JEAN GENET

JEAN GENET

Jean Genet, jeden z najświetniejszych dramaturgów współczesnych, urodził się w 1910 roku w Paryżu. Rodziców swoich nie znał. Przebywał w przytułku dla sierot, następnie przy rodzinie chłopskiej w Morvan. W wieku lat dziesięciu, przyłapany na kradzieży, został osadzony w domu poprawczym. Po opuszczeniu zakładu utrzymywał się z żebractwa i drobnych kradzieży. Wstąpił do Legii Cudzoziemskiej, skąd po kilku miesiącach zdezerterował. Przemierzył niemal całą Europę. Był więziony kilkunastokrotnie. Ujęty przy usiłowaniu włamania do muzeum, jako niepoprawny recydywista mający za sobą szereg wyroków, został skazany na dożywocie. Karierę pisarską rozpoczął w więzieniu w latach drugiej wojny światowej krótkimi poematami, które nazwał „Śpiewem".

„Jeśli mój śpiew będzie piękny, jeśli potrafi cię wzruszyć, czy ośmielisz się powiedzieć, że to, co go inspirowało, było godne pogardy?"

(„L' Enfant criminel")

Wkrótce pojawia się proza — „Notre Dame de Fleurs", „Miracle de la Rose", „Pompes Fenebres", „Querelle de Brest". Na przekór romantycznym tytułom wywraca w tych utworach na nice naszą etykę i obyczajność; czy rzeczywiście — na przekór? Notre Dame de Fleurs to przydomek najemnego mordercy umierającego na suchoty w lichym przytułku — proces, jaki mu wytoczono o skrytobójstwo, stanowi trzon powieści; ale spoza tej kanwy, w nieśmiałej aluzji wyziera prawda inna, która każe myśleć o świętości i cielesnym życiu bóstwa. Ta prawda bije także z następnych powieści. Bohater „Querelle de Brest", marynarz-morderca, marzy o „absolutnej czystości, która może się zrodzić tylko z ostatecznego poniżenia i rozpaczy". Język tej prozy, nie stroniący od ordynarnych przekleństw, ale skłonny także do subtelnej medytacji, obraca się w kręgu skrajnych przeciwieństw: czystości — plugastwa, łagodności — przemocy.

Nieco później powstają dwa utwory o innym charakterze, ściszone w wymowie po tamtych namiętnie wykrzyczanych słowach — dramaty „Pokojówki" („Le Bonnes") i „Ścisły nadzór („Haute Surveillance"), dwa arcydziełka konstrukcji, symetryczne względem siebie, w których akcja została zredukowana do trzech osób. W pierwszym — trzy kobiety, z których dwie inscenizują zabójstwo trzeciej, dwie pokojówki, Claire i Solange, inscenizujące zabójstwo swej Pani, zakończone samobójstwem Claire, grającej rolę Pani, upozorowanym jako zabójstwo Claire przez Claire, której rolę w inscenizowanym procesie grała Solange, może odwrotnie — przestajemy w końcu orientować się, kto tu grał czyją rolę. W drugim — podobna sytuacja rozpisana jest na trzech więźniów, wyizolowanych z życia, kontaktujących się ze światem za pośrednictwem Dozorcy, pozbawionych możliwości działania, wyżywających się w bezpłodnych rojeniach o czynie. „Wszystko rozgrywa się jak we śnie. Aktorzy niech się starają poruszać i gestykulować ciężko, bardzo gwałtownie, z niezrozumiałym pośpiechem. Jeżeli potrafią, niech przytłumią tembr głosów. Unikać sztucznych efektów świetlnych. Jak najwięcej światła. Aktorzy mają podeszwy z filcu, nie słychać ich kroków" — tak miało to wyglądać w wyobrażeniu autora, zamieszczonym w przypisach do „Ścisłego nadzoru". W obu sztukach znajdujemy się w świetle działań pozornych, w których miejsce czynu zajęło wyreżyserowane, rytualne odtworzenie czynu, a gesty aktorów tak się mają do rzeczywistej akcji jak ofiara we mszy do prawdziwej ofiary — i czy to już jest cała prawda tych sztuk? Znowu pytania.

Tu zamyka się pierwszy rozdział tej twórczości. W roku 1947 pisarz zostaje laureatem literackiej nagrody Prix de la Pléiade, a Louis Jouvet, wystawia w Athéné „Pokojówki". W tym samym roku grupa intelektualistów francuskich składa petycję do prezydenta Republiki Auriola domagającą się uwolnienia pisarza. Petycja została wysłuchana, w rok później Genet przebywał już na wolności.

Po dłuższej przerwie, w latach 1956—60, powstają trzy wielkie dramaty Geneta — „Balkon", „Murzyni" i „Parawany". Miejscem akcji w „Balkonie" jest Wielki Balkon, luksusowy burdel spełniający najwymyślniejsze życzenia swych klientów. Jakkolwiek trudno odmówić autorowi kompetencji w dziedzinie zboczeń seksualnych, to jednak niesposób nie zauważyć, że wymagania klientów dotyczą raczej ich pozycji społecznej niż spraw erotyki. Stąd krok już tylko do postawienie znaku równania między pokazanym burdelem a współczesnym światem, do anarchicznego buntu — ale oto sztuka okaże się silniejsza od rzeczywistości, rzeczywistość okazuje się iluzją, oszustwo sceny zatriumfuje. W błazenadzie scenicznej „Murzyni" słowo „czarny" znaczy także „z natury przestępczy", na scenie odbywa się troskliwie reżyserowany pokaz dokonanego kiedyś morderstwa, ale oto dowiadujemy się, że cała ta gra była bluffem, zasłoną dymną mającą odwrócić uwagę od innego morderstwa, przygotowanego właśnie za sceną... które także nie zostało dokonane; przez krótką chwilę wydawało się, że jesteśmy na tropie osobistej spowiedzi, bolesnego wyznania, ale oto okaże się znowu, że jedyną rzeczywistością tego teatru jest sam teatr: świat zewnętrzny nie istnieje. „Parawany" mają wszystkie pozory sztuki politycznej dziejącej się w Algerii, po chwili zmieniamy zdanie, czujemy w niej wyznanie osobiste, autobiograficzną opowieść o wyzwalaniu się z kłamstw i odrzucaniu parawanów — pozorów, zmierzającą ku jedynej w świecie Geneta realności bezspornej — ku realności śmierci; w tym momencie przekaz myślowy mąci się, dramat umyka rzeczywistości, a ostatnia wskazówka autora brzmi: „Scena jest pusta. Gra skończyła się"* — i oto raz jeszcze okazało się, że jedyną prawdą tego teatru jest teatr. Czy rzeczywiście — jedyną? Pytania.

Dyskutujemy o teatrze, staramy się określić jego cechy własne, nie możemy się pogodzić w diagnozach dotyczących współczesnej dramaturgii. A potem okazuje się, że mówimy o różnych rzeczach. Istnieją dwa rodzaje teatralności. Jest teatralność płytka, umieszczona na powierzchni zdarzeń, w warstwie słowa, w zwyczajnych, potocznych, życiowo zrozumiałych reakcjach bohaterów. Jej synonim — dramatyczność. Istnieje także teatralność głęboka, ukryta w materii, w przestrzeni scenicznej, w ciałach aktorów. Wymyślne konflikty i splątania dramatyczne w teatrze Geneta wydają się być maskującą zasłoną, naciągniętą na prawdziwy sens jego usiłowań.

Celem nie jest pokazywanie okrutnych historii, ani komunikowanie za ich pomocą gorzkich prawd widzowi. I celem nie jest walka wydziedziczonych i wyklętych o miejsce w pierwszych rzędach parteru. Punktem dojścia, celem, jest ów stan jedyny i wyjątkowy, stan zjednoczenia i pełnej integracji, w którym „nawiązują się nowe stosunki między rzeczami, a przedmioty znowu stają się potrzebne". Stan, w którym następuje utożsamienie działania i pragnienia, utożsamienie czynu i chęci dokonania, czynu, całkowite utożsamienie człowieka i teatru.

(Andrzej Falkiewicz „Mit Orestesa")

JEAN GENET

ŚCISŁY NADZÓR

Zielonooki — Janusz Michałowski

Maurice — Tadeusz Drzewiecki

Lefranc — Henryk Talar

Dozorca — Bolesław Idziak
Jacek Różański

Reżyseria: Izabella Cywińska, Scenografia: Andrzej Sadowski,

Asystent reżysera: Bolesław Idziak

Prapremiera polska 10. VI. 1972. r.

OD TEATRU

„Ścisły nadzór" nie jest, naszym zdaniem, ani apoteozą przestępstwa, ani jego potępieniem ku przestrodze i zbudowaniu bliźnich. Problem — czy raczej zagadka — utworu polega na tym, że nie wiadomo, co zdarzyło się naprawdę, a co jest mistyfikacją, w której wzajemnie utwierdzają siebie wszyscy bohaterowie. Ta nasza niewiedza obejmuje zarówno to, co bohaterowie mówią o sobie, jak i to, co jako widzowie oglądamy na scenie. Autor umieścił akcję „Ścisłego nadzoru" w najlepiej znanym sobie środowisku, posłużył się najbliższymi sobie realiami — ale pytanie, które w swej twórczości postawił, usiłuje poddać w wątpliwość całą dotychczasową wiedzę o człowieku.

PAŃSTWOWY TEATR IM. W. BOGUSŁAWSKIEGO W KALISZU

Dyrektor i kierownik artystyczny: **Izabella Cywińska**

Kierownik literacki: **Andrzej Falkiewicz**

Druk bezpłatny.

KDA 2323 n. 3500 szt. — 7.72 — K-16/682