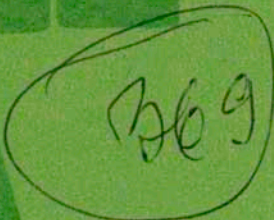


WITOLD GOMBROWICZ

IWO
NA,
KSIĘŻ
NICZ
KA
BUR
GUN
DA



IWO
NA,
KSIEŻ
NICZ
KA
BUR
GUN
DA

WITOLD GOMBROWICZ

TEATR

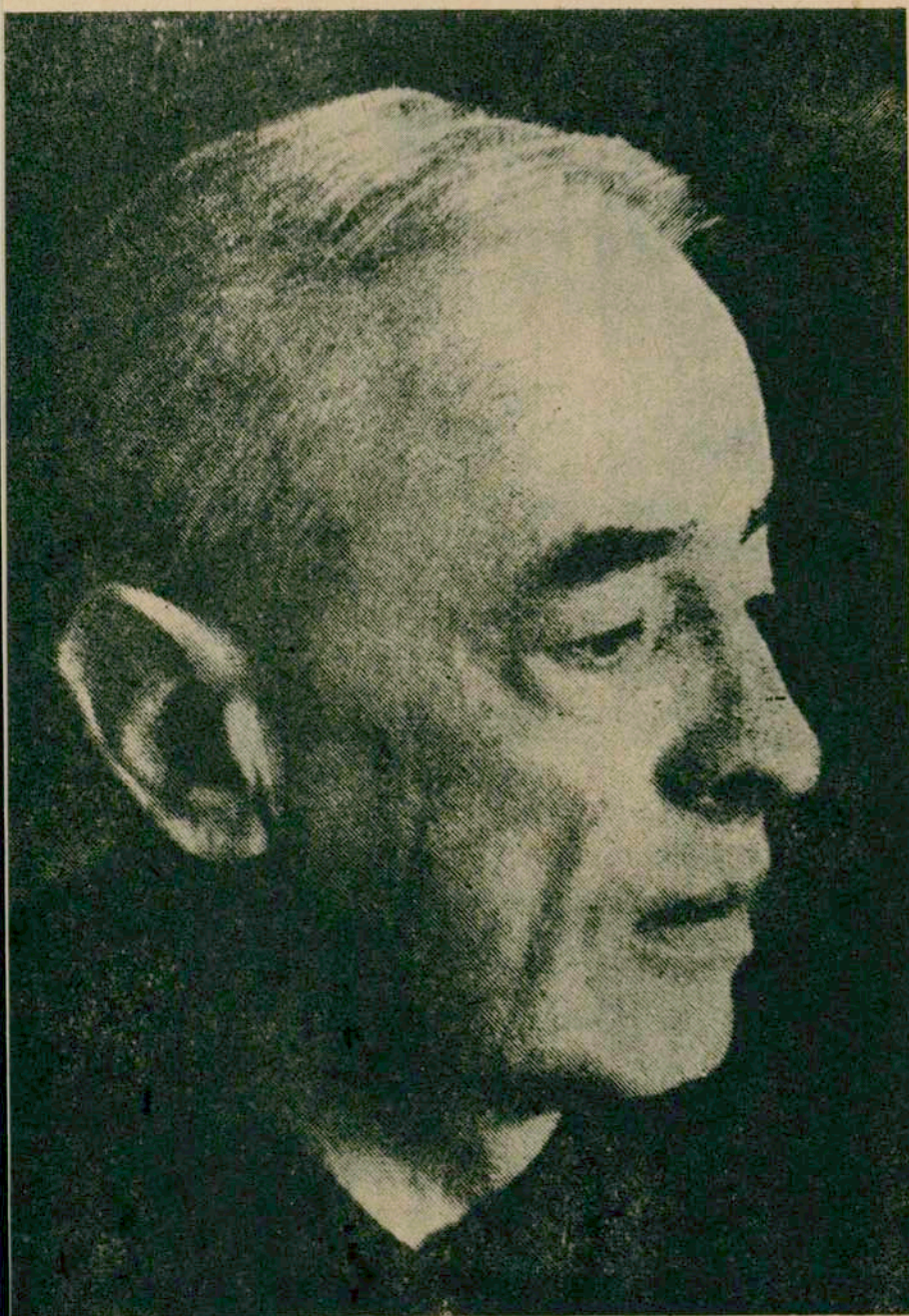
IM. CYPRIANA NORWIDA
w Jeleniej Górze

DUŻA SCENA

Dyrektor i kierownik artystyczny
ALINA OBIDNIAK

Zastępca dyrektora
HENRYK SZOKA

Kierownik literacki
JANUSZ DEGLER



WITOLD GOMBROWICZ

WITOLD GOMBROWICZ

Urodził się 4 sierpnia 1904 r. w majątku ziemskim Małoszyce (powiat Opatów), posiadłości swego ojca. W 1911 r. przenosi się wraz z rodziną do Warszawy, gdzie uczęszcza do szkoły średniej. Gimnazjum kończy w 1922 r. i wstępuje na Wydział Prawa Uniwersytetu Warszawskiego. W 1927 r. uzyskuje tytuł magistra praw. W latach 1927—1929 studiuje w Paryżu filozofię i ekonomikę w l'Institut des Hautes Etudes Internationales. Po powrocie do Warszawy rozpoczyna aplikanturę adwokacką w Warszawskim Sądzie Grodzkim. Píše pierwsze opowiadania: „Tancerz mecenasa Kraykowskiego”, „Pamiętnik Stefana Czarnieckiego”, „Zbrodnia z premedytacją”. W 1933 roku ukazuje się zbiór opowiadań Gombrowicza pt. „Pamiętnik z okresu dojrzwania”. Przyspiesza to jego decyzję rezygnacji z kariery prawniczej. Sławę przynosi mu powieść „Ferdydurke”, wydana w 1937 r. Współpracuje jako krytyk z redakcjami kilku czasopism (m. in. z „Kurierem Porannym”). W 1938 r. na łamach „Skamandra” ukazuje się „Iwona, księżniczka Burgunda”. W popołudniówce „Expres wieczorny” pod pseudonimem Niewieski publikuje w odcinkach powieść sensacyjną „Opętani” (druk nie został ukończony).

W końcu sierpnia 1939 r. na zaproszenie Polskich Linii Oceanicznych Gombrowicz bierze udział w inauguracyjnym rejsie statku „Chrobry” do Argentyny. Tam zastaje go wybuch wojny. Osiedla się w Buenos Aires. Współpracuje z miejscową prasą, nawiązuje kontakty z tamtejszym środowiskiem artystycznym. W 1947 r. rozpoczyna pracę w Banku Polskim w Buenos Aires jako sekretarz dyrekcji. Ukazuje się pierwsze wydanie „Ślubu” w języku hiszpańskim (pierwodruk polski: Paryż 1953). W 1953 r. ukazuje się w Paryżu powieść „Transatlantyk” wydana w języku polskim a prasa emigracyjna rozpoczyna druk powstających sukcesywnie odcinków „Dziennika”, którego trzy tomy ukazują się w wydaniu książkowym w latach 1957, 1962 i 1966.

W 1955 r. Gombrowicz przestaje pracować w Banku Polskim. Rozpoczyna pisanie powieści „Pornografia” i sztuki „Operetka”. W latach 1956—1958 ukazują się w Polsce książkowe wydania „Iwony”, „Ferdydurke”, „Trans-Atlantyku” i „Ślubu” oraz zbioru opowiadań „Bakakaj”. W 1957 roku w Teatrze Dramatycznym w Warszawie odbywa się światowa prapremiera „Iwony, księżniczki Burgunda”.

Wydana w Paryżu „Ferdydurke” (1958) odnosi duży sukces, który rozpoczyna światową karierę twórczości Gombrowicza. Powieść „Pornografia”, opublikowana w Paryżu w 1960 r., otrzymuje doroczną nagrodę literacką.

Wiosną 1963 r. Gombrowicz dostaje roczne stypendium Fundacji Forda na pobyt w Berlinie Zachodnim. Opuszcza po 24 latach pobytu Argentynę i przenosi się do Europy. Od października 1964 r. mieszka w Vence, na południu Francji. Wydaje powieść „Kosmos” (1965) i „Operetkę” (1966). Otrzymuje międzynarodową nagrodę literacką Formentor za powieść „Kosmos”. W Paryżu ukazują się „Roz-

mowy Dominique de Roux z Witoldem Gombrowiczem" (1968).

24 lipca 1969 r. Witold Gombrowicz umiera w Vence.

W ostatnim okresie życia Gombrowicz zyskał wielką międzynarodową sławę. W 1965 r. premiery „Iwony” w Paryżu i Sztokholmie stały się wydarzeniami teatralnymi, a jej książkowe wydania ukazały się w RFN (1964), Francji (1965), Włoszech (1965), Hiszpanii (1968), Szwecji (1968), Wielkiej Brytanii (1969), USA (1970).

WITOLD GOMBROWICZ

KOMENTARZ DO „IWONY”

AKT I

Książę Filip zaręcza się z nieapetyczną Iwoną, ponieważ godność jego jest obrażona jej nieszczęśliwym wyglądem i nie chce, jako wolny duch, poddać się naturalnej niechęci, jaką wzbudza ta przykra panienka. Król i królowa przyjmują do wiadomości zaręczyny syna, aby nie wwołać skandalu.

AKT II

Jednakże okazuje się, że Iwona zakochała się w księciu. Książę zaskoczony jej miłością czuje się zobowiązany do uczucia, do rewanzu — jako człowiek i jako mężczyzna. Chce ją pokochać.

AKT III

Tymczasem obecność Iwony na dworze królewskim wywołuje dziwne komplikacje. Sam fakt zaręczyn księcia jest przyczyną śmieszek i komentarzy. Milczenie, dzikość, nieśmiałość, nieporadność Iwony stawia rodzinę królewską w trudnym położeniu. Jej biologiczna dekompozycja rodzi niebezpieczne skojarzenia, nasuwa każdemu na myśl własne lub cudze braki i defekty. Strachliwość jej prowokuje do gwałtu.

Dwór popada w niezdrowe, szydercze chichoty. Król przypomina sobie swoje zadawnione grzechy. Królowa, która w tajemnicy hołduje grafomaństwu swych wierszy, zaczyna widzieć jakieś podobieństwo między Iwoną a tą poezją.

Powstają bezsensowne podejrzenia, piętzy się głupstwo i niedorzeczność, z której wszyscy właściwie zdają sobie sprawę. Książę, który także to widzi, nie może się przeciwstawić, gdyż sam czuje się niedorzeczny wobec Iwony (nie może pokochać jej), i to odbiera mu zdolność oporu.

Dopiero kiedy w zupełnej dowolności całuje Iżę, damę dworu — naraz wraca do poprzedniej swojej, normalnej rzeczywistości, zrywa z Iwoną i zaręcza się z Izą. Jednakże zupełne zerwanie z Iwoną jest już niemożliwe — książę wie, że ona zawsze będzie myślała o nim i wyobrażała sobie po swjemu jego szczęście z Izą. Postanawia zabić Iwonę.

AKT IV

Król, szambelan, królowa i książę — każde na własną rękę — usiłuje zabić Iwonę. Nie mogą jednakże uczynić tego wprost — rzecz wydaje się zbyt głupia, zbyt niedorze-

czna, brak po temu formalnych podstaw, konwenans nie pozwala. Rozbestwienie, dzikość, głupota, nonsens wzrastają.

Dopiero, gdy za radą szambelana organizują morderstwo przy zachowaniu wszelkich pozorów majestatu, świetności, elegancji, wyższości, morderstwo „góry”, nie „z dołu” — zabieg udaje się i rodzina królewska wraca do normy.

(„Skamander” 1938, nr 93/95, s. 70)

WITOLD GOMBROWICZ

Z „DZIENNIKA”

Kiedyś tłumaczyłem komuś, iż aby należycie odczuć kosmiczne zaiste znaczenie jakie dla człowieka ma człowiek, należy wyobrazić sobie co następuje: jestem zupełnie sam na pustyni; nigdy nie widziałem ludzi, ani nie domyślałem się, że inny człowiek jest możliwy. Wtem ukazuje się w polu mego widzenia istota analogiczna, a jednak nie będąca mną — ta sama zasada wcielona w obce ciało — ktoś identyczny a jednak obcy — i ja doznaję jednocześnie cudownego uzupełnienia i bolesnego rozdwojenia. Ale nad wszystkim góruje jedno objawienie: stałem się nieograniczony, nieprzewidywany dla siebie samego, pomnożony we wszystkich możliwościach swoich tą obcą, świeżą a jednak identyczną siłą, która zbliża się do mnie jak gdybym to ja sam do siebie przybliżał się z zewnątrz.

✱

Człowiek poprzez człowieka. Człowiek względem człowieka. Człowiek stwarzany człowiekiem. Człowiek spotęgowany człowiekiem. Czy to moje złudzenie, że widzę w tym utajoną nową rzeczywistość?

✱

Świat mój jest pozbawiony Boga. W świecie tym ludzie wzajemnie się stwarzają. Uzależnienie człowieka od człowieka, ujrzenie człowieka w ciągłym twórczym związku z innymi, przenikającym na wskroś, dyktującym najbardziej „osobiste” uczucie. Tak jest w „Ferdydurke” i w „Słubie”.

To jeszcze nie wszystko. Zawsze starałem się artystycznie uwydatnić tę „sferę międzyludzkiego”, która w „Słubie” na przykład, urasta do wyżyn siły twórczej, przewyższającej świadomość indywidualną — czegoś nadrzędnego, jedynego dostępnego nam bóstwa. Tak dzieje się, ponieważ między ludźmi wytwarza się element Formy, który określa każdego człowieka z osobna. Jestem jak głos w orkiestrze, który musi dostroić się do jej brzmienia, znaleźć miejsce swoje w jej melodii; lub jak tancerz, dla którego nie tyle jest ważne co tańczy, ile to, by złączył się z innymi w tańcu. Stąd ani myśl moja, ani uczucie, nie są naprawdę wolne i własne; myślę i odczuwam „dla” ludzi, aby zrymować się z nimi; doznaję spaczenia w następstwie tej najwyższej konieczności: zestrojenia się z innymi w Formie.

✱

Nie przeczę, że istnieje zależność jednostki od środowiska — ale dla mnie o wiele ważniejsze, artystycznie bardziej twórcze, psychologicznie bardziej przepaściste, filozoficzne i bardziej niepokojące jest to, że człowiek jest

stwarzany także przez pojedynczego człowieka, przez inną osobę. W przypadkowym zetknięciu. W każdej chwili, Mocą tego, że ja jestem zawsze „dla innego”, obliczony na cudze widzenie, mogący istnieć w sposób określony tylko dla kogoś i przez kogoś, egzystujący — jako forma — poprzez innego. A więc nie idzie o to, że mnie środowisko narzuca konwenans, lub mówiąc za Marksem, że człowiek jest produktem swojej klasy socjalnej, a o zaobrazowanie zetknięcia człowieka z człowiekiem w całej jego przypadkowości, bezpośredniości, dzikości, o wykazanie, jak z tych przypadkowych związków rodzi się Forma — i często najbardziej nieprzewidziana, absurdalna. Gdyż ja sam dla siebie nie potrzebuję formy, ona mi jest potrzebna po to tylko, aby ten drugi mógł mnie zobaczyć, odczuć, doznać. Czyż nie widzicie, że taka Forma to coś o wiele potężniejszego, niż zwykły konwenans społeczny? I że to żywił nie do opamięnowania?

*

Przecież mój człowiek jest stwarzany od zewnątrz, czyli z istoty swojej nieautentyczny — będący zawsze niesobą, gdyż określa go forma, która rodzi się między ludźmi. Jego „ja” jest mu zatem wyznaczone w owej „międzyludzkości”. Wieczysty aktor, ale aktor naturalny, ponieważ sztuczność jest mu wrodzona, ona stanowi cechę jego człowieczeństwa — być człowiekiem to znaczy być aktorem — być człowiekiem to znaczy udawać człowieka — być człowiekiem to „zachowywać się” jak człowiek, nie będąc nim w samej głębi — być człowiekiem to recytować człowieczeństwo. Więc w tych warunkach jakże zrozumieć walkę z gębą, z miną, w „Ferdydurke”? Przecież nie tak, że człowiek ma się pozbyć swojej maski — gdy poza nią nie ma żadnej twarzy — tu tylko można żądać, aby uprzytomnił sobie swoją sztuczność i ją wyznał. Jeśli skazany jestem na fałsz, jedyna szczerłość mi dostępna polega na wyznaniu, że szczerłość jest mi niedostępna. Jeśli nigdy nie mogę być całkowicie sobą, jedyne co mi pozwala uratować od zagłady moją osobowość to sama wola autentyczności, owo uparte wbrew wszystkiemu „ja chcę być sobą”, które jest niczym więcej jak tylko buntem tragicznym i beznadziejnym przeciw deformacji. Nie mogę być sobą, a jednak chcę być sobą i muszę być sobą — oto antynomia, z tych nie dających się uładzić... i nie oczekujcie ode mnie lekarstw na nieuleczalne choroby.

*

Człowiek nie może wyrazić siebie na zewnątrz nie tylko dlatego, że inni go paczą — nie może wyrazić siebie przede wszystkim dlatego, że tylko to, co w nas jest już uładzone, dojrzałe, nadaje się do wypowiedzi, a cała reszta, czyli właśnie niedojrzałość nasza, jest milczeniem. Wobec czego forma będzie zawsze czymś dla nas kompromitującym — jesteśmy poniżeni formą.

*

Jeśli forma moja urabia się z innymi, to mogą to być ludzie wyżsi ode mnie lub niżsi. Urabiając ją sobie z istotami stojącymi na niższym szczeblu rozwoju, ja uzyskuję formę niższą, bardziej niedojrzałą, niżby mi się należało. Polecam uwadze panów krytyków wszystkie miejsca mojej sztuki, gdzie Niższy, Młodszy stwarza na swój sposób Wyższego, ponieważ tam zawiera się najintensywniejsza poezja, na jaką mnie stać.

WITOLD GOMBROWICZ

**IWONA
KSIĘŻNICZKA
BURGUNDA**

REŻYSERIA

MIKOŁAJ GRABOWSKI

SCENOGRAFIA

BARBARA ZAWADA

MUZYKA

BOGUSŁAW SCHÄFFER

ASYSTENT REŻYSERA

RYSZARD WOJNAROWSKI

KONSULTACJA SŁOWA

MIECZYŚŁAWA WALCZAK

PREMIERA W GRUDNIU 1978 R. XXXIV SEZON 1978/79
(DRUGA PREMIERA SEZONU)



Obsada

Iwona — Lidia Piss
Król Ignacy — Stanisław Lopatowski
Królowa Małgorzata — Jolanta Szajna
Książe Filip, następca tronu — Wojciech Ziemiański
Szambelan — Ryszard Wojnarowski
Iza, dama dworu — Aleksandra Sampolska
Cyryl, przyjaciel Księcia — Bogdan Słomiński
Cyprian, Krzysztof Bieliński (adept)
Ciotka I — Zofia Friedrich
Ciotka II — Henryka Dygdałowicz
Inocenty, dworzanin — Andrzej Chudy
Walenty, lokaj — Aleksander Pestyk
Damy Dworu — Zuzanna Łozińska
oraz
Ewa Jagiello
Maria Maj
Jerzyna Fleszar-Kozak
Kancelerzy
Staruszek
Stefan Miedziński
Marszałek
Zebrak
Zdzisław Książek-Rozena
Pan
oraz Krzysztof Bieliński
Wielki Sędzia
Pan II
Zbigniew Bryczkowski
Lokaje — Stanisław Biczysko
Edward Kalisz
Marek Kozak
Sławomir Sulej
oraz Marek Urbański
Władysław Sawko — Biskup

Spektakl z przerwą



Przedstawienie prowadzi
Władysław Sawko

Kontrola tekstu
Krystyna Świętochowska

Kierownik techniczny
Heliodor Jankowski

Kierownik sceny
Mieczysław Kulczyk

Brygadier sceny
Kazimierz Grygorowicz

Rekwizytor
Stanisław Nowosielski

Światło
Jerzy Ofmański

Akustyk
Andrzej Sobolewski

Kierownicy pracowni:

krawieckiej
Janina Smereczyńska

perukarskiej
Józefa Grabowska

malarskiej
Henryk Oleszkiewicz

tapicerskiej
Grzegorz Rackiewicz

elektrotechnicznej
Walerian Stolarczyk

akustycznej
Andrzej Sobolewski



Ujmują mnie na ogół jako jedną więcej walkę ze społeczeństwem, krytykę społeczeństwa. Zobaczmyż, czy mój człowiek nie rozsadzi tego ujęcia.

Oto pokrótce cechy mojego człowieka:

- 1) Człowiek stwarzany przez formę, w najgłębszym, najogólniejszym znaczeniu.
- 2) Człowiek jako wytwórca formy, jej niezmordowany producent.
- 3) Człowiek zdegradowany formą (będący zawsze „niedo” — niedokształcony, niedojrzały).
- 4) Człowiek zakochany w niedojrzałości.
- 5) Człowiek stwarzany przez Niższosc i Młodość.
- 6) Człowiek poddany „międzyludzkiemu” jako sile nadrzędnej, twórczej, jedynej dostępnej nam boskości.
- 7) Człowiek „dla” człowieka, nie mający żadnej wyższej instancji.
- 8) Człowiek dynamizowany ludźmi, nimi wywyższony, spętany.

Spacerowałem po alei eukaliptusowej, gdy wtem zza drzewa wylazła krowa.

Przystanąłem i spojrzeliśmy sobie oko w oko.

Jej krowość zaskoczyła do tego stopnia mą ludzkość — ten moment, w którym spojrzenia nasze się spotkały, był tak napięty — że stropiłem się jako człowiek, to jest w moim ludzkim gatunku. Uczucie dziwne i bodaj po raz pierwszy przeze mnie doznane — ten wstyd człowieczy wobec zwierzęcia. Pozwoliłem, żeby ona spojrzała na mnie i zobaczyła mnie — to nas zrównało — wskutek tego stałem się także zwierzęciem — ale dziwnym, powiedziałbym nawet, niedozwolonym. Poszedłem dalej podejmując przerwany spacer, ale poczułem się nieswojo... w naturze, która osaczała mnie zewsząd i jakby... ogłądała mnie.

TADEUSZ NYCZEK

W TEATRZE GOMBROWICZA

U Gombrowicza wszystko jest Formą. I wszystko dąży do wyzwolenia się z Formy. Ten właśnie niby-paradoks stanowi o sile dramatycznej tkwiącej w pisarstwie autora „Ferdydurke”. Nie jest więc przypadkiem, że w stosunkowo niewielkim dorobku literackim Gombrowicza znalazły się trzy dramaty. Mało: dramat właśnie — „Operetka” — zamknął to pisarstwo, niejako podsumował to wszystko, co ujawniało się dotąd w literaturze i teatrze Gombrowicza jako penetracje pewnych tylko obszarów, choć były to obszary rodzące owoce podobne.

W KRĘGU FORMY: DWÓR

We wszystkich trzech sztukach osią strukturalną, kanwą, na której rozpięte są dzieje postaci głównych, jest konwencja, Forma idealna — Dwór. W „Iwonie” jest to dwór dosłowny, z pałacem, królem, królową, księciem i całą świtą, z ceremoniami i specyfiką życia dworskiego. Jednakowoż korona, tron, szaty — to tylko rekwizyty, forma zewnętrzna, sama w sobie banalna, najprostsza. O istocie Dworu, jego

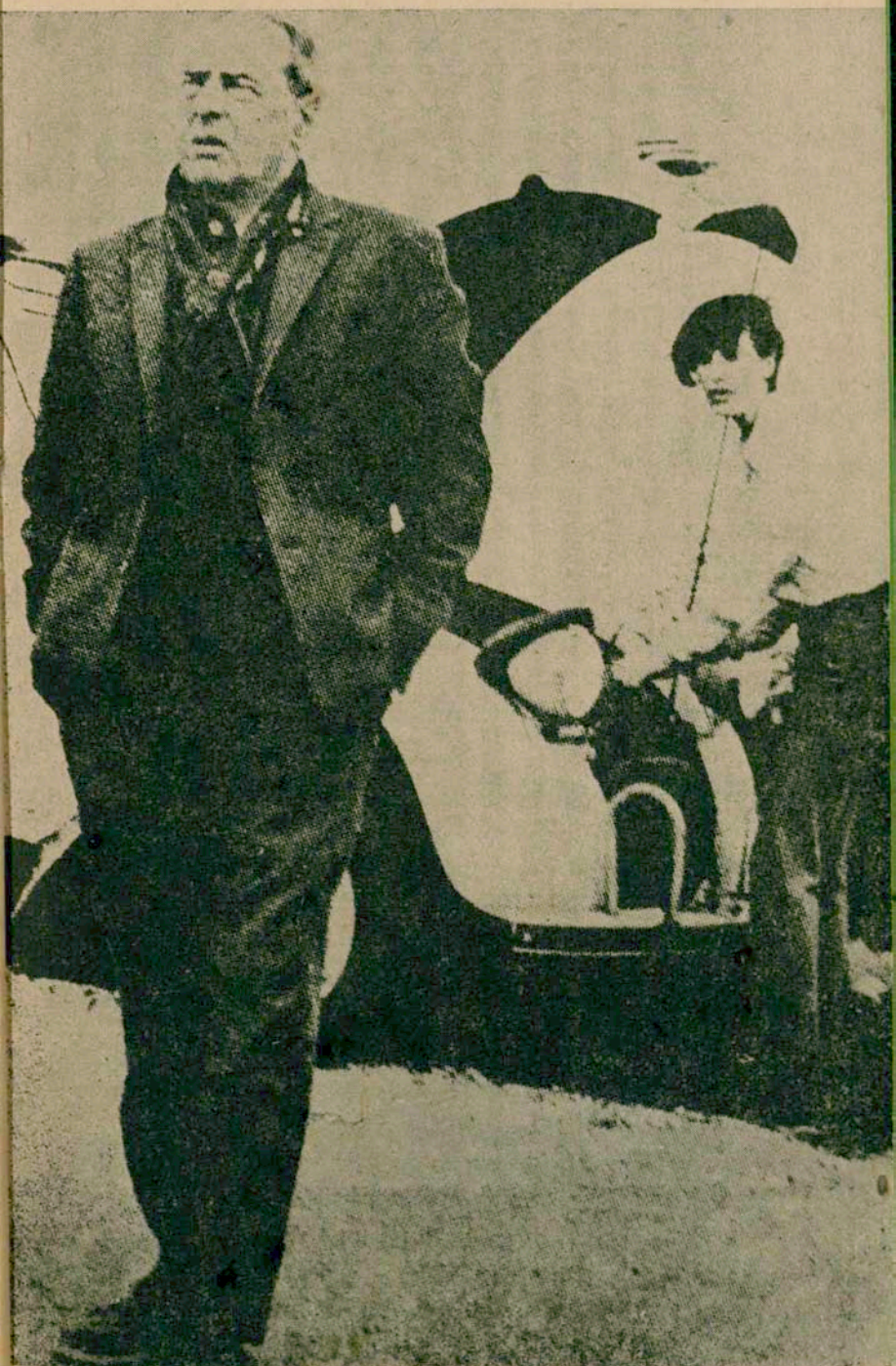
wewnętrznej esencji, jego sensie najgłębszym — świadczy wszak to wszystko, co d w o r s k i e, więc inne niż z wyk-
ł e, pospolite. Najmocniejsza więź jest ta, która powołała
Dwór do istnienia: owo Urodzenie Wyższe, więź „z ducha”,
nieuchwytna, a przecież jakoś widoczna, bo realizuje się
zewnętrznie — właśnie w Stroju i Geście, także Słowie.
Rekwizyty są tu więc jedynie skutkiem, zewnętrznym
objawem istnienia Formy doskonalszej, wewnętrznej. Dzia-
łanie jest zresztą wyższego stopnia: skoro więź wewnętrzna,
duchowa, zespolenie w Inności Wyższej, wywołała — jako
swój objaw realny — Rekwizyt, przeto ów dostąpił dosto-
jeństwa Reprezentacji; jest więc ważny i istotny jako po-
tomstwo tamtych sił wyższych; więcej, bywa przywoływa-
ny wszędzie tam, gdzie trzeba się Pokazać: wobec tłumy,
motłochu, wszego gremium poddańczego. Dlatego w akcie
IV „Iwony” mówi Król do Królowej-poetki: „Dosyć tych
tam poezji, giętkości, malin, kalin... Nie jesteś już pier-
wiosnkiem, jesteś damą, królową, no, no. Nie ty masz się
giąć, ale przed tobą żeby się gięli— no, no. Umyj się, koc-
mołochu, wyglądasz jak nieboskie stworzenie. Włóż swoją
adamaszkową suknię — pokaż, stara, co umiesz! Nuże!
Zbierz do kupy swoje elegancje, gracje, dystynkcje, takty,
manieri, od tego przecież cię trzymam, a swoim łotrzycom
też nakaż, żeby mi się wystroili, w co która może”.

Forma może być, jak widać, oslabiana i potęgowana;
Dwór bywa bardziej i mniej dworski, w zależności od na-
tężenia sił wewnętrznych i zewnętrznych, jakimi się posłu-
guje. Będzie to pierwsza szczelina, którą wdzierać się pocz-
nie BezFormowość — owa anarchia, wiodąca do innego
„ładu”, innego „porządku” rzeczy. (...)

ANTYFORMY

Ale Dwór to nie tylko wcielenie Formy. Dwór zostaje
przywołany, stworzony po to przede wszystkim, by można
go było poddać działaniu zewnętrznych, rozsadzających go
sił. Nie istnieje przecież statyka Formy; jej zasadą jest
nieustanny dynamizm, ruch, dialektyka, owa wykorzystana
już w „Ferdydurke” choćby Newtonowska zasada akcji
i reakcji. „Wszystko tu bez przerwy „stwarza się”: Henryk
stwarza sen, a sen — Henryka, akcja też stwarza się nie-
ustannie sama, ludzie stwarzają się wzajemnie i całość
prze ku nie znanym rozwiązaniom” — pisze Gombrowicz
we Wstępie do „Słubów”. Więcej: Forma istnieje po to
właśnie, by nieustannie jej zaprzeczać; Gombrowiczowski
Dwór będzie zatem obdarzany „z zewnątrz” takimi posta-
ciami i ich właściwościami, które będą — z samej racji
swego innego istnienia — przeciwne idei Dworu. Za
każdym razem postacią taką będzie kobieta, dokładniej:
młoda kobieta, dziewczyna, symbol (seksualnej także) anarchii.
Będą to po kolei: tytułowa bohaterka „Iwony”, dziew-
czę brzydkie i nieruchawe; dziewczka karczemna, eks-narze-
czona Henryką — Mania ze „Słubu”; wreszcie Albertynka
— „cud dziewczynka”, młodzianka szwaczka z „Operetki”.

Jak już widać z powyższych, skrótowych bardzo okre-
śleń, dziewczyny te nie należą — ani urodzeniem, ani ja-
kimikolwiek innymi związkami — bezpośrednio do Dworu;
gorzej: pochodzą wręcz z „nizin społecznych”. Wiadomo, co
oznaczało wprowadzenie takiej osoby do Towarzystwa: kła-
nia się tu nie tylko Stefcia Rudecka (należy zaznaczyć, że



GOMBROWICZ Z ŻONĄ

ów Gombrowiczowski Dwór ma tyleż z historycznych siedzib królewskich, ile z XIX-wiecznych i późniejszych „salonów” — także polskich... Gombrowicz, ów burzyciel systemów, anarchista przewrotny, z miejsca, odruchowo wrogo ustosunkowujący się do wszystkiego, co jawi się jako kształt mający ambicję stałości, Gombrowicz — ironista i obrazoburca nie mógł uciec od tak znakomitej okazji, jaką było zrobienie „gęby” Dworowi — przy pomocy Dziewki.

Aby jednak mechanizm „antyDworski” mógł sprawnie funkcjonować, należało wykonać wcześniej pewien konieczny zabieg. Trzeba było mianowicie Niższość podnieść do Wyższości, znaleźć tę płaszczyznę, na której obie strony, pozornie przynajmniej wzajem nie zagrożone w swej zasadzie bytu, będą mogły egalitarnie przebywać. Dzieje wprowadzenia na Dwór dziewcząt „plebejskich” i „lokajskich” to — na początku — ceremonia Ubierania w Godność.

*

Iwona została księżniczką z dwóch co najmniej powodów. Pierwszym był opór Księcia Filipa, następcy tronu, wobec utartych już — więc nudnych — sposobów książęcego spędzania czasu. Ponieważ do „obowiązków” tych należało uwodzenie dam dworu — przeto Filip zwrócił się ku dziewczęciu gminnemu; ponieważ zwraca się uwagę na dziewczęta piękne — Filip wybrał dziewczynę brzydka; ponieważ wszystkie damy bywały dotąd „normalne” — Filipa zafascynowała „nienormalność” Iwony: „Istnieją osoby jak stworzone na to, żeby wytrącać z równowagi, drażnić, pobudzać i doprowadzać do szaleństwa. (...) Ach, jak pani milczy! Jak pani milczy! A przy tym pani wygląda na obrażoną! Pani ma znakomity wygląd — dumnej królowej!” Owo przyrównanie stanu biernej apatii „gminnej” do stanu takiejże apatii — „królewskiej” (Filip milczenie Iwony interpretuje na swój sposób: skoro ta nie reaguje na niego, Księcia, jej milczenie i bezruch muszą być Wyższe, coś znaczące!) — było pierwszym krokiem wprowadzającym owo milkliwe i nieruchawe brzydactwo w godność Dworu Królewskiego. Krok drugi był zarówno następstwem sprowokowania Księcia przez dworzan, jak antyrodzielskim buntem Filipa: Książę, broniący — zwłaszcza wobec rodziców — swojej Młodości i związanej z nią Niezależnej Wolności Wyboru, wybrał Iwonę za żywy symbol tej niezależności: „Dość jestem bogaty, żeby zaręczyć się nawet z nędzą wyjątkową! Dlaczego ma mi się podobać tylko ładna? A brzydka nie może mi się podobać? Gdzież to jest zapisane? Gdzież jest takie prawo, któremu ja mógłbym ulegać jak jaki bezduszny narząd, a nie jak człowiek wolny?” Rzeczywiście dopnie swego; Dwór rychło dorobi na użytek pospólny wersję swoją, zachowawczą: że małżeństwo, to było skutkiem „wzniośle demokratycznych” idei następcy tronu. Tak to niejako bezwłasnowolnie — bo nie czyniwszy żadnego gestu i nie wypowiedziawszy jednego słowa — została Iwona Copek, „przedstawicielka najniższych warstw społeczeństwa” Księżną Filipową — Księżniczką Burgunda. (...)

Mamy zatem postacie kobiece które różnymi drogami zostały wprowadzone w życie Dworu. Cóż to jednak dla samego Dworu oznacza? Otóż oznacza nie tylko przyjęcie obcego ciała, to byłoby jeszcze pół biedy; oznacza zagrożenie bo są to „ciała” tylko z pozoru przyswajalne i wszystkoakceptujące. Ich rola właściwa jest przecież inna:

stanowiąc mają swego rodzaju katalizatory Dworskich sytuacji, zapalniki powodujące, że całość tej Formy grozi co moment wybuchem. I oto znów częstuje nas Gombrowicz przewrotnością: te postacie są jawnym, kpiarskim zaprzeczeniem „normalnych” bohaterów literackich, bohaterów w dodatku pierwszoplanowych (Iwona) czy przynajmniej ważnych więc osób specjalnie uprzywilejowanych; nie tylko samą obecnością, ale właśnie czynami się wykazujących. Iwona, Mania i Albertynka grają pozornie głównie role albo inaczej: najważniejsze dla sztuki epizody. Ich kwestie mówione ograniczają się do kilku, kilkunastu najwyżej zdań, to samo dotyczy gestyki i działania w ogóle. „Rekordzistką” w nic-nie-mówieniu i nic-nie-robieniu jest tu Iwona, jedna z kilku polskich dużych ról teatralnych, które wymagają aktorstwa najwyższego: znaczącej obecności.

I w tym właśnie specyficznym bezwładzie objawia się pierwszy rys obcości owych postaci, będących w jawnym kontraście do ruchliwego Dworu. Rys drugi — to wspomniana już przeszłość — pochodzenia i życiowych funkcji. Plebejskość Iwony i Albertynki, służebny zawód Mani — pozwalają — mimo nabytych Godności — czymś przecież ciągle obecnym, choć chwilowo sytuacyjnie zawoalowanym. Godność bowiem nie zmienia natur tych dziewcząt; nie zmienia ich w ogóle: Iwona pozostanie nudna i brzydka, a przede wszystkim milcząca i obojętna, Mania nie zmieni wiejsko-służebnych nawyków, Albertynka, choć pod bogatym, strojem, przecież zawsze śnić będzie o nieprzystojnej Dworowi „plebejskiej” nagości.

Oto prawdziwa groźba dla Dworu. Grożąca mu rozbięciem stałej i niewzruszonej zasady istnienia — konwencji najtrwalszej z możliwych. Te trzy dziewczęta są prowokującą inną — i tylko pozornie wprzęgniętą w nową dla siebie Formę. Flejtuchowatość Iwony działa na Dwór, prężny i zwarty, choć nieco znudzony, rozkładającą; ten nowy przeszczerp wyraźnie zostaje odrzucony, wreszcie odrzucony definitywnie: śmierć Iwony była zorganizowaną obroną Dworu przed rozłożeniem go na czynniki pierwsze, obnażeniem jego ukrytych — lub ukrywanych — mechanizmów i wartości, które — niebacznie ujawnione — natychmiast podważyłyby cały sens jego istnienia. Jest to bowiem Forma nieszkodliwie — dopóki się jej nie rusza — podminowana: każdy mieszkaniec Dworu ma swoje tajne życie, sekrety ukryte w strukturze nadrzędnej, funkcjonujące w niej trochę na zasadzie pasożyta: Królowa pisze grafo-mańskie wiersze, Króla męczy wyrzut sumienia z powodu samobójczej śmierci pewnej dziewczyny, uwiedzionej przez siebie w młodości i porzuconej, damy dworu nie są wcale takimi pięknosciami, za jakie uchodzą... Iwona swoją absolutną innością, swoim bezruchem i milczeniem ciągle jakby dawała do zrozumienia, że wszystko to widzi, i w dodatku nie akceptuje, bo zachowuje się inaczej niż ci wszyscy, którzy — identycznie grając Dwór — umówili się nie dostrzegać własnych przywar. Postać Iwony, jej zachowanie, choć właśnie skrajnie statyczne i maksymalnie mało samo dla siebie znaczące, paradoksalnie wyzwała tu nieprzerwany ciąg różnorodnych skojarzeń: ...Powiedz mi prawdę, czy gdy patrzysz na Iwonę, nic ci się nie nasuwa? Nic nie przychodzi na myśl? Jakież skojarzenia? ...Jej chód na przykład? Jej nos? Spojrzenie i w ogóle cały sposób

bycia? Nic ci to nie... przypomina? Czy nie myślisz, że ktoś złośliwy mógłby skojarzyć to z... z... z tymi moimi poezjami, w które może za wiele włożyłam poezji... mojej poezji... mojej poufnej poezji?... — mówi Królowa-grafomanka do Króla. Albertynka spełnia w „Operetce” funkcję podobną. Śniąc o Nagości pośród dworskiej Mody i Stroju jest dla całego Towarzystwa groźnym objawem możliwości egzystencji innej, wrogiej mu z zasady. Groźba ta uzyskuje tu dodatkowo „podparcie” w całej „społecznej” sytuacji świata, którego Dwór jest częścią: rolę Albertynki przejmują w pewnym momencie Lokaje organizujący rewolucję antyPańską. I to, co nie „udało się” Iwonie i Mani: rozbitcie Formy Dworu, udało się poniekąd Albertynce (choć znów na zasadzie „idiotyzmu operetkowej formy”; nie zapominajmy jednak, że jest to operetka także na serio... (Iwonę zamordował Dwór w samoobronie, Mania spowodowała, pośrednio, śmierć Władzia i uwięzienie Henryka — inicjatora buntu; jedna Albertynka ostała się żywa, cała i triumfująca — na zgłiszczach i ruinach Dworu. Ruinach najzupełniej zresztą dosłownych.

Ow problem „wyzwalania od Formy” jest niewątpliwie dla sztuk Gombrowicza problemem wiodącym. Jak już wyżej zaznaczyliśmy, służy temu powtarzający się zabieg: umieszczenie w Formie — Antyformy. Przypatrzmy się teraz dokładniej, jakie są tych działań rezultaty.

STĄD DO WOLNOŚCI

W większości przypadków działania te prowadzą do zaprzeczenia czystego i nieodwołalnego — do śmierci. Zarówno w „Iwonie” i „Ślubie”, jak powieściach: „Pornografia” czy „Kosmos”, śmierć w pewien sposób ponuro wieńczy wysiłki bohaterów — i wysiłki samego Gombrowicza — by uzyskać wolność od krępującej wszystko, stałej Formy.

Reakcją Dworu na „inność” Iwony było zbiorowe, perfidnie uknuté morderstwo tej ostatniej. Zachowawczość Instytucji objawiła tu swą najpotworniejszą twarz, miążdząc Jednostkę wykraczającą poza obręb ustalonych konwencji. Śmierć Iwony, absurdalna, choć będąca następstwem działań konsekwentnych, dowiodła też, że jedynym układem logicznym, który przyjmuje jako składniki operacji wewnętrznych — sensy Formy, jest circulus vitiosus. Walka z Formą może, owszem, przybrać taki kształt, kiedy Forma poczuje się zagrożona wręcz w swej istności; zaczyna tu jednak działać prawo reakcji: nie można z Formy bez reszty wejść w stadium teoretycznie upragnione — Bezformowość (oznaczałoby to chaos totalny, nie do przyjęcia przeciwieństwo). Dlatego po śmierci Iwony wróci z całą siłą stare Dworskie prawo, obyczaj, konwencja: zostanie złożony hołd Śmierci — poprzez Przyklęknięcie. SZAMBELAN... Proszę uklęknąć. KRÓLOWA Klęknij, Filipie. Trzeba uklęknąć, synu. Tak trzeba. KRÓL Prędzej! Nie możesz sam jeden stać, kiedy wszyscy klęczymy. Owo magiczne, bezdyskusyjne „Tak trzeba” oznacza ostateczne zwycięstwo Formy. Walka z nią, w wypadku „Iwony”, okazała się beznadziejna. Wyzwolenie nie nastąpiło; okrutną zaś konsekwencją podjętej przez pseudo-Hamleta, księcia Filipa, walki o „nowy porządek”, była nonsensowna śmierć Iwony-Ofelii. (...)

ADRES TEATRU:
58-500 JELENIA GÓRA,
AL. WOJSKA POLSKIEGO 38
TEL. 232-74 i 75

KASA CZYNNA
W GODZ. 10-13 i 16-19,
TEL. 223-25

ZGŁOSZENIA
NA BILETY ZBIOROWE
PRZYJMUJE
ORGANIZACJA WIDOWNI
W GODZ. 9-14
TEL. 246-32

REDAKCJA LITERACKA:
JANUSZ DEGLER

OPRACOWANIE PROGRAMU:
URSZULA PROKOP

OPRACOWANIE GRAFICZNE:
EDMUND KŁOSOWSKI

CENA 10 ZŁ

ARCHIWUM

Państwowego Teatru Działekkiego
w Jeleniej Górze

Nr.: