

Ionesco zmiażdżony przez gruboskórcę

„Trzeba mistyfikować, żeby odmistyfikować”
(Ionesco „Morderca bez poborów”)

Po raz trzeci mamy okazję pisać o „Nosoroźcu”. Sztuka ta okrężną drogą trafia do Warszawy. W ubiegłym roku na Festiwalu Toruńskim zaprezentował ją Hübner. Berenger w interpretacji Hübnera był heroicznym indywidualistą. Na gruzach świata, spuszczonego przez nosorożce, bronił swej ludzkiej samoistności. Teatr Wybrzeże próbował odczytać sztukę Ionesco jako ogólnikowy manifest humanisty przeciw równie ogólnikowo rozumianym tendencjom totalitarnym epoki.

Następnie wystawił „Nosorożca” Teatr Stary w Krakowie. Reżyserował Pawłowski, poddając się terrorowi „inscenizacji plastycznej” Kantora. Kantor nazwał sztukę Ionesco wprost „satyrą antyfaszystowską”. Stwierdzenie to pozosta-

ło deklaracją, której teatr nie udowodnił. Tekst Ionesco stał się dla Kantora jedynie okazją do zademonstrowania jego „ideal teatru”. Założeniem było pokazanie metamorfozy wiodącej od form ludzkich do form zwierzęcych. Ludzie Kantora zbyt jednak przypominali taszystowskie roboty, aby uwierzyć takiej przemianie. Przemiana robota w zwierzę pozostawia widza obojętnym. Krakowska inscenizacja wbrew swym programowym założeniom zatarła i uczyniła nieczytelnym elementarny sens fabuły.

Obecnie wprowadził na swoją scenę „Nosorożca” warszawski Teatr Dramatyczny. W reżyserii Wandy Laskowskiej rzecz Ionesco ma być sztuką polityczną: ostrzeżeniem przed niebezpieczeństwem faszyzmu i teatralną metaforą jego krzewienia się. Zgodnie z wolą reżysera ludzie w spektaklu warszawskim zamieniają się nie w nosorożce, lecz w policjantów. I to nie w zwykłych policjantów, lecz, co można rozpoznać po hełmach

i hitlerowskim pozdrowieniu, w funkcjonariuszy SS. Akcenty nie przesuwają się jednak w kierunku satyry: metamorfoza traktowana jest na serio i z wyraźnym zamiarem wstrząśnięcia widzem.

Inszenizacja Hübnera rozbiliła się o następującą trudność. Chciała wyrazić protest przeciw zagładzie ludzkich wartości przez brutalną zwierzęcą siłę. Ale na taką interpretację właśnie „nie starcza tekstu”. Stronę ludzką reprezentują bowiem u Ionesco: bezwolny wykołajnik, mały arystokrata, infantylny mędrak, biurokratyczny naga-

rada przesłoniła fabułę i pozbawiła ją wszelkiego sensu.

Wieloznaczność parabol Ionesco (bo wbrew przyjmowanym na wiarę oświadczeniom autora, jest ona wieloznaczna, jak każda parabola) wprawia teatr w zakłopotanie. Bo jeśli rozumieć ją bez zawężających uściśleń, to nie wyraża ona nic więcej jak tylko prymitywny i daremny protest ostatniego indywidualisty przeciw wszelkim ruchom masowym, bez względu na treść hasła. Zwracała na to uwagę część lewicowej krytyki francuskiej oraz krytyka radziecka. Tę niewygodną

cięż ulubiony slogan propagandy antykomunistycznej! A jaką wartość poznawczą ma przedstawienie genezy faszyzmu jako epidemii? Cóż ta metafora wyjaśnia? A jeśli nic nie ma wyjaśniać, to czy nie usprawiedliwia faszyzmu jako przypadłości chorobowej, której człowiek nabawia się mimo woli? Świetnie rozumiem sukces tej sztuki granej jako „antyfaszystowska” w Niemczech zachodnich. I dlaczego jako rzecz „antyfaszystowska” gra się tam właśnie „Nosorożca” a nie np. „Strach i nędzę Trzeciej Rzeszy” Brechta. Ogólnikowość, zdawkowość „Nosorożca” odczytanego politycznie sprawia, że sztuka ta, godząc we wszystkich, w rzeczy samej nie godzi w nikogo.

Tak właśnie odczytał „Nosorożca” Teatr Dramatyczny. Nie jako parabolę, lecz jako wypowiedź w dyskusji politycznej. Dzięki temu poznajemy Ionesco od najstabszej i najbardziej wątpliwej strony. Właśnie w tym aspekcie, w którym nam, zwłaszcza nam, nie ma nic do powiedzenia. Powszechna radość, jaką objawia nasza krytyka, że oto przybył nowy „ostrzegacz” przed niebezpieczeństwem faszyz-



Rys. Barbara Jonscher

niacz i tępy oportunistyczny politykier. Jeżeli tak przedstawia się świat ludzki, pojawienie się dużych zwierząt roślinożernych powitać należy jako raczej korzystne dla dalszego rozwoju świata. Hübner na siłę zagrał „przeciw tekstowi”. Protest Berengera w scenie finałowej musiał zabrzmieć i zabrzmiał jak fałszywe patetyczne deklamatorstwo. Był to protest poza wszelkim wyborem wartości, przeciw samej idei przemiany.

Również „przeciw tekstowi” chciał inscenizować „Nosorożca” Kantor. Szukał elementów satyrycznych. Ale ponieważ ich właśnie w tekście nie ma, usiłował ekscytować satyrę przez taszystowskie przekostiumowanie postaci. Maska-

I niejako dyskredytującą Ionesco wieloznaczność usiłuje właśnie zneutralizować teatr. Czyni to interpretując parabolę Ionesco jako polityczną sztukę antyfaszystowską. Każda jednak płasko jednoznaczna interpretacja parabolii niewczy samą parabolę, mianowicie zawarty w niej element „przypowieści”. Może jednak na tej drodze, mimo że jest wbrew poetyce utworu, można uzyskać efekty odkrywcze. Cóż mówi „Nosorożec” jako sztuka polityczna? Jaką stawia polityczną diagnozę? Otóż dowiadujemy się, że faszyzm jest ideologią masową i że na faszyzm zapada się jak na grypę. Masowość, kolektywność, jako cechy niewęczące indywidualność — to prze-

mu, wynika z lenistwa myślowego i ulegania terrorowi mody. Nikt nie pyta, jaka jest zawartość myślowa „Nosorożca” jako sztuki politycznej. I nikt nie śmie pytać, ponieważ Elsa Triolet napisała, że „Dziś, kiedy odżywa swastyka, atakowanie dzieła sztuki tego rodzaju co „Nosorożec” jest aktem niebezpiecznym”. Jest rzeczywiście aktem niebezpiecznym, ale przede wszystkim dla „Nosorożca”, który się nie może obronić jako sztuka polityczna. A co do ostrzegania przed faszyzmem, to pozwólmy, aby ostrzegał nas przed nim ktoś bardziej kompetentny, np. komunisty Brecht, który w tej materii

Ionesco zmiążdżony przez gruboskórca

Dokończenie ze str. 4

ma coś do powiedzenia. Brecht rozumie i wyjaśnia, podczas gdy Ionesco jest tylko wystraszony. Od pedagogii strachu wolę osobście pedagogię rozumienia.

Cóż zatem robić z Ionesco? Trzeba go wziąć takim jakim jest i nie używać jego Pegaza jako zwierzęcia pociągowego. Trzeba odczytywać „Nosorożca” zgodnie z założeniami jego poetyki jako parabolę. I trzeba widzieć w tej sztuce nie wynik cudownego nawrócenia, lecz ewolucji literackiej. A wówczas okaże się, że mamy do czynienia z popularyzacją Kafki. Ze „Nosorożec”, jak pisałem przed rokiem, jest jedną z licznych wersji kafkowskiej „Przemiany”. I może być interesujący nie tyle przez oryginalność pomysłu, ile przez zmienioną tonację, w której powraca pomysł Kafki. Jako polemika z koncepcją „życia bez poczucia winy”, którego daremnie szukają bohaterowie Kafki. „Wielki strach Franza Kafki” w obliczu rodzącej się cywilizacji mrowiskowej, ruchów masowych, powszechnej standaryzacji i biurokratyzacji życia miał cechy tragicznej makabreski. U Ionesco tonacja zmienia się na farsową. Stało się jasne, że to, co Kafka widział jako apokalipsę, jest naturalną fazą w życiu społeczeństw. Jednostka ginie w „fałszywym kolektywie”, ale nie może rozwijać się poza kolektywem. Ruchy masowe stały się koniecznością. Poprzez nie realizuje się wyzwolenie społeczne, chociaż mogą obrócić się przeciw społeczeństwu. Mrowisko, które tak przerażało Kafkę, stało się rzeczywistością. Świat wypełniony przez no-

sorożce istnieje nadal. Problem polega więc nie na istnieniu nosorożców, mrówek, termitów itp., lecz na ustaleniu ludzkich praw, obowiązujących wielkie kolektywy. Odkąd wiadomo, że istnieje teoria społeczna, zdolna narzucić takie prawa zatomizowanemu światu, straszanie publiczności „nosorożcami”, „mrówkami”, „termitami” stało się zwykłą mistyfikacją. Interpretowany w ten sposób „Nosorożec” może stać się impulsem do odmystyfikowania mistyfikacji. Parabolą, która strach Franza Kafki ukazuje w stadium farsy, zgodnie ze zmienioną perspektywą historyczną.

Z tym bogatym światem skojarzeń, który „Nosorożec” bardziej zawdzięcza Kafce niż Ionesco, Teatr Dramatyczny w ogóle nas nie skontaktował. Uczyniono wszystko, aby splaszczyc przypowieść o metamorfozie. Odnosi się wrażenie, że spektakl jest niedoreżyserowany. Wspaniała okazja dla popisania się sprawnością techniczną, jaką stanowią równolegle prowadzone dialogi w akcie pierwszym, nie została wykorzystana. Aktorzy nie przejmują w porę kwestii, ginie kunsztowna refrenowa architektura rozmowy. Świderski jako Berenger broni się instynktownie przed fałszywą koncepcją reżyserską. Powinien być zgodnie z nią bohaterem pozytywnym, więcej — symbolem ludzkości. Ale Świderski jest właśnie taki jak trzeba, przeciętny, ograniczony i niedoświadczony; ma odwagę pokazać, że jego protest w scenie finałowej jest pusty, że do końca nic nie rozumie. Piękny przykład walki aktora z reżyserem. Przeciwnieństwo patetyczno - romantycznej interpretacji Hübnera. Cóż za pokusa — być bohaterem wśród nosorożców! I cóż za triumf — oprzeć się tej pokusie! Rola Świderskiego miała antybohaterski etos, rzecz rzadko spotykana na naszych scenach. Berenger jest ważnym etapem w rozwoju aktora. Jeszcze Gołas wiązał uwagę widza swoją znakomitą dyscypliną gimnastyczną w scenie metamorfozy. Piękny popis cyrkowy. Ale odkąd na scenie pojawiają się dziwni ni-to - strażacy, ni-to - policjanci, grający role nosorożców i kiedy ci strażacy podnoszą rękonożki w hitlerowskim pozdrowieniu, przy dźwiękach barbarzyńskiej muzyki wojskowej — czujemy, że splaszczanie parabolii osiąga granicę trywializacji. W łoskocie walących się dekoracji Sadowskiego leży przed nami sam Ionesco. Leży — jakby powiedział w sadystycznej stylistyce swego przekładu Adam Tarn „zmiążdżony przez gruboskórca”. Miażdżą bowiem w języku polskim jedynie czołgi, nosorożce mogą co najwyżej stratować. W każdym razie sugestia tłumacza jest słuszna: Ionesco tym razem został jednocześnie stratowany i zmiążdżony;

Andrzej Wirth