TEATR POLSKI WROCŁAW

SEZON 1972/1973

DYREKTOR

MARIAN WAWRZYNEK

KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE

MARIA STRASZEWSKA

Eugène Ionesco

GRA W ZABIJANEGO

(Jeu de massacre)

PRZEKŁAD: JERZY LISOWSKI

INSCENIZACJA I REŻYSERIA: HENRYK TOMASZEWSKI

SCENOGRAFIA: KAZIMIERZ WIŚNIAK

MUZYKA: ZBIGNIEW KARNECKI

PRAPREMIERA 17 CZERWCA 1973

OBSADA:

CZĘŚĆ I:

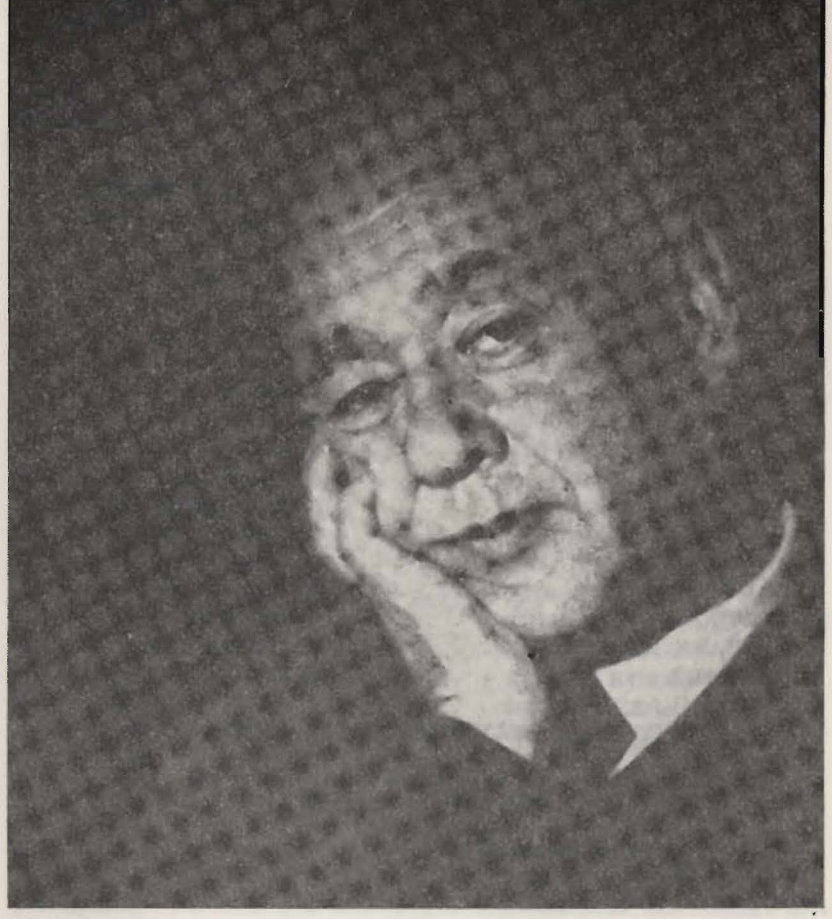
ŚMIERĆ	ERWIN NOWIASZAK
KOBIETA I	ŁUCJA BURZYŃSKA
KOBIETA II	IRENA SZYMKIEWICZ
KOBIETA III	MIROSŁAWA LOMBARDO
KOBIETA IV	JADWIGA SKUPNIK
KOBIETA V	TERESA WICIŃSKA
KOBIETA VI	HALINA ROMANOWSKA
MĘŻCZYZNA I	PIOTR KUROWSKI
MĘŻCZYZNA II	ALBERT NARKIEWICZ
MĘŻCZYZNA III	CEZARY KUSSYK
MĘŻCZYZNA IV	STEFAN LEWICKI
MĘŻCZYZNA V	WOJCIECH MALEC
MĘŻCZYZNA VI	ADAM DZIESZYŃSKI
MĘŻCZYZNA VII	ROMUALD MICHALEWSKI
MĘŻCZYZNA VIII	JANUSZ PESZEK
URZĘDNIK MAGISTRATU	ELIASZ KUZIEMSKI
PAN DOMU	IGOR PRZEGRODZKI
I SŁUŻĄCY	ANDRZEJ HRYDZEWICZ
II SŁUŻĄCY	BOLESŁAW ABART
I SŁUŻĄCA	JADWIGA SKUPNIK
POLICJANT	JANUSZ PESZEK
I MIESZCZANIN	ANDRZEJ POLKOWSKI
II MIESZCZANIN	MARIAN WIŚNIOWSKI
I WIĘZIEŃ	ROMUALD MICHALEWSKI
II WIĘZIEŃ	STEFAN LEWICKI
PRZECHODZIEŃ	ADAM DZIESZYŃSKI
TOWARZYSZ	CEZARY KUSSYK
JOANNA	ANNA KOŁAWSKA
JAN	JANUSZ PESZEK
ŁUCJA	MARTA ŁAWIŃSKA
PIOTR	WOJCIECH MALEC
MATKA	JANINA ZAKRZEWSKA
CÓRKA	EWA KAMAS

CZĘŚĆ II

I MÓWCA	MARIAN WIŚNIOWSKI
II MÓWCA	ANDRZEJ POLKOWSKI
I SŁUCHACZ	WOJCIECH MALEC
II SŁUCHACZ	ADAM DZIESZYŃSKI
III SŁUCHACZ	STEFAN LEWICKI
I POLICJANT	JANUSZ PESZEK
II POLICJANT	JANUSZ ŁOZA
I LEKARZ	PIOTR KUROWSKI
II LEKARZ	BOLESŁAW ABART
III LEKARZ	ROMUALD MICHALEWSKI
IV LEKARZ	ANDRZEJ HRYDZEWICZ
V LEKARZ	ALBERT NARKIEWICZ
VI LEKARZ	CEZARY KUSSYK
STARUSZKA	SABINA WIŚNIEWSKA
STARUSZEK	WŁADYSŁAW DEWOYNO
CHŁOPIEC	WOJCIECH MALEC
I GRABARZ	ANDRZEJ HRYDZEWICZ
II GRABARZ	BOLESŁAW ABART

ASYSTENT REŻYSERA: ERWIN NOWIASZAK

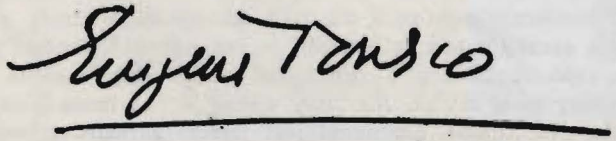
PRZEDSTAWIENIE PROWADZI: JANUSZ ŁOZA
SUFLER: KAZIMIERZ CHORĄŻAK
ŚWIATŁO: KAZIMIERZ PIĄTEK
REALIZACJA DŹWIĘKU: HUBERT BREGUŁA



EUGÈNE IONESCO ur. w 1912 r. w Slatinie w Rumunii, z matki pochodzenia francuskiego. Dzieciństwo spędza we Francji. W 1925 r. wraca do Rumunii i kończy studia na uniwersytecie w Bukareszcie. W latach 1936—1938 jest nauczycielem francuskiego w jednym z bukareszteńskich liceów. Zajmuje się także krytyką literacką. W 1938 r. otrzymuje stypendium, aby przygotować w Paryżu doktorat pod tytułem „Motyw grzechu i śmierci w literaturze francuskiej od czasów Baudelaire'a". Rezygnuje jednak z doktoratu, ale postanawia ostatecznie osiedlić się na stałe we Francji. W 1949 r. pisze „Łysą śpiewaczkę" (La Cantatrice Chauve), która zostaje wystawiona w 1950 r. w teatrze Noctambules w reżyserii Nicolas Bataille'a. Sztuka robi klapę. Ten sam los spotyka „Lekcję" (La Leçon, Théâtre de Poche, 1951) i „Krzesła" (Les Chaises, Nouveau Lancry, 1952). Ale wystarczy, by Anouilh napisał bardzo pochlebny artykuł o sztuce „Ofiary obowiązku" (Victimes du devoir), by publiczność waliła drzwiami i oknami. „Amadeusz, albo Jak się go pozbyć" (Amadée ou Comment s'en debarasser), wystawiony przez J. M. Serreau w Théâtre de Babylone, osiąga pewien sukces. Odtąd Ionesco zyskuje uznanie we Francji i jest często grywany za granicą. Wystawia kolejno w Paryżu następujące sztuki: „Kubuś, czyli Uległość" (Jacques ou la Soumission) i jej dalszy ciąg, „Przyszłość w jaju albo Różnych ma Pan Bóg stołowników (L'Acenir est dans les oeu ou Il faut de tout pour faire un monde) — obie w 1955 r. „Improwizacja" (L'Impromptu de L'Alma, 1956), „Nowy lokator" (Le Nouveau Locataire, 1957), „Morderca nie do wynajęcia" (Tueur sans gages, 1959). W 1960 r. Barrault wystawia w Théâtre de France „Nosorożca" (Rhinocéros), a później, w Alliance Française zostaje wystawiona sztuka „Król umiera, czyli Ceremonie" (Le Roi se meurt ou Cérémonies). Wymieńmy jeszcze „Pieszo w powietrzu" (Le Piéton de l'Air) oraz kilka skeczów: Le Salon de l'Automobile, La Jeunne Fille à marier („Dziewczyna do wzięcia"), Le Maître (Mistrz"). Dramaty Ionesco ukazały się w wydaniu Gallimarda we Francji, w Polsce — w roku 1967 w dwutomowym wydaniu PIW. Premiera „Gry w zabijanego" odbyła się w Paryżu w roku 1970. Na scenie polskiej oglądamy ją po raz pierwszy w Teatrze Polskim we Wrocławiu w r. 1973.

ŹRÓDŁA INSPIRACJI

„Dziennik roku zarazy" Daniela Defoe pobudził Alberta Camus do napisania najpierw powieści „Dżuma", a potem sztuki teatralnej „Stan oblężenia". Camus poprzez pojęcie Absurdu i poprzez to, co się za tym pojęciem kryje, pragnął nadać ludzkiej egzystencji sens moralny, a nawet polityczny. Powracam do tego samego źródła inspiracji, lecz moje zamierzenia różnią się diametralnie od zamierzeń Camus. Camus chciał nadać temu pojęciu znaczenie szczególne, ja natomiast zdecydowany jestem podważyć je. Stanem zagrożenia jest przede wszystkim w pełnym znaczeniu tego słowa Śmierć. Ta prawda jest banalna, lecz takie właśnie banalne prawdy bywają najczęściej przez nas pomijane. Gdy mówię: „Śmierć jest hańbą", to w tym kryje się odpowiedź, co się rozumie samo przez się. W rzeczywistości jednak ludzie nie mają pełnej świadomości tego, co naprawdę wiedzą. Małe lub wielkie sprawy, kłopoty, także polityczne, lub różne inne plany tworzą pewnego rodzaju parawan między tą banalną prawdą a naszym sumieniem. Dlaczego więc mówić o śmierci, skoro przecież wiemy, że nie da się jej uniknąć? Ale właśnie, ponieważ nie można jej uniknąć, postaram się ukazać tę nie do uniknięcia prawdę. Musimy sobie jasno uświadomić swoją sytuację. Dlatego też istnieje konieczność wielokrotnego zwracania uwagi na ten temat. „Tryumf śmierci lub gra w zabijanego" napisana jest po to, by widza najpierw przerazić, a potem rozbawić. Niektórzy buddyści śmieją się w obliczu śmierci. Śmierć może być komiczna. Sztuka ta jest więc także i dlatego napisana, by pokazać, że nasze prawo do istnienia jest czystą kpiną. Humor pomoże nam tu wiele wyjaśnić, on także będzie lekarstwem na nasz strach przed śmiercią.



Friedrich Heer

„GRA W ZABIJANEGO"

Gra w zabijanego Eugène Ionesco jest kwintesencją myśli, a także umiłowania życia tego pisarza. Ionesco krąży w swoim *Dzienniku w okruchach*, jak orzeł nad uciekającą płochą zwierzyną, nad człowiekiem, który żyje, a który równocześnie nieuchronnie zbliża się do śmierci i w trwodze przed śmiercią postępuje jak człowiek i jak nie-człowiek. Może nawet stać się ludożercą, jeśli nie zazna uczucia miłości. „Gdy podczas pogrzebu biją dzwony, odczuwam jakąś tajemną trwogę, jakąś tęsknotę. Wszyscy, którzy umierają, są moimi znajomymi". „Kiedy sobie uświadomiłem po raz pierwszy, że czas przemija? Pojęcie czasu skojarzyło mi się natychmiast z myślą o śmierci. Gdy miałem cztery albo pięć lat, zrozumiałem dokładnie, że robię się coraz starszy i starszy, i że kiedyś umrę. Gdy miałem siedem, osiem lat powiedziano mi, że pewnego dnia umrze moja matka. Ta myśl przeraziła mnie. Wiedziałem, że ona może umrzeć nawet wcześniej niż ja. To objawiło mi się jakby zdecydowanym zerwaniem z teraźniejszością, ponieważ wszystko dotychczas było teraźniejszością". „Książki, które czytałem, literackie i filozoficzne, szczególnie jednak literackie — gdyż jestem raczej realistą niż abstrakcjonistą, wszystkie książki, głosy innych ludzi, dzieła sztuki, polityczna agitacja wzmocniły i potwierdziły to, o czym byłem zawsze przekonany: nic nie jest pewne oprócz tego, że istnieje śmierć, że czyha ona na moją matkę, na moją rodzinę i na mnie". „Zawsze próbowałem żyć, jednak przeszedłem obok życia. Sądzę, że to jest to, co odczuwa większość ludzi. Nie potrafiłem się zapomnieć. Aby się zapomnieć, musiałbym nie tylko zapomnieć o własnej śmierci, ale także zapomnieć, że wszyscy, których kocham, też umrą i że świat cały też zdąża do końca. Myśl o końcu trwoży mnie i napełnia goryczą". „Pytam się, dlaczego problemy ekumeniczne, socjalne lub polityczne mogą mnie niepokoić i napełniać troską, bo przecież wiem, że 1. musimy umrzeć, 2. protest nie chroni nas ani przed życiem, ani przed śmiercią, 3. że nie sposób sobie wyobrazić świata doczesnego trwającego wiecznie".

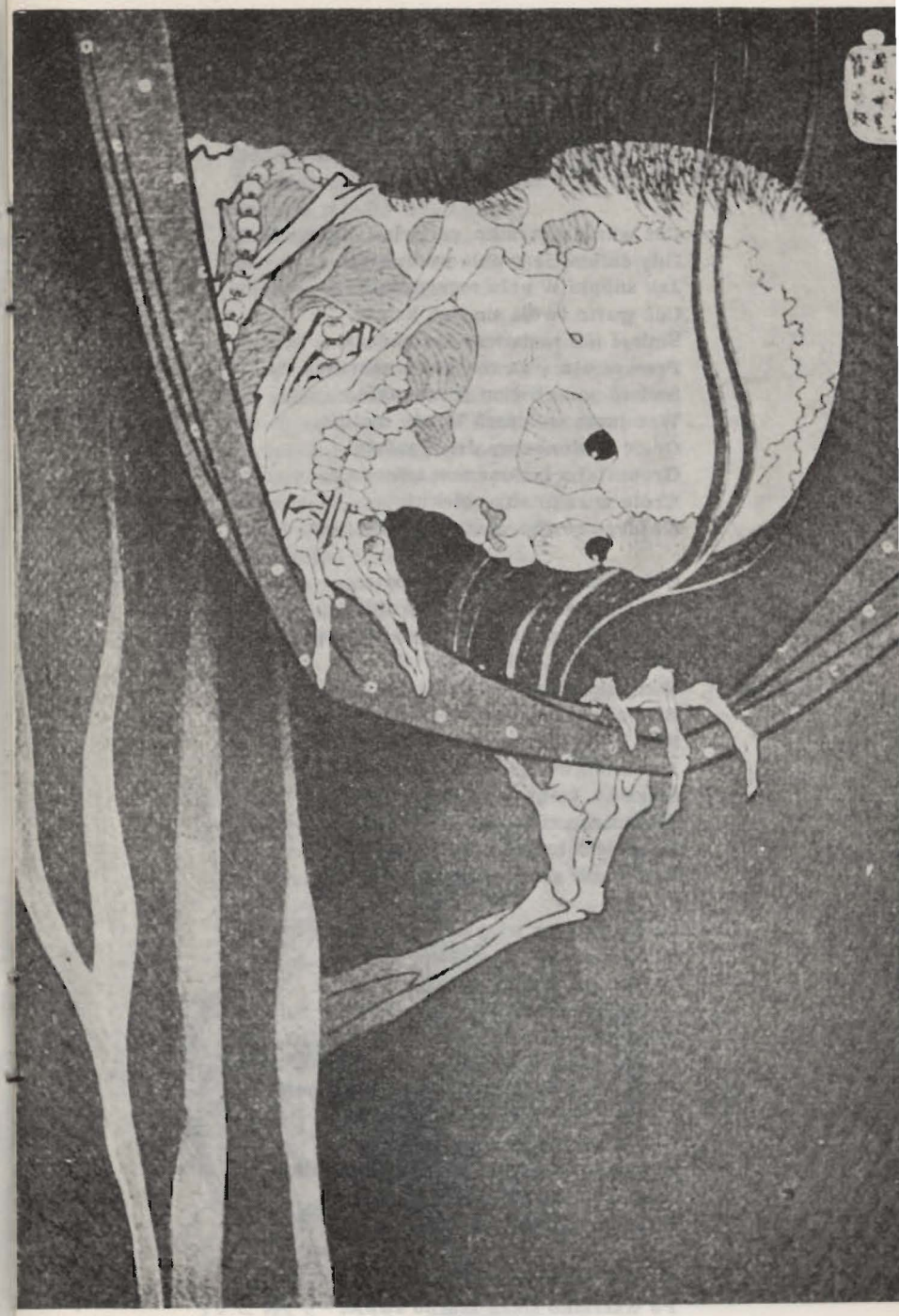
Punktem kulminacyjnym w *Grze w zabijanego* jest rozrachunek Ioneski z ideologami i twórcami, którzy przeczą śmierci i chcą człowieka uszczęśliwić bez reszty. W scenie dziewiątej trzeci Lekarz stwierdza: śmierć jest reakcją. Ona nie może paraliżować sił postępowych. Lekarz VI zgadza się z nim i mówi: Napędowa siła mas nie boi się śmierci. Śmierć bowiem nie istnieje dla tych, którzy mają głowę na karku, którzy mają zasady i kroczą naprzód, wciąż naprzód. Śmierć jest wynalazkiem reakcji. Lekarz V myśli tak samo: Ofiary same ponoszą winę. Powinny nam zaufać. Niestety, wierzę w coś innego, co już jest przestarzałe, nieaktualne, ale nadal jest jeszcze zaraźliwe. Ionesco jest

przekonany, że każda próba odebrania człowiekowi świadomości śmierci (...) prowadzi do nieludzkich eksperymentów z ludźmi.

„Ponieważ Sokrates jest człowiekiem, jest śmiertelny. Dziś w nocy nie mogłem zasnąć, leżałem i myślałem o tym. Od dawna nie odczuwałem tak wyraźnej, namacalnej, wręcz lodowatej trwogi. Strach przed nicością. Jak powinienem to opisać! Położyłem ręce na piersi, aby odczuć, że istnieję, potem nagle zdawało mi się, że ogarnia mnie już ciemność nicości... Zapaliłem światło. Jak dobrze jest żyć! Z całą tkliwością garnąłem się do życia, które wydawało mi się cudowne jak jakaś olśniewająca czarowność w mrokach nocy. Zabijamy się wzajemnie, gdyż wiemy, że wszyscy umrzemy. Ponieważ nienawidzimy śmierci, więc zabijamy się wzajemnie". To jest wielki niepokój, troska Eugène Ionesco: człowiek jeszcze do dziś nie potrafi mieć właściwego stosunku do zjawiska śmierci: zaprzecza jej istnieniu albo poddaje się jej bezradnie, bezwolnie. „Nie mogę zrozumieć, jak to się zdarza, że ludzie już od wieków zgadzają się z tym, że żyją i umierają w takich wręcz nie do wytrzymania warunkach. To, że się godzą z okrucieństwem śmierci podczas wojny, że godzą się na trudną, koszmarną egzystencję, nie protestując, nie buntując się. Jak może się ludzkość z tym pogodzić? Znajdujemy się we wspólnej pułapce (notujemy: w *Grze w zabijanego* tę pułapkę wyobraża chore, zamknięte miasto), nie buntujemy się ani razu. Żadna filozofia, żadna nauka nie może nam dać klucza do rozwiązania tej zagadki. Jesteśmy już zdeterminowani, a będziemy prowadzeni do końca na smyczy jak psy. Od dziesiątków tysięcy lat ludzkość jest tak oszukiwana". Czy nie ma żadnych środków, aby przeciwko śmierci, w jej obliczu, w tym krótkim nietrwałym życiu zachować się po ludzku? Ionesco określa ten środek: miłość. Jedenasta scena, rozmowa Staruszki ze Staruszkiem, jest w teatrze nowoczesnym jedynym w swoim rodzaju aktem miłosnym. (...) Po pożarze, który zniszczył miasto, wybucha jeszcze inny pożar, pożar miłości. (...) W *Dzienniku* znajduje się notatka: „Nie umierać. Oby nikt nikogo już nie nienawidził. Oby nikt nikomu więcej nie zazdrościł. Należy się wzajemnie kochać. Należy zaczynać wciąż na nowo, żeby zawsze się coś działo. Nienawiść jest wyrazem naszej trwogi, naszego braku czasu. Zazdrość jest wynikiem naszego strachu przed poświęceniem się. Poświęceniem się śmiertelnemu życiu, życiu, śmierci. Drogę przez życie można przebyć tylko ręka w rękę". „I wtedy sam! Rozumiem. Każda żywa istota odczuwa potrzebę miłości, bez miłości nie można żyć, największym nieszczęściem jest nie być kochanym. Każdy psycholog to wie. Miłość jest jak powietrze do oddychania, jest jak nasz chleb codzienny. Lecz to powietrze jest zadżumione, chleb jest zatruty".

Powietrze jest zadżumione; chleb jest zatruty: *Gra w zabijanego* rozpoczyna swój śmiertelny taniec z oczywistą trwogą gospodyń, które zatruwają żywnością siebie i swoje dzieci. Śmierć jest chemicznie czysta, doskonała, dobrze opakowana, dostarczona do domu. Znak naszych czasów.

Przełożył Józef Hann



Hélinant de Froidmont (XII-XIII w.)

WIERSZE O ŚMIERCI

Cóż warte wszystko, co świat wiąże,
Gdy śmierć je rychło porozwiąże,
Jak snopki w polu rozsypując?
Cóż warte twoje skarby, książę,
Śmierć ich rachować nie nadąży,
Przegra z nią nawet, kto szachruje.
Śmierć gadatliwym jęzor zzuje,
Wesołkom w oczach strach maluje,
Ćmę w słoneczny dzień zalże.
Gronostaj z łachmanem zrównuje,
Króle w sukmany oblekuje
Każdego równo w otchłań grąży.

Cóż piękność, urodzenie warte,
Honor, bogactwo, karki twarde?
Śmierć tego świata jest włodarzem:
Słotę i suszę, rok i kwartał,
Wszystko za swoją kośbą zgarta,
Bo wszystko równą wzgardą darzy.
Kto lekce strach przed śmiercią waży,
Ów osobliwie ją potwarzy,
Ściga go, tropi na kształt charta.
Skarmione ciała, tłuste twarze
Robakiem toczy, w ogniu smaży:
Dogadzasz sobie, bliżejś czarta.

Za jej sprawą wszystko na świecie
Jak słowo jest, z wiatrem co leci,
A człek na nim tymczasowy gość.
Za jej sprawą miłość jest śmiecie,
Wszystkie po niej mioty wymiecie,
Wszeteczeństwom wszystkim rzeknie „dość".
Przez nią święty nie grzeszy; jejmość
Daremnie w nim szuka słabości,
Gdy z ochotą idzie na ścięcie.
W jednej cenie jej stajnia i gwóźdź,
Wino z wodą, pieczyste i kość.
Śmierć rozpuście mówi „a przecie".

Śmierć łapką, której każdy boi,
Po wszystko sięga jak po swoje,

Nikt się z jej objęć nie wychwyta.
Śmierć wszystkim jeden całun kroi,
Groby w piaseczek czysty stroi,
A możnych jak maluczkich chwyta.
Śmierć tajemnice wszystkie wyda,
Wolnego człeka czyni z Żyda,
Papieża między Żydy gnoi.
Każdego podług zasług skwita:
Biednemu weźmie miarkę żyta,
Bogacza złupi, bo nabroił.

Śmierć w nocy ci powie, że pora,
Chociaż zdrów się kładłeś z wieczora,
Bo znienacka śmierć maskę zrywa.
Po chatach kto mieszka czy dworach,
Śmierć ich do jednego pcha wora.
Śmierć wojny cesarzom przegrywa,
Sprawiedliwość na wierzch dobywa,
Z lichwiarzem razem długi zbywa.
Nie szukaj lepszego doktora.
Za jej sprawą postna warzywa
Jak najtłustsza smakuje ryba
Nienażartym mnichom w klasztorach.

Przełożył Jerzy Lisowski

Jan Błoński

ŻAŁOBNE JASEŁKA

Trafia się nieraz u wybitnych pisarzy moment, kiedy strachy, pragnienia, natręctwa, które ożywiały wyobraźnię, porządkują się, oczyszczają, zastygają. Dotychczas uwikłane były w obrazową rozmaitość: wyłaniały się z wewnętrznej magmy, niedocedzone jeszcze z przypadku i błahości; mieszały się z aktualnymi troskami, ze wszystkim, co przynosił dzień bieżący; splątane były wreszcie z natręctwami epoki, zanurzone w literacką konwencję. Była w tym słabość: pisarz mocował się jeszcze z przypadkowym i niekoniecznym; ale także urok: albowiem pragnienia i natręctwa niosły w sobie nierozpoznane jeszcze i niewiadome bogactwo, stanowiły zagadkę dla samego pisarza, który dawał się ponosić wewnętrznemu głosowi, zarówno niepojętemu jak fascynującemu. Tym samym dzieło rozbrzmiewać mogło na poły ukrytymi znaczeniami, niewidocznymi — lub źle widocznymi — dla samego pisarza i dla publiczności... niewidocznymi w tym sensie, że odsłaniały się dopiero dzięki krytycznej pracy umysłu, ogarniały zaś uczuciowość i wyobraźnię spontanicznie. Jakby z marmuru wynikała postać: mogła być rumakiem, centaurem, rycerzem; w końcu przybierała kształt rycerza; ale w tym rycerzu było coś z centaura, choćbyśmy go nie zaraz umieli rozpoznać.

Tak właśnie było z wczesnymi sztukami Eugène'a Ionesco. Zapewne, niosły już one naczelne natręctwa pisarza. Jawiły się one jednak w niezmiernie bogatej orkiestracji: jakby z subtelnego chaosu barw, rytmów, współbrzmień wynurzały się przywódcze tematy, stopniowo i jakby ukradkiem owładając wyobraźnię widzów. Stąd wrażenie naiwności, młodości, świeżości, jakie musiały wywoływać. Ionesco był nie tylko Kolumbem, który na oczach rozbawionej publiczności stawiał — jedno po drugim — kwadratowe jaja absurdu. Odkrywał zbawcze (dla teatru) oczywistości: wolno być inteligentnym, nie mówiąc nic mądrego; wolno mówić po to, aby się nigdy nie dogadać; wolno bawić się czasem i przestrzenią, rozpychając czas ględzeniem, zaś przestrzeń zwałami nieużytecznych przedmiotów. Tak, to wszystko prawda. Ale Ionesco był także lirycznym i malowniczym poetą, który zapraszał do podróży w niezwykłość; grzyby rozsadzały mieszkania, postacie fruwały nad dachami, po ulicach zaś, rycząc, biegały nosorożce. Fabuły kaprysiły, odwracając sytuacje, okręcając się wokół własnego zakończenia, niczym psy, goniące za swoim ogonem. Co więcej, pojawiały się stale dziwaczne psikusy, niespodziane skojarzenia; wykolejała się sama zasada budowy sztuki, wodząc publiczność po zdradliwych płaszczyznach snu. Może właśnie oniryczność teatru Ionesco nadawała mu (mimo ponurości lęków) płynność i gładkość właściwą światu dziecięctwa — światu konkretnej fantasmagorii.

Dzisiaj jednak umiemy interpretować sny, może na własne nieszczęście. Jeśli nawet Ionesco zachował zaufanie do własnej podświadomości, to musiał — z konieczności — nauczyć się jej sekretów: to więc, co było kaprysem i obrazem, zaczęło zmieniać się w konieczność i teoremat. Niegdyś zwiedzał swoje podziemia, odkrywając coraz osobliwsze pieczary i mroczniejsze korytarze: dzisiaj nosi w kieszeni bardzo dokładny plan swego wnętrza. Tym samym jawi mu się ono w postaci schematu. Jego własne natręctwa rozbrzmiewały mu kiedyś bogatymi alikwotami: wokół głównych obrazów owijało się tysiąc niespodziewanych skojarzeń. Dzisiaj nawet te skojarzenia umie przewidzieć i wyliczyć, co nie znaczy zresztą, aby były bez wartości...

Nie należę bowiem do czytelników, którzy — nadto ulegając snobistycznej modzie — odsądzają od czci i wiary ostanie dziesięć lat twórczości Ionesco. Odczyszczając swe sztuki z nieprzewidzianego, postawił on zdecydowanie na poglądową prostotę, która — kto wie? — okaże się może opłacalna po latach: *Nosorożec, Król umiera, Gra w zabijanego* posiadają szczególną siłę oczywistości; podporządkowane nie tylko jednemu tematowi, ale i chwytowi jednemu, chwytowi, który bywa najczęściej n a g r o m a d z e n i e m, działają grubymi, krzepkimi środkami, które historia niekiedy wybacza — geniuszom. Może to, co powiem, zabrzmi jak bluźnierstwo: ale w wielkich komediach

bywa coś zdumiewająco grubego, prostackiego, zniewalającego oczywistością, która niby jest, a jednak nie jest płaska. Jest coś z cyrku w arcydziełach komedii, tak jak coś prymitywnie gwałtownego w wielkich tragediach. Życzę Ionesce, aby przyszłość pokochała go zarówno w szaleństwach jak w oczywistościach, którym przydał tyle komicznej siły: życzę, ponieważ go lubię i wbrew wszystkim snobom paryskim i warszawskim lubić nie przestanę. Nie mogę jednak zaprzeczyć, że przyszłość bywa zwykle wymagająca i bezlitośnie odrzuca oczywistości, które nie wzniosą się do najwyższego uogólnienia.

Jasno już dzisiaj widać, jak z prostych składników składała się mieszanka, która przed osiemnastu laty wybuchła na małej paryskiej scence. Potop przedmiotów, pusta mechaniczność języka, niemożność porozumienia, śmierć. Wszystko jednak jakby w fajerwerku: okrucieństwa, dowcipu, wynalazczości słownej. Zanurzone także w rojenia podświadome czy półświadome: cudownie konkretne... Uczucia płodzące spontanicznie obrazy: kto wstrętny, temu wyrastają trzy nosy, kto ma dzieci za wiele, nie tyle przypomina, ile jest kurą, kto chce się kłócić, nie szuka pretekstów, agresji nie potrzeba bowiem znaczeń, wystarczy rytm słów. Czy podobnie w *Grze w zabijanego*? I tak, i nie. Obrazowanie (wysnuwanie sytuacji z natręctw i lęków) pozostało takie samo; jednakże samo natręctwo (absurd śmierci) sprowadziło się do postaci tak oczy-

wistej i ogólnikowej, że nie przeraża. Albo ściślej: przeraża, ale już przerażonych. Może dlatego, że — jak wiadomo — umierają zawsze inni?

Nie należy jednak brać tej sztuki za to, czym nie jest. Wbrew opinii pierwszych recenzentów *Gra w zabijanego* w najmniejszym stopniu nie „studiuje" ani nie „przedstawia" rozmaitych ludzkich reakcji w obliczu śmierci. Z refleksji nad śmiercią powstało pół filozofii: tak rozpatrywana *Gra w zabijanego* okaże się nie warta funta kłaków. Żadne to odkrycie powiedzieć, że ludzie boją się śmierci i nie przestają się oszukiwać, przesłaniając nagą konieczność końca dziecinnymi rojeniami. Ionesco nie tylko nie filozofuje, ale nawet nie pokazuje ludzi, którzy by wcielali jakiekolwiek wyrozumowane poglądy na śmierć, choćby najpierwotniejsze. Nie ma w *Grze w zabijanego* nikogo, kto by świadomie postanowił śmierć ignorować; ale też nikogo, kto by starał się (niekoniecznie z powodzeniem) powitać ją spokojnie i godnie. Nie ma nawet nikogo, kto by się zechciał porządnie przed śmiercią zabawić! Konieczność śmierci kształtuje światopoglądy — w równym stopniu zmienia zachowania. Przypomnijmy Artauda, który także opisywał miasto ogarnięte dżumą — najprostszy symbol ludzkości skazanej na nieuchronną śmierć.

> Rozpętują się ostatni ocaleni, uległy do tej pory i cnotliwy syn zabija ojca, wstrzemięźliwy zmusza bliskich do sodomii. Lubieżnik staje się czysty. Skąpiec rozrzuca złoto garściami przez okno. Wojenny Bohater podpala miasto, w obronie którego narażał kiedyś życie. Elegant stroi się i spaceruje po stosach trupów.

Słowem, śmierć jest odsłonięciem skrytego ja, uczuciowego czy intelektualnego.

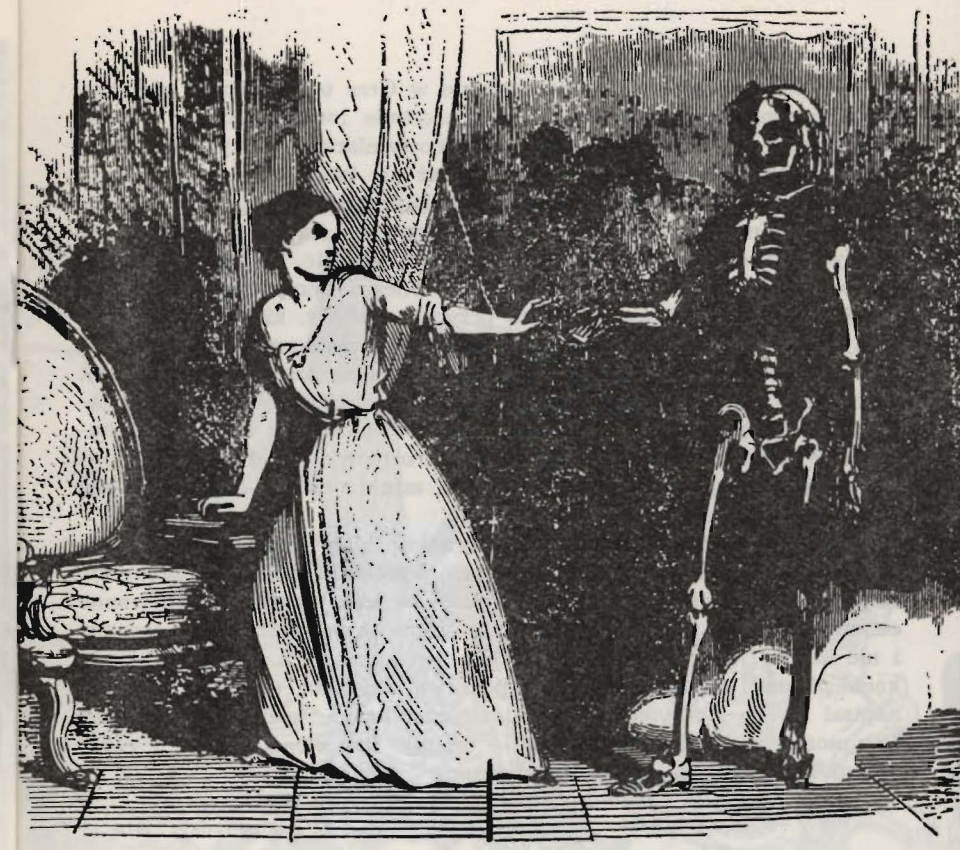
Niczego podobnego nie ma w *Grze w zabijanego*. Przeciwnie — wszyscy reagują identycznie, chociaż spotykają śmierć w niezmiernie różnych sytuacjach. Egoistycznie uczciwy czy uczciwie egoistyczny, Ionesco przyznaje jakby, że boi się zwłaszcza własnej śmierci i że wszystkie inne gotów jest przeżyć, dosłownie i przenośnie: siebie więc tylko przedstawia w licznych scenicznych wcieleniach. Gdybym był scenografem, wszystkim tym postaciom nadałbym rysy jednego człowieka. Jakiego, łatwo się domyśleć. On właśnie jest rozsądnym bogaczem, który wyrozumował sobie, że dezynfekcją wzbroni wstępu zarazie; on pisarzem, który chorobą luksusową chce się zasłonić przed prostacką... ale skuteczną (pisarzem, dodajmy, który ciągle nie może znaleźć właściwego słowa); on mieszkańcem pięknych dzielnic, który pragnie uwierzyć, że epidemie zamykają się w kwartałach nędzy; on obywatelem wieku dwudziestego, dla którego śmierć jest nieprzyzwoitością, skandalem, pokonywalnym przez naukę i postęp; on staruszkiem, który się skarży, że „świat jest jak wielka stalowa kula, bez przystępu do środka". Zapewne, wszystkie te urojenia i pociechy zostaną ośmieszone czy skompromitowane. Jednakże istnieją. Istnieją właśnie w pisarzu, ponieważ posiadają jakby wspólny rytm, jednakowy rysunek.

Ionesco nie bada więc ludzkich reakcji i postaw wobec śmierci, ale

przegląda sytuacje, w jakich śmierć może go zaskoczyć. Jak człowiek, ogarnięty nerwicą lękową, przewiduje z góry wszystkie możliwe okoliczności, w jakich spotka go oczekiwane nieszczęście — i za każdym razem stwierdza, że środki ostrożności, jakie przedsięwziął (materialne czy duchowe, obojętne) nie przydają się na nic. Cokolwiek się zrobi, śmierć jest absolutną niespodzianką ciała. Jest to dla zrozumienia czy docenienia sztuki kluczowe: nie służy ona filozofii, ale ciału, które pragnie przewidzieć i tym samym magicznie oddalić śmierć. Banalna na planie intelektualnym, zyskuje swoistą oryginalność na planie natręctwa — mimo wszystko jednostkowego. Oczywiście wszyscy obawiają się śmierci. Jednak każdy trochę inaczej. *Gra w zabijanego* — rzeź własnych iluzji — rozgrywa się naprawdę w wyobraźni jednego tylko człowieka. Dezynfekcja, postęp, mędycyna, miłość i polityka pełnią właściwie jedną tylko rolę: nie tyle racjonalizują śmierć, ile starają się ją po prostu odwlec, odsunąć, przebłagać, oszukać. Jest coś żałośnie własnego w tym naiwnym rytmie, w tej ucieczce od losu, w przekonywaniu siebie samego że jeszcze nie pora, że jeszcze nie teraz, że może jutro, że nie mnie, ale moich przyjaciół, że biednych, niedobrych (albo właśnie dobrych), że nie na dżumę, ale na serce... — w rytmie, zamkniętym zawsze tym samym uderzeniem żałobnego werbla.

Ostatecznie więc można powiedzieć, że Ionesco pracuje znacznie poniżej wszelkiej filozofii czy nawet wszelkiej racjonalizacji: w tym jego słabość i siła jednocześnie. Jak zwykle w jego teatrze, obsesja przybiera formę wulgarnie ilościową: trup pada gęsto, tak gęsto, że przestaje wzruszać: ależ to właśnie jest w śmierci straszne, że udowadnia — niezbicie i ostatecznie — ludzką przygodność. Śmierć jest po to, aby udowodnić, że nikt nie jest niezbędny. A zatem postacie, przygniecione, jeśli tak wolno powiedzieć, własną ilością... tracą stopniowo trójwymiarowość i zmieniają się w wańki-wstańki, tekturowe figury czy wręcz cienie na tle oświetlonych okien, jak w scenie, gdzie jeden po drugim padają wszyscy mieszkańcy jednego domu. Aktorami nie są naprawdę ludzie, ale marionety, z płótna i trocin, jeśli zechce reżyser, albo z krwi i ciała, jeśli trzymać się litery didaskaliów: wiadomo jednak, że żywy człowiek bywa często tylko znakiem fantazmatu. W końcu wszystkie te — żywe czy martwe — marionetki to sam Ionesco, cudownie rozmnożony mocą własnego talentu.

Skecze czy fabułki, z których składa się sztuka, zdają się na pierwszy rzut oka bardzo rozmaite. Pedagogia Ionesco jest na szczęście kapryśna: jeśli pozwala sobie na poglądową symetrię (demagogii lewicy odpowiada demagogia prawicy), burzy ją zaraz „nielogicznym" zestawieniem (dziewczyny przed balem i podróżnego w gospodzie). (...) Sporo w *Grze w zabijanego* prostych apologów, ale trafia się i psychologiczne pogłębienie, i groteskowa opera, przypominająca dowcipy młodości: myślę o zgoła molierowskiej naradzie przemądrzałych lekarzy. Jest wreszcie dialog liryczny i czysty grand-guignol masowej makabry. Podobnie zręczna okazuje się panorama społeczeństwa: pisarski reflektor zdaje się wędrować od domu do domu zupełnie przypadkowo, bez założonego planu. Zapewne, najchętniej rozbiera mieszczan, ale czy nie wszyscy jesteśmy dzisiaj mieszczanami? Nie może zresztą zabraknąć bogaczy w przypowieści o śmierci: oni bowiem najlepiej symbolizują przywiązanie do doczesności, wiarę w trwałość, z której szydzi duch religijny (choćby nawet zgorzkniały i pozbawiony nadziei). W tej przypadkowej niby wędrówce po alegorycznym mieście trafia Ionesco na bardzo śmieszne pomysły, jak choćby na więzienie bez strażników: czy to nie najbezpieczniejsze miejsce w czasie epidemii?



Obecność śmierci pobudza pisarską werwę... i podnieca językową pasję, którą Ionesco niegdyś zadziwiał. Śmierć wywabia nonsens, zapewne dlatego, że sama jest absurdem. „Nic niewiele się liczy". „Każdy winien pilnować a w razie potrzeby grzebać swojego bliźniego". „Padł ofiarą obiektywnej wymowy przypadku". Można by powiedzieć, że w *Grze w zabijanego* ludzie toczą ze śmiercią dialog równie żałosny co bezsensowny, jak rozmówki staruszków w *Krzesłach* albo Smithów w *Łysej śpiewaczce*. Od dźwiękowego przypadku i bezinteresownego wygłupu (z których nie zrezygnował) zdaje się Ionesco woleć teraz sofizmat i pułapkę logiczną (...)

Jeśli słowna inwencja wydała mi się w *Grze w zabijanego* niemała, fabułom grozi chyba monotonia; w natręctwie Ionesco znać za bardzo nagi strach: okazuje się ono jakby jednowymiarowe. Oczywistość rozbraja, rozbraja także złośliwość, ponieważ nie bardzo chce się walczyć z równymi w nieszczęściu. Ionesco pokazuje gestykulujące marionetki, które śmiesznymi gestami usiłują zakląć zarazę i śmierć. Pokazuje także szyderczą obojętność śmierci: powiadamy zwykle, że przychodzi ona nie wtedy, kiedy się jej spodziewamy; Ionesco przypomina, że nawet to nie jest prawdą: równie często przybywa wtedy, kiedy na nią czekamy; oscylacja między dwoma możliwymi porządkami wydarzeń wywołuje napięcie — równie nonsensowne, co sama śmierć. Może jednak najbardziej wzrusza Ionesco wtedy, kiedy spod sztywnych gestów i jałowych słów przeziera ludzka szczerość cierpienia. Jak zwykle, mechaniczność uwyraźnia autentyk... Myślę o rozmowie dwojga staruszków, najżywszych — paradoksalnie — postaci sztuki: ale też sam pisarz nie jest już dzisiaj młody... (...)

Gra w zabijanego przypomina oczywiście teatr średniowieczny. Nawet przemienność scen, pozbawionych właściwie czasowej progresji, zanurzonych w metafizycznym „zawsze" — każe myśleć o panoramie celkowego teatru. Sztuka rozwija się jakby przestrzennie, nie zaczyna i nie kończy, chyba umownie. Nie ma jednak w tych żałobnych jasełkach piekła i nieba, jest tylko początek epidemii i śmierć. Ionesco napisał swego *Everymana*. Czy udźwignął swoją wielką oczywistość? Czy można ją w ogóle udźwignąć — dzisiaj? Nie wiem. Od kogóż żądać jednak niemożliwego, jeżeli nie od sztuki?

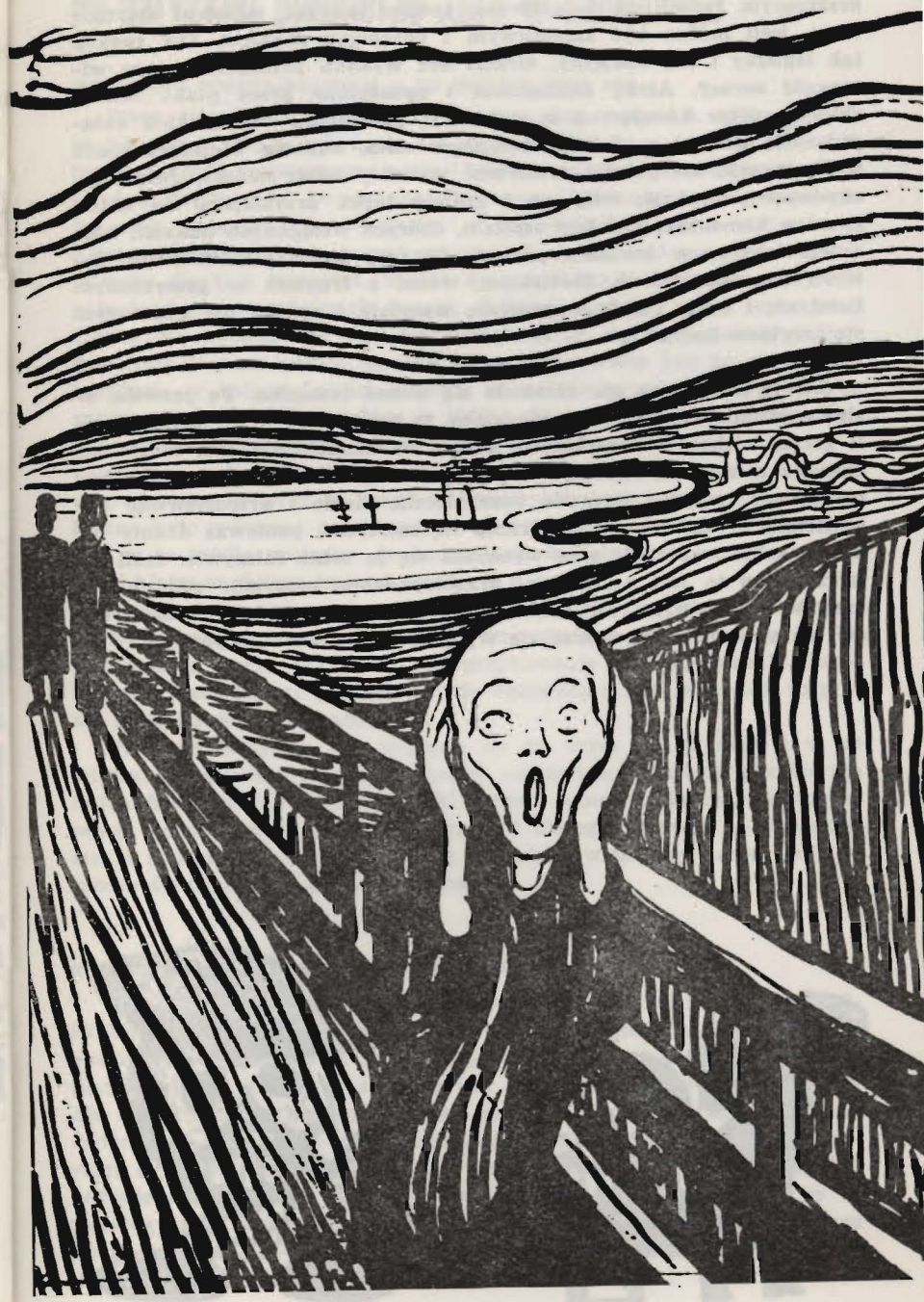
[„Dialog" nr 2, 1971]

DŻUMA
(fragment powieści Alberta Camus)

Słowo dżuma zostało wypowiedziane po raz pierwszy. Zarazy są w istocie sprawą zwyczajną, ale z trudem się w nie wierzy, kiedy się na nas walą. Na świecie było tyle dżum co wojen. Mimo to dżumy i wojny zastają ludzi zawsze tak samo zaskoczonych. Kiedy wybucha wojna, ludzie powiadają: „To nie potrwa długo, to zbyt głupie." I oczywiście wojna jest na pewno zbyt głupia, ale to nie przeszkadza jej trwać. Głupota upiera się zawsze, zauważono by to, gdyby człowiek nie myślał stale o sobie. Nasi współobywatele byli pod tym względem tacy sami jak wszyscy, myśleli o sobie, inaczej mówiąc, byli humanistami: nie wierzyli w zarazy. Zaraza nie jest na miarę człowieka, więc powiada się sobie, że zaraza jest nierzeczywista, to zły sen, który minie. Ale nie zawsze ów sen mija i, od złego snu do złego snu, to ludzie mijają, a humaniści przede wszystkim, ponieważ nie byli dość ostrożni. Nasi współobywatele nie ponosili większej winy niż inni, zapominali o skromności, tylko tyle ile myśleli, że wszystko jest jeszcze dla nich możliwe, co zakłada, że zarazy są niemożliwe. Nadal robili interesy, planowali podróże i mieli poglądy. Jak mogli myśleć o dżumie, która przekreślała przyszłość, przenoszenie się z miejsca na miejsce i dyskusje? Uważali się za wolnych, a nikt nie będzie wolny, jak długo będą istniały zarazy.

(Rieux) próbował zebrać w myśli wszystko, co wiedział o tej chorobie. Cyfry skakały w pamięci i powiadał sobie, że trzydzieści wielkich dżum, które znała historia, dało blisko sto milionów zmarłych. Ale co to znaczy sto milionów zmarłych? Człowiek, który był na wojnie, ledwo wie, co to jest jeden zmarły. A ponieważ martwy człowiek nie liczy się, chyba że widziano go martwym, sto milionów trupów rozsianych na przestrzeni historii to tylko dym wyobraźni. Doktor przypominał sobie dżumę w Konstantynopolu, która według Prokopa zabrała dziesięć tysięcy ofiar jednego dnia. Dziesięć tysięcy zmarłych to pięć razy tyle co publiczność wielkiego kina. Oto co należałoby zrobić: zebrać ludzi przy wyjściu z pięciu kin, zaprowadzić ich na plac miejski i zabić na kupie — żeby co nieco zrozumieć. Przynajmniej można by umieścić znane twarze w tym anonimowym stosie. Ale, rzecz prosta, tego nie podobna zrobić, a poza tym kto zna dziesięć tysięcy twarzy? Zresztą wiadomo, że ludzie tacy jak Prokop nie umieli liczyć. W Kantonie przed siedemdziesięciu laty, czterdzieści tysięcy szczurów zginęło od dżumy, zanim zaraza zainteresowała się ludźmi (...).

Doktor wciąż spoglądał przez okno. Z jednej strony szyby świeże, niebo wiosenne, z drugiej słowo, które rozbrzmiewało jeszcze w pokoju: dżuma. Słowo nie zawierało tylko tego, co nauka chciała w nim zamknąć, ale długi ciąg niezwykłych obrazów, które nie zgadzały się z tym żółtym i szarym miastem, w miarę ożywionym o tej godzinie,



brzęczącym raczej niż hałaśliwym, krótko mówiąc, miastem szczęśliwym, jeśli można być szczęśliwym i posępnym zarazem. Ów spokój, tak łagodny i tak obojętny, niemal bez wysiłku przekreślał stare wizerunki zarazy, Ateny zadżumione i opuszczone przez ptaki, miasta chińskie pełne konających w milczeniu, galerników marsylskich układających stosami w dołach ociekające ciała, budowę wielkiego muru w Prowansji, który miał zatrzymać wściekły wiatr dżumy, Jafę i jej ohydnych żebraków, wilgotne i gnijące łóżka przyklejone do ubitej ziemi w konstantynopolskim szpitalu, chorych wciąganych hakami, karnawał lekarzy w maskach podczas Czarnej Dżumy, spółkowanie żywych na cmentarzach Mediolanu, wózki z trupami w przerażonym Londynie i noce, i dnie wypełnione wszędzie i zawsze nie kończącym się krzykiem ludzi. (...)

Ale to szaleństwo nie ostawało się wobec rozsądku. To prawda, że słowo „dżuma" zostało wypowiedziane, to prawda, że w tej samej chwili zaraza ciskała i obalała swe ofiary na ziemię. Ale cóż, mogła się przecież zatrzymać. Należało więc jasno rozpoznać to, co powinno być rozpoznane, wygnać wreszcie bezużyteczne cienie i przedsięwziąć odpowiednie środki. Poza tym dżuma się zatrzyma, ponieważ dżumy nie można sobie wyobrazić albo wyobraża się ją sobie fałszywie. Jeśli się zatrzyma, a to jest najbardziej prawdopodobne, wszystko pójdzie dobrze. W przeciwnym razie stanie się wiadome, co to jest dżuma i czy nie ma sposobu przygotować się wpierw, by pokonać ją później...

Po paryskiej premierze „Gry w zabijanego"

BERTRAND POIROT-DELPECH — LE MONDE, 19 IX 1970

Przez tyle lat o śmierci powiedziano już wszystko, tylko sposób, w jaki się o niej mówi, może się jeszcze zmieniać — nawet powinien, by nie popaść w powtarzanie się i gadulstwo. Dzięki osobliwości i naturalnej teatralności swych obsesji Ionesco dokonuje cudu przywracając cały posmak „niestosowności" i skandalu tej najbardziej znanej i przemyślanej sprawie naszej egzystencji. A przecież nie pierwszy raz zajmuje się tym tematem. Można by nawet powiedzieć, że nigdy nie zajmował się czymkolwiek innym. Bzdurne banały, jakie wymieniali błaznowaci bohaterowie jego pierwszych sztuk, już były próbą oszukania siebie w oczekiwaniu na najgorsze. *Król umiera* jest po prostu katalogiem, w którym autor wylicza wszystkie problemy związane ze sprawą śmierci. W tej sztuce z 1962 r. Ionesco uzmysławia nam potworności agonii i środki, jakimi można by ją złagodzić.

Jednym z tych środków jest myśl, że inni także odchodzą. „Niech wszystko umrze wraz ze mną" rozkazywał bohater, aby się pocieszyć. Można było wówczas oczekiwać, że pewnego dnia Ionesco wejrzy głębiej w to źródło pociechy, że będzie usiłował złagodzić uczucie samotności i lęku w obliczu śmierci dzieląc je z innymi.

Nowa sztuka opiera się właśnie na złudzeniu, że pełną świadomość i trwogę łatwiej jest znieść, gdy są one również udziałem innych. Nie jest zresztą rzeczą przypadku, że przyrównuje się spustoszenia dokonywane przez śmierć „naturalną" do epidemii, a lęk jednostek rozpływa się w powszechnej panice. (...)

Umierają wszyscy: bez względu na to, czym się zajmują i w co wierzą. [...] Obsesje Ionesco w sposób całkowicie naturalny przybierają najbardziej sceniczny kształt, jaki można sobie wyobrazić. Język Ionesco nie wznosi się nigdy do liryzmu i dlatego zapewne — mieszając łzy ze śmiechem — ilustruje lepiej niż jakikolwiek inny nasze wady — ułomności figurek do gry w zabijanego.

ROBERT KANTERS — L'EXPRESS, 28 IX 1970

Są tu dwie bardzo piękne sceny, w których dochodzi do głosu wielki Ionesco: w pierwszej widzimy dwie pary młodych ludzi. Po obu stronach sceny rozgrywa się na naszych oczach niemal ten sam dramat, słyszymy niemal te same słowa, daje to złudzenie echa i wrażenie zwierciadła, w którym sami się przeglądamy... W drugiej jesteśmy świadkami pożegnania pary staruszków, którzy przez całe życie darzyli się wielką czułością, a więc tym silniej uderza ich bezmyślne okrucieństwo losu. W obliczu śmierci mają jednak jeszcze siły, by za wszelką cenę ratować swą miłość. Być może znaczy to, że najcięższe nawet przeżycie — gdy próbuje owładnąć nami rozpacz — staje się mniej bolesne, jeśli opromienia je blask czułości.

JACQUES LEMARCHAND — LE FIGARO LITTÉRAIRE, 4 X 1970

Ten „taniec śmierci" niczym fresk układa się w ciąg obrazów i całą swą straszliwą wielkość osiąga przez bezpośrednie, gwałtowne zestawianie epizodów. Jak sądzę, teatr nigdy dotąd nie pokazał tak nagiego, tak czystego, to znaczy tak dokładnego obrazu śmierci: mamy ją przed sobą bez filozoficznych ozdóbek, romantycznego blichtru, pozbawioną zarówno koturnów tragedii jak i ohydy realizmu. Widzimy ją taką, jaka jest: nieuniknioną, konieczną, spokojnie zwycięską, we wspaniały sposób zrównującą wszystko, całkowicie obojętną na komentarze. *Gra w zabijanego* przemawia prostotą elementarną i wstrząsającą.

Ponieważ w teatrze trzeba sprawy trochę przyspieszać, Ionesco wprowadza do miasta epidemię. Mikroby czy wirusy skracają i przyspieszają proces umierania, uświadamiają nam natychmiast, jak mało znaczy ludzkie życie, nawet jeśli człowiek uczepi się jakiejś deski ratunku, i tak szybko ją traci. Bossuet mówił dokładnie to samo, ale Ionesco mówi to nieskończenie lepiej, bez krasomówstwa, nierzadko ze śmiechem; nie ucieka się przy tym do żadnego z tych środków ostatecznych, które musiał stosować słynny kaznodzieja. Patrzeć śmierci w twarz, zerkając jednocześnie w stronę Wieczności to trochę nieuczciwie, tak samo, jak patrzenie na słońce przez przydymione szkło; Ionesco patrzy wprost, bez przesłony.

U Ionesco znajdujemy zresztą coś więcej: właściwą mu wyostrzoną świadomość tego, co ludzie wynaleźli, by nadać śmierci wymiary ludzkie, by pozbawić ją klinicznego chłodu, mechnicznej absurdalności. Chodzi tu o czułość, która czasem łączy ludzi i która jest o wiele głębsza i silniejsza niż miłość.

ROGER GRENIER — LE QUINZAINE LITTÉRAIRE, 31 X 1970

Z *Dziennika* Ionesco wynika, że prześladuje go lęk, aby nie być tylko „literatem". Pragnie on „stać się panem swego życia i śmierci", albo mówiąc prościej znaleźć ulgę w pisaniu.

„Pisanie o nędzy i strachu sprawia mi pewną satysfakcję: jak można mówić o czymkolwiek innym, mając świadomość, że się umrze?"

NIE MA AWANGARDY W TEATRZE

Co znaczy teatr awangardowy? Wielki zamęt zamierzony i niezamierzony wytworzył się wokół tych słów. Samo wyrażenie jest niejasne i „śmieszność" teatru awangardowego mogłaby nawet być tylko śmiesznością spowodowaną przez definicję. Krytyki jednego z obcych krajów, w którym moje sztuki miały szczęście być grane — przychylny zresztą mojemu teatrowi — postawił sobie pytanie, czy ten teatr nie stanowi jedynie przejścia, etapu. Oto więc co ma znaczyć awangarda: to teatr, który przygotowuje inny teatr, tym razem już ostateczny. Ale nie ma rzeczy ostatecznych. Każda stanowi tylko etap, samo nasze życie jest w istocie przejściowe: wszystko jest jednocześnie zakończeniem czegoś i zapowiedzią czegoś innego. Tak więc można powiedzieć, że teatr francuski XVII wieku przygotował teatr romantyczny (który zresztą we Francji nie jest czymś wielkim) i że Racine i Corneille są „awangardą" teatru Wiktora Hugo, a on „awangardą" tego, który po nim nastąpił i który się go wyparł.

Mechanizm zazębiania się rzeczy przeciwstawnych jest o wiele bardziej skomplikowany niż wyobrażają to sobie wulgaryzatorzy dialektyki. Są „awangardy" owocujące, które się zrodziły ze świadomego ignorowania dzieł poprzednich pokoleń lub przeciwnie, takie, których

istnienie umożliwił lub ułatwił powrót do źródeł, do dzieł dawnych i zapomnianych. Szekspir jest zawsze bardziej aktualny niż wspomniany już Wiktor Hugo, Pirandello bliższy awangardy niż Roger Ferdinand, Büchner nieskończenie bardziej żywy, bardziej ostry niż Bertolt Brecht i jego paryscy naśladowcy. I oto sprawy zaczynają się wyjaśniać: w istocie awangarda nie istnieje, a raczej jest ona zupełnie czymś innym niż to, za co się ją uważa.

Awangarda będąc — rzecz jasna — rewolucyjną, była i jest do dziś, jak większość wydarzeń rewolucyjnych, powrotem, odnową. Zmiana jest tylko pozorem; ten „pozór" ma ogromną wagę, bo właśnie on pozwala (poprzez i poza tym, co nowe) na przywrócenie wartości i na odświeżenie tego, co niezmienne. Przykładem mogą tu być wstrząsy polityczne nadchodzące niespodzianie w chwili, gdy spoistość zmęczonego i liberalizującego reżimu jest już rozluźniona do tego stopnia, że jego upadek jest bliski i musi nastąpić, że tak powiem, sam przez się. Takie wstrząsy polityczne sprzyjają odbudowaniu i wzmocnieniu struktury społecznej według pierwotnego i niezmiennego wzoru. Zmiany zachodzące wówczas są nieistotne, dotyczą spraw drugorzędnych, a także języka: po prostu rzeczy w istocie identyczne przyjmują tylko inne nazwy, bez zmiany zaś pozostaje prawdziwa rzeczywistość, sam model organizacji społecznej [...]

Co do rewolucji artystycznych, to występuje tu prawie to samo zjawisko. Kiedy dochodzi naprawdę do rewolucji, próby lub rewolucyjnego doświadczenia awangardy. Awangarda pojawia się zwykle jako konieczność, że tak powiem sama z siebie, w momencie gdy pewne środki wyrazu przeżywają się już, wyczerpują, gdy zużywają się i oddalają od zapomnianego wzoru. Tak w malarstwie nowocześni mogli odnaleźć podstawowe zasady ich sztuki, formy czyste i trwałe, podstawowe z tak zwanych prymitywnych. To powtórne odkrycie potrzebne w rozwoju sztuki, której wzory i formy uległy zniszczeniu, dokonało się dzięki sztuce i środkom wyrazu społeczeństw pozahistorycznych.

Istotnie, dopiero w tym zmieszaniu historii i niehistorii, aktualnego z nieaktualnym (to znaczy trwałym) ujawnia się to wspólne i niezmienne, co instynktownie można odkryć także w sobie samym, ten rdzeń, bez którego żadne dzieło nie może mieć wartości, który żywi je wszystkie. Absolutnie nie obawiam się twierdzić, że prawdziwą sztuką zarówno awangardową jak i rewolucyjną jest ta, która przeciwstawiając się śmiało swemu czasowi ujawnia cechy pozaczasowe. Ujawniając je wraca do wspólnej, uniwersalnej podstawy, do tego rdzenia, o którym mówiliśmy, który będąc uniwersalnym, może być uważany za klasyczny. Na przykład *Końcówka* Becketta, utwór teatralny zwany awangardowym, jest o wiele bardziej bliska lamentom Hioba, tragediom Sofoklesa i Szekspira niż teatrowi zaangażowanemu i bulwarowemu. Teatr aktualności nie jest trwały (to już wynika z określenia) i nie może być trwały dlatego, że nie interesuje się prawdziwie i głęboko człowiekiem.

Warto zauważyć, że zmiany społeczne nie zawsze idą w parze z re-

wolucją w sztuce. Albo raczej: kiedy mistyka rewolucyjna ucieleśnia się wreszcie w ustroju, powraca ona do form artystycznych (a więc do mentalności) minionych, a nowy realizm nawiązuje do komunałów i treści umysłowych nazwanych mieszczańskimi i reakcyjnymi. Nadęci działacze są wszędzie i zawsze jednakowi, a akademickie portrety z wąsikami nowej reakcji nie różnią się stylem od akademickich portretów z wąsikami czy bez z epoki mieszczaństwa, które nie rozumiało Cezanne'a. Można więc powiedzieć w sposób być może paradoksalny, że to właśnie historia cierpi na sklerozę, że właśnie niehistoria pozostaje żywa.

Czechow pokazuje nam w teatrze ludzi umierających wraz z pewnym społeczeństwem, zagubienie się w odpływającym czasie, który niszczy ludzi jednej epoki. Proust robił to także w swoich powieściach. Podobnie Gustaw Flaubert w *Szkole uczuć* — z tą różnicą, że ukazywał swoich bohaterów na tle społeczeństwa, które nie chyliło się ku upadkowi, a przeciwnie — wzrastało. Tak więc nie upadek, rozprzężenie czy zużycie społeczeństwa jest głównym tematem i prawdą tych

dzieł, ale zagubienie się człowieka w czasie i historii, owa prawda wszystkich epok: jesteśmy zabijani przez czas.

Nie ufam sztukom pacyfistycznym, które wskazują, że to wojna jest zgubą ludzkości i że umieramy tylko na skutek wojen. Mniej więcej to właśnie chciał powiedzieć pewien młody krytyk, uparty dogmatyk, komentujący *Matkę Courage*. Więcej ludzi umiera w czasie wojny — jest to prawda okolicznościowa. Wszyscy umierają — to prawda niezmienna, nieaktualna i zawsze aktualna, która dotyczy całego świata, to znaczy także ludzi, którzy nie idą na wojnę. *Końcówka* Becketta jest bardziej prawdziwa, bardziej uniwersalna niż *Histoire de Vasco* Schade'a (co jednocześnie nie przeszkadza w uznaniu tego utworu za wybitny). Ponieważ to, co dotyczy u nas wszystkich w sposób zasadniczy, jest, rzecz dziwna, mniej rzucające się w oczy od tego, co dotyczy tylko części ludzi, albo dotyczy nas w sposób mniej zasadniczy — utwory awangardy, których celem jest (proszę mi wybaczyć naleganie) odnalezienie i powiedzenie zapomnianej prawdy, przywrócenie jej współczesności bez aktualizacji — utwory te mogą być po ich ukazaniu się niezrozumiane przez większość ludzi. Nie są popularne. Ale to bynajmniej ich nie umniejsza. Poeta odkrywa rzeczywistość w ciszy swojej

samotności. Filozof także odkrywa w ciszy swej biblioteki prawdy mało komunikatywne: ile czasu trzeba było, nim zrozumiano Karola Marksa i czy wszyscy teraz już go rozumieją? Marks nie jest popularny. Ilu ludzi może przyswoić sobie Einsteina? Fakt, że tylko kilka osób jest w stanie zrozumieć teorie nowoczesnej fizyki, nie sprawia, że wątpią o ich prawdziwości; prawda, którą oni odkryli, nie jest ani wymysłem, ani subiektywną wizją, ale obiektywną rzeczywistością, pozaczasową, wieczną, którą nauka dopiero odkryła. Nie robimy nigdy nic poza tym, że zbliżamy się, oddalamy i znów zbliżamy do niezmiennej prawdy.

Istnieje również — ponieważ mamy mówić o teatrze — mowa teatru, właściwy teatrowi kierunek, droga, którą trzeba wykarczować, aby dojść do rzeczy istniejących obiektywnie: ta droga do wykarczowania (lub odnalezienia) jest jedyną, która odpowiada teatrowi w ujawnianiu rzeczy, mogących się ujawnić tylko w sposób teatralny.

(„Dialog" nr 2, 1958)

Eugène Ionesco

ZASTĘPCA DYREKTORA
d/s ADMINISTRACYJNYCH
JANUSZ KOZIOROWSKI
KIEROWNIK TECHNICZNY:
MIROSŁAW DZIKI
BRYGADIER SCENY:
ANTONI KOŁACZEK
KIEROWNICY PRACOWNI:
KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ:
WANDA PRECKAŁO
KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ:
JERZY HELAK
PERUKARSKIEJ DAMSKIEJ:
ZOFIA HEJNE
PERUKARSKIEJ MĘSKIEJ:
MIECZYSŁAW WOJCZYŃSKI
SZEWSKIEJ:
MIKOŁAJ BRATASZ
MODELATORSKIEJ:
ALOJZY CZEPUŁTOWSKI
STOLARSKIEJ:
MICHAJ PRAJSNER
MALARSKIEJ:
TADEUSZ CHĄDZYŃSKI
TAPICERSKIEJ:
RYSZARD TKACZYK
ŚLUSARNIA:
KAZIMIERZ BABIEC

UWAGA ZAKŁADY PRACY I SZKOŁY

Zamówienia zbiorowe na bilety ulgowe dla zakładów pracy i szkół przyjmuje codziennie w godz. 9—16 Biuro Organizacji Widowni, ul. Zapolskiej 3, tel. 387—89.
Przyjmujemy zgłoszenia osobiste, listowne i telefoniczne.

Ceny biletów	norm.	ulgowe
I strefa	21 zł	15 zł
II strefa	17 zł	12 zł
III strefa	13 zł	9 zł

Cena zł 5

W.D.Kart. A/713/73, 4000, (N-10/695)

REDAKTOR PROGRAMU
HANNA SARNECKA-PARTYKA
OPRACOWANIE GRAFICZNE
WANDA GOŁKOWSKA

W.D.Kart. D/DM/539/73, 6000

EGZEMPLARZ
BEZPŁATNY