



Sarah Kane opowiada o świecie, w którym człowiekowi wszystko wolno.

. sarahKane . oczyszczeni

W Sarah Kane opowiada o świecie, w którym
Kiedy wszystko wolno, to na końcu jest śmierć.
Zadana innym albo samemu sobie.

Sarah Kane opowiada o świecie, w którym
człowiekowi wszystko wolno.

Kiedy wszystko wolno, to na końcu jest śmierć.
Zadana innym albo samemu sobie.

Sarah Kane zabiła siebie z tą samą bezwzględnością,
z jaką traktowała bohaterów swojego teatru.

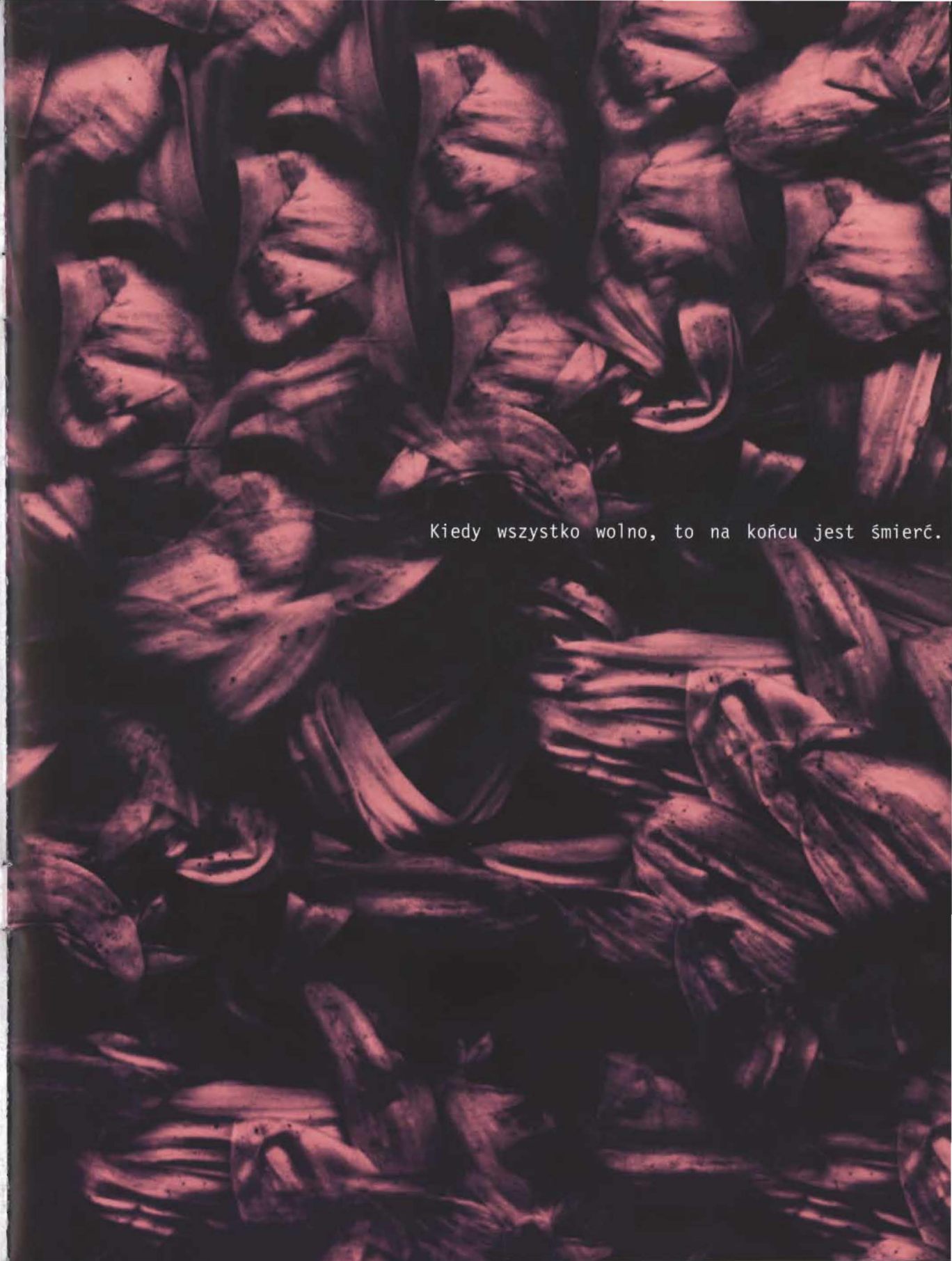
Życie i teatr Sarah Kane przypominają,
że trzeba chronić człowieka przed nim samym.

Można to powiedzieć prościej.

Sarah Kane uczy nas dlaczego potrzebny jest Bóg.

Hanna Krall

W Sarah Kane opowiada o świecie, w którym
Kiedy wszystko wolno, to na końcu jest śmierć.
Zadana innym albo samemu sobie.
Można to powiedzieć prościej.
Sarah Kane uczy nas dlaczego potrzebny jest Bóg.
Hanna Krall



Kiedy wszystko wolno, to na końcu jest śmierć.

Sarah Kane OCZYSZCZENIE

PRZEKŁAD Krzysztof Warlikowski i Jacek Poniedziałek

REŻYSERIA Krzysztof Warlikowski
SCENOGRAFIA Małgorzata Szczeniak
MUZYKA Paweł Mykietyn
WOKAL Renate Jett (Austria)
REŻYSERIA ŚWIATEŁ Felice Ross (Izrael)

OBSADA:

TINKER Mariusz Bonaszewski
GRACE Małgorzata Hajewska-Krzysztofik
GRAHAM Redbad Klynstra
KOBIEȚA Stanisława Celińska
ROD Jacek Poniedziałek
CARL Thomas Schweiberer (Niemcy)
ROBIN Tomasz Tyndyk
monolog, śpiew Renate Jett (Austria)
muzyk Fabian Włodarek

ASYSTENT REŻYSERA Ivo Vedral
INSPIKJENT Marta Giergiełewicz

PRODUCENT Krystyna Meissner
KIEROWNIK PRODUKCJI Jacek Warzyński

PRAPREMIERA POLSKA 15 grudnia 2001 roku - Wrocławski Teatr Współczesny
PREMIERA POZNAŃSKA 9 stycznia 2002 roku - Teatr Polski w Poznaniu
PREMIERA WARSZAWSKA 18 stycznia 2002 roku - Teatr Rozmaitości w Warszawie

KOPRODUKCJA

Wrocławskiego Teatru Współczesnego
Teatru Polskiego w Poznaniu
Teatru Rozmaitości w Warszawie
Hebbel-Theater w Berlinie
THEOREM
Europejskiej Komisji Kultury

Zadana innym albo samemu sobie.



Dramaturgia Sarah Kane urosła już do miana klasyki młodego dramatu, chociaż nie zadomowiła się na rodzimym, angielskim gruncie ani szybko, ani łatwo. Zagranica – Niemcy, Francja – szybciej odkryła fenomen jej pisarstwa. Natomiast przyjęcie dramatów Sarah Kane w Wielkiej Brytanii przebiegało w dwóch etapach. Pierwszy upłynął pod znakiem zbiorowych protestów, negacji i złej sławy „skandalistki”. Nie zrozumiano wówczas znaczenia tych utworów i odmawiano im artystycznej wartości. Premiery trzech pierwszych sztuk: *Zbombardowanych* (*Blasted*, 1995), *Miłości Fedry* (*Pheadra's Love*, 1996) i *Oczyszczonych* (*Cleansed*, 1998) szokowały angielską krytykę odważną estetyką i bezkompromisowym podejściem do opisywanej rzeczywistości.

Dopiero premiera *Łaknąć* (*Crave*, 1998) pozwoliła recenzentom na przewartościowanie ich opinii o bulwersującej autorce i jej twórczości. Ci sami, którzy jeszcze niedawno rzucali gromami w młodą dramatopisarkę, przyznawali teraz pokornie, że Kane napisała rzecz artystycznie wysoką. Porównywano *Łaknąć* do *Ziemi jałowej* Eliota. Dostrzegano siłę poetyckiego, aluzyjnego i zmysłowego języka Kane.

Pod wpływem *Łaknąć* krytycy zaczęli spoglądać łaskawszym okiem także na poprzednie dramaty. Pozytywne nastawienie prasy wzrosło jeszcze bardziej po premierze *4.48 Psychosis* (2000), która – w obliczu popełnionego przez Kane samobójstwa – udowodniła, że jej pisarstwo nie jest obliczone na efekt szoku. Że jest czymś więcej niż literaturą. Że jest czymś więcej niż teatrem.

Dzięki Sarah Kane dramaturgia młodych stała się znów elektryzująca. Przerazała jednak krytykę tak bardzo, że mnożyły się ataki na dramatopisarkę.



Nieliczni tylko – jak Harold Pinter i Edward Bond – od początku dostrzegli jej talent i bronili debiutującej autorki. Większość recenzentów skłoniła się na katalogowaniu okrucieństw wypełniających te dramaty. Krytyka uwikłała się w dość dziwną rywalizację o to, kto najdosłowniej, najdobitniej określi fenomen horrorów Kane. „Rzecz, która szokuje mnie najbardziej – komentowała reakcje recenzentów autorka – jest fakt, że media zdają się być bardziej zmartwione przedstawianiem przemocy niż samą przemocą.”

Sztuki Kane są dramatami okrutnymi, ale ich przemoc pochodzi z życia i to przeraża najbardziej. Sarah Kane opisywała świat, jaki widziała za oknem – zniszczony, zdegradowany, wyczerpany, wyzuty z wartości. Próbowła opowiedzieć o tym, kim naprawdę jesteśmy. Bez reklamowych szminek i kapitalistycznego blichtru tworzyła najbardziej przerażające obrazy ludzkiej natury.

Podążając tropem greckich tragików, Kane wierzyła, że teatr jest najlepszym miejscem debaty nad kondycją współczesnego człowieka. Starożytne dramaty podobnie wypełnione były zbrodniami, wymyślnymi torturami i opisami cierpień. W społeczeństwie Ateńczyków nie wywoływało to jednak skandali. Nikt nie protestował przeciwko „marnowaniu publicznych pieniędzy”, nikt nie urządzał nagonki na dramatopisarzy. Tłum greckich mężczyzn bywał poruszony, bo dostarczano mu gorącego tematu do dyskusji, zaspokajając tym samym jego oczekiwanie. To, co na co dzień stanowiło rzecz nie do zniesienia, znajdowało swe miejsce w teatrze. Tutaj stawiano sobie trudne pytania. Tutaj dotykało się tabu.

Nasza cywilizacja oddaliła się od tego dawnego sposobu rozwiązywania nurtujących ogół problemów. Dwa i pół tysiąca lat później oparta na podobnych założeniach sztuka Sarah Kane stała się przyczyną skandalu.

Co powoduje, że określone artystyczne wydarzenie zostaje wyrzucone poza zasięg społecznej akceptacji? Wydaje się, że dobrnęliśmy do punktu, gdy stworzone przez nas same systemy i regulacje ograniczają naszą swobodę, zamykając nas w ścisłych strukturach. Strukturach, których nie akceptujemy, których nie możemy zrozumieć i które nas blokują. Nasze życie społeczne opiera się na opozycjach:

Sarah Kane zabiła siebie z tą samą bezwzględnością, z jaką traktowała bohaterów swojego teatru.



Sarah Kane), czy gwałty, kanibalizm, odrąbywanie kończyn i inne bardziej wyrafinowane tortury *Tytusa Andronikusa* – przyswoił już dawno i uznał za klasykę. Co zatem powiedzieć o dramatach Kane? Banalnie zabrzmią przecież słowa, że przemoc jest tak stara jak świat. Banalnie i prawdziwie.

który pozostał dla niej ważnym źródłem inspiracji. Pisała też wiersze i opowiadania. Po maturze rozpoczęła studia dramatu w Bristol University z zamiarem zostania aktorką. Wkrótce jednak odkryła, że granie jest profesją bezsilną – „nie chciałam być zdana na litość reżysera”, powie. Doświadczenie zdobyte na deskach sceny stało się ważnym elementem jej twórczości. „Nigdy nie poprosiłabym aktora o zrobienie czegoś, czego sama nie potrafiłabym zrobić”. Toteż, kiedy aktorka, odtwarzająca rolę Grace w spektaklu Jamesa MacDonalda zachorowała nagle, Kane – doskonale znając każdy wers sztuki – bez zastanowienia zdecydowała się ją zastąpić. W godzinę nauczyła się skomplikowanej tańczej sekwencji i wystąpiła w czterech ostatnich przedstawieniach. Podczas studiów w Bristolu zaczęła pisać dla teatru. Powstały wtedy trzy dwudziestominutowe monologi: *Comic Monologue*, *Starved* i *What She Said*. Ukończyła Bristol University w 1992 roku. To był przełomowy rok dla jej artystycznej świadomości. Podczas festiwalu w Edynburgu obejrzała spektakl Jerem'ego Wellera *Mad* – w spektaklu tym uczestniczyli amatorzy i profesjonalni aktorzy, którzy doświadczeni byli przez chorobę psychiczną. „Jako widz, zostałam przeniesiona w miejsce ekstremalnego psychicznego skrępowania, bólu i rozpacz. Zostałam skonfrontowana z pełnym doświadczeniem. Tej nocy podjęłam decyzję, jaki rodzaj teatru chcę uprawiać.” To miał być teatr eksperymentalny. W tym samym roku rozpoczęła studia dramatopisarskie na Uniwersytecie w Birmingham. Podobnie jak w Bristolu, i tutaj mało pochłaniał ją akademicki kurs – „jako pisarz chciałam poszukiwać form, których nikt jeszcze nie odkrył, więc siedzenie na seminariach i dyskusowanie o trzyaktowych sztukach kompletnie mnie nie interesowało.”

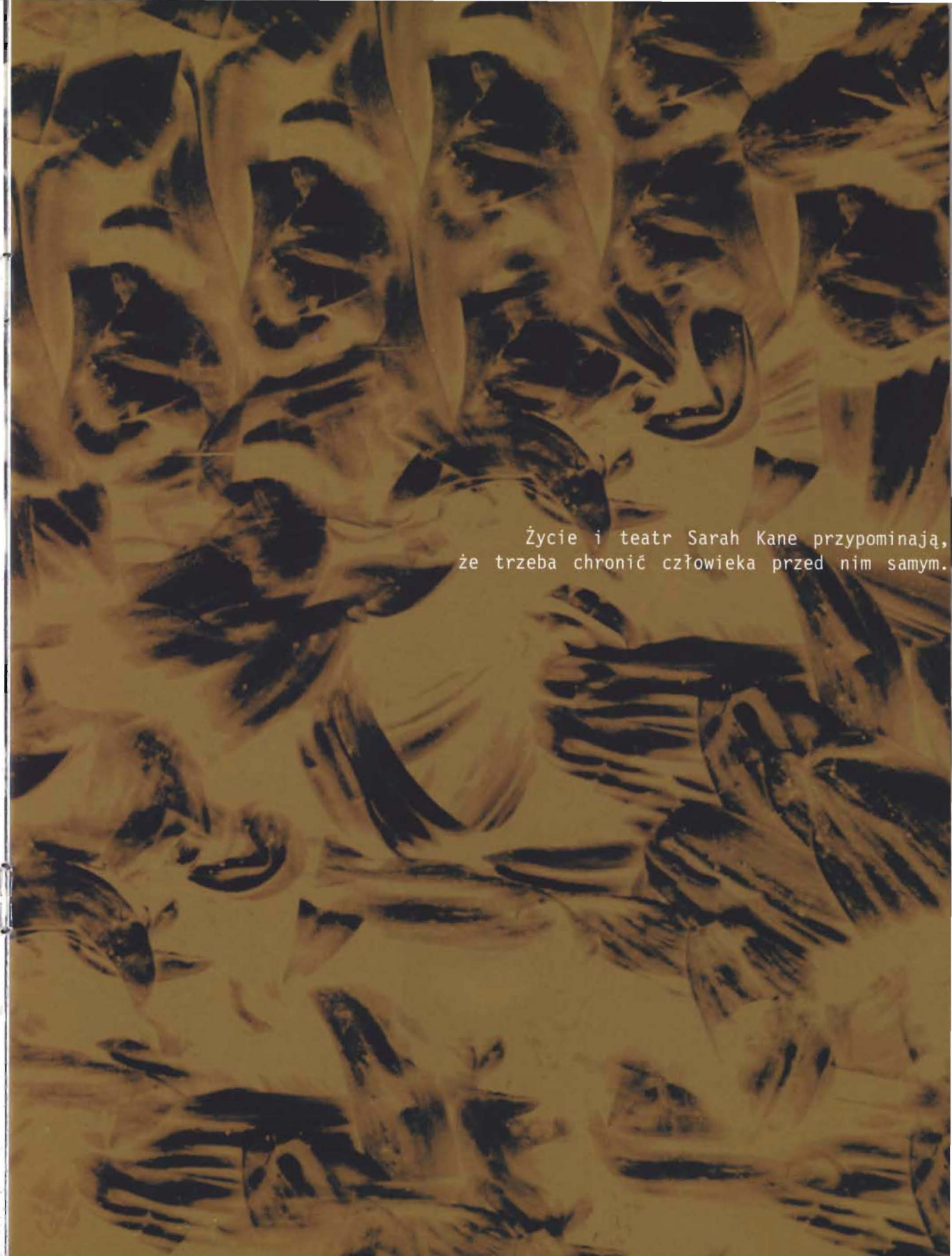
Okres uniwersytecki był jednak istotnym momentem w karierze Kane – wtedy dojrzewały w niej artystyczne poglądy. Wówczas napisała też pierwszą część *Zbombardowanych*.

dobro-zło, dozwolone-niedozwolone, moralne-niemoralne, ludzkie-nieludzkie, prawdziwe-nieprawdziwe, etc. Istnienie owych opozycji stwarza pewne modele zachowań – dzięki nim jasne i oczywiste okazują się systemy wartości. Przekroczenie granic, wyjście poza schematy zachowań uświadamia dopiero to, co jest prawdziwym zwierciadłem danej społeczności. Taki gest „ujawnienia” staje się najdoskonalszym sposobem odkrycia ograniczeń. Tego, czego dana kultura się boi, co ją przeraża, zawstydzia, kompromituje. Odpowiedzi składają się na obraz prawdziwej tożsamości.

Pojęcie „niedozwolonego” okazuje się bardziej żywotne w teatrze niż na obszarze innych sztuk. Film nie pisze historii skandali z okazji kolejnych premier – brutalnych obrazów Quentina Tarantino, szokujących odsłon body art spod znaku Lyncha czy „ociekających seksem” scen z Almodavara. Nowa ekspresja niełatwo jednak przekracza progi teatru, który okazuje się być nieprzygotowanym na spotkanie ze współczesnymi okrucieństwami świata. Mimo, że drastyczność tragedii greckiej czy Szekspira – dla przykładu bestialską scenę wytupienia oczu Gloucesterowi w *Królu Learze* (który notabene był ważnym źródłem inspiracji dla

Kultura mieszczańska zmusza do zapominania o tych zdarzeniach. Prowokuje proces „wymazywania pamięci” – bowiem to właśnie tutaj, w teatrze dochodzi do bezpośredniego spotkania. Teatr, wywodzący się z rytualnych obrzędów, tkwił u podstaw idei wspólnego obcowania. Do dziś zachowuje coś ze swej pierwotnej materii – jest żywym osobistym udziałem. Fenomen współuczestniczenia bywa jednak niebezpieczny. To, co najbardziej dotyka nas jako widzów, to fakt narzuconej – już samą obecnością – roli świadka toczących się na scenie zdarzeń i jednocześnie świadomość posiadania swych własnych świadków. Sytuacja zetknięcia widza wprost z okrucieństwami współczesnej cywilizacji daje szansę na intensywności przeżycia. Kane wierzyła, że takie doświadczenie „może okazać się momentem, od którego zaczniemy zmieniać rzeczy...” To przekonanie przyciągnęło do teatru autorkę *Oczyszczonych* – twórcę o niezwykłej zdolności obserwacji świata i szczególnej wrażliwości na cierpienie.

Sarah Kane nie znalazła się w teatrze przypadkiem. Jako nastolatka zaangażowana była – w rodzinnym hrabstwie Essex, gdzie urodziła się w 1971 roku – w działalność grupy teatralnej. Grała wówczas, reżyserowała Czechowa i Szekspira,



Życie i teatr Sarah Kane przypominają, że trzeba chronić człowieka przed nim samym.

Kane konsekwentnie poszukiwała formy, która pozwoliłaby wykreować w teatrze intensywność przeżycia, która zmieniałaby usytuowanie widza wobec zdarzeń rozgrywających się na scenie, zwiększając jego rolę w kształtowaniu sensów teatralnego przekazu. Chciała umożliwić widzowi doznanie emocjonalne równe temu, jakiego doświadczyła sama, oglądając *Mad*. „Ten spektakl zmienił moje życie, ponieważ zmienił mnie, mój sposób myślenia, zachowania. Jeśli teatr może zmienić życie, może zmienić społeczeństwo”, mówiła.

Zgodnie z tytułem jej pierwszego utworu – *Blasted*, czyli zbombardowani, wysadzeni w powietrze – Kane próbowała doprowadzić w teatrze do dyskusji, pobudzić do myślenia poprzez „wysadzenie widza w powietrze” z jego skostniałym myśleniem i sposobem percepcji. Takie założenie nie mogło podobać się przede wszystkim tym, przed którymi stoi zadanie nazwania i opisanego zjawiska. Zaskoczyła krytyków. Ich bronią przeciwko nowej estetyce było rejestrowa-

nie okrucieństw. Nie gwałty, okaleczenia i inne fizyczne tortury – jak chcieli to wiedzieć recenzenci, były istotą pisarstwa Kane. Tak jak i nie były celem tragików greckich, ani Szekspira. Do twórczości Kane niesłusznie przyczepiono etykietkę „nowy brutalizm”. Brutalna estetyka i użycie wulgarnego języka w scenach przemocy, gwałtu i seksu to zaledwie zewnętrzne chwytły, służące za narzędzie do pokazania tego, co staje się właściwą esencją jej dramatów.

Termin „nowy brutalizm” wprowadza odbiorców w swoistą znaczeniową pułapkę, czyniąc estetykę tych sztuk ich głównym tematem. Tymczasem zastosowanie drastycznych i bezkompromisowych środków jest jedynie najbardziej widocznym i łatwym do podchwycenia sposobem artykulacji świata zdegradowanych wartości. To zaledwie metoda, nie stanowiąca przecież celu sama w sobie.

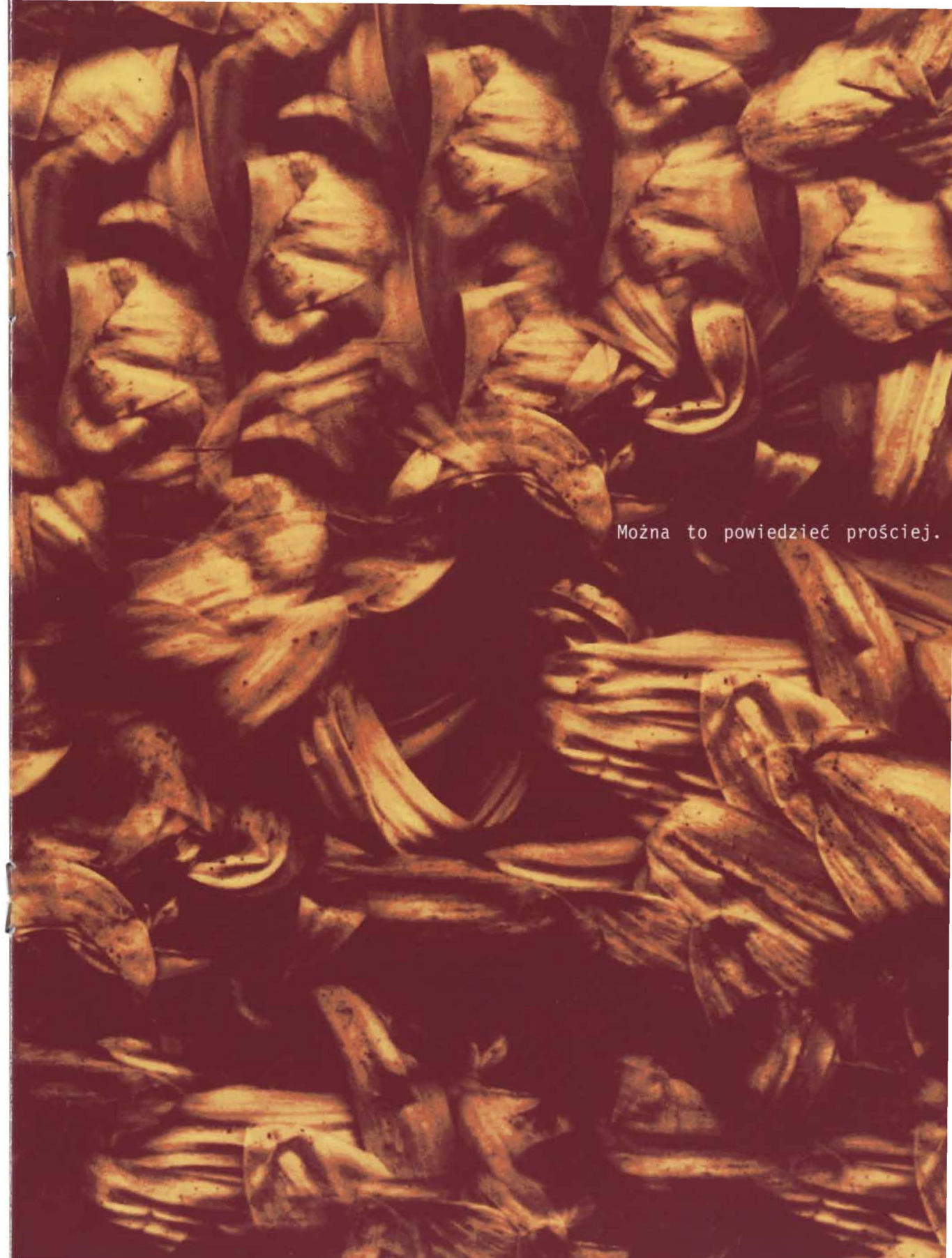
Kwintesencja tej dramaturgii tkwi bowiem w zderzeniu widza z rzeczywistością prezentowaną bez upiększenia i cenzury, często w prowokujący, szokujący sposób – z przedstawieniem *in-yer-face*

(prosto w twarz) tego, co drażliwe i bolesne, tego, co wydaje wstydlive świadectwo zwierzęcości ludzkiej natury. Szok staje się często jedynym sposobem przebudzenia widzów, na co dzień zasiadających w wygodnych fotelach, by trawić kolejną hollywoodzką produkcję. Niełatwo jednak oswoić się z niewygodnymi wizjami świata. Niełatwo znaleźć dla nich miejsce w świadomości. „Piszę historie. To wszystko. – mówiła Kane – Historie. Nie są to jednak rzeczy, których ktokolwiek chce słuchać.”

Sarah Kane nie wierzyła w inną odpowiedzialność przed widzami niż mówienie prawdy. I tę właśnie prawdę wpisywała w kreowany przez siebie sceniczny świat, sięgając po coraz to nowe teatralne jakości. Reżyser James MacDonald – inscenizator większości jej sztuk – zwykł powtarzać: „Ona nigdy nie odpoczywa. Nie stoi w miejscu. W chwili, gdy ją klasyfikujesz, ona już przenosi się, by badać inne style, uczucia, ekstrema.”

W przypadku *Oczyszczonych*, marzeniem jej było napisać sztukę, która nie mogłaby być adaptowana ani dla filmu, ani dla telewizji. Chciała stworzyć rzecz *stricte* teatralną. Sztuka ta jest niewątpliwie wyzwaniem dla reżyserskiej wyobraźni – autorka celowo umieściła w didaskaliach szereg niemożliwych do wykonania instrukcji. Jakby za Szekspirem, powiedziała kiedyś: „powiedzieć, że coś jest niemożliwe do pokazania na scenie, to uznać, że nie ma o czym rozmawiać, to zaprzeczyć, że to coś w ogóle istnieje.”

Oczyszczeni powstawali bardzo długo. I chociaż anegdotycznie opowiadano o niezwykle warsztatowej drobiazgowości, jaka charakteryzowała autorkę *Zbombardowanych*, *Oczyszczeni* byli pod tym względem naprawdę wyjątkowi. Sarah Kane pisała ten dramat trzy i pół roku, tak – *ex post* – zwierając się z procesu twórczego: „Musiałam robić sobie przerwy w pisaniu, bo materiał był bardzo trudny. Jest w tej sztuce bardzo dużo rozpaczy, bo czułam się zrozpaczona, gdy to pisałam. Ale są tam też momenty piękne.” W tym stwier-



Można to powiedzieć prościej.

dzeniu odnaleźć można ślady typowej dla Kane zdolności do dostrzegania i odczuwania ambiwalencji zjawisk. Nic nie jest bowiem w życiu czarno-białe. Jednoznaczne podziały i klasyfikacje obce są jej pisarstwu, tak jak obce są współczesnemu światu. Nie może zatem dziwić inne wyznanie autorki: „Oczyszczeni napisani zostali przez osobę, która całkowicie wierzyła w siłę miłości”. Dwa skrajne uczucia – rozpacz i głęboka wiara w sens miłości zbudowały *Oczyszczonych*. Idealizm tej sztuki opiera się na przekonaniu, że miłość jest jedyną nadzieją w świecie zła. Wstrząsające, drastyczne sceny nie przeczą jednak wcale temu, że jest to love story. Tylko bowiem w ekstremalny sposób daje się pisać o ekstremalnych uczuciach.

Jedną z inspiracji tej sztuki była książka Rolanda Barthesa *A Lover's Discourse*, w której sytuacja odrzuconego kochanka zostaje porównana do sytuacji więźnia w Dachau. Kane była zbulwersowana tym porównaniem, kiedy czytała Barthes'a po raz pierwszy. Nie mogła przestać o tym myśleć – odkryła wreszcie racje takiego zestawienia: „Kiedy obsesyjnie kochasz, gubisz gdzieś własny sens. Kiedy stracisz obiekt swej miłości – nie masz niczego, do czego mógłbyś powrócić. To może cię kompletnie zniszczyć”. Podczas pisania *Oczyszczonych* istotne znaczenie miała też lektura *Woyzecka* Büchnera, *Roku 1984* Orwella, Strindbergowskiej *Sonaty widm* oraz *Procesu* Franza Kafki. Wiele obrazów wskazuje też na proveniencję biblijną. Bogactwo źródeł, z jakich czerpała autorka uświadamia, że Sarah Kane była dramaturgiem-erudytą, z lekkością poruszającym się po trudnych obszarach literackich tradycji. Wrodzony zmysł krytycznego postrzegania nie pozwalał jej lekko przyswajając rzeczy – analizowała, porównywała, nie obawiając się ryzykownych interpretacyjnych kluczy. Jej dramaturgia jest dziełem bogatym – zanurzonym



w substancjach tak różnych, jak różnią się od siebie Biblia i *Joy Division*, Eurypides i Büchner, Beckett i peep-show.

Początkowym zamysłem Kane było stworzenie trylogii, która byłaby analizą chrześcijańskiego trójkąta: wiary-nadziei-miłości, doświadczanych przez człowieka w skrajnych wojennych sytuacjach.

Zbombardowani byli pierwszym ogniwem tej trylogii, w którym Kane, podejmując wątek wojny w Bośni, próbuje uświadomić Brytyjczykom, że wydarzenia, toczące się w Europie Środkowej, któregoś dnia mogą zdarzyć się także

w bezpiecznej Anglii. Takie przesłanie sztuki, podważające wiarę w brytyjskie bezpieczeństwo i odporność na zbrojne konflikty, naruszało pewne tabu.

Oczyszczeni – jako opowieść umiejscowiona w psychiatrycznym ośrodku, ironicznie nazwanym uniwersytetem, w którym sadystyczna władzę sprawuje Tinker (notabene imię tego bohatera pochodzi od nazwiska jednego z najzagorzalszych przeciwników twórczości Kane, dziennikarza *The Daily Mail*, Jacka Tinkera) miała być drugą częścią trylogii. Po ukoń-

czeniu dramatu, Kane porzuciła jednak ostatecznie ten pomysł i podążyła w diametralnie innym kierunku. Trzecia część trylogii, która miała traktować o nuklearnej zagładzie nigdy nie powstała.

Kane prześladowały powracające wciąż ataki depresyjnej choroby. Ukończeni w 1997 roku *Oczyszczeni* byli pewną cezurą w jej, nie tylko artystycznej, biografii – odąd depresja będzie nasilać się coraz bardziej, doprowadzając ją ostatecznie do samobójczej śmierci w lutym 1999. Ta tragiczna biografia przypomina historię Sylvii Plath. Nie pomagały żadne kuracje i leczenia. Akt tworzenia również nie był bronią w walce z chorobą, przeciwnie stał się dla niej dodatkowym obciążeniem. Kilka miesięcy przed śmiercią Kane wyznała w wywiadzie dla *The Guardian*: „Nienawidzę tego. Nie mam żadnej przyjemności w pisaniu. To mnie zabija.” Pisane wówczas *4.48 Psychosis* jest wstrząsającym zapisem umierania. Autorka *Oczyszczonych* wzięła na siebie zbyt dużo – antidotum na okrucieństwo świata okazało się jednak niemożliwe. Ugięła się pod własnym, filozoficznym postulatem i zapłaciła za to cenę najwyższą. Życie.

Sarah Kane była niepokorna. Niepokornie zabierała głos, by opowiedzieć o świecie, o którym inni zaprzysięgli się milczeć. Wypowiadała się w sposób bezkompromisowy. Przełamywała tabu. Jedno można powiedzieć już dziś – jeżeli współczesne katharsis jest możliwe – takie jest chyba jego oblicze.

Justyna Drobnik – absolwentka teatrolologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, stypendystka Dartington College of Arts w Anglii.



Sarah Kane uczy nas dlaczego potrzebny jest Bóg.*

* Hanna Kral

Ku pamięci brytyjskiej
dramatopisarki Sarah Kane

Mark Ravenhill

Sarah Kane była autorką pełną wrażliwości, która stworzyła w swych sztukach obrazy wielkiego piękna i jednocześnie wielkiego okrucieństwa – tworzyła teatr, który wzbudzał strach i przerażenie, a zarazem szacunek. Szekspir, Sofokles czy Racine dobrze niegdyś trafili ze swą nadwrażliwością, niestety dzisiejsi odbiorcy utworów Sarah Kane czuli się często dotknięci, autorka nie została zrozumiana przez większość krytyków. Kto przyzwyczaił się w teatrze do pocieszających frazesów czerpanych z psychologii czy socjologii, ten musiałby, uznając surowe piękno sztuk Sarah Kane, zburzyć tym samym swój ustalony wizerunek świata.

Urodzona w roku 1971 jako córka dziennikarza, Sarah Kane dorastała w Brentwood w hrabstwie Essex. Do 17 roku życia była żarliwie oddaną chrześcijanką, później jednak odwróciła się od Boga. Zniechęciła panujący w gęsto zaludnionej południowo-wschodniej Anglii system wartości. Mówiła: „Powszechną opinią było, że niektóre sytuacje nie mogłyby się tu wydarzyć. Oczywiście także w Essex jest tyle samo przemocy i zepsucia co wszędzie, i właśnie to chciałam pokazać”.

[...]Podczas studiów była pod wielkim wrażeniem utworu Edwarda Bonda *Ocaleni* (*Saved*). Jeszcze przed kilkoma tygodniami powiedziała do mnie: „Wszystko czego powinienś się dowiedzieć o pisaniu tekstów teatralnych mo-

żesz znaleźć w *Ocalonych*. Scena ukamienowania dziecka bardzo mną wstrząsnęła. Uważam, że nie ma takiej rzeczy, której nie można by pokazać na scenie. Jeśli ktoś twierdzi, że pewnych scen nie można przenieść do teatru, twierdzi tym samym, że nie można o nich też mówić. Zaprzecza wtedy w ogóle ich egzystencji... Ja chciałam jak najbardziej prawdziwie opowiadać o gwałcie i przemocy. Wszystko, co w tej sztuce wiąże się z przemocą, było bardzo starannie umiejscowione i kompozycyjnie przemyślane, tak, abym mogła jak najlepiej pokazać co mam na myśli mówiąc słowo wojna.”

Na początku 1996 roku zabrałem się z wielką niechęcią do czytania *Zbombardowanych*. Wcześniej śledziłem jak narastał wielki skandal wokół premiery tej sztuki i wyobrażałem ją sobie bardzo szkaradnie – jako nagromadzenie szokujących efektów podających się za teatr. Nie miałem wcale ochoty tracić czasu na lekturę nędznego, taniego horroru.

Jednak *Zbombardowani* oszołomili mnie zupełnie. Przeczytawszy zaledwie pierwszy wers zdałem sobie sprawę, że mam do czynienia z autorką, która doskonale opanowała sztukę dramaturgiczną. Dialogi były bez skazy – takie zwarte, wyraziste i ekspresyjne, że gdyby nie fakt, że nie mogłem się od niej zupełnie

oderwać, to pewnie wyłbym z zdrości. W miarę czytania stawało się coraz bardziej zrozumiałe, jak sztuka została misternie skomponowana, jak bardzo kontrolowany był rozwój akcji, tak że pointy okazywały się bezlitośnie logiczne i zarazem piękne.

Wpływu Edwarda Bonda nie da się zaprzeczyć, ale w jej sztuce tkwi także wiele z Becketta. Kiedy czytałem *Zbombardowanych* – te przeogromne namiętności zamknięte w małym pokoiku – na myśl stale przychodził mi Racine. A kiedy przeczytałem sztukę do końca, wiedziałem, że Sarah Kane jest wielką pisarką, tak samo, jak wiedziałem, że każdy krytyk teatralny w Londynie jest idiotą.

Kiedy parę miesięcy później pracowałem jako dramaturg dla grupy Paines Plough, zapytałem Sarah, czy nie zechciałaby zostać u nas *writer in residence*. Kiedy mieliśmy się spotkać po raz pierwszy, pamiętam, że czekałem na nią nerwowo w jakimś barze w dzielnicy Soho. Wyobrażałem sobie wielką, zawziętą osobę o trudnym charakterze. Oczywiście była zupełnie inna: mała, wrażliwa, o cichym i zastanawiającym głosie. Od czasu do czasu pojawiał się na jej twarzy szelmowski uśmieszek.

Zupełnie inaczej niż młodzi egoiści, których debiutanckie sztuki doczekały się właśnie premier, była na bieżąco i zachwycała się pracą innych młodych dramaturgów (dla Bush Theater przeczytała setki manuskryptów). Wiele rozmyślała o warsztacie dramatopisarskim i była dobrze przygotowana, aby przekazać swoją wiedzę i umiejętności innym. I wreszcie po paru piwach (pewnie o jedno za dużo) zgodziła się przyłączyć do naszej grupy. Szybko sprawdziła się jako znakomita lektorka i nauczycielka.

dłaczego potrzebny jest Bóg.

Wkrótce po pierwszym spotkaniu z Sarah zobaczyłem drugą jej sztukę *Miłość Fedry* (*Phaedra's Love*) w Gate Theatre. Nie do przeoczenia był fakt, że zwróciła się tym utworem, wykraczając poza angielską krytykę, do znacznie szerszego kręgu publiczności. Dyrektorzy teatrów, dramatopisarze i tłumacze z całej Europy tłoczyli się na premierę do skromnego Gate Theater – wielu z nich planowało już wtedy inscenizację *Zbombardowanych*.

Miłość Fedry – wątek przerabiany przez Senekę, Eurypidesa czy Racine'a – ukazuje w postaci Hipolita wspaniałego i cynicznego antybohatera i kończy się bajecznym akcentem, kiedy to do teatru wdziera się nagle hołota. Jednakże po perfekcyjnych *Zbombardowanych* ta sztuka była pewnym rozczarowaniem. Sarah pisała ją w pośpiechu i – prawdopodobnie dlatego, że nie była do końca przekonana do tego tekstu – sama ją wyreżyserowała, moim zdaniem zupełnie dobrze.

Od tego momentu wiele podróżowała, m.in. do Nowego Jorku, w całej Europie oglądała inscenizacje *Zbombardowanych*. Tylko niektóre przypadły jej do gustu. Latem 1997 roku dała mi do przeczytania nową sztukę *Oczyszczeni* (*Cleansed*), której akcja rozgrywała się w obozie koncentracyjnym umiejscowionym w dawnym uniwersytecie. To było porażające, jak dobra była ta sztuka, może nawet lepsza od *Zbombardowanych*. Tak, podała swoim krytykom jeszcze większą porcję okrucieństwa na talerzu. Niezwykła w tym dramacie była jednak wiara w nieprzezwyciężoną, zbawienną siłę miłości. Powiedziałem do niej wtedy: „Sarah, to jest wspaniałe, *verry Puccini*”. Zaśmiała się. „No tak, jestem zakochana.”

Kilka miesięcy później reżyserowała *Woyzecka* Büchnera w Gate Theatre. To było odważne i zdumiewające przedstawienie. Wypędziła bezpórnym z tej bez wątpienia ponurej sztuki każdą najmniejszą odrobinę nadziei na zbawienie. Powiedziałem do niej, że nigdy nie widziałem nic bardziej przygnębiającego. „No tak, już nie jestem zakochana”, odparła.

Dopiero po jakimś czasie zdałem sobie sprawę, jak straszliwie zbagatelizowałem usłyszane z jej ust zdanie. To mniej więcej wtedy Sarah Kane przestała kochać życie. I tak rozpoczął się pełen cierpienia zaklęty krąg depresji, nienawiści do samej siebie i pobytów w szpitalu. Wiedziała dobrze, że wielu ludzi ją kochało i szczerze wierzyła w swój talent, ale myśli samobójcze coraz silniej dochodziły do głosu.

Ostatnie osiemnaście miesięcy nie przynosiły jedynie cierpienia. Wielką radość sprawił jej James MacDonald inscenizacją jej sztuki *Oczyszczeni* w Royal Court. Była zachwycona tym, że reżyser znalazł odpowiednią formę estetyczną, aby przenieść na scenę tak trudny w opracowaniu materiał. Kiedy zachorowała aktorka Suzanne Sylwester, Sarah chętnie wcieliła się w rolę Grace w ostatnich przedstawieniach. Jak to jest grać w swojej sztuce? „Nie miałam poczucia, że gram w mojej sztuce” – powiedziała. „Napisał ją ktoś, kto miał nadzieję”.

I wtedy powstała jej ostatnia sztuka *Łaknąć* (*Crave*), wystawiona przez Paines Plough zeszłej zimy [tj – w 1999],

w której to cztery głosy rozprawiają o lepszej miłości. Aby uciec oczekiwaniom wszystkich, w obliczu których znana na świecie Sarah czuła się osaczona, sztuka powstała pod pseudonimem Marie Kelvedon. („Nie jestem produktem markowym, jestem człowiekiem” – krzyczała, kiedy prosiliśmy ją o zrobienie reklamy dla naszej grupy teatralnej). Pseudonim dał jej wolność i pozwolił odczuwać się nowym głosem, a rezultatem był długi cudownie skondensowany poemat – dowód na jej ogromny i wszechstronny talent.

Przed paroma tygodniami spotkałem się z Sarah i jak zwykle rozprawialiśmy przy piwie o naszym rzemiośle. „Wiesz” – powiedziała – „najczęściej ci naprawdę dobrzy dramaturdzy piszą siedem dobrych sztuk a potem wydarza się coś i później wychodzą już same niewypały”. Przelecieliśmy po wielkich nazwiskach po fachu i stwierdziliśmy, że Sarah – z paroma wyjątkami – ma rację. „Ja już prawie napisałam moich siedem” – stwierdziła. „Bzdura” – powiedziałem. „Napisałaś ich dopiero połowę”. „No tak” – przyznała. „Być może masz rację”.

„Theater heute” 4/99
tłum. Anetta Stepaniuk
przedruk z:
„Centrum Dramaturgii” 4/2001
Teatr Polski w Poznaniu

MARK RAWENHILL – dramatopisarz (autor m.in. „Shopping and Fucking”), kierownik literacki Paines Plough Theatre w Londynie, współpracownik radia BBC.

MEBLE Z DUSZĄ ARTYSTY



Firma Hostal produkuje lekkie i ciężkie konstrukcje stalowe, śruby i dysze napędowe do statków. Budujemy hale i wiaty. Projektujemy i wytwarzamy meble, balustrady, schody i stalowe elementy ozdobne.

zobacz więcej w internecie

www.hostal.com.pl

Wrocławski Teatr Współczesny
Dyrektor naczelny i artystyczny Krystyna Meissner
Zastępca Dyrektora Janusz Jasiński

teatr
współczesny
ul. Rzeźnicza 12, 50-132 Wrocław, tel. 3588910

Teatr Rozmaitości
Dyrektor naczelny Jan Buchwałd
Dyrektor artystyczny Grzegorz Jarzyna

TEATR ROZMAITOŚCI
ul. 11-go Marca 1, 50-100 Wrocław, tel. 427-07-09, 427-07-13

Teatr Polski w Poznaniu
Dyrektor naczelny i artystyczny Paweł Wodziński
Wicedyrektor Paweł Łysak

Teatr Polski w Poznaniu
ul. 28 Grudnia 8/10 61-737 Poznań, tel. 652 64 95

Hebbel – Theater w Berlinie

HEBBEL

THEOREM

oe
theorem

Europejska Komisja Kultury

Europejska Komisja Kultury
Culture 2000

Redakcja programu Agata Ganiebna

Projekt graficzny Grzegorz Laszuk

W programie wykorzystano zdjęcia Katarzyny Górnej

Spektakl powstał dzięki pomocy
Teatru Dramatycznego w Warszawie.

Sponsorzy:

Hotel „Wrocław”

ORBIS
HOTEL WROCLAW

„KRONOPOL” Sp. z o.o. w Żarach

Zakład Płyt Wiórowych „PROSPAN” S.A. w Wieruszowie

Rusztowania „LAYHER” – Bielany Wrocławskie

Wyższa Szkoła Oficerska im. Tadeusza Kościuszki we Wrocławiu

„BUSSINES DESIGN” – technika świetlna we Wrocławiu

„Contra” – tworzywa sztuczne

Patronat medialny:

gazeta

WTVP3
Wrocław

100 lat

