TEATR DRAMATYCZNY
im. ALEKSANDRA WĘGIERKI
W BIAŁYMSTOKU

EUGENE IONESCO

KRZESŁA

SEZON 1987/88

Dyrektor
Naczelny i Artystyczny
ANDRZEJ JAKIMIEC

Zastępca Dyrektora
JANUSZ PIECHOWSKI

DYREKCJA
I ADMINISTRACJA
TEATRU
BIAŁYSTOK
UL. ELEKTRYCZNA 12

Telefony:

Centrala:
415-990, 415-973, 415-966

Dyrekcja:
416-622, 416-267

Biuro Obsługi Widzów
415-740

EUGENE IONESCO

KRZESŁA

(Les Chaises)

farsa tragiczna

przełożył Jan Kosiński

Obsada:

STARY **ANDRZEJ KAROLAK**
STARA **DANUTA KIERKLO**

oraz MÓWCA Edward Laskowski

reżyseria

WALDEMAR ŚMIGASIEWICZ

scenografia

MACIEJ PREYER

muzyka

JOLANTA SZCZERBA

inspicjent
Bogdan Mancewicz

sufler
Cecylia Mancewicz

mała scena
premiera: 12.09.1987

Nie jestem ani pesymistą, ani optymistą. Ciągle jeszcze nie wiem kim jest człowiek, gdyż nie wiem czym ja jestem, kim ja jestem.

Moje dzieło wyróżniało zawsze to, że byłem zdumiony stanem świata i siebie samego, byłem zaskoczony, bezradny. Często pisałem również w tym celu, aby uciec przed sobą, przed światem. Lęki, o których piszę, to moje lęki, ale są to również lęki innych. I szczególnie pesymistycznie nastraja mnie nawet nie fakt, że ludzie się zabijają. W znacznie większym stopniu chodzi o to, że wzajemnie się dręczą, torturują, zadają sobie cierpienia i robią to z widoczną rozkoszą.

Wcale nie jestem zdziwiony, że moje sztuki znowu szokują. Ludzie wyrośli na Brechcie. Uważali świat za realny i wierzyli, że można go uporządkować. Teraz już trochę o tym wątpią. Szokuje ich jeszcze tylko to, że ktoś pokazuje im, że ta rzeczywistość jest w głębokim sensie absurdalna. Napisałem list do Boga, z żądaniem, żeby stworzył człowieka na nowo tak, aby człowiek już nie musiał jeść. Ale mój sekretarz chyba podarł ten list.

(fragment wywiadu udzielonego przez Ionesco dziennikowi „Die Welt" 1983 r.)

Tadeusz Brzozowski, *Arena z cysterną.*

Tadeusz Brzozowski, *Taniec z pióropuszami.*

OD REŻYSERA

Drodzy Widzowie.

„Krzesła" nie posiadają fabuły. Chociaż nie można im odmówić akcji pełnej wewnętrznych napięć, wzlotów i upadków. Z grubsza jest to historia dwójki Starych, którzy czując kres ziemskiej wędrówki, chcą na koniec zwołać wszystkich najważniejszych ich życia i wypowiedzieć się, głównie Stary, przedstawić światu swoją misję i posłannictwo. Lecz aby wszystko to spełniło się jeszcze okazalej w sposób całkowity i absolutny, Stary zaangażował zawodowego mówcę, który lepiej wyjawi całą jego filozofię. Starzy czekają. I to najistotniejsze słowo „Krzeseł" Ionesco. Czekanie.
Czekanie na zaproszonych gości: Damę, Pułkownika, Piękną, Konstruktora. Czekanie na wielu innych oraz na Mówcę. Pośród morza krzeseł, pośród wiecznej nieobecności ludzi i idei Starzy czekają. Coraz mocniej z natężeniem, wyczekują osób. Samotni, niezdolni już nawet do odtworzenia sobie faktów i miejsca historii swojego życia. Błąkający się w pozamarginesowych godzinach i dniach swojej przeszłości. Cierpiący coraz bardziej na zaniki pamięci, na pomieszanie chwil pięknych z chwilami z ich wspomnień — niejasnymi. Zapadający się w osobne monologi, pełne żalu i goryczy. Czekają na jedyną swoją nadzieję — na Mówcę — który ma wyjaśnić jakiś głębszy sens ich egzystencji. Jakąś misję, jakieś posłannictwo. Całą jego „skomplikowaną" filozofię. Czekają na kogoś, kto przyjdzie i wyjaśni światu, iż życie ich miało sens. Byli ważni i istotni dla innych. Lecz jak to bywa w życiu, celem życia jest po prostu życie; jego pasja w najpełniejszym wymiarze ludzkim. Żaden mówca nie wypowie za nas pełniej i dobitniej nas samych. To banalne skądinąd stwierdzenie nastręcza szczególnie dziś wiele kłopotów, w dobie oddawania w ręce innych naszych losów. W dobie zamętu i frustracji.

WALDEMAR ŚMIGASIEWICZ

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. Krytyk 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, Buchner nieskończenie bardziej żywy, bardziej ostry niż Bertold 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 pew-

ne 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 wspólnie i niezmiennie, 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 rewolucją 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 na 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 „Historie de Casco" Schade'a (co jednocześnie nie przeszkadza w uznaniu tego utworu za wybitny). Ponieważ to, co dotyczy 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 prawdziwość; 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 jedną, która odpowiada teatrowi w ujawnianiu rzeczy, mogących się ujawnić tylko w sposób teatralny.

Eugene Ionesco
(Dialog nr 2, 1958)

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 drabnomieszczańskiego (co nie było prawdą, ponieważ „dobnomieszczański" 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 pańskiej dramaturgii nowy styl?

IONESCO Tak, mam takie wrażenie. Najpierw były pierwsze jednoaktówki. Następnie dłuższe sztuki jak: „Morderca nie do wynajęcia", „Nosorożec"... „Król umiera" 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...

IONESCO To znaczy, że nic się ju 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 ak-

torem, 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 aktorowi. To przesada. Trzeba przywrócić równowagę. Reżyseria jest ważna, o ile kryje się za nią jakaś myśl.

(Claude Abastado „Eugene Ionesco Paryż 1971)

Tadeusz Brzozowski, *Jednoróg na huśtawce.*

Tadeusz Brzozowski, *Niezłomny rycerz.*

Tadeusz Brzozowski, *Szczery lokaj stąpa cicho*

Kierownik Biura Obsługi Widzów
IRENA TRESZCZOTKO

Kierownik Techniczny
MIROSŁAW CYBULKO

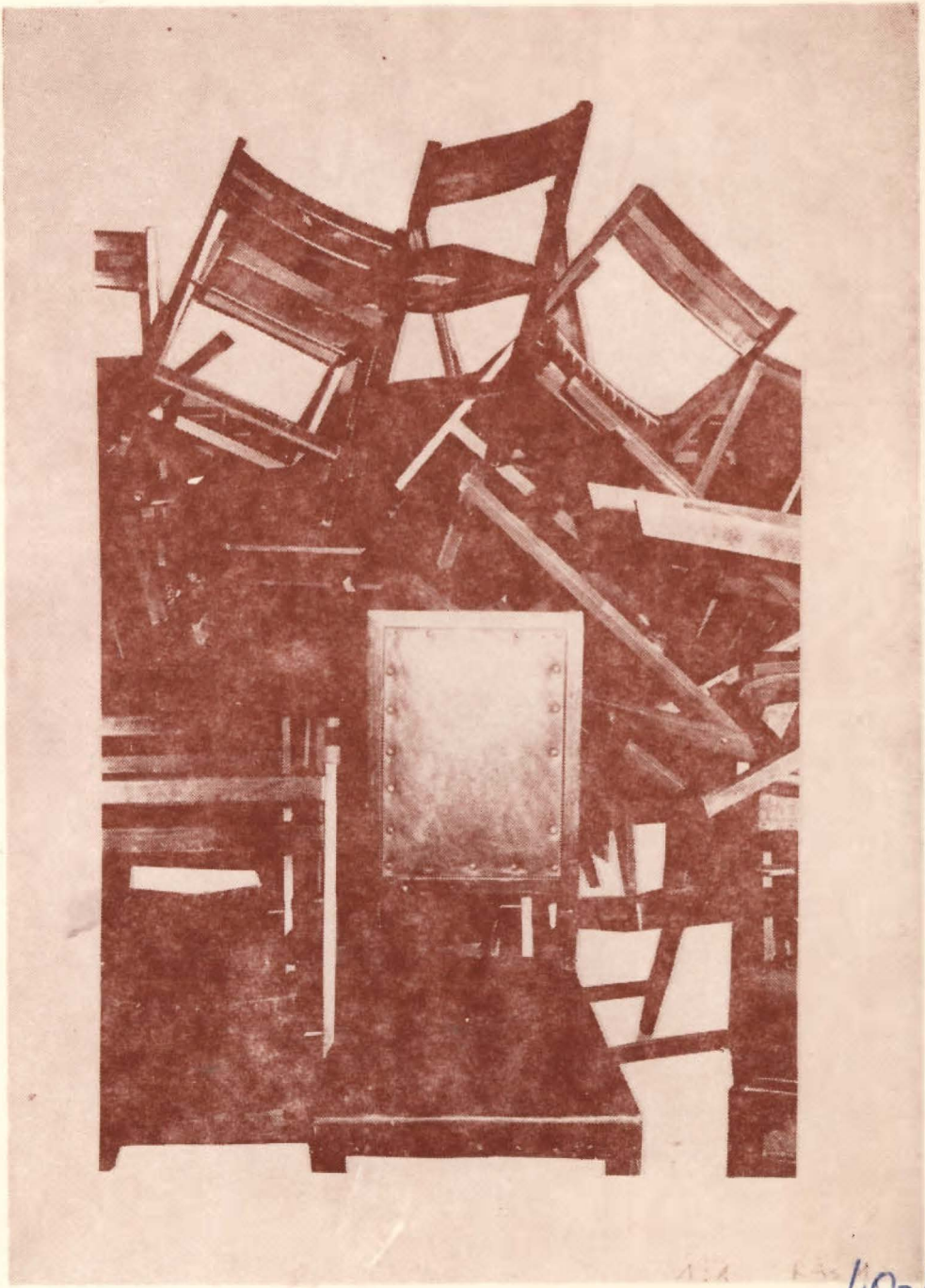
Główny brygadier
JÓZEF KLIM

Brygadier sceny
JANUSZ WITOWSKI

Kierownicy pracowni:
krawieckiej damskiej — Maria Broż
krawieckiej męskiej — Mieczysław Newel
stolarskiej — Jerzy Rybnik
fryzjersko-perukarskiej — Antonina Pawluczuk
malarsko-modelatorskiej — Tadeusz Kuryłowicz
elektrycznej — Zdzisław Tomaszewski
akustycznej — Leszek Kaliszewski.

Redakcja programu
LECH PIOTROWSKI

Opracowanie graficzne i techniczne
BOGDAN RAJEWSKI



4025