

# Agnieszka Jarzyńska

---

## Zabijanie Jamesa Bonda, czyli kilka słów o dramaturgii Roberta Bolesto

---

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 1, 221-228

---

2005

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Zabijanie Jamesa Bonda

---

Agnieszka Jarzyńska

### **ZABIJANIE JAMESA BONDA, CZYLI KILKA SŁÓW O DRAMATURGII ROBERTA BOLESTO<sup>1</sup>**

*Czy ja spałem, kiedy inni cierpieli? I czy śpię w tej chwili?  
Jutro, kiedy wyda mi się, że się budzę, co powiem o tym dniu?*

S. Beckett. Czekając na Godota<sup>2</sup>

Mrok. W tle muzyka. Tommorrow Never Dies<sup>3</sup>. Wraz ze stopniowym rozświetlaniem sceny, rozświetla się wnętrze hotelowego pokoju. Po lewej stronie obity czerwonym sukniem fotel, vis a vis widowni - w głębi - ogromne, czysto zaścielone łóżko, po prawej - okrągły stół, na nim butelka Martini i kieliszki, obok dwa krzesła. Na jednym z nich w oparach nikotynowego dymu, siedzi młody mężczyzna. Czarny garnitur, biała rozpięta pod szyją koszula, papieros w ustach. Siedzi i czyści pistolet. To Koch (Tomasz Karolak). Tak rozpoczyna się spektakl na podstawie sztuki Roberta Bolesto pt. *Zabić Bonda* w reż. Łukasza Kosa<sup>4</sup>.

Nagle pukanie do drzwi urywa dźwięki muzyki. Wyraźnie zaniepokojony Koch, z przygotowaną do strzału bronią, odetchnie z ulgą, gdy w drzwiach ukaże się Extaz (Andrzej Konopka) - w tym samym wieku, co Koch, równie elegancki, także z pistoletem w ręku. Z rozmowy bohaterów wynika, że dobrze się znają (mają nawet własny szyfr pukania, o którym Extaz systematycznie zapomina) i spotykają się we wcześniej umówionym miejscu. Czekają na Jamesa Bonda, którego próbują zwabić do hotelu pod pretekstem odsprzedania mu tajemniczych Cyfr organizacji Widmo, w rzeczywistości jednak, by go zabić. Zamiast Bonda w pokoju pojawia się dziwaczna para: elegancka, piękna Moss (Dominika Ostałowska) w długiej wieczorowej sukni i Artur (Maciej Kozłowski) - jej prowadzony na skórzanej smyczy towarzysz, ubrany w fioletowy, biskupi ornat. Moss i Artur wciągają Kocha i Extaza w niezrozumiałą dla nich perwersyjną grę, zakrapianą alkoholem, narkotykami, seksem. Moss i Artur okazują się naślany przez niedookreślone „jakiś” Widmo niebezpiecznymi agentami. Agenci zabierają Cyfry, z triumfalnym śmiechem opuszczają hotel, wcześniej obezwładniając i upokarzając Kocha i Extaza. Po ich wyjściu do pokoju wchodzi pokojówka Pretty (Agata Mielute) i oznajmia bohaterom, że pan Bond nie przyjdzie, ale prosił, by przekazać, że na pewno przyjdzie jutro. Extazemu i Kochowi nie pozostaje więc nic innego, jak zastawić doskonalszą pułapkę i umówić się z Bondem na następną dzień.

Akt drugi spektaklu do kolejnego dnia czekania na Bonda. Ten sam hotelowy

pokój, ci sami bohaterowie, w takich samych gestach. Z tą tylko różnicą, że eleganckie garnitury zastąpili luźnym sportowym strojem: dres, kurtka, dżinsy, czapka z daszkiem. I choć z gangsterów z pierwszej części zmienili się w młodych ludzi zafascynowanych Bondem (którym pod wpływem narkotyków, halucynacji, spaczony wyobraźni wydaje się, że biorą udział w filmie akcji), to nadal są to ci sami Extaz i Koch. Dzięki temu zabiegowi spektakl nabiera dodatkowych znaczeń. Znowu pojawia się tajemnicza para. Tym razem jako czarna wdowa (Maciej Kozłowski) z synem żołnierzem - ludobójcą (Dominika Ostałowska). Sytuacja powtarza się. Odurzeni narkotykami, wplątani w dziwną grę, Extaz i Koch, przegrywają z Moss i Arturem, tracąc ponownie Cyfry.

Zachowania bohaterów uświadamiają widzowi, że w sytuację, której jest świadkiem wpisana jest cykliczność, której nie można przerwać, a z zapętłonej rzeczywistości - tak, jak z hotelowego pokoju - nie ma ucieczki.

W spektaklu Kosa w pewnym momencie, zmęczeni owym nieskończonym powtarzaniem, doprowadzeni do skrajnej wytrzymałości, Extaz i Koch, szukają wybawienia, próbują się zabić. Strzelają do siebie, w zwolnionym tempie niczym w filmach kina akcji, padają na podłogę, by za moment wstać. Nic się nie zmienia. Śmierć jest pozorna. Wstają, by umawiać się znowu na zabijanie Jamesa Bonda. W ukazanym przez Kosa zdegradowanym świecie, odurzeni narkotykami bohaterowie mają tylko jeden cel i jedyną wartość - zabicie Jamesa Bonda, który nigdy nie przyjdzie. Jego nieprzychodzenie jest warunkiem istnienia Extaza i Kocha. Zabijanie idola staje się w sztuce Roberta Bolesto metaforą ludzkiej egzystencji w świecie zdominowanym przez popkulturę. „Zabicie” natomiast byłoby z jednej strony symbolicznym uwolnieniem się od świata zbudowanego z klisz kultury masowej, z drugiej zaś - zdobyciem i przejściem wszystkich ponadludzkich sił Bonda.

James Bond<sup>5</sup> jest symbolem, ikoną, która bohaterom Bolesto zastąpiła Boga. To cudowna niezniszczalna maszyna, superbohater ocalający świat przez zagładę. Heroizm Bonda budzi u Kocha i Extaza podziw i nienawiść. Nie mogą go zabić tak samo, jak nie mogą się uwolnić od medialnej papki, którą są karmieni i dzięki której egzystują. Upodobniają się do Bonda; tak samo się ubierają, poruszają, mówią dialogami z filmów o agencji 007:

*„Koch*

[...] Wiesz, że z dwóch miliardów ludzi, zostało nas pięćset tysięcy. Przyzwoity procent. Extazy - i to wszystko zrobili ludzie Bonda.

*Extaz*

Trzeba go zabić, bez dwóch zdań. Zabrać diamenty, złoto, gadzety i out.

*Koch*

I receptę -

*Extaz*

Jaką receptę znowu?

*Koch*

Wieczności. (*Zabić Bonda*, s. 5)<sup>6</sup>

[...]

## Zabijanie Jamesa Bonda

---

Boisz się?

*Extaz*

Niczego się nie boję.

*Koch*

Nawet Bonda?

*Extaz*

Skurwiel nie zdierży poranka.

*Koch*

Jasne. Jeszcze nikt mu nie dał rady.

Załatwił Bużkę, Dra No, Odd Joja, Goldfingera, papieża” (s. 13).

czy w scenie, gdy po raz pierwszy pojawia się Moss:

*“Moss*

Jestem Moss! To nazwisko nic ci nie mówi? Pytam o coś!

*Extaz*

To na pewno Bond. Dobrze gra. Módl się, skurwysynu!

*Moss*

Nie jestem Bond

Jestem Moss! Moss!

[...]

*Koch*

A może Elaktra King? Albo Moneypenny? Albo czeska wiolonczelistka-

[...]

Pussy Gallore wraca jako zombie! (s. 20)

[...]

Naprawdę nie zna pani Bonda?

*Extaz*

Nie ma pani telewizora?

*Koch*

Przecież to ten gość, co uratował świat przed bombą atomową, Dr. No, Goldfingerem” (s. 21-22).

James Bond jest warunkiem ich istnienia, cały dostępny i znany im świat to świat z filmów o Jamesie Bondzie, świat skurczony do rozmiarów telewizora.

Zabić Bonda to swobodna parafraza dramatu Samuela Becketta pt. *Czekając na Godota*. Podobnie jak u Becketta, przestrzeń teatralna jest przede wszystkim przestrzenią dialogu, a czas zmierza do bezczasu<sup>7</sup>. Extaz i Koch znajdują się w przestrzeni zamkniętej, osaczeni przez hotelowe ściany i przedmioty w pewnej koniecznej, ale i narzuconej sytuacji, jaką jest unicestwienie Bonda. Wolność wyboru i decyzji wpisana jest w ten przymus i przez niego warunkowana<sup>8</sup>. Bohaterowie pojawiają się parami, co pozwala na wprowadzenie niezliczonych efektów zwierciadlanych odbić i weryfikacji. W drugim człowieku można się przeglądać jak w lustrze. Może nawet własne istnienie jest uwarunkowane spojrzeniem na postać po drugiej stronie?<sup>9</sup> Takie relacje dotyczą tak samo Hamma i Clova, Vladimira i Estragona, jak Moss i Artura,

Extaza i Kocha, a także dwóch ostatnich i Jamesa Bonda. Poza tym pewne sceny będą notorycznie, konsekwentnie powtarzane w trakcie całego spektaklu (podobnie rzecz ma się w tekstach Becketta) i zawsze dotyczyć będą pary postaci, występujących obok siebie i egzystencjalnie na siebie skazanych. Całkowicie od siebie zależnych. A wszystko dzieje się w konwencji groteski, gdzie „absolut”(?) (w tym wypadku James Bond) nie jest wyposażony w żadne racje ostateczne, nie jest transcendentalny w stosunku do człowieka, jest natomiast absurdalną pułapką, którą człowiek sam na siebie zastawił i w którą wpadł<sup>10</sup>.

Świat dramatów Roberto Bolesto, należącego do pokolenia najmłodszych polskich dramaturgów, określanego przez krytykę m.in. „pokoleniem porno”<sup>11</sup>, to świat zbudowany przede wszystkim z klisz kultury masowej. W świecie tym, w którym królują totalny konsumpcjonizm, rzeczywistość kreowana przez media miesza się z ikonami chrześcijaństwa i na nowo interpretowanej religijności.

Podobnie dzieje się np. w sztuce *O Matko i Córko!*<sup>12</sup>, gdzie dewocyjnej, bezrobotnej, samotnie wychowującej nastoletnią córkę matce, po usilnych staraniach udaje się wreszcie dodzwonić do Radia Magdalena. Tam, na antenie Radia, ksiądz publicznie modli się o pracę dla tytułowej Matki, która to prośba staje się nagle modlitwą zbiorową i dla Matki (o mówiącym imieniu Maria), to znak z niebios i cud, a zarazem błogosławieństwo i zgoda na wszelkie jej zarobkowe działanie:

„*Matka*

Przyśniła mi się matka moja świętej pamięci i powiedziała, że przysłała ją Święta Panienska. Mam zostać telefoniczną prostytutką pod warunkiem, że będę dobra dla innych i będę pamiętała o kwiatach [...]. To był znak. Dodzwoniłam się do Radia Magdalena i ten sen [...]. Znaków boskich nie można lekceważyć. Zrobię tak, jak chce Bóg. Nieznane są wyroki boskie. Widocznie chce sprawdzić moją wiarę.

*Córka*

Ty słyszysz, co ty mówisz? Jaki Bóg? Matka Boska chce, żebyś została telefoniczną prostytutką?

*Matka*

Widocznie ma jakiś powód. Może nie można inaczej” (*O Matko i Córko!*, s. 17)

W swą grę Matka wciąga Córkę i nagle sex-telefon przynosi nadspodziewane zyski. W drugiej części sztuki biedne mieszczańskie mieszkanie przeradza się w nowoczesnie urządzone apartament. Wspólny biznes zmienia także relacje między kobietami, które teraz stają się równymi sobie współniczkami. Rozmawiają o telefonujących mężczyznach, instruują się wzajemnie, co do strategii rozmów z interesantami. Machina telefonicznego prostytuowania nakręca się i wciąga; to ciągle pokonywanie własnych ograniczeń. Coraz śmielsze rozmowy, coraz odważniejsze gesty, pozbawione wstydu wyuzdane telefoniczne propozycje. Jednak Matka cały czas pamięta o wierze (ale w co?), o Kościele (ale jakim?) i poprzez systematyczne modlitwy nie ma poczucia grzechu:

„*Matka*

[...] I idź w końcu do spowiedzi,

## Zabijanie Jamesa Bonda

---

Bo ludzie już patrzą  
Mów mu co popadnie-  
Ja ostatnio opowiedziałam  
Proboszczowi o takim żółtku.  
Jak się naśmialiśmy.  
A potem wyliczyłam mu wszystkich z miasta  
Co do nas dzwonią.  
[...]

*Córka*

I co ci powiedział?

*Matka*

Stękać cichutko, córko. Ja odpuszczam tobie wszystkie grzechy. Puk, puk, puk”.

Utwierdzona w swej niewinności Matka, mamiona biżuterią, drogimi błyskotkami, kolorową bielizną, wyrazi nawet zgodę na wzięcie udziału wraz z Córką w seksualnej orgii, którą za duże pieniądze zaproponuje nieznamy Szwed.

Bolesno pyta o naszą religijność, przefiltrowaną przez spaczoną mediami wyobraźnię. Tęsknota za lepszym życiem, osamotnienie spychają tytułowe bohaterki na skraj upodlenia, mimo deklamowanego bezmyślnie Zdrowaś Mario. Prócz modlitwy kobietom potrzebna jest czyjaś namacalna obecność i pomoc, które niestety nie nadchodzą.

Decyzja o założeniu telefonicznej agencji była równie szybka i spontaniczna, jak bezmyślne przełączanie kanałów telewizyjnych. Wiadomości, reklama, teledysk, transmisja z Watykanu, a na kolejnym kanale erotyczny film, czy zaproszenie przez wpeł naga kobietę do wykręcenia magicznego numeru 0700 - . Dla Matki niewiele się zmieniło, to tak, jakby po prostu przycisnęła kolejny przycisk w pilocie od telewizora, z tą różnicą, że tym razem zmieniła kanał w życiu i to na życie lepsze, pełne dostatku, pieniędzy, a co więcej, czuje się potrzebna, ma do wypełnienia boską misję z boską na nią zgodą.

Zdeformowany przez media świat, obecny jest także w dramacie *L'amour czy pierdolenie?*, gdzie dla pary bohaterów, Matyldy i Roberta, jedyna miłość, jaką znają jest równoznaczna z seksem. Miłość szybka, łatwa, której miejscem jest wynajęte mieszkanie, pokój w tanim hotelu czy akademiku, miłość wystawiona na publiczny pokaz i ocenę. Miłość z telewizora, serialu, talk showu. Miłość, która mówi językiem filmowych idoli, o której czytamy w kolorowych pismach, miłość odarta z intymności i tajemnicy. Ale w smutny dialog, otwierający sztukę, wpisana jest tęsknota za czułością:

„*Robert*

Wyglądasz jak prawdziwa księżniczka.

Może ty jesteś prawdziwą księżniczką?

*Matylda*

Tak, jestem prawdziwą księżniczką”. (*L'amour...*, s. 3)

Która to tęsknota w kolejnych liniach tekstu zostaje bardzo szybko stłumiona i zniszczona:

„*Matylda*

Kochaj mnie tak, żeby bolało.

*Robert*

Po co?

*Matylda*

Bo lubię” (s. 4).

Tragizm *Matyldy* i *Roberta* polega na pragnieniu czułości, przy jednoczesnej nieumiejętności jej okazywania i przyjmowania.

Problem skrzywionych i odczłowieczonych relacji między ludźmi pojawia się także w sztuce pt. *Robak*. Tytułowy *Robak* to młody chłopak. Pracuje tylko dorywczo, sprząta biurowce, narkotyzuje się, przerwał kolejne studia, by rozpocząć nowe, których nigdy nie skończy. Przeprowadził się do dużego miasta, by się usamodzielnic, ale cały czas jest związany pretensjami, żałami, pożyczkami i długami z domem. Odwiedzają go kolejno: matka, siostra, były i obecne, a także równoległe, dziewczyny i kochanki. W myślach pojawia się ojciec. Ale *Robak* zdaje się nikogo nie potrzebować, nie kochać, nie pragnąć niczego prócz spokoju. Wszystko tu jest udawane. Pragnienia, czułość, bliskość. Kobiety przychodzą zbyt łatwo i ze zbytnią łatwością odchodzą. Jedynymi kobietami ubóstwianymi przez *Robaka*, są, jak mówi, prostytutki - za ich szczere kłamstwo. *Robak* coraz bardziej wierzy w wymyślonego *Boga*.

Nihilizm, przemoc, brutalizm, rozpad rodziny, upadek autorytetów, ateizacja życia, brak porozumienia, triumf masowej konsumpcji i masowej produkcji, wulgarny język postaci, a zarazem ich tęsknota za uporządkowanym światem, gdzie człowiek gnębiony samotnością, nie będzie musiał upatrywać *Boga* w jakichś nieistniejących idolach kultury masowej. Bolesto w swych tekstach pyta o humanitaryzm współczesnego człowieka, pokazuje jego osamotnienie, strach, bierność. Próbuje odpowiedzieć, co się stanie, gdy poddając się biernie medialnej manipulacji, zatraci się granicę między światem rzeczywistym, od którego człowiek zdaje się być coraz bardziej daleki, a światem wykreowanym przez kino akcji, programy telewizyjne - który to świat staje się jedyną rzeczywistością, w którą wierzy.

Takie zachowanie znieczula człowieka na to, co się dzieje wokół. Nie bierze udziału w życiu społecznym, nie reaguje na nieszczęścia, które dzieją się obok i na które być może miałby wpływ. Doskonale ilustruje to dramat *147 dni*<sup>13</sup>. To monodram Pana, który po opadnięciu kurtyny, po skończonym przedstawieniu teatralnym, wychodzi na scenę i korzystając z obecności widzów, rozpoczyna swój monolog: „[...] Wchodzi Pan z torbą i parasolem. Marynarkę i parasol wiesz na wieszaku, torbę stawia na stole. Wchodzi tak, jakby słyszał muzykę. Jest jakby przed śpiewem albo tańcem, resztkami sił się powstrzymuje. Staje z boku sceny. Wygląda jak ciężki worek, ale sprawia wrażenie schludnego, może nawet jest. Zamyka oczy, zaczyna mówić: [...]” (z *didaskaliów*, *147 dni*, s. 2). Z monologu dowiadujemy się, że liczba 147 symbolizuje 100 dzieci, które w ciągu 147 dni zamordował Pan. Kolejno opisuje swe ofiary, całość ubiera w pytania retoryczne, elementy zabawy z publicznością. Opowiada anegdoty o sobie i dzieciach, o tym, jak je poznał, zwabił. W jaki sposób zdobywał zaufanie. Dlaczego je zabił? Z

## Zabijanie Jamesa Bonda

---

pogardy, zemsty, czy dla przyjemności? Gdy to studium psychicznie chorego dewianta-pedofila-mordercy się kończy, Pan uśmiecha się, zapala papierosa, zdejmuje parasol, kłania się i wychodzi. A widzowie? „[...] opuszczają fotele i idą do domu albo gdzieś” (s. 21). Spektakl się skończył.

Bolesto porusza problem współczesnego teatru, jego funkcji i miejsca w dzisiejszym świecie. Zastanawia się, jakie zagadnienia ów teatr powinien poruszać. Jedno jest pewne. Widz po wyjściu z teatru musi mieć wrażenie, że ulica, którą idzie, nie jest tą samą ulicą, którą szedł przed chwilą. Teatr nie może być obojętnym wobec spraw, z którymi się zmagamy na co dzień. Tak samo widz, nie powinien lekceważyć tego, o czym mówi teatr i tego, jakich środków wyrazu używa. Powinien wziąć udział w zaproponowanej przez teatr dyskusji. Ale mamy tu do czynienia także z pytaniem o współczesne media: z każdego człowieka, ze wszystkich problemów, prywatnych tragedii i dewiacji można zrobić dziś telewizyjne show, bijące rekordy oglądalności.

Robert Bolesto pisze dla teatru. Jego sztuki stają się punktem wyjścia do konstruowania teatralnej rzeczywistości. Bolesto uczestniczy w próbach<sup>14</sup> z aktorami; jego dramaty pisane są w dużej mierze na scenie. Teksty te, choć często to dopiero projekty dramatów, pełne są niedopowiedzeń, aluzji, gdzie groteska i komizm splatają się z tragedią, poetycki wręcz liryczny język z wulgaryzmami. A wszystko po to, by opowiedzieć o ludziach, żyjących pod ciśnieniem współczesnej cywilizacji<sup>15</sup>.

Bolesto w swych utworach pyta o to, jak przeżyć w nowych warunkach, stworzonych przez demokrację, kapitalizm, wolny rynek, by ocalić podstawowe wartości, by nie mylić wolności ze swawolą i nie zatracić podstawowych praw człowieka, z których niezbywalną powinna być godność; Jak bronić się przed medialną manipulacją, jak się nie dać omamić, zwieść, oszukać. Bolesto zabiera głos w zbiorowej dyskusji na temat współczesnego dramatu<sup>16</sup>, dokładając cząstkę od siebie do budowania obrazu młodego pokolenia Polaków, a także diagnozując to pokolenie, zwane ostatnio zbyt często „pokoleniem nic”.

Dramaty Roberta Bolesto są interesujące nie tylko ze względu na konstrukcję dramaturgiczną, typy postaci, język, co doskonale widać na poziomie tekstu, w formie głośniego aktorskiego czytania. Najważniejsze jednak jest to, że sprawdzają się w konfrontacji z teatralną rzeczywistością, specyficzną czasoprzestrzenią, sytuacją sceniczną. Pod tym względem są to teksty ważne dla współczesnego teatru. Robert Bolesto buduje świat swych utworów tak, by przedstawić i skonfrontować czytelnika/widza z rzeczywistością, przed którą na co dzień ucieka, której nie chce zauważać, nie mówiąc już o reagowaniu na nią. Tego czytelnika/widza, który bierność na to, co się wokół niego dzieje, tłumaczy tym, że takie piekło bez metafizycznej obsługi, odbywa się zazwyczaj przy drzwiach zamkniętych<sup>17</sup>.

<sup>1</sup> Robert Bolesto - ur. w 1977 r. w Kętrzynie (woj. warmińsko-mazurskie). Tam uzyskał dyplom technika elektryka. W 1997 roku rozpoczął studia na Wydziale Inżynierii Materiałowej Politechniki Warszawskiej, ale ich nie ukończył. Od 2000 do 2002 roku uczył się m.in. prozy pod okiem Marka Nowakowskiego i podstaw dramaturgii pod opieką Tadeusza Słobodzianka na Warsztatach



- Pisarskich w Collegium Civitas w Warszawie. Próbował dostać się na Wydział Reżyserii Filmowej w łodzi. W 2000 zadebiutował w dodatku „Rzeczpospolitej” – „Plus Minus” opowiadaniem *Gorący dzień* (z nieopublikowanego tomu *Trzy zabicia psa i jednego kota*). Od 2002 zajmuje się pisaniem tekstów teatralnych: m.in. *Zabić Bonda* (2002), *O Matko i Córko!* (2003), *Kwitnąć* (2003), *147 dni* (2003), *Trzy Policjantki* (2003), *Hycel II* (2003), *Robak* (2004).
- <sup>2</sup> S. Beckett, *Czekając na Godota*. W: S. Beckett, *Teatr*, przeł. K. Błahij i in., Warszawa 1973, s. 125.
- <sup>3</sup> *Jutro nie umiera nigdy*, reż. Roger Spottiswoode, scen. Bruce Feirstein, zdjęcia Robert Elswitt, muz. Dawid Arnold, scen. Allan Cameron, w roli Jamesa Bonda: Pierce Brosnan, rok prod. 1997. Tytułowa piosenka w wykonaniu Sheryl Crow.
- <sup>4</sup> W niniejszym szkicu opisuję jedną z pierwszych wersji sztuk, na podstawie której powstał spektakl. Podczas prób, aktorskich czytań, tekst dość znacznie się zmienił; powstała też druga wersja przedstawienia (pokazana publiczności 314 grudnia 2004 r. podczas Przeglądu Laboratorium Dramatu w TN), którą tu pomijam. R. Bolesto, *Zabić Bonda*, reż. Łukasz Kos, scen. Magdalena Maciejewska, asyst. reż. Katarzyna Malinowska. Występują: Dominika Ostałowska, Maciej Kozłowski, Tomasz Karolak, Andrzej Konopka, Agata Meilute/Dominika Łakomska. Pokaz: 26.09.2004 w Laboratorium Dramatu, na Scenie przy Wierzbowej Teatru Narodowego w Warszawie.
- <sup>5</sup> Por. U. Eco, *Superman w kulturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 1996, ze szczególnym uwzględnieniem szkicu poświęconego Jamesowi Bondowi, gdzie Eco podejmuje się charakterystyki Agenta 007, określając go jako postać jednowymiarową i statyczną, której wizerunek pozbawiony jest wymiaru psychologicznego, a jego funkcjonowanie sprowadza się jedynie do działania - i na tej płaszczyźnie jest charakteryzowany. Por. także: W. Kot, *Bond wiecznie żywy*, „Wprost” 1998, nr 1.
- <sup>6</sup> Wszystkie cytaty ze sztuk R. Bolesto pochodzą z niedrukowanych nigdzie do tej pory tekstów, znajdujących się w archiwum Laboratorium Dramatu.
- <sup>7</sup> Jan Błoński, analizując sposób nadawania znaczenia czasowi i przestrzeni u Becketta podkreśla znaczenie bezmiaru, w jakim uwięzieni są jego bohaterowie, poruszający się w czarodziejskim kole niemocy. Por. J. Błoński, *Posłowie* W: S. Beckett, *Teatr*, dz.cyt., s. 309.
- <sup>8</sup> Jan Kott, czytając *Króla Leara* Szekspira przez dramaty Becketta, porównuje dwa światy: tragiczny i groteskowy, gdzie bohaterowie tragedii, jak i groteski, przegrywają swoją walkę z absolutem. z tym, że gdy klęska bohatera tragedii jest potwierdzeniem i uznaniem absolutu, klęska bohatera groteski jest jego wyszydzeniem i desakralizacją (tak, jak ma się to w przypadku *Zabić Bonda*), zamianą w automat, ślepą maszynę (podobnie do figury Jamesa Bonda). Por. J. Kott, *Szekspir współczesny*, Warszawa 1965, s. 163-164.
- <sup>9</sup> Por. A. Jarzyńska, *Beckett u Szekspira. Kilka uwag o inscenizacji Króla Leara w reżyserii Mikołaja Grabowskiego w Łódzkim Teatrze Nowym*. W: *Teatr wielki, mniejszy i codzienny*. Studia pod red. Piotra Kowalskiego, Opole 2002, s. 131-139.
- <sup>10</sup> J. Kott, dz. cyt., s. 165.
- <sup>11</sup> R. Pawłowski, *Wstęp*. W: *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne*. Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego, Kraków 2003, s. 5. Por. także A. Burzyńska, *Sztuka szybkiego reagowania (kilka uwag o najnowszym dramacie polskim)*. W: A. Burzyńska, *Nicland. Cztery sztuki teatralne*, Kraków 2003.
- <sup>12</sup> Czytanie aktorskie sztuki *O Matko i Córko!* w reż. Kariny Piwowarskiej, z udziałem Marii Pakulnis w roli Matki i Magdaleny Boczarskiej w roli Córki, odbyło się 11.10.2004 r., podczas XXI edycji Laboratorium Dramatu.
- <sup>13</sup> Czytanie aktorskie dramatu *147 dni* w reż. Krzysztofa Rekowskiego z Januszem Iągodzińskim, odbyło się 15.11.2004 r. podczas XXV edycji Laboratorium Dramatu. Premiera monodramu w tej samej obsadzie i reżyserii miała miejsce 18.02.2005 r. w Teatrze Powszechnym w Warszawie.
- <sup>14</sup> Sztuki Roberta Bolesto były realizowane w Laboratorium Dramatu, prowadzonym przy Teatrze Narodowym przez Tadeusza Słobodzianka. Celem LD jest promowanie współczesnego dramatu polskiego, a także zajęcia warsztatowe dramaturgiczno-reżyserskie, na których podczas analitycznych prób czytanych, dramaturdzy pracują nad swymi tekstami, poprawiając je tak, by mogły wejść w fazę prób sytuacyjnych, co z kolei ma szansę zakończyć się gotowym przedstawieniem teatralnym.
- <sup>15</sup> R. Pawłowski, dz. cyt., s.5.
- <sup>16</sup> Tamże.
- <sup>17</sup> J. Kott, dz. cyt., s. 165.