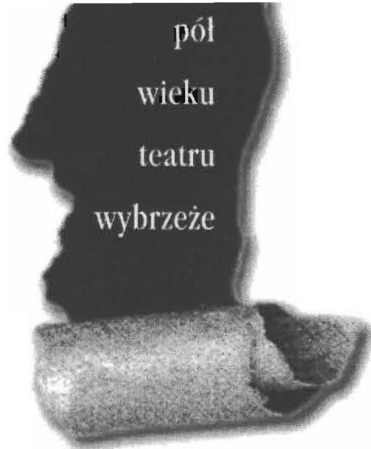


POKOJOWKI

Jean Genet



EMK
WYBRZEŻE



pól
wieku
teatru
wybrzeże

Druga premiera sezonu 1996/97
dnia 31 stycznia 1997r.
na SCENIE KAMERALNEJ w Sopocie

Dyrektor naczelny:
EWA BONK-WOŹNIAKIEWICZ

Dyrektor artystyczny:
KRZYSZTOF NAZAR

Kierownik muzyczny:
ANDRZEJ GŁOWIŃSKI

TEATR
WYBRZEŻE



Jean Genet
POKOJÓWKI

(Le Bonnes)
Przekład: Jan Błoński

REŻYSERIA: KRZYSZTOF NAZAR, WSPÓLPRACA: WOJCIECH NOWAK

SCENOGRAFIA: MAŁGORZATA SZYDŁOWSKA

MUZYKA: ██████████

Asystent reżysera: Dorota Kolak

Inspicjent: Joanna Januszewska

Sufler: Izabela Korytkowska

OBSADA:

CLAIRE Joanna KREFT-BAKA
SOLANGE Dorota KOLAK



Nawet miejsca, których czuliśmy się panami,
chowaly wrogów pośród domowników.

W związku z tym naruszę regułę, jaką sobie narzuciłem, by nie odwoływać się do cudzych relacji i przytoczę historyjkę, jaką w kilka dni później opowiedział mi mój kolega Blanqui; jest ona błaha, lecz znakomicie oddaje oblicze czasu. Blanqui wziął do siebie ze wsi jako służącego syna pewnego biedaka, którego nędza go wzruszyła. Wieczorem dnia, w którym zaczęło się powstanie, usłyszał jak chłopiec ten powiedział sprzątając ze stołu po kolacji: „W przyszłą niedzielę (był to czwartek), to już my będziemy jedli skrzydelka od kury”. Na co dziewczynka, która też u niego służyła, odrzekła: „I będziemy nosić ładne sukienki z jedwabiu”. Cóż mogłoby lepiej odmalować stan umysłów niż ów dziecinny obrazek naiwnej pożądlivosti? A dopełnia go to, że Blanqui niczym nie zdradził, że usłyszał tę dwójkę dzieciuchów, bo wielce się ich obawiał.

A.de Tocqueville: *Wspomnienia*,
Ossolineum, Wrocław 1987r.



Jean Genet obrał sobie za cel poszukiwanie zła, tak jak inni za cel obierają poszukiwanie dobra. To doświadczenie, którego absurdalność jest widoczna na pierwszy rzut oka. Sartre trafnie to podkreślił: poszukujemy Zła wówczas, gdy bierzemy je za Dobro. Poszukiwanie takie w sposób nieunikniony przynieść musi rozczarowanie bądź przerodzić się w farsę. Skazane jest wprawdzie na niepowodzenie, lecz nie pomniejsza to bynajmniej jego wagi.

M.Gołaszewska: *Fascynacja złem*,
PWN, Warszawa - Kraków 1994r.

Miałem szesnaście lat... w moim sercu nie było już żadnego miejsca dla uczucia niewinności. Uważałem siebie za tchórza, zdrajcę, złodzieja, pedała, którego we mnie widziano... Oslupiałem na myśl, że jestem stworzony z nieczystości. Stałem się podły.

Doświadczenie Zła jest władcym *cogito*, odkrywającym przed świadomością jej wyjątkowość w obliczu Bytu. Chcę być potworem, huraganem, wszystko to, co ludzkie, jest mi obce, przekraczam wszystkie prawa ustanowione przez ludzi, pogardzam wszystkimi wartościami, nic z tego, co jest, nie może mnie określić ani mnie ograniczyć; a jednak istnieję, będę tym lodowatym podmuchem, który unicestwi wszelkie życie.

J.Genet [1910 - 1986]



JEAN GENET

MONOLOG PRZED KAMERA

przełożył Piotr Szymanowski

Nie widzę, dlaczego miałbym przemilczać samego siebie, przecież nikt nie zna mnie tak dobrze, jak ja sam. To, co dla mnie najważniejsze, zawarłem w moich książkach – wcale nie dlatego, że mówię w nich w pierwszej osobie. W tym przypadku „ja” to tylko postać, tyle, że nieco wyolbrzymiona. Jestem bliższy temu, co napisałem, jestem prawdziwszy w tym, co napisałem, bo pisałem w więzieniu i byłem przekonany, że nigdy nie wyjdę.

Dlaczego lubiłem wracać do więzienia? Spróbuję to panu wyjaśnić; czy to wyjaśnienie będzie cokolwiek warte – nie wiem. Mam wrażenie, że kiedy miałem trzydzieści, trzydzieści pięć lat, wyczerpał się dla mnie erotyczny urok więzienia, mam na myśli męskie więzienie, rzecz jasna. Zawsze lubiłem cień, nawet jako chłopak, tak bardzo, że trafilem do więzienia. Nie mogę oczywiście powiedzieć, że dokonywałem kradzieży po to, żeby iść do więzienia – kradłem po to, żeby mieć na żarcie. I to mnie prowadziło, może instynktownie, w stronę cienia, w stronę więzienia. Później, miałem może trzydzieści pięć, trzydzieści sześć lat, chciałem podróżować, miałem ochotę jechać na Wschód, na przykład w okolice Katmandu, grubo wcześniej niż wy wszyscy. Ale już w Istambule miałem po uszy tej podróży, gówno mnie obchodziła, wróciłem do Grecji i po raz pierwszy zobaczyłem coś zdumiewającego: cień, ale zmieszany ze światłem i te cztery lata spędzone w Grecji były chyba najbardziej słonecznymi latami mego życia. Przemieszane z cieniem. To był cień łaźni parowych, cień sal kinowych z żołnierzami, oni rzeczywiście rzucali się w oczy. Lubilem też Grecję, bo obok świata arabskiego to jeden z niewielu krajów o wielkim, największym, być może, ładunku erotyzmu, i chyba dlatego zostałem tam tak długo. W każdym razie nie miałem już ochoty iść do więzienia.

Grecję polubiłem też z innego powodu: był to – i jest – jedyny kraj na świecie, gdzie lud mógł czcić, szanować swych bogów, a zarazem mieć ich gdzieś. Na to, co lud grecki uczynił wobec Olimpu, nie odważyliby się – nawet dziś – Żydzi wobec Jahwe, żaden chrześcijanin wobec Ukrzyżowanego, czy muzułmanin wobec Allacha. Grecy potrafili



jednocześnie drwić z samych siebie i ze swych bogów. Uważam to za fantastyczne. Kiedy byłem mały, miałem oczywiście katolickie dzieciństwo, ale bóg, Bóg to był przede wszystkim obraz, to był ten człowiek przygwożdżony do krzyża, i ta dziewczyna, jak ona się nazywała, Maria, która zachodzi w ciążę z gołębkiem. To wszystko wydawało mi się jakieś niepoważne. Bóg nie wyglądał wtedy zbyt poważnie, nie liczył się w mojej małej egzystencji mężczyzny, chłopaka, dziecka. Mając czternaście, piętnaście lat zapadłem na jakąś chorobę, chyba niezbyt ciężką chorobę wieku dziecięcego, w każdym razie leżałem w zakładzie opieki społecznej, w szpitalu, i pielęgniarka przynosiła mi codziennie cukierek i mówiła: „to od tego małego pacjenta w pokoju obok”. Po jakichś dwóch tygodniach poczułem się lepiej, i chciałem zobaczyć tego, co mi przysyłał cukierki, i podziękować mu. Zobaczyłem szesnasto- może siedemnastoletniego chłopaka, tak pięknego, że wszystko, co istniało przedtem, przestało się liczyć. Bóg, Najświętsza Panienska, w ogóle wszyscy przestali istnieć. On był Bogiem. Ten chłopak, smarkacz; nazywał się Divers. Ten Divers, jeżeli jeszcze żyje, musi mieć siedemdziesiąt cztery, siedemdziesiąt pięć lat. Wszyscy kochankowie, jakich w życiu miałem, jeszcze dziesięć lat temu, to jakby kopie odbite z niego. Nie kopie wyblakłe, przeciwnie, niekiedy piękniejsze niż oryginał. Jeżeli mowa o Bogu, to jednak najlepiej poznałem go w Grecji. W Grecji, i jak już powiedziałem, w krajach arabskich.

Poznałem Abdallaha, zabrałem go do Grecji. Był dezenterem, pół Niemcem, pół Algierczykiem, czyli pół Francuzem, bo jego ojciec był Algierczykiem, a tym samym Francuzem. Miał odbywać służbę wojskową w czasie wojny algierskiej, a ja go namówiłem, żeby zdezerterował, i przyjechaliśmy do Grecji, gdzie nauczył się tańczyć na linie. Ale osoba Abdallaha wiąże się z tak intymnymi przeżyciami, że wołę o nim nie mówić przed kamerą. Podobnie, jak wołę nie mówić o Jeanie Decarnin, młodym komuniście, który zginął w wieku dwudziestu jeden lat, walcząc z Niemcami. Obaj nie żyją. Abdallah popełnił samobójstwo, Jeana Decarnin zabili Niemcy. Dali mi przykład dwóch rodzajów śmierci, różnych, ale równie bohaterkich; wszystko to chcę zachować dla siebie. Nie chcę o tym więcej mówić.

Czy może pan powiedzieć coś o Giacomettim?

Tak, wciąż jeszcze czuję w tyłku słomę z wyplatanego kuchennego krzesła, na którym mnie sadzał przez czterdzieści parę dni, kiedy, robił mój portret. Nie pozwalał mi się kręcić ani palić, ale za to prowadził cudowne rozmowy.

Mówił mi pan, że był jednym z ludzi, których pan najbardziej podziwiał?

Jedynym.

Jedynym?



Tak. Jestem wdzięczny Grecji, bo nauczyła mnie dwóch rzeczy, których nie umiałem: uśmiechu i niedowiarstwa. Alberto nauczył mnie wrażliwości wobec pyłu i takich rzeczy. Wspomniałem przed chwilą kraj, gdzie najlepiej oddychałem – Grecję. Mówiłem panu o dwóch młodych ludziach, których najbardziej kochałem – o Abdallahu i Decarninie. Mówiłem o człowieku, którego najbardziej podziwiałem – o Giacomettim. Moje życie właściwie dobiega kresu. Skończyłem siedemdziesiąt jeden lat i ma pan przed sobą to, co z tego wszystkiego zostało, z mojej historii, z mojej geografii. Nic więcej. Niewiele tego było /.../

Ci, co założyli kolonię w Mettray, wiedzieli – i to był niezwykle subtelny pomysł – że nie należy stawiać muru, i do dzisiaj nie ma tam muru. Za mojego pobytu w Mettray kolonię otaczały żywopłoty z wawrzynów, rzędy kwiatów – goździków i bratków. I to było o wiele bardziej sugestywne; dużo trudniej uciec, przejść przez pasmo kwiatów czy klomb niż przez mur. Czyli na swój sposób założyciele Mettray nie byli tacy głupi, odkryli rodzaj poezji, terroryzowali nas bratkami, goździkami, wawrzynami.

Widzieliście Mettray, filmowaliście je, badaliście je. Widzieliście, czym jest to miejsce. Przeżyliście rozmaite wzruszenia, ja także.

Ludzie, którzy zorganizowali zakład w Mettray, to znaczy baron de Metz i jego spadkobiercy, dorobili się ogromnych fortun. Myśmy wiedzieli, że to wszystko opiera się na oszustwach dokonywanych ponad nami. One były daleko poważniejsze niż kradzieże, których myśmy się dopuszczali; wiedzieliśmy, że zawody, których nas uczą, nie są do niczego potrzebne. Mettray było właściwie obozem ciężkiej pracy dla dzieci. W ciągu trzech lat, jakie tam spędziłem, wiele razy zmieniał nazwę. Najpierw była to kolonia karna, potem zakład poprawczy, potem dom reedukacji, potem..., nie bardzo pamiętam wszystkie nazwy, w każdym razie były coraz łagodniejsze. Sędziowie nigdy nas oficjalnie nie skazywali, uniewinniano nas z zarzutu kradzieży czy jakiegoś drobnego przewinienia na miarę dzieci, uniewinniano nas, jako że działaliśmy bez rozważania, i kierowano nas do kolonii karnej w Mettray. W rzeczywistości było to jednak zesłanie, obóz ciężkiej pracy. Sędziowie chyba nie pomyśleli o tym, że jak chłopak raz trafi do więzienia, to potem wraca tam, bo mówi sobie; „co mi tam”. Póki nie zaznał więzienia, to się go boi, kiedy tam jest, mówi: „to nie takie straszne, mogę wrócić”.

Co chcecie zrobić, co chcą zrobić porządni ludzie kiedy postanawiają resocjalizować – to ich ulubione słowo – młodocianego przestępcę? Chcą go wykastrować, wyrugować z niego poezję, jaką w sobie nosi. Powiedzmy, że popełnił drobną czy nawet poważną kradzież, mniejsze czy większe wykroczenie, uciekł z domu, włóczył się, to, co człowiek robi mając piętnaście lat – a znaczy to tylko, że społeczeństwo mu nie odpowiada – i dają mu za to trzy miesiące czy pół roku, czyli chcą go resocjalizować. Czyż to nie urągawisko?



Powiedziałbym, że teraz do więzienia trafiają porządni ludzie, młodzi czy dorośli, którzy znaleźli się w sytuacji dla siebie zaskakującej, która ich na chwilę zbija z tropu, to znaczy ci, co popełnili kradzież z głodu, bo chcieli mieć motocykl czy coś podobnego. Ludzie ci wcale nie zamierzają uciekać od społeczeństwa, chcieliby się do niego włączyć. Lecz więźniowie prawdziwi – miałbym prawie ochotę zacytować Baudelaire'a – „lecz wędrowcy prawdziwi to są ci jedynie, którzy jadą by jechać” – więźniowie prawdziwi to są ci jedynie, którzy idą do więzienia, bo lubią to, bo nienawidzą społeczeństwa, bo ono im cholernie dopiekło. Ci nie popełniają samobójstwa. Myślę, że samobójstwo popełniają jedynie ci, którzy nigdy nie lubili więzienia. Zapewniam pana, że są ludzie – byłem jednym z nich – co lubią więzienie: prawdopodobnie dlatego, że porządku społecznego ówczesnego, dzisiejszego można było tylko nienawidzić.

Jeszcze jako dzieci w Mettray odrzuciliśmy tradycyjną moralność, społeczną moralność waszego społeczeństwa. Od chwili przybycia do Mettray bardzo chętnie przyjmowaliśmy tę średniowieczną moralność, zgodnie z którą wasal jest posłuszny suwerenowi; czyli bardzo wyraźna hierarchia, oparta na sile, na tym, co nazywaliśmy honorem, co jeszcze dziś nazywa się honorem, na przyrzeczeniu, na danym słowie. Ono było bardzo ważne. Teraz wszystko opiera się na piśmie, na kontrakcie z datą, z podpisami składanymi w obecności notariusza, świadków itp.

Wie pan, że często w normalnym jajku jest drugie jajko, mniejsze. W tej kolonii dla dzieci od ośmiu do dwudziestu jeden lat przeważała uboga populacja, w sumie około trzystu kolonistów – młodocianych przestępców, ale była też sekcja, którą nazywaliśmy studium represyjnym – piętnastu, dwudziestu chłopaków z bogatych rodzin, których umieszczono tu za brak subordynacji. Oni nie pracowali, uczono ich dyscypliny wojskowej, żeby zrobić z nich oficerów marynarki czy Legii. Kolonia karna w Mettray była enklawą tak bogatą, tak szczególną, wśród pól, lasów, z cmentarzem, z własną historią, legendą że nie mam śmiałości mówić o sobie. Ale kiedy byłem tam zamknięty, lasy, cedry, parki, rzeki, pola, łąki, stawy, kaplica, cmentarz – wszystko było moje. I co paradoksalne: w tym piekle, które na własne oczy oglądaliście, gdzie robiliście zdjęcia, byłem szczęśliwy, zaznałem tej feudalnej moralności, której do dziś podporządkowują się więźniowie we wszystkich miejscach zsyłki dla dzieci, jakie istnieją jeszcze we Francji.

Kiedy zacząłem pisać, i z tego pisania czerpać korzyści finansowe; coś utraciłem. Utraciłem bez wątplenia świeżość. Tę odrobinę świeżości, jeżeli ją w ogóle miałem – zawdzięczam poczuciu niepewności.

Zaryzykuję tu pewne wyjaśnienie: pisanie to ostatnia deska ratunku, kiedy człowiek dopuścił się zdrady. I chcę powiedzieć jeszcze jedno: bardzo wcześnie, mając czterna-



ście, piętnaście lat, wiedziałem, że mogę być tylko włóczęgą lub złodziejem, kiepskim złodziejem, oczywiście, ale zawsze złodziejem. Jedynym sukcesem w hierarchii społecznej mogła być posada konduktora w autobusie, pomocnika rzeźnika czy coś w tym rodzaju. Ponieważ ten typ sukcesu napawał mnie odrazą, bardzo wcześnie wyćwiczyłem się w przeżywaniu wzruszeń, które mogły mnie zaprowadzić tylko w stronę pisarstwa. Jeżeli pisanie to tyle, co przeżywanie wzruszeń, uczuć tak silnych, że wytyczają bieg życia, tak silnych, że uświadomić je sobie można tylko za pomocą opisu, wspomnień, bądź analizy – to właśnie w Mettray, w wieku piętnastu lat zacząłem pisać.

Pisanie to być może jedyne, co zostaje człowiekowi, kiedy wygna się go z obszaru danego słowa.

Copyright Temoins 1982
„Dialog” 5/6 - 1986



ANDRZEJ FALKIEWICZ

JEAN GENET

(fragmenty)

–1–

/.../ Zbudowano dla nas świat wiotki. Jakże lichą przędzą utkany jest jego obraz w świadomości i w uczuciach ludzkich. Mówią: „Już nie istnieje Bóg”. A czy jeszcze istnieje świat? Czy taki świat jeszcze istnieje?

W naszych oczach – od zbrodni bezinteresownej Gide'a, poprzez bezskuteczną namiętność i przeczenie egzystencjalistów, poprzez rezygnację, zgodę na słowa małe, na rzeczy pierwsze, poprzez filozofię absurdu, anty-filozofię, anty-literaturę, anty-teatr, anty-język, do pytania absurdalnego i ostatniego, które podaje w wątpliwość istnienie świata.

Właśnie tu musi paść nazwisko Jeana Geneta – twórcy, który językiem i środkami współczesnego teatru postawił pytanie powyższe w sposób drastyczny, z siłą, która nie ma sobie równej we współczesnej sztuce.

–2–

Urodził się w roku 1910 w Paryżu. Rodziców swoich nie znał. Przebywał w przytułku dla sierot, następnie przy rodzinie chłopskiej w Morvan. W wieku lat dziesięciu, przylapany na kradzieży, został osadzony w domu poprawczym. Po dojściu do pełnoletności i opuszczeniu zakładu utrzymywał się z żebractwa i kradzieży kieszonekowych. Wstąpił do Legii Cudzoziemskiej, skąd po kilku miesiącach zdezerterował. Ścigany za dezercję przez władze francuskie, przemierzył niemal całą Europę. Za doliniarstwo, pederastię i szmugiel był więziony kilkunastokrotnie – m.in. w Polsce. W więzieniach parał się donosicielstwem. Fakt zdrady interesów własnego, przestępczego środowiska coraz bardziej utrudniał mu pracę i przebywanie na wolności. Ujęty przy usiłowaniu włamania, jako niepoprawny recydywista, mając za sobą dwadzieścia wyroków skazujących, 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 podle, godne pogardy?

(L'Enfant criminel)

Wkrótce pojawi się proza – *Notre Dame de Fleurs* (1940), *Miracle de la Rose*. Na przekór romantyczno-mistycznym tytułom wywraca w tych utworach na nice mieszczańską etykę i obyczajność, apoteozuje przestępstwo, mord, prostytutkę, seksualne zbrodnie. Czy rzeczywiście na przekór? *Notre Dame de Fleurs* to przydomek męskiej kurwy, najemnego mordercy umierającego na suchoty w lichym przytulku – proces, jaki wytoczono mu o skrytobójstwo, stanowi trzon powieści; ale spoza kanwy, w dygresji, w nieśmiałej aluzji, wyziera prawda inna, która każe myśleć o świętości i cielesnym życiu Bóstwa. Ta prawda bije także z następnej powieści, *Querelle de Brest* (1946) – jej bohater, amoralny żeglarz i morderca marzy o „absolutnej czystości, która może się zrodzić tylko z ostatecznego poniżenia i rozpacz”. Język tej prozy, pełen ordynarnych przekleństw, ale skłonny także do subtelnej medytacji, obracający się w kręgu skrajnych przeciwieństw: czystości-plugastwa, łagodności-przemocy, nabiera cech nieklamanej wielkości, nowego patosu.

Nieco później powstają dwa utwory o innym charakterze, ascetyczne, ściszone w wymowie po tamtych namiętne wykrzyczanych słowach – dramaty *Pokojówki* (ok. 1947) i *Ścisły nadzór* (ok. 1947), dwa arcydzieła konstrukcji, symetryczne względem siebie, w których akcja została zredukowana do trzech osób. /.../

Znaleźliśmy się w królestwie działań pozornych, w którym miejsce czynu zajęło wyreżyserowane, rytualne odtworzenie czynu, a gesty aktorów tak się mają do rzeczywistej akcji, jak ofiara w Mszy Świętej do prawdziwej ofiary.

Tu zamyka się pierwszy rozdział tej twórczości. W roku 1947 pisarz zostaje laureatem literackiej nagrody Prix de la Pléiade, - a Louis Jouvet wystawia w Athénée *Pokojówki*. W tym samym roku grupa pisarzy francuskich – między nimi Cocteau, Sartre, Malraux – składa do Ministra Sprawiedliwości petycję domagającą się ulaskawienia pisarza. Petycja zostaje wysłuchana. W rok później Genet przebywa już na wolności.

W roku 1949 wychodzi *Journal de voleur*, autobiograficzna opowieść o życiu pisarza, nie stroniąca od wyznań intymnych i osobistych. Oto poetycka inwokacja - ślad nagłego olśnienia doznanego przed laty, w celi więziennej w Hiszpanii, zanotowany w tej niezwyklej książce:

O, pozwól mi być czystym pięknem! Prędzej czy później dotrę tam, lecz spełnię przedtem, co zostało do spełnienia. Zniszczę pozory, zasłony wypalone opadną ze mnie i zjawię się pewnego wieczoru we wnętrzu twojej dłoni cichy i czysty, jak figurka ze szkła.



Po dłuższej przerwie, w latach 1956 - 1960, powstają trzy wielkie dramaty Geneta, trzy perwersyjnie splecione poematy sceniczne. Świat działań pozornych, znany z dramatów poprzednich, uległ tutaj niezwykle wzbogaceniu. Rytuał odział się w mięso życia, w wielość osób masek, alegorii; mowa sceniczna, abstrakcyjna i oschła we wczesnych dramatach, teraz nasycona „Krwcią, Łzami i Spermą”, nabrała cech wielkości i ostrego patosu, znanych dotychczas z poezji Geneta i niektórych ustępów jego prozy. Utwór sceniczny działa na podobieństwo szoku; wrażliwość widza atakowana jest seriami szoków wzrokowych, słuchowych, obyczajowych, intelektualnych; w sensie formalnym wydają się te sztuki przeszczepieniem zdobyczy poety i prozaika na teren dramaturgii, połączeniem dwu członów tej twórczości, które przedtem leżały osobno, połączeniem inspirowanym w jakiejś mierze przez teatr pozaeuropejski. W sensie ideowym - sprawa jest bardziej skomplikowana, diagnoza nieporównanie trudniejsza.

Miejscem akcji w *Balkonie* (1956) jest Wielki Balkon, luksusowy burdel, spełniający najwymyślniejsze życzenia swych klientów. Jakkolwiek trudno odmówić autorowi kompetencji w dziedzinie zbrodni seksualnych, jednak nie sposób nie zauważyć, że wymagania klientów dotyczą raczej ich pozycji społecznej niż spraw erotyki. Stad krok już tylko do postawienia 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 zatryumfuje. W błazenadzie scenicznej *Murzyni* (1958) 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, przygotowywanego właśnie za sceną... które także nie zostanie dokonane; przez krótką chwilę wydało nam 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* (1960) mają wszystkie pozory sztuki politycznej dziejącej się w Algierii, po chwili zmieniamy zdanie, czujemy w niej wyznanie osobiste, autobiograficzną opowieść o wyzwaniu się z kłamstwa i odrzucaniu parawanów-pozorów, zmierzającą ku jedynej w świecie Geneta rzeczywistości bezspornej – ku rzeczywistości śmierci; w tym momencie przekaz ideowy mąci się, dramat umyka rzeczywistości a ostatnia wskazówka autora brzmi: „Scena jest pusta. Gra skończyła się”. I oto raz jeszcze się okazało, że jedyną prawdą tego teatru jest teatr. Czy rzeczywiście jedyną?

Jaka prawda stoi poza teatrem tego teatru?

Ta twórczość może się wydać fenomenem niewytłumaczalnym – jednym z tych zjawisk, które zwykliśmy kwitować mianem „tajemnicy”, „anomalii”, „geniuszu”. Pytania.



W jakim stopniu prywatne życie i losy artysty, jego osobowość, środowisko społeczne, z jakiego pochodzi, warunkują sztukę, którą uprawia? Jak się to stało, że pisarz o doświadczeniach życiowych Geneta – zamiast egzotyczną gwarą tworzyć obrazki ze środowiska przestępców i poprzestać na buncie wydziedziczonego włóczęgi – wdarł się w najsubtelniejsze dziedziny współczesnego myślenia, zawarowane – zdawało się dotąd – dla gorzkich myślicieli, cierpiących w dobrze zaopatrzonych bibliotekach? Całe jego życie upłynęło wśród społecznych mętłów, nie miał innych wspomnień prócz nędzy i upokorzenia; czy sztuka może się zrodzić jedynie z tych faktów, o których sam artysta chciałby zapomnieć? Nie miał innych doświadczeń, prócz tych, które chciał w sobie unicestwić, i był w świecie, który chciał unicestwić siebie, nie wierząc we własne istnienie; czy wielkie dzieło może powstać w świecie pozornym, gdzie wszystkie pytania krążą wokół kłamstwa i pozorności, a pytanie ostatnie mówi o pozorności pozorów?

W latach 1952/1953 wyszły Geneta *Dzieła zebrane*. Przedmowę zbioru stanowi osobna książka Sartre'a *Saint-Genet, camédien et martyr*, w której autor, na marginesie komentowanej twórczości, sformułował raz jeszcze swoje poglądy filozoficzne. Całą swoją metafizykę i wnikliwe spojrzenie psychologa zaprzął do wyjaśnienia fenomenu twórczego, jakim jest Jean Genet. W sposób niezwykle poznał człowieka; zrozumiał, dlaczego wrażliwe, nadczułe dziecko stało się złodziejem, a raz złodziejem zostawszy, nazwane, przywołane tym mianem, wybierało zło świadomie i nie zaniechało już przestępczego procederu. Pokazał, dlaczego droga życiowa Geneta, człowieka oglądającego siebie zawsze oczami innych, przeglądającego się w lustrze przystawianym do jego twarzy przez „zdrowe” społeczeństwo, mogła być tylko drogą w dół, do zdrajcy, do policyjnego szpicla, do zerwania ostatnich więzów łączących go nawet z przestępczym środowiskiem: droga życiowa, w której nie tyle chodzi o kradzież, co o złodziejskość, nie tyle o zdradę i korzyści stąd odnoszone, co o kondycję zdrajcy; proces, który ma wiele cech tkliwego narcyzmu à rebours. Zrozumiał stał się wybór świętości i czystości na końcu tej drogi, w konkluzji, gdy już nic całego w rękach nie pozostało.

Ale tu nie koniec, komentator ciągnie dalej: ponieważ świata, który pokrzywdził, nie udało się zniszczyć, należy go uniereczywistnić; dowiadujemy się, że ta szaleńcza próba uniereczywistnienia świata nazywa się inaczej estetyką. Po etapie świętości następuje etap twórczości artystycznej: Genet wybiera literaturę, ponieważ ta odrealnia i kłamie; Genet wybiera dramat, ponieważ ten jest najbardziej kłamliwą, podwójnie kłamliwą dziedziną literatury – nie wystarczają mu oszustwa własne, służy ponadto oszustwu sceny. Wybór doli artysty, owo połowiczne odkupienie, które Genet znalazł w sztuce, tłumaczy Sartre chęcią zemsty. Pomijając mało przekonujący podział tego życia na systematy-



zujące etapy, dziwi i śmieszy ta mściwość u człowieka, który osiągnął już był etap świętości. W wywodach Sartre'a literatura jest usiłowaniem zbrodni doskonałej: wszystkie działania zmierzają w tym procesie ku unicestwieniu – taki jest punkt wyjścia, motor i cel twórczości, a jedynym źródłem udręki pisarza jest fakt, że unicestwienie nigdy nie będzie zupełne. Ta interpretacja przez długie lata ciążyła na pisarskim dziele Geneta: widziano w nim diabelski rozpuszczalnik, roztopiający niewdzięcznego krzywdziciela – świat – w uludzie literatury.

Jest rzecz w książce Sartre'a bezsporna: w toku pracy – na platformie metafizycznej, w wywodzie, w którym odwieczne kategorie Dobra i Zła przeplatają się z egzystencjalistycznymi kategoriami Bytu i Nicości – zostało nazwane owo osobliwe pytanie naszych czasów pytanie, które podaje w wątpliwość istnienie świata. To pytanie znalazło także wyraz w twórczości Geneta. Wywody Sartre'a i postępujących za nim krytyków zmierzają ku filozoficznej interpretacji pytania, lecz zdają się nie podejrzewać, że na to pytanie istnieją także odpowiedzi. Zafascynowani tyleż efektywną, co nieprawdziwą dialektyką krytycy ci całą energię trawią na wykazanie, iż na to pytanie absurdałne i ostatnie odpowiedzi być nie może. A twórczość Geneta udowadnia prawdę inną. Pokazuje, że działania polegające wyłącznie na zaprzeczaniu są niemożliwe; że, przeciwnie im totalniejsza negacja w punkcie wyjścia, tym usilniejsza potrzeba afirmacji w trakcie, tym gwałtowniejsza gotowość znajdowania odpowiedzi na końcu. /.../

Praca niniejsza jest szukaniem nowego przystępu do dzieła Geneta; poszukiwaniem takiej formuły, która pozwoliłaby odsłonić kolejne etapy działalności pisarza - kolejne twarze: burzyciela, potwarcy, poety, proroka.

-3-

Czy mieszczańskie społeczeństwo, skazujące Jean Geneta na karę dożywotniego więzienia, postąpiło słusznie? Czy społeczeństwa inne, bogatsze duchowo - postąpiłyby tak samo? Czy owo idealne społeczeństwo przyszłości, które niekiedy przywołujemy w marzeniach, skazałoby go również? Na te pytania trzeba niestety odpowiedzieć twierdząco. Człowiek ma dwa kierunki dążeń i dwa odległe punkty, z których snuje swe normy postępowania i swe prawa – społeczny i jednostkowy. W jednostkowym – jest zbuntowany, jest niezrozumiany i ciemiężony w swym buncie przez społeczeństwo. W społecznym – jest ciemiężcą innych. Ciemiężcą zbuntowanych. Granica, którą dawni myśliciele dzielili ludzi na zwierzęta gromadne, żyjące w stadach, i jednostki wyjątkowe, obdarzone „nadludzka” indywidualnością, przebiega wewnątrz każdego z nas. Istnieją dwa mechanizmy, działające równocześnie, które trzeba poznać, aby uniknąć nieporozumień. Oba



te mechanizmy nie objawiają się oku patrzącego wprost, są ukryte – widoczne jedynie poprzez formy, które stworzyły drogą wielowiekowych doświadczeń. /.../

Na początku jest Sperma, Krew i Łzy – seks, głód, nienawiść, ból – nagie funkcje organizmu, natury. Potem potrzeba kostiumu. Funkcje naturalne coraz szczelniej odziewają się w pozór, w odświętną szatę: zastygają w uroczystym lub uroczym geście. Seks spowija się w „obyczaję”, pojawia się flirt – jego reguły, jego konwencjonalność, odmienna w każdej epoce, coraz bardziej ukrywają wstydlivą funkcję, niekiedy ją zastępują. Prosta czynność zabicia rywala zamienia się w skomplikowany rytuał pojedynku. Każda walka, każda żądza krwi czy zemsty tworzy własny mit, stwarza insygnia, staje się instytucją. Grupa partyzantów prowadzi walkę wyzwolenczą i zwycięża – partyzantka zmienia się w „zwycięską armię”, odzianą w specjalne mundury, poddaną skomplikowanemu procederowi wzajemnych pozdrowień i musztry; oglądamy jej wodza – na kolejnych fotografiach coraz bardziej hieratycznego, coraz szczelniej obwieszzonego gwiazdami i frędzlą. Wielka Wstęga Świętego Baranka, Wielka Zasługa Wyrzeczenia, Krzyż Zorzy Borealnej, Odwaga Krzyża i Szpady... Potem pokolenia całe pracują nad utrwaleniem malowidła, które nabiera coraz żywszych kolorów, w miarę jak błędnie to, co malowidło miało wyobrazić.

Potrzeba formy ostatecznej, najbardziej zastygłej, potrzeba uroczystego i niezmiennego kostiumu dla Treści Najwyższej, pozostała i wtedy, gdy Treści Najwyższej zabrakło. Sakralność rozpoczęła być samodzielny, oderwany od pierwotnych funkcji służebnych: w ten sposób zastała uświęcona Forma. /.../

Niektórzy w tym świecie nadal z prawdy nie rezygnują – odważnie walczą z zaklamaniami, odrzucają pozory, „demistyfikują”. Ale dostrzec mogą tylko te pozory, te gesty, maski i mity, które się zużyły – pozostałe są niezauważalne, bo oczywiste. Inni szukają w tym świecie sensu życia – uważnie pochylają się nad kołyską, od kołyski do grobu śledzą ludzkie życie, asystują przy obrzędach chrztu, zaślubin, pogrzebu. Nie podejrzewają jednak, że sensem jedynym, sensem ludzkim, są te uroczyste momenty; uroczyste momenty życzeń przyjmowanych, nadziei bez uzasadnienia, nadziei nie spełnionych; uroczne momenty wręczania kwiatów, które wyrażają to, czego inaczej nie wypada wyrazić; bolesne słowa składanych kondolencji, zawsze wyrażają to, co w danej chwili wyrazić wypada – wszystko, co człowiek potrafi zrobić ładnie, skoro nie może tego uniknąć; wszystko, czego może uniknąć, skoro potrafi to zrobić ładnie. Więc pozory, gesty, kostium, a nie to, co się pod nimi kryje.

Społeczne życie ludzi jest funkcją zastygłą w formę, która staje się jego sensem. jego celem – i jedyną ozdobą. „To co macie pięknego na ziemi, winniście maskom” /.../



Ale, jednostce ta presja formy ciąży; zdaje się jej, że na samotnej drodze znajdzie jakiś własny sens, treść własną. Różne warianty buntu. Myśliciel znajduje treści zdolne wstrząsnąć światem; rozpisuje je na dobrze zbudowane zdania, ze zdań buduje znakomicie skonstruowane książki – i tak mu życie schodzi: jako treść pracowicie przetapia na formę, ustawiana na półkach bibliotecznych, otoczona szacunkiem studentów. Zbuntowany artysta tworzy poematy, które zburzyć chcą porządek rzeczy – i zdobywa powodzenie: dzieła jego, pieczołowicie zebrane, wydane nakładem szacownego wydawnictwa, poprzedzone są przedmową pióra jednego z najwybitniejszych myślicieli epoki. Mistyk gwałtownym aktem woli wyrwa się ze świata pozoru i złudy, przebywa na wyżynie – potem powraca, a objawienia, które przyniósł z sobą, stają się przedmiotem wnikliwych badań Świętej Inkwizycji. Przestępca dokonuje zbrodni, osiąga stan umysłu, w którym wprowadzić zaostreniu ulegają normy postępowania wiążące jednostkę, lecz przestają działać normy obowiązujące społecznie – do czasu; do czasu, kiedy społeczeństwo upomni się znowu o swoje prawa. Narkotyki, alkohol – mistyka nieprawa i ułatwiona, najłatwiejszy wariant buntu, który prostą drogą zmierza do celu; więzy społeczne ulegają zerwaniu, „wszystko staje się możliwe” – i rzeczywiście: można np. położyć się w wizytowym garniturze na ulicy. Wszystko, co jednostka na samotnej drodze buntu znajduje, sprowadza się do przejściowego wyzwolenia spod presji form. /.../

Życie ludzkie jest formą przemienianą w sens – albo protestem i buntem. A bunt to zawsze walka z zastanymi formami – można przecież buntować się tylko przeciw temu, co zastygło już w określonym kształcie. Wszystko jest pracą w formie, w warstwie pozorów, więc nie należy się dziwić, że zawsze na końcu gest, pozór, alegoria triumfują. /.../

Bezkarnie można kwestionować te formy, które jeszcze służą codziennemu życiu; kiedy usiłujesz zakwestionować formy życia odległe, te najkategoryczniej bezpłodne Formy, „obrażasz najświętsze uczucia” ich wyznawców. Więc stare Formy pozostają – nietykane i nietknięte. Przybywają Formy nowe. Współczesny panteon powiększa się nieustannie. /.../ W świecie, w którym zabrakło jedynego ośrodka organizującego Kult, a który nie chce (nie może) z samego Kultu zrezygnować, coraz nowe świętości przywoływane bywają na pomoc, coraz nowe obszary życia dostępują zaszczytu sakralizacji. /.../

Zachłanność w przywoływaniu, przywłaszczaniu – i uświęcaniu – tradycji. I nieustanna konieczność ich kolportowania. Uświęcone Formy zachowują swój walor tylko pod warunkiem ciągłej obecności, w oczach, w myślach, w uczuciach ludzkich. Gwałtowny rytm naszych czasów, gwałtowny rozwój środków masowego przekazu spowodowany jest przede wszystkim potrzebą nieustannego odnawiania Kultu; ta funkcja sakralna,



zależnie od okoliczności, jest mniej lub bardziej tajona. Proces pogłębia się. Im natarczywiej świętości są kolportowane, tym szybciej w procesie kolportażu wycierają się, tym gwałtowniejszych środków przekazu potrzeba, aby je stawić ludziom przed oczy, aby wyrazić je w myśli. /.../

Jednostce pozbawionej możliwości buntu pozostaje potwarz. Jest ona ostatnim sposobem uporządkowania świata we własnym imieniu i na własny rachunek. Skoro nie udało się tego świata zmienić, można go ośmieszyć, wyszydzić, obrzucić obelgami, można go – uprościć. Bezsilny burzyciel zamienia się w potwarce: we wrogim gąszczu splątanych spraw, gdy inne środki zawodły, złudne ciosy potwarzy wyrąbują przestrzeń potrzebną do życia. Ale jest to działanie niebezpieczne, obfituje w pułapki. Im zupełnie bowiem jednostka jest w świecie zagubiona, im bardziej sprawy wokół niej wydają się splątane, tym szerszy krąg musi zatoczyć jej potwarcza działalność.

–4–

W każdym działaniu powinien być choć jeden szczegół, który będzie naprawdę prawdziwy. „Prawdziwy szczegół” – prawdziwa krew, prawdziwa obrączka ślubna, prawdziwe pręgi na plecach ofiary – który upewnia, że wszystko, co się dzieje, dzieje się w świecie rzeczywistym. Ale prawda wali obuchem, prawda wymaga czynu; czyn dokonany pociąga za sobą czyny dalsze – i oto niepostrzeżenie znajdujesz się w miejscu, w którym być nie pragnąłeś. Więc w każdym działaniu powinien być i taki szczegół, który będzie absolutnie fałszywy – na wypadek, gdyby działającego poniosło poza grę, gdyby się w nią wdał tak dalece, by wszystko zniszczyć, zastąpić nowym; fałszywy szczegół, który w pewnej chwili, w pewnym punkcie dramatu każe się zatrzymać, cofnąć nawet. „Fałszywy szczegół” – czarne koronki pod habitem zakonnicy, czarne koronki pod suknią chłopki, podobizna Chantal na sztandarze, różowa kurtka kelnera – pikantne niedomknięcie, które potęguje uroki udania; które zaostrza smak gry, lecz jednocześnie wszystkie działania, całą grę życia ujmuje w cudzysłów.

Spółczesność – jego kostium jego Formy, Instytucje – jako wymyślny mechanizm spełnień zastępczych.

Oglądana z tego punktu, jest dramaturgia Geneta nieustanną, męczącą grą „prawdziwego” i „fałszywego szczegółu”. Ta gra przepaja całą tkanekę dzieła. /.../

–5–

Człowiek, którego upodlono, usiłuje odnaleźć swą godność w działaniu. Ale w świecie realnym wszystkie działania okażą się daremne – potwarz, która chciała odtrącić to, co



upadła, zatoczy krąg pełny i jak bumerang ugodzi w punkt wyjścia, ugodzi w twórcę; zbyt wnikliwe rozeznanie mechanizmów buntu nie tylko nie wzmoże ochoty buntownika, lecz sam bunt uczyni czymś śmiesznym, pozbawi go wszelkich pozytywnych racji. Wtedy pozostaje wyjście ostateczne: teatr zaofiaruje życiu mechanizm spełnień zastępczych. /.../

Niemożliwość dokonania czynu zamienia bezsilnych w poetów działania. Zamienia działanie w poezję teatru. /.../

W misterium Kadidży najistotniejsze jest to, że czyny mogły zostać nie dokonane. Dokonany czyn zastyga w pustym geście, jeszcze jeden order przypięty do manekina; z natarczywą wyrazistością bywają natomiast przedstawiane te działania, te czyny, te zbrodnie, których nie śmie się spełnić. Misterium Kadidży przypomina rojenia onanisty. Niespełnienie aktu kompensowane jest przesadną dbałością o wiarygodność szczegółu; o wielkość i wyrazistość rysunków na parawanach, o dokładne zarysowanie wszystkich okoliczności towarzyszących czynowi lecz dla jego istoty – ubocznych. Zamiast mężczyzny zabić można kobietę, zamiast kobiety, – dziecko. „A gdyby nie nawinęło się nawet dziecko, wystarczyłby nam stary koń, pies albo lalka”. Tutaj zaczyna się magia. Zamiast ugodzić wroga w serce, można ugodzić w serce woskową lalkę z przyklejoną kępką prawdziwych włosów, którą ochrzczono przedtem w kościele imieniem wroga. Przeniesienie funkcji z przedmiotu na przedmiot, mechanizm zastępczego spełnienia życzeń: bezsilne pragnienia wcielają się w materię. Bardzo trudno rozstrzygnąć w takich wypadkach, gdzie kończy się życie, a zaczyna sztuka. Podejrzewam, że wielu adeptów magii spalono na stosach niewinnie. /.../

Mowa sceniczna w tym teatrze? Monotonny szum deszczu; skromny, komentarz znaku i ruchu aktora; niezrozumiały zapiew szamana w obcym, umarłym języku. Współczesny dramat niemożności jest dramatem pozbawionym słów. Odzieranym ze słów, albo owijanym w słowa – co wychodzi na jedno.

Poezje zbudowane ze słów, subtelne języki pojęć są wytworami tego samego piętra kultury, tego samego świata przemocy, który wznosi mury obronne, a na ich szczycie ustawia złoczone manekiny: są jego ostatnim zwieńczeniem. Sartre, mnożąc dowcipne formuły, komplikując efektownie swą myśl i zamykając ją w giętkich słowach, przebywa również w krainie daremnego działania; ale przebywa w krainie daremnego działania swej ojczyzny. Jednostka, która przeszła przez społeczne piekło buntu i poniżenia, która doświadczyła wszystkich niemożności, jakich we współczesnym skomplikowanym świecie można doświadczyć, została ojczyzną pozbawiona. Pozbawiona możliwości posługiwania się jej językiem.

Cała współczesna twórczość o temperaturze najwyższej, twórczość burzycielstwa świadomego i uświadomionej bezsily, ima się dzisiaj języków archaicznych, prymitywnych.



Wyrażona w dramacie (a w dramacie wyrażana bywa często), musi się zetknąć – w sposób zamierzony lub nie – z magicznym, wyzwolonym od codziennych i powszednich znaczeń, pozbawionym aluzji, odartym z ironii i dowcipu teatrem pozaeuropejskim.

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 to dramatyczność. Istnieje także teatralność głęboka, ukryta w materii, w przestrzeni teatralnej, w ciałach aktorów; teatralność rezygnująca z zawodnej pomocy języka słów, a znajdująca inne, nieco tajemnicze, bardziej gwałtowne i bezpośrednie środki przekazu; przelewająca treści z przedmiotu w przedmiot, z ciała w ciało, wpisująca widza i aktora w gotowy scenariusz, wtapiająca ich bez reszty w przestrzeń sceniczną. Przekaz, którego warstwa znaczeniowa została zatarta i nie potrafimy jej odczytać, ale którego wartość emocjonalna nie została umniejszona – tak jak moneta w długim obiegu traci rysunek nie tracąc przez to siły nabywczej. /.../

Pytano wielokrotnie i bezskutecznie, gdzie znajduje się teatr, jak zdefiniować „teatr czysty”? A przecież odpowiedź leży na wierzchu. Teatrem czystym jest wszystko to, co może być pokazane tylko na scenie, a nie może być zakomunikowane przy pomocy innych środków przekazu; to, co nie może zostać sfilmowane, opowiedziane, streszczone, podane w audycji radiowej, telewizyjnej. /.../

Środki masowego przekazu to najprostszy sposób zrównania prawdy ze zmyśleniem – kod, który, natłokiem obrazów i słów maskuje przepaść, jaka istniała między nimi. Środki te, posługujące się metaforą i metaforyczne już w swym założeniu, są funkcją języka przemocy, wytworem ojczyzny przemocy i pozoru – murem ochronnym wzniesionym wokół jej uroczystych i pustych ceremonii. Więc tutaj, w teatrze Geneta, wszystko musi zostać z metafory odarte. Jeśli jest prawdziwe, musi być namacalne; jeśli fałszywe, to fałszywe podwójnie, fałszem takim, do jakiego niezdolny jest ubarwiony metaforami, ożywiony powierzchniową dramatycznością, pozornie prawdziwy i pozornie fałszywy, dialektyczny – niech wreszcie padnie to słowo – język ojczyzny przemocy. Oglądana z tego punktu jest sztuka Geneta teatrem czystym. Stanowi votum nieufności i nową propozycję poetycką. Musimy nauczyć się wnikliwszego odczytywania tego rodzaju propozycji i protestów.

Fizyczna i bezsłowna idea teatru. Fizyczna i bezsłowna istota poezji. Fizyczne i dosłowne – więc bezsłowne - spełnienie słowa. Słowo zastyga w rzecz, staje się ciałem.



Poezja? Poezja pojęć i obrazu, zawarta w słowach? Jeśli konflikt daje się wyrazić słowem, to może jest to jeszcze poezjowanie, ale już na pewno nie konflikt poetycki. Poezją nie jest zaczytywanie wiadomości z bibliotek, ani układanie nie doczytanych do końca esejów w mniej lub bardziej jasne tyrady – to jest okaleczanie refleksji. I poezją nie są słowa ustawiane w bliskoznaczne, wieloznaczne czy współbrzmieniowe krzyżówki – to jest okaleczanie języka. Prawdziwa poezja dąży do spełnienia – wciela się w materię, obleka się w ciało, w masy ludzkie, w życie: powraca tam, skąd przyszła. Czasami zdarzają się okoliczności sprzyjające – wtedy poezja wychodzi na barykady, słychać ją na ulicach. Dzisiaj jedyną jej ucieczką pozostaje teatr. Teatr gestów niejasnych i spraw tajemniczych. Miejsce, gdzie gra się prawdziwe dramaty i wierzy się w nie.

Gdzieś tutaj znajduje się klucz do Teatru Magicznego, którego bodaj nie zdefiniował Artaud; do Czystej Formy, którą tak wykrętnie definiował Witkacy; do wielu innych „ekscesów” współczesnych. Tajemnica Istnienia? /.../

–6–

Dwa punkty widzenia: świat, gdzie wszystko zostało już uporządkowane raz na zawsze, a działający umieszczeni w ciasnych przegrodach, z których nie mogą się wydostać; lub świat widziany jako bezkształtny chaos pochłaniający jednostkę. I proste stwierdzenie natury ogólnej: społeczny podział pracy i alienacja to tylko dwie różne strony – społeczna i jednostkowa – tego samego procesu. Procesu, którego dotąd nie potrafiliśmy nazwać. Mówimy w zamian o świecie coraz mniej prawdziwym, penetrowanym natrętnie przez środki masowego przekazu, usiłujemy zrozumieć rzeczywistość, w której nieustannie powiększa się odstęp między decyzją a czynem, między wyobrażeniem rzeczy a rzeczą, między zbrodnią a odpowiedzialnością za zbrodnię, między aktorem i reżyserem. Potrafimy pytanie postawić, nie umiemy udzielić odpowiedzi.

Wszystko jest fałszem – można tak powiedzieć, jeśli zna się prawdę. Człowiek jest zniekształcany – to stwierdzenie ma sens, jeśli zna się Kształt. Człowiek umieszczony w świecie bezkształtnym i bezprawdziwym dla równowagi ustawia lustro. Tak zaczyna się gra. Nie ma prawdy, nie ma fałszu, nie ma Bytu, nie ma Nicości, nie ma Dobra, nie ma Zła. Po prostu tyle: gra jest to działanie (szlachetne, obłudne, prawdziwe, zwodnicze) przed lustrem. To „lustro” nie jest już filozofią. I nie jest nawet psychologią.

Akcja *Pokojówek* zaczyna się w buduarze Pani, przed ozdobnym zwierciadłem. Potem pojawia się błyszczący pantofelek Pani, w którym przegląda się Solange, i kieszonkowe lustro przystawione do twarzy Claire. Ale te lustra nie wystarczają: Claire przegląda się w Solange, Solange przegląda się w Claire, Claire wespół z Solange



przejrzą się w Pani – tylko pod tym warunkiem zostanie dokonane zabójstwo, przeproszę, samobójstwo Claire, które będzie lustrzanym odbiciem zbrodni dokonanej na chlebowdawczyni. Solange warunkuje istnienie Claire, Claire, warunkuje istnienie Solange, Claire wspólnie z Solange warunkują byt Pani, a byt Pani, z kolei, warunkuje istnienie Pokojówek:

Nie byłoby sług, gdyby mnie nie było. Moich krzyków i moich gestów. Ty nawet nie wiesz, jak trudno być Panią, być pretekstem do małych przedrzeźniań.

(Pokojówki)

Dalej gra potoczy się tym samym zwykłym trybem: Zabójczyni warunkuje byt Sędziego, Sędzia warunkuje istnienie Kata i na odwrót – jest przez niego w swym istnieniu uwarunkowany. /.../

/.../ piramidę społeczną trzeba zrekonstruować językiem sztuki i zdemaskować ukryte w niej mechanizmy; prawdy, które stąd się wysnuło, trzeba rozpisać na role, zamknąć je w sytuacjach scenicznych. W sensie formalnym, w sensie reżyserskim wysiłki zostaną uwieńczone powodzeniem. Jest takie szczególne, złe spojrzenie na teatr, kiedy wszystkie jego środki wyrazu okazują się kłamliwe, osnute na pozerach – więc temu właśnie zamierzeniu adekwatne. W historii kultury europejskiej były przynajmniej dwa takie spojrzenia: twórcy średniowiecznego misterium religijnego i twórcy barokowego moralitetu zaprzęgli teatr do wykazania marności tego świata, na którego chwałę teatr został stworzony. Trzecim złym spojrzeniem jest twórczość Geneta – współczesne theatrum mundi i narzędzie intymnej zemsty. Tak wielkie zadanie, jak zbezczeszczenie we własnym imieniu i na własny rachunek świata – jego instytucji społecznych, porządku, zwyczajów, obyczajów, kultury – wszystkiego, co artystę pokrzywdziło – więc wszystkiego – wymaga języka zdolnego do przekleństw; wymaga totalnego teatru.

I oto sztuka Geneta: w czasach, kiedy prześcigano się wzajemnie w skromności i chęci wyrzeczeń, kiedy za cnotę artysty uznano umiejętność popręstania na małym, a język sceniczny ściszano do szeptu, powstał teatr ogromny, barwny i głośny. Teatr wykorzystujący przewrotnie i cynicznie wszystkie środki wyrazu, jakie dotąd poznano, wciągający do teatralnej gry materię martwą, stwarzający nową architekturę, domagający się nowych nawyków, nowych reakcji aktora i widza. Jean Genet krzyk współczesnego teatru.

Postawił diagnozę w sposób drastyczny, dał prawdom znanym i prawdom przez siebie poznanym kształt nowy. Ale w społeczeństwie dowcipnie zniesławionym, którego mechanizmy zdemaskowało się tak wnikliwie, można samemu się nie pomieścić. „Nie sposób być jednocześnie reżyserem i aktorem.”



Reżyser organizuje działania zbiorowe – stworzył spektakl magiczny, stworzył rewelacyjny teatr. Aktor chce działać w imieniu własnym. Chce działać w imieniu własnym, lecz nie potrafi powiedzieć, dokąd zmierza, po co swój trud podejmuje, nie umie nawet własnego imienia wymówić. Wydaje się, że to, co ma do powiedzenia od siebie i o sobie wraz z każdą nową sztuką coraz bardziej się mąci, ciemnieje, umyka. Zdarza się jednak, że proces namiętnego poszukiwania nieświadomie rodzi złożoność (strukturę), która jest identyczna z obiektem poszukiwanym, lub też stanowi wiedzące przecucie jego natury.

W dziele Geneta najważniejszym rekwizytem są lustra, a konstrukcję jego dramatów można nazwać konstrukcją zwierciadlaną. Tę obsesję luster nietrudno utożsamić z narcyzmem, przy czym obojętne jest, czy zabieg polega na wpatrywaniu się we własną piękność czy własną ohydę – szczegół, który określa raczej punkt wyjścia i kierunek dążenia niż jego istotę. Konstrukcja oparta jest na zasadzie odwróconej symetrii – symetrii, jaką wykazują obrazy odbite w lustrze. W dwu pierwszych dramatach zasada realizowana jest jeszcze nieśmiało – zawężenia akcji wynikają z wzajemnej przebieranki, z wymiany ról. Gdybyśmy jednak obie te sztuki obejrżeli jako jedną całość, okazałoby się, że są idealnie symetryczne względem siebie: „akt drugi”, męski *Ścisły nadzór* będzie lustrzanym odwróceniem „aktu pierwszego”, kobiecych *Pokojówek*. I oto jeszcze jedna ważna zasada tego zwierciadlanego świata: zwierciadła płci. Teraz nabierają właściwego znaczenia tak liczne w utworach Geneta momenty inwersji homoseksualnych: homoseksualna – i kazirodcza – miłość Claire i Solange w *Pokojówkach*, homoseksualne skłonności bohaterów *Ścisłego nadzoru* /.../

Poezja luster; jakaś niemożliwość sprawienia, aby np. z lustra wypadł kamień, albo też – żyć i zamieszkać w lustrze. „Prędzej czy później dotrę tam, lecz spełnię przedtem, co zostało do spełnienia. Zniszczę pozory, zasłony wypalone opadną ze mnie.” /.../

Trzeba sobie wyobrazić taką konstrukcję: Są tylko czyste zwierciadła. Każde z nich, umieszczone oddzielnie, potrafiłoby odbić całą rzeczywistość; zebrane razem, szczepione, nierozłączne, odbijają siebie wzajem. Konstrukcja, która zawarła w sobie wszystkie zarzuty, jakie ktokolwiek mógł przeciwko niej wytoczyć. Ta konstrukcja niewiele ma już wspólnego z problemami, które nurtują współczesną sztukę. /.../

-7-

Każda pozycja społeczna jest wartością względną – wymaga żywych oczu, wymaga ludzi, którzy ją weryfikują. Jedyna wielkość, jaka może się obejść bez ludzi – to opaść na dno albo zostać wyniesionym na szczyty. Na samym dnie i na szczytach można uwolnić się od męczącej względności ocen, można użyć zwierciadeł martwych. /.../



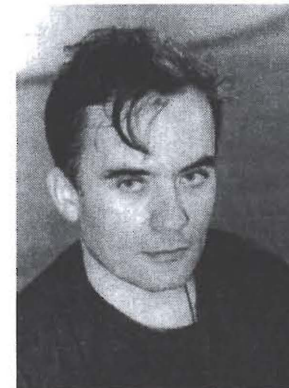
Nie ma już domów spokoju i wież z kości słoniowej. Zaszczyty, rozkosze i dostojeństwa są rzeczą kruchą, nietrwałą. Jeśli wielcy tego świata nie trawią wszystkich swych godzin przed lustrem, jeśli kurwy w sztukach Geneta nie zaznały niebiańskich słodyczy – to dzieje się tak dlatego, że nie ma dla nich na tej ziemi dostatecznie wyniosłego miejsca, w którym czuliby się bezpieczni, gdzie mogliby oglądać tylko siebie. Świat któremu zabrakło ostatniego zwierciadła. *Parawany* (i cała wcześniejsza twórczość Geneta, jeśli raz jeszcze stąd na nią spojrzymy) są poszukiwaniem tego zwierciadła. /.../

Mistycy nie różnią się między sobą ani punktem wyjścia, ani doktryną. Mistycy różnią się między sobą – lub łączą poprzez epoki – właśnie – temperamentami. Człowiek nie jest stworzeniem aż tak skomplikowanym jak mu się czasami wydaje i nie stoją przed nim dziesiątki kształtów do wyboru. Kształt jest mu dany jeden, zawsze ten sam. Od człowieka, od jego duchowego temperamentu zależy tylko siła, z jaką w tym kształcie ożywa. Punkt dojścia, owa tajemnica końcowa pozostanie zawsze podobna. /.../

Punktem dojścia nie jest śmierć, choć owa końcowa tajemnica często tylko w śmierci się realizuje. Człowiek nie jest Bytem - ku - śmierci, lecz Bytem - ku - prawdzie („Zniszczę pozory, zasłony wypalone opadną ze mnie”). /.../

Prawda zdobyta za życia, którą śmierć może tylko potwierdzić. Dalej już pójść nie można. Człowiek dochodzi do kresu, oczyszczony miłością i ogniem. „Ładna rzecz taka wypalona zapalka. Tylko wtedy, gdy już jest biała i czarna, troszeczkę przekrzywiona przez ogień, wygląda na czułą i dobrą”

Dialog 5/6 - 1965r.



WOJCIECH NOWAK

urodzony w 1957r. w Skarżysku-Kamiennej; ukończył filologię polską w Uniwersytecie Jagiellońskim oraz reżyserię filmową w PW-STvIT w Łodzi. W 1991 roku zadebiutował filmem fabularnym „Śmierć dziecioroba”. Dla teatru TV zrealizował m.in. „Mężczyznę” i „Malkę Szwarcenkopf” G.Zapolskiej. Jest współscenarzystą filmu M.Trelińskiego „Pożegnanie jesieni”. W swoim dorobku ma także kilka ról filmowych i teatralnych. W 1995r. zrealizował dla Teatru Wybrzeże „Anioły Ameryki” T.Kushnera.



MAŁGORZATA SZTYDZIOWSKA

scenograf i grafik. Absolwentka Krakowskiej ASP, nagrodzona przez Centrum Scenografii Polskiej za najlepszy dyplom scenograficzny roku 1993. Realizacje: Teatr im. L. Solskiego w Tarnowie: „Idiota i inni” FW. Dostojewskiego w reż. J. Andruckiego; Teatr im. Wyspiańskiego w Katowicach: „Władca much” R. Figury w reż. J. Andruckiego; Teatr im. Słowackiego w Krakowie „Rodzina” A. Słonimskiego w reż. J. Golińskiego.

BRIAN LOCK

absolwent podyplomowych studiów w Trinity Hall, słynnym kolegium Uniwersytetu Cambridge, doktorant, wyróżniony stypendium im. Kurta Hahna, nagrodami: Vaughana Williamsa, Allcarda i Worshipful Society of Musicians. Studiował także w klasie pianina w Guildhall School of Music and Drama w Londynie oraz dzięki stypendium Księżnej Hessu i Renu - w University of East Anglia, gdzie otrzymał swój pierwszy stopień naukowy. W 1990r. rozpoczął studia w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Brian Lock skomponował wiele utworów dla potrzeb telewizji, filmu i teatru. W Polsce zadebiutował ścieżką dźwiękową do filmu „Magneto” w reż. Jana Jakuba Kolskiego. Obecnie pisze muzykę do filmów brytyjskich, francuskich i polskich. Przez pewien czas był także korespondentem muzycznym „The Economist” i „Vogue”. Dla Teatru Wybrzeże w roku 1995r. skomponował muzykę do spektaklu „Anioły Ameryki” T.Kushnera w reżyserii Wojciecha Nowaka.



DOROTA KOLAK

absolwentka Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Solskiego w Krakowie /dyplom - 1980r./, od 1984r. aktorka Teatru Wybrzeże, laureatka kilku nagród i wyróżnień za kreacje aktorskie, w tym Nagrody S. Wyspiańskiego; m.in. ANTYGONA w „Antygonie” Sofoklesa, FELICE w „Pulapce” T.Różewicza, ELSINOE w „Irydionie” Z.Kraśińskiego, MAJA OCHOŁOWSKA w „Opętanych” W.Gombrowicza, TEREZJA TALLIEN w „Oskarżycielu publicznym” F.Hochwäldera, PANNA JULIA w „Pannie Julii” A.Strindberga, KASANDRA w „Trojlusie i Kresydzie” W.Szekspira, MARIA TIMOFIEJEWA LEBIADKIN w „Biesach” F.Dostojewskiego, KATARZYNA w „Pospokromieniu złoŃnicy” W.Szekspira, MARJORIE w „Aż do bólu” W.Mastrosimone, HANNA JARVIS w „Arkadii” T.Stopparda, PANI FORD w „Wesołych kumoszka z Windsoru” W.Szekspira, ELSA w „Drodze do Mekki” A.Fugarda, MARGOT w „Kto mówi o czekaniu?” P.Huelle, MASZA w „Trzech siostrach” A.Czechowa, SENJA w „Poznać strach...” P.O.Enquista, PANI MARTIN w „Łysej śpiewaczce” E.Ionesco.



JOANNA KREFT-BAKA

absolwentka PWST im. Solńskiego w Krakowie /Wydziału Aktorskiego z siedzibą we Wrocławiu, dyplom - 1989r./, od 1988 r. aktorka Teatru Wybrzeże; m.in. ALINA w „Balladynie” J.Słowackiego, BARMANKA w „Stąd do Ameryki” W.Zawistowskiego, ANIA SHIRLEY w „Ani z Zielonego Wzgórza” L.M.Montgomery, GRECHEN w „Mein Kampf” G.Toboriego, KRESSYDA w „Trojlusie i Kressydzie” W.Szekspira, GERDA w „Królowej Śniegu” J.Ch.Andersena, HELENKA w „Panu Jowialskim”, JUSTYSIA w „Mężu i żonie” A.Fredry, DZIEWCZYNA w „Śmierci komiwojażera” A.Millera, DASZA SZATOW w „Biesach” F.Dostojewskiego, STELKA w „Fantazym” J.Słowackiego, LENI w „Procesie” F.Kafki, ZOFIA w „Damach i huzarach” A. Fredry, CHLOE COVERLY w „Arkadii” T. Stopparda, TULLA POKRIEFKE w „Było sobie kiedyś miasto” wg. G. Grassa.



MAIGORZATA JAŚKIEWICZ

absolwentka PWST w Krakowie (Wydziału Aktorskiego z siedzibą we Wrocławiu - dyplom - 1996r). Dotychczas wystąpiła w roli BLANKI w przedstawieniu „Królik, królik” w reż. E.Korina w Teatrze PWST we Wrocławiu oraz w roli MASZY SZAMRAJEW w sztuce A.Czechowa „Mewa” w reż. M.Fiedora w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Rola PANI w „Pokojówkach” jest debiutem M. Jaśkiewicz w Teatrze Wybrzeże.

Z-ca dyrektora d/s technicznych:

BRUNO SOBCZAK

Kierownik techniczny:

RYSZARD TOMASZEWSKI

Kierownik działu scen:

CZESŁAW KROK

Kierownik działu produkcji i scenografii:

ZYGMUND LUBOCKI

Kierownik działu produkcji kostiumów:

RUFINA PŁASKA

Dyrektor marketingu:

ANNA TOMASZEWSKA

Obsługa spektaklu:

Brygadier sceny - **K. Bąk**

Dźwięk - **A. Antczak**

Światło - **J. Borowiak, C. Wybraniec**

Rekwizytor - **J. Pokuciński**

Charakteryzacja - **K. Winiarska**

Garderobiana - **T. Górna**

Zaopatrzenie - **G. Kostuch**

BIURO OBSŁUGI WIDZÓW

w Gdańsku:

kierownik: **Iwona Korsak**

tel. 31 70 21 wew. 14

DUŻA SCENA przy Targu Węglowym

MAŁA SCENA im. St. Hebanowskiego

kasy biletowe: tel. 31 70 21 w. 31

w Sopocie:

z-ca kierownika: **Maria Zawadzka**

SCENA KAMERALNA

kasy biletowe: tel. 51 39 36, 51 58 12

przedsprzedaż i sprzedaż biletów, rezerwacja:

we wtorki, środy, czwartki i piątki w godz. 11⁰⁰ - 18⁰⁰

w soboty, niedziele i poniedziałki w godz. 14⁰⁰ - 18⁰⁰

ZAPRASZAMY!!!

Opracowanie programu: **Jerzy Gutarowski**

Okładka: **Joanna Olechowicz Sadocha**

Opracowanie graficzne: **DesAr–Joanna i Piotr Górscy**

Zdjęcia: **Małgorzata Bramorska-Fogiel**

(bez fot. **M. Jaśkiewicz**)

patronat prasowy:

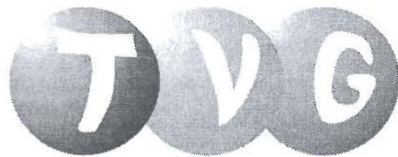
DZIENNIK BAŁTYCKI

patronat radiowy:



Radio Gdańsk

patronat telewizyjny:



AE
ADAX
PERSONAL COMPUTER

jtt[®]
COMPUTER

WIECZÓR
• Nasz Tygodnik •

 **Polska
Telewizja
Kablowa S.A.**



BANK GDAŃSKI SA
ul. Targ Drzewny 1, 80-958 Gdańsk

Polfracht **POLSKIE
PRZEDSIĘBIORSTWO
MAKLERSKIE
GDYNIA**

- Makler morski z 45-letnim doświadczeniem, frachtuje statki do przewozu ładunków suchych, płynnych i kontenerów we wszystkich relacjach.
- Prowadzi kupno i sprzedaż statków używanych.
- Pośredniczy w innych zleconych transakcjach związanych z transportem morskim i rzeczonym.
- Udziela poradnictwa transportowego także w negocjacjach handlowych.
- Prowadzi obsługę agencyjną statków we wszystkich portach polskich.

BIURO GŁÓWNE:
81 368 Gdynia, ul. Pułaskiego 8
tel. (58) 272 100 komertel 39124110
fax (58) 20 30 49, 20 49 52
telex 54201, 54331
Internet: Polfracht@Telebank.pl



POMORSKI
OKRĘGOWY
ZAKŁAD
GAZOWNICTWA



DYSTRYBUTOR:
PRZEDSIĘBIORSTWO HURTOWE
"FAKTOR" s.c.
80-264 Gdańsk
ul. Grunwaldzka 139
tel./fax: (0 58) 41-44-53

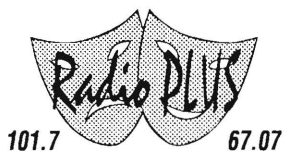


Elektromontaż Gdańsk S.A.



STYROPIAN
OZDOBY CHOINKOWE

80-754 GDAŃSK, POLSKA
DŁUGA GROBLA 8/10
tel. (058) 31 25 10
fax (058) 31 93 15
tlx 512691 geda pl



Radio PLUS, 80-215 Gdańsk, ul. Suwalska 46, tel. 47 91 43
Reklama: **Agencja FM**, tel./fax 51 44 43, 51 42 12, 51 30 22



SERWIS • SKUP • SPRZEDAŻ

KASY FISKALNE - wdrażanie

maszyny do pisania
kalkulatory
sprzęt komputerowy
materiały eksploatacyjne
sprzęt techniczny
kopiarki



UL. MAZOWIECKA 48
TEL. 338-97, 383-80
FAX 318-61



CENTRUM OGRODNICZE
Szkółka "MAGREAN"

œ Drzewka owocowe œ Drzewka ozdobne œ Krzewy żywopłotowe œ

Na miejscu **SKLEP OGRODNICZY:**

*nasiona, nawozy, narzędzia,
kosiarki, meble, sprzęt nawadniający,
oczka wodne (ryby, rośliny wodne,
fontanny, oświetlenie)*

kompleksowa organizacja ogrodów

Mieroszyno Gm. Puck, 84-103 Łebcz; tel. (058) 73 83 46



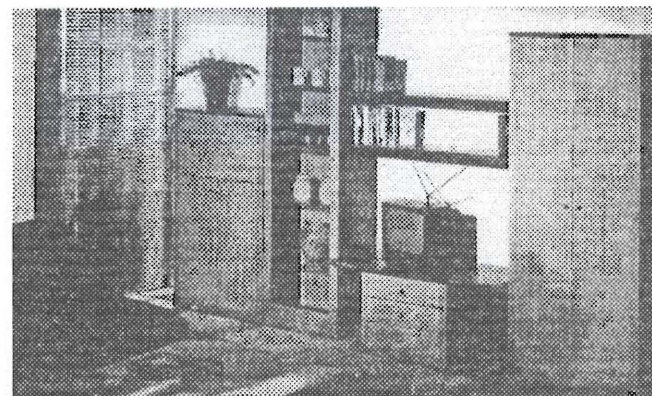
GDAŃSK S.A.

MOSTOSTAL GDAŃSK S.A.
ul. Marynarki Polskiej 96
tel. centr. 43 16 61
80-955 Gdańsk

Produkcja i montaż
konstrukcji stalowych
budowlanych i inżynierskich
oraz mostów, zbiorników,
kominów i konstrukcji okrętowych.
Montaż urządzeń technologicznych,
instalacji przemysłowych i rurociągów.
Roboty montażowe i modernizacyjne
w w/w zakresie.



**SALON FIRMOWY
FABRYKA MEBLI FORTÉ S.A.**
GDAŃSK, ul. J. Hallera 132, tel. 058 41 50 63
oferuje do sprzedaży:



meble biurowe i do mieszkań
w różnych kolorach:
sosna, dąb biały,
czarno - wiśniowy,
czarno - bukowy, czarny

meblościanki - szeroki wybór:
krzesła, stoły, biurka, szafy,
przedpokoje

markowe kuchnie FORTÉ
z wbudowanym sprzętem AGD
- montaż w domu klienta

meble tapicerowane
w różnych rodzajach tkanin:
welury, żakardy, skóry,
skóry ekologiczne

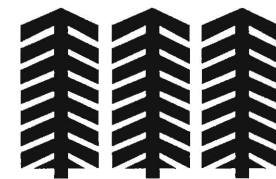
ZAPRASZAMY OD PONIEDZIAŁKU DO PIĄTKU W GODZ: 10.00 - 18.00, W SOBOTY: 10.00 - 14.00



D R U K A R N I A



PUP AKOBI SA 80-393 GDAŃSK UL. KRYNICKA 1 TEL/FAX 56 11 27, 41 80 61 W. 113, 114



SWARZĘDZ S.A.

SALONY FIRMOWE

GDYNIA

.ul. Jana z Kolna

tel. 20 04 52

SOPOT

ul. Powstańców Warszawy

(przy moło)

tel. 51 07 21

GDAŃSK

ul. Elżbietańska

tel. 31 62 28

ul. Chmielna

tel. 31 88 16

KARTUZY

KOŚCIERZYNA

LĘBORK

GRUDZIĄDZ

TCZEW

SŁUPSK

PUCK

STAROGARD GDAŃSKI

Meble, z których Polska jest dumna!



83 010 STRASZYN ul. Boczna 4
tel./fax 82 89 67 do godz. 20.00
tel. 82 36 35 do godz. 17.00

FILIA: GDAŃSK-ORUNIA
ul. Sandomierska 11
TEL. 39 49 06

Firma nasza zajmuje się od 1991 r.

hurtem alkoholi

krajowych oraz zagranicznych
w pełnym asortymencie.

Obecnie obsługujemy ponad tysiąc stałych Klientów.
Towar dostarczamy własnym transportem,
także na telefoniczne zamówienie.

terminowo solidnie uczciwie

zapraszamy

PRZEDSIĘBIORSTWO HANDLOWE

sp. z o.o.

SERDECZNIE ZAPRASZAMY NA ZAKUPY
DO SKLEPU I HURTOWNI

81 393 Gdynia
ul. Świętojańska 44
tel./fax 21 63 91

81 351 Gdynia
ul. Jana z Kolna 24/26
tel. 21 70 56 /do 58/
wew. 34

- AGD - sprzęt zmechanizowany ciężki i lekki ●
- zabudowy kuchenne i sprzęt do wbudowania ●
 - maszyny do szycia ●
 - zlewozmywaki ●
- urządzenia grzewcze i wentylacyjne ●
- wyposażenie łazienkowe, w tym armatura i meble ●
 - baseny i wanny z hydromasażem, sauny ●
 - drabiny ●
- wyposażenie łazienkowe ●
 - grzejniki ●
 - AGD-BRAUN ●

STELLA
MARIS

D R U K A R N I A
WYDAWNICTWA ARCHIDIECEZJI GDAŃSKIEJ
wykonuje po możliwie najniższych cenach:

- druki i akcydensy
- wizytówki i materiały reklamowe
- książki i periodyki

Usługi wykonujemy solidnie,
szybko i kompleksowo
(od składu do gotowego produktu)!

Wydawnictwo Archidiecezji Gdańskiej
„Stella Maris”, ul. Cystersów 15,
80 - 330 Gdańsk - Oliwa
tel. 52-00-51, fax 52-27-75.

Polecamy również duży wybór wartościowych książek
katolickich, które można nabyć w prowadzonych przez nas
księgarniach !

Księgarnia Archidiecezji Gdańskiej
Gdańsk - Oliwa, ul. Cystersów 11;

Księgarnia „Stella Maris”
Gdańsk, ul. Warzywnicza 1
(za kościołem św. Jana)



CEZEX®

POLIGRAFIA
ŚRODKI TECHNICZNE DO DRUKU
ASORTYMENT BIUROWY

Zapraszamy w godz. 7³⁰-17³⁰
w soboty w godz. 9⁰⁰-12⁰⁰
80-266 Gdańsk, ul. Grunwaldzka 209
tel./fax (058) 41 52 25 do 28



YARDLEY
OF LONDON

MAKIAŻE SCENICZNE WYKONANO KOSMETYKAMI
FIRMY YARDLEY