

TEATR
MAŁA
SCENIA



Katowice

~~Sezon
1971/72~~

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
IGNACY GOGOLEWSKI
KIEROWNIK LITERACKI
WILHELM SZEWCZYK

Jean Genet
Pokojówki
(LES BONNES)

PRZEKŁAD
JAN BŁOŃSKI

CLAIRE
ELŻBIETA GORZYCKA

SOLANGE
DANUTA KIERKLO

PANI
STANISŁAWA ŁOPUSZAŃSKA

REŻYSERIA
LECH WOJCIECHOWSKI
SCENOGRAFIA
JOANNA BRAUN



JEAN
GENET

JEAN GENET urodził się 19 grudnia 1910 roku. Był podrzutkiem, wczesne dzieciństwo spędził w domu sierot w Paryżu, później oddany został na wychowanie rodzinie chłopskiej w Morvan. Mając lat dziesięć został posądzony o kradzież i umieszczony w domu poprawczym w Mettray. Po opuszczeniu zakładu odwiedził wiele miast Europy, ze szczególnym upodobaniem wybierając na dłuższy pobyt miasta portowe (Marsylię, Brest, Barcelonę, Antwerpię). Trudnił się prostytucją, żył z przemytu i drobnych kradzieży, dokonywał także kradzieży kieszonkowych w teatrach. Przebywał w więzieniach włoskich, francuskich, hiszpańskich, polskich, czeskich, austriackich, jugosłowiańskich. Był żołnierzem Legii Cudzoziemskiej, skąd po kilku miesiącach służby zdezercerował. We Francji dokonał kilku włamań, m. in. włamania do muzeum. Tutaj, jako niepoprawny recydywista, mając za sobą dwadzieścia wyroków skazujących, został skazany na dożywocie.

W wieku lat trzydziestu, przebywając w więzieniu zaczyna pisać. Do roku 1949 powstają poematy: *Le Condamné à Mort*, *Marche Funèbre* (wydane w 1945 w tomie *Chants Secrets*), *Un Chant d'Amour*; powieści: *Notre-Dame des Fleurs* (1942), *Miracle de la Rose* (1943), *Pompes Funèbres* (wydana sumptem anonimowych miłośników w roku 1947), *Querelle de Brest* (1946); sztuki teatralne *Haute Surveillance* (*Scisty nadzór*), *Les Bonnes* (*Pokojówki* prapremiera w reż. Jouveta w roku 1947), autobiograficzna i automytyfikująca opowieść *Le Journal du Voleur* (wydana przez Gallimarda w 1949).

W roku 1948 grupa artystów i literatów — między nimi Jouve, Sartre, Cocteau — złożyła petycję do prezydenta republiki, Auriola, domagającą się ułaskawienia pisarza. Petycja została wysłuchana.

Wszystkie teksty Geneta powstałe po roku 1949 (wyluczając kilka krótkich notatek, jak *L'Atelier d'Alberto Giacometti*) zostały napisane dla teatru lub z myślą o teatrze. W roku 1956 powstaje sztuka *Le Balcon* (*Balkon* — której prapremiera w reżyserii Petera Zadeka odbyła się w 1957 w Londynie, w Paryżu wystawiona po raz pierwszy przez zespół zawodowy w reżyserii Petera Brooka w 1960). W 1958 powstaje sztuka *Les Nègres* (*Murzyni*). W 1960 powstają *Les Paravents* (*Parawany*).

W latach 1951—1953 wychodzą u Gallimarda *Oeuvres Complètes Geneta*. Przedmowę zbioru stanowi obszerna praca Jean-Paul Sartre'a *Le Saint Genet comédien et martyr*, największy objętościowo z tekstów poświęconych dotąd Genetowi, świetny rozbiór krytyczny posiłkujący się metodą psychologiczną i biograficzną. Z innych tekstów poświęconych Genetowi wymienić należy esej Georges'a Bataille (zamieszczony w książce *La Littérature et le Mal*), książki Claude Bonnefoy *Genet* i Jean - Marie Jean *Genet*.

(Opracowane na podstawie *Noty o autorze i jego twórczości* [w:] Jean Genet; Teatr Warszawa 1970 PIW, s. 530—531)

JEAN GENET
DO PANA
JEAN-JACQUES
PAUVERT

Szanowny Panie,

Życzy więc Pan sobie wprowadzenia. Cóż jednak powiedzieć o sztuce, która mi zubożniała, zanim ją nawet skończyłem? Mówić, jak powstawała, to wskrzeszać aurę i świat pozbawione wielkości. Także przyczyny, które sprawiły, że może Pan ogłosić dwie wersje *Pokojówek* stały mi się w końcu obojętne. Zaznaczę tylko, że druga — bardziej gadatliwa — była w rzeczywistości pierwsza. Wyszczupliły ją liczne próby, usuwając, co zbędne. Chciałbym raczej powiedzieć kilka słów o teatrze w ogólności. Nie lubię teatru. Czytając sztukę, łatwo się będzie przekonać. To, co opowiadano mi o przepychach japońskich, chińskich, o wspaniałościach z Bali — uwznioślone może wyobrażeniami, z którymi nie chce się rozstać mój umysł... — sprawiło, że formuła zachodniego teatru stała mi się nazbyt doprawdy grubiańska. Można więc tylko marzyć o sztuce, co byłaby głębokim splątaniem symboli czynnych i zdolnych przemówić do publiczności, językiem, gdzie nic nie byłoby powiedziane, wszystko zaś przeczone. (...) Albowiem nawet bardzo piękne sztuki zachodnie wywołują wrażenie tandetnej maskarady, nie zaś — ceremonii. To, co dzieje się na scenie, jest zawsze dziecinne. Piękno słowa myli nas czasem co do głębi przedmiotu. Ale w tym teatrze wszystko rozgrywa się w świecie widzialnym, nigdzie indziej.

(...) Ogarnięty już byłem — mówię o okresie pisania — smutkiem na widok teatru, który nazbyt dokładnie odzwierciedla świat widzialny, czyni ludzi, a nie bogów; starałem się więc, dzięki pewnemu przesunięciu czy oddaleniu, uzyskać deklamacyjny ton, tworząc teatr w teatrze. Spodziewałem się zastąpić tak postaci, które podtrzymuje zazwyczaj tylko psychologiczna konwencja — znakami: byłyby one oddalone od tego, co miały znaczyć, tak bardzo, jak to tylko możliwe; zarazem jednak byłyby ze swoim znaczeniem związane, stanowiąc jedyną więź między

autorem a widzem. Słowem, chciałem sprawić, aby te postacie były na scenie tylko metaforą spraw, które miały przedstawiać.

(...) Ludzie, którzy mieli odwagę szukać, natchnieni byli niemal wszyscy sztuką Wschodu. Niestety, postępowali zazwyczaj tak jak światowe damy, praktykujące jogę. (...)

Na scenie bardzo podobnej do naszych — na estradzie — należało odtworzyć zakończenie posiłku. Poczynając od tej jedynej przesłanki, którą zaledwie można dziś odnaleźć, od dwu tysięcy lat i co dzień w ofierze mszy wyraża się najwyższy z nowożytnych dramatów. Punkt wyjścia znika w bujnych ozdobach i symbolach, które jeszcze dziś nami poruszają. Pod najzwyklejszym pozorem — opłatkami chleba — zostaje pochłonięty Bóg. Nie znam niczego skuteczniejszego teatralnie niż podniesienie. Kiedy przed nami zjawia się zjawienie — lecz, skoro wszystkie głowy pochylone, kapłan jeden wie, w jakiej postaci, może Bóg to sam lub prosta biała hostia, którą unosi czterema palcami?... — albo w innym momencie mszy, kiedy ksiądz podzieliwszy pateną hostię, aby ukazać ją wiernym — nie publiczności! wiernym?... ale oni znowu chylą głowy, modlą się więc także?!... składa ją i zjada. Hostia trzeszczy mu w ustach! — Przedstawienie, które nie porusza mojej duszy, jest daremne. Jest daremne, jeżeli nie uwierzę w to, co widzę i co zniknie — co utraci istnienie i przestanie być kiedykolwiek — w chwili gdy opadnie kurtyna. Zapewne, powołaniem (jednym z możliwych powołań) sztuki jest zastąpić religijną wiarę skutecznością piękna. Piękno to musi mieć jednak potęgę poematu, to znaczy zbrodni. Zamilczmy.

Mówiłem o komunii, o porozumieniu. Teatr współczesny jest rozrywką. Zdarza się nawet, chociaż rzadko, że jest rozrywką dużej miary. Słowo to nasuwa myśl o rozproszeniu. Istotnie, nie znam sztuk, które by naprawdę — choćby na godzinę — wiązały widzów. Przeciwnie, osamotniają ich jeszcze bardziej. Sartre opowiadał mi jednak, że poznał to religijne uniesienie na teatralnym widowisku: w obozie jeńców. Na Boże Narodzenie żołnierze, aktorzy nader przeciętni, wystawili francuską sztukę poświęconą, nie pamiętam już czemu — buntowi, niewoli, odwadze? — i daleka Ojczyzna zjawiała się nagle nie na scenie, ale na widowni. Teatr tajny, odwiedzany w sekrecie, nocą, przez widzów w maskach, teatr w katakumbach... tak, ten byłby jeszcze możliwy. Dość byłoby odkryć albo stworzyć wspólnego Wroga, potem zaś Ojczyznę, którą by należało obronić albo ukryć. Nie wiem,

czym będzie teatr w świecie socjalistycznym, pojmuję łatwiej, czym byłby dla plemienia Mau-Mau; ale w świecie zachodnim, coraz to mocniej napiętnowanym śmiercią, zwróconym ku śmierci, może on już tylko wysubtelniać się w „refleksji”, a więc w odbiciu odbicia, w komedii komedii... którą ceremonialne aktorstwo uczyniłoby wykwinutą i bliską niewidoczności. Jeżeli ktoś świadomie postanowił przypatrywać się swej rozkosznej śmierci, winien wynaleźć i z całą surowością uporządkować symbole żałoby. Albo też wybrać życie i odnaleźć Wroga. Dla mnie Wroga nie będzie już nigdzie, nie będzie już nigdy Ojczyzny, choćby abstrakcyjnej i wewnętrznej. Jeśli się wzruszam, to tylko rozpamiętując z nostalgią, czym była. I tylko teatr cieni mógłby mnie jeszcze poruszyć. Pewien młody pisarz opowiadał mi, jak oglądał pięciu czy sześciu chłopców bawiących się w wojnę w publicznym ogrodzie. Podzieleni na dwa oddziały, gotowali się do ataku. Mówili, że nadchodzi noc. Ale na niebie było południe. Postanowili więc, że jeden z nich będzie Nocą. Najmłodszy, najwątłszy, przemieniony w żywioł, stał się Panem Boju. „On” był Godziną, Chwilą, Tym który nieodwołalny. Nadchodził podobno z bardzo daleka, spokojny jak opoka, ale ciężki od smutku i wspaniałości zmierzchu. W miarę jak się zbliżał, żołnierze stawali się nerwowi, niespokojni... Dziecko jednak, jak sądzili, przychodziło za wcześnie. Wyprzedzało siebie samego: Podwładni i Dowódcy postanowili więc zgodnie znieść Noc, która została znowu żołnierzem jednego z obozów. Tylko teatr, z takiej formuły wyrosły, umiałby mnie jeszcze zachwycić.

Przekład Jana Błońskiego [w: Jean Genet Teatr Warszawa 1970 Państwowy Instytut Wydawniczy s. 55–59].



ZAPewNE POWoZANEM (JEDNYM z MOZLIWYCH POWoZANJ)
SZTUKI JEST ZASTAPIC' RELIGIOnA WIArE
SKUTEczNOsCIĄ PIĘKNA.
PIĘKNO MUSI MIEC' JEDNAK POTĘZę POEMATI,
TO ZNACZY ZBRoDNI.
JEAN GENET

JEAN GENET Jak grać POKOJÓWKI.

Chyłkiem. Oto słowo, które się narzuca. (...)

Pokojówki nie mają w sobie nic z ladczyń: postarzały się i wychudły otoczone dobrocią Pani. Nie trzeba, aby były ładne, aby ich uroda została widzom dana wraz z podniesieniem kurtyny; raczej, aby przez cały wieczór, z minuty na minutę, nieustannie piękniały — do końca. Twarze mają więc na początku zaznaczone zmarszczkami równie subtelnymi co gesty albo włos jeden. Nie mają ani pośladków, ani piersi wyzywających: na chrześcijańskiej pensji mogłyby być wzorem pobożności. Oczy mają czyste, bardzo czyste, skoro co wieczór oddają się samogwałtowi, wyładowując — jedna na drugiej — swą nienawiść do Pani. Będą dotykać na scenie przedmiotów tak, jak młoda dziewczyna zrywa rozkwitłą gałąź. Albo raczej, jak udajemy przed sobą, że czyni tak młoda dziewczyna. Cerę Pokojówki mają bladą, pełną wdzięku. Przekwitły, owszem, ale wykwinie; nie — przegniły.

A przecież zgnilizna będzie się także musiała objawić: nie tyle wtedy, kiedy się z wściekłością opluwają, ale wtedy kiedy ogarnia je czułość. (...)

Czy te panie — Pokojówki i Pani — bredzą? Jak ja, co dzień rano, kiedy się gołę przed lustrem; albo w nocy, kiedy nie mogę zasnąć; albo w lesie, kiedy myślę, że jestem sam. Owszem, to jest bajka, a więc odmiana opowieści alegorycznej, która zapewne miała na celu, kiedy ją pisałem, wzbudzenie we mnie obrzydzenia do siebie samego, bądź to ukazując, kim

jestem, bądź przeciwnie, skrywając... Celem drugorzędym było wzbudzenie nie-smaku, złego samopoczucia na widowni... Bajka. Trzeba jej wierzyć i zarazem nie wierzyć, po to jednak, aby można było uwierzyć, aktorki nie mogą grać trybem realistycznym.

Świętymi czy nie — ale potworami są te służące na pewno. Jak my, kiedy marzymy sobie o tym lub owym. Nie umiając powiedzieć dokładnie, czym jest teatr, wiem dobrze, czym zabraniam mu być; opisem codziennych gestów zobaczonych z zewnątrz. Idę do teatru, aby zobaczyć na scenie siebie (odtworzonego w jednej postaci lub za pośrednictwem wielu i w formie bajki) — siebie, którego bym nie potrafił lub nie odważył się zobaczyć czy wyśnić; siebie jednak takiego, jakim wiem że jestem. Zadaniem aktorów jest zatem podjęcie gestów i rekwizytów, które pozwolą im pokazać mnie — mnie samemu; pokazanie mnie nago, w samotności i w uciesze, jaką budzi samotność. (...)

Przekład Jana Błońskiego [w: Jean Genet Teatr Warszawa 1970 Państwowy Instytut Wydawniczy s. 60—62]

JAN BŁOŃSKI

Wprowadzenie do Genet

Genet — najdosłowniej — spełnia zdanie Rimbauda: „ja to kto inny”. (...)

Dialektyk zła! Genet chce w każdej okoliczności czynić zło, czynić najgorzej. Ale czy Zło jest w ogóle możliwe? Już ojcowie Kościoła wiedzieli, że zło jest czystą negatywnością, że — w dokładniejszym znaczeniu — nie jest bytem.

(...) Diabeł jest wewnętrznie spreczny i to mu właśnie sprawia niewymowne cierpienia. Zło znajduje się w nieustannej pogoni za samoistnością bytu.

Genet może złączyć dwa przeciwległe końce zła tylko w złudzeniu, pozorze: spełnia się ono jedynie w przejściu od jednej formy do drugiej. Jest komedią i wolnością jednocześnie: kiedy Genet rozpuszcza swą świadomość w nicości, to znaczy w zło, zachowuje jeszcze świadomość siebie w nicości: dialektyka zła odsłania się jako nieskończoność lustrzanych odbić. „Jeśli istnieje tylko Byt, jeśli Byt jest wszędzie, jeśli zło jest n i c z e m, jeśli wszystko, co można chcieć, kochać, pojąć, jest jeszcze bytem, a więc aspektem dobra — wtedy dopiero rodzi się pokusa zła: wolność kusi sama siebie... Będąc bytem i rozmyślając o bycie, jestem stworzeniem Boga; będąc nicością, poznającą nicość jestem swą własną przyczyną. Zapewne, tworzę tylko pozory... ale pozór nie jest mną, kradnie bytowi transcendencję... a jednak zależy tylko ode mnie: pozór jest szatański, ponieważ karykaturuje byt i jest wszystkim, co człowiek może stworzyć, własnymi środkami...”¹⁾

Nic prostszego, niż fabuła *Pokójówek*. Dwie służące, Claire i Solange, kochają i nienawidzą równocześnie swą Panią. Anonimami zdradziły policji jej kochanka. Kiedy się dowiadują, że ten zostanie zwolniony, usiłują zabić Panią. Doznają niepowodzenia; w strachu chcą się wzajemnie pomordować. W końcu jedna popełnia samobójstwo. Druga zaś, wiedząc, że zbrodnia zostanie jej przypisana, upaja się swą — fałszywą — chwałą morderczyni.

Ten prosty, choć osobliwy schemat jest idealnym scenariuszem zła.

1. Czyny są gestami. Kiedy Pani nie ma w domu, Claire przebiera

Ceremoniał zaczarowuje słuchaczy bądź widzów i, krok po kroku, zmusza ich do przeżycia sobie samym.



LECH WOJCIECHOWSKI
REŻYSER

się za Panią, Solange zaś udaje Claire. Po co? Po to, aby dokonać pozornej, magicznej zbrodni: aby Pani (poprzez Claire) objawiła swą nikczemną istotę, zaś Solange (działając jako ona sama i jako Claire) zabiła nienawidzoną Panią. Zabójstwo jednak nigdy nie dochodzi do skutku: ceremonia zostaje jeszcze przerwana.

Solange i Claire odprawiają więc jakby bluźnierczą, czarną mszę pozorowanego zabójstwa. Godzą się z góry na niepowodzenie! Sartre pisze: „Genet woli zabójstwo wyobrażone od zabójstwa rzeczywistego, ponieważ w pierwszym wola zła, nie tracąc nic ze swej mocy, posuwa miłość nicości tak daleko, że samo zło skazuje na niemoc”. (Inaczej: zło, które się samo unicestwia, jest złem podwójnym). Z czynu pozostał gest: smak nicości w ustach.

A jednak — w zakończeniu *Pokojówek* — Claire popełnia samobójstwo. Kiedy Pani, dowiedziawszy się o uwolnieniu kochanka, pobiegnie spotkać się z nim do miasta, obie służące odegrają raz jeszcze swą komedię, tym razem doprowadzając ją do końca. Do końca? Nie. Solange (jako Claire) markuje tylko zabójstwo Claire (jako Pani). Kogóż by

bowiem zabił, naprawdę? Co znajduje się u końca komedii? Prawdziwe zabójstwo fałszywej Pani, czy fałszywe zabójstwo prawdziwej Claire? Służące uwikłały się w swoich pozorach.

Ale nie: Claire podejmuje grę na nowo. Przed chwilą, gdy była tu Pani, Claire usiłowała ją otruć, podając truciznę w rumianku. Przypadek (?) sprawił, że Pani odmówiła napoju. Teraz więc Claire — jako Pani — każe Solange — która gra Claire — podać sobie ów rumianek. Popełnia więc największą ze zbrodni: pozbawia siebie bytu. Zbrodnia ta jednak, chociaż rzeczywista, zostaje przeżyta jako wyobrażenie: po pierwsze, Claire popełnia samobójstwo jako Pani, po drugie zaś — samobójstwo pozoruje zabójstwem. Solange rozumie to doskonale, skoro przyjmuje rolę zabójczyni i pójdzie na szafot za morderstwo, które popełnia tylko w wyobraźni. W tym miejscu nie wiadomo już, co jest fikcją, a co rzeczywistością: zabójstwo rzeczywiste (Claire podająca Pani rumianek) utożsamiło się z fikcją, zaś zabójstwo fikcyjne (Solange jako Claire markująca mord Claire jako Pani) okazało się morderstwem rzeczywistym — rzeczywistym, bo skutecznym. Oczywiście naprawdę Claire sama wypija rumianek: ale jest to fakt nagi, pozbawiony znaczenia, użyteczny tylko jako podbudowa pozoru („*pozór kradnie bytowi transcendencję*”).

2. Postacie są wyobrażeniami postaci. „Psychologia” Geneta zdradza pewne pokrewieństwo z gombrowiczowską. I tutaj postacie są przede wszystkim własną „gębą”: wyobrażeniami innych o sobie. Obie służące wylęły się w wyobraźni Pani: niewdzięczne, podłe, kłamliwe, złe. Służące? Raczej: przestępcy. Tak przestępcy, jak i służące są emanacjami ludzi „porządnych”: pan stwarza sługę, sędzia zbrodniarza: (..)

Istoty, których substancję stanowi względność, a więc zło, kochają Panią (społeczeństwo), to znaczy, pragną stać się Panią (włączyć w społeczeństwo), zarazem jednak teź Pani nienawidzą: chcą ją zabić, podobnie jak Genet pragnie unicestwić społeczeństwo, lub nawet byt.

Ale służące są dwie: względne wobec Pani, są także względne wobec siebie. Umożliwia to akcję, uzewnętrzniając głęboką podwójność kondycji służącej, a więc — dwuznaczność zła. Solange i Claire kochają się („*Solange, zachowasz mnie w sobie*” — mówi umierająca Claire) i nienawidzą równocześnie: sługa nienawidzi swego losu, jak zło nienawidzi samo siebie. Claire jest zwierciadłem Solange i odwrotnie. Inaczej: Claire jest Solange widzianą przez Solange i Solange jest Claire widzianą przez Claire. Jeszcze inaczej: służące są świadomością zła rozdwojonego: tęsknią do jedności, jak zło dąży do bytu.

Stąd wniosek, że nie ma w *Pokojówkach* zdania, które by nie miało dwu, trzech, czterech znaczeń. Ze każda myśl, uczucie, czyn są w isto-

Dla niego, dla „czarnego” pisanza, dla potępionego przez społeczeństwo złodzieja nierzeźczywi stość i zło stanowią jedno.



ELŻBIETA GORZYCKA

cie fałszywe, i pozorne. Że akcja, prowadzona przez wyobrażenia postaci i objawiająca się w czynach, które wyparowały w gesty, może być tylko fantasmagorią, starannym majakiem.

3. Sartre przeprowadził dokładną analizą pewnego momentu akcji, tak przenikliwą i precyzyjną że można ją tylko przepisać:

„Claire ma odtworzyć Panią i doprowadzić Solange do zbrodni. Ale Solange odtwarza Claire; stąd nowa komplikacja: stosunek fałszywej Pani do fałszywej Claire ma trzy, cztery, dna. Przede wszystkim Claire staje się Panią dlatego, że ją kocha: w Pani rozkwita, ucieka od siebie. Ale zostaje Panią również dlatego, że jej nienawidzi: zawiść unierzęczywistnia, Pani zmienia się w bierną zjawę, która pozwala się spoliczkować na policzkach Claire...

Jednocześnie grając Panią, Claire poniża i hańbi Solange, której również nienawidzi, tę Solange która jest drugą Claire, jej wstrętnym zapachem.

„Nie dotykaj mnie. Czuć cię dzikim zwierzęciem. Z jakiego ohydnego poddasza, gdzie nocą nawiedzają cię lokaje, przynosisz swe smrody?” Jednak Solange jest bezpieczna: gra przeciw rolę Claire...

Dlaczego? Claire może zostać Panią tylko wtedy, gdy zobaczy się Panią w swoich własnych oczach. Solange, stając się Claire, symbolizuje niesłychany wysiłek świadomości refleksywnej, która zwraca się ku sobie samej i usiłuje uchwycić się taką, jaką objawia się innym...

Claire poniża więc samą siebie, samej mówi: „Trzymaj swe ręce z daleka od moich, twoje dotknięcie jest ohydne”. Znikają Solange i Pani... Claire staje — w pustce — przed własnym lustrem.

(...) Wszystko jest w *Pokojówkach* od początku sfalszowane. Stosunki między postaciami wyrażają się następująco:

Claire nienawidzi Pani, ale sama występuje wtedy pod postacią Solange, zaś Pani — pod postacią Claire (!) Ściśle mówiąc, nienawiść Claire do Pani objawia się dwojako: raz w interpretacji osoby Pani, dwa — jako fikcyjna nienawiść fałszywej Claire (tj. Solange) do fałszywej Pani (tj. Claire).

Claire nienawidzi Solange, ale w wyobrażonej sytuacji: sama gra wtedy Panią, zaś Solange gra Claire.

Claire nienawidzi samej siebie, ale tylko wtedy możemy to dostrzec, gdy Solange gra Claire, a Claire z krwi i kości — Panią.

Analogicznie, Solange nienawidzi Panią, występując jako Claire, kiedy Panią gra Claire; nienawidzi też Claire, ale Claire — Panią; nienawidzi siebie... tu brakuje ogniwa, ale tylko ze względów technicznych. Brak mediacji; gdyby służące, grające komedię, zamieniły się rolami, symetria byłaby całkowita.

Słowem: „*Falsz jest prawdą i prawda może objawić się tylko pod postacią fałszu...*”

4. Napisałem, że teatr Geneta jest teatrem — przeciw widzowi. I tak też należy rozumieć *Pokojówki*. (...) Prawda (być, dobro) pojawiają się

DANUTA KIERKLO



W gruncie rzeczy zmyslenie u Geneta jest realizowanym przez publiczność smakowaniem zła.



STANISŁAWA ŁOPUSZAŃSKA

Dla Geneta zmyślenie stanowi cel sam w sobie, stanowi sens teatru polegający na tym, by przedstawić coś, co nie istnieje.

w *Pokojówkach* tylko po to, by okazać się kłamstwem (nicością, ziemi). Zarazem, diabelska sztuczka sprawiła, że kłamstwo (nicość, zło) stało się prawdą (bytem, „dobrem”).

Przypomnijmy sobie teraz wewnętrzną sprzeczność zła, z jaką szamotał się Genet. Oto — na krótką chwilę, ale dla tej chwili została napisana cała sztuka — zło stało się jednorodne, względne i absolutne zarazem: niebytu stopił się z bytem niebytu. Owa chwila jest sakralnym momentem zła: zbrodnia spłodziła samą siebie. „Pozór — pisze Sartre — objawił się jako czysta nicość i jako swoja własna przyczyna; był zaś, nie przestając prezentować się jako absolutna rzeczywistość, rozplynął się w pozorze. Przełóżcie to teraz na język Zła: Dobro jest tylko złudzeniem; Zło jest Nicością, która tworzy się sama na ruinach Dobra”. (...)

1) Istnieje genialna książka o Genecie: w roku 1952 Sartre wydał swego *Świętego Geneta, komedianta i męczennika*, 600 stron dużego formatu. Jest to — mówię bez obawy śmieszności — najdoskonalsze świadectwo poznania człowieka przez człowieka, jakie znam. Byłoby śmieszne, gdyby zaryzykować jakąkolwiek interpretację Geneta, nie przedstawiając naprzód analizy Sartre’a. Na niej też jest w zasadzie oparty niniejszy artykuł: starałem się — ze swojej strony — rozjaśnić tylko pewne szczegóły sztuki dramatycznej Geneta, które Sartre pozostawił w cieniu, dążąc do ogólnego wniosku.

(Wybór fragmentów dokonano z *Dialogu*, 6/1959 s. 76–81)

Andrzej Falkiewicz Jean Genet: TO PRZYSZŁE

(...) Człowiek jest stwarzany, modelowany, rządzony od zewnątrz. Wszystkie kontakty jakie zawiązują się między ludźmi, są kontaktami przedmiotów. Konieczność ceremoniału, konieczność zewnętrznego i widocznego gestu, jest już zawarta w powyższym stwierdzeniu. Wprawdzie człowiekowi wydaje się niekiedy, że walczy o wolność, ale on walczy tylko o inny rodzaj więzów, które go inaczej „stworzą”, bo inaczej ograniczą. Być człowiekiem — to znaczy zawsze: być obrysowanym z zewnątrz. To, co ludzie nazywają „brakiem wolności”, „brakiem Boga”, to, co odczuwają jako „potrzebę nowych, gorących treści”, tym czego oczekują naprawdę — jest Nowy Gest. To co nazywają „teatrem” — jest częścią ludzkiej natury.

Jeszcze raz trzeba tutaj przestrzec czytelnika, żeby nie popadał w nastroje łatwego cynizmu. Różni dalekowzroczni myśliciele marzą od dawna o zjednoczeniu ludzkości; wiele miejsca poświęca temu zjednoczeniu Witold Gombrowicz w swoich pismach; słowa Teilharda de Chardin należą do najpiękniejszych słów, jakie dzisiaj zostały powiedziane — ale ani Teilhard de Chardin ani inni wypowiadający się na podobny temat zdawali się nie podejrzawać na czym to zjednoczenie będzie polegało. Nie interesowała ich zupełnie techniczna strona procesu. Powiem więcej — nie chcieli znać szczegółów, żeby ratować obraz świata, jaki odziedziczyli w spadku.

Jeśli świat ma być w przyszłości wolny od tych błędnych kół, w jakie wyposażyli go humaniści, musi się w nim znaleźć jedno takie miejsce, któremu człowiek pojedynczy nie będzie mógł nigdy do końca sprostać; takie zjawisko, którego jednostka mając pewien udział w jego wytworzeniu nigdy w pełni nie zintegruje. A zatem — tajemnica musi opuścić ludzkie wnętrze i osiąść na zewnątrz. Jest rzeczą mniej ważną, czy będzie to „transcendentna tajemnica” (w stosunku do czego „transcendentna”), czy „immanentna tajemnica” (czemu „immanentna”? zawarta w czym?) — sądzę, że przyszłość nie będzie tych problemów rozstrzygała. Ważne jest tylko, że Tajemnica istnieje i że jest jedna Tajemnica.

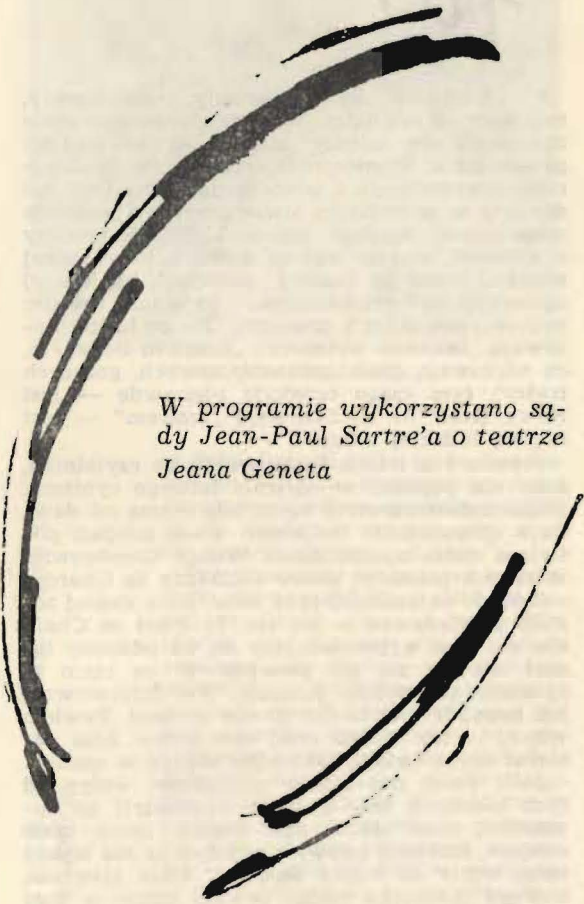
Ta nowa więź, która nas w przyszłości połączy, już dzisiaj jest widoczna. W *Pokojówkach* Genet pokazuje ludzi pozbawionych wewnętrznej prawdy; ich prawda wyszła na zewnątrz, mówili — osiadła na sukniach i kapeluszach. Ci ludzie „grają komedię” i będą komedię grali tak długo, aż nie znajdziemy innego słowa, aby to nazwać. Mówią przecież sami o „kłamstwach i wahaninach, które prowadzą do wielkiej p r z e m i a n y”.

(...) Uważam Geneta za geniusza teatru. Od czasów Szekspira nie znam w dramaturgii światowej zjawiska, z którym ośmieliłbym się go porównać.

ZASTĘPCA DYREKTORA
EDWARD SZYKSZANIA

REDAKCJA PROGRAMU
WILHELM SZEWCZYK

OPRACOWANIE GRAFICZNE
ZENON MOSKWA



*W programie wykorzystano są-
dy Jean-Paul Sartre'a o teatrze
Jeana Geneta*

Inspicjent STANISŁAW POLOCZEK, Kontrola tekstu LEOKADIA STARKE, Kierownik techniczny BOGDAN CHOMIAK, Kierownik sceny KAZIMIERZ GADUŁA, Kierownik oświetlenia STANISŁAW HOŁÓWKA, Kierownicy pracowni teatralnych: krawieckiej męskiej MICHAŁ WALCZAK, krawieckiej damskiej HELENA THIE-NEL, perukarskiej ZOFIA JANKOWSKA, stolarskiej ROMAN SZCZEPAN, malarskiej AN-TONI UNDEROWICZ, modelarskiej KONRAD CUDOK, tapicerskiej JERZY RAJWA, szewskiej BERNARD MALINOWSKI.

Bezpłatny

