

Krystyna Latawiec

## Powaga śmiechu. O komediach Jarosława Marka Rymkiewicza

Spotkanie Jarosława Marka Rymkiewicza z teatrem datuje się od połowy lat pięćdziesiątych XX wieku, gdy jako student polonistyki w Łodzi współpracował z Teatrem Ziemi Łódzkiej. W tymże mieście zadebiutował na scenie jako autor jednoaktówki *Król w szafie*, wystawionej w 1960 roku w ramach składanki złożonej z dwu tekstów Stanisława Cata-Mackiewicza i wspomnianego utworu znanego już dobrze poety, mierzącego się tym razem z formą dramatyczną<sup>1</sup>. Wystawiona wtedy sztuka była trzecią z kolei próbą dramatyczną Rymkiewicza po *Eurydyce...* (1957) i *Odysie w Berdyczowie* (1958). Pierwsze próby literackie w tym gatunku utrzymane zainicjowały nurt teatralnych stylizacji na to, co odległe w czasie, może nawet anachroniczne, choć pociągające aurą dawności. Zarówno ta sztuka, jak i publikowana cztery lata później *Lekcja anatomii profesora Tulpa* nawiązują do barokowych kodów kulturowych, pierwsza do dworskiego, druga do konceptu „mapy-ciała”, „ciała-ziemi”<sup>2</sup>. W obu tekstach pisarz „dramatyzuje” motywy ze swej istoty metaforyczne, zaznaczając dystans interpretacyjny wobec historii – muzeum. Nie traktuje zbyt serio jej eksponatów, czyli rekwizytów pamięci zarchiwizowanej, tak trudnej do zaktualizowania na planie współczesnym. Zawsze jednak pozostaje możliwość zabawy, która nie ośmiesza, ale zgodnie z jej pierwotną funkcją przypisaną *homo ludens* daje odprężenie i czyni dramatyczną samą egzystencję, oprawiając ją w ornamentykę znaków kultury. I to zdaje się interesować młodego wówczas pisarza, mianowicie steatralizowanie toposów (literackich, plastycznych), zinterpretowanie ich w duchu barokowego konceptyzmu. Z braku lepszego określenia nazwę tę postawę dystansem uczestniczącym. Wydaje się to logiczną sprzecznością, ale jeśli przypomnieć, że śmiech ze swej istoty jest ambiwalentny, to wówczas dwoistość ta nie zaciemni, a może nawet rozjaśni sam akt zaangażowania po stronie tradycji.

Nie bez powodu Izaak Passi uznał śmiech za jeden z ważniejszych sposobów wyrażania poważnego stosunku do rzeczywistości, której potoczny, oswojony obraz skrywa nierzadko emocje zgoła inne niż tylko beztraska radość<sup>3</sup>. Zabawne sytuacje komediowe rozweselają, ale i bywają symptomem złośliwości, resentmentu czy deprecjacji w stosunku do tych, którzy umieszczeni zostali w modalnej ramie śmieszności. Wszak już Dante nazwał

---

<sup>1</sup> *Album jednoaktówek*, reżyseria i inscenizacja J. Antczak, Teatr Nowy (Mała Sala), Łódź 1960. Tekst Rymkiewicza był drukowany w „Dialogu” 1960, nr 6.

<sup>2</sup> Zob. M. Kujawski, *Lekcje anatomii*, „Słupskie Prace Humanistyczne” nr 11a, Słupsk 1993.

<sup>3</sup> I. Passi, *Powaga śmieszności*, przeł. K. Minczewska-Gospodarek, Warszawa 1980.

swoje dzieło *Komedia*, a jednym z jego wątków uczynił rozliczenie z wrogami osobistymi. Nić śmiechu snuje się przez wieki europejskiej kultury i była już przedmiotem wielu studiów, że przywołam tylko nazwisko Michaiła Bachtina z jego teorią groteski, która stanowi integralny składnik karnawału średniowieczno-renesansowego. Nie ma jeszcze tej grozy wyrażającej lęki metafizyczne, jakiej nabierze w romantyczno-modernistycznym wydaniu. Przedromantyczna tradycja okazuje się zatem cenna o tyle, że przywraca zabawie właściwą jej spontaniczność, a śmiech traktuje swobodnie niczym walor przypisany czysto ludycznej ekspresji. Żeby jej posmakować, trzeba spojrzeć wstecz okiem empatycznym, jak również usłyszeć rytm dawnej mowy, która inaczej niż dziś manifestowała swój komediowy artyzm. O ile współcześnie cenimy raczej subtelnie zasygnalizowany dystans ironii, przynajmniej w gronie tzw. publiczności wyrobionej i o ambicjach indywidualistycznych, o tyle w przeszłości wesołość miała bardziej wspólnotowy charakter. Stanowiła centrum zabaw dworskich i plebejskich, choć w każdym z tych przypadków pewnie na inny sposób. Więcej wiemy o tych pierwszych, jako że zachowały się przekazy literackie, jak i opisy obyczajów, na podstawie których dawna kultura zabawy daje się dziś poznać<sup>4</sup>.

Jarosław Marek Rymkiewicz w utworach pisanych dla teatru odnowił staropolską konwencję zabawy, czym wpisał się w nurt barokowych fascynacji literackich po 1956 roku. A jeśli uwzględnić pisany na emigracji *Trans-Atlantyk*, to trzeba by o kilka lat wcześniej przesunąć tę swoistą „inicjację” sarmackich stylizacji. Krajowe wydanie Gombrowicza z 1957 roku zapewne przyczyniło się istotnie do wzrostu zainteresowania staropolszczyzną, nie mającą przecież w powojennej Polsce dobrej opinii, przynajmniej w kręgach „postępowej” inteligencji, usiłującej ćwiczyć naród w szkole formalistycznie pojmowanego racjonalizmu<sup>5</sup>. Tymczasem kod barokowy wykazywał nadal żywotność – czy to w wersji sarmackiej (Gombrowicz), plebejskiej (wiersze Ernesta Brylla), czy metafizycznej (np. poezja Stanisława Grochowiaka), a ponadto był skutecznie podtrzymywany przez kultywowanie obyczajów (uroczystości religijne, wspólne świętowanie, ceremonialność obrzędowa itd.). Rymkiewicz poezję swą też kierował w stronę metafizyki, ale nie ona jest tu przedmiotem opisu. Natomiast teatr zamierzył jako przestrzeń swobodnej gry motywami literackimi, kliszami kultury dawnej przefiltrowanymi przez świadomość znawcy tradycji, nadto teoretyka jej współczesnej reinterpretacji. Jak ważne były jego dyskursywne wystąpienia świadczy to, że

---

<sup>4</sup> Zob. H. Dziechcińska, *Literatura a zabawa. Z dziejów kultury literackiej w dawnej Polsce*, Warszawa 1981.

<sup>5</sup> Bardzo trafnie rozpoznał ten aspekt działalności marksistowskiej „Kuźnicy” S. Kisielewski, gdy polemizował z wywodzonym przez kuźnicza z myśli Kołłątaja postulatem racjonalizacji celów i działań. Przekonywał, całkiem zasadnie, że prowadzi on do dialektyki pojęć w duchu marksistowskiej frazeologii, a oddala od autentycznej dialektyki jako instrumentu samodzielnego myślenia. S. Kisielewski, *Moja szopka narodowa*, „Tygodnik Powszechny”, 22 grudnia 1946.

program do toruńskiej premiery *Króla Mięsopesty* z 1970 roku zawiera oba teksty Rymkiewicza poświęcone klasycyzmowi: *Czym jest klasycyzm* i *Czym jest klasycyzm (w teatrze)*<sup>6</sup>, a po stronie z wykazem obsady przynosi jeszcze dwa analogicznie zatytułowane komentarze krytyczne: *Czym jest Król Mięsopesty* Marty Piwińskiej i *Czym jest kryzys teatru* Jerzego Adamskiego. W skrócie rzecz ujmując, definiowanie klasycyzmu przez pisarza i towarzyszących mu krytyków zasadza się na przekonaniu o ciągłości kultury. Dziś takie deklaracje mogą robić wrażenie oczywistych, ale wówczas odnawiały poczucie przynależności do europejskiej tradycji, której częścią był polski barok i romantyzm. Niwelowanie więzi współczesnych z dziedzictwem przeszłości w pierwszych dziesięciu latach po wojnie, podyktowane polityczną doktryną, okazało się nieskuteczne w dłuższej perspektywie. Jednak w czasach instrumentalnego traktowania twórczości, nie tylko literackiej, obawa przed osłabieniem, jeśli już nie zerwaniem ciągłości z tradycją, była całkiem uzasadniona. I właśnie niechęcią do tamtego, socjalistyczną ideologią motywowanego redukcjonizmu, tłumaczę tak zdecydowane wypowiedzi Rymkiewicza, jak ta zrównująca życie z kulturą<sup>7</sup>. Była to postawa alternatywna wobec materializmu historycznego i jego zaleceń ekonomicznych, sprowadzających egzystencję do bytu określającego świadomość. Pisarz dość radykalnie zamienia to materialistyczne równanie na własne, mianowicie to, że życie i kultura stanowią jedność.

Deklarowana przezeń konieczność nieustannego aktualizowania tradycji owocuje taką praktyką twórczą, dla której punktem odniesienia jest sfera kulturowych zapośredniczeń. W niej porusza się swobodnie, z niej czerpie pełnymi garściami motywy i słowne frazy, z jej poszczególnych znaków układa mozaiki własnych sztuk. Sięga po odmianę mięsopestnej farsy i po romantyczną komedię w stylu Fredry, a jego wybór skutkuje reinterpretacją tradycji i odświeżonym spojrzeniem na przeszłość, ale również rzuca światło na współczesnych. Zarówno mięsopestna zabawa, jaki i *Fredrowska z ducha* komedia oferują podobną estetykę, mianowicie rodzaj maskarady skomponowanej ze elementów dawnej kultury, na tyle odległej w czasie, że można ją ująć w nawias wyobrażeń skonwencjonalizowanych. Przebieranki, zmiany ról, przenicowanie znaków kultury wysokiej przez ich plebejskie odpowiedniki – to wszystko czyni ze sztuk Rymkiewicza przestrzeń intensywnego świętowania. Widz ma okazję wyłączyć nastawienie analityczne, charakterystyczne dla odbioru sztuk psychologiczno-obyczajowych, aby oddać się czysto zmysłowemu smakowaniu kostiumu, ruchu scenicznego,

---

<sup>6</sup> Program do przedstawienia: J.M. Rymkiewicz, *Król Mięsopesty*, reż. K. Rościszewski. Teatr im. W. Horzycy, Toruń 1970.

<sup>7</sup> J.M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm (w teatrze)*, „Dialog” 1970, nr 5.

wirującej efektami teatralizowanej akcji. Poza nią nie ma idei, bo feta sceniczna nie potrzebuje żadnego uzasadnienia z gatunku tych, które mają uświadamiać „dziejową konieczność”. Ona jest samym życiem z jego nieprzewidywalnością, zmiennością, a zarazem jakimś rodzajem zapętlenia w schemacie powtórzeń i natręctw ruchowo-słownych. I nie idzie mi tu o podtekst psychologiczny, o tropienie skrywanych kompleksów, ale o ucieleśniający żywotność i energię taniec, o Schopenhauerowską niemal wolę napierającą swą przemożną siłą na ludzką aktywność<sup>8</sup>. W takim ujęciu życie równa się teatr, co oznacza, że jest w maskaradzie coś ze spontanicznej zabawy, ale i jakiś przymus, tyle że motywowany samą naturą egzystencją, a nie taką czy inną ideologią.

Pierwszy krąg nawiązań, z których czerpie pisarz inwencję twórczą, stanowi staropolska kultura ludyczna. Z niej pochodzi topos „z chłopu król”, inscenizowany w *Królu Mięsupuście* (1970), a wywiedziony z komedii Piotra Baryki. Z kolei temat roztańczonego walcem wieku XIX jest osnową *Porwania Europy* (1971)<sup>9</sup>. Farsa nabiera cech uroczystości „świętej” jak teatr i ślub, zrównane z nią w intensywności przeżywania. To czas wyłączony z powszednich spraw, celebrowany niczym chwila ekstatycznego oderwania od rutyny codzienności. *Dramatis personae* poruszają się w rytmie „szybkiego” ośmiozłogowca i wykonują zautomatyzowane ruchy, jak to w dawnej farsie bywało, gdy służyła ona w pierwszym rzędzie celebracji święta, a nie satyrze społecznej. Nie oddzielała też mocną kreską treści duchowej natury od tych mniej dostojnych. Farsa wywodzi się wszak z misterium, czego dowodem etymologia słowa: *farsia, farsura, epistola farsita* – to nazwy wstawek, którymi „faszerowano” obrzęd w średniowiecznym parodyjnym misterium<sup>10</sup>. Pisarz wraca zatem do pierwotnego sensu farsowej estetyki, pozwalając jej zaistnieć w scenicznej ramie „misterium świątecznego”, że strawestuje tytuł sztuki pisanej w czasie ponurym przez poetę o skądinąd barokowej wyobraźni<sup>11</sup>.

Swobodna gra konwencją gatunkową o bardzo teatralnej formie, gdy wziąć pod uwagę jej walory widowiskowe, pozwala wyjść poza uwarunkowania ideologiczne. Inne w czasie

---

<sup>8</sup> W poważnie filozoficznym tonie interpretował myśl Rymkiewicza w odniesieniu do sztuki *Kochankowie piekła* Ryszard Przybylski. Zob. tegoż, *Wtajemniczenie w los*, Warszawa 1985.

<sup>9</sup> Obie wymienione sztuki miały wspólne wydanie książkowe: J.M. Rymkiewicz, *Król Mięsupust, Porwanie Europy*, Łódź 1977.

<sup>10</sup> R. Jakobson pisał: „Dla średniowiecznego dramatopisarza i widza parodia misterium nie była bluźnierstwem, podobnie jak w dramacie hiszpańskim intermedia”. Wiara była zbyt silna, by mogła zachwiać nią parodia. Jeśli już coś ośmieszano, to marność tego świata w porównaniu do wydarzeń historii świętej. R. Jakobson, *Średniowieczne parodyjne misterium*, przeł. K. Pomorska i E. Chodakowska, w: tegoż, *W poszukiwaniu istoty języka, Wybór pism*, wybór, red. naukowa i wstęp M. R. Mayenowa, t. 2, Warszawa 1989, s. 300.

<sup>11</sup> Myślę tu o misterium buffo Tadeusza Gajcego, nawiązującym do popularnych we wczesnym baroku widowisk jarmarcznych, grywanych na odpustach i kiermaszach, będących ludycznym odpowiednikiem misteriów pasyjnych. Zob. T. Gajcy, *Wybór poezji. Misterium niedzielne*. Wstęp S. Bereś, Wrocław 1992.

okupacji, gdy Tadeusz Gajcy pisał *Misterium* niedzielne, a inne na początku lat 70. XX wieku. Zwrot Rymkiewicza do kultury ludycznej ma prawdopodobnie dobrze ugruntowane podłoże w jego wiedzy historycznoliterackiej, w antropologicznej pasji, z jaką zgłębia egzystencję minioną, aby zobaczyć w niej pierwiastek ludzki, a nie tylko suche fakty rejestrowane przez archiwistów historii. Nie można jednak wykluczyć z tego artystycznego zamysłu intencji polemicznej wobec presji ideologów, których rygorystyczne ambicje pisarz dobrze poznał, kształcąc się w Polsce powojennej. Z ich pola widzenia znikają wszystko, co nie służyło utrwalaniu surowej powagi pracy i obowiązku. Tymczasem dramaturg wyciąga z teatralnego lamusa frywolną farsę i proponuje widowiskową maskaradę, obfitującą w przebieranki i zmiany ról, wywracające na opak sztywność polityki sankcjonowanej ideowym patosem. Przekonuje, że refleksja poważna, w jego przypadku metafizyczna, bo z dialektyką życia i śmierci związana, nie jest dana na wyłączność autorom projektów politycznych. O wiele bardziej naturalnie snuje ją ktoś, kto zwraca spojrzenie w stronę najbardziej rudymenarnych zachowań, jak choćby radosne świętowanie teatru i płynącej z tego przyjemności zmysłowej.

Zabawa stanowiła ważny komponent życia kulturalnego w dawnej Polsce, a w ówczesnej tradycji ludycznej równie istotny jak tekst pisany był tekst zachowań z charakterystycznymi dlań motywami mistyfikacji czy maskarady. Współczesny pisarz proponuje odbiorcy anatomie farsy, przeprowadzoną z udziałem chwytów temu gatunkowi właściwych aż po przesadę graniczącą z absurdem. Każde postaciom wirować bez końca wokół łoża (*Król Mięsopest*) czy wokół sofy (*Porwanie Europy*), gdyż to mebel właśnie koncentruje zabiegi ze sfery erotyki (ślub) i polityki (król, elity). Skupia uwagę na ciele: ubieranym, rozbieranym, gwałconym, omdlewającym, szlochającym, schowanym pod łóżkiem czy sofą. Postacie farsy są reprezentowane przez część anatomiczną bądź przez element kostiumu na zasadzie *pars pro toto*, co daje efekt komediowy, gdyż przesuwa akcent ze sfery idei na materię zewnętrzną. Stroje i elokwencja zastępują dyskusje historyzoficzne. Obfitość garderoby (muślinów, fiszbinów, peniuarów, fraków i cylindrów) unaocznia wyrafinowanie Zachodu, a kołpak i burka pierwotność Wschodu (*Porwanie Europy*). Czyż takie ujęcie odmiennych kodów cywilizacyjnych nie sprawdza się w praktyce życia? Wyostrzone w farsowej hiperbolizacji śmieszą i zarazem straszą, bo nie bardzo wiadomo, czym je zastąpić w sferze wyobrażeń społecznych.

Skoro żywiołem farsy jest zabawa, to przybieranie masek i odgrywanie ról politycznych ma charakter czysto teatralny. Polityka jest w nich ukazana przez pryzmat „świata na opak” (*Król Mięsopest*) i jako wariant „świata teatru” (*Porwanie Europy*).

Odwrócenie ról na czas karnawału czyni z politycznych zabiegów maskaradę, zabawną wprawdzie, ale jałową pod względem aksjologicznym. Nawet spiskowiec Roberto, wyliczający tak żarliwie atrybuty przemocy: łańcuchy niewoli, piwniczne kazamaty, zgilotynowane głowy, jest tylko karykaturą słynnej alegorii z obrazu Delacroix („Wolność prowadząca lud na barykady”). Niczym upiór gotów powracać zza światów i tańczyć na „srebrnej trumnie króla”, choćby był już pozbawiony głowy. Prócz roli spiskowcy i królobójcy zagra jeszcze alegorię śmierci, wiodąc w takt muzyki fletu taneczny korowód mięsopustnych maszkar. W monologu – przestrodze wzywa do porzucenia strojów, gdyż istotę kondycji ludzkiej stanowi nagość, łącząca nas ze sferą nadprzyrodzoną i z naturą. Ten barokowy topos „rozbierania ze strojów” przez Śmierć jest tu wariantem *vanitas*, wprowadza zatem moralistyczne *memento* do wirującej w szybkim tempie wesołej farsy. Mimo przestrogi uczestnicy maskarady nie przestają pożądać berła i królewskiej kryzy. *Vis comica* nabiera dodatkowych sensów – prócz właściwego jej waloru estetycznego niesie aluzję do polityki, która podobnie jak teatr posługuje się strojem, maską, rekwizytem i dynamicznym ruchem zamiast realnych działań.

Wystawiany wielokrotnie w latach 1970-1974 *Król Mięsopust* nie wywołał ze zrozumiałych względów dyskusji na temat relacji polityka – maskarada, w tamtych latach niemożliwej, raczej zwrócił uwagę recenzentów swą komiczną energią. Niemniej jednak z uogólnionego komentarza Marty Piwińskiej można wnioskować, że dramat Rymkiewicza wpisywał się pośrednio w rozbrzmiałą za sprawą *Dziadów* Kazimierza Dejmka, lecz szybko stłumioną przez partyjnych decydentów refleksję o tradycji narodowej. Recenzując krakowską realizację *Króla Mięsopusta* (Teatr Stary, prapremiera 11 października 1970), Piwińska stwierdza:

Zanim Rymkiewicz napisał, a Hussakowski w Starym Teatrze w Krakowie wystawił *Króla Mięsopusta*, i „świat na opak” i jego artystyczne medium – teatr podlegał tysiącom przemian i interpretacji. Rymkiewicz wpisał w swoją sztukę sporo z tego, co się z nimi działo. Może nawet bardziej niż ów świat obchodziła go poezja kultury w nim zawarta, historia jego metamorfoz<sup>12</sup>.

Niewykluczone, że moja sugestia idzie zbyt daleko, gdyż recenzentka nie aktualizuje sztuki Rymkiewicza. Niemniej jednak lektura „Teatru” i innych pism kulturalnych z przełomu lat 60. i 70. nasuwa dziś takie przypuszczenie, gdyż kategorię język potępiający „wypaczenia” zdecydowanie ograniczał pole dialogu współczesnego artysty z tradycją. W

---

<sup>12</sup> M. Piwińska, *Rymkiewicz na opak wystawiony*, „Teatr” 1971, nr 1, s. 18-20. Także: <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/286/krol-miesopust> (dostęp 13.11.2015)

lutowym numerze „Teatru” z 1969 roku artykuł wstępny stawiał pytanie *Co dalej?*. Chodziło rzecz jasna o wnioski z brzemiennego wydarzenia roku poprzedniego. Formułowane ogólnie, mianowicie, że teatr stracił „mile widziany spokój” i „jedno przedstawienie, które zostało wplątane w aferę uliczną”. Wypowiedź zamykał apel o odpowiedzialność, „która spoczywa w równym stopniu na politykach co na twórcach”<sup>13</sup>. W czerwcowym „Teatrze” z tegoż roku redakcja znów wyciągała wnioski z wydarzeń minionych, a jednym z postulatów była potrzeba sprawiedliwego obrachunku z „okresem małej stabilizacji”. Poważny w tonie wstępniak karmił jego „ekstremalne wypaczenia”, przestrzegał przed rezygnacją z pryncypiów na rzecz korzyści osobistej, wytykał artystom, że szukają klosza ochronnego izolującego od niepokojów społecznych<sup>14</sup>. Tytułowa „przesadna skromność” odnosiła się do małego zaangażowania środowiska teatralnego w aktywne współkształtowanie polityki kulturalnej. Chodziło rzecz jasna o politykę firmowaną przez partyjną wykładnię „zaangażowania”, bo autentyczne zaangażowanie z 1968 roku okazało się niebezpieczne, gdy wymknęło się spod oficjalnej kontroli.

Zatem po *Dziadach* Dejмка bezpośrednia aktualizacja tradycji wolnościowej stała się niemożliwa. Przychodzi więc czas szukania zastępczych sposobów artykułowania związku z tradycją. Skoro romantyzm polityczny Mickiewicza okazał się nazbyt „wybuchowy”, to jak tę więź z kulturą przeszłości wyrażać, żeby w ogóle móc to robić w warunkach ograniczonej wolności. Odnowić farsę – proponuje Rymkiewicz, a recenzenci na ogół są przychylni temu pomysłowi. Cytowana już Piwińska ma nawet za złe reżyserowi (Hussakowski) krakowskiego przedstawienia sztuki Rymkiewicza, że nie trzyma się farsowej konwencji, że próbuje włączyć do gry komizm absurdalny:

Nowego klucza do zapomnianej krainy czarów szukał u surrealistów, odkrywców cyrku, czarnego humoru, nonsensu, całej kultury – zabawy. Z ich to przecież wyobraźni żywcem zszedł na scenę ów słynny „Dong, co ma świecący nos”, Dong Leara z lampką elektryczną na nosie, gdy Gęba stawał się Nosem. Ostro stylizowane przerywniki błazeńskie Skoczka (Tadeusz Kwinta) i Gęby (Andrzej Buszewicz) najwerniej chyba trafiły w klimat *Króla Mięso-pusta*<sup>15</sup>.

Dramatopisarz w istocie dokonuje swoistej „rewitalizacji” starego typu komizmu, podczas gdy dwudziestowieczny dowcip absurdalny czy czarna odmiana farsy tragicznej są mu raczej obojętne. I choć wiąże taniec ze śmiercią, to jednak na zasadzie ich

<sup>13</sup> *Co dalej?* (artykuł wstępny redakcji), „Teatr” 1969, nr 3, s.3.

<sup>14</sup> *Przesadna skromność* (artykuł wstępny redakcji), „Teatr” 1969, nr 12, s. 3.

<sup>15</sup> M. Piwińska, *Rymkiewicz na opak wystawiony*, „Teatr” 1971, nr 1, s. 18–20. Także: <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/286/krol-miesopust> (dostęp 13.11.2015).

komplementarności, w myśl której życie nabiera sensu wówczas, gdy jest zorientowane na finał spraw ostatecznych. Tymczasem absurdyści wyprowadzają ze śmiertelności zgoła inne wnioski, dalekie od spontanicznego witalizmu dawnej farsy. Korzystają ze wzorów komicznych, ale w odmiennym celu i na zupełnie innym poziomie emocji niż robił to autor *Mięsopusta*.

W latach siedemdziesiątych XX wieku sztuka Rymkiewicza spotkała się z dużym zainteresowaniem – wystawiana i komentowana w duchu sformułowanego przez samego autora klasycyzmu. Lech Sokół w programie do przedstawienia w warszawskim Teatrze Dramatycznym (1971, reżyseria Jan Bratkowski) pisał:

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<sup>16</sup>.

Dobór aktorów ze względu na cechy fizyczne odpowiadał temu przeciwstawieniu (Florek – Mieczysław Czechowicz, Filip – Wojciech Pokora). Podobnie było w przywołanym wyżej spektaklu krakowskim (rubaszny Jerzy Bińczycki i ascetyczny Jerzy Trela). Archetypiczne postaci uosabiają stałe właściwości człowieka, jak Rejent i Cześnik Fredry, podniesieni przez Rymkiewicza do rangi uogólnionych wzorów egzystencji w programowym tekście *Czym jest klasycyzm (w teatrze)?*, publikowanym w „Dialogu” (1970, nr 5), zatem wkrótce po zamieszczonym w tymże piśmie *Królu Mięsopuscie* (1970, nr 3).

Po latach teatr wrócił do dramatu Rymkiewicza, inscenizując *Mięsopusta* w konwencji karnawałowej maskarady podszytej moralitetową refleksją, iż człowiek kryje się pod maską<sup>17</sup>. Poznańskie przedstawienie z 2005 roku opatrzone zostało w programie odwołaniami do Calderona z jego toposem *El gran teatro del mundo* oraz tekstem *Paradoks aktora*, którego autor Nicola Chiaromonte pisał wprost, że człowiek jest „bytem z gruntu teatralnym”, a dopóki gra toczy się jawnie, „wolności nic nie ogranicza”<sup>18</sup>. Zatem w wymianie ról tkwi pierwiastek swobody twórczej, jaki i obietnica egzystencjalnej suwerenności, podobnie jak w zabawie, która jest cechą konstytutywną kultury. Spektakl nie przystawał do dominującej w teatrze początku XXI wieku estetyki z jej upodobaniem do konkretnego już nie tylko materialnego, ale wręcz fizjologicznego. A jednak zachwyił teatralnym wdziękiem

---

<sup>16</sup> [http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013\\_12/53873/krol\\_miesopust\\_teatr\\_dramatyczny\\_warszawa\\_1971.pdf](http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/53873/krol_miesopust_teatr_dramatyczny_warszawa_1971.pdf) (dostęp 13.11.2015)

<sup>17</sup> *Król Mięsopusci*, Teatr Animacji w Poznaniu, inscenizacja i reżyseria J. Ryl-Krystianowski, premiera 27 lutego 2005.

<sup>18</sup> [http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013\\_12/60025/krol\\_miesopust\\_teatr\\_animacji\\_poznan\\_2005.pdf](http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/60025/krol_miesopust_teatr_animacji_poznan_2005.pdf) (dostęp 13.11.2015)



wywiedzionym z konwencji dziś zapomnianych. Odnowione na użytek *Mięsopusta* bawią jak niegdyś, choć mogą i nużyć:

Przedstawienie Janusza Ryla-Krystianowskiego rozgrywa się na małej scenie sali witrażowej i ma formułę teatru maski. Owe zakładanie i zdzieranie masek, gra podtestów i znaczeń, w pierwszej zwłaszcza części przedstawienia ma dużą teatralną urodę, ale w miarę upływu czasu zaczyna już trochę nużyć. I to mimo wielu rzeczywiście świetnie pomyślanych i rozegranych scen, sytuacji i obrazów. Na dobro przedstawienia trzeba też zapisać piękne kostiumy Juli Skuratovej, dobrze komponującą się z poetyką spektaklu muzykę Roberta Łuczaka oraz sprawne aktorstwo<sup>19</sup>.

Podobne reakcje wywołała próba czytana *Mięsopusta* (Laboratorium Dramatu, Warszawa) w 2008 roku<sup>20</sup>. W dyskusji padały głosy o dramatycznym rozdarciu człowieka, przywodzącym na myśl barokową metafizykę, o skomplikowaniu problemu tożsamości, skoro na ludzki los składają się wymienne maski. Przypisano Rymkiewiczowi tragiczne odczytanie baroku, wzmocnione estetyką groteski. W szybkim tempie frazy i licznych echach znanych pisarzy, którymi pobrzmiewa tekst sztuki, dopatrzone się postmodernistycznej wielostylowości. Tym samym ludyczność *Mięsopusta*, choć wywiedziona przez autora z kultury dawnej, nabrała jak najbardziej aktualnego znaczenia, wiążąc go z ponowoczesnym dystansem ironii wobec przeszłości. Również formalizm sztuki, będący pochodną erudycji historycznoliterackiej pisarza, skłania do takich zestawień. Trzeba jednak odnotować, że jednorodna forma (wiersz, symetria sytuacyjna, powielanie motywów) może prowadzić do monotonii, wprawdzie niezbyt uciążliwej w odbiorze, ale osłabiającej uwagę natręctwem powtórzeń.

Napisana rok po *Królu Mięsopuscie* sztuka *Porwanie Europy* (1971) nie przyciągnęła już uwagi ludzi teatru, choć w ostatnim czasie znalazła się wśród utworów wystawianych przez szkolne grupy amatorskie<sup>21</sup>. Jej farsowa dynamika, pokrewna tej z *Mięsopusta*, jak tamta wypełnia scenę nadmiarem ekspresji ruchowej. Nawet scenografia uczestniczy w polityczno-farsowym przedstawieniu, kiedy to: „zjeżdżają elementy dekoracji „mołdawskiej”, jednocześnie elementy dekoracji „paryskiej” – ale nie wszystkie, (...) tak aby krzyż i kurhan znalazły się w salonie – jadą na wyciągach do góry”<sup>22</sup>. Wymiana góry z dołem znosi

---

<sup>19</sup> O. Błażewicz, *Teatr formy*, „Głos Wielkopolski” 2005, nr 50. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/9604.html> (dostęp: 20.04.2016).

<sup>20</sup> [http://teatrdramatyczny.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=626:krol-misopust&catid=74&Itemid=207](http://teatrdramatyczny.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=626:krol-misopust&catid=74&Itemid=207) (dostęp 13.11.2015)

<sup>21</sup> Zob. <http://www.wck.wadowice.pl/Zespoły-zakwalifikowane-do-XXXVI-WST.641.0.html> (dostęp 14.11.2015)

<sup>22</sup> J.M. Rymkiewicz, *Porwanie Europy*, w: tegoż, *Król Mięsopest. Porwanie Europy*, Łódź 1977, s. 192.

hierarchię, a przynajmniej czyni ją bezużyteczną, bo pozbawioną punktu odniesienia. Przemieszane znaki są już puste, a wirująca w rytmie walca Europa podtrzymuje jeszcze grę pozorów, podczas gdy w tle czai się nieokiełznana męska energia anarchisty z nieodłącznym rekwizytem – bombą. Motyw porwania cywilizowanej Europy przez „dziki” Wschód stwarza okazję do zderzenia przeciwieństw, z czego rodzi się efekt komiczny. Poza zewnętrzną, unaoczną na scenie komediową akcją, kryje się jednak dialektyka napięć podskórnych, dobrze znanych i poddawanych już wielokrotnie refleksji. Pochłaniany przez niższość cywilizacyjną Zachód ma za sobą wyrafinowanie estetyczne, ale znacznie osłabioną aksjologię. Jeszcze uwodzi ornamentyką i elegancją, ale już wycofał się z obrony swoich wartości, bo to wymagałoby użycia siły, a ta przynależy do obozu przeciwników. Jeśli jest to syntetyczne ujęcie XIX wieku, a zwłaszcza jego przedłużonego do 1914 roku *fin de siècle*’u, to diagnoza ta mieści się w nurcie nostalgicznym. Na miniony czas w podobny sposób spoglądał Tomasz Łubieński, gdy konceptualizował romantyzm jako „miłą epokę”<sup>23</sup>. Rymkiewicz wydaje się jednak bardziej krytyczny. W jego ujęciu wiek niewinności, czyli gorsetów, cylindrów, konwenansów i łagodnej dekadencji poza swoim pięknem skrywa rozpad. W finale sztuki wirują jeszcze kości, pozostałe po niegdysiejszych aktorach sceny historycznej, a wraz z nimi epoka i czas, spięte metaforą koła, tej figury unaoczniającej w gruncie rzeczy ludzką niemoc. To też swoisty *danse macabre*, tyle że z udziałem farsowych postaci o zredukowanej psychologii, a mocno wyeksponowanej ekspresji ruchowej. Koło – farsy, fortuny i śmierci – to metaforyczne ekwiwalenty egzystencji na miarę maskarady, tyle że podszytej niepokojem *vanitas*.

W obu sztukach dramaturg podtrzymuje z ostentacją konwencjonalność gatunku, zatem mnoży przebieranki, każe postaciom przedrzeźniać się wzajemnie, mówić wierszem. Zacierą granicę między stylem „wysokim” a „niskim”. Powstaje całkiem uzasadnione wrażenie, że działa tu jakiś przymus gry. W zabawie jest moc władcza, więc wszyscy jej uczestnicy wirują w tańcu, biegają bezładnie po scenie, śpiewają kuplety, rozmawiają z nosem czy brzuchem, zwracają się z prośbą do poety, który im tę farsę pisze. Ta zaś nie ma końca, jak nie kończy się korowód marionetek w ożywionym na czas przedstawienia *panopticum*. Farsowa dynamika męczy samych jej uczestników, bo zabawa nie wyzwala spod rygoru formy. Sama staje się formą i to mocno krępującą. Podniesiony do potęgi *homo ludens*, pozbawiony nadto innych aspektów człowieczeństwa, zamienia się w automat nakręcony do działania, a niezdolny do refleksji. Recytuje te same kwestie, powiela swą

---

<sup>23</sup> T. Łubieński na prawach pastiszu przywoływał „byłą, miłą epokę” z jej zapachami, światłami, sylwetkami, winem, tańcem, surdutami, krynoliną. Zob. T. Łubieński, *Zegary*, „Dialog” 1968, nr 10.

zewnątrznosc w lustrach, przybiera pozy. I choc w tle pobrzmiewa echo frazy „sypcie popiół”, to ginie ona w nad-ekspresji farsowych perypetii.

Również i dziś farsowa estetyka, w którą wyposażył pisarz swoje sztuki, budzi niewesołą refleksję. Przymus udawania i gry odnieść można do presji medialnej, do automatyzmów recytowanych bezrefleksyjnie jak w dawnej komedii, tyle że tamta pociągała swym rubasznym autentyzmem, podczas gdy współczesna kręci się wokół własnego ogona, wyzuta zupełnie z treści. Zachęta do tego, aby przejrzeć się w lustrze prawdy jest mało skuteczna, gdy pozór, przebieranka i wymiennosc ról usuwają z pola widzenia sens metafizyczny, którym jednak dawna farsa była podszyta. Dziś terror obrazów medialnych nie wyzwala z napięcia, ale je potęguje do granicy psychicznej wytrzymałości. Mechanika wirującego kręgu nabiera więc nowych znaczeń, gdy zamiast wychnienia naciska na ciągły aktywizm, jakby chwila spokoju była niebezpieczna. Milczenie sytuuje się zbyt blisko śmierci, dla której nie ma żadnego innego, poza biologicznym, uzasadnienia.

Obok staropolszczyzny interesuje Rymkiewicza-dramatopisarza polski romantyzm, tyle że w jego komediowym wydaniu rodem z Aleksandra Fredry<sup>24</sup>. Zainicjowany wystawieniem *Dziadów* (1967-1968) zwrot ku romantycznej przeszłości skutkował obfitością nawiązań do tamtej epoki. Największy rezonans zyskała *Rzecz listopadowa* Ernesta Brylla, promowana dość skutecznie na dramat narodowy, a w istocie mająca za zadanie przyćmić „niepoprawną politycznie” sławę inscenizacji Mickiewiczowego tekstu. Dziś sztuka Brylla pobrzmiewa epigoństwem, podczas gdy *Ulani* (1974) i *Dwór nad Narwią* (1978) oferują swoisty tryb lektury dziedzictwa romantycznego, wolny zarówno od patosu, jak i od łatwego szyderstwa. Idzie też pisarz pod prąd akademickim dociekaniom, w których ginie walor estetyczny i egzystencjalny epoki. Wątek Profesora i Pani Docent (*Dwór nad Narwią*) służy za podstawę parodii pseudo-naukowego systematyzowania w dziedzinie ducha, czyli poznania humanistycznego. Ubrany jak „ojcowie humanistyki” z końca XIX wieku Profesor głosi z namaszczeniem wyniki swych dociekań:

Aktywnosc upiorów zamieszkujących nasze pola i lasy poddana jest, jak wykazały prowadzone przez nas badania, rytmowi biologicznemu (...) zależna jest więc od pory roku, wilgotności powietrza i pory dnia. W ostatnich jednak latach, a szczególnie w ostatnich miesiącach, w zachowaniu naszych upiorów dały się zauważyć wyraźne zmiany. Potąd, na co zwracali już uwagę w swoich fundamentalnych dziełach profesorowie Tretiak i Feldman, mieszkające w naszym kraju upiory spały w dzień, a straszły w nocy, między godziną dwudziestą czwartą a trzecią rano, kiedy to w chłopskich obejściach budzą się koguty. Obecnie badane przez nas upiory nie znikają już, gdy zapieje trzeci kur i straszą także za dnia, rezygnując ze snu i ograniczając się tylko,

---

<sup>24</sup> Zob. M. Janion, *Komediowa synteza romantyzmu*, w tejże, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980.

jak wolno nam przypuszczać, do poobiedniej drzemki. Ta wzmozona aktywność naszych upiorów wynika zapewne z ich wzrastającej świadomości moralno-politycznej, a także z ich głębokiego zaangażowania i jako taka godna jest najwyższego uznania<sup>25</sup>.

Zatem progresywizm objął już nawet sferę pozaziemską, co jest tym bardziej komiczne, że przecież u jego podłoża leży porzucenie transcendentnej wykładni dla ziemskiej historii. Jednak to właśnie pozytywistyczny pragmatyzm przegrywa w starciu z postromantycznymi duchami, gdyż te oferują intensywne emocje, podczas gdy zdroworozsądkowa racjonalność mocnych przeżyć nie zapewnia, a wręcz z nich wyzuwa.

Upiory przenikają do świata żywych, wampirycznie wysysają z nich energię witalną, aby karmić nią swe upiorne „ciała” na udomowionym cmentarzu. Są bardziej żywotne niż ich realnie żyjący potomkowie – ci to zblazowani, pozbawieni ziemskiej *elan vital* osobnicy na wpół tylko żywi w przeciwieństwie do mających niespożyte siły zmarłych. W *Ułanach* (1975) do tego stopnia osłabieniu uległa wola żyjących, że nawet spłodzenie oczekiwanego przez wieszczka cudownego dziecka, co przyniesie odkupienie, staje się problematyczne (dziecko mistyczne – z Rozy Wenedy i z wizji ks. Piotra). Na skutek płciowej ambiwalencji ułan nie wywiąże się z życiodajnego zadania. Jego rolę chętnie podejmie obcy (Graf), ale to przecież nie tak miało być, żeby ustępować pola wrogowi, nawet jeśli on już dobrze oswojony. A ponadto w tle tych gorączkowych działań o nastawieniu prokreacyjnym stale tli się „odwieczna” rywalizacja słowiańsko (ułani) – germańska (grenadierzy). Jest też ikona zmagania z rosyjską przewagą, mianowicie z zaświatów przychodzi Widmo księcia Poniatowskiego, za którym „cały naród skoczył do Elstery”. To swego rodzaju omamienie, bezproduktywne i obezwładniające, podobnie jak bierne oczekiwanie na narodziny „niezwykłego dziecka”.

O krakowskiej prapremierze sztuki w reżyserii Jerzego Krasowskiego (Teatr Słowackiego, 25 października 1975) recenzentka pisała, że drastyczności tekstu Rymkiewicza zostały złagodzone przez wdzięk i młodość wykonawców<sup>26</sup>. Uwaga ta świadczy o pewnym zakłopotaniu publiczności z powodu swobodnego potraktowania ułańskiego mitu przenicowanego w stereotyp. Również ukazanie młodych kobiet w erotycznej aurze mogło budzić zdziwienie. Nie taki jest przecież prototyp młodej Polki, uosobiony w postaci Zosi z *Pana Tadeusza*. I choć sztuka miała jeszcze kilka realizacji, nie przyniosła autorowi sukcesu

---

<sup>25</sup> J.M. Rymkiewicz, *Dwór nad Narwią*, w: tegoż, *Dwie komedie*, Warszawa 1980, s. 129-130.

<sup>26</sup> Z. Sieradzka, *Współczesność na krakowskiej scenie*, „Głos Pracy” 1976, nr 15. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/96230,druk.html> (dostęp: 20.04.2016).

teatralnego, pozostając w istocie zabawą literacką, iskrzącą się dowcipem i efektownymi aluzjami do idiomu militarno-erotycznego Fredry. Dzięki niemu apatyczny bezwład ulega przewyciężeniu, gdyż zastrzyk sił witalnych w osobach młodych kobiet, panien rodem ze szlacheckiego dworku, pozwala mieć nadzieję, że ciągłość egzystencji będzie zachowana. Dziewczęta emanują spontanicznym erotyzmem młodości, przekładającym się na dążenia matrymonialne. W sytuacji osłabienia sił militarnych mężczyzn wykonają za nich ułańską szarżę.

Romantyczne toposy: Ułana, Dziecka, Chłopa przeniósł pisarz w kontekst komediowy, sprowadzając ich wzniosłość do poziomu codzienności w szlacheckim domu. Odsłonił to, co romantyzm ukrył za woalem wysublimowanego ideału, gdy nawet prywatność podlegała wyższemu celowi. Od idealizmu rozumianego jako uwolnienie od realiów życia odszedł Aleksander Fredro i naraził się na konflikt z romantycznymi zwolennikami wzniosłości (Seweryn Goszczyński). Pisarz współczesny wraca do konwencji komediowej, aby w jej sztucznym z założenia obramowaniu pokazać siłę i trwałość wzoru stworzonego przez Fredrę. Idąc jego tropem Rymkiewicz buduje opozycje: idealizm – rubaszność, mistyczne dziecko – płodność, melancholia – śmiech, sublimacja – pierwotna siła. Z tego zestawienia nie musi wynikać deprecjacja dążeń idealnych, ale na pewno jest to dowartościowanie realizmu egzystencji powszedniej. Nawet upiory dążą do powrotu na scenę życia, bo tu jest dynamika działań kulinarnych i erotycznych zalotów, a tego im najbardziej brakuje w zaświatach. Nie sądzę, aby takie ujęcie splotu umarłych z żywymi, swoiście pojmowanego „świętych obcowania” miało podtekst szyderczy. Owszem są tu humorem zaprawione sceny, jak choćby ta, gdy mowa o wysysaniu krwi przez duchy przeszłości, czemu żywi chcą zapobiec, nosząc im na cmentarz „jadło owinięte w białe serwetki” (*Dwór nad Narwią*). I znów zrozumienie dla potrzeb ciała jest udziałem kobiet, podczas gdy mistyczny poeta pozostaje nieufny wobec takich aktów miłosierdzia. On jednak się nie liczy, scharakteryzowany przez Panią Docent następująco: „Osobnik nieco dementywny, ale zupełnie pozbawiony cech agresywnych. Szczególny wypadek zaniku celu życia”. Dowcipne potraktowanie znaków romantyzmu wzniosłego nie oznacza jednak u Rymkiewicza ich deprecjacji. Są one na tyle mocne, że wytrzymają próbę śmiechu. A gdy już przez nią przejdą, staną się częścią intelektualnego zasobu ducha narodowego, oczyszczonego z nazbyt łatwej uczuciowości, jaka im towarzyszy, zwłaszcza w pedagogicznej wykładni.

Przykładów zastosowania humoru w omawianych tu komediach można by podać więcej. Nie jest pisarz w tym spojrzeniu na narodową przeszłość odosobniony, wszak humorem skrzy się *Pan Tadeusz* i komedie Fredry, a w tych właśnie dziełach zapisany został

najbardziej trwałe wzór polskiej egzystencji. Pisarz snuje refleksję nie tyle na temat romantyzmu, co jego funkcjonowania w świadomości społecznej. Z jednej strony jest ona ukształtowana przez kanon lektur szkolnych, z drugiej natomiast poddawana nieustannie presji zewnętrznej, w tym i politycznej. W latach 70. XX wieku, gdy powstawały omawiane tu „komedie serio”, romantyzm był traktowany przez ówczesnych decydentów jako swego rodzaju kod porozumienia z masami. Wystarczy tu przypomnieć ekranizację *Potopu* (1974), sarmackiego wprawdzie, ale z dużym ładunkiem emocji narodowych w duchu romantycznym. Chodziło wówczas o wykreowanie „wspólnoty” pańsko-ludowej, że przywołałam koncept Wyspiańskiego z *Wesela*. Trzeba przyznać, że na początku dekady Gierka to instrumentalne potraktowanie tradycji zyskało pewne powodzenie. Zatem cytowana wyżej „akademicka” analiza ekspansywności upiorów romantycznych miała dość aktualny kontekst w 1978 roku, gdy ideowe zasoby władzy były już zupełnie wyczerpane, a wywoływane przez nią duchy przeszłości stały się upiorami tylko śmieszącymi. Zarazem jest to przykład pseudo-naukowej nowomowy, która miałaby rozjaśniać problem, jedynie go zaciemnia w zawilej stylistyce unikania mówienia wprost o sprawach społecznie ważnych.

Zbudowane z cytatów i aluzji „komedie serio” Rymkiewicza umieszczone zostały w uniwersalnym czasie mitu. Przestrzeń dworku i cmentarza, choć w obu utworach konkretna, w polskiej kulturze ma rangę symboliczną. Dwór (dom) wyraża ciągłość egzystencji, a groby przodków ciągłość pamięci. Punktami odniesienia dla ich znaczeń są – w pierwszym wypadku komedie Fredry i *Pan Tadeusz*, w drugim zaduszkowa obrzędowość *Dziadów*. Trwają ponad czasem historycznym, a w sztuce *Dwór nad Narwią* nawet w zaświatach, choć ukazanych bardzo realistycznie, stąd kawa, kury, mrówki, jak w eposie Mickiewicza. Przesunięcie akcji w sferę duchów można też uzasadnić romantyczną mistyką, przywołaną w postaci Kamila – wysublimowanego poety, byłego spiskowca i niespełnionego kochanka. Źródłem tej kreacji jest Słowacki, ale powinowactw można też szukać z aurą powieści gotyckiej czy ze „straszonym dworem” Moniuszki. Finał sztuki – zapadający się dwór wciąga wszystkich w czeluście grobu - przypomina zakończenie ballady *Lilie*. Słowo „duch” i jego pochodne przewijają się często w obu komediach. Same postacie są niczym nawiedzające nas duchy przeszłości, uosabiają więc: wojskowego, poetę, chłopca, pragmatycznego ziemianina, Żyda-pośrednika, socjalistycznego aktywistę z lat 50. Zaludniają wyobraźnię zbiorową, czasem kostnieją w stereotypie, jak ten przypisujący romantyzmowi nadmierne uduchowanie kosztem *elan vital*. Pisarz na sposób komediowy zderza przeciwieństwa, aby wywołać efekt oczyszczający z nadmiernego patosu. Konfrontuje „szczebłowanie po drabinie ducha” z pozytywizmem hreczkosieja, eteryczną kochankę (ewentualnie kobietę wampa) ze skromną

żoną czy żywiołową dziewczyną, poetycką sublimację płci z żołnierskim wigorem. Odnawianie znaków tradycji literackiej to przydawanie im jakości komicznych, co nie musi sprowadzać się do szyderstwa. Przeciwnie – humorystyczny dystans dowodzi właśnie ich siły, skoro wytrzymują takie potraktowanie.

Szczecińską prapremierę *Dworu nad Narwią* (Teatr Polski, 19 maja 1979, reżyseria Janusz Bukowski) recenzenci uznali za udaną, mimo że dość trudno przenieść na scenę kunsztowną zabawę literacką. Powodzeniu sprzyjała scenografia:

„staroświeckie wnętrza na poły zrujnowanego dworu, a zarazem jego podwórze, ze starą, wiejską studnią, a w głębi zapuszczony cmentarz z wyraźnie historycznymi nagrobkami. W niektórych scenach cmentarz od dworu oddziela przezroczysta tiulowa zasłona<sup>27</sup>.

Obfitość rekwizytów (herby, sztandary, orły, cmentarne pomniki) czyniła ze spektaklu przestrzeń niemal muzealną, w której postaci przytłoczone zostały ciężarem historii. One same są niczym eksponaty, tyle że ożywione przez aktorów na czas przedstawienia. Potwierdzają trwanie nierozwiązanych problemów naszej kultury, choć same problematyczne nie są. Raczej unaocniają autorski zamysł zmierzenia się raz jeszcze z „duchem narodowym” poprzez konfrontację duchów o proveniencji romantycznej z programem organicznikowskim.

W eseju poświęconym Fredrze sporo uwagi poświęcił Rymkiewicz funkcjonowaniu pamięci, „w której wszystko upada w popiół i wszystko trwa nadal, przemienione i zmianom nie ulegające<sup>28</sup>”. Paradoks przemijania – trwania nie daje się wyjaśnić w kategoriach psychologicznych, choć o pewien aspekt funkcjonowania psychiki niewątpliwie tu chodzi. Pisarza interesuje jednak nie tyle indywidualne odczytywanie znaków przeszłości literackiej i obyczajowej, co pewien rodzaj nastawienia intelektualnego i emocjonalnego do tradycji. Przystwojenie jej treści odbywa się poprzez uwewnętrznienie obrazów kluczowych dla samopoznania, a co za tym idzie dla ustalenia swej przynależności kulturalnej. Włącza w ten proces samookreślenia refleksję na temat polskiego wzoru egzystencji, wywiedzonego z Mickiewicza i Fredry. Pochwała codzienności, swojskich spraw, tego upartego osławiania, nawet wroga (swojski Graf w *Ułanach*), ma walor komediowy i poważny zarazem. Warto pośmiać się z siebie, żeby nabrać dystansu, ale i warto pomyśleć nad własną kondycją duchową, aby dostrzec trwałą nić łączącą z przodkami. Na zadawane sobie pytanie, dlaczego pisze książki, Rymkiewicz tak odpowiada w eseju o Słowackim:

---

<sup>27</sup> Z. Wrzos, *Upiory niezbyt straszne*, „Głos Szczeciński” 1979, nr 121. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/87346.druk.html> (dostęp: 20.04.2016).

<sup>28</sup> J.M. Rymkiewicz, *Aleksander Fredro jest w złym humorze*, Warszawa 1977 (wyd. II 1982), s. 106.

Tylko w ten sposób mogę pojąć, kim jestem, mogę ujawnić sens mojego życia: porównuję się z tymi, którzy mieli podobne nosy i pięty i stawiali podobne pytania. Pisząc moje książki, uprawiam więc hermeneutykę własnej egzystencji<sup>29</sup>.

W eseistyce pisarz snuje rozważania wnikliwe i analityczne, w sztukach teatralnych natomiast rozgrywa na oczach widzów teatr mentalny, w którym uczestniczą potoczne wyobrażenia o przeszłości. Plebejskość wypiera dworską elegancję, pożądania (seksu i władzy) odsuwają na bok romantyczną sublimację płci, a karnawał niweluje potrzebę postu. Co zatem zostaje? Czy tylko puste znaki w świeckim świecie pozbawionym już panowania Pani Śmierci? Na tak postawione pytanie trudno odpowiedzieć jednoznacznie. W jakiejś mierze jest to już tylko gra rekwizytami tradycji literackiej i obyczajowej, odsłaniająca ich zużycie, a czasem i nadużycie, gdy służą za podstawę uogólnień, zwłaszcza tych sformułowanych w trybie szyderczym. Łatwo jest kpić ze szlacheckiej formy czy z romantycznego zaangażowania w sprawę wolności, ale trudniej zrobić z nich pretekst do skrzęcych się humorem komedii, jak to się udało Rymkiewiczowi. Potrafił rozbawić, a zarazem skłonić widzów do refleksji nad kliszami kulturowymi, z jakich składa się pamięć zbiorowa. Zamiast wykluczania z jej obszaru gatunków *minorum gentium* czy rzekomo wstydliwych treści proponuje podejście inkluzywne. Ponowione w teatralnej reinterpretacji pozwalają przejrzeć się w lustrze komicznym, a ten rodzaj lektury może uchronić nas od zastygnięcia w sztywnej pozie „docenta”, przeprowadzającego wiwisekcję na martwym ciele tradycji.

Referat na konferencji naukowej „Jarosława Marka Rymkiewicza dialogi z tradycją”, Poznań, 21 września 2015

---

<sup>29</sup> J.M. Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 1982 (wyd. II 1989), s. 271.