

NARODOWY
**STARY
TEATR**



SEKS, HAJŚ I GŁÓD
kronika rodzinna
według Emila Zoli

NA PODSTAWIE CYKLU
LES ROUGON-MACQUART

SEKS, HAJŚ I GŁÓD
kronika rodzinna
według Emila Zoli

REŻYSERIA
LUK PERCEVAL

Dziedziczenie traumy

Z LUKIEM PERCEVALEM
ROZMAWIA DOROTA SEMENOWICZ

W XIX wieku twórczość Zoli była przetomowa – ze względu zarówno na jej język, jak również odwagę autora w opisywaniu i zgłębianiu kwestii społecznych. Zola ustanowił też we Francji nową pozycję pisarza – odpowiedzialnego przed społeczeństwem, zaangażowanego, zajmującego stanowisko. Chciałam zapytać, co dla ciebie jest istotne w jego twórczości.

Cóż, wiele rzeczy jest dla mnie ważnych. Przede wszystkim Zola uznawany jest za pisarza zanurzonego w świat, który opisuje. Żył wśród górników, o których opowiada *Germina*, co w jego czasach było czymś niespotykanym. Mimo że wywodził się z zamożnej burżuazji, miał odwagę pod różnymi przebrańiami opisywać swoją rodzinę – to właśnie robi na kartach cyklu Rougon-Macquartowie. On sam także jest tam jedną z postaci – Doktorem Pascalem. Zolę fascynuje stawianie się w roli Darwina: poszukiwanie korzeni człowieczeństwa, by znaleźć pierwotne źródło porażki ludzkości, zaradzić jej, stworzyć – podobnie, jak chciał Czechow – wizję spokojniejszej i szczęśliwszej przyszłości. To było bardzo duże marzenie.

Marzenie realizowane poprzez literaturę.

Jasne, poprzez literaturę. To autorzy zawsze próbowali

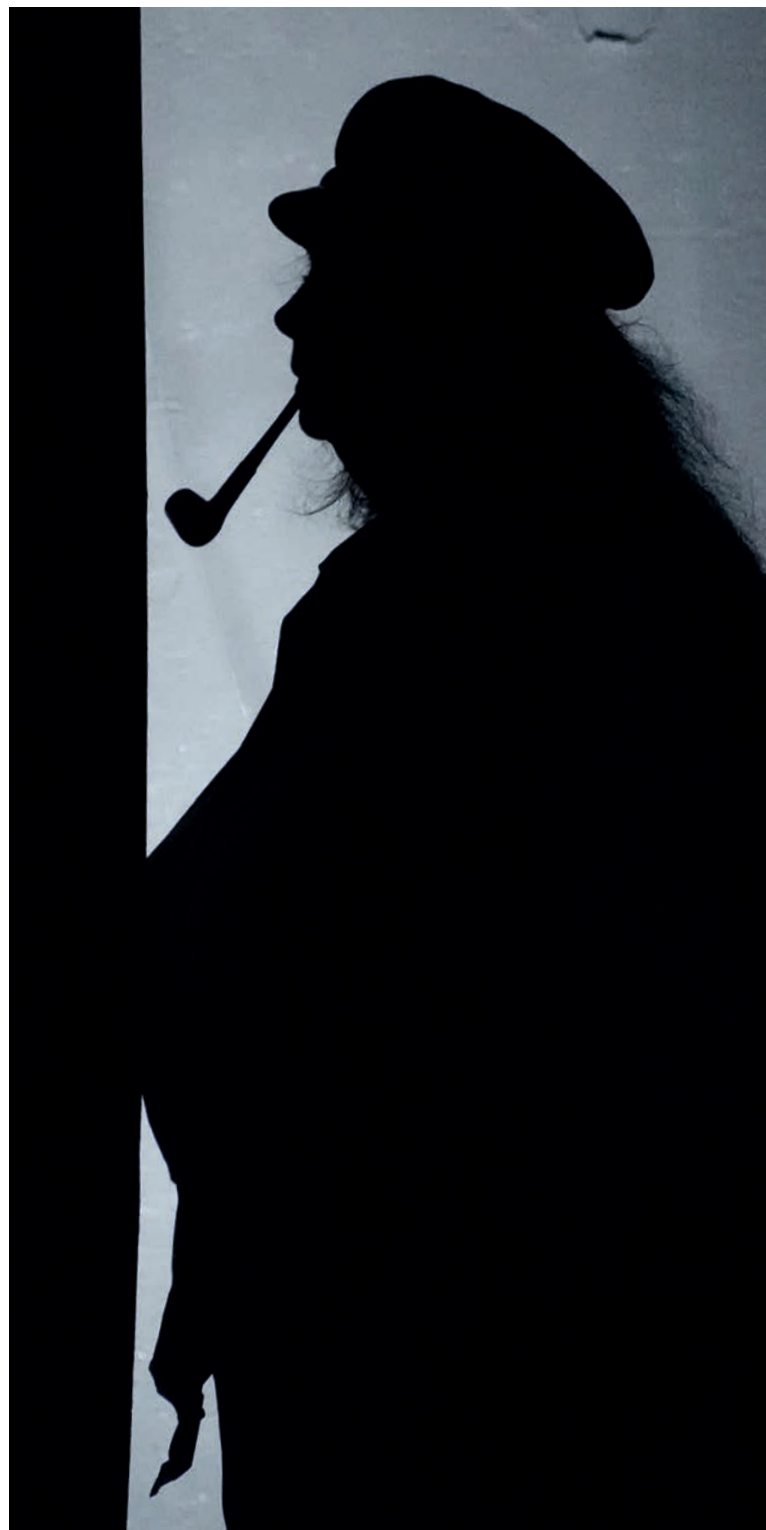
tego dokonać – zrozumieć co oznacza bycie człowiekiem, dlaczego świat jest tak potworny i co możemy z tym zrobić, jak możemy przynajmniej zwiększyć świadomość takiego stanu rzeczy. W tym więc leży, można rzec, istotność Zoli. Znaczenie ma także to, że pisał w wieku XIX. To czas rozwoju industrializacji, powszechnej wiary w kapitalizm i w możliwość stworzenia świata, który dla wszystkich byłby sprawiedliwy. Ludzie byli wtedy pełni marzeń. Kanał Sueski zbudowano dzięki marzeniu, by połączyć ze sobą kontynenty i stworzyć jeden wielki ogólnoswiatowy system ekonomiczny, z którego wszyscy mogliby czerpać zyski. Wtedy zbudowano też Titanica. Marzenia były ogromne. Widać w nich jednak – i to mnie fascynuje – logikę myślenia będącą podstawą kapitalizmu opartego na niewolnictwie. W tamtych czasach w kopalniach pracowały dzieci. Trwało to bardzo długo. Mój własny dziadek pracował w kopalni w wieku 14 lat. Nie potrafił pisać ani czytać. Opowiadał o tym – wiem to od swojego ojca, bo dziadka nigdy nie poznałem – jak bardzo poruszał go los koni pracujących pod ziemią, nie znających światła dziennego. Te konie opisywał też Zola. Chcę powiedzieć, że nie są to czasy bardzo nam obległe – opowiadając o swoim

dziadku, mówię o latach 20. i 30. XX wieku. Dziś ważne jest dla mnie dostrzeżenie tych korzeni kapitalizmu. Ten system nadal działa, mimo dawnych marzeń o stworzeniu lepszego świata. Niesprawiedliwość jest może mniej brutalna w zachodnich krajach, ale w Afryce, Chinach, Indiach, Ameryce Południowej – wszystkich nieindustrialnych rejonach trzeciego świata – wciąż mamy do czynienia z niewolnictwem praktykowanym w imię wzrostu kapitału w kapitalistycznych krajach.

Z jednej strony mamy wspomniany przez Ciebie *Germinal*, w którym Zola opisuje pracę dzieci w kopalniach. W *Germinalu* ten świat jest koszmarny, a kapitalizm wydaje się prawdziwie obrzydliwy, niesprawiedliwy, zły. Z drugiej jednak strony mamy powieści takie jak *Wszystko dla pań*, w których podejście do kapitalizmu wydaje się inne.

Nie do końca. W powieściach *Wszystko dla pań* czy *Pieniądz* – wykorzystanych w naszym spektaklu – kapitalizm jest oparty na zmyślonych pieniądzach, kryptowalucie, giełdzie papierów wartościowych, ale również na sprzedawaniu marzeń. Cały czas mamy do czynienia z jedną i tą samą zasadą. Czasem pokazywana jest jedynie jej fasada – wspaniałe

kapitalistyczne wygrane. We *Wszystkim dla pań* reprezentuje ją tylko jeden człowiek. Większość pracujących na ten sukces osób – czasem nawet tysiące – nie ma z tego żadnych pieniędzy. Zola nie tylko opisuje, jak kapitalizm brutalnie wykorzystuje ludzi, ale także jak wpływa na relacje międzyludzkie, relacje między kobietami a mężczyznami, relacje w rodzinie, że opiera się na władzy. W niektórych konstrukcjach kobiety są, można rzec, niewolnicami i ofiarami przemocy mężczyzn. W innych powieściach natomiast to kobiety próbują wykorzystać swój powab, by manipulować mężczyznami. To właśnie robi Nana – sprzedaje swoje ciało, ale nie chce być ofiarą skonstruowanego przez mężczyzn systemu ekonomicznego. Ostatecznie jednak pada jego ofiarą. Zola opisuje głębszy poziom brutalności kapitalizmu: jego wpływ na relacje międzyludzkie, traumy, jakie wywołuje, i jak te traumy prowadzą do ostatecznego rozpadu rodzin. To właśnie staramy się pokazać w naszej adaptacji. Dlatego też wybrałem tych konkretnych siedem powieści – śledzimy w nich losy dwóch gałęzi rodziny i widzimy, jak w głębi ducha wszyscy ich członkowie boją się porzucenia. To jedno z kluczowych zdań wypowiedzianych, i to często, przez



postaci: „Chcę mieć Cię na własność”. Mamy historię Jacques’a, maszynisty-mordercy, jednego z synów Gervaise z powieści *W matni* od której rozpoczynamy. Zabijając kobiety, jej syn wypowiada zawsze to jedno zdanie: „Teraz mam ją na własność”. Gdy przyjrzyć się tej frazie, ma ona wiele wspólnego z egzystencjalnym lękiem przed porzuceniem. Idąc tym tropem można dostrzec, że wszystkie postaci cyklu zostały porzucone przez swoich rodziców. Wszystkie. Zostały porzucone nie dlatego, że ich rodzice nie chcieli odpowiadać za edukację swoich dzieci, ale dlatego, że aby przetrwać musieli pracować dniami i nocami. Nie było żadnego systemu opieki społecznej, który chroniłby rodzinę, zupełnie nic. Myślę, że ta głęboka trauma bycia porzuconym, ten lęk przed porzuceniem, są bardzo mocno zakorzenione w nas wszystkich. W tym sensie, można powiedzieć, że Zola opisuje egzystencjalny aspekt kondycji ludzkiej. Ludzie stale mają poczucie, że muszą w jakiś sposób zrównoważyć lęk przed samotnością. Oczywiście, jeśli dorasta się z rodzicami budującymi bezpieczne środowisko prościej jest – tak mi się wydaje – przetrwać w poczuciu bezpieczeństwa. Ale umówmy się, że większość społeczeństwa nie czuje się

bezpiecznie i nadrabia to pieniędzmi, seksem, czymkolwiek... pozornym sukcesem, religią. Myślę, że jest bardzo wiele rzeczy, którymi staramy się zrekompensować lęk przed porzuceniem – niektóre z nich mogą być pozytywne. W oparciu o ten lęk wielu artystów stworzyło piękne dzieła sztuki. Wielu autorów napisało wspaniałe teksty, piękną poezję. By wypełnić ten brak przynależności do rodziny zapewniającej bezpieczeństwo zbudowano też pewnie wiele pięknych kościołów.

Wybrałeś więc Zolę nie tylko ze względu na jego zaangażowanie społeczne – przypuszczam, że istnieje wiele współczesnych tekstów mówiących o kapitalizmie, niewolnictwie itd. Jeśli dobrze zrozumiałam, istotne jest dla Ciebie połączenie egzystencjalnego i społecznego wymiaru ludzkiej egzystencji. Dlaczego jednak zdecydowałeś się oprzeć adaptację aż na siedmiu powieściach? Nie wystarczyłaby jedna, dwie, trzy?

Przede wszystkim, tak jak inni, zupełnie przez przypadek odkryłem, że *Nana* i *Germinal*, dwie najbardziej znane... i jeszcze *W matni*, więc trzy najbardziej znane powieści Zoli są częścią cyklu opowiadającego o rodzinie Rougon-Macquart. Nie wiedziałem

też, że Zola publikował je w gazecie. To była niekończąca się kontynuacja [śmiech]. Zupełnie jak...

...dziewiętnastowieczny serial.

Tak, dokładnie. Ludzie byli uzależnieni od tych powieści w odcinkach, uwielbiali je czytać. Moją ambicją nigdy nie była adaptacja wszystkich powieści tego cyklu. W Niemczech pracowałem z aktorką, która przeczytała je wszystkie, wciąż wyjaśniała mi co się w nich działo, jak i dlaczego. Ja nigdy się w to tak nie zagłębiałem. Starałem się podążać za najlepiej znanymi postaciami, takimi jak Gervaise z *W matni*, Nana, Étienne z *Germinal* czy Jacques z *Bestii ludzkiej*. Wszystkie te postaci są ze sobą spokrewnione, są dziećmi Gervaise, która, powiedzmy, reprezentuje nieślubną gałąź rodziny. Clotilde reprezentuje z kolei tę, która ma pieniądze, zaszczyty i tytuły. To odnosząca sukcesy gałąź rodziny. A wszystko zaczyna się od ciotki Dide, która dała początek temu rodowi i która od czterdziestu lat nie rozmawia ze swoimi dziećmi. Gdy rozpoczynamy, ma sto cztery lata, stoi nad grobem, krewni gromadzą się wokół jej łoża śmierci i zaczynają snuć rodzinną opowieść. Gdy ta dobiega końca nie wiemy, czy babcia zmarła czy jeszcze

nie. Na metaforycznym poziomie Zola opisuje nieobecnego Boga, a raczej Boginię, odmawiającą rodzinie miłości i czułości. Boga-matkę wściekłą, bo nie pozwolono jej żyć tak, jak chciała. Od czasu, gdy zabito jej kochankę, Dide odmawia rozmowy z własną rodziną. Można by powiedzieć, że mamy do czynienia z bardzo smutną historią miłosną, ale chodzi tu o wiele więcej. Dla mnie to metafora ludzkości, której brakuje poczucia przynależności do bezpiecznego środowiska. A to środowisko, w którym wszyscy się rodzimy – to środowisko naszej rodziny. Gdy ta, jak u Zoli, zмага się z finansowymi i społecznymi trudnościami rodzą się traumy. Kończy się to źle, dla dzieci i rodziny jako takiej.

Dlaczego jednak do opowiedzenia tej historii potrzebowałeś tych siedmiu powieści?

Nie wiem. Może powinienem był wykorzystać więcej. Inszenizowałem już Zolę w Niemczech, jako trzydniowy spektakl. Ponownie przenoszę go na scenę, bo odkryłem, że produkcja rozciągnięta na trzy dni była zbyt poszatkowana – z dnia na dzień publiczność zapomniała co grano poprzedniego dnia. Dlatego zdecydowałem się na kolejną adaptację – by spróbować opowiedzieć tę historię podczas jednego wie-

czoru. Na próbach wydaje się to mieć absolutny sens – powracają ci sami aktorzy, publiczność widzi ich w innych rolach, widzi, jak powtarzają od pokoleń te same błędy. To logiczniejsze. Rodzina jest tu punktem odniesienia wspólnym dla wszystkich – wszyscy mamy rodziców, matki i ojców. Opowiadane w teatrze relacje od razu przywołują nasze własne doświadczenia. W pewnym sensie jest to więc bardzo prosta historia, choć o złożonych poziomach.

Jaka jest Twoja ulubiona powieść z tego cyklu?

Trudno powiedzieć, wszystkie są bardzo charakterystyczne, ale... Nie, naprawdę nie wiem. W pewnym sensie wszystkie skonstruowane są na wzór Szekspirowskich dramatów. *Bestię ludzką* porównać można do *Makbeta*. *Wszystko dla pań* do *Króla Leara*. Wszystkie mają swoistą i bardzo charakterystyczną głębię. Nie mam ulubionej.

A może szczególnie cenisz jakąś inną powieść Zoli, poza cyklem Rougon-Macquart?

Muszę powiedzieć, że nie jestem wielkim fanem jego stylu – jest bardzo staroświecki, barokowy wręcz. Zola był najpierw dziennikarzem. Stał się zdołał dzięki pisaniu do gazet. We Francji uznawany jest oczywiście za jednego

z najistotniejszych pisarzy ubiegłych wieków, również dlatego, że zwiększył w kraju świadomość niesprawiedliwości społecznych. Zresztą to samo można powiedzieć o języku Eugene'a O'Neilla, on też jest bardzo staroświecki. Dramat, który adaptowałem w Starym Teatrze, *Pewnego długiego dnia*, jest patetyczny, bardzo barokowy... Nie wiem, jak to ująć. Zbyt wiele przymiotników – tak zwykłem to określać – w porównaniu do współczesnych pisarzy. Wydaje się to... przestodzone.

Mnie z kolei język Zoli zawsze wydawał się bardzo oszczędny, taki w punkt, bardzo skondensowany.

Jest on jednak barokowy w zderzeniu z potrzebami sceny. To miałem na myśli. Nie można wziąć fragmentu z książki Zoli i wypowiedzieć na scenie. Za dużo tam słów wyjaśniających wszystko. Na scenie nie można być anegdotycznym, siła sceny tkwi w sugestii. Jednak takie teksty jak Zoli ciekawie przenosi się na scenę. Stanowią wyzwanie – w jaki sposób przekształcić taki tekst, by dało się go wystawić w teatrze? W gruncie rzeczy do tego sprowadza się większość mojej pracy w ostatnich latach, do redukowania, redukowania i jeszcze raz redukowania. Nawet pracując na tekstach



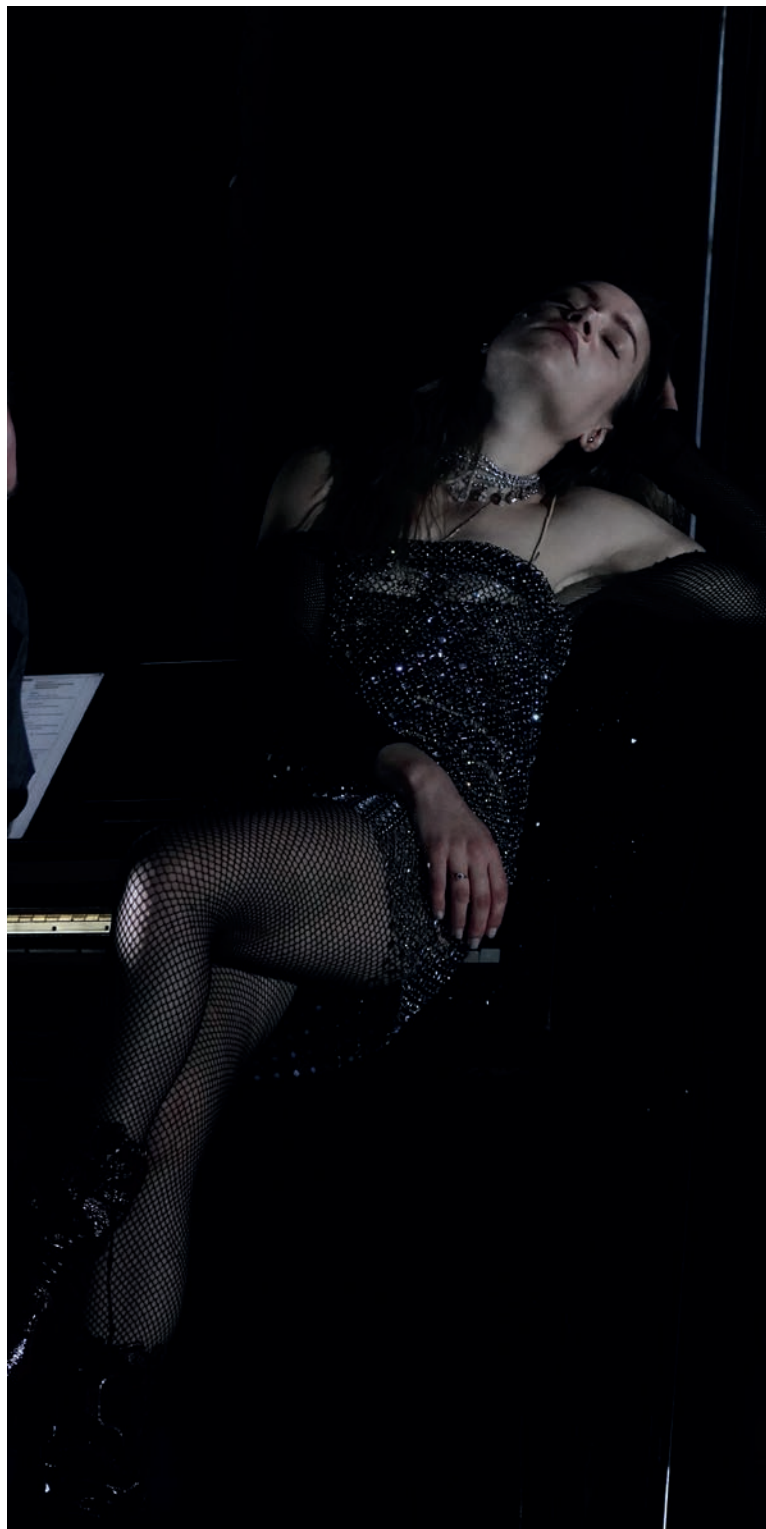
Jona Fossego zredukowałem, zredukowałem i jeszcze raz zredukowałem.

Da się zredukować teksty Fossego?

Tak, da się! [śmiejch] Z Fossem i jego trylogią zrobiłem ostatnio o wiele więcej. Dla mnie kluczowa jest świadomość, że na scenie mamy do czynienia ze swoistym rytuałem. Teatr jest rytuałem przypominania sobie, że łączą nas od setek lat te same emocje, frustracje, bitwy i życiowe zmagania. Nie mamy się lepiej – może tylko żyjemy w trochę lepszym świecie. Mamy szczęście, że urodziliśmy się w zachodnich krajach, gdzie mamy obecnie dostęp do opieki spotecznej i lepszej służby zdrowia. Jednak świat jako taki zmienia się powoli, niezwykle powoli. Wciąż pełen jest cierpienia wywołanego pierwotnym lękiem przed tym, że się przetrwa, że nie ma się wystarczająco wiele, że samemu

jest się niewystarczającym. Wydaje mi się, że leży to u podstaw ludzkości – musimy stale budować granice, mury, by czuć się bezpiecznie. Z pewnością dziś tak to wygląda. Kilka tygodni temu przeczytałem w pewnym artykule, że na świecie trwa obecnie sto dziesięć konfliktów zbrojnych. Ludzkość nigdy nie była tak okrutna i tak zaangażowana w wojnę jak dziś. Sto dziesięć konfliktów zbrojnych – to gigantyczna liczba. Bierze się to stąd, że w pewnym sensie nie istnieje sprawiedliwość. A niesprawiedliwości wyrządzamy sobie sami. Fascynuje mnie tworzenie teatru, który przygląda się tym procesom, bada, gdzie jest źródło takich zachowań i jak możemy, być może w naszym prywatnym życiu, coś z tym zrobić. Nie zmienimy świata, ale możemy starać się być bardziej życzliwi – wobec siebie samych i napotykanym przez nas ludzi.

Tłumaczyła Alicja Kowalczevska



Dlaczego Emil Zola?

LUK PERCEVAL

Dlaczego „seks, hajs i głód”?

W powieściowym fresku *Les Rougon-Macquart* Emil Zola kreśli historię rodziny w czasach gwałtownej industrializacji i ekspansji kolonizacyjnej 2. połowy XIX wieku.

Rodzina to fundament społeczeństwa, układ odniesienia, który każdy z nas ma w sobie, ponieważ wszyscy jesteśmy córkami i synami matek i ojców. Wszyscy nosimy stygmaty bez ustanku powtarzających się historii upokorzeń, nadużyć władzy, traum wojennych czy umartwień... gdyż bez wyjątku jesteśmy dziećmi dzieci, dzieci, dzieci modelu ekonomicznego, który wykorzystuje pracę robotników najemnych, w tym dzieci, by zapewnić sobie dobrobyt – pracę, która podporządkowuje jednostkę nie tylko systemowi, ale też samej sobie. Dla wielu bohaterów sagi Zoli uzależnienia stają się jedynym dostępnym sposobem radzenia sobie z ubóstwem, nędzą i wyobcowaniem.

W pierwszej części spektaklu, pt. „Seks” (dla którego kanwą fabularną stały się powieści *Doktor Pascal* i *W matni*) śledzimy losy bohaterów, którzy nie tylko szukają lepszego życia, ale także, z nienasyconą zmysłową energią, dążą do bliskości przez seks, którego siła zarówno wznosi, jak i niszczy jednostki. Ponieważ seks nie daje wyzwolenia, wynikającą z tego pustkę wypełnia żal, poczucie krzywdy i uzależnienie od alkoholu. Pierwsza część skupia się na bezwzględnych konsekwencjach kapitalizmu, zarówno w sferze prywatnej, jak i społecznej. Relacje międzyludzkie odzwierciedlają struktury władzy systemu ekonomicznego, którym rządzą prawa dżungli.

Druga część, „Hajs” (*Nana*, *Wszystko dla pań*, *Pieniądz*), odśladanie podstawowe zasady systemu kapitalistycznego. Łatwy dostęp do wszechobecnej konsumpcji budzi żądze jeszcze większej konsumpcji, uzależnienie prowadzi do większego uzależnienia. Nawet Nana, która gorączkowo stara się uniknąć losu swej bezwzględnie wyzyskiwanej matki, pada ofiarą własnego nieokiełznanego pragnienia destrukcji czy też obawy przed śmiercią, która zabrała jej rodziców w powolnej, porażającej agonii. Niewinne dzieci z pierwszej części stają się potworami w drugiej. Teraz rozumiemy, co Zola miał na myśli mówiąc o „ogromnej ludzkiej komedii i tragedii”.

W trzeciej części, „Głód” (*Bestia ludzka* i *Germinal*), schodzimy nie tylko do najgłębszych chodników kopalni węgla, gdzie pracują nawet dzieci i konie, ale także – do najmroczniejszych pokładów ludzkiej duszy. Człowiek to bezwzględna, zezwierzęcona kreatura, która dla zaspokojenia swoich potrzeb gotowa jest eksterminować bliźnich. Widzimy, jak system ekonomiczny bezwzględnie znęca się nad słabszymi, ale także jak te nieszczęsne, wykorzystywane jednostki niszczą się nawzajem. Zola opisuje świat, w którym głód redukuje człowieka do najbardziej prymitywnych instynktów, a jego tragikomedia osiąga mroczne dno.

„Trzeba wszystko zniszczyć... Koniec z narodami, koniec z rządami, koniec z własnością, koniec z Bogiem i koniec z religią.”

Dzięki tym kwestiom z ostatniej części dostrzegamy, że Zoli podróż w czasie dogoniła banalność naszej codzienności.

„Seria straszliwych zamachów zaskoczy władze i obudzi ludzi.”

Konsultacja językowa
Bożena Baratault



Zola, wróć!

o cyklu powieściowym *Rougon-Macquartowie*

(fragmenty)

PAWEŁ MAJEWSKI

Hasło „Zola” wywołuje dziś głównie dwa skojarzenia – oprócz „ten od Dreyfusa” jest jeszcze „ten od Nany”. Rządziej pamięta się, że powieść o osiemnastoletniej luksusowej prostytutce, którą Emil Zola zbulwersował francuską publiczność literacką w 1880 roku, nie była samodzielnym utworem, lecz dziewiątym z dwudziestu tomów monumentalnego cyklu o zbiorowym tytule „Rougon-Macquartowie. Historia naturalna i społeczna rodziny za Drugiego Cesarstwa”, nad którym pisarz pracował prawie ćwierć wieku i który w jego zamyśle miał być odpowiednikiem *Komedii ludzkiej* Balzaka w następczej epoce dziejów społeczeństwa francuskiego.

Z planów spisywanych przez Zolę w trakcie pracy nad tym cyklem wyłania się przemyślany, chociaż modyfikowany w trakcie wykonania, zamysł ujęcia w nim wszystkich warstw i środowisk społecznych tworzących Francję za panowania Napoleona III. Znajdujemy więc w kolejnych tomach obrazy życia i losu na każdym piętrze gmachu ludzkiej zbiorowości, od zapuszczonych nor paryskiego lumpenproletariatu po dwór Napoleona III, od niepiśmiennych chłopów z Prowansji po elity intelektualne i artystyczne kreujące samoświadomość narodu. Obrazy te na ogół malowane są słowem tak sugestywnie, że czytelnika może ogarnąć żal za dziewiętnastowieczną prozą, w porównaniu z którą wytwory literatury współczesnej wypadają na ogół blade – jeśli oceniać je pod względem zdolności mimetycznego naśladownictwa „samej rzeczywistości”, co jest, rzecz jasna, kryterium naiwnym i prymitywnym, ale jednak niekiedy pozwalającym skutecznie odróżnić dobrą literaturę od pretensjonalnej hucpy.

Co więcej, Zola nie ograniczył się do reporterskich opisów. Tworząc cykl, przyjął pewne założenia teoretyczne odnośnie jego zawartości. Kluczowe jest określenie użyte w podtytule: „historia naturalna i społeczna”. Kwalifikowanie Zoli w podręcznikach historii literatury jako głównego przedstawiciela naturalizmu w literaturze dziewiętnastowiecznej wynika właśnie stąd, że w „Rougon-Macquartach” uznał on za główny motor ludzkich działań uposażenie psychologiczne jednostek dziedziczone w różnych kombinacjach po przodkach oraz przyjął, że w ostatecznym rozrachunku o tych działaniach decydują odruchy i instynkty mające podłoże biologiczne i dominujące nad instancjami rozumu i rozsądku ukształtowanymi przez kulturę, społeczeństwo oraz ich nakazy.

Dwadzieścia tomów cyklu, w którym poza *Naną* mieści się też druga z najstynniejszych powieści Zoli, czyli *Germinal*, wypełnione jest opowieścią o trzech pokoleniach jednej rodziny



SEKS, HAJŚ I GŁÓD
kronika rodzinna
według Emilia Zoli

na podstawie scenariusza autorstwa Luka Percevala
w tłumaczeniu Sławy Lisieckiej pod tytułem: *KARMA – ZOLA*

scenariusz i reżyseria

Luk Perceval

przekład

Sława Lisiecka

dramaturgia
tłumaczka, asystentka reżysera

Maja Wisła-Szopińska

scenografia

Annette Kurz

kostiumy

Annelies Vanlaere

reżyseria światła

Mark Van Denesse

choreografia

Ted Stoffer

muzyka

wykonanie na żywo

Justyna Skoczek

obsada

Anna Dymna

Magda Grąziowska

Ewa Kaim

Aleksandra Nowosadko

Malgorzata Zawadzka

Roman Gancarczyk

Krzysztof Zawadzki

asystentka scenografki

Renée Feveere

asystentka kostiumografki, scenografki i reżysera światła

Julia Ulman

asystentka reżysera (WRD AST)

Magdalena Litwa

Inspicjentka

Katarzyna Gawet

premiera

18 stycznia 2025, Duża Scena

– z tym że każdy tom stanowi samodzielną powieść, którą można czytać, nie znając pozostałych, chociaż czytane w całości, nabierają one więcej znaczeń, gdy widzi się powiązania między poszczególnymi postaciami. Członkowie tej rodziny żyją i funkcjonują w każdym obszarze społecznym – jako chłopi, rzemieślnicy, wyrobnicy, duchowni, artyści, biznesmeni i mężowie stanu. Nie należy jednak sądzić, że jest to rzecz podobna w ogólnym pokroju do sag rodzinnych w stylu Galsworthy’ego, *Rodziny Whiteoaków* czy Margit Sandemo, tylko szerzej zakrojona i lepsza literacko. Zola nie pudruje bowiem swoich bohaterów *ad usum delphini* ani nie przypochlebia się publiczności. Prostytuująca się ostentacyjnie Nana jest kuzynką ministra Eugeniusza Rougona, jednego z głównych rozgrywających w polityce Francji, a robiący milionowe interesy na paryskiej giełdzie cyniczny spekulant Saccard to bliski krewny praczki Gerwazyny, która mimo najlepszych intencji ulega tak zwanemu wykołajeniu i umiera jako alkoholiczka w nędznej izdebce kamienicy czynszowej (Nana jest jej córką). Brutalność, cynizm, pazerność, niczym niemaskowane pożądanie i żalosna pozorność zasad etycznych – z tym, przeważnie, ma do czynienia odbiorca cyklu. Zola ma pewną cechę wspólną z Jackiem Londonem – obaj rozwijają skrzydła przy opisach silnych negatywnych emocji, konfliktów i agresji, wszelkich odmian ludzkiej nędzy i poniżenia, natomiast kiedy przystępują do relacjonowania sytuacji idyllicznych, scen spokoju i szczęścia, stają się nieprzekonujący, a same opisy są raczej drętwe. Bądźmy jednak wyrozumiali – w końcu komu oprócz Barbary Cartland udała się sztuka przekonującego opisanie szczęścia w literaturze?

Zasady naturalistycznego ujmowania ludzkich spraw prowadziły Zolę do relacjonowania ich w sposób, który nie mógł podobać się ani władzy politycznej (mimo że opisywał epokę minioną, Drugie Cesarstwo, które w Trzeciej Republice nie cieszyło się szczególną estymą), ani zwolennikom konserwatywnych porządków społecznych z klerem na czele. Reakcje prasowe wywołane publikacją niektórych tomów cyklu mocno przypominają dzisiejsze zdziczone hejty, a sam Zola był na nie przygotowany i stawiał im czoła bez zaskoczenia, spokojnie, stanowczo. Nienawiść, którą wzbudzał, była tak wielka, że istnieje dziś we francuskim literaturoznawstwie pogląd, według którego jego śmierć (oficjalnie z powodu zatrucia cza-dem) nie była tragicznym wypadkiem, lecz skrytobójstwem zorganizowanym przez osoby z kręgów konserwatywno-prawicowych. Jest to wprawdzie typowa teoria spiskowa, lecz

traktuje się ją poważnie – jako możliwą do przyjęcia wersję wydarzeń – nie tylko na sensacyjno-plotkarsko-fantazyjnych portalach i grupach dyskusyjnych. Faktem jest, że kręgi prawicowo-kościelne we Francji nienawidziły Zoli wyjątkowo namiętnie.

I teraz niech felietoniście wolno będzie puścić wodze fantazji. Gdyby tak w naszych czasach ktoś stworzył nowych „Rougon-Macquartów”. Gdyby jakiś potężny autor podjął to zadanie i napisał cykl powieści o jednej rodzinie, w której losach przegląda się cała druga połowa XX wieku, sięgając aż po nasze czasy. [...] gdyby zabrał się za [to] pisarz formatu Zoli, moglibyśmy dostać poważną propozycję podsumowania ostatnich kilkudziesięciu lat dziejów naszej cywilizacji. Może niedaleko od podobnego osiągnięcia był Houellebecq, ale trochę za bardzo skupił się na swoich prywatnych obsesjach.

Miło jest pofantazjować, lecz po powrocie do rzeczywistości stwierdzamy, że to i tak by dziś nikogo nie obeszło. Jedną powieść można jeszcze ostatecznie przeczytać, jeśli media bardzo długo i uparcie powtarzają, że jest niezwykła i wyjątkowa. Ale żeby dwadzieścia? Nie te czasy.

**Książki składające się na cykl Emila Zoli
Rougon-Macquartowie. Historia naturalna i społeczna
rodziny za Drugiego Cesarstwa**

Pochodzenie rodziny Rougon-Macquartów

(La Fortune des Rougon, 1871)

Zdobycz (La Curée, 1871–72)

Brzuch Paryża (Le Ventre de Paris, 1873)

Podbój miasta Plassans (La Conquête de Plassans, 1874)

Grzech księdza Mouret (La Faute de l'Abbé Mouret, 1875)

Jego ekscelencja Pan Minister Rougon

(Son Excellence Eugène Rougon, 1876)

W matni (L'Assommoir, 1877)

Kartka miłości (Une page d'amour, 1878)

Nana (Nana, 1880)

Kuchenne schody (Pot-Bouille, 1882)

Wszystko dla pań (Au bonheur des dames, 1883)

Radość życia (La Joie de vivre, 1884)

Germinal (Germinal, 1885)

Dzielo (L'Œuvre, 1886)

Ziemia (La Terre, 1887)

Marzenie (Le Rêve, 1888)

Bestia ludzka (La Bête humaine, 1890)

Pieniądz (L'Argent, 1891)

Kłęska (La Débâcle, 1892)

Doktor Pascal (Le Docteur Pascal, 1893)

Edycja polska: Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956–1961,
tłumaczyli: Krystyna Dolatowska, Nina Gubrynowicz, Marta Hulewiczowa,
Gabriel Karski, Roman Kotoniecki, Ewa Krasnowolska, Aleksandra Olędz-
ka-Frybesowa, Izabella Rogozińska, Hanna Szumańska-Grossowa i inni.

**Przedruk tekstu za zgodą Autora z:
„Kultura Liberalna” nr 656 (30/2021),
3 sierpnia 2021**



Świat według Zoli*

Jak słusznie podkreślają badacze¹, (...) wyjątkowość naturalizmu, jego siła, a zarazem słabość polegała na przekroczeniu wątych granic teorii literackiej i przeobrażeniu się w postawę światopoglądową, odwołującą się w pierwszym rzędzie do poglądów Augusta Comte'a. To właśnie filozofię pozytywistyczną triumfującą podówczas w europejskich salonach burżuazja uznała za swoją. Literatura ujęta jako pochodna nauki? musiała stać się tendencyjna (nie po raz pierwszy i, zapewne, nie po raz ostatni), musiała dawać wyraz panującym ówczesnie teozom materializmu filozoficznego, a – jako zaledwie ilustracja określonych założeń – nie mogła jednocześnie wiernie odbijać rysów epoki, nawet mimo deklarowanego przez naturalistów obiektywizmu.

To, co jedni zwali patologią, drudzy natomiast zupełnie oczywistym i bezdyskusyjnym w swym realizmie wizerunkiem „zgnilizny Zachodu”, stawało się w najlepszym razie problemem zaledwie drugorzędnym. Zwłaszcza że wynaturzenia, dewiacje czy natęgi okazywały się, wbrew pozorom, tematem nieuniknionym³: naturaliści, by połączyć charakter naukowy utworu z zaciekawiającą czytelnika fabułą (a tym samym zadbac o sukces, także, nie tędźmy się, finansowy), z ochotą zerkali w stronę wszystkiego, co odbiegało od szeroko rozumianej normy. Tym samym szanse powieści naturalistycznej na sentymentalny debiut w roli „kartki z epoki” wydawały się niemal ostatecznie przesądzone.

Jednak początki naturalizmu zakładały zgoła odmienny scenariusz. Zaplecze teoretyczne zdawało się gwarantować najlepsze z możliwych odzwierciedleń swoich czasów: „unau-

1 Mam tu na myśli dwie, mimo upływu czasu wciąż podstawowe dla badaczy naturalizmu, prace: Z. Szwejkowski: *Pierwszy etap walki o naturalizm w Polsce*. W: Idem: *Nie tylko o Prusie*, Poznań 1967, oraz o kilka lat późniejsza: J. Kulczycka-Saloni: *Literatura polska lat 1876–1902 a inspiracja Emilia Zoli*, Wrocław 1974.

2 „[...] literatura więc miała być wysnuta z nauki, a utwór literacki zrównany w swej wartości z dziełem naukowym”. Z. Szwejkowski: *Pierwszy etap...*, s. 197. Zjawisko to ochrzczono mianem „unaukowienia powieści”, warto jednak pamiętać, iż tezę tę głosili na kilka lat przed Zolą bracia Goncourt, zazdrośnie upominający się o tytuł pionierów naturalizmu.

3 Obszerniej pisze na ten temat raz jeszcze Z. Szwejkowski (zob. *Pierwszy etap...*, s. 198), tu jedynie pragnę zasygnalizować pewne fakty, niezbędne, by móc rozwinąć własne tezy.

kowienie powieści”⁴, a więc podporządkowanie jej wymogom i rygorom stawianym dyscyplinie naukowej, oraz deklaracja pisarstwa niezaangażowanego, połączone z szumnym hasłem automatycznego niemal zapisu przepływającej obok rzeczywistości, niepoddanej ze strony pisarza żadnej selekcji, tudzież ocenie moralnej, składać się miały na potencjalny sukces jednego z bardziej niezwykłych prądów. Wspomniany już jednak, mający swe źródło w temperamencie artysty, rozdzielił między teorią a praktyką uczynił z naturalizmu „może najbardziej niezwykłą imitację obserwacji, jaką posiadamy”. Tak swego czasu określił ten fenomen Henry James.

Przypadek samego Zoli jest jednak znacznie bardziej skomplikowany. Choć sam siebie mianował kronikarzem swych czasów, to Emil Zola był przede wszystkim żądnym stawy i uznania pisarzem, który dzieła swe obliczał na wywołanie skandalu, zarówno literackiego, jak i towarzyskiego. W jednym z listów do Gustawa Flauberta pisarz przyznał z rozbijającą szczerością: „kocham zbijać ludzi z tropu”⁵. Tu niewątpliwie bije źródło niecodziennej przemienności nastrojów, jaką Zola nieustannie zaskakiwał oszołomionych takim bogactwem emocji czytelników, każąc im po onirycznym niemal *Marzeniu* zderzyć się z okrucieństwem *Bestii ludzkiej* lub też *Kartką miłości*, znakomitą powieścią realistyczną, którą pisarz łągodził szok wywołany ogłoszeniem *L'Assommoir (W matni)* – po to jedynie, by niecały rok później opublikować *Nanę*⁶! Nic tak bardzo nie przerażało Zoli jak widmo zaliczenia go do rzędu „uczciwych pisarzy”, a więc takich, w których towarzystwie pocziwy mieszczuch mógłby spokojnie trawić niedzielny obiad bez obawy, że nagły wstrząs przyprawi go o niestrawność. Trzeba przyznać, że tę jedną możliwość pisarz skutecznie zażegnał... Na marginesie, warto zauważyć, iż postawa Zoli w niczym nie odbiegała od głoszonych przezeń poglądów, w których w sposób jednoznaczny i zdecydowany przekreślał tradycyjny (a więc w tym wypadku – romantyczny) model cy-

4 Dokładną analizę podstaw teoretycznych naturalizmu przedstawia w swej pracy J. Kulczycka-Saloni: *Literatura polska lat 1876–1902...*, s. 11–50.

5 List z 17 września 1877 r. Cyt. za: H. Suwata: *Emil Zola*, Warszawa 1968, s. 202.

6 Sam Zola w listach do przyjaciół tęsknił za „szklanką mocnego wina”, jaką dla pisarza miała być Nana, po „słodkim syropie”, czyli dziwnie przez Zolę nielubianą *Kartkę miłości*. Informacje te podaje Halina Suwata (*Emil Zola...*, s. 203).



ganerii: artysta nie tylko może, ale i powinien zarabiać pieniądze – bo tylko pieniądze gwarantują mu niezależność, dając zarazem oręż w walce o nieprzerwany sukces. Twórcy spod znaku Zoli głosili prymat prawdy nad fikcją niezdolną – ich zdaniem – nawet do tego, by imitować olśniewające bogactwo wszystkich odcieni rzeczywistości. W tym jednym punkcie naturaliści niespodziewanie schodzili się ze swymi antagonistami, choćby z Henrykiem Sienkiewiczem, który pisał, iż „żyjący parobek więcej jest wart od nieżywego Achillesa”⁷. Tyle założeń.

Ale już realizacja tego zaskakująco prawdziwego stwierdzenia bezlitośnie odstąpiła dzielącą teoretyków przepaść: to, co dla Zoli było wyjątkiem dzieckiem prawdy, dla krytyków pozostawało dziełem czystej logiki, wynikiem umysłowej tamigłówki, tworem martwym, galwanizowanym na potrzeby powieści. Sam Zola nie krył, iż chorobliwie poplątane dzieje Rougon-Macquartów nie są niczym innym jak tylko konsekwentną, trwającą ponad dwadzieścia lat realizacją z góry powziętego planu; w przedmowie do *Kartki mitości* napisze o tym wprost: „Od 1868 roku wypełniam ramy, które sobie nakreśliłem, i drzewo genealogiczne wytycza mi zasadnicze linie, nie pozwalając zboczyć na prawo ani na lewo [...]”⁸.

Czy to wyznanie deprecjonowało Zolę? Jako teoretyka i naturalistę raczej tak, jako pisarza – niekoniecznie. Owo nieustanne przekraczanie własnych założeń, połączone z różnorodnością wygrywanych przezeń tonów, dowodziło nie tyle słabości Zoli autora, ile raczej stopnia skomplikowania jego utalentowanej osobowości, podszytej, paradoksalnie, romantyzmem, by tak rzec, starej daty, który Tadeusz Kowzan nazwie krótko sentymentalizmem⁹.

Romantyzm ten zwykł przyjmować najrozmaitsze formy: odnaleźć go możemy między innymi w sposobie komponowania pojedynczych scen, chociażby śmierci młodziutkiej Mietty

7 H. Sienkiewicz: *O naturalizmie w powieści*. W: Idem: *Szkice literackie*. T. 1. [Dzieła. Wydanie zbiorowe. Red. J. Krzyżanowski. T. 45]. Warszawa 1951, s. 64.

8 Cyt. za: H. Suwała: *Emil Zola...*, s. 198. W dalszej części rozdziału autorka monografii podważa tezę, jakoby całość cyklu była przez Zolę obmyślona już w 1868 roku, co jednak nie zmienia faktu, iż Zola konsekwentnie realizował znakomitą większość swych pomysłów w pierwotnej wersji.

9 We wstępie do *Wieczorów medańskich* Kowzan powie o Zoli, iż „był w głębi serca człowiekiem sentymentalnym”. T. Kowzan: *Wstęp*. W: *E. Zola: Wieczory medańskie*. Tłum. W. Berent, Wrocław 1962, s. XIX.



w *Początkach fortuny Rougonów*, bądź też w specyficznej aurze odautorskiej sympatii, by nie rzec – czułości, jaką Zola troskliwie otacza niektóre ze swych postaci (...). Ustawienie tych kilku spostrzeżeń w jednej linii przesądza, wydawałoby się, w sposób ostateczny kwestię autentyczności obrazowania w powieści naturalistycznej: zarówno pęknięcie na linii teoria – praktyka, jak i osobiste predyspozycje Zoli autora zdają się dopełniać miary. Ale jedynie „zdają się”... [...]

Urodzony w 1840 roku Zola pierwsze trzydzieści lat swego życia oddał Drugiemu Cesarstwu; jako dojrzały mężczyzna oglądał upadek Cesarstwa w roku 1870 i był obecny przy tym, gdy proklamowano Republikę. Wspomnienia z tego okresu nie należały do najszcześniejszych: brak pracy i widmo nędzy, pusty żołądek i dziurawe buty, a wszystko to na skutek oszustwa, jakiego ofiarą padła rodzina Zoli, wykorzystana niecnie przez możnych tego świata. Nie może zatem dziwić fakt, że cała późniejsza twórczość autora *Jego ekscelencji pana ministra Rougona* wymierzona jest przeciwko Drugiemu Cesarstwu w tym samym niemal stopniu, co przeciw samej burżuazji, choć w Europie wciąż jeszcze nie przebrzmiała złota era tej klasy.

Fragmenty tekstu Agnieszki Rozpłochowskiej-Boniatowskiej „*Kuchenne schody*” Emila Zoli. *Historia obyczajowości po wielkich przewrotach*, „*Śląskie Studia Polonistyczne*” 2011/1 drukujemy za zgodą Autorki.

* Tytuł pochodzi od redakcji.





N A R O D O W Y

STARY TEATR

IM. HELENY MODRZEJEWSKIEJ
W KRAKOWIE

DYREKTORKA

Dorota Ignatjew

ZASTĘPCA DYREKTORKI

DS. ARTYSTYCZNYCH

Jakub Skrzywanek

ZASTĘPCA DYREKTORKI

DS. TECHNICZNYCH

I ADMINISTRACYJNYCH

Dariusz Barszczewski

GLÓWNA KSIĘGOWA

Edyta Leszczyńska

PEŁNOMOCNICZKA

DYREKCI DS. WSPÓLPRACY

MIĘDZYNARODOWEJ I ROZWOJU

Dorota Semenowicz

SAMODZIELNE STANOWISKO

DS. CONTROLLINGU

Helena Równicka

KIEROWNICZKA

MUZYCZNA

Justyna Skoczek

SEKRETARIAT

Monika Chyla

PRACOWNIA

DRAMATURGICZNA

Agata Dąbek

Daria Będkowska

Agnieszka Fryz-Więcek

KOORDYNACJA PRACY

ARTYSTYCZNEJ I IMPRESARIAT

Dorota Grzywacz-Kmieć (kierownik)

Aleksandra Kleczek

Katarzyna Koza

Wioletta Brzęcka

PROMOCJA I PR

Barbara Kwiatkowska (kierownik)

Piotr Kolodziej

Magdalena Ladosz

Krystyna Podolecka

Agnieszka Ponikiewska

Anna Słowiakowska-Polak

Aleksandra Stawarska-Kolasa

Elżbieta Wrześcińska

Katarzyna Zimoląg

MUZEUM (MICET)

Anna Litak (kierownik)

Daniel Arbaczewski

Lukasz Zaleski

KOORDYNATOR

DS. DOSTĘPNOŚCI - EDUKATOR

Katarzyna Peplińska-Pietrzak

DZIAŁ

FINANSOWO-KSIĘGOWY

Iwona Chanuszkiewicz

Monika Gniadek

Elżbieta Kurcz

Iwona Natyna

Magdalena Smolak

Joanna Wójcik

INSPICJENCI

Katarzyna Gawel

Zbigniew Kaleta

Hanna Nowak

Krzysztof Sokolowski

Ewa Wrześniak

KADRY

Renata Malucha

BHP i OCHRONA

PRZECIWPÓŻAROWA

Tomasz Mikulski

IT

Marcin Kowynia

DZIAŁ TECHNICZNO-

EKSPLLOATACYJNY

Krzysztof Szczygiel (kierownik)

Monika Baranik

Grzegorz Bielecki

Jakub Bieni

Martyna Chmielewska

Magdalena Chrzan

Leszek Czarski

Olaf Dam

Krzysztof Dziedzic

Tomasz Dzierwa

Mariusz Federowicz

Marcin Fedorów

Daniel Forystek

Adam Gądek

Mikołaj Glowacki

Marek Golonek

Marta Gonczarko

Marek Górecki

Roman Górka

Janusz Z. Jarecki

Wojciech Kiwer

Wiesław Kogut

Krzysztof Korzeniowski

Paweł Kuna

Tadeusz Kruczek

Paweł Kulawski

Małgorzata Maderak

Paweł Maderak

Tomasz Młynarski

Lukasz Nowak

Ryszard Ogiegło

Jan Pacia

Robert Panasiuk

Paweł Papiernik

Urszula Piątek

Bogusław Pieróg

Adam Piwowar

Jacek Puzia

Paweł Rachwał

Janusz Rojek

Anna Samińska-Medoń

Julia Siekańska

Marzena Smolska

Grzegorz Sterliński

Krzysztof Sterliński

Tomasz Stopka

Mikołaj Szablewski

Mariusz Środa

Agata Tarnawska

Mirosław Wiśniewski

Mariola Włodarczyk

Ewa Wyroba

Piotr Ziarkowski

DZIAŁ TECHNICZNO-

PRODUKCYJNY

Dariusz Gądek (kierownik)

Krzysztof Fedorów (z-ca kierownika)

Joanna Folfasińska

(z-ca kierownika ds. kostiumów)

Jacek Ochal (kierownik magazynu

rekwizytów, kostiumów i mebli)

Elżbieta Adamczyk



Elżbieta Bednarczyk
Maria Ciepela
Jerzy Cieśliski
Tomasz Domitrz
Jerzy Gyba
Mariusz Hodur
Czesława Janiczak
Wojciech Knurowski
Barbara Kopera
Wiesława Kulawska
Konrad Kulawski
Dawid Niedużak
Elżbieta Rachwał
Adam Rojek
Jarosław Snopek
Zbigniew Wąsik
Karol Włodarczyk
Izabela Wojcieszek

ZAMÓWIENIA PUBLICZNE

Agnieszka Grabowska
Michał Kwinta

DZIAŁ ADMINISTRACYJNO- -GOSPODARCZY

Rafał Kierc (kierownik)
Małgorzata Michalik
Małgorzata Nowak
Sylvia Sochacka
Ryszard Follasiński
Marta Gadziąła
Józefa Kwiecińska
Piotr Nicoś
Maria Rączka
Anna Skubaja
Natalia Tomczyk
Grażyna Wąsowska

ZESPÓŁ AKTORSKI

Bolesław Brzozowski
Bogdan Brzyski
Iwona Budner
Maciej Charyton
Natalia Kaja Chmielewska
Juliusz Chrzęstowski
Szymon Czacki
Lidia Duda
Krystian Durman
Małgorzata Galkowska
Roman Gancarczyk
Krzysztof Globisz

Grzegorz Grabowski
Magda Gąziowska
Aldona Grochal
Rafał Jędrzejczyk
Ewa Kaim
Zbigniew W. Kaleta
Urszula Kiebzak
Ewa Kolaśńska
Paulina Kondrak
Zbigniew Kosowski
Paweł Kruszelnicki
Katarzyna Krzanowska
Radosław Krzyżowski
Mikołaj Kubacki
Stanisław Linowski
Wiktor Loga - Skarczewski
Michał Majnicz
Beata Malczewska
Grzegorz Mielczarek
Adam Nawojczyk
Aleksandra Nowosadko
Beata Paluch
Anna Paruszyńska - Czacka
Filip Perkowski
Błażej Peszek
Dorota Pomykała
Przemysław Przestrzelski
Kamil Pudlik
Paulina Puślednik
Anna Radwan
Jacek Romanowski
Dorota Segda
Karolina Staniec
Lukasz Stawarczyk
Krzysztof Stawowy
Lukasz Szczepanowski
Małgorzata Walenda
Alicja Wojnowska
Małgorzata Zawadzka
Krzysztof Zawadzki

NARODOWY STARY TEATR
IM. HELENY MODRZEJEWSKIEJ
31-010 Kraków
ul. Jagiellońska 5

Założony w 1781, sezon 192
członek Unii Teatrów Europy

WWW.STARY.PL

BIURO OBSŁUGI WIDZÓW

rezervacja@stary.pl
od poniedziałku do piątku
9.00–16.00

KASY BILETOWE

ul. Jagiellońska 1
tel. 12 422 90 80
czynna od wtorku do soboty
w godzinach 11.00–19.00
w niedzielę w godzinach
11.00–15.30
oraz godzinę przed spektaklem

ul. Starowiślna 21

tel. 12 428 47 00
czynna godzinę
przed spektaklem

SEKRETARIAT

tel. 12 421 29 77
fax 12 421 33 53
sekretariat@stary.pl

MICET

**Muzeum Interaktywne
Centrum Edukacji Teatralnej**
ul. Jagiellońska 1
otwarte wtorek – niedziela
11.30–19.30
www.micet.pl


ZDJĘCIA – MARIIA SHULGA
REDAKCJA PROGRAMU – AGNIESZKA FRYZ-WIĘCZEK, DARIA BĘDKOWSKA
OPRACOWANIE GRAFICZNE – PIOTR KOŁODZIEJ
© NARODOWY STARY TEATR, KRAKÓW 2025


NARODOWY




IM. HELENY
MODRZEJEWSKIEJ

stary.pl

 [StaryTeatr](#)

 [stary_teatr](#)

 [staryteatrkraków](#)