

Jean Genet

POKOJÓWKI

TEATR ZIEMI OPOLSKIEJ

P

Jean Genet ma dziś 62 lata, na które składają się dwa zaskakująco kontrastowe (nawet w porównaniu z najbardziej niezwykłymi biografiami twórców) trzydziestolecia: żywot wykolejńca i przestępca oraz twórczość literacka, uznana za jedno z najwybitniejszych zjawisk współczesnego pisarstwa i współczesnego teatru.

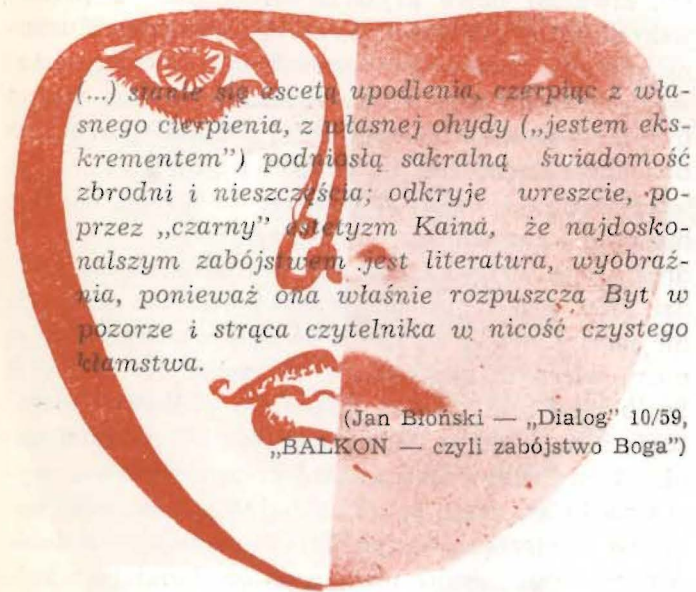
Urodził się w Paryżu w 1910 r. jako dziecko nieznanymi rodziców. Wychowywał się najpierw w przytułku dla sierot, później w domu pewnej chłopskiej rodziny w Morvan. Miał 10 lat, kiedy po raz pierwszy przyłapano go na kradzieży i umieszczono w domu poprawczym. Próbował stamtąd uciec. Schwytano go. Aż do pełnoletności uczył się życia w murach zakładu dla młodocianych przestępców. Opuściwszy dom poprawczy, utrzymywał się z żebractwa i kieszonkowych kradzieży. Trzykrotnie jeszcze odsiadywał wyroki karne. Śladem wielu innych wykolejńców, gotowych na wszystko dla zdobycia środków utrzymania, wstąpił do Legii Cudzoziemskiej. Po paru miesiącach zdezerterował. Ścigany przez władze francuskie przewędrował niemal całą Europę, notowany w więziennych kartotekach wielu krajów (w Polsce również).

Stał się uosobieniem deprawacji społecznej i moralnej: złodziej, oszust, sutener, policyjny donosiciel, zboczeniec seksualny — zaprzeczał swym istnieniem wszelkim nakazom społecznego porządku. Łamanie praw, ustanowionych przez „porządnych, uczciwych ludzi”, którzy 10-letnie dziecko napiętnowali mianem złodzieja, — stało się jego życiową dewizą, jego coraz bardziej świadomym powołaniem.

Tuż przed wybuchem II wojny światowej zostaje schwytany na kolejnym włamaniu i jako niepoprawny recydywista, mający za sobą 20 wyroków, skazany na dożywocie.

K

W więziennej celi — pozbawiony możliwości i nadziei jakiegokolwiek działania — odnalazł nową formę protestu przeciwko kłamstwom i pozorom, jakie człowiek przyjął dobrowolnie za wygodny system porządkowania swego świata. Zaczął pisać. Pisanie stało się dla niego namiętą pasją. Brał odwet na świecie, którego zło poznał dogłębnie, aż do granic masochistycznego zapamiętania:



(...) stał się uosobieniem upodlenia, czerpiąc z własnego cierpienia, z własnej ohydy („jestem ekskrementem”) podniosłą sakralną świadomość zbrodni i nieszczęścia; odkryje wreszcie, poprzez „czarny” estetyzm Kainą, że najdoskonalszym zabójstwem jest literatura, wyobrażania, ponieważ ona właśnie rozpuszcza Byt w pozorze i strąca czytelnika w nicość czystego kłamstwa.

(Jan Błoński — „Dialog” 10/59,
„BALKON — czyli zabójstwo Boga”)

W więziennej celi, już w czasie wojny, pisze Genet najpierw krótkie poematy (nazwał je „Śpiewem”), a wkrótce utwory prozatorskie: „Notre Dame de Fleurs” (1940) i „Miracle de la Rose”. Były one morderstwem dokonywanym na wygodnej, ułożonej mieszczańskiej etyce i obyczajowości; apoteozowały zbrodnię, prostytutkę, zboczenia seksualne — wszystko to, co w uporządkowanym systemie społecznym nosi na sobie piętno przestępstwa. Po wojnie, w 1946 r. powstaje następna powieść — „Querelle de Brest”, której bohater tylko w ostatecznym poniżeniu i rozpacz widzi drogę do absolutnej czystości.

Poż w tych pierwszych utworach znawcy dojrze-
li znamiona geniusza pisarskiego. Bogaty, giętki i
celny język Geneta potrafił w nowatorski, niezwyk-
ły sposób stopić w jednorodną całość to, co przy-
wykliśmy uważać za złe, ohydne i plugawe — z
subtelną, wnikliwą refleksją, z czystą liryką, z
wzniosłym patosem. Genet obalał wszelkie „obowią-
zujące” dotychczas pisarzy kanony tzw. przyzwoito-
ści, stwarzał nowe kryteria estetyczne, a przede
wszystkim — podważał, niszczył podstawowe, uzna-
ne kryteria moralne i etyczne. Można było protesto-
wać przeciwko jego obrazowi świata, ale nie można
było przejść obok tej twórczości obojętnie. Była ona
bowiem plonem rozpaczliwego poznania. Jej
odkrywczość i wielkość polegała nie tylko na for-
malnych walorach, ale na przerażającej ja w no ś c i
drogi, jaką wybrał Genet dla poznania świata i lu-
dzi. Nikt przed nim tak wyzywająco, tak otwarcie
nie poparł swojej wiedzy o świecie własnym istnie-
niem, własnym upodleniem. Na sobie, na własnym
życiu pisał przez 30 lat tragedię o podłości i kłam-
stwie świata. Teraz nadchodził czas jej podsumowa-
nia. Teraz dożywotni skazaniec sam wydawał wy-
rok na świat, skazując go na najwyższy wymiar ka-
ry: na unierzeczywistnienie. Unierzeczywistnienie
poprzez sztukę, która ukazywała ów świat jako kró-
lestwo pozorów i udawania.

Szukał formy, która najściślej przylegałaby do
takiego obrazu. Odnalazł ją w twórczości scenicz-
nej. W 1946 r. powstają „Pokojówki”, w rok póź-
niej — „Ścisły nadzór”. Obydwa utwory wykazują
niewytłumaczalną wręcz u debiutanta maestrię
konstrukcyjną, która w kameralnych teatralnie ra-
mach (buduar i cela więzienna) zamyka ogromny
obszar „świata czystego kłamstwa”.

W 1947 r. skazany na dożywocie więzień zostaje
laureatem literackiej nagrody Prix de la Pleiade.

Koż w tym „Athénée” POKO-
JOWKI.

Świat dowiaduje się o narodzinach nowego wielkie-
go francuskiego pisarza. Cocteau, Sartre, Malraux
i inni luminarze francuskiej literatury zwracają się
do prezydenta z petycją o ułaskawienie więźnia,
którego twórczość stanowi chlubę francuskiej my-
śli artystycznej i zasługuje na najtroskliwszą opie-
kę. Petycja zostaje przyjęta.

W 1948 r. Genet opuszcza więzienie. W rok później
ukazuje się „Journal de voleur” — jego intymna
opowieść autobiograficzna. W 1952 r. Jean Paul Sar-
tre — najzarliwszy patron Geneta — publikuje o-
gromny wstęp do zbiorowego wydania jego dzieł,
zatytułowany: „Święty Genet, komediant i męczennik”.
Z niespotykaną w dziejach krytyki literackiej
wnikliwością analizuje dorobek pisarski Geneta-mo-
ralisty, Geneta-twórcy nowych kryteriów estetycz-
nych, Geneta-geniusza nowego teatru:

*(...) właśnie fałsz, blaga, sztuczność przedsta-
wienia pociągają Geneta. Został on autorem
dramatycznym, ponieważ kłamstwo sceny jest
najbardziej oczywiste i najbardziej fascynują-
ce.*

W latach 1956—1961 pojawiają się następne sce-
niczne utwory Geneta: „Balkon”, „Murzyni” i „Pa-
rawany”. (Ten ostatni dramat powstał w Atenach,
zapowiedziany przez autora jako pierwszy z cyklu
pt. „Śmierć”, jako początek nowego stylu jego tea-
tru).

Utwory te są świadectwem stopniowego „rozrasta-
nia się” genetowskiego teatru. Miejsce nielicznych
bohaterów, stawianych w modelowych sytuacjach
kłamstwa, pozorów i wzajemnych uwarunkowań,
zajmują teraz liczniejsze zbiorowości, ukazujące ca-

JÓ
ły skomplikowany mechanizm tworzenia się i rozpadania sił — zarówno jednostkowych jak i społecznych, ale przede wszystkim — wzajemnie uwarunkowane układy ludzkie.

Z buduaru „Pokojówek” i więziennej celi „Ścisłego nadzoru” wkraczamy do ludnego burdelu (!) w mie-



ście, które przeżywa rewoltę społeczną; to „Balkon”, inspirowany wydarzeniami wojny domowej w Hiszpanii. Szokujące miejsce akcji tej sztuki staje się

WK
dla jej bohaterów azylem, gdzie w tajemnicy przed opinią publiczną mogą realizować własne o sobie wyobrażenia, wyzwolić głęboko tajone marzenia o własnej osobowości. Na ten ich „teatr marzeń”, inscenizowany wśród luster burdelu, nakłada się zewnętrzna rzeczywistość, która okazuje się niczym innym, jak teatrem inscenizowanym przez politycznych kalkulatorów.

W „Murzynach” każe nam Genet uczestniczyć w zwiłokrotnionych spiętrzeniach „teatru w teatrze”; tragicznie nabrzmiały współczesny problem czarnych i białych ludzi przerodził się tu w teatr, w którym Murzyni udają białych takich, jakimi ich sobie wyobrażają, ci biali oceniają czarnych tak, jak czarni sobie wyobrażają stosunek białych do siebie — i nie jest to efektem przypadkowym, że widz w pewnym momencie gubi się całkowicie, co w tym teatrze ma być prawdą, a co udawaniem. Jedna prawda wydaje się tu być oczywista: nie ma w dotychczasowym świecie prawdy, bo czyż stworzona przez człowieka wiedza o samym sobie może być prawdziwa?

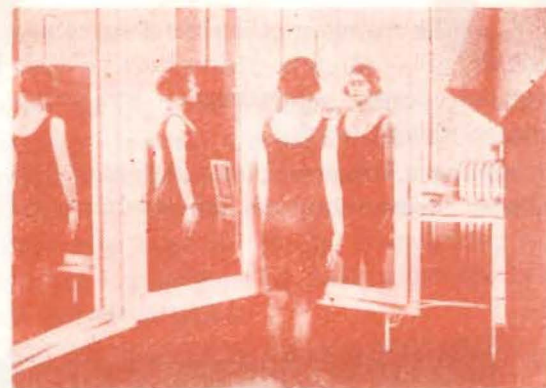
I wreszcie w „Parawanach” wprowadza Genet na scenę zespół blisko 100-osobowy, ukazując poszczególne obrazy w nieustannie zmieniających się planach, na tle przesuwanych parawanów. Główny bohater tego utworu jest poetyckim zsumowaniem krzywd i dążeń współczesnego III Świata. Ale trudno o jednoznaczny osąd, kto tu zwycięzcą, a kto zwyciężonym, kto komu zawdzięcza istnienie, skoro okrucieństwo i prześladowanie wyzwala bunt, a bunt jest z kolei świadectwem życia i pobudza żywotne siły. — Co za gorzki paradoks! Prześladowani zawdzięczają prześladowcom własną żywotność...



Paradoks — to nie jest jednak właściwe słowo w odniesieniu do teatru Geneta, w odniesieniu do jego intencji. Jest ona nieporównanie głębsza i okrutniejsza od żonglerki najbardziej nawet gorzkimi paradoksami: teatr Geneta pragnie nas zmusić do popatrzenia na siebie z zewnątrz, spoza kłamliwej zasłony własnych o sobie wyobrażeń i wielowiekowego nawyku udawania. I dlatego teatr ten odrzuca psychologię postaci, bo wszelkie psychologizowanie uważa za fałsz i kłamstwo, za nieudolną próbę budowania obrazu człowieka „samego w sobie”, podczas gdy taki człowiek w ogóle dla Geneta nie istnieje.

(...) Postacie Geneta nie są bynajmniej psychologicznymi całościami (...) układają się raczej w całości momentalne, ustawicznie przekształcane: ISTNIEJĄ TYLKO JAKO WZAJEMNA RELACJA.

(Jan Błoński — „BALKON — czyli zabójstwo Boga”; Dialog 10/59).



Ważkość zawartych w pisarstwie Geneta odkryć jest tym większa, że w drodze do nich zastosował fundamentalną metodę badawczą: empiryzm. I wszystkich doświadczeń dokonywał na samym sobie.

Być może, że w tym właśnie subiektywnym elemencie jego wniosków i refleksji tkwi ziarno naszej nieufności do obiektywnej prawdy jego odkryć. Nieufności i oporu, bo przecież Genet pisze już od lat przeszło 30-tu, na scenę wkroczył prawie przed ćwierćwieczem, a ciągle jeszcze pozostaje w odczuciu szerokiej publiczności pisarzem „awangardowym”, a więc nie zaaprobowanym przez ogół nowatorem. Chyba dlatego, że nikt — poza patologicznymi wyjątkami — nie kwapi się do roli sa-



mobójcy, do dobrowolnego poddania się mordercy. A Genet, niszcząc nam nasze dotychczasowe pojęcie o sobie, a więc cały „nasz świat” — popełnia na nas morderstwo.

Jedni widzą w tym tylko okrutną mściwość, odwet za własne upodlenie. Inni — rozpaczliwy sygnał alarmowy, nakazujący radykalną rewizję naszych dotychczasowych pojęć: człowiek i rzeczywistość.

Ten alarm wciąż zaskakuje czytelników i widzów. Albo nie jesteśmy, albo nie chcemy być do niego przygotowani.

Zresztą — kto wie na pewno, ile prawdy, a ile pozorów i udania jest zarówno w tym alarmie, jak i w naszym oporze?

k.k.c.

P O K
(...) Dlaczego tak długo godzono się z kwadraturą koła — z obrazem świata o dwu środkach? Z jednej strony — autonomiczny świat jednostki, która myśli, wytwarza, doznaje; z drugiej — autonomiczna rzeczywistość, która stanowi jedyny obiekt tych działań. Na jakiej zasadzie łączono to, czego połączyć się nie da, dlaczego nie wyciągnięto jedyne go możliwego wniosku?

Porównuję odkrycia dokonane przez Dostojewskiego — te nieprzebrane bogactwa wewnętrzne jego bohaterów, „głębiny duszy” Karamazowów — z odkryciami Geneta i Gombrowicza. Wszystko, czego dokonali Genet i Gombrowicz, zostało dokonane na powierzchni. Ich prawdy dotyczą sfery konwensu — biorą się z penetracji tego, co najbardziej w stosunku do człowieka zewnętrzne: gest ludzki, stwarzany dla innych, ubranie które się dla innych przywdziewa, zależność człowieka od innych — od tego ubrania, od tego gestu.

(...) Dotychczasowe relacje „jednostka-społeczeństwo”, „psychika-świat zewnętrzny”, „wnętrze-zewnętrzność” okazują się zbędne. Ich potrzeby nie można już udowodnić ani argumentami ontologii, ani argumentami epistemologii. Takie argumenty tracą wagę. Coraz mniej chętnie zajmujemy się ontologią — te nie kończące się spory między jajkiem i kurą przestają nas interesować. To, co nazwaliśmy epistemologią, w związku z kryzysem światopoglądów poznawczych i konsumpcyjnych — w związku z kryzysem doktryn — musi ulec całkowitemu przebudowaniu. Na ich miejscu pojawi się jakaś ogólna wiedza o osiągnięciu celu, może nauka o prawach, które rządzą ludzkim wysiłkiem. Ale jak wymagać takiej wiedzy od współczesnego artysty — od człowieka, który nie tylko został zdany na po-

O JÓ
stugiwanie się błyskotliwym językiem schyłku —
ale jeszcze, z racji swego powołania, jest zmuszony
do patrzenia w siebie?

Można się tylko zastanowić, co ludzie na tej trans-
akcji stracili? Stracili Boga? Prawdę? Ideały? Cel
i sens życia? Nie, to wszystko jest właśnie przed
nimi. Stracili pewien model człowieka, który już i
tak był anachroniczny. Tu kończy się pierwsza część
zadania; druga — polega na stworzeniu nowego mo-
delu.

(Andrzej Falkiewicz — wstęp
do „Teatru Geneta”)

(...) Jest to teatr złej woli: nie dla widza, ale przeciw
widzowi; nie może on spodziewać się pociechy, oczy-
szczenia, nie może spodziewać się — prawdy.

(J. P. Sartre — „Święty Genet,
komediant i męczennik”)

(...) Postacie Geneta nie są bynajmniej psychologicz-
nymi całościami (...) układają się raczej w całości
momentalne, ustawicznie przekształcane: istnieją
tylko jako wzajemna relacja.

(J. Błoński — „BALKON czyli
zabójstwo Boga”; Dialog 10/59).

W K I
(...) Kto tutaj kogo poniża? Kto rozkoszuje się maso-
chistycznie zniewagą? I dalej: kto kogo kusi do
zbrodni? I kto kogo policzkuje? Porywa nas taki wir
porozów, że w końcu nie wiemy, czy Claire spolicz-
kowała Panią, Claire spoliczkowała Claire, Solange
Claire, czy Solange samą Solange? Bo przecież So-
lange nienawidzi się w Claire, tak, jak Claire w So-
lange...

(...) W teatrze Geneta czyny są tylko gestami, po-
stacie wyobrażeniami postaci, akcja — błądą i sztu-
czną fantasmagorią, mechanicznym baletem; zaś au-
tor, obiektywizując zło, zmienia się ze sługi w pana
porozu.

(J. Błoński — „Wprowadzenie
do Geneta”; Dialog 6/59).

UWAŻAM GENETA ZA GENIUSZA TEATRU.
OD CZASÓW SZEKSPIRA NIE ZNAM
W DRAMATURGII ŚWIATOWEJ ZJAWISKA,
Z KTÓRYM OŚMIELIŁBYM SIĘ GO PORÓWNAĆ.

(A. Falkiewicz — wstęp do
„Teatru Geneta”)

JEAN GENET

(...) Melodyjne dziecko umarło we mnie na długo przedtem, nim uderzył topór.

(„Journal de voleur”)

(...) Realizm jest bardziej odległy od prawdy niż prawda od udawania.

*(z publikacji nt. światowej
prapremiery „Balkonu”
w Londynie — 1957)*

(...) 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 wyjaśnić; siebie jednak takiego, jakim wiem, że jestem. Zadaniem aktorów jest zatem podjęcie gestów i rekwizytów, które pozwolą im pokazać mnie — mnie samemu; pokazać mnie nago, w samotności i w uciesze, jaką budzi samotność.

(„Jak grać POKOJÓWKI”)

REPERTUAR BIEŻĄCY

Scena dramatyczna

MIESZCZANIN SZLACHCICEM — J. B. Mollera
ZEGNAJ, JUDASZU — I. Iredyńskiego
KTOŚ NOWY — M. Domańskiego

Scena lalkowa

O DREWNIANYM ŻOLNIERZYKU — Z. Bezdleka
MAŁY WZYWA KAPITANA — wg St. Platówny
KOTEK PROTEK — Zb. Poprawskiego

W PRZYGOTOWANIU

Scena dramatyczna

NOWY DON KICHOT — Al. Fredry
SZEWCY — St. I. Witkiewicza

Scena lalkowa

TYMOTEUSZ RYM CIM-CI — J. Wilkowskiego

Przypominamy adres biura, przyjmującego zbiorowe
zamówienia na bilety: Dział Organizacji Widowni
— Opole, ul. 24 Marca 1, tel. 59-41

Opracowanie literackie programu
KRYSTYNA KONOPACKA-CSALA

Opracowanie graficzne
JANUSZ TARTYLŁO

Projekt okładki
ZBIGNIEW WIĘCKOWSKI

(...) Nie wiem, czym będzie teatr w świecie socjalistycznym (...) 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...

(...) 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, najwątliwszy, przemieniony w żywioł, stał się Panem Boju. „On” był Godziną, Chwilą, Tym, który nieodwołalny. Nadchodził podobno z bardzo daleka, spokojny jak epoka, ale ciężki od smutku i wspaniałości zmierzchu. W miarę, jak się zbliżał, żołnierze stawali się nerwowi, niespokojni... Dziecko jednak, jak sądzili, przychodziło za wcześnie. Wyrzuciło samego siebie: Podwładni i Dowódcy postanowili więc zgodnie znieść Noc, która została żołnierzem jednego z obozów... Tylko teatr, z takiej formuły wyrosty, umiałby mnie jeszcze zachwycić.

(z listu do wydawcy „Pokojówek”

— 1954).

SOLANGE: Claire, piękno mojej zbrodni miało odkupić nędzę mej udręki.

CLAIRE: Mam wszystkiego dosyć. Nie chcę już być pajakiem, śmietnikiem, plugawą miniszką bez Boga, bez rodziny. Mieć kuchnię za ołtarz, destem cuchnącą kukłą. Nawet w twoich oczach.

CLAIRE: Claire czy Solange — jakże mnie drażni, że ciągle was myślę — Claire czy Solange, drażnicie mnie i wprowadzacie w złość. Wy jesteście winne wszystkim naszym nieszczęściom.

SOLANGE: Uciekajmy. Jedźmy, wszystko jedno dokąd! Wszystko jedno czym.

CLAIRE: We dwie, Solange, stanimy się odwieczną parą zbrodniarza i świętej! Będziemy zbawione, Solange, przysięgam ci, zbawione!

w sobie. Jak skarb. Obie będziemy wolne, będziemy wesole i piękne... Solange, nie ma chwili do stracenia.

SOLANGE: Od dawna chcę wynieść naszą grę przed oczy świata, wykrzyczeć całą prawdę z balkonu, jako Jaśnię Pani ześś na ulice...

PANI: Czyście zwariowały? Albo może ja?

CLAIRE: Nienawidzę służby. Wytarte łokcie, niemodne stanniki, ciabki, co donoszą nasze lachy. Jesteście naszym krzywym swiercadiem, kłapą bezpięczęstwa, ściekiem, hańbą...

SOLANGE: Podpalaczka! Oświecająca godność.

SOLANGE: To nasza wspólna ciemność, moja mała, tylko nasza!

CLAIRE: Tym razem dojdzie my do końca. Weźmiesz oba nasze losy na siebie. Pamiętaj... wtedy gdy zapadnie wyrok, pamiętaj, że nosisz mnie

REPERTUAR BIEŻĄCY

Scena dramatyczna

MIESZCZANIN SZLACHCICEM — J. B. Mollera
ŻEGNAJ, JUDASZU — I. Iredyńskiego
KTOŚ NOWY — M. Domańskiego

Scena lalkowa

O DREWNIANYM ŻOLNIERZYKU — Z. Bezdleka
MAŁY WZYWA KAPITANA — wg St. Piatówny
KOTEK PROTEK — Zb. Poprawskiego

W PRZYGOTOWANIU

Scena dramatyczna

NOWY DON KICHOT — Al. Fredry
SZEWCY — St. I. Witkiewicza

Scena lalkowa

TYMOTEUSZ RYM CIM-CI — J. Wilkowskiego

Przypominamy adres biura, przyjmującego zbiorowe zamówienia na bilety: Dział Organizacji Widowni — Opole, ul. 24 Marca 1, tel. 59-41

Opracowanie literackie programu
KRYSZYNA KONOPACKA-GSALA

Opracowanie graficzne
JANUSZ TARTYŁŁO

Projekt okładki
ZBIGNIEW WIĘCKOWSKI

POKOJÓWKI

EWEMPLARZ BEZPŁATNY

Instytut Teatralny

Cena programów i zbiorów Polskiego Ośrodka ITI

Instytut Teatralny

112210 11

Sezon 1971/72