



EUGÈNE IONESCO
(fot. Jacqueline Feldine)

Eugène Ionesco

**KRÓL UMIERA
CZYLI
CEREMONIE**

JAKO FILOZOFOWAĆ ZNA- CZY UCZYĆ SIĘ UMIERAĆ

(Wyjątki)

CYCERO powiada, iż filozofować jest nie co insze, jeno gotować się do śmierci. A to dlatego, iż roztrząsanie i rozpamiętywanie wywodzi niejako duszę poza nas samych i zatrudnia ją poza ciałem, co jest niejako szkołą i podobieństwem śmierci; albo też, że cała mądrość i rozum świata zdążają wreszcie do tego punktu, aby nas nauczyć umierania...

CELEM naszej wędrówki jest śmierć; to przedmiot nieunikniony naszego dążenia: jeżeli nas przeraża, w jakiż sposób możebna jest nam ująć jeden krok bez drżenia? Lekarstwem pospółstwa jest nie myśleć o tym: ale jakaż głupota, jakaż tępość może sprowadzić tak grube zaślepienie?... Szaleństwem jest mniemać, iż tą drogą dojdzie się do celu. Idą, kręcą się, drepcą, tańczą, o śmierci ani słychu: wszystko to bardzo pięknie, ale za to kiedy przyjdzie albo do nich, albo do ich żon, dzieci i przyjaciół, zaskakując ich znienacka i chyłkiem, cóż za cierpienia, cóż za krzyki, co za szaleństwo, jakie rozpacz! czy widzieliście kiedy coś tak zdeptanego, pomieszanego, zmienionego? Trzebaż myśleć o tym zawczasu, bowiem ta zwierzęca bez-troska, gdyby nawet mogła powstać w głowie rozumnego człowieka (co mi się wydaje zgoła nie możliwe) zbyt drogo nam sprzedaje swój towar...

CO za głupstwo udrećcać się właśnie na progu wyzwoliny od wszelkiej udręki. Jako nasze narodziny stały się narodzinami wszech rzeczy, tak samo śmierć nasza sprowadzi śmierć wszech rzeczy...

„GDYBYŚCIE nie mieli śmierci, przeklinalibyście mnie bez ustanku, iż was jej pozbawiłam. Umyślnie zaprawiłam ją odrobiną goryczy, chcąc was powstrzymać, byście widząc łatwość jej osiągnięcia, zbyt chciwie i nieumiarkowanie nie rzucali się ku niej. Aby was zachować w tym umiarkowaniu, iżbyście nie uciekali od życia, ani nie chronili się w śmierci, zawiesiłam jedno i drugie między słodyczą a gorzkością”... oto łaskawe upomnienia naszej matki przyrody...

SADZĘ poprawdnie, iż to owe wydwarzania i straszliwe ceremonie jakimi śmierć otaczamy bardziej nas przerażają niż ona sama. Owe zupełnie nowe formy życia, krzyki matek, kobiet i dzieci, odwiedziny osób wzruszonych i przerażonych, obecność licznej służby wyblądłej i splotanej, pokój przyćmiony, światce zapalone, wezglowie otoczone lekarzami i księżmi. Słowem sama groza i przerażenie dokoła nas. Oto już czujemy się pochowani i pogrzebani! Dzieci lękają się nawet swych przyjaciół, kiedy ich ujrzą w masce; tak i my. Trzeba zdjąć maskę równie z rzeczy jak osób! A gdy ją zdejmujemy, ujrzymy pod nią tę samą śmierć, którą jakiś pacholek lub prosta dziewczka służebna przebyli niedawno bez lęku i obawy. Szczęśliwa śmierć, która nie zostawia czasu na przygotowania tych wspaniałości!

(Próby, Ks. I. r. XIX — przekł. Boya)

STAROŻYTNI FILOZOFO- WIE O ŚMIERCI

Epikur

NAJWIĘKSZE zło, śmierć, nie dotyka nas ani trochę, gdyż póki jesteśmy, nie ma śmierci, a odkąd jest śmierć, nie ma nas.

Lukrecjusz

NIC zatem śmierci do nas! Żadnej nie ma mocy, bo śmiertelną jest naturą ducha. I jak w minionych czasach, żadnej nie czuliśmy trwogi, gdy Punijczycy zewsząd szli do boju, gdy pod wyniosłym strópem eteru wszystko drżało dreszczem lęku i wstrząsało się zamętem i zgiełkiem bitewnym, gdy ważyły się losy, pod czyje królowanie ma wpaść wszystko, co ludzkie na lądzie i morzu, tak oczywiście wówczas, gdy już nie będziemy, gdy nastąpi rozdział ciała i duszy z których jesteśmy złożoną całością, nic nam w ogóle wtedy nie będzie mogło się wydarzyć, ni czucia obudzić, choćby się i ziemia skłębila z morzem, a morze z niebem!

(O naturze, Ks. III)

Seneka

PAMIĘTAM, iż kiedyś zajmowałeś się owym dobrze znanym poglądem, że śmierć nie spotyka nas nagle, lecz robi postępy powoli, że umieramy po troszeczkcu co dzień. Co dzień bowiem uchodzi jakaś cząstka życia i nawet wtedy, gdy rośniemy, życie się skraca. Oto przebyliśmy dzieciństwo, a potem lata młodzieńcze. Ile czasu minęło po dzień wczorajszy, to już przepadło; a i ten dzień, który właśnie spędzamy, również dzielimy ze śmiercią.

(Listy III, 24)

ŚMIERĆ mnie tak często próbuje? Niech sobie! Przecież i ja próbowałam ją od dawna. Pytasz, kiedy? Nim się narodziłam. Śmierć — to niebyt. A jaki on jest, już wiem. Po mnie będzie to, co było przede mną. Jeśli po śmierci jest jakowaś męka, to nieuchronnie musiała być ona także przed naszym przyjściem na świat. A wszak nie czuliśmy wtedy żadnej udręki.

(Listy VI, 54)

CZĘSTO zdarza się, że powinniśmy umrzeć, a nie chcemy; umieramy i także nie chcemy. Nikt nie jest aż tak nieroztropny, by nie wiedział, że kiedyś przyjdzie mu umrzeć. Gdy jednak zbliża się do kresu, ociąga się, drży i narzeka. Czyż nie wydałby ci się najgłupszy w świecie ten, kto by płakał, że nie żył przed tysiącem lat? Równie głupi jest i ten, kto płacze, że nie będzie żył po tysiącu lat.

(Listy VIII, 77)

POPATRZ tylko, jak zaślepiiony jest nasz umysł: to, co zapowiadam na przyszłość, dzieje się właśnie teraz, a znaczna część tego już się dokonała, bo już ją przeżyliśmy. Mylimy się, jeśli się boimy ostatniego dnia, ponieważ każdy dzień zbliża nas do śmierci jednak.

(Listy XX, 120)

Epiktet

BO CO to znaczy „Ostatkami już gonisz”? Znaczą to zbliżać się do tej chwili, kiedy dusza weźmie rozłąkę z ciałem. Co więc w tym jest takiego strasznego? Jeżeliś się nawet dzisiaj nie zbliżył do tego kresu, to czy jutro też się nie zbliżysz? Albo to może świat się zawali, kiedy ty skonasz? Czemuż się więc przypochlebiasz lekarzowi?

(Diatryby III, 10)

Marek Aureliusz

CZYM jest śmierć? Gdy się kto jej samej przyjrzy i przez rozbiór jej wyobrażenia oddzieli to, co z nią łączy wyobrażenia, to za nic innego nie będzie się jej uważało, jak za dzieło natury. Kto zaś się boi dzieła natury, jest dzieckiem.

(Rozmyślenia Ks. II)



JAN KOSIŃSKI — Projekt dekoracji

»THEATRUM« IONESCO

IONESCO należy do tych autorów wiernych sobie, których nową sztukę bierzemy do ręki z dość szczególnym rodzajem zaciekawienia. Nie płynie ono z niepewności „jaka też ona będzie?“, lecz przeciwnie z chęci sprawdzenia „czy będzie taka“, jak ją sobie mętnie wyobrażamy na podstawie tytułu, głuchej wieści, jaka ją poprzedza, no i oczywiście naszych osobistych diagnoz i życzeń wyprowadzonych ze sztuk poprzednich. Niewątpliwie sprawa jest tu prostsza niż w wypadku Becketta, którego następną sztukę wyobrażamy sobie i to całkiem dokładnie jako coś niemożliwego do napisania — coś, czego być nie może. Bo coż może nastąpić po *Godocie*? Nic, chyba że *Końcówka*. A po *Końcówce*?

CO MIAŁO nastąpić po *Nosorożcu*? Mógł ktoś może sądzić, że sztuki coraz bardziej „normalne“, coraz mniej „awangardowe“, że sukces na scenach oficjalnych zobowiązuje do kontynuacji, a sam *Nosorożec* wydaje się zwłaszcza w dalszych scenach ucieczką od tej „niezweryfikowanej“ magmy dramatycznej stojącej się na oczach widza, z jakiej były sztuki poprzednie, w opowiadanie „po bożemu“ językiem mniej więcej „normalnej“ dramaturgii, jakiejś mniej czy bardziej absurdałnej historii z sensem satyryczno-alegorycznym. Ale nie należało zapominać, że *Nosorożec* jest transpozycją noweli, że jest hybrydą, w którą włączyły się prawa innego gatunku. Dwie ostatnie sztuki: *Pieszko w powietrzu* i *Król umiera* potwierdzają w pełni ową wierność pisarza własnej palecie środków i pozwalają zastanowić się nad kierunkowością rozwoju. Teatr Ionesco to twórczość o tyle obfita, konsekwentna i poparta świadomością teoretyczną, że nie tylko uprawnia do podsumowań i prób syntetycznego spojrzenia, ale również obezwładnia i odbiera ochotę do takich operacji, ponieważ wydają się zbyt łatwe, zbyt oczywiste albo znalazły już sformułowanie w tezach autora.

POZYCJA Ionesco ustaliła się w sposób dość zabawny. Uznano go powszechnie za czołowego, najbardziej świadomego przedstawiciela awangardy, to znaczy kogoś, kto z całą powagą i odpowiedzialnością robi rzeczy, które gotowi jesteśmy aprobować jako dobry dowcip, póki pobudzają do śmiechu, ale które zawsze trochę irytują i budzą wątpliwości: czy to właściwie dobre czy niedobre, i w ogóle czy można to uważać za dramaturgię. Beckett, mimo że niemniej osobliwy i bez precedensu, nie budzi na ogół takich uczuć: są to sztuki, w których się „nie dzieje“, w których jest ostateczność i niewesołość, ale w końcu — sztuki, które dają się czytać normalnie, rola dialogu jest normalna, czytelnik rzutuje je w sposób normalny i bez trudu na scenę wyobraźni, aktor ma zadania — mimo niezwykłości sytuacji i tekstu — normalne. Nikt nie ma wątpliwości, że jest to literatura dramatyczna i to wysokiej próby.

U IONESCO wszystko jest nie tak — no, bo musi być nie tak. Wystarczy powąchać którąkolwiek sztukę, żeby stwierdzić, że to bardzo do sztuki teatralnej niepodobne. Didaskalia zajmują od 20 do 70 procent tekstu — im dalej w las, tym jest ich więcej. Dialogi, owszem, są, ale polegają na katarynkowym powtarzaniu w kółko najbardziej wytartych frazesów, na bytowym bełkocie istot skazanych na bezmyślność. Człowiek pokazany od zewnątrz schodzi tu do roli zautomatyzowanego typu, pokazany od środka (jak na przykład w *Krzesłach*) zatracza jedność osobowości, rozpada się na dowolne i sprzeczne wyobrażenia o sobie, wspomnienia, tęsknoty i ambicje występujące symultanicznie. Bełkot zewnętrzny albo bełkot wewnętrzny. Czasem tylko Bérenger, czy przed narodzeniem Bérengera jakiś Amadeusz Buccinioni (czy jak się tam jeszcze nazywała ta sama wiecznie postać, zwykły człowieczek w mieszczańskich pan-

toflach, utożsamiający się co chwila z autorem), zacznie nagle wypowiadać kawałki autorskiego credo, póki nie skisuje jakimś nawizmem — bo Bérenger jest naiwny i dlatego właśnie nie musi bełkotać. Czytelnik irytuje się, że autor nie pozwala mu być inteligentnym i wyluskiwać „co właściwie chciał przez to powiedzieć“, tylko gada wprost, co ma na wątrobie. Co się zaś tyczy tych olbrzymich didaskaliów, to opowiadają one spektakl, na który składają się w równej mierze wszystkie środki teatru, aż do najbardziej zewnętrznych, użyte w miarę potrzeb nie jako tło i opakowanie, jak to bywało dotąd we wszelkiej dramaturgii, lecz pierwszoplanowo, jako autonomiczne komponenty o tej samej jeśli nie większej wadze co aktorzy.

TAK więc teksty Ionesco są właściwie scenariuszami, a nie sztukami. Czytanie scenariusza jest z konieczności procesem bardziej technicznym niż czytanie literatury pięknej. Scenariusz zaadresowany jest nie tyle do czytelnika, ile do fachowca, a więc w tym wypadku człowieka teatru. Człowiek teatru — reżyser, scenograf — czuje się znouważenowany brakiem luzu na własną wyobraźnię i własną twórczość. Chciałby być „krecjonistą“ i uważać autora za pretekst, a tu właśnie autor chce sam być totalnym krecjonistą i wymaga, aby go posłusznie obsługiwano. Jak już powiedziałem, wystarczy powąchać, żeby stwierdzić, że sposób pisania odbiega od przyjętych norm pisania sztuk. Dodajmy, że wystarczy raz przeczytać do końca, żeby stwierdzić, że nie tylko sposób pisania, ale i sposób konstruowania! — że scenariusze te są propozycjami widowisk, których architektonika ma jak najmniej wspólnego z jakimkolwiek, najogólniej pojętym arystotelizmem.

NIE z powodu wstępu do trzech jedności — bynajmniej. Pod tym względem Ionesco jest klasykiem. Najbardziej typową jego cechą jest właśnie jedność wątku, jedność motywu. Każda jego sztuka sprowadza się do pomysłu jakiejś wyjściowej, nietypowej czy absurdałnej sytuacji, która przez mechaniczne narastanie lub zwielokrotnienie nadyma się jak balonik aż do pęknięcia. W procesie tym brak klasycznych retardacji, odwróceń, zmyśleń, nadziei innych rozwiązań. Jedynym zaskoczeniem dla widza jest zaskoczenie postępem geometrycznym, z jakim wszystko zmierza do końca — do najgorstszego z niemożliwych końców.

MYSŁĘ, że najbardziej klasyczną w swojej prostocie sztuką Ionesco, ukazującą całą specyfikę jego pisarstwa, jest *Nowy lokator*. Zupełnie pusty pokój, dozorczyńni i pan w meloniku, będący właśnie nowym lokatorem wprowadzającym się do tego pokoju. Pan zachowuje się rzeczowo, dozorczyńni jest klasycznie karykaturalną paryską konsjerżką, narysowaną jak z pocztówki prima-apriliłowej. Idiocytny i beznadziejny dialog tych dwojga przerywa pojawienie się tragarzy, którzy zaczynają wnosić meble. Najpierw wazoniki, wazon, taborety — pan dysponuje, gdzie je ustawiać. Na środku pokoju rysuje kredą koło i zasiada na fotelu w jego wnętrzu. Tragarze wnoszą coraz więcej coraz większych, coraz bardziej absurdałnych w swojej tautologii mebli. Okno zastawiają szafą: robi się ciemno, więc zapalają światło. Pan obstawiony meblami ze wszystkich stron staje być widoczny, słyszczyć tylko jego głos. Ale to jeszcze ciągle nie koniec: najcięższych z mebli nie da się wprowadzić drzwiami, więc w pewnym momencie w dekoracji podnosi się plafon i z góry na cugach zaczynają zjeżdżać jakieś monstrualne szafki. Kiedy już widz stracił nadzieję, że to się kiedykolwiek skończy, tragarze oświadczenia nagle, że to już wszystko. Głos pana wyraża im podziękowanie, stwierdza, że nic mu więcej nie potrzeba i prosi tylko o zgaszenie światła — ciemność, kurtyna. Sztuka ma jakiś przeraźliwy sens, choć w dialogu jest tylko bełkot i rzeczowe informacje, gdzie co postawić. Największe role mają dwaj maszyniści. Dekoracja — tradycyjny pokój z plafonem, dwójgim drzwiami po bokach i oknem w głębi służy do tego, żeby najprostsze, najbardziej typowe elementy techniki teatralnej zagrały w sposób nieoczekiwany. OGROMNA większość sztuk da się sprowadzić do tego prostego schematu mechanicznego narastania i zwielokrotniania. W *Lekcji*

uczennica swoją wzorową ignorancją rozbewstwia profesora aż do morderstwa, a wtedy okazuje się, że jest już czterdziestą z kolei ofiarą jego pedagogii. W *Krzyszłach* mnożą się realne krzesła i niewidzialni goście aż do takiego nadkompletu, jakiego nigdy żaden teatr nie oglądał, aż do wizyty niewidzialnego cesarza, do ostatecznej euforii i euforycznego samobójstwa dwójga staruszków. W *Amadeuszu* w drugim pokoju znajduje się trup, który rośnie. W drugim akcie jego ogromne nogi wystają już przez drzwi i rosną dalej, a pod koniec aktu zagrażają już, że wygnią drzwi wejściowe po przeciwniej stronie sceny — wtedy sprawa nie daje się dłużej ukrywać — trzeba trupa usunąć. W *Nosorożcu*, jak wszystkim wiadomo, najpierw pojawia się nosorożec, potem drugi, potem wszyscy po kolei zmieniają się w nosorożce — nosorogaczna ogarnia całą ludzkość — Bérenger zostaje sam. W ostatniej sztuce *Król umiera* analogiczna metoda zastosowana została właśnie do umierania, do sukcesywnej dekompozycji rzeczywistości na użytek człowieka odchodzącego.

O ILE sztuki wcześniejsze, takie jak *Łysa śpiewaczka*, *Kubuś czyli uległość* (*Jacques on la Soumission*) robią wrażenie deformacji zastanego mieszczańskiego teatru z intencją przedrzeźniania i rozbijania, o tyle w fazie następnej, poczynawszy od *Krzyszł* pojawiają się tendencje do tworzenia abstrakcyjnych konstrukcji psychologicznych korzystających z psychologii głębi i stanowiących propozycje osobliwego warsztatu aktorskiego: wyjście poza jedność i ciągłość osobowości. W *Ofiarach obowiązku* dochodzi już do orgii rozmaitych substytucji, do odgrywania sytuacji wspomnieniowych, w których np. obecna na scenie żona zastępuje matkę itp. Sztuki tego okresu dzieją się jeszcze w rzeczywistości sztywnej, z realistycznego teatru: świat dookoła jest zwyczajny i niezmienny — dziwność jest w ludziach, ale jest to dziwność „realistyczna”. Fakt, że oboje Starzy w *Krzyszłach* zmieniają się co chwila, że personifikują różne fragmenty swojej jaźni, wspomnienia z różnych epok, różne niewyżyte pragnienia, marzenia i obsesje, nie przeszkadza, że rzecz dzieje się w określonej realnie scenerii jakiegoś samotnego domu na wyspie, wyposażonego w nieograniczoną ilość krzesel, w jakiś określony wieczór, podobny do wszystkich innych wieczorów od lat i że nasze poczucie rzeczywistości mimo uczestnictwa w całym misterium teatru wyobraźni nie zostaje zachwiane aż do sceny ostatniej, kiedy to pojawia się realna postać niemego mówcy — jedyny w tym kontekście element wyraźnie surrealistyczny. Podobnie w *Amadeuszu* trujące grzyby i trup rosną na pożywce konwencjonalnie realistycznej scenerii. Surrealizm tych elementów jest tu mocno podsztyt tradycją symbolistyczną. Natomiast ostatni akt *Amadeusza* (w wersji pierwszej) dziwi i detonuje innością materii: sprawa robi się nagle jakaś księżycowo-oniryczna, coś jak z poetyki Gałczyńskiego.

TEN właśnie świat marzeń i koszmarów sennych miał się stać poetyką niektórych zwłaszcza sztuk późniejszych, takich jak *Morderca bez poborów* czy ostatnio *Pieszko w powietrzu*. Tu już ztraca się dualizm rzeczywistości zewnętrznej i świata wewnętrznego ludzi: wszystko jest z tej samej materii, wszystko staje się płynne, wyłania się, rozplywa, przechodzi jedno w drugie, znika. W tych właśnie sztukach „theatrum” Ionesco osiąga barokową pełnię swojej specyfiki.

ZRESZTA inspiracja teatrem barokowym zwłaszcza w *Pieszko* nie ulega żadnej wątpliwości. Ta sama zmienność i płynność, która w technice filmowej jest czymś organicznym i naturalnym, w teatrze odwołuje się do naiwnej cudowności otwartych zmian i tu właśnie naiwna cudowność maszynierii scenicznej staje się ulubionym motywem z całą drobiazgowością postulowanym w didaskaliach. O ile *Morderca* wydaje się historią rojoną przez autora „na pięć minut przed zaśnięciem” i odwołuje się do maszynierii raczej nowoczesnej nie wyłączając bawienia widza przez pół aktu samymi efektami stereofonii, o tyle *Pieszko w powietrzu* opiera się zupełnie jednoznacznie na specyfice marzeń sennych, z klasycznym motywem latania w powietrzu w roli tytułowej i poszukuje środków scenicznego wyrazu w cudach starego teatru.

CZEGÓŻ tam nie ma? Scenografowi przy czytaniu włosy stają dęba (w osiemnastym wieku dałoby się to jakoś wystawić, ale dzisiaj! — co na to powie BHP). Najpierw jest mały nalot i bomba rozwała domek, potem mamy śliczny spacer z ruchomą panoramą, z mnóstwem zabawnych efektów, latanie w powietrzu, które zaczyna się niewinnie lecz przechodzi w popis cyrkowy, potem, gdy Bérenger odlatuje w siną dal, zaczynają się koszmary senne jego żony, no i tak dalej — jak zwykle — aż do końca — do najgorszego z niemożliwych końców (oby niemożliwych). Pełna skala tonów od euforii do koszmaru. W *Królu* następuje wprawdzie powrót do jednolitego miejsca, czasu i akcji, ale chyba tylko po to, żeby w zakończeniu zniknęły po kolei najpierw osoby dramatu, a potem miejsce akcji i „...czas. (No cóż, wszystko da się zrobić, ale — „co się namięczem”).

JEŻELI pozwalam sobie na takie zewnętrzne, naskórkowe „lizanie” dramaturgii Ionesco nie próbując jej ugryźć od strony problemowej, ideowej, filozoficznej czy jeszcze jakiej, to nie tylko dlatego, że jestem plastyk. Mam poważne powody, dla których zrobiłem z tego „lizania” świadomy zamiar. Wydaje mi się mianowicie, że waga zjawiska spoczywa w tym wypadku nie tyle na nurtującym krytyków i działaczy kulturalnych pytaniu, „co on chciał przez to powiedzieć?” ile na pytaniach prostszych i bardziej zewnętrznych: „co i jak powiedział?”, „co proponuje?” i „jaki teatr z tego rośnie?”. W *Expérience du théâtre* Ionesco mówi: „Jeżeli się uważa, że teatr jest jedynie teatrem słowa, trudno jest przyjąć, że mógłby mieć swój własny język. Może on być jedynie sługą innych form myśli wyrażanej słowem, sługą filozofii i moralności. Sprawy wyglądają inaczej, jeżeli przyjąć, że słowo stanowi tylko jeden ze środków działania teatru. Po pierwsze teatr ma własny sposób posługiwania się słowem, mianowicie dialog — słowo walki, słowo konfliktu. Jeżeli u niektórych autorów staje się on tylko dyskusją, to gruby błąd z ich strony. Istnieją inne sposoby teatralizacji języka: doprowadzić go do paroksyzmu po to, by nadać teatrowi właściwą miarę, którą jest bezmiar. Samo słowo winno być napięte do ostatnich granic, język winien niemal eksplodować, albo rozlatywać się w drzazgi pod naporem znaczeń. Ale nie chodzi tylko o słowo: teatr jest to historia, która się dzieje na każdym przedstawieniu od początku, a także jest to działanie się unaocznione. Teatr jest w równym stopniu wizualny, co audytywny. Nie jest on tylko ciągiem obrazów jak film, lecz konstrukcją, zmienną architekturą obrazów scenicznych. W teatrze wolno wszystko: nie tylko tworzyć postaci, lecz również materializować tęsknoty, zjawiska obecne wewnątrz nas. Jest zatem nie tylko dozwolone lecz zaleca się kazać grać rekwizytom, żyć przedmiotom, ożywiać dekoracje, konkretyzować symbole. Podobnie jak gest, gra aktorska, pantomima przedłużają słowo tam, gdzie przestaje ono wystarczać, materialne środki sceniczne mogą z kolei służyć ich dalszej amplifikacji”.

BIADA się u nas dość powszechnie: że przerost inscenizacji i scenografii, że niszczenie autora. Oskarżenia bronią się, jak umiej: że prawo do kreacjonizmu, że dzieło teatralne integruje dramaturgię, że teatr to nie tylko literatura. Niby racja. Tylko że skoro gramy sztuki poczęte wedle receptury teatru literackiego i poddajemy je osądowi krytyków na takim teatrze wychowanych, każde przekroczenie recepty: 60% dramaturgii, 30% kreacji aktorskiej i 10% pozostałych środków teatru — musi prowadzić do konfliktów i awantur. A Ionesco? Ionesco nie jest zjawiskiem narzucającym się samowolnie, jest on niejako postulowany przez tendencje rozwojowe teatru podobnie zresztą jak Kantor czy Szajna. Inna sprawa, że kiedy „kreacjonizm” np. Kantora zderzy się nagle z „kreacjonizmem” Ionesco, wtedy dopiero robi się Wieża Babel — bełkot stereofoniczny nie słyszany od czasów biblijnych. Miałoby się ochotę krzyknąć: „po kolei, panowie! — nie wszyscy naraz!”, ale nie warto, nie ustysz.

Eugène Ionesco

KRÓL UMIERA, CZYLI CEREMONIE

(*Le Roi se meurt, ou Cérémonies*)

Przełożył ADAM TARN

OBSADA:

BÉRENGER I, król	TADEUSZ FIJEWSKI
KRÓLOWA MAŁGORZATA, <i>I małżonka króla Bérengera</i>	ANTONINA GORDON-GÓRECKA
KRÓLOWA MARIA, <i>II małżonka króla Bérengera</i>	ZOFIA SARETOK
LEKARZ, <i>który jest zarazem chirurgiem, ka- tem, bakteriologiem, astrologiem</i>	KAZIMIERZ RUDZKI
JULIA, <i>pokojówka, pielęgniarka</i>	BARBARA WRZESIŃSKA
STRAŻNIK	TADEUSZ SUROWA

Scenografia: JAN KOSIŃSKI
Muzyka: ZBIGNIEW TURSKI
Reżyseria: JERZY KRECZMAR

Asystenci reżysera:
JAN BŁESZYŃSKI
JAN SKOTNICKI

Asystent scenografa:
DANUTA KUBIAKOWA

DYREKTOR TEATRU
ERWIN AXER

Zam. 634 RSW „Prasa”, W-wa, ul. Okopowa 58/72. Nakł. 7.000 egz. L-18
Skład na MONOFOTO

Cena 3.70 zł