

Jean GENET
SLUŽKINJI



Režija: Vinko **MÖDERNDORFER**

MLADINSKO



Slovensko mladinsko gledališče
Sezona 2013/2014
Uprizoritev 2

Kazalo

<i>Zasedba</i>	6
<i>Genet v letnicah</i>	9
<i>Umetniško delo bo aktivna eksplozija. Misli iz Zbranih del Jeana Geneta</i>	20
<i>Blaž Lukan: Nemogoči upor</i>	24
<i>Moja revščina je angelska. Intervju Jeana Geneta za Playboy</i>	40
<i>Tibor Hrs Pandur: Suženj je gospodar v preobleki</i>	52
<i>Jean Genet: Pisma Rogerju Blinu. Izbrani odlomki</i>	64
<i>Bernard Dort: Gledališče: pravljica igra brez replike</i>	66

Na sliki: Daša Doberšek, Olga Kacijan, Janja Majzelj; foto Peter Uhan





Jean Genet:
Služkinji



(Les Bonnes)

Prevod: **Radojka Vrančič**

Režija: **Vinko Möderndorfer**

Igrajo:

Claire: **Janja Majzelj**

Solange: **Daša Doberšek**

Gospa: **Olga Kacjan** k. g.

Dramaturgija: **Blaž Lukan**

Scenografija: **Branko Hojnik**

Kostumografija: **Alan Hranitelj**

Lektorica: **Mateja Dermelj**

Glasba: **Filip Šijanec**

Oblikovanje luči: **Matjaž Brišar**

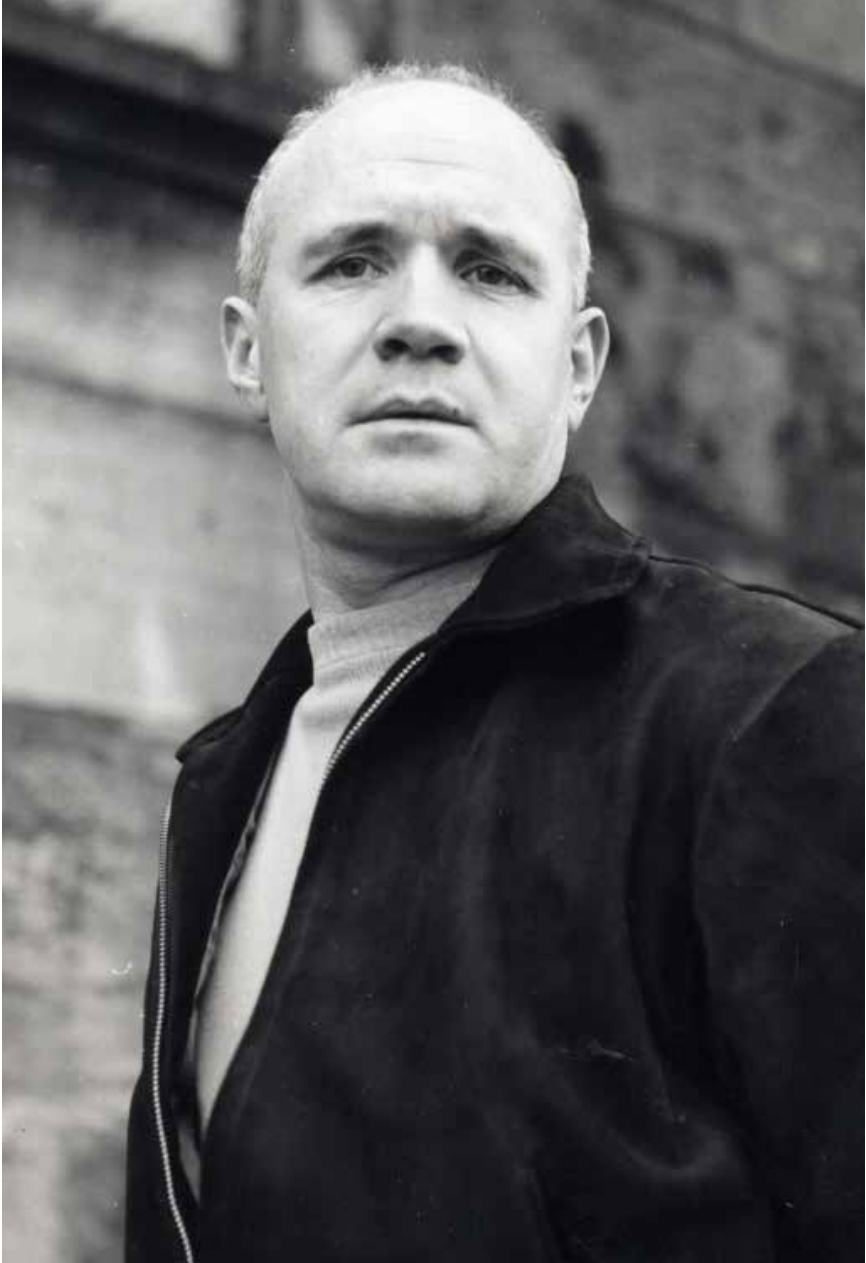
Oblikovanje zvoka: **Marijan Sajovic**

Oblikovanje maske: **Barbara Pavlin**

Vodja predstave: **Janez Pavlovčič**

Premiera: 20. septembra 2013, dvorana Stara pošta

Šepetalka: Maja Kozmos
Lučna mojstra: Matjaž Brišar, David Cvelbar
Tonski mojster: Silvo Zupančič
Asistent tonskega mojstra: Marijan Sajovic
Izvajalka glasbe: Maja Bevc (viola)
Video tehnik: Dušan Ojdanič
Garderoberki: Andreja Kovač, Slavica Janošević
Izdelava kostumov: Marija Boruta, Irena Tomažin, Dominika Zver
Maskerka in frizerka: Natalie Horvat
Rekviziterja: Dare Kragelj, Gašper Tesner
Odrski mojster: Boris Prevec
Odrski delavci: Samo Gerečnik, Valerij Jeraj, Mitja Strašek, Vlado Tot
Ključavničar: Sandi Mikluž
Mizar: Boštjan Kljakič Kim
Izdelava scenografije: delavnice SMG
Ekonom: Ivan Šikora
Čistilki: Ljubica Letić, Nevzeta Šabić



Genet v letnicah



1910

Jean Genet se rodi 19. decembra v Parizu. Njegova mati je samska enaindvajsetletnica Camille Gabrielle Genet, ki je po nekaterih virih prostitutka, po drugih guvernanta. Kdo je njegov oče, ni znano, zato fantič dobi materin priimek.

1911

28. julija se mati komaj sedemmesečnemu otročiču odreče in ga prepusti javnemu skrbstvu. Z njim izgubi vsak stik. Otroka namestijo v rejniško družino tesarja Charlesa Régnierja in njegove žene Eugénie v podeželskem Alligny-en-Morvanu v osrednji Franciji. Rejniki Jeana krstijo in ga vzgajajo kot katolika.

1916

Začne se šolati; obiskuje lokalno javno šolo, le nekaj metrov od doma.

1919

Camille Genet v Parizu komaj tridesetletna umre zaradi gripe.

1920

Razkrijejo prve Jeanove tatvine – prisvaja si knjige, svinčnike, sladkarije.

1922

Umre Eugénie Régnier, Jeanova uradna skrbnica pa postane njena hči Berthe.

1923

Konča osnovno šolo. Čeprav jo opravi z odliko, to pomeni konec njegove formalne izobrazbe. Njegov zakoniti status se spremeni v »domačega pomočnika«, zato mora pomagati pri hiši in pri kmečkih opravilih.

1924

Zaradi dobrih šolskih ocen je rešen dosmrtnega hlapčevanja na kmetiji; namesto tega ga dajo v uk za tiskarja v École d'Alembert pri Parizu. Že tri dni po prihodu tja zbeži, vendar ga po enem tednu najdejo.



1925

Jeana premestijo k slepemu skladatelju Renéju de Buxeuilu in njegovi ženi, vendar pri njiju ostane manj kakor dve leti. Ob tem, da jima povzroča skrbi s ponočevanjem in uporabo ličil, jima ukrade tudi večjo vsoto denarja, ki sta mu jo zaupala. Zaradi prestopka ga pošljejo na oddelek za otroško psihologijo v bolnišnici Sainte-Anne. Psihiatri menijo, da kaže znake »mentalne šibkosti in nestabilnosti, ki zahteva stalen nadzor«.

1926

Zaradi različnih prestopkov, med drugim večkratnih pobegov s psihiatrije, kraj in klateštva, najstniškega Jeana – potem ko je prvič v življenju okusil življenje v zaporu (45 dni v ječi v Meauxu) – pošljejo v deški popravn dom Mettray. O tem težkem obdobju, v katerem je prišlo tudi do njegovega spolnega prebujenja, piše v romanu *Čudež vrtnice* (*Miracle de la Rose*).

1929

Da bi ušel popravnemu domu, se Genet 1. marca, skoraj takoj ko postane polnoleten, pridruži vojski. Služi v inženirskih enotah v Montpellierju in Avignonu in oktobra napreduje v desetarja.

1930

Premestijo ga v Sirijo, kjer ostane enajst mesecev. To je njegov prvi stik z bližnjim vzhodom, s katerim bo do konca življenja ostal tesno povezan.

1931

Po vnovičnem vstopu v vojsko dve leti služi v Maroku.

1933

Potuje po Franciji in Španiji.

1934

Znova stopi v vojsko.

1936

Dezertira. Z lažnimi dokumenti potuje po Evropi: obišče Italijo, Albanijo, Jugoslavijo, Avstrijo, Češkoslovaško, Poljsko, nacistično Nemčijo (kjer se počuti nenavadno tuje) ... Preživlja se z beračenjem, tatvinami in prostitucijo, zato ga vedno znova aretirajo, zaprejo, izženejo. Obdobje opiše v *Dnevniku lopova (Journal du voleur)*.

1937

Vrne se v Pariz; zaradi različnih prestopkov, zlasti kraj, ga večkrat zaprejo.

1938

Sodijo mu kot dezertierju in ga strpajo v vojaški zapor. Nazadnje ga zaradi »nemoralnosti in duševne neuravnovešenosti« nečastno odpustijo iz vojske. Tudi naslednjih nekaj let veliko časa preživi po zaporih.

1941

V zaporu začne pisati, najprej roman, nato pesnitev *Na smrt obsojeni (Le Condamné à mort)*.

1942

Na svoje stroške da natisniti *Na smrt obsojenega*.

1943

Spozna Jeana Cocteauja. V branje mu da rokopis *Naše gospe Cvete*

(*Notre Dame des Fleurs*). Cocteauja najprej šokira seksualna neposrednost dela, vendar prepozna njegovo kakovost in Genetu pomaga do založnika. Ta tako podpiše svojo prvo avtorsko pogodbo. Še istega leta ga spet aretirajo, saj ga zalotijo pri kraji redke izdaje Verlainovih *Galantnih slavij*. Doleti ga trimesečna kazen, a že tri tedne po izpustu ga spet dobijo pri kraji knjig, s čimer si prisluži nadaljnje štiri mesece za rešetkami.



1944

Maja v Parizu, v Café Flore, spozna Jean-Paula Sartra.

Genetov partner, komunist Jean Decarnin, avgusta pade na barikadah pri osvobajanju Pariza. Genet mu posveti roman *Pompes Funèbres* (*Pogrebno slavje*).

Pri založbi Arbalète izide njegov prvi roman *Naša gospa Cveta*.

1945

Založba Arbalète izda tudi zbirko *Chants secrets* (*Skrivne pesmi*).

1946

Izide delno avtobiografski roman *Čudež vrtnice*.

V Marseillesu spozna Louisa Jouveta. Pokaže mu prvo različico *Služkinj* (*Les Bonnes*). Jovet mu predlaga nekaj pomembnih sprememb, vendar mu obljubi, da bo poskrbel za njihovo odrsko realizacijo.

1947

Izide roman *Querelle de Brest* (*Querelle iz Bresta*).

Aprila sta v pariškem gledališču Athénée v režiji Louisa Jouveta prvič izvedeni *Služkinji*.

Uprizoritve Genetovih del na slovenskih odrih:

- Služkinji** (prevedel Bruno Hartman), režija Franci Križaj, 10. 4. 1969, Drama SNG Maribor
- Služkinji** (prevedla Radojka Vrančič), režija Iztok Tory, 3. 6. 1969, AGRFT
- Poostreni nadzor** (prevedel Stanko Potisk), režija Iztok Tory, 7. 1. 1972, PDG Nova Gorica
- Balkon** (prevedel Aleš Berger), režija Janez Pipan, 20. 1. 1988, Slovensko mladinsko gledališče
- Služkinji** (prev. R. V.), režija Damir Zlatar Frey, 18. 1. 1989, Koreodrama Ljubljana (uprizorjeno na Biotehniški fakulteti v Ljubljani)
- Poostreni nadzor** (prev. S. P.), režija Damir Zlatar Frey, 1. 2. 1992, Koreodrama Ljubljana (uprizorjeno na Biotehniški fakulteti v Ljubljani)
- Služkinji** (prev. R. V.), režija Jagoda Vajt, 29. 2. 1996, MGL
- Služkinji** (prev. R. V.), režija Matjaž Zupančič, 12. 12. 1996, PGK
- Balkon** (prev. A. B.), režija Damir Zlatar Frey, 22. 12. 1996, Koreodrama Ljubljana (uprizorjeno v Viteški dvorani Križank)
- Služkinji** (prev. R. V.), režija Janusz Kica, 26. 1. 1997, Narodni dom Maribor
- Služkinji** (prev. R. V.), režija Diego de Brea, 2. 3. 2007, SNG Drama Ljubljana
- Splendid** (prevedel Aleš Berger), režija Senka Bulić, 12. 11. 2011, Mini teater Ljubljana
- Ona** (prevedla Živa Čebulj), režija Tatjana Peršuh, 22. 3. 2013, LGL (uprizorjeno v Kulturnici LGL, v okviru projekta mladih gledaliških ustvarjalcev BiTeater)

Besedila Jeana Geneta so bila (ob tekstih drugih avtorjev) uporabljena tudi v predstavi:

650 (izkušenj zgodovine telesa, ki še ni bilo oropano), idejna zasnova in koreografija Teja Reba in Loup Abramovici, 22. 1. 2010, Zavod Exodos (uprizorjeno v Mestni elektrarni Ljubljana)



1948

Genetu sodijo zaradi vloma, in ker je povratnik, je obsojen na dosmrtni zapor. Številni ugledni pisatelji, med njimi Sartre, Gide in Cocteau, se zavzemajo za njegovo izpustitev z argumentom, da je Genetova literarna kariera veliko preveč pomembna, da bi ga pustili zginiti v zaporu. Njihovi zahtevi oblasti sčasoma ugodijo in Genetu kazen skrajšajo na tri mesece. To je njegova zadnja zaporna kazen.

1949

Izide Genetova avtobiografija *Dnevnik lopova*.

V režiji Marcata in Geneta samega je uprizorjen *Poostreni nadzor* (*Haute surveillance*).

Izide tudi roman *Pompes Funèbres*.

1950

Genet režira *Un Chant d'Amour* (*Ljubezenski spev*), 26-minutni črno-beli film, ki prikazuje fantazije homoseksualnega zapornika in njegovega paznika. To je edini film, pri katerem (do konca) sodeluje sam, čeprav po njegovih delih nastane nekaj filmov drugih ustvarjalcev, denimo *Made-moiselle* (*Gospodična*) v režiji Tonyja Richardsona z Jeanne Moreau v glavni vlogi (1966) in *Querelle* Rainerja Wernerja Fassbinderja (1982).

1951

V ZDA prepovejo njegova dela.

Založba Gallimard začne njegove romane, drame in pesmi izdajati kot *Zbrana dela* (*Oeuvres complètes*).

1952

Kot prvi del *Zbranih del* z enoletno zamudo izide Sartrova večstorska študija *Saint Genet, comédien et martyr* (*Sveti Genet, igravec in mučenik*), v kateri se filozof ukvarja z njegovim razvojem od klateža do pisatelja. To delo Geneta dokončno in trdno umesti med najizvirnejše in najpomembnejše sodobne avtorje. Samega pisatelja, ki s Sartrom sicer prijateljuje in mu

tudi dá pristanek za objavo eseja, pa močno prizadene in pet let ne napiše ničesar. Pač pa v tem času precej potuje.

1955

Spozna Abdallaha Bentago, cirkuškega artista vrvohodca, postaneta partnerja in njuno razmerje je eno najpomembnejših v Genetovem življenju.

1956

Po dolgotrajni tišini se Genet v literarni svet vrne kot dramatik. Objavljen je *Balkon (Le Balcon)*.

Začne pisati tudi eseje o umetnosti, denimo o Rembrandtu, Giacomettiju in o umetnosti hoje po vrvi.

1957

Balkon 22. aprila doživi praizvedbo v Londonu (Arts Theatre Club), in sicer v režiji Petra Zadeka. Genet s predstavo ni zadovoljen, saj se mu zdi preveč všečna in realistična, zato pred premiero povzroči škandal z zahtevo po njeni odpovedi. Premiere si ne more ogledati, saj mu policija ne dovoli vstopa v gledališče.

1959

28. oktobra doživijo v Théâtreu de Lutèce v Parizu praizvedbo *Črnci (Les Nègres)*.

1960

Balkon 3. marca premierno uprizorijo v gledališču Circle in the Square v New Yorku. Doživi 672 ponovitev in prejme nagrado obie. Maja ga prvič uprizorijo tudi v Franciji; v pariškem Théâtreu du Gymnase ga režira Peter Brook.

1961

Genet napiše igro *Les Paravents (Paravani)*, vendar obvelja za preveč subverzivno, da bi jo bilo mogoče postaviti na oder.

1964

Abdallah Bentaga nepričakovano naredi samomor. Genet oznani, da se ne bo več ukvarjal z literaturo.

1967

Genet je po partnerjevi smrti še vedno v depresiji. Tudi sam se skuša ubiti. Po neuspelem poskusu samomora za dlje časa odpotuje na Japonsko. Potovanje učinkuje kot preporod.



1966

V Théâtre de l'Odéon le postavijo delo *Les Paravents*. Predstavo pospremi demonstracije kadetov vojaške akademije Saint-Cyr, ki nasprotujejo »nedoljubnemu« prikazovanju vojakov.

1968

Genet potuje po Daljnem in Bližnjem vzhodu, zaradi novic o študentskih protestih pa se vrne v Pariz. Pisati začne politične eseje in članke, prvi med njimi je *Les Maîtresses de Lénine (Leninove ljubice)* v reviji *Le Nouvel Observateur*, poklon Danielu Cohn-Benditu.

Istega leta prvič obišče ZDA. Ker zaradi »spolne iztirjenosti« ne dobi vizuma, vstopi ilegalno prek Kanade. Za *Esquire* poroča o demokratični konvenciji, sodeluje v protestih in demonstracijah proti vojni v Vietnamu.

1970

Črni panterji Geneta zopet povabijo v ZDA. Njihovo povabilo sprejme (spet mora vstopiti prek Kanade) in ima med trimesečnim bivanjem tam več predavanj. Udeleži se sojenja njihovemu voditelju Hueyju Newtonu.

Istega leta obišče tudi palestinska begunska taborišča. Tam namerava preživeti le nekaj dni, ostane pa šest mesecev in se pri Amanu skrivaj sreča s palestinskim voditeljem Jaserjem Arafatom; ta ga prosi, naj pričuje o palestinski tragediji.

1972

Po štirih potovanjih na Bližnji vzhod Geneta v Jordaniji aretirajo in ga izženejo iz države. Umakne se v Pariz. Vedno bolj je politično aktiven. Začne se dejavno zavzemati in demonstrirati za pravice severnoafriških imigrantov. Loti se tudi knjige *Un Captif amoureux (Zaljubljeni jetnik)* o svojih izkušnjah v Palestini in med Črnimi panterji; objavljena bo posthumno.

1974

Na predsedniških volitvah podpre kandidata levičarske koalicije François Mitteranda.

Izide Derridajev *Glas*, posvečen Heglu in Genetu. To je po Sartrovem *Svetem Genetu* že drugo delo o pisatelju izpod peresa enega od vodilnih filozofov.

1976

Loti se scenarija za film *La Nuit venue (Ko pride noč)*, ki govori o prvih dneh mladega maroškega priseljenca v Parizu. V navdih mu je Mohamed el Katrani, njegov zadnji partner, ki ga je spoznal leto prej v Tangierju.

1977

V članku *Violence et brutalité (Nasilje in brutalnost)*, objavljenem v *Le Monde*, izrazi solidarnost z akcijami RAF. Spis naleti na zelo deljene odzive.

1978

Tik pred začetkom snemanja brez utemeljitve odstopi od filma *La Nuit venue*. Do podobnih dogodkov pride še pri nekaj projektih.

1979

Diagnosticirajo mu raka na grlu. Kemoterapija mu izpije moči in upočasni njegovo delo, mu pa za nekaj let podaljša življenje.

1982

Od tega leta dalje pa do smrti večino časa preživi v Maroku. Genet povzdigne glas ob pokolu Palestinecev, ki ga krščanski falangisti

zagrešijo v Sabri in Šatili in katerega posledice si kot eden prvih zahodnjakov ogleda na lastne oči, saj je ob dogodkih ravno v Bejrutu: objavi svoj najpomembnejši politični članek *Quatre heures à Chatila (Štiri ure v Šatili)*, v katerem piše o grozotah, ki jim je bil priča.

1983

Čeprav se le še redko pojavi v javnosti, 19. decembra na povabilo avstrijskega filozofa Hansa Köchlerja na otvoritvi razstave o pokolu v Sabri in Šatili, ki jo je na Dunaju pripravila IPO, Mednarodna organizacija za napredek, bere odlomke iz svojega dela.

Francosko Ministrstvo za kulturo mu podeli nacionalno nagrado za literaturo.

1984

Še zadnjič obiše Jordanijo.

Ponovitev raka.

1986

Jean Genet 15. aprila zaradi raka na grlu umre v Parizu, star 75 let. Smrt ga preseneti med korekturami njegove zadnje knjige, *Un Captif amoureux*.

Pokopan je v Maroku.

1986

Izide *Un Captif amoureux*.

Pripravila T. M.



Na sliki: Janja Majzelj; foto: Peter Uhan

Umetniško delo bo aktivna eksplozija

Misli iz *Zbranih del* Jeana Geneta



I

Fiktivna uprizoritev neke akcije, neke izkušnje, nas na splošno odreši tega, da bi to morali izvršiti v realnosti in v nas samih.

Problem določenega nereda – ali zla –, ki je rešen na odru, kaže, da je to dejansko odstranjeno, saj je glede na dramske konvencije naše dobe gledališka uprizoritev lahko le uprizoritev nekega dejstva. Preidimo torej k drugim stvarim in pustimo, da se nam srce napne od ponosa v trenutku, ko smo se postavili na stran junaka, ki se je zavzemal za rešitev – in jo je tudi našel. To je tisto, kar neka spravljiva vest kar naprej šepeta igralcem. Ampak v imaginarnem ne bi smeli rešiti nobenega izpostavljenega problema, še posebej ker se dramska rešitev nagiba k dopolnjenemu družbenemu redu. Nasprotno, na odru mora izbruhniti zlo. Pokazati nas mora gole, nas pustiti zblojene, kolikor se da, in z oporo le v nas samih. Naloga umetnika – ali pesnika – ni, da najde praktične rešitve za probleme zla. Naj sprejmejo, da so prekleti. Pogubili bodo svojo dušo, če jo sploh imajo, kaj potem. Umetniško delo pa bo aktivna eksplozija, dejanje, na katero se bo občinstvo odzvalo, kakor hoče, kakor zmore. Če se v umetniškem delu že mora pokazati »dobro«, naj se v milini moči pesmi, katere sila bo znala povečati prikazano zlo.¹

II

To, čemur pravimo poetične ali umetniške revolucije, niso ravno revolucije. Ne verjamem, da spreminjajo red sveta. Tudi pogleda na svet, ki ga imamo, ne spremenijo. Izostrijo pogled, dopolnijo ga, ga naredijo kompleksnejšega, vendar ga ne spremenijo, kot to stori družbena ali politična revolucija. Če bova v pogovoru še naprej govorila o »umetniški revoluciji«, je dobro, da se razumeva, da uporabljava malce utrujen in len izraz. Kot sem vam že dejal, politične revolucije redko sovpadajo z umetniškimi, lahko bi celo rekel, da nikoli. Kadar

¹ Jean Genet, *Oeuvres complètes*, 1951–1979, zv. 4, Avertissement au *Balcon*, Gallimard, str. 35–36.

revolucijam uspe popolnoma spremeniti družbo, se znajdejo pred naslednjim problemom: dati tej revoluciji določen izraz, jo izraziti na najustreznejši način. Zdi se mi, da se vsi revolucionarji poslužujejo vseh najbolj akademskih sredstev družbe, ki so jo pravkar sesuli ali ki bi jo radi sesuli. Vse se odvija tako, kot da bi si revolucionarji govorili: »Režimu, ki smo ga pravkar sesuli, bomo pokazali, da znamo enako dobro kot on.« Tako posnemajo akademizme, oponašajo uradno slikarstvo, uradno glasbo. Šele veliko kasneje se odločijo za tako imenovano kulturno revolucijo, in takrat se občasno obrnejo ne več na akademizem, ampak na tradicijo in na nove oblike, da bi uporabili tradicijo.²

III

Drama: to gledališko dejanje namreč v trenutku svoje uprizoritve ne more biti kar nekaj, lahko pa ima svoj povod v čemerkoli. Res se mi zdi, da lahko katerikoli vidni ali nevidni dogodek, če ga dobro peljemo, če je izoliran, hočem reči v trajanju fragmentiran, služi kot povod ali pa kot izhodišče in cilj gledališkega dejanja. Katerikoli dogodek, ki smo ga doživeli tako ali drugače, vendar smo začutili njegovo opeklino, ki jo je povzročil ogenj, ki ga lahko pogasimo le tako, da ga še bolj podžgemo.

Politika, razvedrilo, morala itd. nimajo v našem prizadevanju kaj iskati. Če se nam kljub temu vseeno prihulijo v gledališko dejanje, jih je treba pregnati, dokler za njimi ni izbrisana vsaka sled: to so neumnosti, ki jih lahko porabijo film, TV, strip, fotografija, foto romani – ah, obstaja pokopališče teh starih karoserij.

Ampak drama, no? Če ima svoj goreči izvor v avtorju, mora on prestreči ta blisk in na podlagi razsvetljenja, ki kaže praznino, organizirati verbalno – se pravi gramatikalno in ceremonialno – arhitekturo, ki bo potuhnjeno pokazala, da se iz te praznine trga videz, ki kaže na praznino.³

IV

Mislim, da bi tragedijo lahko opisal takole: silen smeh, ki preseka jok, ki se odbije nazaj k izvornemu smehu, se pravi k misli na smrt.⁴

² Jean Genet, *Oeuvres complètes*, prav tam, zv. 7, *L'ennemi déclaré*, str. 152.

³ Jean Genet, *Oeuvres complètes*, prav tam, zv. 4, *L'Étrange mot d'...*, str. 13.

⁴ Jean Genet, *Oeuvres complètes*, prav tam, zv. 5, *Les Paravents*, str. 210.

V

Če začasno sprejmemo splošne pojme časa in zgodovine, se lahko strinjamo, da akt slikanja po izumu fotografije ni več ostal enak. Zdi se, da gledališče po filmu in televiziji ne bo ostalo to, kar je bilo prej. Odkar poznamo gledališče, se zdi, da je bil poleg svoje temeljne funkcije vsak komad nasičen s preokupacijami, ki so izhajale iz politike, religije, morale ali česarkoli, ki so tako dramsko dejanje pretvorile v didaktično sredstvo.

Mogoče – vedno bom rekel mogoče, saj sem človek in čisto sam –, mogoče bosta film in televizija bolje izpolnila to vzgojno funkcijo: teater pa bo končno izpraznjen, mogoče očiščen tistega, kar ga je obremenjevalo, mogoče bo lahko zasvetil iz svojih edinih ali iz svoje edine vrline, ki jo je mogoče šele treba odkriti. [...]

Dramatiki so spričo tistega, kar omogočata televizija in film, rahlo zgubljeni. Če bodo pripravljeni videti – če je to sploh mogoče videti –, da gledališče ne more tekmovati s tako megalomanskimi sredstvi televizije in filma, bodo odkrili vrline, ki so lastne gledališču in ki mogoče izhajajo samo iz mita.⁵

Prevedla Jana Pavlič

⁵ Jean Genet, *Oeuvres complètes*, prav tam, zv. 4, *L'Étrange mot d'...*, str. 11–12.

Na sliki: Daša Doberšek, Janja Majzeli; foto: Peter Uhan



Blaž Lukan

Nemogoči upor



1.

Ko razmišljamo o *Služkinjah*, naletimo na neke vrste paradoks – ki, kot bomo videli, to morda sploh ni. Namreč, po eni strani opazamo veliko priljubljenost tega besedila v gledališčih po vsem svetu, po drugi strani pa mu tudi po več natančnih branjih ne pridemo povsem do dna. Genetova dramska pisava je sicer v primeru *Služkinj* jasnejša in bolj »logična« kot v njegovih drugih dramah (da ne govorimo o njegovi prozi), vendar kljub temu še vedno enigmatična. Jasnega odgovora na nekaj preprostih izhodiščnih vprašanj besedilo ne ponuja, pred nami je potemtakem primer odprte dramske forme, ki svoje »odprtine«, praznine oz. nedoločna mesta prepušča domišljiji izvajalcev. No, ravno tu pa nemara lahko najdemo odgovor na zgoraj omenjeni paradoks: ne zgodba, ne lika služkinj in tudi Gospe, ne parcialni problemi, ki jih besedilo nakazuje (problem igre, identitete, socialne stigme, družbene oz. razredne nemoči itn.), niso tisto, kar je razlog za priljubljenost *Služkinj*, temveč ravno neke vrste vmesni prostor med navedenimi problemi v tekstu, njegove nedoločne reže (s samimi problemi sicer nenehno povezane), v katere se lahko naseli gledališka domišljija; po drugi strani pa seštevek oz. presek vseh problemov, ki posameznosti detektira in tudi uprizarja, vendar jih presega in se navsezadnje pokaže kot nekakšna nedoumljivost (Esslin bi rekel absurdnost) človekove eksistence, odsotnost (njenega) (do)končnega smisla. To pa je najbrž kvaliteta, ki v zvezi s *Služkinjama* lahko zanima tudi nas danes: mnogo nakazujočih se odgovorov, v resnici pa eno samo veliko vprašanje, zastavljeno kot temeljno vprašanje o nas, o našem življenju.

Kot je v besedilu »Kako igrati *Služkinji*« namignil že sam Genet, se njegov tekst razpleta na treh ravneh: na »iskreni«, »igrani« in »poetični«. Pod iskrenim misli realistično ali realno raven besedila, situacije, ko sta služkinji »resnični«, ko razpravljata na ravni zgodbe, svojih opravljenih in načrtovanih dejanj, ko se opredeljujeta druga do druge in do Gospe, ko sta, skratka, pred nami onidve kot Claire in Solange. Na tej ravni sledimo zgodbi drame, njenemu dramaturškemu

zapletu in poskusu razpleta(nja), delno psihologiji vseh treh likov in razmerjem med njimi. Tu razen nekaj fabulativnih nejasnosti oz. nedorečenosti najbrž nimamo težav. Druga raven je raven igre; gre za njuno igro, ki sicer, kot bomo videli, poteka na več ravneh, se pa od prve razlikuje po stopnji odmika od resničnosti; v njej obe igrata vlogi, iz katerih od časa do časa izstopata, vlogi, v katerih predstavljata nekoga, ki ni onidve sami, čeprav, kot bo jasno, se tudi na ravni igre dotikata resničnosti in igra ne predstavlja popolnega odmika od nje. Kot rečeno, druga raven ni linearna, temveč kompleksna, čeprav besedilo samo ponuja nekaj čvrstih opornih točk, da ga lahko prepoznamo in diferenciramo, in čeprav – to je dokazal Sartre v analizi *Služkinj* oz. Genetove literarne pisave sploh – so stvari v zvezi z igro lahko tudi bolj zapletene, kot se zdi na prvi pogled. Tretja raven je poetična in v tem smislu najmanj »linearna«, »logična« in »jasna«, je namreč – kot poezija nasploh – metaforična ali metonimična, resničnost prevaja v včasih težko razvozljive figure ali (pris)podobe, tu je avtor bolj zavezan jeziku kakor svetu in psihologiji. Genet poezijo celo izkoristi za neke vrste emotivni pobeg, izstop iz polja (psihološke in fabulativne) logike, neke vrste čustveni eksces, torej droben »zločin«, enega izmed mnogih, s katerim opozori nase kot na izjemno in neponovljivo človeško entiteto in na temeljno izmuzljivost logičnega sveta, logosa kot sveta reda v svetu in jeziku oz. besedah. Tu je Genet subverziven, čeprav ne samo tu – kot bomo videli, je tak, torej izzivalen, spodjedalen, napadalen tudi na drugih dveh ravneh.¹

2.

Omenjene tri ravni nam lahko – pravzaprav so nam že – ponudijo izhodišče za vstop v *Služkinji*. Poglejmo si ponovno prvo. Pustimo za zdaj iskre-

¹ V zvezi s subverzivnostjo je treba Genetovo literaturo nujno povezati z njegovim življenjem, z njegovo, naj tako rečemo, »psiho«. Genet je gojil svojo obstranost, pozicijo lopova, izdajalca, ki obožuje zločin in zločince (znana je njegova obsedenost z množičnim morilcem Eugenom Weidmannom, zadnjim giljotinirancem v Franciji; s tem v zvezi primerjaj Koltèsovega *Roberta Zucca*), rad povzroča ekscese in se iz njih hrani, zavestno skrbi za »nelogičnosti« tako v svojem življenju (tudi v času, ko je bil že slaven) kot literaturi. Genet obožuje hudodelstvo, v njem vidi neko posebno lepoto, z njim se identificira, rad se enači z vsem grdím, nizkím, zatrtím, izločením (tudi z izločki), izrojením, deviantním (taki so izdajalci, tatovi, prostitutke, homoseksualci, morilci, kasneje tudi uporniki in revolucionarji oz. teroristi) in s tem oponira dominantnemu družbenemu pogledu.

nost kot táko ob strani in preverimo zgodbo. Ta je več ali manj jasna, zato obnovimo zgolj nekaj podrobnosti, ki v njej niso ravno v ospredju. Služkinji, sestri Lemercier, sta v službi pri Gospe že precej časa, čeprav se Gospe zdita še vedno mladi (vsaj precej mlajši od nje, kot njeni hčerki), v resnici pa sta pri njej na neki način že »celo življenje«, saj drugega življenja, razen nekaj možnosti za pobeg, ki jih pač dovoljuje življenje služinčadi, nimata. Tu omenimo namige na mlekarja Maria, za katerega ne vemo čisto natančno, ali je resničen lik, vendar po vsem sodeč je in ponoči hodi k Solange, Claire pa mora to, kar počneta (menda naj bi Solange z njim celo zanosila – a tudi to ni povsem pojasnjeno), gledati oz. poslušati. Nista edini Gospejini služkinji, a drugih ne vidimo, zagotovo pa sta Gospe najbližje in ju ima – vsaj po lastnem zatrjevanju – najraje, saj sta njeni osebni služabnici. Claire in Solange živita v podstrešni sobici (»smrdljivi podstrešni luknji«), skromno opremljeni z železnima (zložljivima, kar je znak nestabilnosti njune usode) posteljama in omarico, torej v prostoru, ki spominja (vsaj po pripovedovanju, saj ga ne vidimo) na zapor, priljubljeno Genetovo prizorišče. Njuna sobica je v velikem nasprotju z Gospejinimi prostori, s spalnico, v kateri se igra dogaja (tudi če njene razkošne oprave ne vidimo), spalnico kot prostorom njune želje (na stvarni ravni) oz. hrepenenja (na neke vrste metafizični ravni). Claire in Solange sta Gospe zvesti, a le do neke mere, samo kadar sta z njo, sicer načrtujeta, še več, vadita njen umor, in to v času, ko Gospe ni doma, ko si priredita lastno predstavo v Gospejinih prostorih in v njenih oblekah, s ponavljanjem njenega besedila in lastnimi, ključnimi dodatki. V stikih z njo nista vselej enoznačni, torej zgolj vdani, ponižni, zlagani, temveč deloma celo »iskreni«, vendar v principu ostajata v mejah službe, ki je – kot bomo še videli – tudi več kot zgolj to.

Claire in Solange, kot rečeno, živita na podstrešju, od tega, torej od te odmaknjenosti, celo (tako namigujeta) smrdita, kar bolj kot na zanemarjenost namiguje na nekakšno zatohlost, sta ženski, ki svojega lastnega življenja praktično nimata, ki živita neko pol-življenje, življenje-v-službi, v popolni odvisnosti od gospodarice, Gospodarja. Njuna eksistenca se vselej utemeljuje z eksistenco drugega, Gospe, sama zase skorajda ne obstaja oziroma – kot smo že in bomo še videli – obstaja kot eksces. Na tej ravni lažje govorimo o

nepomembno je, kaj počneta v sobici, o čem razmišljata, kako se zabavata, ko imata proste dneve, ipd., pomembna je samo njuna sedanost – in pa, moramo biti natančni – kljub vsemu neka prihodnost, vizija izstopa, izhoda, pobega, kazni, maščevanja, upora oz. kakorkoli njuno željo po osvoboditvi imenujemo. Morda prav tako: želja po osvoboditvi, sanje, vizija upora, pa čeprav se ta izkaže kot nemogoč oz. se obrne proti njima samima. A o tem kasneje. Kakšni sta še Claire in Solange na tej prvi, realni, pripovedni, delno psihološki ravni? Rahlo smešni, morda celo bizarni, izjemno sta povezani, med njima poteka dinamika odnosa, ki ga najbolje označimo s psihološkim parom ljubezen-sovrastvo. V njiju lahko zaznamo neke vrste dvoedinost, podvojeno enost, celoto, sestavljeno iz dveh delov, ki pa nenehno pulzira, torej se dela privlačita in oddaljujeta. Seveda sta v psihološkem smislu pred nami dve ženski, ne pa ideološka projekcija ene same. Vendar v fenomenološkem smislu lahko govorimo o dvojnosti v enem in eno(tno)sti (v) dveh, izhajajoči iz njune eksistencialne situacije, iz njune bližine oz. stiske (in stiska pomeni bližino groze), v kateri sta. Živita v majhni sobici, služita isti Gospe, tudi ona se do njiju obnaša kot do ene ženske, zamenjuje njuni imeni, pomenita ji pač štiri pare rok namesto dveh, dvojno prisotnost, v kateri se lahko ogleduje, se (kadar je doma) realizira kot Gospa ali gospodarica in kot ženska – ženske teme so namreč v pogovorih (beri: monologih) s služkinjama njena priljubljena topika. Na tej ravni poteka še ena, hujša razlastitev: razlastitev identitete, osebnosti vsake od njiju, njunih lastnih imen, ki sta njuno edino nedeljivo, njuna edina last, pa tudi njune ženskosti, ženstvenosti, saj jima Gospa ne dopusti, da bi se ta razmahnila drugače kakor v odnosu do nje, z njenimi oblekami, z njenimi kretnjami, z njenim življenjem. Omenjena razlastitev se v tem nenehnem transferju manifestira paradokсно, kot hiperidentifikacija z Gospo, Gospa postane njun najvišji cilj, ideal, božanstvo, seveda pa imata do nje(ga) večplasten, recimo dialektičen odnos. V ambivalentni in kontradiktorni navezanosti na Gospo ter konstantni, a polemični dvoedinosti je, lahko bi rekli, skrita tako tragičnost obeh služkinj kot tudi njuna neslutena moč.

Njuno medsebojno razmerje je tako dinamično, polno čustvenih izbruhov in umikov, očitkov in obramb, napadov in namigov, prevzemanja pobude

in resignacije, oblasti in podređitev, žalitev in izrazov globoke ljubezni. Lahko sta zahrbtni, sovražni, zelo grobi druga do druge, dobesedno pljuvata druga po drugi, lahko ju je strah, in to obe enako, brez pretvarjanja, enako nepredvidljivo menjavata razpoloženja, od čiste razneženosti do popolnega razvrednotenja, odgovornost za neuspehe prelagata druga na drugo, zdaj sta skrajno intenzivni, potem spet tako močno utrujeni. V fantazijah, sanjarijah o umoru in njegovih (čustvenih) posledicah sta enako zaneseni, evforični, enako sta obsedeni tako z Gospo kot tudi z Gospodom (in vsemi nerealnimi, nemogočimi možnostmi, ki jih je v zvezi z njim napletla fantazija, pač v slogu pogrošnih romanov oz. ilustriranih revij, ki jih prebirata), nimata veliko smisla za humor, zato pa obilico domišljije in neko včasih demonično lucidnost tako v aluzijah na umor Gospe kot v oznakah druga druge. Med njima lahko postavimo neke vrste zrcalo, in zrcalni svet videzov je po mnenju nekaterih (Esslin, Sartre) nasploh metafora za vstop v Genetov svet. Kljub temu sta si tudi različni. Solange bi lahko poimenovali »nosilko osvoboditve«, čeprav bi s tem Claire, ki prav tako prevzema svoj del, naredili krivico.

Situacija, ki jo moramo na tej »iskreni« ali realistični ravni še omeniti, je problem družbene stigme oz. razredne nemoči in njunega upora. Genet je, kot smo že omenili, v navodilih, kako igrati *Služkinji*, izrecno napisal, da ga socialni moment v resnici ne zanima. Ta njegov ironizirajoči antimoralistični cinizem seveda lahko razumemo v območju njegovega upora proti uveljavljenim vrednotam in pogosto zlaganim pozornostim družbe in mu ne »verjamemo« povsem, saj ne moremo spregledati namigov in nastavkov, ki se v sami igri dotikajo družbene ali razredne pozicije obeh služkinj. Taka je, denimo, Solangeina replika o tem, da bi rada igrala Gospo pred svetom, kar ni zgolj identitetna izjava, temveč izjava o družbeni (ne)pomembnosti, o lastni družbeni (ne)resnici, ki bi jo rada izkazala, bila vidna in sliš(a)na, torej preprosto bila. Biti služkinja pomeni – gledano z razrednega stališča – ne biti, biti nepriznani razred, družbeno dno oz. družbeni rob, ki se le težko prebije do osrčja družbe, razen z ekscesom, z uporom. Solangein in Clairin upor je socialni upor, upor služkinj, upor sužnjeve, ki v Genetovi igri sicer ne dobi ustreznega epiloga, še več, konča se s preusmeritvijo neizživete uporne energije nase, vendar je nedvomen in neizbežen, njuna zavest o uporu je

ideologijo, ne ozaveščeno ideologijo razreda, saj drugih služabnikov v ta upor ne pritegneta, Genet pa se vlogi socialnega (in političnega) tribuna zavestno odpoveduje; o identitetnem uporu bo še govor, preživetveni bi lahko bil temeljni, čeprav onidve v službi pri Gospe v materialnem smislu zmoreta preživeti, vendar – če pogledamo natančno – delujeta zgolj na nekem fizičnem, organskem, vegetativnem minimumu, njuno življenje ne pozna nobenih (meta)fizičnih presežkov, razen izstopov v igro, in pa latentne vere; čustven je njun upor v smislu neke vrste refleksnega odzivanja na situacijo, ki je depresivna, brezupna, utesnjujoča, in iracionalen je v dimenziji, ki smo jo že skušali opisati z odsotnostjo logičnih vzgibov, blizu je čustvenemu refleksu, hkrati pa na neki ravni tudi nedoumljiv, doumljiv šele ob poznavanju – zdaj odsotnega – konteksta. Na vprašanje, zakaj se Claire in Solange sploh upreta, si lahko delno odgovorimo z vsem že povedanim. Neposrednega motiva sicer ne poznamo, a posrednih je veliko. Proti komu se upirata, je prav tako razvidno, tega ni treba ponavljati, čeprav njun razredni upor ni edina dimenzija besedila, upirata se tudi druga drugi, lastni nemoči itn. Vprašanje, kako se upirata, pa je treba dodatno osvetliti.

3.

Poglavitno orodje njunega upora je igra. Sartre njuno igranje oz. njuni vlogi razume kot »ščita«, s katerima se varujeta pred vdorom Gospejinega sveta vanju, njuno igro pa kot »črno mašo«. Claire in Solange igrata Gospo, tista, ki ne igra Gospe, igra svojo sestro, torej v igri nikdar ne nastopata kot oni sami. Taki sta samo v trenutkih izstopov iz igre oz. takrat, ko budilka njuno predstavo prekine in se začeta pripravljati na prihod Gospe. Imamo torej dve ravni igre, igro kot igro transformacije, s preobleko in »vživljanjem« v Gospo, in izstop iz igre, neko raven realnosti, ki je seveda za nas, bralce oz. gledalce, še vedno igra, v sistemu drame pa gre za resničnost kot tako. Tretja raven igre se vzpostavi v situaciji, ko sta služkinji z Gospo, ko vse tri prevzamejo določen komunikacijski kod, ki ga obvladajo, ki jim je domač, v katerem se znajdejo in ga morda niti ne dojemajo več kot igro, sploh pa ne kot pretvarjanje. Tu gre za igro kot obliko komunikacije, ki udeleženca ne odmakne od resničnosti v neko paralelno transcendentno polje, temveč je

njen namen ravno ta, da komunikacijo omogoča, da se je šele skozi privzem posebnega koda mogoče sporazumevati, razumeti, pogovarjati. Tudi tu lahko najdemo izstope v realnost – torej s kodom nezaznamovane replike –, ki so podobni kakor v primeru igre kot transformacije, obe vrsti igre pa se razlikujeta, saj bi lahko rekli, da sta služkinji v prvem primeru manj oni sami in bolj nekdo drug, torej lik, ki ga igrata, Gospa (in sta potemtakem tatici njene identitete), v drugem primeru pa bolj oni sami, torej zavestno in prisebno v vlogi služkinj, v vlogi svojega drugega, točneje, glede na vse prej povedano, celo prvega, prevladujočega jaza.

A stvar kljub vsemu ni tako preprosta. Igra namreč vselej vzpostavlja razmerje do identitete, torej (lastnega) jaza in odmik od njega v nekaj, kar naj ne bi bilo jaz. Genet igro razume nekoliko drugače. Igra je namreč polje, lahko bi rekli, bolj-jaza, ali, točneje, šele-jaza, jaza kot takega. Služkinji namreč v situaciji, ko naj bi bili oni sami, ko izstopita iz igre, še nista vzpostavljeni kot oni sami, kot dvoje sebstev ali jazov, saj sta v identitetnem smislu razlaščeni, navlečeni na jaz oz. osebnost Gospe ali gospodarice, tega velikega Drugega. Oni sta takrat Drugi (oz. Gospa), njiju praktično ni. V igri se torej vzpostavita, in dejstvo je, da ne igrata samo Gospe, temveč tudi druga drugo, druga drugo vzpostavljata, pri čemer v vlogah preigravata in razčiščujeta tudi medsebojne odnose, probleme, konflikte. Šele v vlogi sta oni sami in v vlogi živita kot oni sami, brez rezerve, brez zadrževanja, brez cenzure, resnični, medtem ko se v realnosti soočenju z resnico pogosto izmikata. V igri je skrita višja resnica, ali, bolje, resnica kot taka. – Tako bi lahko rekli, a to ne bi bilo povsem točno. Ta resnica je pogosto tudi samo projekcija resnice, želja po resnici, želja resnice. V njuni igri se namreč odvija tudi to, kar (še) ni resnično, kar bi bilo lahko resnično, kar si želita, da bi bilo resnično. V njuni igri je skrita njuna prihodnost, ne sedanost; ta je zaobsežena – pa čeprav še tako brezizhodno – v njuni realnosti, v izstopih. Igra je tako projekcija resnice, njena prenesena, tudi zrcalna, posredovana podoba, pa čeprav se zdi sama (po) sebi istovetna; resnice kot take pravzaprav sploh ni: v njuni realnosti je nepopolna, polovična, premeščena v Drugega, v njuni projekciji je sama sebi samo podobna, v neposredovani realnosti pa je ni. Lahko bi rekli, da se izvirna – in tragična – nemoč obeh sester skriva natanko v tem:

v nemogoči resnici, v nemoči doseči, zaobjeti resnico, in z njo svet kot tak, saj je resnica v lasti drugega, Gospe, gospodarja, nadrejenega, vladajočega razreda. Resnica služabnika je ravno ta nemogoča resnica, ki je njegova temeljna, ontološka razlastitev.

Hkrati pa je igra nujni (socialni, eksistencialni) pogoj njunega obstoja. Brez igre bi bili izgubljeni, zgolj vegetirali bi v služenju Gospe, s svojimi majhnimi zadovoljstvi. Z igro vstopata v svet, ki jima je sicer tuj in bi ostal nedostopen, z igro vstopata v polje upora in svobode. V igri si lahko privoščita vse – a le na prvi pogled oz. do neke mere in nikakor ne v konvencionalnem smislu, kjer je igra enako domišljija. Res je, da si lahko privoščita več kot v vsakdanji enosmerni komunikaciji z Gospo, v igri se lahko dobesedno izpraznita, tako razumsko kot čustveno, izlijeta vse svoje travme in fantazme in odigrata njihove učinke; pravzaprav se v igri kar se da realizirata, sta, kar sta v resnici, vendar, kot rečeno, nikdar ne moreta priti do konca, do vrhunca. Analogija s seksualnim aktom ni naključna: gre za kopičenje, akumulacijo impulzov, energij, revolucionarnih motivov, razlogov za upor, a do izbruha, do eksplozije ne pride, ultimativni užitek izostane, vzajemno draženje, približevanje in stiskanje, ki vzbuja parcialna ugodja, ne privede do orgazma, kar pomeni disfunkcijo, neoperativnost, neučinkovitost oziroma nemoč dokončne (samo)identifikacije, samorealizacije v izpolnitvi v bližnjem, v Drugem. Pri tem želja ne ostane samo (nerealizirana) želja, temveč se vzpostavi neke vrste ideal želje, torej nekaj želji nedostopnega, od želje ločenega, v lasti nekoga drugega, točneje, Drugega. Razredna pogojenost njunega položaja učinkuje na željo, ki se sicer lahko manifestira tudi v njunih dejanjih, njuni igri, vendar se ne more realizirati, saj niso izpolnjeni najosnovnejši pogoji za to. Če povzamem: dejstvo, da služkinji igrata, je nujno, saj sicer ne bi bilo njune drame, še več, tragične situacije. A situacija je tragična ravno zato, ker igrata, saj s tem nakazujeta svojo temeljno nesvobodo, pa čeprav se edino skozi igro tej svobodi kot taki lahko približata ... V formo igre sta torej neizbežno in paradokсно ujeti, igra je njuna usoda in sredstvo upora hkrati. V igri se Claire in Solange kažeta v polni luči, v resničnosti sta vselej nepopolni, jezni, sitni, žalostni, grobi, utrujeni ... Seveda sta taki tudi v igri, a tam

imata pred seboj cilj in (seveda zgolj navidezni, nemogoči) smisel; igra je njuna izpolnitev, osvoboditev.

V njuni igri so vselej tudi užitek, sproščena domišljija, razbrzdana čustva; v igri je krivda relativizirana oz. se z zločinca prenaša na žrtev, svet pa vir poetizacije, torej poljubnih preimenovanj in prenosov: en sam spektakel, ki poteka po svoji lastni logiki, ali, točneje, po nekem nenapisanem, a, kot vidimo v igri, dokaj natančnem in dramaturško premišljenem scenariju. Njune vaje za predstavo (v prvem prizoru) so že ritual, spektakel kot tak, saj pri njem uporabljata vso potrebno opremo in tudi občinstvo je na neka-ko že prisotno, saj igrata pri odprtih balkonskih vratih. Pravzaprav lahko rečemo, da služkinji nenehno vadita, vse do zadnjega prizora, do zadnje odločitve, in vaje so njuno sredstvo odlaganja klimaksa (kot pravi Sartre): vaditi in vaditi in prelagati premiero, saj nikoli nisi dovolj pripravljen, dovolj dober zanjo. V resnici služkinjama vedno kaj zmanjka, da bi prišli do konca te svoje mišnice, da bi se zastor razgrnil in bi izvedli svoj veliki part; morda je tak njun namen, namreč da izvršitev, eksekucijo odlagata in da jima vedno »zmanjka časa«, saj nista dovolj odločni, morda pa je problem v stopnji njune motiviranosti in ju fascinacija z Gospo vedno spelje z načrtovane poti: Gospa je prej ko slej njuna usoda. Še najbolj verjetno pa je, in tu je treba pritrditi Sartru, da je izvršitev nemogoča, saj je pogoj za njuno existenco ravno videz, igra, v kateri morata ostati, in bi ključni eksces, torej umor, pomenil izstop tiste vrste, ki bi njuno realnost do popolnosti zameglil oz. nasilno zasekal vanjo kot njun neizbežni in nepovratni konec; njuna varnost je pravzaprav v nenehnem, boleznem, absurdnem ponavljanju nemogoče geste upora oz. umora.

4.

Tak je zlasti prvi prizor igre, prizor, v katerem gledalci pravzaprav ne vedo, kaj gledajo, in jih šele prvi kratkotrajni izstopi, pa potem prekinitev ob zvonjenju budilke, opozorijo na to, da so pravzaprav priče predstavi dveh služkinj, ki (se) igrata Gospo. Situacija, ki sledi Gospejinemu odhodu, je drugačna. Tam, bi lahko rekli, gre za neke vrste prisilno igro, za prisilno predstavo, saj jima gre zdaj res za nohte, prav mogoče je namreč, da bo

njuna spletka razkrita. Zdaj se v vlogo Gospe zateketa, zdaj je igra njuno pribežališče, azil, zatočišče, v katerem se počutita bolj varni kakor resničnosti, v tej igri izrečeta vse resnice, ključne za njuno dramo oz. njun položaj, čeprav igra takrat nikakor ni enotna, »dobra«, »prepričljiva«, in je polna izbruhov in izstopov, torej prehodov, ki popolno identifikacijo onemogočajo ali celo preprečujejo; zdaj sta oni sami-v-igri, pa oni-pred-odsotno-Gospo, pa oni-sami-Gospa. A ta igra je ravno zato nekaj posebnega: v trkih med iskrenostjo oz. resničnostjo in igro oz. fikcijo se namreč šele odvije prava drama *Služkinj*, ti težko opisljivi prehodi, nemi in hipni, so namreč tista nova raven tako igre kot realnosti, ki nas preseli v to, kar smo v naslovu poimenovali nemogoči upor. Gre za to, da hipne trke prevedemo ali razpotegnemo v trajajoče, celo trajne situacije, da presežemo opozicijo med igro in življenjem in da vzpostavimo presežno stanje, ki iz teh trkov pridobi nekaj ključnega, namreč zavest o polnem življenju v svetu med obema robovoma, torej igre in življenja, ki to polnost nenehno najeda in krči, zavest o sebi kot goli istovetnosti s samim seboj, torej biti pred vsakim imenovanjem, ki pa hkrati ne trpi več za nedejavnostjo, ampak v sebi nosi možnost dejanja, recimo upora. Uspešen je namreč lahko šele upor, ki se začne iz te točke nič, iz dinamične esencialne situacije, ki pa ni negibna, temveč vodi v »napredek«, torej v času naprej; vsak drug upor (ali revolucija), ki se začne iz (pod) vrste različnih ideoloških, socialnih, eksistencialnih nanosov, je namreč z vsem tem zaznamovan(-a) in omadeževan(-a).

Pred nami se proti koncu odigrava kruta drama igre (po Sartru je resnica služabnika resnica oz. paradoks njegove dvojne igre), igre, ki še zdaleč ni tako nedolžna, kot bi mislili (onidve se sicer zavedata usodnosti igre, kot bi se vanjo podajali z neko čudno, utrujeno sprijaznenostjo; igro lahko jemlje samo Gospa), igre, ki se tako močno zajeda v realno, da tega ne more več spustiti iz krempljev, in realnost žre, se zasaja vanjo do krvi, dokler je ne prežame s sabo kot z maligno snovjo, ki ne more voditi drugam kakor v propad. In tudi realnost sama se pokaže kot od igre usodno odvisna, brez nje ne more obstajati, nadeva, nasaja in vsaja jo vase kot svoje protetično bistvo, na katerem parazitira do onemoglosti. Vse do konca, do neke navidezne izpolnitve, zavezane neskončnemu ponavljanju.

5.

Kakšna je v igri o služkinjah Gospa? Gospa nastopi s smehom in govorjenjem o sebi, ona tudi sicer govori največ, domala samo o sebi, v služkinji projicira svoj pogled, torej jima dobesedno narekuje njuno ravnanje, doživljanje, čustvovanje: oni sta taki, kot hoče ona, kot si ona predstavlja, da sta, kot ju vidi ona. Sta rezultat njenega pogleda, njena projekcija, pravzaprav fantazmi, prikazni, in kot taki ju v resnici razume, saj se ju tudi nekoliko boji. Služkinji sta last, »dobro delo«, proizvod gospodarja, Gospe, ona ju je v vseh teh letih službe oblikovala po svoji podobi, pravzaprav nista druga ona, sta bolj njeni igrački, pudljici, lutki, nesojena otroka (»hčerki«), utelešeni projekciji njenih želja in strahov, njene nemoči. V odnosu do njiju je nedosledna oz. dosledna v nedoslednostih: nima enega samega odnosa do njiju, nanju se odziva glede na svoje razpoloženje, s tem ju pravzaprav animira, spravlja hkrati v gibanje in negibnost. Podobno je tudi Gospod oz. ljubimec njena projekcija, projekcija njenega patosa, njenega poželenja, pa najbrž družbenega statusa ipd. Gospa ne pozna izstopov iz igre, saj ona v resnici ne igra, ona igra, tako da je, oz. je, tako da igra. Točneje: Gospa vedno nastopa, to je boljši izraz, ona pred seboj vedno čuti publiko, služkinji sta njeno občinstvo, ki si ga je zagotovila tudi v okoljih, kamor drugi ne pridejo, torej v spalnici, v lastnem budoarju. Ni prostora ali trenutka, v katerem Gospa ne bi igrala, nastopala, pri čemer pa ji je treba priznati, da se v teh svojih nastopih pogosto dotakne tudi resnice v njeni neposredovanosti, da dobro vidi obe služkinji, samo da to, kar vidi, pogosto napačno interpretira (namreč: interpretira skozi sebe, ona je univerzalni model), da ima slutnje, ki so natančne (o vpletenosti služkinj v Gospodovo aretacijo), a jih ne preveri do konca oz. jih znova razume narobe. Ona je vrhovni kriterij in zato tudi ne more biti drugače. V določenih trenutkih ju potrebuje in celo posluša, a sliši samo tisto, kar hoče slišati; nagovarja njuno ženskost, je nanju na videz celo ljubosumna (kakor sta oni nanjo zaradi Gospoda), a spet tako, da gleda skoznju: gleda ju, a ju ne vidi, čeprav vselej čuti njuno navzočnost, nekoliko grozeče, kar se kaže tudi v njeni občasni agresivnosti, čuti ju torej kot grožnjo, kot strah (arhetipski strah gospodarja pred sužnjem), a je večidel prepričana, da ju v zameno za to kupuje oz. da kakršnokoli nevarnost odlaga z darili. Pogosto govori o

ljubezni, vendar je vprašanje, ali ve, kaj je ljubezen, saj jo intrumentalizira, v njenih besedah drugega ni čutiti kot drugega, temveč kot samo sebe, ki se v drugem realizira; sicer je tudi to ljubezen, vendar je pri Gospe močnejši občutek nadzora, ki ga hoče vzpostavljati, vzdrževati. Taka je tudi do služkinj: ni po-zorna, temveč nad-zorna v zvezi z njima, praktično ju ne spusti z oči, pa čeprav je tako polna svoje bolečine in žalosti. Njen spektakel je iz enega kosa, a prav nič simpatičen, naklonjen občinstvu, torej sestrama, prej hladno refleksen, zaigrano dober, zanašajoč se bolj na nadrejeno gosposko pozicijo kakor pa na avtentično igralsko moč. Morda je v njeni igri celo nekaj shizofrenega, ne patološkega, temveč dvojnega, razdvojenega med željo po izstopu iz igre, iz prisile spektakla, in neobvladljivo slo, ki jo vanjo vodi; tu pa tam pri njej zaslutimo nekakšen tik, trk obeh motivov.





Na sliki Daša Doberšek, Janja Majzelj, foto Peter Uhan

Intervju Jeana Geneta za *Playboy*, 1964

Moja revščina je angelska



Playboy: Kako se po letih anonimnosti in odtujenosti od družbe počutite kot človek, ki mu je uspelo in ki je hkrati slaven?

Genet: Če sem to oboje, potem sem nedvomno nenavadna osebnost.

Playboy: Nenavadna ali ne, vaš uspeh je izjemen – posebno v ZDA, kjer sta drami *Balkon* in *Črnci* postali največji komercialni uspešnici v zgodovini Broadwaya. Kako sprejemate takšen uspeh?

Genet: Ne morem preko tega. Popolnoma sem osupel. Mogoče ZDA niso to, kar sem si predstavljal. V Ameriki se lahko zgodi vse. Tam se lahko pojavi celo malo humanosti.

Playboy: Ali ob tem srečnem odkritju razmišljate, da bi obiskali ZDA?

Genet: Imam vizum za ZDA, vizum, ki velja štiri leta, toda mislim, da mi ga je konzul dal po naključju. Prepovedali so mi, da ga uporabim, ko so izvedeli, kdo sem in kaj sem.

Playboy: Če mislite na svojo samoizpovedano osebnost homoseksualca, izdajalca, lopova in strahopetca, je težko reči, da ste svoj značaj skrivali. Pravzaprav – obtoženi ste zato, ker ste to dovoljenje zapravili zaradi lastne uveljavitve. Mislite, da je ta obtožba vsaj deloma resnična?

Genet: Res je, da sem v avtobiografskih spisih – upoštevajte, da so bili napisani pred dvajsetimi leti – poudaril kvalitete, ki ste jih omenili, in to sem počel iz razlogov, ki niso bili vedno preveč čisti, mislim, niso bili vedno poetični. Tako je obstajal, predvidevam, določen element publicitete. Tega dejstva se nisem zavedal in sem se povzdigoval, toda izbral sem naravne poti, mislim načine, ki so me pripeljali v nevarnost. Ko sem se razkril kot homoseksualec, lopov, izdajalec in strahopetec, sem prišel v situacijo, ki ni bila povsem varna, v situacijo, ki mi je onemogočila, da pišem stvari, ki bi jih družba zelo lahko razumela. Na kratko, s tem navideznim napihovanjem sem se že na samem začetku postavil v položaj zunaj dosega, izključil sem se iz družbe.

Playboy: Ali ste se zavestno odločili, da boste postali homoseksualec, izdajalec, lopov in strahopetec – prav tako kot ste se odločili, da se kot takšni izpostavite v javnosti?

Genet: Ne. Nisem se odločil. Če sem kradel, sem kradel zato, ker sem bil lačen. Potem sem moral to dejanje upravičiti, ga sprejeti. Na vprašanje, zakaj sem homoseksualec, vam ne morem odgovoriti. Nič ne vem o tem. Ali sploh kdo ve, zakaj je nekdo homoseksualec? Ali kdo ve, zakaj človek izbere določen položaj v postelji, ko se ljubi? Homoseksualnost je bila, da tako rečem, verjemite mi, kot barva mojih oči, številka mojih čevljev. Kot otrok sem se zavedal, da me privlačijo dečki. Šele po doživetju te privlačnosti »sem se odločil«, svobodno sem *izbral* homoseksualnost. »Izbral« v Sartrovem pomenu besede. Naj poenostavim: moral sem to prenesti, se s tem sprijazniti, čeprav sem vedel, da družba to odklanja.

Playboy: So vas ženske sploh kdaj zanimale?

Genet: Ja, zanimale so me štiri ženske: Devica Marija, Ivana Orleanska, Marija Antoinetta in gospa Curie.

Playboy: Mislim seksualno.

Genet: Ne, nikoli.

Playboy: Bi lahko to razložili?

Genet: Seveda. Tema mi je všeč. Zavedam se, da v današnjem času v psevdoumetniških krogih na homoseksualnost gledajo naklonjeno. Ampak *buržoazija* jo še vedno obsoja. Jaz osebno homoseksualnosti mnogo dolgujem. Če mislite, da je prekletstvo, vaša stvar, zame je blagoslov.

Playboy: Na kakšen način?

Genet: Iz mene je napravila pisateljica in dala mi je sposobnost, da razumem človeško bitje. Ne rečem, da je bilo čisto tako, toda če ne bi šel v posteljo z Alžirci, mogoče ne bi bil pristaš njihove Nacionalne fronte za osvoboditev. Ni tako: verjetno bi se ji pridružil kako drugače. Mogoče sem prav zaradi homoseksualnosti razumel, da se Alžirci ne razlikujejo od drugih ljudi.

Playboy: Kakšno vlogo ima homoseksualnost v vašem sedanjem življenju?

Genet: Rad bi povedal nekaj o njenem pedagoškem vidiku. Ne morem mimo dejstva, da sem spal z vsemi mladeniči, za katere sem skrbel,

kakorkoli dolgo že. Toda ni me zanimal samo seks. Poskušal sem z njimi doživeti avanturo, kakršno sem sam doživel in katere simboli so rojstvo zunaj zakona, izdaja, zavračanje družbe in, končno, pisanje, ki je vrnitev v družbo, ampak na drugačen način. Homoseksualnost izobči homoseksualca in ga s tem obveže, da zavrže družbene vrednote. Če se odloči, da bo skrbel za mladeniča, tega ne bo naredil trivialno. Pripeljal ga bo do spoznanja o nekoherentnosti čustev in razuma, lastne tej družbi. Ženskost v homoseksualnosti ovija mladeniča in mogoče pripomore k večji blagosti. V času ekumenskega koncila v Rimu sem gledal televizijski prenos iz Vatikana. Tam je bilo nekaj kardinalov. Dva ali trije so bili aseksualni in nepomembni. Tisti, ki so ljubili ženske, so bili neumni in pohlevni. Samo eden med njimi je spominjal na homoseksualca – ta je bil blag in inteligenten.

Playboy: Ali mislite, da homoseksualnost prispeva k zelo izraženi težnji proti aseksualni družbi?

Genet: Četudi bi bila moškost v krizi, me to ne bi vznemirilo. Moškost je vedno igra. Ameriški igralci v bistvu igrajo moškost. Prav tako razmišljam o Camusu, ki se je postavljajl v moške poze. Kot to vidim jaz, je moškost kvaliteta, ki naj žensko zaščiti in ne deflorira. Toda jaz očitno ne morem soditi o tem. Ko človek zavrne ustaljene norme, razbije svojo lupino, odkriva občutljivost, ki sicer ne bi bila vidna. Mogoče emancipacija moderne ženske obvezuje moškega, da zavrne stare navade in poišče nove, ki so bolj v skladu z manj podrejeno žensko.

Playboy: Ali ste po šestnajstih letih, odkar so vas pomilostili, rešili domrtno ječe zaradi ponavljajočih se kraj in vas zadnjič spustili iz zapore, hodili po pravi poti ali pa ste še vedno lopov?

Genet: Ste vi?

Playboy: Raje bi postavljala vprašanja, če lahko.

Genet: V redu. Ne kradem kot povprečnež. V nobenem primeru. Ne kradem tako kot včasih. Prejemam velike honorarje za svoje knjige in romane – vsaj meni se zdijo veliki –, ti honorarji pa so rezultat mojih nekdanjih kraj. S krajo nadaljujem tako, da sem še naprej nepošten do družbe, ki se pretvarja, da nisem.

Playboy: Zaradi resničnega kriminala ste v ječi preživeli sedem let.

Mislite, da ste bili v svojem poslu uspešni?

Genet: Nisem bil neuspešen. Pri vsaki kraji obstaja določen element hinavščine ... Toda vaš mikrofoni me ovira. Moti me pri razmišljanju. Gledam trak, kako se neslišno vrti, sam od sebe, in čutim, da moram biti do njega spoštljiv. Toda – rekel sem – kraja te obvezuje, da se skrivaš. Če se skrivaš, prikrivaš del svojega dejanja, ne moreš ga priznati. Še nevarneje ga je odkriti pred sodniki. S tem ko ga skrivaš, se mu moraš odreči. Kadar skrivaš to, kar delaš, to zmeraj počneš nespretno. Mislim, da niso izkoriščene vse sposobnosti. Gotovo obstajajo nekatere – usmerjene v negacijo dejanja, ki se ga lotevaš.

Playboy: Ali čutite kako afiniteto do drugih kriminalcev?

Genet: Ne, niti malo, preprosto zato, ker bi, če bi jo čutil, to vodilo k moralnosti, torej k dobremu. Če bi si bili, na primer, dva ali trije kriminalci vdani, bi to pomenilo začetek moralne konvencije, se pravi začetek dobrega.

Playboy: Kaj mislite o zločinih, kakršen je tisti, za katerega je obtožen Lee Harvey Oswald? Mislite, da je dolgočasen ali – tenkočuten in senzualen?

Genet: Do Oswalda čutim naklonjenost. Ne zato, ker sem bil sovražnik predsednika Kennedyja. Preprosto me ni zanimal. Toda čutim, da sem z osamljenim posameznikom, ki zanika tako visoko organizirano družbo, kot je ameriška ali zahodna ali katerakoli družba na svetu, ki obsoja zlo. Sočustvujem z njim kot s katerimkoli velikim *umetnikom*, ki zavrača celotno družbo, ne manj ne več. Jaz sem s *katerimkoli* osamljencem. Toda tudi če – kako naj to povem? – moralno podpiram vsakogar, ki je sam, taki ljudje ostanejo sami. Ne glede na to, kako močno podpiram Oswalda, je bil sam, ko je storil zločin. Ne glede na to, kako zelo sem za Rembrandta, je bil čisto sam, ko je naslikal svoja platna.

Playboy: Se vam ne zdi, da je bila osamljenost ustvarjalca, ko ste začeli v zaporu pisati, boljše od prejšnje osamljenosti lopova, odtujenega od družbe?

Genet: Ne, ker me je tisto, kar sem pisal, delalo še bolj osamljenega.

Playboy: Zakaj ste potem začeli pisati?

Genet: Ne vem. Ne vem, kateri razlogi so bili globlji. Prvič sem se zavedel moči pisane besede, ko sem prijatelju Nemcu pisal razglednico v Ameriko.

Tista stran razglednice, na katero bi moral pisati, je bila bela in šelesteča, malo podobna snegu, ta površina me je spomnila na sneg in na božič. Namesto da bi napisal kaj običajnega, sem pisal o kakovosti papirja. Tako se je začelo. To ne pojasnjuje mojega motiva, toda dalo mi je prvi okus svobode.

Playboy: V zaporu ste napisali *Našo gospo Cveto*, svoj prvi roman. Kako so se oblasti odzvale na literarna prizadevanja jetnika? So vas zalagali z materialom za pisanje?

Genet: Seveda ne. Dobivali smo papir za izdelavo vrečk. Na tem rjavem papirju sem napisal začetek knjige. Nikoli nisem pomislil, da jo bo kdo bral. Mislim sem, da ne bom nikoli prišel iz zapora. Pisal sem iskreno, z žarom in gnevom in preveč svobodno, ker sem bil prepričan, da je nihče ne bo bral. Nekega dne smo odšli iz zapora Santé na pariško sodišče. Ko sem se vrnil v celico, rokopisa ni bilo. Poklicali so me k upravniku zapora in me kaznovali: tri dni samice ob kruhu in vodi, ker sem uporabljal papir, »ki ni namenjen za literarne umetnine«. Počutil sem se ponižanega zaradi upravnikovega ropa. V kantini sem naročil nekaj zvezkov, zlezal v posteljo, se pokrtil čez glavo in se poskušal spomniti – besedo za besedo – petdesetih strani, ki sem jih napisal. Mislim, da mi je uspelo.

Playboy: Čeprav so jo nekateri sprejeli kot erotično mojstrovino, številni kritiki niso hoteli priznati, da je *Naša gospa Cveta* literarni podvig. Ste bili zadovoljni, ker so njeno objavo pričakali s tako viharnimi pohvalami in protesti?

Genet: Ja, ampak želel bi si, da bi založba izdala knjigo v mnogo skromnejši vezavi in v manjši nakladi, okoli tristo do štiristo izvodov; in da bi se potrudila, da bi prišla v roke katoliškim bankirjem in njim podobnim.

Playboy: Kot kaže, ste enako indiferentni do književnikov, ki so vas sprejeli, kot do sodb kritikov in javnosti.

Genet: Nikoli si nisem prizadeval, da bi postal del francoske književnosti. Če dejstva, da me je francoska literatura le težko sprejela, niti ne omenjam.

Playboy: Ste zdaj, ko ste dosegli mednarodno slavo, postali iskan gost književnih večerov?

Genet: Nikakor. Družba ve, kaj dela. Ljudje me ne vabijo, ker hitro začutijo, da nisem eden izmed njih. Res pa je tudi, da ne hodim rad ven.

Playboy: Pravite, da niste »eden izmed njih«. Se potemtakem družite s prijatelji iz zapora in s sodelavci v kriminalu?

Genet: Gotovo ne. Predstavljajte si: jaz dobivam honorarje z vsega sveta. Vi ste prišli po intervju za *Playboy*. Oni pa so še vedno v zaporu. Kako lahko pričakujete, da vzdržujemo stike? Zanje sem preprosto človek, ki je nezvest. Moral sem postati nezvest lopovu, kar je individualno dejanje, v imenu mnogo bolj univerzalnega dejanja, ki se imenuje poezija. Moral sem postati nezvest lopovu, da sem lahko postal pesnik, kar upam, da sem. Vendar me ta »legalnost« ni osrečila.

Playboy: Verjetno čutite, da sta vas tako družba kot podzemlje zavrгла kot parijska. Kako doživljate to popolno zavrženost?

Genet: Vseeno mi je, toda to je stvar temperamenta. Všeč mi je, da sem zavržen – kot je, z vsem dolžnim spoštovanjem, Lucifer želel, da bi ga zavrnil Bog. Iz oholosti, in to ni moja dobra stran. To je še kar neumno, je naivna romantična poza. Ni treba, da bi se tukaj ustavil.

Playboy: Nekateri trdijo, da se tukaj ne ustavljate. Sartre vas je citiral, ko ste rekli, da nameravate »živeti v zlu do samega konca«. Kaj mislite s tem?

Genet: Živeti v zlu – s tem mislim, da ne smem iskati rešitve v družbenih silah, ki simbolizirajo dobro. Ne mislim živeti v zlu do svoje lastne smrti, pač pa tako, da bom zatočišče, če ga bom kdaj potreboval, iskal v zlu, nikoli v dobrem.

Playboy: Nekateri kritiki so Sartra ožigosali kot bogokletnika, ker vas je v svoji šeststo strani obsegajoči študiji o vas in vašem delu imenoval »sveti Genet«. Kako se počutite ob tej literarni razglasitvi, da ste svetnik?

Genet: Moji klevetniki ne bi protestirali proti svetemu Camusu. Zakaj bi protestirali proti svetemu Genetu? Kot otrok sem si sebe težko predstavljal – razen če se nisem za to potrudil ali odločil – kot predsednika ali generala ali kaj podobnega. Bil sem nezakonski otrok. Kaj sem si mogel želeli drugega kot posebno usodo? Če sem hotel do konca izkoristiti svojo svobodo, možnosti, talente – nisem se še zavedal svojega literarnega daru –, mi je preostala samo želja, da postanem svetnik, prav to; z drugimi besedami, negacija človeka.

Playboy: Pisali ste o »večni povezanosti kriminalca in svetnika«. V čem je njeno bistvo?

Genet: Oba živita v osamljenosti. Se vam, če stvar поблиže raziščete, ne zdi, da so največji svetniki podobni kriminalcem? Ni vidne povezave med družbo in svetnikom. Svetost je zastrašujoča.

Playboy: Nekateri kritiki so vas obtožili ne samo zaradi vašega razumevanja svetosti, temveč tudi zato, ker si sploh upate uporabljati to besedo.

Kako bi odgovorili?

Genet: Moji klevetniki se zgražajo, če uporabim katerokoli besedo, celo vejico. François Mauriac je nekoč o meni napisal članek, v katerem zahteva, naj neham pisati. Dobri kristjani, še posebej moji klevetniki, so lastniki besede »svetost« in mi ne dovolijo, da jo uporabljam.

Playboy: Nekoč ste napisali, da je poezija »umetnost uporabiti drek tako, da ga ljudje pojedo«. Ste s to definicijo hoteli opravičiti svoje znano nagnjenje k družbeno nesprejemljivemu jeziku v svojih delih?

Genet: O tako imenovanih obscenih besedah – dejstvo je, da obstajajo. Če obstajajo, jih je treba uporabljati. Sicer si jih ne bi izmislili. Če jih ne bi uporabljali, bi obstajale v stanju apatije. Umetnik naj besedam dá vrednost – to je njegova naloga. Sklicujete se na definicijo, ki sem jo nekoč dal o poeziji. Zdaj je ne bi več tako definiral. Če nekdo hoče vsaj pomanjkljivo razumeti svet, se mora osvoboditi sovraštva. Še vedno čutim določeno sovraštvo do družbe, ampak vse manj in manj, in upam, da bo kmalu popolnoma izginilo. V bistvu ne preklinjam. Toda ko sem te besede napisal, sem sovražil, in poezija je bila, s pomočjo jezika, transformacija nečesa, kar imamo za nespodobno, v nekaj, kar imamo za plemenito. Problem je zdaj popolnoma drugačen. Vi – tj. družba – me ne zanimate več kot sovražnik. Pred desetimi ali petnajstimi leti sem bil vaš nasprotnik. Zdaj nisem niti za vas niti proti vam. Oba obstajava istočasno in moj problem ni več v tem, da vam nasprotujem, ampak da naredim nekaj, v kar sva vpletena skupaj, vi in jaz enako. Mislim, da so moje knjige slabo napisane, če bralca seksualno vzburijo, ker mora biti pesniško čustvo tako močno, da v nikomer ne vzbudi seksualnosti. Če pa so moje knjige pornografske, se jim ne odrekam. Preprosto povem, da jim nisem naklonjen.

Playboy: Kaj mislite, v erotičnem smislu, o delih D. H. Lawrencea in Vladimirja Nabokova?

Genet: Nikoli jih nisem bral.

Playboy: Pa o Henryju Millerju?

Genet: Ne vem veliko o Millerjevem delu, ampak to, kar vem, me ne zanima. To je čvekanje. On je človek, ki nikoli ne neha govoriti.

Playboy: Kako bi ocenili Sartra?

Genet: Sartre se ponavlja. Ima nekaj glavnih idej, ki jih raziskuje, jih uporablja v različnih oblikah. Ko sem ga bral, sem šel dlje od njega. Toda presenetila me je njegova nedavna avtobiografija, v kateri je pokazal željo, da se osvobodi buržoaznega sveta. V svetu, kjer vsak poskuša biti spoštljiva vlačuga, je lepo srečati nekoga, ki ve, da je po malem vlačuga, ne želi pa biti spoštljiv. Rad imam Sartra, ker je zabavno biti z njim, ker vse razume skozi smeh in brez obsojanja. Ne odobrava vsega pri meni, mu je pa prijetno, tudi če se ne strinja. On je skrajno senzibilen človek.

Playboy: Ste bili zadovoljni z njegovo literarno psihoanalizo vaše osebnosti?

Genet: To me je napolnilo z neko vrsto gnusa, ker me je razgalil nekdo, ki ni jaz. V svojih knjigah sem odkrival sebe, toda hkrati sem se z besedami, vedenjem, z določenimi izbirami, s sredstvi določene magije prikrival. Uspelo mi je, da se nisem preveč blatil. Sartre pa me je razkril brez ceremonij. Moj prvi odziv je bil, da bi knjigo zažgal. Sartre mi je pokazal rokopis. Dovolil sem, da ga objavi, ker je bila moja temeljna skrb, da sem odgovoren za svoja dela. Potreboval sem nekaj časa, da sem prebolel branje njegove knjige. Nisem več mogel pisati. Lahko bi poskušal zgolj mehanično ustvariti določen tip romana. Lahko bi poskušal mehanično pisati pornografske knjige. Sartrova knjiga je napravila vakuum, ki je vodil k nekakšnemu psihičnemu razkroju.

Playboy: Kako dolgo ste ostali v tem vakuumu?

Genet: V tem stanju praznine sem ostal šest let, šest let imbecilnosti, ki je osnovna sestavina življenja: odpiranje vrat, prižiganje cigarete. V človeškem življenju obstaja samo nekaj žarkov svetlobe. Vse drugo je sivina. Toda to obdobje psihičnega razkroja me je navedlo k razmišljanju, ki me je končno pripeljalo do gledališča.

Playboy: Toda ali *Poostrenega nadzora* in *Služkinj* niste napisali pred Sartrovo knjigo?

Genet: To je res. Toda Sartrova knjiga je pomagala eksploatirati nekaj, kar mi je že bilo blizu.

Playboy: To blizu je po mnenju nekaterih kritikov brezupno stanje tistih odrinjenih skupin, o katerih govorijo vaše drame, in odtujenost od družbe, s katero se vi osebno identificirate kot homoseksualec in nekaj časa kot lopov. Ali imajo prav?

Genet: Drame pišem, da bi izkristaliziral odrsko, dramsko emocijo. Ne zanima me, na primer, ali bodo Črnci koristili črncem. Poleg tega ne mislim, da jim koristijo. Mislim, da bi neposredna akcija – boj proti kolonializmu – naredila mnogo več kot katerakoli drama. V dramah sem poskušal oživiti nekaj, kar je globoko pokopano, nekaj, česar črnci in drugi zatirani ne morejo izraziti. Neki kritik je o *Služkinjah* napisal, da služkinje »ne govorijo tako«. Ja, govorijo tako – toda samo meni, ko sem sam, opolnoči. Če bi mi kdo rekel, da črnci ne govorijo tako, bi mu odgovoril, naj nastavi uho na njihovo srce in bo slišal natanko to. Morate znati slišati tisto, kar je neizrečeno.

Playboy: Potem v svojih delih simpatizirate s ponižanimi in zatiranimi razredi?

Genet: Mogoče je, da sem te drame pisal proti sebi. Mogoče, da sem jaz Belci, Delodajalec, Svečenik – in da poskušam izločiti idiotske elemente v teh lastnostih.

Playboy: Kritiki so vas obsojali, ne samo zato, ker ste si to upali, temveč ste hoteli te »idiotske elemente« tudi izkoreniniti; poudarjajo, da zastopate načelo nasilnega uničenja vladajočih razredov in konvencij. Ali prenapihujejo vaše namene?

Genet: Prav gotovo bi si želel osvoboditi se konvencionalne morale, tiste, ki je okamnena, ki preprečuje razvoj, preprečuje življenje. Umetnik ni nikoli popolnoma destruktiven. Že samo oblikovanje lepe besedne zveze, harmoničnega stavka je nekaj etičnega – to je zveza med pisateljem in bralcem. Vse estetsko vsebuje etično. Toda vtis imam, da vaše mnenje o meni sloni na tistem, kar je bilo napisano pred dvajsetimi leti. Danes ne

poskušam dati gnusne ali očarljive ali sprejemljive slike o sebi. Enostavno sem zaposlen.

Playboy: S pisanjem?

Genet: Občasno delam na svojih tekstih – ne vsak dan, s presledki. Verjetno bom kmalu pisal opero z velikim glasbenikom Pierrom Boulezom, ki to sezono dirigira čudovitega *Wozzecka* Albana Berga v pariški Operi. Preostali čas preživim v stanju polimbecilnosti, kot vsi drugi.

Playboy: Ali pišete zato, ker si to želite, ali je to enostavno način preživetja?

Genet: Čutim odgovornost do časa, ki mi je dan. Rad bi kaj naredil z njim, najboljše, kar znam, je pisanje. To ne pomeni odgovornosti do drugih. Niti do sebe ne. Mogoče sem odgovoren pred Bogom, o katerem ne morem govoriti, ker o njem ne vem veliko.

Playboy: Kljub dejstvu, da ste življenje posvetili »zlu«, verujete v Boga?

Genet: Verjamem, da verujem Vanj. Ne verjamem veliko mitologiji katekizma. Toda zakaj čutim, da moram upravičiti čas svojega življenja s tistim, kar se mi zdi najbolj dragoceno? Nič me ne obvezuje k temu; nič vidnega me k temu ne sili. A zakaj potem tako močno občutim, da to moram? V preteklosti sem to vprašanje razrešil s pisanjem. Upor mojega otroštva, upor moje mladosti – je upor zoper moje ponižujoče stanje, napad na mojo najglobljo vero – toda moja vero v *kaj*?

Playboy: Nekateri vaši prijatelji mislijo, da se še vedno upirate – toda zdaj prej laskanju kot nekdanjemu ponižanju. Pravite, da dobivate velike honorarje z vsega sveta; kljub vsemu pa se zdi, in tudi govori se, da ste revni. Kaj delate z vsemi svojimi prihodki?

Genet: To se vas ne tiče.

Playboy: Dobro, v tej polprazni sobi z nekaj kosi rabljenega pohištva vidim samo sedem knjig, budilko, torbo, obleko, tri srajce – in obleko, ki jo nosite. Je to vse, kar imate?

Genet: Ja. Zakaj bi imel več? Moja revščina je angelska. Pravzaprav nimam nič proti lastnini in podobnemu. Kadar grem v London, mi moj agent včasih rezervira sobo v Ritzu. Toda kakšno potrebo po predmetih in po razkošju naj bi čutil? Pišem, in to je dovolj.

Playboy: H kakšnemu koncu, če sploh obstaja, usmerjate svoje življenje?

Genet: Proti pozabi. Največji del naših dejavnosti zaznamujeta nedolocenost in praznina življenja klošarja. Zelo redko si zavestno prizadevamo preseči to stanje. Jaz ga presegam s pisanjem.

Objavljamo dopolnjen ponatis intervjuja Jeana Geneta z Madeleine Gobeil, ki ga je za gledališki list predstave *Balkon* v režiji Janeza Pipana (Slovensko mladinsko gledališče, sezona 1987/88, predstava 2) **prevedla dramaturginja Livia Pandur**. Legendarni intervju je izšel v reviji *Playboy*, 1964, št. 4, in bil ponatisnjen v *Magazine Littéraire*, 1981, št. 174.

Pozneje je v knjigi *L'Ennemi déclaré* (Jean Genet, *L'Ennemi déclaré*, Gallimard, 1991) izšel še obširnejši magnetogram celotnega pogovora. Knjiga je v angleškem prevodu pod naslovom *The Declared Enemy* dostopna tudi na spletu (<http://www.scribd.com/doc/79333903/Jean-Genet-The-Declared-Enemy>); pričujoči intervju najdete na straneh 2–18.



Na sliki: Daša Doberšek, Olga Kacijan; foto: Peter Uhan

Tibor Hrs Pandur

Suženj je gospodar v preobleki



V *Služkinjah* igro vodijo tri osebe: Claire, Solange in Gospa. Claire in Solange sta služkinji, ki v odsotnosti Gospe igrata Gospo, tako kot druga drugo. Sta dva pola istega bitja, namreč sužnje, medtem ko je Gospa utelešenje Gospodarja, ki pa je po Sartru le »gesta«. Moč je gesta moči. Edina razlika med gesto Gospe, ki jo igra Claire, in gesto, ki jo igra Gospa sama, je, da več ljudi verjame v gesto Gospe in jo zaradi njenega materialnega ozadja podpira. Gesta je enako prazna, a realnost ji podarjajo gledalci, svet in bančni račun. Na odru pa sta gesti Claire in Gospe izenačeni. Sestri uprizarjata poskus simbolnega umora Gospe, ki se vedno ponesreči, saj za priprave porabita preveč časa, da bi umor (dejansko ali ritualno) izpeljali do kraja. Zakaj? Ker tega v bistvu nočeta. Nočeta izvršiti zadnjega dejanja, saj bi to pomenilo konec drame, ki jo uprizarjata, ter konec njunega razrednega položaja. Umor se mora ponesrečiti in treba ga je prestaviti v nedoločljivo prihodnost, da lahko ohranjata pozicijo moči Gospe same, ki jo podzavestno priznavata, čeprav se ji nenehno upirata ter jo iz dna srca sovražita. Ampak sovražita jo tako, da jo ljubita, saj hočeta postati prav takšni kot ona. Preveč jo ljubita/sovražita, da bi jo zapustili ali ubili, torej jo sovražita/ljubita ravno dovolj, da se kljub vsem poskusom umora, ovadbam ter krikom po svobodi vendarle podzavestno potrudita, da bi vse ostalo tako, kot je. Do končnega simbolnega razpleta, seveda. V prvem prizoru ali igri, ki jo služkinji uprizarjata le sami zase, razkrivata svoj ambivalentni in spervertirani ljubezenski odnos do Gospe. Obe pred njo igrata, kako ji pobožno služita, kako je Gospejina omara njun oltar Matere božje, ko pa sta sami, se trudita desakralizirati vse, kar nanjo svetega projicirata. Oblačita se v njene obleke in vadita ritualni umor. *Služkinji* sta zgodba o identifikaciji sužnja z gospodarjem, kar ta odnos primarno omogoča. Suženjska perspektiva je glavni vir, ki ohranja razmerje suženjstva, in ne le gospodar kot vsemogočni zatiralec. Suženj mora verjeti in sprejeti, da je gospodar alfa in omega, samega sebe mora nenehno potrjevati v svoji suženjski manjvrednosti, in to preko afirmacije gospodarja kot vrhovne instance, podobne kakemu monoteističnemu bogu. *Služkinji* sta zgodba o poskusu osvo-

boditve služkinj izpod lastnih jarmov gospodstva, ki jih skozi potrjevanje svoje pozicije, ljubosumja in sovraštva sami nenehno uprizarjata ter manifestirata kot resnične. *Služkinji* sta simbolna zgodba o uporabi kot umoru, desakralizaciji in resakralizaciji prestola, tako kot napotek za poskus popolnega uničenja prestola, ki se bere kot priročnik za poskus osvoboditve. Claire pravi: »Obstoj služkinje je odvisen samo od mene. Od mojih krikov in mojih gibov.« To govori Claire kot Gospa, ampak hkrati tudi Claire kot Claire, Claire kot igralka, ki je zmožna z močjo domišljije postati, kdorkoli hoče. Torej je obstoj služkinje odvisen samo od Claire, ki igra Gospo in ki se preko svojega suženjskega odnosa z Gospo identificira tako, da ji služi. Obstoj služkinje je odvisen samo od Claire, ki sprejema vlogo služkinje.

Služkinji hočeta sesuti Gospo, razkrinkati njeno lažno dobroto in buržoazno pozicijo, moč katere določa le neenakomerna razporeditev bogastva, vse dokler ne spoznata, da je Gospejina moč popolnoma odvisna od njenega konsenza. Ko pustita, da Gospa odide, ko izpolnita svojo družbeno vlogo služkinje (ko ji preneseta sporočilo, da so Gospejinega ljubimca izpustili), šele lahko dovršita nameravani ritual simbolnega umora in osvoboditve. Dokler se z Gospo identificirata in jo igrata ter uprizarjata dramo svojih življenj, tako dolgo sta služkinji. Takoj ko dopustita, da Gospa odide, da se Claire do konca identificira z njo ter spelje svojo vlogo do logične konsekvence samouničenja, šele takrat postane Solange svobodna in ni več razdvojena na strahopetno Claire, ki se boji dejanskega umora Gospe, in na Solange, ki igra Claire. Šele takrat, ko se Claire do konca prelevi v Gospo in spi je strup, namenjen Gospe, Solange postane Solange. Ko Solange dopusti, da se Claire, ki igra Gospo, ubije in izpolni svojo vlogo, šele takrat se začarani krog suženjstva prekine in Solange je lahko v miru kaznovana kot sveta morilka (višek sakralnega po Genetu), saj se preko umora, ki ga ni storila (le želela in dopustila ga je), ter šele s tem, ko prevzame krivdo nase, osvobodi. Kazen jo iz služkinje preobrazi v morilko, ki je storila dejanje po svobodni volji. Ali vsaj utelesila svobodno dejanje, ki je onstran jarma Gospe. Seveda potem pade v domeno Ječarja, ki je zgolj višja manifestacija Gospodstva države. Izgon ali eksekucija je za Solange višek svobode, po kateri hlepi zaradi razrednega neravnovesja. Zločin je zanjo edini izhod.

Neravnovesje med razredi je osnovna premisa odnosa služkinj do Gospe.

Claire, Solange in Gospa. Claire in Solange sta služkinji, ki v odsotnosti Gospe igrata Gospo, tako kot druga drugo. Sta dva pola istega bitja, namreč sužnje, medtem ko je Gospa utelešenje Gospodarja ...

.....

Lepša kot je Gospa, več bogastva, kot ga ima, manj ga imata služkinji. Lepša kot je Gospa, grši so sužnji, ki ji služijo. Tako kot v drami se v sistemu ekstremnega kapitalizma (kjer vladajo predvsem korporacije) bije absurдна farsa, ki temelji na neenakomerni razporeditvi bogastva, kar je vir ne samo neravnovesja, ki se kaže v globalni bedi in revščini, ampak predvsem nasilja, ki raste iz ljubosumja, ki raste iz pohlepa, ki raste (na obeh polih, tako pri revnih kot pri bogatih) iz neskončne, neusahljive želje po vedno več. Problem denarja, torej problem zakona ekvivalence, ki se pretvarja, da je vse kupljivo, vse zamenljivo prav in zgolj za denar, ter da je denar edini vrhovni zakon menjave, je temeljni problem ekstremnega kapitalizma, pa tudi Genetovih *Služkinj*.

Služkinji uprizarjata teater umora, da jima ne bi bilo treba ubiti svojih vlog, ter se tako soplodita v sovraštvi in zavisti, da bi bili druga drugi služkinji (mogoče celo bolj kot od Gospe sta odvisni druga od druge, saj se tako potrjujeta v svoji vlogi do Gospe), druga drugi Gospa, slika lažne nedosegljive popolnosti. Ta dvojna morala lepo razlaga dvoličnost tako služkinj kot sistema, katerega sužnji sta. V nadaljevanju izvemo, da je Claire pravzaprav aktivni člen in Solange strahopetnica, ki samo daje navodila, a si ne upa izpolniti dokončnega dejanja umora. Claire je tista, ki izvrši negacijo, ki Solange (in sebi) omogoči osvoboditev izpod jarma lastnega suženjstva. Izvemo, da je Claire napisala pisma, ki so ovadila Gospejinega ljubimca, da je pristal v priporu. Služkinji projicirata bedo svojega razrednega položaja v umor Gospe kot rešitev iz tega položaja, pri čemer do konca ne uvidita, da rešitev ni v dedovanju ali zamenjavi Solange s pozicijo Gospe, ampak v tem, da Gospo ubijeta v sebi, da jo negirata v sebi, in se šele

tako afirmirata kot svobodni posameznici. Onidve pravzaprav pišeta scenarij za gospodarico, katere življenje postane njuna zasebna predstava. Sta skriti igralki, scenaristki, režiserki in gledalki, ki uživata v predstavi družbenega teatra te tragikomedije Gospe buržoazije. Solange mimogrede omeni, kako je imela »rada podstrešnico, ker mi je njena revnost vsiljevala revne gibe«. Družbeni položaj in fizični prostor, torej raven bogastva, s katerim razpolagaš, ti vsiljujeta gibe in torej identiteto, v sistemu, v katerem zunanja manifestacija tvojega bančnega računa določa tvoje gibe, tvojo osebnost, tvojo vlogo. A služkinji sta upornici, svojemu stanu se odločno in dokončno upreta. Od začetka je jasno, da hočeta iti do konca. Ko sta sami, kršita in obračata vse sprejete vrednote, desakralizirata Gospejino pozicijo moči s teatralizacijo svoje najbolj skrite želje: umora Gospe. Drzneta si posnemati Gospo in karnevalizirati lastni odnos do nje, kar prikaže moč umetnosti kot prvega koraka k osvoboditvi. Drzniti si posnemati vse, postati kdorkoli, »vstopiti povsod, odgovoriti na vse«, kot je to hekersko logiko in subverzivnost umetnosti lepo formuliral Rimbaud. Teater posnema že obstoječi družbeni teater ekvivalence in ga karnevalizira, teatralizira, razkrinkava kot to, kar je: iluzija na podlagi scenarija, ki ga piše zakon ekvivalence denarja, ki je le neenakomerna razporeditev bogastva, zmožnega nakupiti si monopol nad uporabo nasilja. Služkinji bi lahko ubili Gospo, ampak jo raje mučita, saj bi, če bi jo ubili, to pomenilo konec predstave in konec njunega teatra, ki si ga pravzaprav želita. Trdita, da jima Gospejino nakopičeno bogastvo preprečuje uresničitev ljubezni med njima. V Gospejinih očeh sta objektivizirani in degradirani le na objekte in storitve, ki jih preko teh objektov posredujeta Gospe. Sta samo podaljška virtualnih Gospejinih rok in tako služita le kot bližnjici k predmetom Gospejine želje. A le onidve vidita to predstavo v celoti in sta deležni popolnega užitka v njej, saj vidita tako svojo kot tudi Gospejino pozicijo, ki jo uprizarjata. Pravzaprav samo onidve lahko igrata, režirata in gledata to predstavo. Po Lacanu (preko Hegla) je hlapec tisti, na čigar strani je užitek, in to ravno v tem, da je gospodar le njegov izmislek. Poziciji gospodarja in hlapca sta strukturno diametralni in nekako enakovredni oziroma zamenljivi, saj vlada zakon denarne ekvivalence, ki lahko (po Timonu Atenskem in Marxu) grdo spreminja v lepo, drek v zlato in nasprotno, če ga sprejmemo kot vrhovnega Gospodarja in nespremenljivi Zakon družbe. Ko služkinji izvesta, da so Gospoda izpustili, to

poimenujeta »zasmehovanje pravice« in »žalitev za naju«, saj se bojita, da bosta razkrinkani kot hudodelki, ki sta mu podtaknili zločin, ki ga ni zagrešil. Kriv je le bogastva, ki ga sami ne posedujeta. Bojita se samo tega, česar si najbolj želita. Da bi se njuna resnica manifestirala ter da bi se končno osvobodili in bi ju svet uzrl kot to, kar sta. Svobodni bitji, ki sta izbrali zločin, prav zato ker sta svobodni in ne le služabnici pod nadzorom Gospe, ampak bitji, ki sta navkljub konsenzu suženjstva lahko določali in nadzirali Gospejino življenje! Claire je sita tega, da je kot služabnica in ženska zreducirana na pismonošo Gospejinih objektov in služabnico Gospejine želje ter da ni realizacija svoje lastne. Želja po umoru Gospe raste iz razredne delitve ter iz neenakomerne porazdelitve bogastva, iz logike neskončne neutešljive želje po vedno več denarja: imeti vse več objektov, podložnikov, domen, moči in oblasti, ki predstavljajo le neskončno željo in tok ekvivalence, ki potrjuje le lastni zakon in ničesar več.

Solange pravi: »Ljubezen v sužnosti ni ljubezen.« Želja po koncu suženjstva, ki jo skozi umor Gospe sanjata tako, da bi le zamenjali vlogi in potem vladali oni, se razkrije kot slepa ulica. Njuna slepota je torej analogna nekaterim revolucionarnim gibanjem, znotraj katerih se pod pretvezo vsesplošne osvoboditve skriva zgolj najperfidnejša volja do moči: zavzeti oblast, pozicijo Gospodarja in si prilastiti njegovo svobodo, in ne kake »nove« oblike svobode, ki bi transcendirala pozicijo Gospodarja in hierarhije, ki se iz nje razrašča. Služkinji spregledata, da sta oba položaja, tako gospodarja kot sužnja, enako prazna, enako lažna položaja sankcionirane svobode, svobode v razmerah suženjstva, saj obema vlada družbeni teater denarne ekvivalence. Lahko si svoboden tako kot gospodar, če sprejmeš premiso, da je denar sveta vladar, če se greš njegovo igro. Če pa hočeš zamenjati igro, si obsojen na smrt ali dejansko izgnan, ter šele tako, z afirmacijo lastne integritete, zares avtonomen in zares svoboden. Paradoksalno si po Genetu svoboden šele takrat, ko te družba izvrže, izžene ali obsodi na smrt.

Gospa se nato dejansko prikaže in igra služkinj dobi novo dimenzijo svetohlinstva ali morda le zgrešene ljubezni. Jasno je, da nekaj sumi, a je preveč prizadeta, da bi prišla do natančnih sklepov. Vidi, da prah ni pobrisan in da se rože kopičijo, kot da se njen dom spreminja v grobnico. Zaradi stresa, ker je njen ljubimec za zapahi, ne more več nadzorovati gospodinjstva. Tako sta nadzor

pravzaprav prevzeli služkinji. Kdo ima torej moč nad kom? Služkinji, ki režirata celotno intimno življenje in usodo Gospe, ali Gospa, ki misli, da nadzoruje služkinji, ter jemlje vse, kar se ji dogaja, kot nerazumljiv bič usode, nad čimer se služkinji skrivoma naslajata? Gospa ima še najmanj moči (razen če jo iščemo v njeni ljubezni), vsa moč je očitno pri služkinjah. Gospo je »sram, da zahtevam čaj, gospod pa je medtem sam, brez hrane, brez tobaka, brez česarkoli. [...] Vedve s Claire sta srečni, ker sta sami na svetu. Kako hudih nesreč vaju varuje vajin skromni stan!« Navidezna razlika med stanovi zakriva enotnost sistemske bede kapitalizma, praznega družbenega spektakla osamljenih skupnih življenj, ki živijo le za teater, ta pa ohranja zgolj fikcijo družbenega reda in ne univerzalnega prijateljstva izmenjave pravice, dobrote, lepote in resnice. Žalost in beda služabnic, ki živita za to, da se igrata posnemanje Gospe, kot se otroci igrajo starše, kot sistem bogatunov plodi kriminalce, ostane edina konstanta. Gospa se nato celo spremeni in začne služkinjama darovati svoje obleke, kar sta si pravzaprav želeli. Tudi tega ne moreta več prenašati. V svoji ritualni analizi sta šli predaleč, da bi ju to lahko zadovoljilo. A niti poskus umora Gospe/Boga ne uniči prestola Gospe/Boga; po tem ga lahko zasede samo morilec in umor ustoliči kot vrhovnega ali skritega že obstoječega gospodarja tega danega spervertiranega sistema lažne ekvivalence. Karkoli Gospa naredi, ne more preseči njenega razrednega položaja in njenega ljubosumja. Služkinji hočeta biti Gospa in njen ljubimec, kar kaže na bolno preidentifikacijo z ikono Gospe, privedeno v željo po njenem uničenju in zasedbi njenega mesta; ampak le v željo, ki prav zato, ker se ne realizira, ohranja temeljno razliko med njima, večno mesto Gospe; nista namreč zmožni umora, s katerim bi jo zamenjali, saj sta služkinji potemtakem po svojem srcu očitno dejansko dobri (in dejansko sveti). Kar ju muči, sta le razredna razlika in zakon ekvivalence, na katerem temelji ta spervertirani in predpotopni sistem, ki smo mu, ker sami očitno tako hočemo, sužnji in ne gospodarji lastnih usod. Umor Gospe Claire/Solange pravzaprav ne bi postavil na njeno mesto, ampak v ječo. Edino, kar lahko storita, je, da ohranjata obstoječa razmerja prav s sanjarjenjem o večnih spremembah. A tudi to ne pomaga. Resnica se bo prej ali slej razkrila. Predmeti postajajo tuji, služkinji izgubljata svoji vlogi. Razmerja so se spremenila prav z ovadbo »nedolžnega« Gospoda. Z zločinom sta premagali svoji poziciji in se prebili v območje neizbežne trans-

ne nujno kupljive. Dobro dejanje je nekupljivo, samo podarljivo. Denar ni edino sredstvo menjave, saj v veselju in med nami vladajo tudi drugi zakoni menjave. Spektakel in iluzija naše družbe izvirata iz omenjene lažne koncepcije denarja kot edinega zakona menjave.

Zadnji monolog prevzame Solange, ki Gospo razglasi za mrtvo, ki v njenem odhodu vidi njeno simbolno smrt, ter sklene krog boja, ki se bije le znotraj nje same oziroma med njo in Claire. »Gospe sem enaka in glavo nosim pokonci.« Želja, da bi bila Gospe enakovredna in enakopravna, se lahko uresniči samo s simbolno Gospejino smrtjo v Solange sami preko samo-umora, ki ga na koncu uprizori njena sestra, pri čemer je Solange le šokirani opazovalec. Ta simbolni umor ali negacija Gospe je nujna za avtonomno afirmacijo Solange, ki Claire omogoči zadnje in vrhovno dejanje svobode. Ta »samo-umor« je umor razmerja med njimi in transformacija le-tega. Je edini način, da se družbene razlike v tem sistemu lahko izenačijo in da se realizira (ali vsaj nakaže) želja po dejanski ekvivalenci med živimi bitji v smislu dejanske enakopravnosti, želja po svobodi in čisti medsebojni menjavi brez vsiljenih posrednikov. Edina rešitev za Solange je sprejeti masko morilke, priznati krivdo za grešne misli in sprejeti kazen sistema, ki jo bo obsodil na smrt v izgnanstvu ali na transformacijo, ki na koncu vse izenači. Tako Solange doseže edino možno in tragikomično slavo, ki ji je v tem sistemu plojenja bede po zakonu ekvivalence dobrin in sprevrženih zakonov lastništva še lahko dana. Že sanjari, kako čudovita bo njena usmrtitev, ki bo naredila konec njenemu suženjstvu in jo bo odrešila spon razrednih razlik. »Tik za njo stopa rabelj. Na uho ji šepeta besede ljubezni.« Evokacija zadnje stopnje sistema, ki lahko najvišje očiščenje doseže v spervertiranem obredu usmrtitve in smrti morilca preko transferja in ponovne vzpostavitve pravice, v katero je sistem prisiljen prav s Solangeinim lažnim priznanjem krivde. Solange je pravzaprav nedolžna in se za svoje grehe kaznuje tako, da prizna samo-umor lastne sestre. Prizna ga, da bi se rešila suženjstva. Ali se morda s tem še bolj zaslužni? To je tukaj vprašanje. To priznanje je njen dejanski zločin in vstopnica v nebesa transformacije po Genetu. Gospa v tej drami ostane Gospa, pije šampanjec in vlada naprej, brez svojih ljubljenih služkinj, ki ju lahko brž zamenja s kakimi novimi reveži. Zato je ta tragikomedijska pravzaprav farsa. Ker ni pravega razpleta, naravni red se ne vzpostavi, Gospa vlada dalje,

samo služkinji se izničita ali transformirata onstran danega sistema, drugam, v svetnici, v zločinki in kaznjenki. Zločin kot rešitev? Ali zločin kot omogočanje nadaljnjega plojenja tega sistema? Kaj je pravzaprav Genetova teza? Claire se ubije in Solange verjetno prizna krivdo za njen umor. Prizna zločin, da se nad njo lahko izvrši pravica? Pravzaprav se samokaznuje, ker ni bila zmožna storiti dejanskega umora in ubiti Gospe, ker ni imela poguma za resnično revolucijo. Ali pač? Je to priznanje krivde afirmacija sistema ali njegova negacija? Je to, kar stori Solange, zločin ali izdaja? Priznati zločin, ki ga nisi storil, da je pravica lahko zadoščeno? Zdi se, da je to zgrešena pravica, bolj samokaznovanje kakor odrešitev. Bolj lažna negacija sistema kakor afirmacija svobode, po kateri je hlepela. Pravzaprav pa ne vemo, kako se drama razplete, lahko le ugibamo iz njenih predhodnih predpostavk in blodenj, ki sta jih služkinji uprizarjali zase (in za nas). Solangein monolog se konča z: »Vse zaman, gospa, jaz ubogam policijo. Samo tam me razumejo. Saj sodijo tudi oni v svet zavržencev.« Kjer je vse zamenljivo, smo vsi zavrženi, smo vsi zamenljivi, arbitrarni in nepomembni. Zločinci in izvrševalci zakona so izenačeni, saj vsi stojijo zunaj sistema. Samo-umor kot edina rešitev te igre kapitala, kot zadnja resnica kapitalizma, ki po svojih predpostavkah kakor kak virus logično stremi k samouničenju? Claire se v vlogi Gospe lahko samo še ubije ter tako kot predstavnica buržoazije in kapitala metaforično izpolni svoje poslanstvo. Skrita resnica pa je, da Gospa živi naprej in pije šampanjec. Skupi jo – ali pa se odreši – Claire, ki Gospo le igra. Solange se bo sama obsodila za Clairino zastrupitev (zastrupitev fiktivne Gospe oziroma Claire, ki je Gospo le igrala) ter za vsa hudodelstva (ki sta jih s sestro le načrtovali, a nikoli izvršili) in postala lažna sveta morilka. Solange se kaznuje za nikoli storjene grehe, ki so obstajali zgolj v mislih! Solange prizna krivdo, da bi bila lahko kaznovana, kot da je storila zločin, ki ga ni. Družbena delitev je služkinjama očitno sesula percepcijo in razlikovanje med dejanskim družbenim teatrom in njunim zasebnim uprizarjanjem. Zasebni teater namer sta vzeli preresno, kot da je načrtovanje in igranje umora že umor sam. Kot da je ritual umora že njegova dejanska izvršitev. Kot da je teater, ki ga igrata, enak družbenemu teatru, v katerega sta po zakonu ekvivalence in družbenih razmer, ki iz nje izhajajo, ujeti. Morda pa je res. Mar nista hoteli prav preko teatra vplivati na družbeno realnost in jo preko njega spremeniti v svojo korist

in končno osvoboditev? Videti je, da smo mi edini, ki lahko vidimo celoten spekter dogajanja, in na nas je odločitev, ali se bomo še oklepali podobnih spon, ki držijo v oblasti tako Solange in Claire kot tudi Gospo. Priznati umor nekoga, da si lahko po pravici umorjen (ali »odrešen«) ter da tako zavladata resnica in pravica – mar ni to lažna, spervtirana pravica, kot sta spervtirana percepcija in odnos služkinj do Gospe? Je to zadnja etida sistema, ki stremi k samouničenju in žrtvovanju človeškega časa in energije in v katerem sta smrt skozi umor in samouničenje edina odrešitev? Je to Genetova poglobljena kritika tako kapitalizma kot krščanske morale ter tragičnega življenja, v katerem je bil Genet prisiljen izbrati slavo morilcev namesto slave lažnih prerokov dvočlane buržoazije in enakovrednih sužnjev kapitala?

A ne gre le za smrt, gre za preobrazbo obstoječih razmerij in vlog. To transformacijo dosežeta samo Claire in Solange oziroma le Solange, saj ne vemo natančno, v kaj ali koga se spremeni Claire. Zdi se, da gre bolj za smrt enega dela osebnosti in ponovno rojstvo drugega, za življenje, skozi katero smrt potrjuje neskončni princip življenja. Teater nas potemtakem le opominja, da se sami lahko odločimo igrati, katerokoli vlogo si izberemo, da smo lahko, kdorkoli se odločimo, da bomo, ali kdorkoli, v kogar si izberemo biti izbrani. Opominja nas, da je moč transformacije v naših rokah in ustih, da uprizarjamo svojo lastno realnost, srečo ali nesrečo, ki nato lahko intervenira in vpliva na družbeno realnost ekvivalence ter jo celo spreminja. V teatru se lahko naučimo pomembnih ključev, kako igrati igro življenja, saj se teater dogaja znotraj širšega družbenega teatra. Smrt in soočenje z njo v teatru razkrije nepomemben spektakel sveta, lažno podlago tega preživelega sistema, ki se skriva v zakonu ekvivalence in slavljenju denarja kot vira vseh naših moči, čeprav je vir naših moči le v medsebojni odprtosti in prosti komunikaciji izključno med nami. S popolno realizacijo tega, da umiramo, lahko dejansko šele postanemo svobodni, nepremagljivi in nesmrtni tukaj in zdaj, prav preko popolne realizacije naše lastne minljivosti.

Claire se pravzaprav žrtvuje ter fizično ubije samo sebe kot simbolno reprezentacijo Gospe same. Morda igro vzame preresno in dejansko manifestira notranjo logiko Gospe/Kapitalizma, saj morda pozabi, da ji ni treba ubiti sebe, ampak samo preobraziti svoje razmerje do Gospe. A očitno ne najde boljše

poti, kot da preko žrtvovanja same sebe omogoči svobodo Solange; v dejanju, ki je najbližje dejanju ljubezni, čeprav je skrajno brutalno. A od Geneta česa drugega tudi nismo pričakovali. Hlapec se v svoji želji, da bi postal gospodar, nikoli ne prelevi v gospodarja, ampak si samo neskončno želi doseči svobodo, ki jo poseduje gospodar. Želi si postati svoboden in avtonomen tako kot gospodar, a ne zaradi lastniških razmerij ali preko njih. Podoba gospodarja mu služi le kot podoba ekvivalentne svobode, po kateri hlepi. Ko premaga to podobo gospodarja v sebi, ko ubije to podobo, ko spozna, da hlepi po nečem drugem, česar podoba gospodarja nikoli ne bo predstavljala, šele takrat lahko resnično postane svoboden. In šele takrat njegova dejanja sama manifestirajo bogastvo in dobroto, ki spontano sledi iz svobodne, izmenične in medsebojne menjave. Najpomembnejša lekcija, ki nam jo Genet pridiga preko *Služkinj*, je očitno tale: da je družbeni teater ekvivalence odvisen in hranjen le z našim intimnim, osebnim teatrom in rituali, ki jih uprizarjamo med sabo, v lastnih mislih in dejanjih, z našimi bližnjimi, znanci, pa tudi z delodajalci, in absolutno nikakor in nikoli ne obratno.



Na sliki Daša Doberšek, Janja Majzelj; foto Peter Uhan

Jean Genet

Pisma Rogerju Blinu – izbrani odlomki¹



I

Igralke in igralce je treba odvreči v njihove najbolj skrite globine, ne pa v rafiniranost; jih pripraviti do tega, da sprejmejo zahtevne postopke, občudovanja vredne geste, ki pa ne smejo biti povezane z njihovim življenjem. Oder in življenje postavljamo v nasprotje, zato ker čutimo, da je oder kraj blizu smrti, kjer je mogoča vsa svoboda. Sicer pa mora glas igralcev priti samo iz grla: to je glasba, kakršno je težko najti. Njihova maska jim bo s tem, ko jih bo spremenila v »druge ljudi«, omogočila vse drznosti: ne bodo več družbeno odgovorni, odgovorni bodo nekemu drugemu Redu.

II

Ne dovolite igralcu, da se spozabi, razen če se spozabi tako daleč, da se počuje na publiko. Treba jih je prisiliti, da – takrat, ko nimajo teksta – sanjajo o smrti svojih otok ali o smrti ljubljene matere ali da jih je kak ropar okradel ali da jih občinstvo vidi gole.

III

V vojno se ne spustimo, če je ne maramo, če se ne čutimo rojene zanjo ali, če hočete, narejene za boj. Z gledališčem je podobno. Igralci, ki se na odru počutijo preveč sproščeno, se med nastopi spočijejo, pravzaprav se stiskajo drug k drugemu ob televizorju, ki je na glas prižgan v obrekovalnici. Nekateri kanoniki berejo brevir in ob tem mislijo na ne vem kaj, ampak dvajsetletni igralci ne bi smeli biti kanoniki. Casarèsova tudi kadar ni na odru, ostane med kulisami, pozorna ali utrujena, ampak prisotna – drugi pa se poberejo. Vsaj prek zvočnikov bi lahko poslušali kolege. Zavrtijo gumbe in izklopijo glasove, ki prihajajo

¹ Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*, Gallimard, 1986.

z odra, ki nosijo energijo ali naveličanost, nerodnost ali spretnost, in gledajo televizijo. Poslušajo televizijo. Namesto da bi stopili iz sveta, se vključijo nazaj vanj, kot da bi bil oder mesto pogubljenja. Mladi igralci so v tem izjemni, komaj stopijo na oder, že naredijo vse, da bi se skrili, da bi se skoraj stopili v sivini besed in gibov. Jim ne bi mogli reči, da preveč bleska v družbi prepreči, da bi oder razsvetlil dolgo zadrževani izbruh, ki končno eksplodira? Tudi če morajo povedati samo en stavek, narediti samo en gib, bi morala ta stavek ali ta gib vsebovati tisto, kar vsak igralec nosi v sebi svetlega in kar je dolgo čakalo na ta privilegirani trenutek: biti na odru. Seveda je treba vsakega igralca opogumljati, da bi bil na odru, pa čeprav samo za kratek prizor, bleščeč in resničen in tako lep, da bi dvorana ob njegovem odhodu z odra občutila obup. In da kljub temu, da smo ob tistem, kar pride za njim, očarani, do konca obžalujemo, da ga ni več na odru.

IV

Čeprav se nisem veliko ukvarjal z gledališčem, se mi zdi, da sploh ni pomembno množiti števila predstav, da bi jih videlo (?) čim več gledalcev, ampak delati poskuse – ki bi jih imenovali vaje –, ki bi se iztekli v eno samo predstavo, katere intenzivnost bi bila tako močna, njen doseg tako velik, da bi s tistim, kar bi zanetila v vsakem od gledalcev, lahko osvetlila tudi tiste, ki predstave niso videli, in bi v njih povzročila zbežanost.

Kar zadeva gledalce, bi na predstavo prišel le tisti, ki je sposoben nočnega sprehoda po pokopališču, da bi se soočil s skrivnostjo.

[...]

Mislim, da ne bi smeli misliti na več kot na štiri ali pet ponovitev. V resnici igralci, če bodo šli dovolj globoko vase, več ne bodo zdržali. Tako se mi vsaj zdi. Vse druge ponovitve bodo le blede odsevi. Tako si mislim. Sicer pa – ali je to sploh pomembno. Ena sama res dobra predstava bi morala biti povsem dovolj.

Prevedla Jana Pavlič

Bernard Dort¹

Gledališče: pravljčna igra brez replike



Genetovo gledališče napada vsakdanjost, običajni red stvari. Je pravi praznik, osvobojen vsakršnega spoštovanja verodostojnosti in celo vsakršnega stremjenja k pomenskosti.

Mesto in položaj gledališča v Genetovem delu sta posebna in varljiva. Po legendi (s katero se v veliki meri hrani njegov življenjepis) naj bi bili *Služkinji* rezultat naključja: Jouvet naj bi tekst naročil, Genet pa naj bi ga napisal, kot da je šlo za nekakšno stavo. Odtlej naj bi njegovi odnosi z gledališčem ostali neredni, odvisni od naključij: Genet naj bi bil dramatik le po srečnem naključju.

Vendar je res prav nasprotno. Gledališče je v samem središču njegovega dela. Zavzema največji delež (šest objavljenih tekstov in vsaj še štiri neobjavljene). Vendar v njem ni prisotno kot nekaj gotovega, temveč kot naloga ali področje, ki ga je treba šele osvojiti. Je predmet številnih poskusov in samo mesto izziva, radostna destrukcija.

Leta 1946, ko napiše *Služkinji*, je Genet daleč od tega, da o gledališču ne bi vedel ničesar. Trdi, da je do takrat videl le igre Alexandra Dumasa (predvidevam, da sina). Vendar, kakor ugotavlja Jean-Bernard Moraly,² »nasprotno, vse kaže na to, da je bil Genet reden obiskovalec gledališča, še preden je postal Cocteaujev varovanec. Tako v pismu gospe Bloch leta 1937 kaže dobro poznavanje takratnega pariškega gledališkega dogajanja (gostovanja nemškega in sovjetskega gledališča).« Nekoč je pred menoj omenil, kako rad je imel *Orliča* [*L'aiglon*, op. prev.] in da si ga je šel skoraj vsako leto ogledat v

¹ Bernard Dort (1929–1994, zelo pomemben francoski teatrolog, sodelavec Rolanda Barthesa, ki je med prvimi analiziral Brechta in Geneta, op. prev.), »Le théâtre: une féerie sans réplique«, *Le Magazine Littéraire* št. 313: Jean Genet, september 1993, str. 46–50.

² Prim. *Jean Genet, la vie écrite*, éd. de la Différence, 1988, str. 209–210.

Châtelet, kjer so to Rostandovo igro redno igrali. Poleg tega je v njegovi prvi pisateljski pogodbi, ki jo s Paulom Morhienom podpiše 1. marca, naštetih pet gledaliških tekstov: *Journée Castillane*, *Héliogabale*, *Pensée*, *Pour la Belle* in *Les Guerriers nus*.³ In verjetno je, da je Genet pred *Služkinjama* napisal vsaj dve drami, tega *Héliogabala*, ki ga je namenil Jeanu Maraisu, in prvo verzijo *Poostrenega nadzora* (ki naj bi se po Moralyu imenovala *Présences*). Dramatik Genet se torej ni rodil popolnoma oborožen, v enem zamahu iz enega pogovora z Jouvetom: gledališču se je približal vsaj kot ljubitelj, če že ne kot profesionalc.

Potem Genet seveda postane vedno bolj občasen gledalec. Ne prisostvuje več niti premieram svojih dramskih tekstov. Gotovo je bil nad njihovimi uprizoritvami razočaran. Upre se Jouvetovima *Služkinjama* oziroma kot se spominja Monique Mélinand:⁴ »Bil je istočasno izjemno zadovoljen, da ga je uprizoril gospod Jovet, po drugi strani pa ni bil zadovoljen, da je bil zadovoljen.«⁵ Pa vendar je daleč od tega, da ga uprizoritve sploh ne bi zanimale. Včasih hodi na vaje. Odziva se s pismi režiserjem ali igralcem. Tako s slavnimi in izjemnimi pismi Rogerju Blinu, ki jih piše med vajami za *Paravane* v gledališču *Odéon-Théâtre de France*; in celo prej. V pred kratkim objavljenih pismih Blinu že od 1959 omenja pisanje drame, ki ima takrat še naslov *Les Mères*.⁶

Celo prepira se: tak je primer s Petrom Zadekom ob uprizoritvi *Balkona* v Londonu leta 1957. In četudi predstavi ne prisostvuje, si o njej izoblikuje jasno mnenje. Iz Grčije piše Bernardu Frechtmanu: »Potem ko sem prebral precej člankov, vaših pisem, si ogledal nekaj fotografij *Balkona* (ki ga je uprizoril Brook v Parizu leta 1960), sem prišel do sklepa, da to ni dobra predstava. [...] Blin je tisti – tako sem začutil iz kritik Črncev in ob pomoči

³ Prim. *Jean Genet. Essai de chronologie 1910–1944*, avtorja Albert Dichy in Pascal Fouché, Bibliothèque de la littérature française contemporaine de l'université de Paris VII, 1988, ki vsebuje faksimile te pogodbe (str. 207–208).

⁴ Monique Mélinand je bila Solange v znameniti prvi Jouvetovi postavitvi *Služkinj* leta 1947 v gledališču *Athénée* v Parizu. Scenografijo je podpisal slikar Christian Bérard, kostume pa velika Jeanne Lanvin (op. prev.).

⁵ Prim. *Les premières Bonnes*; Entretien d'Alain Ollivier avec Monique Mélinand et Yvette Etiévant, *Alternatives théâtrales*, št. 43, Bruselj, str. 62.

⁶ Prim. *La bataille des Paravents*, avtorja Lynda Bellity Peskine in Albert Dichy, s še ne objavljenimi teksti Andréja Acquarta, Rogerja Blina in Jeana Geneta, L.M.E.C. éditions, 1991.

fotografij –, ki je najbolj razumel, kaj sem čutil: brzdana delirij, ki se upira.«⁷ Pisatelj pogosto zavrača rezultat, narejeno predstavo, vendar pa se naveže in tako ali drugače rad udeležuje delavnic za vaje. Fascinira ga ideja gledališča in izdelava, ne pa sam izdelek. Kar naprej se tudi vrača k temu, kaj razume kot gledališče, kaj bi moralo biti ali bi lahko bilo: omenil sem že *Pisma Rogerju Blinu*, treba je dodati še tekste kot »L'étrange mot d'...«⁸ ali »Pismo Jean-Jacquesu Pauvertu« za natis *Služkinj* (1954)⁹ ter različne zapise o njegovih dramskih tekstih in njihovih uprizoritvah (med njimi »Kako igrati *Služkinji*« in »Kako igrati *Balkon*«¹⁰), ki so daleč od priložnostnih zapiskov ter nas vpeljujejo v intimnost tistega, kar smo lahko imenovali Genetova »etika in estetika«.¹¹

Pri tem je temeljno samo dejanje igre. Vse izhaja od tod: da bi bili, moramo nastopati. Tako »najbanalnejši detajl postane pomenski, saj se najmanjši nanaša na najsubtilnejšo idejo«.¹² Genetova dramatika temelji na preobleki-pretvarjanju. Še več, iz njega izhaja in od tam dobi zagon. Na začetku *Služkinj* se Solange in Claire ne pripravljata le na to, da bi posnemali Gospo, temveč sta že zamenjali identiteto: Claire, ki tokrat igra Gospo, Solange naslavlja, kot da bi bila ta Claire ... Vse vloge so že razdeljene. Ta preobleka-pretvarjanje ni posnemanje: »Gledališču prepovedujem, da bi bilo opisovanje vsakdanjih gest, videnih od zunaj.«¹³ Preoblačiti se-pretvarjati se pomeni izumljati. Od tod prezir, s katerim se Genet zoperstavlja tistim, ki bi radi v njegovih dramah videli podobo realnosti. O *Služkinjah* »je treba nekaj zapisati: ne gre za kritiko usode služabnikov. Predvidevam, da obstaja sindikat gospodinjskih pomočnikov – to se nas ne tiče.«¹⁴ In kar zadeva *Paravane*; če že prizna, da »je bila alžirska vojna« (na katero se njegovo delo navezuje le »zelo posredno«) zanje »povod«, je vedno zanikal, da bi njegova drama neposredno obravnavala takratno situacijo: »Prava tema ni alžirska

⁷ Pismo, ki ga citira Jean-Bernard Moraly, *Jean Genet, la vie écrite*, str. 253.

⁸ Jean Genet: *Oeuvres complètes*, zv. 4, Gallimard, 1968.

⁹ Povzeto v Jean Genet: *Fragments ... et autres textes*, predgovor Edmund White, Gallimard, 1990.

¹⁰ Jean Genet: *Oeuvres complètes*, zv. 4.

¹¹ O tem razpravlja Véronique Bergen: *Jean Genet. Entre mythe et réalité*, De Boeck Université, Bruselj, 1993.

¹² Prim. *Elle*, analiza Alberta Dichyja, Marca Barbezata, L'Arbalète, 1989, str. 33.

¹³ Prim. »Comment jouer les Bonnes«, *Oeuvres complètes*, zv. 4, str. 269.

¹⁴ Prav tam.

vojna.« Pisatelj vzame nekaj elementov iz tekoče realnosti, vendar zato, da bi jih povezal drugače kot v življenju in da bi iz njih ustvaril novo konstrukcijo, »umetniško delo (ki) ni odvisno od obstoječe morale (ki služi družbi)«. ¹⁵

Resnično in lažno morata sobivati in se prepletati s skupnimi tveganji in nevarnostmi: »Režiser (*Služkinj*) mora sam dojeti, saj vendar ne morem vsega razložiti, zakaj mora biti soba bolj ali manj natančna kopija ženske sobe, zakaj morajo biti rože prave, obleke pa grozljive in igra igralk malo šepava.« ¹⁶

Od tod skušnjava, da bi iz vsake Genetove uprizoritve naredili ritual. Številni so ji podlegli. Črnci, za katere je poleg naročila Raymonda Rouleauja eden od virov tudi film *Les Maîtres fous* Jeana Roucha, naj bi tako predstavljali eksorcizem. Številni so komentatorji, ki govorijo o »ceremoniji«, stremljenju k svetemu, se sklicujejo na Artauda in sanjajo o predstavi, ki bo »praznovanje« ... Seveda je Genet uporabil besedo »praznovanje«, vendar je naglo dodal: »praznovanje ničesar«. ¹⁷ Predstavljam si njegovo zgroženost ali prezir ob številnih uprizoritvah, ki jim njegovi dramski teksti služijo kot pretveza za lažne maše, tako imenovane ritualne koreografije, kjer se spletata resno in kič in kjer je preobleka-pretvarjanje zakon (namesto da bi bilo akt igranje). Še danes se v gledališču najdejo ljudje, ki verjamejo, da je Genet hotel, da bi njegovi *Služkinji* igrala moška in ne ženski – oziroma celo dečka. Ampak to je predlagal Sartre. Mogoče je to izvlekel iz kakega pogovora z Genetom. Vendar v Genetovih dramah prav nič ni takšnega, da bi iz te sugestije speljali zakon. Bolj se nagibam k temu, da je to proti konceptu, ki si ga je Genet ustvaril o preobleki-pretvarjanju: prisiljena travestija je prav tako dogmatična kot naturalistična reprodukcija.

Nasprotno, Genet nenehno zahteva, naj bo njegovo gledališče praznik – onstran vsakršne obvezne verodostojnosti in celo onstran vsakršne hotene pomenskosti. »Drame imajo običajno, tako pravijo, nek pomen, ta pa ne. Je praznik, katerega elementi so disparatni.« ¹⁸ Ta pojem praznika, ki je bil okrog leta 1968 zelo razširjen, zaobsega številne dvoumnosti, ki se razvijajo celo v

¹⁵ Prim. *La Bataille des Paravents*, nav. delo, str. 16.

¹⁶ Prim. »Comment jouer les Bonnes«, nav. delo, str. 269–270.

¹⁷ Prim. *Lettres à Roger Blin*, nav. delo, str. 223.

¹⁸ Prav tam.

kontradikcije. Predvideva konsenz, kolektivno participacijo; hkrati pa izhaja iz razdora z družbeno eksistenco. Genet je na strani razdora. Njegovo gledališče napada vsakdanjost, običajni red stvari. Prva posledica revolucije v *Balkonu* je sesuti ritual bordela, ne da bi ga ukinila, ampak ga spremenila, ga okrepila («Nomenklatura» bo poslej bogatejša) in ga razširila na vso družbo (zaradi česar je le »zgodba, ki je povedana kot resnična v nekem bordelu«).¹⁹ Enako velja za upor v *Paravanih*: za trenutek sesuje red, ampak iz tega sesutja bo izšel nov red ali pa nova iluzija ... Kar Genet praznuje v prazniku, je namreč njegova nenadnost, njegov hkrati efemerni in radikalni značaj, in predvsem dejstvo (ki mu je iz neke etnološke perspektive mogoče oporekati), da je neponovljiv. Nenehno trdi – in to je tisto, kar ga veže na Artauda (ki ga je, kot se zdi, bral precej pozno, morda na povabilo Paule Thévenin, torej nekje v šestdesetih, ko je že nehal pisati drame), ne da bi ga z njim bolj povežalo: bolje je, če je uprizoritev enkratna, iz tega bo dobila moč, ne pa iz ponavljanja in perfekcije. Tako (bi lahko) »ta dogodek – uprizoritev ali uprizoritve – vsilil tu nekakšen poetičen zažig, ki bi učinkoval na nekaj tisoč Parižanov«. »Hotel bi, da je tako močno in tako gosto, da s svojimi podaljški osvetli svet mrtvih (in Genet popravlja: ali natančneje smrti) – milijarde milijard – in svet živih, ki bodo šele prišli (ampak to je manj pomembno).«²⁰ Zavrača in razkrinkava enoglasnost in dolžino praznika: vpeljuje soglasje. Sicer pa besedo praznik pogosto zamenja z besedno zvezo *pravljlična igra*: »Vsaka gledališka uprizoritev, vsaka predstava je pravljlična igra.«²¹ »Turobni žalosti gledališča (našega zahodnega gledališča, se razume), ki preveč natančno odslikava vidni svet, dejanja ljudi, ne pa bogov«, postavlja nasproti sanje »nekega gledališča senc« in neke alegorične igre ali »pripovedke«, za katero najde vzor ali slutnjo v zgodbi, ki mu jo je povedal »mlad pisatelj«, ki je v parku »videl [...] pet ali šest mulcev, kako so se igrali vojno.«²²

Ta pravljlična igra, ali ta praznik, ne zamenja konkretno eksistence. Meta-morfoza, ki jo izvede, je lahko le neizvršena. Njena učinkovitost se skriva v

¹⁹ Prim. pismo Bernardu Frechtmanu, poletje 1960, ki ga citira Jean-Bernard Moraly, nav. delo, str. 253.

²⁰ Prim. *Lettres à Roger Blin*, nav. delo, str. 221.

²¹ Prim. pisma Antoineu Bourseilleru, objavljena z naslovom: »Il faut désacraliser l'auteur« v reviji *Du théâtre*, št. 1, julij 1993, str. 95.

²² Prim. »Lettre à Jean-Jacques Pauvert (1954)« v *Fragments ... et autres textes*, nav. delo, str. 107.

tej neizvršenosti. Genet ne povečuje moči gledališča ali ne izdelava enega ali več sistemov odsevov (ali »odsevov odsevov«,²³ v katerih se včasih sam izgubi), zato da bi prišel do uprizoritve, ki bi bila sublimno gledališče (fantazma, ki nam je v številnih režijah ponudila le mučne deklamativne karikature), temveč da bi ga izpostavil tveganju, da se izgubi, in da bi gledalca, ki bo našel nered in zaskrbljenost tam, kjer bo pričakoval počitek ob gotovostih podobe in fikcije, ujel v past. »Pravljíčna igra, o kateri govorim, ne potrebuje ogledala, veličastnih tkanin, baročnega pohištva: je v glasu, ki se v neki besedi zalomi – ko bi se moral zalomiti v neki drugi besedi –, vendar je treba najti besedo in glas; (pravljíčna igra) je v gesti, ki v tistem trenutku ni na svojem mestu [...]. Hotel bi, da je moj dramski tekst (*Balkon*) v nevarnem položaju in da se iz njega rodi pravljíčna igra! ... 'Ampak vse to,' dodaja Genet, 'je pretežko, Atlas je predaleč in ne učinkuje.'«²⁴

Ampak Genet ne piše, da bi literaturi dodal svoj prispevek. Piše proti njej. In oder je mesto *par excellence*, kjer je mogoče uresničiti takšno operacijo, ki jo je treba dobesedno označiti za dekonstrukcijo. Gledališče razsujе prav s tistim, kar naj bi ga potrjevalo. »Akcija,« pravi Blinu, ki mu je dovolil uprizoriti *Paravane*, »mora biti izmuzljiva – ne pa nejasna! –, da gledalec ostane sam s seboj.«²⁵ Gledališče nas mora otresti ne »slabih reči v belem svetu, ki jih je treba kritizirati«, temveč »spoštljivih reči: Boussueta, Racina, Ivane Orleanske ...«, in pri tem vztraja: »Ne moti me Pétomane [Joseph Pujol, estradni umetnik, znamenit zaradi izjemnega talenta za prdenje, op. prev.] ali Gilbert Bécaud. Tega se hitro znebim – ampak prav Racine.«²⁶

Saj Genet definitivno meri na gledalca. S samim gledališčem ga hoče odtrgati od gledališča. Predstava mora biti »radosten praznik, pravi karneval, v katerem bo gledalec našel užitek, kot ga najde v pripovedkah o razkošju.«²⁷ Lahkotnost, neke vrste oblika brikolaža, krhkost in naglica so odlike pred-

²³ Piše celo: »Gledališče (v nekem zahodnem svetu, ki ga vedno bolj zadeva smrt in ki se vedno bolj obrača k njej), ki bi lahko s pomočjo neke obredne igre postalo dražestno in blizu nevidnosti, se lahko izčisti samo v zrcaljenju komedije v komediji, odseva v odsevu.« Prav tam, str. 106.

²⁴ Prim. pisma Antoinu Bourseillerju, ki so citirana zgoraj, str. 95.

²⁵ Prim. *La bataille des Paravans*, nav. delo, str. 12.

²⁶ Prav tam, str. 13.

²⁷ Prim. že omenjeno pismo Bernardu Fleischmanu, ki ga citira Jean-Bernard Moraly, nav. delo, str. 253.

stave, o kakršni je sanjal Genet, še posebej v zvezi s *Paravani*, »gledališkim komadom, ki je maškarada«,²⁸ kar, priznajmo, se ni zgodilo, razen v »rado-stni« interpretaciji Marie Casarès in v posamičnih svetlih trenutkih v režiji Chéreauja, ki se ni kaj dosti upiral temu, da bi iz prostora igre (dvorane in odra) ustvaril preveč učeno artikulirano imaginarno celoto (v razpadlem kinu na *Barbès*, kamor so zahajali le še priseljenci ...). Ta igrivost je v nekem smislu neizproсна. Gledalca prevzame in ga nekako pusti, da se zgubi; potegne ga v tisti »brzdani delirij, ki se upira«.²⁹ Zavrača vsakršno spokojnost. Prepoveduje mu katarzo. Postavlja se nasproti Aristotelu (tudi tu se približa Artaudu) in se oddalji od Brechta, ki je bolj aristotelovski, kot se zdi, s katerim se je pošalil v *Paravanih*, ko je *Kavkaški krog s kredo* označil »kot nemško opereto, ne vem več, katero že«;³⁰ zavrača vsakršno »dramsko rešitev«, ki »stremi k dopolnjenemu družbenemu redu«.³¹ Pravljična igra se po Genetu ne konča v vrtiljaku odsevov in podob, v buketu ognjemeta. Očara nas kot v pravljicah, zato ker se znajdemo »goli [...], kolikor se le da zblojeni, in se lahko zanesemo le sami nase«.³²

Genet prestavi gledališče. Postavi ga v negotov položaj. Ko je pisal *Služkinji*, je bil njegov »osnovni namen: zagravžati se samemu sebi, ko pokažem in hkrati nočem pokazati, kdo sem«, in njegov »drugi namen«, kot precizira, »vzpostaviti neke vrste nelagodje v dvorani«.³³ Navežimo se na to: to nelagodje, ki ga skuša povzročiti, izhaja tudi iz dejstva, da bi uprizoritev morala gledalca pripeljati do dvoma vase, da ne bi več vedel, ali je še vedno tisti, ki je mislil, da je. Ta gledalec je očaran in posiljen [*»doublement ravi«* – *ravir*: biti zelo všeč; ugrabiti, odvesti s silo, op. prev.]. Ostane razpet med asenti-mentom in zavračanjem, med smehom in zgroženostjo. Tu se usmiljenje (ali sočutje) in groza razblinita. Grotesknost in hkrati očaranost. Ostane zahteva

²⁸ Prim. *Lettres à Roger Blin*, nav. delo, str. 257.

²⁹ Gl. opombo (5) zgoraj.

³⁰ Res je, da ne govori Genet, ampak gospod Blankensee: »V nemški opereti, ne vem več, kateri, sem slišal tole repliko: *Stvari pripadajo tistim, ki so jih znali narediti boljše.*« (deseta slika *Paravanov*, v *Oeuvres complètes*, del S, Gallimard, Pariz, 1979, str. 245).

³¹ Prim. »Opozorilo« v *Balkonu*, *Oeuvres complètes*, zv. 4, str. 35.

³² Prav tam.

³³ Prim. »Comment jouer les Bonnes«, nav. delo, str. 268.

po vrnitvi k sebi (kar je »v sebi enako vsemu drugemu«)³⁴ in ugotovitev, ki je hkrati zabavna in kruta: celo refren, ki ga povzamejo osebe v *Paravanih*, ko vojaki, potem ko so pretrgali papir, iz belega paravana vstopijo k Mrtvim: »No ja! Na primer! To je to! Pa se toliko govori o tem! Zakaj pa ne! Treba se je zabavati!«³⁵ Tu se Genetovo gledališče umiri in izhlapi. Pravljíčna igra se razblini v izbruhih »zelo nežnega smeha«. ³⁶ Ampak tokrat je Genet kot Said zapustil oder. Zdaj je treba le še odigrati.

Prevedla Jana Pavlič

³⁴ Prim. »Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers et foutu aux chiottes«, *Oeuvres complètes*, zv. 4, str. 25: »Moški je bil enak vsem drugim, to me je usekalo.«

³⁵ Prim. še posebej začetek petnajste slike v *Paravanih*, nav. delo, str. 334–335.

³⁶ »Vsi Arabci so izbruhnili v zelo nežen smeh.« Cf. *Paravani*, izdaja Barbezat, 1961, str. 185.





Na sliki Janja Majzeli, Daša Doberšek, foto Peter Uhan



Slovensko mladinsko gledališče

Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana

Tel.: + 386 (0)1 3004 900

Faks: + 386 (0)1 3004 901

E-naslov: info@mladinsko-gl.si

www.mladinsko.com

Svet SMG:

Slavko Slak – predsednik, Breda Brezovar Papež, Uroš Kaurin,

Semira Osmanagić, Ana Železnik

Strokovni svet SMG:

dr. Svetlana Slapšak – predsednica, mag. Neda R. Bric,

Tomaz Gubenšek, Željko Hrs

Direktorica in umetniški vodja: Uršula Cetinski

01 3004 905 | ursula.cetinski@mladinsko-gl.si

Pomočnik direktorice za poslovanje: Tibor Mihelič Syed

01 3004 906 | tibor.mihelic@mladinsko-gl.si

Režiserja: Matjaž Pograjc, Vito Taufer

Dramaturg: dr. Tomaž Toporišič

01 3004 916 | tomaz.toporisic@mladinsko-gl.si

Vodja marketinga: Tadeja Pungerčar

01 3004 908 | tadeja.pungercar@mladinsko-gl.si

Lektorica: Mateja Dermelj
01 3004 918 | mateja.dermelj@mladinsko-gl.si

Strokovna sodelavka: Tina Malič
01 3004 917 | tina.malic@mladinsko-gl.si

Tehnični vodja: Dušan Kohek
01 3004 909 | dusan.kohek@mladinsko-gl.si

Vodja projektov: Dušan Pernat
01 3004 907 | dusan.pernat@mladinsko-gl.si

Vodja koordinacije programa: Vitomir Obal
01 3004 919 | vitomir.obal@mladinsko-gl.si

Tajnica gledališča: Lidija Čeferin
01 3004 900 | info@mladinsko-gl.si

Računovodkinja: Mateja Turk
01 3004 903 | mateja.turk@mladinsko-gl.si

Knjigovodkinja: Tina Matajč
01 3004 904 | tina.matajc@mladinsko-gl.si

Prodaja vstopnic: Gabrijela Bernot
01 425 33 12 | smg.blagajna@siol.net

Predstava je nastala s podporo Ministrstva za kulturo RS.
Ustanoviteljica Slovenskega mladinskega gledališča je Mestna občina Ljubljana.



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO



Mestna občina
Ljubljana

Prodaja vstopnic



v Prodajni galeriji

Trg francoske revolucije 5, 1000 Ljubljana
od ponedeljka do petka med 12.00 in 17.30
ob sobotah med 10.00 in 13.00

01 425 33 12

možnost plačila s plačilnimi karticami BA Maestro,
American Express, Eurocard in Karanta

pri gledališki blagajni

Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana

01 3004 902

uro pred začetkom predstave

na spletu

www.mladinsko.com

nakup vstopnic s popusti prek spleta ni mogoč

Gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča – sezona 2013/2014

Številka 1

September 2013

Izide ob vsaki premieri

Izdalo Slovensko mladinsko gledališče

Za izdajatelja Uršula Cetinski

© Vse pravice pridržane

Uredništvo: Uršula Cetinski, Mateja Dermelj, Tina Malič, Tomaž Toporišič

To številko uredil: Tomaž Toporišič

Lektorica: Mateja Dermelj

Redaktorica: Tina Malič

Oblikovanje: Luka Cimolini

Tisk: Collegium Graphicum, d. o. o., Ljubljana

Naklada: 700 izvodov

Slovensko mladinsko gledališče
Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana



ISSN 2232-2019