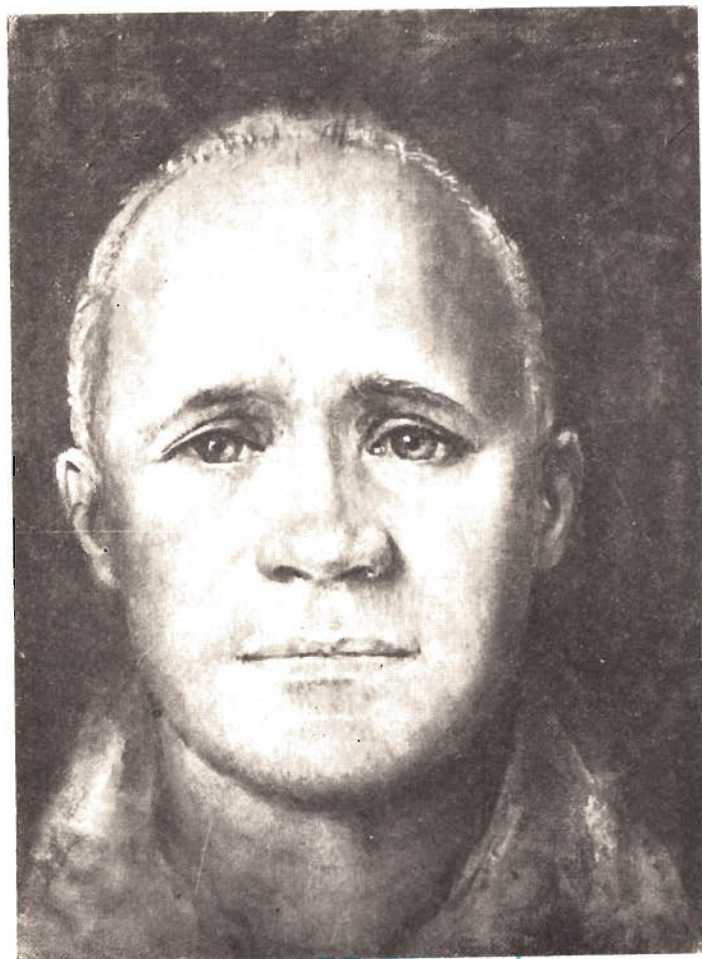






ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP

JEAN GENET

JEAN GENET

Urodzony w roku 1910 w Paryżu. Trudne dzieciństwo i burzliwa młodość. Dużo podróżuje po Europie. W czasie pobytu w więzieniu w Fresnes, w roku 1943, pisze swoją pierwszą powieść „Notre-Dame de Fleurs”

Od roku 1943 do 1948 wydaje trzy powieści, dwie sztuki teatralne („Les Bonnes”, „Haute Surveillance”), tomik poezji oraz „Journal du voleur”.

Pierwszy zainteresował się teatrem Geneta Louis Jovet wystawiając w roku 1948 w Théâtre de l'Athénée „Les Bonnes” („Pokojówki”). Potem następuje okres dziesięcioletniego milczenia. Prapremiera sztuki „Le Balcon” w Londynie, w roku 1957, po zakazie wystawienia jej w Paryżu, wywołuje głośny skandal. W roku 1959 odbywa się premiera następnej sztuki Geneta, „Les Nègres”, w paryskim Théâtre de Lutèce. Ostatnia sztuka Geneta „Les Paravents”, poświęcona sprawie wojny w Algierii, miała swoją premierę światową w Berlinie Zachodnim w Schlossparktheater, w czerwcu 1961 r., odnosząc wielki sukces u publiczności i krytyki. Jean Genet należy niewątpliwie do najbardziej oryginalnych i prowokujących dramaturgów na Zachodzie.

Na język polski przełożono: „Balkon” („Le Balcon), „Pokojówki” („Les Bonnes”) i „Murzyni” („Les Nègres”). Wszystkie te sztuki publikował „Dialog”. (10/57, 6/59, 9/61).

„Murzyni” Geneta ukazują Czarnych widzianych oczami Białych i Białych widzianych oczami Czarnych.

„Murzyni mordują, Murzyni śmierdzą, Murzyni improwizują, Murzyni to duże dzieci” — Genet obnaża całą spuściznę wielowiekowego systemu kolonialnego, który zapuścił korzenie w psychice i sposobie myślenia Białych. Systemu, który odcisnął też swoje piętno na sposobie myślenia Czarnych. Biali występowali dotychczas wobec Murzynów jedynie w roli eksploatatorów i oprawców a gdy ofiarowywali im przyjaźń, była ona podszyta egoistycznym interesem i poczuciem wyższości. Stąd uzasadniona nieufność Murzynów w stosunku do Białych, utrudniająca dziś współzycie na zasadach równości, wzajemnego szacunku i zaufania.

Genet zdaje sobie sprawę, że dawne formy współzycia oparte na zasadzie jednostronnej zależności zbliżają się do kresu. Mówi o tym i symboliczna śmierć Dworu, reprezentującego „czołowe” postacie kolonialnego ucisku, mówi o tym również wprowadzenie drugiej równorzędnej akcji, rozgrywającej się poza sceną. Ta akcja zasceniczna nie mieści się już w granicach „błazenady”, jak nazwał Genet swoją sztukę. Za sceną rozgrywa się dramat serio, sąd Murzynów nad Murzyńcem zdrajcą. Jest w tym zapowiedź nowej epoki, w której Murzyni biorą w swoje ręce całkowitą odpowiedzialność za swój los, tworzą własną państwowość bez udziału Białych. Podchodzą do tego nowego zadania z pełną dojrzałością. W ten sposób „Murzyni” Geneta trafiają w sedno jednego z najciekawszych procesów współczesności: usamodzielniania się „Czarnego Łądu”, budzenia się świadomości państwowej Czarnych. Przedstawiają ten proces w sposób zgodny z naszą dzisiejszą wiedzą historyczną.

„Murzyni” mają też i drugie dno. Mówiąc o stosunkach Białych i Czarnych autor ośmiesza wszelkie — rozpowszechnione wśród Białych — uprzedzenia rasowe. Nie tylko wobec ludów kolorowych. Genetowi bliskie są myśli wyrażone przez Sartre'a w jego „Rozważaniach o kwestii żydowskiej”. Ukazuje jak trudno wyzwolić się człowiekowi z przyjętego w społeczeństwie mniemania o nim, nawet jeśli jest ono fałszywe i krzywdzące. Atakuje więc także schematyzm

myślenia, posługiwania się łatwymi uogólnieniami, które zastępują rzetelną wiedzę i zwalniają od samodzielnego myślenia. Porusza cały wachlarz zagadnień — od stricte politycznych do filozoficznych — a wnioski, jakie wyciąga zasługują na szacunek i uznanie. Podane są w formie teatralnie oryginalnej, agresywnej, nie pozwalającej widzowi ukryć się za maską obojętności.

List Jean Genet'a do polskich tłumaczy „Murzynów“

Drodzy Państwo!

Pan Bernard Frechtman* powiadomił mnie, iż jeden z teatrów warszawskich zamierza ewentualnie wystawić „Murzynów”. Chciałbym wyluszczyć tu powody, dla jakich staram się temu przeciwstawić: zdajecie sobie Państwo sprawę, że gdyby na parę dni przed egzekucją, skazani na śmierć — rzeczywiście skazani na śmierć — więźniowie mieli możliwość odegrania wobec swoich sędziów i katów, na podwórzu więziennym, sztuki której tematem byłyby perfidne stosunki zachodzące pomiędzy nimi a ich sędziami-katami, to wzruszenie dramatyczne jakie zrodziłoby się z tego przedstawienia nie miałoby nic wspólnego z tym co się zwykle ogląda w teatrze. Otóż dzieje się tak, że Murzyni (najbardziej rzeczywisci) znajdują się masowo, na mocy wyroku ferowanego przez masowy trybunał Białych (tak samo rzeczywistych Białych) w sytuacji opisanej powyżej „rzeczywistych skazańców wobec swych sędziów i katów”.

Napisałem tę sztukę — sam jestem biały, jak państwo wiecie — po to by prawdziwi Murzyni mogli wykrzyczeć swój gniew i swą nienawiść prawdziwym białym w twarz. Napisana została dla Murzynów. Nie do Białych więc należy decydowanie o tym czy wolno im czy nie udawać na scenie perfidne stosunki ofiar i katów.

Każdy czarny aktor może grać moją sztukę zawsze i wszędzie, nie pytając mnie nawet o pozwolenie: w jakimś sensie nie należy już ona do mnie. Ale chyba zdajecie sobie Państwo sprawę, że nie byłoby na sali dramatu, gdyby na scenie poruszali się Biali, ufarbowani na Murzynów, zamiast autentycznych Murzynów mówiących o autentycznej swej nędzy.

* Pan Bernard Frechtman jest agentem reprezentującym interesy autorskie pana Geneta.

Droży Państwo, pan Frechtman donosi mi, że zadaliście sobie wiele trudu by sztukę tę przetłumaczyć. Wierzę w to i korzystam z tej okazji by wyrazić wam całą moją wdzięczność. Proszę też, żebyście nie myśleli o mnie źle z powodu tego zakazu. Zdajecie sobie chyba sprawę, że nie idzie tu o kaprys. Jeśli uda mi się to kiedyś, przyjadę do Polski, aby jeszcze goręcej wam podziękować i lepiej wyluszczyć swoje racje.

Jeszcze raz przepraszam i proszę, pozwólcie mi uściśnąć swoje dłonie.

P. S.

Holendrzy, bez pytania mnie o zgodę, wystawili „Murzynów” w Rotterdamie. Postąpili niesłusznie. Tym bardziej, że nie brak chyba w Holandii, czy Indonezji Murzynów znających holenderski, którzy mogliby to zagrać. Poza górnikami, nie ma u żadnych czarnych. A to nie jest sztuka o górnikach.

✱

Taki oto list dostali tłumacze „Murzynów” przed warszawską premierą sztuki. Wywiązała się z tego obfita korespondencja, długie rozmowy telefoniczne między Warszawą a Niceą, gdzie Genet obecnie przebywa. Trudno, powiedzieć, że przekonany, bo raczej przyparty do muru, Genet zgodził się nie zgadzając, to znaczy żądając by fragmenty listu, w którym zabraniał grać tę sztukę w Polsce wydrukować w programie. List drukujemy w całości po to, by umożliwić widzowi polskiemu zabranie głosu w dyskusji. Bo w tej chwili na niego kolej do zajęcia jakiegos stanowiska w tym sporze. Ale zanim mu to umożliwimy, musimy z kolei my wyłożyć swoje racje, my to znaczy ci wszyscy — tłumacze, aktorzy, reżyser, scenograf, teatr — którzy wzięli na siebie ciężką odpowiedzialność wystawienia sztuki wbrew wyraźnej woli autora, choć w końcu za jego wymuszoną zgodą.

W pojęciu Geneta „Murzyni” nie są i nie mają być zwykłą sztuką teatralną, taką jak każda inna. „Murzyni”

czerpią swoją intensywność dramatyczną z innych niż czysto scenicznych źródeł. Nie bezbłędność budowy tej sztuki, nie napięcia intrygi i inne tp. teatralne „reguly gry” oddziałowały tu mają na widza. W pojęciu autora „Murzyni” są czymś w rodzaju średniowiecznego misterium, które też nie z dramatu „udawanego” na scenie czerpało swoją siłę dramatyczną. „Murzyni” są aktem moralnym, politycznym, aktem ekspiacji także, bowiem autorem „Murzynów” jest człowiek o białej skórze.

I tu się zaczęły nasze wątpliwości. Sztuka jest o Murzynach, ale czy istotnie dla Murzynów napisana? Czy, przeciwnie, nie jest jedną wielką polemiką poetycką z wszystkimi uproszczonymi pojęciami o Murzynach jakie się właśnie wśród Białych panoszą i jakie wśród Białych trzeba wypłenić? Twierdzą, że właśnie w sercu Afryki, grane przez Murzynów dla murzyńskiej publiczności, przedstawienie to nie miałoby najmniejszego sensu. Niewątpliwie, założywszy białą publiczność jako regułę, czym innym będą „Murzyni” Geneta grani na polskiej scenie przez białych aktorów w maskach, niż grani przez trupę nie aktorów nawet, ale czarnych. Niewątpliwie zbywać im będzie na autentyczności. Ale teatr nie jest przecież autentycznością, jest co najwyżej grą w autentyczność. I skoro rzecz raz została na deski sceniczne przeniesiona, to jakieś granice tej autentyczności trzeba wyznaczyć. Skoro to mają być prawdziwi Murzyni, to dlaczego mówić mają na scenie językiem Racine’a czy Mickiewicza, a nie narzeczem baluba? Gdybyśmy przyjęli takie ograniczenie autentyczności, to trzeba by zabronić, np. trupie murzyńskiej wystawiana Szekspira czy Sofoklesa, żeby być konsekwentnym. (Istnieje oczywiście, ale to już w innym wymiarze, jakieś niebezpieczeństwo szopki czy niezamierzonej farsy wynikające z samego „przebierania”, ale to już jest niebezpieczeństwo związane z samą naturą teatru, a nie tej konkretnie sztuki. Aktor grający angielskiego lorda i popijający szkocką whisky z kieliszka do wina będzie, wierząc mi, stokroć śmieszniejszy od aktora, który włoży czarną maskę na twarz by grać Murzyna).

Wspaniała sztuka Geneta wytrzymuje próbę sceny nie przez swą „autentyczność”, nie przez to wszystko, nawet przerażające i barbarzyńskie co dzieje się poza sceną i potęguje jej grozę, ale przez to właśnie, że jest dziełem

sztuki i że porywający nurt jej poezji ściska widza za gardło i każe mu uwierzyć w realność dramatu odgrywanego na scenie. Wydaje mi się nawet, że ten wymiar autentyczności jaki sztuka u nas traci, zastąpiony jest innym, nowym, który zyskuje. Zyskuje mianowicie jeszcze jedno dno, jeszcze jedno lustro, przez to właśnie, że aktorzy są biali. Sprawa maski, przebrania, wymiennej identyczności bohaterów, tak w teatrze Geneta ważna — motyw ten pojawia się w każdej jego sztuce, od „Pokojówek” przez „Balkon” po „Parawany” — w naszym przedstawieniu podkreślona jest chyba z jeszcze większą siłą niż w przedstawieniu paryskim, granym przez Murzynów.

Wreszcie zaś nie jest to tylko sprawa teatralności tej sztuki i nie tylko o to idzie, że obywa się ona doskonale bez tych „podpórek” jakie stanowią mają autentyczni Murzyni na scenie. Idzie też o to by nie zawęzić, nie ograniczać jej głębszego sensu. W tej sztuce, na przykładzie Murzynów, egzemplifikuje się tylko prawda większa, szersza, rozleglejsza. Jest to sztuka o Murzynach, ale zarazem sztuka walcząca z wszelkim rasizmem. W naszym kraju wiemy tylko z gazet przynoszących wiadomości z dalekiej Alabamy czy Konga o tym czym może być rasizm w odniesieniu do rasy czarnej. Ale przecież znamy, i to jak dobrze, inny rasizm, który ręką hitlerowskiego okupanta wybudował na naszych ziemiach swe monstrualne ołtarze by spalić na nich miliony Żydów, którzy skórę mieli wprawdzie białą, lecz nos nieco inny niż nordycka rasa „supermenschów”. O nich też jest ta sztuka. Takich ludzi, których rasizm autentycznie skazuje na śmierć, jest niestety w naszym świecie więcej. Nie zamieszkują tylko Afryki. Tacy byli Żydzi w imperium hitlerowskim, tacy są dziś na ulicach Paryża Algierczycy, których strzela się jak wróble tylko dlatego że mają kręcone włosy i bardziej śniadą cerę. O nich wszystkich jest ta sztuka, bo rasizm jest jeden, niezależnie od okoliczności w których bierze sobie za cel Murzynów, Żydów, Chińczyków czy Arabów.

W rozmowie telefonicznej Genet powiedział pięknie: „Ja, w przeciwieństwie do Brechta, uważam, że słowa nie należą już do tego, kto potrafi z nich zrobić lepszy niż inni użytek. Dlatego, nie czując się jej właścicielem, uważam, że nie mam prawa zabronić wam grania tej sztuki”.

Do widza, w ostatecznym rachunku, należy rozstrzygnięcie sporu pomiędzy autorem a teatrem. Wierzmy, że ryzyko jakieśmy podjęli, wystawiając sztukę w Polsce wbrew życzeniu autora, opłaci się, że i w Polsce będzie ona służyła sprawie dla której Genet ją napisał.

JERZY LISOWSKI

J E A N G E N E T
M U R Z Y N I
B Ł A Z E N A D A

(Les Nègres)

Przekład: *Maria Skibniowska i Jerzy Lisowski*

M U R Z Y N I:

FELICJA — HANNA SKARŻANKA
CNOTA — ELŻBIETA KĘPIŃSKA
ŚNIEŻKA — ALFREDA SARNAWSKA
BOBO — KRYSTYNA BRYL
ARCHIBALD — STEFAN SRÓDKA
WIOSKA — ROMAN WILHELMI
SAINT-NAZAIRE — ~~BRONISŁAW DARDZIŃSKI~~
TEODOR GENDERA
DIOUF — STANISŁAW LIBNER

D W Ó R:

KRÓLOWA — KRYSTYNA BOROWICZ
LOKAJ — ANDRZEJ GAWROŃSKI
GUBERNATOR — JAN MATYJASZKIEWICZ
SĘDZIA — WOJCIECH RAJEWSKI
MISJONARZ — MARIAN KOCINIAK

Przedstawienie nie ma przerwy

Reżyseria — *Zygmunt Hübner*
Scenografia — *Ewa Starowieyska*

Dyrektor Teatru — *Janusz Warmiński*

Choreografia — *Danuta Szczepańska*
Opracowanie muzyczne — *Edward Pałasz*

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ASP

AUGUST GRODZICKI RELACJONUJE PARYSKĄ
PREMIERĘ „MURZYNOW”

(...) Wystawienie *Les Nègres* Jean Geneta w Théâtre de Lutèce potwierdziło na scenie opinię, że pisarz ten jest jednym z najciekawszych — jeżeli nie najciekawszym — zjawiskiem w współczesnym dramatopisarstwie francuskim. *Murzyni* nazwani przez autora „błazenadą” są zaprzeczeniem tego, co zwykło się nazywać dobrze napisaną sztuką. Łamią reguły i konwencje, szokują drastycznymi scenami i powiedzeniami, ale w całości są sztuką fascynującą, owocem bardzo oryginalnego talentu. Pozostawiając szczegółową interpretację filozoficzną i estetyczną *Murzynów* Sartre'owi i Błońskiemu stwierdzmy tylko, że i ta sztuka Geneta wyrosła z jego ulubionej myśli: ludzie są niezdolni być samymi sobą, istnieją tylko jako fałszywe wyobrażenia jakie mają jedni o drugich. Tutaj Murzyni pokazują Murzynów takich, jakimi wydają się oni białym. Jest to myśl Pirandellowska, pokazana w atmosferze teatru w teatrze.

Zespół murzyńskich aktorów odgrywa przed białą widownią rzekomą zbrodnię rytualnego mordu dokonanego na białej kobiecie. Sztuka zaczyna się (i kończy) kapitalną sceną: dookoła rzekomej trumny Murzyni we frakach i w jaskrawo żółtych bucikach. Murzynki w toaletach o fałszywej elegancji tańczą menueta Mozarta. Tańczą z murzyńska po europejsku. Tak jak biali mogą sobie wyobrazić, że Murzyni mogą tańczyć Mozarta.

I potem rozgrywa się cała „błazenada”. Na galerii siedzą biali, którzy się temu przypatrują: królowa, sędzia, gubernator, misjonarz i służący. A więc reprezentanci tych białych, którzy rządzą w krajach kolonialnych.

Ale ci biali w sztuce Geneta to są także Murzyni przebrani za białych, w maskach białych. A więc teatr w teatrze jest tu jakby podniesiony do trzeciej potęgi.

Tak samo jest też z główną myślą autora. Tak wyobrażają sobie Murzyni, że biali wyobrażają sobie, że Murzyni wyobrażają sobie białych... Nie, łatwo się z tym wszystkim zgubić i widz gubi się też, nie mogąc już odróżnić, co jest postacią, co odbiciem postaci, a co odbiciem odbicia. Jak w jakiejś ogromnej sali z odbijającymi się wzajemnie lustrami normalnymi, wypukłymi i wklęsłymi. Sztuka Geneta jest nieustannym migotaniem najróżniejszych parodii, karykatur i rzeczywistości. Jest to parodia zbrodni, parodia sądu nad nią, parodia białych i parodia Murzynów. W ramach tej parodii rozgrywa się dramat ale także i poza nią, poza kulisami: jakiś Murzyn, zdrajca swej sprawy, jest osądzony i skazany, inny wyjeżdża, aby zorganizować i rozszerzyć walkę...

I choć *Murzyni* nie są sztuką z tezą, ich główna myśl przebija się wyraźnie: dramatyczny konflikt między Czarnymi i Białymi, między zdobywcami i ujarzmionymi, między wyzyskiwaczami i wyzyskiwanymi — konflikt, który można uogólnić także poza same kolory skóry. Wszystko co mówią w sztuce Czarni do Białych jest absurdalne i potworne, wyolbrzymione w tej absurdalności i przesadzie, co jest zresztą prawem satyry. Wszystko co mówią Murzyni, jest wzruszające i poetyczne. Dramat *Murzynów* na scenie polega na tym, że muszą być oni takimi, jakimi wyobrażają ich sobie Biali aż do dnia, kiedy wszystko się zmieni, kiedy Murzyni staną się panami i kiedy kolor czarny stanie się kolorem szlachetnym, „mleko będzie czarne” i w Operze wielki żyrandol będzie błyszczał czarnymi kryształami.

Wszystko to jest oczywiście poetycką metaforą. Ale metaforą wyrosłą na realnych podstawach.

Sztuka Geneta związana jest ściśle z aktualną współczesnością i jej problematyką. Nie sądzę, by problem murzyński, problem wyzwalających się ludów murzyńskich, w jakiegokolwiek sztuce teatralnej został przedstawiony w sposób bardziej sugestywny artystycznie, bardziej przejmujący, bardziej poetycki. Niezwykłe jest bowiem poetyckie piękne prozy Geneta. Elementy tego piękna są nieraz zaskakujące w swej kontrastowości. Jakieś gwarowe wyrażenie czy wulgarne słowo miesza się nagle w subtelne frazy, klasycznie brzmiąca kadencja

załamuje się w groteskowym skrócie. To, co zdawałoby się, powinno razić, jak owe żółte buty przy frakach Murzynów, stapia się tu w jedną całość, w jeden ton, w którym w jakiejś formie oddany jest też murzyński sposób mówienia i myślenia. Na tyle oczywiście, na ile biali go sobie wyobrażają...

Znowu jesteśmy w zakłętym kole rozumowania Geneta.

(„DIALOG” nr 12/159)

„MURZYNI” — NOWA SZTUKA GENETA

W *Lettres Nouvelles* z 28.X.59 r. znajdujemy wypowiedź reż. Roger Blina w związku z przygotowywaną premierą. Opatrzył ją komentarzem znany krytyk Jean Duvignaud, który pisze: Najbardziej to osobliwy utwór w dotychczasowym dorobku Geneta. Na scenie widzimy trupe aktorów murzyńskich, która improwizuje przedstawienie dla Murzynów przebranych za białych. Słowem — teatr w teatrze, a całość stanowi piękny poemat dramatyczny, pełen zmysłowości i przedniego humoru. Przywodzi to na myśl znany film Roucha *Les Maîtres fous*, gdzie również występują czarnoskórzy, udający białych.

Czytając *Balkon* i *Murzynów* — stwierdza Davignaud — trudno nie poddać się wrażeniu, że mamy do czynienia z dziełami jednego z nielicznych w ostatnim czasie poetów sceny francuskiej. Wydaje się, że potrafił on rozwiązać problem, jaki stawiają sobie dramatopisarze współcześni: problem utworu, jaki obchodzi szeroką publiczność przez to, że porusza aktualne tematy, trwając przy tym mocno na pozycjach sztuki.

Roger Blin, reżyser sztuki, mówi:

Wystawienie *Murzynów* jest rezultatem pewnego zbiegu okoliczności. Istnieje bowiem zespół murzyński, który przed dwoma, czy trzema laty zwrócił się do mnie z prośbą o zajęcie się nim. Zespół ten wysawił najpierw *Przy drzwiach zamkniętych* Sartre'a, a następnie zabrał się do *Kamienno gościa* Puszkina (z racji afrykańskich przodków autora). Rozpoczęliśmy zajęcia dydaktyczne przy

lekturze wierszy. W roku ubiegłym odkryliśmy sztukę *Fille de Dieu* opartą o autentyczną legendę afrykańską.

Następnie zespół występował przez pewien czas w Duvaine, w wynajętej stodole, z montażem poetyckim opracowanym przez Jean-Jacques Morvan. Z biegiem czasu przybywali nowi członkowie zespołu. Są to Murzyni z Antyli, Gwinei, Senegalu, Kamerunu, Haiti, Gujany.

Znalazła się wreszcie sztuka Geneta. Pracowaliśmy nad nią dość długo, ale brak było pieniędzy, by ją wystawić.

Rozważyliśmy możliwość zagrania jej bez intencji zarobkowych. Było to rozwiązanie nie najlepsze, bowiem studenci też muszą z czegoś żyć. Zastanawiałem się nad możliwością ubiegania się o jakieś subsydium państwowe, co — ze względów politycznych — miałoby może nawet szanse. Zrezygnowałem z tego. Tak się na koniec szczęśliwie złożyło, że sztuka spodobała się kierownictwu teatru de Lutèce.

Z początku Genet nie chciał się zgodzić na jej wystawienie. Przygotował właśnie nową sztukę. *Mères ou les paravents* (ukaze się wkrótce u Gallimarda), poruszającą sprawę wojny w Algierii, i skłonny był twierdzić, że wszystko, co do tej pory napisał dla teatru, nie ma już znaczenia. Udało się go wreszcie przekonać.

Umieszczając w swojej sztuce Murzynów, Genet pamiętał o ich skłonności do posługiwania się czymś w rodzaju „petit-negre” i świadomie użył języka bardzo cienkiego, klasycznego, ba nawet archaicznej składni. Niektóre fragmenty jego sztuki każą myśleć o *Princesse de Clèves*, o języku, jakim posługiwały się wykwintnisie. Ten „ceremonialny” element sztuki miał — w zamiarze autora — kontrastować jaskrawo z rzeczywistością. Jedną z charakterystycznych cech pisarstwa Geneta, szczególnie wyraźną w *Murzynach*, jest jego humor i ciągła żonglerka z „ceremonialnością”. Znajdujemy u niego coś w rodzaju sadystycznej (używam tego słowa w najlepszym znaczeniu) uciechy ukaranego sztubaka, który cierpiąc karę odkuwa się na tych, którzy go karzą. Genet czuje się inteligentniejszy od nich i potrafi się elegancko mścić. Aktorzy doskonale to wyczuli: zrozumieli, że Genet sam jest po trosze Murzynem w swoim społeczeństwie i wyczuli tę uciechę, o której mówiłem i którą pragnąłbym przekazać

publiczności. Niektórych wszakże szokowała ta zuchwała uciecha...

(...) Genet znalazł dla siebie rozwiązanie, bez uciekania się do „realizmu”. Element poetycki pozostaje dla niego oprawą pierwszorzędnej wagi, podobnie jak troska o pełne zrozumienie sztuki. Wydaje mi się, że góruje w tym nawet nad Brechtem. Dzięki filmowi przyzwyczailiśmy się do tego umownego zawężania czasu, do tych nagłych przejść, tak znamienitych dla Murzynów. Bergman w swoich filmach prezentuje w ten sam sposób postaci z innej epoki i wszyscy to rozumieją. Teatr nie może pozostać w tyle za filmem. Synteza poezji i aktualnych problemów, jakiej dokonał Genet, odpowiada temu, do czego w inny sposób doszedł Beckett, do pomieszania gatunków, które tworzą całość o aspekcie poważnym i komicznym. Nie ma już mowy o ich rozłączeniu — kończy Blin.

(„DIALOG” nr 12/59)



Międzynarodowa deklaracja praw człowieka głosi:

„Każdy może korzystać z wszystkich praw i przywilejów proklamowanych w niniejszej deklaracji, bez względu na jakiegokolwiek różnicę ras, barwy, skóry, płci, języka, religii, poglądów politycznych czy jakichkolwiek innych, pochodzenia narodowego czy społecznego, urodzenia itp.”.

Do przeszkód uniemożliwiających wprowadzenie w czyn postanowień deklaracji zaliczyć należy szeroko rozpowszechniony i utrzymujący się uparcie pogląd, że pewne rasy i ludy są „niższe”, w konsekwencji nie mogą domagać się tych samych „praw”, co inne. W Niemczech nazistowski pogląd ten był podstawą oficjalnej polityki rządu, dlatego pewni ludzie np. Polacy, zasługiwali tylko na przymusową pracę, inne zaś grupy, np. Żydzi, byli skazani prawie w zupełności na zagładę. Naziści reprezentują krańcowy, choć wcale nie jedyny typ zwolenników teorii o wyższości czy niższości pewnych grup etni-

nych, a pogląd taki znajdował zwolenników nie tylko dawniej, lecz nawet jeszcze dziś. Niektórzy naukowcy usiłowali usprawiedliwić tezę o hierarchii ras, a jest rzeczą interesującą, choć może właśnie naturalną, iż większość tych uczonych doszła do wniosku, że ich własny naród jest wyższy niż wszystkie inne.

Otto Klineberg
(„Rasa a psychologia”)



Współczesny stan świata, tak oplakany dla tylu istot, nad którymi wisi groźba niepewności i wojny, wcale nie mniej sprzyja eliminacji lub ograniczeniu czynników warunkujących różnice biologiczne między rasami. Jeśli się pozostawi czas siłom działającym w tym kierunku, będą one zdolne wrócić rasie ludzkiej jedność rozbitą rozproszeniem geograficznym.

Nie należy się obawiać, że ściślejsze kontakty istniejące obecnie między ludami zmniejszą różnorodność gatunkową. Przejawia się ona raczej w obrębie grup niż między nimi, a indywidualność każdego osobnika stanie się jeszcze bardziej widoczna.

Inne fakty natury nie-biologicznej przyczynią się niewątpliwie w decydujący sposób do zdeterminowania przyszłości ras. Człowiek jest istotą społeczną i religijną, której los zależy w dużym stopniu od podobnych mu najbliższych istot, mimo że pewien wpływ wywierają na nią także członkowie wspólnoty światowej.

Przywiązanie, jakie żywi człowiek do swego kraju, do sąsiadów, do tych, którzy dzielą jego poglądy i wiarę, ma — mimo nadużyć popełnianych w imię rasy — bardzo dodatnie następstwa. Nie chodzi o to, abyśmy się wyrzekli tych uczuć, lecz żebyśmy jednak przynajmniej tolerancję i sympatię, którymi darzymy naszą własną grupę, rozciągnęli na wszystkie inne.

L. C. Dunin
(„Rasa a biologia”)



Wydaje się, że różnorodność kultur rzadko przedstawiała się ludziom we właściwej postaci, tj. jako naturalne zjawisko wynikające z pośrednich lub bezpośrednich stosunków między społeczeństwami. Najstarszy sposób widzenia, opierający się niewątpliwie na solidnych podstawach psychologicznych — polega po prostu na odrzuceniu form kulturowych: moralnych, religijnych, społecznych, estetycznych, które są najbardziej dalekie od form uznanych przez nas za własne. „Obyczaje dzikich”, „u nas się tak nie robi”, „nie trzeba na to pozwolić” — oto prostackie reakcje wyrażające wstręt i odrazę wobec obcych nam sposobów życia, wierzenia lub myślenia. Starożytność np. podciągała wszystko, co nie należało do kultury greckiej (potem grecko-rzymskiej), pod wspólne miano: „barbarzyńskie”. Następnie cywilizacja zachodnia używała w tym samym znaczeniu terminu „dziki”. Za tym określeniami kryje się ten sam sąd: prawdopodobnie słowo „barbarzyński” pochodzi etymologicznie od pogmatwanego i nieartykułowanego śpiewu ptaków, przeciwstawianego językowi ludzi jako posiadającemu wartość znaczeniową: „dziki” zaś tzn. „z lasu”, przywołuje na myśl także rodzaj życia zwierzęcego, w przeciwstawieniu do kultury ludzkiej. W obydwu przypadkach nie uznaje się faktu różnicowania kulturowego, usuwając raczej poza obręb kultury, do natury, wszystko, cokolwiek nie jest zgodne, za tym poglądem kryje się dość charakterystyczny paradoks. Pogląd ten, w imię którego usuwa się „dzikich” (lub tych, których uważa się za takich) poza obręb ludzkości, jest najbardziej charakterystyczny i najbardziej się uwydatnia u samych „dzikich”.

Rzeczywiście wiadomo, że pojęcie ludzkości, obejmujące bez względu na rasę lub cywilizację wszystkich ludzi, pojawiło się dość późno i nie wszędzie jest znane. Nawet tam, gdzie wydaje się, że pojęcie to najlepiej się utwierdziło, wcale nie jest pewne — i potwierdza to najświeższa historia — czy nie jest ono wieloznaczne i wsteczne. W wielu grupach ludzkich i w ciągu dziesiątek tysięcy lat pojęcia tego brak całkowicie. Ludzkość kończy się na szczepie, grupie językowej, czasem na wiosce; wielka liczba populacji zwanych prymitywnymi często nawet określa tylko siebie mianem „ludzi” (a niekiedy dodaje

„dobrych”, „znakomitych”, „doskonałych”), uważając przy tym, że inne szczepy, grupy lub wsie składają się co najwyżej ze „złych”, „złośliwych”, „małp ziemnych”, lub „gnid”. Często dochodzi do tego, że pozbawia się cudzoziemca nawet tego ostatniego stopnia realnego istnienia, robiąc z niego „widmo” lub „zjawę”. W ten to sposób powstają ciekawe sytuacje, w których dwóch rozmówców daje sobie równie okrutną odpowiedź. Na Wielkich Antylach w kilka lat po odkryciu Ameryki, gdy Hiszpanie przysyłali komisję w celu zbadania czy tubylcy mają duszę, ci ostatni topili białych więźniów, ażeby sprawdzić przy dłuższym dozorowaniu, czy zwłoki białych podlegają, czy też nie, procesowi gnicia.

Claude Levi-Strauss
(„*Rasa a historia*”)



Misjonarze gotowani w kotłach ludożerców stali się nieodzownym atrybutem europejskiego dowcipu, faktem jest jednak, że z około 300-tu misjonarzy, którzy do 1884 r. przebywali w Afryce Wschodniej i Środkowej tylko 6-ciu poniosło śmierć z ręki Afrykańczyków, przy czym żaden z nich jak się wydaje, nie został zabity dla samej chęci zabijania.

Krótko mówiąc, to, co wyglądało na zupełną dziczą, rzadko kiedy było nią naprawdę, a to, co wydawało się wielkim niebezpieczeństwem dla życia, było przeważnie bardzo przesadzone.

W rzeczywistości życiu człowieka podróżującego po Afryce Środkowej groziło znacznie mniej, jeśli idzie o wojny i zabójstwa — niż w Europie, ponieważ Afrykańczycy zwykli witać cudzoziemców o wiele przyjaźniej.

Basil Davidson
(„*Stara Afryka na nowo odkryta*”)

BIEŻĄCY REPERTUAR

William Shakespeare: „RYSZARD III”

Leon Schiller: „KRAM Z PIOSENKAMI”

Graham Greene: „USTĘPLIWY KOCHANEK”

Jean-Paul Sartre: „WIĘŹNIEWIE Z ALTONY”

William Gibson: „DWOJE NA HUŚTAWCE” (Scena 61)

W PRZYGOTOWANIU

Krzysztof Choiński: „KRUCJATA”

(sztuka nagrodzona na I Konkursie
Debiutu Dramaturgicznego Teatru
ATENEUM)

Leszek Kolakowski: „WEJŚCIE I WYJŚCIE” („Scena 61”)

Jean-Paul Sartre: „PRZY DRZWIACH ZAMKNIĘTYCH”
(Scena 61)

 **Cena zł 3,50**

Wydawca i Redakcja:
Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza
Warszawa, ul. Jaracza 20