TEATR IM. J. OSTERWY W LUBLINIE

SCENA REDUTA SEZON 1997/98

Eugène IONESCO

KRZESŁA

Dyrektor naczelny i artystyczny
CEZARY KARPIŃSKI

Zastępca dyrektora
JERZY KUŚ

Kierownik literacki
JERZY JASIŃSKI

SEZON 1997/98
PREMIERA - LUTY 1998

12

Eugène IONESCO

KRZESŁA

(LES CHAISES)

FARSA TRAGICZNA

Przekład - JAN KOSIŃSKI

Osoby:

Stary - JERZY ROGALSKI

Stara - JADWIGA JARMUŁ

Mówca - ***

Reżyseria
PAWEŁ ŁYSAK

Scenografia
BARBARA WOŁOSIUK

Muzyka
MARCIN BŁAŻEWICZ

Inspicjent/sufler
ALINA JASZAK

W przedstawieniu wykorzystano fragmenty nagrania piosenki *Paris sera toujours Paris*: sł. - Albert Willemetz, muz. - Kazimierz Oberfeld, wyk. - Maurice Chevalier.

Cała moja twórczość jest krzykiem. Wołaniem o absolut.

IONESCO

Obraz i pierwsza replika puszczają u mnie w ruch mechanizm twórczy, a następnie daję się porwać osobom sztuki i nigdy nie wiem, dokąd właściwie zmierzam... Każda sztuka to dla mnie przygoda, łowy, odkrywanie świata, który mi się objawia, a którego istnieniu ja pierwszy się dziwię...

Teatr to dla mnie projekcja świata wewnętrznego na scenę: czerpię ową treść teatralną z moich marzeń, z głębokiego i dławiącego niepokoju, z niewyklarowanych dążeń i z wewnętrznych kontrastów - i w tym względzie zastrzegam sobie prawo. Że zaś nie jestem sam jeden na świecie i że każdy z nas na dnie swojej istności jest identyczny ze wszystkimi ludźmi, moje sny, pragnienia, niepokoje i obsesje nie tylko do mnie należą; stanowią one część naszego dziedzictwa po przodkach: to prastary depozyt, należący do całej ludzkości. On to, niezależnie od różnorakości zewnętrznej, łączy ludzi, decydując o naszej utajonej wspólnocie i języku uniwersalnym.

Eugène Ionesco
Improwizacja
Przekład - Julian Rogoziński

Jerzy Jasiński

IONESCO
CZYLI
OFIARY ABSURDU

W jednej ze swoich sztuk, w *Nosorożcu*, Eugène Ionesco zagwarantował „prawdziwe wtajemniczenie w życie artystyczne naszej epoki" każdemu, kto zdobędzie się na wysiłek poznania jego twórczości. Było w tym oświadczeniu dużo awangardowej prowokacji, a jeszcze więcej autoironii dramaturga zignorowanego na starcie zgodnie przez teatr, widzów i krytykę. Teraz, gdy od 28 III 1994 r. wiadomo, że Eugène Ionesco to już zamknięty rozdział światowej dramaturgii, oświadczenie przemycone przez pisarza w *Nosorożcu* jest prawdą poświadczoną niebywałym rezonansem jego twórczości.

Ionesco, syn Rumuna i Francuzki, urodził się w 1912 r. w rumuńskiej miejscowości Slatina, ale do trzynastego roku życia wychowywał się we Francji. W Rumunii, po studiach romanistycznych na uniwersytecie bukareszteńskim, został nauczycielem gimnazjalnym, równocześnie pisał wiersze i artykuły krytyczno - literackie. W 1936 r. ożenił się. W 1938 r. otrzymał stypendium, za które miał się doktoryzowć w Paryżu. Nie napisał na Sorbonie dysertacji doktorskiej o grzechu i śmierci w poezji francuskiej od czasów Baudelaire'a ale na stałe osiadł w ojczyźnie matki...

Na początku zjawiska zwanego „antyteatrem Ionesco" było słowo. A ściślej słówka i zwroty angielskie, których Ionesco zaczął się uczyć w 1948 r., kiedy pracował jako korektor w paryskim wydawnictwie. Rozbawiło go, iż - czytając uważnie zdania wynotowane z podręcznika do nauki języka obcego - na nowo odkrywa elementarne prawdy typu „podłoga jest na dole, a sufit na górze". Następnie zaczął przerabiać lekcje oparte na stereotypowych dialogach podręcznikowych małżeństw i tu już go poniosło... w stronę teatru.

Okazało się, że podczas nauki języka angielskiego Ionesco mimochodem zgromadził materiał do lingwistycznego żartu scenicznego pt. *Łysa śpiewaczka*, gdzie w angielskim wnętrzu mieszczańskim sportretował standardowych angielskich mieszczan uzależnionych od jałowej, bezosobowej paplaniny do tego stopnia, że dopiero na podstawie sztywnej salonowej konwersacji potrafią oni ustalić, iż... mieszkają w tym samym pokoju i śpią w tym samym łóżku, a w konsekwencji tego są mężem i żoną. Osoby zostały tu kompletnie pozbawione psychologii i mają charakter marionetek animowanych bez dramaturgicznego ładu i składu przez autora. Ich język nie służy porozumieniu lecz jest siłą napędową komicznej dezintegracji, bełkotu, chaosu. Mówi się tu aby nic nie powiedzieć. Nawet sam tytuł niczego nie określa. Jedynym usprawiedliwieniem dla niego jest dowcip rzucony mimochodem w trakcie nonsensownej akcji:

- Co z łysą śpiewaczką?
- Ciągle tak samo się czesze.

Wiedząc o tym, że *Łysa śpiewaczka* jest tworem nienormalnym (szczególnie w porównaniu z francuską sztuką bulwarową) Ionesco stworzył na jej użytek nowy termin - „antysztuka", ale już swój następny utwór teatralny - *Lekcję* - nazwał dramatem komicznym i - przewrotnie - widzom przekonanym o przypadkowości tytułu

pokazał... lekcję. Skonstruował czytelną fabułę: oto do gabinetu starego Profesora zgłasza się niefrasobliwe dziewczę, pragnące w trzy tygodnie przygotować się do egzaminu doktorskiego. Jednakże tę nieskomplikowaną fabułę rozsadza od środka nienormalna akcja: Uczennica, początkowo wesoła, energiczna nastolatka, stopniowo nabiera cech martwego przedmiotu manipulowanego przez preceptora, który z nieśmiałego, grzecznego staruszka przemienia się w napastliwego, lubieżnego oprawcę. Edukacja zamiast służyć rozwojowi człowieka - unicestwia go. „Arytmetyka prowadzi do filologii, a filologia do zbrodni" - objaśnia Ionesco, kompromitując tu wysiłek intelektualny jako idiotyczne żonglowanie abstrakcyjnymi pojęciami, terminami, regułami, zasadami - słowem myślowymi sztancami, które wykpił już w *Łysej śpiewaczce*.

Pierwsze próby dramaturgiczne Ionesco zainteresowały pierwotnie - na początku lat 50. - jedynie nieznanych i ubogich realizatorów działających na awangardowym marginesie oficjalnego życia teatralnego Paryża. Teatralna inicjacja Eugène'a Ionesco zakończyła się totalną klapą. Widownia świeciła pustkami. Zdarzało się, że jedynym widzem bywała żona pisarza, który czasami stawał przed wejściem do teatru obwieszony plakatami i zapraszał przechodniów na spektakl. Jeżeli już na sali zawieruszył się przypadkiem jakiś widz spoza wąskiego grona towarzyszy awangardowej niedoli debiutanta, to i tak rzecz cała kończyła się przeważnie skandalem i obelgami pod adresem autora. Kto wie, czy ta pustka na widowni nie zainspirowała Ionesco do napisania *Krzeseł*, sztuki opartej na pomyśle grania aktorów w towarzystwie wyimaginowanych osób. Jak było tak było, w każdym razie z tego formalnego pomysłu zrodziła się wzruszająca farsa tragiczna o Starym i Starej, portierze i jego żonie - nazywających się pieszczotliwie Semiramidą i koteczkiem - celebrujących niesamowitą ceremonię pożegnania z ziemskim padołem łez. „Im dalej idziemy, tym bardziej się pogrążamy" - mówi mężczyzna. Są samotni u kresu żmudnej wędrówki zwanej życiem. W ostatnim momencie istnienia tę infantylną, zniedołężniałą „resztkę ludzkości" nawiedzają niewidzialni goście - projekcja starczej wyobraźni i zacierających się wspomnień świata, który wpadł już w „czarną dziurę". Zanim małżonkowie sami pogrążą się w nicości, spróbują doszukać się sensu swego życia. W coraz większym tempie, z coraz większym wysiłkiem wnoszą krzesła, na których usadzają „przybywających". Wreszcie nie mogą się już poruszać w „zatłoczonym" wnętrzu, w którym ma zostać objawione ludzkości orędzie Starego. Ten testament, mający ocalić świat, zawiera się prawdopodobnie w... apoteozie pracowitego, zwykłego życia i szczęścia, którym jest wsparcie człowieka przez drugiego człowieka w nieszczęściu i samotności.

Krzesła miały prapremierę 22 IV 1952 r. w teatrze Nouveau Lancry, w sali na wpół zniszczonej. O tym jak przywitano tę oryginalną farsę o przemijaniu świadczy najlepiej współczesny prapremierze satyryczny rysunek w „Le Figaro" ukazujący dwoje aktorów na scenie zastawionej pustymi krzesłami, grających dla jednego widza siedzącego na widowni również pełnej pustych krzeseł. W 1956 r. *Krzesła* pokazało Studio des Champs-Élysées, co zostało skwitowane przez Jeana Anouilha entuzjastycznym artykułem, który zapoczątkował międzynarodowy snobizm na twórcę *Łysej śpiewaczki*, zaliczonego nawet po latach - w 1970 r. - w poczet „Nieśmiertelnych" Akademii Francuskiej.

Dziś już nie mamy wątpliwości, że Ionesco jest klasykiem XX wieku. I nawet gdyby po *Krzesłach* nie napisał już nic nowego, miałby zagwarantowane miejsce w literackim panteonie obok innego geniusza naszej epoki - Samuela Becketta. *Krzesła* są bowiem stworzone w tym samym języku teatru, co beckettowskie arcydzieła - *Czekając na Godota* i *Końcówka*. „Nie sądzę, by można tu było mówić o wzajemnym wpływie - skomentował Ionesco tę literacką paralelę. - Teatr awangardowy cofa się do źródeł, szuka prawzoru teatralnego - chce wyrazić tragiczny los człowieka, los, który nie zmienił się od czasów Hioba czy Edypa... Wróciliśmy w naszych sztukach do starej tradycji. Tradycji, której problemem było ubóstwo człowieka bez Boga. I wtedy myślę o Hiobie. Poszukiwania moje i Becketta porównuję z poszukiwaniami Hioba. Człowieka w całym swoim ubóstwie, z całym swym niezrozumieniem. Człowieka, który nie jest w stanie pojąć ani Boga, ani świata".

Tragizm losu człowieka Beckett i Ionesco dostrzegali w absurdalności jego egzystencji, w tym, że - jak wyraził to Ionesco - człowiek ma „świadomość boleści istnienia", rozumie, że „zaharowuje się jak pies, żeby w końcu tam iść, gdzie wszyscy, do dziury". Będąc tragicznym, jednak „człowiek jest śmieszny dla drugiego człowieka". Jest „nieszczęliwy i jednocześnie godny szyderstwa". I na tym właśnie paradoksie Beckett i Ionesco wspólnymi siłami zbudowali teatr zwany teatrem absurdu.

„Jesteśmy ofiarami absurdu". To zdanie umieścił Ionesco w swej *Grze w zabijanego*. Podpisać się pod nim mogą wszyscy bohaterowie Ionesco, Becketta, ale także i... my, bowiem możemy powtórzyć za autorem *Krzeseł* - „cierpię na chęć życia", ale wiem, iż „wszyscy kiedyś umrzemy, wszyscy jesteśmy umrzykami na przepustce". A więc, musimy żyć aby... umrzeć. Na dodatek musimy żyć w świecie, który nas przeraża. I właśnie o tym traktują sztuki Ionesco. O człowieku osaczonym przez wielkomiejską infrastrukturę, cywilizację, społeczne i polityczne zło, przez przedmioty i obyczajowy konwenans. Prosi nas jednak Ionesco o jedno, żebyśmy spróbowali „odnaleźć naturalne funkcje poprzez ich deformacje". Wtedy dopiero, pod absurdalną maską twórcy *Krzeseł*, dostrzeżemy twarz intelektualisty poważnie zatroskanego losem swoim i bliźnich.

W dylogii *Kubuś, czyli Uległość* oraz *Przyszłość w jaju albo Różnych ma Pan Bóg stołowników* Ionesco pokazuje jak jednostkowa indywidualność i bunt topnieją pod presją mieszczańskiej rodziny nastawionej na prokreację. To nic, że wybranka tytułowego Kubusia ma trzy nosy i dziewięciopalczastą dłoń, ważne, że jest zdolna do „produkcji" niezliczonej ilości jaj!

Trzyaktowa komedia *Amadeusz albo Jak się go pozbyć* rozgrywa się w skromnym salonie małych mieszczuchów w średnim wieku. W pokoju obok rośnie... trup, a wszędzie mnożą się trujące grzyby. Nie mamy wątpliwości, że to symbole, czerpiące pożywkę z codziennych nieporozumień i narastającej obojętności małżonków. Podobna do Amadeusza i jego żony jest para z *Szaleństwa we dwoje*. Za oknami eksplozje, strzały, krzyki, zabici, mieszkanie rozpada się, a oni niezmiennie od siedemnastu lat znieważają się i kłócą, nie mając nawet obowiązku bycia ze sobą, gdyż są... kochankami.

Tytułowy bohater *Nowego lokatora* wręcz zostaje pogrzebany żywcem pośród mebli, którymi z samobójczą premedytacją dokładnie zagraca każdy milimetr sześcienny swego przestronnego pokoju.

W 1959 r. w paryskim teatrze Récamier, w sztuce *Morderca nie do wynajęcia* objawił się światu niejaki Bérenger, którego Ionesco w charakterze everymana przeprowadził potem jeszcze przez kilka swoich następnych sztuk, zawsze w innej postaci, ale zawsze w tym samym celu - ukazania ekspresji człowieczej znikomości wobec świata w katastroficznej wizji społeczeństwa. Niewiele wiemy o Bérengerze z *Mordercy*. Ot, zwyczajny ktoś w średnim wieku, kto postawiony zostaje twarzą w twarz z pokracznym, seryjnym zabójcą siejącym spustoszenie w cudownej dzielnicy ponurego miasta. W zderzeniu z bezwzględnym okrucieństwem przestępcy, humanizm Bérengera okazuje się słabością. Jego argumenty na rzecz życia ludzkiego stają się frazesami o patriotyzmie, solidarności, braterstwie, Bogu, miłości, polityce. W pewnym momencie gotów jest on nawet przyznać rację Mordercy: „Możliwe, że życie rodzaju ludzkiego nie ma żadnego znaczenia, a więc i jego zniknięcie... może cały świat jest niepotrzebny (...)".

W *Nosorożcu* Bérenger jest skromnym korektorem w pewnym wydawnictwie i nie stroni od kieliszka. Na skutek jakiejś dziwnej mutacji wszyscy ludzie wokół niego zmieniają się w nosorożce. W nudę sennego miasteczka wdziera się zbiorowy obłęd, fanatyzm, konformizm obywateli. Tylko Bérenger nie chce oportunistycznie „iść z swoim czasem". Odrzuca pokusę przyłączenia się do stada i heroicznie postanawia: „Jestem ostatni, do końca będę człowiekiem". Ma jednak świadomość, że w kontekście powszechnej nosorogacizny stanie się... żałosnym wybrykiem natury.

Sztuka *Pieszo w powietrzu* to wariant Bérengera jako pisarza w stanie twórczej zapaści, sparaliżowanego wnioskiem, że literatura nie ma racji bytu ponieważ rzeczywistość przewyższa wyobraźnię. Spędzając z rodziną wakacje w sielankowym pejzażu angielskiej prowincji w stylu obrazów Celnika Rousseau, Bérenger niespodziewanie odrywa się od zielonej łąki i szybuje ponad Ziemią unurzaną w błocie i krwi, trawioną ogniem. Upewnia się tylko, iż dla świata „nie ma żadnej nadziei". I dla człowieka też, jako, że poza światem „nie ma nic".

Pieszo w powietrzu to z pewnością jedna z bardziej osobistych sztuk Ionesco, obok innej - *Król umiera, czyli Ceremonie*. Tu Bérenger dożywa swoich dni jako kilkusetletni władca kraju, z którego niewiele już zostało. „Ziemie się skurczyły i skarłowaciały", zamieszkują je starcy i kalekie dzieci. Król staje się coraz „bardziej martwy niż żywy". Zalękniony i samotny, w obliczu agonii plecie same banały niegodne najbardziej podniosłego aktu ludzkiej egzystencji. Sztuka ta zamyka cykl o Bérengerze, ale nie jest to koniec śmiertelnych obsesji Ionesco i jego katastroficznego wizjonerstwa. Wystarczy spojrzeć na dwie inne, późniejsze sztuki Ionesco. Są to *Macbett* i *Gra w zabijanego*.

Macbett to absurdalna wariacja na temat Szekspira. Ludzie są tu tylko narzędziami w rękach innych ludzi, giną w trybach jakiejś przerażającej machinacji. „Logika wydarzeń jest jedyną logiką słuszną i nie ma wyższych racji niż racje historii". Ta doktryna paradoksalnie nadaje gorzki historiozoficzny sens bezsensownej jatce, w której kolejny uzurpator okazuje się gorszy od najgorszego.

Gra w zabijanego to sceniczna wariacja na temat Apokalipsy. Zaczyna się od epidemii dziesiątkującej obywateli pewnego miasta, wyzwalającej w nich najdziksze instynkty łącznie z kanibalizmem, a kończy się niszczącym wszystko

pożarem. Najpiękniejszą sceną tej makabrycznej sztuki jest pożegnanie pary Staruszków:

STARUSZEK

Ja nic nie kocham. Ale ciebie kocham. Kocham na swój sposób. Jak umiem, najlepiej jak potrafię. Na tyle, na ile mogę. Tą resztką sił, jaka mi została.

STARUSZKA

Niewiele widać możesz. Nie wychodzisz poza obojętność.

STARUSZEK

O nie. Skoro mimo wszystko potrzebuję ciebie.

STARUSZKA

A ja potrzebuję tylko ciebie. I odrobiny nieba, światła, spokojnego kąta w cieniu, odrobineczki ciepła.

Śmierci nie można uniknąć. To zawsze powtarzał Ionesco. I uparcie twierdził, od *Łysej śpiewaczki* poczynając, że - najwyżej - można czczym paplaniem zagadać trwogę oczekiwania na nią.

W cytowanym urywku *Gry w zabijanego* Ionesco otwarcie przyznaje, że to okrucieństwo losu można złagodzić czułością. Wcześniej coś podobnego insynuował jeszcze tylko w *Krzesłach*. Może dlatego pisał o tym tak rzadko, gdyż uważał czułość za intymną Tajemnicę, której nie należy wywlekać na scenę? Ale żegnając się ze światem, właśnie tę mądrość życiową uczynił swym przesłaniem dla sadomasochistycznej ludzkości.

W 1985 r. Ionesco wraz z nieodłączną żoną Rodicą uczestniczył w jakimś wieczorze autorskim w Rzymie. Reporterka „Il Messaggero" tak zakończyła swą relację z tego spotkania:

„Wyglądają niczym dwa antyczne bożki wyrzeźbione w drewnie. Są do siebie podobni, jak bodaj większość par, które przeżyły szmat życia razem. (...) Małżonkowie Ionesco biorą się pod rękę. Odchodzą, chwiejąc się, malutcy, czuli i delikatni. W czym tkwi tajemnica tak trwałego małżeństwa? »Och - wzdycha pisarz, wzruszając ramionami - ja ją kocham, ona mnie kocha, kochała mnie, ja ją kochałem. Czasami kochała mnie trochę mniej. Kochamy się nie od tak dawna: dopiero 49 lat. To wszystko«". Czy nie są to Staruszkowie z *Gry w zabijanego*, czy w scenie tej nie ma czegoś z klimatu *Krzeseł*?

Gdy schorowany Ionesco umierał, miłość jego i Rodicy była „tylko" o blisko dziewięć lat starsza niż wtedy w Rzymie. U schyłku życia wyznał: „Ogarnia mnie mieszanina tkliwości i smutku, kiedy biorę rękę mojej małej kobietki, jej, która miała takie śliczne rączki. Teraz jej ręce są chore tak jak i moje, jak moje nogi (z powodu zniekształcającego artretyzmu, już nie chodzę). Tak, bywają gorsze rzeczy, ale dość i tego... Moja żona biedaczka, biorę jej rękę, która była taka biała, taka drobna i odczuwam straszliwą, bolesną czułość, bo jest mi tak dobrze obok niej z jej patetycznymi trzema guzami i trzema skrzywieniami. Można by powiedzieć, że ona biedaczka tonie". Na krótko przed śmiercią Ionesco napisał: „Najbardziej martwi mnie myśl o rozdzieleniu z żoną i córką". Czyżby więc jednak za absurdalny frazes uważał słowa, które czterdzieści lat wcześniej kazał mówić Staremu do Starej w finale *Krzeseł*: „Będziemy połączeni w czasie i wieczności, skoro nie możemy połączyć się w przestrzeni"?

W artykule wykorzystano cytaty z następujących sztuk Eugène'a Ionesco: *Nosorożec* (tłum. Adam Tarn), *Łysa śpiewaczka* (tłum. Jerzy Lisowski), *Lekcja* (tłum. Jan Błoński), *Krzesła* (tłum. Jan Kosiński), *Morderca nie do wynajęcia* (tłum. Jan Kott), *Głód i pragnienie* (tłum. Jan Kott), *Gra w zabijanego* (tłum. Jerzy Lisowski), *Piszo w powietrzu* (tłum. Jan Kott), *Król umiera, czyli Ceremonie* (tłum. Adam Tarn) i *Macbett* (tłum. Jerzy Lisowski).

Bolesław Leśmian

DWOJE LUDZIEŃKÓW

Często w duszy mi dzwoni pieśń, wyłkana w żałobie,
O tych dwojgu ludzieńkach, co kochali się w sobie.

Lecz w ogrodzie szept pierwszy miłosnego wyznania
Stał się dla nich przymusem do nagłego rozstania.

Nie widzieli się długo z czyjejś woli i winy,
A czas ciągle upływał - bezpowrotny, jedyny.

A gdy zeszli się, dłonie wyciągając po kwiecie,
Zachorzeli tak bardzo, jak nikt dotąd na świecie!

Pod jaworem - dwa łóżka, pod jaworem - dwa cienie,
Pod jaworem ostatnie, beznadziejne spojrzenie.

I pomarli oboje bez pieszczoty, bez grzechu,
Bez łzy szczęścia na oczach, bez jednego uśmiechu.

Ust ich czerwień zagasła w zimnym śmierci fiolecie,
I pobledli tak bardzo, jak nikt dotąd na świecie!

Chcieli jeszcze się kochać poza własną mogiłą,
Ale miłość umarła, już miłości nie było.

I poklękli spóźnieni u niedoli swej proga,
By się modlić o wszystko, lecz nie było już Boga.

Więc sił resztą dotrwali aż do wiosny, do lata,
By powrócić na ziemię - lecz nie było już świata.

Eugène
IONESCO

TESTAMENT

Masaże nie skutkują. W tej chwili boli mnie tak, że nie bardzo mogę pisać. Myśli nie przychodzą do głowy, kiedy ból atakuje tak silnie. Jest godzina piąta, nadciągnie noc, noc znienawidzona, która jednak od czasu do czasu przynosi sen. Moje sztuki grają wszędzie na świecie i myślę, że widzowie, oglądając je, płaczą albo się śmieją bez silnych bólów. Wiem, że niedługo odejdę, każdy dzień traktuję jak wygraną.

Niekiedy odwiedzają mnie przyjaciele. Oddani przyjaciele. Ich wizyty sprawiają mi wiele przyjemności i męczą po godzinie. Cóż zrobiłem dobrego? Wydaje mi się, że zmarnowałem swój czas, falując na wietrze. Tkwi we mnie pustka i już dłużej nie mogę, nie z powodu bólu, ale z powodu egzystencjalnej pustki wypełniającej świat, o ile można powiedzieć, że świat jest pełen pustki. Jak zawsze myślę, że umrę, być może dzisiaj wieczorem lub - miejmy nadzieję - jutro lub pojutrze. Albo nawet jeszcze później. Nie myślę o najgorszym, tylko męczę się i męczę. Niekiedy myślę, że myślę, że myślę, że się modlę. Kto wie, czy coś tam będzie. Być może potem nastąpi radość. Jaką formę ma Bóg? Myślę, że Bóg jest owalny...

W mojej tak zwanej karierze pomogła mi ogromna liczba osób, którym winien jestem wdzięczność.

Najpierw moja matka, która mnie wychowała, osoba o niezwykłej słodyczy i poczuciu humoru mimo śmierci dziecka w bardzo młodym wieku i mimo, że tak zwany mąż opuścił ją w wielkim mieście Paryżu. Ale przede wszystkim największym oparciem dla mnie jest w moim życiu moja żona Rodica i córka - Marie-France. Bez nich nie zrobiłbym niczego, niczego bym nie napisał. Im zawdzięczam moje dzieło, im je dedykuję. I muszę jeszcze wymienić wszystkich mych profesorów z liceum w Bukareszcie.

Wiele zawdzięczam pewnemu oszustowi nazwiskiem Kerz, który zbankrutował w dniu ostatniego przedstawienia *Nosorożca* w Nowym Jorku, na czym zarobił 40 tysięcy dolarów, ale jednocześnie zapewnił mi sławę w Stanach Zjednoczonych. Pomógł mi mimo woli. Później pojawili się krytycy literaccy, francuscy i angielscy. I byli krytycy lewicowi, którzy występowali przeciwko krytykom prawicowym, bo myśleli, że ja jestem lewicowy, a krytycy prawicowi myśleli, że ja jestem prawicowy. A potem znowu moja żona, która zmusiła mnie, żebym zrobił magisterium i pomyślał o pracy doktorskiej. I dobrze mi zrobiły wstręty drugiej żony mojego ojca - Loli, która wyrzuciła mnie za drzwi jego domu, zmuszając w ten sposób, żebym sobie radził w życiu sam. Dobrze też zrobili profesorowie liceum Saint-Sava, że przegnali mnie precz i musiałem zrobić maturę w prowincjonalnej szkole (...). Byłem włóczęgą, byłem bezdomnym, a teraz mam piękne mieszkanie na Montparnassie. Pomagali mi niekiedy krewni, ciotka Sabina albo ciotka Angela, nauczyciele, którzy sądzili, że jestem geniuszem. Podczas wojny w 1940 roku pomogła mi matka mojej żony - Anca, która z bólem serca pozwoliła na wyjazd zięcia i córki do Francji. Umarła w nadziei, że przyjedzie do Paryża. I Bóg mi pomógł, kiedy nie chciałem wracać do komunistów do Bukaresztu i pewnego dnia w Paryżu wyruszyłem na targ z koszykiem bez grosza przy duszy i znalazłem 3000 franków z 1940 roku. Tak oto pomógł mi zbieg okoliczności. Być może Bóg pomagał mi w życiu i we wszelkich pracach tak, że tego nie zauważyłem. I w końcu pomógł mi kamienicznik z ulicy Claude-Terrasse, pan Colombel, niech go Bóg ma w swej opiece, który nie wyrzucił na bruk wygnańca nie płacącego czynszu, którego przecie Bóg mógł zesłać.

I tak, przechodząc z rąk do rąk, dochrapałem się tej ogromnej sławy i dobiłem wraz z żoną do wieku 80 lat, a nawet do 81 i pół, w lęku przed śmiercią i w przerażeniu, nie zdając sobie sprawy, że Bóg coś dla mnie uczynił. Nie zniósł jednak dla mnie śmierci, co uważam za niedopuszczalne. Mimo wysiłków, mimo pośrednictwa kapłanów, nigdy nie udało mi się paść w Boże ramiona. Nie udało mi się dostatecznie uwierzyć. Jestem, niestety, jak ten człowiek, którego każda modlitwa poranna zaczynała się od słów: „Boże mój spraw, żebym w Ciebie uwierzył". Nie wiem, bo nikt tego nie wie, czy po drugiej stronie jest coś, czy też nie ma nic. Jestem skłonny zgodzić się z papieżem Janem Pawłem II, że oto toczy się wielka kosmiczna wojna pomiędzy siłami zła i siłami dobra. Oczywiście wierzę w końcowe zwycięstwo

sił dobra, ale jak i kiedy ono nastąpi? Czy jesteśmy drobinami całości, czy bytami, które się odrodzą? Najbardziej martwi mnie myśl o rozdzieleniu z żoną i córką. I o rozdzieleniu z samym sobą! Mam nadzieję na zachowanie ciągłości samego siebie, ciągłości czasowej i ponadczasowej, w czasie i w bezczasie.

Nie pojawiamy się na ziemi, żeby żyć. Pojawiamy się, by czeznąć i umierać. Przeżywamy okres dzieciństwa, szybko doroślejemy i zaczynamy się starzeć i trudno wyobrazić sobie świat bez Boga, jednak znacznie łatwiej wyobrażać sobie świat z Bogiem.

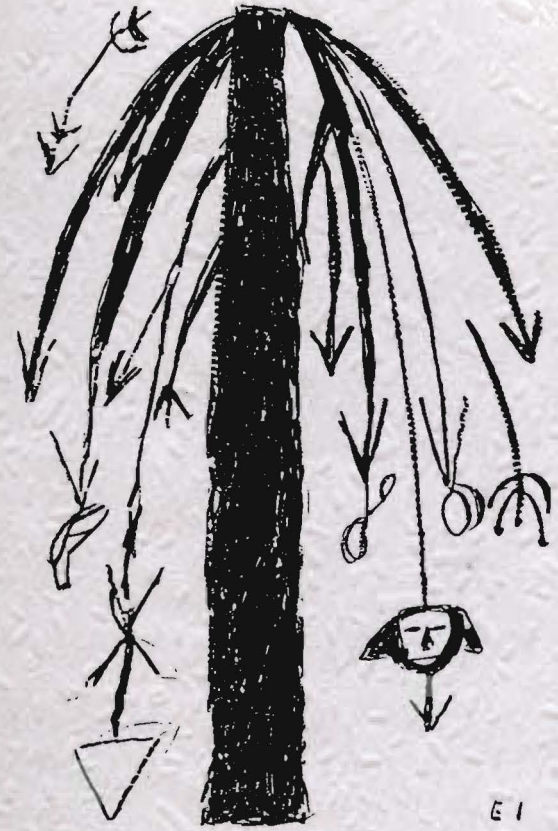
Powiada się, że współczesna medycyna i gerontologia pragnie wszelkimi sposobami zachować sprawność człowieka wbrew jego przeznaczeniu, ponad starzeniem się, ponad rozpadem etc. Odtworzyć człowieka w jego pełni, w nieśmiertelności, czego Bóg nie potrafił lub chciał uczynić. Czego Bóg nie uczynił.

Dawniej, podnosząc się każdego ranka, mówiłem: „Dzięki Bogu, że dał mi jeszcze jeden dzień życia". Teraz mówię: „Bóg odjął mi jeszcze jeden dzień".

Co Bóg uczynił z dziećmi i z bydłem, które zabrał Hiobowi?

Mimo wszystko wierzę w Boga, ponieważ wierzę w zło. Jeśli zło istnieje, Bóg również jest.

Przekład Krzysztofa Rutkowskiego cytowany za „Gazetą Wyborczą" nr 76 z dn. 31 III 1994 r. -oprac. J.J.
Francuski oryginał ukazał się w „Le Figaro Littéraire" 3 grudnia 1993 roku.
Został przedrukowany ponownie w „Le Figaro" 29 marca 1994, po śmierci Ionesco.



Trochę kłopotu z interpretacją tego rysunku...
Rys. Eugène Ionesco.

Pod koniec życia Ionesco zwrócił się ku malarstwu. „Malowanie to coś w rodzaju terapii - mówił. - Uwalnia mnie od lęków. Chwile, kiedy maluję, są jedynymi, kiedy panuje cisza i spokój. Mam wtedy wrażenie, że mógłbym wprowadzić porządek do świata. Odrobinę porządku."

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

Kierownik techniczny:

HENRYK TOKARSKI

Brygadziści pracowni:

krawieckiej damskiej - **ELŻBIETA PARADOWSKA**
krawieckiej męskiej - **MARIA PACZKOWSKA**
stolarskiej - **MARIUSZ ORPIK**
plastycznej - **DOMINIK TKACZYK**
elektrycznej - **EDWARD CIECHOŃSKI**
akustycznej - **KRZYSZTOF DUŃSKI**
fryzjerskiej - **BOŻENA MYSZAK**

Pracownia ślusarska - **ELIGIUSZ SKRZYPEK**
Rekwizytorzy - **TOMASZ BUJAK, JAKUB PIK**
Brygadier sceny - **ANDRZEJ GAWROŃSKI**
Światło - **ANDRZEJ BILIŃSKI, EDWARD CIECHOŃSKI, JAN WITKOWSKI**
Dźwięk - **JANUSZ CIEŚLIK, KRZYSZTOF DUŃSKI**

Redakcja programu:

JERZY JASIŃSKI

Teatr im. Osterwy składa serdeczne podziękowanie Działowi Dokumentacji Zarządu Głównego ZASP w Warszawie i Działowi Literackiemu stołecznego Teatru Polskiego oraz Panu Zbigniewowi Rymarzowi za udostępnienie materiałów pomocnych przy redagowaniu programu.

Montaż elektroniczny i druk:

MEDIA Print s.c.

Lublin, ul. Narutowicza 62, tel./fax (081) 532 79 10

Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie

ul. Narutowicza 17, tel: 532 42 44, 532 29 35, fax 532 07 27

Biuro Organizacji Widowni

p.o. kierownika - BARBARA ŁĄCZEWSKA

Czynne: pon.-pt., w godz. 8^{00}-15^{00}; Tel. 532 44 36

Kasa biletowa czynna codziennie

z wyjątkiem poniedziałków w godz. 10^{00}-13^{00} i 16^{00}-19^{00} (niedziele 16^{00}-19^{00}); Tel. 532 42 44 w. 354