

Świat steatralizowany

Teatr im. Jaracza w Łodzi:
BALKON Jean Geneta w
przekładzie Marii Skibniew-
skiej i Jerzego Lisowskiego.
Reżyseria i scenografia: Je-
rzy Grzegorzewski, muzyka:
Stanisław Radwan. **Prapre-
miera polska 19 lutego 1972**
(fot. Grażyna Wyszomirska)

Co się tu dzieje „na-
prawdę”? To pierwsze
pytanie, przed którym
staje czytelnik *Balkonu*.
Nie umie znaleźć odpow-
iedzi. Właściwie znajduje
ją, tyle że jest to odpow-
iedź niepełna, jakby
częstkowa. A więc „praw-
dziwy” jest burdel zwa-
ny Wielkim Balkonem.
„Prawdziwa” jest Irma i
„prawdziwy” jest Komen-
dant Policji. Ale kto rzą-
dzi burdelem? Carmen
czy Irma? Co prawda w
łódzkiej inscenizacji jest
jasne: Wielkim Balkonem
rządzi Irma. Genet jed-
nakże chciał czegoś inne-
go. Chciał dwuznaczności.
W każdym razie sugero-
wał dwuznaczność. A re-
wolucja? Trwa przecież
rewolucja. Słysząc salwy.
Pałac królewski wylatuje
w powietrze. Ale jak to
jest w istocie z tą rewo-
lucją? Czy jest „prawdzi-
wa”, a co za tym idzie —
czy Wysłannik jest Wy-
słannikiem? Czy padły
Gmach Sądów i Sztab
Generalny? A może jest
ona zaledwie seansem,
jednym z tych, które
Wielki Balkon funduje
swym gościom? Takim
właśnie seansem jak bło-
gosławieństwo, msza, ado-
racja czy przesłuchanie?
Zaczynają się wątpliwoś-
ci. Genet ich nie rozwie-
wa. Przeciwnie, stara się
je podtrzymać. Zależy mu
na zatarciu fabuły. Na
podważeniu wiarygodnoś-
ci ukazywanych wyda-
rzeń. Łódzka inscenizacja
idzie za Genetem. Oglą-
damy przedstawienie. I
nie wiemy, czy rewolucja
trwa poza Wielkim Bal-
konem, czy też jest Wiel-
kiego Balkonu częścią?

Czy jest buntem „praw-
dziwym” czy też insceni-
zacją buntu, grą, ceremo-
nią.

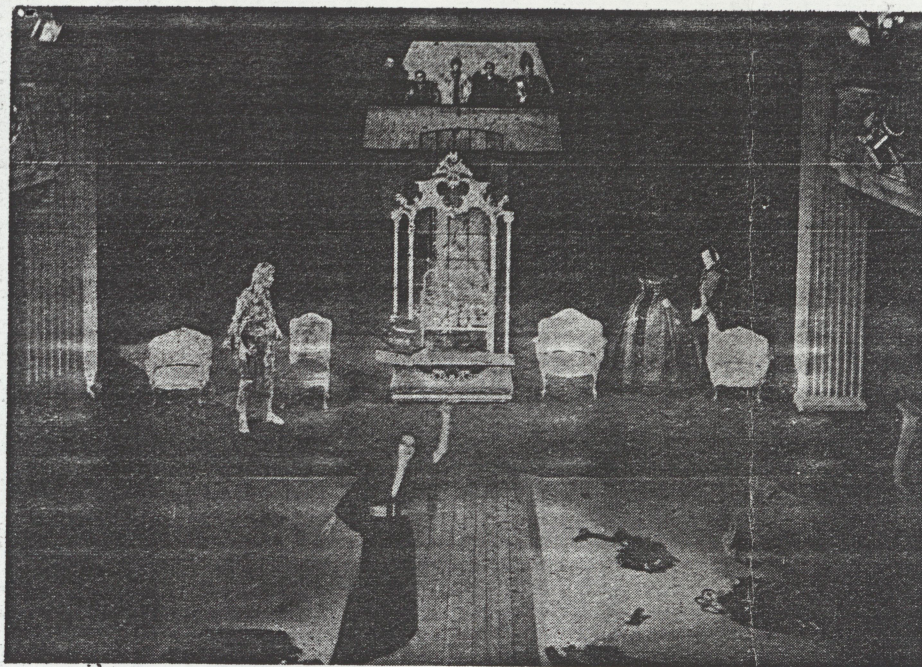
Pytanie o rzeczywisty
bieg wydarzeń jest pyta-
niem o świat Geneta. Ale
zarazem pytamy tu o coś
jeszcze innego. O auten-
tyczność i autentyczności
tej granice.

Świat Geneta jest świa-
tem „form” — gotowych
już ról, gotowych scena-
riusz, ukształtowanych
wzorców i sposobów dzia-
łania. Nie tylko działania.
„Forma” wyznacza też
emocje. Określa rodzaj i
gatunek przeżyć. Deter-
minuje zatem życie du-
chowe. Człowiek jest
funkcją „form”. Za ich
sprawą staje się tym, kim
jest.

Człowiek jest dla Gene-
ta produktem historii.
Jest wytworem tego, co
już istniało, zanim on ist-
niał. A przynajmniej —
człowiek jest od tego za-
leżny, przez to właśnie
określony. Wchodząc w
świat, zastaje „formy”.
Nie powołuje ich do ży-
cia. „Formy” istnieją po-
za nim. Kształtują go,
nadają mu tę lub inną
osobowość. Jest od nich
zależny. Przed zależnoś-
cią tą nie może się obro-
nić. W ten sposób zależny
jest od historii. Jest przez
nią zdeterminowany. Ale
o tyle tylko, o ile zdet-
erminowany jest przez „for-
my”. Czy są one — jak
się to mawia czasami —
„bytowo samoistne”? To
znaczy — czy ich istnie-
nie jest uwarunkowane
istnieniem czegoś innego?
Trudno na to odpowie-
dzieć. Wydaje się jednak,
że Genet przypisuje im
egzystencję niejako „za-
leżną”. „Formy” istnieją,
bo człowiek jest zwierzę-
ciem społecznym. Współ-

(dalszy ciąg na str. 10)

Teatr Nr. 10
16-31. V. 1972



Jan Kruk (Zebrek Niewolnik), Maria Chwalibóg (Carmen), Mariusz Leszczyński (Wysłannik)

nota produkuje „formy”. Człowiek jest więzieniem tego, co poprzez wspólnotę wytworzył. Jest tedy więzieniem swoich dziejów. A zarazem swej „społecznej natury”.

„Formy” są właściwe każdej odmianie wspólnoty. Oczywiście, ta lub inna jej postać produkuje „formy” swoiste — określone scenariusze, określone repertuary funkcji i ról. Zmieniają się one w zależności od rodzajów społecznej egzystencji. Nie zawsze będzie to schemat królowej, biskupa czy generała. Nie każdy też schemat doczeka się upowszechnienia. Na tym polega dramat naczelnika

policji w *Balkonie*. To, co wybrał nie znajduje odzwierciedlenia. To, w czym się zamknął, i z czego wydobyc się już nie potrafi, okazuje się martwe. Jest „formą” pozbawioną zdolności oddziaływania na innych. Przynajmniej na razie... Być może później... Trzeba będzie czekać. Całe dwa tysiące lat. Jak czekał na to sędzia i czekał na to biskup. Ale oto przychodzi Roger. I w Wielkim Balkonie, w tym domu publicznym, który w istocie jest domem złudzeń, staje się naczelnikiem policji. „Forma” znalazła swe odbicie. Dokonało się powielenie „formy”.

Świat Geneta — ten, który oglądamy w *Balkonie* — składa się ze stereotypów, z wzorców zachowań i przeżyć, ze schematów, które przewidują rolę dla jednych i rolę dla drugich. Stąd niewolnik domaga się państwa. A sędzia pragnie winowajcy. Ale nie będzie sędzią tak długo, jak długo nie znajdzie kątka. Kąt zaś musi wyłonić ofiarę. Ale świat Geneta nie jest od początku do końca światem nieautentycznym. Po to by pokazać „formę”, by odsłonić mechanizmy jej działań, Genet potrzebuje autentyczności. Autentyczność stwarza przecież kontrastowe zło. Trzeba

wieć ją przyjąć, choćby tylko jako hipotezę roboczą. Genet ją przyjmuje. A nawet więcej — wierzy w autentyczność. Poza formami, które go określają, istnieje w człowieku coś, co jest jego własne. To nie, gombrowiczowska „zieloność” z *Ferdydurke*, bezkształtna, nieforemna, która z chwilą gdy się już w jakąś postać określi, zielonością być przestanie. To coś innego. Ale tym innym właśnie Genet nie interesuje się zupełnie. Owszem, istnieje autentyczność. Ale autentyczność go nie obchodzi. Obchodzi go „forma”. I obchodzi go proces obróbki, któremu poddają one człowieka. A także ostateczny wynik tego procesu. Stąd w centrum dramatów Geneta znajdzie się ceremonia. Pojęta jako realizacja schematu. Stąd fascynować go będzie widowisko. Rozumiane jako gra, jako udawanie. Teatralizacja życia stanie się jednym z głównych tematów *Balkonu*. To metafora, podobnie jak rytuał, jak ceremonia. Metafora nieautentyczności. Taką też metaforą jest lustro, nieustannie powracający motyw tej, a nie tylko tej sztuki, bo przecież i *Pokojówek*. Lustro przekazuje odbicie. Ale w lustrze bohaterowie Geneta widzą nie siebie, lecz swoje wyobrażenia. Swoją świadomość, swoją wiedzę. O sobie samych. Widzą siebie nie takich, jakimi są w istocie, lecz takich, jakimi chcieliby zostać. W lustrze nie zjawia się urzędnik. W lustrze mamy arcybiskupa. Lustro staje się odbiciem „formy” —

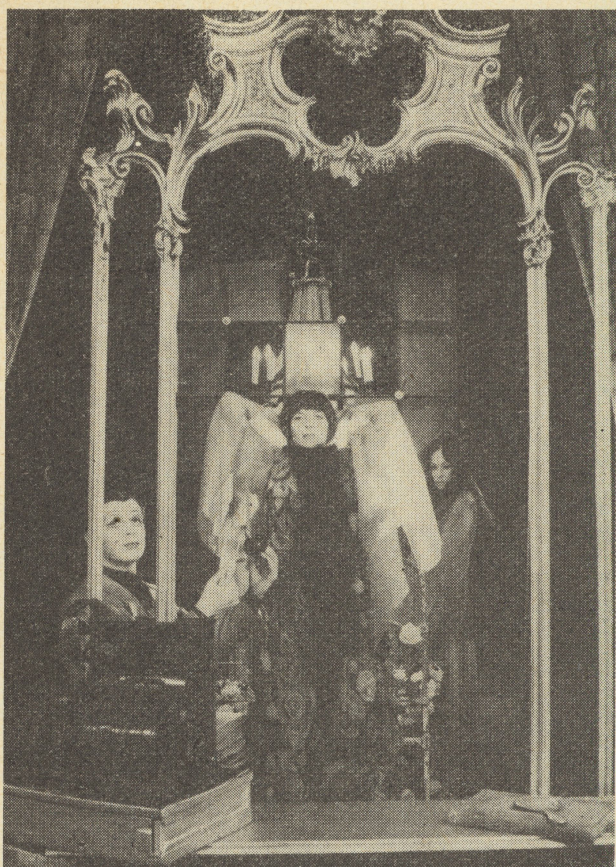
stereotypu, roli, wzoru, w który wpisujemy siebie samych.

Bohaterowie Geneta są jakby zdepersonalizowani. Różnią się rolą, udziałem w scenariuszu, a nie im tylko właściwymi przymiotami. Na dobrą sprawę można zastąpić jednego drugim. Generała Arturem, Złodziejkę Kobietą z pierwszej odsłony. To, prawda, wyglądają inaczej. Realizują inny wzór. Stwarzają ich inne schematy. Artura stwarza kat, a później — alfonso. Kobietę z pierwszej odsłony kształtuje grzesznica. To jednak wszystko. Autentyczna substancja osobowości znika z pola widzenia. Nie o niej mówi łódzka inscenizacja dramatu.

W łódzkiej inscenizacji z aktora zdarto „rodzajowość”. I pozbawiono go tzw. charakterystyczności. Aktor nie gra tu konkretnego człowieka. Gra konkretny schemat. I tak chyba należy odczytywać Geneta. Bo inaczej... Inaczej *Balkon* przestaje być *Balkonem*.

Dla Geneta teatr jest figurą nieautentyczności. Jest nieautentyczności tej paradygmatem. Ale nieautentyczność nie kończy się wraz z przedstawieniem. Dla Geneta teatralizacja życia stanowi zjawisko powszechne. Tak, nieautentyczny jest aktor. Ale widz też jest nieautentyczny. Dlatego w łódzkim przedstawieniu granica pomiędzy widowiskiem a sceną zostaje zatarta. Widz jest elementem spektaklu. Tak jak elementem spektaklu był w

Teatr Nr 10 16-3-1. D. 1979



Ireneusz Kaskiewicz (Kat — Artur), Ewa Mirowska (Irma — Królowa), Maria Chwalibóg (Carmen)

Murzynach biały człowiek. Chociaż tam miał on znacznie bardziej skomplikowane zadania. Tam w pewien sposób „budował” dramat, a w każdym razie wpływał na bieg akcji. Jerzy Grzegorzewski — reżyser łódzkiego przedstawienia — odczytał *Balkon* poprzez *Murzynów*. Do spisu postaci dodał jeszcze jedną. Jest nią publiczność.

Spektakl rozgrywa się

na scenie i na pustej widowni parteru. Rozgrywa się też na dwu bocznych balkonach. Widz siedzi na balkonie środkowym. Nie jest widzem. Jest częścią przedstawienia. Znika to, co oddzielało fikcyjny świat dramatu od świata rzeczywistego. Oczywiście, nie znika bez reszty. Różnica jednak jest różnicą stopnia. Analogia została wydobyta. I tu i tam trwa teatralizacja życia. Jest ona udziałem aktora. Ale i udziałem widza. Także i wówczas, gdy nie jest on już widzem teatralnym. Gdy staje się „prywatnym człowiekiem”.

Pod koniec sztuki Irma, zwracając się do widowni, mówi: „Rozdać role na nowo... zagrać swoją... przygotować wasze... sędziowie, generałowie, biskupi, szambelanowie, buntownicy, którzy pozwalacie buntowi skrzepnąć, na jutro znów przygotowuję moje rekwizyty i moje salony... Teraz wracajcie do domu, gdzie wszystko, bądźcie pewni, będzie jeszcze bardziej fałszywe niż tutaj...”. To klucz do spektaklu Grzegorzewskiego. Można w tekście Geneta szukać innych kluczy. Można znaleźć dla *Balkonu* inną formułę interpretacyjną, a nawet szereg różnych formuł. Ta jednakże wydaje się mi najplodniejsza. Grzegorzewski podporządkował jej przedstawienie. To pierwsze przedstawienie *Balkonu* w Polsce. Dobrze przedstawienie. Więcej nawet, przedstawienie wybitne.

LECH BUDRECKI

Teatr Nr. 10
16-31.V.1972.

Teatr 10/16-31 V 1972

Scena zbiorowa, w dole Zbigniew Józefowicz (Prometeusz)



ra zażegnać niebezpieczeństwo, jakim zagroził Olimpowi czyn niesforne Prometeja. Scenograf zuniforimizował tę gromadkę boskich mieszkańców Olimpu z pomocą kostiumów i masek przesadnie wybrzuszonych, rzeźbionych, mających tu pewnie wyrażać jakiś antyestetyczny przepych. A może reżyser i scenograf posłużyli się owym nadmiarem, żeby bogactwu bogów przeciwstawić bezbronną nagość tego, który się bogom naraził?

Bo Prometeusz jest nagi, nagi i sam ze swoim cierpieniem, nie licząc sporadycznych wizyt nie licznych interlokutorów. Są to wysłannicy Olimpu (Hermes) lub postacie z Olimpem spowinowaczone — takim jest Okeanos, zemeryciały eks-władca i nieszczęśliwa Io, eks-ko-

chanka Zeusa prześladowana przez zazdrosną Herę, i oczywiście Temida, matka Prometeusza. Ludzie pozostali na zewnątrz. O ich istnieniu świadczą dźwięki muzyki, jakimi mieszkańcy ziemi obchodzą święto ognia, oraz strzały, jakie na końcu sztuki wymierzą w Prometeusza, który ich ogniem obdarzył.

A poza tym najważniejszy jest tekst i aktorzy, którzy swoje długie i trudne kwestie wypowiadają z widoczną dbałością, żeby ich sens i uroda dotarły do uszu widzów. Przedstawienie ma rytm spokojny, relacjonujący, stateczny, tylko wzmożona intonacja wyraża się świadczą o tym, że na scenie rozgrywa się partię o większej gorącości czy wadze. Ujmując ludzki i cierpiący

był tu Zbigniew Józefowicz w trudnej (również z powodów ściśle fizycznych!) roli Prometeusza. Z przekonaniem i wyrażeniem relacjonowali swe kwestie Bogusław Sochnacki jako Zeus, Róża Czaplewska — Temida, sporo wdzięku i sprawności fizycznej wniosła na scenę para młodych — Marek Barbasiewicz jako Hermes i Elżbieta Starostecka — Io.

P.S. A może sztuka Andrzeja wydaje się taka dostojna, statyczna i literacka, olimpijska i filozoficzna wskutek tła teatralnego, na którym się pojawiła — sytuacji, w której trzeba stawiać na głowie albo chodzić na czworakach, by zwrócić na siebie uwagę i zasłużyć na miano „teatru”?

MARIA CZANERLE

Świat steatralizowany

Teatr im. Jaracza w Łodzi: **BALKON** Jean Geneta w przekładzie Marii Skibniewskiej i Jerzego Lisowskiego. Reżyseria i scenografia: Jerzy Grzegorzewski, muzyka: Stanisław Radwan. Prapremiera polska 19 lutego 1972 (fot. Grażyna Wyszymirska)

Co się tu dzieje „naprawdę”? To pierwsze pytanie, przed którym staje czytelnik *Balkonu*. Nie umie znaleźć odpowiedzi. Właściwie znajduje ją, tyle że jest to odpowiedź niepełna, jakby cząstkowa. A więc „prawdziwy” jest burdel zwany Wielkim Balkonem. „Prawdziwa” jest Irma i „Prawdziwy” jest Komentator Policji. Ale kto rządzi burdelem? Carmen czy Irma? Co prawda w łódzkiej inscenizacji jest jasne: Wielkim Balkonem rządzi Irma. Genet jednakże chciał czegoś innego. Chciał dwuznaczności. W każdym razie sugerował dwuznaczność. A rewolucja? Trwa przecież rewolucja. Słychać salwy. Pałac królewski wylatuje w powietrze. Ale jak to jest w istocie z tą rewolucją? Czy jest „prawdziwa”, a co za tym idzie — czy Wysłannik jest Wysłannikiem? Czy padły Gnach Sądów i Sztab Generalny? A może jest ona zaledwie seanssem, jednym z tych, które Wielki Balkon funduje swym gościom? Takim właśnie seanssem jak błogosławieństwo, msza, adoracja czy przesłuchanie? Zaczynają się wątpliwości. Genet ich nie rozwiewa. Przeciwnie, stara się je podtrzymać. Zależy mu na zatarciu fabuły. Na podważeniu wiarygodności ukazanych wydarzeń. Łódzka inscenizacja idzie za Genetem. Oglądamy przedstawienie. I nie wiemy, czy rewolucja trwa poza Wielkim Balkonem, czy też jest Wielkiego Balkonu częścią?

Czy jest buntem „prawdziwym” czy też inscenizacją buntu, grą, ceremonią.

Pytanie o rzeczywisty bieg wydarzeń jest pytaniem o świat Geneta. Ale zarazem pytamy tu o coś jeszcze innego. O autentyczność i autentyczności tej granice.

Świat Geneta jest światem „form” — gotowych już ról, gotowych scenariuszy, ukształtowanych wzorców i sposobów działania. Nie tylko działania. „Forma” wyznacza też emocje. Określa rodzaj i gatunek przeżyć. Determinuje zatem życie duchowe. Człowiek jest funkcją „form”. Za ich sprawą staje się tym, kim jest.

Człowiek jest dla Geneta produktem historii. Jest wytworem tego, co już istniało, zanim on istniał. A przynajmniej — człowiek jest od tego zależny, przez to właśnie określony. Wchodząc w świat, zastaje „formy”. Nie powołuje ich do życia. „Formy” istnieją poza nim. Kształtują go, nadają mu tę lub inną osobowość. Jest od nich zależny. Przed zależnością tą nie może się obronić. W ten sposób zależny jest od historii. Jest przez nią zdeterminowany. Ale o tyle tylko, o ile zdeterminowany jest przez „formy”. Czy są one — jak się to mawia czasami — „bytowo samoistne”? To znaczy — czy ich istnienie jest uwarunkowane istnieniem czegoś innego? Trudno na to odpowiedzieć. Wydaje się jednak, że Genet przypisuje im egzystencję niejako „zależną”. „Formy” istnieją, bo człowiek jest zwierzęciem społecznym. Współ-

(dalszy ciąg na str. 10)

I sekretarz — Bolesław Koperski, sekretarz do spraw propagandy — Jerzy Chabelski.

2 maja 1971 r. Na stanowisku kierownika Wydziału Agitacji i Propagandy KŁ PZPR — i formalnie i już faktycznie — Zbigniew Faliński.

5 czerwca 1971 r. Dowiedziałem się, że od nowego sezonu Teatr Jaracza ma już na pewno objąć Jan Maciejowski. Może coś się ruszy na dobre, wytworzy się jakaś konkurencyjność teatrów.

24 października 1971 r. Kolejna awantura. Trzeba było czymś rzucić w zadowolone z siebie tzw. środowiska twórcze, rzuciłem więc. Miałem na to ochotę już po czerwcowym artykule w *Odgłosach*, gdzie autor dowodził, iż winę za nie najlepszy stan łódzkiej kultury ponoszą wyłącznie byłe władze. Rozgrzeszało to cudownie całą resztę, wylało oliwę na wszelkie spory, odsuwało odpowiedzialność gdzieś hen, w przeszłość. Tymczasem za stan kulturalnej Łodzi — w sferze ambicji, dążeń, postaw — odpowiadają przecież w równym

stopniu same środowiska twórcze, również i władze stowarzyszeń, zbyt często idące po linii najmniejszego oporu, nie podejmujące najistotniejszych dla środowisk problemów. Sporo się, i słusznie, mówi o sprawach honoracyjnych, o rentach, emeryturach. Mało, niestety, o pryncypiach ideowych, o sztuce, o polityce, o etyce, o wykorzystaniu potencjału twórczego młodych adeptów sztuki, którzy zbyt szybko stają się w tej atmosferze artystycznymi emerytami.

Kamieniem obrazu był tytuł *Dlaczego w trzeciej lidze* (17 X). Dyrektor Zegalski stwierdził na posiedzeniu rady repertuarowej, że nie łódzka kultura, ani łódzkie teatry, ale ja jestem w trzeciej lidze. Drogi dyrektorze, oburzenie pana jest piękne; oby zaowocowało. Nawiasem mówiąc — na drugą ligę zgodziłby się pan?

Jerzy Wilmański znów, w dzisiejszych *Odgłosach*, twierdzi iż udaje, że spadłem z księżycy, ponadto że przemawiam z koniunkturalną zadyszka, że w ogóle moja teza przybiera formę kopania w kostkę na poziomie

trzeciej ligi piłkarskiej. „Jest to trochę tak — pisze Wilmański — jakby za minione lata zaniedbań gospodarczych i politycznych obwiniać 32 miliony Polaków.

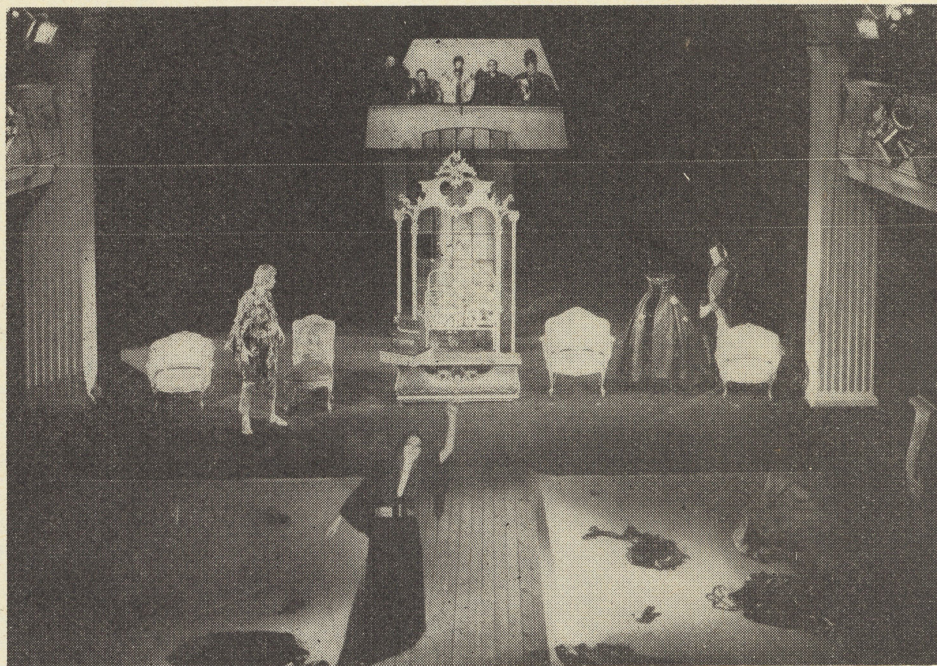
Tak, w tym sedno. Wilmański twierdzi, że nie można, odsuwa od siebie tę myśl, nie chce przyjąć na siebie odpowiedzialności. Do kiedy? Do następnego razu?

6 listopada 1971 r. Sporo ludzi twierdzi, że środowiska twórcze powinny się zintegrować. Integracja, to teraz jakby swego rodzaju panaceum. Mam jednak ochotę popytać. W jakim celu się integrować. Z kim się integrować.

Nawoływanie do integracji może niekiedy przynieść więcej szkody niż pożytku. Niech nas bogi chronią przed integracją zadowolonych z siebie, przed integracją tych, co to mówią, że wszystko jest cacy i mówić tak będą zawsze, w każdych okolicznościach. Tych trzeba dezintegrować, dezintegrować!

Popierać ludzi idących do przodu, do dechy...

Jerzy Katarasinski



Jan Kruk (Zebrek Niewolnik), Maria Chwalibóg (Carmen), Mariusz Leszczyński (Wysłannik)

nota produkuje „formy”. Człowiek jest więźniem tego, co poprzez wspólnotę wytworzył. Jest tedy więźniem swoich dziejów. A zarazem swej „społecznej natury”.

„Formy” są właściwe każdej odmianie wspólnoty. Oczywiście, ta lub inna jej postać produkuje „formy” swoiste — określone scenariusze, określone repertuary funkcji i ról. Zmieniają się one w zależności od rodzajów społecznej egzystencji. Nie zawsze będzie to schemat królowej, biskupa czy generała. Nie każdy też schemat doczeka się upowszechnienia. Na tym polega dramat naczelnika

policii w *Balkonie*. To, co wybrał nie znajduje odzwierciedlenia. To, w czym się zamknął, i z czego wydobyc się już nie potrafi, okazuje się martwe. Jest „formą” pozbawioną zdolności oddziaływania na innych. Przynajmniej na razie... Być może później... Trzeba będzie czekać. Całe dwa tysiące lat. Jak czekał na to sędzia i czekał na to biskup. Ale oto przychodzi Roger. I w Wielkim Balkonie, w tym domu publicznym, który w istocie jest domem złudzeń, staje się naczelnikiem policji. „Forma” znalazła swe odbicie. Dokonało się powielenie „formy”.

Świat Geneta — ten, który oglądamy w *Balkonie* — składa się ze stereotypów, z wzorców zachowań i przeżyć, ze schematów, które przewidują rolę dla jednych i rolę dla drugich. Stąd niewolnik domaga się pana. A sędzia pragnie winowajcy. Ale nie będzie sędzią tak długo, jak długo nie znajdzie kata. Kat zaś musi wyłonić ofiarę. Ale świat Geneta nie jest od początku do końca światem nieautentycznym. Po to by pokazać „formę”, by odsłonić mechanizmy jej działań, Genet potrzebuje autentyczności. Autentyczność stwarza przecież kontrastowe zło. Trzeba

wieć ją przyjąć, choćby tylko jako hipotezę roboczą. Genet ją przyjmuje. A nawet więcej — wierzy w autentyczność. Poza formami, które go określają, istnieje w człowieku coś, co jest jego własne. To nie gombrowiczowska „zieloność” z *Ferdydurke*, bezkształtna, nieforemna, która z chwilą gdy się już w jakąś postać określi, zielonością być przestanie. To coś innego. Ale tym innym właśnie Genet nie interesuje się zupełnie. Owszem, istnieje autentyczność. Ale autentyczność go nie obchodzi. Obchodzi go „forma”. I obchodzi go proces obróbki, któremu poddają one człowieka. A także ostateczny wynik tego procesu. Stąd w centrum dramatów Geneta znajduje się ceremonia. Pojęta jako realizacja schematu. Stąd fascynować go będzie widowisko. Rozumiane jako gra, jako udawanie. Teatralizacja życia stanie się jednym z głównych tematów *Balkonu*. To metafora, podobnie jak rytuał, jak ceremonia. Metafora nieautentyczności. Taką też metaforą jest lustro, nieustannie powracający motyw tej, a i nie tylko tej sztuki, bo przecież i *Pokoju*. Lustro przekazuje odbicie. Ale w lustrze bohaterowie Geneta widzą nie siebie, lecz swoje wyobrażenia. Swoją świadomość, swoją wiedzę. O sobie samych. Widzą siebie nie takich, jakimi są w istocie, lecz takich, jakimi chcieliby zostać. W lustrze nie zjawia się urzędnik. W lustrze mamy arcybiskupa. Lustro staje się odbiciem „formy” —

stereotypu, roli, wzoru, w który wpisujemy siebie samych.

Bohaterowie Geneta są jakby zdepersonalizowani. Różnią się rolą, udziałem w scenariuszu, a nie im tylko właściwymi przymiotami. Na dobrą sprawę można zastąpić jednego drugim. Generała Arturem, Złodziejkę Kobietą z pierwszej odsłony. To prawda, wyglądają inaczej. Realizują inny wzór. Stwarzają ich inne schematy. Artura stwarza kat, a później — alfons. Kobietę z pierwszej odsłony kształtuje grzesznica. To jednak wszystko. Autentyczna substancja osobowości znika z pola widzenia. Nie o niej mówi dramat. I nie o niej mówi łódzka inscenizacja dramatu.

W łódzkiej inscenizacji z aktora zdarto „rodzajowość”. I pozbawiono go tzw. charakterystyczności. Aktor nie gra tu konkretnego człowieka. Gra konkretny schemat. I tak chyba należy odczytywać Geneta. Bo inaczej... Inaczej *Balkon* przestaje być *Balkonem*.

Dla Geneta teatr jest figurą nieautentyczności. Jest nieautentycznością tej paradygmatem. Ale nieautentyczność nie kończy się wraz z przedstawieniem. Dla Geneta teatralizacja życia stanowi zjawisko powszechne. Tak, nieautentyczny jest aktor. Ale widz też jest nieautentyczny. Dlatego w łódzkim przedstawieniu granica pomiędzy widownią a sceną zostaje zatarta. Widz jest elementem spektaklu. Tak jak elementem spektaklu był w

Miły obowiązek

Teatr Nowy w Łodzi (Mała Sala): *OFIARY OBOWIĄZKU* Eugène Ionesco w przekładzie Joanny Walter. Reżyseria: Lech Komarnicki, scenografia: Liliana Jankowska. Prapremiera polska 30 stycznia 1972 (fot. Andrzej Brustman)

Ofiary obowiązków trącą już wprawdzie trochę awangardową myszką, są jednak w dalszym ciągu najlepszym wprowadzeniem w dramaturgię Ionesco. Dramat Chouberta powstaje na naszych oczach, Choubert sam go wywołuje, bawi się nim, wreszcie pada jego ofiarą. *Ofiary obowiązków* to sztuka o sztuce, która zjada własny ogon, jest też samej siebie parodią. Do mieszkania Choubertów ktoś puka; Choubert ustala, że Ktoś będzie Policjantem i zaraz po wejściu na scenę Ktoś staje się Policjantem. Nic zresztą nie jest tu pewne. Ktoś-Policjant stanie się też ojcem Chouberta, zo-

na Chouberta będzie matką swego męża, sam Choubert — sobą z lat dziecińczych — i to ni stąd, ni zowąd, bez żadnych umownych sygnałów czy uprzedzeń. Nadspodziewanych zagadek, zaskoczeń, przenikań, jest w *Ofiarach obowiązków* więcej. Także i „poetyk” rządzących akcją, postaciami, chwytami dramatycznymi. Ionesco wymyka się teatrowi rządzącemu się prawidłami psychologii klasycznej, ale też wymyka się sam sobie, jakby go nużył powstający dramat. Poważne rozważania psycho-

Barbara Gołębiowska (Pani), Wojciech Pilarski (Mikolaj), Sidonia Błasińska (Magdalena), Jan Zdrojewski (Choubert), Krzysztof Zieliński (Policjant)

analizy i nagły zwrot w stronę farsy, kabaretu nawet, kpina i żart z surrealistycznym posmactwem obok mroków pod-

świadomości; jakieś sprawy już już bierzemy na serio, kiedy autor staje dęba, robi grymas, jak gdyby badał tylko swoje

możliwości intelektualne, możliwości swojego teatru.

Wszystko to można wyczytać z reżyserii Lecha

