teatr lubuski
w Zielonej Górze

EUGÈNE IONESCO

LEKCJA

DYREKCJA
WALDEMAR MATUSZEWSKI
JAN TOMASZEWICZ

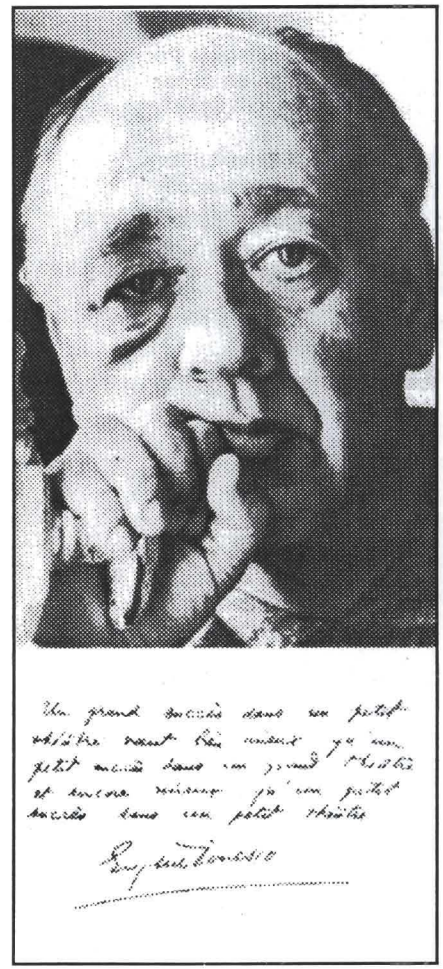
KIEROWNIK LITERACKI
ANDRZEJ BUCK

SEKRETARZ LITERACKI
ANNA TOKARSKA

KIEROWNICTWO MUZYCZNE
JERZY BECHYNE
WIKTOR SĘDZIŃSKI

TEATR LUBUSKI w ZIELONEJ GÓRZE
65-048 Zielona Góra, al. Niepodległości 3/5
tel. centrala (868) 720-56 do 59
sekretariat tel./fax 714-17

Eugène Ionesco



Urodzony 26. XI. 1912 w Slatina (Rumunia), dramatopisarz francuski, pochodzenia rumuńskiego. W 1938 osiedlił się na stałe w Paryżu. Związany z kręgami francuskiej awangardy teatralnej (**A. Adamov, S. Beckett, J. Genet**). Debiutował jako dramatopisarz w języku francuskim jednoaktówką *La cantatrice chauve* (1950). Twórczość Ionesco wywołująca dużą dyskusję, określana jako tzw. antyteatr, wywodzi się z surrealizmu i psychologii głębi. Tendencje do ośmieszania tradycyjnych form teatralnych łączą się w niej z postulatem użytkowania środków inscenizacyjnych jako materiału w utworze. „Uteatralnieniu" języka służy w niej deformacja dialogu, nawiązująca do *Ubu Króla* A. Jarry'ego. Marionetkowość postaci, groteska, farsa i fantastyka służą nie tylko protestowi przeciw tradycyjnemu „mieszczańskiemu" teatrowi, ale także celowi satyry społecznej i politycznej. W twórczości Ionesco przeważają jednoaktówki: *Lekcja* (1951, wyd. pol. „Dialog" 1957, nr.7), *Krzesła* (1952, wyd. pol. „Dialog" 1957, nr. 3), *Improwizacja* (wyd. pol. „Dialog" 1956, nr. 5), *Pieszo w powietrzu* (wyd. pol. „Dialog" 1963, nr. 1), *Król umiera* (wyd. pol. „Dialog 1963, nr. 3). Osobną pozycję stanowi pełnospektaklowy dramat *Nosorożec* (1959 wyd. pol. „Dialog 1960, nr. 3). Ionesco ogłasza również szkice teatralne, nowele oraz fragmenty dziennika w prasie.

Thâtre, vol. 1 — 2, Paris 1954 — 58.

ALOJZY PAŁŁASZ

Klucze do alegorii

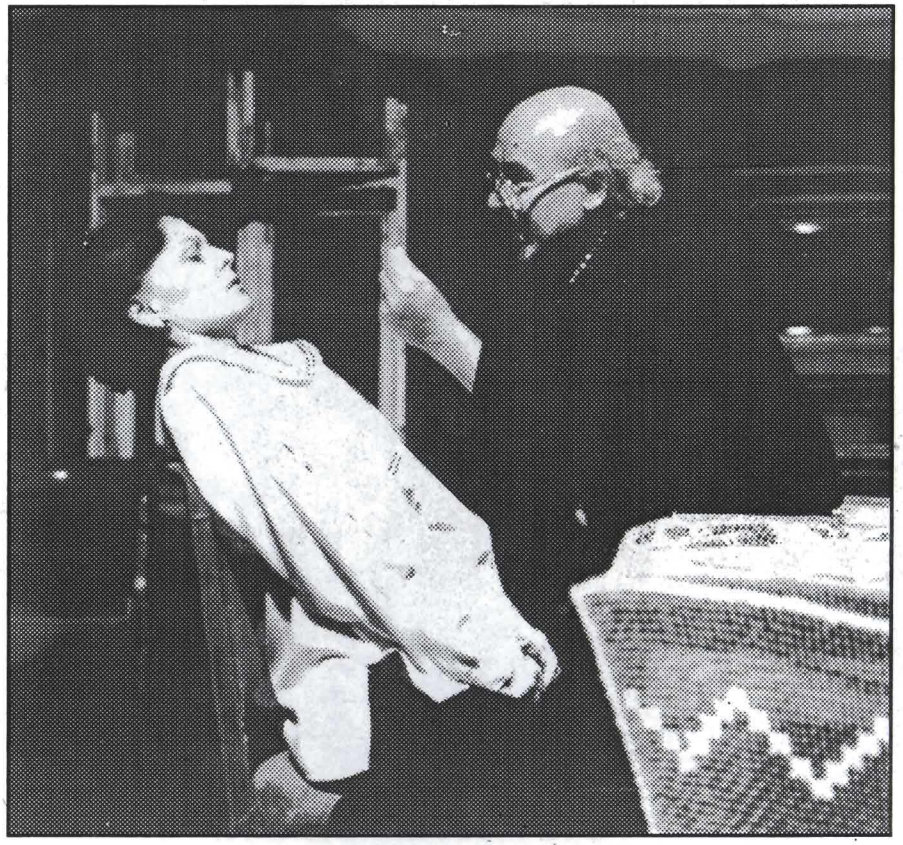
Zwana „dramatem komicznym".*Lekcja,* napisana w 1950 roku, wystawiona została w rok później w teatrzyku Poche przez **Marcela Cuveliera**. Podobnie jak w *Łysej śpiewaczce* nie znajdziemy tu postaci scenicznych w rozumieniu tradycyjnym, a dialogi służą do ukazania narastającego rozkładu języka, odpowiadającego wzrostowi napięcia emocjonalnego, które nie wyrasta z żadnej przyczyny rzeczywistej.

W sztuce występuje uczennica, która pragnie od razu złożyć doktorat ze wszystkich przedmiotów. Pomocy fachowej z matematyki i lingwistyki udziela jej profesor, początkowo stanowiący uosobienie nieśmiałości, uprzejmości i zażenowania. Z czasem jednak stanie się bardziej agresywny i podekscytowany. Zresztą, pierwsze sceny sztuki jeszcze nie zapowiadały jej niesamowitej atmosfery, stopniowo zagęszczającej się i narastającej niczym motywy w utworze muzycznym. Już wkrótce zdenerwowana uczennica przestanie rozumieć nawet najprostsze wywody profesora. Tymczasem jego wypowiedzi złożone z tautologii i banałów coraz częściej sprowadzone zostają do absurdu:

„PROFESOR Jednak to proste: zamiast słowa „Włochy" mamy w języku francuskim słowo „Francja", co jest dokładnym tłumaczeniem tego terminu. Moją ojczyzną jest Francja. Francja zaś w językach wschodnich to „Wschód". Moją ojczyzną jest Wschód."

Potem wynaturzenie języka wzrasta jeszcze bardziej, a uczennica całkowicie przestaje rozumieć profesora. „*Lekcja* stanowi ruch dramatyczny bez przedmiotu, rytm czysty oparty na mechanizmie słowa, crescendo wyrastające z cienia rzeczywistości monstrualnych" — dodaje **C. Abastado.** I rzeczywiście: uczennica czuje się coraz gorzej, a przemoc psychiczna, wywierana na nią przez profesora, zbiega się z wzrastającą dezintegracją języka oddziałującego niczym środek nacisku fizycznego. Uczennica zaczyna się skarżyć. Bolą ją oczy i głowa, potem zęby i nogi, a wkrótce już całe ciało. Następuje punkt kulminacyjny: profesor morduje ją niewidocznym nożem, a podteksty erotyczne sceny końcowej nie budzą wątpliwości.

Nie można jednak ograniczać się do znaczeń przypisywanym orgazmom oraz libido dominandi profesora, a tym bardziej — jak czyniono początkowo — wyjaśniać tę sztukę tylko za pomocą symboliki Freudowskiej. Np. **Seipel** uważa, że *Lekcja* ilustruje jedynie wynaturzenia pedagogiki i dyktatury bądź stanowi parodię wiedzy schematycznie rozumianej. Uważa ona, że sztuka Ionesco zbudowana jest w formie alegorii lub paraboli. W tym wypadku ma rację, chociaż myli się, gdy stwierdza, że nie można wnioskować o podtekstach najistotniejszych *Lekcji,* ponieważ „ nie posiadamy klucza do jej alegorycznego obrazu".



Małgorzata Wower (Uczennica), Lech Gwit (Profesor)

Trudno o większą nieprawdę. W samej sztuce znajdujemy ów klucz pozwalający na rozszyfrowanie jej metaforycznych znaczeń. Otóż w scenie końcowej służąca wyjmuje opaskę („z jakimś znakiem, na przykład z hitlerowską swastyką" pisze Ionesco w didaskaliach) i wkłada ją profesorowi na ramię:

„Wszyscy odczuwają potrzebę przynależności do jednolitej grupy, zaprzeczając w ten sposób istnieniu cechy specyficznej tylko dla człowieka, czyli prawdziwej indywidualności, która decyduje o tym, że profesor jest czymś żyjącym i zmieniającym się (...) Profesor, chociaż sprawia wrażenie antyspołecznego w swym zachowaniu, jest równie zależny jak inni. Nie ulega wątpliwości, że swastyka jest właściwym elementem dla określenia

człowieka, który zabił żywy umysł". Ale przecież Ionesco posłużył się na przykład swastyką w tym sensie, że potępił on wszelkie odmiany systemów policyjno-totalitarnych.

metafizyczną ilustracją propagandy opartej na demagogii, stającej się instrumentem do posiadania i gwałcenia indywidualności ludzkich. Oto wypowiedź samego Ionesco:

Iwona Kotzur (Służąca), Małgorzata Wower (Uczennica)

Teraz wymowa sztuki staje się bardziej oczywista. Otóż profesor zabił uczennicę, która nie chciała lub nie mogła go zrozumieć ani zaakceptować. Język *Lekcji* staje się więc jakby

„Zwłaszcza młodzież staje się obiektem poszukiwań ze wszystkich stron (...) mistrzowie od myślenia poszukują uczniów, pragnie się oddziaływać na innych, pragnie się ich posiąść, zamiast próbować rozwijać osobowość innych".

Najzręczniej wyjaśniał znaczenie *Lekcji* **Pierre Touchard,** który połączył jej symbolikę erotyczną z wymową natury politycznej, przypominając, że w sztuce Ionesco język wystąpił jako instrument przemocy i władzy. Dyktatorzy czując, że nie są zdolni w pełni zawładnąć narodem, przystępują do jego eksterminacji. Problem dominacji nad jednostką zbiega się w *Lekcji* z ukazaniem aspektów „erotycznych" tego właśnie systemu politycznego, który został przedstawiony w pryzmacie seksualizmu i sadyzmu. Można prześledzić narastające libido dominandi profesora i zachowanie się uczennicy, początkowo wesołej i pogodnej, a potem biernej i bezwolnej ofiary.

Dialogi w *Lekcji* oprócz funkcji przemocy werbalnej i ilustracji propagandy demagogicznej pełnią jeszcze jedną rolę. Sztuka Ionesco mianowicie nosi niemal charakter przesłuchania policyjnego, przypominając miejscami atmosferę znaną z powieści Kafki. Rozmowa profesora i uczennicy rzeczywiście od samego początku utrzymuje się na płaszczyźnie szybko po sobie następujących pytań i odpowiedzi, a sama akcja staje się coraz bardziej gwałtowna, zmysłowa i brutalna. Zachowanie się uczennicy nieraz przypomina reakcje typowe dla osoby oskarżonej. Uczennica usiłuje odpowiadać poprawnie na stawiane jej pytania. Początkowo jej odpowiedzi są prawidłowe, ale już wkrótce zaczyna się denerwować i jąkać. Oskarżony nie może mieć racji. Uczennica musi zginąć, ponieważ nie chce lub nie potrafi wszystkiego zrozumieć, a tym bardziej zaakceptować.

Rozumowanie **Esslina**, nawiązujące do faktu, że służąca wkłada profesorowi opaskę ze swastyką, zbliża go do Toucharda:

„Znaczenie polityczne przemocy nad jednostką w narzuconym systemie jest z pewonością obecne w *Lekcji,* lecz istnieje jescze drugi aspekt tego samego problemu, oparty na charakterze seksualnym systemu totalitarnego (...) Profesor chce posiąść uczennicę. To już jego czterdzieste morderstwo.

Oprócz tego istnieją inne jeszcze i w pełni dopuszczalne możliwości interpretacji *Lekcji,* ponieważ w sztuce Ionesco, utrzymanej w formie paraboli, równolegle obok siebie występuje kilka płaszczyzn znaczeniowych.

Np. **Pronko** przypomina, że lekcja udzielona uczennicy przez profesora przypomina rodzaj logiki uprawianej przez trzech doktorów Bartolomeuszów z *Improwizacji Almy,* w której Ionesco przystąpił do polemiki z niechętnymi krytykami. W takim wypadku *Lekcja* stanowiłaby również manifestację potrzeby całkowitej swobody twórczej artysty. Sam Ionesco stwierdzał:

„ Doktorzy ci pragną, żeby ich słuchać i być ślepo posłusznym (...). Kim są oni dla autora teatralnego, na przykład dla mnie? To rozwścieczeni krytycy, którzy nie chcą przyjąć autora takim, jakim jest on naprawdę".

(Alojzy Pałłasz — „Od Jarry'ego do Becketta i Arrabala", ISKRY 1989)

EUGÈNE IONESCO
LEKCJA
(LA LEÇON)

Tłumaczenie: JAN BŁOŃSKI

OBSADA:

Uczennica - MAŁGORZATA WOWER

Służąca - IWONA KOTZUR

Profesor - LECH GWIT

Reżyseria

KRZYSZTOF ROŚCISZEWSKI

Scenografia

EWA STREBEJKO

Asystent reżysera

IWONA KOTZUR

Inspicjent

WALDEMAR TRĘBACZ

Sufler

JOLANTA BUBNOWSKA

PREMIERA - WRZESIEŃ 1993 r.

MARTA PIWIŃSKA

Kategoria estetyczna człowieka jaskiniowego

Pisze Ionesco: *„Jeśli o mnie chodzi, chciałbym pokazać na scenie żółwia, przekształcić go w wyścigowego konia, potem go przemienić w kapelusz, w piosenkę, w kirasjera, w wodę źródlaną. W teatrze można sobie pozwolić na wszystko, a tam właśnie najmniej przejawia się odwagi. Nie chcę mieć innych granic niż techniczne możliwości machinerii" (...)*

Pisał Horacy: *„Nie wprowadzaj jednak na scenę rzeczy, które powinny się odbywać za kulisami i usuń sprzed oczu niejedno, co ma wnet przedstawić wymowa obecnego przy tym zwiastuna. Niech więc Medea nie zabija dzieci wobec publiczności, zbrodniczy Arteus niech nie warzy otwarcie wnętrzności dzieci, Prokne niech się nie zamienia w ptaka, a Kadmus w węża. Cokolwiek mi tak pokażesz, nie wierzę w to i nienawidzę tego."*

Skąd ta nienawiść klasyka kultury do przemian, w których dziś widzimy tylko niewinne, choć może w nienajlepszym guście, igraszki cyrku, kabaretu lub filmu? Bawimy się mistyfikacją, pozorami niesamowitości, gdy sztukmistrz wyciąga z kapelusza za długie uszy zająca, zając pod stołem się zmienia w cztery kolorowe chustki, które iluzjonista wkłada nam do lewej kieszeni, z prawej w tej samej chwili wyciągając żywego gołębia, którego rzuca lekko w powietrze i gołąb fruwa po sali. Wiemy, że to tylko cudowna zręczność, popis, zabawa, za którą stoją solidne „istoty rzeczy" zapewniając, że zając nie jest kapeluszem, chustka gołębiem, żółw kirasjerem i tak dalej. U Ionesco jednak metamorfozy są czarodziejskie, zręczne i cyrkowe, lecz za człowiekiem-kukłą, człowiekiem-funkcją (...) nie zdaje się stać żadna „istota rzeczy", która by nas zapewniła, że to nieprawda, że ludzie są ludźmi. Raczej dowodzi nam tu czegoś przeciwnego — że owe solidne „istoty rzeczy": język, nauka, humanizm, miłość rodzinna, więź społeczna, kultura — to wiotkie pozory, które w każdej chwili mogą się zmienić w coś innego. Zabawa w płynność form staje się niebezpieczna; nie tylko teatr, cały świat zamienia się w cyrk, staje się akrobacją, balansowaniem nad nicością. Horacy nie lekceważył przemian i nienawidził ich, bo wiedział do czego prowadzą.(...)

Sztuka, która odrzuca mądrość, ocenę i księgi Sokratyków, wydaje się — paradoksalnie — bardziej „ludzka" właśnie przez to, że odrzuca ludzki porządek i prawo, przede wszystkim do jakiegokolwiek ludzkiego porządku: „arytmetyka prowadzi do filologii, a filologia do zbrodni...", jak pisze Ionesco w *Lekcji*, wszystkie okrutne i budujące „lekcje" załatwiając tą barbarzyńską kpiną, żartem, którego ahumanizm „ludzkie pojęcie przechodzi", a który podaje nam tak lekko, jak prestidigitator żywego gołębia wyciągniętego z naszej własnej kieszeni.

Ionesco, który lekce sobie waży mądrość zarówno Sartre'a jak i Brechta, nie proponuje w zamian swojej doktorskiej togi, nie proponuje w zamian nic, tylko własne sny i nieustanną ucieczkę snów przed wszystko interpretującą „mądrością". A jego bunt przeciw racjonalizmowi jest właściwie wyrazem pokory, smutnego przyznania, że świat nie da się ująć w żaden system, że „kategorie estetyczne" są wyrazem nadmiernej, a więc fałszywej ambicji ludzkości, że sztuki nie stać, a w

każdym razie nie stać współcześnie, na tragizm ani komizm, lecz najwyżej na jakieś ich żałośnie-parodystyczne przedrzeźnianie. Może jest tylko jakaś szansa w powrocie, może po zburzeniu, wyśmianiu, odrzuceniu całej kultury można byłoby zacząć wszystko od nowa, od pierwotnej kolebki, niejasno bełkocącej nieświadomości, do której mamy dostęp przez sen lub przez mit.

Nic nie jest tragiczne ani komiczne samo przez się, dopiero człowiek może ogarnąć żywioły rzeczywistości, wyznaczyć skalę w górę i w dół, w tragiczny chłód lub w bezpieczną ciepłotę śmiechu, budować różne porządkujące estetyki. W teorii. Lecz obok bezsprzecznie uzasadnionego patosu tych teorii są także nieudane dzieła ludzi wyzutych z talentu, rzemiosła i rozsądku, które są parodią tych zamierzeń. Odbieramy je często jako „groteski mimowolne", śmiejemy się z tragedii napisanych przez grafomanów, litość i grozę budzą ich komedie, a może nam też tak przewartościować, zeszłowieczne arcydzieła, sam czas. Zamiar nie odpowiada tu rezultatowi, tworzywo wymknęło się z bezradnych rąk i złośliwie przemienia bohatera w błazna, piękność w pretensjonalność, dowcip w głupotę. Żeby zrozumieć całą grozę współczesnej sytuacji, ryzyko tej jedynej szansy, jaką podejmuje sztuka groteskowa — i niebezpieczeństwo, które nam każe jednak tęsknić za Horacym — musimy sobie uświadomić, że groteskę zamierzoną od mimowolnej dzieli tylko świadomość klęski. To znaczy, że twórca groteski zgadza się niejako zostać „grafomanem", zakładając z góry, że tworzywo nie da się opanować, a rzeczywistość wyjaśnić; że będzie pisał tragedie budzące śmiech i smutne komedie; że będzie przedrzeźniał, parodiował i wyszydzał wszystko, co godne szacunku, a przede wszystkim sztukę, jej wysokie posłannictwo i misję opanowywania czy wyrażania świata, jej fałszywe kreatorskie Słowo, fałszywą skalę „w dół" i „w górę" — i że nie będzie sam siebie traktował poważnie. Dlatego pewnie Teatr Absurdu sięga do pogradzanych źródeł, do farsy, kabaretu, cyrku, jarmarcznej szmiry, ogłasza się błazenadą, skeczem, kuglarstwem, zabawą towarzyską, grą z nicością — by dopiero stamtąd, strącony w przepaści pokutnego samozaprzeczenia, przetopiwszy ten najpodlejszy materiał w piekielnych kotłach groteski, móc spojrzeć z nadzieją na szczyty tragiczne.

Groteska ze swoim chaosem wydaje nam się jednocześnie fantastycznie obca i w jakiś sposób intymnie wstydliwy bardziej „ludzka" niż rozumnie uporządkowany humanizm. Być może dlatego, że w niej (podobnie jak we śnie) wracamy do nieodpowiedzialności pierwotnej, tego nieświadomego, które w zaraniu ludzkości pozwalało „artyście — nie widzącemu, że to co robi w swoich mieszkalnych grotach, jest sztuką — w naiwnej jedności myśli i wizji, rzeźbić i malować tragiczno-komiczne, magiczno-sprośne, święcie-praktyczne freski i figurki, nie ocenzurowane żadnym tabu, nie kontrolowane świadomością estetyczną. Groteskę, w której nazwie dźwięczy jej archaiczne pochodzenie, można by określić jako kategorię estetyczną człowieka jaskiniowego. Lecz była nią chyba — groteską czystą — tylko przez chwilę, bo razem z nią, w niej samej i dla jej uśmierzenia zarazem powstało prawo i zakaz, tabu, świadomość artystyczna, humanistyczna funkcja społeczna, wtedy — religijna, i tak dalej i dalej rósł ów ubezpieczający mur, który nas chroni od chaosu, budowany przez dziesiątki tysiącleci przed Horacym. Lecz malowidła i rzeźby jaskiniowe, sen i mit zdają się wskazywać, że pytanie o groteskę było źle stawiane. Stawiane było bowiem tak: skąd groteska się wywodzi, na ile jest kombinacją, mieszaniną grozy i śmiechu, fantazji i rzeczywistości, snu i jawy, podczas gdy to z niej raczej i przez jej opanowywanie wywiodła się nasza kultura, a z kombinacji i podziałów jej naiwnego autentyzmu, przez estetyczne spekulacje, cenzury, selekcje, proporcje, wywiódł się dualizm wizji tragicznej i komicznej.

Na pytanie, co to jest groteska — odkąd przestała być tylko plastycznym ornamentem — padały, zależnie od epoki, odpowiedzi rozmaite. Jedna z tych pierwszych odpowiedzi brzmiała, że jest odmianą komizmu, karykaturą, w której została przekroczona miara i która, wśród przesadnych zniekształceń, przekształciła się w fantazję równie śmieszną co straszną. Jedna z ostatnich odpowiedzi na to samo pytanie brzmi, że groteska należy do sfery tragizmu, bo tragedia, utraciwszy moralną i metafizyczną sankcję, spadła w przepaści absurdu, jako że cierpienia i zagłada największych nawet wartości (których nie można wyznaczyć, bo razem z sankcją zgubiła się miara) wyzute z wszelkiego sensu, budzą śmiech obok grozy i tworzą rzeczywistość, którą można określić jako fantastycznie bezprawną sferę wolności, obcą i jednocześnie niebezpiecznie bliską.

W obu tych odpowiedziach jest zawarta część prawdy, szczególnie jeśli jedną przez drugą dopełnić; w obu też groteskach jest traktowana jako mieszanina, coś pośrednio nieczystego, rezultat zwyrodnienia i przesady, degeneracji wizji tragicznej i komicznej, widzenie podwójne, niesamodzielne, pojawiające się, jak zauważono, w epokach zwyrodniałych i dekadenckich, kiedy następował kryzys zaufania do wszelkich norm społecznych, obyczajowych, politycznych, filozoficznych, estetycznych. (...)

Tragedia kończy się „źle" , komedia „dobrze", i obie , jakkolwiek je rozumieć i interpretować, doprowadzają swoje konflikty i struktury do końca, do rozwiązania. Groteska — chaos i bezprawie — nie przynosi żadnego rozwiązania. W groteskowych dramatach Ionesco są tylko żałośnie-parodystyczne naśladownictwa rozwiązań, nie zakończenia, lecz finały, w ktorych wybuchają narastające w sztuce dążenia, kulminowane sytuacje. Są to finały eksplodujące gwałtownie . (...)

Lekcja, po wściekłym morderstwie seksualnym dokonanym w filologicznym szale, zamyka się błędnym kołem, bo przychodzi nowa uczennica — ofiara. (...)

Śmiech to instynktowna broń, w którą tak zwana natura wyposażyła człowieka: to automatyczna niemal reakcja na wszystko, co mąci równowagę, spokój; to naturalny dystans wobec rzeczy groźnych; to podstawowy budulec wewnętrzengo muru ochronnego i tak dalej, i dalej. Komedia może się zaczynać od grozy — kończy się jednak, póki jest komedią, śmiechem. Śmiech rozbraja strasznych mieszczan, strasznych okupantów, strasznych władców. Ale groteska zaczyna się od śmiechu, a kończy na grozie.

Kiedy Gogol czytał Puszkinowi *Rewizora*, ten najpierw skręcał się ze śmiechu, ale potem zawołał, że to straszne, przerażające. W grotesce bowiem komizm przenosi się na zewnątrz, a człowiek zostaje w środku, pełen grozy; ochronny mur został zburzony. To, co jest na zewnątrz tego muru, nabiera niesamowitej osobowości; to, co nieludzkie, śmieje się z człowieka, sama groza natrząsa się ze wzbudzonego przerażenia, niebezpieczeństwa szydzą ze strachu, który wzbudziły. Wygląda to tak, jakby człowiek grał rolę błazna w farsie i grał ją na serio, sądząc, że jest aktorem w tragedii; jakby był błaznem najpierw w farsie swego własnego świata, w farsie obyczajowej, społecznej , politycznej, potem w świecie „egzystencjalnym", swoim wewnętrznym, potem w świecie swoich własnych instynktów, które z nim robią, co chcą, potem w nieskończoności wszystkich światów, w uniwersum — i jakby nad nim i pod nim huczały całe apokalipsy śmiechu. (...)

(Z przedmowy do: E. Ionesco, „Teatr" PIW, 1967).

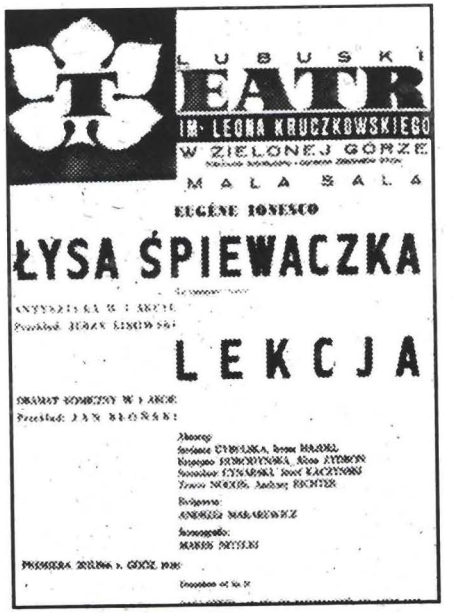
Z archiwum

„Lekcja" i „Łysa śpiewaczka"

Józef Kelera

W 1966 roku te dwie głośne jednoaktowe sztuki Eugene Ionesco, jeszcze przed piętnastu laty straszące mieszczańską publiczność w nawykłym przecież do nowinek i artystycznych prowokacji Paryżu — stanowią już pozycje niejako klasyczne, otwierające kolejny rozdział w dziejach teatralnej awangardy i nowej, współczesnej dramaturgii. „Łysa śpiewaczka" jest pierwszą w ogóle sztuką, jaką napisał Ionesco, a zaraz po niej nastąpiła właśnie „Lekcja" i kolejno cała seria świetnych jednoaktówek, które — obok równoległych w czasie dokonań Becketta i Geneta — wpłynęły decydująco na przeobrażenie światowej literatury dramatycznej, uformowały zgoła cały kierunek, nieco pochopnie i upraszczająco nazwany „teatrem absurdu" (sama nazwa budzi do dzisiaj wiele oporów i nieporozumień). Skądinąd takie właśnie zestawienie wieczoru — „Lekcji" obok „Łysej śpiewaczki" — jest już także klasyczne w praktyce teatralnej, wsparte wieloletnią tradycją (w Paryżu miała miejsce niedawno trzytysięczna prezentacja tych dwu utworów związanych w jednym spektaklu). Ze wszech miar zatem słuszne i celowe wydaje mi się wprowadzenie tych dwóch jednoaktówek na Małą Salę Teatru Lubuskiego — w charakterze chociażby próbki całej tej bogatej twórczości dramatycznej francuskiej awangardy, z którą dojrzały miłośnik teatru (a nie brak takich w Zielonej Górze — miałem okazję stwierdzić to wielokrotnie) ma też wreszcie prawo zawrzeć bezpośrednią znajomość, stwierdzić naocznie „czym to się je" i ocenić samodzielnie.

Te dwie sztuki, tak efektownie dopełniające się w ramach wieczoru, zbudowane są jednak na różnej zasadzie. „Lekcja" jest stosunkowo prostsza, choć nie uboga w sferze znaczeń. Parabolę sceniczną o sfik-


LUBUSKI TEATR IM. LEONA KRUCZKOWSKIEGO W ZIELONEJ GÓRZE
MAŁA SALA
EUGÈNE IONESCO
ŁYSA ŚPIEWACZKA
LEKCJA

sowanym profesorze i jego tępej uczennicy interpretować można wielorako, podkładać pod nią treści bardzo rozległe. Rozpowszechnione jest choćby mniemanie, że w sztuce tej, w groteskowym ujęciu, śledzimy jak gdyby sens „płukania mózgu" bezradnego słuchacza, wdrożonego wprawdzie do powtarzania pamięciowo opanowanych formułek, ale całkowicie nie wdrożonego w elementarną choćby umiejętność myślenia — myślenia zwłaszcza samodzielnego — przez co właśnie słuchacz ów (w postaci Uczennicy) pada ofiarą pierwszych z brzegu szarlatańskich i obłędnych wywodów maniaka. Byłby to zatem, wbrew pozorom, wcale konstruktywny głos rozsądku, nie bez znaczenia dla podstawowej orientacji i kierunku w zakresie współczesnych metod wychowawczych w skali społecznej, w skali także masowych środków przekazu, dających się rozmaicie wykorzystać. A możliwe są także inne interpretacje, bardziej szczegółowe. Ale nie tu miejsce na rozprawę o „Lekcji".

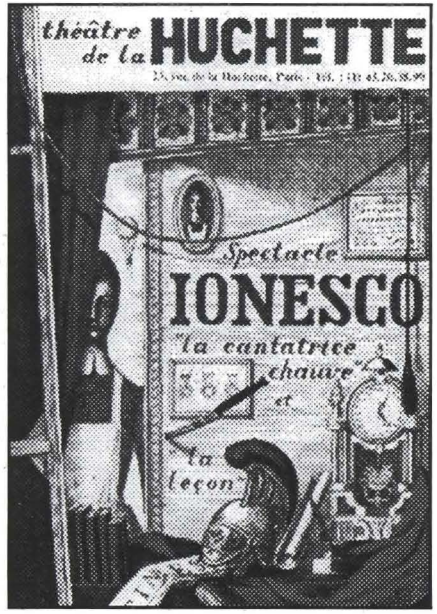
Jej walory natomiast ściśle sceniczne i dramatyczne mieszczą się w tym szczególnym, zmieniającym proporcje, gęstniejącym układzie napięcia między Profesorem a Uczennicą. I trzeba ten właśnie układ w duecie aktorskim budować z dużą precyzją, z bezbłędnym wyczuciem rytmu, dozując trafnie narastającą pasję i dewiację maniakalnego wykładowcy, który nakłada się na rosnące też równoległe podniecenie seksualne — aż do wybuchu.

Takie są w „Lekcji" podstawowe zadania reżysera. **Andrzej Makarewicz** wywiązał się z nich zupełnie sprawnie, chociaż zupełnie niepotrzebnie poprzedził („uzupełnił") cały spektakl milczącym parodystycznym popisem dyrygenta — pogromcy. Ale prawdziwym zaskoczeniem — muszę przyznać, było tu dla mnie aktorstwo **Stanisława Cynarskiego.** W niezmiernie trudnej roli Profesora, Cynarski znalazł się tak jak gdyby od początków swej kariery (a jest to aktor już niemłody) grał wyłącznie w sztukach Ionesco. Był najzupełniej naturalny, pełen wigoru i zapamiętania w wykładzie o filozofii porównawczej języków „neohiszpańskich", miał najszczersze wybuchy gniewu i nie akcentowane, jak gdyby oczywiste w tym stanie „lubieżne błyski", odmierzone zacięcia i przyspieszenia, płynne i naturalne przejście od nieśmiałości do agresywności. Niczego nie usiłował „udziwniać" — i dzięki temu przekazał całą tę dziwność, groteskowość i maniakalność. Tak właśnie należało to zagrać.

Partnerowała Cynarskiemu **Alina Zydroń** (Uczennica) wcale udatnie. I w sumie udała się ta „Lekcja".

„Gazeta Zielonogórska" z 12.05.1966

E. Ionesco, „Lekcja", reż. Andrzej Makarewicz, Teatr Lubuski w Zielonej Górze. Przedstawienie z 1966 r.
Na zdjęciu od lewej: Stanisław Cynarski, Alina Zydroń, Stefania Cybulska



Program teatralny do dwóch jednoaktówek Ionesco „Łysa śpiewaczka i „Lekcja" wystawianych w Theatre de la Huchette w Paryżu od roku 1957

Najbliższa premiera

Antoni Czechow,
„Wiśniowy sad"
reżyseria
Waldemar Matuszewski
z udziałem
Barbary Wrzesińskiej
w roli Raniewskiej

Nasze premiery

„Miniatury" należą do tych rzadkich przedstawień, na których towarzyszący najmłodszym widzom rodzice mogą zapomnieć o obowiązku opiekuńczych funkcji, poddając się — wraz z dziećmi — prawdziwym emocjom i wzruszeniom.

Przedstawienie, które bez jednego słowa, za to z dużą dawką muzyki — od Ennio Morricone przez Vangelisa i Jean Michel Jarre'a po Modesta Musorgskiego — pokazuje w krótkich, kilkuminutowych formach lot, miłość, walkę i wielki dramat rozstania.

A wszystko to przy pomocy tak prostych środków, jak szmatki, kulki i światło, które sprawia, że animowana przez aktorów zwyczajna materia przemienia się w niepowtarzalny, ulotny świat poezji, umykający jakiejkolwiek próbie opisu. Bo nie sposób opisać magii, gdy naprawdę działa.

Po premierowym spektaklu i rzęsistych oklaskach Tomasz Brzeziński, twórca tego przedstawienia (scenariusz, reżyseria, opracowanie muzyczne i scenografia), przypomniał, parafrazując słowa Reja, że „lalkarze nie gęsi, też swój język mają". W czasie, gdy nie potrafimy się porozumieć językiem tradycyjnym, a słowa kojarzą się raczej z nieporozumieniami, naprawdę warto wybrać się do teatru i zobaczyć, jak skuteczny jest język lalkarzy i jak wielka jest siła poezji, którą tworzą niewidoczni dla widza aktorzy.

DANUTA PIEKARSKA
„Rozmowa bez słów", „Gazeta Lubuska" 22-23.05.1993

KOORDYNACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ
ELŻBIETA BEDNAREK

BIURO OBSŁUGI WIDZÓW
JAKUB CICHOŃ

SEKRETARIAT
ANNA TYTUŁA

KSIĘGOWOŚĆ
KRYSTYNA POLCYN

KIEROWNIK TECHNICZNY
HELENA SZCZERBIEŃ

PRACOWNIA STOLARSKA
WIKTOR KOZYRA
JAROSŁAW WOŹNIAK

PRACOWNIA MODELATORSKA
ROMAN KRAWCZYK
JOLANTA NOWACZYK
RYSZARD JAWORSKI

PRACOWNIA KRAWIECKA
DANUTA OSIŃSKA
JÓZEF PODRZYCKI

MONTAŻYŚCI
KRZYSZTOF BIELEWICZ
ANDRZEJ CHAJA
WŁADYSŁAW BIEDACHA
JERZY KAMIŃSKI
JAROSŁAW SZKUTA

PRACOWNIA FRYZJERSKA
AGNIESZKA KLEMBOWSKA
REGINA ROGALSKA

REKWIZYTOR
EDWARD TULISZKA

GARDEROBIANE
WANDA BOGUCKA
ALEKSANDRA CZAPNIK
DOROTA KUBCZAK

ŚWIATŁO
FRANCISZEK TOMCZAK
EDWARD CUPIAŁ
WIESŁAW ADAM

DŹWIĘK
MIROSŁAW MATUSIAK
ADAM TYCZYŃSKI
MARIUSZ TULEJ

PRACOWNIA FOTOGRAFICZNA
WALDEMAR SZMIDT

REDAKCJA PROGRAMU
ANDRZEJ BUCK
ANNA TOKARSKA

REZERWACJA BILETÓW
tel. (868) 720-56 do 59

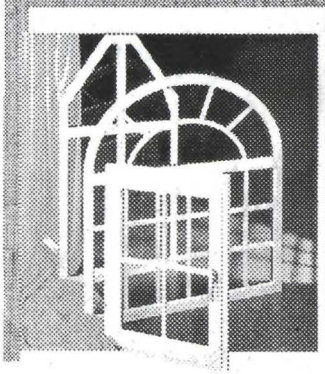
KONZBUT

ZIELONA GÓRA
TRASA PÓŁNOCNA 14
FAX/TEL. 5971,
TEL. 700-11, 700-14

ATESTOWANE OKNA Z PCV FIRMY "KONZBUT" TO OBRAZ NOWOCZESNEJ TECHNOLOGII!

PRODUKCJA NA LICENCJI BELGIJSKIEJ FIRMY DECEUNINCK

Okna naszej produkcji przewyższają jakością inne tego typu wyroby, gwarantują:



* szczelność powietrzną i dźwiękową
* oszczędność energii cieplnej
* trwałość bez konserwacji
* bezpieczeństwo
* elegancję

W oknach montujemy szyby zespolone typu termizol, paroszczelne, z absorbentem wilgoci.

Ponadto oferujemy:

SUFITY I OKŁADZINY ŚCIENNE z płyt PCV w 16 kolorach od bieli do czerni. Do zastosowania w biurach, sklepach i mieszkaniach.

OKŁADZINY ELEWACYJNE, PARAPETY WEWNĘTRZNE I ZEWNĘTRZNE OBUDOWY OKAPÓW oraz inne budowlane elementy wykończeniowe.

WITRYNY SKLEPOWE i wystawowe o dowolnych kształtach i rozmiarach

WERANDY do zabudowania balkonów oraz przestrzeni ogrodowych

Wszystkie nasze wyroby posiadają polskie atesty pożarowe (nr IOTZ/OI/127/92, IOTZ/WRP/126/92, IOTZ/DYM/132/92), emisji szkodliwych substancji lotnych (nr 02337 C.T.O). Certyfikat Instytutu Techniki Budowlanej (nr NJ-2/EN/359/92)

KONZBUT TO NOWY STYL I NAJWYŻSZA JAKOŚĆ!