Partii Komunistycznej, z której wypisze się w

roku 1978. Gignoux poznaje Koltèsa z dwoma reżyserami, którzy będą współtwórcami jego scenicznego sukcesu – z Lucienem Attounem i Patrice'em Chéreau. Narkotyki i niemożność pisania w latach 1974–1975 powodują u Koltèsa głęboką depresję, która przyczynia się do podjęcia próby samobójczej w 1975 roku. Po detoksykacji przenosi się do Paryża. W 1976 roku kończy pierwszą powieść *La fuite à cheval, très loin dans la ville* [*Uciezka na koniu, bardzo daleko w miasto*]. W roku 1977 na zamówienie aktora Yves'a Ferry'ego pisze monodram *Noc tuż przed lasami* [*La nuit juste avant les forêts*], który reżyseruje na festiwal w Awinionie (nurt Off). Obserwując w Lyonie przygotowania do wystawienia złożonego z improwizacji aktorskich na podstawie opowiadań oraz powieści *Buszujący w zbożu* J.D. Salingera spektaklu reżyserowanego przez Brunona Boëglina, tworzy sztukę *Sallinger* i przekornie podwaja w tytule l w nazwisku pisarza. Grupa Boëglina wystawia ten tekst w 1978 roku.

W ciągu kilku następnych lat odbywa serię podróży do Afryki i Ameryki Łacińskiej (odwiedza m.in. Nigerię, Mali, Wybrzeże Kości Słoniowej, Senegal, Nikaragwę, Salwador, Gwatemalę i Meksyk). W czasie pobytu w gwatemalskiej wiosce pisze w roku 1979 *Walkę czarnucha z psami* [*Combat de nègre et de chiens*], zrealizowaną przez Evelyne Frémy jako słuchowisko radiowe dla France Culture. W 1982 roku statystuje w filmie Chéreau *L'homme blessé* [*Mężczyzna zraniony*]. 22 lutego 1983 Chéreau otwiera swoją dyrekcję w Théâtre des Amandiers w podparyskim Nanterre francuską prapremierą *Walki czarnucha z psami* z monumentalną scenografią Richarda Peduzziego i gwiazdorską obsadą, w której znaleźli się m.in. Michel Piccoli i Philippe Léotard. Krytyka przyjmuje premierę i sztukę entuzjastycznie. Przez kilka kolejnych lat Chéreau reżyseruje kolejne nowe dramaty Koltèsa (*Zachodnie wybrzeże* [*Quai Ouest*], 1985; *Samotność pól bawełnianych* [*Dans la solitude des champs de coton*], 1985; *Powrót na pustynię* [*Le Retour au désert*], 1988). Te inscenizacje zyskują międzynarodowe uznanie, a dramaty Koltèsa tłumaczone są na wiele języków i pokazywane w około pięćdziesięciu teatrach, m.in. w Niemczech, Holandii, Wielkiej Brytanii, Szkocji, Skandynawii i Stanach

Zjednoczonych. W 1984 roku powstaje dla Chéreau niezrealizowany scenariusz filmowy *Nickel Stuff*, zainspirowany rolą Johna Travolty w *Staying Alive* i pisany z myślą o nim – zdjęcia planowano w Brixton (jamańskiej dzielnicy Londynu). Dwa lata później na zamówienie festiwalu w Awinionie Koltès tworzy sztukę na zadany temat: „Odważyć się kochać”. To *Tabataba* o kimś, kto zapalał miłością do swojego motocyklu.

Późne lata aktywności twórczej wpływają mu pod znakiem Williama Shakespeare'a, który w sposób istotny – jak twierdził sam pisarz – wpłynął na rozluźnienie rygorów formalnych w jego ostatnich dramatach. Efektem tej fascynacji stał się francuski przekład *Opowieści zimowej*, dokonany na prośbę Luca Bondy'ego, wystawiony przezeń w Nanterre i przeniesiony do telewizji; w planach były również tłumaczenia *Ryszarda III* i *Króla Leara*. Na krótko przed śmiercią kończy opartą na życiu psychopatycznego zabójcy Roberto Succo sztukę *Roberto Zucco* (1988), której wystawienia już nie doczeka – prapremierę światową dał w 1990 roku Peter Stein w berlińskiej Schaubühne. Wraz z reżyserką Claire Denis wyjeżdża do Lizbony na plan jej debiutanckiego filmu *Chocolat* [*Czekolada*; 1988], aby rozpocząć pisanie scenariusza pod roboczym tytułem *Biała zdrada* o przemyśle kości słoniowej pomiędzy Afryką i Europą. Zdąży jeszcze odbyć podróż do Meksyku i Gwatemali, ale musi wracać do Francji ze względu na stan zdrowia. Po powrocie trafia do paryskiego szpitala Laennec, gdzie po dziesięciu dniach umiera w wyniku komplikacji związanych z AIDS. Pochowano go na Cmentarzu Montmartre.

Za życia Koltèsa wydane zostały wyłącznie jego najważniejsze utwory. Pełny dorobek literacki ukazuje się po jego śmierci dzięki staraniom brata François'a. Wydrukowano głównie juvenilia, m.in. sztukę *Récits morts. Un rêve égaré* [*Opowieści umarłych. Stracone marzenia*] (1973), na podstawie której Koltès zrealizował w 1973 roku na taśmie 16 mm średniometrażowy, czarno-biały film *La nuit perdue* [*Stracona noc*], czy pięcioaktowy dramat *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet* [*Dzień morderstw w historii Hamleta*] (1974), ale także fragmenty nieukończonych sztuki *Coco* (1988) o Coco Chanel i jej służącej Consuelo,

scenariusz *Nickel Stuff* czy utwory prozatorskie, np. pisaną w 1986 roku i nieukończoną powieść *Prologue [Prolog]*. Na rynek księgarski trafiają też listy Koltèsa oraz zbiór rozmów z nim z lat 1983–1989 *Fragmety mojego życia* (wyd. pol. 2010).

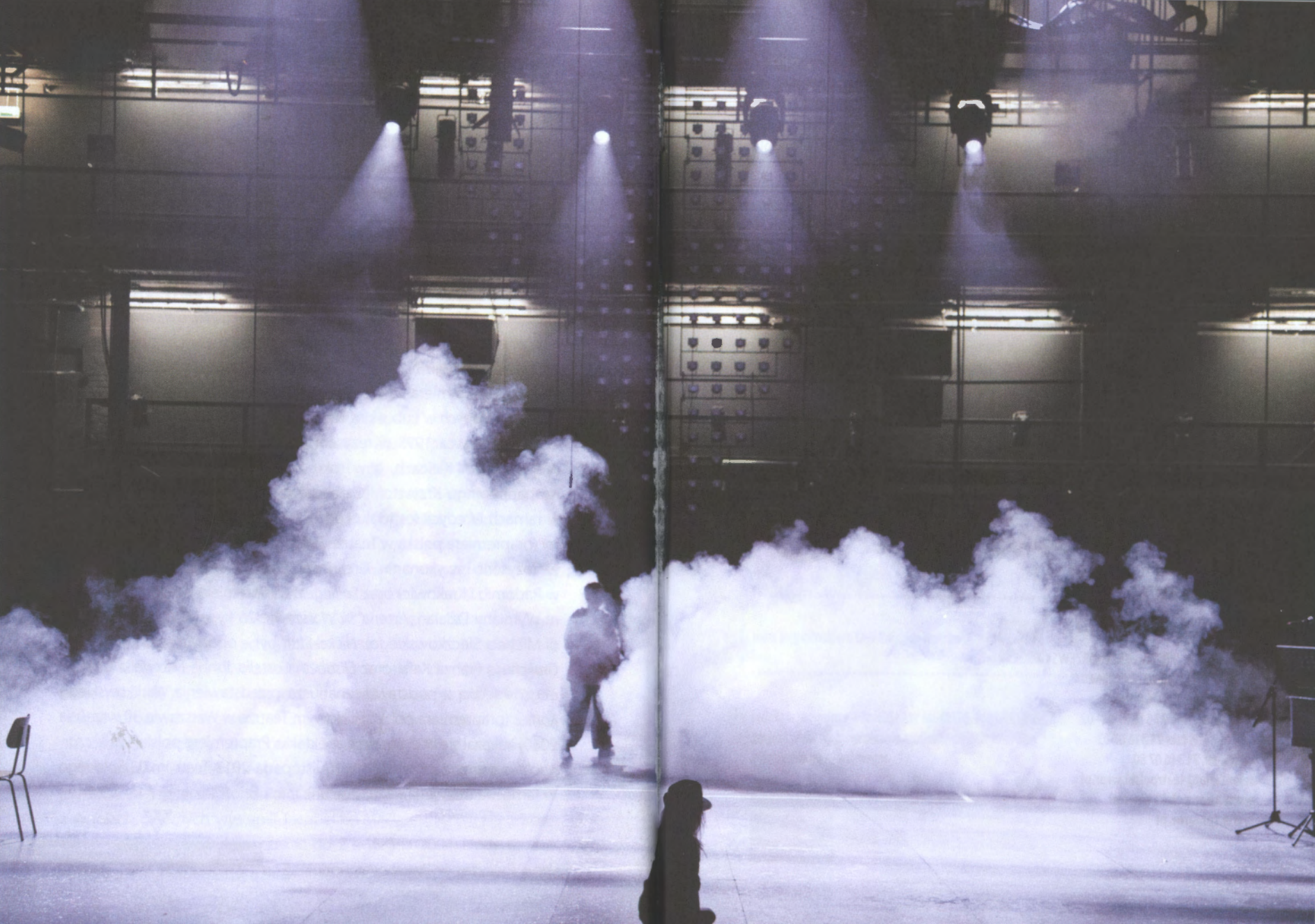
Prapremiera światowa *Zachodniego wybrzeże* odbyła się 19 października 1985 w Stadsschouwburg w Amsterdamie (produkcja Publiektheater), reżyserował Stephan Stroux. Sławniejsza okazała się jednak inscenizacja Chéreau z Théâtre des Amandiers w Nanterre (koprodukcja z Comédie-Française), pokazana po raz pierwszy 24 kwietnia 1986, z Marią Casarès, Catherine Hiégel, Jeanem-Marcem Thibaultem, Jeanem-Paulem Roussillonem i Isaachem De Bankolé. Do prapremiery polskiej doszło na scenie Teatru Współczesnego w Szczecinie 25 października 1996 w tłumaczeniu i reżyserii Aldony Skiby-Lickel. Druga i ostatnia do czasu premiery obecnego spektaklu Michała Borczucha realizacja powstała w stołecznym Centrum Sztuki Studio im. S.I. Witkiewicza w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego (10 października 1998). *Zachodnie wybrzeże* zostało przeniesione na ekran przez duńską telewizję (reż. Alexa Ther, 25 października 1999). Było to sfilmowane przedstawienie kopenhaskiego Det Kongelige Teater z marca tego samego roku.

Powrót na pustynię, podobnie jak *Zachodnie wybrzeże*, doczekał się prapremiery światowej na scenie amsterdamskiego Stadsschouwburg (produkcja Toneelgroep) 9 kwietnia 1988 w reżyserii Gerardjana Rijndersa. Jako drugi sięgnął po ten tekst reżyser Alexander Lang w Thalia Theater w Hamburgu 17 września 1988 – spektakl wzbudził gwałtowny protest Koltèsa z powodu obsadzenia w rolach Arabów białych Niemców w turbanach na głowach. Chéreau inscenizował *Powrót na pustynię* jako trzeci, dziesięć dni później, 27 września 1988; przedstawienie wyprodukowane przez Théâtre des Amandiers w Nanterre pokazano jednak w wynajętej sali Rond-Point w paryskim Théâtre Renaud-Barrault, a w rolach głównych wystąpili Jacqueline Maillan i Piccoli. Na prapremierę polską trzeba było zaczekać do 2 kwietnia 2004, kiedy to warszawski Teatr Powszechny im. Z. Hübnera wystawił w reżyserii Anny

Augustynowicz przekład Barbary Grzegorzewskiej. Była to jedyna do tej pory polska realizacja tego dramatu.

W naszym kraju sztuki Koltèsa nigdy nie ukazały się w formie książkowej. Cztery teksty wydrukował miesięcznik „Dialog”: *Walkę czarnucha z psami* (1985 nr 2), *Roberto Zucco* (1991 nr 11), *Samotność pól bawelnianych* (1995 nr 5) i *Powrót na pustynię* (2003 nr 11). Najpopularniejszym dramatem Koltèsa w Polsce jest *Roberto Zucco* – wystawiono go do tej pory osiem razy (prapremiera polska w Lubuskim Teatrze im. L. Kruczkowskiego w Zielonej Górze 6 czerwca 1992 w reżyserii Waldemara Matuszewskiego; kolejne wystawienia w Warszawie, Poznaniu [dwa razy], Gorzowie Wielkopolskim, Olsztynie i Łodzi), w tym raz w Teatrze Telewizji. Poza nim grano jeszcze u nas *Samotność pól bawelnianych* (prapremiera polska pod tytułem *Transakcja, czyli w samotności pól bawelnianych* w Lubuskim Teatrze im. L. Kruczkowskiego w Zielonej Górze 3 czerwca 1995 w reżyserii Mariana Mahora; kolejne realizacje w Krakowie i Kielcach, a w roku 2013 sztuka stała się pretekstem do happeningu Krzysztofa Garbaczewskiego *Podwórko Piotrkowska 37* w ramach IV edycji festiwalu Łódź Czterech Kultur), *Noc tuż przed lasami* (prapremiera polska w Teatrze Polskim w Poznaniu 18 września 1999 w reżyserii i wykonaniu Grzegorza Emanuela; kolejne wystawienia w Radomiu i Krakowie) oraz *Sallingera* (prapremiera polska w Przestrzeni Wymiany Działań „Arteria” w Warszawie 26 kwietnia 2005 w reżyserii Michała Sieczkowskiego). *Nickel Stuff był* – obok *Procesu* i *Myśliwego Grakchusa* Franza Kafki oraz *Elisabeth Costello* Johna Maxwella Coetzee’ego – jedną z podstaw scenariusza przedstawienia Warlikowskiego *Koniec* (prapremiera polska w Nowym Teatrze w Warszawie 30 września 2010) i ukazał się w programie spektaklu. Prapremierę polską *Walki czarnucha z psami* zapowiada na 16 listopada 2013 Teatr im. L. Solkiego w Tarnowie (reżyseria Jakub Porcari).





▶ zastępca dyrektora: GRZEGORZ STRYJEŃSKI, główna księgowa: JADWIGA ZGRZEBNICKA, sekretarz literacki: JAROSŁAW MINAŁTO, asystentka kierownika literackiego: ALICJA SZUMAŃSKA, czynne poniedziałki: KASIA MAJEWSKA, kierownik działu marketingu: HANNA FRANKOWSKA-JAKUBIEL, edukacja teatralna: NINA KARNIEJ, ALEKSANDRA DZIURA (urlup wychowawczy), główny specjalista ds. organizacji pracy artystycznej: ALEKSANDER RUDKOWSKI, specjalista ds. impresariatu: EWA SIWEK, specjalista ds. organizacji wyjazdów zagranicznych: MAGDALENA PŁYSZEWSKA, KATARZYNA MARKOWICZ (urlup wychowawczy), grafika i strony internetowe: NATALIA KABANOW, MICHAŁ MATOSZKO, PIOTR SARAMA, informatyczka: AGNIESZKA MAJEWSKA, sekretariat: EWA KOZŁOWSKA, główny specjalista ds. kadr: JOLANTA KLIER, specjalista ds. zamówień publicznych: ANDRZEJ WRĘCZYCKI, IZABELA KOŁODZIEJ (urlup), radca prawny: EUGENIA FRANIECZEK, archiwum i biblioteka: ELŻBIETA MAŁECKA, kierownik działu administracyjnego: TADEUSZ TWOREK, kierownik działu technicznego: ANDRZEJ FIUTEK, zastępca kierownika działu technicznego ds. produkcji kostiumów i obsługi sceny: JADWIGA ZIEMIŃSKA, kostiumy i rekwizyty: KRZYSZTOF CICHOCKI, specjalista ds. technicznych: JACEK CIMICKI, kierownik sekcji garderobianych: ANNA DOBOSZ, zaopatrzenie: MAREK KURC, główny brygadier scen Teatru Polskiego: ADAM BURACZEK, brygadier Sceny Kameralnej: ANDRZEJ SUS, brygadier Sceny na Świebodzkim: **MIECZYSLAW PASKA**, inspektor widowni Sceny im. Jerzego Grzegorzewskiego: JÓZEF OGONOWSKI, inspektor widowni Sceny Kameralnej: BEATA KURZYCA, inspektor widowni Sceny na Świebodzkim: AGNIESZKA TIUTIUNIK

▶ kierownicy pracowni:
krawieckiej damskiej: EWA ZDANIEWICZ, krawieckiej męskiej: GRZEGORZ RAGAN, perukarskiej i charakteryzatorskiej: MATEUSZ STĘPNIAK, szewskiej: JERZY PORZYCZEK, modelatorskiej i malarskiej: PIOTR DYBNER, stolarskiej: TOMASZ JASZCZYŃSKI, tapicerskiej: JERZY RAGAN, ślusarskiej: LESZEK NOWAK, elektroakustycznej: TOMASZ ZABORSKI, elektrotechnicznej: DARIUSZ BARTOŁD

▶ specjalista ds. public relations: KINGA WOŁOSZYN-ŚWIERK
tel. kom. (+48) 502 52 29 77
kinga.woloszyn@teatrpolski.wroc.pl

TEATR POLSKI WE WROCŁAWIU

▶ SCENA IM. JERZEGO GRZEGORZEWSKIEGO

ul. Zapolskiej 3, 50-032 Wrocław
centrala – tel. 71 316 07 00
sekretariat – tel. 71 316 07 01–02
faks 71 316 07 03
kasa – tel. 71 316 07 80
sekretariat@teatrpolski.wroc.pl
www.teatrpolski.wroc.pl
www.tpl.wroc.pl

▶ SCENA KAMERALNA
ul. Świdnicka 28
tel. 71 316 07 52

▶ SCENA NA ŚWIEBODZKIM
pl. Orłąt Lwowskich 20c
tel. 71 341 29 54

kasy biletowe czynne od wtorku do soboty w godzinach: 11:00–14:00 i 15:00–19:00
w niedziele i święta dyżury kasowe dwie godziny przed spektaklem
kasa biletowa Sceny na Świebodzkim czynna tylko dwie godziny przed spektaklem

▶ informacje o repertuarze i rezerwacja biletów: dział marketingu
czynny od poniedziałku do piątku w godzinach 9:00–17:00
tel. 71 316 07 77–78
e-mail: marketing@teatrpolski.wroc.pl
bilety@teatrpolski.wroc.pl

organizatorem Teatru Polskiego we Wrocławiu jest Samorząd Województwa Dolnośląskiego



DOLNY ŚLĄSK

INSTYTUCJA KULTURY
SAMORZĄDU
WOJEWÓDZTWA
DOLNOŚLĄSKIEGO

teatr jest członkiem Unii Polskich Teatrów



redakcja programu – JAROSŁAW MINAŁTO, PIOTR RUDZKI
projekt plakatu, opracowanie graficzne programu i zdjęcia z prób – NATALIA KABANOW
zdjęcie autora – archiwum



charakteryzacja – MATEUSZ STĘPNIAK
zdjęcia – NK
na zdjęciach – MAŁGORZATA GOROL

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

INSTITUT
FRANÇAIS
POLOGNE

PFM
POLSKIE FORUM
MIGRACYJNE

NOMADA

socato
GALERIA SZTUKI
ART GALLERY

Trójka
POLSKIE RADIO

RADIO
WROCLAW

iram
w dobrym smaku

gazeta
WROCLAW.PL

moje miasto
MM
WROCLAW.PL

GOJEK
GRAM

TU WROCLAW
COM

dla studenta.pl

P
Przeгляд

Only at
M&S
MARKS & SPENCER

wino grono
włoskie wino



ARKADY
WROCLAWSKIE

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego



WWW.TEATRPOLSKI.WROC.PL

