STARY
TEATR
POKOJÓWKI

Jean Genet

Z PRZEDMOWY
do „Pokojówek"

Zamówiona przez słynnego w swoim czasie aktora, sztuka moja została napisana z pychy, ale także — w nudzie (...). Jednak — mówię ciągle w okresie pisania — ogarnięty już byłem smutkiem na widok teatru, który nazbyt dokładnie odzwierciedla świat widzialny, czyny ludzi a nie bogów; starałem się więc, dzięki pewnemu przesunięciu czy oddaleniu, uzyskać deklamacyjny ton, tworzący teatr w teatrze. Spodziewałem się zastąpić tak postacie — które podtrzymuje zazwyczaj tylko psychologiczna konwencja — znakami; byłyby one oddalone od tego, co miały znaczyć, tak bardzo o ile to tylko możliwe; zarazem jednak byłyby ze swoim znaczeniem związane, stanowiąc jedyną więź między autorem a widzem. Słowem, chciałem sprawić, aby te postacie były na scenie tylko metaforą tego, co miały przedstawiać. Aby moje przedsięwzięcie doprowadzić do mniej złego skutku, powinienem był, oczywiście, wymyślić także intonację, chód, gesty... Poniosłem porażkę. Oskarżam się więc sam, że podjąłem się tchórzliwie dzieła pozbawionego ryzyka i niebezpieczeństw. Powtarzam jednak, że nakłonił mnie do pracy widok teatru, który zadowala się bylejakością i powierzchownym tylko zbliżeniem (...).

Przedstawienie, które nie porusza mojej duszy, jest daremne. Jest daremne, jeżeli nie uwierzę w to, co widzę i co zniknie — co utraci istnienie i przestanie być kiedykolwiek — w chwili, gdy opadnie kurtyna. Zapewne, powołaniem sztuki jest zastąpić religijną wiarę skutecznością piękna. Piękno to musi mieć jednak potęgę poematu, to znaczy zbrodni. Zamilczmy.

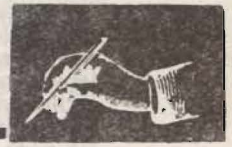
Mówiłem o harmonii, o porozumieniu. Teatr współczesny jest rozrywką. Zdarza się nawet, chociaż rzadko, że jest rozrywką dużej miary. Słowo to nasuwa myśl o rozproszeniu. Istotnie, nie znam sztuk, które by naprawdę, choćby na godzinę wiązały widzów. Przeciwnie, osamotniają ich jeszcze bardziej. Sartre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

wanym śmiercią, zwróconym ku śmierci, może on już tylko wysubtelniać się w „refleksji" — a więc w komedii komedii, odbiciu odbicia... które ceremonialne aktorstwo uczyniłoby wykwintnym i bliskim niewidoczności. Jeżeli ktoś świadomie postanowił przypatrywać się swej rozkosznej śmierci, winien wynaleźć i z całą surowością uporządkować symbole żałoby. Albo też wybrać życie i odnaleźć wroga. Dla mnie wroga już nigdzie nie będzie, nie będzie już nigdy Ojczyzny, choćby abstrakcyjnej i wewnętrznej. Jeśli się wzruszam, to tylko nostalgicznie rozpamiętując, czym była. I tylko teatr cieni mógłby mnie jeszcze wzruszyć. Pewien młody pisarz opowiadał mi, jak oglądał pięciu czy sześciu chłopców, bawiących się w wojnę w publicznym ogrodzie. Podzieleni na dwa oddziały, gotowali się do ataku. Mówili, że nadchodzi noc. Ale na niebie było południe. Postanowili więc, że jeden z nich będzie Nocą. Najmłodszy, najwątlejszy, przemieniony w żywioł, stał się panem Boju. „On" był Godziną, Chwilą, tym co nieodwołalne. Nadchodził podobno z bardzo daleka, spokojny jak epoka ale ciężki od smutku i wspaniałości zmierzchu. W miarę jak się zbliżał, żołnierze stawali się nerwowi, niespokojni... Dziecko jednak, jak sądzili, przychodziło za wcześnie. Wyprzedzało siebie samego: podwładni i dowódcy postanowili więc zgodnie znieść Noc, która została znowu żołnierzem jednego z obozów... Tylko teatr, z takiej formuły wyrosły, umiałby mnie jeszcze zachwycić.

(„Les Bonnes")

Martin Esslin

POETA PRZEKLĘTY



Jean Genet jest napewno z najbardziej niezwykłych poetów przeklętych, którzy, niczym czerwona nić, snują się przez całą francuską literaturę; od Villona de Sade'a, Verlaine'a, Rimbauda i Lautréamonta (...). Urodził się w Paryżu 19 grudnia 1910. Porzucony przez matkę, został wychowany przez chłopów w Morvan, którym powierzyła go opieka społeczna. Kiedy miał 21 lat, wręczono mu akt urodzenia. Dowiedział się, że jego matka nazywała się Gabrielle Genet i że ujrzał światło dzienne, w domu przy ulicy d'Assas, pod numerem 22, za Ogrodem Luksemburskim. Kiedy się tam udał, zobaczył, że była to izba porodowa.

W swym monumentalnym studium o pisarzu, będącym jedną z najosobliwszych książek naszego czasu, Jean Paul Sartre opowiada, jak dziesięcioletni chłopczyk, do tej pory uważany za posłusznego, pobożnego, został oskarżony o kradzież i jak, nazwany złodziejem, postanowił nim zostać naprawdę. Dla Sartre'a jest to decydujący akt egzystencjalnego wyboru. Sam Genet wyraża się nieco mniej filozoficznie: „Nie było wyraźnego momentu w moim życiu, kiedy zdecydowałem się zostać złodziejem. Lenistwo i marzycielstwo zaprowadziły mnie do domu poprawczego w Mettray, gdzie miałem przebywać do 21 roku. Uciekłem więc i zaciągnąłem na pięć lat do Legii Cudzoziemskiej, aby pobrać pieniężną premię. Po kilku dniach zdezerterowałem, zabierając kilka walizek, należących do oficerów — Murzynów. Przez pewien czas żyłem z kradzieży, ale prostytucja zgadzała się lepiej z moją nonszalancją. Miałem dwadzieścia lat".

Jednakże jeśli chodzi o sam wybór egzystencjonalny, a więc punkt najistotniejszy, Genet zgadza się z Sartrem: „Porzucony przez rodzinę, uważałem za naturalne, aby pogłębić to przez miłość do chłopców, miłość do chłopców przez miłość do kradzieży, kradzież przez zbrodnię czy też przyzwolenie na zbrodnię. Tak odrzucałem świat, który mnie uprzednio odrzucił".

Między 1930 a 1940 Genet pędził życie wędrownego przestępcy. Z Barrio Chino w Barcelonie, gdzie żył wśród żebraków i sutenerów, wrócił do Francji i zapoznał się po raz pierwszy z ojczystymi więzieniami. Pojechał następnie do Włoch, przez Rzym, Neapol i Brindisi dotarł do Albanii. Ponieważ odmówiono mu wstępu na Korfu, zawrócił do Jugosławii, następnie Austrii i Czechosłowacji. W Polsce próbował upłynnić sfałszowane banknoty; został aresztowany i w końcu wyrzucony. W Niemczech Hitlera czuł się nieswojo: „Nawet na Under den Linden miałem wrażenie,

że spaceruję po obozie, urządzonym przez bandytów... „Oto naród złodziei, mówiłem sobie. Jeśli zacznę kraść, nie popełnię nic szczególnego, nic, dzięki czemu mógłbym się lepiej spełnić; będę posłuszny zwykłemu porządkowi". Wyjechał więc pospiesznie do kraju, gdzie obowiązywał jeszcze tradycyjny kodeks moralny, co pozwalało przestępcy czuć się poza prawem i ustalonym ładem. Udał się do Antwerpii, gdzie przebywał czas pewien, zanim wrócił do Francji.

Kiedy Francja została zajęta przez Niemców, Genet zaznał kolejno i więzienia i wolności. Więzienie uczyniło z niego poetę. Opowiedział Sartrowi, że pewnego dnia, kiedy był jeszcze tylko podejrzany, dano mu przez pomyłkę więzienny strój i wepchnięto do celi, gdzie inni złoczyńcy, również tymczasowo zatrzymani, zachowali swe zwyczajne ubrania. Został tak wystawiony na pośmiewisko i pogardę. Między aresztantami był jeden, który „klecił wiersze do własnej siostry; głupie, płaczliwe wiersze, bardzo jednakże podziwiane. W końcu, rozgniewany, oświadczyłem, że potrafię napisać równie dobre. Wyzwanie zostało przyjęte i tak powstał „Skazaniec" („Le condamné a mort")". Jest to długa, solenna elegia, poświęcona pamięci Maurice Filorge'a, zgilotynowanego w więzieniu w Saint-Brieuc 17 marca 1939, za zabójstwo przyjaciela.

Elegia ta ma osobliwą, rytualną i inkantacyjną jakość; ma czarną wspaniałość religijnego rytuału, jak gdyby wiersze były magicznymi formułami, które zmarłego mogą przywołać do życia. Podobnie w czterech długich poematach prozą (albowiem są to bardziej poematy prozą niż powieści, za które je zwykle uważane), które Genet napisał między 1940 a 1948: „Notre Dames des Fleurs" (datowane z więzienia w Fresnes, 1942), „Miracle de la Rose" (więzienie Santé i des Tourelles, 1943), „Pompes funebres" i „Querelle de Brest" (...)

Opowieści prozą Geneta są naładowane erotyzmem, nieprzyzwoite, wręcz skatologiczne, ale zarazem głęboko poetyckie, jest w nich odwrócona religijna aura, niezmiennie solenna; cały świat został dosłownie odwrócony, ponieważ poszukiwanie nikczemności ujął Genet jako powołanie i poprowadził niczym pobożne odwołanie do świętości. W swoim studium, dlatego właśnie zatytułowanym „Święty Genet, komediant i męczennik", Sartre doszedł do porównania Świętej Teresy z Avili i Geneta, twierdząc, że jeśli świętość polega na pokorze, sięgającej zupełnej zgody na stan grzechu, właściwy naturze ludzkiej, jeśli prowadzi do unicestwienia wszelkiej pychy w obliczu absolutu, Genet ma pełne prawo do świętości. (...)

Bunt pokojówek przeciwko „państwu" nie jest więc gestem społecznym, czynem rewolucyjnym; został zabarwiony nostalgią podobnie jak bunt szatana, strąconego anioła przeciwko światu światła, skąd został na zawsze wygnany. Dlatego też bunt ten znajduje wyraz nie w proteście ale w rytuale. Obie pokojówki jedna po drugiej grają rolę Pani i obie też podejmują się roli służącej przechodząc od uwielbienia i uniżoności do obelg i gwałtu: zawiść i nienawiść potępionego, który czuje się jakby odtrąconym kochankiem. Rytuał ten, jak zauważa Sartre jest czymś w rodzaju czarnej mszy — pragnieniem zamordowania ukochanego, któremu się również zazdrości, pragnieniem, utrwalonym w wielokroć powtarzanym ceremoniale. Jest więc ten rytuał ucieleśnioną frustracją, czynem, który nigdy nie zostanie przeżyty w świecie rzeczywistym, ale który ponawiać się będzie wciąż i jeszcze jak zwyczajna zabawa. (...) Należy on do świata nerwic i natręctw. Jest wyrazem odmowy życia. (...)

Pisząc dla teatru, Genet osiągnął to, czego nie spełniła nigdy żadna z jego postaci (...): przekroczył kredowe koło snu na jawie i — przenosząc na scenę swe gwałtowne i niepokojące natręctwa, zdołał naznaczyć swoim śladem świat rzeczywisty, choćby tym, że poważnie wstrząsnął i obrzydził publiczności porządnych ludzi. Sartre tak streszcza zdumiewający los Geneta: „Chcąc być złodziejem aż do końca, Genet zagłębia się w sen; chcąc doprowadzić swój sen do obłędu, staje się poetą; chcąc zmienić sen w ostateczny triumf słowa, staje się człowiekiem; i człowiek stał się prawdą poety jak poeta był prawdą złodzieja".

(The Theatre of the Absurd)

Genevieve Serreau

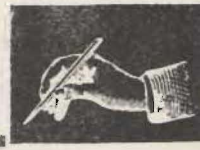
punkt wyjścia „POKOJÓWEK"

W „Pokojówkach" nie ma żadnej aluzji do rzeczywistego dramatu, który natchnął Geneta (...) : do afery sióstr Papin, które w 1933 roku nadrealiści ogłosili „bohaterkami" (...) Służyły one przez siedem lat w mieszczańskiej rodzinie w Le Mans, przynosząc pracodawcom zupełne zadowolenie. Pewego wieczoru jednak, Christine i Lea Papin zamordowały swe dwie „Panie" przy pomocy noża, młotka i cynowego garnka, uprzednio wyłupiwszy im palcami oczy i poraniwszy nogi i pośladki. Inteligencja obu oskarżonych, ich pełna rozpaczy dyskrecja i poprawność, duma, samotność, nieposzlakowana przeszłość, wreszcie miłosna czułość wzajemna, a także zupełna niemal niezdolność świadomego wyjaśnienia trybunałowi dlaczego popadły nagle w zbrodniczy szał — wszystko to natchnęło niewątpliwie Geneta, kiedy tworzył Solange i Claire. Kiedy, ściśle mówiąc, **stał się** sam Solange i Claire, zagłębiając w olśniewające delirium, gdzie wyraził w całości — wraz z homoseksualnymi fantazmatami — swe głębokie rany i swój bunt pariasa, swe rozmiłowanie w nadużyciu, ceremoniale i śmierci.

(Histoire du „Nouveau Theatre")

Leonard C. Pronko

GENET
Teatr rytualny



W „Pokojówkach" rytuał nie jest już odprawiany nieświadomie. Postacie narzucają go sobie wzajemnie, chcąc nadać znaczenie i kierunek swemu istnieniu, pogrążonemu w fałszywym luksusie. Claire i Solange nienawidzą swej Pani, która jest wprawdzie dobra, ale odnosi się do służących jak do przedmiotów, jak do swego wykwintnego bidetu. Aby się zemścić napisały do policji doniesienie, oskarżając kochanka Pani, który został aresztowany. Kiedy sędzia go zwalnia, służące obawiając się, że Pani odkryje ich podwójną grę, usiłują ją bezskutecznie otruć. W końcu same się zabijają, Claire wypija bowiem truciznę a Solange bierze odpowiedzialność za jej śmierć. (...)

Kiedy unosi się kurtyna, siostry odgrywają scenę, którą najwyraźniej powtarzały już wielokrotnie: Claire gra rolę Pani, a Solange — rolę Claire. Mija dobra chwila, zanim uprzytamniamy sobie, jaka jest prawdziwa tożsamość aktorek. Genet chciał wprowadzić dodatkową jeszcze zawiłość, powierzając obie te role młodym chłopcom. Pokojówki, które udają już postacie, którymi nie są, byłyby wówczas wyobrażone przez kogoś, kto nie byłby nimi, przez aktorów różniących się nawet płcią. „Pokojówki" podobnie jak „Balkon" i „Murzyni" — stanowią olśniewającą grę zwierciadeł, gdzie odbicia przyprawiają o zawrót głowy, ponieważ nie wiemy, kto jest kim. Jest tak, jakby nawet Genet nie był pewien tożsamości swych postaci. „Wszystkie moje postacie noszą maski — oświadczył — jakże mam wam powiedzieć, czy są prawdziwe czy fałszywe? Sam nie wiem"! Bohaterowie Geneta dzielą z nim to zamiłowanie do kłamstwa i fałszu, które kazało pisarzowi używać wizytówek, brzmiących: „Jean Genet, fałszywy hrabia de Tillancourt"...

„Pokojówki" są istotnie przerwanym obrzędem — inscenizacja nienawiści służących do Pani zostaje przerwana nadejściem prawdziwej Pani. Skoro ta jednak biegnie zobaczyć Pana, siostry podejmują na nowo ceremonię (jak same określają swą zabawę) i Claire odgrywa rolę Pani aż do końca, wypijając zatrute ziółka, przygotowane uprzednio; tymczasem Solange opisuje śmierć Pani. Oczywiście, umiera naprawdę... Claire. Solange zostanie zaś prawdopodobnie skazana na śmierć za zabójstwo. Sądzi ona, że teraz dopiero stała się sobą — dzięki zbrodni, że wreszcie odnalazła swą rzeczywistą tożsamość. „I ja teraz mam własną suknię i jestem Jaśnie Pani równa. Noszę szkarłatny strój zbrodniarek (...) Ja jestem dusicielka, ja jestem Solange Lemercier, tą Lemercier, tą właśnie, która udusiła siostrę!"

Jest to zbrodnia fałszywa, pozór zbrodni, podobnie jak śmierć Pani jest tylko pozorem śmierci. W swoim komentarzu „Pokojówek" Sartre uwidacznia przejścia od „bytu do pozoru, od wyobraźni do rzeczywistości" i widzi w nich próbę pokazania nicości, próbę unicestwienia rzeczywistości, która okazuje się stale nierzeczywista — będąc zwykłym pozorem. „W sztukach Geneta każdy aktor winien grać rolę postaci, która sama gra rolę". Jest to oczywiście więcej niż gra. To raczej istota ceremonii, której wszyscy uczestnicy zostają przekształceni — lub też zdaje im się, że przekształceni zostali.

(The experimental Theatre in France)

Jan Błoński

„POKOJÓWKI" jako SYSTEM POZORÓW

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

Ten prosty, choć osobliwy schemat jest idealnym scenariuszem zła.

1. Czyny są gestami. Kiedy Pani nie ma w domu, Claire przebiera się za Panią, Solange zaś udaje Claire. Po co? Po to, aby dokonać pozornej, magicznej zbrodni: aby Pani (poprzez Claire) objawiła swą nikczemną istotę, zaś Solange (działając jako ona sama i jako Claire) zabiła znienawidzoną Panią. Zabójstwo jednak nigdy nie dochodzi do skutku: ceremonia zostaje na zawsze przerwana. Służące wiedzą więc, że komedia, jaką odgrywają, jest tylko komedią. Ani na chwilę nie opuszcza ich poczucie, że udają: przerywają ceremoniał, poprawiają rekwizyty, przyśpieszają scenariusz.

A jednak — w zakończeniu „Służących" — Claire popełni samobójstwo. Kiedy Pani, dowiedziawszy się o uwolnieniu kochanka, pobiegnie spotkać się z nim do miasta, obie służące odegrają raz jeszcze swą komedię, tym razem doprowadzając ją do końca. Do końca? Solange (jako Claire) markuje tylko zabójstwo Claire (jako Pani). Kogóż by bowiem zabiła, jeśli by zabiła naprawdę? Co znajduje się u końca komedii? Prawdziwe zabójstwo fałszywej Pani, czy fałszywe zabójstwo prawdziwej Claire? Służące uwikłały się w swoich pozorach.

Tymczasem Claire podejmuje grę na nowo. Przed chwilą, gdy była tu Pani, Claire usiłowała ją otruć, podając truciznę w rumianku. Przypadek (?) sprawił, że Pani odmówiła napoju. Teraz więc Claire — jako Pani — każe Solange — która gra Claire — podać sobie ów rumianek. Popełnia więc największą ze zbrodni: pozbawia siebie bytu. Zbrodnia ta jednak, chociaż rzeczywista, zostaje przeżyta jako wyobrażenie: po pierwsze Claire popełnia samobójstwo jako Pani — po drugie zaś — samobójstwo pozoruje zabójstwem. Solange rozumie to doskonale, skoro przyjmuje rolę zabójczyni i pójdzie na szafot za morderstwo, które popełniła tylko w wyobraźni. W tym miejscu nie wiadomo już, co jest fikcją, a co rzeczywistością: zabójstwo rzeczywiste (Claire podająca Pani rumianek) utożsamiła się z fikcją, zaś zabójstwo fikcyjne (Solange jako Claire markująca mord

Claire jako Pani) okazało się morderstwem rzeczywistym — rzeczywistym, bo skutecznym. Oczywiście, naprawdę Claire sama wypiła rumianek: ale jest to fakt nagi, pozbawiony znaczenia, użyteczny tylko jako podbudowa pozoru („pozór — mówi Sartre — kradnie bytowi transcendencję").

2. Postacie są wyobrażeniami postaci. Obie służące wylęgły się w wyobraźni Pani: niewdzięczne, podłe, kłamliwe, złe. Służące? Raczej: przestępcy. Tak przestępcy, jak służące są emanacjami ludzi „porządnych": Pan stwarza sługę, sędzia zbrodniarza.

Służące są dwie: względne wobec Pani, są także względne wobec siebie. Umożliwia to akcję, uzewnętrzniając głęboką podwójność kondycji służącej, a więc — dwuznaczność zła. Solange i Claire kochają się („Solange, zachowasz mnie w sobie" — mówi umierająca Claire) i nienawidzą równocześnie: sługa nienawidzi swego losu, jak zło nienawidzi samo siebie. Claire jest zwierciadłom Solange i odwrotnie. Inaczej: Claire jest Solange widzianą przez Solange i Solange jest Claire widzianą przez Claire. Pomijam tu, dla jasności, ważny szczegół. Służące są odbiciem pojęć Pani, ale Pani jest także względna — wobec nieobecnego Pana. Można łatwo spostrzec, że jej uczucia do kochanka są fałszywe. Każdy jest więc czyjąś „służącą". Inaczej: służące są świadomością zła rozdwojonego: tęsknią do jedności, jak zło dąży do bytu.

Stąd wniosek, że nie ma w „Służących" zdania, które by nie miało dwu, trzech, czterech znaczeń. Że każda myśl, uczucie, czyn są w istocie fałszywe i pozorne. Że akcja, prowadzona przez wyobrażenia postaci i objawiająca się w czynach, które wyparowały w gesty, może być tylko fantasmagorią, starannym majakiem.

3. Wszystko jest w „Służących" od początku sfałszowane. Stosunki między postaciami wyrażają się następująco:

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

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

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

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

Wszystkie uczucia są więc fałszywe; widz, otumaniony, traci głowę; stopniowo dopiero Genet pozwala mu się przekonać, że te uczucia są jednak prawdziwe: prawdziwa jest nienawiść Solange, prawdziwa nienawiść Claire. Słowem, jak mówi Sartre, „fałsz jest prawdą i prawda może objawić się tylko pod postacią fałszu..."

Tak więc teatr Geneta jest teatrem — przeciw widzowi. I tak też należy rozumieć „Służące". Spróbujmy wniknąć w myśl widza patrzącego na przedstawienie. Początkowo bierze on pozór za prawdę, w komedii Claire i Solange widzi rozgrywkę między Panią a służącą. Miraż się jednak rozlatuje: pozór znika. Ale znika tylko po to, by ustąpić miejsca nowym pozorom (komedii Pani względem Pana, komedii zabójstwa-samobójstwa). Jednak, zanim widz się zorientuje, że został znowu oszukany, trwa w przekonaniu, że dotknął prawdy. Słowem, prawda (byt, dobro) pojawiają się w „Służących" tylko po to, by okazać się kłamstwem (nicością, złem). Zarazem, diabelska sztuczka sprawiła, że kłamstwo (nicość, zło) stało się prawdą (bytem, „dobrem"). Na krótką chwilę, ale dla tej chwili została napisana cała sztuka — zło stało się jednorodne, względne i absolutne zarazem: zbrodnia spłodziła samą siebie. „Pozór — pisze Sartre — objawił się jak czysta nicość i jako swoja własna przyczyna. Byt zaś, nie przestając prezentować się jako absolutna rzeczywistość, rozpłynął się w pozorze. Przełóżcie to teraz na język Zła: Dobro jest tylko złudzeniem; Zło jest Nicością, która tworzy się sama na ruinach Dobra."

„Służące" są rodzajem bomby zegarowej. „Piękno — powiada w przedmowie Genet — winno posiadać moc poematu, to znaczy moc zbrodni". Quod erat demonstrandum.

(„Wprowadzenie do Geneta". „Dialog")

SARTRE

TEATR jako EGZORCYZM

Zarażając nas swoim złem, Genet się od tego zła wyzwala. Każda z jego książek jest psychodramem, oczyszczeniem, katarktycznym opanowaniem rzeczywistości własnej: pozornie powtarza tylko poprzednie, jak nowa miłość odtwarza dawne; ale, dzięki każdemu swemu dziełu, ten opętaniec poskramia lepiej demona, który nim rządzi. Dziesięć lat literatury równają się kuracji psychoanalitycznej.

(„Saint Genet, comédien et martyr")

Redakcja programu: JAN BŁOŃSKI

Redakcja programu:

JAN BŁOŃSKI

JEAN GENET

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

Wychowywał się początkowo w przytułku, potem na wsi. Wielokrotnie zatrzymywany w domach poprawczych za kradzież, po dezercji z Legii Cudzoziemskiej, był ponownie karany za żebractwo, włóczęgostwo i kradzieże (m. in. w Polsce). Wiele swych utworów napisał w czasie pobytu w więzieniu, z którego został wypuszczony w 1948 r. wskutek interwencji kilku wybitnych pisarzy francuskich. Jest autorem powieści i dramatów, z których najbardziej znane: „Ścisły dozór", „Pokojówki", „Murzyni" (utwór o silnych akcentach społeczno-politycznych), „Balkon", „Parawany".

STARY TEATR

im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

Jean Genet

POKOJÓWKI

(LES BONNES)

Przekład: Jan Błoński

OBSADA:

Claire	Anna Polony
Solange	Mirosława Dubrawska
Pani	Ewa Lassek

REŻYSERIA:

Konrad Swinarski

SCENOGRAFIA:

Krystyna Zachwatowicz

Dyrektor Teatru: ZYGMUNT HÜBNER

Inspicjent . . .	Józef Daniel
Sufler	Zofia Morawska
Kostiumy wykonane pod kierunkiem.	
— prac. krawiecka damska	Stefania Zaleszczuk
— prac. krawiecka męska	Józef Kania
Dekoracje:	
— pracownia stolarska .	Andrzej Skoś
— pracownia malarska .	Kazimierz Łaskawski
Prace ślusarskie . .	Franciszek Miękina
Peruki	Marian Zaleszczuk
Nakrycia głowy . .	Maria Sztuka
Obuwie . . .	Spółdzielnia Pracy „Gromada" — Kraków
Gł. elektryk . . .	Eugeniusz Wandas
Brygadier sceny . .	Stefan Kukuła
Kierownik techniczny . .	Adam Burnatowicz

Prapremiera w Teatrze Kameralnym dnia 15 grudnia 1966 r.

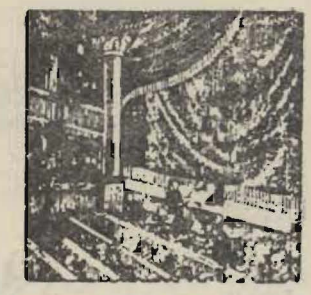
NR • 20

Sezon 1966/67

Premiera

15 grudnia 1966 r.

AFISZ TEATRALNY.



Cena 3 zł

JAN KRÓLIKOWSKI
(1820—1886)

Był największym tragikiem polskiego teatru romantycznego. Przybył do Krakowa w r. 1840, w młodzieńczym zespole Chełchowskiego, po czterech latach pobytu na scenach prowincjonalnych. Już wtedy należał do „wielkiej czwórki" talentów, wychowanków Chełchowskiego, wraz z Rychterem, Chomińskim i Radzyńską. Ale, nawet w oczach tak bystrego znawcy, jak późniejszy jego dyrektor Meciszewski, Królikowski był wtedy „komikiem w wyższym stylu, portretującym na scenie z zadziwiającą wiernością śmieszności i przywary ludzkie". W latach 1843—1845, gdy Meciszewski został kierownikiem naszej sceny, Królikowski szybko poszerzył pole swojej pracy. „Zadziwiająca wierność" portretowania objęła już wtedy całą skalę człowieczeństwa — w r. 1845 zagrał po raz pierwszy swoją rolę życiową,

Jan Królikowski w roli Franciszka Moora w „Zbójcach" Schillera

Franciszka w „Zbójcach" Schillera. W niej też wystąpił ostatni raz w życiu, w czterdzieści lat później. Według tradycji ta rola go zabiła. Bo romantyczny aktor, a Królikowski był nim w każdym calu, nie grał, lecz wcielał się całkowicie w odtwarzaną rolę, rezygnował z swojej osobowości i przez godziny teatru żył w świecie złudzeń, uznanym przez niego za co najmniej tak samo realny, jak świat otaczającej go ciągle rzeczywistości. Świadek krakowskich lat Królikowskiego zanotował przejmujące wrażenia, jakie z jego gry wyniósł. „Czarne charaktery, jak np. w «Zbójcach», nieporównanie naturalną deklamacją oddaje mistrzowsko, bez krzyków, bez rzucania się i wykrzywień. W «Monaldeschi» podstępnego Włocha rolę oddał tak doskonale, szczególniej w akcie i scenie ostatniej, że zapomniała publiczność o teatrze i ze zgrozą i przerażeniem słuchała go, lubo mimika jego nie była rzutna, ruchy spokojne — ale gra twarzy, gra muskułów bez wykrzywień, a okropna. Szczególną ma siłę oczu, którymi umie malować cały swój charakter, wewnętrzną złość i brudy serca, okropność zamysłów".

W r. 1846 przeniósł się Królikowski do Warszawy i tam pozostał do końca życia, od razu uznany za jednego z pierwszych artystów warszawskiej sceny. Przyjeżdżał często na gościnne występy do Krakowa, przypominał że czuje się wychowankiem naszego teatru. Przemawiając na przyjęciu na jego cześć w r. 1879 wydanym powiedział, że to co zdołał zrobić jako człowiek i artysta zawdzięcza pracy na scenie krakowskiej, gdzie „dopiero myśl moja zaczęła się rozwijać, kształcić, dojrzewać, uczucia rozkwitać, wyobraźnia podnosić i tu dopiero zrozumiałem prawdziwe piękno i prawdziwe sztuki dramatycznej zadania".

„ZŁOTA MŁODZIEŻ" W TEATRZE

List do przyjaciela z Krakowa, d. 2 lipca 1816

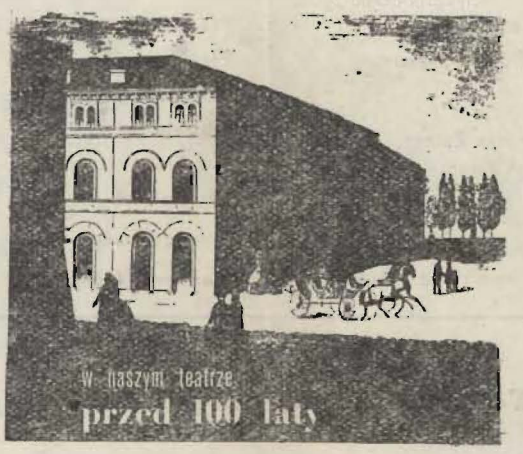
Pytasz mnie się przyjacielu o teatr krakowski — nie rozszerzając się nad wiekszą lub mniejszą zdatnością artystów (...) w krótkości ci tylko donoszę, że zeszłej niedzieli znajdując się na danej tragedii pod tytułem „Zbójcy puszczy Hermannstadt" miałem razem dwa widowiska: z przodu napady, zabójstwa, krwi rozlanie itd., jak po większej części jest treść wszystkich sztuk tragicznych; z tyłu zaś za mną, w jednymże czasie, zupełnie pierwszej przeciwna scena słyszeć się dała. Loża bowiem środkowa (tak zwana „Królewska" po teatrach), napełniona osobami, w pośród sztuki dosyć głośny dialog prowadzić poczęła, z głośniejszym jeszcze akompaniamentem śmiechu, tak iż ja byłem ambarasowany, gdzie patrzeć — czy na tragiczną, czy na komiczną scenę, a chcąc uwagę moją i tu podzielić, kręciłem głową i naprzód i w tył (...) Z początku myślałem, że galeria, zwyczajnie dystyngwująca się po wszystkich teatrach głośniejszą bytnością widzów swoich, przen'osła się do wzmiankowanej loży — lecz później dowiedziałem się z niemałym zastanowieniem, że panowie w tejże loży znajdujący się, co do stanu swego ani by być mogli policzonymi do galerii i że dialog ich głośny, z akompaniamentem śmiechu, jest właśnie cechą dobrego tonu (...). Dla rozrywki publiczności ciż sami panowie rozsypują także petardy szklane (...) po parterze, i tak zstępują, gdyby Jowisz w pośród gromów, kiedy czasem raczył zniżyć się z górnego siedliska swego na poziomy pobyt ziemianów.

Gazeta Krakowska, 7 VII 1816, nr 84, s. 668—669.

SKANDAL W WIELKIM ŚWIECIE

W początku października 1844 r. zgłosiła się do dyrektora naszego teatru, Hilarego Meciszewskiego, młoda kobieta z prośbą o przyjęcie jej do zespołu. Nie grała dotąd nigdy jeszcze na scenie, ale jej uroda i elegancja były dobrym poleceniem. Kilka prób wykazało też i talent przełamujący skrępowanie debiutantki i brak doświadczenia. Meciszewski powierzył jej pierwszą rolę. Przyszła aktorka „znana wówczas i wybitna osobistość", jednego zażądała stanowczo: ażeby w afiszach była wymieniana tylko jako Zofia Müller, mimo że nazywała się Róża de Fontelive.

Zaledwie doszło do tego porozumienia, zaledwie pani Fontelive zdążyła kupić (na kredyt) trochę materiałów na kostiumy w krakowskich sklepach — nastąpił sprzeciw. Nie ze strony męża — ten siedział na wsi i pilnował kopania ziemniaków w swoim majątku. Do komitetu powołanego przez Senat Wolnego Miasta dla nadzoru nad sceną, tzw. Dyrekcji Teatralnej, wpłynęło pismo matki debiutantki. Pani Zofia z hrabiów Potockich Oborska (tak się podpisywała) w ostrych słowach protestowała przeciw „wciągnięciu" jej córki do teatru. Obawiała się „aby sceniczne życie nie ściągnęło nagany męża na córkę moją" gdyż „tym sposobem każde małżeństwo byłoby narażone" a nadto zwracała uwagę, że pani Róża nie ma funduszów, by spłacić wzięte na kredyt towary. Interesy familijne wymagają, aby Dyrekcja Teatralna spowodowała bezzwłoczne rozwiązanie umowy. Dyrekcja wykręciła się sianem, zasłaniając się brakiem kompetencji. A pani Róża spokojnie podpisała kontrakt z teatrem na trzy lata. Publiczność była zachwycona i nie szczędziła jej braw i oklawów sympatii. Tylko na przedstawieniach, w których afisz zapowiadał udział Zofii Müller, nie bywali jej krewni z pod „Baranów".



W epoce panowania pary i telegrafów, w epoce gorączki giełdowej i w okamgnieniu niemal odbywających się przewrotów politycznych, tak nawykliśmy do silnych, nagłych, niespodziewanych emocji, że cokolwiek z codziennych nie wykracza torów, nie zadziwia nadzwyczajnością wrażeń, nie odznacza się jakimś nieodgadnionym zagmatwaniem przyczyn i skutków, kombinacji i zwrotów, nie budzi już w nas zajęcia. To, cośmy tu rzekli w ogólności, zastosować się da do sceny i dzieł przeznaczonych dla niej. Prostota planu i rozwoju intrygi utraca w nich coraz bardziej prawo obywatelstwa; natomiast, jak to widzimy w najświeższych utworach francuskich, miejsce jej zastępuje jaskrawość kolorytu, dykcji i sytuacji, labirynt zdarzeń potrącających się nawzajem i obalających całe rusztowanie domysłów nieprzewidzianymi rezultatami. Dzisiaj publiczność gniewa się niemal o to, jeżeli z premisów, z przebiegu użytych w dramacie lub komedii żywiołów, odgadła naprzód rozwiązanie, jeżeli w sztuce nie ma — nie powiemy już soli attyckiej — ale pieprzu drażniącego smak ostrą zaprawą.

W odegranej wczoraj komedii w 3 aktach J. I. Kraszewskiego „Ciepła wdówka" (...) nie ma ani niespodziewanych efektów, ani zadziwiającego splątania wypadków a tym samym i obfitości akcji jaką napotykać się zwykło w nowoczesnych komediach, lecz jest prostota planu i wierność w przedstawieniu epoki, jaką autor postanowił odmalować. (...)

Wykonanie „Ciepłej wdówki" (...) było wogóle staranne. Niektóre sceny odegrane były z prawdziwą werwą i życiem, mianowiele scena końcowa 2-go aktu, w której się spotykają Maria i Gabriel po raz pierwszy po dawnym rozstaniu. P. Modrzejewska (Maria) w scenie tej była tym, czym bywa w „Barbarze" w „Annie Oświęcimównej" itd., to jest plastycznym uosobieniem uczuć jakie ma wyrażać. (...) P. Rapacki (rotmistrz Żegota), p. Eker (Bodzanta), która grał bardzo swobodnie, choć nieco za lekko, p. Wolski (cześnik Talwosz) mający najwięcej może zakroju polskiego, p. Ekerowa (Marcybela), ów stereotyp starych panien, i p. Henig (strukczaszy Mężyk) usiłujący wydobyć całą możliwą komiczność z swej roli, współdziałali zgodnie w wykonaniu całości.

Czas, nr 249 z 1 XI 1866

*

Odegrana wczoraj (...) komedia w 4 aktach Juliusza Sandeau p. n. „Helena de la Seiglière" należy do rzędu owych społeczno-tendencyjnych utworów scenicznych, nierzadko spotykanych w literaturze francuskiej i naszej, w których idea nowożytna, idea osobistej zasługi występując w zapasy z zbutwiałymi przesądami, odnosi zwycięstwo nad słabym już przeciwnikem, zniżając go do poziomu śmieszności. Takim wyobrazicielem idei średniowiecznej jest w „Helenie de la Seiglière" dumny, zdziecinniały margrabia, który nie wytrzymuje próby ani pod względem szlachetności charakteru z plebejuszem Bernardem, ani pod względem inteligencji z adwokatem Detournellem.

(...) P. Rapacki grał wybornie, cieniował jak najdelikatniej wszelkie najdrobniejsze nawet fazy, uwydatniając ów charakter skapryszony przedrewolucyjnego, niepoprawnego oligarchy — nie był to atoli jeszcze markiz w zupełnym tego słowa znaczeniu. P. Modrzejewska, której rola mniej miała odrębnej cechy swego czasu, oddała ją z całą godnością kobiety idącej za szlachetnym popędem serca, lecz gotowej poświęcić najmilsze uczucia dla dumy rodowej, nie znoszącej upokorzenia wobec honoru.

Czas nr 266 z 22 XI 1866

opr. Jerzy Got

STARY TEATR w Warszawie

W dniach 3 i 4 grudnia Stary Teatr występował w Warszawie w ramach Warszawskich Spotkań Teatralnych prezentując przedstawienie „Woyzecka" Georga Büchnera. Spektakl spotkał się z owacyjnym przyjęciem.

.... w Katowicach

W dniu 21 grudnia Stary Teatr wystąpi w Katowicach w Pałacu Młodzieży z dwoma przedstawieniami „Tanga" Sławomira Mrożka.

Krak. Zakł. Graf. nr 3, zam. 1129/66 — 3000 — T-6(9484)