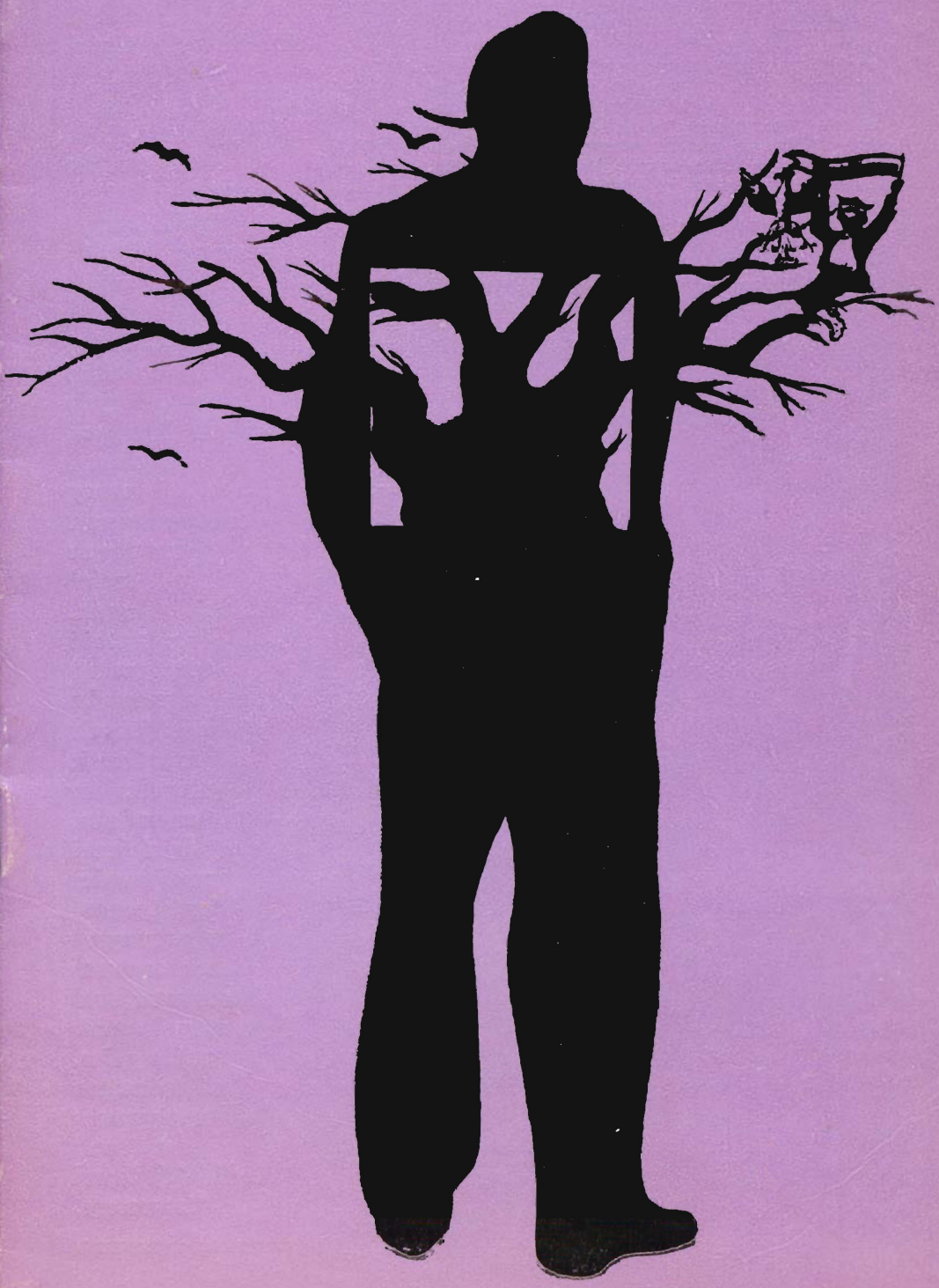
SZTUKI CZTERDZIESTOLECIA

JAROSŁAW MAREK
RYMKIEWICZ

DWÓR NAD NARWIĄ

TEATR ŚLĄSKI
IMIENIA STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO
W KATOWICACH



Klasycyzm to nieustanna walka o swoje miejsce w kulturze, a więc w czasie teraźniejszym, to nieustanna świadomość, że czas przeszły jest czasem teraźniejszym, świadomość, że nie ma idiomu poetyckiego czasu minionego i czasu teraźniejszego, bo jest jedno wielkie morze języka poetyckiego poza czasem, to wreszcie nieustanne projektowanie siebie i innych w przyszłość.

●

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. [...]
Nie reanimowane wzory czasu przeszłego, a życie nasze — tożsame z kulturą nasza, 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 niech 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

Teatr Rymkiewicza jest w naszej dramaturgii zjawiskiem swoistym, ale i kontrowersyjnym. Kontrowersje budzi przede wszystkim sama koncepcja teatru, szukającego w uniwersalnych i odwiecznych archetypach i strukturach, a także w konkretnych dziełach dawnych inspiracji i formy dla wyrażenia współczesnych treści intelektualnych. A swoistość tego teatru polega na mariażu dzisiejszych doświadczeń, niepokojów człowieka, dzisiejszej wrażliwości estetycznej z gotowymi schematami i konwencjami z innych epok i stylów. Jest to zatem teatr wysnuty z teorii i dla tej teorii tworzony.

SZCZEPAN GĄSSOWSKI

Jarosław Marek Rymkiewicz urodził się 13 lipca 1935 roku w Warszawie. Po wojnie zamieszkał w Łodzi, tam zdał maturę, a następnie ukończył filologię polską na uniwersytecie łódzkim. W roku 1965 przeniósł się do Warszawy; pracę naukową kontynuował w Instytucie Badań Literackich.

Debiut poetycki Jarosława Marka Rymkiewicza przypada na rok 1956 — pierwsze swoje wiersze publikował na łamach prasy literackiej. Tomik poetycki *Konwencje* ukazał się w roku 1957; w latach następnych wydawał Rymkiewicz kolejno zbiory wierszy: *Człowiek z głową jastrzębia* (1960), *Metafizyka* (1963), *Animula* (1964), *Anatomia* (1970), *Co to jest drozd* (1973), *Thema regium* (1978). Zajmował się również przekładami poetów anglosaskich (Szekspira, Eliota, Stevensa, Aikena), rosyjskich (Mandelsztama) oraz hiszpańskich (tom przekładów i imitacji poetyckich *Kwiat nowy starych romanc czyli imitacje i przekłady hiszpańskich romances* ukazał się w roku 1966).
Debiut teatralny Rymkiewicza miał miejsce w roku 1960 — prapremiera *Króla w szafie* odbyła się w Teatrze Nowym w Łodzi. Kolejno odbyły się prapremiery: *Króla Mięsopusta* (Teatr Stary w Krakowie, 1970), *Kochanków piekła* (według Calderona) — Teatr Narodowy w Warszawie, 1972, *Lekcji anatomii profesora Tulpa* — Teatr Ziemi Krakowskiej im. Solskiego w Tarnowie, 1974, *Ułanów* — Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, 1975. Na łamach „Dialogu" publikował Rymkiewicz swoje wczesne utwory teatralne: *Eurydykę, czyli każdy umiera tak, jak mu wygodniej*, 9/1957, *Odysa w Berdyczowie*, 3/1958, *Porwanie Europy*, 5/1971.
W cyklu imitacji opartych na motywach utworów dramatycznych Calderona powstały: *Życie jest snem, Księżniczka na opak wywrócona, Niewidzialna kochanka czyli Hiszpańskie czary, Niebiańskie bliźnięta* i *Kochankowie piekła*.

W dorobku twórczym, oprócz utworów poetyckich i dramaturgicznych znajduje się kilka tomów szkiców literackich: programowy — *Czym jest klasycyzm, Manifesty poetyckie* (1967) oraz *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu* (1968), *Aleksander Fredro jest w złym humorze* (1977), *Juliusz Słowacki pyta o godzinę* (1982) oraz publikacja najnowsza — *Wielki Książę z dodaniem rozważań o istocie i przymiotach ducha polskiego* (1983).

Dwór nad Narwią Jarosława Marka Rymkiewicza ukazał się na łamach styczniowego numeru „Dialogu" w roku 1979, natomiast prapremiera tego utworu odbyła się w Teatrze Polskim w Szczecinie 19 maja tegoż roku w reżyserii Janusza Bukowskiego, ze scenografią Małgorzaty Treutler. Po pięciu latach od chwili prapremiery, w Teatrze Śląskim w Katowicach utwór ten będzie realizowany po raz drugi.

EM

SŁAWA BARDIJEWSKA

RYMKIEWICZ: POSZUKIWANIE SYNCHRONII

(FRAGMENTY)

Władysław Tatarkiewicz pisał, że klasycyzm odpowiada najgłębszej potrzebie natury człowieka, potrzebie harmonii i ładu, że jest „na jego miarę i w jego skali". Tymczasem przekonanie o bezpowrotnym przeminięciu prawdziwego klasycyzmu nie jest już przez nikogo negowane. Głosi się sądy o „demuzykalizacji" świata (Ryszard Przybylski), o zniszczonym uniwersalizmie starej Europy (Maria Janion), o końcu „świadomości europejskiej jako wytworu mitu śródziemnomorskiego" z gorzkim komentarzem, że „nie oznacza to jeszcze końca świata" (Mieczysław Jastrun). Sądom tym towarzyszy zgodne przeświadczenie, że „człowiek nie zdołał dorosnąć do tej boskości, którą przeczuwał mit śródziemnomorski" (Jastrun).

Ten potężny mit kulturotwórczy ma przedziwną moc powracania, jakby sprawdzała się w nim antyczna wiara w kolistość czasu i cykliczny ruch powrotu. Dziś wyrasta on ze współczesnego relatywizmu i historyzmu, wskazując drogi ucieczki od anarchii myśli w porządek mityczny i przypominając antyczną ideę człowieka jako podmiotu. Ten klasycyzm, wyrosły na antynomiach współczesności, istniejący między sprzecznościami, wieloznaczny i kontrowersyjny, stał się najbardziej dojrzałą formą współczesnej utopii. Maria Janion nazywa go „klasycyzmem tragicznym", który ma „świadomość rozdarcia"; za Maxem Schelerem pisze o nim, że „zawiera znamię chłodu i spokoju, nie przeszywa go aktywna rozpacz, agresywne oburzenie i bunt, że — jakby nie był bólem i rozpaczą — trwa w ciszy i «wysokim» pogodzeniu z losem".

Nie wygasa jednak tęsknota za wielkim klasycyzmem przeszłości, a jej wyrazem jest twórczość poetycko-dramatyczna Jarosława Marka Rymkiewicza. Poprzez klasycyzm szuka on uniwersalnego porządku, szuka dowodów na istnienie ciągłości kultury wierząc, że tylko jej fakty mają „żywot wieczny". W świecie współczesnym widzi powszechną despirytualizację, życie „okradzione z archetypów i symboli", upadek mitów; ciągle na nowo wyraża nostalgię za mitologicznym praczasem, za porządkiem ponadhistorycznym, za wielką idealną synchronią. W ujęciu Rymkiewicza dwie wartości umożliwiają nam powrót do utraconego porządku mitycznego i do czasu minionego — kultura, która godzi nas z życiem i wpisuje w tradycję, oraz pamięć, która „jest większa niż nasze życie" i jest naszą jedyną wiecznością, bo dzięki niej „to, co przepływa w czasie, będzie trwało w Czasie". Nie wszyscy jednak podzielają optymizm Rymkiewicza; Jastrun pisze: „Bez pamięci nie bylibyśmy sobą, ale przeszłość jest w nas tak niepewna".

Rymkiewicz jest teoretykiem, ale przede wszystkim jest poetą i dramaturgiem. Jego teoria odznacza się jednolitością i konsekwencją, jego praktyka poetycko-dramatyczna nie ma już tej klasycznej jasności i równowagi, zdradza wewnętrzne skłócenie. Rymkiewicz nie ukrywa swojego poetyckiego rozszczepienia — pisząc o swojej klasyczności przyznaje się otwarcie do „barokowej" duszy, a swoje pisarstwo sytuuje w przestrzeni między epokami, na pograniczu czasów: klasycyzmu, baroku i współczesności. Ta barokowa „skaza" jego klasycyzmu jest ze szczególnym naciskiem przezeń eksponowana. Nic dziwnego, bowiem dwoistość kultury barokowej i jej zgodne współistnienie z klasycznością ma czterowiekową tradycję. Jan Białostocki pisze, że w samym baroku teoria nie była barokowa, ale klasycystyczna, że „współistniały w nim doktryna klasyczna i smak barokowy", „teatr głosił

idee ładu, miary i rozumu, a jednak dramat operował maksymalną ekspresją". Zaś u Tatarkiewicza czytamy: „Ludzie potrzebują miary, ładu i trwałości; dlatego trwali przy hasłach klasycystycznych. Nawet gdy w XVI wieku znaczna część sztuki i literatury stała się manieryczna i barokowa, teoria u podstaw swych nie przestawała być klasyczna. A w wieku XVII estetyka klasyczna nie tylko nie została poniechana, ale nabrała większego niż kiedykolwiek autorytetu". Rymkiewicz wywiódł z baroku zarówno koncepcję klasycyzmu barokowego, jak również ideę wolnej „imitacji". Ale pierwsze jego sztuki łączą się bezpośrednio z doktryną klasyczną i podejmują temat mitologiczny. [...]

Przywołane przez Rymkiewicza w jego dramatach antycznych [»Eurydyka czyli każdy umiera tak, jak mu wygodniej« i »Odys w Berdyczowie« — uzup. E.M.] wątki mityczne, poddane próbie ponowienia konflikty zostają z premedytacją zdegradowane i zdeprecjonowane. W rytuale „ponowienia wzoru" wzór zostaje unicestwiony, przeszłość, która dzięki niemu miała uzyskać wymiar teraźniejszości, zamienia się w rytualny popiół. Ze sztuk tych wyłania się wyblakły obraz martwych archetypów, zatarty rysunek antycznych symboli i anemiczna twarz współczesności. Trudno w nich odnaleźć krzepiący dowód mitycznej jedności zjawisk, ponadczasowego „teraz" przeszłości i wieczności czasu mitycznego.

»Lekcja anatomii profesora Tulpa« jest zapowiedzią nowego nurtu w tej dramaturgii. Podtytuł sztuki: „Według Rembrandta" brzmi jak w późniejszych barokowych dramatach pisarza: „według Calderona"; widać tu już tę samą imitacyjno-adaptacyjną intencję, a temat śmierci powracał we wszystkich sztukach Rymkiewiczowskiego cyklu antycznego. Ale zawsze była to śmierć kulturowa, symboliczna. Mitologiczni bohaterowie nie mieli bowiem prawdziwego życia, sytuowali się na krawędzi rzeczywistości i wyobraźni, ich niepełna autentyczność życiowa chroniła ich przed autentycznym, biologicznym końcem. Pochłaniający ich rozpad, próchno i pleśń były poezją, fikcją, a nie fizyczną materią. Inaczej dzieje się w »Anatomii profesora Tulpa«: tutaj śmierć uzyskuje pełny wymiar fizyczno-biologiczny. Śledzimy anatomię śmierci, ale jednocześnie dramatyczny rytuał jej unieważniania." [...]

Sztuka ta jest dramatycznym obrazem znikomości ludzkiego istnienia i bezradności człowieka wobec zapisanej mu przez los konieczności. Znajdujemy w niej cechy typowe dla późniejszej twórczości dramatycznej Rymkiewicza: ślady pastiszowego zamysłu, tendencję imitacyjną oraz obfite cytaty z siedemnastowiecznych tekstów. Utwór ten zamyka grupę dramatów zgodnych z Rymkiewiczowskim programem klasycystycznym. We wszystkich następnych sztukach zniknie klasyczny porządek, pojawi się barokowa bujność i barokowy duch niepokoju i nierównowagi; spokojny rytm antycznych wątków przeobrazi się w rozjątrzoną nerwowość, rozedrganie akcji, konfliktu, postaci. Zapanuje zmienność zdarzeń, ambiwalencja wewnętrzna i zewnętrzna bohaterów (fizyczna, psychologiczna, moralna), niestabilność przedstawionego świata, który ciągle rozpada się i przeobraża w formy zaprzeczające się wzajemnie. Zapanuje w nich pastiszowo-farsowy duch; poetyka umiaru ustąpi przed parodią, ironią, błazenadą i groteską. Zniknie smutek antyku, by dać miejsce barokowemu grymasowi i farsowej ludowej wesołości. [...]

Obie sztuki [»Król Mięsopust« i »Porwanie Europy« — uzup. E.M.] prowadzą Rymkiewicza ku Calderonowi. Nasilenie elementów barokowo-calderonowskich w oryginalnej twórczości dramatycznej Rymkiewicza zbiega się w czasie z jego pracą nad tłumaczeniem dramatu hiszpańskiego. W tym też okresie powstaje programowy artykuł Rymkiewicza »Co to jest imitacja?« Ten manifest translatorski łączy się bardzo ściśle z Rymkiewiczowską ideą jedności sztuki i koncepcją jej wiecznej teraźniejszości ustanawianej przez wspólnotę pamięci kulturowej.

Wyraża się w nim kult Rymkiewicza dla przeszłości kulturowej i jej czasowej nietykalności, ale pobrzmiewa w nim również niepokój, że dzieła dawne są „roztrwaniane przez czas", że oryginał należy w istocie do czasu przeszłego, a wobec tego tłumaczenie nie może powtarzać pierwowzoru, ani nawet nań wskazywać, powinno go zdradzać, zastępować, likwidować nawet. Relację pomiędzy tłumaczeniem a dziełem tłumaczonym rozumie on jako system dwu zwierciadeł odbijających się nawzajem; to wzajemne przeniknięcie nazywa „magicznym aktem imitacji", który pozwala nam „porównać się ze zmarłymi". Tak więc przeszłość kulturowa ulega w koncepcji Rymkiewicza jednoczesnej dewaluacji (przez czas historyczny) i rewaluacji (dzięki pamięci kulturowej).

Rymkiewiczowska teoria translatorska zbudowana jest śmiało na paradoksach i przeciwieństwach, sformułowana kategorycznie robi wrażenie spójnej i konsekwentnej. A jednak czuje się w niej wewnętrzne skłócenie elementów, kategoria imitacji wydaje się nie dość precyzyjna. Teoria ta nie jest zresztą tak bardzo obrazoburcza. Sztuka XX wieku już od dawna oswoiła się z nowym typem tworzywa, które zatraciło swój elementarny i czysty charakter; korzysta ona z dzieł wcześniejszych, znanych, traktując je jako materię in crudo. Tak czyni film i teatr, tak dzieje się od początku wieku w plastyce (cytat, collage, przedmiot gotowy). Andrzej Kijowski pisał, że „synkretyczny wiek XX stworzył sztukę wiernego tłumaczenia, ale nadal adaptacja, parafraza, naśladownictwo pozostają jedynym sposobem przenoszenia idei i tematów literackich przez granice kultur i epok".

W epoce, gdy semiologia ustala istnienie intersemiotycznych przekładów między różnymi dziedzinami sztuki i szuka ekwiwalentów znaczeniowych w systemach językowych literatury, filmu, teatru, a nawet muzyki i plastyki, między językami werbalnymi, audialnym i fonicznym — nie może szokować propozycja imitacji rozumianej jako wolny przekład z jednego języka literackiego na inny język literacki. Nic też dziwnego, że sam Rymkiewicz uznał swoją koncepcję za unikową. W wypowiedzi »Koniec z imitacjami« pisze: „Nudzą mnie moje imitacje. I widzę teraz wszystkie ich błędy. Lub raczej widzę błąd tkwiący w mojej metodzie. Myślę, że wynika on z braku zdecydowania". Teraz pochwala on postawę dramaturgów osiemnasto- i dziewiętnastowiecznych, którzy swoją wizją „grzebali autora oryginału". Pisarz musi korzystać z gotowych fabuł, wątków i motywów, bo „ilość wątków — czyli ilość archetypicznych sytuacji, jakie mogą zaistnieć między ludźmi — jest wyczerpywalna". Trzeba sięgnąć do innych autorów, aby pewne rzeczy powiedzieć od siebie: „Ja po prostu miałem do powiedzenia pewne rzeczy, dla których szukałem wehikułu. Na pewien czas stał się nim teatr Calderona". Tak więc koncepcja imitacji stała się indywidualną drogą Rymkiewicza ku hiszpańskiemu barokowi. Powstały dwie sztuki oparte na tematach calderonowskich: »Kochankowie piekła« i »Niebiańskie bliźnięta«. [...]

W następnej sztuce, w „Ułanach" jeszcze pobrzmiewa poetyckie rozhuśtanie w rytmie barokowym, jeszcze panuje tu zawikłanie intrygi, meandryczność akcji, spiętrzenie zdarzeń, ale są to już tylko ślady baroku na polskim romantycznym gruncie. Po antyklasycyzmie i antybaroku dochodzi do głosu antyromantyzm, któremu patronuje Fredro.

Rymkiewiczowski dworek z »Ułanów« jest matecznikiem polskości, zaludniają go postacie z polskiej literatury i legendy narodowej, wypełniają go przedmioty-symbole (skrzyżowane szable na ścianie, trąbka wzywająca do boju), otacza atmosfera zagęszczonego patriotyzmu poświadczanego nazwami pól bitewnych, przenika historia romantyczno-heroiczna przeobrażona w legendę. Odnajdujemy tu zaszyfrowane treści romantyczne w ideach („naszych dziejów smętne dzieje", „kto przeżyje, wolnym będzie"), w sytuacjach i postaciach. Wszystkie te symbole romantyczne, stłoczone ze sobą, przeniesione zostają w obszar groteski i parodii,

RYMKIEWICZ: POSZUKIWANIE SYNCHRONII

ujawniając swoją fałszywość i naiwność: mieszają się sławne bitwy i sławne wąsy, rany i bigos, gotowość bojowa i erotyczna; zostają zdeprecjonowane „skrzekoczące polskie dzieje", wyszydzona ambicja tyrtejska zaściankowego wierszopisa, wyśmiana cnota polskiego dziewczęcia i szlachetność polskiej matrony. „Ułani" to obraz przedstawiający nieświadome uwikłanie bohaterów w mit, w niewolę przeszłości, ich poddanie się przemocy zbiorowych przekonań i tyranii dziedzictwa duchowego. To sprzeciw wobec historycznej legendy, romantycznego mitotwórstwa i romantycznych wmówień, demaskacja heroicznej wizji przeszłości, sparodiowanie szczytnych haseł, pokazanie kłamstwa fikcji. Maria Janion nazywa tę sztukę „komediową syntezą romantyzmu" i „romantyczną komedią serio o wykładni nieromantycznej". Widzi w niej literaturę zastygłą w mitach i konstrukcje mityczne przekształcone w stereotypy; śledzi w niej sparodiowane „przeklęte problemy polskiego romantyzmu". Nazywa Rymkiewicza z »Ułanów« klasykiem opętanym smutnym czarem romantyzmu".

Ale Rymkiewicz odporny jest na wszystkie czary, sam jest czarownikiem wywołującym duchy wielu epok. Jego sztuka »Ułani« jest tak samo antyromantyczna, jak jego poprzednie dramaty były antyklasycystyczne, antybarokowe i antycalderonowskie. We wszystkich jednakowo nawiązuje Rymkiewicz do przeszłości historycznej, duchowej, literackiej — przez negację. Przyjmuje wizję świata mitologizowaną rozmaicie przez różne epoki, zgarnia rekwizyty, służące tej mitologizacji, by je następnie poddać parodystycznej próbie i pokazać, że idee starzeją się i umierają, że często wiodą tylko pozorny żywot skamielin i reliktów. W »Ułanach« podobnie jak we wcześniejszych sztukach miniaturyzuje wymiary świata, zapełnia go mini-bohaterami żyjącymi w mini-przestrzeni, przeżywającymi mini-dramaty. Jego świat jest miniaturową repliką wielkiego i dostojnego świata przeszłości; wszystko, co było tragizmem klasyczności, baroku, romantyzmu — w Rymkiewiczowskiej wersji osiąga wymiar absurdu. Absurdalność — współczesny ekwiwalent tragiczności. Rzeczywistość »Ułanów« jest absurdalna, a bohaterowie paradoksalni. Sztuką tą dopisuje się Rymkiewicz do tradycji obrachunkowej w naszej literaturze; wadzi się z przeszłością w nadziei zapanowania nad złą historią.

W ostatniej sztuce »Dwór nad Narwią« znów powraca polskość udręczona historią i pojawiają się narodowe tropy myślenia i patriotyczno-literackie symbole zamknięte ścianami polskiego dworku. Ale w »Ułanach« dworek był sielską siedzibą zasiedziałych sarmatów, zaś dwór nad Narwią jest „strasznym dworem", który stoi na cmentarzu, ma kilkusetletnie dzieje i martwą teraźniejszość. Toczy się o niego walka między upiorami przeszłości, które tu trwają od wieków i żywymi, którzy chcą dopisać się do historii i tradycji: „Nasz dwór, własny dwór. Śniło mi się po nocach, że kupujemy dwór... że mamy dwór... właśnie taki... jak nasi ojcowie, dziadowie... polski dwór, jak Polacy". Ta walka kierowana jest przez nowoczesną naukę i ma kształt naukowego eksperymentu, który ma udowodnić, że „jedność żywych i upiorów jest faktem", że istnieje związek teraźniejszości i przeszłości.

Wywoływani literackimi hasłami pojawiają się w strasznym dworze bohaterowie historii i teraźniejszości — „ludzie ze skazą", by ujawnić swoją słabość i bezradność, by usprawiedliwiać swoje błędy. Jedni są zwykłymi „zjadaczami chleba" pozbawionymi szerszej perspektywy, którzy pragną tylko „siać i zbierać", inni to demagodzy głoszący program „walki idei o byt idei", jeszcze inni to poeci pozbawieni woli życia, żyjący pragnieniem „szczeblowania po drabinie ducha". Nikt tu nikogo nie kocha i nie rozumie („szkoda, że wszystko nas rozdziela"). Przeszłość jest tu tak samo niespójna, nieharmonijna jak i teraźniejszość, tkwi w niej dobro i zło, wielkość i małość. Współczesność próbuje bronić się przed tyranią tradycji i chce sama wybierać własną genealogię.

RYMKIEWICZ: POSZUKIWANIE SYNCHRONII

A choć rozumie, że historia zawsze będzie „traktować wszystkich przeskakując dziesięciolecia", równając nieustannie teraźniejszość z przeszłością i żywych z widmami — ponawia nieustannie obronę przed upiorami. W Rymkiewiczowskim dworze nad Narwią skupiają się wszystkie literackie polskie dworki — od Mickiewiczowskiego, poprzez dworek Wyspiańskiego i Żeromskiego, aż po Dąbrowską — dworki uosabiające przeszłość heroiczną i zwyczajną, zamykające pod swoim dachem poezję i prozę historii narodowej. W tym współczesnym dworze przedmioty pamiętają „trzy powstania i dwie wojny światowe", a postacie z historii i literatury polskiej mówią słowami narodowej poezji, w których zawarły się patriotyczne niepokoje kilku pokoleń pisarzy. Ten dwór jest „Polską właśnie" niszczoną przez historię i odbudowywaną żarliwie, ale wśród niezgody. Jest Polską jednocześnie dawną, wczorajszą i dzisiejszą.

Rymkiewiczowski straszny dwór, podobnie jak jego barwny dworek z »Ułanów«, ma wymiar parodystyczny. Parodystyczna optyka określa tu kształt przeszłości, istotę związków czasu minionego z teraźniejszym, postawy życiowe bohaterów i ich programy polityczne. Ta parodystyczna deformacja ma wykładnię poważną — Rymkiewicz formułuje swoje przesłanie pisarskie za pośrednictwem jednej z postaci utworu: „To jest komedia serio — bardzo serio — a więc niemal dramat [...] Ci ludzie, którzy wychodzą u mnie na scenę, choć może i śmieszni — jak i my jesteśmy, bywamy — są w sytuacji dramatycznej. Bo też ich problem, nasz problem jest dramatyczny: jak się od ciężaru przeszłości czy ciężaru tradycji uwolnić, ale tak żeby się od niego nie uwolnić [...] jak ciężar ten nieść i przenieść w przyszłość, tak żeby nie był on nam ciężarem, żeby ten ciężar był nam skrzydłami". To credo sformułowane jest również parodystycznie, głosi je postać — widmo, która wyznaje zakłamaną ideowość, marzy, by życie było „zbiorem idei... jedną wielką ideą... idealną całością", a w zakończeniu wyznania przypisuje się do programu społecznego polskiego dziewiętnastowiecznego konserwatyzmu i w imieniu autora wybiera dla utworu motto głoszące pochwałę minimalizmu, opatrując je komentarzem: „Piękne zdanie [...] Myśl moich przodków była taka: społeczeństwo organiczne żadnego programu duchowego, żadnej idei nie potrzebuje. Aby się mogło rozwijać, aby naprzód mogło postępować, musi ono żyć i to mu wystarczy, to jest warunek jedyny i wystarczający". Ten wykład programowego minimalizmu zakończony zostaje słowami Profesora — „postaci realnej, prowadzącej seans porozumienia widm z żyjącymi: „Już noc. Głucho wszędzie, ciemno wszędzie". Noc otwiera się ku wszystkim duchom przeszłości, ale dzień może należeć tylko do tych, których wybierze i ożywi teraźniejszość.

W tej sztuce, która jest dramatyczną wersją powieści gotyckiej, skupiły się wszystkie wątki i tematy dramaturgii Rymkiewicza: motyw śmierci i rozkładu, zatartej granicy między życiem i śmiercią, realnością i snem: motyw powrotu i niedokonanego ślubu, problem ludzkiej nietożsamości i ambiwalencji fizyczno-duchowej, niestałości form i ciągłej przemiany; temat nieporządku człowieczego świata, nierównowagi kosmosu i braku nadziei na wieczność, poza tą, którą potrafimy stworzyć sami z pomocą naszych przodków. W »Dworze nad Narwią« odnajdujemy tę samą prawdę, która przenika całą twórczość poetycko-dramatyczną Rymkiewicza — prawdę o wielkiej synchronii czasów, i ciągle to samo obsesyjne pragnienie — by przeszłość stała się skrzydłami dla teraźniejszości i przyszłości. W pogoni za tą prawdą i za tym marzeniem pokonał on długą drogę, zaczętą od słonecznej Itaki, poprzez barwny Eskurial i karnawałową staropolszczyznę docierając na koniec do polskiego antyromantycznego dworku — symbolu jedności czasów.

[Przedruk z:] Sława Bardijewska, Rymkiewicz: poszukiwanie synchronii, „Dialog" nr 4/1980, s. 116—126.

ANNA TATARKIEWICZ

O DUCHU, KSIĘCIU I UPIORACH

(FRAGMENT)

*Z najżywszym zainteresowaniem i bardzo uważnie przeczytałam obszerny esej Jarosława Marka Rymkiewicza pt. „Wielki książę z dodaniem rozważań o istocie i przymiotach ducha polskiego". Cóż za osobliwy tekst! Równie zagadkowy, jak komedia serio tegoż autora pt. „Dwór nad Narwią" (rok powstania 1978). [...] Po tym „Dworze" Rymkiewicz jak gdyby złamał pióro dramatopisarza, poświęcając się esejistyce. Może dlatego, że jego ostatnie dwie komedie, „Ułani" i „Dwór", rozminęły się zarówno z reżyserami, jak z krytyką *. „Ułanów" w ogóle nie wystawiono, „Dwór" miał tylko jedną inscenizację w kresowym teatrze szczecińskim. A tymczasem „Dwór nad Narwią" to dziełko przeuciesznе, choć i przesmutne, stanowiące ciekawe tworzywo dla teatru, a chyba jeszcze lepsze dla filmu. Bo nader istotną funkcję pełni tu krajobraz i w ogóle przyroda, ta zaś na ekranie wypada znacznie korzystniej niż na scenie. Są też w sztuce momenty, wymagające zastosowania raczej tricków filmowych, niż magii teatru.*

UPIOROWISKO

Akcja „Dworu" rozgrywa się w nieokreślonym, polsko-ziemiańsko-inteligenckim nadczasie, ale za to w bardzo określonym miejscu: w okolicy Pułtuska, w kraju lat dziecinnych autora. Oto opuszczony i zdewastowany dwór, w którym rozgościły się upiory z pobliskiego cmentarza. A więc: Jenerał zramolały, ale łasy na krwiste młódki. Jego adiutant i rywal — Porucznik. Poeta Kamil, szczeblujący po stopniach ducha, lecz nieobojętny na zapach krwi. Chutliwa hrabina Amelia. Rozmiłowany w niej upiorek chłopsko-plebejski, Walek. No i wreszcie upiór najświeższej daty: Lutek-doktryner, zmieniający doktryny, ale nie swój do nich fanatyczny stosunek (skąd my to znamy?). Najważniejszą personą dramatu jest jednak Profesor-upiorolog, faktycznie zaś upiór, który pogrobową aktywność zawdzięcza niegdysiejszemu związkowi z białoruską dzieweczką („Słuchaj dzieweczko..."), Marylką.

Upiorny upiorolog w asyście pani docent, tępej a żarliwej, przeprowadza doniosły eksperyment: próbuje kojarzyć żywych z upiorami. Ofiarą doświadczeń padają nowi nabywcy, a poniekąd i spadkobiercy dworu: pan Tadzio i pani Basia. Tadzio, bo nieopatrznie odnawia młodzieńczy romans z zupiorzałą Amelią, Basia — bo zdradzona przez męża, ulega nieodpartym urokom Jenerała-Upiora imieniem Józef (por. ks. Poniatowski, Chłopicki, Piłsudski...).

„Dwór" roi się od kapitalnych obserwacji i pomysłów, wymowa tej komedii nie jest jednak całkiem jednoznaczna. Można tu dojrzeć pyszną satyrę na relikta, pokutujące w mentalności tradycyjno-inteligenckiej, ale czy takie było świadome założenie autora? Ba, zdarzały się w literaturze, nie tylko polskiej, utwory, których istotny sens kolidował z zamysłem autora, tak że potem toczono o ten sens zacięte spory. Klasycznym przykładem jest tu „Pan Jowialski": sielanka z życia ziemian czy zjadliwy paszkwil? Tak czy owak „Dwór nad Narwią" wiąże się jakoś z „Wielkim Księciem" i czytając esej godzi się pamiętać o komedii. [...]

[Przedruk z:] Anna Tatarkiewicz, O duchu, księciu i upiorach, „Polityka", nr 40/1984 r.

* Prapremiera „Ułanów" odbyła się w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie w roku 1975; kolejne realizacje miały miejsce w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu (1975), Teatrze Dramatycznym w Gdyni (1975), Teatrze Współczesnym we Wrocławiu (1976), Teatrze Polskim w Poznaniu (1976), Teatr im. W. Horzycy w Toruniu (1982), [uzup. E.M.].

TEATR ŚLĄSKI IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO, 40-003 KATOWICE, RYNEK 2. Telefony centrali 58-72-51, 58-72-52, dyrekcja i sekretariat: 59-89-76, organizacja widowni: 58-89-67, kasa biletowa: 59-93-60.

Zastępca dyrektora:
KRYSTYNA SZARANIEC

Główny księgowy IWONA SZYNDEL, kierownik muzyczny HALINA KALINOWSKA, koordynator pracy artystycznej BOGUMIŁA KURCAB, kierownik organizacji widowni WIESŁAW PYTLASIŃSKI.

Kierownik techniczny JERZY HOŁÓWKA. Kierownicy pracowni technicznych: elektroakustycznej ANDRZEJ JAWORSKI, oświetlenia EUGENIUSZ GRZONDZIEL, krawieckiej damskiej EWA KERGER, krawieckiej męskiej STANISŁAW KLECKI, krawieckiej młodzieżowej ALFRED BLUKACZ, perukarskiej MARIA BEM, szewskiej JÓZEF WILK, stolarskiej ANTONI JURKIEWICZ, malarskiej i modelatorskiej KONRAD CUDOK, rekwizytor KAZIMIERZ RAWSKI, brygadier sceny ROMAN KLYTA.

W REPERTUARZE TEATRU

DUŻA SCENA:

OSKAR WILDE
BĄDŹMY POWAŻNI NA SERIO
Scenografia: ANNA FRANTA — Muzyka: HALINA KALINOWSKA — Reżyseria: JÓZEF CZERNECKI

BAJKA DLA DZIECI

IRENA SZCZEPAŃSKA
PAN TWARDOWSKI
Scenografia: WIESŁAW LANGE — Muzyka: HALINA KALINOWSKA — Reżyseria: HENRYK TARCZYKOWSKI

PETER SHAFFER
AMADEUSZ
Scenografia: BARBARA ZAWADA — Reżyseria: JAN MACIEJOWSKI
Choreografia: HENRYK KONWINSKI — Opracowanie muzyczne: PIOTR HERTEL

JULIUSZ SŁOWACKI
KORDIAN
Scenografia: MARCIN JARNUSZKIEWICZ — Muzyka: EUGENIUSZ KNAPIK — Reżyseria: JERZY ZEGALSKI

W PRZYGOTOWANIU:

MICHAŁ BAŁUCKI
DOM OTWARTY
Scenografia: BARBARA STOPKA — Reżyseria: EWA KUTRYŚ

SCENA KAMERALNA

SŁAWOMIR MROŻEK
GARBUS
Scenografia: WIESŁAW LANGE — Muzyka: HALINA KALINOWSKA — Reżyseria: BOGDAN TOSZA

MOLIER
MIZANTROP
Dekoracja: JERZY MOSKAL — Kostiumy: ANNA FRANTA — Reżyseria: JERZY ZEGALSKI

AUGUST STRINDBERG
TANIEC ŚMIERCI
Scenografia: ANNA FRANTA — Opracowanie muzyczne: HALINA KALINOWSKA, STEFAN SENDECKI — Reżyseria: JÓZEF CZERNECKI

IRENEUSZ IREDYŃSKI
DACZA
Scenografia: BARBARA STOPKA — Reżyseria: BOGDAN TOSZA

Przedsprzedaż biletów na 15 dni przed przedstawieniem prowadzi kasa biletowa Teatru (Katowice, Rynek 2). Kasa biletowa czynna jest codziennie (oprócz poniedziałków w godzinach od 10.30 do 13.30 i od 15.30 do 19.00; w niedziele od 16.00 do 19.00 i dodatkowo na godzinę przed przedstawieniem w przypadku rozpoczęcia przedstawienia przed godziną 16.00.

REDAKCJA PROGRAMU: EWA MOROŃ
REDAKCJA PLASTYCZNA: JERZY MOSKAL
WSPÓŁPRACA TECHNICZNA: STEFAN BARCZAK, MICHAŁ GRĄGLEWSKI
WSPÓŁPRACA GRAFICZNA: DANUTA KNOSAŁA

Skład programu wykonał linotypista E. Sznober. Strony do druku zmontował zecer M. Grąglewski. Druk wykonali maszyniści typograficzni: J. Chabrowski i H. Piechulik.

ZGK 2, zam. 7270-84 2000 U-15

CENA ZŁ 30,—

TEATR ŚLĄSKI
IMIENIA
ST. WYSPIAŃSKIEGO
W KATOWICACH

●

SEZON TEATRALNY
1984/85
PREMIERA
W LISTOPADZIE
1984 ROKU
NA DUŻEJ SCENIE

DYREKTOR
I KIEROWNIK
ARTYSTYCZNY
JERZY ZEGALSKI

●

ZASTĘPCA DYREKTORA
KRYSTYNA
SZARANIEC

●

KIEROWNICTWO
LITERACKIE
EWA MOROŃ
ANDRZEJ LINERT

S Z T U K I C Z T E R D Z I E S T O L E C I A

JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ

DWÓR NAD NARWIĄ

KOMEDIA SERIO W 3 AKTACH

OSOBY:

Tadzio
WIESŁAW SŁAWIK

Basia, jego żona
KRYSTYNA WIŚNIEWSKA-SŁAWIK

Lutek, niegdyś narzeczony Basi
ADAM BAUMANN

Amelia
MARIA STOKOWSKA-MISIURKIEWICZ

Kamil, poeta
GRZEGORZ PRZYBYŁ

Jenerał
JERZY KORCZ

Porucznik
ANTONI GRYZIK

Profesor
BERNARD KRAWCZYK

Pani Docent
LILIANA CZARSKA

Walek
WOJCIECH GÓRNIAK

Abramek
JACENTY JĘDRUSIK

Marylka
MARIA WILHELM

Stary Wiarus
MAREK BIELECKI

SCENOGRAFIA:
BARBARA STOPKA

REŻYSERIA:
BOGDAN TOSZA

MUZYKA:
EUGENIUSZ KNAPIK

KONSULTACJA
ILUZJONISTYCZNA:
LEMANO-LEMANIK

EFEKTY
SPECJALNE:
KAZIMIERZ RAWSKI

INSPICJENT:
ZDZISŁAW OGOS

KONTROLA TEKSTU:
MIROSŁAWA KRAWCZYK

ASYSTENT REŻYSERA:
WOJCIECH GÓRNIAK

bezpłatny