TEATR IM. WILAMA HORZYCY

LEKCJA

*

SZALEŃSTWO WE DWOJE

Toruń 1973 rok

Dyrektor i kierownik artystyczny
MICHAŁ ROSIŃSKI
Z-ca Dyrektora
STANISŁAW CIUCIAS
Kierownik literacki
ZDZISŁAW WRÓBEL

EUGENE IONESCO

LEKCJA

*

SZALEŃSTWO WE DWOJE

Premiera kwiecień 1973 rok

„Sztuka składa się z serii stanów świadomości lub sytuacji, które intensyfikują się, zagęszczają, później wikłają się, po to, by się rozwikłać lub zakończyć w stanie nie do rozwiązania i nie do wytrzymania".

Ionesco

CLAUDE ABASTADO

EUGÈNE IONESCO

Czy można w 1970 r. usytuować „obecność literacką" Eugène'a Ionesco? Można by w to wątpić, ponieważ Ionesco nie ukończył jeszcze swego dzieła; nie da się przewidzieć jego orientacji w przyszłości i nieoczekiwanych zwrotów „ścieżek twórczości".

Co więcej, sukces autora za życia może okazać się zwykłą modą: poruszone tematy, technika przedstawiania, nowy styl odpowiadający wrażliwości publiczności, wszystko to schlebia jej gustom, stwarza iluzję. Odmienność staje się zbyt często normą estetyczną i kryterium wartości.

Wreszcie warunki funkcjonowania krytyki są podejrzane: czy komentarze utworów współczesnych wyrażają coś więcej niż subiektywizm i osobiste zaangażowanie krytyka?

A przecież „Łysa śpiewaczka" ma dwadzieścia lat; od ponad piętnastu lat sztuka nie schodzi z afisza Thèàtre de la Huchette; to już nie jest sukces mody, lecz „klasyka". Nie liczy się już wznowień „Amadeusza", „Krzeseł", „Nosorożca", „Król umiera". Co wieczór, w różnych miejscach na świecie, we wszystkich językach grywane są sztuki Ionesco.

Jego twórczość dramatyczna składa się z ponad trzydziestu sztuk i skeczy. Znajdziemy w nich pewne elementy stałe, cechy siły, ale nie paplaninę. Ionesco nie eksploatuje w nieskończoność tych samych idei, tych samych chwytów, nie powtarza się. Ze sztuki na sztukę pogłębia swoje refleksje o świecie i poszukiwania estetyczne. Przedstawia swoją wizję świata w odnowionych formach dramatycznych. Wyraża ukrytą świadomość epoki. Jego teatr, znaczący i reprezentatywny jest badaniem, śledzeniem rzeczywistości i definicją systemu wartości. Analiza jego przygody teatralnej pozwala zdefiniować dramaturgię, która podważa formy tradycyjne, zrozumieć praktykę, która chce odnaleźć źródła teatru, odkryć sens wieloznacznego posłannictwa.

IONESCO O TEATRZE ZAANGAŻOWANYM I REŻYSERII

Eugène Ionesco wielokrotnie wypowiadał się na temat swojej twórczości i swojej koncepcji teatru w różnych publikacjach i wywiadach udzielanych przedstawicielom prasy. Kwintesencję jego poglądów stanowią odpowiedzi na pytania Claude'a Abastado, pracownika naukowego Uniwersytetu Paryskiego, autora monografii omawiającej całokształt działalności literackiej pisarza. W zamieszczonych poniżej fragmentach wywiadu autor „Nosorożca" mówi o tzw. teatrze zaangażowanym i o roli reżysera w interpretacji sztuki.

ABASTADO: *Wbrew opiniom niektórych krytyków można mówić w związku z pańską twórczością o teatrze zaangażowanym.*

IONESCO: Oskarżano mnie w 1954 r., że nie piszę sztuk zaangażowanych. Był w „L'Expressie" wielki artykuł podpisany przez Bernarda Dorta, w którym mówił: Adamow i Ionesco robili bardzo dobrze to co robili do tej pory, to znaczy krytykę społeczeństwa burżuazyjnego, języka drobnomieszczańskiego (co nie było prawdą, ponieważ „drobnomieszczański" dotyczył wszystkich społeczeństw, socjalistycznego lub kapitalistycznego lub innego), ale teraz powinni robić coś innego, coś pozytywnego..." Żądano od nas byśmy poszli do szkoły Brechta. Dort chciał zostać przywódcą i ideologiem nowego kierunku.

Od „Mordercy nie do wynajęcia" i „Nosorożca" robiłem „sztuki z posłannictwem", ale nie było to posłannictwo jakiego oczekiwano.

ABASTADO: *Pisał pan, że zadaniem teatru nie jest ilustrowanie ideologii, że lepiej w tym celu zapoznać się z traktatem filozoficznym lub przeczytać gazetę.*

IONESCO: Uważam, że jeżeli sztuka ma żyć po śmierci autora, to nie dlatego, że zawierała jakieś posłannictwo.

Przytaczam często jako przykład Pirandella: wszystkie jego teorie psychologiczne, które interesowały jego epokę są już przestarzałe, a jednak Pirandello pozostał ciągle żywy.

Tak samo ci, którzy budowali świątynie, wyobrażali sobie, że robią to po to, ażeby gromadzić wiernych i czynić bogom ofiary. Religie minęły, a świątynie odwiedzamy nadal. Architekci stworzyli po prostu dzieła architektury. Utwór autora dramatycznego albo ginie albo staje się „czystym teatrem".

ABASTADO: *Co pan rozumie przez „czysty teatr"?*

IONESCO: Można wiele mówić na ten temat. W sztuce teatralnej nie idee pozostają, ponieważ wszystkie ideologie starzeją się w końcu i ustępują miejsca innym. Pozostają namiętności, postacie, może nawet idee, ale przeżyte, które stały się ciałem i krwią. To nie idee filozoficzne Szekspira interesują nas, ale pasja Hamleta, Macbeta czy króla Leara. Filozofia Szekspira istnieje u Pascala, króla Salomona... (To co dzisiejsi krytycy nazwaliby, gdyby chodziło o nowego autora „banałami").

ABASTADO: *Los sztuki wyraża się również w różnorodności interpretacji, jaką nadają jej aktorzy i reżyserzy.*

IONESCO: Tak, uważam, że utwór teatralny może być interpretowany bardzo różnie: istnieje nieograniczona ilość interpretacji trafnych i nieograniczona ilość interpretacji chybionych.

ABASTADO: *Sposób reżyserowania przechodzi wraz z upływem czasu ewolucję. Sztuka napisana w 1950 r. nie może być wznowiona w 1970 r. w takiej samej inscenizacji.*

IONESCO: Nic nie starzeje się tak szybko jak styl gry aktorskiej i reżyserii. To ważny problem. Co dziesięć, piętnaście lat zmienia się ludzka wrażliwość. Inscenizacje odpowiadają stylowi epoki.

ABASTADO: *Z tego punktu widzenia można powiedzieć, że „Zabawy w masakrę" rozpoczynają w jańskie dramaturgii nowy styl?*

IONESCO: Tak, mam takie wrażenie. Najpierw były pierwsze jednoaktówki. Następnie dłuższe sztuki jak: „Morderca nie do wynajęcia", „Nosorożec"... „Król miera" był czymś w rodzaju opłakiwania. „Zabawy w masakrę" można uważać za szereg scen granych jednocześnie na podeście.

Kilkanaście lat temu Jean—Marie Serreau i Agam myśleli o otoczeniu sali małymi podestami, na których grałoby się sceny zupełnie różne, a fotele obrotowe pozwalałyby widzom śledzić scenę, którą sobie wybiorą...

Ale to jest tylko zabawa, która nie może prowadzić daleko...

ABASTADO: *Zabawa ta odpowiada niewątpliwie nowym stosunkom między publicznością i aktorami...*

EUGÈNE IONESCO

LEKCJA

(La Leçon)

Dramat komiczny

Przełożył: Jan Błoński

Obsada:

PROFESOR — *TOMASZ WITT*
UCZENNICA — *GRAŻYNA KORSAKOW*
SŁUŻĄCA — *EWA EKWIŃSKA*

SZALEŃSTWO WE DWOJE

(Délire à deux)

Przełożył: Jan Kott

Obsada:

ONA — *TATIANA PAWŁOWSKA*
ON — *ANDRZEJ SALAWA*
SĄSIADKA — *EWA EKWIŃSKA*
SĄSIAD — *TOMASZ WITT*
ŻOŁNIERZE — X X X

Reżyseria
ABDELLAH DRISSI

Scenografia
RYSZARD STRZEMBAŁA

Asystent reżysera
EWA EKWIŃSKA

IONESCO: To znaczy, że nic się już naprawdę nie liczy. Nastąpił rodzaj buntu reżyserów przeciwko pisarzom i ktoś taki jak Peter Brook wyraził to w sposób niemal paranoiczny, mówiąc, że autor powinien milczeć i że wszystko zależy tylko od reżysera czyli od niego! Wszystko dlatego, że jest reżyserem a nie autorem. Gdyby był aktorem, żądałby, by tylko aktor miał prawo głosu.

Bardzo lubię to co robi Grotowski; lecz jego naśladowcy robią miernotę a często bzdurę. Grotowski to asceza; nie widzę aktorów ani reżyserów w Paryżu, którzy by tak postępowali.

Ludzi pociąga to co nowe, również wielu ludzi teatru nie chce pozostać „w tyle". Był czas, kiedy aktor buntował się przeciwko autorowi. To przesada. Trzeba przywrócić równowagę. Reżyseria jest ważna, o ile kryje się za nią jakaś myśl.

Claude Abastado „Eugène Ionesco". Bordas 1971 Paris.

JAN BŁOŃSKI

IONESCO: GENEALOGIA STEREOTYPU

Możliwy jest jeden tylko stosunek do mowy, w której grzęźnie i rozprasza się znaczenie: szukanie znaczenia. Dlatego brak akcji, będący — jak to się wydaje oczywiste — jedyną akcją *„Łysej śpiewaczki"*, wyraża szukanie i oczekiwanie znaczenia; powtórzyć go Ionesco nie mógł, pod grozą zupełnego rozkładu formy i nieuchronnej nudy, która czeka w końcu na sarkazm i parodię. *„Lekcja"* — gdzie wszyscy, ku wielkiemu swemu zdumieniu, zobaczyli lekcję rzeczywistą — wyciągała więc ze *„Śpiewaczki"* wnioski najzupełniej prawidłowe: chociaż słowa, które wymieniają Profesor i Uczennica, nie znaczą właściwie nic, to jednak — przez sam układ swój i rytm — zdradzają możliwość znaczenia innego i niekoniecznie wyższego: sens wyłania się nie z dialogu bezpośrednio, ale z formy, jaką ten dialog przybiera. Wybór wiedzy szkolnej, filologii i arytmetyki, nie był oczywiście przypadkowy: nie wyraża ona w żadnej mierze wnętrza człowieka; wypowiedziana, nie porywa go ani obnaża — nie świadczy o niczym. Czemu więc służy? Jest materiałem umożliwiającym pisarzowi odciśnięcie formy, będącej dopiero wyrazem znaczenia. Krytyka mowy nieautentycznej nie prowadzi do zaciemniania czy wręcz masochistycznego likwidowania znaczeń; przeciwnie, ona je dopiero odsłania, we wszelkiej sztuce, a więc także awangardowej... Lecz pracując w materiale tak znieprawionym i stereotypowym, jakim jest język współczesnego społeczeństwa, twórca nie ze słów samych wydobywa znaczenie, ale z ich układu wzajemnego, rytmu i relacji dopiero, a także z pomyłek i wykolejeń mowy: całe partie wywodów Profesora można w *„Lekcji"* poprzestawiać lub zastąpić innymi, nie wolno tylko zmieniać im tempa i stosunku, słowem — formy dramatycznej. Tylko ona bowiem jest znacząca. Znacząca dla postaci scenicznych — i dla widza. Wiedza Profesora nie jest, w gruncie rzeczy, ani prawdziwa, ani fałszywa; jest tylko, dla działających postaci, całkowicie nieużyteczna. Uczennicy jest zupełnie wszystko jedno, czy język hiszpański narodził się z hiszpańskiego, czy też odwrotnie. O niej samej, podobnie jak o Profesorze, filologia nie mówi nic. Przez analogię: o człowieku nic nie mówią społecznie użyteczne systemy stereotypów (językowych, obyczajowych, intelektualnych). A jednak chce się w nich rozpłynąć, tak jak Uczennica pragnie posiąść doktorat totalny. Spotyka ją kara, kto wie, czy nie zasłużona, ponieważ tylko słowo nowe, autentyczne jest naprawdę potrzebne. A jeśli go znaleźć niepodobna? Pisarz znaleźć je musi, budując na mowie nieautentycznej mowę (formę) autentyczną, odsłaniając ukrytą prawdę paplaniny. Profesor zabił Uczennicę, ale Ionesco napisał sztukę: pierwszy, uwięziony w stereotypie, podał się władzy instynktu, drugi — dzięki stworzeniu formy — właśnie się z jego władzy wyzwolił. Dlatego, że wiedza Profesora była bełkotem, wyraźniej, niczym negatyw, odbiła rzeczywisty sens jego postępowania. Skrytą prawdą mowy nieautentycznej okazał się instynkt poskramiający bohatera, poskromiony przez pisarza. Tylko bowiem przez instynkt (wewnętrzny świat jednostki, ujęty w istotnych impulsach) zdołał pisarz nadać znaczenie i porządek dowolnemu, wymiennemu i przypadkowemu bełkotowi, z którego składała się profesorska „lekcja".

Fragment posłowia do polskiego wydania „Teatru" Ionerio. PIW 1967 r.

EUGÈNE IONESCO

KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

1912 — 26. XI. przychodzi na świat w miejscowości Slatina w Rumunii jako syn adwokata Rumuna i matki Teresy Icard — Francuski.

1913 — Wyjazd z rodzicami do Paryża.

1925 — Po rozwodzie rodziców powrót do przebywającego w Rumunii ojca.

1931 — Pierwsze próby literackie. Wiersze. Artykuły w pismach literackich.

1936 — Ślub z Rodicą Busileano, studentką filozofii. Praca nauczyciela w gimnazjum w Bukareszcie.

1938 — Wyjazd na stypendium do Paryża.

1950 — 11. V. Prapremiera *„Łysej śpiewaczki"* w Théâtre des Noctambules Reż. Nicolas Bataille.

1951 — 20. II. Prapremiera *„Lekcji"* w Théâtre de Poche. Reż. Marcel Cuvelier.

1952 — 22. IV. Prapremiera *„Krzeseł"*. Théâtre Lancry. Reż. Sylvain Dhomme.

1954 — 14. IV. Prapremiera komedii w trzech aktach *„Amadeusz albo Jak się go pozbyć"*. Théâtre de Babylone. Reż. Jean-Marie Serreau.

1955 — W Théâtre de la Huchette *„Obraz"* i *„Kubuś czyli uległość"*.

1957 — 10. IX. w Théâtre d'Aujourd'hui *„Nowy lokator"*. Reż. Robert Postec.

1959 — Prapremiera *„Mordercy nie do wynajęcia"* w Teatrze Récamier w reż. José Quaglio. Na festiwalu w Spoleto *„Scena we czworo"*.

1960 — 22. I. Prapremiera *„Nosorożca"*. Théâtre de France. Reż. Jean-Louis Barrault. 13. V. polska prapremiera *„Nosorożca"* w Teatrze „Wybrzeże". Reż. Zygmunt Hübner.

1962 — *„Szaleństwo we dwoje"* w Studio des Champs-Elysées, reż. Antoine Bourseiller. 15. XII. *„Król umiera"*. Prapremiera. Théâtre de l'Alliance Française. Reż. Jacques Mauclair.

1963 — 8. II. Prapremiera *„Pieszo w powietrzu"*. Théâtre de France. Reż. Jean-Louis Barrault.

1965 — 24. IX. Prapremiera *„Głodu i pragnienia"*. Państwowe Teatry Dramatyczne w Szczecinie. Reż. Andrzej Ziębiński.

1966 — *„Głód i pragnienie"* w La Comédie Francaise. Reż. Jean-Marie Serreau.

1970 — 22. I. *„Epidemia czyli Zabawy w masakrę"*. Schauspielhaus w Düsseldorfie. 11. IX. w Théâtre Montparnasse.

1972 — 22. VI. *„Macbett"* w Teatrze Współczesnym w Warszawie. Reż. Erwin Axer.

Inspicjent:

Mirosław Czarny

Sufler:

Antonina Wojniusz

Kierownik Techniczny:

Alfred Olszewski

Oświetlenie:

Eugeniusz Otremba

Kierownicy pracowni krawieckich:

Stefan Snopek

Helena Cybula

Pracownia kapeluszy damskich:

Helena Reddigk

Kierownik pracowni perukarskiej:

Eugeniusz Orłowski

Kierownik pracowni stolarskiej:

Jan Sypek

Prace malarskie:

Alojzy Klimek

Prace modelatorskie:

Edmund Zientarski

Rekwizytor:

Michał Staszkiewicz

Pracownia szewska:

Jan Borowiec

Prace farbiarskie:

Eleonora Murawska

Brygadier sceny:

Zygmunt Trzciński

Bezpłatny

CENA ZŁ 3,—

ZGT — Zam. 818. O-14/442 — 800 egz.