Eugène Ionesco

KRÓL UMIERA
czyli
CEREMONIE

Służyć za zwierciadło naturze,
pokazywać cnocie własne jej rysy,
złości żywy jej obraz, a światu
i duchowi wieku postać ich i piętno.
W. Shakespeare

PREMIERA: 16.02.1991

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
Tadeusz Bradecki

Mam trzydzieści pięć, a w rzeczywistości, powiem panu całą prawdę, mam czterdzieści, czterdzieści pięć ... a może nawet więcej... Mogę mieć sześćdziesiąt, siedemdziesiąt, osiemdziesiąt, sto dwadzieścia lat... czułem, że dłużej już żyć nie mogę, a jednak nie mogłem umrzeć.

(E. Ionesco)

Im dłużej żyję, tym bardziej się czuję związany z życiem. Pogrążam się w nim coraz głębiej. Ugrzązłem, utknąłem. Jem i jem i jem. Czuję, że jestem ciężki. (...) Przedtem byłem ostrzem miecza, przecinającym świat, przecinającym istnienie. Wszechświat nie wydaje się już zadziwiający niezwykły nieoczekiwany jak dawniej. Teraz wydaje się być czymś zupełnie naturalnym. Jak trudno będzie mi się od tego oderwać! Przyzwyczaiłem się do tego — przyzwyczaiłem się do życia. Jestem coraz mniej przygotowany na śmierć... Umrę, nie będę pamiętał tego teatru, tego świata, moich miłości, matki, żony, dziecka... A jednak istnienie tego pozostanie faktem. Nic nie powstrzyma istnienia tego, żeby istniało, od tego, żeby było gdzieś zapisane, od tego, że stanie się treścią wszystkich późniejszych transformacji.

(E. Ionesco)

Jest więc *Król umiera* jakby sztuką Becketta, przejrzaną przez Ionesco; *Końcówką* na lirycznie nie barokowo. Co u Becketta objawia się natręctwem kalectwa i przerażającą dokładnością drobiazgu, rozgrzebywaniem naturalistycznego śmietnika, tutaj nabiera cech rytuału: śmierć króla jest ceremonią, przez którą trzeba go przeprowadzić. W imię czego? W imię koniecznego porządku świata, choć wiadomo, że: „po com się zrodził, jeśli nie na zawsze" — jak żałośnie powiada Bérenger. Efekt tragicznej farsy rodzi się z przeciwstawienia człowieka i jego losu: nie umiemy żyć inaczej niż wierząc we własną nieśmiertelność i nie możemy ani na cal zmienić naturalnego porządku, który jest nam głęboko obcy i niezrozumiały. A więc, jak Bérenger mówił już w *Mordercy bez poborów*: „Może naszą główną pomyłką jest to, że upieramy się przy istnieniu?"

Król (któremu, mimo wszystko, nie obca jest pewna retoryczna monotonia — nie można wyegzorcyzmować śmierci i ceremoniał jest aż nadto dobrze znany!) wywiera silne wrażenie, ponieważ wszystko, co Bérenger wewnętrznie odczuwa natychmiast uzewnętrznia: Ionesco myśli obrazami.

Jan Błoński

Od Łysej śpiewaczki do Bérengera

Dialog 1963/3 (fragment)

Tak dalej nie mogę. Przez całe lata jedno mnie pocieszało — mówiłem sobie, że nie mam nic do powiedzenia. Teraz jestem o tym aż nadto przekonany i to przekonanie nie jest ani intelektualne, ani psychologiczne; jest ono bardzo głębokie i filozoficzne, przeniknęło w moje ciało, w moją krew, w moje kości. To mnie właśnie paraliżuje. Działalność literacka przestaje być zabawą, nie może już być zabawą dla mnie. Literatura powinna do czegoś prowadzić, ale nie prowadzi.

(E. Ionesco)

Nie jest to dziennik literacki jak inne; dzienniki pisarzy są przeważnie komentarzami do ich twórczości, nawet gdy je wypełnia w głównej mierze autobiografia. Ten dziennik jest utworem Ionesco; utworem na temat własnego życia i na temat jego twórczości, zupełnie równorzędnym do jego sztuk teatralnych, to znaczy równie jednolitym stylistycznie, równie konsekwentnym w założeniach; posiada wewnętrzną spójność i ciągłość, a zarazem świadomą kompozycję. Dla współczesnego czytelnika Ionesco jest przede wszystkim odnowicielem teatru i dlatego czytelnik ten wszystko, co Ionesco napisze, czytał będzie pod kątem widzenia teatru, w porównaniu z teatrem, ze względu na teatr. Kiedyś jednak pewnie obojętnej będzie patrzeć się na to, co w teatrze Ionesco jeszcze dziś jest nowością i prowokacją; kiedyś może te sztuki wydadzą się błahe; nie wykluczam wcale takiej sytuacji, w której pamięć Ionesco w literaturze ocali jego *Journal en miettes*, „dziennik w okruchach". A nie będzie to wcale inny obraz Ionesco od tego, który sobie mógł wyrobić każdy, kto jego teatr zna choćby we fragmentach; nie, o tym dzienniku nikt nigdy nie będzie mógł napisać: „oto Ionesco prawdziwy". W tym dzienniku jest Ionesco ten sam, co ukazywał się dotąd rozbity na dziesiątki postaci — ten sam, a pełniejszy; wypowiada się w tych samych tematach i obsesjach, które tu dopiero, w tym dzienniku układają się w rozwiniętą architekturę psychologiczną.

Zaczyna się od wspomnień z dzieciństwa. Nie: od mitu dzieciństwa, który na innym miejscu zostanie explicite wyłożony: „Kiedy świat wydaje się wam «skądś znany», kiedy już przyzwyczajacie się do istnienia, jesteście dorośli". Dzieciństwo jest wieczne, jak wieczna jest gotowość ludzkiego umysłu do odnowy, odkrycia nie znanych cech rzeczywistości. Dzieciństwo jest zdolnością do nowatorstwa. Opowiadanie Ionesco o własnym dzieciństwie jest autogenezą jego nowatorstwa; na przykład to dziecinne odkrycie teatru:

Pamiętam pierwszą teatralną sztukę, jaką miałem okazję widzieć w sali zastawionej ławkami. Na scenie chłopi w niebieskich bluzach grali

Próbuję ukazać na scenie dramat wewnętrzny (dla mnie samego niezrozumiały) mówiąc sobie, że skoro mikrokosmos jest obrazem makrokosmosu, to może się zdarzyć, że ten wywichnięty, rozdarty świat wewnętrzny w jakiś sposób odzwierciedla, czy też symbolizuje ogólne sprzeczności.

(E. Ionesco)

w karty. Jeden z nich zgniewał się, wstał i powiedział już nie wiem co, już nie wiem co. Kto to byli ci podmiejscy aktorzy? Niezadowolony chłop był stary. (...)

Ionesco zapamiętał proste ławki i sytuację. Sytuacja była prosta i zupełnie niezrozumiała. Zapamiętał kolor, gest, gniew i to, że rozgniewany chłop był stary. I nic poza tym. Żeby wejść w styl Ionesco, powtórzę: i nic poza tym. Z tych najprostszych elementów gry powstał potem teatr Ionesco: powstał chyba z redukcji teatru do owych elementów najprostszych — do owej wizji dziecinnej, do owego teatru „nagiej" sytuacji, do teatru, w którym słowo ma znaczenie drugorzędne, do teatru, który jest milczący jak ten teatr z dzisiejszego wspomnienia („mówią nie wiem co, nie wiem co"), do teatru „ja ogołoconego". Mówi o tym Ionesco w polemice z Brechtem. *Brecht* — powiada Ionesco — *nie chce aby utożsamiać się z jego postaciami, ale by je rozumieć, i zabiega o to zrozumienie... Chce, żeby w jego myśli uczestniczyć, żeby utożsamiać się z jego myślą, a właściwie z jego wiarą, albo tym, co on bierze za wiarę... Wszyscy autorzy zaangażowani chcą nas zgwałcić, to znaczy przekonać nas i zarekrutować...*

Jaki jest teatr Ionesco?...

Kiedy mówię o tym co jest najgłębiej mną, a co się objawia w lęku, albo w radości istnienia, albo kiedy puszczam wodze wyobraźni wyzwolonej, jestem nie tylko mną; jestem niczyim zwolennikiem, nie jestem z tym przeciw tamtemu, nie jestem z tamtym przeciw temu, nie jestem tylko mną, ale ja jestem wtedy w s z y s c y i n n i w tym, co w nich jest ludzkie, już nie jestem dobry, już nie jestem niedobry, już nie jestem burżujem, już nie należę do żadnej klasy, do żadnej rasy, ani do tej czy tamtej armii — ale jestem człowiekiem ogołoconym z owej umysłowości zwolennika, z wrogości i obcości, jestem uwolniony od wyobcowania spowodowanego przez dokonany przeze mnie wybór, przez partyjną przynależność, już przestaję widzieć innych ludzi. Tu następuje najgłębsze utożsamienie, to jest sposób, aby je osiągnąć. **Wywód**

Wyraziwszy żal za życiem, umierający epoki średniowiecza wypełnia zwyczajowe rytuały: prosi towarzyszy o przebaczenie, żegna się z nimi i poleca ich Bogu.

●

Obecnie śmierć jest z naszych obyczajów tak wymazana, że z trudem ją sobie wyobrażamy i pojmujemy. Dawna postawa, kiedy śmierć była jednocześnie bliska, swojska i pomniejszona, słabiej odczuwana, zbyt kontrastuje z naszą postawą, kiedy budzi taki strach, że nie śmiemy już wymówić jej imienia.

●

o teatrze następuje w części dziennika poświęconej dzieciństwu, wśród scen z kolegium na prowincji, kiedy to matka przyjeżdża w odwiedziny, kiedy to matka odjeżdża z powrotem, kiedy to wita się ją ze smutkiem właśnie dlatego, że będzie musiała odjechać, kiedy to wszelka jej czułość i wesołość wydają się nieszczere, bo zaprawione goryczą rychłego jej odjazdu. Jej miłość wydaje się udaniem, grą, komedią. (...)

„Istnieje wiek złoty, to wiek dziecinny". Ionesco wie, że to nonsens z punktu widzenia logiki, ale dla niego życie jest zaprzeczeniem wszelkiej logiki, ponieważ zmierza do śmierci. Otóż dzieciństwo jest jedyną epoką w życiu człowieka, kiedy nie wie on, że umrze i że umrą inni. A więc dzieciństwo jest wiekiem złotym, ponieważ jest „wiekiem niewiedzy; odkąd wiadomo, że się umrze, jest się dorosłym".

Niesamowity jest jego strach przed śmiercią. Właściwie najlepiej opisał ten jego strach Jan Kott w scenie spotkania z Ionesco; Ionesco opowiada zabawną historyjkę o aktorce grającej Uczennicę w teatrze Huchette: aktorka umarła, poszła do nieba, a tam św. Piotr powiedział jej, że „pan Ionesco już nie może się pani doczekać, jest na próbie *Lekcji*". „Ionesco popatrzył na mnie — pisze Kott — zrobił się nagle bardzo smutny i powiedział zdławionym szeptem: — To nieprawda, ja nie umrę".

Śmierć jest jedyną rzeczą zrozumiałą, ale jej właśnie nie może przyjąć. Jest jedyną rzeczą, która go interesuje, ponieważ jej się boi. Świadomość śmierci występuje u niego w stopniu znanym chyba tylko mistykom chrześcijańskim. I jak wyjątki z mistyki chrześcijańskiej, zakonnej brzmią takie wyznania:

Komedia ludzka mnie nie zajmuje. Ja nie wszystek jestem z tego świata. Nie potrafię oderwać się ani od tego, ani od tamtego świata. Nie jestem ani stąd, ani stamtąd. Poza wszystkim.

O jakim drugim świecie mówi Ionesco? Czy wierzy w życie pozagrobowe? A nie, skądże, jego praca myślowa (czy raczej werbalna) polega na wierceniu w rzeczywistości głębokich dziur absurdu: „Boję się źle wybrać, więc nie wybieram

Poczucie powagi śmierci, które dotąd współistniało z poufałością z kolei słabnie: ludzie uprawiają ze śmiercią perwersyjne gry, aż do spółkowania z nią. Pomiędzy nią a seksem ustala się pewien związek i dlatego śmierć fascynuje, prześladuje jak seks: są to oznaki fundamentalnego strachu, który nie znajduje nazwy. Tłumiony, gromadzi się w mniej lub bardziej potępianym świecie snów i fantasmagorii, ale nie potrafi zachwiać starym, mocnym światem rytuałów i realnych obyczajów. Kiedy strach przed śmiercią pojawił się, zrazu znalazł dla siebie miejsce tam, gdzie tak długo trzymano na uboczu i w ukryciu miłość i skąd jedynie poeci, powieściopisarze i artyści ośmielali się ją wyprowadzać na światło dzienne: w świecie wyobraźni. (...)
W ciągu wieku XVII oraz XVIII szalony strach wyłamał się z kręgu wyobraźni i przeniknął do realnie przeżywanej rzeczywistości, w uczucie świadome i wyrażalne...

●

ani polityki, ani religii." Gdzie indziej: „Nie jestem dość odważny, aby wierzyć". Ale jeszcze gdzie indziej: „Wolę Junga od Freuda, bo Jung nie zabrania religii". A zresztą „jest rzeczą niemożliwą zrozumieć cokolwiek".
Krzyki, kaprysy, histerie, zachcianki, fanaberie. Czasem coś „rozstrzyga". Czasem „cytuje". Czasem rozważa lub dyskutuje. Zaraz na następnej stronie wszystko obala. Jak dziecko. Ma swoją własną teorię psychoanalizy.
Nie ma świadomości i nieświadomości. W snach jestem świadomy. Jest to tylko inna świadomość.
Ma swoją własną wersję egzystencjalizmu:
Jesteśmy pochwyceni w pułapkę wspólną i nie buntujemy się w sposób poważny. Żadna filozofia, żadna wiedza nie mogły nam dać klucza tajemnicy...
Odkrywa naraz katastrofizm Spenglera i przeprowadza z nim zażartą polemikę, snując swoją własną historiozofię, czy też swoją własną dialektykę dziejów. Broni mianowicie sztuki, która mu się wydaje najbardziej istotną i trwałą funkcją człowieczeństwa, i broni jedności ludzkiej, która według niego powstaje przez pomieszanie narodów. Ta ostatnia myśl jest mu szczególnie droga, jako Rumunowi. Ionesco nosi przecież w sobie kompleks meteka, pięknie zapisany w następującym opowiadaniu:
Podczas lekcji gimnastyki chodzimy wokoło dziedzińca i śpiewamy „Ponad wszystkie najpiękniejsza jest chorągiew francuska". „Nie tak głośno, Ionesco" — powstrzymuje mnie pan G... — „Nie tak głośno, fałszujesz. Pozwól śpiewać tym, którzy to robią lepiej".
Otóż właśnie: okazuje miłość, zapał, zainteresowanie, i naraz wycofuje się, speszony, aby pozwolić to wszystko robić innym, którzy kochają prawdziwiej, entuzjazmują się goręcej i rozumieją lepiej to, co on, Ionesco, próbował zrozumieć wbrew przekonaniu, że naprawdę nic nie można zrozumieć. Ionesco jest, zdaje się, przekonany, że człowiek w ogóle nie myśli, tylko mówi, a mówiąc powtarza po innych. Ionesco jest po prostu przekonany, że jedyną naszą umiejętnością jest mowa, której trud polega na tym, iż musi

„Łatwiej znieść śmierć — pisze Pascal — bez myśli o niej niż myśl o śmierci bez niebezpieczeństwa." Są dwa sposoby, aby o niej nie myśleć: nasz, naszej technicznej cywilizacji, która odrzuca śmierć i obejmuje ją zakazem, i sposób cywilizacji tradycyjnych, który nie jest protestem, lecz niemożnością myślenia o niej intensywnie, ponieważ jest ona zbyt blisko i stanowi część życia codziennego.

●

ona ustawicznie udawać oryginalność. Nasza cała męka polega na tym, żeby przebić się przez otaczającą nas warstwę symulacji i naśladownictwa i okazać światu nasze indywidualne oblicze.

Język — powiada — jest to zarazem myśl i objawienie myśli... Nie odróżnia się sposobu mówienia od języka.

Co to jest kryzys języka?

Rozwód bytu i myśli. Można mówić nie myśląc. Są do tego klisze, czyli automatyzmy.

W gruncie rzeczy na tym polega cała estetyka Ionesco i cała jego postawa antyliteracka. Do czego właściwie służy literatura? Ionesco wie, że jest ona póty nieprawdziwa, póki służy zadowoleniu miłości własnej. Jest w dzienniku kilka pięknych, poważnych stron poświęconych jego rumuńskiemu tłumaczowi, poecie L. Vinea. Otóż Vinea umarł tłumacząc sztukę Ionesco *Król umiera*. Ta sztuka — powiada Ionesco — dla niego samego miała być ćwiczeniem w sztuce umierania. Chciał niejako na samym sobie spróbować, jak to jest, jak to będzie. I oto Vinea umarł, kiedy tylko skończył tłumaczenie. Czy mu to pomogło umierać? On, Ionesco, pisząc sztukę zapomniał zupełnie, o co mu pierwotnie chodziło. Tekst oddzielił się od niego, stał się jeszcze jedną sztuką teatralną. Krytycy po przedstawieniu paryskim napisali, że jest tam pełno banalnych myśli. Mieli rację *Król umiera* jest rzeczywiście zupełnie wyjątkowym nagromadzeniem frazesów, klisz, literatury. Czyżby właśnie dlatego, że miała to być sztuka serio — że miał to być „traktat o umieraniu", który Ionesco chciał napisać z pełną powagą, „aby nauczyć się umierać"? Czyż nic nie da się zrobić, żeby literatura stała się życiem, myślą, prawdą, mową, a nie tylko ujawnieniem sposobów zachowania, udania, mówienia — ujawnieniem komedii? (...)

Andrzej Kijowski

Próby czytane: Dziennik Ionesco
Dialog 1968/3(fragmenty)

Wszelkie warianty, jakie zachodziły w postawach wobec śmierci przez całe tysiąclecie, nie zmieniły tego fundamentalnego obrazu ani trwałego związku między śmiercią a społeczeństwem: śmierć zawsze była aktem społecznym i publicznym. Jest nim jeszcze dzisiaj na wielkich obszarach łacińskiego Zachodu i wcale nie jest rzeczą pewną, że ten tradycyjny model musi zaniknąć.

●

Umierano zawsze publicznie. Stąd głęboki sens słów Pascala, że człowiek umiera samotny, bo w tych czasach, w znaczeniu fizycznym, w chwili śmierci nigdy nie było się samotnym. Dzisiaj ma to bardziej banalne znaczenie, bo właściwie każdy ma wszelkie szanse, że umrze w samotności szpitalnej sali.

●

Najnowszy wzorzec śmierci wiąże się z medykalizacją społeczeństwa, to znaczy jednego z tych sektorów społeczeństwa przemysłowego, gdzie władzę techniki przyjęto najlepiej i gdzie wywołuje ona jeszcze stosunkowo najmniej sprzeciwów.

Philippe Ariès
Człowiek i śmierć
(fragmenty)

W końcu świat wewnętrzny, świat zewnętrzny, to tylko nieścisłe wyrażenia. Pomiędzy tymi dwoma rzekomymi światami nie ma żadnych rzeczywistych granic; istnieje oczywiście pierwszy impuls, który wychodzi od nas samych, i jeśli nie może się uzewnętrznić, jeśli nie może się obiektywnie zmaterializować, jeśli nie ma pełnej zgody między ja wewnętrznym i ja zewnętrznym, wtedy następuje katastrofa, uniwersalna sprzeczność, wszystko się łamie...

(E. Ionesco)

Hans Holbein
Taniec śmierci

NAJBLIŻSZA PREMIERA:
MARLENA

Dyrekcja Teatru:
ul. Jagiellońska 5, 31-010 Kraków
Dyrektor Naczelny i Artystyczny:
tel. 21 29 77
Z-ca Dyrektora ds. Administracyjnych:
tel. 21 33 53
Sekretariat: tel. 21 29 77, 21 33 53
Scena przy pl. Szczepańskim 1
(ul. Jagiellońska 1) 31-011 Kraków
tel. 22 85 66, 22 87 63
(centrala łączy z kasą)
Scena Kameralna, ul. Starowiślna 21
31-038 Kraków
tel. 21 19 95, 21 19 98
(centrala łączy z kasą)
Piwnica „Przy Sławkowskiej 14"
tel. 21 59 76
Muzeum Starego Teatru,
Plac Szczepański 1
31-011 Kraków
tel. 22 87 63 w. 261
(otwarte na godzinę przed spektaklem)
Organizacja Widowni
pl. Szczepański 1, 31-011 Kraków
tel. 22 40 40

Redakcja programu:
Anna Stafiej
Opracowanie graficzne:
Lech Przybylski

Drukarnia Wydawnicza im. W. L. Anczyca Kraków, zam. 2522/91 nakł. 5000 egz.

Cena programu z wkładką
4000 zł

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY TADEUSZ BRADECKI

Eugène Ionesco

KRÓL UMIERA
czyli
CEREMONIE

(Le roi se meurt ou Cérémonies)

Przekład Adam Tarn

OSOBY:

Król Bérenger I	**Jerzy Grałek**
Bérenger	**Andrzej Buszewicz**
Królowa Małgorzata, pierwsza małżonka króla Bérengera I	**Ewa Kolasińska**
Królowa Maria, druga małżonka króla Bérengera I	**Aldona Grochal**
Lekarz	**Stefan Szramel**
Strażnik	**Andrzej Kozak**
Julia, pokojówka, pielęgniarka	**Alicja Bienicewicz**

REŻYSERIA
Krzysztof Nazar

MUZYKA
Joanna Wnuk-Nazarowa

SCENOGRAFIA
Kazimierz Wiśniak

Asystent reżysera	**Andrzej Kozak**
Kierownictwo muzyczne	**Joanna Wnuk-Nazarowa**

Z-ca dyr. ds. administracyjnych RYSZARD J. SKRZYPCZAK • Kier. muzyczny MIECZYSŁAW MEJZA • Sekretarz literacki ANNA STAFIEJ

inspicjent	*Marta Kaczmarczyk*
sufler	*Michalina Starczyk*
Kostiumy:	
pracownia krawiecka damska	*Halina Drahus*
pracownia krawiecka męska	*Fryderyk Kałkus*
Dekoracje:	
pracownia butaforska	*Barbara Nowak*
pracownia malarska	*Małgorzata Talaga*
pracownia stolarska	*Wiesław Wróbel*
pracownia ślusarska	*Leszek Bubak*
pracownia tapicerska	*Józef Wydmański*
charakteryzacja	*Teresa Niedrygas*
światło	*Eugeniusz Wątroba, Adam Piwowar*
dźwięk	*Mieczysław Guzgan, Andrzej Nowak*
główny brygadzista	*Wiesław Małek*
kierownictwo techniczne	*Anna Kammer, Andrzej Starzyk*
koordynacja pracy artystycznej	*Mirosław Obłoński, Małgorzata Piotrowska*

!!!PREMIERA W TEATRZE KAMERALNYM W DNIU 16 LUTEGO 1991 ROKU!!!

KRÓL UMIERA
czyli
CEREMONIE

Projekty kostiumów
KAZIMIERZ WIŚNIAK

ALDONA GROCHAL

ANDRZEJ KOZAK

ALICJA BIENICEWICZ