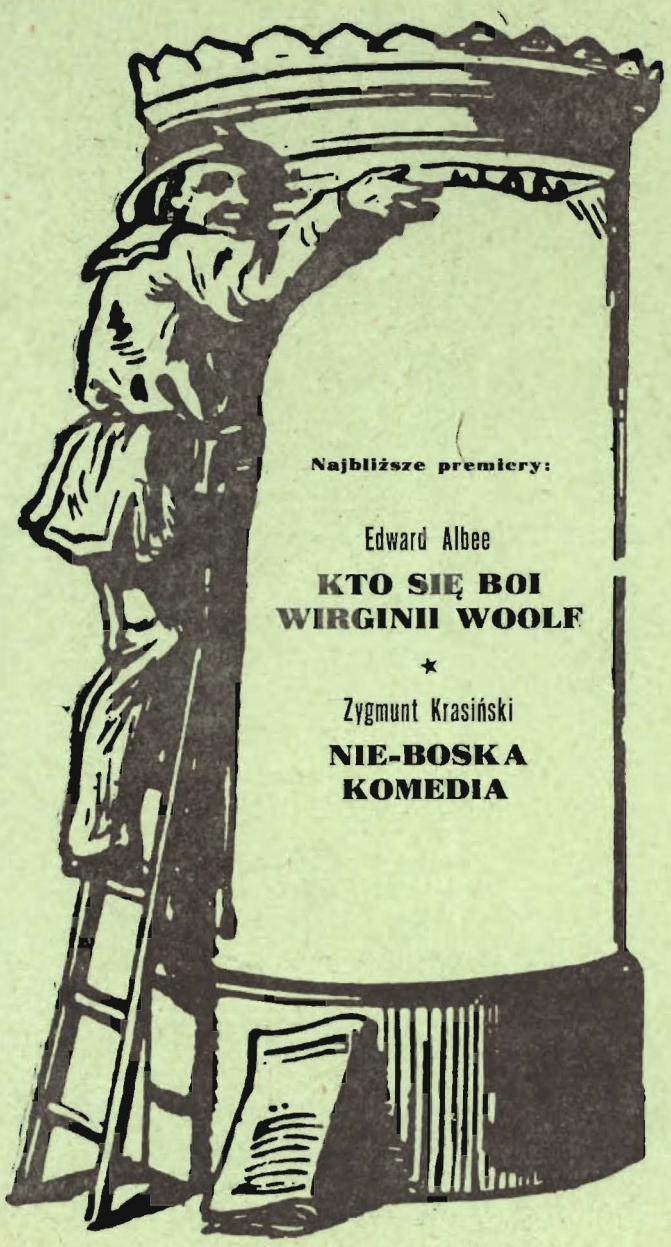
STARY TEATR

LOKATORZY



Philippe Senart

KLASYK Z INTENCJI

Ionesco wyprawił się na poszukiwanie prawd pierwszych. Odkrył ostateczny koniec. Sądził, że wyważa drzwi. Ale te drzwi były złudzeniem. W rzeczywistości nie ma wyjścia z więzienia, w którym człowiek jest zamknięty. Jedynie w sobie samym może on znaleźć sposób wyzwolenia się z niego. Ionesco, owładnięty obsesją dramatu Człowieka zmagającego się z wszechświatem, przetransportował na scenę ową walkę wewnętrzną z Aniołem. Zrodzony w stanie łaski, w nienawiści, w świętości pierwszego dnia — dlaczego Człowiek skazany jest na to, że umiera uwięźniety w błocie, zamurowany, utopiony, zaduszony? Dlaczego, dążąc do wznoszenia się w górę, musi przez całe życie upadać coraz niżej? Dlaczego tunel, jaki usiłuje przebić przez materię — on, galernik przykuty łańcuchem do ciężkiej kuli jakiejś tajemniczej winy — prowadzi tylko w mrok nocy? Teatr Ionesco to ciąg pytań dotyczących Sytuacji Człowieka. Obsesyjnie wyraża się w nich odwieczne uczucie oczekiwania, na które odpowiedź przyjdzie dopiero u kresu czasów, a więc jest to może teatr teologiczny. Ale teatr ów jest dedykowany wielkiemu Nic, a dogmaty, które ilustruje, są mitami, w jakich człowiek zawsze usiłował rozpoznać własny los. Czy nie jest to więc raczej teatr mitologiczny?

Ionesco woli nazywać go mitycznym. „Możliwa jest jeszcze inna forma teatru", pisze. „Teatr nie symbolistyczny, lecz symboliczny; nie alegoryczny, lecz mityczny, mający swe źródło w naszych wiecznych niepokojach i lękach; teatr, w którym niewidzialne staje się widzialnym, w którym idea staje się konkretnym obrazem, rzeczywistością, w którym problem przyobleka się w ciało". (Eug. Ionesco — Uwagi o teatrze, w „Notes et Contre-Notes"). Ionesco marzył o teatrze „odcieleśnionym"; w rzeczywistości stworzył teatr Ucieleśnienia. To „zdarzenie jedyne", które chciał „wynaleźć", to „zdarzenie jedyne bez związku, bez podobieństwa do jakiegokolwiek innego zdarzenia" (do jakiego pragnął, w trosce o czystość, sprowadzić teatr) — to jest Zdarzenie przez wielkie Z, zdarzenie-archetyp, przez które ralizuje się cała Historia. Oto dlaczego w teatrze Ioneski nie ma historyj, lecz jest jedna Historia, Historia wciąż na nowo rozpoczynana i powtarzana w każdej chwili, Historia, w której splatają się wszystkie czasy i jednoczą się wszyscy ludzie, Historia, w której, jak mówi Ionesco, „indywidualne odczytuje się w powszechnym". Tak więc ów

teatr mityczny, podnoszący istoty śmiertelne do godności wiecznych symboli i w fuzji Idei i Obrazu, w Ucieleśnieniu, poszukujący rzeczywistości najbardziej podstawowej, jest bez wątpienia teatrem klasycznym.

Ale co to znaczy? „Klasyka", pisze Sainte-Beuve, „obejmuje literaurę zdrową i kwitnącą, literaturę w pełni prężności, pozostającą w harmonii ze swą epoką, ze swym środowiskiem społecznym, z zasadami kierującymi społecznością, literaturę zadowoloną z siebie, zadowoloną z przynależności do swego narodu, do swego czasu, do ustroju, w którym rodzi się i rozkwita, literaturę, która jest i czuje się u siebie, na właściwej drodze, nie zdeklasowana, nie podburzająca, nie wychodząca z założeń mętnego samopoczucia, które nigdy nie były założeniami rodzącymi piękno". Wedle określenia Sainte-Beuve'a zatem Ionesco, zadowolony z siebie samego, ale bynajmniej nie zadowolony ze swojego czasu, nie byłby klasykiem. Jest nim natomiast, jeżeli podzielamy jego własny sąd, że „chcąc przynależeć do swojej epoki, nie przynależy się do żadnej". W istocie rzeczy Ionesco należy do wszystkich epok, jest współczesny Beckettowi, ale jednocześnie również Noemu. Czuje się, stwierdza swą solidarność z całą ludzkością na najniższym poziomie jej obsesji, jej udręk, jej lęków.

Sięgając w głąb psychiki człowieka, poprzez podświadome sny i marzenia, nie dotknął epoki, na której wzniosła się budowla wieków. W jego teatrze z pewnością nie jest to skała — skała, która musiała stanowić niezachwianą podstawę Wieży Babel — lecz gąbczasty ił, muł Prapoczątku. Zagłębiając się w nim, czujemy się dość mętnie. Od kilku pokoleń przyzwyczailiśmy się do mocnego gruntu pod nogami. Ale kiedy ziemia drży, może dobrze jest odnaleźć pod jej skorupą pierwotne błoto. Klasycyzm Ioneski ani nie wywyższa ani nie poniża Człowieka. Sprowadza go po prostu poniżej niego samego, do stanu, kiedy korzenie drzewa nie wydały jeszcze gałęzi, kiedy ziarno nie wydało jeszcze płodów, kiedy nie można jeszcze było sądzić drzewa po jego owocach. Ionesco szuka Powszechnego w Pierwotnym, we wspólnym kapitale, w dziedzictwie przed inwentaryzacją i podziałem.

Jednakże, sprowadzając Człowieka poniżej niego samego, teatr Ioneski może odnaleźć nienaruszoną Nadzieję i Siłę gotową do potężnego działania, może usłyszeć na nowo, z głębi otchłani, zew światłości, może usłyszeć „stary, cichy głos, który nie zdołał mnie poruszyć", jak mówił Beckett, a który wciąż pragnie próbować na nowo. Ów teatr, w epoce, która poznała Piekło, jest — być może — teatrem odrzucania Zła. Ów teatr, w epoce, która upaja się romantyzmem dekadencji, korupcji i unicestwienia, jest, być może, teatrem żarliwej tęsknoty do wszelkich podejmowanych na nowo poczynań. I, być może, jest zdrowy właśnie dlatego, że nie chce przynależeć do swojego czasu. Niezupełnie mu się to udaje, ktoś powie. Mimo wszystko, teatr Ioneski byłby w takim razie klasyczny z intencji...

(Fragment z książki pt. „Ionesco"
Przekład Marii Traczewskiej)

Jan Błoński

MONUMENTY DROBNOMIESZCZAŃSKOŚCI

Teatr Ionesco narodził się z przerażenia banałem: zużycie języka powoduje komiczną zgrozę. „W 1948 roku — wspomina Ionesco — przed napisaniem «Łysej śpiewaczki» nie myślałem ani przez chwilę, że zostanę dramaturgiem. Chciałem się tylko nauczyć po angielsku. Nauka angielskiego nie prowadzi koniecznie do pisania sztuk. Przeciwnie, właśnie dlatego, że nie zdołałem nauczyć się po angielsku, zostałem autorem dramatycznym". „Łysa śpiewaczka" miała pierwotnie nosić tytuł: „Angielski bez wysiłku". W tej zmianie tytułu zamyka się pierwsze odkrycie Ionesco. Od parodii rozmówek francusko-angielskich (całe partie tej sztuki są żywcem przepisane z podręcznika) — do świadomości absurdu: łysa śpiewaczka, która, jak wiadomo, w sztuce nie występuje, jest symbolem i wykrzyknikiem nonsensu, gombrowiczowskim „kto czytał, ten trąba". Jesteśmy tacy, jak mówimy, a mówimy słowa, zdania puste. Puste bo gotowe, nie własne, ale niczyje. Zanurzeni we frazesie, utopieni w morzu oczywistości, wyobcowani językiem, nie możemy się ze sobą porozumieć: istotnym tematem „Łysej śpiewaczki" jest samotność. Lecz może po prostu dlatego, że nie mamy nic do powiedzenia?

Postacie Ionesco, to monumenty drobnomieszczańskości (ale pod mentalnością drobnomieszczańską należy tu rozumieć wszystko, co wyszło spod sztancy, co zostało seryjnie wytworzone przez społeczeństwo) „mogą zmienić się w kogokolwiek i w cokolwiek — pisze Henry Miller — ponieważ nie potrafią być. Składają się na świat wymienny, zawsze inny i przypadkowy". Przed czterdziestu laty Witkiewicz żądał, by wyzwolić teatr od „charakterów", od „psychologicznej prawdy". Bardzo słusznie: ale postacie, pozbawione „charakteru", częściej zmieniają się w standardowe manekiny niż w Hyrkanów-nadludzi. Ionesco, to śmiech z manekina, to zgroza na widok manekina. Manekin nie budzi litości i dlatego nie ma między nim a widzem kontaktu innego niż rozpacz i szyderstwo. „Z komizmu nie ma ucieczki" — pisał Ionesco. I mechanicznie potęgowany śmiech tyle bawi, ile przestrasza.

Czy siła, oryginalność Ionesco zależą właśnie od uruchomienia banału, zdynamizowania nicości? Wbrew częstemu (lecz podszytemu snobizmem) mniemaniu, myślę, że nie i że łysych śpiewaczek nie należało rozmnażać, pod grozą zanudzenia publiczności, która umie rozpoznać przypadek i dowolność — także w niszczeniu. Oryginalnością Ionesco było złączenie dialogu manekinów z fabułami, w których wyrażały się — jak w rojeniach sennych — lęki i natręctwa jednostki i społeczeństwa. Tak więc, w „Lekcji" drwina z nieużytecznej wiedzy przenikała sadystyczny psychodram: w „Amadeuszu" rosnący trup ucieleśniał wyrzut sumienia, drążący nieudane życie dwojga

zamarłych we własnej klęsce drobnomieszczan; w „Ofiarach obowiązku" Choubert, zagłębiając się w swą przeszłość, schodził do podziemnego świata, to znaczy do piekieł; w „Nowym lokatorze" bohater przywalał się niejako sam własnymi meblami, dusząc pod ciężarem rzeczy, w jakie się wyobcował; w „Krzesłach" wreszcie, im więcej przedmiotów, im bardziej zawiły ceremoniał, tym mniejsze szanse wypowiedzenia tej prawdy, która wyparowała z pustego życia obojga starców.

Patrząc na teatr Ionesco, współuczestniczymy w śnie, którego motywem jest zazwyczaj lęk — rozmaicie wyrażany: ktoś nas do czegoś zmusza, czegoś od nas chce, coś nam odbiera lub, przeciwnie, obdarowuje nad miarę, tak iż się dusimy; świat (przedmioty) pochłaniają jaźń bądź porażają wolę; słowem, w zagrożeniu tracimy wolność i zmieniamy się w automaty, kaleki lub przynajmniej bezwładne ofiary. I jeśli, mimo całego koszmaru, w jaki zanurza nas Ionesco, wychodzimy zwykle z teatru w niezłym humorze, to dzięki trzeźwiącemu, oczyszczającemu działaniu śmiechu — nazywając, odgrywając lęk, wyzwalamy się od niepokoju i podświadomego przerażenia. Paradoksem Ionesco jest straszliwy obiektywizm dialogu (bo naprawdę tak mówimy, jak postacie dramaturga...), wbudowanego w fabuły całkowicie „wewnętrzne", subiektywne, wizyjne, w baśnie, których dziwaczność jak u Kafki, zostaje podkreślona prawdziwością realistycznego szczegółu...

Najbardziej może ujmuje wdzięk Ionesco i dziecinna wręcz szczerość, z jaką odsłania swoje smutki. W „słowiańskim nieporządku" sztuki, w bezceremonialności, z jaką mowa o najprostszych lękach, dosłyszałem jakby głos Różewicza, o ileż wszakże okrutniejszego — dzisiaj, bo i jemu nie obca była pokusa sielanki!

Ionesco odwraca się od współczesnego świata; nienawidzi samochodów, samolotów... techniki, rakiet, gazet, propagandy, cywilizacji, mechanicznego wrzasku i stereotypowej informacji. Nie cierpi przedmiotów i ludzi seryjnych, boi się nieuchronnej bomby, jak mysz kota, tęskni za spokojem i swobodą, wiedząc jednak, choćby ze swojej twórczości, że nie ma powrotu do przeszłości, której uroki — pozorem. Mizantropia, w jaką popadł, daleko nie sięga i oryginalna nie jest; śmieje się zaś sam z nadziei, w jakiej dostrzega złudzenie i słabość. Lecz bodaj pośrednio obnaża nasz wstyd. Wstyd za świat, jaki zbudowaliśmy i za skórę, w której przyszło nam chodzić.

(Fragmenty szkicu ogłoszonego w „Dialogu" nr 3 z 1963 r. pt. „Od Łysej śpiewaczki do Berengera").

Henryk Vogler

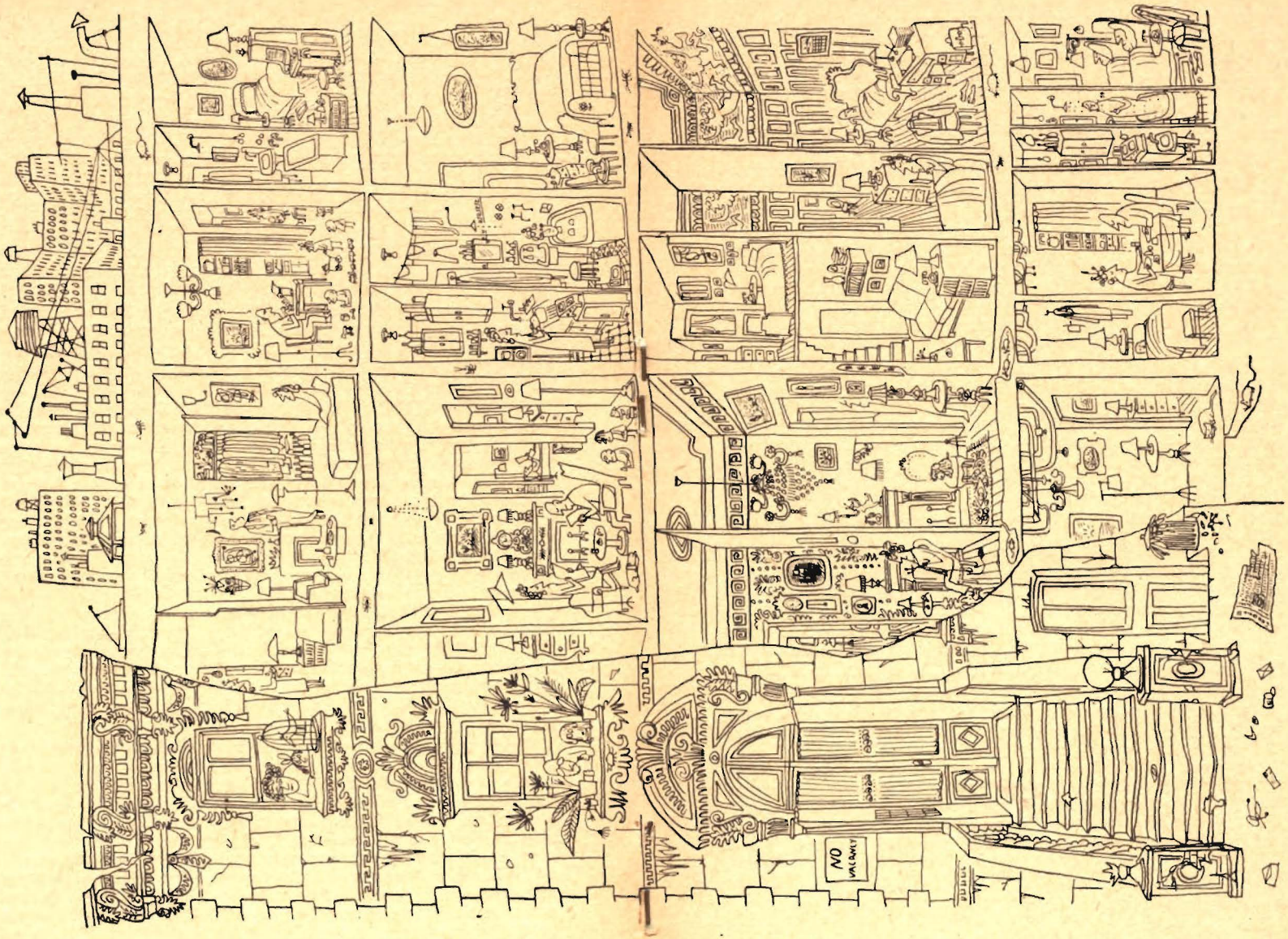
IONESCO
czyli groteska przedmiotów

Zamieszczone w niniejszym programie szkice mówią o micie (Sénart) i banale (Błoński) jako o podstawowych właściwościach teatru Ionesco. Istotnie, teatrowi temu rangę i walor nadaje głównie właśnie to, co można by nazwać mitotwórczą funkcją banału. Data debiutu Ionesco, 1950 rok, jest nieomal symboliczna. „Łysa śpiewaczka" rozpoczyna jak gdyby w dramacie i teatrze drugą połowę XX wieku. Stereotyp, frazes — na który już realiści XIX wieku (Flaubert) zwracali uwagę — staje się po raz pierwszy podstawową, substancjalną materią literacką.

Ale tutaj pragnąłbym zwrócić uwagę tylko na jeden z elementów owej specyficznej konstrukcji dramaturgicznej, ten który ważny jest szczególnie dla prezentowanych dziś po raz pierwszy w Polsce jednoaktówek („Nowy lokator" i „Szaleństwo we dwoje") oraz dla koncepcji połączenia z sobą tych dwóch utworów w jednym przedstawieniu.

Dramaturgia Ionesco jest poniekąd wyrazem satyrycznego protestu przeciw zmechanizowanym i zautomatyzowanym formom cywilizacji przemysłowej. Stąd bohaterami tego teatru są często przedmioty („Krzesła", meble w „Nowym lokatorze"), życie przybiera kształty seryjnej fabrykacji (masowa i rytmiczna produkcja jajek przez młodą parę w „L'Avenir est dans les oeufs" lub zbiorowa przemiana ludzi w zwierzęta w „Nosorożcu"), istnienie ludzkie ma charakter niemal obrzędowy (ceremonia umierania w „Król umiera" albo powtarzający się kilkadziesiąt razy rytuał „Lekcji"). Stąd też często fabuła (jeżeli można ją tak nazwać) utworów Ionesco rozgrywa się w zamkniętym środowisku filistersko-mieszczańskim, w małym miasteczku lub w burżuazyjnym mieszkaniu. Właśnie i przede wszystkim to środowisko wytwarza owych rekwizytowych bohaterów, seryjne towary, wierzenia i gusty, konwencjonalne gesty, ceremoniały i obrzędy.

W „Nowym lokatorze" do pustego pokoju wprowadza się mężczyzna. Wraz z nim wnoszone zostają coraz to nowe meble, od najmniejszych do największych, które powoli wypełniają szczelnie pokój. Ba, jak się dowiadujemy mimochodem, zajmują one stopniowo wszystkie ulice, całe miasto. Świat dostaje się pod władzę ruchomości, pod koniec istnieją już tylko one, groźne i nieme. Jest w tej wizji coś z okrutnego szyderstwa rysunków Steinberga (zresztą rodaka Ionesco), gdzie sztywny, płaski, jednowymiarowy osobnik wtopiony bywa całkowicie w drobiazgowe mnóstwo rzeczy. Scena finalna „Nowego lokatora" otrzymuje znaczenie niemal symboliczne. Lokator pochowany zostaje za przedmiotami, jak w grobowcu. To jak gdyby śmierć człowieka — i gest tragarza, rzucającego w tę milczącą przepaść bukiet, jest czymś w rodzaju złożenia wiązanki kwiatów na trumnie.



Saul STEINBERG

Jasne jest przeciw komu kieruje się w tym wypadku satyra Ionesco. Na pewno przeciw mieszczańskiemu systemowi myślenia, w którym jedyną miarą wartości jest dobytek. Nie wykluczone, że pomysł tej jednoaktówki zrodził się na widok jednego z typowych starych mieszkań paryskiej burżuazji, w kórych olbrzymie, pękate, antyczne komody, kredensy, „ludwiki" czy inne, z dziada-pradziada na rodzinę przechodzące mienie ruchome, zdaje się rosnąć jak dyluwialne potwory i zadławiać ludzkie życie. Zresztą, aby się z tym zetknąć nie trzeba koniecznie jechać aż do Paryża. Wystarczy przypomnieć sobie niektóre „straszne mieszkania" w starym Krakowie.

Ale oczywiście mamy tu do czynienia nie tylko z taką, dość prostą w zasadzie metaforą. Groteska Ionesco (podobnie jak groteska Steinberga) ma również inne, szersze znaczenia. Ta inwazja przedmiotów zawiera symbolikę przypominającą, być może, nieco „Ptaki" Hitchkocka, tylko że na komediowo. Znaleźliśmy się we władzy urządzeń, mechanizmów, jesteśmy zamknięci w konwencji, w schemacie, jak w ciasnym pokoju bez wyjścia.

„Szaleństwo we dwoje" ukazuje poniekąd odwrotność tej sytuacji. Mimo że Ionesco (który napisał drugą jednoaktówkę niezależnie od pierwszej i kiedyindziej) nie miał, zapewne, takiej intencji — „Szaleństwo" wiąże się tematycznie i — rzec można — filozoficznie z „Nowym lokatorem", jako niejako jego replika. „Szaleństwo" rozpoczyna się jakby od punktu końcowego „Nowego lokatora". Dwoje ludzi zamkniętych jest w konwencji, w schemacie. Specyfikę tej sytuacji wyznacza również język Ionesco, jak zwykle wyrosły z obiegowych, wytartych powiedzeń i zwrotów, z lichej, nieautentycznej materii. Banał i frazes wypełnia mieszczańskie wnętrze po brzegi. Na zewnątrz rozgrywa się Wielka Historia, ludzie walczą i giną, zwyciężają lub przegrywają. Tu, jak w ciasnej skorupie żółwia czy ślimaka (na który to temat spierają się postacie jednoaktówki) mieści się martwy, pozornie tylko ludzki świat.

W jednym i drugim wypadku więc główną rolę w tym teatrze grają przedmioty, konstrukcje. W pierwszym — konstrukcja zbudowana zostaje ze sprzętów, z ruchomości, w drugim — konstrukcja pęka i wali się, pozostawiając już nawet nie rzeczy, ale odłamki, szczątki rzeczy. Utwory Ionesco są jak gdyby — mówiąc w uproszczeniu — satyrycznym ostrzeżeniem przed perspektywami grożącymi ludzkości w obliczu postępujących procesów dehumanizacji. W tym sensie stanowią napewno jeden z postępowych przejawów zachodnio-europejskiej myśli i sztuki.

Wojciech Natanson

IONESCO W POLSCE

W 1950 roku paryski teatr „Noctambules" wystawił „Łysą śpiewaczkę", napisaną przez mało znanego 38-letniego, Eugeniusza Ionesco. Duża część widzów była zdezorientowana. Jacques Lemarchand opowiadał potem, w przedmowie do pierwszego tomu „Teatru Ionesco", jak to paryscy notable pytali po przedstawieniu, skąd się w tytule sztuki wzięła śpiewaczka, skoro nikt na scenie nie śpiewa? A skąd ta łysina?

Ale ta sama „Łysa śpiewaczka", wraz z następną komedią Ionesco pt. „Lekcja" została kilka lat potem wznowiona w małym teatrzyku „Huchette" — i ów wieczór jednoaktówek utrzymuje się na afiszu do dziś. Obliczono, że w ciągu ośmiu lat dotychczasowej kariery owego spektaklu, przewinęło się przez scenę kilkudziesięciu kolejnych wykonawców różnych ról, a aktorki, które tu występowały, zdołały nieraz wyjść przez ten czas za mąż... i urodzić wcale liczne potomstwo.

U nas przyjęcie sztuk Ionesco było odmienne. Nie było co do ich sensu nieporozumień wśród najmniej nawet przygotowanych widzów, gdy najpierw „Klub Krzywego Koła" wystawił „Łysą śpiewaczkę", a następnie trzy teatry zagrały „Krzesła". Był to teatr Śląski im. Wyspiańskiego w Katowicach (na Małej Sali), krakowski Stary Teatr i Teatr Dramatyczny miasta Warszawy. Krytycy prześcigali się w śmiałych interpretacjach, dotyczących sensu sztuki. Konrad Eberhardt pisał, że „teatr Eugene Ionesco jest światem szczelnie zamkniętym. Ludzie pojawiają się na scenie niczym zautomatyzowane twory, reagują tylko na pewne określone bodźce, i to reagują w sposób stereotypowy. Ionesco w swym teatrze wydobywa właśnie potworność tej stereotypowości". Konstanty Puzyna mówił, że „Krzesła" to „bardzo okrutna historia życia w bardzo inteligentnym i ciekawym wywodzie". Zdaniem Jana Kotta geneologię Ionesco można wyprowadzić od Moliera, bo „sztuki Ionesco nie przestają być nigdy racjonalistyczną farsą i przez to właśnie są tak szalenie molierowskie, przy całej swej nowoczesności". Natomiast według Jerzego Za-

górskiego można się domyślać, że postacie „Krzeseł" są już „może poza grobem, gdyż ich dom stoi na jakiejś bardzo dziwnej wyspie".

Druga fala zainteresowań twórczością Ionesco wzniosła się w roku 1961, w związku z „Nosorożcem". Prapremiera tej sztuki w przekładzie Adama Tarna odbyła się 13. V. 1960 r. w Teatrze „Wybrzeże" w Gdyni w reżyserii Zygmunta Hübnera, ze scenografią Jana Banuchy. Drugie przedstawienie dał Teatr Kameralny w Krakowie 25. 2. 1961 w reżyserii Piotra Pawłowskiego i inscenizacji plastycznej Tadeusza Kantora. Trzecia inscenizacja miała miejsce w Teatrze Dramatycznym m. Warszawy, w reżyserii Wandy Laskowskiej ze scenografią Andrzeja Sadowskiego. Realizacje te (a zwłaszcza krakowska) wywołały wiele dyskusji i polemik.

W 1963 roku wystawił warszawski Teatr Współczesny poetycką sztukę Ionesco poświęconą sprawie śmierci „Król umiera czyli ceremonie". Reżyserował Jerzy Kreczmar„ który w wywiadzie udzielonym przedstawicielce „Trybuny Ludu" wyjaśnił, że pragnął położyć nacisk na problemy związane z drugą częścią tytułu, tj. „ceremoniami, jakimi obyczaj i tradycja każą otaczać śmierć. Chodzi tu o walkę między zdrowym rozsądkiem, nakazującym rezygnację — a przerażeniem, obwarowującym zjawisko śmierci w różne „ceremonie".

W spektaklu warszawskiego Teatru Współczesnego Berengera grał Tadeusz Fijewski. Pozostało w pamięci mistrzostwo, z jakim mówił tyradę, wyrażającą dwa sprzeczne ze sobą pragnienia: „Niech wszystko umiera po mej śmierci", oraz „Niech nic nie umiera" (to znaczy: niech mnie wszyscy żałują!). Antonina Gordon-Górecka grała z precyzyjnym, „matematycznym" rygorem rolę nieubłaganej Królowej, wyliczającej wszystko co jej mąż traci przez fakt śmierci. Tadeusz Surowa nadał postaci Strażnika rysy niemal jasełkowe: pamiętnie zagrana postać!

Ionesco urodził się w Rumunii. Wraz z rodzicami przybył do Paryża mając... rok. (Matka była Francuzką). Mieszkał we Francji 13 lat, chodził tam do szkoły, wrócił do Bukaresztu, zdał maturę, ukończył uniwersytet, objął stanowisko profesora języka francuskiego. W 1938 roku wrócił do Francji. Zrazu pracował w jednej z firm wydawniczych i przygotował pracę doktorską pt.: „Śmierć jako temat w poezji francuskiej".

J. Kott i E. Ionesco
w Oxfordzie

Foto Jan Kott

Jest człowiekiem wesołym, przekornym i pełnym humoru. Lubi kawały i dowcipy, nie gardzi dobrą kompanią przy szklance wina. Podobno przepada za towarzystwem Polaków, wśród których posiada sporo przyjaciół.

Tytuł przedstawienia „LOKATORZY" pochodzi od teatru.

Chronologia ważniejszych wydarzeń TEATRU IONESCO

1950 Prapremiera „Łysej śpiewaczki" w reżyserii Nicolas Bataille w Théâtre des Noctambules.

1951 Prapremiera „Lekcji" w reżyserii Marcel Couvelier w Théâtre de Poche.

1952 Prapremiera „Krzeseł" w reżyserii Sylvian Dhorume, scenografii Jacques Noël w Théâtre Lancry.

1953 Prapremiera „Victimes du devoir" w reżyserii Jacques Mauclair, scenografii Pauline Campiche w Théâtre du Quartier Latin.
Prapremiera „La jeune fille a marier" i „L'Avenir est dans les oeufs" (łącznie z jednoaktówkami innych autorów) w reżyserii Jacques Polieri w Théâtre de la Huchette.
Ionesco pisze „Nowego lokatora".

1954 Prapremiera „Amedée ou Comment s'en debarasser" w reżyserii Jean-Marie Serreau, scenografii Jacques Noël w Théâtre de Babylone.

1955 Prapremiera „Nowego lokatora" w Finlandii w języku szwedzkim. Reżyseria Vivica Baudier. Prapremiera „Tableau" i „Jacques ou la Soumission" w reżyserii Robert Postec w Théâtre de la Huchette.

1956 Prapremiera „L'Impromptu de l'Alma ou le cameleon du berger" w reżyserii Maurice Jacquemont, scenografii Paul Coupille w Studio des Champs-Elysées.

1957 Prapremiera francuska „Nowego lokatora" w reżyserii Robert Postac, scenografii M. Siné w Théâtre d'Aujourd'hui.

1959 Prapremiera „Mordercy bez poborów" w reżyserii Jose Quaglio w Théâtre Recamier.

1960 Prapremiera „Nosorożca" w reżyserii Jean-Louis Barrault, scenografii Jacques Noël, muzyką Michel Philippot w Théâtre de France.

1962 Prapremiera „Szaleństwa we dwoje" (granego naraz z dwoma utworami F. Billetdoux i J. Vauthier pod wspólnym tytułem „Nocne koszule"), w reżyserii Antoine Bourseiller w Studio des Champs-Elysées.

Prapremiera „Król umiera" w reżyserii Jacques Mauclair, scenografii Jacques Noël, z muzyką Georges Delcrau w Théâtre de l'Alliance Francaise.

1963 Prapremiera „Pieszo w powietrzu" w reżyserii Jean Louis Barrault, scenografii Jacques Noël, z muzyką Georges Delerue w Théâtre de France.

Eugène Ionesco

W teatrze wolno wszystko: nie tylko tworzyć postaci, lecz również zmaterializować tęsknoty, zjawiska obecne wewnątrz nas. Jest zatem nie tylko dozwolone, lecz zaleca się kazać grać rekwizytom, żyć przedmiotom, ożywiać dekoracje, konkretyzować symbole. Podobnie jak gest, gra aktorska, pantomima przedłużają słowo tam, gdzie przestaje ono wystarczać, materialne środki sceniczne mogą z kolei służyć ich dalszej amplifikacji.

Foto Jan Kott

STARY TEATR

im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

Eugène Ionesco

LOKATORZY

NOWY LOKATOR

(LE NOUVEAU LOCATAIRE)

Przekład: Józef Kelera

OSOBY:

Pan	Kazimierz Witkiewicz
Dozorczyni	Halina Kuźniakówna
Pierwszy tragarz	Jan Adamski
Drugi tragarz	Andrzej Buszewicz

SZALEŃSTWO WE DWOJE

(DELIRE À DEUX)

Przekład: Jan Kott

OSOBY:

Ona	Izabela Olszewska
On	Kazimierz Witkiewicz
Żołnierz	Jan Adamski
	Andrzej Buszewicz
Sąsiedzi	Krystyna Ostaszewska
	Roman Wroński

REŻYSERIA:

Zygmunt Hübner

SCENOGRAFIA:

Wojciech Krakowski

MUZYKA:

Lucjan M. Kaszycki

ASYSTENT REŻYSERA:

Andrzej Buszewicz

Dyrektor Teatru: ZYGMUNT HÜBNER ■ Kier. Literacki: HENRYK VOGLER

Inspicjent	Stanisława Jastrzębska
Sufler	Zofia Markowska
Kostiumy wykonane pod kierunkiem:	
— prac. krawiecka damska	Stefania Zaleszczuk
— prac. krawiecka męska	Józef Kania
Dekoracje:	
— pracownia stolarska	Andrzej Skoś
— pracownia malarska	Kazimierz Łaskawski
Prace ślusarskie	Franciszek Miękina
Peruki	Marian Zaleszczuk
Nakrycia głowy	Maria Sztuka
Obuwie	Spółdz. Pracy „Gromada"
Kierownik pracowni scenograf.	Jerzy Jeleński
Gł. elektryk	Eugeniusz Wandas
Brygadier sceny	Stefan Kukuła
Kierownik techniczny	Adam Burnatowicz

Prapremiera w Teatrze Kameralnym dnia 3 czerwca 1965 r.

NR • 9

Sezon 1964/65

Premiera

3 czerwca 1965 r.

AFISZ TEATRALNY.

Cena 3 zł

dawni
DYRektorzy
teatru
Starego

IX. ADAM MIŁASZEWSKI

(1827—1893)

Na wiosnę 1854 r. pojawił się w naszym teatrze młody, niespełna trzydziestoletni aktor, który w rolach amantów z powodzeniem pożytkował swą zgrabną postać, przystojne rysy twarzy i lekkie, żywe ruchy. Wraz z zespołem występował w r. 1856 we Wiedniu, i jak chcą niektórzy — sam Laube pod wrażeniem jego gry proponował mu przejście na nadworną scenę cesarską. Zamiast tej świetnej, choć niepewnej kariery w Wie-

dniu, Adam Miłaszewski wyprał kierownictwo teatru polskiego w Żytomierzu. Po czterech latach wyjechał stamtąd, grywał trochę gościnnie na różnych scenach i równocześnie szukał dostatecznego pola dla rozwinięcia swojej energii. Usiłował otworzyć polski teatr w Poznaniu, potem próbował założyć ludową scenę w Warszawie — skończyło się na kierownictwie wędrownego zespołu w Galicji. Prowadził go zresztą starannie, chwalono świeże kostiumy, niezłe dekoracje, a także młodych utalentowanych aktorów, np. „panią Modrzejewską i pana Rapackiego".

W r. 1863, kiedy Pfeiffer ustąpił z naszego teatru, Miłaszewski skorzystał ze sposobności i objął dyrekcję krakowskiej sceny od 1 października. Nie zadowolił się tym jednak i na wiosnę 1864 uzyskał również lwowski teatr. Przez krótki czas — jedyny w ich dziejach — te dwie sceny miały wspólne kierownictwo. Nie wyszło to na dobre teatrowi przy pl. Szczepańskim. Miłaszewski zaaferowany problemami w „stolicy" (Lwów był siedzibą władz Galicji), zaniedbał zupełnie Kraków. Tu zapanowała anarchia, od której uciekali zdolniejsi aktorzy. Widząc, że dwóch miast opanować nie potrafi, Miłaszewski zakończył swój drugi sezon krakowski 29 kwietnia 1865 r. i we wrześniu tego roku zrezygnował z dyrekcji w Krakowie.

Nadal prowadził teatr lwowski, ze zmiennym szczęściem, do r. 1872. Potem mieszkał w Krakowie, zdala od sceny. W r. 1881 ponownie został dyrektorem teatru lwowskiego, ale ustąpił już po dwóch sezonach, w r. 1883 powrócił do Krakowa i tutaj mieszkał do śmierci. Raz jeszcze, w r. 1886 ubiegał się o kierownictwo teatrem lwowskim — tym razem bez powodzenia. W Krakowie był urzędnikiem Kasy Oszczędności, radnym miejskim i brał udział w stowarzyszeniach społecznych.

Z listów Modrzejewskiej do Miłaszewskiego

(Stanisławów, luty 1863)

Szanowny Panie Dyrektorze!

Tyle razy proszę o przebaczenie, że śmiem być powtórnie natrętną — lecz nasze położenie znajduje się w tym stanie, że jeżeli łaskawy Pan Dobrodziej nam jeszcze ten raz odmówi pomocy, będę zmuszona część mojej garderoby posłać na rekolekcje do żydków, a to nie bardzo przyjemna rzecz, zwłaszcza, że już jedna część tejże pozostała we Lwowie. Furmanowi należy się za drogę 20 florenów, oprócz tego potrzebuję na przeprowadzenie się i inne drobne wydatki do jutrzejszego przedstawienia niezbędne 10 florenów, co razem wyniesie 30 florenów w(alutą) a(ustriacką).

Upraszam przeto najusilniej szanownego Pana Dyrektora o udzielenie mi łaskawie tych kilku florenów, a ja wszystko z podziękowaniem w przeciągu dwóch tygodni zwrócę.

Jeżeli więc szanowny Pan Dobrodziej do mojej prośby przychylić się raczy, to proszę przez oddawczynię tego listu pieniądze przysłać — bo żyd mi na karku siedzi i z oberży ruszyć się nie mogę.

Zostaję z szacunkiem
Helena Modrzejewska

Korespondencja Heleny Modrzejewskiej, w druku.

STROJE AKTORKI i jej pies na scenie

Panna Bełcikowska jest pierwszą jak na teraz śpiewaczką opery tutejszej i przyznać trzeba, że niepospolity jej talent wyznacza jej to, a nie inne miejsce w hierarchii muzykalnej. (...)

Chcemy tu mówić o ubiorach, o kostiumach, w których p. Bełcikowska występuje kolejno na scenę, a rozpatrzenie się w których, daje nam powód do objawienia niektórych pod tym względem życzeń, do których jeśli się panna Bełcikowska zastosuje, skorzysta na tym nie tylko całość wystaw teatralnych naszych, ale nadto i wziętość i konsyderacya samej p. Bełcikowskiej.

W Administracji teatralnej naszej artyści płci żeńskiej mają obowiązek ubierania się własnym kosztem i obowiązek ten nie jest bez korzyści dla teatru. Doświadczenie albowiem przekonało, że w ubraniu artystki daleko więcej spuścić się można na jej własny gust, na jej własną że tak powiem wyobraźnią i naturalną chęć podobania się, aniżeli na najlepszego nawet krawca teatralnego. — Jak dalece to jest prawdą, dowodzą występy panny Radzyńskiej, pani Sułkowskiej, których staranności pod tym względem, a to każdej z osobna, nie można się dość odchwalić! (...) Panna Bełcikowska oddana znać całkowicie sprawie swego talentu uważa być ubiór tak dalece rzeczą podrzędną, iż wnosząc z jej toalety, można by ją pomówić iż o nim całkiem nie myśli (...) Zdaje się, że p. Bełcikowska przyjmując rolę nie myśli nigdy nad tym, jak w niej wypadnie być ubraną, ale że w dniu dopiero wystawy, bierze z kraju pierwszą lepszą suknię jaka jej w ręce wpadnie i w niej występuje na scenę. Inaczej niewłaściwości jej kostiumów w roli Nieznajomej, Lukrecji Borgii i Łucyi z Lammermooru, wytłumaczyć się nie da. Osobiście też w Łucyi, w akcie pierwszym, panna Bełcikowska przywdziała suknię i kapelusz, które by można policzyć do owej epoki strojów kobiecych, kiedy je po rewolucyi francuskiej incroyables nazywano, a niewłaściwa ta suknia i ten kapelusz były do tego jeszcze przywdziane w sposób każący wątpić o guście panny Bełcikowskiej.

I właśnie co do sposobu wdziewania na siebie ubioru objawiemy P. Bełcikowskiej niektóre życzenia, którym w interesie jej własnym wypada koniecznie zadość uczynić. Podług bowiem prawideł najliberalniejszego nawet kodexu toalety damskiej, suknia spodnia *(technicznym wyrazem spodnica)* skazaną jest raz na zawsze na to, żeby jej z pod sukni zwierzchniej widać nie było. Tymczasem nie widzieliśmy jeszcze P. Bełcikowskiej występującej ani razu, żeby artykuł ten kodexu o którym mowa, nie był srodze obrażony. Spodnie jej suknie zdają się być wszystkie dłuższemi od zwierzchnich i z niepospolitą śmiałością ważą się pokazywać na scenie. To samo w przywdziewaniu ozdób kobiecych, świecidełek, klejnotów itp., P. Bełcikowska wiecznie popełnia omyłki. Branzoletki przywdziewa na szyję a kolije kładzie na ręce itp. Są to wszystko rzeczy na pozór małe, a przecież zamienione w regułę rażą do stopnia, że powszechnie spostrzegane być muszą i najniekorzystniej przeciw artystce uprzedzają i usposobiają. (...) Na domiar nieszczęścia przygotowania do toalety P. Bełcikowskiej przeciągają się nieraz tak dalece, iż albo rozpoczęcie sztuki wstrzymane być musi, albo między akta są nadzwyczaj długie, albo — co gorsza — w czasie toczącej się akcyi publiczność, orkiestra i reszta grających osób czekać muszą nieraz po kilka minut na zjawienie się P. Bełcikowskiej. (...)

Niech nam będzie wolno zwrócić uwagę i Dyrekcji teatralnej i samej P. Bełcikowskiej na jedną jeszcze nieprzyzwoitość, której panna Bełcikowska mimowolną zapewne jest przyczyną, a która jednak wydziałowi scenicznemu widowisk nie pomału ubliża. Idzie tu o psa, jakiegoś kundla nie bardzo powabnego, na którego w każdej nieledwie sztuce, w której P. Bełcikowska występuje odbywa się na scenie polowanie i który pokazując się na niej peryodycznie, psuje nieraz effekt najważniejszych momentów muzycznych w operze (jak np. w „Łucyi" w 3 akcie) i zaczyna się w operach naszych zamieniać w rodzaj *psa stereotypowego*. Otóż zdawałoby nam się być rzeczą nader potrzebną, żeby ten nieszczęśliwy pies przestał swej pani towarzyszyć do garderoby i w czasie jej występów mógł być zamykany w domu, inaczej oprócz jawnej nieprzyzwoitości jaką jest, żeby pies występował peryodycznie w operach, może się kiedy jeszcze z przywiązania lub z desperacyi dopuścić innej, estetyce widowisk teatralnych daleko więcej ubliżającej.

Gazeta Krakowska nr 54 — 8 III 1847.

Na benefisie p. Janowskiego teatr był także pełny. Dany po raz pierwszy dwuaktowy francuski dramat „Wilk morski" powinien by się jeszcze nieco ucywilizować, jeśli chce żyć na lądzie pomiędzy ludźmi (...) Rozumiemy tu owe sceny, w których Cocadeaur w pewnym qui pro quo obwinia żonę o wiarołomstwo. Może to być dowcipnym dla Francuzów, ale nie dla nas, bo obraża poczciwe uszy; a trzeba przecież i o tym pamiętać, że przy pełniejszym teatrze na benefisowym przedstawieniu bywają i osoby młodsze. Jakżeż można puszczać na scenę takie dowcipy, jakich my tu nawet powtórzyć nie śmiemy? Przecież już na próbie powinny były razić, należało więc je powykreślać.

Czas Nr 59 z 12 III 1865.

Dzisiejsze przedstawienie benefisowe w polskim teatrze przyniesie m. in. „Konika zwierzynieckiego", który wkrótce znowu będzie skakał po ulicach, teraz na scenie w postaci wodewilu z muzyką Studzińskiego i tekstem A. Ładnowskiego, który sam w nim wystąpi. Beneficjantka, panna Bronisława Ładnowska, jego córka, a siostra aktorki warszawskiej pani Rakiewiczowej, jest narzeczoną tutejszego aktora, pana Wolskiego, a benefis będzie jej posagiem.

Krakauer Zeitung Nr 94 z 25 IV 1865.

opr. Jerzy Got

Krak. Zakł. Graf. nr 3,485/65. 3.000 W-25(4441)