

Agata Łżykowska*

Sarah Kane i jej intertekstualny geniusz

Streszczenie

W pracy zostały zanalizowane wszystkie dramaty Kane: *Zbombardowani*, *Miłość Fedry*, *Oczyszczeni*, *Łaknąć* i *Psychosis 4.48*, przez pryzmat ich odniesień do kultury i filozofii zachodniej. Analiza twórczości Kane ma przybliżyć specyfikę nurtu nowego brutalizmu. Autorka podjęła próbę syntezy wszystkich dramatów oraz wypracowania kluczy interpretacyjnych charakterystycznych dla stylu Sarah Kane. W tekście pojawiają się również analizy klasycznych już tekstów dramaturgicznych, łącznie ze wskazaniem na ich użycie w twórczości Kane.

Słowa kluczowe: Kane Sarah, intertekstualność, nowy brutalizm.

* Uniwersytet Wrocławski, Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych, 50-139 Wrocław, ul. Szewska 48, e-mail: izekowska.a@gmail.com.

W teatrze XX wieku doszło do istotnych przemian estetycznych i etycznych. Awangardowi artyści zaczęli pracować w oparciu o kategorię wstrętu, szoku i okrucieństwa. Odnosili swoją twórczość do aktualnych wydarzeń, powielanych i analizowanych w mediach. Nowi brutalisci – w Wielkiej Brytanii, w latach 90. ubiegłego wieku – stworzyli konwencję dramatu, która wyrastała z tradycji Wielkiej Reformy, a także z powszechnych dyskursów posttraumatycznych i wojennych. Dramaturdzy ci skupiali się na niezwykle emocjonalnym, okrutnym i brutalnym przedstawieniu wykreowanej przez siebie rzeczywistości. W artykule podejmę próbę analizy tropów intertekstualnych, które pojawiają się w twórczości jednej z brutalistek, Sarah Kane. Postaram się wykazać, że nowy brutalizm, propagowany przez pisarkę, jest silnie ugruntowany w filozofii i tradycji literackiej kultury Europejskiej. Zaczniemy od przywołania pierwszej sztuki Brytyjki – *Zbombardowani*.

W 1995 roku Sarah Kane zadebiutowała swoim pierwszym dramatem *Zbombardowani*. W tym samym roku został on wystawiony w teatrze The Royal Court w Londynie pod sztandarem: najbardziej kontrowersyjny dramat roku. Sarah Kane spotkała się wtedy z niezrozumieniem i atakiem ze strony krytyków, którzy zarzucili jej chęć wybicia się przy użyciu kategorii szoku. Bezpośrednie doświadczenie wojny, które opisała Kane, było traktowane jako autorska wizja, która nie prowadzi odbiorców do żadnych refleksji. Wojna była znana jedynie z relacji telewizyjnych, nie działała się w bezpośrednim sąsiedztwie (w jednym z hrabstw Wielkiej Brytanii). Potęgowało to jedynie niezrozumienie sztuki Kane. Dziś, po 11 września 2001 roku, dramat ten staje się nam bliższy, bardziej zrozumiały. Pokazuje, jak niezwykle wrażliwością odznaczała się pisarka, która przełożyła bodźce telewizyjne na bezpośrednie, emocjonalne i fizyczne doświadczenia swoich bohaterów. Zaczniemy jednak od przybliżenia inspiracji literackich, które przyczyniły się do napisania *Zbombardowanych*. W pierwszej sztuce Kane możemy odnaleźć liczne odwołania do teoretycznych rozważań nad złem oraz do twórczości Samuela Becketta. I tak na przykład, w oparciu o tezę Paula Ricoeura – „zło jest kategorią działania a nie teorii”¹ – można powiedzieć, że teatr, jako realnie odbywający się, rozgrywający tuż przed oczami widza obraz, uobecnia działanie

1 P. Ricoeur, *Skandal zła*, „Znak” 1990, nr 427, s. 49.

– z tego względu staje się alternatywą dla rozważań nad złem, które jest nieodzownym elementem brutalności. Teatralność zła wydaje się kategorią, której nie trzeba udowadniać, wystarczy spojrzeć na historię teatru.

Zło, jako fenomen teatralny, tutaj jest rozumiany przez pryzmat przejawów w cywilizacji po kataklizmie, jaki przyniosła druga połowa XX wieku. Narzędziem, po jakie sięga zło, mogą być kłamstwo i obłuda, gra i widowisko, aktorska metamorfoza i błazenada².

Aktywność zła jest kluczowa w *Zbombardowanych*. Środkiem wyrazu tej kategorii jest bowiem właśnie działanie – gwałt, kanibalizm, spożywanie pokarmu. Wszystkie te akty możemy określić jako performatywy, czyli zachowania, które mają realny wyraz/konsekwencje. Kane nie teoretyzuje nad przejawami zła, ona wprowadza je do świata przedstawionego. Taki sposób podejścia może wynikać z twórczości Samuela Becketta, którym pisarka inspirowała się przy pisaniu *Zbombardowanych*. Nie nawiązuje ona do koncepcji teatru absurdu, którego Beckett był reprezentantem. Skupia się natomiast na kategorii pesymizmu, który jest wyraźnie dominujący w fabule dramatów Irlandczyka. *Zbombardowani* powstał po lekturze takich dzieł, jak *Czekając na Godot* oraz *Końcówka*. Są to jednak drobne inspiracje, które przekładają się na emocjonalność postaci, a nie na samą formę dramatu. Pesymizm, do którego odwoływała się Kane, możemy dostrzec w scenach z dramatu Becketta *Czekając na Godot*, w której to Pozzo brutalnie odnosi się do swego niewolnika Lucky'ego, bijąc go i upokarzając. Poszukując korelacji między dramatami, możemy przełożyć zachowanie Pozzo na brutalną i bezlitosną postać Żołnierza w *Zbombardowanych*. Poczucie władzy nad drugim człowiekiem (Pozzo–Lucky) znajduje swoje pokłosie w relacji Żołnierza i Iana, gdzie to wojskowy dominuje i upokarza drugiego mężczyznę. *Końcówkę* możemy odczytywać natomiast jako inspirację emocjonalną dla *Zbombardowanych*. Bowiem w obu tekstach dominuje nostalgia i wszechobecne poczucie kryzysu. Można zaryzykować stwierdzenie, że Kane szuka natchnienia w scenach o wyraźnym okrucieństwie. Rzeczywistość sceniczna proponowana przez Kane była zbrutalizowana, była to jednak

2 M. Jarmułowicz, *Teatralność zła*, Gdańsk 2010, s. 10.

próba wyrażenia ekstremalności współczesnego świata. Pisarka chciała okrucieństwem wydobyć resztki tłącego się w ludziach człowieczeństwa, postawić los jednostki na pierwszym miejscu. Konwencje brytyjskiej pisarki szokują, ale również pobudzają do refleksji nad konstruktami tożsamościowymi, które przepełniają sztukę. Tym samym kluczowe wydaje się to, że Kane chciała przełożyć okrucieństwo wojny (w skali makro) na rozumienie bardziej jednostkowe (mikro).

Miłość Fedry

Kolejny tekst Kane, *Miłość Fedry*, powstał niedługo po jej teatralnym debiucie. W 1996 roku Gate Theatre w Londynie zaplanował sezon współczesnych odczytów klasyki. Sarah Kane, związana z tą instytucją, otrzymała propozycję napisania własnej, współczesnej wersji *Fedry* Seneki – rzymskiej tragedii z początku pierwszego stulecia. Kane zgodziła się z właściwą dla siebie przekorą: „I’ve always hated these plays – everything take place in the off, characters stand on stage talking and anyway, what’s the point”³. Zreinterpretowany przez Kane mit o Fedrze już w swojej pierwotnej wersji przedstawiał się jako plastyczny i fabularnie barwny. Jednak nie tylko Brytyjka podjęła się reinterpretacji tej historii. Opowieść Seneki, skupiająca się na tragicznych losach rodziny królewskiej, została przez licznych autorów uwspółcześniona. Wśród nich pojawili się tacy pisarze, jak: Sofokles, Eurypides, Seneka Młodszy, Jean-Baptiste Racine, Thomas Moore, Hilda Doolittle, Algernon Charles Swinburne, Gabriele D’Annunzio czy już wspomniana Sarah Kane. Każde z nich poddawało mit swojej własnej interpretacji.

W micie o Fedrze najważniejszych jest kilka kluczowych informacji. Fedra była córką króla Minosa i drugą żoną Tezeusza, który miał syna Hipolitosa. Zrodził się on ze związku herosa z królową Amazonek Antiope. Po śmierci matki i ponownym ślubie Tezeusza chłopiec zamieszkał z macochą, Fedrą. Tezeusz często wyjeżdżał, a pewnego razu nie wracał tak długo, że Fedra była pewna, że jej mąż nie żyje. Postanowiła wtedy zostać żoną młodego Hipolita. Księżę od kobiet wołał jednak polowania, a zaloty

3 A. Muller-Wood, *The Fatal Effects of Phaedra’s Love: Sarah Kane, Myth and Violence in the Contemporary Female Text*, Ashgate 2011, s. 97.

macochy odrzucił ze wstrętem. Tymczasem Tezeusz powrócił, a odrzucona kobieta, pragnąca zemsty, oskarżyła pasierba, że ten chciał ją uwieść. Tezeusz w końcu uwierzył, przeklął syna i poprosił Posejdona o dokonanie zemsty. Hipolit został wygnany z domu. Gdy pędził rydwanem, miał wypadek i rozbił się o kamienie. Fedra na wieść o tym powiesiła się. Jak już zostało powiedziane, wielu autorów upodobało sobie tragedię Fedry. Jedni piętnowali uczucia Fedry, robiąc z niej podstępną egoistkę, która w miłosnym szale nie bała się posunąć do najgorszego. Drudzy winili Hipolitosa, dopatrując się w nim wszystkich najgorszych cech, jakie może posiadać rozkapryszony książę. Jednak mit w żadnej z interpretacji nie stracił swojej pierwotnej dozy okrucieństwa. Wszystkie wersje traktują o śmierci i cierpieniu. Pragnę zestawić interpretację Kane z wcześniejszą wersją mitu, napisaną przez Jeana Baptiste Racine'a.

Jean-Baptiste Racine pod koniec XVII wieku w swojej reinterpretacji przedstawia Hipolita jako zagubionego młodzieńca⁴, który po stracie matki i surowym wychowaniu przez ojca boi się swoich uczuć. Jest zamknięty w sobie i ma bardzo racjonalne podejście do świata. Fedra natomiast jest przedstawiona jako rozkapryszona dama. Pała nieodpartą miłością do Hipolita, ale wierność małżeńska i status rodziny nie pozwalają jej na wyznanie uczucia pasierbowi. Kontrastuje to z wersją Kane – prezentuje ona zupełnie inny obraz świata, bardziej brutalny i zezwierzęcony. Hipolit jest u niej nieudacznikiem życiowym, aroganckim i znudzonym wszystkim Księciem, który wykazuje się tendencją do zachowań odbieranych jako perwersyjne. Fedra jest bezwzględna egoistką, która zrobi wszystko, aby osiągnąć cel. Nie liczy się z takimi wartościami, jak rodzina czy wierność. Oba dramaty przedstawiają zupełnie inną wizję miłości. Prezentowane w nich systemy wartości również mogą ze sobą kontrastować. U Racine'a liczy się wspomniana już rodzina, wierność, Bóg i honor. U Kane ważniejsze są chwilowe uciechy, niewierność, skupienie się na ciele, odrzucenie wiary. Dramat Racine'a jest przez to bardziej patetyczny i mniej zbrutalizowany niż rzeczywistość ukazana przez Kane. Wspólnym elementem jest wątek niechęci Księcia do kobiet – poruszany w obu dramatach, jednak w zupełnie innej intencji niż było to w pierwotnym zamyśle. Racine pokazuje Hipolita jako osobę lękającą

4 J. B. Racine, *Fedra*, tłum. A. Libera, Warszawa 2011.

się kobiet. Boi się on zbliżenia przez wzgląd na uraz po stracie matki. Jego lęk przed kobietami spotęgowała również pozorna nienawiść Fedry do pasierba. Według Rolanda Barthes'a Racine uczynił tak, aby publiczność nie zinterpretowała niechęci Hipolita wobec Fedry jako przejawu homoseksualizmu. Niechęć Hipolita wobec kobiet wykorzystuje również Kane. Przedstawia ona Księcia jako szczególnie nieatrakcyjnego, gdyż chce w ten sposób zaburzyć jego purytański wizerunek wytworzony na łamach innych literackich reinterpretacji. U pisarki jego postawa została pokazana jako przejaw czystego znudzenia erotycznego. Kobieta traktowana jest przez młodzieńca jako zwykły obiekt seksualny. Nic go nie cieszy. Oczywiście odbywa stosunki z osobami „na telefon”, jednak jak sam podkreśla, nie dają mu one żadnej satysfakcji. Odbywa je jedynie po to, aby skrócić sobie czas w oczekiwaniu na koniec dnia. Kane nie porusza tematu lęku Hipolita przed kobietami.

Zacznijmy jednak od konfrontacji świata przedstawionego opisanego przez Racine'a z tym, jaki w swoim dramacie utworzyła Kane. Racine przedstawia świat podobny do opisywanego przez Marshalla Bermanna. Obaj autorzy analizują XVII-wieczną Francję. Honor, urodzenie oraz maniere ukazują jako kluczowe elementy tamtej kultury. Liczyła się przede wszystkim prewencja:

Fedra: Jakże mi te klejnoty uciskają głowę!
Jakaż natrętna ręka, podchodząc mą wolę,
Włosy mi w puklów tysiąc zaplotła na czole?
Wszystko mnie drażni, wszystko w męczarnię się zmienia.
Enona: Jak sprzeczne nieraz twoje bywają życzenia!
Ty sama wszak, zamysły odmieniając swoje,
Kazałaś się przyoblec w najbogatsze stroje;
Ty sama chciałaś dzisiaj, pomna dawnej chwały [...] ⁵.

Dialog ten nakreśla podejście Fedry do rzeczywistości – bohaterka przedstawia się jako niezdecydowana i zapatrzona w swoje potrzeby władczyni. Otaczająca ją rzeczywistość miała zostać dostosowana do jej potrzeb i chęci. Niemożność zdobycia serca Hipolita i nieposkro-

5 S. Kane, *Miłość Fedry*, tłum. M. Semil, „Dialog” 1999, nr 9, s. 67.

miona żądza skierowana w jego stronę były dla niej czymś obcym i frustrującym. Patrząc z perspektywy władczyni, która zawsze miała to, czego zapragnęła, jej świat musiał runąć. Ślepa miłość Fedry przysłania jej racjonalne widzenie. Podczas gdy u Racine'a winą można obarczyć urodzenie i wychowanie, to u Kane jest to chora fascynacja, która przyniesie na koniec katastrofalne skutki. Motyw niezdrowej relacji pojawia się u Kane już w poprzednim dramacie, kiedy autorka przybliżała nam losy Cate i Iana.

Jak widać, obudowanie mitu u obu autorów jest odmienne, kilka różnic zostało już nakreślonych. Podstawowe kwestie, jak nieszczęśliwa miłość, zdrada, samobójstwo, zostały zachowane. Racine dodał już wspomniany wątek z miłością Hipolita. Kane dodała motyw rodzicielstwa. Fedra jest matką Strofy, jednak nie spełnia swojej rodzicielskiej funkcji, co możemy wywnioskować z przytoczonego wcześniej cytatu. Nie istnieje tutaj struktura społeczna oparta na zasadzie, że matka jest doradcą dla córki. Tutaj role się całkowicie odwracają. To Strofa jest głosem rozsądku, którego Fedra nie chce słuchać. Jednak ten głos rozsądku nie jest dojrzały na tyle, aby wyprowadzać dojrzałe argumenty.

Fedra: Chcę jego.

Strofa: Z wyjątkiem jego.

Fedra: Każdego mężczyznę, jakiego zechcę, oprócz tego, którego chcę.

Strofa: Czy kiedykolwiek pieprzyłaś się z jednym facetem więcej niż raz?

Fedra: To coś innego⁶.

U Kane rozwiązaniem problemu namiętności ma być pójście do łóżka z kimś innym w celu rozładowania pożądania. Strofa tym samym sama nakłania matkę do popełnienia cielesnego grzechu. Miłość postrzegana jest jedynie jako cielesne doznanie, forma rozładowania i zabawy. Strofa nie traktuje uczucia matki na poważnie, nie wierzy, że kobieta może się zakochać do szaleństwa w dużo młodszym mężczyźnie. U Racina miłość jest traktowana bardziej górnolotnie – to uczucie, miłość od pierwszego wejrzenia, w którą Fedra wkłada wiarę i serce, odrzuca myśl o cielesnym złączeniu się z ukochanym.

6 Tamże, s. 70.

W obu dramatach Fedra popełnia samobójstwo. U Racina jest to śmierć poprzez zażycie trucizny, u Kane – poprzez powieszenie. Co ciekawe, to współczesna pisarka odwołuje się do mitycznej wersji losów Fedry, w której królowa powiesiła się. Dlaczego jednak śmierć poprzez otrucie? Trucizna obecna jest w kulturze od czasów starożytnych. Już Platon w swoim dialogu *Fedon* opisuje wypicie przez Sokratesa cykuty. Wiele postaci literackich zdecydowało się na śmierć poprzez wypicie trucizny bądź została im ona podana⁷. Dlaczego w takim razie śmierć przez powieszenie? Kane ceniła plastyczność na scenie [*take from the off*]. Chciała tym samym odejść od zakulisowego dziania się akcji. Kane chodziło o to, żeby wstrząsnąć ludźmi⁸. Chciała zmusić widownię do patrzenia, aby poczuli i pomyśleli, żeby przestali mówić, że „nic w tej sztuce nie ma”⁹.

Analizując oba dramaty, można wyciągnąć wniosek, że duży wpływ na zachowanie bohaterów ma świat, w jakim żyją i rzeczywistość, w jakiej egzystują. U Racina zachowanie Fedry, wynika, jak już zostało powiedziane na początku, z jej urodzenia. Status społeczny również sprawia, że kobieta jest świadoma rzeczy, na które może sobie pozwolić. Kane odrzuca taką wizję świata. U niej rzeczywistość składa się z samosądów.

Można zaryzykować wniosek, że kultura i rzeczywistość, w jakich autorzy tworzyli, ma znaczący wpływ na kształt i przekaz dzieła. Moż-

7 Był to bardzo powszechny zabieg dramaturgiczny, wykorzystywany chociażby przez Williama Szekspira. W dramacie *Hamlet* ukazane są dwie sceny trucieli. Elementem wyjściowym dla całego dzieła jest śmierć króla Hamleta, ojca królowej. Został on zamordowany poprzez wlanie trucizny do ucha. Na tym zdarzeniu Szekspir buduje cały swój dramat. Jednak nie tylko w tym miejscu wykorzystuje on truciznę jako narzędzie zbrodni. Również po nieudanej próbie zabójstwa Hamleta, Klaudiusz, wchodzi w zмовę z Laertesem – bratem Ofelii, w której Hamlet się kochał – i który uważa Hamleta za przyczynę samobójstwa swojej siostry. Pomiędzy tytułowym bohaterem i Laertesem dochodzi do walki, która już wcześniej była odpowiednio przygotowana. Klaudiusz chciał być pewien śmierci Hamleta i z tego też powodu przygotował zarówno zatrute wino, które Hamlet miał wypić w trakcie walki, jak i przekonał Laertesę do zatrucia swojego ostrza. Przypadek jednak sprawia, że to matka, zamiast syna, wypija zatrute wino, a obaj przeciwnicy wraz z Klaudiuszem giną od tego samego ostrza. Również kanoniczne już dzieło Szekspira *Romeo i Julia* kończy się śmiercią kochanków z winy trucizny. Motyw użycia trucizny pojawia się również w dramacie Juliusza Słowackiego: *Mindowe. Król litewski. Obraz historyczny w pięciu aktach* czy w tekście Eurypidesa *Medea*. Motyw ten jest niezmiernie popularny w literaturze, umożliwia opisanie śmierci w sposób bardziej estetyczny.

8 A. Sztosiewicz, *Wojna, media, teatr okrucieństwa*, „Dialog” 2015, nr 1 (698), s. 5–11.

9 D. Kosiński, *Notatki z (nie)spektaklu*, „Dialog” 2015, nr 1 (698), s. 12.

na odczytywać utwór w oparciu o czas, w jakim powstał, jak uczynił to Racine. Bądź odczytać je poprzez czasy nam współczesne, jak zrobiła to Kane.

Oczyszczeni

W podobny sposób możemy podejść do analizy kolejnego dramatu Kane pt. *Oczyszczeni*. Wielu krytyków upatrywało w *Oczyszczonych* kontynuacji *Zbombardowanych*. „*Oczyszczeni*, [...] to dowód dalszego odejścia Kane od realizmu¹⁰”. To również dramat, w którym pisarka doprowadza do nagromadzenia środków konstytutywnych dla nowego brutalizmu – zło, okrucieństwo, trauma, cielesność, cierpienie, brutalność czy wstręt. Do napisania *Oczyszczonych* w dużej mierze przyczyniła się lektura *Fragmentu dyskursu miłosnego* Rolanda Barthes’a¹¹. W szczególności zawarta w książce myśl, że poczucie miłosnego odrzucenia jest przyrównywane do doświadczeń z obozu koncentracyjnego¹². W swojej sztuce Kane chciała zawrzeć zarówno: „panic situations: situations without remainder”¹³ (sytuacje paniki: sytuacje bez końca – tłum. A. I.). Jak i zdarzenia: „without return: I have projected myself into the other with such power that when I am without the other I cannot recover myself, regain myself: I am lost, forever”¹⁴ ([sytuacje] bez powrotu: wprojektowałam siebie tak mocno w innych, że gdy jestem bez innego, nie potrafię się odnaleźć, nie potrafię odzyskać siebie: jestem stracona, na zawsze – tłum. A. I.).

W *Oczyszczonych* to przemożne pragnienie miłości, które prowadzi do zniewolenia, zostało przedstawione na kilku płaszczyznach. Miłosną współzależność kochanków Kane rozpiła na cztery typy relacji: kazirodczy związek Grace i Grahama; homoseksualna para Rod i Carl, despotyczny Tinker, który zakochuje się w prostytutce; Robin, którego przerasta zdolność do miłości względem Grace. Susannah Clapp

10 G. Sounders, *Kochaj mnie lub zabij, teatr skrajności Sarah Kane*, tłum. J. Burzyński, Kraków 2010, s. 124.

11 R. Barthes, *Fragment dyskursu miłosnego*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2011.

12 A. Sierz, *In-Yer-Face Theatre. Mark Ravenhill and 1990s Drama*, [w:] *British Drama of the 1990s*, red. B. Reitz, M. Berninger, Heidelberg 2002, s. 116.

13 Tamże, s. 49.

14 Tamże.

określiła to jako „nie tyle postaci, ale sposoby bycia”¹⁵, które Kane sprowadziła do jednostkowych kreacji. Ponadto autorka dokonała hiperbolizacji poczucia ograniczenia (za Barthes'em), zamykając wszystkie postaci w zakładzie, z którego samowolnie nie mają możliwości wyjścia. Stworzony w ten sposób ekstremalny nastrój¹⁶ sprawia, że postaci nie tylko są represjonowane przez Tinkera, ale skrajne emocje, które nimi władają, wzbudzają w nich poczucie frustracji. Wszystko to sprawia, że bohaterowie *Oczyszczonych* są opresjonowani.

Jedną z inspiracji literackich, do których sięgała Kane, pisząc *Oczyszczonych*, był *Rok 1984* Georga Orwella¹⁷. Z powieści tej Kane przepracowała dwa motywy, które wzajemnie się uzupełniają. Pierwszy, związany z wszechwładną inwigilacją, sprowadza się do zestawienia dwóch postaci. W powieści Orwella to Wielki Brat, który jest najwyższym wodzem Partii rządzącej fikcyjnym państwem Oceania. W rzeczywistości prawdopodobnie nie istnieje, jednak jego kult sprawia, że wszyscy w państwie są mu podporządkowani. Brak subordynacji jest równoznaczny z koniecznością poniesienia kary. W dramacie Kane jego odpowiednikiem jest Tinker, lekarz zarządzający placówką, która jest głównym miejscem akcji. Jednak, aby zrozumieć związek między tymi postaciami, przybliżmy fabułę orwellowskiej powieści. Głównym bohaterem tej narracji jest Winston Smith, mężczyzna w średnim wieku, członek Zewnętrznej Partii, pracownik Ministerstwa Prawdy. Do jego obowiązków należy między innymi usuwanie nazwisk likwidowanych osób, wymazywanie niespełnionych obietnic rządu czy nawet pisanie od nowa całych artykułów, które będą zgodne z „rzeczywistością”. W powieści Orwell przedstawia Winstona jako mężczyznę rozzarowanego swoim życiem, który z braku zajęć stara się dociec, czy to, co mówi Partia, jest prawdą i czy to, co robi, ma jakikolwiek sens. Wszystko zaczyna się od popełnienia przez niego myśłobrodni – kupuje w zakazanej dzielnicy zeszyt, gdzie zapisuje wszystkie swoje wątpliwości. Zaczyna dostrzegać manipulacje Partii, a przede wszystkim zaczyna deklarować swoją nienawiść do

15 C. Delgado-García, *Subversion, Refusal, and Contingency: The Transgression of Liberal-Humanist Subjectivity and Characterization in Sarah Kane: Cleansed, Crave, and 4.48 Psychosis*, „Modern Drama” 2012, t. 55, nr 2, s. 231.

16 W. Dunne, *Podręcznik dramatopisarza*, tłum. A. Figura, Warszawa 2014.

17 G. Sounders, *Kochaj mnie lub zabij...*, s. 124.

Wielkiego Brata. Pewnego dnia mężczyzna poznaje Julię – młodą pracownicę innego działu Ministerstwa Prawdy. Rodzące się między nimi uczucie jest jednak zakazane – w państwie tym nie ma miejsca na relacje międzyludzkie. Spotykają się i współżycją w ukryciu, razem buntują się przeciwko Partii. Za pośrednictwem O'Briena, domniemanego członka tajnego Braterstwa, wchodzi w posiadanie Księgi autorstwa Goldsteina, znienawidzonego wroga Partii, postaci ukazywanej przez propagandę i plotki jako swoiste przeciwieństwo Wielkiego Brata. Ostatecznie oboje (Winston i Julia) ponoszą klęskę – zostają aresztowani i poddani torturom, w czasie których przyznają się do winy. Jednak męki, którym poddawany jest Winston, nie mają na celu wydobywania z niego informacji. Celem śledztwa jest przebudowa świadomości skazanego, swoiste pranie mózgu, które ma go skłonić do miłości do Wielkiego Brata. Tortury przynoszą sukces, a Winston staje się przykładnym obywatelem. W dramacie Kane odzwierciedleniem głównej postaci Orwella jest Carl – homoseksualista, który jest poddawany torturom przez Tinkera – lekarza, inwigilatora, który, jak zostało wspomniane, pełni w dramacie funkcję Wielkiego Brata. W sztuce okrucieństwo, któremu poddawany jest Carl, ma skłonić go do porzucenia swojej orientacji. Tinker chce, aby mężczyzna wyparł się miłości do swojego partnera. Negacja homoseksualizmu z dramatu jest przełożeniem negacji relacji międzyludzkich z powieści. Tinker, pragnąc „wyleczyć” Carla, używa tych samych mechanizmów, co członkowie Partii w czasie przesłuchania. Idee czystości Wielkiego Brata są oparte na tych samych pobudkach, co idee Tinkera. Przełożenie to staje się jeszcze wyraźniejsze, gdy zaznamy, że postać Tinkera jest ciemniejszy niż wszystkich innych bohaterów. To on sprawuje realną władzę w ośrodku, jest ikoną opresyjnego porządku, któremu pacjenci muszą się poddać. Można zatem stwierdzić, że figura Tinkera ma swój pierwowzór w postaci Wielkiego Brata z powieści Orwella. W dalszej części rozwinę motyw okrucieństwa i sprawiedliwości wymierzonej przez lekarza.

Drugi wątek, który został już nadmieniony, to myśl bardzo zbieżna z rozważaniami Barthesa – wyrzeczenie się miłości prowadzi do ostatecznego zniszczenia człowieka. Tortury zastosowane względem Carla są intensyfikacją tortur, którym poddano Winstona. W obu przypadkach oprawcom chodzi o osiągnięcie tego samego celu – zmusić ofiarę do

wyrzeczenia się miłości, która jest konstytutywna dla ich osobowości. Gdy w *Roku 1984* despotce udaje się wypełnić uczucie, Winston staje się jedynie bezrefleksyjnym elementem maszyny zarządzanej przez Partię, traci swoją indywidualność. Carl, wyrzekając się miłości do Roda, traci cielesną tożsamość – Tinker odcina mu język, ręce, stopy a na końcu genitalia. Wzmocnienie, którego dokonała Kane, podkreśla jedynie, jak tragiczne w skutkach jest wyrzeczenie się uczucia. Przede wszystkim widać jednak, że topos miłości leży u podstaw *Oczyszczonych*. Musi się on skonfrontować z rzeczywistością upadających cnót i wartości, które destruują świat bohaterów zarówno orwellowej powieści, jak i dramatu Kane. Tym samym można zastanowić się nad źródłem pesymizmu, który wypływa z obu tekstów.

Drugi utwór literacki, który był znaczącą inspiracją dla Kane, to XIX-wieczny niemiecki dramat *Woyzeck* Georga Büchnera. W odwołaniu do wspomnianego pesymizmu tekst ten możemy traktować jako zapowiedź nadchodzącego kryzysu – krótka sztuka przedstawia upadek cnót i moralności. Otóż bohaterowie podkreślają, że najistotniejsza, w ich mniemaniu, jest pozycja społeczna i majątek:

Widzi pan, my prosty naród – nie mamy cnoty; naszemu bratu zostaje tylko natura. Ale gdybym ja był panem i miał kapelusz i zegarek, i monokl, i umiał ładnie gadać, wtedy bym już na pewno był cnotliwy¹⁸.

Odbiegają od romantycznej wizji świata. W dramacie wyraźne są opozycje bieda–bogactwo, kultura–natura, wierność–zdrada. Wokół tych zestawień Büchner konstruuje mikroświat dążący do upadku nie tylko głównego bohatera, lecz także całej społeczności. Podobnie dzieje się w przypadku *Oczyszczonych*:

W *Oczyszczonych* próbowałam zrobić coś podobnego, ale w inny sposób. Gdy skończyłam *Oczyszczonych*, wyreżyserowałam *Woyzecka* i rozważałam najróżniejsze wersje tej sztuki [...] rozłożyłam sobie kartki z tymi wszystkimi scenami, zaczęłam je przestawiać i pomyślałam: „Z czym już tak wcześniej robiłam? Z *Oczyszczonymi!*”. Napisałam wszystkie wątki

18 G. Büchner, *Woyzeck*, wstęp i red. B. Płaczowska, Warszawa 1956, s. 4.

fabularne – lub jeśli wolisz historie – osobno historię Roda i Carla/historię Grace i Grahama/historię Robina i Grace/historię Tinkera i strip-tizerki¹⁹.

Kolejną kluczową inspiracją jest *Wieczór Trzech Króli, czyli Wszystko co chcecie*²⁰ Williama Szekspira, z której Kane zaczerpnęła dwa motywy – przebrania oraz miłości do brata. W komedii autorstwa stratfordczyka mamy przedstawione nagromadzenie omyłek. Główna bohaterka, Viola rozbija się wraz ze swoim bratem bliźniakiem, Sebastianem u wybrzeży Ilirii. Rodzeństwo traci ze sobą kontakt. Viola postanawia przebrać się za mężczyznę, aby ułatwić sobie poszukiwanie brata. Dodatkowo, rozpoczyna służbę na dworze księcia Orsino, który zakochany jest w Olivii. Księżę decyduje się wykorzystać nowego posłańca jako pośrednika między nim a jego ukochaną. Olivia, wierząc, że Viola jest mężczyzną, zakochuje się w niej. Viola z kolei podkochuje się w księciu, który uznaje ją za swoją powierniczkę. Gdy Szekspir wprowadza do tekstu postać odnalezionego Sebastiana, zamieszanie staje się jeszcze większe. Olivia, biorąc Violę za mężczyznę, decyduje się na potajemny ślub z ukochanym. Kiedy wreszcie dochodzi do konfrontacji całej czwórki, karty zostają odsłonięte – nie ma już wątpliwości, że Viola jest kobietą w przebraniu, a Sebastian jej zaginionym bratem. Szekspir w bardzo zręczny sposób porusza w tym dramacie motyw ról społecznych, statusu kobiet i mężczyzn. Zaaranżowana przez niego „przebieranka” u Kane została wykorzystana w sposób bardziej emocjonalny. Główna bohaterka, Grace przebiera się za swojego brata, ponieważ nie może pogodzić się z jego stratą. Poprzez przywdzianie jego ubrania stara się poczuć jego obecność. Podczas gdy u Szekspira przebranie w męski strój miało wymiar praktyczny (odnalezienie brata), tak u Kane przywdzianie spodni i koszulki ma wymiar symboliczny, stanowi transformację Grace, która zostaje rozciągnięta na cały dramat.

Wymienione inspiracje są wskazywane przez samą Kane jako podstawowe źródła, które przyczyniły się do powstania *Oczyszczonych*. Kwestie personalne, według Grahama Saundersa, miały również istotne

19 G. Saunders, *Kochaj mnie lub zabij...*, s. 54.

20 W. Szekspir, *Wieczór Trzech Króli, czyli Wszystko co chcecie*, tłum. S. Barańczak, Kraków 2001.

przełożenie na powstanie tekstu, jednak zostawmy tę kwestię na uboczu. Analizę prywatnego życia Kane i jego wpływu na tekst można znaleźć w *Kochaj mnie lub zabij. Teatr skrajności Sarah Kane*²¹.

Łaknąć

Jeszcze podczas prób *Oczyszczonych* Kane mówiła, że jest w trakcie pracy nad kolejnym dramatem – *Łaknąć*. Premiera trzeciej sztuki pisarki odbyła się w sierpniu i wrześniu 1998 roku w ramach corocznego festiwalu organizowanego przez Traverse Theatre w Edynburgu. Pomimo że dramat odbiega formą od wcześniejszych sztuk Kane, widać wyraźne nawiązania tematyczne między tekstami. Klarownie rysuje się związek między *Łaknąć* a *Zbombardowanymi*. Kiedy w pierwszym swoim utworze Kane zwracała uwagę na toksyczną relację Iana i Cate, tak tutaj możemy mówić o skomplikowanym związku, jaki łączy B i M. Zaobserwować tę zbieżność możemy w poszczególnych partiach tekstu:

A: Zameldowaliśmy się w hotelu udając że wcale nie zależy nam na seksie [...]

A: Kochaliśmy się, potem ona zwymiotowała²².

Te dwie kwestie A zawierają w sobie jakby streszczenie pierwszego dramatu Kane. Cate i Ian zameldowali się w hotelu. Następnie doszło między nimi do kilku zbliżeń, aby w chwilę przed bombardowaniem Cate zdecydowała się na seks oralny, po którym wypłuka całą spermę Iana. Ponadto w *Zbombardowanych* Ian w wielu fragmentach powstrzymuje się przed odbyciem stosunku z Cate, udając, że nie zależy mu na zbliżeniu. Toksyczność tej relacji przekłada się na relację, jaka rysuje się między B i M. W pierwszej sztuce Ian był dużo starszy od Cate, to również mężczyzna po rozwodzie o rozchwianym życiu emocjonalnym. W *Łaknąć* M jest starsza od B, ma męża, a mimo to stara się utrzymać relację z B. Zbieżności są więc widocznie w zestawieniu obu tekstów.

²¹ G. Saunders, *Kochaj mnie lub zabij...*

²² S. Kane, *Łaknąć*, tłum. I. Libucha, „Dialog” 2000, nr 1, s. 82.

Ponowne przełożenie możemy zaobserwować w rozmowie B i M. Zakładając, że M odpowiada postaci Cate, a B postaci Iana, mamy zbieżność w kolejnym dialogu tej pary:

M: Dlaczego tak dużo pijesz?

B: Fajki zbyt wolno mnie zabijają²³.

Odpowiadać temu może dialog Cate i Iana z pierwszej części *Zbombardowanych*:

Cate: Twoje ciuchy są przesiąknięte dymem papierosów.

Ian: Nie zapominaj o moim oddechu.

Cate: Proszę, przestań palić.

Ian: Nie zrobi to już żadnej różnicy.

[...]

Cate: Napij się szampana, dobrze ci zrobi.

Ian: Mam to gdzieś.

Nalewa sobie ginu.

Cate: Szybciej umrzesz²⁴.

Ponadto należy zwrócić uwagę na wątki cielesnego wykorzystania, które pojawiają się we wszystkich dotychczasowych utworach Kane. W *Miłości Fedry* pojawia się czysto fizyczny gwałt, którego dopuszcza się Tezeusz na Arycji. Motyw ten nie jest więc niczym nowym w twórczości Kane. W *Łaknąć* jednak autorka prezentuje tę kwestię w bardziej złożony sposób:

B: I nie sądzisz że dziecko poczęte w wyniku gwałtu będzie cierpieć?

C: Ale skoro tak już jest.

M: Myślisz że zamierzam cię zgwałcić?²⁵

M: Czy kiedyś kogoś zgwałciłeś?

A: Przepraszam że chodzę za tobą.

B: Nie²⁶.

23 Tamże, s. 81.

24 S. Kane, *Zbombardowani*, tłum. P. Łysak, P. Wodziński, Warszawa 1999, s. 13.

25 S. Kane, *Łaknąć*, s. 77.

26 Tamże, s. 78.

C: Czternastolatka, który pozbawił mnie dziewictwa na wrzosowisku i gwałcił i miałam orgazm²⁷.

B: Zgwałć mnie.

Pauza.

M: Czy to możliwe?²⁸

Jeżeli założyć, że C jest alter ego B, jego „nad-ja”, zbiorem utajonych rządów oraz jeżeli przytoczymy kwestię B, która pojawia się zaraz przed rozmową o gwałcie:

B: Mój tato tak. Załatwił sobie nos w wypadku samochodowym kiedy miał osiemnaście lat. Odziedziczyłem to po nim. Genetycznie niemożliwe a jednak. Przekazujemy sobie takie informacje szybciej niż myśli i w sposób który wydaje się nam niemożliwy²⁹.

Możemy przypuścić, że C przytacza słowa matki B – C staje się odbiciem jej wrażeń i odczuć z dnia gwałtu. Jeżeli Kane sugeruje możliwość genetycznego dziedziczenia niemożliwego, to zaryzykujemy stwierdzenie, że doświadczenie matki zostało przeniesione na potrzebę B, skierowaną do M: zgwałć mnie. Potrzeba uznania wyrażana przez B staje się więc patologią werbalizowaną przez C, która wyrasta z doświadczenia rodziców.

Kiedy w *Zbombardowanych* bezsprzecznie mogliśmy mówić o fizycznym gwałcie, a w *Miłości Fedry* o psychicznym i fizycznym okrucieństwie, tak w *Łaknąć* ten niemoralny akt staje się traumą warunkującą relację B i M. Wkracza na inny obszar poznawczy, odsłania złożoność tego przeżycia i przekłada je na całą akcję dramatu. W tekście nie pojawiają się wyraźne odniesienia do innych utworów literackich. Podobnie dzieje się w przypadku ostatniej sztuki Kane, którą możemy potraktować w sposób autobiograficzny.

²⁷ Tamże, s. 86.

²⁸ Tamże, s. 92.

²⁹ Tamże, s. 77.

4.48 Psychosis

Premiera *4.48 Psychosis* odbyła się 23 czerwca 2000 roku na deskach Royal Court Theatre – blisko półtora roku po samobójczej śmierci pisarki. Dramat ten jest najbardziej osobistą sztuką Brytyjki. Powstał na podstawie jej osobistych przeżyć. Brat pisarki, spadkobierca jej dorobku, tłumaczy główny zamysł tej sztuki: „[4.48 Psychosis] is about suicidal despair, so it is understandable that some people will interpret the play as a thinly veiled suicide note [...] this simplistic view does both the play and my sister's motivation for writing it an injustice”³⁰. Większość badaczy, krytyków, reżyserów dopatruje się w tym ostatnim dramacie Kane listu pożegnalego.

Skoro *4.48 Psychosis* to niezwykle osobisty dramat, możemy w nim odnaleźć niewiele inspiracji inną twórczością literacką. Najistotniejsze odwołanie prowadzi do brytyjskiego dramatu *Próby z jej życia* Martina Crimpa³¹. Opublikowany w 1997 roku tekst stanowi krytykę konsumpcjonizmu, pokazuje obsesje i dysfunkcję XX wieku. Teksty Crimpa często utożsamiane są z nurtem nowego brutalizmu, mimo że brak im ekshibicjonizmu i okrucieństwa charakterystycznego dla *In-Yer-Face-Theatre*. Sam autor odżegnuje się jednak od utożsamienia z brutalistami. *Próby z jej życia* to tekst strukturą zbliżony do dwóch ostatnich dramatów Kane. Oba pozbawione są jednolitej narracji – autorzy nie lokują akcji w konkretnym miejscu ani czasie.

Nie tylko formalne zabiegi stanowią o zbieżności tych dwóch tekstów. Nastroj nostalgii, rezygnacja z życia oraz porzucenie miłości pojawiają się w obu dramatach. W *Próbach...* akcja toczy się wokół losów Anne:

Crimp's "17 scenarios for the theatre" offer us multiple perspectives on the dead, shape-shifting figure of Anne. She may have been an urban terrorist, a tourist hostess, a pornographic movie star, or an artist whose subject matter was her own serial suicide-attempts³².

30 A. Sierz, *Sarah Kane*, „InYerFaceTheatre”, <http://www.inyerfacetheatre.com/archive7.html> (dostęp: 10.04.2016).

31 M. Crimp, *Plays*, London 2000.

32 K. Mitchell, *Attempts of her life*, „The Guardian”, <http://www.theguardian.com/stage/2007/mar/15/theatre3> (dostęp: 15.04.2016).

Oraz:

My children were hiding under the bed. They killed them both. First the boy. Then the girl. They set light to my little girl's hair. I still don't know why they set light to my little girl's hair. It crackled like a pile of sticks³³.

U Kane natomiast narracja jest pierwszoosobowa, kobieta snuje opowieść, często chaotyczną, o swoim życiu:

I am guilty, I am being punished I would like to kill myself I used to be able to cry but now I am beyond tears I have lost interest in other people I can't make decisions I can't eat I can't sleep I can't think. I have resigned myself to death this year³⁴.

Nabudowywane poczucie bezsilności, beznadziejności jest kluczowe dla obu sztuk. Bohaterki próbują przepracować przeżyte traumatyczne wydarzenia, zamykając je w opowieść. Zastosowanie takiej formy terapeutycznej ma za zadanie zdekonstruować i zracjonalizować przeżycie, przyczynić się do odnalezienia nowego sensu. Zarówno Crimp, jak i Kane stworzyli dojmujący i przytłaczający klimat w swoich sztukach, który miał ułatwić ich bohaterom konfrontację z okrucieństwem/prawdą/traumą.

Postacie u Crimpa i Kane są pesymistami i rzeczywiście dążą do samounicestwienia. Stawiają swoje ego w opozycji do świata, jednak zabieg ten nie oznacza zwrotu w stronę indywiduum. Pesymizm zaprezentowany przez Crimpa i Kane został skupiony na jednej postaci, stając się jednak egzemplifikacją dojmującego pesymizmu/kryzysu w XX wieku. Postać Anny jest głosem o upadku wartości i porządku w świecie finansów: „The leaders who in her naive and passionate opinion have destroyed everything she values in the name (a) of business and (b) of *laissez-faire*”³⁵. U Kane natomiast splot jednostkowej tragedii jest bardzo mocno związany z historycznym okrucieństwem świata XX wieku³⁶.

33 M. Crimp, *Plays*, s. 218.

34 S. Kane, *4.48 Psychosis*, London 2015, s. 4.

35 M. Crimp, *Plays*, s. 212.

36 Dramaty Kane wyraźnie czerpią ze spuścizny XX-wiecznego kryzysu kultury. Rozważania Kane nad zepsuciem świata, upadkiem wartości i uwłaczającej hierarchizacji społecznej

I gassed the Jews, I killed the Kurds, I bombed the Arabs, I fucked small children while they begged for mercy, the killing fields are mine, everyone left the party because of me, I'll suck your fucking eyes out sent them to your mother in a box and when I die I'm going to be reincarnated as your child only fifty times worse and as mad as all fuck I'm going to make your life a living fucking hell³⁷.

Pesymizm nie jest więc jedynie kreacją na potrzeby zaspokojenia ego. Staje się nostalgicznym pogłosem wieku, w którym tworzyli Crimp i Kane. Ich dążenie do samounicestwienia jest związane z czasem post-traumy, który przepełniał otaczający ich dyskurs. Tym samym ważna do podkreślenia jest wrażliwość dramatopisarzy na devaluację świata ich otaczającego i umiejętność przetransponowania tego na rzeczywistość przedstawioną w dramacie. *Próby z jej życia* stanowią więc inspirację do globalnego ujęcia traumy oraz uwypuklenie tego, jak wpływa ona na jednostkę. 4.48 *Psychosis* stanowi mocną krytykę współczesności.

Wychodząc od wątków realistycznych, skupmy się na fragmentach, które mogą stanowić odbicie scen z poprzednich tekstów Kane. Są to przeważnie pojedyncze kwestie bądź obrazy. Nawet w powyższym cytacie jesteś w stanie odnaleźć odniesienie do estetyki pierwszej sztuki Kane.

znajdują swoje źródło w XX-wiecznych rozważaniach nad kryzysem kultury. Leszek Kopciuch w tekście *Idea dehumanizacji w filozoficznych teoriach kryzysu kultury*, ujmując ten czas jako okres, w którym w filozofii historii i filozofii kultury zaczyna dominować pesymistyczne przesvědadczenie o kryzysowym stanie kultury zachodniej (zob. Friedrich Dürrenmatt – *dehumanizacja człowieczeństwa*, red. W. Słomski, Warszawa 2008, s. 9). Nurt ten określał wypowiedzi, które miały być próbami diagnozy stanu europejskiej kultury i cywilizacji na początku wieku. Ten nastrój potęgowały w wieku XX różnorokie doświadczenia pozateoretyczne: dwie wojny światowe, kryzysy ekonomiczne, powojenny konflikt między wrogimi obozami politycznymi, doświadczenie totalitaryzmu, zagrożenia powodowane przez rozwój techniczny, umasowienie kultury. Zjawiska te oraz ich domniemane (bądź realne) konsekwencje zostały opisane w następujących dziełach: *Zmierzch Zachodu* Oswalda Spenglera, *Upadek cywilizacji zachodniej* Floriana Znanieckiego oraz *Bunt mas* José Ortegi y Gasseta. Teksty te, podobnie jak *Rok 1984*, punktują narastającą nostalgię w kręgu kultury euroamerykańskiej. Pogłos tej diagnozy odnajdziemy w *Oczyszczonych*, których możemy czytać jako egzemplifikację tego zepsutego świata.

37 S. Kane, 4.48 *Psychosis*, s. 19.

W *Zbombardowanych*, w trakcie pierwszego aktu kanibalizmu, Żołnierz wysysa oczy Iana. Powidok³⁸ tej sceny odnalazł się w monologu nar-ratorki [„spieprzyłam imprezę, wyssam ci kurwa oczy”³⁹]. Widzimy więc nawracającą estetykę opartą na omawianej wcześniej kategorii wstrętu. W dalszej części dramatu możemy odnaleźć odwołanie do kolejnej sztuki Kane, *Oczyszczeni*:

Cut out my tongue tear out my hair cut off my limbs but leave me my love
I would rather have lost my legs
pulled out my teeth gouged out my eyes than lost my love
[...]
behold the Eunuch
of castrated thought⁴⁰.

Fragment ten możemy odnieść do tortur, które w *Oczyszczonych* Tinker wykonywał względem Carla – który przez wzgląd na swoją miłość do Roda został pozbawiony języka i wszystkich kończyn, stając się na końcu podobnym eunuchowi.

Analizując dramaty Kane w sposób chronologiczny, można zauważyć pewną ciekawą zależność. W pierwszy dramacie [*Zbombardowani*] pojawia się postać niewinnej Cate, a przez cały rozwój sztuki możemy śledzić jej przemianę – z kobiecej tożsamości [za Eva Illuoz] w męską, opartą o doświadczenie wstrętu. Poprzez traumatyczne doświadczenie (gwałt, wojna) Cate nie wytworzyła nowej stabilnej tożsamości, tylko poprzez nieustanne doświadczanie wstrętu próbuje odnaleźć się w nowej rzeczywistości. Powstałe w tej postaci wewnętrzne napięcia mogą prowadzić do psychicznych konfliktów, a nawet spięć z otoczeniem. Podążając za tą interpretacją oraz odnosząc się do chronologicznego odczytu dzieł Kane, w ostatnim dramacie pisarki odnajduję pogłosy nieprzepracowanej traumy, nieumiejętności odnalezienia się w świecie. Swoista klamra, która wytworzyła się między pierwszym a ostatnim tekstem, zmienia tym samym sposób odczytania 4.48 *Psychosis*. W tej perspektywie możemy analizować tekst jako spowiedź/wypowiedź Cate

38 W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1958.

39 S. Kane, 4.48 *Psychosis*, s. 19.

40 Tamże, s. 22.

ze *Zbombardowanych* – kwestie stają się formą zarówno autoekspresji, jak i autoanalizy, która ma doprowadzić do rekreacji tożsamości. Czy symptomy choroby zaprezentowane w *Zbombardowanych* są możliwe do terapeutyzacji dzięki wyrazistości języka w *4.48 Psychosis*? Skupmy się jednak na wypunktowaniu zbieżności charakterologicznych między Cate a narratorką z *4.48 Psychosis*. Ułatwi to dekonstrukcję dramatu konieczną do dalszej interpretacji. W utworze możemy odnaleźć kilka kwestii, które potwierdzają powyższą hipotezę:

My brother is dying, my lover is dying, I am killing them both⁴¹.

I used to be able to cry but now I am beyond tears⁴².

I have reached the end of tale of a sense interned in an alien carcass and lumpen by the malignant spirit of the moral majority⁴³.

Ostatnia kwestia może zostać zinterpretowana, jak zostało to poczynione w pierwszym rozdziale – Cate stała się odzwierciedleniem Iana. Cała narracja w *4.48 Psychosis* staje się „tale of a sense interned in an alien carcass”⁴⁴ o „Ja” dziewczyny uwięzionym w ciele zmarłego Iana. Podobnie drugi cytat wskazuje na dychotomiczność postaci – transformacja/kreacja przed traumą i po traumie jest bardzo charakterystyczna dla Kane; pojawia się w *Zbombardowanych* (Ian, Cate), *Miłości Fedry* (Fedra), *Oczyszczonych* (Carl, Grace), *Łaknąć* (B). Cate była pierwszą pokrzywdzoną kobietą bohaterką w twórczości Kane, dlatego możemy przypuszczać, że to właśnie ona zdominowała także ostatnią sztukę Brytyjki.

Wróćmy jednak do pierwszego cytatu. Przypomnijmy, że relacje rodzinne Cate ograniczały się do brata, matki oraz kochanka – Iana. Fragment monologu wyraża bezsilność narratorki. Cate, wykreowana przez Kane na empatyczną dziewczynę, już w *Zbombardowanych* poczuwa się do obowiązku sprawowania pieczy nad rodzeństwem. Druga osoba,

41 Tamże, s. 4.

42 Tamże.

43 Tamże, s. 9.

44 Tamże.

o której wspomina cytat („osoba którą kocham umiera”⁴⁵), może się odnosić do Iana oraz tego, że dziewczyna w finale nie była w stanie mu pomóc, co mogło uwypuklić jej poczucie bezradności. Pojawia się tutaj wewnętrzny konflikt na płaszczyźnie ja–oczekiwania. Niezdolność do realizacji wyznaczonych celów może powodować wewnętrzne napięcie u narratorki. W tekście możemy odnaleźć kilka kluczowych problemów, które warunkują nagromadzenie negacji w dramacie, a w konsekwencji mogą tłumaczyć tytułową psychozę, na którą cierpi narratorka. Pierwsze napięcie zostało już nakreślone, rozgrywa się między narratorką a jej wyidealizowanym wyobrażeniem.

Kane odrzuca świadomość istnienia obiektywnej rzeczywistości: „And I am deadlocked by that smooth psychiatric voice of reason which tells me there is an objective reality in which my body and mind are one. But I am not here and never have been”⁴⁶. Dąży dlatego do wykreowania własnej rzeczywistości na poły realnej na poły wyobrażonej. Dokonuje tego, personalizując cierpienie: „My desperation clawing and all-consuming panic drenching me as I gape in horror at the world and wonder why everyone is smiling and looking at me with secret knowledge of my aching shame”⁴⁷.

Opisana rzeczywistość przedstawia się jako bardzo zautomatyzowana – emocje już nie są czymś naturalnym, lecz są sterowane za pomocą leków – odpowiednią mieszanką możemy włączać i wyłączać uczucia: „Okay, let’s do it, let’s do the drugs, let’s do the chemical lobotomy, let’s shut down the higher functions of my brain and perhaps I’ll be a bit more fucking capable of living”⁴⁸.

Dewaloryzacja świata opisanego przez Kane prowadzi do wniosku, że cała wykreowana przez nią rzeczywistość, rozparcelowana na pięć dramatów, to tak naprawdę jeden świat, skonstruowany z tych samych mechanizmów społecznych, emocjonalnych i kulturowych. Pomimo że opisy światów przedstawionych nie pokrywają się, to wypunktowane mechanizmy, korelacje, relacyjność bohaterów, mnogość kontekstów omówionych w powyższych częściach sprawia, że możemy mówić o jednej

45 Tamże, s. 4.

46 Tamże, s. 6.

47 Tamże.

48 Tamże, s. 14.

brutalnej rzeczywistości wykreowanej przez Sarah Kane na przestrzeni tych pięciu sztuk, a także o bardzo rozbudowanym zapleczu literackim, które stanowiło podwaliny jej sztuki.

Bibliografia

- Barthes R., *Fragment dyskursu miłosnego*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2011.
- Büchner G., *Woyzeck*, wstęp i red. B. Płaczowska, Warszawa 1956.
- Crimp M., *Plays*, London 2000.
- Delgado-García C., *Subversion, Refusal, and Contingency: The Transgression of Liberal-Humanist Subjectivity and Characterization in Sarah Kane: Cleansed, Crave, and 4.48 Psychosis*, „Modern Drama” 2012, t. 55, nr 2.
- Dobrowolski P., *Estetyka odrzucenia w dramacie i teatrze współczesnym*, Poznań 2011.
- Dunne W., *Podręcznik dramatopisarza*, tłum. A. Figura, Warszawa 2014.
- Dziamski G., *Estetyka XX wieku – spojrzenie nostalgiczne*, „Sztuka i Filozofia” 2001, nr 20.
- Friedrich Dürrenmatt – *dehumanizacja człowieczeństwa*, red. W. Słomski, Warszawa 2008.
- Jarmulowicz M., *Teatralność zła*, Gdańsk 2010.
- Kane S., *4.48 Psychosis*, London 2015.
- Kane S., *Blasted*, London 2011.
- Kane S., *Cleansed*, London 2006.
- Kane S., *Complete Plays*, London 2001.
- Kane S., *Łaknąć*, tłum. I. Libucha, „Dialog” 2000, nr 1.
- Kane S., *Miłość Fedry*, tłum. M. Semil, „Dialog” 1999, nr 9.
- Kane S., *Oczyszczeni*, tłum. J. Poniedziałek, K. Warlikowski, Warszawa 2001.
- Kane S., *Phaedra's Love*, London 2002.
- Kane S., *Zbombardowani*, tłum. P. Łysak, P. Wodziński, Warszawa 1999.
- Kosiński D., *Notatki z (nie)spektaklu*, „Dialog” 2015, nr 1 (698).
- Matović T., *Wings of desire: pleas for humanity in Mark Ravenhill's «Faust is dead» and Sarah Kane's «Cleansed»*, [w:] *Highlights in Anglo-American Drama: Viewpoints from Southeast Europe*, red. R. Nastić, V. Bratić, Cambridge 2016.
- Mitchell K., *Attempts of her life*, „The Guardian”, <http://www.theguardian.com/stage/2007/mar/15/theatre3> (dostęp: 15.04.2016).

- Muller-Wood A., *The Fatal Effects of Phaedra's Love: Sarah Kane, Myth and Violence in the Contemporary Female Text*, Ashgate 2011.
- Orwell G., *Rok 1984*, tłum. T. Mirkowicz, Warszawa 2014.
- Racine J. B., *Fedra*, tłum. A. Libera, Warszawa 2011.
- Ricoeur P., *Skandal zła*, „Znak” 1990, nr 427.
- Saunders G., *Kochaj mnie lub zabij, teatr skrajności Sarah Kane*, tłum. J. Burzyński, Kraków 2010.
- Sierz A., *In-Yer-Face Theatre. Mark Ravenhill and 1990s Drama*, [w:] *British Drama of the 1990s*, red. B. Reitz, M. Berninger, Heidelberg 2002.
- Sierz A., *Sarah Kane*, „InYerFaceTheatre”, <http://www.inyerfacetheatre.com/archive7.html> (dostęp: 10.04.2016).
- Strzemiński W., *Teoria widzenia*, Kraków 1958.
- Szekspir W., *Wieczór Trzech Króli, czyli Wszystko co chcecie*, tłum. S. Barańczak, Kraków 2001.
- Sztoskiewicz A., *Wojna, media, teatr okrucieństwa*, „Dialog” 2015, nr 1 (698).

Sarah Kane's intertextual genius

Summary

The paper analyzes all Sarah Kane dramas: *Blasted*, *Phaedra's Love*, *Cleansed*, *Crave* and *4.48 Psychosis*, through their references to culture and Western philosophy. Analysis of the work of Kane aims to give cultural view on new brutalism as an important part of theatre history. Author is willing to develop interpretive keys characteristic of the style of Sarah Kane. In the text there are also analysis of classical dramatic texts, considering an indication of their use in the work of Kane.

Keywords: Kane Sarah, intertextuality, new brutalism.