TARNOWSKI teatr IM. LUDWIKA SOLSKIEGO

Eugène Ionesco

LEKCJA

PREMIERA
MAJ
1995

XLI SEZON ARTYSTYCZNY
SIÓDMA PREMIERA
(mała scena)

Dyrektor
JAN BOREK

Mojemu Ojcu
spektakl ten poświęcam
T.K.

Awangarda w teatrze francuskim to już Alfred Jarry i Apollinaire, ale ta "pierwsza awangarda" nabrała z czasem waloru zjawiska swoiście klasycznego. Potem przyszli nadrealiści i dramaturgia Ghelderode'a. Michel de Ghelderode (1898-1962), pisarz belgijski piszący po francusku, niemal wszystkie swe dzieła dla teatru napisał w okresie międzywojennym, ale pełny dla nich rezonans uzyskał dopiero w latach pięćdziesiątych. Można w tym widzieć analogię do opóźnionego w czasie działania dramaturgii St. Ignacego Witkiewicza; paralela dałaby się zresztą rozszerzyć: i u Witkacego i u Ghelderode'a poezja zastępuje realizm psychologiczny.

Prekursorzy antyteatru francuskiego przyciągnęli do swego laboratorium przewartościowań pisarzy z innych kręgów kulturowych, którzy znakomicie zasymilowali się i zaatakowali wszystko, co było tradycją i konwencją. Należą do tej barwnej etnicznej plejady Irlandczyk Beckett, Rumun Ionesco, osiadły we Francji mieszkaniec Kaukazu Adamov, Hiszpan Arrabal czy piszący po francusku dramaturg Aimé Césaire. /.../

Współczesność uznała za symbol swoich czasów przede wszystkim Becketta i Ionesco.

Eugene Ionesco (ur. 1912) debiutował jako dramaturg wcześniej od Becketta, bo już w 1950 r. odbyła się w Paryżu prapremiera *Łysej śpiewaczki*, w 1951 r. - *Lekcji*, w 1952 r. - *Krzeseł*. Jednakże dopiero sztuka *Ofiary obowiązku* (1953) przełamała opory widowni, do czego przyczynił się m.in. artykuł Anouilha na jej temat.

Rok 1953 zaznaczył się w ogóle w kronikach dramaturgii awangardowo-paryskiej jako data historyczna; prapremiera *Czekając na Godota* miała miejsce 5 stycznia, prapremiera *Ofiar obowiązku* 28 lutego. *Ofiary obowiązku* łączyły detektywistyczny punkt wyjścia fabuły z obrazem struktury społecznej zredukowanej do wymiarów koszmarnego schematu. Zespalając sensację z psychoanalizą, Ionesco przeciwstawiał się tradycjom melodramatu tym, że w finale nie dawał rozwiązania fabularnej zagadki. Niemal wszystkie zresztą zakończenia sztuk Ionesco - i wcześniejszych i późniejszych - są otwarte, jeżeli nie zamykają się w modelu koła z sytuacjami powracającymi lub mechanicznie wymienialnymi. /.../

Za arcydzieło Ionesco uznano, pierwotnie niedocenione *Krzesła*. Ionesco skomentował ten obraz jako metaforę nieobecności Boga, nierealności świata, pustki metafizycznej. *Krzesła* są snem o nicości.

Puste przestrzenie w tragifarsach i groteskach Ionesco wypełniają przedmioty we wzrastającym rytmie: krzesła, meble w *Nowym lokatorze*, rosnący trup i jadowite grzyby w *Amadeuszu*, koszyki jajek w farsie o Kubusiu i jego produktywnej żonie. Ta barokowa obfitość materii osacza człowieka, więzi go w sobie, pozbawia akcentu osobowości. /.../

Lata siedemdziesiąte powiększyły rejestr sztuk Ionesco o *Nieporównany bałagan* (1973) i *Mężczyznę z walizkami* (1975); nie zmieniły one skali wcześniejszj poetyki autora *Krzeseł*. Osobne miejsce w katalogu dramatów Ionesco zajmuje *Macbett* (1972), interesująca wariacja na temat tragedii Shakespeare'a. Krytyk amerykański, Richard Schechner, w syntetycznej charakterystyce dzieł Ionesco podkreśla, że w stereotypach znajduje on ukryte archetypy i to nadaje tym ponurym farsom nadrzędny sens. Dramaturg na różnych przykładach ukazuje szczególny rodzaj alienacji, " zagrożenie ontologiczne" wynikające z niskiego "progu bezpieczeństwa", z postawy rozpaczliwej samoobrony. Dlatego obraz wyzwolenia przez lot (nie tylko *Pieszo w powietrze*, ale i końcowa scena *Amadeusza*) ma tak istotne znaczenie.

Lesław Eustachiewicz
"Dramaturgia współczesna 1945-1980"
WSiP, Warszawa 1985

Anna Maciejewska

LEKCJA "LEKCJI"

/fragmenty/

Przełożyła Ariadna Lewańska

Eugène Ionesco napisał *Lekcję* w trzy tygodnie i nie jest ona zapewne szczytem osiągnięć dramaturgicznych. Jej pełen napięć tekst wydaje się jednak symptomatyczny - jako gwałtowny krzyk wewnątrz niemego kryzysu, załagodzonego tylko pozornie.

Lekcja (1950) budzi ten sam dziwny niepokój, co niektóre obrazy Giorgia Chirico (którego Ionesco cenił i czcił). U Chirica pustka dekoracji każe nieuchronnie myśleć o pustce kosmicznej - w każdej chwili, za rogiem pustej ulicy może pojawić się potwór... Obraz oglądany takim, jakim jest pokazywany, to tylko maleńki znak w porównaniu z niewidzialnym, które pozostaje ukryte. Podobnie *Lekcja* jawi się jako sztuka o dwóch wymiarach - widzialnym (ukazanym przez tekst i wykorzystywanym w inscenizacjach) i niewidzialnym - podziemnym i bogatym, który należy odsłonić. Tekst sztuki służy więc jako nośnik ukrytych znaczeń - jako zespół znaków rządzonych przez logikę inną.

W *Lekcji* mianowicie obecne są pewne elementy związane z praktykami rytualnymi. /.../

Taka hipoteza wprawdzie może wydać się dziwaczna, a nawet wątpliwa: działanie teatralne (tekst wprawiony w ruch), zachowując swój wymiar symboliczny (co je upodabnia do rytuału), pozostaje jednak, zwłaszcza w przypadku teatru absurdu, kulturowym produktem społeczeństwa rozwiniętego. Jak zatem ustanowić relacje i ukazać związki między aktem obrzędowym właściwym społeczności pierwotnej, któremu odpowiada ścisły rytuał, a tekstem współczesnym, uważanym za "awangardowy", który burzy struktury tradycyjne nie tylko teatru, ale i logiki? /.../

Przypadek *Lekcji* nie jest odosobniony, choć tekst tej sztuki nie został wcale napisany z taką intencją, co całą sprawę czyni tym ciekawszą i tym sugestywniejszą. Od początku naszego wieku teatr (świadomie lub nieświadomie) zdaje się na różne sposoby sięgać po techniki obrzędowe, bądź po to, by się wzbogacić, bądź by powrócić do źródeł. I wcale nie jest wykluczone, że mamy tu do czynienia z nieuchronnym następstwem kryzysu społecznego, który w kulturze Zachodu narasta niebezpiecznie, zwłaszcza po 1945 roku; przybiera on postać niepokoju, który dramatopisarze starają się uleczyć. Zjawisko to osiąga właściwy sobie kształt i wymiar przede wszystkim jako tak zwany Teatr Absurdu. Tu dopiero przynosi zdumiewające rezultaty, choć niekoniecznie uchwytne przy pierwszej lekturze.

A więc: czy piórem Ionesco, Adamova i Becketta teatr współczesny rzeczywiście sięgnął po logikę typu mityczno-obrzędowego? Pamiętamy przecież, że praktyki rytualne w społeczeństwach przedpiśmiennych pojawiają się zwłaszcza w momentach napięć, kryzysu, chaosu, kiedy koniecznie trzeba szukać jakiegoś rozwiązania, jakiegoś symbolicznego leku, a takim lekiem może być właśnie kontakt z Niewidzialnym, nawiązany za pośrednictwem rytuału. Rytuał z definicji jest zaś skodyfikowanym działaniem (słownym lub gestycznym) zmierzającym do komunikacji z siłami nadnaturalnymi. Otóż Teatr Absurdu, obierając drogę irracjonalną i umykając rzeczywistości także zbliża się do tego, co niewidzialne, i otwiera się na świat nadnaturalny. Staje się więc uprzywilejowaną przestrzenią, w której można nawiązać kontakt z Mocami. /.../

A jeśli to wykroczenie poza rzeczywistość dokonuje się w sposób uporządkowany, można pokusić się o wyodrębnienie w nim struktur mityczno-rytualnych, tych samych, które zaobserwowano w społeczeństwach rządzących się myślą magiczną.

Z pozoru bezładna, zwariowana, a nawet szalona, *Lekcja* Ionesco w swym dążeniu do wyrażenia absurdu posługuje się pewną logiką.

Czy "odrośl" absurdu, za jaką uznajemy sztukę Ionesco, może okazać się zapośredniczeniem między archaicznymi pojęciami myśli ludzkiej i jej współczesnym obliczem? Taki powrót (odwrót) do źródeł pozwoli, być może, lepiej zrozumieć zatrwożonego i znerwicowanego człowieka Zachodu; jeśli *Lekcja* okaże się istotnie tekstem nawiedzonym przez moce archaiczne, może i dla nas stąd wypłynie jakaś lekcja...

Aby wykazać istnienie sieci powiązań między sztuką a rytuałem, należy ujawnić ich wspólne struktury. Pierwszą z nich niewątpliwie jest refrenowa powtarzalność, która

zdaniem wielu antropologów stanowi najważniejszą z podstawowych cech rytuału.

W *Lekcji* już nawet zewnętrzna struktura jest oparta na powtarzaniu, tak że sztukę tę można by właściwie grać wiecznie.

Historia rozpoczyna się w sposób klasyczny, od zwykłej banalnej lekcji, coś jakby parodii burżuazyjnego stylu życia. Pierwsze zaskoczenie, poprzedzające późniejszy dramat, zbiega się z pierwszym wejściem Służącej. Od tej chwili metafizyczna groźba ciąży nad postaciami. Służąca pojawia się trzykrotnie, za każdym razem zaznaczając koniec sekwencji. Najpierw, aby ostrzec; potem, by śledzić "postępy" lekcji i w końcu może po prostu po to, by sprowokować swego pana? Jej stałe powroty uruchamiają i dynamizują akcję - jak gdyby to właśnie ona zza sceny pociągała wszystkie sznurki.

Zapewne, taka powtarzalność bywa również źródłem komizmu, lecz zarazem powtarzalność wnosi w dramat wymiar tragiczny, automatyzm powtórzeń zdaje się działać jak bezlitosne przeznaczenie. W sztuce Ionesco bieg wydarzeń odbywa się jak po spirali - kolejne etapy są do siebie podobne, lecz coraz bardziej wzmaga się ich intensywność. "W *Lekcję* - mówi Ionesco - chciałem wpisać krzywą wznoszącą się, od spokojnego początku dojść do egzaltacji profesora, a później do brutalnego upadku."

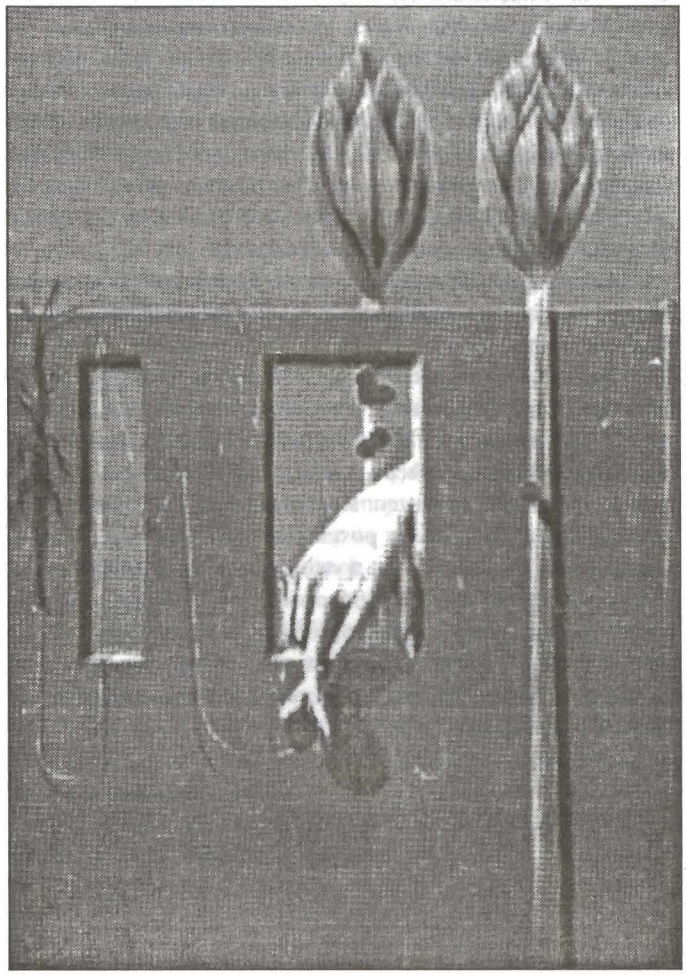
Pod koniec sztuki, gdy Uczennica czuje się coraz gorzej (fizycznie), nauczyciel żąda już tylko prostych p o w t ó r z e ń: "Powtarzaj, powtarzaj: nóż... nóż... nóż..." Tymi powtórzeniami profesor wprowadza dziewczynę w stan hipnozy; wypada tu przypomnieć, jak wielką rolę takie powtórzenia odgrywają w rytuałach opętania.

W *Lekcji* - jak we wszystkich w ogóle rytuałach - powtarzalność w strukturze zewnętrznej pełni rolę uświęcającą, działanie pochodzące ze sfery profanum, kiedy zaczyna się p o w t a r z a ć, ulega rytualizacji, zatem staje się święte. Ciągły powrót zaś wiąże się z niezbędnym przygotowaniem, bez którego działania nie mogłoby się skutecznie rozwijać. Tymczasem dzięki powtórzeniom zdają się one zmierzać do doskonałości - upragnionej przez ludzi, symbolizującej boskość we wszystkich tekstach kosmologicznych, odległej, a przecież niezbędnej, by stawić czoło temu, co d o s k o n a l e n i e w i d z i a l n e. Z jednej więc strony działanie ulega rytualizacji podporządkowując się logice wiecznego powrotu i z niej czerpiąc swą moc magiczną i skuteczność symboliczną; jak pisze Vidal, "Dokładne powtarzanie pozwala na owocny kontakt z siłami nadnaturalnymi i powrót do czasu mitycznego".

Nie dążę do tego, by za wszelką cenę udowodnić, że *Lekcja* odzwierciedla myśl mityczną ani że jest "tekstem świętym"; wiem, że sztuka ta wymyka się takim uproszczonym klasyfikacjom. Warto jednak wydobyć na jaw występujące tam ślady logiki mityczno-obrzędowej, choć i tę logikę zniekształca obecność zgęszczonego absurdu. Trzeba więc badanie prowadzić z zachowaniem wszelkiej ostrożności, by nie zgubić się w końcu na jego mrocznych ścieżkach.

Antropologia dostrzega ścisły związek (a nawet łączność) między mitem a obrzędem. Lévi-Strauss pisze: "Od Langa do Malinowskiego, przez Durkheima, Lévy-Bruhla i van der Leeuwa, socjologowie i etnologowie, którzy interesowali się stosunkami między mitem i obrzędem, uważali jedno z tych zjawisk za nadmiarowe. Niektórzy widzą w każdym micie ideologiczną projekcję obrzędu mającą mu dostarczyć uzasadnienia; inne odwracają ten stosunek i traktują obrzęd jako swoistą ilustrację mitu w postaci żywych obrazów. W obu przypadkach postuluje się występowanie między mitem a obrzędem uporządkowanej odpowiedniości, innymi słowy - homologii; niezależnie od tego, któremu z nich przypisuje się rolę oryginału, a któremu - odbicia, mit i obrzęd odtwarzają się nawzajem, jeden na płaszczyźnie działania, drugi - na płaszczyźnie pojęć".

Przedruk z "Dialogu" nr 3, 1995 r.



Max Ernst

Eugène Ionesco

z "DZIENNIKA"

Muszę wpierw przyznać, że ani teologia ani filozofia nie zdołały - mnie osobiście - wyjaśnić, dlaczego mianowicie istnieję. Nie przekonały mnie też, że należy coś ze swego istnienia zrobić, ani że należy postępować tak, aby nadać mu jakieś znaczenie. Nie czuję też, abym w zupełności należał do świata. Nie wiem wprawdzie, do kogo świat winien należeć, ale ani siebie nie sprzedałbym nikomu, ani też świata. Jeśli czuję się mimo wszystko stąd, to po prostu dlatego, że - przebywając tu od dawna - trochę się przyzwyczaiłem. Mam jednak wrażenie, że jestem skądinąd. Gdybym wiedział, jakie jest to "gdzie indziej", czułbym się lepiej. Ale doprawdy nie wiem, jak na to pytanie odpowiedzieć. To, że mieszka we mnie niezrozumiała nostalgia, byłoby jednak znakiem, że jakieś "gdzie indziej" istnieje. Owo "gdzie indziej" jest może jakimś "tutaj", którego nie mogę odnaleźć; a może też to, czego szukam, nie jest stąd. Niektórzy odpowiedzieli na to pytanie albo też wydało im się, że mogą odpowiedzieć. Cieszę się dla nich i szczerze im winszuję. Stwierdzam więc po prostu, że ja (trudne do zdefiniowania "ja") tutaj jestem i że piszę po to właśnie, aby powiadomić o moim zdziwieniu i nostalgii. Oto wreszcie udało mi się coś jasno powiedzieć...

...

Tłumaczenia, którymi wyjaśniam sobie to, co robię, wydają mi się niezupełne, albo fałszywe, albo tymczasowe. Nie wiedząc, jaki jest cel mego istnienia, nie mogę także dokładniej określić, dlaczego piszę. Piszę jednak od zawsze, tak jak żyję od zawsze [...] Moje przesądy, opinie, stanowiska mają za punkt wyjścia spontaniczne i trudne do uchwycenia uczucie, nawet jeżeli wyrażają się myślami mniej więcej jasnymi - albowiem bardziej interesująca niż myślenie byłaby wiedza, dlaczego myślimy to, co mianowicie myślimy. Sądzę, że jestem bardziej autentyczny wtedy, kiedy w moich dziełach wyrażam zdziwienie i zbicie z tropu. W tym zdziwieniu właśnie zanurzone zostały korzenie mojego życia. Na samym dnie samego siebie odnajduję noc... noc, albo raczej oślepiające światło.

Cokolwiek zrobię ze światłem: czy nim wstrząsnę, czy go zmienię, to znaczy: będzie mi się zdawało, że go zmieniam, czy się nim posłużę, czy wrescie polecę na inne planety, on sam

będzie zawsze tym czym jest, i cóż właściwie znaczy: to? Nie ma nic potężniejszego niż zdziwienie, że on jest "tym" i że ja jestem tutaj. Gdyby nawet udało mi się otworzyć wszystkie drzwi, zostałyby zawsze drzwi, których otworzyć nie można, wrota zdziwienia.

...

Zbliżenie buddyzmu i myśli Freuda wydaje mi się o tyle prawdopodobniejsze, że Freud sam twierdził, pod koniec życia odkrywał, że mamy w sobie, że cały byt nosi w sobie instynkt śmierci, pragnienie odpoczynku, "instynkt nirwany", jak mówił twórca psychoanalizy.

Pożądanie albo Eros utrzymuje nas przy życiu. Gdyby udało się rozjaśnić, zdemistyfikować Pożądanie i wszelkie pożądania, to znaczy wszelkie poszczególne objawy Pożądania, powody i tajemnice Pożądania i pożądań - wszystkie pożądania rozpłynęłyby się w nicość. Gdybyśmy poznali przyczyny wszystkich przyczyn, nic nie miałoby przyczyny. Rozplątałyby się więzy, pogrążylibyśmy się w obojętność, w nicość. Obojętność pozwoliłaby nam także żyć, to znaczy, mogłaby sprawić, że życie nie byłoby już nieznośne.

Nie pragnąć życia, nie pragnąć śmierci, pozwolić rzeczom płynąć. Zen albo "tumiwisizm metafizyczny": tak, od buddyzmy Zen do ostatecznych implikacji psychoanalizy wcale nie jest daleko.

Jesteśmy stworzeniami śmiesznymi. Jesteśmy komiczni. Pod tą tylko postacią powinniśmy się oglądać. Nic prócz humoru, różowego, czarnego lub okrutnego, tylko humor może nam przywrócić pogodę ducha.

...

Nie zmieniamy się; zmienia się sytuacja. Mogę się znaleźć w lepszych lub gorszych warunkach, ale po środku tkwię zawsze ja, tożsamy w swej intymnej esencji [...] Kameleon zmienia barwę, ilekroć musi się bronić; czyż przez to przestaje być kameleonem? Czy staje się środowiskiem, które go przyswaja, liściem, który naśladuje? [...] Tak więc, od zawsze jesteśmy; nie stajemy się; esencja poprzedza egzystencję; tej esencji nie narusza rozmaitość reakcji. Historia nas nie tworzy. Czasem nawet tworzymy ją my. Rzeczy nas nie tworzą, ponieważ jesteśmy już stworzeni [...] Nie chodzi więc o to, aby się zmieniać, ale o to, by się odnaleźć: nienaruszonym mimo tymczasowych naruszeń "ja" zmieszanego ze światem.

Oto pytanie: czy jesteśmy istotami jedynymi, to znaczy wiecznymi, ponieważ to, co zaistniało raz tylko, istnieje też na wieczność; czy też jesteśmy tylko miejscem spotkania anonimowych sił, które łączą się w nas i splątują, aby ję rozplątać później i rozwiać? Materialiści wierzą w to drugie; kłopot w tym, że także metafizyki i religie skłaniają się ku tej drugiej alternatywie. Tylko judaizm i chrześcijaństwo odważyły się być personalistyczne.

Zaciekłość poznania i samopoznania... powinienem odczuć ją wcześniej. Gdybym się zabrał na czas, może bym doszedł do czegoś. Zamiast zajmować się literaturą. Ile straconego czasu, ile marnotrawstwa. Sądziłem, że mam jeszcze czas. [...] Właśnie z winy literatury nie mogę już niczego zrozumieć. Jest tak jakbym zajmował się literaturą, zużył wszystkie symbole, wcale ich nie przeniknąwszy. Nie mówią już do mnie żywym językiem. Słowa zabiły obrazy, w których kryją się symbole. Cywilizacja słów, cywilizacja, która zbłądziła. Słowa tworzą już tylko zamęt. Słowa nie są mową.

...

Kłamstwo jest banalne. Oskarżają cię o kłamstwo: znak, że jesteś szczery [...] Twój krzyk rozdziera zbiorowe przyzwyczajenia umysłowe. To co było prawdziwe wczoraj, dzisiaj zostało już przekroczone, ale społeczna i psychologiczna krystalizacja sprawia, że w zeschniętej tradycji tkwią wciąż prawdy zmienione w ślepotę, głuchotę, łatwiznę, w skamieliny komformizmu. Wiemy, że wszystko ma skłonność do mieszczanienia; szczególnie to oczywiste, jeśli chodzi o rewolucje...

...

Z. wyjaśnia mi, że w tym śnie istnieją elementy obsesji oralnej, o czym zresztą wiem sam. Kiedy dziecko ogarnia lęk, matka daje mu pierś. Jego niepokój przycicha [...] Wiadomo również, że pijący i ludzie bardzo łakomi cierpią często na nerwicę, albo przynajmniej na stany nerwicowe. Chcieć jeść i pić i nie móc, to po prostu czuć się odłączonym od matki. To, że o tym wiem, w niczym mi oczywiście nie pomaga. Pokarm, którego łaknę, napój, którego jestem spragniony nie są w żadnym wypadku pokarmami i napojami dziecka. Głodny jestem i spragniony poznania. Gdybym wiedział dokładniej,

czego mianowicie łaknę i pragnę, jakoś by się mój niepokój ułożył. Ale czekam zawsze daremnie, jak we śnie. Co jest w moich snach nudne czy złoszczące, to to, że zanurzają mnie one zawsze w tym, co już znam. Nie muszę wcale śnić, aby zrozumieć przyczyny mojego niepokoju.

Nie można nie łaknąć, nie można nie pragnąć.

Jakkolwiek by było, niepokój, pogoda ducha, zbice z tropu, pewność wreszcie, jeśli tylko zostaną wcielone w dzieło, okazują się tylko jego żywym materiałem. [...] Dzieło, sztuka teatralna nie jest kwestionariuszem z pytaniami i odpowiedziami: prawdziwe odpowiedzi dzieła są po prostu tym, co odpowiada na pytania samego dzieła; odpowiada ono samo sobie, jak symfonia odpowiada sama sobie, jak barwna plama odpowiada - na tym samym obrazie - innej plamie. W teatrze pytaniami i odpowiedziami są postacie gry, teatr jest właśnie grą: i znaczenie dzieła zależy od gęstości pytań, które się stały życiem.

...

Właśnie zgroza i gniew, że ludzkość jest śmiertelna, sprawiają, że wygląda ona tak a nie inaczej. Masochizm, sadyzm, zniszczenie i samozniszczenie, wojny, bunty i rewolucje, nienawiść jednych do drugich spowodowane zostały, świadomie lub nie, przez świadomość naszego rychłego końca, przez strach przed śmiercią, przekształcony czy przeniesiony - albo nawet nie. Nie czujemy się tutaj dobrze, nie czujemy się u siebie. Dopóki nie zostanie nam zapewniona nieśmiertelność, nie będziemy zadowoleni, nasyceni, będziemy się wzajemnie nienawidzić, chociaż odczuwamy potrzebę miłości.

Za wiele mam witalności. Za bardzo chcę więc żyć. Stąd natręctwo śmierci. Tę właśnie potrzebę życia muszę rozwiązać, znieść albo przynajmniej pokaźnie zmniejszyć. Skoro tylko racje istnienia zostaną poznane, natychmiast się rozpłyną.

Aby zdobyć śmierć, trzeba stać się człowiekiem wolnym. Śmierć nie może być ani śmietnikiem ani pułapką. Powinna być zdobyczą, osiągnięciem. Ścieżka dobrej śmierci idzie ścieżką wolności.

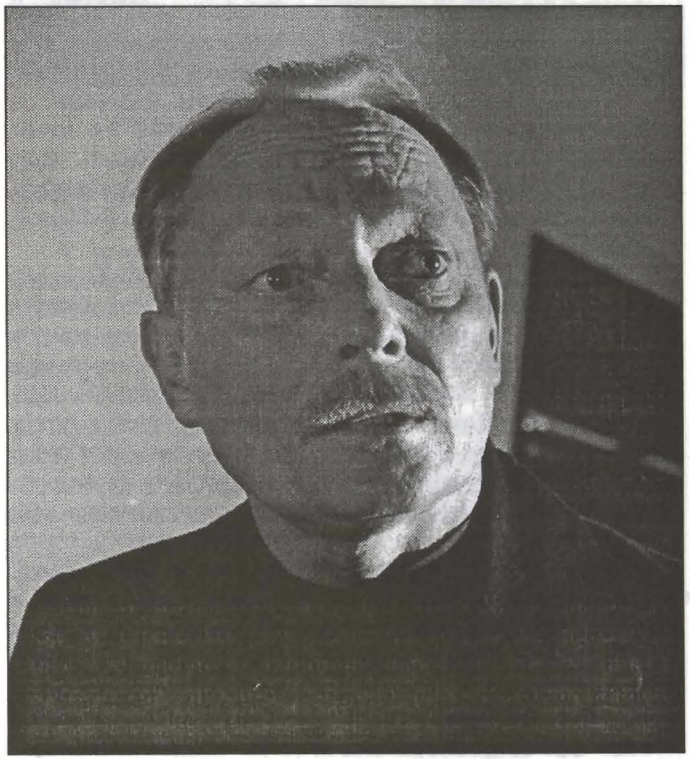
Nie trzeba nikogo zabijać. Jeśli jednak uda się nam pogodzić ze śmiercią innych, możemy i my spokojnie umrzeć. Jak można pogodzić się ze śmiercią innych? Mówiąc sobie, że jest to najlepsza rzecz, jaka może im się zdarzyć. Jak znieść cierpienie, ciężar innych? [...] Mówiąc sobie, że każdy musi nieść swoją część nieszczęścia świata.

35 lat na scenie

Teatr - eliksir Fausta

Saroyan tak scharakteryzował jedną ze swoich postaci: "Był człowiekiem wyjątkowo młodym jak na swój wiek". Można sądzić, że Saroyan nie znał Andrzeja Rausza i że nie jego miał na myśli. Chociaż kto wie, bo opis pasuje jak ulał.

ANDRZEJ RAUSZ - aktor Tarnowskiego Teatru, nosi na plecach szósty krzyżyk, lecz jest bez wątpienia człowiekiem młodym. Wyróżnia się tym nie tylko wśród rówieśników, ale także w gronie kolegów... znacznie od siebie młodszych. Sądzę, że jedynym motorem napędzającym w nim tę długowieczną młodość jest jego piekielny temperament.



Andrzej Rausz w roli Księdza w "Dziadach" cz. II i IV A. Mickiewicza
w reżyserii A. Sroki
Premiera - listopad 1994

Objawy tego niecodziennego "faustyzmu" są najlepiej widoczne w jego pracy - Rausz jest wiecznie głodny nowych ról, rzuca się na nie z pazurami, choć jednocześnie przeżywa wtedy różne lęki i zwątpienia, męczy się, a jego przedpremierowa trema osiąga rozmiary monstrualne. Dotyczy to zarówno ról dużych jak i małych.

Wielka namiętność Rausza - teatr - objawiła się stosunkowo późno, gdy jako student zootechniki pojawił się w krakowskim Teatrze 38. Pojawił się... i pozostał. Jako aktor i jako... mieszkaniec. W ciągu dwóch lat pracy w teatrze Krygiera nauczył się nie tylko podstaw sztuki aktorskiej - w teatrze studenckim trzeba było samemu wykonywać i ustawiać dekoracje, poznać tajniki oświetlenia i nagłośnienia sceny a nawet... kolportować bilety. Poznał więc teatr od kulis, a ta znajomość "techniki" przydała się później, gdy wiele razy był asystentem reżysera i mógł brać na siebie wszystkie techniczne łamigłówki tworzonego spektaklu. Reżyserzy cenili go za te umiejętności i chętnie z nim pracowali.

Kiedyś maszyniści tarnowskiego teatru stwierdzili, że żadnym sposobem nie da się dekoracji postawić na scenie. Pracował u nas wtedy aktor - Wiesław Sokołowski, który wcześniej był maszynistą w krakowskim teatrze im. Słowackiego. Obaj wzięliśmy się za tę "niemożliwą" do ustawienia dekorację, i... dało się.

17 grudnia 1960 roku Rausz zostaje zatrudniony jako aktor w krakowskiej "Grotesce", gdzie lalka była na równych prawach z żywym planem. Był to wówczas ceniony teatr, w którym obok przedstawień dla dzieci były w repertuarze ambitne spektakle dla dorosłych. Pracowali tam wtedy utalentowani scenografowie, muzycy i aktorzy (Jerzy Trela, Kazimierz Kaczor). Rausz, aktor "bez papierów", zdał coś w rodzaju egzaminu praktycznego i został przyjęty do zespołu. Sporo się tam nauczył - był to teatr plastyczny, gdzie ogromną rolę odgrywała dyscyplina na scenie, technika pracy w masce, umiejętność posługiwania się rekwizytem. Ta "groteskowa" wiedza przydała mu się bardzo w późniejszych latach, nawet w zupełnie niezwykłych okolicznościach. Kiedyś Rausz został zmuszony do zachowania się na scenie jak lalka. Tarnowski Teatr pokazał w Rzeszowie "Porwanie", w którym Rausz występował jako lotnik w bardzo obcisłym kostiumie. Podczas jednego z przysiadów stało się nieszczęście - nie można było nawet stanąć bokiem do widowni bez ujawnienia katastrofy. Artysta musiał więc grać "płasko", czym z konieczności

Andrzej Rausz w roli Ezekiela Cheevera z Kazimierzem Borowcem w "Czarownicach z Salem" A. Millera w reżyserii A. Jakimca
Premiera - maj 1985

zmienił wiele sytuacji na scenie i przysporzył sporo radości kolegom. Ale dzielnie wytrwał do końca.

Z "groteskowego" okresu pozostał mu cenny drobiazg - jedno zdanie z recenzji spektaklu "Salome" wydrukowanej w "Teatrze" a napisanej przez wybitnego znawcę teatru, Wojciecha Natansona: *"Szczególnie pięknym osiągnięciem wydał mi się epizod Masażysty (Andrzej Rausz), potraktowany z pełną smaku bufonadą"*.

Przez 35 lat niewiele wędrował - poza "Groteską" pracował w teatrach Wrocławia, Legnicy i Tarnowa. Zagrał sporo ról, ale tylko trzy uznaje za ważne: **Anzelma** w "Pierwszym dniu wolności" (Legnica), o której Jerzy Kwiatek napisał w "Trybunie Ludu" (22 maja 1970): *"Anzelm Andrzeja Rausza to w moim przekonaniu kreacja"*; **Pankracego** w "Nie-Boskiej..." (również Legnica) i wreszcie tarnowskie "Notatki z podziemia" wg Dostojewskiego w inscenizacji Grzegorza Małeckiego, o którym Rausz mówi, że jest to reżyser, na którego czekał przez całe życie.

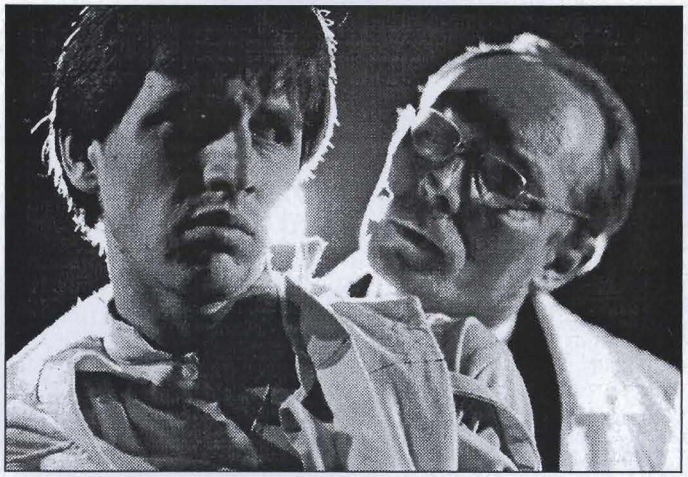
Zagrał w przeszło dwudziestu filmach - pierwszym był "Ogniomistrz Kaleń". Były to role bardzo różne - od "tylnych nóg słonia" po główną w filmie Janusza Majewskiego "Docent Halmer" (z Janem Machulskim). Pracę w filmie ceni Rausz

głównie dlatego, że spotykał się wtedy z wieloma aktorami i reżyserami, a każde takie spotkanie to "odświeżenie" - rzecz dla aktora bardzo ważna.

Dzięki temu jestem nadal w dobrej kondycji psychicznej i chętnie podejmuję każdą nową pracę. Zawód aktora uważam za taki, jak każdy inny, tylko że może on być zawodem... największym w życiu. Cenię w nim przede wszystkim umiejętność pracy zespołowej. Moja dewiza: oddam królestwo za dobrego partnera.

Za poważne podchodzenie do pracy cenią go i partnerzy, i reżyserzy. Piotr Paradowski: *"Wrażliwość i profesjonalizm - te*

Elwira Romańczuk - Liza oraz Andrzej Rausz - ON
w "Notatkach z podziemia" F. Dostojewskiego w reżyserii G. Małeckiego
Premiera - październik 1989



Grzegorz Pawłowski jako Iwan Bezdomny oraz Andrzej Rausz w roli Profesora Strawińskiego w "Poncjuszu Piłacie Piątym Prokuratorze Judei" wg powieści M. Buhakowa "Mistrz i Małgorzata" w reż. P. Paradowskiego
Premiera - październik 1982

dwie właściwości pozostały mi w pamięci ze współpracy z panem Andrzejem Rauszem. Andrzej Jakimiec (po premierze "Czarownic z Salem"): *"Uważam, że to wspólny spektakl - bez Twojej pomocy jakże trudno byłoby cokolwiek zrobić - może nawet..."* Grzegorz Małecki (po premierze "Notatek z podziemia": *"Niekiedy zdarza się, że z Tobą Tarnów staje, i stać się może Petersburgiem. Za lodowaty Petersburg, za Tarnów, w którym dzięki Tobie chce się żyć. Drogi przyjacielu w Aktorstwie. Twórz, stwarzaj, bądź, dalej, Dalej, DALEJ..."*
A co na to Andrzej Rausz?

Tak, przyznam się, chciałbym dalej... i Dalej, wiem, że zawód aktora to każda następna rola, wspomnienia są ważne i miłe, jeśli są i osiągnięcia. Ten zawód to nie odcinanie kuponów, to oprócz doświadczeń także świadomość, że właściwie za każdym razem zaczyna się od nowa. To także odrobina szczęścia aktorskiego, zbiegu okoliczności, trafienie na odpowiednią sztukę, rolę, reżysera.
Ja w każdym razie czekam... Psychofizycznie jestem przygotowany. A marzenia... cóż, kto ich nie ma...

Krzysztof Nowak

Redakcja programu
Maria Skwirut

Tarnowski Teatr im.L.Solskiego
ul.Mickiewicza 4
33-100 Tarnów
Dział Marketingu i Obsługi Widzów
czynny od 8 do 15
tel. 22-14-77 , 22-12-51/52
kasa: od 9 do 13 /oprócz poniedziałków/
oraz na dwie godziny przed spektaklem

WYDAWNICTWO-DRUK: **ASteriAS**
ul.Zgłobicka 69
33-113 Zgłobice tel.(0-14) 74-33-39

TARNOWSKI
teatr
IM. LUDWIKA SOLSKIEGO

Eugène Ionesco

LEKCJA

/La leçon/
przekład: Jan Błoński

scenografia i reżyseria
Tomasz Kowalski

muzyka
Jakub Ostaszewski

asystent reżysera
Andrzej Rausz

Premiera - maj 1995

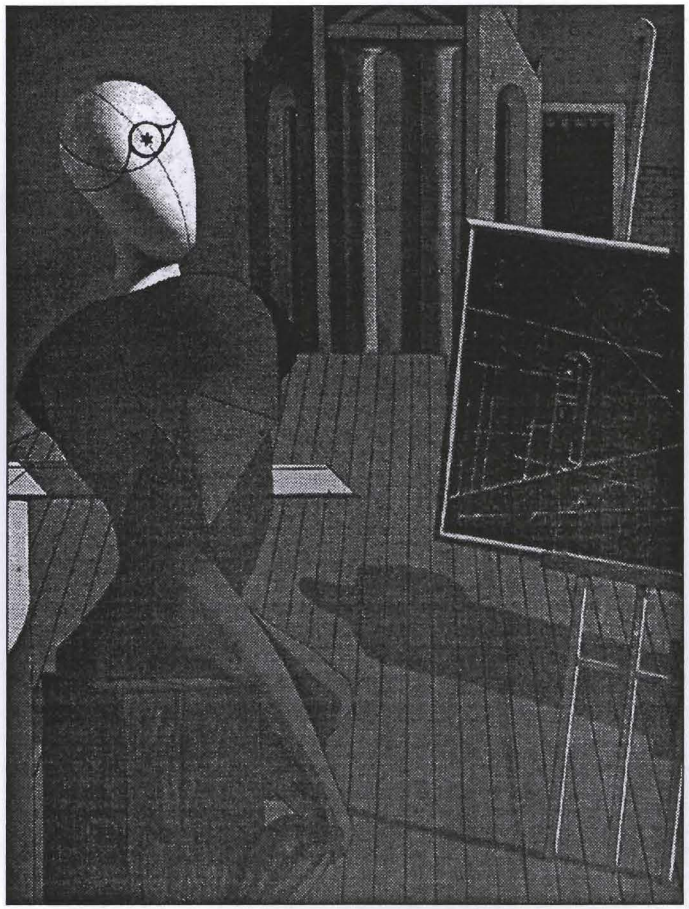
Występują:

Profesor - **ANDRZEJ RAUSZ**

Uczennica - **AGATA PARCHYTA** (adept)

Służąca - **MAŁGORZATA WIERCIOCH**

Inspicjent, sufler
KRYSTYNA FUDYMA
Światło
TADEUSZ WIŚNIOWSKI
Dźwięk
KRZYSZTOF WANTUCH



Giorgio de Chirico

W repertuarze:

duża scena

Adam Mickiewicz
DZIADY części II i IV

Jan Drda
IGRASZKI Z DIABŁEM

Andrzej Stalony-Dobrzański
POWTÓRKA Z CZERWONEGO KAPTURKA

Maciej Staropolski
PINOKIO

Ray Cooney
MAY DAY

mała scena

Barbara Terebus
DZIECKO MOJE, MÓW...

Athol Fugard
DROGA DO MEKKI

Rodolf Sirera
TRUCIZNA TEATRU (mała scena)

Reżyser MAREK PASIECZNY
Konsultant programowy MARIA SKWIRUT
Korepetytor muzyczny/pedagog ELŻBIETA KUZEMKO-RAUSZ
Główny księgowy ELŻBIETA POPADIAK
Kierownik Działu Marketingu i Obsługi Widzów MARIUSZ SURMAN
Kierownik techniczny JERZY PRZYSTUPA
Kierownik administracyjny EWA ROSA
Kierownik pracowni krawieckiej MARIA KAŃDUŁA
Pracownia plastyczna BOGUSŁAW BILIK, ANDRZEJ KRZYCZMONIK
Pracownia stolarska JÓZEF KIEŁBASA, EUGENIUSZ WROŃSKI
Garderobiane ZOFIA CZAJA, MAŁGORZATA OKOŃ
Fryzjerka URSZULA WANTUCH
Rekwizytor STANISŁAW KĘPOWICZ
Brygadier sceny RYSZARD POCIECHA