PAŃSTWOWY
TEATR IM. WANDY SIEMASZKOWEJ
W RZESZOWIE

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: MARIAN SZCZERSKI

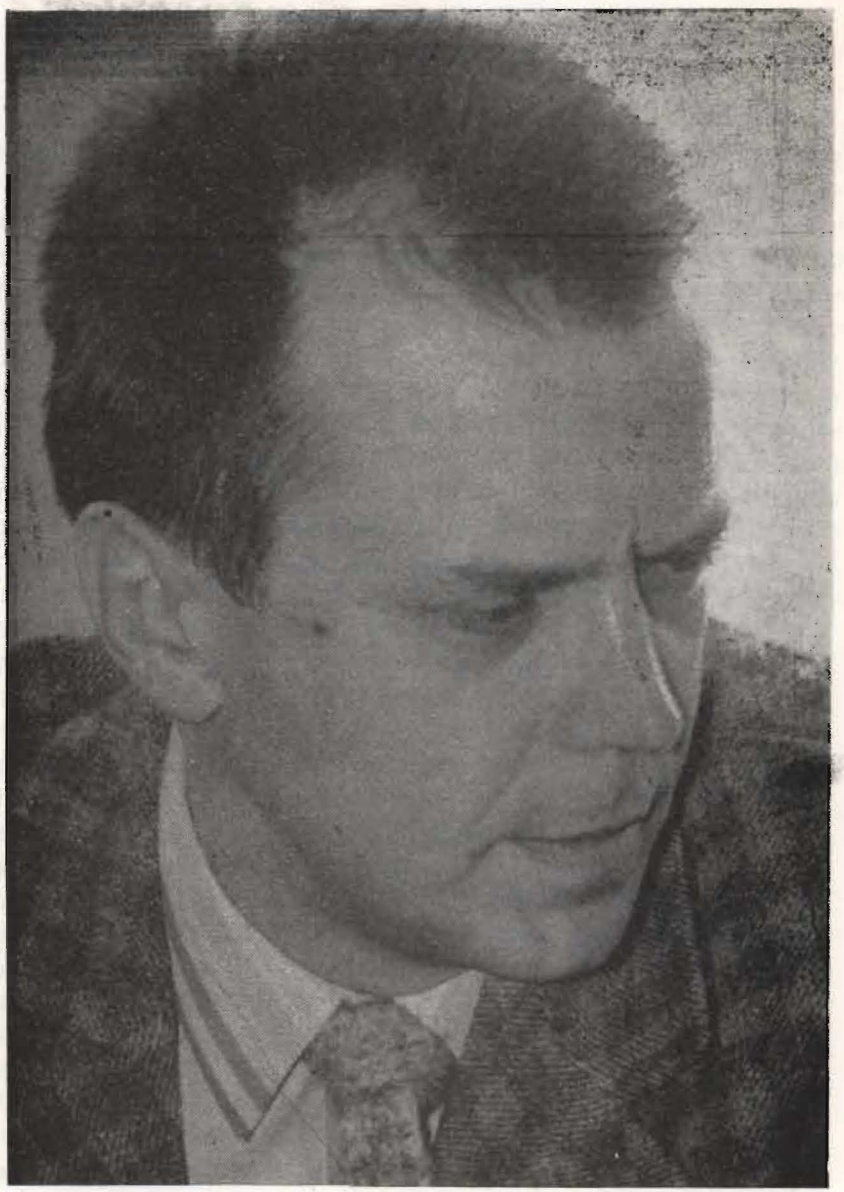
JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ

KRÓL MIĘSOPUST

PREMIERA 17 MAJA 1973 R.

Zastępca dyrektora:
WŁADYSŁAW CZAJEWSKI

Kierownik literacki:
JERZY PLEŚNIAROWICZ



JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ

Fot. Danuta B. Łomaczewska

*

W teatrze wszystko jest dziś możliwe. Lub, powiedzmy ostrożniej, wszystko wydaje się być możliwe. Nie ma już — lub, znów powiedzmy ostrożniej, wydaje się, że nie ma — żadnych reguł i żadnych przepisów, które ograniczałyby — mogłyby ograniczać — wyobraźnię ludzi pracujących w teatrze i ludzi piszących dla teatru. W wieku XVII Corneille czuł się zobowiązany do komentowania Arystotelesa: mógł zaprzeczać Arystotelesowi, mógł go kwestionować i mógł się z nim spierać, ale nie mógł pominąć milczeniem arystotelesowskiej teorii charakterów i arystotelesowskiej teorii akcji tragicznej. Świętość reguł organizujących tekst — a więc spektakl teatralny — była już wówczas (a przynajmniej mogła być) kwestionowana. Ale nikt nie ośmieliłby się zakwestionować sensowności istnienia reguł. Dziś Arystotelesa komentują tylko naukowcy. Ludziom teatru reguły nie są potrzebne: wydają się bowiem krępować — a może i całkowicie obezwładniać — suwerenną wyobraźnię, która pragnie kształtować spektakl teatralny na swoje — i tylko na swoje — podobieństwo: a więc jako dzieło jednorazowe, niczego nie przypominające i niczego — poza ową wyobraźnią — nie odzwierciedlające. Spektakl teatralny, będący dziełem suwerennej, niczym nieskrępowanej wyobraźni, czymże być może? Na pytanie to nie ma, oczywiście, odpowiedzi. Suwerenna wyobraźnia, nie respektująca żadnych reguł gry, może bowiem stworzyć wszystko, cokolwiek, byle co. I dlatego właśnie wszystko jest dziś w teatrze możliwe. Ale kiedy wszystko jest możliwe, nic nie jest już możliwe. Absolutna wolność jest absolutną niewolą. I ci, którzy zdają się na łaskę i niełaskę suwerennej wyobraźni, stają się wreszcie tej wyobraźni niewolnikami. Poczucie zniewolenia — wynikające z poczucia nieograniczonych możliwości — znane jest dziś pewnie nie tylko ludziom teatru. Znane jest także — tyle mówi mi moje doświadczenie — poetom. Znane jest chyba wszystkim artystom naszego czasu.

Miałem to poczucie — to obezwładniające poczucie — kiedy zaczynałem pisać dla teatru. I dlatego pewnie napisałem „Króla Mięsopusta": tekst, którego fundamentem są — lub przynajmniej miały być — święte reguły klasycznej farsy. A także święte reguły jarmarcznego widowiska. Tekst, który respektuje — chce respektować — przepisy konstrukcyjne czasu minionego i który korzysta — chce korzystać — swobodnie i do woli z pomysłów i konceptów zaczerpniętych z dzieł napisanych w czasie minionym. Nic więcej — ani o „Królu Mięsopuście", ani o moich następnych tragifarsach — nie potrafiłbym powiedzieć. Jedynym uprawnionym interpretatorem przeznaczonego na scenę tekstu jest teatr: niech on więc mówi za mnie. Nie żądam, aby dochowywał wierności moim słowom. Pragnąłbym natomiast, aby — nadając moim tekstom kształt widomy — dochowywał wierności świętym regułom czasu minionego (który dla mnie nie jest czasem minionym). A więc, mówiąc inaczej, aby dochowywał wierności Arystotelesowi.

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 1970 *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 sie 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 dramaturgiem, 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 powstanie 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 doświadczeniu 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, Apopleptyk z Żołądkowcem, Wątpia i rdzeń. Albo jeszcze 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 „ponownie wzory" przeszłości nadają ciągłość i jednoczą go z tradycją, czyniąc jednocześnie teraźniejszym, gdyż wprowadza on zasady obowiązujące niegdyś i — teraz.

LECH SOKÓŁ

Teatr, który nie niszczeje w czasie, bo tworzy czas i włada czasem, jest (...) teatrem pamiętającym o przeszłości i przeszłość tę czyniącym swoją teraźniejszością.

J. M. RYMKIEWICZ, „Czym jest klasycyzm".

JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ

KRÓL MIĘSOPUST

OSOBY

FLOREK	— ZBIGNIEW ZAREMBA
FILIP, król hiszpański	— ADAM FORNAL
ROSALINDA, księżniczka maltańska	— BOLESŁAWA FAFIŃSKA
KASIA	— IRENA HUTORÓWNA (studio)
GĘBA, dworzanin	— MARIAN SZYDŁOWSKI
SKOCZEK, dworzanin	— JACEK PIĄTKOWSKI (studio)
BELINDA, dama księżniczki	— IRENA ŻUROMSKA
FLORINDA, dama księżniczki	— JOLANTA JANUSZ (studio) — ZOFIA ŚWIEBODA (studio)
ROBERTO	— IRENA CHUDZIKÓWNA

Reżyseria:
JERZY HOFFMANN

Muzyka: ZYGMUNT KONIECZNY

Asystent reżysera:
ADAM FORNAL

Scenografia:
BARBARA WOLNIEWICZ

Układ taneczny: HENRYK DUDA

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI:
Tadeusz Zofiński

KONTROLA TEKSTU:
Romualda Winter

KIEROWNIK TECHNICZNY:
Henryk Kopyciński

KIER. PRAC. KRAWIECKICH:
Irena Szenborn
Tomasz Szczurek

KIER. PRAC. PERUKARSKIEJ:
Edward Terlecki

PRACE STOLARSKIE:
Józef Kurdziel

PRACE MALARSKIE:
Krystyna Niebudek

PRACE MODELATORSKIE:
Władysława Majewska

GŁÓWNY REKWIZYTOR:
Maria Jarka

OŚWIETLENIE
Roman Kapturkiewicz

AKUSTYK:
Andrzej Maścidło

BRYGADIER SCENY:
Tadeusz Nowak

NA TEMAT KRÓLA MIĘSOPUSTA

Król Mięsopust to na pozór ten sam teatr Rymkiewiczowskich „imitacji" Calderona: świat na opak, świat ról, odbić, przebieranek, snu i farsy, żartu pełen i głębszych znaczeń, persyflaży literackich, napisany tym samym wierszem, który znamy z *Życie snem i Księżniczki na opak wywróconej*. Na pozór. Bo jeśli „imitacje" były próbą współczesnego ponowienia poezji barokowego teatru, w *Królu Mięsopuście* Rymkiewicz sięga głębiej i zamierza iść dalej. To jakby swoista „podróż do źródeł czasu", próba własna powtórzenia — przetworzenia tego co fundamentalnie teatralne. Calderon jest autorowi przewodnikiem, ale przewodnikami są także autorzy fars staropolskich, romantycy, Słowacki. I nowoczesna poezja, i wiedza o kulturze. Jung, Eliade, Freud i Bachtin — wiele można by wymienić nazwisk. Schodząc w głąb, w prehistorię teatru, Rymkiewicz szuka może tych spięć nowoczesności z archaicznym i on, programowy klasyk, idzie tu jak gdyby trochę śladami wszelkich awangard. *Król Mięsopust* jest oparty na jednym z najstarszych motywów komediowych — z chłopa król — a poprzez teatr sięga ku misteryjnym i jarmarcznym rodowodom tej przebieranki. Rymkiewicz przecież wyraźnie podkreśla, że tę farsę wywiódł z karnawału zakończonego postem.

Z karnawału — to już kryje w sobie dwa znaczenia: ludyczne i sakralne. Przebieranka, maska, kostium jest zabawą znaną całej ludzkości. I jest odwiecznym znakiem pewnej ważnej wiedzy o świecie, zaświadczonej przez maskę, kostium w obrzędach i obyczaju całej niemal kultury. To karnawałowe źródło jest więc mądre i komiczne, święte i niepoważne; podobnie jak owa wiedza, przekazana tym sposobem, jest paradoksalnie podwójna. Poświadcza ona bowiem wszelkie przeciwieństwa (duch-materia, śmierć-życie, zło-dobro, męskość-kobiecość, lewe-prawe, góra-dół; cała metafizyka dychotomii) a także je w pewien sposób znosi, ogłasza ich tożsamość. I jest ono, to źródło karnawałowe, w sposób naturalny teatralne — bo grą jest zawsze, umownym „odgrywaniem" czegoś, czy święte, czy świeckie.

Ten pijany i odwieczny „świat na opak" Rymkiewicz podjął raz jeszcze, ale razem z jego wieloznacznością i wielokształtem. Chciał odegrać w tej farsie czym była i czym być może. Bo może ta farsa, gra, odgrywanie jest tym, co najbardziej teatralne w naszej kulturze? Lub inaczej: może cała nasza kultura jest odgrywaniem, teatrem, pozorem,

cienką skorupą porządku „gry" ludzkiej nałożoną na chaos pozaludzkiego? Lub farsą i zapustami życia przed postem grobu? Maskaradą, kostiumem ciała nałożonym na glinę i popiół? Tu już mógł, na równi z Calderonem, inspirować Rymkiewicza Bachtin i Huizinga, autor *Homo Ludens*.

Sztuka Rymkiewicza jest wielopiętrowa, jej znaczenia z każdym słowem rosną, to konstrukcja wyrafinowana intelektualnie, budowana z przemyślną precyzją. By napisać farsę, której paradoksy bawią czytelników Sartre'a, Rymkiewicz dokonał swoistej rekonstrukcji „klasycznej" farsy. Uwierzył w komizm jej elementarnych chwytów. I całe skomplikowane rusztowanie problematów — paradoksów kulturowych i egzystencjalnych oparł na trzech jej podstawowych sytuacjach, maksymalnie uproszczonych. Czym jest farsa? Komicznym chaosem. Bawi grą nieporozumień, a jej specyficzny zamęt pojęć, zdarzeń, osób jest wywołany przez proste, mechaniczne pomieszanie: ktoś się za kogoś przebiera: ktoś się chowa i tam jest gdzie inni myślą, że go nie ma; ktoś kogoś goni w złą stronę. A później to samo, tylko spotęgowane: ktoś goni innego niż trzeba, bo ten inny jest przebrany; ktoś się chowa tam, gdzie się już ukrył ktoś inny. Coraz szybciej, aż w zamęcie wszystko miesza się ze wszystkim, świat się przewraca na opak, jest odwrotnością rozsądku i ładu. Z góry powstaje chaos; lecz ten chaos został przecież odegrany, jest porządkiem gatunku — farsy — teatru. Farsa powtarza gry dziecięce. Ale te same gry odnajdziemy w misterium. Sen i podświadomość też je powtarzają. Stąd może być teatr-sen i teatr-wizja, teatr-zwierciadło i teatr jako teatr: *Ślub*, późny Strindberg, dramat obyczajowy, Wyspiański. Jaką możliwość teatralnego porządku tej gry-chaosu wybrał Rymkiewicz? Żadną z tamtych. To farsa, ale jej elementarne chwyty pełnią tutaj niemal funkcję znaków historycznie zmiennych i wiecznie powracających w uniwersum kultury.

MARTA PIWIŃSKA

Fragment recenzji. „Teatr" 1971, nr 1.

NOTATKI Z REŻYSERSKIEGO EGZEMPLARZA

Nie widziałem *Mięsopusta* na scenie. Recenzje z premier, które się dotąd ukazały, nie dają, jak to na ogół z recenzjami bywa, pełnego wyobrażenia o kształcie scenicznym przedstawień. Może lepiej, jestem wolny od scenicznych wizji poprzedników, „czysty" — zaczynam od nowa.

Jaki jest ten teatr? Ozdobny i wymyślny ośmiozgłoskowiec prowadzi nas w dziwny, nierealny, baśniowości pełny świat mięsopustowych zabaw, czy tylko zabaw jednak?

Gdzie toczy się akcja tragifarsy Rymkiewicza? Czy w siedemnastowiecznej, barokowej Hiszpanii, czy w dwudziestym wieku gdzieś na świecie, gdzie nadal tak wielu jest biednych Florków i tak mało bogatych królów; znowu odwieczne pragnienia nędzarzy, znużenie i przesyt pozornie szczęśliwych wybrańców losu.

Jedno z założeń: pokazanie nieustannego dążenia do zmiany życiowych ról, które drzemie w każdym człowieku (aktorzy realizują je na scenie, inni tylko niekiedy we śnie), ale może jedynie aktorzy są szczęśliwi, bo czy można i warto uciec od własnego życia?

Pytanie następne: może więc Florek, najśmieszniejsza postać w tej sztuce, jest zarazem najsmutniejsza? Czy dlatego, że nie we śnie, a na jawie zdobywając władzę, przejść musi przez wszystkie jej szczeble, aby wreszcie pragnąć tylko jednego — powrotu do siebie, nędznego i zwykłego, ale bogatszego o okrutną wiedzę, że nie warto...

Założenie inne: prześledzić i zaproponować Zarembie — Florkowi przeprowadzenie w roli konsekwentnie i wyraziście tezy, wynikającej dla mnie z tekstu, że jeśli zdobyło się władzę absolutną, rozpoczęło panowanie, nie ma już odwrotu, trzeba brnąć coraz dalej.

Motywacje: Florek przejął władzę, został królem, zdobył wszystko; w finale I-go aktu, kiedy pochyla się już nad uległą i pełną miłosnych pragnień księżniczką, nagle uświadamia sobie, co zdobył i szepcze zachwycony:

„a ty śnij mi się Hiszpanio
ty od morza i do morza
ty śródziemne me królestwo
od Pamplony do Kadyksu

tyś jest moja ja twój jestem
te katedry i to niebo
ci co modlą się w katedrach
ci co śpią i ci co jedzą
ci co leżą w trumnach wąskich
ci co w niebie ci co w piekle
każda mucha co tu brzęczy
wszystko moje ja mam wszystko"

Zdobycie władzy to jeszcze mało, trzeba ją umacniać, trzeba budzić lęk, samemu lękając się coraz bardziej.

Akt II otwiera scena króla Florka z dworzanami: Gęba i Skoczek, ten farsowy odpowiednik Rosenkrantza i Guildensterna budzą niepokój króla, niewiadomo przecież co myślą, a władca musi znać najbardziej ukryte myśli poddanych.

Trzeba upokorzyć zauszników, trzeba pokazać im swoją siłę, trzeba wreszcie zniszczyć moralnie poprzedniego władcę; Filip zostaje najnędzniejszym „zakutym w łańcuchy" sługą w swym dawnym pałacu.

I wreszcie zaczyna nad tym szalonym królestwem zabaw i zmysłowych uciech dominować strach przed wszystkimi i przed wszystkim:

„ach nie lubią oni Florka
a nie lubią bo ja gruby
oni inszy oni chudzi
ja tych chudych ja tych inszych
to bym w pięści o tak ścisnął
aż by z inszych wyszły flaki"

Teraz i Florek zaczyna chudnąć, to władza mu zbrzydła.

W a r u n e k: myślę, że w tym teatrze Rymkiewicza powinno być bardzo barwnie i wesoło, tylko jeśli aktorzy stworzą zabawne, pełne życia postaci, spełnią się karnawałowe zapusty spragnionej chłopskiej jurności, otoczonej głupawym fraucymerem Księżniczki, bezradnego, zniechęconego króla, nieszczęśliwej pomywaczki Kasi, żądnego władzy grubego Florka i Roberta... kim jest Roberto?

I j e s z c z e p y t a n i e: kiedy ta wesoła, nierealna pełna przedziwnych sytuacji zabawa zmienia się w tragifarsę?

Takim przecież podtytułem określił swoją sztukę autor. Kiedy na ten zaczarowany pałac zacznie się kłaść cień niepokoju — i śmierci? Przecież zgodnie z rytualnymi obrzędami i tradycją karnawałowych przebieranek od najdawniejszych czasów król — błazen musi zginąć, wtedy skończy się święto zabawy, pijaństwa i orgii i na głowy posypie się popiół, aby przypomnieć i uświadomić, że to, co z prochu powstało, musi się w proch obrócić, a jedynie realna jest nieunikniona śmierć.

Rymkiewicz postanowił chyba jednak pójść jeszcze dalej. Uśmiercony „król jednego dnia" wstaje, wszystkie postaci jak nakręcone marionetki zaczynają bełkotać bezsensowne kwestie ze swoich ról, chocholim tańcem finału — dyryguje Roberto.

J e d n a z p r o p o z y c j i f i n a ł u: postaci kołyszące się w jednostajnym rytmie zamierają coraz bardziej, aż do zupełnego bezruchu, wyświetlenie twarzy aktorów, stłoczonych w jednym miejscu; ostatnia kwestia do całkowitego wyciszenia:

„bo ta farsa nie ma końca"

*

Barbara Wolniewicz zrobiła już projekty; bardzo prosiłem, żeby łoże nie stało na scenie centralnie, nie ono będzie tu najważniejsze. Zdecydowaliśmy też, że wyłączymy kostium Roberta z jakiejkolwiek stylizacji hiszpańskiej. Ten kostium podoba mi się najbardziej — smukły hippis, ni dziewczyna, ni chłopak, urokliwy, tajemniczy i groźny, jak dwudziesty wiek.

Zygmunt Konieczny pisze muzykę i chce, żeby niektóre partie tekstu były recitatiwami pod akompaniament.

Najpierw dyskutowaliśmy, bałem się tego pomysłu, dodatkowej trudności, dla aktorów, wreszcie mnie przekonał, zrozumiałem go — ma rację.

Skończyły się próby analityczne — aktorzy weszli na scenę.

JERZY HOFFMANN

Teatr im. W. Siemaszkowej

E. Brylł — NA SZKLE MALOWANE

Od lewej: K. Sułkowski, J. Janusz, Z. Świeboda, L. Sadzikowski, M. Góral, H. Kujałowicz.

Reżyseria: Marian Szczerski, scenografia: Marian Garlicki
Premiera 10 marca 1973 r.

Instytut Teatralny
ze zbiorów Polskiego Ośrodka ITI

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

Następna premiera

STEFAN ŻEROMSKI

UCIEKŁA MI PRZEPIÓRECZKA

Rzesz. Zakł. Graf. Zam. 508/73 1000 A5 L-2-663 Cena zł. 4,—