Teatr Komedia

TEATR KOMEDIA

Dyrektor
PRZEMYSŁAW ZIELIŃSKI

Zastępca dyrektora
JÓZEF KOBUS

Kierownik literacki
SZCZEPAN GĄSSOWSKI

Kierownik muzyczny
ROMAN CZUBATY

CARLO GOZZI

BŁĘKITNY POTWÓR

imitował
JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ

16

PREMIERA W LISTOPADZIE 1974

Carlo Gozzi

Wanda Roszkowska

CARLO GOZZI

W czasie i poza czasem

Człowiekiem teatru i twórcą w sensie dramatopisarskim stał się Gozzi bardzo późno, bo po czterdziestce. Ten opóźniony start odbył się w warunkach właściwych dla dojrzałego wieku, dając okazję do wyładowania długo kumulowanej energii i doświadczeń własnych, gromadzonych w klimacie kulturowym określonego formatu, Wenecji — stolicy życia karnawałowego, turystycznej mekki Europy doby oświecenia.

Urodził się Gozzi 13 grudnia 1720 r., trzynaście lat później od Goldoniego. Koniec roku, feralna trzynastka stanęły u progu życia Gozziego jak znak kabały: oto z woli przeznaczenia piewca ubiegłych dni, dogasającego czasu. Pozostańmy przy łatwej opozycji dwóch antagonistów — Goldoni, mieszczański inteligent, początkujący adwokat, słowem stereotyp literata oświeceniowego, i Gozzi, kuzyn przez matkę Tiepolo, weneckich patrycjuszy, z ojca prowincjonalny nobil, lecz hrabia, dziecko Republiki Weneckiej. Urodził się jako któreś z rzędu dziecko Angeli i Jakuba Antonia. Atmosfera życia literackiega, zebrań, dysput, okolicznościowych poematów panegirycznych, otaczała go na codzień w tym „szpitalu poetów", jak powiada o swym domu, unikając dosadniejszego słowa, którego znaczenie kryje się za „poetami".

W 1747 r. wchodzi Gozzi pod wpływem brata Kaspra do świeżo otwartej Akademii dei Granelleschi, pedantki, która gromadzi obrońców czystości języka, narażonego na sfrancuzienie przez rozliczne gallicyzmy, wchodzące w materię włoszczyzny zbyt chudej, niedostosowanej do wyrażania nowej myśli.

W tym czasie Goldoni, pracujący dla kompanii komików pod wodzą Girolamo Medebacha, pisze przełomowe dla losów teatru włoskiego komedie, m. in. *Sprytną wdówkę* i *Teatr komiczny*, będący wykładnikiem zamierzonej przez pisarza reformy 1748—1753). Praktycznym wyrazem dążeń Goldoniego do uratowania włoskiej sztuki komediowej stają się komedie, w których pojawia się środowisko lekceważonych plebejów, ludu weneckiego, jego sprawy codzienne, radości i kłopoty, świat żywej gwary weneckiej tak bliskiej Goldoniemu, która mu posłuży do stworzenia nowego teatru pełnego odrębnej, nowej poezji, muzycznego rytmu, rodzajowych obrazów. Wypracował sobie tę drogę przez stopniowe odrywanie komedii improwizowanej od jej nawyków, odsuwając improwizację na plan dalszy, przełamując opory aktorów do pisanego tekstu dramatycznego. Te posunięcia oraz ogromne powodzenie u publiczności mobilizują akademików do uderzenia na Goldoniego. Dla Gozziego, który w pojmowaniu istoty komedii zajął stanowisko skrajnie przeciwne od Goldoniego zżymając się na wulgarność tematyki, świata rybaków, gondolierów, niegodnych desek scenicznych, był to sygnał do boju. Wypuszcza w 1757 r. swoją *Tartanę wpływów na rok 1756* — tartana, rodzaj weneckiej barki morskiej — gdzie z zaciekłością kota z *Myszeidy* pokazał zęby i pazury.

Permanentny stan pełen mobilizacji każe Gozziemu szukać innej jeszcze platformy „perswazji", gdzie mógłby, nie tylko w teorii, ale i praktycznie wykazać nicość przeciwników. W 1755 r. zjeżdża do Wenecji słynna kompania komików Jana Antonia Sacco (Truffaldina na scenie). Gozzi nawiązuje z nim współpracę, która trwać będzie przez ćwierć wieku, angażując pióro podobnie jak Goldoni do pisania scenariuszy i centonów dla ulubionego Truffaldina. Znajduje w kompanii znakomite poparcie w innych maskach: Brighelli, Smeraldinie, Pantalonie i neapolitańskim Tartaglii. Wszystkie te maski wejdą do komedii baśniowych Gozziego, wskazując równocześnie na źródło inspiracji Gozziego, który im właśnie jako współtwórcom swego teatru wiele będzie zawdzięczać.

W 1761 r. pisze Gozzi swój poemat heroikomiczny, *Marfiza Bizarra*, uplasowany w świecie paladynów Karola Wielkiego i słynnej pieśni o Rolandzie, mającej na gruncie włoskim przebogate tradycje renesansowe. W tym samym też roku występuje z pierwszym utworem dramatycznym, który zadecyduje o wielkim jego sukcesie w batalii. 25 stycznia kompania Sacchiego zaprezentuje słynny już dziś w świecie utwór, *Miłość do trzech pomarańczy*, scenariusz dell'arte z rzadkimi partiami tekstowymi. Bohaterem czyni Gozzi Tartaglię pod którego imieniem ukrył Publiczność wenecką.

Sceneria baśni, łańcuch nieoczekiwanych, logicznie nie powiązanych w świecie realnym, ale zgodnych z logiką bajki zdarzeń, po którym poruszają się ulubione figury improwizowanej komedii, rozwijając przed widownią cały wachlarz lazzi, dowcipów słownych, to było coś absolutnie nowego. Przejrzystość alegorii, objaśnionej dodatkowo w prologu i wstępie autora, mówiącej o polemice angażującej całe miasto, sprawiły, że Gozzi odniósł wspaniałe zwycięstwo, dostarczając nowego materiału plotce i sensacji, pokazując też, że skazana na śmierć komedia dell'arte żyje i zachwyca, pozwalając publiczności cieszyć się postaciami, z którymi zżyła się od niepamiętnych czasów. Dokonał Gozzi przy tym niebyle jakiego dzieła: w sposób fascynujący przeniósł polemikę literacką na scenę, przełożył ją na sytuacje teatralne.

W następnych latach powstają dalsze dramaty ujęte w kształt baśni; w sumie w okresie 1761—1765 stworzy Gozzi dziesięć *Bajek* dramatycznych. Drugą z rzędu będzie *Il Corvo (Kruk)*, tym razem już pełny tekst dramatyczny z partiami scenariuszowymi dla dwóch głównie masek: Truffaldina i Brighelli. Utwór pełen cudownych przemian postaci, przenikania przez zamknięte drzwi i ściany, sprawianych przez zabiegi magiczne czarodzieja Norando, przy zmiennej scenerii, w wyśnionej krainie Frattombrosa, w której obok masek żyją postacie dramatu, traktowane na innych niż maska prawach. To zderzenie realnego z nierealnym, komicznego z tajemniczym, magicznym „nadświatem", istniejące już w *Trzech pomarańczach*, ale tu wychodzące poza komizm improwizowany, było nowym szokiem dla widowni i nowym sukcesem pisarza. To też szybko dostarcza on jej następnych wrażeń: *Król jeleń*, historia króla chcącego poznać prawdę. *Turandot*, baśń o księżniczce chińskiej niszczącej kolejnych kandydatów na męża, dekorującej mury ogrodu ściętymi głowami ukaranych śmiałków. *Turandot* była zwrotem Gozziego ku baśni poetycznej, wolnej od nadmiernych ingerencji machin teatralnych, na które publiczność, a może raczej krytyka zaczęła się krzywić. Zwrotem udanym i gwarantującym Gozziemu trwałe zasługi dla teatru włoskiego, i nie tylko włoskiego. Po tej baśni pisze *Kobietę-węża (Donna serpente)* o niezmiernie zawiłych perypetiach i zdarze-

Scena z komedii dell'arte

niach, i jeszcze dalszych pięć. Po *Zobejdzie* i *Szczęśliwych żebrakach* coś się zaczyna zmieniać w euforycznej aurze powodzenia. Gozzi zbiera siły do *Błękitnego potwora* (1764), ale pisząc pełen jest zwątpień, dostrzega przelotność każdego sukcesu.

Świat baśni, cudowności i magii, i krążących po jej orbitach masek, kreowany ręką Gozziego zrazu wyłącznie w celach polemicznych, defensywnych w stosunku do poczynań Goldoniego, następnie do rozgrywki z otaczającym autora światem i społecznością gnomów, ludzi rozchwianych a korzystających z luzu niesionego przez nowe prądy dla wygrania egoistycznych interesów — świat baśni zyskuje stopniowo swoją autonomiczność jako jedyny w swoim rodzaju, istniejący na własnych, teatralnych prawach, główny tytuł do kontrowersyjnej sławy Gozziego.

Ale sukcesy, tak świetne, dzielone z zespołem aktorskim, gasną stosunkowo szybko. Co prawda sztuki Gozziego idą po trzydzieści razy, co jest liczbą poważną jak na ów czas i świadczącą o trwalszym uznaniu widowni niż krytyki. Lecz widownia jest dla nas świadkiem niemym. Głosy krytyki przetrwały. Głosy zgorszone naruszeniem obowiązujących zasad

Spiewający Coviello

porządku dramatycznego, prawdopodobieństwa, dobrego smaku, łatwego do wyprowadzenia morału. Gozzi wskrzeszał duchy umarłych — feeryczną scenerię baroku, nie dostrzegał nowego świata, atakował filozofię francuską, która torowała sobie drogę we Włoszech. Jego dramat był niespójny, drażniąco heterogeniczny. Ruszyli ławą pedanci, między innymi uczony prałat Taruffi, znany nam z kół warszawskiej nuncjatury adorator pięknych Polek, pośrednik artystyczny króla Stanisława Augusta.

Kompania Sacchich opuszcza Wenecję dla prowincji i wojaży po cesarskiej Europie. Gozzi tworzy jeszcze dramaty inspirowane przez sztuki baroku hiszpańskiego, ale nie staną się one ważne. Bajki pojawią się jeszcze na scenie, oglądać będzie *Księżniczkę Turandot* Goethe z końcem stulecia, ale łączność twórcza autora z kompanią dell'arte zostaje przerwana na zawsze.

Gozzi przestaje zajmować się dramatem. W 1797 r. wydał *Memorie inutili (Pamiętniki zbyteczne)*, wnikliwy, bogaty dokumentalnie, jakkolwiek przewrotny, świadomie nieszczery we fragmentach osobistych, obraz lub raczej ciąg obrazów i wspomnień nasyconych satyrycznymi złośliwościami, subiektywnych, przecież — cennych. W tym samym roku 1797 dopełnił się los Wenecji. Republika przestała istnieć z woli Napoleona. Gozzi przeszedł przez ten próg z uczuciem ambiwaletnej satysfakcji. Już wcześniej znalazł się poza swym czasem.

Zmarł 4 kwietnia 1806 r.

Tryumf teatru

Świat baśni Gozziego mieni się światłem najrozmaitszych barw, scenerii, *Miłość do trzech pomarańczy* rozgrywa się na szerokich przestrzeniach wymyślonej krainy, *Turandot* czy *Błękitny potwór* rozgrywają się w Chinach, Pekinie i Nankinie, inne baśnie sytuuje Gozzi w czystej krainie fantazji. Charakterem, tonacją różnią się one między sobą, ale przecież tworzą one razem świat jeden, wspólny baśni dramatycznej, której barwę nadaje specyficzna, umownie pojęta, częściowo autentyczna w powierzchniowej warstwie egzotyczność. Ma też ta baśń cechy jednoczące ją ze światem wyobraźni i pojęć ludowych przetworzonych jednakże w duchu wyraźnej rafinady niesionej przez starą cywilizację.

Przede wszystkim wyraża ona proste i pryncypialne prawdy moralne, odwołuje się do wspólnego wszystkim świata pojęć, kategorii moralnych, które można odrzucić, ale niepodobna ich nie rozumieć: wierność w miłości, prawość i prostolinijność przeciw fałszowi, obłudzie, podstępności, obowiązek dotrzymania słowa,

Pantalone

Scena orientalna

dochowania tajemnicy, wdzięczności za doznane dobro, bezinteresownej życzliwości. Wykroczenie przeciw tym zasadom ściąga na winnego karę, w baśni musi się dokonać swoista katharsis: moralna koda jest zasadą konstrukcyjną utworu. Ale jest to świat baśni, rządzi więc nim siła tajemnicza, baśniowe fatum, uosobione najczęściej przez przedstawiciela świata magii — Norante, minister przeznaczenia w *Kruku*, Durandarte w *Królu jeleniu*, w *Błękitnym potworze* będzie to tajemniczy Zelou, w *Zobejdzie* król Sinadab lub Zeim w bajce o takimże tytule. Wszyscy oni jednakże pochodzą tyleż ze świata ludowej wyobraźni, co z teatru, gdzie działają jak deus ex machina.

W ponadczosowym świecie przedstawionym obowiązuje logika baśni odmienna od pojęcia przyczynowości rządzącej naturą, a więc wbrew prawom fizycznym, biologicznym, psychologicznym zdarzyć się może absolutnie wszystko: młodzieniec w mgnieniu oka staje się niedołężnym starcem, który następnie stanie się młodzieńcem; umiera się, by ożyć; człowiek przeobraża się w jelenia; duch wchodzi w formę innego ducha, i co najistotniejsze transformacje te przyjmowane są bez zdziwienia.

Zasadą dramaturgiczną jest równouprawnienie postaci ludzkich i antropomorfizowanych — stworów, ptaków, zwierząt, a nawet przedmiotów, obdarzone są tak zasadniczą umiejętnością, ważną w dramacie, jak mowa, a także kategorie myślowe ludzkie: Zelou w *Potworze* jest partnerem innych bohaterów — ludzi. Rząd nad duszami sprawuje magia i cudowność kierująca zdarzeniami. Akcja przebiega w zasadniczej zgodzie z wymogami dramatu. W ekspozycji najczęściej dowiadujemy się, że bohater zostanie wystawiony na ciężkie próby, w których hartować się muszą jego cnoty, o ile chce ocaleć, a nawet jeśli wie, że zginie, ponieważ jego zguba oznacza obronę wartości, w które wierzy. Bieg wypadków, to szereg niebezpieczeństw, które powinien pokonać wspomagany wiarą jedynie w słuszność swego postępowania. Kulminacja oznacza zazwyczaj nadejście nieuniknionej katastrofy, ale szczęśliwie końcowa perypetia obraca się na korzyść bohatera, o ile nie zjawia się właśnie mag, deus ex machina. Finał jest zawsze pomyślny.

Specyficzne dla Gozziego jest przemieszanie elementów nierealnych z realnymi, przy czym te ostatnie powierza się maskom. Jest to więc realizm bardzo szczególny, nasycony burleską, a więc określony komizmem. Najistotniejsze bowiem staje się napięcie między patetycznością świata dramatu w maskach, w którym patos doznaje ustawicznych ciosów. Teatralność tego zabiegu wyraża się w ambiwalencji technik gry: na serio i komicznie.

W bajce Gozziego rozpościera się jak mgła przedwieczorna aura drwiny, ukrytej ironii, ostrzegającej, że nie należy niczego, co się dzieje, brać na serio: ani tych licznych transformacji, ani słów padających ze sceny. Gozzi celowo niekiedy dopuszcza do konfrontacji person dramatu z maską a niekiedy wprost z widownią, dążąc do wywołania reakcji odwrotnych od tych, jakich oczekiwaliby bohaterowie oglądający świat poważnie. A ponieważ wiele tam bywa niedomówień, Gozzi staje się problemem niezawsze łatwym do rozstrzygnięcia dla samego nawet teatru, z którego łona wyszedł.

Popatrzmy jakże Gozzi jest już osiemnastwieczny mimo swoich ans do moralności swoich czasów i przywiązania do starożytnej cnoty. Forma baśni, popularna w XVIII w. była „rewanżem wyobraźni na ideałach klasycyzmu". Ze współczesności wziął modę na chińską egzotykę, mówił o społeczeństwie i do społeczeństwa XVIII wieku. Ubóstwo języka, na które utyskują krytycy literaccy, formowało się także pod naciskiem wymagań komunikatywności, odejścia od metafory.Polemiczność teatru, inwektywność arystofanejska były w gruncie rzeczy wykwitem na publicystycznej glebie epoki. A ta nieobecność wielkich, prawdziwych namiętności? Czyż nie jest jednocześnie wyznaniem wiary samego pisarza?

To przede wszystkim człowiek teatru. Dlatego zgoda, że *Fiabe* (*Bajki*) to drugorzędna literatura, ale pod warunkiem, że dojrzymy tu doskonały teatr żywych dla dzisiejszego dnia podniet artystycznych. Po doświadczeniach ekspresjonizmu, nadrealizmu, teatru groteski i absurdu przychodzi — zdaje się — znowu czas przyjazny dla autora *Mostro turchino;* bo już chyba nie *Turandot* i nie *Miłość do trzech pomarańczy*. W dobie kryzysu wielu dawnych wartości alchemia parodii i persyflażu, czarnego humoru, zwykłości raekcji maski na patos, makabrę, grozę, na świat ludzki tak dziwny i niepojęty (że przypomnimy Niemena), wydaje się zjawiskiem, nad którym warto się zastanowić.

Arlekin wśród Chińczyków

CARLO GOZZI

błękitny potwór

(Il mostro turchino)

baśń tragikomiczna w 2 aktach

imitował

JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ

Osoby:

Błękitny Potwór, duch baśni	LECH PIETRASZ
Dardane, księżniczka gruzińska	ELŻBIETA DMOCHOWSKA
Taer, książę Nankinu	KRZYSZTOF ORZECHOWSKI
Fanfur, król Nankinu	TADEUSZ CYGLER
Gulindi, druga żona Fanfura	IRENA KAREL MARIA SZADKOWSKA
Smeraldina, służąca Dardane	TERESA MIKOŁAJCZUK
Truffaldino, służący Taera	BOGUSŁAW KOPROWSKI
Pantalone, ministrowie Fanfura	ANDRZEJ MIRECKI
Tartaglia, ministrowie Fanfura	JERZY TKACZYK
Brighella, kapitan gwardii królewskiej	CEZARY JULSKI
Piekielny Jeździec	WOJCIECH KĘPCZYŃSKI
Hydra	* * *
Kat	BOLESŁAW KOSTRZYŃSKI
PIERROT	JANUSZ LEŚNIEWSKI

Gra zespół muzyczny:

IWONA LITTYCH, BOGUSŁAW PONIATOWSKI, WIESŁAW WOŹNICKI

Reżyseria: ZDZISŁAW LEŚNIAK

Scenografia: RYSZARD STRZEMBAŁA

Asystent reżysera: BOLESŁAW KOSTRZYŃSKI

Inspicjent: HENRYK ZANDECKI

Sufler: BRONISŁAWA SZWARC-BRONIKOWSKA

Jarosław Marek Rymkiewicz

Foto: D. Łomaczewska

Szczepan Gąssowski

JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ

Jest poetą, dramatopisarzem, tłumaczem i eseistą. Urodził się w Warszawie w r. 1935. Debiutował w r. 1957 tomikiem wierszy *Konwencje*. Za drugi zbiór wierszy *Człowiek z głową jastrzębia* (1960) otrzymał nagrodę „Nowej Kultury". Kolejne tomy poetyckie to: *Metafizyka* (1963), *Animula* (1964), *Anatomia* (1970) i *Co to jest drozd* (1973). Jest wyrazicielem tendencji klasycystycznych w poezji; swoje teoretyczne manifesty zawarł w książce *Co to jest klasycyzm?* (1967).

Rymkiewicz wydał również tom esejów *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu* (1968). Zajmuje się tam motywem arkadyjskich ogrodów przewijającym się od najdawniejszych czasów w twórczości poetów, malarzy, architektów, filozofów,

Znaną dziedziną twórczości Rymkiewicza są przekłady, w tym także przekłady utworów poetyckich. Jest tłumaczem poezji anglosaskiej (m.in. Szekspira, Eliota, Stevensa, Aikena), rosyjskiej (Mandelsztama), hiszpańskiej (tom imitacji i przekładów — *Kwiat nowy starych romances*, 1966).

*

Od przekładów zaczynają się również teatralne zainteresowania Rymkiewicza. W r. 1956 w warszawskim teatrze Ateneum zagrano *Yermę* F. G. Lorki w jego tłumaczeniu. Ten pierwszy kontakt z teatrem hiszpańskim i literaturą tego kraju przerodził się wkrótce w trwalszy związek.

Twórczość teatralną rozpoczął Rymkiewicz od małych form scenicznych. Prawie równocześnie z debiutem poetyckim ogłosił swoje etiudy dramatyczne na tematy antyczne: *Eurydyka, czyli każdy umiera tak, jak mu wygodniej* (1957) oraz *Odys w Berdyczowie* (1958). Są to stylizacje literackie znanych mitów. Dwa następne utwory dramatyczne to: *Król w szafie* (1960) wystawiony w tym samym roku w Łódzkim Teatrze Nowym jako debiut oraz *Lekcja anatomii profesora Tulpa* (1964) ożywiająca w wizji scenicznej znany obraz Rembrandta.

Lekcja jest też początkiem zainteresowań Rymkiewicza barokiem, jego konwencjami literackimi i teatralnymi. Pięć lat później wróci do tej epoki jako tłumacz sztuk Calderona a potem — autor. W r. 1969 pojawia się na scenie szeroko komentowane *Życie snem* wraz z nowym terminem na określenie przekładu: imitacją. Utwór Calderona o igraszkach ludzkiego losu, o zmienności fortuny i zacierających się granicach pomiędzy rzeczywistością i fantazją, snem i jawą, w imitacji Rymkiewicz zyskał inny, bardziej współczesny wymiar. Wydobyte zostały te pokłady treści, języka, które lepiej mogą przybliżyć dziejszemu odbiorcy głębię myśli i formułę teatru Calderona.

Po *Życiu snem*, z dużym uznaniem przyjętym przez publiczność i krytykę, Rymkiewicz tłumaczy następne sztuki Calderona: *Księżniczka na opak wywrócona* (1970), *Niewidzialna kochanka, czyli Hiszpańskie czary* (1970) i *Niebiańskie bliźnięta* (1973). I tym sztukom, pełnym zawiłości ludzkiego losu, zamian ról, zmienności nastrojów, masek i nieporozumień sytuacyjnych, a także refleksji nad istotą natury człowieka, Rymkiewicz nadał odświeżającego poloru. Praktyka przekładowa Rymkiewicza wzbudziła jednak i pewne kontrowersje. Stworzył więc teorię swojego terminu i ogłosił artykuł *Co to jest imitacja?* („Dialog" 1971 nr 1). Wyjaśnia tam, że jego imitacja polega „na uczynieniu języka czasu minionego językiem »wiecznego teraz«". Nie chodzi mu wszakże o uwspółcześnienie dzieła za wszelką cenę ani o jego aktualizację, ale o odtworzenie oryginału w innym języku, o „odtworzenie", a nie „powtórzenie". Artykuł ten jest tym samym kontynuacją wypowiedzi Rymkiewicza na temat klasycyzmu w teatrze, a więc na temat jego programu. A przekłady sztuk Calderona są tego pragramu integralną częścią, wzbogacają zakres doświadczeń tłumacza i dramaturga zarazem. Rymkiewicz widzi w tych imitacjach „zwierciadło, w którym odbija się samoistnie żyjący dla nas oryginał", a jednocześnie chce mieć w tym oryginale zwierciadło, w którym „odbiłyby się doświadczenia ludzi naszej epoki". Ten „system dwóch zwierciadeł odbijających się nawzajem" i poświadczających „tożsamość doświadczeń i równoczesność istnienia ludzi różnych epok" sprowadza się w praktyce translatorskiej Rymkiewicza do tego, że bierze z dzieła tłumaczonego podstawowe motywy fabularne, ogólnie zarysowane tło i postacie, ale przekazuje utwór wzbogacony o doświadczenia następnych epok, o znaną dzisiejszemu pokoleniu wiedzę o człowieku: filozoficzną, psychologiczną, historyczną. Istotną sprawą jest też forma tych przekładów, język jakim się Rymkiewicz posługuje. Współczesny poeta zachowuje konwencję teatralną i językową baroku hiszpańskiego, ale jest to także barok polski ze staropolską stylizacją języka, składni i formą wiersza dramatów Słowackiego. Z tych różnych zatem elementów składa się styl imitatorski Rymkiewicza, który w naszej dramaturgii współczesnej jest zjawiskiem swoistym, choć kontrowersyjnym. Kontrowersje budzi jednak nie tyle język, bo „farsy mówione wierszem — jak się podkreśla — świadczą o wirtuozerii słowa i o absolutnym słuchu literackim" autora, ile sama koncepcja teatru, szukającego w uniwersalnych archetypach i strukturach i w ich stylizacjach okazji do wyrażania współczesnych treści intelektualnych.

Styl imitatorski Rymkiewicza, sprawdzony w przekładach, jest bowiem kontynuowany w jego dramatach oryginalnych. Tu, zgodnie z własną teorią, poeta jeszcze wyraźniej stara się podkreślać jedność kultury europejskiej i jej ciągłość w wypracowanych przez wieki archetypach a swoją rolę widzi w ich twórczym ponawaniu, czyli przetwarzaniu.

Najlepszą ilustracją tej teorii jest *Król Mięsopust* (1970), tragifarsa, która obeszła wiele scen polskich i ma szansę trwania jako gatunek utworu łączącego elementy jarmarcznej zabawy z ambicjami intelektualnymi. Na tle mięsopustnej, tradycyjnej zabawy, mas-

karady, rozgrywa Rymkiewicz znany motyw chłopa przebranego za króla. Głównym motorem akcji jest więc przebieranka, gra i udawanie, w dosłownym i przenośnym sensie. Wieloznaczność tej gry i aluzyjność kwestii w połączeniu z gonitwą i nieporozumieniami sytuacyjnymi rodem z komedii dell'arte to zasadnicze cechy tej sztuki. dla której insiparcji szukał Rymkiewicz w teatrze hiszpańskim i staropolskim. Akcja dzieje się na dworze hiszpańskim króla Filipa, ale niektóre postacie mają polską proweniencję. Nie chodzi tu przecież o prawdziwość kolorytu lokalnego sztuki, ważne są przywołane do życia uniwersalne wzorce i motywy ludzkiego działania tworzące określony model teatru o klasycznych właściwościach i nowym sensie intelektualnym.

Tą samą drogą pójdzie Rymkiewicz i w swoich następnych farsach: *Porwanie Europy* (1971) oraz *Kochankowie piekła* (1972). Większe zainteresowanie wzbudziła, jak dotąd, druga z nich oparta na motywach *Czarnoksiężnika* Calderona. Nie jest to jednak, jak zaznacza autor, „ani przekład, ani imitacja", lecz samodzielny utwór, w którym z Calderona wzięto jedynie „model fabularny oraz kilka postaci i pomysłów teatralnych". Zatem kolejna wersja barokowego teatru, groteska z faustowskim rodowodem wsparta filozofią manicheizmu i pełna współczesnych niepokojów egzystencjalnych. Człowiek i jego odbicie, jego pragnienie stania się kimś innym niż jest, a także dualizm zjawisk: dobra i zła, nieba i piekła, wiary i zwątpienia... Można by je jeszcze mnożyć, ale na szczęście Rymkiewicz z libertyńską przewrotnością wszystko to obraca w żart przechodząc łatwo z medytacji serio w ton buffo. A ton ten podany w barokowej oprawie, w rytmie i duchu teatralnej zabawy, przysłania powagę myśli i łagodzi pesymistyczną wymowę utworu o malejącej roli dobra w świecie opanowanym przez zło.

*

Oto w skrócie problematyka teatru Rymkiewicza, bo i jego imitacje trzeba tu również w jakimś sensie włączyć. Jest to zatem teatr dość osobliwej natury, poddający próbie współczesnej sceny pewien klasyczny wzorzec, poszukujący na nowo w odwiecznych archetypach, źródłach — „żartu, satyry, ironii i głębszego znaczenia", ale przez pryzmat doświadczeń kultury XX wieku. Osobliwość ta polega jeszcze na tym, że jest to właściwie teatr monotematyczny w różnych oczywiście wariantach tego samego kręgu spraw, zachowujący również swój styl poetycki, swoją forme dialogu, wiersza. Prawda, Rymkiewicz jest szczodry, czasem nawet za szczodry w swej rozrzutności słowa, iście barokowej. Ale słowo to ma przecież określoną funkcję, służy zabawie, tak częstym przekomarzaniom, dwuznacznym igraszkom, bez których te komedie czy farsy straciły by swój polot.

*

Z baroku hiszpańskiego przeniósł się Rymkiewicz w fantastyczny świat baśni Gozziego i jego teatru („fiabe teatrali"), który powołany został przez włoskiego poetę dla ratowania dogasającej już komedii dell'arte. Kolejna imitacja Rymkiewicza dotyczy zatem utworu o cały wiek późniejszego od Calderona. Jest to jednak tylko różnica w czasie i przestrzeni. Tworzywo teatralne jest bardzo podobne, choć ranga pisarza inna. To przecież także jeszcze barok z wielowątkową i powikłaną intrygą, z naiwną egzotyką. z moralitetową stylistyką. Świat Gozziego z królewsko-plebejskim motywem fabularnym jest także światem ścierających się kontrastów: dobra i zła, piękna i brzydoty, miłości romantycznej i brutalnej, gwałtownej. W egzotycznej scenerii baśni, wśród czarodziejskich perypetii *„Błękitnego potwora"* króluje fantazja i przewrotność, powaga, groza i wesołość. Jest to teatr w całym bogactwie swojej istoty.

Utwór przypomina poprzednie imitacje Rymkiewicza i charakterem opracowania: poetyckimi walorami tekstu, grandilokwenją, podtekstami filozoficznymi, metaforą. Jak w innych jego imitacjach czy utworach oryginalnych końcowe przesłanie brzmi podobnie: *„teraz niech się gra ta dzika, mroczna, ta okrutna baśń, którą jest życie"*.

Kostiumy do „Błękitnego potwora"
według projektu
Ryszarda Strzembały

W repertuarze

Robert Thomas

PODWÓJNA GRA

komedia kryminalna w 2 aktach
przekład: Jolanta Sell
reżyseria: Krystyna Sznerr
scenografia: Xymena Zaniewska-Chwedczuk

Emil Bragiński i Edgar Riazanow

ROMANS BIUROWY

komedia w 2 aktach
przekład: Klemens Białek
reżyseria: Przemysław Zieliński
scenografia: Jerzy Feldmann

Tadeusz Rittner

WILKI W NOCY

komedia w 3 aktach
reżyseria: Przemysław Zieliński
scenografia: Jan Polewka

KASA BILETOWA

czynna jest codziennie w godz. 10—15 i 16—19

w niedzielę 17—19

tel. 33-40-67, 33-68-80

Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje:

BIURO ORGANIZACJI WIDOWNI

ul. Sierpecka 7, w godz. 8—15
tel. 33-40-66, 33-68-80

W dni powszednie przedsprzedaż biletów prowadzą
również kasy teatralne SPATiF, al. Jerozolimskie 25,
w godz. 10—18
tel. 21-93-54, 21-94-54

Kierownik techniczny

TADEUSZ WOŹNICA

Kierownicy pracowni

krawieckiej damskiej	— Halina Frelek
krawieckiej męskiej	— Henryk Kupis
perukarskiej	— Aleksandra Niedzielska
stolarni	— Mieczysław Kober
ślusarni	— Zygmunt Smyk
oświetlenie	— Andrzej Kiliński
brygadier	— Eugeniusz Żyliński
elektroakustyk	— Andrzej Zagórski
malarni	— Antoni Poroś

Wydawca:
TEATR KOMEDIA:

Opracowanie graficzne: RYSZARD STRZEMBAŁA
Cena programu: zł 3,50

Druk WZKart. Zam. A-5338. W-73.