

Zarządzają nam karnawał

AUTOR: PAWEŁ STANGRET

W kieleckim *Królu Mięsopuszcie* na tle wątków karnawałowych i baśniowych bardzo mocno wybrzmiewają akcenty odnoszące się do problemu władzy dzisiaj.

■ Napisana w 1970 roku „tragifarsa” (jak zostało zapisane w podtytule) Jarosława Marka Rymkiewicza łączy klasyczne motywy zaczerpnięte z farsy i tradycji komediowej z odniesieniami do współczesności. W spektaklu kieleckim główne wątki: „z chłopą król” oraz miłosne krzyżówki i perypetie wynikające z erotycznych pomyłek, w warstwie scenicznej zostały wzbogacone groteskowymi doczepionymi wielkimi częściami ciała – nosa i ucha dla dworzan: Gęby i Skoczka, i sztucznego brzucha dla Florka. Ta zabawowa konwencja, utrzymana w stylistyce baśniowo-karnawałowej, daje bezpieczny dystans, pokazuje tę historię jako typową satyrę (w dramacie motywy zaczerpnięte zostały z klasycznych komedii). Ale właśnie na tym tle bardzo mocno wybrzmiewają akcenty odnoszące się do problemu władzy dzisiaj.

Król Mięsopuszc Rymkiewicza wyreżyserowany przez Jerzego Bończaka i Michała Kotańskiego w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach to spektakl o tym, jak nieodpowiedni ludzie dochodzą do władzy. Przedstawienie jest farsą, co metadramatycznie podkreślają postaci, sugerując, że życie jest pasmem przemian ze szczytu na dół i odwrotnie. Fragmenty tekstu mówiące o tym, że bohaterowie właśnie grają farsę, są komiczne, a jednocześnie odnoszą się do motywu „wielkiego teatru świata”. Jednak u Rymkiewicza (a Bończak i Kotański to dobrze wychwytyją z tekstu) ten metadramat jest również naszym językiem. Wybrzmiewa w tych kwestiach stosunek do rządzących „ich”, które to określenie jednocześnie pokazuje dystans wobec władzy i nie-

możność zdystansowania się od rzeczywistości, jaką ona nam kreuje. Z drugiej strony, władzę można zmienić i wcale nie jest to trudne. Problemem są konsekwencje zamiany ról.

W spektaklu nikt nie jest na swoim miejscu. Florek, który został królem, Król, który woli być zakonnikiem, Księżniczka, która woli parobka. Zamiana ról jest rzeczywiście farsowa do tego stopnia, że morderca króla, spiskowiec Roberto, nie wie, kogo ma zabić (wie, że króla, ale powstaje problem w sytuacji, gdy już nikt nie pamięta, kto komu przekazał regalia), a dworzanie króla mają „łapać i więzić”, ale też

zonglowanie rolami. Groza polega na tym, że te role zostają zdezaktywowane, całkowicie wyzbyte swojego znaczenia i funkcji. Regalia są tutaj oddawane kolejnym osobom, każdy każdego mianuje królem, przez co nikomu nie można wierzyć, że jest władcą. Stąd najprostszą odpowiedzią na sytuację braku jakiegokolwiek rozeznania stanowi agresja.

Przemoc to właśnie drugi temat spektaklu. Bycie królem jest rozkoszne, jak mówi parobek, a właściwie mówi przez niego zawiść w stosunku do przywilejów władcy. Jednakże na króla zawsze czeka morderca-spiskowiec,

Dawid Żłobiński gra króla nie tyle pobożnego, ile przede wszystkim przestraszonego (boi się głównie seksualności Rosalindy). Wybiera klasztorną furtę właśnie ze strachu, a nie dlatego, że dostrzega marność świata.

nie wiedzą kogo (a w pewnym momencie tracą rozeznanie, kto jest dworzaniem). Szybki rytm przedstawienia współgra z szalonymi zmianami na stanowisku monarchy i w ogóle na wszystkich stanowiskach, bo równie szybko zmieniają się obiekty uczuć bohaterów.

To jednocześnie komiczne i przerażające. Jednak efekt grozy nie zostaje tutaj osiągnięty poprzez pokazanie, że taka sytuacja destabilizuje rzeczywistość (nie tylko państwową), że jest straszna. Jest o wiele gorzej – taka rzeczywistość jest głupia. To sytuacja, w której absurdalność staje się realnością, normę stanowi

a on sam musi odpowiedzieć przemocą, żeby jednocześnie potwierdzić swoje królestwo i dać odpór groźnemu Roberto. W spektaklu każda władza rodzi przemoc, bo każda zamienia się we władzę tyra. Dobrze to widać w scenie, kiedy Florek, już w królewskich insygniach, bawi się balonem-globusem, co stanowi cytata z *Dyktatora* Charliego Chaplina, gdzie paralela Hitlerowskiej agresji została pokazana właśnie w takim groteskowym tańcu.

W spektaklu centralnym elementem scenografii jest olbrzymie łożo królewskie. Pod nim dzieje się wiele. To miejsce ukrycia kochan-

*Król Mięso-
pust*
Jarosława Marka
Rymkiewicza

reżyseria
Jerzy Bończak,
Michał Kotański
scenografia
Kornelia Dzikowska
kostiumy
Sylwester Krupiński
reżyseria światła
Damian Pawella
muzyka
Lubomir Grzelak
ruch sceniczny
Paweł Łyskawa

premiera
29 stycznia 2022

Dawid Żłobiński



foto: Krzysztof Bieliński / Teatr Żeromskiego w Kielcach

ków, ale i spiskowców (niemoralne). To miejsce ucieczki przed całym światem (dziecinne). To również obszar odbywania kary (groźne) – włożenie pod łóżko staje się synonimem ukrycia, dobrowolnym lub przymusowym.

Łoże królewskie, wypełnione mnóstwem miękkich poduszek, staje się symbolem luksusu, jakie daje władza. Jedną z ich form są przywileje seksualne – o dostęp do których kolejni uzurpatorzy jawnie walczą. Oczywiście, są to przywileje męskiej seksualności. Florek woli księżniczkę od służącej Kasi właśnie z powodów polityczno-erotycznych. Ona da mu władzę i legitymację dla jego uzurpacji, a jednocześnie jest o wiele atrakcyjniejszą „partią”. Ubrana niczym podlotek na tandetną zabawę jest jednak nieznośna – właśnie poprzez swój pociąg do parobka. Kobięca seksualność (Rosalinda dla swojej żądy może poświęcić sojusze polityczne, stracić stanowisko, narazić się na klątwę ojca) nie łączy się z władzą. Zaspokojenie żądy seksualno-politycznej jest dla mężczyzny, natomiast kobieta, nawet będąc księżniczką, nie ma prawa do zaspokojenia swojej seksualności. Rozgrywają ją ojciec i kochankowie – którzy jednocześnie stanowią strony w politycznej grze. Widać to w scenie monologu księżniczki (Ewelina Gronowska), kiedy mówi, że ma świadomość tej sytuacji.

Scenografię tworzą również ukryte za kotarami królewskiej sypialni reprodukcje słynnych obrazów. Jedną z nich jest *Walka karnawału z postem* Pietera Bruegela. Mięso-pust to tutaj synonim bezrefleksyjnej rozkoszy, o której marzy Florek. Kiedy obejmuje władzę, zarządza nieustający karnawał, podczas gdy król Filip woli oddać się medytacji w klasztorze i oczywiście

pościć. Jednak tak jak tytułowy mięso-pust jest ucieczką od rzeczywistości, jej odrealnieniem, wyobrażeniem o królowaniu jako paśmie rozkoszy, tak też post staje się formą, w której można się schronić, odrealnić. Ubrany w czarny zamszowy garnitur monarcha jest jednocześnie dystygowany, elegancki i pokutny. Dawid Żłobiński w tej roli gra króla nie tyle pobożnego, ile przede wszystkim przestraszonego (boi się głównie seksualności Rosalindy). Wybiera klasztorną furtę właśnie ze strachu, a nie dlatego, że dostrzega marność świata.

Konflikt postu z karnawałem w spektaklu pokazano jako konfrontację dwóch odmiennych wizji kultury. Florek nie jest groźnym barbarzyńcą czy chamskim despotą, lecz przede wszystkim głupkiem pragnącym zabawy, dlatego dekretuje mięso-pust państwowy. Stanowi przeciwieństwo Filipa, zanurzonego w kulturze transcendencji, który odnosi się do Boga jako ucieczki, ewidentnie nie chcąc przyjąć stanowiska nadanego przeciw *Dei gratia*. Bojaźliwa postawa determinuje jego działania, jednak zapal fałszywej pobożności wygasa i król dość mocno zaczyna interesować się sprawami światowymi. Kiedy jednak na Filipa przychodzi otrzeźwienie, gdy uczestnictwo w grze miłosnej i politycznej wydaje mu się ciekawe, jest już za późno. Raz puszczona rewolucja nie może się zatrzymać.

Drugim bowiem obrazem na ścianach tego pałacu jest *Wolność wiodąca lud na barykady* Delacroix. Rewolucja pokazana jako romantyczny zryw staje się w spektaklu nie tyle nawet, że okrutna, co po prostu wywracająca całą rzeczywistość, groteskowa. Prowadzi do absurdu, pozbawia wszystkich jakichkolwiek

punktów odniesienia, i staje się brutalna. Szaleństwo i głupota pojawiają się tam, gdzie nie powinno być dla nich miejsca. Dlatego kulminacyjną sceną jest karnawałowy taniec wszystkich postaci wokół łoża, na którym stoi Roberto – niczym cytaty z *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora, ponieważ bohaterowie Bończaka i Kotańskiego grają w tym korowodzie umierających. Tańczą jednak chocholi taniec, wiecznie niekończącą się farsę.

Trzecim obrazem jest *Porwanie Europy Młodożeńca*. Płótna są odsłaniane stopniowo w czasie trwania akcji. Jednocześnie ich zmiana obrazuje niszczenie kotar w królewskim pałacu i buduje dramaturgię także w warstwie plastycznej. Nowa, przyziemna kultura niszczy transcendentalnie ukształtowaną tradycję. Następnym zniszczeń dokonuje rewolucja. Nowoczesne malarstwo pokazuje, że epoki buntu nie pozostały bez wpływu na obecną kulturę. Dziś żyjemy z ich owocami, a ich produktem jest deformacja rzeczywistości. Taki komunikat płynie z dramaturgii obrazów w królewskim pałacu.

„Z chłopów król” jest ciągle możliwą tragiczną farsą – historia pokazała, jakie konsekwencje ma oddanie władzy w nieodpowiednie ręce, a współczesne wydarzenia świadczą o tym, że to może się powtórzyć. Konwencja bajki, według której grają aktorzy, pozwoliła realizatorom na uniknięcie prostych aluzji politycznych, na nieosadzanie krytyki głupoty władzy w konkretnych realiach, dała możliwość uniwersalizacji, a zarazem pokazania, że jest to zagrożenie realne i dotyczy całej Europy, w której przecież już nie raz taka zmiana i taki mięso-pust zaistniały naprawdę. ■