

Amiri Baraka, Christopher Bigsby

Teatr i nadchodząca rewolucja

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 1-2 (24-25), 141-158

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Teatr i nadchodząca rewolucja¹

C.W.E. Bigsby: *Kiedy zaangażował się Pan w działalność związaną z teatrem?*

Amiri Baraka: No cóż, zacząłem pisać kiedy wyszedłem z wojska i przenieśliem się do Nowego Jorku. Nie tworzyłem wówczas tekstów przeznaczonych na scenę, ale tak się kiedyś zdarzyło, że ktoś z Newark poprosił mnie, żebym napisał musical – który zresztą napisałem i zaraz potem zgubiłem. *De facto*, właśnie to był pierwszy utwór dramatyczny, który napisałem.

W którym roku to było?

Chyba w 1957. Wtedy napisałem utwór, który nosił tytuł *Rewolta księżycowych kwiatów*² i w założeniach miał być tekstem dramatycznym – sztuką, w której realizacji byłby wykorzystany magnetofon. Przekazałem materiał komuś z „The Living Theatre” – a potem tekst zniknął bez śladu. Ale chyba nawet lepiej, że te dwa utwory zaginęły. Potem, o ile pamiętam aż do roku 1962 nie pisałem niczego na scenę, ale niektóre z tekstów, jakie wówczas powstawały przybierały dramatyczną formę. Na przykład, pisząc poezję nagle wtrącałem w tekst różne głosy, wprowadzając coś na kształt dialogu w sam środek wiersza. A później napisałem *System dantejskiego piekła*³, gdzie wkomponowałem w tekst coś w rodzaju sztuki teatralnej, która zresztą później doczekała się inscenizacji.

Dlaczego zdecydował się Pan wkomponować ten element w Dantego?

Jak wówczas sądziłem, miał posłużyć jako jedno z ogniw procesu zgłębiania psychiki artysty, jako element czegoś w rodzaju łańcucha wydarzeń, stanowiącego składową szerszej metody strumienia świadomości. Ta sztuka została zresztą później wystawiona w ośrodku „The Poets Theatre”, który to teatr został później zamknięty przez policję.

Kilkanaście waszych teatrów zostało zamkniętych przez policję.

Faktycznie. Ale właśnie to dało mi inspirację aby pomyśleć poważniej o pisaniu dramatów, w wyniku czego powstały kolejne dwie sztuki – *Toaleta i Holender*⁴.

1. Wywiad opublikowany został po raz pierwszy w „Theatre Quarterly”, Vol. VIII. No 31, Autumn 1978 (29–35); tytuł oryginalny: *The Theatre and the Coming Revolution*. Przekład niniejszy publikujemy za zgodą Redakcji NTQ i Autora wywiadu.

2. Tytuł oryginalny: *The Revolt of the Moon Flowers*.

3. Tytuł oryginalny: *The System of Dante's Hell*.

4. Tytuły oryginalne: *The Toilet* i *Dutchman*.

Zakończenie Toalety z pewnością wydaje się Panu dziś nieco dziwne.

Tak, zakończenie jest specyficzne, ponieważ je dopisałem. Finał sztuki odnosi się w poważniejszym stopniu do mojego ówczesnego społecznego położenia, niż do wydarzeń, na których budowałem sam dramat. Ale *Toaleta* była pierwszym utworem przeznaczonym na scenę, do którego usiadłem powiedziawszy sobie po prostu, że „teraz napiszę sztukę” – i faktycznie, napisałem ją w jedną noc. Zabrałem się do pracy późnym wieczorem i pisałem do rana; skończyłem tekst przy jednym posiedzeniu. A potem napisałem *Holendra*, którego stworzenie zajęło mi nieco więcej czasu, tym bardziej, że *Holender* – nie wiem, czy Pan się ze mną zgodzi – był sztuką pisaną jakby z poziomu *nieświadomości*. Podnosi pewne kwestie, o których najwyraźniej chciałem opowiedzieć, choć zabierając się do pracy faktycznie nie zdawałem sobie sprawy z tego, o czym ta sztuka istotnie miałaby być.

Pod warstwą przemocy – i mimo szorstkości samego miejsca akcji – tekst Toalety zawiera element sentymentalny, który dopiero pod koniec utworu zostaje z niego nieomal wyciśnięty, jak pasta z tubki. Czy dziś byłoby Panu trudno wyjaśnić dlaczego taki motyw się pojawił? Można podejrzewać, że przez lata wykształcił Pan wobec tego sentymentalizmu znaczny dystans, nieprawdaż?

Właściwie, kiedy wracam myślami do tego tekstu postrzegam go jako wytwór swoich czasów i konkretnych uwarunkowań, które wtedy decydowały o moim rozwoju, ale – choć samo zakończenie dopisałem później – uważam do dziś, że *Toaleta* jest całkiem sensowną sztuką. Jeżeli kiedyś przejrzy Pan manuskrypt, zobaczy pan, że tekst dobiega końca wtedy, gdy rozwiązuje się scena bójki. Ale później przemyślałem to zakończenie jeszcze raz i nabrałem wątpliwości, czy rzeczywiście tak chcę ją zakończyć.

Co Pan ma na myśli mówiąc, że zakończenie sztuki odzwierciedlało Pana społeczne położenie?

Ono wymagało postawy ułatwiającej zbliżenie. Chodziło mi o to, żeby zaproponować rozwiązanie opierające się na przyjaźni, o przyjaźń zawiązującą się jakby na przekór tradycyjnym społecznym podziałom i pokonującą bariery. W tym okresie byłem żonaty z białą kobietą i większość moich przyjaciół czy znajomych mieszkających w dzielnicy Lower East Side to także byli Biali. Wprawdzie nie zastanawiałem się szczególnie nad tym, żeby celowo taki problem w dramacie ująć, ale sądzę, że to właśnie okoliczności zdecydowały, że uznałem wówczas właśnie takie, a nie inne zakończenie za bardziej odpowiednie.

Jakie jest Pana pochodzenie społeczne – biorąc pod uwagę uwarunkowania ekonomiczne?

Uwarunkowania ekonomiczne? Mój ojciec jest listonoszem, a matka pracownikiem socjalnym. Można by pewnie uznać, że jest to najniższa warstwa klasy średniej, jej absolutne doły.

Więc właściwie w tym okresie poprzez sztukę, poprzez pisarstwo, krok po kroku w pewien sposób się Pan „ustawiał”, zdobywał Pan sobie pozycję?

Powoli stawałem się rozpoznawalny, lecz nie publikowałem tekstów zbyt często. Byłem znany wśród swoich rówieśników – pisarzy, których szanowałem. Do czasu napisania *Holendra* i *Toalety* w latach 1962–63, przez niemal sześć lat mieszkałem w centrum miasta.

Powiedział Pan, że był Pan żonaty z białą kobietą. A więc żył Pan w środowisku rasowo mieszanym?

Tak, oczywiście.

Jak gwałtowna była przemiana, której Pan doświadczył? Czy to coś na kształt nawrócenia na drodze do Damaszku, coś porównywalnego?

Nie, wszystko działo się stopniowo, krok po kroku. Próbuję teraz właśnie opisać cały ten proces w kiepskiej powieści, której z pewnością nikt nie zechce wydać. Kiedy odszedłem z armii, rozwijał się intensywnie Ruch Walki o Prawa Obywatelskie, i wśród ludzi, z którymi wówczas przebywałem, moich najbliższych przyjaciół, toczył się ciągły spór na ten temat. Miałem wielu czarnych przyjaciół – muzyków, malarzy – więc nie było tak, że w naszym otoczeniu poruszali się wyłącznie biali, chociaż kiedy rozmawiam z kimś o tym okresie mojego życia często popełniam błąd, jakby pomijając ten fakt. Rzeczywiście, pod względem rasowym środowisko było bardzo przemieszane. Patrząc z perspektywy czasu, wydaje mi się, że wytworzyło ono atmosferę swoistej intelektualnej bohemy – bohemy niższych warstw klasy średniej. I zawsze w grupie roztrząsaliśmy nieustający spór o to, czy w świetle ograniczeń, z którymi walczyły owe ruchy, włączanie się w akcje polityczne ma jakiegokolwiek znaczenie, czy też nie odgrywa żadnej roli. Początkowo byłem jednym z niewielu, którzy twierdzili, że podejmowanie działań politycznych nie ma sensu. Ale jednak to, co działo się w świecie – bez względu na twierdzenia, jakie głośno wypowiadałem – w istotny sposób na mnie wpłynęło. Moje pisarstwo było od zarania polityczne w tym sensie, że zawsze poruszało kwestię życiowych, psychologicznych i społecznych uwarunkowań determinujących czarnych.

Kiedy mówi Pan „w świecie” ma Pan na myśli świat Ameryki, czy też świat pojmovany szerzej?

Cały świat; Amerykę i świat w jego pełnej rozciągłości. Kwestia walki o prawa obywatelskie w Stanach Zjednoczonych stawała się coraz bardziej napięta, ale też i wokół światowych ruchów wyzwoleniczych zaczęło się jątrzyć sporo problemów, a moja świadomość tej sytuacji dojrzywała coraz intensywniej, aż zwolna wykształciłem swoje własne, trwałe przekonania, których z uporem się trzymałem – a nie był to upór dyletancki: dotyczył konkretnych, jasno określonych kwestii. Pamiętam, że nie zgadzałem się z linią polityczną Martina Luthera Kinga i zacząłem nawet pisać teksty na ten temat. Potem, chyba pod koniec lat pięćdziesiątych, kiedy ruch nieco zintensyfikował swoje działania – podejmowałem już poważne próby dogłębnego zrozumienia, co tak naprawdę na arenie politycznej się wówczas działo.

Jedno wiem na pewno: dla mnie samego końcówka lat pięćdziesiątych zaznaczyła się tym, że zupełnie niespodziewanie zostałem zaproszony na Kubę. Kiedy tam dotarłem, okazało się, że jestem kompletnie nie przygotowany na szok nagłego uświadomienia sobie, że tam ludzie rzeczywiście wzniesili rewolucję i zwyciężyli, że coś takiego było istotnie możliwe w realnym świecie, a nie tylko w filmach o Robin Hoodzie. Filmowi bohaterowie rzekomo zawsze reprezentują sprawiedliwość i dobro, ale ponieważ ja sam stałem się cyniczny, uznawałem takie myślenie za czystej wody idealizm i zwykłą fantazję. Jednak to, co zaszło na Kubie niezwykle mocno na mnie oddziało. Spędziłem tam kilka tygodni, zwiedziłem kraj i pojechałem w góry – podczas gdy Kubańcy świętowali zwycięstwo. Działo się to dosłownie w kilka miesięcy po wyzwoleniu wyspy i w trakcie mojego pobytu miałem okazję spotkać tam wielu młodych latynoskich intelektualistów, wśród których wyróżniła się też szczególna grupa kilku osób bardzo krytycznie wobec mnie nastawionych, ponieważ przyjmowałem stanowisko w pewnym sensie burżuazyjne, twierdząc, iż politykowanie jest irrelevantne – wobec czego popadaliśmy w spory, które okazywały się bardzo interesujące. Napisałem na ten temat utwór, *Cuba Libré*.

Rewolucja kubańska nie miała jednak podłoża rasowego.

Nie, nie odbierałem jej też jako rasowej – postrzegałem ją po prostu jako rewolucję, jako baty, jakie ostatecznie dostają się czarnym charakterom. Włączyli się w nią młodzi ludzie – młodzi mężczyźni i kobiety, których spotkałem i z którymi rozmawiałem – i było to dokonanie autentyczne i realne; oni rzeczywiście przejęli kraj we własne ręce. Wywarło to na mnie olbrzymi wpływ. Kiedy wróciłem do Stanów Zjednoczonych, ruchy walki o prawa obywatelskie i o wyzwolenie czarnych poważnie intensyfikowały działania. Po śmierci Patrice Lubumby wzięliśmy udział w marszu do siedziby Narodów Zjednoczonych – i tam mnie zatrzymano, po raz pierwszy z całej serii aresztowań. Później Ralph Bunch przeproszał za nasze zachowanie pod gmachem Narodów Zjednoczonych. Wówczas właśnie

rozpaliła mnie idea podjęcia politycznych działań. Wtedy też na Południu zaczął działać Robert Williams i kwestia samoobrony podniesiona została na forum publicznym. Zbliżyliśmy się bardzo do Roberta, szczególnie, że spotkałem go już wcześniej na Kubie, gdzie Kubańczycy darzyli go niekłamany podziwem. Wiec jemu też staraliśmy się pomagać, a ja coraz częściej jeździłem do Harlemu, gdzie formowaliśmy różne organizacje. Jedna z nich nosiła nazwę „On Guard”⁵, przewodziły jej postaci takie jak Archie Sheppard i Calvin Hicks, który był mózgiem organizacji. Utworzyliśmy też inne organizacje skupiające młodych w dzielnicy Greenwich Village, próbowaliśmy również połączyć ludzi z Lower East Side, ponieważ czuliśmy, że właśnie tam zmagania stały się szczególnie intensywne. A potem na scenie pojawił się Malcolm – jako reprezentant Narodu Islamskiego – i mówił o separacji rasowej. Pociągnęło mnie to, bo Malcolm jawił mi się jako człowiek reprezentujący rewolucję. Ale tym, czego nie potrafiłem dostrzec – a Malcolm został zamordowany w tak krótkim czasie od chwili, kiedy się pojawił, że nie zdążył już sam jasno tego wyłożyć – był istotny rozdział, jaki istniał między rewolucyjnym nacjonalizmem, o którym Malcolm w istocie mówił, i za który został wykluczony z szeregów Narodu Islamskiego, a nacjonalizmem kulturowym, który reprezentował Elijah Muhammad. Uświadomiwszy to sobie, zwróciłem się w stronę kulturowych aspektów tej ideologii.

Czy został Pan muzułmaninem?

Po śmierci Malcolma zgłębiałem nauki ortodoksyjnego Islamu pod kierunkiem człowieka, który go pochował – człowieka, który nadał mi imię Amiri Baraka. Przełożyłem je na język Swahili. Wszystko to pozwoliło mi odczuć, że społeczna sytuacja, w której się znalazłem jest mi faktycznie całkiem obca, a nawet stanowi zaprzeczenie tego, co intuicyjnie pojmowałem jako poprawny stan rzeczy.

Czy rozpad Pańskiego małżeństwa miał w tym swoje korzenie?

Ależ absolutnie tak. I to bezpośrednio. Nie chodziło przecież po prostu o to, że któregoś uznałem, iż nie mam ochoty wiązać się do końca życia z tą drugą osobą. U podłoża zmian tkwiło stopniowe, wzrastające, świadome poczucie wyobcowania, zakorzenione w intensywności tych czasów. Odnosiłem wrażenie, że tak naprawdę nie żyłem w zgodzie z tym, co czułem – czy też może zaczynałem czuć. Nie byłem wierny sobie.

W Niewolniku⁶ Walker Vessels jest postacią, która ma podobnie mocno mieszane uczucia, uwikłany w taką samą sytuację. Innymi słowy, bohater wie, że istnieje pewna droga i czuje, że właśnie nią powinien podążać – ale jest też

5. W przekładzie polskim nazwa organizacji mogłaby brzmieć: „Na straży”.

6. Tytuł oryginalny: *The Slave*.

świadomy tego, iż obierając tę drogę sprawi ból innym. Czy ten motyw wywodzi się z Pana osobistych doświadczeń?

W pewnym stopniu – tak.

A więc jednak wybór Pańskiej drogi był w pewnym sensie okrutny?

To prawda. Ale też *Niewolnik* jest dramatem, któremu intuicyjnie nadałem odpowiedni tytuł. Nie było to dla mnie wcale oczywiste aż do chwili, gdy nabrałem pewnego dystansu do tej sztuki i gdy dostrzegłem, że Walker Vessels wciąż tkwi w swoim środowisku – mimo, że pozornie podejmuje z nim walkę i dąży do jego zniszczenia. Sam fakt, że bohater wraca do domu żony i czyni lamentacyjne wyznania daje do zrozumienia, że wciąż jeszcze jest tam zakotwiczony i w moich odczuciach ostatecznie tę właśnie myśl podkreśla tytuł. Jaki to miało sens? Co Walker Vessels tak naprawdę chciał osiągnąć? Sama kwestia zabrania z domu dzieci: jakie taki gest ostatecznie mógł mieć znaczenie? Przecież – jeżeli tylko o to mu chodziło – mógł po nie po prostu przyjść i zabrać je ze sobą. Jednak to, że bije się pierś, rzuca oskarżenia, popada w lament, wyraźnie wskazuje, że związek Walkera Vesselsa z żoną – z przeszłością – wciąż jeszcze trwa.

Jaki wpływ wywarło to wszystko na kształt Pana utworów?

Wydaje mi się, że w wyniku wszystkiego, co się wówczas działo, zacząłem coraz bardziej świadomie skłaniać się ku opcji kulturowo-nacjonalistycznej. Teraz zresztą, w utworach takich jak *Holender*, które właśnie się uobecniły – ta linia stała się bardziej defensywna, ale jest wciąż linią pozytywną – w tym sensie, w jakim Clay zwraca się do Luli mówiąc o tym, że nie chce się udusić przytłoczony przez społeczeństwo białych Amerykanów. Wszelako Clay ginie z jej ręki – i mimo wszystko staje się ofiarą. Podobna sytuacja ma miejsce w przypadku Vesselsa – tytułowego *Niewolnika* dramatu.

Jednak rozważywszy wszystko, doszedłem do wniosku że linia, którą proponuję jest wciąż opcją kapitulacji, ponieważ błędem, który popełniłem, było pisanie z perspektywy ofiary – za wyjątkiem tych sytuacji, w których ofiara przygotowuje się do zamiany miejsc z oprawcą, buduje swoje ostateczne zwycięstwo.

Kim była Pana publiczność? Czy pisząc Holendra czy Niewolnika brał Pan pod uwagę odbiorców?

Wydaje mi się, że w przypadku *Holendra* docelową publicznością byli ludzie, z którymi wówczas przebywałem – grupa nowojorskich intelektualistów z niższych warstw średniej klasy.

I właśnie to chyba się zmieniło, prawda? Bo przecież zaczął Pan pisać dla innej widowni.

Zgoda, jak najbardziej. Po *Niewolniku* zacząłem w poważniejszym stopniu kierować teksty bezpośrednio do czarnej publiczności; to właśnie im – jak sobie to wyobrażałem – miałem coś do powiedzenia.

Czy w jakiś sposób nie wydaje się Panu, że ta zmiana – patrząc z perspektywy teatru – była zmianą na gorsze? A może nie powinienem Panu w ogóle zadawać tego pytania?

No cóż, istotnie: w pewnym aspekcie – to prawda. Nabrałem ostatecznie przekonania, że kulturowy nacjonalizm nie był słuszną opcją. Jeżeli sztuki dramatyczne miałyby z założenia po prostu jednoczyć białych przeciwko czarnym, a czarnych przeciwko białym, a ostateczne ich rozwiązanie miałyby polegać jedynie na wymordowaniu białych przez czarnych – wówczas w oczywisty sposób odbiegałyby od rzeczywistości, a to samo w sobie jest błędną linią politycznego działania.

Poza tym jest to również linia błędna od strony estetycznej – w tym znaczeniu, że zwracanie się ku konkretnej publiczności nierządkiem pociąga za sobą uproszczenia, powoduje wyeliminowanie wieloznaczności czy nieoczywistości.

Ale, wie Pan – to się dzieje cały czas, nieświadomie. Każdy artysta tworzy z myślą o jakiejś publiczności. Sądzę, że artysta rewolucyjny musi jasno, z celowym zamysłem na względzie, zdawać sobie sprawę z tego, kim powinien być jego odbiorca.

Ale jaką funkcję w jego założeniach miałyby spełniać jego dzieła? Czy miałyby służyć jakimś społecznym, czy politycznym celom?

Jak najbardziej. Właśnie o to chodzi. Ja sam zakładałam, że moja praca ma służyć instruowaniu, informowaniu, edukowaniu ludzi tak, żeby kiedyś byli w stanie dokonać transformacji społeczeństwa.

Dlaczego wybrał Pan właśnie teatr jako formę, poprzez którą chce Pan tego dokonać?

Ponieważ jest najbliższa życiu, może z wyjątkiem filmu – film ma w tym względzie zasadniczą przewagę.

Ale czy przecież nie można by wysunąć argumentu, że teatr zasadniczo zawsze był burżuazyjną formą sztuki?

Z pewnością, bezwzględnie tak. Broadway, teatr eksperymentalny, niebroadwayowski, teatr akademicki – bez wątpienia tak. Ale wcale nie uważam, że zawsze tak musi być. Właśnie to był jeden z powodów, dla których zaczęliśmy mówić o sprawach czarnych – i była to słuszną drogą, bo w istocie rzeczy taki wybór

oznaczał dawanie, przynoszenie, otwieranie teatru na zwykłych ludzi – i dla nich. Co ciekawe, w 1964 roku zostałem laureatem nagrody Obie za *Holendra*, który został uznany najlepszą amerykańską sztuką dramatyczną. Ale gdy w rok później zdecydowałem się wystawić ją na ulicy w jednej z renomowanych dzielnic miasta – Sergeant Shriver i cała reszta bandy z Biura Możliwości Ekonomicznych⁷ okrzyknęli *Holendra* sztuką promującą rasizm i zażądali ukarania nas wszystkich, bo inscenizację sfinansowaliśmy z federalnych funduszy. To właśnie za te pieniądze byłem w stanie wynająć całą masę ludzi, których potrzebowałem do zorganizowania imprezy, wielu artystów, i wszystko zaczęło się kręcić bardzo intensywnie. Współpracował z nami „Black Arts Repertory Theatre” – i faktycznie przedstawienia, występy muzyczne i wieczory poetyckie organizowaliśmy na ulicach. Co wieczór występowaliśmy na rogu innej ulicy – na jednym organizowaliśmy wystawę malarstwa, na innym prezentowali swoje wiersze poeci, a jeszcze gdzieś indziej wystawialiśmy sztukę teatralną. A do tego wszystkiego wykonywaliśmy przedziwne manewry, jak na przykład wystawianie inspektora Biura Możliwości Ekonomicznych do wiatru: nie mógł zobaczyć żadnej z wystawianych przez nas sztuk; robiliśmy sporo rzeczy bez faktycznego obeznania, ale z zapalem, trochę jak neofici.

Ale czy naprawdę uważa Pan – jeżeli, jak Pan powiedział, Pańskim celem jest komunikowanie pewnych idei, edukowanie ludzi – że teatr rzeczywiście ma taką władzę, taki potencjał? Czy nie istnieją bardziej bezpośrednie sposoby komunikacji niż okrężna metoda wykorzystywania formy teatralnej?

Teatr jest bardzo dobrą formą. Owszem, wygłaszając przemówienia na podiach czy na rogu ulicy z pewnością docieram do odbiorców w sposób najbardziej bezpośredni z możliwych, ale teatr jest jeszcze czymś innym – ponieważ ludzie pragną sztuki. Ludzie żądają sztuki – i to sztuki masowej. Problem zasadza się na różnicy – takiej powiedzmy, jaką można zaobserwować na przykład pomiędzy *Szczękami*, filmem uznawanym przez burżuazję za sztukę masową i który oddziaływa, ponieważ jest kolorowy, ekscytuje i utrzymuje napięcie – a sztuką dla mas w tym sensie, w jakim rozumieją ją rewolucjoniści: sztuką, która również powinna być barwna, powinna ekscytować i dawać poczucie zawieszenia, ale która powinna także informować ludzi o naturze społeczeństwa, w jakim żyją – tak, aby mogli dokonać jego transformacji. Chciałbym pisać dla kina i telewizji, to oczywiste, ale w tym konkretnym społeczeństwie coś takiego się nie wydarzy. Sytuacja tutaj trochę różni się od tej w Anglii, gdzie telewizja państwowa i podobne instytucje – pomimo tego, że zasadniczo działają wedle reguł kapitalistycznych – oferują więcej grantów czy subsydiów na zamówienia

7. Ang. *Office of Economic Opportunity* (OEO).

dla znanych literatów na pisanie tekstów dla telewizji, czy tym podobne projekty. Ale tutaj przedsiębiorczość prywatna trzyma nad wszystkim tak ścisłą kontrolę i przyjmuje tak defensywne stanowisko, że praktycznie nie zdarzają się przypadki wprowadzania nawet niewielkich zmian, które choćby w minimalnym stopniu mogłyby zreformować skostniałą formułę.

Czy widziałby Pan jakieś miejsce dla krytyka, jeżeli w grę wchodzi kwestia rozróżnienia pomiędzy dobrą a złą sztuką rewolucyjną?

Z pewnością tak, ale jeżeli napisałbym sztukę, która byłaby dramatem o oczywistym marksistowskim nastawieniu, traktującym o socjalistycznej rewolucji, istnieje duże prawdopodobieństwo, że bez względu jak dobrze bym to zrobił, krytyk – jeżeli reprezentowałby burżuazyjny punkt widzenia na to, czym powinna być sztuka i czym powinna się zajmować – zareagowałby negatywnie natychmiast, gdybym tylko włożył w usta bohatera tekst, że „kapitalizm jest taki a taki” – nawet, jeżeli te słowa byłyby wypowiedziane w najbardziej naturalnej sytuacji i gdyby stanowiły najbardziej logicznie przemyślany element rozwoju wydarzeń, sensownie umiejscowiony w akcji tej sztuki. Na przykład, nikt mnie nie przekona, że *Narodziny narodu* to wielka sztuka. Rozumie pan, do czego dążę? Jest tak dlatego, że w chwili, kiedy wymieniam tytuł *Narodziny narodu* muszę jednocześnie ustosunkować się do samej treści filmu. I jest dla mnie bez znaczenia, czy D. W. Griffith po mistrzowsku opanował cięcia, montaż itd., bo zdecydowanie odrzucam sam kontekst tego filmu – i gdybym miał ten film skrytykować, albo napisać recenzję lub jakiś inny tekst na jego temat, skoncentrowałbym się bezpośrednio na tym właśnie aspekcie.

Czy jednak nie można dopatrzeć się w tym wywodzie nieco naiwnego podejścia do tego, czym jest krytyka literacka? Przecież krytycy – osiągając lepsze lub gorsze rezultaty – zajmują się na przykład kimś takim jak Brecht, chociaż wcale niekoniecznie muszą dzielić jego przekonania. Z pewnością krytyka literacka to dialog, a więc jeżeli w zbyt mocno zidentyfikujemy się z wartościami oferowanymi przez dzieło, którym się zajmujemy – czy wówczas w jakimś sensie nie przytępiamy tego dialogu, nie pozbawiamy go elementu napięcia?

Nie. Uważam, że właśnie jeżeli się te wartości odbiera jako swoje, wówczas można ocenić, czy utwór jest dobry czy zły, ponieważ dopiero wtedy jest się w stanie dostrzec, czy – z estetycznego punktu widzenia – autor zrobił to, co powinien był zrobić.

Dobrze, ale w jaki sposób można dojść do jakichś sformułowań dotyczących estetyki rewolucyjnej?

Najlepszą pracą poświęconą krytyce literackiej, jaką kiedykolwiek przeczytałem jest książka Mao Tse Tunga – *Yenan Forum on Art and Literature*. Pisze w niej, że sztuka winna być nie tylko politycznie poprawna, ale również „artystycznie potężna”. Zaznacza ponadto, że sam fakt, iż jest się marksistą nie gwarantuje jeszcze, że jeżeli napisze się sztukę, to będzie to koniecznie dzieło wielkiej miary. Sztuki pisania dramatów trzeba się uczyć: rzecz w tym, na ile skutecznie będzie się w stanie wkomponować swoją ideologię w tworzone dzieło. Jeżeli bowiem dzieło – jak mówi Mao – jest pod względem artystycznym pozbawione mocy, wówczas bez względu na to, jak bardzo mogłoby być poprawne pod względem politycznym – będzie dziełem nieudanym, twórczą porażką. Mao wskazuje też, że wysoce uzdolniony artysta o radykalnie wstecznych poglądach politycznych – jest jednym z najpoważniejszych zagrożeń. Przykładowo, można wyliczyć dowolną liczbę amerykańskich filmów, które choć potrafią przemówić z mocą, choć są świetnie, błyskotliwie zrobione – reprezentują zupełnie wsteczny, negatywny światopogląd. Gdyby podążać po linii politycznej proponowanej przez *Narodziny narodu*, należało by odejść nawet od demokracji burżuazyjnej i cofnąć się być może i do niewolnictwa.

Można jednak podejrzewać, że dzisiaj musi Pan być niezadowolony z opcji politycznej, którą Pan sam w przeszłości przyjął. Nie chodzi mi tutaj tylko o Holendra i Niewolnika, ale nawet i o czarne sztuki rewolucyjne – w tym sensie, że Pana obecne marksistowsko-leninowskie stanowisko klóciłoby się raczej ze stanowiskiem proponowanym w tych sztukach, czyż nie?

Tak, z pewnością. Sam zawsze pierwszy to przyznaję – i nieraz już to uczyniłem. Te sztuki mówią o tym, o czym mówią wystarczająco dobitnie, ale ich polityczna orientacja jest niesłuszna. Właśnie ostatnio napisałem wstęp do zbioru dramatów, zawierającego między innymi *Bieg historii*⁸, w którym wiele z tych dramatów poddaję krytyce, wykładając jednocześnie dłaczego uważam je za niepoprawne.

Kiedy zaczął się u Pana ten proces przemian światopoglądowych, w wyniku którego Pańskie stanowisko uległo przesunięciu z opcji kulturowo-nacjonalistycznej na szerszą opcję marksistowsko-leninowską?

Można by chyba powiedzieć, że przemiany zaczęły się we wczesnych latach siedemdziesiątych, bo do roku 1970 pracowaliśmy nad kampanią wyborczą Kennetha Gibsona w Newark; zaangażowałem się wówczas bardzo w te wydarzenia. I w ciągu kolejnych kilku lat zacząłem dostrzegać powiązanie pomiędzy sytuacją w Stanach Zjednoczonych i ogólnoswiatowym neokolonializmem. Na przykład – choć brytyjscy koloniści zostali wypchnięci z Trynidadu, to jednak pod rzą-

8. Tytuł oryginalny: *The Motion of History*.

dami Erica Williama społeczeństwo funkcjonuje na takich samych zasadach jak poprzednio. Albo – tak jak w przypadku Zairu, skąd usunięto kolonistów belgijskich, ale kraj – pod rządami Mobutu – nie zmienił się wcale, tak samo jak to było w Senegalu czy na Jamajce.

Ja sam byłem głęboko zaangażowany w procesy polityczne w Stanach Zjednoczonych, ponieważ dzięki swoim kulturowo-nacjonalistycznym poglądom przyjąłem reformistyczne stanowisko i to – jak się obiektywnie okazało – w większym stopniu niż mogłem sobie z tego zdawać sprawę. Najlepszym tego dowodem jest to, jak głęboko wszedłem w politykę wyborczą. Pomagałem w wybieraniu ludzi na stanowiska organizując zebrania wyborcze, prowadziłem akcje mające na celu wywarcie wpływu na wynik wyborów prezydenckich – i podejmowałem inne, tym podobne działania. Spotykałem się z czarnymi merami miast i Czarnymi kongresmanami – i przez to wszystko stałem się niejako częścią całego reformistycznego politycznego procesu. Ale w istocie rzeczy kulturowy nacjonalizm i reformizm łączą się ze sobą, z czego zacząłem sobie zdawać sprawę – o ile pamiętam – około 1972 roku, kiedy to okazało się zupełnie jasno, że wszystko to, co zaszło w Newark było zwykłą zmyłką. Sam dałem się nabrać i – co gorsza – nabrałem wielu innych. W 1971 roku pojechałem do Afryki, potem, w 1972 – na Trynidad i z powrotem do Afryki – i w coraz poważniej zacząłem sobie uświadamiać, że afrykańscy rewolucjoniści, ludzie tacy jak Samora Machel, gdy mówili o marksizmie za głównego wroga uznawali imperializm. Nie twierdzili, że to biali są wrogami; uważali, że jest nim właśnie imperializm. Używali terminologii marksistowsko-leninowskiej.

Jeszcze przed 1972 rokiem byliśmy już zaangażowani w działalność Komitetu Poparcia dla Wyzwolenia Afryki⁹ i coraz częściej nawiązywaliśmy kontakty z ludźmi o marksistowskich poglądach, którzy działali w ramach tej struktury. W wyniku sporów nad naszą linią polityczną, które z nimi prowadziliśmy – stało się dla nas zupełnie jasne, że stanowisko nacjonalistyczno-burżuazyjne, nacjonalistyczno-kulturowe jest całkiem bez przyszłości, bo nie rozwiązuje problemów zwykłych ludzi. Wówczas rozpoczęły się silne wewnętrzne tarcia w łonie naszej własnej organizacji, Ludowego Kongresu Afrykanów¹⁰. Jednym z przywódców tej organizacji był Don Lee – i kiedy nastąpił konflikt światopoglądowy w kwestii orientacji politycznej Kongresu, to wówczas on opowiedział się po stronie opcji nacjonalistycznej, podczas gdy ja przyjąłem stanowisko marksistowskie. Spieraliśmy się nad tą kwestią cały rok i w efekcie organizacja podzieliła się: jedna grupa osób odeszła na lewe skrzydło, druga kontynuowała linią pravicową – tak, że do roku 1974 oba odgałęzienia zerwały ze sobą jakiegokolwiek więzi. Dla nas,

9. Ang. *African Liberation Support Committee*.

10. Ang. *The Congress of African People*.

mimo, że ideologicznie nie wypracowaliśmy jeszcze całkiem klarownego kierunku, zupełnie jasne było to, że chcieliśmy być marksistami, a nie nacjonalistami.

A to przypuszczalnie oznacza, że powrócił Pan do pracy w grupach między-rasowych?

O, tak. To z pewnością bardzo ważny aspekt tej przemiany. Jestem zdania, że wielonarodowość Stanów Zjednoczonych musi być brana pod uwagę. Ameryka to kraj zamieszkiwany przez przeróżne grupy etniczne, z których większość – a przynajmniej grupy takie, jak te pochodzące z krajów Trzeciego Świata – to narodowości uciskane. Nie może zatem być mowy o organizacji marksistowskiej, która nie byłaby wielonarodowa.

Czy kiedy mówi Pan o rewolucji traktuje ją Pan w kontekście amerykańskim w sensie dosłownym, czy też jest to metafora?

Nie, to wcale nie jest metafora. Tym co musimy zrobić w tym kraju, tym, co widzę jako centralne zadanie rewolucjonistów w naszym kraju, jest stworzenie Partii Komunistycznej, bo przecież takiej nie mamy. Ta tak zwana Komunistyczna Partia Stanów Zjednoczonych jest upadłą, pozbawioną przyszłości reformistyczną organizacją, głoszącą jedynie hasła o pokojowym przejściu do socjalizmu – jak gdyby rzeczywiście było możliwe, abyśmy któregoś dnia mogli po prostu wejść do kabiny w lokalu wyborczym i poprzez głosowanie usunąć Rockefellera ze Standard Oil. To nie tak; musimy w tym kraju zbudować rewolucyjną, Marksistowsko-Leninowską Partię Komunistyczną. Musi kiedyś nastąpić Rewolucja Socjalistyczna – i z pewnością nastąpi. Nie mam co do tego żadnych wątpliwości.

Ja z kolei mam kolosalne wątpliwości, czy coś takiego jest możliwe. Co daje Panu tak silne przekonanie, że rewolucja w Stanach Zjednoczonych jest możliwa?

Wnioski płynące z historii, wnikliwy ogląd świata. Stany Zjednoczone są państwem rewolucyjnym i zawsze było – w tym sensie, że u jego zarania leży rewolta przeciwko Brytyjczykom...

Szczególny rodzaj rewolucji.

Tak. Zgoda, że były to zmagania antykolonialne, pierwsza taka walka na świecie. Właściwie, to ona stała się wzorcem dla ludzi na całym świecie – również i dla Rewolucji Francuskiej.

Ale przecież nie była to rewolucja proletariatu, prawda?

Owszem, znowu zgoda, nie była to rewolucja proletariacka. Ale przecież masy brały udział w walce – to one zawsze walczyły – i właśnie ich walka reprezentowała postęp. Nie mogły to wówczas być masy proletariackie, ponieważ proletariacki

jeszcze w ogóle nie istniał, a to z kolei dlatego, że kapitalizm w tamtych czasach dopiero przechodził najwcześniejszą fazę swojego rozwoju. Ale już wojna secesyjna była walką proletariatu – rozwijającego się proletariatu: białych robotników z Północy i czarnych niewolników. To oni byli zwycięzcami tej wojny. To właśnie to była prawdziwa rewolucja i model dla demokracji burżuazyjnej: cały świat widział w tej wojnie rewolucję wymierzoną przeciw niewolnictwu w Stanach Zjednoczonych. Wszystkie ruchy walki o prawa obywatelskie i o wyzwolenie czarnych z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych były kolejnym etapem tej burżuazyjno-demokratycznej rewolucji, rewolucji, która nie zakończyła się wraz z końcem wojny secesyjnej.

Dziś nasz kraj tak naprawdę chyli się ku upadkowi, jest w defensywie. Klęska działań w Wietnamie obniżyła pozycję Stanów Zjednoczonych tak, że choć kiedyś stały na piedestale wiodącego, pierwszego w świecie supermocarstwa – dziś dzielą ten piedestał ze Związkiem Radzieckim. Co więcej, uważam, że Stany Zjednoczone w sposób nieunikniony stoczą ze Związkiem Radzieckim wojnę, kolejną wojnę, Trzecią Wojnę Światową. I kwestia nie w tym, czy nadejdzie rewolucja, tylko po prostu *jakie kroki* ludzie tutaj muszą poczynić, żeby przyspieszyć jej nadejście.

Czy to oznacza, że gdy chodzi o teatr Pana docelowa publiczność znów się zmieniła?

Raczej tak. Obecnie moimi adresatami byłiby raczej postępowi robotnicy, postępowy element klasy robotniczej.

Jak Pan definiuje tę klasę? Czyż klasa pracująca w Stanach Zjednoczonych nie reprezentuje opcji konserwatywnej?

Nie. To znaczy, jeżeli mówi pan o całej tej biurokracji związków zawodowych – to nie jest ona właściwie niczym więcej, jak tylko pewnego rodzaju zaworem bezpieczeństwa stworzonym przez burżuazję w tym kraju na przełomie wieków, która w ten sposób próbowała zapobiec rewolucji i skierować rewolucyjne ruchy na reformistyczne tory. Nie, klasa pracująca w Ameryce zupełnie nie jest konserwatywna. Jedyne pytanie, które pozostaje, to pytanie o to dlaczego nie ma jeszcze w USA Partii Komunistycznej, która mogłaby przewodzić i wskazywać kierunki działania. Ale kiedy taka już powstanie – wówczas cały ruch klasy robotniczej zintensyfikuje się i z impetem ruszy naprzód.

Gdzie zamierza Pan dotrzeć do tej widowni? Kiedy pisał pan sztuki czarne, nacjonalistyczne – łatwo było przewidzieć w jakich miejscach mógł się Pan konfrontować z widownią, ale gdy mówi Pan o postępowych członkach klasy robotniczej jest to raczej trudniejsze.

Nie, ponieważ przede wszystkim cała klasa robotnicza jest wielonarodowa, a 96 procent czarnych należy do klasy pracującej. Trzeba wystawiać te sztuki tam, gdzie ludzie z klasy robotniczej mogą je zobaczyć – a to oznacza, że trzeba to robić w miejscach zamieszkiwanych przez społeczności robotnicze, takich jak Lower East Side, Village, czy Harlem. We wszystkich tych miejscach sztuka może dotrzeć do postępowych robotników – ale i tak, zasadniczym zadaniem do wykonania jest prowadzenie działalności propagandowej w zakładach pracy.

Czy teatr dla Pana wciąż jeszcze gra centralną rolę, czy jest to już raczej mało istotny czynnik w pana działalności?

Jeżeli chodzi o działalność artystyczną, teatr, jak sądzę, jest dla mnie ważny, ale rzeczą najważniejszą jest dotrzeć do ludzi pracy najlepiej jak to tylko możliwe – to znaczy poprzez propagandę prowadzoną wewnątrz zakładów pracy. Trzeba jednak pamiętać o tym, że kultura rewolucyjna musi w tym odgrywać pewną rolę – a dramaty, powieści, eseje i teksty tym podobne – są tutaj bardzo przydatne. Obecnie wydaje mi się, że esej jest tutaj najbardziej odpowiednią, najlepiej przemawiającą formą.

Czy teraz, kiedy zidentyfikował Pan grupę odbiorców, dla której Pan pisze – nie odczuwa Pan presji by zaniżyć intelektualny poziom tekstów? Czy to nie powoduje, że nie może sobie Pan pozwolić na tak wysokie artystyczne wyrafinowanie, jakie cechowało Pańskie wcześniejsze utwory?

Nie, nie sądzę, żeby w tym tkwiła rzecz. A właściwie odczuwam potrzebę wykształcenia innego rodzaju artystycznego wyrafinowania. Właśnie piszę książkę o Johnie Coltrane'ie, który na początku swojej kariery grał rhythm-and-bluesa z przeróżnymi niezwykle ludźmi. I kiedy chodził od baru do baru grając w różnych zespołach – wykształcił w swojej muzyce niezwykle mocne, pociągające brzmienie, ton, który powodował słuchaczami. Dzisiaj – co jest chyba oczywiste – stajemy twarzą w twarz z komercjalizmem, który nawet rhythm-and-bluesa ogranicza do tego, aby spełniał jedynie wymogi chwilowego popytu. I nawet muzyka Coltrane'a zaczyna faktycznie tracić swoją pierwotną moc, gubić ten głęboki, uderzający rytm i tę specyficzną, napędzającą i porywającą słuchaczy jakość brzmienia, którą właśnie z rhythm-and-bluesa wywiódł.

Myślę, że w tym leży cały problem: uważam, że dramaty powinny być bezpośrednie, poezja powinna być bezpośrednia, to, co się mówi winno być bezpośrednie, a nie niejasne, niewyraźne, czy nieokreślone. Jednak wydaje mi się, że wyrafinowanie włączenie tego, co bezpośrednie z tym, co głębokie – wymaga pewnych zdolności innego typu, które muszę jeszcze rozwinąć. Dlatego właśnie, że wierzę w to, że nawet najprostsze stwierdzenie może krzyć najgłębsze zrozumienie i, że najgłębsze zrozumienie powinno móc się zamknąć w najprostszyc

stwierdzeniach, że trzeba osiągnąć pewien dialektyczny stosunek pomiędzy czynieniem utworów popularnymi a podnoszeniem poziomu odbiorców i sublimowaniem ich wymagań. Nie zdobywa się utworom popularności tym, że dąży się do ich prostoty, lecz ponieważ dąży się do tego, by ludzie je rozumieli. A kiedy ludzie rozumieją – wówczas rosną ich wymagania. I dlatego sądzę, że kwestią podstawową jest jak połączyć to, co głębokie i wymagające z tym, co popularne. To wymaga znacznie większych zdolności niż te, jakie dotąd posiadałem.

A jaki jest Pański pogląd na cały czarny ruch artystyczny lat sześćdziesiątych?

Wciąż jeszcze są postępowi czarni artyści, którzy odnoszą to, co robią do idei Ruchu Wyzwolenia Czarnych¹¹ i do rewolucji – co jest pozytywną stroną medalu. Stroną negatywną jest to, że część artystów do-kooptowała do burżuazji. Mam na myśli tę frakcję czarnego ruchu artystycznego, która spoczęła na laurach, poprzestając jedynie na rozróżnieniu koloru skóry. I doszło do tego, że teraz ci sami ludzie, którzy pierwsi nam się przeciwstawili, otrzymują dziś – jak kraj długi i szeroki – granty i dotacje na zakładanie Teatrów Czarnej Sztuki¹², takich jak „The Negro Ensemble Company”, czy „The New Lafayette Company”. I mamy dzisiaj filmy poświęcone czarnej sztuce, które na tym bazują, a dla telewizji pracuje kilkanaście osób, które kiedyś, w latach sześćdziesiątych, grały w moich dramatach i uważały się za rewolucyjnych czarnych artystów, ale którzy w swoich działaniach ograniczyli się tylko do kwestii związanych z kolorem skóry. Czym jest czarna sztuka? Czarna sztuka dotyczy czarnych – tak zapewne myśleli. Ale sedno sprawy leży w tym, że czarna sztuka ma dotyczyć rewolucji. I zupełnie tu nie chodzi o filmy z czarnoskórymi aktorami, gdzie czarni robią dokładnie to samo, co robią biali – takie jak *Super Fly*, *Werewolf from Watts*, czy inne, tym podobne.

Jednak z drugiej strony Pana książki publikowane są przez znanego burżuazyjnego wydawcę, Morrowa. Czy nie jest Pan sam związany z tym samym systemem, który chciałby Pan pokonać?

Cóż, myślę, że w ostatecznym rozrachunku każdy z nas w jakimś stopniu w tym systemie tkwi. Robotnicy muszą pracować dla Forda czy dla General Motors. Cały problem w tym, że system jest własnością burżuazji, a nie da się żyć, jeżeli się nie pracuje. Obecnie mam naprawdę spore problemy z wydawaniem swoich tekstów. Dawniej miałem ich znacznie mniej, ale dzisiaj muszę przechodzić przez bezsensowne dyskusje z Williamem Morrowem na temat moich książek. Mimo, że są wydawane po raz dwudziesty z rzędu, tamci jednak koniecznie chcą od nowa

11. Ang. *Black Liberation Movement*.

12. Ang. *Black Arts Theatre*.

czytać manuskrypty, żeby podjąć ostateczną decyzję czy je wydać, czy nie. Moje książki dają im co roku znaczne dochody, ale oni mimo to ciągle robią mi jakieś problemy – jak gdyby nigdy wcześniej nie mieli mojego manuskryptu w rękach. A tak na marginesie tej rozmowy: otóż natchnęła mnie ona żeby do nich dzisiaj zadzwonić i dać im za to kopniaka w tyłek.

Dlaczego nie wydaje Pan książek w jakiejś spółdzielni, czy innej tego typu instytucji?

Ależ wydawałem je w ten sposób, ostatnie dwa tomy poezji – *Hard Facts* i *Spirit Reach* – wydałem bez niczyjego udziału.

Dlaczego więc trzymać się dalej Morrowa?

Ze względu na pieniądze. Kiedy Morrow jednak w końcu decyduje się wydać jakaś moją książkę, przynosi mi to więcej pieniędzy. Nie wolno tylko im pozwolić na to, żeby dyktowali wszystkie warunki, żeby człowieka od siebie zupełnie uzależnili jeżeli chodzi o decyzje wydawnicze. Na przykład – wróćmy do tego tomu poezji, który wydałem własnym sumptem. Sprzedałem już trzecie wydanie, w sumie około 3.500 egzemplarzy – i to tylko na wieczorach autorskich lub na czyjąś prośbę. Jeżeli o mnie chodzi, uważam, że to fantastyczny wynik i zamierzam robić takie rzeczy dalej – bez względu na to, co o tym sądzi Morrow. Ale właściwie popełniłem błąd tak mówiąc: nie – nie zamierzam już mieć z nimi nic wspólnego, jestem zbyt czysty.

Jednak cała nasza rozmowa odbywa się w Yale, gdzie przecież nie spotyka Pan zbyt wielu przedstawicieli oświeconego proletariatu.

Nie, ale chciałem uczyć w Essex County College – i zostałem odrzucony, chciałem uczyć w Newark Rutgers – i zostałem odrzucony. Człowiek, z którym rozmawiałem w Essex County College powiedział, że skontaktuje się ze mną na początku roku – ale nie uściślił, o który rok mu chodziło. Szef kolegium Newark Rutgers napisał do mnie list, że przeoczył mój pierwszy list, ale ten kolejny odsyła do innych profesorów, a ci mają się do mnie odezwać. To było w zeszłym roku. A potem – bez żadnej zapowiedzi – przyszła propozycja z Yale – i jest dla mnie oczywiste, że tamci wołają, żebym tutaj uczył dzieci mniejszej lub większej burżuazji, które nijak nie są związane z tą walką, o której mówiliśmy. Chociaż naturalnie nie we wszystkich przypadkach to się pokrywa z prawdą; jest tutaj sporo młodzieży, która potrafi w odpowiedni sposób postrzegać rzeczywistość i zauważa potrzebę zmian. Ale tak, czy inaczej – rzeczywiście zatrudniono mnie tutaj w New Haven i pracuję przez dwa, trzy dni w tygodniu. Jednak żeby dać mi etat wykładowcy w Essex County College, która jest szkołą dla młodzieży wywodzącej się głównie z klasy robotniczej w samym Newark... co to, to nie – nie kwalifikuję się do tej

pracy. Dla mnie sprawa jest zupełnie oczywista: jej oczywistość jest właśnie tym, co cuchnie, ale jeżeli weźmiemy pod uwagę zasady, według których ten kraj funkcjonuje – taka polityka jest zupełnie logiczna.

Czy żywi Pan wciąż zainteresowanie amerykańskim teatrem jako takim? Generalnie, czy interesuje Pana amerykańskie pisarstwo także inne niż rewolucyjne?

Tak, interesuję się całością tego zjawiska i próbuje być na bieżąco z tym, co się w literaturze dzieje. I cały czas chodzę do kina.

Na początku swojej kariery był Pan w pewien sposób związany z Edwardem Albeem, prawda?

Widzi pan, Edward miał pieniądze i był związany z Richardem Barrem i Clintonem Wilderem, którzy byli producentami – a Albee miał przebój: *The Zoo Story*. Zorganizował więc warsztaty pisarskie. Byłem jednym z uczestników warsztatów i *Holender* powstał jako przedstawienie warsztatowe. Sztuka spodobała się producentom, więc wystawili ją na deskach Cherry Lane. Jednak Edward Albee i ja nigdy – o ile wiem – nie mogliśmy zgodzić się ze sobą na żaden temat.

Czy nie czuje Pan, że zajmowanie się rewolucją jako pisarz, jako artysta, jest w pewnym sensie symptomem utraty siły rozpędu, spadku aktywności – wycofaniem się z rzeczywistej walki, która naprawdę rozgrywa się poza teatrem?

Nie, ponieważ teatr, sztuka, kultura – mają niesłychany wpływ na ludzi i stanowią element walki. Taka działalność nie jest oczywiście głównym aspektem tej walki, którym jest jej polityczna organizacja i w końcu sam rewolucyjny przewrót, jaki ostatecznie dokonuje się poprzez zbrojne wystąpienie. Ale jednak aspekt kulturalny takich zmagania ma wielkie znaczenie, ponieważ dowolna klasa, która zamierza obalić władzę innej – aby dokonać rewolucji musi najpierw wokół niej stworzyć odpowiednią opinię publiczną; ideologiczna nadbudowa jest zawsze niezwykle istotna. I właśnie dlatego, na przykład, propaganda jest taka ważna. Zdecydowanie najbardziej funkcjonalną formą propagandy są ulotki i czasopiśma – a nie dramaty, bo przecież nie da się wejść do zakładu pracy i wystawić tam sztukę; wystarczająco trudne jest rozprowadzanie ulotek, bibuły, czy książek.

Jaki – Pana zdaniem – kierunek obierze Pańska praca na przestrzeni najbliższych kilku lat? Czy będzie to odejście od teatru, krok w kierunku bardziej bezpośredniego, politycznego działania?

Od jakiegoś czasu jestem już zaangażowany w bezpośrednie działania polityczne. Ale w ciągu ostatnich kilku lat wystawiliśmy dwie sztuki. W zeszłym roku wystawiliśmy sztukę zatytułowaną *S-I*, napisaną w roku 1975, a w tym – *Bieg historii*, która była pisana w latach 1975–76. Oba te dramaty wyjdą w styczniu,

opublikowane przez Morrowa, razem z nieco starszą rzeczą pod tytułem *Statek niewolniczy*¹³. Zamierzam też dokończyć jeszcze jeden dramat, *Fabryka*¹⁴, nad którym właśnie pracuję. Jak więc widać, chciałbym podzielać jeszcze w teatrze, bo – ponieważ umiem pisać – uważam pisanie za konieczne. Jeżeli mam jakieś idee – powinienem je zapisać i starać się nadać im kształt, w którym można je opublikować.

Czy włączy się Pan osobiście w prace związane z produkcją przedstawień, czy zamierza Pan oddać te kwestie w inne ręce?

Nie do końca. Zamierzam partycypować w pewnych pracach związanych z wystawieniem tych sztuk. Włączyłem się już w produkcję dwóch ostatnich przedstawień, a teraz pracujemy nad przygotowaniem antologii poezji rewolucyjnej, przedstawienia recytacyjnego, które będziemy wkrótce wystawiać – i tu zamierzam zaangażować się w reżyserię. Mam nadzieję, że gdy uda mi się już skończyć tę nową sztukę – być może na wiosnę przyszłego roku – będziemy mogli również i ją gdzieś wystawić. Mam całą masę pomysłów jeżeli chodzi o rzeczy, które niezbędnie trzeba będzie zorganizować. Przykładowo, w naszym kraju, w którym żyje ponad dwieście milionów ludzi – nie mamy nawet popularnego magazynu artystycznego, nie mamy nawet żadnego czasopisma krytycznoliterackiego o marksistowskim nastawieniu, który wychodziłby w miarę regularnie i miałby ogólnokrajowy zasięg – to są rzeczy, które trzeba w tym kraju rozwinąć. Jeżeli ktoś emituje w telewizji coś takiego, jak *Korzenie*, czy debatę nad aferą Watergate, albo kiedy pokazują programy, w których przedstawiają czarnych mężczyzn w charakterze alfonsów – tak jak to jest w przypadku rzeczy takich jak *Baretta* czy *Starsky and Hutch* (przy okazji, facet, który występuje w *Starsky and Hutch* grał w pierwszym przedstawieniu *Toalety* – ten sam facet, który tutaj gra alfonsa zwanego Misiaczkiem) – powinniśmy mieć możliwość zrecenzowania czy skrytykowania tego typu widowisk na jakichś ogólnodostępnych łamach. Powinniśmy oferować solidną krytykę, aby być w stanie chronić ludzi pracy przed chłamem, na który stale są narażeni. Co naprawdę robimy? O czym naprawdę są *Korzenie*? A co można sądzić na temat zacierania afery Watergate, które zostało po prostu przyjęte jako exposé na ten temat? Wszystkich tych ważnych działań krytycznych nie podejmujemy, albo robimy to jedynie nieregularnie, na łamach różnych gazet. Potrzebujemy publikacji poświęconych konkretnie sztuce popularnej i mam nadzieję, że zaangażuję się w rozwijanie właśnie czegoś takiego.

[Tłumaczył Paweł Jędrzejko]

13. Tytuł oryginalny: *The Slave Ship*.

14. Tytuł oryginalny: *The Factory*.