

Genet oswojony

214 Gdansk

Teatr Wybrzeże w Gdańsku: *BALKON* Jeana Geneta. Przekład: Maria Skibniewska i Jerzy Lisowski. Reżyseria: Ryszard Major, scenografia: Jan Banucha, muzyka: Andrzej Głowiński. Premiera 17 XI 1985.

Zło jest darem i posłannictwem, wezwaniem do życia trudnego, w brudzie, upodleniu, poniżeniu. Pozwala innym uważać się za istoty czyste. Zasadnicza myśl, jaką można odczytać z pism chrześcijańskich mistyków, brzmi najprościej tak: celem życia człowieka i wszelkich jego poczynań jest zjednoczenie z Bogiem, poprzez wiarę, nadzieję, miłość. Droga do owego zjednoczenia prowadzi poprzez „noc ciemną”. A u Geneta człowiek zanurza się nieustannie w nocy ciemnej, w otchłaniach zła, tylko że szuka tam chyba nie Boga i nie innego człowieka. Bohaterowie Geneta we własnym wnętrzu poszukują siebie. Drugiego człowieka można odnaleźć jedynie we wspólnocie zła.

To, co naprawdę „międzyludzkie”, to właśnie zło, ono łączy i zespala ludzi. Jeżeli możliwy jest dialog pomiędzy Ja i Ty, to realizuje się on poprzez zło. Zło izoluje człowieka od tzw. normalnej społeczności, ale nadaje jednocześnie jakąś nową godność, pozwala wejść do wspólnoty wtajemniczonych, złączonych idea i tajemnicą zła. Człowiek u Geneta żyje w „ciemnej nocy” własnego Ja. Przekroczenie kręgu własnego Ja, wyjścia ku Ty, nie jest możliwe. Relacja Ja — Ty, stanowiąca o istocie człowieka — jak chce Martin Buber i bliski tej filozofii Gombrowicz — u Geneta jest jeszcze niemożliwa.

Ludzie w świecie Geneta kreowani są przez innych — twierdzą komentatorzy dzieł pisarza — i łatwo odnajdują związki z twórczością Gombrowicza. Pisze Gombrowicz w *Dzienniku*: „Wydobyłem na jaw tę sferę »międzyludzkiego«, która dla ludzi jest decydująca, i nadałem jej cechy siły twórczej. Zbliżyłem się w sztuce bardziej może od wielu innych autorów do pewnego widzenia człowieka — człowieka, którego właściwym żywiołem nie jest natura, lecz ludzie, człowieka nie tylko umieszczonego w ludziach, ale nimi naładowanego, natchnionego. Staralem się ujawnić, że ostateczną instancją dla człowieka jest człowiek, nie zaś żadna wartość absolutna...” I jeszcze dalej: „Proklamując wszędzie, gdzie się da, zasadę, że człowiek jest wyższy od swoich wytworów (podkr. L.W.), dostarczam swobody, jakiej bardzo potrzebuje dzisiaj nasza pokurczona dusza”.

U Geneta wcale nie człowiek dla człowieka pozostaje ostateczną instancją, raczej cały ten zespół znaków, symboli, kostiumów; a więc ten cały „ceremoniał” wytworzony między ludźmi, za

sprawą którego człowiek kształtuje siebie. Cel, do którego dąży człowiek, musi na pewno znajdować się poza człowiekiem. Nie znaczy to może aż tyle, że Genet opowiada się za koniecznością, czy przynajmniej potrzebą, intronizacji Boga we współczesnym świecie. Może tym celem ma być po prostu ów wywyższony ponad człowieka i oplatający go świat tworów — rzeczy. Świat rzeczy ustawiony na wyższym piętrem wchodzi w relacje z człowiekiem i wytwarza to „ludzkie” i „międzyludzkie”; koronki i kostium tworzą Biskupa, papierowe róże i niebieska sukienka w „kostiumie Niepokalanej” dają Carmen przeżycie religijne. Przedmioty są dowodem, że człowiek jest tym, kim jest, decydują o jakości ludzkich przeżyć. Carmen powiada: „spodnie, uwolnione od ud, które je wypełniały, i leżące na krześle, są piękne...” To, co nie ożywione jest bardziej żywe od człowieka. Podmiot z przedmiotem łączy się ściśle jako byty równorzędne i wymienne.

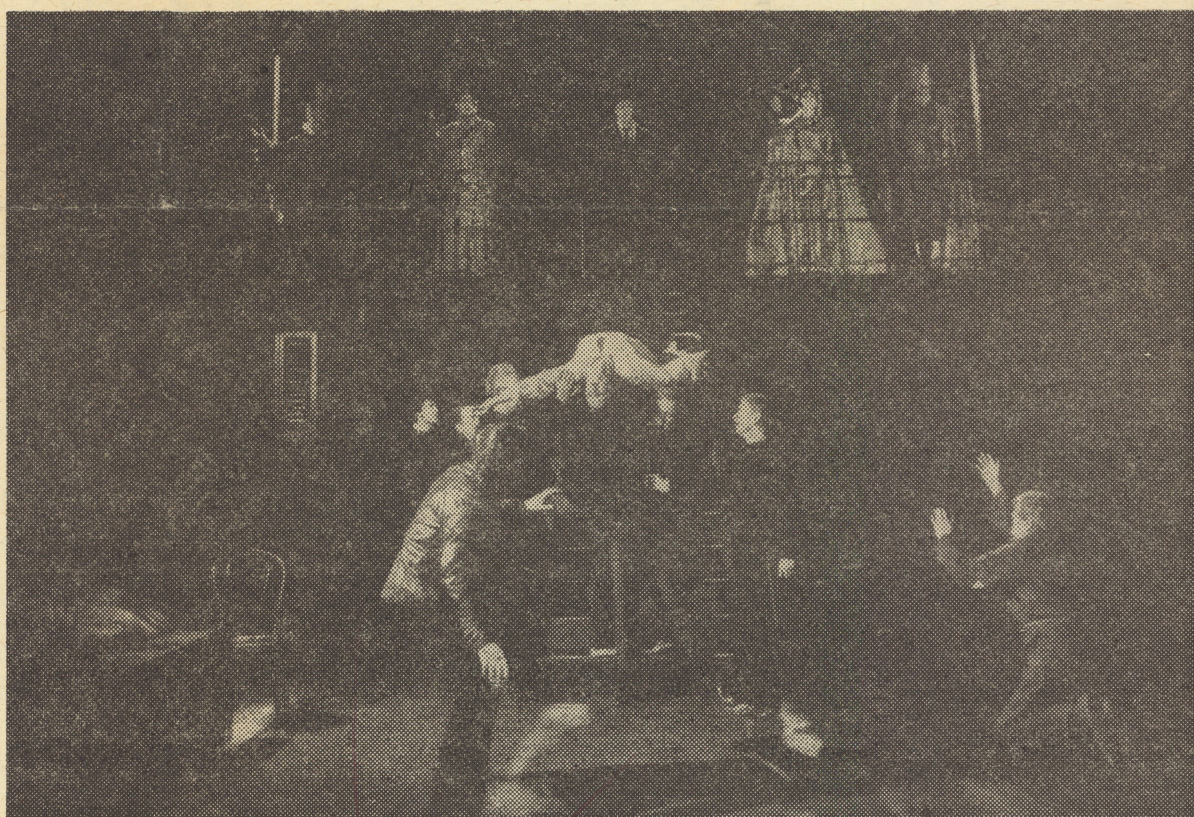
Balkon jest dramatem zbudowanym warstwowo. Każdy jego pokład znaczeniowy i każda rola nałożona jest na inną. A przy tym niełatwo dostrzec spoiwa, klej scalający to wszystko. Ryszard Major w swoim przedstawieniu nie rozdziela tych nawarstwień, choć wyraźnie je hierarchizuje. Powstało więc przedstawienie powierzchownie i pobocznie dotykające problemu rewo-

lucji. Traktujące, choć pobieżnie, o naturze tego, w co człowiek współczesny zmuszony jest wierzyć, a więc o naturze symboli politycznych i religijnych, o tym, jak łatwo za pomocą uroczystego blichtru, teatraliki, można organizować życie człowieka.

W gdańskim przedstawieniu *Balkonu* obraz dziejowy, rewolucja, ściągnięty został do problemu widowiskowości, problemu teatralnej natury rewolucji. Jeśli przyjmujemy, że świat Geneta jest rzeczywistością bez Boga, to w owym świeckim wypełnianiu się czasów — jak pisze Miłosz — „sen o Rewolucji, która ma wszystko rozwiązać, jest logicznym wnioskiem istot zbędnych i wydrażonych”. Major chce chyba obronić postaci swojego przedstawienia przed koniecznością przenoszenia treści i znaczeń o konflikcie sił historycznych. Człowiek, jeśli nie jest wewnętrznie pusty, wydrażony, jeśli ma wpisana w siebie jakąś biografię i jakieś pytania o własne przeznaczenie, z trudem i niechętnie poddaje się zdarzeniom dziejowym. Tak naprawdę, bohaterowie *Balkonu*, klienci Domu Żłudeń, swoje zainteresowania, pragnienia, oczekiwania skupiają wyłącznie na własnej osobie. Rewolucja w tym przedstawieniu jest przede wszystkim teatrem, widowiskiem, częścią postaci znalazła się na jej scenie, a reszta zyskała tym sposobem widowisko, nasłuchuje poprzez ściany burdelu albo przygląda się z balkonu. W centrum zainteresowania reżysera znaleźli się widzowie rewolucji, mieszkańcy i klienci Wielkiego Balkonu. I myśl przedstawienia skupia się właśnie na tym, jaki jest ten ich teatr-życie.

Teatr, język teatru nie może już być sposobem porozumienia międzyludzkiego ani zasadą porozumienia między światem i człowiekiem. Podstawową funkcją w tym „teatrze” jest patrzeć, nie ruch i nie mowa. Język nie służy komunikacji, strumień słów utracił znaczenie informacji językowej. Pozostał może tylko maską dźwiękową, stał się raczej materiałem muzycznym. Pułapu myśli nie wyznacza już język, bardziej chyba znaki wizualne, ceremoniał. Materiał językowy stał się swoistym systemem luster. Zatem teatr ten nie może być sposobem porozumienia, daje raczej możliwość poznawania siebie. Nie łączy ludzi we wspólnocie patrzenia i zdecydowanie rozdziela widzów i aktorów grających w „rewolucji”. Wyraźnie zostały zaznaczone przedziały: ci „na górze”, oglądający zdarzenia z balkonu, Wielkiego Balkonu, i ci „na dole”, oglądani, rewolucjonści. Wprawdzie ku balkonowi prowadzą schody, ale żadne „międzyludzkie” pomiędzy tymi dwoma odrębnymi światami nie będzie możliwe. Bo próba zbliżenia się Chantal do Królowej kończy się przecież śmiercią „rewolucjonistki” Chantal (Małgorzata Ząbkowska) na pierwszych stopniach schodów.

Świat zbudowany na scenie przez Jana Banuchę można by najprościej opowiedzieć tak: symetryczne bryły, dużo kątów prostych, kolory najczęściej pastelowe, dużo światła. Teatr. Wszystko zmierza tu ku formom przestrzennym, otwartym. W głębi sceny ciemna fasada solidnego domu, dużo okien, ciemnych, wąskich, z żaluzjami. Nad sceną duży, rozświetlony żyrandol, jak w kościele albo w teatrze. Po środku sceny czerwone ścianki-parawany. I parawany pozostają na scenie przez większą część przedstawienia, tyle że są potem albo czarne, albo srebrno-lustrzane, albo w końcu jakby tafle splekanych luster. Parawany są konieczne. Za ich



Scena zbiorowa

Genet oswojony

Teatr Wybrzeże w Gdańsku: *BALKON* Jeana Geneta. Przekład: Maria Skibniewska i Jerzy Lisowski. Reżyseria: Ryszard Major, scenografia: Jan Banucha, muzyka: Andrzej Głowiński. Premiera 17 XI 1985.

Zło jest darem i posłannictwem, wezwaniem do życia trudnego, w brudzie, upodleniu, poniżeniu. Pozwala innym uważać się za istoty czyste. Zasadnicza myśl, jaką można odczytać z pism chrześcijańskich mistyków, brzmi najprościej tak: celem życia człowieka i wszelkich jego poczynań jest zjednoczenie z Bogiem, poprzez wiarę, nadzieję, miłość. Droga do owego zjednoczenia prowadzi poprzez „noc ciemną”. A u Geneta człowiek zanurza się nieustannie w nocy ciemnej, w otchłaniach zła, tylko że szuka tam chyba nie Boga i nie innego człowieka. Bohaterowie Geneta we własnym wnętrzu poszukują siebie. Drugiego człowieka można odnaleźć jedynie we wspólnocie zła.

To, co naprawdę „międzyludzkie”, to właśnie zło, ono łączy i zspala ludzi. Jeżeli możliwy jest dialog pomiędzy Ja i Ty, to realizuje się on poprzez zło. Zło izoluje człowieka od tzw. normalnej społeczności, ale nadaje jednocześnie jakąś nową godność, pozwala wejść do wspólnoty wtajemniczonych, złączonych ideą i tajemnicą zła. Człowiek u Geneta żyje w „ciemnej nocy” własnego Ja. Przekroczenie kręgu własnego Ja, wyjścia ku Ty, nie jest możliwe. Relacja Ja — Ty, stanowiąca o istocie człowieka — jak chce Martin Buber i bliski tej filozofii Gombrowicz — u Geneta jest jeszcze niemożliwa.

Ludzie w świecie Geneta kreowani są przez innych — twierdzą komentatorzy dzieł pisarza — i łatwo odnajdują związki z twórczością Gombrowicza. Pisze Gombrowicz w *Dzienniku*: „Wy dobyłem na jaw tę sferę »międzyludzkiego«, która dla ludzi jest decydująca, i nadałem jej cechy siły twórczej. Zbliżyłem się w sztuce bardziej może od wielu innych autorów do pewnego widzenia człowieka — człowieka, którego właściwym żywiołem nie jest natura, lecz ludzie, człowieka nie tylko umieszczonego w ludziach, ale nimi naładowanego, natchnionego. Starłem się ujawnić, że ostateczną instancją dla człowieka jest człowiek, nie zaś żadna wartość absolutna...” I jeszcze dalej: „Proklamując wszędzie, gdzie się da, zasadę, że człowiek jest wyższy od swoich wytworów (podkr. L.W.), dostarczam swobody, jakiej bardzo potrzebuje dzisiaj nasza pokurczona dusza”.

U Geneta wcale nie człowiek dla człowieka pozostaje ostateczną instancją, raczej cały ten zespół znaków, symboli, kostiumów, a więc ten cały „ceremoniał” wytworzony między ludźmi, za

sprawą którego człowiek kształtuje siebie. Cel, do którego dąży człowiek, musi na pewno znajdować się poza człowiekiem. Nie znaczy to może aż tyle, że Genet opowiada się za koniecznością, czy przynajmniej potrzebą, intronizacji Boga we współczesnym świecie. Może tym celem ma być po prostu ów wywyższony ponad człowieka i oplatający go świat tworców — rzeczy. Świat rzeczy ustawiony na wyższym pięttrze wchodzi w relację z człowiekiem i wytwarza to „ludzkie” i „międzyludzkie”; koronki i kostiumy tworzą Biskupa, papierowe róże i niebieska suknia w „kostiumie Niepokalanej” dają Carmen przeżycie religijne. Przedmioty są dowodem, że człowiek jest tym, kim jest, decydują o jakości ludzkich przeżyć. Carmen powiada: „spodnie, uwolnione od ud, które je wypełniały, i leżące na krześle, są piękne...” To, co nie ożywione jest bardziej żywe od człowieka. Podmiot z przedmiotem łączą się ściśle jako byty równorzędne i wymienne.

Balkon jest dramatem zbudowanym warstwowo. Każdy jego pokład znaczeniowy i każda rola nałożona jest na inną. A przy tym niełatwo dostrzec spoiwa, klej scalający to wszystko. Ryszard Major w swoim przedstawieniu nie rozdziela tych nawarstwień, choć wyraźnie je hierarchizuje. Powstało więc przedstawienie powierzchownie i pobocznie dotykające problemu rewo-

lucji. Traktujące, choć pobieżnie, o naturze tego, w co człowiek współczesny zmuszony jest wierzyć, a więc o naturze symboli politycznych i religijnych, o tym, jak łatwo za pomocą uroczystego blichtru, teatraliki, można zorganizować życie człowieka.

W gdańskim przedstawieniu *Balkonu* obraz dziejowy, rewolucja, ściągnięty został do problemu widowiskowości, problemu teatralnej natury rewolucji. Jeśli przyjmujemy, że świat Geneta jest rzeczywistością bez Boga, to w owym świeckim wypełnianiu się czasów — jak pisze Miłosz — „sen o Rewolucji, która ma wszystko rozwiązać, jest logicznym wnioskiem istot zbędnych i wydrążonych”. Major chce chyba obronić postaci swojego przedstawienia przed koniecznością przenoszenia treści i znaczeń o konflikcie sił historycznych. Człowiek, jeśli nie jest wewnętrznie pusty, wydrążony, jeśli ma w wpisana w sobie jakąś biografię i jakieś pytania o własne przeznaczenie, z trudem i niechętnie poddaje się zdarzeniom dziejowym. Tak naprawdę, bohaterowie *Balkonu*, klienci Domu Złudzeń, swoje zainteresowania, pragnienia, oczekiwania skupiają wyłącznie na własnej osobie. Rewolucja w tym przedstawieniu jest przede wszystkim teatrem, widowiskiem, część postaci znalazła się na jej scenie, a reszta zyskała tym sposobem widowisko, nasłuchuje poprzez ściany burdelu albo przygląda się z balkonu. W centrum zainteresowania reżysera znaleźli się widzowie rewolucji, mieszkańcy i klienci Wielkiego Balkonu. I myśl przedstawienia skupia się właśnie na tym, jaki jest ten ich teatr-życie.

Teatr, język teatru nie może już być sposobem porozumienia międzyludzkiego ani zasadą porozumienia między światem i człowiekiem. Podstawową funkcją w tym „teatrze” jest patrzywanie, nie ruch i nie mowa. Język nie służy komunikacji, strumień słów utracił znaczenie informacji językowej. Pozostał może tylko maską dźwiękową, stał się raczej materiałem muzycznym. Pułapu myśli nie wyznacza już język, bardziej chyba znaki wizualne, ceremoniał. Materiał językowy stał się swoistym systemem luster. Zatem teatr ten nie może być sposobem porozumienia, daje raczej możliwość poznawania siebie. Nie łączy ludzi we wspólnocie patrzenia i zdecydowanie rozdziela widzów i aktorów grających w „rewolucji”. Wyraźnie zostały zaznaczone przedziały: ci „na górze”, oglądający zdarzenia z balkonu, Wielkiego Balkonu, i ci „na dole”, oglądani, rewolucjonisci. Wprawdzie ku balkonowi prowadzą schody, ale żadne „międzyludzkie” pomiędzy tymi dwoma odrębnymi światami nie będzie możliwe. Bo próba zbliżenia się Chantal do Królowej kończy się przecież śmiercią „rewolucjonistki” Chantal (Małgorzata Ząbkowska) na pierwszych stopniach schodów.

Świat zbudowany na scenie przez Jana Banuchę można by najprościej opowiedzieć tak: symetryczne bryły, dużo kątów prostych, kolory najczęściej pastelowe, dużo światła. Teatr. Wszystko zmierza tu ku formom przestrzennym, otwartym. W głębi sceny ciemna fasada solidnego domu, dużo okien, ciemnych, wąskich, z żaluzjami. Nad sceną duży, rozświetlony żyrandol, jak w kościele albo w teatrze. Po środku sceny czerwone ścianki-parawany. I parawany pozostają na scenie przez większą część przedstawienia, tyle że są potem albo czarne, albo srebrno-lustrzane, albo w końcu jakby tafle splekanych luster. Parawany są konieczne. Za ich



Scena zbiorowa