STARY
TEATR
KRÓL MIĘSOPUST

STARY TEATR

im. H. Modrzejewskiej w Krakowie

DYREKTOR TEATRU J. P. GAWLIK

JAROSŁAW
MAREK RYMKIEWICZ

KRÓL MIĘSOPUST

AKTORZY:

EWA CIEPIELA, ANNA DZIADYK /PWST/ ANNA HALCEWICZ, HALINA KUŹNIAKÓWNA, ZOFIA WIĘCŁAWÓWNA, JERZY BINCZYCKI, ANDRZEJ BUSZEWICZ, TADEUSZ KWINTA, JERZY TRELA

REŻYSERIA:

BOGDAN HUSSAKOWSKI

SCENOGRAFIA:

LIDIA MINTICZ
JERZY SKARŻYŃSKI

MUZYKA:

ANDRZEJ ZARYCKI

Jarosław Marek Rymkiewicz

CZYM JEST KLASYCYZM W TEATRZE

Co to są archetypiczne postaci w archetypicznych sytuacjach? Posłużę się przykładem. Cześnik i Rejent, gdy pojawiają się na scenie (Cześnika i Rejenta widzę — i każdy tak przecież widzi — na scenie, a nie w życiu czy na kartach zbiorowego wydania Fredry, bo są to postaci z teatru, i tylko z teatru, ale oczywiście nie z naszego współczesnego teatru, ale z tego teatru, który może był i może będzie: z teatru, w którym dzieło pisarza i każdorazowy jego kształt sceniczny stanowią niepodzielną całość i który — ustanawiany jako owa całość — jest przedstawieniem istoty życia, czyli z istotą życia się utożsamia), a więc Rejent i Cześnik, na deskach teatru, są postaciami archetypicznymi w archetypicznej sytuacji. Bawią nas i śmieszą, ale gdyby nas tylko postępkami swymi śmieszyli, szybko by nas śmieszyć przestali. Cieszą nasze ucho (nasze ucho wewnętrzne, ukrytych, najgłębszych rytmów polszczyzny spragnione) tym wierszem cudownym, w którym zamknięte jest to, co od Fredry mają nam do powiedzenia (i kto tak jeszcze pisał po polsku? Może tylko pan Pasek i pani Dąbrowska), ale gdyby tylko w uchu słodko nam brzęczeli, rychło byśmy słuchać ich przestali. Cóż więc w nim jest, tak staroświecko powiedzmy, wiecznego? Dlaczego wciąż chodzimy na „Zemstę"? Chodzimy — a raczej: chodzilibyśmy — na „Zemstę", bo Cześnik i Rejent prezentują 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. Tu 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. Są więc Cześnik i Rejent, jakby ich nie ubrać i jakby ich nie skonkretyzować (a mogą pojawić się na scenie i w trykotach lub we współczesnych garniturach, jeśli komuś tak się spodoba, i nie jest to zbyt ważne: różne głupstwa już widzieliśmy w naszym teatrze), czymś więcej niż sobą tylko: są i będą w każdej realizacji teatralnej nowym — za każdym razem nowym i niepodobnym do poprzednich — wcieleniem archetypicznych przeświadczeń o dychotomicznym charakterze życia, przeświadczeń obecnych w kulturze europejskiej od wielu wieków. I dlatego są postaciami archetypicznymi w archetypicznej sytuacji. A ilekroć staną na scenie, aktorzy i reżyser będą musieli powtórzyć, czyli ponowić w innym kształcie (może nawet o tym nie wiedząc), kulturowe doświadczenie Fredry, to doświadczenie większe niż jedno życie, bo będące doświadczeniem pokoleń: oczywiście, jeśli aktorzy i reżyser chcą dochować wierności, nie Fredrze, bo nie o to chodzi, ale teatralizującej się istocie życia.

I teatr — powtórzę: teatr, czyli dzieło pisarza w kształcie swoim scenicznym, i teatr, czyli dzieło utożsamiające się z istotą życia — do tego właśnie jest powołany: by nam przedstawiać archetypiczne postaci w archetypicznych sytuacjach. Archetypiczne postaci: Cześnika i Rejenta, Hamleta i Fortynbrasa, Nerona i Brytanika, Albertynkę cud dziewczynkę i hrabiego Szarm. W archetypicznych sytuacjach: Neron mordujący Brytanika, Fortynbras zastępujący Hamleta, Cześnik podający rękę Rejentowi, Szarm ubierający Albertynkę. Po co? Tego to nie wiem. Ale może po to, by nam mówić prawdę jedyną i najgłębszą o teatralnej istocie naszego życia.

(...) Teatr nie jest dziełem sztuki w czasie, bo w sztuce nic nie przemija i nic się nie starzeje, a wszystko jest równoczesne. Czas nie włada sztuką, bo sztuka włada czasem. A to znaczy: sztuka tworzy i kształtuje czas, i czas jest dziełem sztuki. Istnieje, bo istnieje sztuka. Jest dziełem człowieczym — dziełem, więc fikcją naszego umysłu (umysłu kolektywnego) — a przemiany czasu, odpływy i przypływy, ruch wstecz i ruch naprzód gwarantowane są przez nasze dzieła, czyli przez skłonności naszego umysłu. A przeto: czas jest w teatrze, a nie teatr w czasie. Czas jest w teatrze, bo czas jest w życiu (nie ponad życiem, ale w życiu i przez życie nasze ożywiany), a teatr jest w swojej istocie najgłębszej tożsamy z życiem. I tylko ci, którzy teatr chcieliby mieć każdego dnia nowym i każdego dnia innym, uważają, że teatr jest dziełem sztuki w czasie, a więc dziełem, które umiera: bo płowieją dekoracje, drą się i strzępią kostiumy, gasną reflektory, umierają aktorzy i widzowie. To prawda, teatr wydaje się — może się wydawać — tworem niszczonym przez czas, bo przedstawienie zaczyna się i kończy, a między początkiem i końcem upływa pewien czas. A więc, pozornie, przedstawienie stając się, ginie. Ale przedstawienie nie kończy się przecież, gdy opada kurtyna. I nie dlatego, że trwa w pamięci widzów, ale dlatego, że tworzy swój czas (nasz czas), a tworząc czas, staje się niezniszczalnym elementem niezniszczalnego dzieła: kultury. A jeśli czas jest dziełem teatru i teatr nie niszczeje w czasie, to wszystko, co było niegdyś teatrem, jest współczesne temu, co jest i co będzie teatrem. A to znaczy: scena elżbietańska i scena włoska nie zapadły się w nicość i współtworzą daną nam dziś i określaną dziś przez nas przestrzeń sceniczną. I znaczy to: wieczne postaci tragedii i komedii — wzgardzona kochanka czy błazen gubiący spodnie na scenie — nie zapadły się w nicość, bo w inne kostiumy przebrane grają swoje role w naszym życiu i nie ma powodu wypędzać ich za kulisy. (...) Teatr, który nie niszczeje w czasie, bo tworzy czas i włada czasem, jest więc — musi więc być — teatrem pamiętającym o przeszłości i przeszłość tę czyniącym swoją teraźniejszością. A więc teatrem pamiętającym, że to, co było,

staje się — za sprawą teatru powinno się stawać — tym, co jest.
Czy pisząc, że przestrzeń sceny neapolitańskiej jest tożsama z naszą przestrzenią sceniczną, namawiam do budowania sceny w taki sposób, by przypominała ona jakąś scenę — o, ubogi nasz języku — czasu minionego? I czy pisząc, że kreacja Floridora jest współczesna kreacjom naszych aktorów, namawiam aktorów do kształtowania ról tak, jak niegdyś kształtował je jakiś Floridor? Więc przede wszystkim: nikogo do niczego nie namawiam (jak przed kilku laty — niech mi będzie wolno to dziś powiedzieć — nie namawiałem nikogo do pisania sonetów w stylu Jana Andrzeja Morsztyna), bo ludzi teatru nie warto dziś do niczego namawiać. Oni, gardzący szczerze i słusznie tymi, których nie uważają za fachowców (ten kult fachowości w teatrze, który już nie chce być teatrem, bardzo jest zabawny), więc oni i tak przecież wiedzą lepiej, czego chcą. A chcą zniszczyć teatr. Niechże więc zniszczą. Nim jednak to uczynią, wolno nam jeszcze marzyć o teatrze, który — dochowując wierności arystotelianskiej zasadzie przedstawiania — dochowywałby wierności życiu, czyli kulturze. Ale nie mógłby to być teatr stylizatorów, posługujących się wzorami czasu przeszłego tylko po to, by wzory te — ku zabawie współczesnych — na chwilę wydobyć z zapomnienia. Nie chodzi więc o to — nie chodzi tylko o to — by nasza przestrzeń sceniczna była kształtowana na wzór jakiejś przestrzeni czasu minionego i by tę minioną przestrzeń na pamięć nam przywodziła. Stylizacja jest ekshumowaniem trupa i stylizator naraża się na słuszny zarzut, że sztukę czasu minionego uważa za trupa właśnie: trupa, którego na chwilę można reanimować. Giorgio Strehler — tylko to jedno nazwisko wymienię — nie po to, inscenizując „Sługę dwóch panów" i „Awanturę w Chioggi", ożywił arlekinadę, by nam przypomnieć fragment z historii teatru włoskiego. Ożywił arlekinadę, bo wierzył — myślę — że życie nasze jest arlekinadą. A Moretti, niezapomniany i cudowny Moretti, nie po to wkładał maskę Arlekina, by ożywić na chwilę zabawną personę czasu minionego, ale po to, by ujawnić — wykreować ponownie — postać żyjącą w nas i pragnącą przybrać kształt widomy na naszej scenie. Nie reaminowane wzory czasu przeszłego, a życie nasze — tożsame z kulturą naszą, czyli z życiem ludzi epok minionych — powinno więc być istotną treścią teatru dochowującego wierności zasadzie przedstawienia. I tylko w takim teatrze — w teatrze, który przeszłość utożsamiłby z teraźniejszością, a więc w którym przestrzeń sceniczna, będąc przestrzenią czasu minionego, byłaby jednocześnie przestrzenią tu i teraz kształtowaną — mogłaby rozegrać się wieczna komedia naszego człowieczeństwa, a przeto znalazłoby się miejsce dla dramaturga, który nie ma nic do roboty w teatrze wyobraźni wizualnej, a nie chce też być dostarczycielem sztuk dla teatru mieszczańskiego, tych sztuk, co to niby-imitują jakieś niby-życie. I tylko taki teatr, co czyni z siebie zwierciadło życia istotnego, jest autorom piszącym dla teatru potrzebny. Niech to zwierciadło będzie krzywe lub pęknięte, lub rozbite. Ale nich coś odbija. A pokąd nie ma takiego teatru, nie warto pewnie i pytać, kim jest i kim może być w teatrze dramatopisarz.

Jarosław Marek Rymkiewicz

Dialog, nr. 5, 1970

Maciej Szybist

EPOKOWY KARNAWAŁ

Z pozoru wszystko wydaje się proste — bo też zrobione jest z prostych elementów, jeżeli wziąć każdy z osobna. Oto farsa rozgrywa się przed nami. Farsa w swoich konwencjonalnych ramach, w prostych opozycjach myślowych. Dzieje się między tłustymi a chudymi czyli między mięsopustem a postem, co przypomina zarówno stary obyczaj ludowy (flamandzki) jak i jego obraz w znanym dziele Piotra Breugela „Walka karnawału z postem". W dalszych transpozycjach i dewiacjach opozycja ta znaczyć będzie:

życie przeciw śmierci
siła przeciw słabości
namiętność przeciw ascezie
śmiech przeciw płaczowi.

Ale także, na tych samych prawach, będzie to znaczyć:

ordynarność przeciw subtelności
wrzask pijacki przeciw słodkim madrygałom
chamstwo przeciw liryce
pięść przeciw myśli
brzuch przeciw głowie.

Sytuacja dalej wydaje się prosta. Ale śmiesząc i pokrzykując, akcja farsy wprowadza nas niepostrzeżenie w takie miejsce, gdzie czujemy się zagubieni. Proste opozycje nakładają się na siebie i powielają tworząc w swojej prostocie labirynt nieskończoności zamkniętej między dwoma odbijającymi siebie zwierciadłami.

Ale my dalej bawimy się doskonale nie zważając, że wokół nas zamknęła się pułapka ze złego snu: lustrzana sala, która więzi nas w swoich zwodniczych ścinach. Odbijają one w nieskończoność złudę otwartych drzwi, które istnieją realnie, ale wśród nieskończonego szeregu lustrzanych powtórzeń.

Sami jesteśmy sobie winni, że zabrnęliśmy nieopatrznie aż tutaj. Przez cały czas Rymkiewicz dawał nam, beztrosko nieuważnym, porozumiewawcze znaki zza pleców postaci; dawał do zrozumienia, że o c o ś tu jednak chodzi. O co?

Z pułapki luster jest wyjście, trzeba tylko zamknąć oczy i doszedłszy do jakiegoś dotykalnego punktu kierować się tylko dotykiem — wtedy z pewnością znajdziemy wyjście z tej alegorycznej sali.

***

Farsa stylizowana na teatr popularny (ludowy) składa się z dwóch elementów: z komizmu i z morału. Komizmu wytłumaczyć niepodobna; popróbujmy określić morał.

Jest więc król Filip, synteza Filipa III i IV panujących w Hiszpanii. Obaj byli, jak ten ze sceny, miłośnikami sztuki. Rządy ich były słabe i nieporadne, obu też nie interesowały sprawy tego świata, nie interesował zwłaszcza problem rewolucji w Niderlandach, kraju grubych, jurnych chłopów, którzy w końcu, jak wiemy z historii, dali radę fanatycznym, szlachetnym i postnie chudym Hiszpanom. Jest w tej farsie również Florek, parobek królewski. Taki właśnie parobek, jak ci, co założyli Republikę Zjednoczonych Prowincji. Ale jakkolwiek przypomina się tutaj realna sytuacja historyczna jest ona tylko bocznym refleksem (choć wcale nie bez wpływu na zrozumienie meandrów znaczeniowych sztuki) naszej farsy. Filip ma dość spraw polityki, Niderlandów, świata w ogóle, dość swojej narzeczonej, księżniczki maltańskiej, grubej i chętnej Rosalindy. Za to jego parobek — Florek ma wyraźną chętkę na całą doczesność, na dobre jedzenie i picie, na miękkie spanie, na złoto, koronki, puchy i złotogłowie — no i na księżniczkę. Może to więc prawo Florka, żeby zainteresować się tym światem, skoro Filip jest niezainteresowany? Skoro marzy o klasztorze, o zmarłych przodkach i o gromniczniе smutnych i wzniosłych poezjach, o muzyce i nastrojach? Ależ nic łatwiejszego — taka zamiana leży w możliwościach zarówno teatru jak i historii! Zresztą jest karnawał i trzeba wybrać Króla Mięsopusta, co to świat przewróci do góry nogami, żeby się zabawić i pozwolić innym użyć do woli.

Mamy więc króla-mnicha i króla-jurnego chłopa. Który śmieszniejszy? Który ważniejszy? Który prawdziwszy? Ale król ma być nie tylko przedmiotem kpinek. Król ma też rządzić. Oto kwestia zasadnicza: który będzie lepszy dla królestwa — Filip czy Florek? Rozpatrzmy więc wszystkie za i przeciw.

Król Filip czytuje Kanta — jest więc pewnie jego zwolennikiem. A więc jest moralny — to na pewno. Być może uważa, że świat jest jedynie wytworem jego umysłu, ale to mało interesuje poddanych, którzy także mogą być kantystami. Niezależnie od tego król będzie brał odpowiedzialność za wszystko co uczyni i za cel, ku jakiemu zmierzają jego czyny. Jeżeli komuś każe uciąć głowę, będzie to na pewno zabieg celowy, a przynajmniej posiadający wszechstronne uzasadnienie. Taki król kazałby pościć, nie pozwoliłby na żadne ucieszne sprośności, odnosiłby się z podejrzliwością i niechęcią do wszystkiego, co śmieszne, żywotne, tłuste i hutliwe. Taki król nie byłby po niczyjej myśli.

Więc może królem zrobić Florka? Przy tym to przynajmniej będzie wesoło. Można by się upić, gonić za Rosalindą, trzymając w garści opadające spodnie, powierzgać w piernatach, pojeść, popić — pełna kraina pieczonych gołąbków.

Co nam w takich okolicznościach po mądrościach filozofii, po subtelnej poezji, płaczliwej muzyce skoro mamy obfitość pośladków, butelek, piersi, kiełbas, skoro wokół bębnienie i wrzask piszczałek?

Czasem jednak przypomnimy sobie o tym, że starzejemy się, że nic nie zatrzyma czasu zabawy. Że żyjąc — zmierzamy jedynie ku śmierci. Zaczynamy pytać o sens całego bałaganu i coraz nam bardziej smutno się robi. Ale Król Florek nie pozwala na sentymenty — albo trzeba z nim pić i szaleć, albo dostaje się pięścią w kark. Przy nim żaden smutny poeta, żaden zadumany młodzieniec nie uchowa się. Król nie znosi niedorajdów i rozprawia się z nimi w sposób krótki i skuteczny. Zresztą i bawiąc się dobrze nie możemy być pewni niczego. Bo Florek bywa niebezpieczny również i dla kompanów. Co prawda od obowiązków można się przy nim łatwo wymigać, ale niech nikomu nie przyjdzie do głowy powoływać się na jakieś prawa. Dostałeś w łeb — oddaj, a jak nie możesz — siedz cicho i ciesz się, żeś nie dostał po raz drugi. Król jest bowiem moralnym anarchistą, czego nauczył się od egzystencjalistów. Skoro więc nie ma — jak wie, czy wierzy raczej — Boga ani Diabła — nic tu po prawach. Skoro Ich nie ma wszystko jest dopuszczalne. Jeżeli będziemy się skarżyć na niesprawiedliwy los jeszcze wyśmieje się z naszego pochlipywania i pójdzie z pijanym tłumem roznosić wesołą niesprawiedliwość dalej.

Więc z każdym królem jest źle? Jeden i drugi ujarzmiają w nas połowę naszej natury. Każdy inną, ale każdy którąś.

Więc jednak — choć tak różni — są do siebie podobni? Obaj są królami, obaj mają władzę, mogą coś nakazać lub czegoś zakazać.

Co więcej — Król Florek zwolna staje się coraz chudszy, coraz bardziej przypomina Filipa, smutnieje, zamyśla się, usiłuje nabrać godności i dystansu. Skończył się nagle kontredans przeciwieństw, znaleźliśmy drzwi wyprowadzające nas z lustrzanej sali pozornych przeciwieństw. Zbliżamy się do tożsamości: król Filip = królowi Florkowi. Dla poddanych jest rzeczą obojętną kto nimi rządzi: wychodzi to tak samo źle poza nieistotnymi różnicami. Więc parobek może zostać królem. Gdy się nim stanie będzie po prostu i n n y m królem a nie królującym parobkiem — niestety. Morał farsy nie zaleca więc obsadzania tronu zajętego przez króla Filipa — parobkiem Florkiem. Taka zamiana nikogo nie uczyni mniej poddanym niż był dawniej. Ani mniej poddanym, ani szczęśliwszym. Co najwyżej zmieni się forma wymuszania poddaństwa.

Gęba i Skoczek śmiali się dawniej z króla Filipa, a ten nimi pogardzał. Teraz śmieją się razem z Królem Florkiem, a on wali ich pięścią po karku.

A król? Czy król może zostać parobkiem, jak ma to miejsce w farsie? Tak! Będzie to jednak zły parobek, niezdatny do niczego, słaby, smutny, niezdarny, niedorajda i mazgaj.

W sumie z zamiany nic nie wynika poza szkodą. Ponieważ każdy Florek może być Filipem a żaden Filip nie będzie potrafił być dobrym Florkiem z punktu widzenia pożytku otrzymujemy jednego dobrego (to znaczy tak samo złego jak poprzedni) króla i jednego złego parobka w miejsce dobrego, którego mieliśmy dawniej, a którego utraciliśmy bezpowrotnie obdarzając go koroną.

Co z królestwem zatem? Według Rymkiewicza nic specjalnie się nie zmieni: ani na dobre ani na złe. Jego losy jak — losy świata — toczą się kołem wyznaczonym przez karnawał i post i znów karnawał i post. Jest to zgodne z założeniami mitu o fałszywym karnawałowym królu i orgiastycznych obrzędach związanych z początkiem roku. Obrzędy te naśladowały koniec świata, miały być obrazem przejścia porządku w chaos, miały w tym chaosie skąpać porządek, aby z nowym rokiem stał się silniejszy i odzyskał siły zgromadzone w otchłani zmieszanych elementów. Ale jakkolwiek byśmy wywracali prawa w karnawale, robimy to tylko po to, by stały się one silniejsze w poście — to znaczy przez całą resztę roku.

Florek doświadcza tego na sobie. Przykro patrzeć na tego

grubasa, który nie rozumiejąc odwiecznej mechaniki kosmosu męczy się i poci ze strachu widząc jak chudnie, jak ubywa mu sił i fantazji. Powinien to wiedzieć od początku. Tacy jak on są tylko po to, by przyszli tacy jak Filip. nie ma.

A wtedy muszą upodobnić się do Filipów, innej rady Jest jeszcze co prawda Roberto — drapieżny królobójca, przesiadujący pod łóżkami władców ze sztyletem i książką w ręku. Gdy wyczyta w swojej książce, że trzeba zabić tyrana — uczyni to. Ale nic się specjalnego nie zmieni w porządku rzeczy: o króla jest bowiem łatwo, o wiele łatwiej niż o dobrego prawdziwego Florka, Florka do czyszczenia butów. Zaradzić stracie będzie można szybko. Na szczęście Roberto jest groźny tylko dla królów, nie dla parobków. Niechby spróbował zamierzyć się na któregoś z nich, dostałby za swoje!

***

Wszystkie te sprawy są, rzecz prosta, sztuczne i wymyślone, są tylko sceniczną farsą do śmiechu — niczym więcej. Co prawda znajdowaliśmy się przez jakiś czas w lustrzanej komnacie-labiryncie i nie mogliśmy z niej wyjść zwodzeni odbiciami własnych twarzy — ale to przecież tylko złuda. Gdzieniegdzie sala ta zmieniała się w gabinet krzywych zwierciadeł. Wtedy pękaliśmy ze śmiechu widząc grubasów i chudzielców, wijących się w dziwacznych podrygach na grubych lub tyczkowatych nogach. My, stojący przed zwierciadłami jesteśmy przecież zwyczajni i wcale nie śmieszni, to tylko nasza dobra wola, że zapłaciwszy kuglarzowi stanęliśmy w promieniach luster. Lustro jest jednak puste, żyje tylko życiem odbitym, sztuka też, wystarczy jednak zmierzyć z nią swoje myśli, by pękać ze śmiechu na widok brewerii, które tam dziać się zaczną.

Maciej Szybist

Jan Błoński

SEKRET PRZEZNACZENIA

Jak wiadomo, teatr jest przedsięwzięciem poważnym. Posiada gmach, pracowników, budżet, program i plan. Jest to zapewne słuszne, ponieważ powinien być zwierciadłem życia i profesorem mądrości, profesorom zaś należy się pensja a zwierciadłom blask. Czy jednak, przekonani o powadze teatru, nie zapominamy często, że we wszelkim przedstawianiu skryta jest namiętność zabawy i że zanim aktorzy posiądą zdolność wyrażania, muszą posiadać umiejętność gry? Jeżeli jest w teatrze coś niebywale pierwotnego i archaicznego, co odsyła nas zarówno do religijnych początków widowiska, jak do dziecinnych igraszek i przebieranek, coś co zmienia widzów we własnych przodków i w dzieci zarazem — to najpewniej dlatego, że funkcja rytualna (obrzędowa) była w nim zawsze nierozerwalnie spleciona z zabawową, ludyczną... Z nieposkromioną potrzebą udawania, przedrzeźniania i maskowania. Podobnie jak widzowie, ludzie teatru tęsknią do zbawczej niepowagi, albowiem ukryta jest w niej inna prawda widowiska, tak samo konieczna i autentyczna jak pragnienie zjednoczenia w dostojeństwie.

To, co w teatrze jest grą, zależy przede wszystkim od aktora i od sytuacji, w jakiej zostaje umieszczony. Dlatego wszystko niemal można w teatrze odrzucić — poczynając od sceny, dekoracji i literatury nawet — niesposób jednak obejść się bez aktora, który się zmienia, od metamorfozy przez działanie. Wszyscy też, co rozważali teatr, od dawna spostrzegli, że ilość schematów działania, inaczej mówiąc: wzorów metamorfoz jest właściwie bardzo ograniczona. Im są one pierwotniejsze, tym zwykle silniejsze i skuteczniejsze widowisko. Teatr jest dziedziną zwinności, plastyczności, zmienności, wszechmożliwości... i w tym właśnie jest niesłychanie staroświecki. Właśnie teatr na każdym kroku udowadnia, że nie ma nic bardziej archaicznego niż młodość.

Jednym z najbardziej „ogranych" — ale „ogranych" znaczy tu właśnie najmądrzejszych! — wzorców widowiskowych jest zamiana. Przede wszystkim — zamiana pozycji na społecznej szachownicy. Pan staje się sługą, niewolnik królem, kapłan błaznem a matrona rozpustnicą. Tak właśnie w „Królu Mięsopuście": albowiem punktem wyjścia jest dla Rymkiewicza dobrze znana historia, chłopa, co zmienia się w króla. Sługi, co zajmuje miejsce pana, Królewny, wpadającej w objęcia chama. Intelektualisty, pragnącego zanurzyć się w rozkosznym grubiaństwie. Karnawał — święto, które polega na złamaniu zakazu — jest najpierw zamianą społecznych ról. W niczym nie burzy on istniejącego porządku. Przeciwnie: po to, aby porządek odnowić i potwierdzić, wypada nieraz narazić go na szyderstwo i przekroczenie. Karnawał przypomina, że miejsce w społeczeństwie jest miejscem przypadku.

Jednak przygoda lokaja, który wstępuje na tron, króla, który porzuca jabłko i berło, wyraża nie tylko poczucie względności społecznej. Jest również silnie nacechowana erotycznie. To co dostojne pragnie skąpać się w prostackim, wykwitne przedzierzgnąć w z gruba ciosane, intelektualne w zmysłowe, wyrafinowane w pierwotne... i odwrotnie. Dobrze wiedział o tym Gombrowicz, którego echa odzywają się czasem u Rymkiewicza, aczkolwiek dyskretnie i jakby niechcący. Jest na świecie tak, jakby wszystkie nasze pragnienia były ambiwalentne, dwubiegowe; owa dwoistość zdaje się zakotwiczona w pożądaniu, albowiem pożądamy właśnie tego, co odmienne i przeciwstawne. Zostaliśmy stworzeni mężczyzną i kobietą — ale także grubym i chudym, ciężkim i lotnym, mądrym i głupim... We wszystkich tych możliwościach kryje się jakiś urok, jakaś rozkoszna tajemnica.

Kto wie zatem, czy fascynacja karnawałem, fascynacja, której społeczne i erotyczne źródła bardzo łatwo nam dostrzec — nie odsłania głębszej jeszcze potrzeby i przyrodzonej jakby prawdy. Wszelki rozwój, wszelkie rośnięcie wymaga zmieszania i zamiany; podobnie jak wymaga świadomości, że na scenie świata (erotycznej, społecznej, intelektualnej) wyznaczono nam chwilową i przypadkową rolę — właśnie rolę! — której byle co może położyć kres. Sprężyną naszej gry staje się wtedy chęć zmiany roli, zakosztowania innego, niedostępnego owocu... jak gdyby pragnienie metamorfozy było nie tylko naturalną zdolnością, ale też skut-

kiem wszelkiej duchowej energii. W tym właśnie znaczeniu teatr ściślej spokrewnia się z karnawałem i w wiecznej farsie zamiany odsłania sekret ludzkiego przeznaczenia.

!!! NAJBLIŻSZE !!!

Ppremiery

S. ŻEROMSKI

UCIEKŁA MI PRZEPIÓRECZKA

MARLOWE

TRAGICZNE DZIEJE DOKTORA FAUSTA

redakcja programu
KRYSTYNA PISTL

opracowanie graficzne
JERZY MOSKAL

KZG nr 8, 1252/70 5000 D-14/9108

JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ

poeta, dramaturg i tłumacz, urodził się w roku 1935. Debiutował w roku 1957 tomem wierszy „KONWENCJE". Kolejne książki poetyckie to „CZŁOWIEK Z GŁOWĄ JASTRZĘBIA" (1960), „METAFIZYKA" (1963), „ANIMULA" (1964) i „ANATOMIA" (1970). W roku 1967 Rymkiewicz przedstawił program poetycki nowego klasycyzmu w tomie esejów „CZYM JEST KLASYCYZM". Przykładem praktycznego wykorzystania tego programu do badań nad budową dzieła literackiego jest wydana w roku 1968 książka „MYSLI RÓŻNE O OGRODACH". Rymkiewicz jest tłumaczem poetów amerykańskich i hiszpańskich. Z rosyjskiego tłumaczył wiersze Osipa Mandelsztama. Efektem jego zainteresowania tematem hiszpańskim jest tom przekładów i parafraz „KWIAT NOWY STARYCH ROMANC" oraz trzy imitacje tekstów Calderona „ŻYCIE JEST SNEM", „KSIĘŻNICZKA NA OPAK WYWRÓCONA" i "NIEWIDZIALNA KOCHANKA". Debiutem teatralnym Rymkiewicza była komedia „KRÓL W SZAFIE", wystawiona w roku 1960 w Teatrze Nowym w Łodzi. Następne sztuki Rymkiewicza to „LEKCJA ANATOMII PROFESORA TULPA" (1964) i „KRÓL MIĘSOPUST" (1970).

Cena 5 zł

STARY TEATR

im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

DYREKTOR TEATRU: J. P. GAWLIK

Jarosław Marek Rymkiewicz

KRÓL MIĘSOPUST

OBSADA:

Florek	Jerzy Binczycki
Filip	Jerzy Trela
Rosalinda	Ewa Ciepiela
Gęba	Andrzej Buszewicz
Skoczek	Tadeusz Kwinta
Belinda	Halina Kuźniakówna
Florinda	Zofia Więcławówna
Roberto	Anna Halcewicz
Kasia	Anna Dziadyk (PWST)

REŻYSERIA:
Bogdan Hussakowski

SCENOGRAFIA:
Lidia Minticz i Jerzy Skarżyński

MUZYKA:
Andrzej Zarycki

CHOREOGRAFIA:
Zofia Więcławówna

Asystent reżysera: ANDRZEJ BUSZEWICZ

Z-ca Dyrektora: Z. LORENOWICZ ■ Kierownik literacki: J. BŁOŃSKI

Inspicjent	*Katarzyna Kwaśniewska*
Sufler	*Danuta Priwsek*
Kostiumy wykonane pod kierunkiem	
— prac. krawiecka damska	*Stefania Zaleszczu k*
— prac. krawiecka męska	*Józef Kania*
Dekoracje	
— pracownia stolarska	*Andrzej Skoś*
— pracownia malarska	*Kazimierz Łaskawski*
Prace ślusarskie	*Franciszek Miękina*
Peruki	*Marian Zaleszczuk*
Nakrycia głowy	*Halina Pazderska*
Obuwie	*Sp-nia Pracy „Gromada"*
	L. Policht
Gł. elektryk	*Leszek Malik*
Akustyk	*Adam Haase*
Brygadier sceny	*Wojciech Kurpan*
Kierownik techniczny	*Adam Burnatowicz*

KIEROWNIK ORGANIZACJI PRACY ARTYSTYCZNEJ — ANNA MIKUSZEWSKA

PRAPREMIERA W STARYM TEATRZE W DNIU 11 PAŹDZIERNIKA 1970 R.

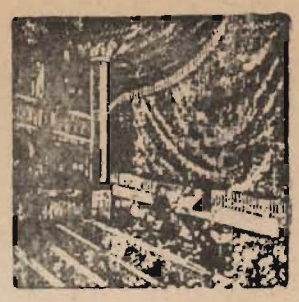
NR • 53

Sezon 1970/71

Prapremiera

11 października 1970 r.

AFISZ TEATRALNY.



Antoni Bensa (1787—1853)

Na litografii F. Teppy Bensa ma 59 lat. Jeszcze w tym wieku jego rysy zachowały piękność, a wielkie oczy — wyrazistość i żywość. W naszym teatrze grał krótko, w latach 1810 i 1811, oraz w 1820 wraz z zespołem teatru lwowskiego, w którym spędził większość życia. Ale występował w Krakowie w początku swojego najświetniejszego okresu, zyskując podziw widzów i uznanie recenzentów.

Przybył tutaj jako młody aktor, który zebrał swoje pierwsze doświadczenia teatralne w wędrownym zespole J. N. Kamińskiego na Ukrainie. Pochodził z bardzo zamożnej

lwowskiej rodziny i zgodnie z najlepszym obyczajem teatralnym uciekł z domu na scenę, mając zaledwie 16 lat. Właśnie tutaj, w naszym teatrze, zdobył niekwestionowane stanowisko pierwszego aktora, a niebawem został dyrektorem w antrepryzie Jacka Kluszewskiego. Piękne rysy, wymowna mimika, wspaniały głos i czysta dykcja przynosiły mu oklaski, kwiaty a nieraz i dary zachwyconej publiczności, przede wszystkim w rolach bohaterów tragicznych. Najsłynniejsze kreacje Bensy, to Hipolit (Fedra), Rodryg (Cyd), Karol (Zbójcy), Poza (Don Carlos), Hamlet i Otello. Szczególną cechą jego sztuki była wyjątkowa prawda psychologiczna przedstawianych ról i taka swoboda zachowania się na scenie, jak gdyby nie miał przed sobą publiczności. Emocjami kierował się nie tylko w pracy nad rolą, ale poddawał im się w czasie przedstawienia, toteż jego gra czasami była nierówna. Obok porywających momentów były w niej chwile zaniedbane, te, które nie przemówiły do jego wrażliwości. Był jednak zawsze ulubieńcem publiczności i gdy we Lwowie poróżnił się z Skarbkiem i odszedł z teatru, ona zmusiła dyrektora do przyjęcia Bensy z powrotem i zgotowała mu tryumfalne powitanie po powrocie.

O charakteryzacji

Artyści nasi w charakteryzowaniu się grzeszą prowincjonalizmem w daleko wyższym stopniu, niżeli nawet w ubiorach. Charakter, w jakim autor wprowadza na scenę osoby, malować się powinien w ich sposobie myślenia, w ich czynach, w ich zachowaniu się i zabiegach, ale nigdy w ich zewnętrznej postaci. (...) Na scenie naszej jednak charakter ten po większej części bywa widoczny fizycznie. I tak zły człowiek, łotr lub zdrajca, ma u nas prawie zawsze czerwone włosy i prawie zawsze jest blady, ponury, z podbitymi oczyma. W „Ruy Blasie" don Salustio (pan Rychter) fizyczny taki typ przyswoił swej roli. W „Człowieku z Czarnego lasu" p. Królikowski miał wprawdzie siwe włosy, ale za to był blady jak śmierć i oczy miał opatrzone podkowami; a jednak w życiu mojem znałem bardzo wielu poczciwych ludzi mających rude włosy, twarz bladą i oczy zapadłe, i przeciwnie znałem kilku łotrów, ludzi z gruntu przewrotnych z włosami blond lub szatyn, z twarzą rumianą i pełną, z spojrzeniem, w którym by się zakochać bezpiecznie można. Dla czegóż więc rude włosy, twarz blada i oczy wklęsłe mają być koniecznie na naszej scenie typem moralnego zepsucia? (...)

Ale nie same tylko wady duszy ludzkiej mają na scenie naszej typ własny, widzialny, słowem typ prowincjonalny; mają go równie i jej choroby lub też cierpienia. Obłąkanie umysłu i rozpacz dały sobie znać słowo, żeby się na scenie naszej nie pokazywać inaczej, tylko w pewnej oznaczonej, a co gorsza wspólnej dla obydwóch postaci. Ile razy zdarzyło mi się widzieć pannę Palczewską w roli obłąkanej lub rozpaczającej, tyle razy ubraną była w bieli i występowała nie inaczej, tylko z rozpuszczonymi włosami. Pytam się każdego, obeznanego choćby najmniej z podobnymi przypadłościami umysłu ludzkiego, czy suknia biała jest w istocie uniwersalnym strojem dla wariatek lub rozpaczających? (...) Powie mi może panna Palczewska, że to jest malownicze, teatralne? Na to odpowiem, że nie jest ani jedno, ani drugie, ale dla tego właśnie, że się często i zawsze jednako powtarza, musi być i jest prowincjonalne. Na scenie o tyle wolno być malowniczym i teatralnym, o ile się to z naturalnością zgadza. Malowniczość i teatralność, o ile chybia naturalności, staje się przesadą, afektacją i trąci prowincjonalizmem.

H. Meciszewski, Uwagi o teatrze krakowskim, 1843, s. 156—158

Francuskie wystąpienie aktorek

Wczorajsze wystawienie opery „Alina", mianowicie aktu drugiego, pod względem zajmującej gry, śpiewu, a nade wszystko gustownym, czystym, prawdziwie francuskim wystąpieniem aktorek, nie powstydziłoby żadnej sceny, nawet w Paryżu. (...) Przed skończeniem się tego kursu jeszcze będziemy mieli kilka sztuk nowych, z nowymi dekoracjami roboty p. Kozakiewicza i nową zupełnie garderobą.

Gazeta Krakowska nr 76 z 19 III 1832

Dzieło zajmujące, lecz niemoralne

(Drama „Wróżka la Voisin")

Dzieło pomienione bardzo jest zajmujące, albowiem przez cały ciąg jego słuchacz zajęty jest nieustannie nowymi obrazami, nowymi uczuciami, nowymi wynalazkami, na które zbrodnia się wysila, żeby się nimi zasłonić od zasłużonej kary, lecz w końcu otrzymuje taż zbrodnia to, na co sobie zasłużyła, to jest karę. Słuchacz ciągle jest utrzymywanym w niepewności, bo w ten moment zdaje się, że zbrodniarz tryumf otrzyma, a zaraz w następnej scenie rzeczy inny obrót biorą. (...) dzisiejsza wystawa zasługuje na pochwałę, lecz pomimo tak dobrej gry artystów i dobrego prowadzenia tej sztuki przez jej autora, nie zasługuje ona aby więcej powtórzona była. Osnowa bowiem tej jest utworzona na faktach, które są przeciwne moralności, które gorszą skromne i niewinne obyczaje i zupełnie są przeciwne zasadom, jakie wszędzie powinny być zachowane i przyjęte.

Raport A. Wąsowicza z 21 V 1843

Premiera „Dymitra i Marii" J. Korzeniowskiego

Co do gry aktorów — jak zawsze celował i podnosił sztukę p. Królikowski w roli ojca Marii; przeciwnie p. Holtzman rolę Wojewody grając bez wszelkiej energii i przerobiwszy twardy jego charakter na charakter płaksy, rolę tę zniżył i zepsuł. P. Chomiński grał dobrze w roli Dymitra, podobnie jak pani Holtzman w roli Marii. Z gry panny Radzyńskiej w roli cyganki, a osobliwie z jej ucharakteryzowania się, przez całą sztukę, aż do ostatniego aktu, nie można się było domyśleć, iż jest widmem tylko bezcielesnym. Pan Ładnowski roli Stefana nie nauczył się należycie na pamięć, ubrał się w śmieszne spodnie i śmieszył niezgrabnym powstaniem z uśpienia, w którym zrzuciwszy sobie perukę, scenę ważną z Marią w akcie 4-ym musiał odbywać z jakimś kapturem na głowie.

Raport A. Z. Helcla z 15 XII 1844

Modrzejewska

PRZENIESIENIE SIĘ ARTYSTKI Z KRAKOWA DO WARSZAWY

K. Estreicher do K. Chłapowskiego

Kraków 4 X 1869

(...) Zapewne, że niejedno Wam na nowym stanowisku, w nowych stosunkach przyjdzie opacznie, atoli wzajem zapewne nieraz gawędzicie sobie, ot ten stary, przygarbiony Kraków, gniazdo emerytów, prezesów i towarzystw dobroczynności, nie ma ani koncertów przyzwoitych, ani przyzwoitego ogrodu, ani przyzwoitego balkonu, z którego by można oglądać bruk żelazny i stróżów z miotłą i koszami uganiających się. W domu widoki, poza domem rozrywki — zaś na scenie tryumfy. A oklaski, a przywoływania, a entuzjazm Wacków, Mironów i całego areopagu — czyż nie zaćmiewają nalukrecjowanego słowa krakowskiego adepta Kłobukowskiego? Zgoła, gdy ważę korzyści i niekorzyści artystyczne, przychodzę z boleścią serca do wniosku —

Że choć Kraków ma swoje prawa,
Ciągnie Helenę w matczyne strony,
Zawsze prym weźmie ówczas Warszawa,
Gdy chwali Wacek, klaszczą Mirony.

Wacek WACŁAW SZYMANOWSKI, literat, krytyk teatralny w Warszawie

Miron — ALEKSANDER MICHAUX, poeta w Warszawie

ANTONI KŁOBUKOWSKI — krytyk teatralny krakowskiego „Czasu"

Korespondencja H. Modrzejewskiej, t. 1, s. 137

M. Faleńska do K. i S. Estreicherów

Warszawa 18 II 1870

(...) Życie towarzyskie także dosyć ożywione, przybyło kilka domów gromadzących często niemałą ilość osób, do tych należy dom Sarneckich, Deotymy i Chłapowskich. Pani Modrzejewska zapraszana i podziwiana wszędzie, używa z rozkoszą przyjemności życia światowego. Nieraz przychodzi się nawet lękać o artystkę widząc niezmordowaną kobietę, która zrzuciwszy teatralny kostium, w tej chwili przebiera się w balową suknię, by tańczyć do rana. Może to uprzedzenie, może zbyteczne zapamiętanie o przysłowiu, które twierdzi, że dwom panom służyć nie podobna, ale niektórzy z poważniejszych sztuki lubowników zaczynają znajdować, że gra p. Modrzewskiej nieco mniej w tym roku jest doskonałą. W roli Julii, jakkolwiek zawsze zachwycająca pięknością i wdziękiem, zapomina nieco o wieku kochanki Romea. Nie piętnastoletnie to dziewczę w niej widzimy, nagle zbudzone do życia i cierpień kobiety, ale skończoną Telimenę, która już wiele, bardzo wiele pozostawiła drogi poza sobą.

Korespondencja K. Estreichera z M. i F. Faleńskimi, Wrocław 1957, s. 54—55

opr. Jerzy Got

Krak. Zakł. Graf. Zakład nr 3, z. 1253/70 5.000 D-14/9109