TEATR POLSKI

WROCŁAW

SCENA KAMERALNA

SEZON 1966/1967

KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE
KRYSTYNA SKUSZANKA ● JERZY KRASOWSKI

JEAN GENET

POKOJÓWKI

(Les Bonnes)

PRZEKŁAD: JAN BŁOŃSKI

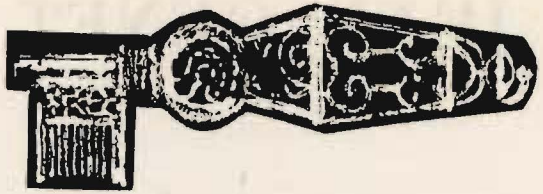
SCENOGRAFIA: KRYSTYNA ZACHWATOWICZ

REŻYSERIA: ALEKSANDER STROKOWSKI

OBSADA:

CLAIRE	— ŁUCJA BURZYŃSKA
SOLANGE	— JANINA ZAKRZEWSKA
PANI	— IGA MAYR

PREMIERA 30 MAJA 1967



Andrzej Falkiewicz

Jean Genet

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, przyłapany na kradzieży, został osadzony w domu poprawczym. Po dojściu do pełnoletności i opuszczeniu zakładu utrzymywał się z żebractwa i kradzieży kieszonkowych. 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 kilkakrotnie — 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 podłe, godne pogardy?
>
> (*d'Enfant criminel*)

Wkrótce pojawi się proza — *Notre Dame de Fleurs* (1940), *Miracle de la Rose* [oraz *Querelle de Brest* (1946)]. [...] Nieco później powstają dwa utwory o innym charakterze, ascetyczne, ściszone w wymowie po tamtych namiętnie wykrzyczanych słowach — dramaty *Pokojówki* (ok. 1946) i *Ścisły nadzór* (ok. 1947) — dwa arcydziełka konstrukcji, symetryczne względem siebie [...]. W roku 1947 pisarz zostaje laureatem literackiej nagrody Prix de la Pléiade, a Louis Jouvet wystawia w Atenée *Pokojówki*. W tym samym roku grupa pisarzy francuskich — między nimi Cocteau, Sartre, Malraux — składa do ministra sprawiedliwości petycję domagającą się ułaskawienia 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 niezwykłej 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 twej dłoni cichy i czysty jak figurka ze szkła.

Po dłuższej przerwie, w latach 1956—1960, powstają trzy wielkie dramaty Geneta [*Balkon* (1956), *Murzyni* (1958), *Parawany* (1960)], trzy perwersyjnie splątane poematy sceniczne. Świat działań pozornych, znany z dramatów poprzednich, uległ tutaj niezwykłemu wzbogaceniu. Rytuał odział się w mięso życia, w wielość osób, masek, alegorii; mowa sceniczna, abstrakcyjna i oschła we wczesnych dramatach, teraz nasycona „Krwią, Łzami i Spermą" nabrała cech wielkości i ostrego patosu, znanych dotychczas z poezji Geneta i niektórych ustępów jego prozy [...].

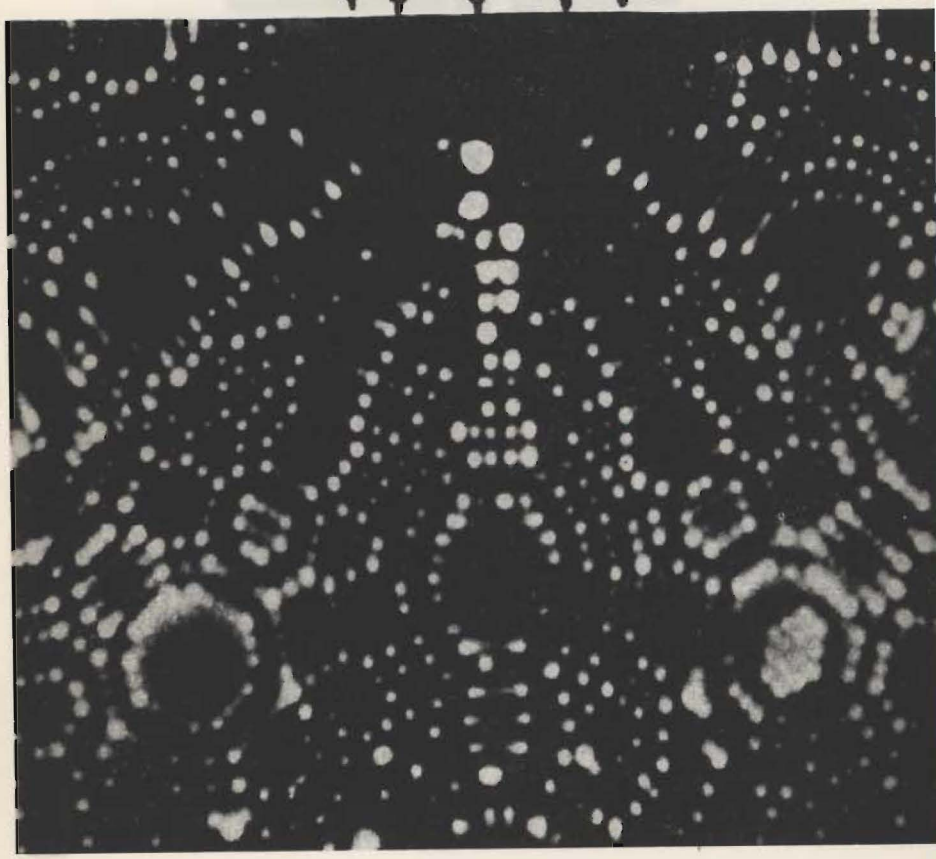
Twórczość Geneta może się wydać fenomenem niewytłumaczalnym — jednym z tych zjawisk, które zwykliśmy kwitować mianem „tajemnicy", „anomalii", „geniuszu". Pytania. W jakim stopniu prywatne życie i losy artysty, jego osobowość, środowisko społeczne, z jakiego pochodzi, warunkują sztukę, którą uprawia? 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 mętów, nie miał żadnych 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 żył 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 1952/53 wyszły Geneta *Dzieła zebrane*. Przedmowę zbioru stanowi osobna książka Sartre'a *Saint-Genet, comedien et martyr*, w której autor na marginesie komentowanej twórczości sformułował raz jeszcze swoje poglądy filozoficzne. Całą swoją metafizykę i wnikliwe spojrzenie psychologa zaprzągł do wyjaśnienia fenomenu twórczego, jakim jest Jean Genet. W sposób niezwykły poznał człowieka; zrozumiał, dlaczego wrażliwe, nadczułe dziecko stało się złodziejem, a raz złodziejem zostawszy, nazwane, przygwożdżone 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 kradzieże, co o złodziejskość, nie tyle o zdradę

i korzyści stąd odnoszone, co o kondycję zdrajcy; proces, który ma wiele cech tkliwego narcyzmu *à rebours*. Zrozumiały 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 unierzeczywistnić; dowiadujemy się, że ta szaleńcza próba unierzeczywistnienia 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 przekonywający podział tego życia na systematyzujące 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, roztapiający niewdzięcznego krzywdziciela — świat — w ułudzie 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 efektowną, co nieprawdziwą dialektyką krytycy ci całą energię trawią na wykazanie, iż na to pytanie absurdalne 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. Udowadnia ta twórczość całą bezsiłę i bezzasadność pracowitych formuł Sartre'owskich, szerzej — egzystencjalistycznych, które może i są doskonałym tworem w laboratorium filozofa, ale w rękach artysty rozpadają się, okręcają na nice, przechodzą we własne zaprzeczenie [...]

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 złocone 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 spo-



łeczne piekło buntu i poniżenia, która doświadczyła wszystkich niemożności, jakich we współczesnym skomplikowanym świecie można doświadczyć, została ojczyzny pozbawiona. Pozbawiona możliwości posługiwania się jej językiem [...]

Czy wielkie dzieło może powstać w świecie pozornym, gdzie wszystkie pytania krążą wokół kłamstwa i pozorności, a pytanie ostatnie mówi o pozorności pozorów? Przypadek Geneta każe odpowiedzieć twierdząco. Teatr jest tą jedyną instytucją, która owo pytanie absurdalne i ostatnie potrafi postawić. Ale nawet teatr nie umie udzielić na to pytanie odpowiedzi.

PORUCZNIK Panie generale, mimo szacunku, jaki panu jestem winien, (*niemal szepce*) muszę powiedzieć, że zabójstwo, chociażby tylko niewiernego, wymaga tak ciężkiej pracy teatralnej, że nie sposób być jednocześnie aktorem i reżyserem.

(*Parawany*)

Reżyser organizuje działania zbiorowe; aktor — pragnie pokazać siebie, chce działać w imieniu własnym. Jeśli na sytuację spojrzymy od strony pierwszego, znajdujemy jeden z powodów konfliktu — jest nim coraz bardziej potęgujący się we współczesnym świecie i ogarniający wszystkie dziedziny społeczny podział pracy. Także teatr i dramat, nawet taki teatr i taki dramat, które usiłują się cofnąć w mrok magii, w przedsłowie, do Arkadii pierwotnej, zostały nim objęte. Jeśli na sytuację spojrzymy od strony aktora, od strony jednostki działającej w imieniu własnym — złem okaże się to, co zwykliśmy nazywać alienacją: „nieautentyczność" człowieka i brak miary prawdy, brak punktu odniesienia dla podejmowanych działań, brak kształtu, w który podjęte działania mogłyby się wcielić. 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 twierdzenie 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 zniekształcony — to twierdzenie 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.

ARCHIBALD Powiedziano nam, że jesteśmy dużymi dziećmi. Ale w takim razie jakaż wspaniała dziedzina nam zostaje! Teatr! Grając, wywołamy swoje odbicie w jego zwierciadle i z wolna, niby ogromny czarny narcyz, zatopimy się w jego wodach.

(*Murzyni*)

Akcja *Pokojówek* zaczyna się w buduarze Pani przed ozdobnym zwierciadłem. Potem pojawia się błyszczący pantofelek Pani, w którym przegląda się Solange, i kieszonkowe lusterko 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, przepraszam, samobójstwo Claire, które będzie lustrzanym odbiciem zbrodni dokonanej na chlebodawczyni. Solange warunkuje istnienie

Claire, Claire warunkuje istnienie Solange, Claire wespół z Solange warunkują byt Pani, a byt Pani z kolei warunkuje istnienie Pokojówek:

> Nie byłoby sługi, gdyby mnie nie było. Moich krzyków i moich gestów. Ty nawet nie wiesz, jak trudno być Panią, być pretekstem do małpich przedrzeźnień.
>
> (*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.

> Jesteś tu, Kacie, me olbrzymie ramię, bez ciebie byłbym niczym. (*do Złodziejki*) Bez ciebie także, mała. Musisz być wzorową złodziejką, jeśli chcesz, żebym był wzorowym sędzią. Wobec fałszywej złodziejki stałbym się fałszywym sędzią. Czy to jasne?
>
> (*Balkon*)

Grający odbici są w sobie, odwróceni rolami, jak postacie przeglądające się w lustrach. Jest scena w *Balkonie*, gdzie te zwierciadlane funkcje osób i zwierciadeł są szczególnie splecione: Staruszek przegląda się w trzech lustrach markowanych pustymi ramami, w których trzech aktorów powtarza jego ruchy, gra role zwierciadlanych odbić. Gra, w której zwierciadło jest wielokrotnie ważniejsze od grającego.

> PORUCZNIK Lusterko jest niezbędne, choćby za nie służyły wam oczy kolegi albo też... przyjrzyjcie się tu. (*wskazuje własny krawat i staje naprzeciw Pierre'a, który wykonuje takie gesty, jakby wiązał krawat przed lustrem*) Doskonale!
>
> (*Parawany*)

> WIOSKA Każda wypukłość, każda cząstka powierzchni mego ciała była zwierciadłem i wszystko się w nim odbijało: ryby, bawoły, śmiech tygrysów, trzcina ... Nagi?
>
> (*Murzyni*)

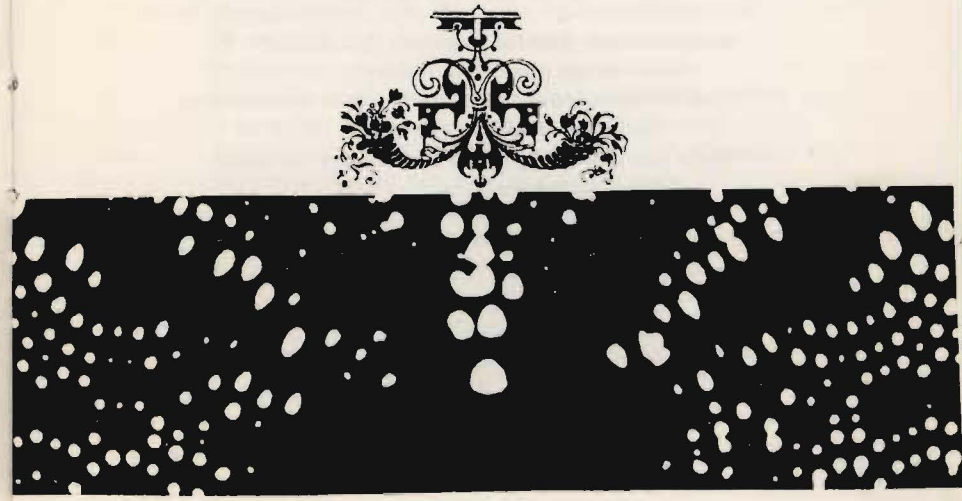
Nagi? Raczej pozbawiony wnętrza. Powleczony zwierciadlaną masą, obleczony w miasta, ulice, dworce, domy, ludzi, dźwigający na sobie całą rzeczywistość, nie czując na co dzień jej ciężaru — otoczka lśniąca i nieprzenikliwa (choć niewiele pozostało do ukrycia), która odbija w sobie inne otoczki, będąc zarazem przez nie odbijana. Ludzka prawda roztopiona w migotliwej niewiedzy [...] Jest takie szczególne złe spojrzenie na teatr, kiedy wszystkie jego środki wyrazu okazują się kłamliwe, osnute na pozorach — 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 zbeszczeszczenie 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.

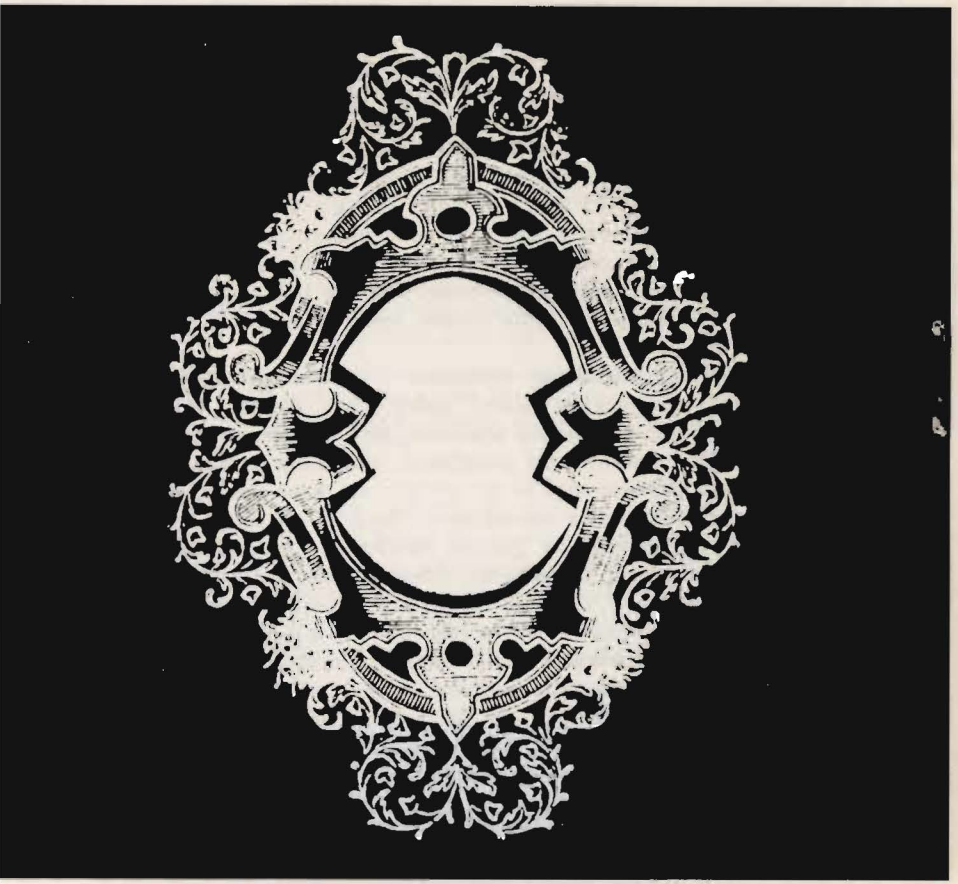
I oto sztuka Geneta: w czasach kiedy prześcigano się wzajemnie w skromności i chęci wyrzeczeń, kiedy za cnotę artysty uznano umiejętność poprzestania na małym, a język sceniczny sciszano do szeptu, powstał teatr ogromny, barwny i głośny. Teatr wykorzystujący przewrotnie i cynicznie wszystkie środki wyrazu, jakie dotąd poznano, wciągający do teatralnej gry materię martwą, stwarzający nową architekturę, domagający się nowych nawyków, nowych reakcji aktora i widza. Jean Genet: k r z y k w s p ó ł c z e s n e g o t e a t r u. 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 równocześnie 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 przeczucie 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 — zawęźlenia akcji wynikają z wzajemnej przebieranki, z wymiany ról. Gdybyśmy jednak obie te sztuki obejrzeli jako jedną całość, okazałoby się, że są idealnie symetryczne względem siebie: „akt drugi" męski — *Ścisły nadzór*, będzie lustrzanym odwróceniem „aktu pierwszego" — kobiecych *Pokojówek*.

[„Dialog", nr 10/1965]





Charles Baudelaire

Muzyka

Muzyka mnie niekiedy ogarnia jak morze!
Ku mojej gwieździe bladej
Pod stropem mgły lub w puste eteru przestworze
Rozpinam żagiel.
Pierś ma naprzód podana, wzdymają się płuca
Niby płótno żaglowe,
Na grzbiety fal się wdzieram, noc zasłonę rzuca
Na moją głowę.
I czuję, jak namiętnie tętnią w moim pulsie
Wszystkie tortury okrętu,
Przychylny wiatr i nawałnice, i konwulsje
Wśród niezmiernego odmętu
Kołyszą mnie. Lub cisza płaska w morzu pustem
Jest mej rozpaczy lustrem!

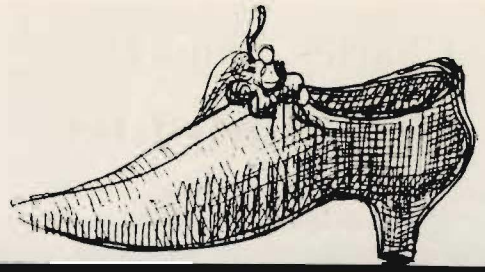
Przekład M. Jastruna

Charles Baudelaire

do Madonny

Pragnę tobie zbudować, Madonno, o Pani!
Ciemny, podziemny ołtarz w mych cierpień otchłani.
Wydrążę w jak najgłębszym mego serca mroku,
Z dala od żądz światowych i drwiącego wzroku,
Niszę, co będzie w lazur, w emalię złocona,
Gdzie ty się wznosić będziesz, Statuo wyśniona!
Z polerowanej mych wierszy metalicznej siatki,
Rozgwieżdżonej uczenie w rym jak kryształ gładki,
Ozdobi cię złocona korona kościelna.
Potem pełen zawiści, Madonno śmiertelna,
Potrafię ci wykroić płaszcz tak suty, sztywny,
Podejrzeniem podszyty, pierwotny, masywny,
Że zakuje twe wdzięki jak pudło ścianami —
Nie perłami dziergany, lecz moimi łzami!
A suknią twoją będzie moja żądza drżąca,
Falista, w górę pnąca się i spadająca,
Co na szczytach się chwieje, wśród dolin spoczywa
I różaną biel ciała pocałunkiem skrywa.
Cześć i respekt ci buty atłasem wyłożą,
Ale wraz twoje boskie stopy upokorzą
Trzewiki, co je więżąc w powolnym uścisku,
Zachowają jak forma wierny ślad odcisku.
A jeśli, mimo trudów mej sztuki podniebnej,
Pod stopy ci księżyca nie dam tarczy srebrnej,
To węża ci położę, co trawi me wnętrze,
By szyderczo deptały twe stopy najświętsze —
O, Królowo zwycięska! O łask pełna czystych! —
Tę gadzinę nabrzmiałą od ślin nienawistnych,
I przed Królowej dziewic ołtarz ukwiecony
Myśli me, jak rząd gromnic równo ustawiony,
Rozgwieżdżać będą blaskiem błękitne sklepienie,
W twoją stronę ogniste kierując spojrzenie.
I jako we mnie wszystko tobą się zachwyca,
Wszystko będzie jak mirra, nard, będźwin, żywica —
I ku tobie, o szczycie, co się w śnieg pogrążył,
W oparach mój duch wrzący będzie wiecznie dążył.
Wreszcie, by się twa rola Marii dopełniła,
Żeby się z barbarzyństwem miłość połączyła —
Jak oprawca, którego własna żądza strwoży,
Z siedmiu grzechów śmiertelnych zrobię siedem noży
Ostrych i jak nieczuły żongler, bez wahania
Biorąc na cel najgłębsze dno twego kochania,
Utkwię je wszystkie siedem w twym sercu płaczącym,
W twym sercu dygocącym, w twym sercu broczącym!

Przekład A. Słonimskiego



[redacted]

Krzysztof Wolicki

Genet niedwuznaczny

W *Historii „Nowego Teatru"* pani Génévière Serreau twierdzi, że w *Pokojówkach* nie ma „żadnej aluzji do rzeczywistego dramatu", który był punktem wyjścia sztuki, tzn. do zbrodni sióstr Papin, Krystyny i Lei.

W 1933 siostry Papin, służące w mieszczańskim domu w Le Mans, prowincjonalnym mieście w zachodniej Francji, zamordowały okrutnie swą „panią" i jej córkę. Procesem pasjonowała się cała Francja, ponieważ trybunał stanął przed swoistą zagadką: brak było dostatecznie jasnego motywu zbrodni. Psychiatrzy i obrona, w ślad za nimi cała prasa francuska konstruowali najrozmaitsze, bardzo nieraz subtelne i pomysłowe wyjaśnienia. Siostry Papin znienawidziły podobno swą chlebodawczynię za jej wścibski patronalizm i skąpstwo. Twierdzono też jednak, że miały znacznie bardziej konkretne powody do nienawiści, ponieważ pracodawczyni wykryła podobno i wykorzystała dla szantażu jakieś kompromitujące — w Le Mans! — szczegóły ich życia osobistego. Brak było wszakże zgody, czy chodziło o jakiegoś podejrzanego mężczyznę, czy też o lesbijskie stosunki obu sióstr. Okrucieństwo zbrodni, znęcanie się nad ofiarami kazało suponować zachwianie równowagi psychicznej u morderczyń; z drugiej strony jednak nic w ich poprzednim zachowaniu nie potwierdzało takiej hipotezy psychiatrów. Niewątpliwe było ciężkie dzieciństwo obu sióstr, ale od wykoszlawień psychicznych, jakie musiało spowodować, jest jeszcze bardzo daleka droga do aż tak okrutnej zbrodni. Zachowanie sióstr, zwłaszcza starszej, w czasie śledztwa i procesu było także niezrozumiałe, opinia nie mogła się zdecydować, czy stanowiło wyraz potwornej zatwardziałości, swoistej dumy z mordu, czy też, przeciwnie, milczącego poszukiwania ekspiacji... Wyrok — kara śmierci dla jednej, długoletniego więzienia dla drugiej siostry (wkrótce zresztą przeniesionej do zakładu psychiatrycznego i po wielu latach, już po wojnie, zwolnionej) — oznaczał, że sędziowie postanowili w końcu „trzymać się faktów", a jedynym bezspornym faktem w tym procesie był okrutny mord z premedytacją...

W sztuce Geneta wiele zasadniczych realiów sprawy Papin zostało zupełnie zmienionych. Nie ma — na przykład — w ogóle postaci córki domu, drugiej ofiary; Pani jest, przynajmniej w oczach obu pokojówek, znacznie młodsza i bardziej urodziwa niż chlebodawczyni sióstr Papin, jej tryb życia odpowiada bardziej Paryżowi niż Le Mans. O Le Mans wcale zresztą nie ma w sztuce mowy, pewne aluzje do Joanny d'Arc drogi na stos wskazywałyby raczej na Rouen jako miejsce akcji. W istocie jednak realia Geneta, w głębszym sensie, wcale nie odbiegają tak bardzo od aktów procesu, jak by sugerowało powierzchowne, policyjne z ducha porównanie. Na przykład odmłodzenie i upiększenie Pani jest zabiegiem ściśle związanym z eliminacją postaci córki: Pani pełni w ten sposób w sztuce funkcje dwóch osób rzeczywistych. Jej socjalny i towarzyski awans w porównaniu z autentyczną chlebodawczynią okazuje się pozorny, jeśli tylko pamiętamy, że jest to wyniesienie wyłącznie w oczach własnych służących: pokojówki z wielkiego świata patrzyłyby na Panią inaczej niż zahukane, prowincjonalne służące. „Les Bonnes" znaczy bowiem raczej „służące" niż „pokojówki"; w połączeniu *„bonnes à tout faire"* są to właśnie nasze „dziewczyny do wszystkiego". W swoim szkicu o Genecie Jan Błoński, autor skądinąd znakomitego przekładu, sam zresztą używa określenia „służące".

Le Mans czy Rouen jest to w ogóle sprawa dla obieżyświata i paryżanina — Geneta — nieistotna...

Wbrew twierdzeniu p. Serreau wydaje się, że *Pokojówki* „pełne są aluzji" do rzeczywistego dramatu. Nie sposób, jak sądzę, przyjąć sugestii, że autentyczna sprawa sądowa była tylko „natchnieniem" dla Geneta, który tworząc swoje postaci stał się sam Solange i Claire, „zagłębiając się w olśniewające delirium". To nie znaczy, że *Pokojówki* są odtworzeniem kroniki kryminalnej, ale to znaczy, że zamysł poznawczy odgrywa w nich rolę zasadniczą. Wydaje się, że Genet buduje w *Pokojówkach* model sytuacji rzeczywistej, dzięki któremu wyjaśnia po swojemu zagadkę nie rozstrzygniętą przez trybunał. Mogłoby się zdawać, że dla naszej dzisiejszej interpretacji i rozumienia *Pokojówek* ta sprawa genezy sztuki jest właściwie obojętna, zamierzchłej afery sióstr Papin ani przecież nie znamy, ani się nią nie przejmujemy. Istotnie; ale, obawiam się, nie zrozumiemy teatru Geneta, jeśli jego poznawcza wobec rzeczywistości funkcja ujdzie naszej uwadze. Innymi słowy, nie uwzględniając realizmu Geneta narażamy się na wiele nieporozumień.

W tym miejscu wypada włączyć pewną dygresję. Żaden chyba termin nie zrobił we współczesnej krytyce literackiej i teatralnej tak

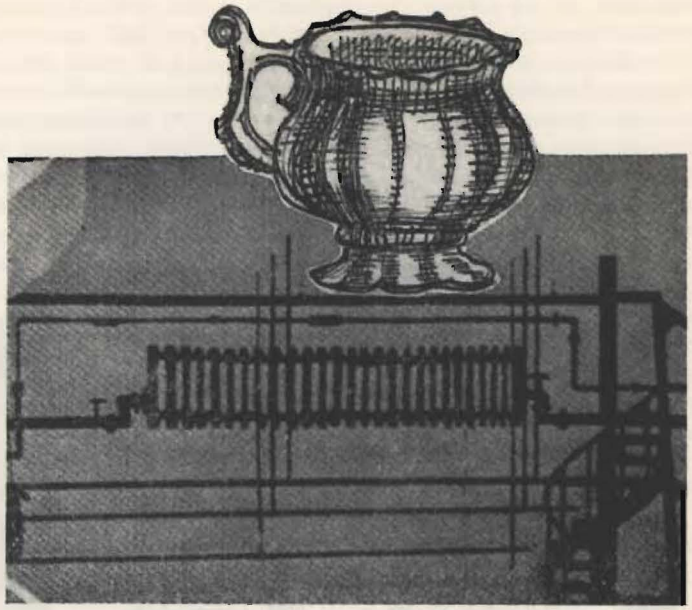
błyskotliwej kariery jak „wieloznaczność". Używa się go jako najwyższej pochwały. Jest w tym zapewne jakaś doza zarazem samoobrony i kokieterii, które to postawy cechują humanistów w zetknięciu z wiedzą ścisłą. „Wieloznaczność" trafiła bowiem do współczesnej krytyki — najpierw poetyckiej — z teorii informacji i lingwistyki matematycznej... w przekornie przeinaczonym sensie: z wyrzutu (na ogół) stała się pochwałą. „Wieloznaczność" jest jednak, na terenie nauk ścisłych, terminem — wieloznacznym. Jest zrelatywizowana do języka. Zupełnie inny charakter ma homonimiczna wieloznaczność jednego słowa w danym języku, zupełnie inny zaś wieloznaczność powstająca wówczas, gdy jedno i to samo słowo, ten sam układ znaków, odczytujemy w dwóch różnych językach. „Mars" jest, w pierwszym przypadku, wieloznacznym słowem w języku polskim — zmarszczeniem lub bogiem wojny; „mors", po polsku gatunek ssaka, jest po łacinie śmiercią. Tyle chwalona wieloznaczność literatury, o ile odpowiada pierwszemu z tych prymitywnych przykładów, jest chyba, po prostu, mętniactwem; cenną wielością znaczeń może być wówczas, gdy, jak w drugim przypadku, dopuszcza odczytanie w różnych językach, różnych układach odniesienia. Warunkiem wszakże takiej lektury jest, byśmy zdawali sobie sprawę, w jakim języku czytamy, i nie mieszali polskiego z łaciną.

I otóż: świadomość realizmu Geneta jest, w świetle tej dygresji, świadomością możliwego, innego układu odniesienia, języka tekstu, który co innego znaczy jako bezinteresowna konstrukcja luster i ceremoniałów, co innego jako próba psychoanalitycznej autoterapii autora, co innego zaś jako model rzeczywistości, którą staramy się, wraz z autorem, zrozumieć.

Schematyzując w ten sposób trzy możliwe interpretacje *Pokojówek* nie traktujemy ich jednak jako wzajemnie się uzupełniających i równoprawnych, choć za takie by je zapewne uznała krytyka literacka. *Pokojówki* nie są literaturą, są teatrem. Wybór interpretacji tekstu oznacza zatem wybór koncepcji teatru. Dwie pierwsze z wymienionych interpretacji *Pokojówek*, zazwyczaj występujące łącznie i wspierające się wzajem, wydają mi się teatralnie jałowe — co nie znaczy, wypada raz jeszcze podkreślić, że są „niesłuszne", pozbawione podstaw w tekście, co nie przeczy również ich elegancji, pomysłowości i nawet odkrywczości na terenie krytyki literatury. Krytyk pisze: każdy czyn jest gestem, każda postać wyobrażeniem postaci, wszystkie uczucia są fałszywe... To prawda, na scenie *Pokojówek* są zarówno „gra luster" jak „system pozorów". Ale nie stanowią o koncepcji teatru Geneta, są poniekąd oczywistością, równie prawdziwą i równie banalną jak to, że dekoracje w teatrze są z drzewa i tektury. Stąd właśnie użyte określenie teatralnej jałowości takich interpretacji. Równie niewątpliwe jest, że *Pokojówki* są rodzajem „kuracji psychoanalitycznej" autora, obrzędem, egzorcyzmem czarnej mszy. Tylko że — w teatrze jak w świątyni — skuteczność ceremoniałów zależy od apriorycznej wiary: ekstatyczne obrządki są wielkim przeżyciem wierzących, ale nic bardziej żałośnie śmiesznego jak ekstaza oglądana przez obojętnych

niedowiarków. Toteż nie jest przypadkiem, że „teatr okrutny" okazuje się granicznym przypadkiem płaskiego naturalizmu, wówczas gdy buduje swe ekstazy i terapie z materiału obcego obojętnej widowni, a czy nie są nam chociażby *Pokojówki* — obce i obojętne? I stąd również — teatralna jałowość.

Tak eliminując w imię użytkowych teatralnie względów możliwe interpretacje sztuki dochodzimy do *Pokojówek* jako modelu sytuacji rzeczywistej, zbudowanego dla celów poznawczych.



Przedmiotem modelowania jest sytuacja służebności, autentycznego uzależnienia i stąd wynikłej zarazem nienawiści i fascynacji. Claire i Solange ulegają bez reszty hierarchii wartości reprezentowanych przez Panią, nie umieją ich ani przejrzeć, ani wyśmiać. Ceremoniał teatru, który tworzą i który potem prowadzi je aż za daleko, jest niczym innym jak scenicznym skrótem wieloletniego, na całe właściwie życie rozciągniętego procesu uzależnienia i buntu. Ceremoniały Geneta są w poetyce teatralnej odpowiednikiem obłędnych, z samych spotkań, rozmów, „dna duszy" i pijatyk złożonych powieści Dostojewskiego: skrótem perspektywy czasowej, odrzuceniem wszelkiego naturalnego dystansu między autorem, który mówi poprzez swe postaci, a odbiorcą. Jest to również sposób pokazania i powiedzenia rzeczy, które są nie do powiedzenia i nie do pokazania wprost. Atmosferę teatru Geneta porównuje się często do psychoanalizy lub spowiedzi, mając przy tym na myśli tzw. intymność i zarazem brutalną szczerość; najczęściej zapomina się wówczas o tym właśnie, co stanowi o pewnej słuszności porównania. Jeśli bowiem lekarzowi lub księdzu ludzie mówią o sprawach, o których zazwyczaj nie powiedzą nikomu, to dlatego, że tak gabinet lekarski jak konfesjonał dysponuje własnym ceremoniałem. Naturalny dystans może być zniweczony tylko dzięki temu, że na jego miejsce wprowadzono obrządek. Ceremoniały Geneta są więc zabiegiem teatralnie celowym, pod warunkiem, że służą kreowaniu innego typu dystansu pomiędzy sceną a widownią, nie zaś likwidowaniu go w ogóle. Użyję tu świadomie filisterskiego

terminu dobrego smaku. Bo Genet, alfons i złodziejaszek, posiada bardzo dużo bardzo francuskiego dobrego smaku; ten polega wszak nie na tępym przemilczaniu rzeczy rzekomo nie do powiedzenia, lecz na znajdowaniu lepszych sposobów wypowiedzi. Obserwując produkcję teatralną anglosaskiej „młodej fali" można się z łatwością zorientować, na czym polega różnica: Osborne, Pinter i inni z trudem tylko odkrywają teatr nienaturalistyczny, m. in. właśnie funkcję ceremonii, dlatego ich „rzeczy nie do powiedzenia" są istotnie nie do powiedzenia, rozpływają się w mętnych sugestiach lub blokują, tracą dostęp do widza w szokujących brutalizmach (jako że działanie metodą szoku — o czym warto wspomnieć — prowadzi w teatrze częściej do blokady odbioru niż jej przełamania). Lecz np. Albee w *Wirginii Woolf* już lekcję Geneta zrozumiał: pomiędzy głównymi postaciami sztuki, profesorem i jego żoną, rozpiął sieć gry, ceremoniał wychowywania nieistniejącego syna, i dzięki temu jego tekst wznosi się gdzieniegdzie ponad żenujący poziom banalnego felietonu.

Merytorycznym sensem ceremonii Geneta jest podanie postaciom skondensowanej motywacji i uzasadnienia zamierzonego czynu, zatem również wtórne pobudzenie, przekształcenie działań urojonych, istniejących tylko w intencji — w rzeczywiste. Zerwanie hamulców. Z chwilą, gdy wydarzenia zewnętrzne, które są zawsze przypadkowe, niezależne od ceremonii, obiektywnie ważne i które właśnie wynikają z żelaznej prawidłowości przewagi Pani nad służącymi, uniemożliwią czyn — lawina ceremonii zmusi Claire i Solange do zmiany przedmiotu zbrodni w imię dokonania zbrodni. W ten sposób ceremoniał, który był wtórną, podporządkowaną rzeczywistemu celowi grą, zyska moc rzeczywistości pierwotnej, domagającej się dopełnienia. Podkreślenia wymaga jednak, że tak całkowita utrata kontroli nad własnym pomysłem jest u obu sióstr wynikiem początkowej, w założeniu tkwiącej rezygnacji: poddania się Pani, całkowitego uzależnienia, akceptacji wartości przez nią reprezentowanych. Claire i Solange nienawidzą swej Pani, lecz fascynuje je bez miary świat, w którym Pani żyje i do którego należy. Istotnym wyznacznikiem ich postaci jest zawiść; dlatego są od początku pozbawione autentyczności własnej i dlatego tracą w końcu kontrolę nad ceremoniałem, który same wymyśliły. Bowiem panować nad obrządkiem może ten tylko, kto stoi na ziemi własnym ciężarem; jeśli obrządek zastępuje osobowość, to już z definicji on nad nami, a nie my nad nim sprawujemy władzę.

Pokojówki, jak zresztą wszystkie niemal sztuki Geneta, powinny mieć podtytuł: tragikomedia. Jeśli bowiem bohater tragiczny świadomy jest swej tragedii, postać komiczna nigdy nie widzi komizmu sytuacji. Claire i Solange, autorki i odtwórczynie ceremoniału, są na pozór aż nadświadome; przecież przeraźliwego komizmu swej sytuacji nie dostrzegają w ogóle. Claire i Solange w pretensjonalności Pani widzą Piękno; toteż kiedy w finale piękne wydają się wreszcie same sobie, są pretensjonalnie śmieszne. Traktowane jako tragikomedia *Pokojówki* ujawniają dwoisty charakter swego ceremoniału: jest on obrządkiem, ale jest również parodią. Dopiero tak dwoisty może stać się teatrem.

... Podkreślając na wstępie znaczenie, jakie dla *Pokojówek* ma rzeczywista sprawa sióstr Papin, nie wspomniałem o najważniejszej na pozór różnicy — odmienności finału. Nie zamierzam jednak psuć przyjemności tym widzom, którzy nie znają jeszcze sztuki: jest to, koniec końców, również „kryminałka". Ograniczę się do stwierdzenia, że właśnie tak jak w *Pokojówkach* skonstruowany finał najlepiej świadczy o modelowym sensie całej kompozycji: chcąc zrozumieć sprawę, której zakończenie rozgrywało się przed sądem i nie mogło przynieść żadnego wyjaśnienia, autor zmienił finał, napisał ... bardziej naturalny, wynikający z prawidłowości, a nie z przypadków układu. Po świecie chodzi znacznie więcej potencjalnych niż faktycznych morderców. Dopiero gdy zobaczymy, z jaką żelazną koniecznością Claire i Solange Lemercier dochodzą do swego finału, zdołamy pojąć, dlaczego Krystyna i Lea Papin zamordowały swą chlebodawczynię, gdy nadarzyła się okazja, i dlaczego nie umiały wyjaśnić swego postępku sądowi. O tym zaś, że w tej sprawie dwóch garnkotłuków i dwóch pań z towarzystwa z Le Mans tkwiło coś więcej niż fakt z kroniki kryminalnej, wiedzieli już surrealiści z lat trzydziestych.

W REPERTUARZE
TEATRU POLSKIEGO

S. PRZYBYSZEWSKA — „SPRAWA DANTONA"
M. SZATROW — „SZÓSTY LIPCA"

W PRZYGOTOWANIU

A. OSTROWSKI — „LAS"

W REPERTUARZE
TEATRU KAMERALNEGO

S. I. WITKIEWICZ — „W MAŁYM DWORKU"
J. GENET — „POKOJÓWKI"

W PRZYGOTOWANIU

H. BARDIJEWSKI — TRZY ŁAMANE PRZEZ CZTERY

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI
KAZIMIERZ HERBA
SUFLER
WANDA JASIUKIEWICZ
OPRACOWANIE DŹWIĘKOWE
HUBERT BREGUŁA
KIEROWNIK TECHNICZNY
MIROSŁAW DZIKI
BRYGADIER SCENY
TADEUSZ KACZMAREK
ELEKTRYCY
JAN BARTOSIK
MIECZYSŁAW WALCZAK
KIEROWNICY PRACOWNI:
KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ
JÓZEF PRECKAŁO
KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ
WANDA PRECKAŁO
PERUKARSKIEJ MĘSKIEJ
MIECZYSŁAW WOJCZYŃSKI
PERUKARSKIEJ DAMSKIEJ
ZOFIA HEJNE
SZEWSKIEJ
MIKOŁAJ BRATASZ
TAPICERSKIEJ
RYSZARD TKACZYK
STOLARSKIEJ
MICHAŁ PRAISNER
MALARSKIEJ
MICHAŁ CHĄDZYŃSKI
MODELATORSKIEJ
ALOJZY CZEPUŁKOWSKI
ŚLUSARSKIEJ
RYSZARD MOSTOWICZ

Nr 9 Cena 3 zł

WDN - Zam. 283/67 - 2000 - D-4/448

REDAKTOR PROGRAMU
HANNA PARTYKOWA
OPRACOWANIE GRAFICZNE
WANDA GOŁKOWSKA