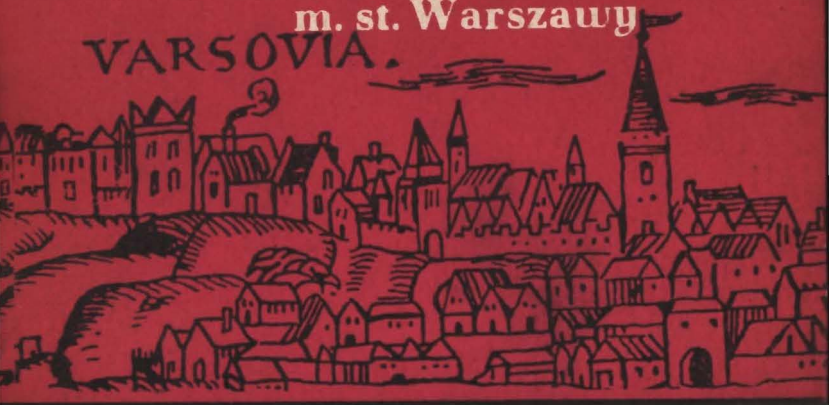
TEATR DRAMATYCZNY

m. st. Warszawy



JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ

KRÓL MIĘSOPUST

Teatr Dramatyczny
m. st. Warszawy

JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ

KRÓL MIĘSOPUST

Reżyseria
JAN BRATKOWSKI

Scenografia
KRYSTYNA ZACHWATOWICZ

Muzyka
ZYGMUNT KONIECZNY

Choreografia
WITOLD GRUCA

Dyrektor i kierownik artystyczny teatru
JAN BRATKOWSKI

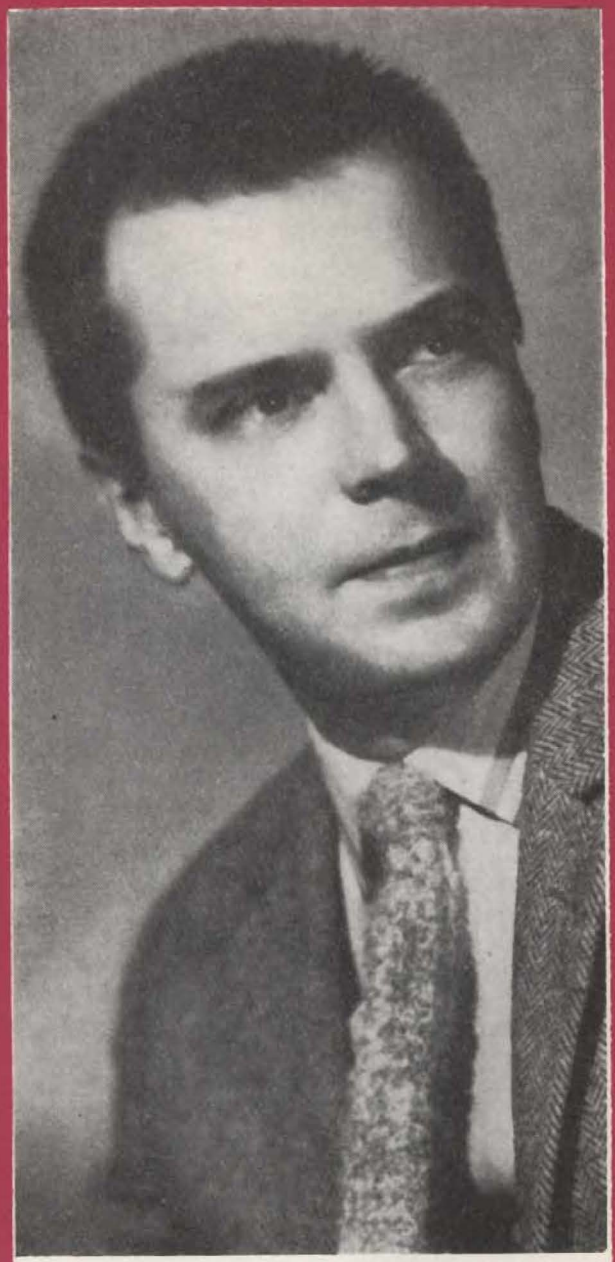
Wicedyrektor
MIECZYSŁAW MARSZYCKI

Kierownik literacki
STANISŁAW MARCZAK-OBORSKI

PREMIERA W MAJU 1971 R.

OSOBY

Florek	MIECZYSŁAW CZECHOWICZ
Filip	WOJCIECH POKORA
Rosalinda	KATARZYNA ŁANIEWSKA JANINA TRACZYKÓWNA
Kasia	KRYSTYNA MACIEJEWSKA MAŁGORZATA NIEMIRSKA
Gęba	STANISŁAW WYSZYŃSKI
Skoczek	MACIEJ DAMIĘCKI
Belinda	HALINA DOBROWOLSKA
Florinda	KRYSTYNA CIECHOMSKA
Roberto	JERZY ZELNIK
Maski karnawałowe	HELENA BARTOSIK HELENA KALINOWSKA KRYSTYNA MIECIKÓWNA ELŻBIETA OSTERWIANKA LECHOSŁAW HERZ JAROSŁAW SKULSKI



Jarosław Marek Rymkiewicz

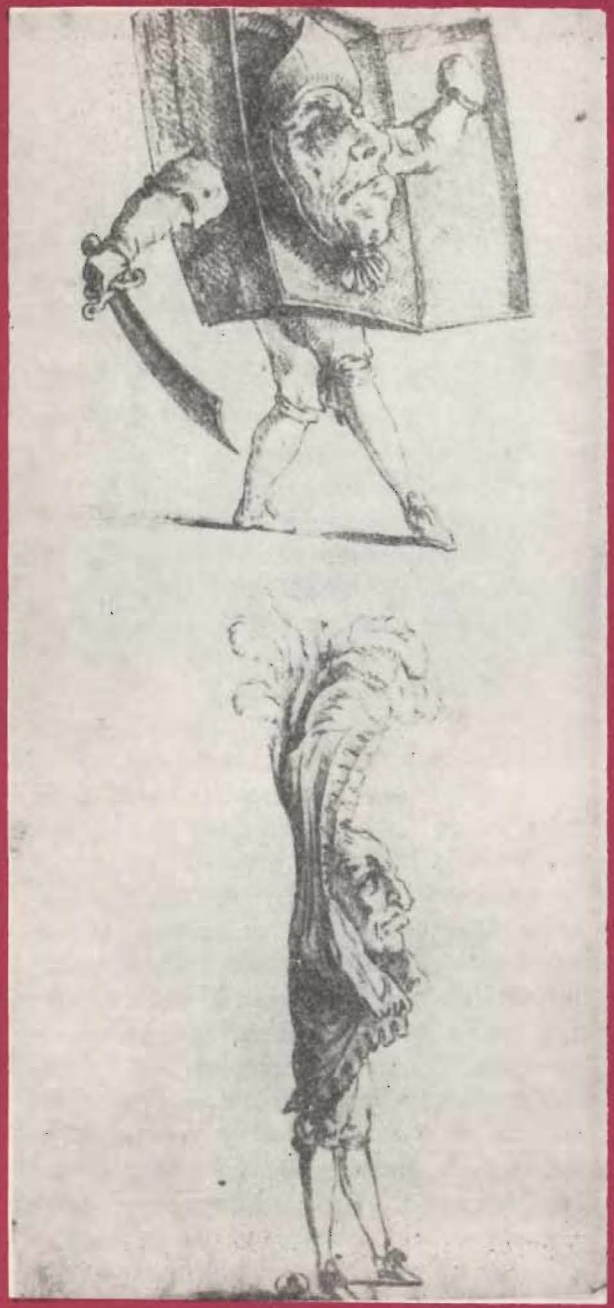
Lech Sokół

RYMKIEWICZOWSKIE „PONOWIENIE WZORU"

Jarosław Marek Rymkiewicz urodził się w Warszawie 15 lipca 1935 r. Studia polonistyczne odbywał i ukończył w Łodzi, gdzie w 1956 r. debiutował jako poeta na łamach prasy, a w roku następnym ogłosił pierwszą swoją książkę — tomik wierszy zatytułowany *Konwencje*. Drugi zbiór jego wierszy — *Człowiek z głową jastrzębia* (1960) — staje się wydarzeniem, a poeta otrzymuje zań nagrodę tygodnika „Nowa Kultura". Następne tomy jego wierszy w znacznym stopniu kontynuują i pogłębiają problematykę, która pojawiła się w zbiorze *Człowiek z głową jastrzębia;* w 1963 r. ukazuje się *Metafizyka*, w 1964 *Animula* i wreszcie w roku ubiegłym *Anatomia*.

Doświadczenia poetyckie Rymkiewicza znajdują także wyraz w sformułowaniach teoretycznych, zawartych w książce *Czym jest klasycyzm* (1967). W książce tej po raz pierwszy wyłożył poeta swój program, określił swój stosunek do kultury. Stworzył wspólny mianownik dla całej swojej działalności, różnorodnej w formie, ale jednolitej, poddanej jednej koncepcji ogólniejszej, którą nazwał klasycyzmem. W koncepcji klasycyzmu mieszczą się nie tylko poezje i przekłady Rymkiewicza, ale także jego twórczość dla teatru, którą otwiera *Eurydyka, czyli każdy umiera tak, jak mu wygodniej* (1957) i *Odys w Berdyczowie* (1958). Następna sztuka, *Król w szafie*, ogłoszona w 1960 r., jest jednocześnie debiutem teatralnym autora, gdyż w tymże 1960 roku wystawił ją łódzki Teatr Nowy. Sztukę *Lekcja anatomii profesora Tulpa* ogłosił Rymkiewicz w 1964 r., a *Króla Mięsopusta* w 1970. Prapremiera *Króla Mięsopusta* odbyła się 11 października 1970 r. w Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie.

Zainteresowania teatralne Rymkiewicza wyrażają się nie tylko w twórczości oryginalnej, ale również w przekładach, czy — jak to określa autor, mający własną koncepcję przekładu — „imitacjach". Dla sceny przełożył, czy imitował, *Yermę* Garci Lorki oraz trzy dramaty Calderona: *Życie jest snem*, *Niewidzialna kochanka* i *Księżniczka na opak wywrócona*. Przekładał również poezję: romance hiszpańskie,



sonety Shakespeare'a, wiersze Thomasa Stearnsa Eliota, Wallace'a Stevensa, Conrada Aikena, Osipa Mandelsztama i innych. Rymkiewicz jest wreszcie nie tylko poetą, tłumaczem i damaturgiem, jest także badaczem poezji: obronił tezę doktorską na temat *Studia nad topiką śródziemnomorską w poezji polskiej pierwszej połowy dwudziestego wieku. Topika idylli ogrodowej* oraz opublikował książkę *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu* (1968), gdzie zajął się tematem ogrodu w poezji.

Wszystkie wątki twórczości Rymkiewicza schodzą się i znajdują oparcie w koncepcji klasycyzmu. Klasycyzm w ujęciu Rymkiewicza polega przede wszystkim na przeświadczeniu o jedności całej kultury europejskiej. W kulturze nie istnieje „teraz" i „niegdyś" — cała kultura dana jest w każdym momencie odbiorcy czy twórcy żyjącemu „tu i teraz". Poeta piszący wiersz czerpie wzory z kultury zastanej, ale zmienia ją w ten sposób; zmienia nie tylko swoją ściśle teraźniejszą kulturę, ale także przeszłą, gdyż „ponowił" wzór, zintensyfikował i przedłużył jego życie w kulturze. Poeta piszący wiersz zmienia i kształtuje także przyszłość, skoro zmienia teraźniejszość, z której przyszłość będzie czerpać wzory. Prawdziwe i twórcze „ponowienie wzoru" nie ma nic wspólnego ani z tradycjonalizmem i pogrążeniem w przeszłości, ani ze stylizacją. Jest ono włączeniem się w życie kultury, która jest jako całość niezniszczalna, jest zgłoszeniem swego udziału w niej i odwołaniem się do skarbca odwiecznej mądrości, na którego powsta-

nie pracowała cała ludzkość. Twórcze ponowienie wzoru nie ma nic wspólnego z tradycjonalizmem właśnie dlatego, że jest podjęciem pracy nad dziełem, kontynuowanej od stuleci i aktualnej „tu i teraz". Aby to było możliwe, poeta musi zyskać jasną świadomość swojej sytuacji i określić się wobec kultury, musi zdać sobie sprawę z roli tradycji i swych własnych zadań. W koncepcji klasycyzmu Rymkiewicz odwołuje się i wyciąga wnioski z dzieła szwajcarskiego psychologa, zbuntowanego ucznia Freuda, Carla Gustava Junga, z poezji, dramatu i eseistyki literackiej Thomasa Stearnsa Eliota, z filozofii Pierre Teilharda de Chardin. Klasycyzm — jak nie trudno zauważyć — stosuje się także do twórczości teatralnej Jarosława Marka Rymkiewicza. Autor wyłożył tę sprawę szerzej w artykule *Czym jest klasycyzm (w teatrze)?*, ogłoszonym w „Dialogu" (1970, nr 5).

W teatrze obowiązuje również, podobnie jak w poezji, „ponowienie wzoru" i włączenie się w ciąg kultury. W teatrze i w poezji ponowienie jest twórcze, gdy wydobywa i wyraża w sztuce obrazy, postacie, sytuacje archetypowe, pradawne i wciąż powracające. Dzieje się tak oczywiście w teatrze i poezji prawdziwej, twórczej, godnej tego miana. Aby wyjaśnić swoje idee Rymkiewicz analizuje *Zemstę* Fredry i tak pisze o głównych postaciach Fredrowskiego arcydzieła: „...Rejent i Cześnik reprezentują coś, co Fredro wydobył z głębi swojego doświadczenia — a mówiąc: doświadczenie, myślę o doświadcze-

niu życiowym przerastającym życie jednego człowieka, a więc o doświadczeniu kulturowym, doświadczeniu człowieka, który (może nawet o tym nie wiedząc), przeżył i pojął najgłębiej dzieje kultury europejskiej — coś, co przekształcił i uteatralizował, czyniąc na chwilę i na zawsze dwiema konkretnymi postaciami. Bo reprezentują samą istotę — teatralizującą się istotę — życia. Więc to nie Cześnik i Rejent spotykają się ze sobą na scenie. Lub raczej: nie tylko Cześnik i Rejent. To spotykają się Gruby i Chudy, Milczek i Krzykacz, Bas i Tenor, Przechera z Awanturnikiem, Apoplektyk z Żołądkowcem, Wątpia i Rdzeń. Albo inaczej: to spotyka się to, co grube, z tym, co chude, wrzask z ciszą, życie ze śmiercią. Albo jeszcze inaczej: to spotyka się grubość zazdroszcząca chudości z chudością, która pragnie być gruba, i śmierć złakniona życia z życiem złaknionym śmierci. A przecież — o, przemiano cudowna — zawsze Cześnik w purpurze z Rejentem w czerni".

Rozumiemy teraz dobrze, dlaczego według Rymkiewicza, *Zemsta* jest arcydziełem i co znaczy Rymkiewiczowskie „ponowienie wzoru" w teatrze. Możemy je łatwo zaobserwować w jego własnym teatrze.

W *Królu Mięsopuście* występują postacie należące do tej samej szeroko pojętej grupy postaci archetypowych, co Rejent i Cześnik z *Zemsty*. Król Filip i Florek to właśnie spotykający się ze sobą Chudy i Gruby; pierwszy będący po stronie śmierci, drugi — życia; pierwszy uosabiający ascezę

i duchowość; drugi — cielesność i trywialność, ujawnioną otwarcie przez jedną z postaci sztuki w przeciwstawieniu „król duch" — „król wieprz". Postacie sztuki dzielą się zresztą na dwie grupy, na orszak króla ducha i orszak króla wieprza. Postacie te zazdroszczą sobie wzajem i obdarzają się niechęcią, kochają i nienawidzą, przyciągają i odpychają. Akcja sztuki toczy się przede wszystkim dzięki istnieniu tych napięć między postaciami, głównie dzięki specyficznemu konfliktowi Króla (Postu) i Florka (Mięsopustu). Groteskowe zaproszenie do tańca Postu przez Mięsopust „ponawia" prastary wzór. Motyw tańca jest tu szczególnie znaczący jako forma skojarzenia i współistnienia absolutnych przeciwieństw, mająca bogatą historię w sztuce. „Ja mięsopust ty post jesteś" — mówi Florek — „ty tańcz ze mną chudy poście".

Walka między Grubymi a Chudymi daje się więc interpretować jako walka między życiem a ascezą, między dwiema koncepcjami życia: jego pełną akceptacją a wyrzeczeniem i odwróceniem od niego. Walkę tę zilustrował przecież znakomicie już Brueghel w jednym ze swoich dzieł, przedstawiając grubasa zaatakowanego przez dwóch chudzielców, którzy chcą go... zjeść; jeden z nich gryzie już jego tłusty policzek.

Przy końcu sztuki jej tempo rośnie, szybka i bezładna z pozoru bieganina postaci wzmaga się, podkreślając rytmiczność i powtarzalność zachodzących przemian, tak jak w życiu, jako całość, niezniszczalnym i wiecznym. Ostatecznie wyjaśniają tę

kwestię słowa Florka skierowane do widzów, które kończą sztukę:

„bijcie brawo a ty farso
a ty kręć się farso wokół
a ty tocz się a ty wiruj
ty z popiołu i ty w popiół
ty obracaj się i tańcuj
a wy idźcie spać widzowie
bo ta farsa nie ma końca".

Ta farsa to życie i sztuka o życiu — odegrana w teatrze, któremu „ponowione wzory" przeszłości nadają ciągłość i jednoczą go z tradycją, czyniąc jednocześnie teraźniejszym, gdyż wprowadza on zasady obowiązujące niegdyś i — teraz.

Lech Sokół

Marcin Czerwiński

KARNAWAŁOWA ZAMIANA RÓL

W królestwach starożytnej Mezopotamii uprawiano w pewnych okolicznościach dość niezwykłe odwrócenie ról. Na parę dni obierano władcą kraju najnędzniejszego z jego mieszkańców, najczęściej niezbyt normalnego. Zabawa kończyła się okrutnie: koronowanego biedaka ofiarowywano bogom.

Starożytność, na obszarach morza Śródziemnego i Małej Azji, zna liczne gry, obrzędy, których zasadniczym elementem jest wyzbycie się zwykłej osobowości i zwykłego miejsca w społeczeństwie. Czasem, jak to było z owym mezopotamskim nędzarzem, rzecz polegała na przyjęciu roli znajdującej się na przeciwległym biegunie budowli społecznej, czasem na zamianie rolami, dokonywanej na ten krótki czas zawieszenia zwykłych prawideł życia. W obrzędach bachicznych odbywanych w Grecji

i w Rzymie mieszały się jak w karnawale stany społeczne, zawieszeniu ulegały powszednie normy obyczajowe.

Podobieństwo z karnawałem jest nieprzypadkowe. W postaci swej łatyńskiej stanowi on niemal z pewnością odległą kontynuację rzymskich Saturnaliów, ograniczonych czy złagodzonych w swym burzycielstwie i swobodzie przez wpływ chrześciaństwa. Karnawał włoski, karnawał, jaki do dziś jest obchodzony w krajach Ameryki Łacińskiej, jest oczywiście obrzędem świeckim. Uleciały z niego sakralne treści, które znała starożytność. W obyczajowości współczesnej znajdziemy już w ogóle tylko ślady owej pradawnej zamiany ról. Są one traktowane jako rodzaj zabawy: maski balowe, zwyczaj żartobliwego oszukiwania się w dniu pierwszego kwietnia, praktykowane kiedyś w harcerstwie odwrócenie porządku, polegające na tym, że przez jeden dzień starsi pełnili na obozie wszystkie funkcje „niższe" jak obsługa kuchni czy zamiatanie. Wydaje się, że w cywilizacji nowszej potrzeby, jakie wyrażały się w tej symbolicznej zabawie, przeniesione zostały na sztukę, na literaturę. Sztuka i literatura pozwalają nam nie być sobą, zidentyfikować się natomiast z sytuacją i postacią kogoś innego. Jak tamta gra jest to społecznie usankcjonowany, kontrolowany przez kulturę sposób na „zamianę ról".

Oczywiście, sztuka i literatura nie sprowadzają się wyłącznie do tego. Pamiętajmy o ich funkcji poznawczej, o kontemplacji estetycznej, którą oferują. Obok tego jednak wchłonęły one coś z tamtej odwiecznej gry.

Jaki jest sens owego wyzucia się z tożsamości, nabycia tożsamości innej, zawieszenia na krótki czas prawideł powszednich norm, usunięcia przedziałów, w których ludzie żyją?

Napisano o tym całe biblioteki i trudno na to pytanie odpowiedzieć wyczerpująco w krótkiej notatce.

Upatrywano w tym funkcję przynoszenia ulgi, oczyszczenia z żalu i frustracji. Symboliczne „wyjście z siebie" nie przekreśla własnej doli, rysuje natomiast wokół niej szeroki horyzont. Egzystencja nie zmienia się, świadomość jednak zyskuje pomoc w panowaniu nad nią.

„Zamiana ról" stwarza następnie ogólną perspektywę nadającą względność, przemijalność światu i jego porządkowi. Może dlatego w symbolice karnawałowej bywa miejsce dla śmierci?

Jak za sprawą sztuki, tak i w tych obrzędach, obchodach, grach, świadomość zdobywa przeżycie tej niewątpliwej prawdy, jaką jest jej względna przynajmniej swoboda wobec własnej sytuacji, fizycznej postaci, funkcji społecznej.

Dzięki temu, dzięki wyobraźni, dzięki rozległości wiedzy świadomość może ująć siebie krytycznie, może zdobyć dystans, zadumać się nad tym, co marne i co wzniosłe, może wreszcie zapragnąć zmiany realnej, zaprojektować przeobrażenie doli swojej i swego otoczenia.

Docieramy tu do jeszcze jednej sprawy. Symbole związane z „grą w zamianę ról" nie przypadkiem chyba odnajdywały się w tradycjach rewolucyjnych. Chociaż „gra", o której mówimy, była w większości wypadków czysto psychicznym lekiem na poczucie uwięzienia w społecznych instytucjach, to przecież sprzyjała wyswobodzeniu świadomości, a ta, raz wyswobodzona, zapragnąć mogła czynów konkretnych.

Czternasty lipca we Francji symbolami wręcz karnawałowymi czci obalenie królestwa.

Wspomnieć należy, że mało co w świecie sztuki kojarzy się tak blisko z naszą grą, jak

Dalbym Berło yz Koronę
Bymię Stańca Uwolniono
O? nader przykre niestety
Ktore smierc skacze Ballety.

Ty Kmiotku Spracowany
W Smiertelnes się wybrał tany
Niepyszna Dama z Oraczem
Tak Tańczy iako z Bogaczem

teatr. Do istoty jego należy igranie przyjętą na siebie rolą, podstawianie kogoś pod czyjąś postać.

Teatr był zawsze kuszony dublowaniem tej zabawy. Jak by mało było tamtej pierwotnej, zasadniczej zamiany ról, chętnie wprowadzał jeszcze „grę w grze". Nie tylko aktorów kazał nam brać za innych ludzi, ale doprowadzał do tego, że zamieniali się na scenie tymi przybranymi tożsamościami. Uprawiał to teatr jarmarczny, znał to Shakespeare. W naszych czasach pojawia się ta „podwójna zabawa" choćby u Geneta.

Wolno chyba powiedzieć, że teatr dysponował zawsze środkami dla ogromnego intensyfikowania tych efektów, których od tak dawnych czasów poszukiwali ludzie na bardzo różnych drogach.

Marcin Czerwiński

Opracowanie graficzne BOŻENA HENEL

Kierownik nadzoru artystycznego
JANINA KĘSTOWICZ

Asystenci reżysera
RYSZARD KRZYSZTOFA (PWST)
HENRYK ROŻEN (PWST)

Asystent scenografa
IRENA BURKE

Konsultant muzyczny
JANUSZ JĘDRZEJCZAK

Inspicjent
RYSZARD SZCZYCIŃSKI

Sufler
JANINA BIERNACKA

Kierownik Biura Obsługi Widzów
MIECZYSŁAW LEWICKI

Kierownik techniczny
JANUSZ CIARKOWSKI

Brygadier sceny
MAKARY MAJEWSKI

Kierownicy pracowni perukarskich
HALINA SZYMAŃSKA
EDWARD ŚWIĘTOCHOWSKI

Światło
MIKOŁAJ STĘPNIEWSKI

Kostiumy wykonano pod kierownictwem
WIKTORII JĘDRZEJEWSKIEJ
WINCENTEGO WTULICHA

Kierownik pracowni malarskiej
STANISŁAW MIGDAŁ

Kierownik pracowni modelatorskiej
JANUSZ CIARKOWSKI

Kierownik pracowni szewskiej
ANTONI WICHLIŃSKI

Kierownik pracowni tapicerskiej
EUGENIUSZ NOWAK

Kierownik pracowni stolarskiej
JÓZEF GRZELAK

Kierownik pracowni ślusarskiej
JÓZEF FILIPOWICZ

Efekty akustyczne
CZESŁAW SZYDZIAK

Cena zł. 4.50 —

W.K.Graf. W-wa. Zam. 3371. U-64.