

**ZBOMBARDOWANI**



sarah kane

# ZBOMBARDOWANI

[blasted]

narodowy stary teatr w krakowie

reżyseria: maja kleczewska



## Ta wstrętna uczta zepsucia

Aż do wczorajszego wieczora sądziłem, że jestem uodporniony na szok w teatrze. Otóż nie jestem. W końcu zostałem zmuszony by dołączyć do grona „Zniesmaczonych z Tunbridge Wells”\*. Całkowicie zniesmaczyła mnie bowiem sztuka, która zdaje się nie znać żadnych granic przyzwoitości, a mimo to nie zawiera, jako usprawiedliwienia, żadnego przesłania.

Dlaczego 23-letnia Sarah Kane zajęła się pisaniem – to jej sprawa.

Prawdopodobnie, ponieważ otrzymała grant od godnej dotąd podziwu Jerwood Foundation, która z uporem pomaga nowym talentom.

Bez wątpienia pojawią się głosy, że pieniądze można było wydać lepiej: na terapię medyczną. Naprawdę ważne pytanie brzmi jednak: dlaczego Royal Court, we współpracy z Royal National Theatre, uznał, że sztuka nadaje się do wystawienia?

Jako dramat jest bowiem zupełnie pozbawiona wartości.

Pani Kane stwarza jedynie zanarchizowane tło, a potem w konsekwencji pozwala trójce swych bohaterów traktować się z jak najdalej posuniętym zezwierzęceniem.

Zaczynamy od dziennikarza, który zaspokaja się fizycznie sięgając po wszelkie odmiany ostrego seksu z nieletnią i opóźnioną umysłowo dziewczyną w pokoju hotelowym, gdzieś w Anglii.

Potem upadamy coraz niżej, brnąc przez kolejne nieprzekonujące epizody, od zwykłej obrazny moralności do barwnie odegranego gwałtu na mężczyźnie, aż po

\* ironiczny idiom, oznacza autora krytycznego listu skierowanego do prasy, który wyraża swój sprzeciw (często nadmierny) wobec czynego postępowania. Określenie powstało w Wielkiej Brytanii w latach 50.: z powodu braku listów od czytelników redaktor naczelny gazety „Tunbridge Wells Advertiser” zlecił napisanie fikcyjnych listów swym podwładnym. Jeden z nich podpisał się: „Zniesmaczony, Tunbridge Wells”.

barbarzyński kanibalizm na zmarłym dziecku i banalną defekację na scenie. Dla akademików, którzy każdy sceniczny akt przemocy usprawiedliwiają używając przykładu wyrwania oczu Hrabiemu Gloucester w *Królu Learze*, pani Kane ma mroczną nowość. Tu nasz bohater nie tylko traci oczy, po tym jak został bezlitośnie zgwałcony; jego oprawca chrupie gałki na naszych oczach. Podczas tych nieuzasadnionych niczym aktów tylko jedna osoba opuściła salę, co wiele mówi o uprzejmości i opanowaniu brytyjskiej widowni. Oczywiście zawsze, gdy poszerzane są granice sztuki, w cenę trzeba wliczyć kontrowersje. Tym razem jednak Royal Court wyprawił ucztę dla uciskanych ratlerków, które ochoczo chwytają się pięt seksu i przemocy, gdziekolwiek tylko je wyczują. Szczęśliwie dla nas wszystkich sztuka z czasem staje się tak śmieszna, że pozostaje się tylko śmiać.

Jack Tinker, „Daily Mail”, 19 stycznia 1995

...przezwyciężenie zlokalizowane i oglądane z bezpiecznym dystansem. Teatr dla podglądaczy  
...o uszach i oczach, wyciągniętych w telewizyjną wiadomości z Dushi, obraz  
...**swiat.**

## Igranie z katastrofą

Pod koniec *Zbombardowanych*, nowej sztuki Sarah Kane pokazywanej w Theatre Upstairs, mężczyzna wyjmuje spod desek podłogowych ciało niemowlaka i zaspokaja nim swój głód. Na tym etapie przedstawienia dziwi tylko to, że przed przekazką nie odbył z małym ciałkiem porządnego stosunku analnego. Oglądając *Zbombardowanych* widz czuje jakby najpierw ktoś wciskał jego twarz do przepelnionej popielniczki, a potem zanurzał całą głowę w wiadrze z śmieciami.

Jak na doświadczenie teatralne, nie ma w tych mękach w zasadzie niczego złego. Pod warunkiem jednak, że tak samo jak z układem nerwowym, w efekcie coś zaczyna się dzieć też w sercu i umyśle. (...)

„The Independent”, 20 stycznia 1995

*Zbombardowanych*

## Zbombardowani przemocą

Publiczność wchodząca po schodach Royal Court, by zobaczyć *Zbombardowanych* Sarah Kane mijają ogłoszenie informujące o tym, że niektórzy mogą uznać sztukę za niepokojącą. Niepokojąca? Na pewno nie. Czy chodzi o to, że niektórym mogą nie odpowiadać dwie godziny ordynarnego języka, fizycznego znęcania się, gwałtu, pederastii, masturbacji, okaleczenia, defekacji i hm, sprawdźmy, czy o czymś zapomnieliśmy? Ach tak, oczywiście, jeszcze kanibalizm. Niepokojące? Trzeba być naprawdę niezrównoważonym, by nie uznać tej groteskowej, lekkiej sztuki za mocno przygnębiającą.

Oczywiście wielu dramatopisarzy zgłębiało już te zagadnienia. Autorzy tragedii zemsty uznaliby nas zapewne za bojaźliwych, skoro sprzeciwiamy się pokazywaniu na scenie jedzenia dziecka i żucia gałek ocznych (nie żartuję). Szekspir przecież całkiem nieźle radził sobie z opisywaniem okropności i aktów przemocy. Ale dawał też intrygę, postaci, poezję i spójną moralną konstrukcję. *Zbombardowani* dostarczają tylko kolejnych epizodów gwałtu i upokorzenia. (...)

To ewidentny krzyk prosto z serca i być może gwałtowne czasy wymagają gwałtownej sztuki; problem ze *Zbombardowanymi* polega na tym, że bez względu na zamierzenia autorki, jej tekst niewiele wnosi do naszego rozumienia, a jego jałowa przemoc sprawia wrażenie bezcelowości.

Sarah Hemming, „Financial Times”, 23 stycznia 1995

## Na chybił trafił po komnacie strachu

Chyba nie widziałem spektaklu, który mógłby przebić to, co zafundowała Sarah Kane – wydłużoną w czasie napaść na ludzką wrażliwość, ot, z czystego okrucieństwa. *Zbombardowani*, obrzucający widza kolejnymi wstrząsami, to przejmujące przeżycie – tak, jak przejmujące jest bycie napadniętym. Gwałt, tortury, kanibalizm, śmierć: wszystko tu jest, przez ponad dwie godziny, bez przerwy. Mogło powstać wściekłe potępienie społeczeństwa pozbawionego wyższych wartości i niezdolnego do współczucia, ale spektakl jest na to zbyt przypadkowy i niepohamowany. Nie chce mi się wierzyć, że 23-letnia Kane napisała swą sztukę tylko po to, by przerażać, ale na koniec tak to właśnie wygląda. (...) Niestety, [ta] ambiwalencja i nieodgadnione zamiary Kane wiodą do wniosku, że mamy do czynienia z niczym więcej jak artystyczną komnatą strachu, powstałą, by szokować.

Nick Curtis, „Evening Standard”, 19 stycznia 1995

## Wstrętny szok

Dramatopisarka Sarah Kane (23 lata) przypomina najniegrzeczniejszą dziewczynkę w klasie, która sprawdza, jak daleko może posunąć się w swoim oburzającym zachowaniu, zanim wyrzucą ją na korytarz.

Zamiast to zrobić, Royal Court dał jej teatralny ekwiwalent gwiazdki z nieba i wystawił pierwszą dużą sztukę, *Zbombardowanych*. To poważna pomyłka dyrektora artystycznego teatru.

*Zbombardowani* są nie tylko obrzydliwi, są żałośni. Panią Kane może ludzić się, że napisała piekące potępienie współczesnej Wielkiej Brytanii. W rzeczywistości stworzyła dzieło prostackie, kiczowate, bez żadnego zamysłu prócz nastoletniej chęci szokowania. (...)

Szekspir dowiódł, że krańcowa przemoc w teatrze może być uzasadniona. Ale *Zbombardowani* to rzecz całkowicie pozbawiona intelektualnej czy artystycznej wartości.

Z pewnością wywoła awanturę, ale sztuka nie jest nawet warta obrony na gruncie dyskusji o wolności kultury (...)

Charles Spencer, „Daily Telegraph”, 20 stycznia 1995

# Szokujące sceny na Sloane Square

Wszystko wyjaśni się w swoim czasie – mówisz sobie, gdy wchodząc na ostatnie piętro Royal Court na Sloane Square, mijasz informację ostrzegającą, że niektóre sceny mogą niepokoić. Zazwyczaj oznacza to nagie ciała i akty seksualne, co obecnie wszyscy potrafimy jakoś znieść, nawet jeśli, jak w tym przypadku, w pewnym momencie może dojść do odrobiny gwałtu.

Tak się właśnie dzieje, ale podobne sceny są w zasadzie najdrobniejszym akcentem tego, co ma niepokoić. Co powiecie na przykład na homoseksualny gwałt? Albo na przeżuwany język, przez chwilę także gałki oczne i, jako że głód każdego z nas może zmienić w nekrofaga, wykopanie zwłok z grobu? (...)

Kane pisze żywe dialogi, zręcznie wyznacza kolejne odsłony i nie boi się wprowadzać długich scen ciszy. Wierna dramatowi reżyseria Jamesa Macdonalda pod-

trzymuje napięcie, oprócz partii środkowej, kiedy intencje sztuki wciąż pozostają niejasne. Aktorstwo jest przekonujące, jeśli zaakceptować brak zainteresowania zadziwiająco wojną, która toczy się dookoła, a Dermont Kerrigan jako uśmiechnięty żołnierz, skory do pogawędki o dających rozkosz okrucieństwach, jest . . . . . przejmujący.

Mimo to finałowe sceny nie wyjaśniają do końca intencji Kane, chyba że chodzi w nich o pokazanie, jak nisko może upaść zdesperowany człowiek. Pomysłowo zbudowany i niepokojąco wart obejrzenia spektakl; jego bezgraniczne okropności i paralizująca amoralność pozostawiają gorzki smak. (...)

Jeremy Kingston, „The Times”, 20 stycznia 1995

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

### Spór o spektakl z Co

O czym są *Zbombardowani*, spytaście. Ach, zwykły tabloid, w którym dwaj mężczyźni i kobieta zajmują się gwałceniem, defekacją i oddawaniem moczu na scenie, słownym upokarzaniem i maltretowaniem wreszcie wysysaniem oczu jednego mężczyzny przez drugiego i przekąszaniem martwego dziecka. „Przyprawiająca o mdłości” – wołał „Daily Telegraph”, „Bardzo głupia” – przytakiwał „Sunday Times”, ale dla podpisanego niżej widza sztuka 23-letniej Sarah Kane w Theater Upstairs to nuda z tej ziemi: rozprawa o ludzkim zezwierzęceniu, która dowodzi jedynie niezdolności autorki do napisania sztuki poskramiającej owo bestialstwo.

Matt Wolf, „Variety”, 13-19 lutego

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

wszelkie

ku i

\_\_\_\_\_

CO

\_\_\_\_\_

ak tylko ja

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ 1995



Harold Pinter przeprowadził rozróżnienie między *Zbombardowanymi* a przemocą w filmach Quentina Tarantino. Podczas gdy te ostatnie są »czysto powierzchowne«, *Zbombardowani* »wyszli naprzeciw czemuś co było rzeczywiste, prawdziwe, nieprzyjemne, bolesne – dlatego w prasie pojawiły się głosy żądające zdjęcia sztuki.

Graham Saunders *Love me and kill me*, Manchester University Press, Manchester and New York 2002

Sceny ze *Zbombardowanych* mają antyczny rodowód. Można je spotkać we wszystkich wielkich odsłonach tej sztuki – w teatrze greckim i jakobińskim, nō i kabuki. Sztuka zmienia niektóre z tych obrazów – ale postępują tak wszyscy artyści, którzy wprowadzają starożytną metaforę, zmienioną i niezmienioną, w obręb swojej epoki. Człowieczeństwo *Zbombardowanych* poruszyło mnie. Martwię się o tych, którzy są zbyt zapracowani lub tak zagubieni, że nie mogą dostrzec tej wartości... Ale wiem, że to najważniejsze przedstawienie w Londynie.

Edward Bond, „Guardian”, 28 stycznia 1995

## Zbombardowani

Tylko jedna osoba wyszła w trakcie prasowego pokazu wstrząsającej nowej sztuki Sarah Kane, którą trzeba by przemianować na *Koszmar na Sloane Square*. Więcej osób opuściło pokazy przedpremierowe i sam odczuwałem silną pokusę, by się wymknąć. Postanowiłem jednak jakoś przetrwać tę godzinę i pięćdziesiąt minut obrzydlistw, z notesem w drżących rękach, na wszelki wypadek, by nie umknął mi niezmiernie ważny punkt zwrotny sztuki. Niestety, nic takiego nie nastąpiło. W zamian, po obiecującym otwarciu i zbudowaniu napięcia między Cate, niedojrzałą, ssącą kciuk nastolatką, ze skłonnością do nagłych omdleń a Ianem, jej podstarzałym „kochankiem”, lysiejącym dziennikarzem z tabloida, zafundowano nam drastyczne symulacje seksualnego molestowania nieletniej, seksu oralnego, defekacji, oddania moczu, pederastii, samouduszenia, wysysania gałek ocznych z oczodołów, a potem ich połknięcia, i jako zwieńczenie tych czynności, zjedzenia ciała niemowlaka. Wszystko w imię sztuki? Poproszę o woreczek! Możliwe, że pani Kane celowo używa sekwencji szokujących obrazów przemocy i upadku, by zasugerować, że ludzkie zło w wymiarze, jaki widzieliśmy w takich miejscach jak Bośnia, Czeczenia czy Ruanda, może przydarzyć się i tu (akcja dzieje się w pokoju hotelowym w deszczowym Leeds podczas wojskowego przewrotu). Ale efekt końcowy przypomina raczej chorobliwe fantazje głęboko uszkodzonego umysłu niż uczciwe zbadanie poważnego tematu. Nie ma tu prawdziwych metafor, jedynie osuwanie się w naturalizm (...).

Nie potrafię podać jednego dobrego powodu, dla którego ktokolwiek, wyłączając krytykę i obłąnych podglądaczy, chciałby to oglądać.

Roger Foss, „What’s on in London”, 25 stycznia 1995

Najpierw martwisz się o brak prawdopodobieństwa. Potem problem znika – sztuka gubi zaczepienie w rzeczywistości i pędzi ku niewytłumaczalnej zbitce masakry, kanibalizmu, gwałtu na mężczyźnie, wydłubania oczu i innych okropieństw. Sarah Kane ma tylko 23 lata – przygnębiająca myśl. Z drugiej strony jej młody wiek oznacza, że ciągle jest nadzieja, że będzie pisać lepsze teksty. Ale lepiej, by już zaczęła: musi odczytać się wielu rzeczy.

„Sunday Telegraph”, 22 stycznia 1995

## Zbombardowani

Tarżanie publiki w brudach tego świata to zaszczytna tradycja, ale sztuka Kane jest tak spokojna, że zaczęłam – zgodnie z wrodzoną delikatnością – zastanawiać się, dlaczego autorka nie poszła dalej niż następujące po sobie w zawilej kolejności masturbacja, pocieranie, gwałt, defekacja, wyjęcie oczu (i ich zjedzenie) i kanibalizm. Szczęścia dopełniło pałaszowanie kawalków dziecięcego ciała (...). Kane dowiodła, że potrafi napiąć swe mięśnie na równi z największymi twardzielami, teraz być może dowie się, że strzelanie do widowni doprowadza tylko do spadku przychodów.

Jane Edwardes, „Time out”, 24 stycznia 1995

*Zbombardowani* Sarah Kane w Royal Court Theater Upstairs to zły spektakl nie dlatego, że przedstawia seksualne wykorzystywanie prostej dziewczyny przez pismaka z tabloidu, czy wyłupienie mu oczu i ich zjedzenie przez żołnierza, który wcześniej go zgwałcił, czy defekację mimo że obok jest łazienka, czy nawet zjedzenie martwego dziecka. To zła sztuka, bo mimo wszystkich słów o okrutnym świecie, ten pokazany tutaj nie jest rozpoznawalny, i mimo wielu nawiązań do Bośni, w żaden szczególny sposób nie wiąże się z Bośnią. By oddać najbardziej skrajne przypadki okrucieństwa na świecie trzeba przede wszystkim precyzji. Zamazuj granice, uczyni detal absurdalnym, stawiaj pytania o to jak, dlaczego i gdzie, a pozbawisz sztukę całego efektu wstrząsu.

„Jewish Chronicle”, 27 stycznia 1995



Szeroko nagłośnione okrucieństwa – męski gwałt, wysśanie oczu, defekacja – przedstawiono tak nierealistycznie, że nie przstraszyłyby nawet Małego Lorda\*\*.

Za to prawdziwą obrazą są wręcz maniackalne banały scenariusza.

Jeśli uważasz, że wszyscy mężczyźni są psychotycznymi agresorami a kobiety to ofiary, dojdiesz do wniosku, że *Zbombardowani* to znakomita rzecz.

„Daily Express”, 27 stycznia 1995

\*\* tytułowa postać powieści angielskiej pisarki Frances Hodgson Burnett (1849–1924)

Fragmenty recenzji z premiery *Zbombardowanych* Sary Kane w reżyserii Jamesa Mcdonalda w Royal Court Theatre w 1995 roku w tłumaczeniu Mateusza Flaka.

Ona [Sarah Kane] potrafiła bardzo głęboko wejść w to, co dzieje się wewnątrz każdego z nas, i nie chodzi tylko o subiektywne odczucia, ale raczej o to jak odnosimy się do zewnętrznej rzeczywistości. Pozwalamy światu z zewnątrz przenikać do nas – to chaotyczny i dramatyczny proces. Ona umiała go dotknąć, a tego ludzie nie lubią. Istnieje wielka różnica między Tarantino a *Zbombardowanymi* Kane. Dla obojga tematem jest chaos. Jeden artysta mówi, że chaos jest niebezpieczny, ale musimy się w nim zanurzyć, by odnaleźć samych siebie. Dla drugiego chaos to chwyt, nowa zabawka, trick. Tarantino zbije majątek. Sarah Kane zabije się.

Edward Bond, *Nightwaves* (audycja BBC).

Grzegorz Niziołek

# **Rozbijanie kamiennego jajka**

„Nie oglądaj więcej rzeczy złych i nie odwiedzaj miejsc, które są złe”  
Sarah Kane, *Zbombardowani*

1.

*Zbombardowani* są bezkompromisową próbą wzięcia na siebie winy – doświadczeniem winy i przeżyciem winy. Wina nie jest jednak tematem tej sztuki. To sama sztuka jest winą, fakt jej napisania i wystawienia, a być może nawet czytania i oglądania. Premiera *Zbombardowanych* w Royal Court Theatre w 1995 roku stała się przyczyną brutalnego procesu, jaki recenzenci na łamach gazet codziennych wytoczyli autorce i jej „plugawej” wyobraźni. Odbył się sąd „zdrowych” nad „chorą”, „niewinnych” nad „winną”. Sarah Kane została potraktowana jak posłaniec przynoszący złą nowinę, na którym należy dokonać egzekucji. Gdyż ten, kto mówi o złu, jest jego sprawcą: tym samym słowa identyfikują się z czynami, obrazy – z rzeczami, sztuka – z życiem.

Nie można jednak powiedzieć, że stało się tak wbrew intencjom Kane, która swój „proces” długo i starannie przygotowywała i bardzo świadomie w nim uczestniczyła. Była winna i niewinna, dopuszczała się przekroczeń i stawała się ofiarą. Jakby chciała w swojej pierwszej sztuce doprowadzić procedury europejskiego teatru – tej szczególnej przestrzeni objawienia indywidualnej i zbiorowej winy – ku przepaści realnego. Po pierwsze, aby doświadczyć rzeczywistości teatru w radykalnym przeżyciu odrzucenia, bycia oskarżoną i winną własnego dzieła. Po drugie, aby zatopić poczucie winy w traumie – tam, gdzie relacje między oprawcą i ofiarą ulegają bulwersującemu odwróceniu i zostają napiętnowane niejednoznacznością, z którą nigdy nie można i nie należy się pogodzić, której nie da się wyrazić, ująć w przejrzysty symbol, zmediatyzować i rozwiązać. Jakby Kane chciała poprzez samo zagęszczenie procesu twórczego i odbioru spektaklu odnowić, bez przyjmowania jakichkolwiek założeń metafizycznych, wstrząs związany ze „skandaliczną teologią” greckiej tragedii, w której z woli bogów wina jest łaską, upadek – wyniesieniem, pycha – poniżeniem. Skandal tego zdarzenia, jego niewyraźność może znaleźć ujście jedynie w emocjonalnym wstrząsie, wywołać albo rozdarcie, albo odrzucenie

– i tym samym zachwiać perspektywą widza-podglądacza, widza uzurpującego sobie przywileje bezstronnego obserwatora i sędziego cudzych win. Kane, podobnie jak Artaud i Grotowski, nienawidziła teatru, który w długich dziejach swojego upadku zamienił się w peepshow dla moralistów i psychologów. Kane nie tylko postanowiła tę dwuznaczność wyjaskrawić i obnażyć, ale przeżyć ją na własnej skórze, doświadczyć odwetu za swoje przekroczenie.

Zarzucono Kane, że zawstydzona swoim dziełem, opuściła podczas premiery teatr: miał to być fakt kompromitujący ją, ale i rozgrzeszający, bo świadczący o tym, że autorka przestraszyła się plugastwa własnej wyobraźni i zapragnęła schronić się, roztopić we wspólnocie oburzonych. Tymczasem Kane nie tylko nie wyszła z premiery, ale obejrzała wszystkie spektakle. Wedle wielu relacji, widzowie oglądali przedstawienie w ekstremalnym napięciu: chichotali, odwracali głowy, zaslaniali oczy, niektórzy wychodzili. Na widowni rozgrywał się spektakl, który Kane z samozaparciem co wieczór oglądała, z którym się konfrontowała, nieustępliwie upewniając się o swojej winie. Trzeba jednak dodać – winie doświadczonej jako przywilej nieuczestniczenia w codziennym małym zbiorowym kłamstwie.

2.

Oprawca, Ofiara, Świadek – ta trójkątna relacja jest w *Psychosis* 4.48, ostatniej sztuce Kane, próbą nazwania własnego rozdarcia, powrotem do źródeł teatru, podstawową matrycą dramatyczną, gwałtem przebudzonej znienacka samoświadomości, modelem niebezpiecznej redukcji ludzkiego świata do aktu przemocy, nieskończoną wędrówką z „jednej sali tortur do drugiej”. Każda postać w teatrze Kane, także w *Zbombardowanych*, doświadcza winy przemieszczając się po wierzchołkach tego trójkąta, nie znajdując w dramacie przemocy stabilnego miejsca, zaświadczać o posttraumatycznej naturze naszego świata.

3.

Praca nad *Zbombardowanymi* trwała ponad dwa lata. Kane coraz radykalniej burzyła planowaną konstrukcję dramatu, rozrywała dialog, kaleczyła jego rytm, niszczyła logiczny porządek scen, wprowadzała bezpośrednio aluzje do wojny w Bośni, następnie starannie je wymazywała. Dbała o trudność artykulacji. Z pisania uczyniła dokument rosnącej samoświadomości i narastającego poczucia winy. Śledziła uważnie własny proces pisania, analizowała świadome i nieświadome impulsy, jakim ten proces podlegał. Dokonywała przede wszystkim odkrycia, że scena, na której objawia się zło, jest ruchoma, przenośna, nie zna ograniczeń.

W pierwotnym pomysłach rzecz miała się toczyć w hotelowym pokoju i być opowieścią o gwałcie, jakiego mężczyzna dopuszcza się na kobiecie, którą kocha: zło było tu precyzyjnie zlokalizowane i oglądane z bezpiecznego dystansu. Teatr dla

podglądaczy nie doznawał żadnego uszczerbku. Obejrzone w telewizji wiadomości z Bośni, obraz płaczącej kobiety błagającej świat o pomoc całkowicie zmieniły bieg planowanej sztuki, napiętnowały pisanie dramatu poczuciem winy i niestosowności. W sam jej środek została wrzucona bomba i rozwalila logiczną i klasyczną strukturę dramatu, zagrażając ustabilizowanym procedurom przedstawiania rzeczywistości. Prosta intencja każdego dramatopisarza, aby coś przedstawić, ujawniła się w całej komplikacji formalnych i etycznych argumentów; sięgnęła pulapu niemożliwości, katastrofy, rozdarcia. Pokój hotelowy stał się wojenną zoną i pierwotną sceną traumy: teatrem wojny i teatrem jaźni.

Od tej chwili te dwa porządki zaczęły się wzajemnie niszczyć i podważać, w nieustępliwej walce realnego z symbolicznym. Kane pieczołowicie kolekcjonowała opisy ludzkiego bestialstwa zamieszczane w prasie, oglądane w telewizji (żaden akt okrucieństwa przedstawiony w *Zbombardowanych* nie został przez Kane wymyślony), ale też odwoływała się do genialnych obrazów okaleczonego ludzkiego ciała utrwalonych w sztuce – chociażby tych znanych z Szekspirowskiego *Króla Leona* czy dramatów Samuela Becketta. Każdy gest okrucieństwa, gwałtu, okaleczenia w *Zbombardowanych* może przenosić w symboliczny wymiar doświadczania ludzkiej kondycji jako nieustępliwego bólu, jak i nieustępliwie osadzać w rzeczywistości; wyzwać wyobraźnię i paraliżować ją; znaczyć coś albo wyłącznie na coś wskazywać.

Każde zło można sobie wyobrazić i każde zło może zostać dokonane. Mówimy jednak o czymś niewyobrażalnym dopiero wtedy, kiedy to się staje. Granica między (nie)wyobrażalnym a realnym zostaje zwykle ustanowiona poniewczasie, jest obronnym odruchem, małym ocaleniem. Sarah Kane, obalając tę granicę w swoim dramacie, musiała przedstawić zło wziąć na swoje sumienie i doświadczyć napiętnowania za jego niepopelnienie. Stawką miało być albo całkowite ocalenie, albo ostateczna katastrofa. „Wielu ludzi, którzy bronili mnie z powodu *Zbombardowanych*, mówiło, że to głęboko moralna sztuka... Nie sądzę, żeby *Zbombardowani* byli moralną sztuką – myślę, że są sztuką amoralną i jedną z przyczyn wzburzenia, jakie wywołała, jest to, że brak w niej wyraźnej moralnej ramy, w której moglibyśmy się ulokować, utwierdzić w moralności i zdystansować wobec tego, co zostało przedstawione”.

4.

W tym samym czasie, kiedy Kane napisała pierwszy szkic *Zbombardowanych*, Katarzyna Kozyra pracowała nad swoim dyplomem w pracowni Grzegorza Kowalskiego w warszawskiej ASP. Był rok 1993, praca nosiła tytuł *Piramida zwierząt*. Atak na Kozyrę w swojej gwałtowności nie ustępował atakowi na Kane po premierze *Zbombardowanych*: „Nie przypuszczałam, że *Piramidę* w ogóle ktoś zauważy. Wybuch afery mnie zaskoczył. Pierwsze napastliwe artykuły w prasie sprawiły

mi satysfakcję. Lawina następnych wzbudziła mój histeryczny strach. Nikt mnie nie bronil”. Kozyra mówi, że przed lękiem bronila się neospasminą i siedzeniem godzinami w wannie: „woda mnie uspokajała”. O pracy nad *Piramidą zwierząt* opowiedziała Arturowi Żmijewskiemu, który dopytywał się o każdy szczegół: jak zostały znalezione zwierzęta przeznaczone do wypchania, jak były zabijane, jak były przechowywane, preparowane. „To był proces twórczy czy zabijanie?” Kozyra odpowiada konkretnie, skupia się na realnych zdarzeniach, opisuje je krok po kroku z nieustępliwą dokładnością i równocześnie relacjonuje swoje przeżycia, lęk, histerię, bezsenne noce, ale też rzeczowość i determinację w działaniu. Mówi, że zafundowała sobie radykalny akt poznania w trakcie chemioterapii: „Zarzucono mi, że bawię się w śmierć. Nie robiłam tego na zimno. Warunkiem naszego istnienia, naszej egzystencji są śmierdzące flaki. Unicestwienie jest narzędziem bycia, jest warunkiem istnienia komfortu dla rozważania egzystencjalnych problemów, pozwala na luksus filozofii. To chciałam sprawdzić, zobaczyć najniższy poziom – zabijanie, to że trzeba sobie przy tym łapy uwalniać, że to śmierdzi, że jest babraniem się we flakach. Chciałam rozdzielić poziomy rzeczywistości i zobaczyć je osobno”. Rozmowy Żmijewskiego z Kozyrą o *Piramidzie zwierząt* to amoralna opowieść o zdobytym doświadczeniu, artykułowana szorstko, nieprzyjemnie, bez złudzeń. „Wystartowałam w koszmarną paranoję. Nabrałam obrzydzenia do ludzi, widziałam w nich ścierwojady, nie wchodziłam do sklepów, odwracałam wzrok od skórzanych butów i torebek. Przez kilka tygodni czułam na ulicach zapach padliny. Wszystko wydawało się być utaplane w gniciu i rozkładzie.”

Kozyra bierze na siebie winę nie po to, by się tłumaczyć: nic nie odbyło się tutaj przecież poza przyjętymi normami moralnymi. Zmienił się tylko kontekst: zwierzęta zamiast do rzeźni trafiły do galerii sztuki. „Śmierć konia, którego poleciłam uspić nie poszła na marne. Wystarczyło obedrzeć pewne działania – wyrób kabanosów – z ich codziennego, powszechnie akceptowanego kontekstu, aby okazało się, że koń jest stworzeniem, o życie którego warto zabiegać. Nie zniknął bez śladu w ludzkich żołądkach jak inne zwierzęta”. „Mam wrażenie, że jesteś mentalną terrorystką” – mówi na to Żmijewski. „Możliwe” – odpowiada Kozyra.

5.

Kane swoje trzy pierwsze sztuki – *Zbombardowanych*, *Miłość Fedry* i *Oczyszczonych* – uczyniła procesem kaleczenia ludzkiego ciała, nieuniknionego i nieustępliwego. Ian w *Zbombardowanych* jest już żywym trupem w chwili, gdy pojawia się na scenie. Jedno płuco ma usunięte, drugie właśnie gnije. Tak jak w teatrze Artauda choroba uderza tam, gdzie najsilniej objawia się duch i świadomość: oddychanie jest najbardziej symbolicznym i wysublimowanym symptomem życia. W ostatnim obrazie widzimy tylko głowę Iana z pustymi oczodołami. Okaleczenie nie może przekroczyć granicy



śmierci i staje się rozpaczliwym dowodem na nieśmiertelność, a także nadzieją na złamanie – w momencie najbardziej ekstremalnego bólu – trójkąta przemocy.

Ian wciąga w swoje umieranie Cate, pragnie się z nią kochać, pragnie życia, ale być może, tak naprawdę, szuka spotkania z własną duszą. Cate jako młoda dziewczyna, mentalnie niemal dziecko, świetnie do spełnienia tej roli się nadaje, ale też długo się przed tym broni. Rytm ich związku to nieskończone wariacje na temat przyciągania i odpychania: bezustannie ponawiane zabijanie przedmiotu nieukojonego pragnienia, aby uwolnić się od iluzji pełni, jaką miałyby tworzyć dusza i ciało, kobieta i mężczyzna. Cate czuje obrzydzenie do gnijącego i śmierdzącego ciała, odmawia jedzenia kanapek z mięsem, jakby podstępnie kierowała myśli Iana ku jednemu i nieodwołalnemu końcu wszelkiego życia. Jeśli staje się duszą, to duszą pozbawiającą metafizycznych złudzeń. Cate znika ze sceny tylko po to, aby mógł na nią wkroczyć Żołnierz i odwrócić relację między oprawcą i ofiarą, zachwiać naszą pewnością, do kogo należy wina. Odsłonić traumę jako punkt przecięcia historii i wyobraźni, relacji rodzinnych i społecznych. Uruchomić widowisko rozpadu ludzkiej mowy. A w scenie gwałtu uświadomić, że pleć jest tylko ruchomą rolą w dramacie przemocy.

6.

Elizabeth Costello, stara, mądra i zmęczona pisarka z powieści Coetzeego, podróżuje po świecie i wygłasza odczyty w instytucjach powołanych do kultywowania humanistycznych wartości. Jej występy to seria poruszających klęsk. Jeden z nich poświęcony został holokaustowi zwierząt, narażając ją na oskarżenia o antysemityzm i nadużywanie słów. Inny złu w literaturze. Costello w tym wykładzie odwołuje się do książki Paula Westa *Godzinki brabiego von Stauffenberga*, będącej historią nieudanego zamachu na Hitlera, a zwłaszcza do jednego jej rozdziału, który przedstawia bestialską kaźń zgotowaną aresztowanym zamachowcom. Ani napisanie, ani czytanie tego fragmentu nie jest „rzeczą dobrą”, twierdzi Costello. W pewnym momencie gotowi jesteśmy uznać, że jej stanowisko jest także stanowiskiem autora. Costello jest postacią, która zdążyła zyskać nasz szacunek. W trakcie odczytu domaga się jasno: „traktuję poważnie twierdzenie, że artysta wiele ryzykuje, zapuszczając się na zakazane obszary – ryzykuje samego siebie, ryzykuje być może wszystko. Traktuję to twierdzenie poważnie, bo traktuję poważnie zakaz wstępu na zakazane obszary. Piwnica, w której wieszano spiskowców w lipcu 1944 roku, była jednym z takich miejsc. Nie sądzę, aby ktokolwiek z nas musiał do niej wchodzić. Nie sądzę, aby musiał do niej wchodzić pan West, ale jeśli zdecydował się mimo to, nie uważam, abyśmy musieli wchodzić za nim”. Costello opisane przez Westa zdarzenia, nazywa obscenicznymi, odwołując się do etymologii tego słowa: *obscene* znaczy poza sceną. „Aby ocalić swoje człowieczeństwo, pewne rzeczy, które pragniemy zobaczyć (a pragniemy je zobaczyć, bo jesteśmy ludźmi!), muszą pozostać «poza sceną»”.

Narracja Coetzeego jest jednak ironiczna i sama Costello czuje, że jej zakaz brzmi słabo i śmiesznie – choć właśnie dlatego, aby bronić racji słabszego, gotowi jesteśmy na serio go rozważyć. Coetzee jednak, wbrew sugestii Costello, prowadzi nas do zakazanej piwnicy i w sumie dość szczegółowo relacjonuje najbardziej drastyczne szczegóły tego, co tam się wydarzyło. Lektura książki Westa nie tylko wzbudziła w Elizabeth Costello obrzydzenie, które czytelnik powieści Coetzeego po zapoznaniu się z treścią inkryminowanego rozdziału gotów jest z nią dzielić, ale też wydobyła z niepamięci pewne zdarzenie, do którego Costello przez pół wieku nie wracała, które zaległo w jej pamięci jak „kamienne jajko”. Jako dziewiętnastoletnia dziewczyna dała się poderwać nieznanemu, starszemu mężczyźnie, pozwoliła się zaprowadzić do jego mieszkania, ale gdy miało dojść do rzeczy, nie mogła się przemóc. Jej opór wzbudził wściekłość w mężczyźnie, zaczął ją katować. „Kiedy znudziło go bicie, podarł jej ubranie i próbował je spalić w koszu na śmieci. Nagusieńka wyczołgała się z mieszkania i ukryła w łazience na półpiętrze. Godzinę później, kiedy upewniła się, że zasnął, wyszła z łazienki i pozbierała to, co zostało z jej ubrania. W nadpalonej, podartej sukience wyszła na ulicę i zatrzymała taksówkę”. Coetzee niczego nie dopowiada, ale możemy się domyślać, że protest Costello wobec książki Westa miał swoje źródło w lęku przed rozbiciem „kamiennego jajka”.

- Sarah Kane, *Zbombardowani*, tłumaczenie: Paweł Łysak, Paweł Wodziński, Towarzystwo teatralne/Świat literacki, Warszawa 1999.
- Graham Saunders, *Love me or kill me*, Manchester University Press, Manchester and New York 2002.
- *Z wiaderkami świńskim truchtem, Chodzą sobie idealni*, z Katarzyną Kozyrą rozmawia Artur Żmijewski, w: Artur Żmijewski, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Seria Krytyki Politycznej, Warszawa 2006.
- J.M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.

Myślę, że obecne zainteresowanie dramatami Sary Kane jest związane z potrzebą przywrócenia ludziom prawa do bólu i umiejętności przeżywania bólu odbieranego nam przez kulturę masową. Zacytuję ulubionego pisarza Kane Howarda Barkera: „W nieprzerwanym zalewie fałszywej wspólnoty tragedia przywraca jednostce umiejętność odczuwania bólu”.

Odbiór sztuk Kane skupia się na potwornym cierpieniu, które jest w nich wypowiedziane. Zainteresowanie dobrze świadczy o publiczności. Część na pewno idzie dla skandalu, ale część chce się otworzyć na ból. Krótko mówiąc, ma już dosyć fałszywej wspólnoty i błazenady „Big Brother”.

Maria Janion

Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej  
ul. Jagiellońska 5, 31-010 Kraków  
www.stary-teatr.pl

Sekretariat  
tel. 012 421 29 77, fax 012 421 33 53  
sekretariat@stary-teatr.pl

Duża Scena, Nowa Scena, Muzeum  
ul. Jagiellońska 1, kasa biletowa — ul. Jagiellońska 1  
tel. 012 422 40 40

Scena Kameralna  
ul. Starowiślna 21, kasa biletowa — ul. Starowiślna 21  
tel. 012 428 47 00

Kasy biletowe  
prowadzą sprzedaż:  
– od wtorku do soboty 10<sup>00</sup> — 13<sup>00</sup> i 17<sup>00</sup> — 19<sup>00</sup> oraz 2 godziny przed przedstawieniem  
– przedsprzedaż rozpoczyna się 5 dni przed przedstawieniem  
– rezerwację przyjmuje się od dnia ogłoszenia repertuaru

Centrum Promocji i Sprzedaży  
pl. Szczepański 1  
tel. 012 422 40 40, fax 012 292 75 12  
bilety@stary-teatr.pl  
rezerwacja biletów indywidualnych i grupowych, informacja o repertuarze,  
zawieranie umów abonamentowych  
od poniedziałku do piątku 9<sup>00</sup> — 17<sup>00</sup>, sobota 9<sup>00</sup> — 13<sup>00</sup>

Sponsor Starego Teatru

Bank BPH

Mecenasi

PZU SA

Patronat medialny

gazeta  
TVP 3  
TOK

www.bph.pl



Mecenas  
Kultury  
2006

Mecenas  
Kultury  
Krakowa  
2005

Mecenas  
Filharmonii  
Narodowej  
2006

Sponsor  
Art & Business  
2006

Ważny jest nie tylko biznes



Bank BPH

zdjęcia: Bartłomiej Sowa  
redakcja: Iga Gańczarczyk  
opracowanie graficzne: Marcin Przybyłko  
opracowanie komputerowe: Piotr Kołodziej  
© Stary Teatr, Kraków 2007





Narodowy Stary Teatr  
im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie  
założony w 1781 roku,  
zrzeszony w Unii Teatrów Europy i Unii Polskich Teatrów  
sezon 175

Dyrektor Naczelny i Artystyczny \_\_\_\_ Mikołaj Grabowski  
Zastępca Dyrektora \_\_\_\_ Aleksander Nowak  
Kierownik literacki \_\_\_\_ Grzegorz Niziołek  
Kierownik muzyczny \_\_\_\_ Mieczysław Mejza

koordynacja pracy artystycznej i impresariat \_\_\_\_ Kinga Głowacka, Justyna Ołtarzewska,  
Małgorzata Tusiewicz, Urszula Wać, Janusz Jarecki  
promocja \_\_\_\_ Barbara Kwiatkowska, Danuta Rogowska  
dział literacki \_\_\_\_ Elżbieta Bińczycka, Iga Gańczarczyk, Magdalena Stojowska

inspicjent \_\_\_\_ Marta Kaczmarczyk  
sufler \_\_\_\_ Joanna Monkiewicz  
światło \_\_\_\_ Adam Piwowar  
dźwięk \_\_\_\_ Mieczysław Guzman  
brygadzysta sceny \_\_\_\_ Jacek Puzia  
charakteryzacja \_\_\_\_ Zofia Zielińska  
kostiumy:  
pracownia krawiecka damska \_\_\_\_ Marta Ornacka  
pracownia krawiecka męska \_\_\_\_ Fryderyk Kałkus  
dekoracje:  
pracownia butaforska \_\_\_\_ Jerzy Cieśliski  
pracownia malarska \_\_\_\_ Małgorzata Talaga  
pracownia stolarska \_\_\_\_ Zbigniew Wąsik  
pracownia ślusarska \_\_\_\_ Adam Rojek  
pracownia tapicerska \_\_\_\_ Jan Regulski  
kierownictwo techniczne \_\_\_\_ Krzysztof Fedorów

sarah kane  
**ZBOMBARDOWANI**  
[blasted]

reżyseria: maja kleczewska

przekład:  
Paweł Łysak, Paweł Wodziński

scenografia i reżyseria światła:  
Katarzyna Borkowska

muzyka:  
Maja Pietraszewska-Koper  
DIGITAL PRINCEZZ

występują:  
Cate \_\_\_\_ Sandra Korzeniak  
Ian \_\_\_\_ Krzysztof Globisz  
Żołnierz \_\_\_\_ Sebastian Pawlak

statyści:  
Elżbieta Bujak  
Marta Kaczmarczyk  
Julian Kędzior  
Mirosław Wiśniewski

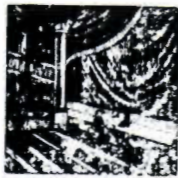
W spektaklu wykorzystano następujące utwory muzyczne:  
Antony and The Johnsons *Bird Guhl*  
oraz fragment utworu muzycznego z filmu *Ostatnie tango w Paryżu*  
w kompozycji Gato Barbieri.

Licencja na wystawienie utworu została wydana  
przez Stowarzyszenie Autorów ZAIKS.

premiera: 27 kwietnia 2007, Scena Kameralna

# AFISZ

## TEATRALNY.



## Pesymista i dekadent

*Teatr krakowski wieku XIX, pomimo silnych wpływów „ducha konserwatyzmu mieszczańskiego”, często wbrew utartym opiniom i gustom, promował „nowy dramat” najmłodszego pokolenia polskich autorów. Sztandarowym przykładem jest twórczość, dziś już zupełnie zapomnianego, Stanisława Rzewuskiego (1864–1913). Ten osiadły na stałe w Paryżu, piszący w języku polskim i francuskim dramaturg, prozaik i krytyk literacki pozostał w literaturze przede wszystkim jako propagator awangardowej na polskim gruncie literatury francuskiej (jako jeden z pierwszych zaczął używać terminu „Młoda Francja”) i autor licznych artykułów w prasie francuskiej poświęconych polskim twórcom (m.in.: Mickiewiczowi, Sienkiewiczowi, Zapolskiej). Debiutował na scenie krakowskiej dramatem Optymiści w 1884 roku, w końcowym okresie dyrekcji Stanisława Koźmiana. Jakub Glikson kontynuował współpracę z młodym twórcą, dając co sezon, aż do roku 1888, kolejne prapremiery jego dramatów i komedii: Doktor Faustyna, Potrzebne grzeszki, Bez pieniędzy, Cudze dzieci.*

### Michał Bałucki

(...) Nowością – miłą niespodzianką – była sztuka St. hr. Rzewuskiego *Optymiści*. Niespodzianką dlatego, że nie poprzedziły ją żadne szersze zapowiedzi, jakimi dzienniki zaopatrują zwykle zapowiadane płody pióra, nazwisko autora także było nieznane szerszej publiczności (a tytuł obiecywał niewiele). Tymczasem nadspodziewanie ujrzeliśmy – nie arcydzieło wprawdzie, ale rzecz istotnego talentu i głębszego umysłu. Wpływ realizmu francuskiego znać bardzo w tej sztuce i to nam tłumaczy przedwczesną starość w patrzaniu się na życie u tak młodego autora; nie doprowadziło go do tego jego własne doświadczenie, jeno szkoła, której jest widocznym zwolennikiem, a która mu poradziła grzebać w brudach, aby w nich odszukać prawdę. Autor przedstawił nam mętne szumowiny społeczeństwa polskiego w Petersburgu, a więc coś wyjątkowego (bo byłoby okropne, gdyby to nie byli wyjątkowi ludzie), pokazał nam matkę, która sprzedała swoją córkę staremu rozpustnikowi, za świetną pozycję w świecie i nadzieję wygrania nieuczciwego procesu syna jej, który także ciągnie zyski z hańby swej siostry, wreszcie samą bohaterkę dramatu, która dla pokrycia przed światem swego błędu, zgadza się oddać rękę byle komu. Około tych figur kręci się kilka innych, bliżej już namalowanych, ale również bez żadnej wartości moralnej. W takie otoczenie wprowadza autor paru optymistów, ludzi, którzy wierzą w uczciwość, czują szlachetnie i skłonni są do poświęceń. Przez usta jednego z nich młoda dusza autora wypowiada swoje uwielbienie dla optymizmu. „Wszystko – powiada – co pięknego, dobrego stało się w dziejach ludzkości, stało się przez optymistów. Chrystus sam był optymistą, bo kochał tych, którzy go prześladowali i zamęczyli.” Ale dalszy przebieg sztuki przeczy tej prawdzie, bo optymiści pana Rzewuskiego giną w walce ze złem, nie naprawiwszy nikogo, nie zdziaławszy nic dobrego. Jeden z nich oślepnął, drugi usuwa się gdzieś na prowincję – źli zostają panami placu i triumfują. Robi to wrażenie nie tylko przykre, ale i demoralizujące.

„Echo Muzyczne i Teatralne”, 1884 nr 58

### Antoni Kleczkowski

W sztuce (*Doktor Faustyna*) przeważają absolutnie charaktery o ponurych czarnych barwach, które czy czerpane są z obserwacji i analizy ludzkiej natury, czy tylko z fantazji, są zbyt wyrafinowane, zanadto wybujałe w złem. Jako postacie obrazu, nie mają żadnych równie silnych świetlnych refleksów, są więc żywiołem negatywnym, zmaterializowanym, chociaż na gruncie wszelkiego prawdopodobieństwa malowanym za jaskrawo.

Ta wybujałość właśnie w jednym kierunku, wydaje się gorączkowa, a więc chorobliwa. Technika sceniczna dla zgrymaszonego wykwinymi robotami francuskich pisarzy widza, staje się w wielu razach jeszcze za surową, za szorstką. Dialog autora za to w całej sztuce jest jasny i piękny, w wielu scenach świetny. Prace tego rodzaju właśnie w skutek owej przesadnej nieco skłonności tworzenia olbrzymio ujemnych dramatycznych postaci, odnoszą triumfy, gdyż porwać na razie i olśniewać mogą – trwałego powodzenia wszakże wróżyć im nie można, gdyż porywają one zazwyczaj zapalne tylko wyobrażenia (...).

„Nowa Reforma”, 1885 nr 234

### Z fotelu

(...) Utwór p. Rzewuskiego ma takie swe słabe i ujemne strony, których młody autor dla dobra tej literatury scenicznej, której się z takim zamiłowaniem poświęca, powinien by się obronić w przyszłości. Najprzód więc *Doktor Faustyna* ma wiele cech zbyt realistycznych – tak w pojęciu i malowaniu typów, jak też w tworzeniu niektórych scen, powszechną popolitością tchnących (np. jedna ze scen aktu 1-ego, gdzie jest czynnikiem walka o śmietanę), a nawet w samym języku, którego szlachetność kazi autor nieraz wyrazami „szelma” i t.p. Powtóre: obraz całej naszej sztuki jest zbyt czarnym, pesymistycznym i pełnym wątplenia, a postacie do niej wchodzące są tak brudne, szpetne, upadłe nisko, zbrodnicze, a wskutek tego szczegółów będące motorami dramatycznymi sztuki – tak nieraz wstrętne i brzydkie, że to wszystko kwalifikuje się raczej do kryminalnych akt prokuratury, nie zaś na przedmiot dramatu. Po trzecie zaś, i nade wszystko – że postacie: kolizje dramatu, imputowane przez autora społeczeństwu, jak się zdaje, polskiemu, nie są zaiste polskimi, bo są wytworem takiego zepsucia i upadku, jaki do naszego społeczeństwa przystępu, Bogu dzięki, nie ma i mamy nadzieję, że mieć nigdy nie będzie!...

„Czas”, 1885 nr 233

### Tadeusz Pawlikowski

Rzewuski zdobył sobie przez autorstwo *Optymistów* i *Doktor Faustyny* niepoślednie, a nawet zupełnie odosobnione w literaturze naszej stanowisko. Był on zawsze zwolennikiem, a staje się coraz wybitniejszym przedstawicielem realistycznego kierunku. Według słów Zoli „dzieło sztuki jest zakątkiem natury, widzianym przez pryzmat jakiegoś temperamentu”. Tak też pojmował dzieło sztuki autor *Doktor Faustyny*. Jak wszyscy przecie realści, tak i on lubował się bez głębszego powodu w tematach wstrętnych, chciwie chwycił szpetne punkta zmarniałej, skoślawionej natury ludzkiej. Społeczeństwo, wśród którego rozgrywały się jego dramata, było na wprost zdemoralizowane, ludzie, jeśli nie potworni, to słabi i moralnie kalecy, lub wykołejeni, czyli tacy, których... życie skrzywdziło. Autor patrzył przez pryzmat pesymizmu, ale nie potępiał nikogo – wszystkim przebaczał, wszystkich bronił, bo wszystkich rozumiał, bo był deterministą, a jaskrawy dysonans życia rozpyływał się w dramatach jego w harmonię miłościwego męczeństwa i poważnej rezygnacji. (...) Za ostatnim zawodem pośliznęło się jednak pióro młodo wślawionemu autorowi; pośliznięcie nie spowodowało jeszcze wprawdzie żadnego nieszczęścia, ale było ryzykownym, było jakby wybrykiem, na który lada autor by się nie zdobył, ale który niezupełnie da się zrozumieć i estetycznie usprawiedliwić. Co więcej

*Potrzebne grzeszki* są jakby kłamliwym wystąpieniem potężnego talentu Rzewuskiego przeciwko samemu sobie albo wpływem chorobliwej i zbyt chwilowo w jednym kierunku wybujałej fantazji. Cyniczny naturalizm koślawi tu wszelki artyzm dzieła, nie prowadząc do żadnych rezultatów, a humor, ożywiający tę lekką niby komedię można chyba pod nazwę „Galgenhumor” podsunąć.

„Nowa Reforma”, 1886 nr 86

### Z łoży obcych

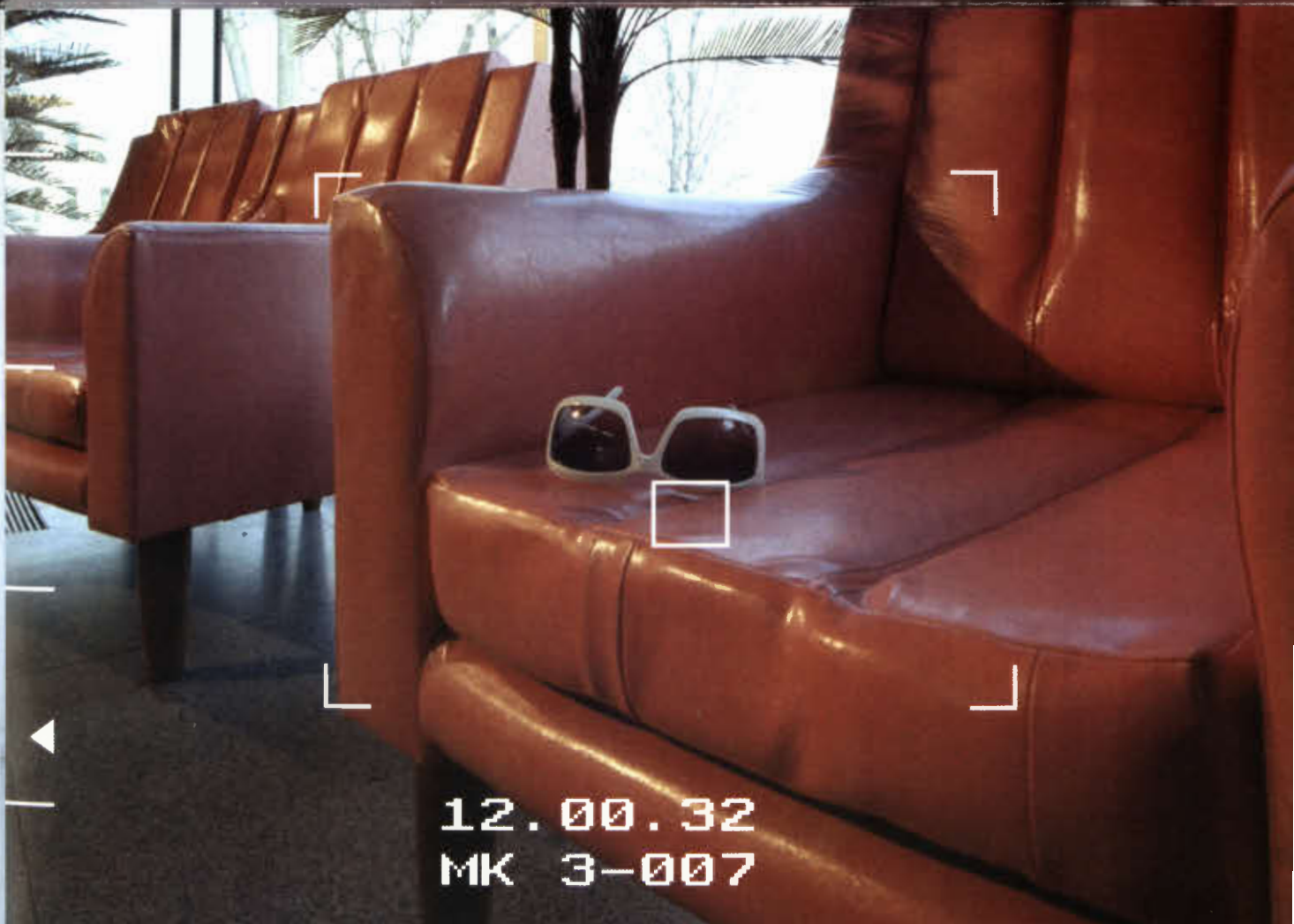
Są rzeczy, które publiczności polskiej nie rażą i nie wywołują protestów, gdy pochodzą z drugiej ręki, gdy je przyswaja z obcej literatury eklektyczny repertuar naszych teatrów – w takiej atoli stoją sprzeczności ze stanem moralnym społeczeństwa polskiego, jego zasadami i uczuciami, że czynią wrażenie przykrej anomalii, gdy są objawem nowych prądów w naszej własnej dziedzinie literackiej. Ten odskok i głęboki przedział od tradycji i całej atmosfery polskiej, uznać musiał bratanek autora *Pamiętek Soplisy* i *Listopada* – skoro osnuł swój utwór na stosunkach stolicy nad Nową i wszystkich bohaterów dramatu wziął z niemiecko-rosyjskiego świata. Za to należy mu się uznanie, a w sądzie o problematach, które sobie założył i zbyt śmiało rozcina – wyrozumienie. W utworze tym (*Bez pieniędzy* – przyp. red.) jest dużo sofizmów moralnych w rodzaju Dumasa syna, i jest tło ponure, miejscami realistyczne do cynizmu w rodzaju Gogoła, miejscami pełne rozpaczliwego liryzmu w rodzaju Dostojewskiego, zgoła jest ten mrozący, północny powiew, który był natchnieniem obrazów Wereszczagina i całej nowszej literatury rosyjskiej.

„Czas”, 1887 nr 25

### Z łoży parterowej

Jak świetny talent, zdolny bezsprzecznie do tworzenia pięknych i poważnych rzeczy, pod wpływem jednostronnego, krańcowo pesymistycznego na świat poglądu, może się zwichnąć, zejść na fałszywe tory i zapomnieć o wszystkim, co uczciwe, zacne, szlachetne, rozumne, tego dowodem przedstawiona w sobotę najnowsza komedia p. Rzewuskiego: *Cudze dzieci*, powstała najwidoczniej wskutek z góry przez autora postawionej zasady, iż ludzie są podli. Na tych, co mają serce i duszę, co czują, kochają i wierzą, co zdrowym okiem spozierają na społeczeństwo, a twierdzimy śmiało, iż z takich składa się nasza publiczność uczęszczająca do teatru, musiał utwór p. Rzewuskiego wyrzucić przykre, bolesne, nawet gorszące wrażenie, bo z oburzającym cynizmem szydzi on sobie z moralnej postawy i treści społeczeństwa, lekceważy uczucia i sumienie ludzi uczciwych i żywiołów zdrowych, a na bohaterów w swoim rodzaju wysuwa postacie moralnie nędzne i brzydkie, a fizycznie zrujnowane i wyniszczone. Ze skrofulicznego gruntu wyrasta związek komedii, która tego gruntu nie porzuca, a we wszystkich jej sytuacjach, w charakterystyce osób, w pojęciu obowiązków i praw małżeńskich, a nawet w szlachetnych niekiedy porywach serc ludzkich, same zepsute, zgniłe, skrofuliczne występują rysy. Prawdziwie przykro stwierdzić, iż wśród całej galerii przesuujących się na scenie osób, może najwięcej sympatii wzbudza, bo stosunkowo najwięcej uczciwości posiada, kobieta z półświatka.

„Czas”, 1888 nr 42









Narodowy Stary Teatr w Krakowie

sezon

07

antyk

## 22 niedziela

- 17.00 *Król Edyp* (1964)  
reżyseria: Pier Paolo Pasolini (Kino Pod Baranami)
- 19.00 *Medea* (1970)  
reżyseria: Pier Paolo Pasolini (Kino Pod Baranami)

## 23 poniedziałek

- 17.00 *Zapiski do Oresteji afrykańskiej*(1970)  
reżyseria: Pier Paolo Pasolini (Kino Pod Baranami)
- 18.30 wykład Ewy Bal na temat kultury antycznej  
w dramatach Pasoliniego (NS)
- 19.30 czytanie dramatu *Pilades* (1966-1970) Piera Paolo Pasoliniego  
w tłumaczeniu Ewy Bal, reżyseria: Krzysztof Herder (NS)
- 20.45 promocja książki Ewy Bal *Cielesność w dramacie. Teatr Piera Paola Pasoliniego i jego możliwe kontynuacje*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2006 oraz tłumaczonych na polski jego dramatów *Pilades* i *Calderon* (Kraków 2007).  
Rozmowę z Ewą Bal poprowadzi Tomasz Kireńczuk (NS)

## 27 piątek

- 19.15 *Zbombardowani* Sarah Kane  
reżyseria: Maja Kleczewska (SK)

[DS] Duża Scena, [SK] Scena Kameralna, [NS] Nowa Scena

partnerzy projektu

Ministerstwo Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego RP



kino pod baranami



hoaxini didaskalia



mecenas

Bank BPH

PZU SA

patronat



patroni medialni



TVP 3

ARTWISIT



TYTUŁEM POWIĘSZONY