

PROGRAM

TEATR SATYRY
POZNAŃ



PAŃSTWOWE PRZEDSIĘBIORSTWO IMPREZ ESTRADOWYCH — POZNAŃ

PIERSI TYREZJASZA
L E K C J A
K A R O L

PREMIERA · 4 MARCA · 1962 R.

Zdaję sobie sprawę z tego, że ten i ów zada sobie pytanie: dlaczego z tych właśnie trzech autorów zmontowano jeden spektakl? Dlaczego w tym teatralnym wieczorze ożeniono Apollinaire'a z Ionesco, a Ionesco z Mrożkiem? Nie wątpię, że wielu teatralnych bywalców i koneserów będzie miało własne kontrpropozycje w tym względzie. Odpowiedzmy więc od razu: realizatorzy dopatryli się jednak pewnych cech wspólnych łączących wystawianych autorów. Formułowanie na czym opiera się ów łącznik pozostawiamy Publiczności. Uważny widz będzie mógł sobie odpowiedzieć na to pytanie po zapoznaniu się z tekstem lub — w razie potrzeby — po przeczytaniu zamieszczonych w naszym programie artykułów omawiających skrótowo twórczość pisarzy.

Wyliminujmy z tych nader pobieżnych rozważań Apollinaire'a. Jego krótka burleska jest tylko poetycką zabawą, tyle, że wyłamującą się całkowicie z kanonów tradycyjnego teatru. Ten „antyteatralny” protest wielkiego poety jest napewno jednym z głównych — choć nie jedynym — argumentem za tym, by pokazać go naszej Publiczności w towarzystwie współczesnego „chorążego rewolucji teatralnej”, jak nazywają Ionesco

oraz Sławomira Mrożka, autora, którego rolę we współczesnym polskim teatrze można chyba porównać do roli jaką odgrywa Ionesco na Zachodzie.

Kiedy więc będziemy ewentualnie dzielić włos na czworo i zastanawiać się nad takimi czy innymi walorami lub wadami „Lekcji” czy „Karola”, pamiętajmy, że mamy do czynienia z autorami, których rezonans daleko wykroczył już poza garstkę wtajemniczonych snobów. Że Ionesco grany jest w Paryżu i w Moskwie, Londynie i Warszawie i od dawna już włączony został do normalnego teatralnego krwioobiegu. Także i nasz Mrożek już przekroczył ze swoimi sztukami rodzime opłotki, w Polsce zaś stał się jednym z najpopularniejszych autorów, czego dowodem jest choćby ostatnia ankieta „Polityki”, w której jego melofarsa „Indyk” zdobyła pierwsze miejsce w plebiscycie na najciekawszy utwór sceniczny sezonu.

Tę garść truizmów piszę tylko po to, by przypomnieć, że Poznań jest miastem siedmiu wyższych uczelni i blisko 450 tysięcy mieszkańców. Jest tu więc chyba miejsce także i na repertuar, którego percepcja wymaga pewnego intelektualnego wysiłku.

J. K.



Picasso — Portret Guillaume Apollinaire'a

Julia Hartwig

FAJERWERKI I MORALY czyli „LES MAMELLES DE TIRESIAS“ APOLLINAIRE'A*)

...Kiedy Jean Cocteau pisze: nasza młodość w teatrze to Sarah Bernhard i De Max, dla Apollinaire'a jest to już wiek dojrzały. Dopiero wówczas Apollinaire zaczyna żywiej interesować się teatrem od tamtej strony rampy, od strony kulis, twórców, wykonawców. Daje się ponieść ogólnej fali entuzjazmu, która opanowała publiczność paryską dla baletu rosyjskiego. Rzadziej widać go zresztą na widowni, niż w garderobach artystów. Zbliża się do Diagilewa. Ma tak wielką łatwość nawiązywania przyjaźni z ludźmi, którzy go interesują, jest tak urzekający w rozmowie, tak władczo i zarazem niepostrzeżenie podbija rozmówcę siłą swego autorytetu wewnętrznego, erudycją, dowcipem i odwagą poetyckiego skrótu, że bez trudu przychodzi mu za każdym razem pokonać ceremonial pierwszego spotkania. Z okresu tego pozostał rysunek Picassa, wyobrażający Apollinaire'a i Diagilewa wpatrzonych w scenę, na której odbywa się właśnie próba baletu, pamiątka przyjaźni łączącej trzech artystów.

Poetę pociąga iluzja rządząca teatrem, rozgląda się ciekawie za kulisami, chłonie atmosferę wypełniającą loże aktorów, przysłuchuje się językowi mechaników teatralnych, ciekawi go przyszłość tego autonomicznego światka teatralnych konwencji. Perspektywy otwierające się przed sztuką współczesną obchodzą go w tym czasie może najbardziej. Batalia o zwycięstwo kubizmu, którego był zapalonym obrońcą i teoretykiem, dobiega już końca. Picasso jest niemal sławny, młody ruch malarski przybiera na sile, zatacza coraz szersze kręgi, opanowuje poza Francją Niemcy, Rosję, promieniuje poza ocean na Stany Zjednoczone. Kiedy w roku 1913 wychodzi zbiór artykułów krytycznych Apollinaire'a, zatytułowany *Kubiści, rozważania estetyczne*, bitwa jest już właściwie wygrana. Co prawda nadal pluje się jeszcze na kubistów, ale równocześnie płaci się za ich płótna i to wcale dobrze. We wszystkich dziedzinach sztuki, w poezji, malarstwie i teatrze, młodzi artyści prowadzą ofensywę przeciw akademizmowi i rutynie. Apollinaire jest tylko widzem, kiedy ofensywa teatralna prowadzona jest już na kilku frontach, i to przez ludzi niezwykle utalentowanych i bezinteresownych. W walce tej zaangażowani są przyjaciele Apollinaire'a między innymi Paul Fort, współtwórca sceny poetyckiej, która, zdawało by się powinna była pociągać i jego, jako poetę. Ale i do tego teatru nie ma smaku, zbyt ceni sobie specyfikę gatunków sztuki. Wychwala wraz z kubistami ludowe widowiska cyrkowe i pierwsze próby filmu, awanturniczy cykl „Fantomas”. Do kina i do cyrku młodzi mieszkańcy Montmartre'u lubią chodzić gromadnie, śmieją się głośno, rzucają dowcipy, celebry panują w teatrze i czerwone pluszowe fotele budzą w nich niepohamowaną niechęć. Apollinaire należy do pierwszego pokolenia opanowanego uwielbieniem dla słowa „nowoczesność”, nudzą go mdłe popluczyny symbolizmu zarówno w poezji jak i w teatrze. Kręci się niecierpliwie w krzesłach, kiedy sztuka ciągnie się zbyt długo i nieraz wymyka się chyłkiem z sali przed końcem przedstawienia...

*) Fragmenty artykułu — przedruk z „Dialogu” nr 3 (59).

Apollinaire zna stary teatr na wylot i wyraża się o nim bez szacunku. „Gust teatralny wciąż jeszcze oczekuje swego 14 Lipca” — mówi w tym czasie Lugné Pöe. Ale rewolucja teatralna dokonać się miała we Francji na raty. Pierwsze poczynania Lugné Pöe i Copeau przerwała wojna. Prefektura paryska wydaje nakaz zamknięcia teatrów, najwybitniejsi działacze teatralni, reżyserzy i aktorzy rozpraszają się po świecie, część ich idzie do wojska, w tej liczbie Copeau, Lugné-Pöe, Gaston Baty, młody Jouvet; inni wyjeżdżają za granicę. Powoli otwierają się w stolicy teatrzyki rozrywkowe, prezentujące rewie i aktualne skecze zaprawione płaskimi dowcipami w stylu „patriotycznym”, „żołnierskim” i „podnoszącym na duchu”. Rywalizują z nimi programy kabaretów, wypełnione pieprznymi dowcipami i popisami tanecznymi.

Kiedy Apollinaire wychodzi ze szpitala, wciąż jeszcze cierpiący, na skutek rany głowy zadanej na froncie i przebytej trepanacji czaszki, nocne życie stolicy odczuwa jak niesmaczną igraszkę po koszarze frontowych dni. Zabawy, swawole, podkasana muza, nawet poważna praca przyjaciół — malarzy wydaje mu się obraźliwa w zestawieniu z otoczoną czarnymi obwódkami listą ofiar wojny. Staje się przesadnie wymagający, skory do gniewu. Psychoza wojenna mija jednak stopniowo pod naporem codziennych wydarzeń. Apollinaire znów pojawia się w kawiarniach literackich, zaczyna go interesować paryska giełda artystyczna. Powraca do dawnych zajęć. Znowu widuje się w Mercure de France, gdzie drukuje cykl wierszy wojennych, entuzjastycznie przyjętych przez przyjaciół, znów pokazuje się w kawiarni „Flore”, otoczony zawsze grupą młodych poetów, wielbicieli i wyznawców, wśród których znajdują się Philippe Soupault, Pierre Reverdy i André Breton. Długie monologi, przeplatane raz po raz anegdotami i historyjkami erudycyjnymi, których niefrasobliwa zawartość kontrastuje teraz bolesnie z opaską otaczającą jego głowę i solennym tonem mowy, obracają się najczęściej wokół losów poezji i wokół losów przyszłej sztuki.

W tym czasie Pierre Albert Birot, redaktor pismka *Sic*, namawia Apollinaire'a, by napisał sztukę teatralną. Ma to być próba nowego teatru, odważna, niezależna i współczesna. Birot podejmuje się wystawić sztukę własnym staraniem. Projekt przypada do gustu Apollinaire'owi. Ale praca idzie powoli, mimo stałych nagabywań Birota. Od czasu do czasu Apollinaire przynosi jakiś nowy fragment i czyta go współpracownikowi *Sic*. Fragmenty wydają się ciekawe i zabawne. Upiywiają jednak całe tygodnie nim Apollinaire zjawi się z ciągiem dalszym. Wreszcie na wiosnę 1917 r. sztuka jest ukończona, tytuł jej brzmi *Les Mamelles de Tirésias*. Tytuł pozornie absurdalny, ale oddający wiernie temat tego scenicznego żartu.

Premiera odbyła się w czerwcu siedemnastego roku. W przedmowie do sztuki padnie po raz pierwszy słowo surrealizm. Poeta nie mógł przewidzieć, że zrobi ono w przyszłości tak wielką karierę, całkowicie zresztą zmieniając po drodze swój sens. Zamierzona jako utwór śmiały i nowatorski, sztuka ta zdobędzie swoje miejsce w dziejach teatru. Pech jednak sprawił, że na miesiąc przed premierą *Tyrezjasza*, wystawiono w Paryżu balet *Parada*, dzieło młodego i utalentowanego poety *Jean Cocteau*, który pozyskał sobie do współpracy Pabla Picassa i Erica Satie. Przedmowę do programu napisał sam Apollinaire, patron nowatorstwa. Ale fakt wystawienia tej rewelacyjnej premiery przed *Tyrezjaszem* musiał być dla niego bolesny. Toteż przy całej radości z sukcesu przyjaciół — był to zarazem wielki tryumf dekoracji Picassa — ambicja Apollinaire'a cierpi przez to przypadkowe a złośliwe dla niego wyprzedzenie w czasie. *Parada* wywołała w Paryżu niebywałą sensację. Gwizdano na muzykę Satie, naśladującą wycie syren i stukanie maszyn do pisania — prototyp muzyki konkretnej — gwizdano na feeryczne ko-

stiumy Picassa, zamalowane we wzory odwołujące się do płócien kubistycznych, nie chciano zgodzić się na tę wyraźną kontrabandę nowych zdobyczy, zaczerpniętych z różnych dziedzin sztuki i wprowadzonych do teatru. A jednak sukces był pełny, choć był to typowy *succès de scandale*.

Premiera *Tyrezjasza* odbyła się w miesiąc później. Paryż nie zdążył jeszcze ochłonąć po jednym eksperymencie, a już częstowano go drugim. Groziło to niestrawnością lub zubożeniem. Poeta stara się odebrać temu przykremu dla siebie opóźnieniu premiery charakter wyjątkowości. I kto, wie, czy nie dlatego, w przedmowie, autor wymienia jako datę powstania *Tyrezjasza* rok 1903, co wielu współczesnych podaje w wątpliwość.

„Nazwałem ten utwór dramatem, co oznacza akcję, by ustalić przedział dzielący go od komedii obyczajowej, komedii dramatycznej i lekkich komedii, które od przeszło pół wieku dostarczają scenie utworów często świetnych, ale drugorzędnych, nazywanych po prostu sztukami.

„Wulgarny idealizm dramaturgów działających po Victorze Hugo szukał prawdopodobieństwa w konwencjonalnym kolorycie lokalnym, stanowiącym odpowiednik niewolniczego naturalizmu sztuk obyczajowych, których początków trzeba szukać na długo przed Scribe'em, w komedii Izawej Nivelles'a de la Chaussée.

„Nie potrafię na razie zdecydować czy mój dramat jest poważny, czy nie. Celem jego jest zaciekawić i zabawić. Jest to cel każdego utworu teatralnego. Poświęcony jest on również sprawie żywej dla wszystkich posługujących się językiem, w którym jest napisany: sprawie przyrostu naturalnego.

„Z tematu tego, który nigdy dotąd nie poruszony był na scenie, mógłbym zrobić sztukę utrzymaną w tonie sarkastyczno-melodramatycznym, jaki wprowadzili w modę autorzy „sztuk z tezą”.

„Wolałem ton mniej ponury, nie sądzę bowiem, by zadaniem teatru było doprowadzać wszystkich do rozpacz.

„Mógłbym również napisać dramat idei, schlebając w ten sposób gustom publiczności, która lubi stwarzać sobie złudzenie, że myśli.”

„Wolałem dać swobodę fantazji, która jest moim sposobem wyrażania natury, tej fantazji, która, zależnie od dni, wypowiada się z mniejszą lub większą dozą melancholii, satyry czy liryzmu, ale zawsze z możliwie największym poczuciem zdrowego rozsądku mimo, że jego nowoczesność wydać się może niektórym szokująca, a nawet oburzająca, na pewno jednak znajdzie zrozumienie wśród ludzi nieuprzedzonych.

„Zależnie od przypadku, tragiczność będzie brała górę nad komizmem i odwrotnie. Ale nie przypuszczam, byśmy obecnie mogli znieść bez zniecierpliwienia utwór teatralny, w którym te elementy nie byłyby ze sobą skonstruowane, tyle jest bowiem energii w dzisiejszej społeczności ludzkiej i w młodej literaturze współczesnej, że największe nawet nieszczęście ukazuje się nam od razu wraz ze swą przyczyną, tak, że patrzymy na nie nie tylko pod kątem życzliwej i pobudzającej do śmiechu ironii, ale również pod kątem rzetelnego optymizmu, który przynosi pociechę i wzbudza nadzieję.

„Teatr jest w tym samym stopniu życiem, w jakim koło jest nogą. Byłoby więc słuszne, moim zdaniem, wprowadzić do teatru nową i wyrazistą estetykę, która uwydatni charakter sceniczny postaci i zwiększy świetność inscenizacji, nie naruszając jednak patosu ani komizmu sytuacji, te bowiem muszą być samowystarczalne.

„Na zakończenie dodam jeszcze, że przedstawiając tu pogląd własny, jeden z wielu wśród współczesnych tendencji literackich, nie roszczę sobie bynajmniej pretensji do zakładania szkoły, lecz chcę przede wszystkim zaprotestować przeciw naśladowaniu życia, które panoszy się w na-

szej współczesnej sztuce teatralnej. To naśladownictwo, zgodne z charakterem kina, jest, jak sądzę, jak najbardziej przeciwne sztuce teatralnej”.

Przedstawienie *Tyrezjasza* odbyło się w sali teatru Maubel na Montmartre. Powrót na szalone wzgórze jest niemal symboliczny, na wpol improwizowana inscenizacja przypomina żywo czasy młodości Apollinaire'a i jego przyjaciół.

Z wyjątkiem jednej zawodowej aktorki, Louise Marion, wszyscy wykonawcy to amatorzy, przyjaciele Apollinaire'a. Dekoracje zaprojektował Serge Férat, kubizujący malarz i zarazem współredaktor pisma poetycko-malarskiego *Soirées de Paris*, muzykę skomponowała żona Birot, przygotowania i próby są zarazem okazją do wspólnej zabawy, beztroskiej i pogodnej jak niegdyś, w czasach heroicznej młodości.

Wobec perfekcji artystycznej, która cechowała premierę *Parady*, wystawioną przy pomocy sztabu mechaników, najświetniejszego zespołu baletowego, najlepszego z młodych malarzy i znanego kompozytora, krótko mówiąc — w normalnym teatrze i na domiar teatrze świetnym, *Les Mamelles de Tirésias* są niemal przedstawieniem amatorskim. Czy taki był zamiar Apollinaire'a czy też wynikało to z braków środków na wystawienie sztuki innym sposobem — trudno rozstrzygnąć. W każdym razie, z woli autora, wszelkie prace wstępne dążyły w swjej prostocie do uwydatnienia improwizowanego charakteru widowiska. Autor podał tylko jasny plan sytuacyjny. Osobno udzielił wskazówek dekoratorowi, *Serge'owi Férat*:

„Dekoracja — wolna przestrzeń, jaką posługują się w teatrze. Jeśli chcesz, w przeddzień można będzie nadać jej charakter zanzibarski przy pomocy pasa papieru wyobrażającego dachy. Tyle w sprawie dekoracji, o które nie trzeba się więcej troszczyć. Co do reszty akcesoriów i kostiumów, nie zapomnij o kiosku i kołyskach. Koń w postaci własnej, reszta maski, maseczki, co tylko sobie życzysz, charakteryzacja lub kapelusze w rodzaju kapelusza żandarma” pisze do Férata.

Muzykę opracowaną przez Germaine Birot odegrała autorka na pianinie solo, „partytura orkiestrowa nie mogła być wykonana z braku artystów podczas wojny”.

Nie wiadomo, kto lepiej się bawił na tym zwiariowanym przedstawieniu, widzowie czy aktorzy. Widownia, złożona w poważnej mierze z przyjaciół Apollinaire'a usposobiona była z góry przychylnie i przygotowana na wszelkie niespodzianki. Gdzieniegdzie, jak śliwki w kompotie tkwili w tym życzliwym tłumie konserwatywni malkotenci lub zwolennicy precyzyjnych *izmów*, w rodzaju nieszczonego Victora Bascha, z którym rozprawia się Apollinaire we wstępie wydrukowanym po premierze sztuki.

Nie na darmo powołuje się w owym wstępie Apollinaire raz na Arystofanesa to znów na autora *Mistrza Patelin* — elementy ludowej farsy, groteski i pouczenia obywatelskiego łączą się w jego sztuce w najbardziej nieoczekiwany sposób. Apollinaire nie stroni od grubych słów i grubych efektów: jego postaci sceniczne walą się kijami, strzelają do siebie, po czym znów zdrowe mieszają się do akcji, z okna wypada nocnik, który odgrywa rolę fortepianu, żandarm zaleca się obcesowo do mężczyzny przebranego za kobietę, kiosk ma ręce i nogi i przesuwa się po scenie, aktorzy mówią na przemian przez megafon to znów własnym głosem, na scenie ukazują się afisze na dragach, stanowiące komentarz do akcji, niespodzianka i nowość efektów raz po raz zaskakują oszołomionych widzów. Budowa sztuki jest przy tym jasna i zwarta, od czasu do czasu wchodzi jako leitmotiv absurdalna piosenka, raz po raz obejmuje władanie nad sceną i widownią rytmiczny wiersz apollinairewski.

Oczywiście można by propagandy populacyjnej w sztuce Apollinaire'a nie brać pod uwagę. Ale na przeszkodzie staje sam Apollinaire. Oświadcza wyraźnie, że celem jego było zachęcić w tej sztuce Francuzów do rodzenia dzieci, ta *idée fixe* znalazła swój wyraz już w listach do byłej narzeczonej, Madeleine. Również w *Mercure de France* wydrukował felieton pod tytułem: *Salutowanie kobietom brzemiennym*. Zaczyna on słowami: „Zbyt mało kobiet brzemiennych widuje się na ulicach Paryża”. Alfred Jarry pękałby ze śmiechu czytając takie zdanie w artykule swego przyjaciela. A przecież *Jarry i Król Ubu* w niejednym ukształtowali gust sceniczny Apollinaire'a. „Znienawidzony naturalizm” był równie obcy Alfredowi Jarry co i Apollinaire'owi, obaj powoływali się na podobne formy sceniczne w przeszłości teatru. Ale podczas kiedy Jarry przypina gębę, jak mówi Gombrowicz, nie tylko wszystkim swoim postaciom scenicznym, ale także widzom. Apollinaire apeluje mimo wszystko do — humoru i obowiązku.

A jednak *Les Mamelles de Tirésias* są dziełem nowatorskim. W dziedzinie pomysłów inscenizacyjnych, oszczędności rekwizytów, nowej umowności czy efektów akustycznych dalsze próby inscenizacyjne niewiele nowego wniosły do gatunku, który przez analogię do „małego realizmu” można by nazwać „małą burleską”. Rzecz zabawna: Apollinaire pisze we wstępie, że czas pokaże kiedyś, czy napisany przez niego utwór sceniczny okaże się dramatem czy farsą. Ale ma to znów charakter ostrzeżenia: jeśli w dalszym ciągu nie będziecie rodzić dzieci, sytuacja stanie się dramatyczna, a mój utwór nabierze cech smutnej stypy. Tak to przesadne forsowanie moralu odbiera czasem twórcy artystyczny rozum. Ale Tyrezjasz uniezależnił się dziś całkowicie od komentarza autorskiego, a przynajmniej od bardziej przywidłej części tego komentarza i kto wie czy sztuka ta, wystawiona w kraju, gdzie propaguje się jak najdalej idącą regulacją urodzin, nie nabrałaby zgoła odmiennej wymowy? Apollinaire mógłby być tylko zachwycony taką elastycznością swego dzieła.

Przyjaciele Picassa opowiadali kiedyś anegdotę o tym, jak to portret wykonany przez Picassa zaczął pewnego dnia mówić. W anegdocie tej kryła się największa pochwała, jaką uzyskać może usamodzielnione, autonomiczne dzieło sztuki: tym pikantniejsza, im bardziej dzieło dalekie jest od „znienawidzonego naturalizmu”. Czas wymierzył sprawiedliwość dziełu Apollinaire'a odsuwając na plan dalszy moral czy też pouczenie a zachowując w pełni blasku wesoły fajerwerk. Nie ma w tym żadnego cudu, czas nie pozwolił po prostu, by zestarzało się to, co zastarzczyć się nie powinno: fantazja i odwaga artystyczna. Kiedy w roku 1947 François Poulenc wystawił w Paryżu operę-buffo, do której jako libretto posłużyły mu *Les Mamelles de Tirésias*, sukces był od pierwszego przedstawienia zapewniony.

GUILLAUME APOLLINAIRE

PIERSI TYREZIASZA

przekład: Zofia Woźnicka
(polska prapremiera)

TERESA — TYREZJASZ	ALEKSANDRA GRZĘDZIANKA			
MAŻ	BORYS BORKOWSKI			
ŻANDARM	}	JÓZEF DIETL
DZIENNIKARZ				
SYN				
LUD ZANZIBARU				
KIOSK	}	GIZELA PIOTROWSKA

EUGÈNE IONESCO

L E K C J A

przekład: Jan Błoński

PROFESOR	MARIAN POGASZ
UCZENNICA	KRYSTYNA SZAFRAŃSKA
SŁUŻĄCA	KRYSTYNA NIEMCZYK

SŁAWOMIR MROŻEK

K A R O L

DZIADEK	ANDRZEJ KURYŁŁO
WNUK	KAZIMIERZ ZIELIŃSKI
OKULISTA	BORYS BORKOWSKI

Reżyser: BARBARA BORMANN

Scenograf: HILARY KRZYSZTOFIAK

Muzyka: FRANCISZEK WASIKOWSKI

Asystent reżysera: KRYSTYNA NIEMCZYK

Dyrektor PPIE: HENRYK MALINOWSKI

Kierownik Artystyczny Teatru: JERZY KORCZAK

Serge Doubrovsky

EUGÈNE IONESCO

... Ionesco zdobył szeroką publiczność. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że ten awangardowy pisarz stał się w pewnym sensie klasykiem. Jego teatr burzący wszystkie konwencje i wszystkie przyzwyczajenia okazał się oczekiwany. A w każdym razie został natychmiast uznany i entuzjastycznie przyjęty przez ludzi naszej epoki.

Jeśli nawet teatr Ionesco na pierwszy rzut oka zbija widza z tropu i wydaje się dziwny, jeśli nawet kulturuje monstrualność, to w każdym razie nie dlatego, by zamykał się w świecie delirycznych majaków czy snów: wręcz przeciwnie, teatr ten czerpie pełną garścią z doświadczeń naszego świata, odbija jego lęki, pragnienia i sprzeczności, stanowi świadectwo aktualnej dekompozycji człowieka, świadectwo równie ważne co wszelkie enuncjacje polityczne czy moralne.

Pierwszy cel, jaki stawia sobie teatr dekompozycji to dekompozycja teatru. Aczkolwiek kluczowym tematem literatury ostatnich lat dwudziestu jest absurdalność świata, w którym osamotniony człowiek ma zapełnić pustkę po Bogu, nadać nazwę i znaczenie rzeczom, i swobodnie choć bezzasadnie tworzyć własną skalę wartości, wyznać trzeba, że do czasu wystąpienia Becketta i Ionesco ekspresja literacka daleka była od intencji filozoficznych. Pascal próbował zniszczyć rozum w oczach libertyna za pomocą rozumowej dialektyki. Sartre i Camus, zgłębiając istotę absurdu (*La Nausée* i *Le Mythe de Sisyphe*), posługują się językiem wspaniale logicznym, mającym wyrażać alogiczność; co więcej — posługują się literaturą po to, by negować literaturę. Chcąc autentycznie wyrażać absurd, trzeba wynaleźć język absurdu, stworzyć formy różne od mowy racjonalnej. „Marzę o teatrze irracjonalnym” — powiada poeta z *Victimes du devoir*. „O teatrze niearystotelesowskim?” — pyta policjant. „Właśnie”. Teatr irracjonalny to nie tylko teatr, który atakuje bóstwa racjonalizmu czy „drogę do szczęścia poprzez naukę”; to przede wszystkim teatr, którego założeniem jest głoszenie irracjonalizmu. Teatr tradycyjny był koherentny, ponieważ człowiek, jakiego przedstawiał, był również koherentny. Z tego punktu widzenia pisarze „absurdalni” jak Sartre czy Camus, są konserwatywni w swoim pojmowaniu teatru, w swoim stylu. Zwłaszcza sztuki Sartre’a stanowią wzór sztuk „dobrze zrobionych”, a *Brudne ręce* to arcydzieło gatunku, który Ionesco nazwał „kryminalnym”. Autentyzm wyrażanego absurdu wymaga podwójnej dezintegracji: osobowości i języka.

Analizując filozoficzne założenia sztuk Ionesco widać w nich zatarcie się osobowości na rzecz znamiennej w filozofii Heideggera bezosobowej formy (francuskie „on” niemieckie „man”). Wynika stąd wymiennosc

replik i postaci, nieustanne rozdwojenie tych ostatnich. Tradycyjny „comique de caractère” ustępuje miejsca „comique de non-caractère”. Człowiekowi wydaje się, że ma przed sobą określoną istotę ludzką a tymczasem okazuje się, że jest to istota całkiem inna. Daje to w efekcie osobliwy rodzaj komizmu, który można by nazwać komizmem o k r ę ż n y m. Wymienne są postaci, wymienne są losy. Nie sposób zbudować przy ich udziale anegdotę czy intrygę, które wymagają pewnej określonej progresji. Powstaje więc nieuchronnie błędne koło. W zakończeniu *Łysej śpiewaczki* i *Lekcji* autor podejmuje tę samą sztukę na nowo; postaci, choć się zmieniają, pozostają te same. Ten ustawiczny powrót do punktu wyjścia nie świadczy zgoła o afirmacji własnego ja, lecz stanowi jego wyraźną negację. Wypieraniu człowieka ze sceny towarzyszy zjawisko zaborczej obecności przedmiotów. Komizm rozmnażania na płaszczyźnie rzeczy uzupełnia komizm okrężny na płaszczyźnie ludzkiej. Krzesła w sztuce pod tym samym tytułem, filiżanki w *Victimes du devoir*, meble w *Le Nouveau locataire*, jajka w *L'Avenir est dans les oeufs*, mnożą się, wypełniają scenę, nie zostawiając na niej miejsca dla postaci. Jakkolwiek Ionesco zdradza czasem tendencję do nadużywania tego efektu, trzeba stwierdzić, że nie jest to zabieg ani mechaniczny ani łatwy. Rzeczy są koszmarem świadomości. Śmiech zdradza udrękę. Ostateczną bronią przeciw zaborczemu przypływowi rzeczy, przeciw rozkładowi tego, co ludzkie, pozostaje język. Na język właśnie przypuszcza Ionesco swój kolejny atak.

Ten atak stanowi najbardziej widomy i najbardziej morderczy czynnik komizmu Ionesco. „Mówiąc odnajduje się pojęcia, słowa, a potem nas samych, w naszych własnych słowach, i miasto i ogród — może odnajduje się wszystko, nie jest się już sierotą” — powiada Stara w *Krzesłach*. Podobnie jak Claudel wierzy ona, że język kojarzy związek istoty i człowieka, że w nim leży zbawienie, że jest on środkiem zaludnienia pustki, wypełnienia samotności, krótko mówiąc — że odzwierciedla on boski Logos. Idzie więc o to, by ukazać dwoistość i klęskę słowa na wszystkich płaszczyznach. Racjonalność bowiem, której rozpaczliwie się czepiamy, istnieje tylko w słowie i poprzez słowo, jest jego tworem. Rezonery Molière’a obwarowani są językiem, pozwalają mu ponosić się z nurtem logiki, wystrzegając się przy tym rozsądnie wszelkiej krańcowości i wyciągania z tego instrumentu ostatecznych wniosków. Rezonery de Sade’a naiwni bądź nieustraszeni, wpadają w pułapkę słów i nie obawiają się rozszerzyć zasięgu swego rozumowania do granic sięgających delirium. Rezonery Ionesco wykazują, że język w swojej istocie nigdy nie był niczym innym, jak systematycznym delirium. Z tego punktu widzenia teatr Ionesco może być uważany za kompletny traktat patologii lingwistycznej. Mechaniczna kombinacja terminów tworzy automatyczną asocjację pojęć. Mogąc powiedzieć wszystko, język nie mówi nic.

Łysa śpiewaczka, podobnie jak większość sztuk Ionesco, stanowi znakomitą próbę tego, co Heidegger nazywa „codzienną gadaniną” (parlerie

quotidienne). Tkwi w Ionesco obserwator i bezlitosny kolekcjoner prezentujący nam wzorową antologię głupoty. Mądrość narodów spływająca z warg mieszczaucha, paplanina dozorców, wrzaski stróżów porządku publicznego, żargon krytyków, bzdurne wywody filozofów, a nawet drogie naszemu sercu humanistyczne formuły z monologu Bèrengera w *Mordery bez poborów* — to wszystko odślania nam czczość ludzkiej logorrhoi.

Oderwane i przyszpilone zdania czy słowa, podane z niesłychaną zręcznością, wciągnięte w wir szalonej sarabandy, podsycanej werwą autora, ukazują nam nagle nieznośne ubóstwo myśli. Uwięziony w swej rozmowie człowiek czuje się bezpieczny, operując słowami w oderwaniu od pojęć, jakie one reprezentują. Wystarczy na chwilę ukazać nam język od zewnątrz, by upadła ta krucha bariera bezpieczeństwa. Wyobraźnia pisarza dopełnia miary klęski. Inwencja słowna Ionesco świadczy nie tylko o dziecinnej czy chorobliwej skłonności autora do słownych petard i ogni sztucznych; stanowi ona w równej mierze akt oskarżenia języka, który jednym tchem wyrażać może skrajne sprzeczności, a uważa się za emanację wszechwładnego Logosu! Ludziom zdaje się, że posługują się językiem aby myśleć, a tymczasem język myśli za nich. Trzeba zedrzyć z niego tę maskę. Mamy więc do czynienia z nowym rodzajem komizmu, z komizmem anty-słów.

Tak oto dochodzi Ionesco do całkowitej dezintegracji, do wymarzonego teatru irracjonalnego. Strzaskana została rama sceny i gorset słów. To rewolta teatru przeciw samemu sobie. Wypada wszakże zaznaczyć, że tego rodzaju negacja teatru nie wyklucza spektaklu wymagającego obecności widza. „Anty-teatr” to nie to samo co „a-teatr” (np. Pichette’a), gdzie akcja rozprasza się w słowach, a całe przedstawienie w lirycz-



Eugène Ionesco

nych wzlotach. Jest w sztukach Ionesco swoista konstrukcja, swoista koherencja teatralna, która wymagałaby obszerniejszej analizy. Krótko mówiąc — sklasyfikowaniu tych sztuk jako mętnych dywagacji i delirycznych majaków stoi na przeszkodzie ich ciężar, zagęszczenie ich rzeczywistości, żeby nie powiedzieć ich realizmu. Nie sposób dopatrywać się w nich literatury „oneirolologicznej” czy „surrealistycznej”. Ma przecież swoją wymowę drobiazgową zapobiegliwość autora w podkreślaniu nie tylko wszelkich szczegółów potocznej rozmowy, ale również w opisie dekoracji: „angielskie wnętrza mieszczańskiego domu”, „gabinet będący równocześnie jadalnią”, „stary zakurzony fotel pośrodku sceny, nocny stolik” itd. Nawet w jego najbardziej „fantastycznych” sztukach oprawa bywa zdecydowanie codzienna. Jeśli uważać ten teatr za oneirolologiczny — traci ona swoją skuteczność, neutralizuje się. I przeciwnie, skoro raz została zburzona bariera językowa, rzeczywistość przybiera nagle kształt monstualny.

Odnaleźć można w sztukach Ionesco jakieś rosnące poczucie winy. Nie idzie przy tym — wbrew twierdzeniom pewnych osób — o wewnętrzne poczucie winy autora w rozumieniu freudowskim; idzie o zasadniczą, ontologiczną winę człowieka, zarówno autora jak naszą. W ten sposób dochodzimy do określenia: teatr totalny. Totalny nie dlatego, że dorzuca się do niego okruszki filmu, śpiewu czy tańca, lecz dlatego, że spektakl wchłania widza całkowicie. Aktorzy nie kreują jakichś szczególnych postaci, grają nas, grają nasz dramat. Kiedy śmieją się ze Skąpca czy z Mizantropa, pociesza mnie myśl, że nie jestem ani skąpcem, ani mizantropem. W tradycyjnym komizmie istnieje pomiędzy mną a aktorami zbawczy dystans. Kiedy jednak śmieję się z postaci bezosobowej — śmieję się sam z siebie.

„Wszystko powinno prowokować u widza niemiłe uczucie niepokoju i wstydu” — pisze Ionesco we wskazówkach reżyserskich do zakończenia sztuki *Jacques ou la Soumission*. Tak oto ten nie-arystotelesowski teatr stawia problem, którego Arystoteles nie przewidział: problem litości i strachu, które rodzą śmiech oznaczający catharsis.

Z tej perspektywy należy ostatecznie rozpatrywać komizm Ionesco. Narzuca się tu pytanie, jakim cudem teatr niepokoju i wstydu może prowokować śmiech. Absurd jawi się zazwyczaj w lęku, a idąc jeszcze dalej można powiedzieć, że człowiek staje się nagle tak mało ważny, że tragedia to tylko farsa. Wówczas rodzi się śmiech absurdalny. Mikołaj w *Vicimites du devoir* powiada: „Ani dramatu, ani tragedii. Tragizm staje się komiczny, komizm — tragiczny, i życie robi się wesołe...” Opo- wiedzenie się po stronie wesołości w obliczu pomieszenia i zaniku wartości nie oznacza w żadnym wypadku zbawienia, nie przewyżcza również absurdu; podkreśla go tylko, tarza się w nim, oskarża raczej człowieka niż świat.

Andrzej Wirth

MROŻEK^{*)}

Częściej błyskotliwy niż odkrywca, czasem piaski ale zawsze inteligentny — taki jest Mrożek, jakiego znamy z cotygodniowych lektur. Już tylko te cechy wystarczyłyby, żeby zwrócić na niego uwagę. Stanowią one ostry kontrast na tle polskiej, pozał się Boże, humorystyki. Szmoncesowy kalambur uważany jest w niej nadal za szczyt pisarskiego wykwintu; pewien znany profesor uniwersytetu, kiedy uda mu się przekrócić nazwisko polemisty, uważa że „załatwił go intelektualnie”.

Niektóre koncepty naszych humorystów dojrzały już do tego, aby ukazywać się na płotach, spotykamy je jednak w druku. Za pisanie na płotach grożą bowiem kary administracyjne, podczas gdy druk, ze względu na luki w ustawodawstwie prasowym, pozostawia nieograniczoną swobodę. Otóż Mrożek, tak jak inni nasi specjaliści od humoru, produkuje się w popularnych magazynach z tygodniową regularnością. Ale tu kończą się analogie i w treści i w formie.

Mrożek nie żywi się ani kawiarnianym skandalem, ani zaściankowymi sporami, ani personalnymi napaściami. Humor jego nie ma czysto skojarzeniowego charakteru. Pragnie nie tyle laskotać czytelnika kalamburyczną orkiestracją, ile poprzez absurdalny efekt pobudzić go do myślenia. Parabole Mrożka konstruowane precyzyjnie jak sylogizm, sygnalizują pojawienie się w naszej literaturze poczucia humoru odpowiadającego współczesnej wrażliwości. Szmoncesowy kalamburyzm, ukazuje w tym zestawieniu całą swoją anachroniczność. Coraz bardziej oczywiste staje się, że nie sposób już dzisiaj być dowcipnym na modłę świetnych humorystów dwudziestolecia. Potwierdza się banalna prawda, poczucie humoru podlega modom i wrażliwość w tym zakresie przechodzi szybkie mutacje.

Humor Mrożka oparty jest na jednej elementarnej zasadzie. Można ją przeanalizować we wszystkich rodzajach uprawianych przez tego pisarza: w farsie, w parabolii, w aforyźmie. W farsie *Policjanci* ostatni więzień staje się lojalistą w stopniu większym jeszcze niż stróżę porządku. Na skutek tej przemiany więzień *dominuje* policjanta, który tracąc

możność przeciwstawienia się anarchiście czuje się nagle zagrożony w swej policyjności. Następuje odwrócenie naturalnego stosunku zależności między więźniem i policjantem i ono staje się źródłem komizmu. W melofarsie *Indyk* buduje Mrożek postacie na zasadzie rozkojarzenia cech konstytutywnych. Występuje tam Kapitan, który „wewnętrznie nie jest już kapitanem, ponieważ utracił ideę kapitaństwa” i władca absolutny, który nie pragnie narzucić podwładnym żadnych przekonań, i pustelnik anarchista, który szuka posady kapelana. Każda z tych postaci pozbawiona została akurat tych cech, które określają potoczny sens reprezentowanej przez nie kondycji. Ten zabieg sprawia, że typy stają się absurdalne, a sens łączących je w realnym życiu zależności, staje się, dzięki odwróceniu funkcji, wyraźniejszy.

Mrożek uzyskuje cenny zwłaszcza dla humorysty „efekt obcości”, bo oto powiązania i relacje, które przywykliśmy uważać za naturalne dla określonego stanu rzeczy, stają się nagle interesujące i godne krytycznej uwagi. A jeśli nawet zamierzenia pisarza nie idą tak daleko, aby skłaniać do rewidowania potocznych wyobrażeń o rzeczywistości, to przecież zawsze uzyskuje on na tej drodze efekt komizmu. Cnłop, który nie sieje i nie orze, jest sam w sobie postacią komiczną, zupełnie niezależnie od tego, czy rzeczywistość produkuje takie typy. Również kapitan czujący wstręt do werbunku jest śmieszny sam przez się, jako twór wewnętrznie sprzeczny.

W wydanym w roku 1958 tomie humoresek *Słoń* znajdujemy dalsze przykłady zastosowania inwersji jako podstawowego chwytu. W parabolii *Poezja* dziecko, które uczy się dobrze, nieuchronnie głupieje, ponieważ kryteria, jakie podsuwa mu szkoła, są niewystarczające do rozeznania się w rzeczywistości. W *Zdarzeniu* przybysze ze świata nierealnego, krasnoludki, dają człowiekowi lekcję poczucia realności. W *Szeście* księdzu wydaje się, że został marksistą itd.

Przypowieść paraboliczna, korzystająca z opisanej metody odwrócenia, inwersji, określa poetykę Mrożka z okresu *Policjantów i Słonia*. Przedmiotem parabolii jest zawsze jakieś zdarzenie proste, nieskomplikowane, ale podane tak, że natychmiast obrasta skojarzeniami nadającymi mu sens ogólniejszy, a jednak precyzyjny i odnoszący się do określonej rzeczywistości. Tak jest w najlepszych opowiadaniach tomu, w *Zyrafie*, w *Słoni*, w *Poezji*. Parabole Mrożka odwołują się do „masy skojarzeniowej” współczesnego czytelnika w określonym kraju. Milczącym założeniem jest tutaj powszechność pewnych doświadczeń. Stąd absolutna czytelność,

*) Fragmenty artykułu — przedruk z „Nowej Kultury” nr 2 (583).

przy pozorach ponadczasowości, abstrakcyjności. Mroźek opowiada o lepieniu bałwana przez dzieci, a rzecz celuje w samo sedno doświadczeń z okresu powszechnej czujności... Toteż indeks współczesnych zagadnień, na które uwrażliwiona jest satyra Mroźka, rysuje się bardzo jasno: pisarz koncentruje się na paradoksach polskiego rozwoju.

Od *Słonia* poprzez *Postępowca* aż do *Wesela w Atomicach* ta orientacja tematyczna utrzymuje się jako dominująca. Typowo polski sojusz postępu ze wstecznictwem, błędy i niekonsekwencje okresu przejściowego, które sojusz ten utrwalają i czynią możliwym, naturalne paradoksy przyspieszonego rozwoju, ileż tu materii dla satyryka! Mroźek potrafił z tej problematyki — przynajmniej — dość centralnej, uczynić temat własny i źródło odkrywczej inspiracji. Jest on również uczulony na żargon wstecznictwa jak i na *volapük* progresistów. Demaskowanie tych dwu fałszywych języków jest ulubionym motywem Mroźka. Ośmieszenie infantylno-żołnierskiego modelu kultury jest u autora *Policjantów* nie tylko łatwym dzisiaj rozrachunkiem z błędami przeszłości, ale i wciąż aktualnym ostrzeżeniem przed jedną z możliwości współczesnej *mass culture*.



Roland Grünberg «Le Guetteur Mélancolique» (G. Apollinaire)
«Strażnik Melancholijny»
Rysunek piórkiem, tusz.

P R A C O W N I E

TAPICERSKA — Stefan Zandecki

STOLARSKA — Czesław Lewandowski

MALARSKA — Damazy Guzikowski

KRAWIECKA — Gabriela Czerniejewicz

— Helena Smoczyńska

— Jan Furszpaniak

— Roman Rybacki

FRYZJERSKA — Jan Kruszwicki

•
SWIATŁO: Stanisław Sabiniewicz i Mieczysław Karalus
• • •

Nie trzeba Rodzić na belce
rosyjski lub do katedry
Wierch Colauliel"
Bodan Di.

Cena 3,- zł

terapeutyczne