Iwona, księżniczka Burgunda

Witold Gombrowicz

250 LAT
TEATR NARODOWY

Iwona, księżniczka Burgunda

Witold Gombrowicz

250 LAT
TEATR NARODOWY

premiera

25 października 2014

sala Bogusławskiego

Licencja na wystawienie utworu została wydana
przez Stowarzyszenie Autorów ZAiKS.

Witold Gombrowicz

Iwona, księżniczka Burgunda

Agnieszka Glińska
reżyseria

Magdalena Maciejewska
scenografia

Weronika Pelczyńska
choreografia

Agnieszka Zawadowska
kostiumy

Jacqueline Sobiszewski
reżyseria światła

Jan Duszyński
muzyka

Agata Zdziebłowska
asystentka reżyserki

Agnieszka Beaupré
Elwira Szyszka
asystentki scenografki

Anita Trzaskowska
asystentka kosiumografki

Rafał Barański
Mariusz Maszewski
realizatorzy dźwięku

Bartłomiej Kaczalski
Zbigniew Szulim
realizatorzy światła

Mariusz Chałubek
Paweł Woźniak
realizatorzy wideo

Ewa Dworecka
inspicjentka / suflerka

obsada

Iwona
Martyna Krzysztofik *gościnnie*

Król Ignacy
Jerzy Radziwiłowicz

Królowa Małgorzata
Ewa Konstancja Bułhak

Książę Filip, następca tronu
Paweł Paprocki / Piotr Piksa

Szambelan
Marcin Hycnar

Iza, dama dworu
Patrycja Soliman

Cyryl, przyjaciel Księcia
Kamil Mrożek

Cyprian / Inocenty, dworzanin
Grzegorz Kwiecień

Ciotki Iwony
Joanna Kwiatkowska-Zduń
Magdalena Warzecha

Walenty, lokaj
Piotr Piksa / Paweł Paprocki

Żebrak
Beata Fudalej

spis treści

8 **Klementyna Suchanow**
Dramatyczne sprzeczności Gombrowicza

24 **Janusz Majcherek**
Witolda Gombrowicza droga do teatru

46 Witold Gombrowicz w Teatrze Narodowym

53 Biogramy twórców przedstawienia

76 Spis ilustracji

Klementyna Suchanow

dramatyczne sprzeczności Gombrowicza

Gombrowicz nie chodził do teatrów – tak twierdził on sam i za nim spora część znawców tematu. Więcej niespodzianek tego typu można napotkać podczas pracy nad biografią pisarza. Zanim Witek wybił się na niezależność, matka Antonina Gombrowiczowa musiała go wyciągnąć do teatru, by zaprezentować syna w socjecie – może bardziej niż pokazać mu sam teatr. W jego sferze społecznej opera, teatr, filharmonia były towarzyskim obowiązkiem. Istnieją też pewniejsze świadectwa potwierdzające jego teatralne doświadczenia. Na przykład dotyczące słynnego przedstawienia *Nie-Boskiej komedii* w reżyserii Arnolda Szyfmana z 1920 w Teatrze Polskim (Witold miał 16 lat). Na tej sztuce była prawie cała szkoła i gorąco się ją komentowało wśród chłopców z jego gimnazjum[1]. Gombrowicz „przyznaje się" także, to znaczy donosi w liście do kolegi Tadeusza Kępińskiego, że widział w krakowskim Teatrze im. Słowackiego

realizację *Wesela* w reżyserii Juliusza Osterwy w 1932. Jako wielbicielowi Shakespeare'a nie umknął mu pewnie *Hamlet* w 1922 roku (ponownie w reż. Szyfmana), gdyż Teatr Polski od kilku lat serwował mocny szekspirowski repertuar.

A więc nie chodził do teatru, ale chodził. Teatrem się nie interesował, ale sztuki pisał. Nie pierwsza to sprzeczność i nie ostatnia u Gombrowicza. Najpierw zadaję sobie pytanie: jaki był zatem ten teatr, który znał Gombrowicz? Okazuje się, że był różny i niekoniecznie mieszczański. *Nie-Boska komedia* – z której Witek upodobał sobie zwłaszcza kwestię Przechrzty: „Po trzykroć pluńmy na zgubę im -/ po trzykroć przekleństwo im" – wystawiona została z ekspresjonistyczną scenografią Wincentego Drabika, ucznia Wyspiańskiego, a Orcia grała Irena Solska. Podobnie *Hamlet* – w dość ascetycznej scenografii Drabika, z muzyką skomponowaną przez Ludomira Różyckiego (składała się z dźwięków „z kurzów bibliotecznych wydobytej muzyki Moniuszki"[2]). Jak mówiła dyrekcja Teatru Polskiego, czyli Arnold Szyfman, nie zamierzano prezentować żadnego konkretnego trendu, gdyż rolę teatru pojmowano jako wychowawczą, ale gra aktorska była „pogłębiona w kierunku psychologicznym i oczyszczona z pierwotnego balastu naturalistycznego"[3]. Stąd chyba – wedle zasady „czym skorupka za młodu..." – Gombrowicz będzie później pisał w sprawie szykowanego przedstawienia *Ślubu* w Teatrze Cricot przez Tadeusza Kantora, że „nie chciałbym, aby *Ślub* debiutował jako sztuka eksperymentalna, obok Witkacego, chcę, żeby to było normalne, dorosłe przedstawienie i na szerszą publiczność"[4].

Tu być może dochodzimy do sedna sprawy. Rok po obejrzeniu krakowskiego *Wesela* w reżyserii Osterwy, które „nie zrobiło na mnie większego wrażenia", Witold Gombrowicz zabiera się za pisanie swojego pierwszego dramatu. Gombrowicz spróbował już opowiadań (1933), ale jeszcze nie ukazała się powieść *Ferdydurke* (1937). Pomiędzy tym zamierza sprawdzić się w formie teatralnej. Pierwszy tytuł tego, co znamy dzisiaj jako *Iwona, księżniczka Burgunda*, brzmiał *Filip*, czyli był skoncentrowany na postaci księcia. Książę, król, królowa, dwór. Oczywiście Gombrowicz nawiązuje do Shakespeare'a, który w latach jego młodości był w pełni obecny na polskich deskach teatralnych i namiętnie czytany przez młodego autora. Ale jakie okoliczności towarzyszą pisaniu *Filipa*?

Przyszłemu biografowi Gombrowicz podpowiada, że „spory procent *Iwony* napisałem leżąc na dywanie w salonie na Służewskiej – ta dziwna pozycja tłumaczy się tym, że musiałem mieć na oku ojca, który leżał w sąsiednim pokoju już półprzytomny i cierpiąc na wielkie podniecenie nerwowe"[5]. Ojciec umrze przed Bożym Narodzeniem 1933 w wieku 65 lat. Ale ponownie zadam pytanie: w jakich okolicznościach? Przemilczane w rodzinie tajemne okoliczności śmierci Jana Gombrowicza, które mogą wyjaśnić owo „wielkie nerwowe podniecenie", to jego romans z pewną kobietą. Ojciec bardzo chciał ożenić swego najmłodszego syna, Witolda, zamiast tego sam się zakochał w dziewczynie, która była w wieku jego dzieci. Jan, zawsze przystojny, w tym momencie już niezwykle otyły, pragnął pożegnać się przed śmiercią z kochanką, prosił córkę o zaaranżowanie czegoś podczas nieobecności matki, ale córka odmówiła współpracy. Pani Gombrowiczowa do końca życia zachowała niesmak, nawet nie pozwoliła się pochować w jednym grobie z mężem. Jest jeszcze inna familijna okoliczność, która dopiero z czasem nabierze pełnego wymiaru, na razie znajduje się w powijakach. Brat Witolda, Janusz, ożenił się Franciszką Kotkowską, nie dość, że kuzynką, to w dodatku rozwódką z dzieckiem. Po latach okaże się, że skandal, jaki tu się wytworzy, przebije romans ojca – Janusz zwiąże się z pasierbicą, Stanisławą, córką Franciszki. Po wojnie oni mieszkają na warszawskim Grochowie, Franciszka pod miastem, w Brwinowie. Nie utrzymują kontaktów, ale po śmierci Janusza, Stasia zajmie się matką. Matka i córka – kobiety tego samego mężczyzny, zamieszkają razem. Witold jako jedyny nie bulwersuje się sytuacją i utrzymuje kontakt ze wszystkimi stronami.

Skąd ten biograficzny wtręt? Bo *Iwona* jest w dużym stopniu autobiograficzna. Kuzyn Witolda, Gustaw Kotkowski, wspominał Ricie Gombrowicz, że inspiracją do postaci Iwony była jedna z katolickich koleżanek siostry, może jego potencjalna partia (pochodziła z biedniejszej rodziny, była bardzo nieśmiała, ale przede wszystkim Witold cierpiał z powodu jej milczenia przy stole[6]), a także Stanisława, owa pasierbica brata (a później jego partnerka), która nie była osobą rozmowną. Witolda fascynował jej milczący opór, nie wiedział, co się za tym kryje. Z biograficznego materiału wiadomo także, że karasie, które na końcu zabiją Iwonę, są pomysłem matki Zofii i Adama Mauersbergerów,

zaprzyjaźnionych z Gombrowiczem. Witold szukał ryby, której ości mogłyby utknąć człowiekowi w gardle i go uśmiercić[7]. Karasie świetnie się nadawały, a do tego należały do ryb często hodowanych w przydworkowych szlacheckich stawach, także w Bodzechowie i Małoszycach pod Ostrowcem Świętokrzyskim, gdzie Witold spędził dzieciństwo.

Nietrudno dostrzec analogie pomiędzy księciem Filipem, który próbuje się wyrwać z formy, a samym autorem. Gdy Król insynuuje, że syn „ma randkę", że „za moich czasów byłem zupełnie taki sam!", a Cyryl nawołuje, by jako młodzi mężczyźni „funkcjonowali", by „dostarczyć roboty klechom, aby i oni mogli funkcjonować", Filip rzuca krótkie i leniwe: „Nie chcę". A królowa Małgorzata? Była kiedyś Małgosią, nadal pisze potajemnie grafomańskie poezje, jest wierna konwenansom. Ale czy na pewno Witold wie o niej wszystko? Matka, zanim Witold pojawił się na świecie i gdy był jeszcze niemowlęciem, bardzo angażowała się w walkę feministyczną. Tu otwierają się możliwości dla nowych interpretacji, bowiem Antonina Gombrowicz była osobą bardzo wierzącą, poczuwającą się do swej klasy i jednocześnie publikującą na łamach prasy ziemiańskiej feministyczne artykuły, m.in. podnosząc kwestię wychowania córek. Jej wypowiedzi były bardzo mocne, np. w tekście z 1905 roku:

> W Skandynawii, która w tym wypadku jak w wielu innych przoduje racjonalnemu postępowi, kobiety korzystają z prawa wyborczego w samorządzie lokalnym i biorą czynny udział w rozstrzyganiu spraw kraju. (...). U nas jednakże myśl [ta] wywołała całą burzę protestów. Znane wykrzykniki o walącej się rodzinie, opuszczonych niemowlętach, niewyrobieniu kobiet w życiu społecznem, itp., argumenty równie łatwe do wypowiedzenia – jak trudne do uzasadnienia, posypały się gradem i zmuszają nas – kobiety, które podpisały memoriał, do wyjaśnienia, że krok ten nie był tak lekkomyślny jak się to niektórym wydaje. Prawa dotychczas tworzone były przez mężczyzn, nic więc dziwnego, że ułożono je w sposób nie tylko krzywdzący, ale nawet hańbiący kobietę. Wszędzie w Europie paraliżowana w swobodnym rozwoju, podlega u nas jeszcze gorszemu losowi, bo Napoleon, który siłą swego reakcyjnego geniuszu – cofnął świat o parę wieków, nałożył na nią specjalne kajdany. Mężatka nie może rządzić swoim osobistym majątkiem bez urzędowego pozwolenia męża – czyli jest pozbawiona własności; nie może dostać paszportu bez upoważnienia męża, podpis jej jest tylko wtedy ważny, gdy jest potwierdzony podpisem męża; a co jest najstraszniejszem i najniesprawiedliwszem – dzieci w razie separacji lub rozwodu pozostają przy niej tylko do lat 7-iu lub 10-iu, poczem wracają do ojca. Czy duża jest różnica między temi prawami a prawami, którym podlegają mężczyźni chorzy umysłowo?[8].

Witek ma zaledwie rok, a tu widać, że myśli Antoniny na temat małżeństwa były już podszyte goryczą. Czy najmłodszy syn w ogóle wiedział o publicystycznych wyczynach matki? We wspomnieniach traktował ją, podobnie jak jego brat Jerzy, mizoginistycznie. I tak też prezentuje się królowa Małgorzata, jako ukryta grafomanka. Jej wiersze są marzeniem na temat „giętkości", tak mówi wersja po powojennych ingerencjach pisarza – gdy Gombrowicz przygotowywał w 1957 roku tekst dla Kantora („rozpatrzywszy się w tekście *Iwony*, którego nie oglądałem od lat 20, przekonałem się, iż mocno to jest sfuszerowane i przerobiłem sporo"[9]) – natomiast w wersji przedwojennej poezja matki jest tęsknotą za miłością. Gdy w IV akcie Królowa w wierszu swoim woła: „Giętkości chcę! Nie chcę królewskości!/ Ja tylko pożądam giętkości!", wołała pierwotnie: „Miłości chcę! Ja nie chcę wielkości!/ Ja tylko pragnę miłości!". Królowa jawi się tu jako jedna z ofiar systemu. Wrażliwa dziewczyna musi pokonać w sobie dziewczęcą słabość, by zbudować pozycję na dworze, dlatego staje się jeszcze bardziej bezwzględna, gdy pojawia się Iwona, jej potencjalna następczyni na tronie. Skoro ona mogła, Iwona też może się nagiąć. Dlaczego się nie nagina?

Narzuca mi się tu analogia z austriacką cesarzową Elżbietą (Sisi) i tym, jak bardzo źle była traktowana przez matkę swego męża, Franciszka Józefa – dlatego prawie nie spędzała czasu na dworze, niespokojnie podróżując z miejsca na miejsce. Aż w Genewie pod koniec XIX została zadźgana przez włoskiego anarchistę, co było wówczas popularnym sportem uprawianym przez członków klas zdominowanych przez system. Sisi pisała poezje, wydano je dopiero w latach sześćdziesiątych XX wieku pod pseudonimem Titania, bo wciąż obawiano się, że publikacja „poezji cesarzowej" to może być jakiś towarzyski skandal. Były

to wiersze dość egzystencjalne, podszyte Heinem – ulubionym poetą cesarzowej. Kto wie, co kryło się w szufladach Antoniny, matki Witolda? Służba dworska mówiła, że widywano ją nieraz, jak latała, wymachując „ręcami" po parku. Jeden z członków rodziny powiedział wprost, że ona wtedy recytowała swoją poezję. Nie wiemy, jaka to była poezja, ale wiemy, że tych kilka odnalezionych publikacji Antoniny pokazuje siłę logicznej argumentacji, energię i ducha walki. Ale wtedy takie kobiety klasyfikowano jako „histeryczki" i tak też postrzegał ją syn, jako rozchwianą, niespójną, pełną sprzeczności, choć przyzna po latach, że to ona pchnęła go ku pisaniu.

Drugim odbiciem Witolda, który lubił sytuacje sobowtórów, jest Iwona. Poprzez swoją pasywną odmowę uczestnictwa w formie dworskiej Iwona przedstawia destrukcyjną siłę, jaka tkwiła w pisarstwie Witolda, a także w Witoldzie – mężczyźnie, który odmawiał wciąż żeniaczki, mimo usilnych prób podejmowanych w rodzinie. Tu warto pamiętać, że po latach Gombrowicz posunął milczenie Iwony do skrajności, jakby chciał powiedzieć o sobie mniej, podczas gdy w pierwszej wersji opublikowanej w 1938 roku w „Skamandrze" miała ona kilka kwestii więcej. W tej wersji najpierw odzywa się w scenie na ławce z ciotkami, gdy one mówią do niej, a ona odpowiada w swoim stylu – lakonicznie:

I CIOTKA: Usiądźmy tu na ławce. Czy widzisz, moje dziecko, tych młodzieńców?
IWONA: Widzę.
I CIOTKA: Ależ uśmiechnij się, uśmiechnij, moje dziecko.
IWONA: Dlaczego?

Dlaczego ma się uśmiechać? Dlatego, że widzi młodzieńców? Dlaczego mam się uśmiechać, dlatego że na horyzoncie pojawia się dziewczyna? Szkolny i uniwersytecki kolega Witolda opowiada: „Pewnego dnia, a było to już w czasach uniwersyteckich, zaprosił nas w imieniu rodziców na wieczorne przyjęcie. Chodziło o pannę, z którą ojciec chciał go swatać. Zręczniej było zaprosić ją razem z nami, bowiem spotkanie nie nabierało tak rodzinnego charakteru. Innych panien nie było. «Kandydatka», bodaj Iwonka, mniej więcej w naszym wieku, niebrzydka, ale

bez specjalnego wdzięku, miała bardzo szerokie czoło, rozdzielone pośrodku i gładko przyczesane włosy i zakłopotany uśmiech. Na głupią nie wyglądała. W każdym razie na pewno zdawała sobie sprawę z uczuć ojca. Być może i syna, tak bardzo tamtym przeciwnych. Odebraliśmy wrażenie, że natomiast Itek dość się jej podobał. (...) Pan Gombrowicz był w świetnym humorze, pełen najlepszych nadziei i zamiarów. (...) Matka zachowywała doskonałą neutralność. Zapewne była spokojna co do wyników imprezy"[10]. Nie trzeba chyba dodawać, że do zaręczyn nie doszło, ojciec zakręcił z panną kółko do muzyki z gramofonu, a koledzy ustalili, że to nie jest kandydatka „do Itczynej ręki"[11]. Witold nie widział siebie w roli „żonkosia", którym to słowem lubił go dręczyć inny kolega. Tym bardziej w konwencji, gdzie trzeba się uśmiechać na zawołanie, asystować, w rękę całować, oświadczać, startować w konkury, przeżywać uniesienia i nie daj Boże, pisać poezję miłosną.

Gdy Książę eksperymentuje z uczuciami Iwony i pojawia się Szambelan, który wyjawia, że kocha Iwonę, ona odpowiada w wersji skamandryckiej „gwałtownie": „Ja nikogo nie kocham!". Jest też cokolwiek aktywniejsza i w dalszej części akcji, odpowiada księciu, że nie chce jego miłości: „Proszę się nie narzucać! Proszę się odczepić! Nahalne... Ja jestem sama!" – krzyczy. Nie tylko Iwona ma problem z miłością, bo jest to również problem księcia Filipa, a Królowa we fragmencie, który także został usunięty, odczuwa wstręt na myśl, że jej syn przechadza się z Iwoną, by ją pokochać. Wymówienie słów: „Kochać... kochać... Z... z... Oo!" przychodzi jej z trudnością, bo czy „natoż go urodziła!"? – tą kwestią kończy się akt II. Zmiany wprowadzone przez Gombrowicza otwierają pole do popisu przy interpretacji postaci Iwony. Redukcja przypisanego jej tekstu powoduje, że jako postać jest mniej zdefiniowana, a przez to bardziej pojemna. Albo mówiąc inaczej – mniej związana z jej pierwotnym problemem, jakim była niemożność kochania jej twórcy.

Najistotniejszą jednak zmianą jest brak w znanej nam dzisiaj wersji *Uwag o grze i reżyserii* poprzedzających *Komentarz*, który nadal publikuje się razem z *Iwoną*. Tu Gombrowicz odsłania własne wyobrażenia na temat konkretnej realizacji swego teatru. Możemy zobaczyć, co zostało mu w pamięci i w guście z tych młodzieńczych przedstawień teatralnych.

Należy jak najsilniej uwydatnić co następuje:
1). Wszystkie elementy groteski i humoru neutralizujące przykrą osnowę sztuki, nie zatracając jednak trzeźwości i naturalności w psychologii osób i akcji.
2). Nonszalancję i swobodę tekstu. Sztuka nie powinna być grana zanadto na serio.
3). Pełną świadomość osób działających. Najbardziej dziwaczne sceny powinny być odegrane *trzeźwo*. Bohaterzy sztuki są ludźmi zupełnie normalnymi, a tylko znajdującymi się w anormalnej sytuacji. Ich zdumienie, niepewność, nieporadność i zawstydzenie wobec tych sytuacyj musi być uwydatnione zgodnie z tekstem.

Stroje – spółczesne, co najwyżej z jakimiś fantazyjnemi dodatkami (np. król w tużurku z koroną i t.d.). Dekoracje raczej naturalistyczne. W ostatnim akcie efekty świetlne powinny być wyzyskane. Ostatnie sceny (uczta) mogą mieć senny i nierealny charakter – poczem następuje otrzeźwienie[12].

Owe uwagi wskazują, że Gombrowicz miał jakieś pojęcie o teatrze i że przede wszystkim plasował swoje dworskie nawiązania á la Shakespeare jako symbol raczej, skoro podpowiada nie kostiumy, a stroje współczesne. Dekoracje widzi u siebie naturalistyczne, a nie ekspresjonistyczne, odrzuca scenografie Wincentego Drabika. Wkrada się tu także ten „nierealny", calderonowski element „senny" (Calderóna również grano w Warszawie w czasach młodości Witolda). Odcina się od „witkacowskich" wariacji aktorskich, obstaje przy „naturalnej psychologii". Czyli nie było to pisanie sobie a muzom, eksperymentowanie z nową formą, ze świadomością, że sztuka jest kompletnie nie na te czasy. Gombrowicz widział ją w konkretny sposób w teatrze, ocierał się o aktorów, a zwłaszcza aktorki. Myślał o teatrze jako formie sztuki dla siebie, jakoś się do tego po swojemu przymierzał; widzimy to choćby dlatego, że – jak zanotował we wspomnieniach – miał zdefiniowany stosunek do aktorów, który streszczał się w uznaniu ich za „niższy gatunek artysty". „Gniewało mnie, iż cieszą się większą sławą i poklaskiem niż prawdziwi twórcy"[13]. Toczył z nimi wojnę, głosząc, że „ktoś robiący publicznie miny nie jest w dobrym tonie"[14]. Dlatego też przedstawiał się po kilka razy tym samym aktorkom, żeby zamanifestować swoją pogardę dla ich zajęcia.

Zadam więc następne pytanie: czy to znaczy, że podobnie jak w przypadku *Opętanych* – pisanej dla dobrych pieniędzy sensacyjnej powieści drukowanej w odcinkach w prasie – Witold Gombrowicz przymierzał się do teatru jako formy zarobkowania? Dookoła miał dużo przykładów, ówczesne teatry promowały rodzimą twórczość, uważano to za obowiązek po latach cenzury zaborców. A pacyfista Witold był w stanie pisać nawet dla „Polski Zbrojnej", jeśli skusiły go bardzo dobre stawki.

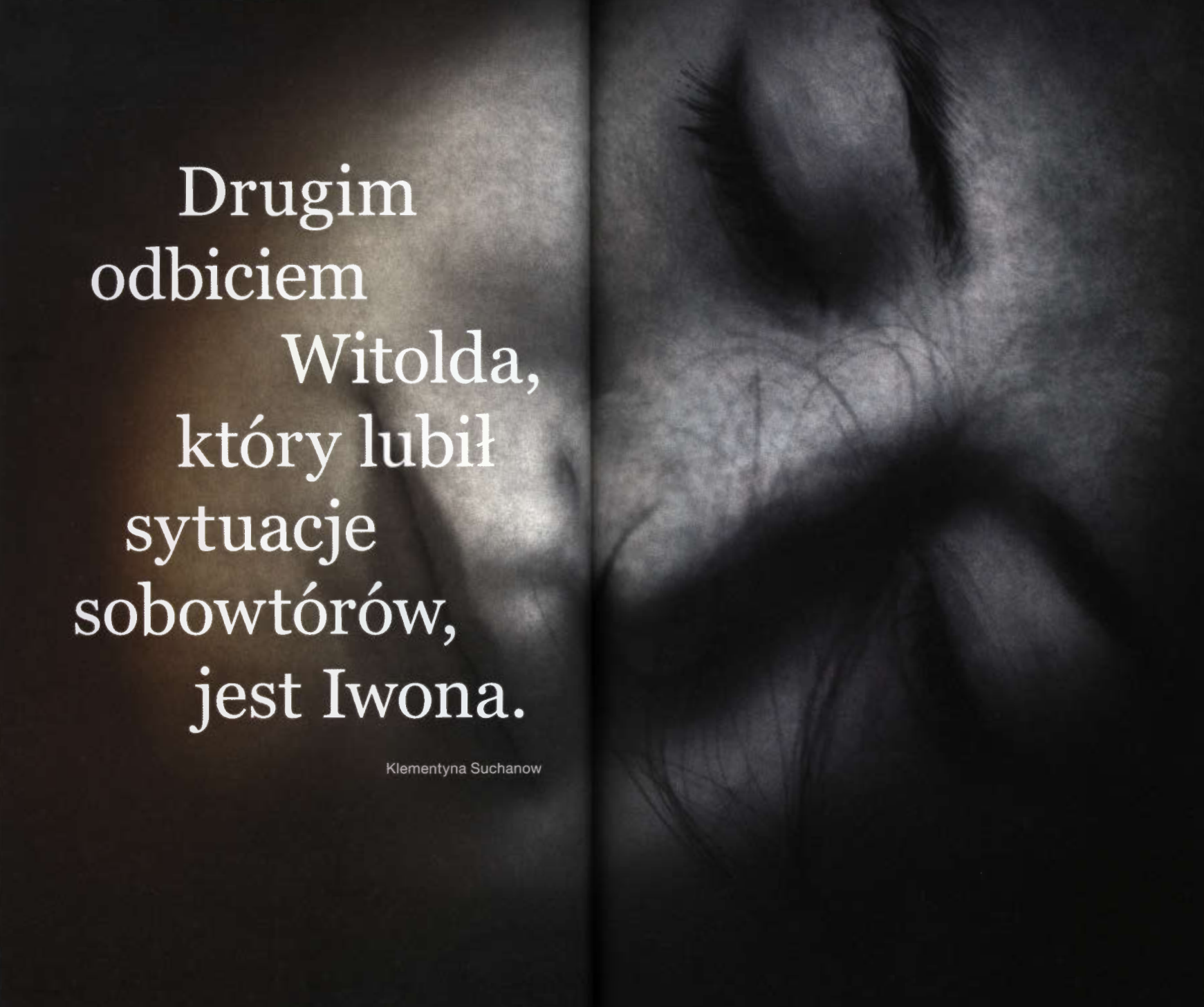
Na sezon 1936/37 Ludwik Solski zapowiedział wystawienie *Filipa* Gombrowicza w Teatrze Nowym w Warszawie (kameralnej scenie Teatru Narodowego, mieszczącej się w Salach Redutowych), bo chciał otworzyć scenę „dla pisarzy o pewnym radykalizmie artystycznym, którzy nie mają szans wystawiania w trybie normalnych, wieczorowych przedstawień"[15]. Kilka lat wcześniej przy Teatrze Polskim Szyfmana zawiązano (m.in. Jarosław Iwaszkiewicz) grypę Elsynor, która również miała wprowadzać awangardowe sztuki – udało się wystawić tylko *Pragmatystów* Witkacego. Solskiemu także nie powiodła się realizacja ambitnych planów, jako powód podano „trudności tech-

niczne i osobiste"[16] i w ostateczności zagrano komedię Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej *Dowód osobisty*, w której kochanek mówi: „Dotknij mnie rzęsami... o tak, o... zapadam w jakąś wodę, taką cichą – gdzie wodorosty... i lilie głaszczą mnie po twarzy... jeszcze... jeszcze..."[17]. Czyli zaprzeczenie *Iwony*.

To jednak nie był koniec podchodów teatralnych Gombrowicza. Nie udało się z Solskim w Teatrze Nowym, spróbował z Szyfmanem w Teatrze Polskim. W zachowanych cudem przedwojennych dokumentach Szyfmana można wyczytać, że wśród sztuk polskich złożonych dyrekcji Teatru Polskiego i Małego w sezonie 1937/38 znajdowała się *Iwona, księżniczka Burgunda*. Wciąż mówimy o czasie, kiedy tekst sztuki istnieje tylko w maszynopisie autora (do publikacji pierwszej części dramatu dojdzie dopiero w kwietniowo-czerwcowym numerze „Skamandra" z 1938 roku). W wykazie Szyfmana *Iwona* figuruje na 12 miejscu pomiędzy 19 sztukami, które wprawdzie odrzucono, ale „brano [je] pod uwagę i dyskutowano z autorami, lecz ostatecznie nie zakwalifikowano", jednakże „niektóre spośród sztuk wymienionych w tej rubryce pozostawiono w zapasie, co do niektórych znów należy zaznaczyć, iż nadawałyby się do innych typów teatrów, niż Teatr Polski i Mały"[18].

Zdaje się, że *Iwona* znalazła się wśród tych ostatnich, bo w planach na rok 1939/40 już jej nie ujęto. Niemniej pokazuje to, po pierwsze, ambicje autora, by startować na głównych scenach; po drugie, w wykazie widać wyraźnie, jak na dwa lata przed wojną wkraczają do repertuaru nowe nazwiska, które będą wyznaczać trendy w przyszłych latach (zadamawia się Iwaszkiewicz, pojawia Jerzy Andrzejewski, Józef Czechowicz, Światopełk Karpiński). Być może w 1940, 1942 albo 1944 doszłoby już do wystawienia *Iwony*? Wydaje się to dzisiaj tak egzotyczne, jak wtedy perspektywa wojny dla niektórych. Pytanie tylko, czy Gombrowiczowi udałoby się zadebiutować w pierwszorzędnym teatrze, czy zaakceptowałby kompromis i wystawił swój dramat na scenie niszowej? Dopiero 78 lat później ziści się jego pierwotne marzenie, dojdzie do punktu wyjścia – jego *Iwonę* wystawi bowiem Teatr Narodowy. I to na głównej scenie.

1 Tadeusz Kępiński, *Witold Gombrowicz i świat jego młodości*, Kraków 1974, s. 95.
2 *Teatr Polski w Warszawie 1913–1923*, Warszawa 1923, s. 121.
3 Tamże, s. 45.
4 List Witolda Gombrowicza do Artura Sandauera, „Kultura" 1981 nr 16 lub: „Pamiętnik Teatralny" 2006 z. 1–4, s. 65.
5 Witold Gombrowicz, *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie*, Warszawa 1990, s. 84.
6 Informacje z archiwum Rity Gombrowicz, rozmowy z Gustawem Kotkowskim, Buenos Aires, 13 kwietnia 1973.
7 Wspomnienie Zofii Gawlikowskiej (z domu Mauersberger), *Witold Gombrowicz. Vingt ans après*, Paris 1989, s. 333.
8 Antonina Gombrowiczowa, *Głos w sprawie udziału kobiet w samorządzie*, „Świat Kobiecy" z 6 sierpnia 1905, s. 377–379.
9 List Witolda Gombrowicza do Janusza Gombrowicza z dn. 3 lipca 1957, *Listy do rodziny*, Warszawa 2004, s. 107 lub: „Pamiętnik Teatralny" 2006 z. 1–4, s. 65.
10 Tadeusz Kępiński, *Witold Gombrowicz...*, op. cit., s. 71–72.
11 Tamże, s. 72.
12 Witold Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, „Skamander" 1938 nr 93–95, s. 70–91 i nr 96–98, s. 154–179.
13 Witold Gombrowicz, *Wspomnienia polskie...*, op. cit., s. 84.
14 Tamże.
15 Patrz: Agnieszka Koecher-Hensel, Marzena Kuraś, *Witolda Gombrowicza kronika 1904–2004*, „Pamiętnik Teatralny" 2006 z. 1–4, s. 19.
16 Tamże.
17 Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Dowód osobisty* [w:] *Dramaty*, Warszawa 1981, s. 154.
18 Archiwum Arnolda Szyfmana, IS PAN, teczka z wykazem repertuaru Teatru Polskiego i Małego, wiązka 13.


Drugim
odbiciem
Witolda,
który lubił
sytuacje
sobowtórów,
jest Iwona.
Klementyna Suchanow

Janusz Majcherek

Witolda Gombrowicza droga do teatru

Sceniczne dzieje utworów Witolda Gombrowicza zapoczątkowała realizacja *Iwony, księżniczki Burgunda* w Teatrze Domu Wojska Polskiego (powstał w 1955 roku w świeżo oddanym do użytku Pałacu Kultury i Nauki; wkrótce przyjął nazwę: Dramatyczny). Prapremiera odbyła się 29 listopada 1957 roku, na fali odwilży. Przedstawienie reżyserowała Halina Mikołajska, autorem scenografii był Andrzej Sadowski; tytułową rolę zagrała Barbara Krafftówna.

Od tamtego czasu Gombrowicz jako autor teatralny zrobił oszałamiającą karierę – najpierw w Europie – poczynając od paryskiej inscenizacji *Ślubu* w 1964 roku – a dopiero z czasem w Polsce (lawinę premier zainicjował *Ślub* w Teatrze Dramatycznym, 1974). Na całym świecie (nie wyłączając obu Ameryk i Australii) sztuki i proza Gombrowicza miały niemal pół tysiąca inscenizacji i wciąż pojawiają się w repertuarze.

Zdumiewające wobec tych faktów wydaje się to, że sam Gombrowicz nie miał o teatrze najlepszego mniemania, a swoją niechęć deklarował wprost: „W zasadzie ja jestem wrogiem teatru, do tego stopnia, że nudzi mnie teatr. I nie chodzę, od lat już nie byłem w teatrze".

W tej wypowiedzi pisarza (z 1963 roku) nie trzeba dopatrywać się tak dla niego charakterystycznej prowokacji. Rzeczywiście, nie był teatromanem. Od chłopięcych lat pasjonował go Shakespeare, którego znał na wyrywki – ale Shakespeare'a czytał; liczne ślady tej lektury rozsiane są po dramatach w postaci cytatów i parodii. Śladów doznań ściśle teatralnych niewiele da się u Gombrowicza wytropić (z wyjątkiem autentycznej, choć za młodu wstydliwie ukrywanej fascynacji operetką; wyrosła z niej po latach jego własna *Operetka*...), czasem we wspomnieniu czy korespondencji przemyka drobna uwaga.

Z niechęci do teatru rodziły się niekiedy oryginalne spostrzeżenia, na przykład na temat aktorstwa: „Na czymże właściwie polega rola aktora? Jeżeli gra on Szekspira, to wypowiada myśli mądrzejsze i większe do własnych, odtwarza postaci ciekawsze i pełniejsze od własnej, a choćby nawet grał pierwszorzędną rolę, rola jego będzie zawsze dodatkowa w stosunku do swobodnego aktu twórczego pisarza. Dlatego obcując stale i bezpośrednio ze zjawiskami większymi od siebie, zmuszony podciągać się do najwyższych osiągnięć duchowych, do fikcyjnego i wspaniałego świata wolnej wyobraźni musi odczuwać własną niedostateczność, nieautentyczność, co z konieczności narzuca mu potrzebę trywializowania – gdyż trywialność jest przede wszystkim sposobem samoobrony wobec zjawisk, do których się nie dorosło".

Tak czy inaczej Gombrowicz napisał trzy sztuki: *Iwonę, księżniczkę Burgunda*, *Ślub* i *Operetkę*; pozostawił także szkic utworu scenicznego, który znany jest jako *Historia* i bywa nawet wystawiany. Czy pisząc dla teatru, którego nie poważał, popadał w sprzeczność z samym sobą? Gdy go o to pytano, odpowiadał: „[sztuka teatralna] to jest forma, którą ja osobiście uważam za sztywną, za nie bardzo nadającą się dzisiaj [1963] do wypowiedzi dla pisarza nowoczesnego (...)".

W *Dzienniku 1961–1966* rozwijał swoje stanowisko tak: „Teatr to rzecz zdradliwa, kusi zwięzłością, o ile łatwiej, zdawałoby się,

dobrnąć do końca ze sztuką, niż z wielostronicową powieścią. Ale gdy raz dasz się wciągnąć we wszystkie zasadzki tej formy obmierzłej – nieporęcznej, sztywnej, przestarzałej – gdy wyobraźnia poczuje się przywalona ciężarem ludzi na scenie, tą niezgrabnością «prawdziwego» człowieka, od której trzeszczą deski podłogi... gdy pojmiesz, że trzeba ci ten ciężar uskrzydlić, zamienić w znak, w bajkę, w sztukę... ba, wtedy jedna za drugą wersja idzie do kosza i ten drobiazg kilkoaktowy zaczyna nabrzmiewać miesiącami twojego życia".

*

W 1933 roku Gombrowicz zadebiutował tomem opowiadań pt. *Pamiętnik z okresu dojrzewania*. Zaraz potem zaczął pracować nad swoją pierwszą sztuką teatralną, którą początkowo nazwał: *Filip*, a potem zmienił tytuł na: *Iwona, księżniczka Burgunda*. Pisał ją w latach 1934–1935, z trudem i niechętnie: „Postanowiłem wykorzystać dla teatru technikę, którą sobie wyrobiłem w opowiadaniach, tę zdolność snucia oderwanego i nieraz absurdalnego tematu trochę tak, jak tematu muzycznego. Rodził mi się absurd zjadliwy i niepodobny do sztuk, które wówczas pisano. Walczyłem zajadle z formą...".

W sezonie 1936/37 z zamiarem wystawienia *Filipa* (a także *Szewców* Witkacego) nosił się Ludwik Solski. Do prapremiery ostatecznie nie doszło.

W 1938 roku Gombrowicz nadał *Filipowi* nowy tytuł; *Iwona, księżniczka Burgunda* ukazała się w miesięczniku „Skamander". Przeczytała ją, na prośbę autora, Mira Zimińska, która uchodziła w jego oczach za „najinteligentniejszą aktorkę". Nie na tyle jednak, jak się okazało, żeby poznać się na nowatorskiej *Iwonie*. Zimińska oceniła, że „początek niezły, a reszta do niczego".

W sierpniu następnego roku pisarz opuścił Polskę i kolejne dwadzieścia cztery lata spędził w Argentynie. O *Iwonie* zapomniał. Dopiero gdy wraz z odwilżą w Polsce na krótko nastała „koniunktura na Gombrowicza" i pojawiły się m.in. propozycje wystawienia *Iwony*, powrócił do dawnego tekstu, wnosząc sporo poprawek.

Do realizacji tej sztuki przymierzało się kilka teatrów. Gombrowicz z Argentyny wydawał listowne dyspozycje, ale radził

się też brata i krajowych sprzymierzeńców, m.in. Artura Sandauera: „Podobno *Iwonę* chce wystawić Cricot, a także Teatr Nowy (Łódź) oraz teatr poznański. Ja jestem ciemny na ten temat i obawiam się, żeby mi tego nie spartolili – czy Pan mógłby mnie oświecić radą? (...) 1) Chodzi o poziom aktorów i reżysera 2) Wolę, żeby to nie były teatry eksperymentalne, moim zdaniem to powinno iść w normalnym teatrze".

Obawa przed oddaniem *Iwony* w ręce artysty awangardowego powraca w wielu listach („żadnych teatrów eksperymentalnych i reżyser musi być naprawdę dobry"). W szczególnym świetle stawia to starania Tadeusza Kantora, który dopiero co powołał do życia teatr Cricot 2 i wydawał się twórcą szczególnie predysponowanym do grania Gombrowicza. Ten ostatni miał wątpliwości: „Sandauer mi radzi – informował brata – żeby wystawić w Cricot, ale ja obawiam się, bo to teatr eksperymentalny".

Sprawa się ślimaczyła, z winy Kantora, który wyjechał do Szwecji i Paryża. W listopadzie 1958 roku obiecywał autorowi: „*Iwona* pójdzie w Cricocie i to zaraz po moim powrocie. Być może że wyjedziemy z *Iwoną* do Wiednia – na razie – a może i dalej. (...) Za wiele przemyślałem nad *Iwoną*, abym miał jej nie zrealizować".

Ale czas przestał sprzyjać Gombrowiczowi – kończyły się odwilżowe swobody. Kantor nie wystawił *Iwony*, ilustrował jedynie jej krajowe wydanie (1958). Nie doszło również do premier w Poznaniu i Łodzi. Odbyła się tylko jedna premiera – prapremiera *Iwony* w Teatrze Domu Wojska Polskiego.

Halina Mikołajska wydobyła z *Iwony* elementy baśniowe i farsowe, pomijając cały możliwy sens polityczny. Antyweerystyczna, geometryczna scenografia Andrzeja Sadowskiego zrywała z obowiązującymi jeszcze niedawno schematami socrealizmu, podobnie jak aktorstwo, odchodzące od psychologizmu i życiowego prawdopodobieństwa, podkreślające absurdalność sytuacji. O sukcesie przedstawienia przesądziła rola tytułowa, oparta na eksponowaniu sprzeczności. Barbara Krafftówna – pisano – grała zarazem kapryśne dziecko i zblazowaną kobietę; była infantylna i jednocześnie irytująca, nadąsana i prowokacyjna, bezwstydna i nieśmiała.

Konstanty Puzyna, który był inicjatorem warszawskiej prapremiery, po latach pisał, że „trzeba by tę *Iwonę* robić inaczej. Bez baśniowości i bez farsy, w realistycznym, wytwornie urządzonym salonie, we frakach i wieczorowych sukniach (...). I z całą powagą trzeba by grać dramat psychologiczny właśnie, gdzie wszyscy wzajemnie się stwarzają i przekształcają tylko dlatego, że patrzą na siebie (...)".

Przyszłość miała pokazać, że na ten i na dziesiątki jeszcze innych, niekiedy zupełnie fantastycznych sposobów, będzie *Iwona* interpretowana w ponad dwustu inscenizacjach na całym świecie. Tymczasem jej krajowa recepcja musiała ulec zawieszeniu aż do połowy lat siedemdziesiątych – podobnie zresztą jak recepcja całej twórczości Gombrowicza, który, obok Miłosza i paru innych pisarzy emigracyjnych, został przez władze PRL skazany na nieobecność. W istocie więc jego wielka kariera teatralna rozwinęła się najpierw w Europie Zachodniej. Będzie o tym mowa, ale na razie pozostańmy jeszcze przez chwilę w okresie polskiej odwilży.

*

W maju 1957 roku Gombrowicz pisał do brata: „Z *Iwoną* jeszcze pół biedy, ale *Ślub*! *Ślub* powinien być wystawiony w najlepszym i najbardziej autorytatywnym teatrze polskim – nie eksperymentalnym".

W istocie, wystawienie *Ślubu* – jednego z największych arcydzieł polskiej dramaturgii – było dla Gombrowicza kwestią nieledwie życia i śmierci. Zdawał sobie jednak sprawę zarówno z rangi własnego utworu, jak i z trudności, które muszą stanąć przed teatrem podejmującym ryzyko inscenizacji. Bez przesady można powiedzieć, że Gombrowicz prowadził prawdziwe batalie o *Ślub*.

Pierwsze szkice *Ślubu* zaczęły powstawać około 1944 roku. W ciągu dwóch następnych lat dramat nabrał ostatecznego kształtu i Gombrowicz zaczął zabiegać o jego wystawienie. Liczył na zainteresowanie kraju, ale próbował też zainteresować *Ślubem* prominentne postaci w Zachodniej Europie. Ze swoim przyjacielem, Alejandrem Russovichem, sporządził hiszpański przekład *Ślubu*; powstało też robocze tłumaczenie na francuski.

Ślub wzbudził zachwyt wśród pierwszych polskich czytelników. Przebywająca w Londynie Maria Kuncewiczowa po

lekturze dramatu przysłała list wypełniony – jak relacjonował Gombrowicz – krańcowym entuzjazmem: „Napisał Pan po prostu nowego *Hamleta* na miarę naszych czasów... Osiągnięcie artystyczne wspaniałe. (...) We Francji Sartre'owskiej i Picassowskiej, i Barraultowskiej – powinno być *un succès fou*".

Jarosław Iwaszkiewicz w liście do Gombrowicza donosił o reakcji Kazimierza Wyki, który był *Ślubem* zachwycony. Rozważał szanse druku w „Twórczości", ale był rok 1949, więc „druk taki – zdaniem Wyki – musiałoby się zapłacić równocześnie podanym czytelnikom esejem wymierzonym w jego [Gombrowicza] tekst, nazywającym miazmaty. Obowiązek podobny gotów jestem spełnić, (...) tylko kłopot, czy on się na to zgodzi. (...) Gombrowicz zdaje się zupełnie nie wiedzieć, jakie są konieczności ideologiczne naszej ojczyzny, a jest diabelnie pewny siebie".

Korespondencja Gombrowicza z Iwaszkiewiczem – również wciągniętym w batalię o *Ślub* – wyraźnie dowodzi, że autor dramatu nie miał rozeznania w sytuacji kraju, w którym właśnie rozpoczynała się stalinowska noc, a wraz z nią realizm socjalistyczny. Gombrowicz w liście z 7 lutego 1949 roku pisał, że nie może zrozumieć, „co się dzieje w Polsce z tym nieszczęsnym dramatem". Pytał Iwaszkiewicza: „Czy Pan ostatecznie uważa, że to jest rzecz nie do druku w Kraju (nie mogłem dobrze przeczytać, ale bodaj określa go Pan jako «nieprzemycalny»?)".

Nie lepiej sprawa przedstawiała się na froncie zachodnim. Gombrowicz wysłał *Ślub* do André Gide'a i Alberta Camusa. Temu pierwszemu napisał na egzemplarzu: „Monsieur Gide, oto książka, która potrzebuje Pańskiego poparcia". Ale Gide nie zareagował. Gombrowiczowi odpowiedział natomiast Albert Camus – wówczas doradca literacki w wydawnictwie Gallimard. Napisał, że przeczytał *Ślub* „z największym zainteresowaniem" i że mógłby zapoznać z dramatem jednego czy dwóch dyrektorów teatrów awangardowych w Paryżu.

Wymiana korespondencji nie miała dalszych następstw, zresztą stosunek Gombrowicza do teatralnej awangardy już po części poznaliśmy.

Pewne nadzieje wiązał Gombrowicz z osobą Jeana-Louisa Barraulta, który w 1948 roku przybył do Buenos Aires ze swoim sławnym wtedy spektaklem *Proces* wg powieści Kafki, zaadaptowanej notabene przez Gide'a. Na przyjęciu ktoś przedstawił

Z Iwoną jeszcze pół biedy, ale *Ślub*!

Witold Gombrowicz

Gombrowicza Barraultowi, autor *Ślubu* zachwalał swoją sztukę, ale nie dysponował jeszcze tłumaczeniem, więc skończyło się na kurtuazyjnej rozmowie. Latem 1950 roku miało dojść do ponownego spotkania: „Za miesiąc ma przybyć Barrault, który już jest w posiadaniu mego dramatu, może więc dowiem się, czy co z tego wyjdzie (b. słabe mam nadzieje)".

Rzeczywiście, Gombrowicz „z niesłychanymi trudnościami" dotarł do Barraulta, żeby „wydębić na nim rozmowę", ale okazało się, że Barrault dramatu „jeszcze nie czytał", choć „przysiągł, że przeczyta".

Kilka miesięcy później Gombrowicz pisał do brata w kraju: „Dramat robi wielką karierę w szczupłym gronie kilkudziesięciu literatów, którzy go jak dotąd przeczytali i stopniowo, choć b. powoli, rośnie huczek dookoła tego utworu. Możesz już uważać za pewne, że będzie on zaliczony, oczywiście nie przez kmiotków, bo dla nich to za trudne, do wielkich i nieśmiertelnych dzieł naszych jak *Dziady* lub *Wesele*, ale diabli nadali, co mi z tego, kiedy nawet wydrukować go po polsku nie mogę, nie mówiąc już o wystawieniu. W ogóle żeby to wszystko wzięła morowa zaraza. Z tym pajacem Barrault też nie sposób się dogadać".

W *Dzienniku* z 1954 roku Gombrowicz zamieścił obszerny autokomentarz na temat *Ślubu*, zawierający m.in. te oto sławne zdania: „Co robić? *Ślub* bez teatru jest jak ryba bez wody – tak, bo to nie tylko dramat pisany dla teatru, ale, przynajmniej w zamierzeniu swoim, to sama wyzwalająca się teatralność istnienia. Mam jednak obawy, że nikt oprócz mnie nie zdoła tego wyreżyserować i że przedstawienie runie z wielkim wstydem moim, grzebiąc na długie lata karierę sceniczną utworu. (...) Ja w ogóle nie mam żadnej pewności, czy za mojego życia *Ślub* zostanie wystawiony".

*

Tymczasem w kraju nadeszła odwilż. Była już mowa o popaździernikowej recepcji *Iwony*, ale zainteresowanie budził także *Ślub*. Gombrowicz donosił bratu: „Pisze do mnie T. Kwiatkowski, kier. lit. Teatru im. Słowackiego (chyba w Krakowie?) jak pisze «drugiej sceny polskiej». Chcą grać *Ślub*, są entuzjastyczni. Pisz zaraz, czy można się zgodzić. Reżyserować ma

Bronisław Dąbrowski z pomocą Błońskiego i Kwiatkowskiego. Odpisz zaraz. Jeśli to dobry teatr można się zgodzić".

Plany dyrektora Dąbrowskiego spełzły na niczym: „zaszły pewne trudności" – napisał do autora Kwiatkowski. Ich naturę wyjaśnia dokument Centralnego Zarządu Teatrów, który wniosek o wystawienie *Ślubu* odrzuca „ze względu na dyskusyjny charakter ideowy".

Do skutku nie doszło również wystawienie *Ślubu* w Teatrze Narodowym, choć o takiej możliwości Gombrowicz wspominał w liście z lutego 1958. Nieco wcześniej, bo w grudniu poprzedniego roku, pisał, że „*Ślub* został odwalony przez Teatr Narodowy". Najprawdopodobniej zadecydowały względu polityczne, choć sam autor szukał innego wytłumaczenia: „Wygląda, jak gdyby zaakceptowanie *Ślubu* przez Teatr Sł.[owackiego] czyniło nieaktualnym wystawienie go w Narodowym". Niezrażony trudnościami, nie składał broni, dając przy okazji dowód słabego rozeznania w krajowym życiu teatralnym: „Mnie się zdaje, że jedno z drugim nie ma nic wspólnego i że byłoby dobrze zabezpieczyć sobie Narodowy (czy Polski – zapomniałem)".

Jeden epizod „batalii o *Ślub*" – z 1957 roku – wart jest osobnego przypomnienia. Wiąże się on z osobą Tadeusza Byrskiego – aktora wywodzącego się z Instytutu Reduty, reżysera, a w okresie powojennym dyrektora kilku teatrów, które – choć w sensie geograficznym prowincjonalne – pod kierownictwem Byrskiego i jego żony, Ireny, stawały się żywymi i twórczymi placówkami. Tak też było w Kielcach, gdzie Byrscy prowadzili Teatr im. Żeromskiego w latach 1952–1958. Miewali śmiałe pomysły repertuarowe, wystawiając na fali odwilży m.in. *Sceny z „Dziadów"*, *Pluskwę* i *Kaligulę*.

W 1956 roku Byrski odwiedził w Paryżu Czesława Miłosza, z którym przyjaźnił się jeszcze z czasów wspólnej pracy w wileńskiej rozgłośni Polskiego Radia. Dostał od niego egzemplarz *Ślubu* i – pełen najlepszej woli – postanowił go wystawić na kieleckiej scenie.

W marcu 1957 roku napisał do Gombrowicza, prosząc go o „słowo do programu". Gombrowicz zareagował odmową, tymczasem Byrski słał kolejne listy i nalegał, nie przerywając prób (w sumie było ich jedenaście). Gombrowicza ogarnęła – można sobie wyobrazić – furia: „To jest przedsięwzięcie «na wariata».

Absolutnie wykluczone, aby *Ślub* miał debiutować na prowincji, prowincjonalnymi siłami, przed kielecko-radomską publicznością. Pan sam wie, że to nie może się udać, że to nawet może fatalnie zaszkodzić sztuce, którą przecież i tak czeka ciężka batalia, ponieważ jest nieco ekscentryczna. (...) Uprzedzam, że będę się bronił wszystkimi dostępnymi środkami. Mam nadzieję, że Pan nie zechce szkodzić *Ślubowi* i mnie".

Byrski szukał jeszcze wsparcia u Miłosza, ale Gombrowicz był nieugięty. W liście do brata teatr kielecki nazwał „prowincjonalnym teatrzykiem pod zdechłym Medorem", ale kończąc korespondencję z Byrskim, zdobył się na kurtuazję: „O teatrze kieleckim mam jak najlepsze informacje. O jego dyrektorze – także, już choćby dlatego, że Czesław Miłosz mi pisał z Paryża: Tadeusz i Irena Byrscy to ludzie pod każdym względem wyjątkowi, o wielkiej inteligencji i smaku, o ogromnym wyczuciu walorów kulturalnych i literackich. Ja więc najchętniej powierzyłbym rękom tak wybitnego dyrektora modelowanie sceniczne mojego dramatu – gdyby nie jeden wzgląd kardynalny. Bomba nie jest po to, aby wybuchała na peryferiach. Bomba jest, aby podłożyć ją w samym centrum. Nikt nie celuje z armaty gdzie indziej niż w sam środek. Dlatego i ja tę moją dziwaczną kolubrynę (która jak twierdzą moi wrogowie, nie tylko spudłuje, ale i huku nie narobi) chcę wystrzelić w sam środek życia umysłowego i artystycznego, w Warszawę, w Kraków... Tam muszą rozstrzygnąć się losy *Ślubu*".

W ten sposób Gombrowicz niejako sam zaprzepaścił najpoważniejszą szansę wystawienia *Ślubu* w odwilżowej Polsce. Następna pojawiła się dopiero na początku lat siedemdziesiątych, kiedy autor dramatu już nie żył.

*

Byrski opublikował korespondencję z Gombrowiczem (bez jego zgody) w kieleckiej gazecie „Słowo Ludu". Być może zapoznał się z nią człowiek, który miał w przyszłości stworzyć kanoniczne inscenizacje *Ślubu*, łącznie z oficjalną polską prapremierą w 1974 roku. Nazywał się Jerzy Jarocki, w roku 1957 był świeżo upieczonym reżyserem, zabiegającym o teatralny debiut. Trafił m.in. do Kielc, gdzie przysłuchiwał się próbom *Ślubu*. Gdy

sam przeczytał właśnie wydany w kraju tekst dramatu, uznał go za stworzony dla siebie. Ale, po aferach kieleckich, znając stanowisko autora, nie próbował nawet zainteresować *Ślubem* dyrektorów „prowincjonalnych" i pierwsze kroki skierował do Teatru im. Słowackiego; liczył na wsparcie swojego profesora z krakowskiej PWST, Eugeniusza Fuldego, którego chciał obsadzić w roli Pijaka. Okazało się jednak, że z myślą wystawienia *Ślubu* nosi się dyrektor Bronisław Dąbrowski, któremu, jak już wiadomo, nie zezwolono ostatecznie na prapremierę.

Krótka odwilżowa koniunktura na Gombrowicza właśnie się skończyła. Swoją sytuację pisarz relacjonował bratu w marcu 1959 roku, opierając się na liście, który otrzymał od Jana Józefa Lipskiego: „Nie ma mowy ani o nowych wydaniach, ani o teatrze, (...) jestem na indeksie z powodu przede wszystkim współpracy z «Kulturą»".

Jarocki zaczął szukać możliwości wystawienia *Ślubu* poza teatrem instytucjonalnym. „Zrozumiałem – mówił po latach – że moje przedstawienie nie może być imprezą zawodową".

Sposobność nadarzyła się w... Gliwicach, dokąd Jarocki miał niedaleko z Katowic, gdzie wtedy reżyserował. Studenci Politechniki mieli swój teatr (Studencki Teatr Gliwice). I to oni właśnie 6 kwietnia 1960 roku dali nieoficjalną i niezawodową, ale *de facto* światową prapremierę *Ślubu* w reżyserii Jarockiego i scenografii Krystyny Zachwatowicz. Scenografia odgrywała w przedstawieniu bodaj kluczową rolę (niebawem miała zaważyć na paryskiej inscenizacji dramatu, o czym za chwilę). Ukazywała obraz wojennego cmentarzyska czy pobojowiska, uzyskany przez wykorzystanie elementów ze składnicy złomu. Jarocki wspominał: „Jadąc z Krysią pociągiem z Katowic do Gliwic na próbę *Ślubu*, spytałem ją: «A może zrobić to z tego żelastwa?». Za oknem pociągu ciągnęły się góry złomu, przeważnie wojskowego demobilu, przygotowane do pieców pobliskich hut stali. Od tego momentu oczekiwana przestrzeń zaczęła powstawać błyskawicznie. Krysia przywoziła wraz ze studentami ciężarówki pełne zardzewiałego żelastwa. (...) Podświetlona zardzewiała blacha dawała niesamowite efekty. (...) Ta «rzeczywistość z rzeczy» była jak trzeba: groźna lub poetycka".

Mimo iż gliwicki *Ślub* był przedstawieniem studentów-amatorów, cenzura zdjęła go po pięciu wykonaniach. Ekstra

zgodę wydano na dwukrotne zagranie *Ślubu* podczas festiwalu teatrów studenckich – ale pod warunkiem, że nazwisko autora na afiszu będzie zaklejone.

*

Jarocki po latach wracał do *Ślubu* jeszcze parokrotnie – już w teatrach zawodowych, poczynając od inscenizacji w Zurychu w 1972 roku. Tymczasem Krystyna Zachwatowicz odegrała istotną rolę w zaprezentowaniu *Ślubu* publiczności paryskiej. W 1962 roku podczas Teatru Narodów w Paryżu odbywały się kursy dla młodych artystów, na których scenografka poznała Jorge Lavellego, młodego reżysera z Argentyny. Wraz z późniejszą tłumaczką *Ślubu* na francuski, Jadwigą Kukułczanką (Coucou Chanska) dały mu przekład hiszpański sztuki oraz roboczą wersję francuską. Lavellego porwała muzyczna struktura utworu. Podjął decyzję realizacji *Ślubu*, wyjaśniając swój zachwyt: „zawierał on [*Ślub*] podstawowe elementy teatralności, tak jak ja ją rozumiałem. (...) Wizja koszmaru sennego, jaką malował autor, była mi szalenie bliska".

Lavelli wystawił *Ślub* w Paryżu w ramach Konkursu Młodych Zespołów („moja reżyseria – wspominał – była jakby śpiewaną symfonią"). Scenografię zaprojektowała Zachwatowicz, wykorzystując doświadczenia gliwickie. Premiera (oficjalna światowa prapremiera) odbyła się 14 czerwca 1963 roku. Przedstawienie zdobyło pierwszą nagrodę w konkursie, co pozwoliło wprowadzić je do repertuaru Théâtre Recamier, gdzie grana 32 razy w styczniu i lutym 1964 wzbudziła znaczne (choć nie zawsze życzliwe) zainteresowanie czołowych paryskich krytyków (piszący o teatrze filozof, Gabriel Marcel, grzmiał o „triumfie zboczenia"; za to inny sławny filozof z Sorbony, marksista Lucien Goldman, wpadł w zachwyt i napisał po premierze *Ślubu* całe studium, dopatrując się w dramacie krytyki stalinizmu).

Gombrowicz, mimo że od niedawna przebywał już we Francji, nie widział *Ślubu* – nigdy nie oglądał swoich europejskich premier, zasłaniając się chorobą. Zapoznawszy się z recenzjami i zdjęciami, oświadczył: „Och, jaki jestem szczęśliwy, że tego nie widziałem, tych pordzewiałych wraków na scenie! Znacznie bardziej wolałbym piękne gotyckie dekoracje i do tego dużo kolorów".

Lavelli poszedł za ciosem i 29 września 1965 roku w paryskim Odeonie dał premierę *Iwony*; scenografię znów powierzył Krystynie Zachwatowicz, która tym razem zapełniła scenę „starymi meblami: parawanami, szafami z lustrami, bibelotami itp. gratami, które tworzą swoisty ruchomy labirynt. (...) Umyślnie brzydkie kostiumy oraz deformujące rysy twarzy makijaże (malowane grubo na biało) odrealniały świat sceniczny".

Dalsze losy Gombrowicza we Francji wyznaczyły ważne i głośne paryskie inscenizacje Jacques'a Rosnera: *Operetka* w Théâtre National Populaire (1970) oraz *Iwona* w Théâtre National de l'Odéon (1982), w której reżyser nawiązał do biografii Gombrowicza, wykorzystując rodzinne fotografie pisarza, a także wzorując kostiumy i scenografię na modzie i stylu lat trzydziestych. Podobny zabieg Rosner zastosował również w *Ślubie*, który wystawił w Comédie-Française w 2001 roku (z Andrzejem Sewerynem w roli Henryka). Była to notabene pierwsza w dziejach Komedii Francuskiej realizacja sztuki polskiego autora. Seweryn tak przedstawiał koncepcję spektaklu: „Henryk jest Gombrowiczem, który w Argentynie śni sen o Polsce. (...) Ubrany jest dokładnie tak, jak Gombrowicz na jednej z fotografii, zrobionej w Argentynie. (...) Stroje Matki i Ojca to stroje rodziców Gombrowicza. (...) Polska jest przeszłością Henryka, Argentyna jego aktualnym położeniem życiowym, rzeczywistością, w której zapada w swój sen".

W Paryżu odbyły się jeszcze dwie ważne premiery: *Operetka* w reżyserii Lavellego z muzyką Zygmunta Krauzego (Théâtre National de la Colline, 1989) oraz w tym samym teatrze *Iwona* w reżyserii Ives'a Beaunesne'a (1998); inscenizacja Lavellego nawiązywała do tradycji operetki francuskiej; w *Iwonie* estetyka baroku współgrała z ruchem postaci opartym na zasadach gry w szachy.

Obok premier na czołowych stołecznych scenach liczne kompanie wystawiały Gombrowicza na prowincji, zresztą bardzo różnorodnie. O tym, jak różnorodnie, niech świadczy przykład *Iwony* wystawionej w Nancy przez Compagnie 4 litres, 12 ont w 1972 roku. Po wizycie tej niezależnej grupy we Wrocławiu Józef Kelera pisał: „dwór się rozbiera – zewnętrznie i «wewnętrznie» – stacza się i rozprzęga, a więc uprawia jawnie miłość lesbijską, homoseksualizm i onanię; w tym to czasie Iwona – kretynka i złodziejka lub

kleptomanka, a zarazem przedstawicielka wynędzniałego ludu – unosi chyłkiem i chowa do kufra różne części garderoby, które dwór z siebie zrzuca. (...) Na koniec dwór, już goły w komplecie, zarzuca Iwonę stertą odzieży i dusi ją pod tą stertą".

*

Paryski *Ślub* Lavellego otworzył Gombrowiczowi drogę na europejskie sceny. Ruszyła lawina wystawień, zagarniając, prócz Francji, kraje skandynawskie, Szwajcarię, Włochy, Holandię, Austrię, Hiszpanię, Jugosławię, z czasem także kraje Europy Wschodniej z Litwą, Białorusią i Ukrainą, wreszcie także Rosję. Bodaj największe i najtrwalsze zainteresowanie Gombrowicz wzbudził w Niemczech Zachodnich. Prapremiera *Iwony* odbyła się 17 grudnia 1964 roku w Dortmundzie; odczytana jako satyra na współczesną biurokrację industrialną, nie została najlepiej przyjęta, niemniej pociągnęła za sobą następne realizacje i w ciągu najbliższych kilku czy kilkunastu lat w RFN nie było większego miasta, w którym by nie zagrano choć raz sztuki Gombrowicza (i ta tendencja utrzymuje się po zjednoczeniu). Najwięcej, bo dziesiątki realizacji miała, oczywiście, *Iwona*. Niekiedy dziwacznych i prowokacyjnych, jak w Bremie (1971), gdzie tytułową rolę grała karlica Galla; kiedy indziej wybitnych i głębokich. Wśród tych ostatnich wypada wymienić *Iwonę* w ujęciu dwóch znakomitych artystów, reżysera Ernsta Schrödera i scenografa Josefa Svobody, z piękną Christą Witsch jako Iwoną (Berlin Zachodni, Schiller-Theater, 1970), a także monachijską inscenizację Ingmara Bergmana (Bayerische Stadtschauspiel, 1980), w której krytyka dopatrzyła się tematu „nieuleczalnej samotności człowieka i nieodwołalnego milczenia boga"; co do głównej postaci (Andrea-Maria Wildner), to Bergman nadał jej cechy „upośledzonego dziecka": była „mała i gruba, z debilowatym wyrazem twarzy, powykrzywianymi rękoma i nogami, oraz zwisającą dolną szczęką (...) ociężała i bardzo pasywna".

Luc Bondy w swojej realizacji w Kolonii połączył *Iwonę* ze *Szczęśliwymi dniami* Becketta, zestawiając milczenie Iwony z „gadulstwem" Winnie i ukazując, z jednej strony, śmierć społeczną, z drugiej – umieranie w samotności. Spektakl Bondy'ego

W zasadzie
ja jestem
wrogiem
teatru, do
tego stopnia,
że nudzi
mnie teatr.

Witold Gombrowicz

uznano za najważniejszą, obok Bergmana, interpretację Gombrowicza w niemieckim obszarze językowym.

Spośród dziesiątek niemieckich *Iwon* głośnym echem odbiła się, pokazywana także w Polsce, inscenizacja Karin Beier (Deutsches Schauspielhaus, Hamburg, 1996) – z postacią tytułową (Caroline Ebner) przypominającą „punkówkę". Iwona, z czerwonymi, rozczochranymi włosami, ubrana w „krótką kwiecistą sukienkę, bez bielizny pod spodem, czarne zakolanówki i buty martensy. (...) Nie ukrywa swej nagości, zadziera sukienkę, bez skrępowania rozchyla uda w stronę publiczności, chodzi na czworakach po stole, w końcu siada gołą pupą na kremowych ciastkach". Krytyka napisała, że „gdyby Kaspar Hauser i Pippi Längstrump mogli spłodzić dziecko, to wyglądałoby ono właśnie tak".

Do historii przeszły także niemieckie wystawienia *Ślubu* i *Operetki*. *Ślub* inscenizował wspominany już tandem Schröder/Svoboda. Prapremiera odbyła się 9 stycznia 1968 roku w Schiller-Theater. Kurtyna poszła w górę 56 razy! Krytyka uznała *Ślub* za najważniejsze wydarzenie sezonu. Z dzisiejszej perspektywy uważa się, że Gombrowiczowska koncepcja teatru zainspirowała niemieckich twórców lat siedemdziesiątych.

Schröder i Svoboda po raz trzeci wrócili do twórczości Gombrowicza w 1972 roku, wystawiając w Schiller-Theater *Operetkę* i dobywając z niej „barokowy temat bycia i iluzji". Rok wcześniej niemiecką premierę *Operetki* zrealizował w Bochum Jorge Lavelli, za wzór przyjmując, zgodnie z intencją autora, operetkę wiedeńską i podkreślając elementy parodii. W następnych latach *Operetkę* wystawiano m.in. w Monachium, Hamburgu, Heidelbergu, Frankfurcie (z aktorką w roli Fiora), Berlinie (Fiora grał Tadeusz Łomnicki).

Stosunkowo rzadziej na niemieckich scenach pojawiał się *Ślub*, uchodzący – także w innych krajach – na najtrudniejszą sztukę Gombrowicza (głośniejsze premiery w Mannheim, Ulm, Wiesbaden, Essen). Tym bardziej wypada odnotować operę, którą na podstawie *Ślubu* napisał Volker David Kirchner. Jej światowa prapremiera w reżyserii Kurta Horresa odbyła się 31 marca 1975 roku w Wiesbaden; następne realizacje miała w Hamburgu, Monachium i Lubece. Przy okazji warto dodać, że niemieccy kompozytorzy dostrzegli potencjał operowy także w *Iwonie*. Opera Borisa Blachera została po raz pierwszy wykonana w 1972 roku w Wuppertalu (reżyserował Kurt Horres, Iwonę grała Pina Bausch! – reżyser pokazał, że „to nie Iwona odbiega od normy, ale wszyscy pozostali, cały dwór").

Druga opera wg *Iwony* wyszła spod pióra Ulricha Wagnera, a jej prawykonanie odbyło się w 1993 roku Kolonii siłami studentów tamtejszej akademii muzycznej (notabene polską operę na podstawie *Iwony* napisał Zygmunt Krauze; jej paryski pokaz reżyserował Grzegorz Jarzyna).

*

Istotne znaczenie dla europejskiej recepcji sztuk Gombrowicza miała Szwecja (a w ślad za nią cała Skandynawia). Już w 1964 roku Gombrowicz otrzymał list od Ingmara Bergmana, który był wówczas dyrektorem artystycznym Królewskiego Teatru Dramatycznego w Sztokholmie. „Chcę Panu powiedzieć – pisał – jak jestem szczęśliwy, że mam możność wystawienia w moim teatrze Pańskiej znakomitej sztuki *Iwony*. O ile to będzie możliwe, chciałbym ją wystawić osobiście".

Ostatecznie, następca Bergmana, znakomity aktor Erland Josephson, reżyserię *Iwony*, a następnie *Ślubu* powierzył Alfowi Sjöbergowi (Bergman wystawił *Iwonę* w Sztokholmie dopiero w 1995 roku). Sjöberg był wielką postacią szwedzkiego teatru i filmu, w przypadku obu dramatów stworzył przedstawienia, które, uznane za arcydzieła, należą dziś do klasycznego kanonu gombrowiczowskich inscenizacji. W *Iwonie* (1965) „pałacowe otoczenie zostało przeniesione w lata dwudzieste, w czasy przerafinowanych dandysów, omdlewających, dekadenckich". Postaci dworu porównywano do portretów rodziny królewskiej malowanych przez Goyę, w surrealistycznej scenografii dopatrywano się nawiązania do Salvadora Dali; ruch określano jako rygorystycznie zakomponowane „bezplanowe zamieszanie". Iwonę grała Ulla Sjöblom: „Wysoka, niezgrabna Alicja w Krainie Czarów, z kudłatymi włosami i powiększoną żabią twarzą (...) emanuje takim urokiem, że choćby nie wiadomo, jak namęczył się fryzjer i charakteryzator i tak nie jest brzydka".

Szwedzka prapremiera *Ślubu* odbyła się rok później. Gombrowicza poinformowano, że „sukces był piramidalny". Krytyka pisała: „To cała msza, czarna msza, taka, że lepszej nie mógł

sobie Gombrowicz zażyczyć". Jeśli chodzi o interpretację, to „Sjöberg skojarzył przeobrażenie Henryka w dyktatora z Hiszpanią generała Franco, obalenie Ojca-Króla ukazano na arenie corridy. Torreadorem był Henryk (...)". Podkreślano również tematy szekspirowskie, zwłaszcza w postaci Pijaka-Błazna.

Sjöberg zmierzał jeszcze wystawić *Operetkę*, która ukazała się drukiem w 1966 roku, ale tym razem doszło do osobliwego konfliktu o charakterze światopoglądowym. Mocno lewicowy reżyser miał wygłosić taki oto komentarz: „Obecnie [1967], gdy w Szwecji nabrzmiała fala entuzjazmu dla wszystkich rewolucji, kiedy mamy tu takie sympatie dla rewolucji w Grecji, Portugalii, dla «black power», nie możemy wystawić tak reakcyjnej sztuki. Ja nie mogę wystawić sztuki, w której lokaje najpierw liżą buty swoich panów, a potem dopiero robią rewolucję. To dzisiaj niemożliwe".

Gombrowicz próbował wytłumaczyć w liście do Sjöberga swoje stanowisko – „*Operetka* nie jest ani z lewa, ani z prawa (...) wyraża bankructwo wszelkich ideologii" – ale nie przekonał reżysera. Szwedzka premiera *Operetki* odbyła się w Malmö w 1971 roku (w reżyserii Evy Sköld).

*

Tymczasem w Polsce okresu „małej stabilizacji" Gombrowicz był autorem nieobecnym. I to niejako podwójnie: na nieobecność skazały go władze PRL, gdy pod koniec lat pięćdziesiątych zaczęły odchodzić od względnego liberalizmu. Nieobecność wybrał on sam, gdy w 1963 roku rozpętał się w polskiej prasie atak – zapewne nie bez inspiracji władz – związany z przyjęciem przez Gombrowicza stypendium w Berlinie Zachodnim (a w polskiej polityce obowiązywał wtedy kurs antyniemiecki). Felieton Barbary Witek (żony Konrada Swinarskiego), relacjonujący jej berlińską rozmowę z Gombrowiczem, przypisywał mu rzekome usprawiedliwianie zbrodni hitlerowskich i szydzenie z polskich ofiar. Za felietonem poszły inne napastliwe publikacje, które sprawiły, że Gombrowicz podjął decyzję o losach swojej twórczości w Polsce Ludowej. Zakazał publikacji i wystawień swoich utworów, dopóki nie zostanie wydany w kraju – bez ingerencji cenzury – jego *Dziennik*.

Warunki te zawarł również w ostatniej woli, powierzając jej wypełnienie żonie, Ricie Gombrowicz.

Witold Gombrowicz zmarł 25 lipca 1969 roku. W sezonie 1969/70 teatry w Polsce zaczęły zgłaszać chęć grania jego sztuk, licząc zapewne na to, że śmierć pisarza uczyniła go bezpiecznym. Władze były skłonne przywrócić Gombrowicza, ale – jak pisał Andrzej Kijowski – „bez hałasu, bez pompy". Nawet taki propagandysta partyjny jak Witold Filler w swoim paszkwilu na pisarzy emigracyjnych (*Literatura małej emigracji*) Gombrowicza potraktował łaskawie. Jednak testament pisarza był jednoznaczny, a Rita Gombrowicz okazała się jego niezłomną strażniczką.

Pierwsze próby złagodzenia jej stanowiska podjęli w roku 1973 Gustaw Holoubek i Kazimierz Dejmek. Pierwszy objął właśnie dyrekcję Teatru Dramatycznego, drugi miał pracować w tym teatrze jako reżyser. Obaj zabiegali o zgodę na wystawienie *Ślubu*, zresztą wedle pierwotnego zamysłu – w inscenizacji Dejmka (którego interesowała też *Operetka*). Podczas gdy Dejmek prowadził korespondencję z Jerzym Giedroyciem, wydawcą Gombrowicza, Holoubek pisał bezpośrednio do Rity Gombrowicz. Przychylność Giedroycia odegrała zapewne swoją rolę, ale decydujące znaczenie miało co innego. W jednym z listów Holoubka pojawia się zdanie, iż „gwarantem [powodzenia *Ślubu*] jest tu osoba związanego z naszym teatrem reżysera, Jerzego Jarockiego, którego pracę mogła Pani ocenić przy okazji premiery *Ślubu* w Zurychu".

Szwajcarska premiera *Ślubu* odbyła się 4 grudnia 1972 roku. Jarocki ponownie pracował z Krystyną Zachwatowicz jako autorką scenografii, która podkreślała wojenny kontekst dramatu. W wojskowym hangarze zgromadzone były skrzynki z amunicją i skrywane pod plandekami zrabowane przedmioty.

Rita Gombrowicz widziała przedstawienie w Zurychu i była pełna uznania dla pracy Jarockiego. Na usilne prośby Holoubka, po negocjacjach z udziałem Piotra Dejmka i mecenasa Tadeusza de Virion, po konsultacjach z Giedroyciem, odstąpiła od rygorów testamentu i udzieliła zgody na wystawienie *Ślubu* w Teatrze Dramatycznym.

Polska oficjalna prapremiera dramatu miała miejsce 5 kwietnia 1974 roku, w scenografii Zachwatowicz, z muzyką Stanisława Radwana, w znakomitej obsadzie (Fronczewski, Zapasiewicz,

Hanin, Józef Nowak, Pokora, Jankowska-Cieślak). Zasadniczym elementem przestrzeni był wojskowy samolot wyłaniający się z hangaru. Podstawę scenografii tworzyły wielofunkcyjne szmaty. „Ze szmat, z materii – w pięknym zgaszonym kolorze – powstaje architektura. I obraca się w ruinę" – pisała Marta Fik.

Tak jak Lavelli swoim paryskim *Ślubem* wprowadził Gombrowicza na sceny europejskie, tak *Ślub* Jarockiego zapoczątkował istny festiwal utworów Gombrowicza na scenach polskich. Korzystając z przychylności Rity Gombrowicz, Holoubek uzyskał jej zgodę na inscenizację *Iwony* (1975, reżyseria Ludwik René), oraz *Operetki* w reżyserii Jarockiego. Ten jednak zwlekał z premierą, czekając na muzykę Radwana. Ubiegł go Dejmek, który dał olśniewającą prapremierę *Operetki* w łódzkim Teatrze Nowym (z muzyką Tomasza Kiesewettera i scenografią Andrzeja Majewskiego, 1975). Przedstawienie, zwłaszcza pierwszy akt, było kapitalnym pastiszem klasycznej wiedeńskiej operetki i ustanowiło kanoniczny wzór scenicznego czytania utworu. Natomiast w Teatrze Dramatycznym *Operetkę* reżyserował ostatecznie Maciej Prus (1980), tworząc swoim znakomitym spektaklem (z muzyką Jerzego Satanowskiego i Holoubkiem w roli Fiora) niejako antywzór wobec ujęcia Dejmkowskiego: *Operetkę* bez operetki.

Od 1975 roku z każdym sezonem przybywało w Polsce gombrowiczowskich premier. Na scenę trafiały już nie tylko dramaty (łącznie z fragmentaryczną *Historią*), lecz także wszystkie powieści, wiele opowiadań, a nawet *Dziennik*. Dziś trzeba by je liczyć już nie w dziesiątkach, ale w setkach (bo trzeba brać także pod uwagę wiele realizacji radiowych i telewizyjnych, spektakli teatrów tańca, a nawet pantomimy głuchych; nie można też zapominać o niezliczonych spektaklach niezawodowych).

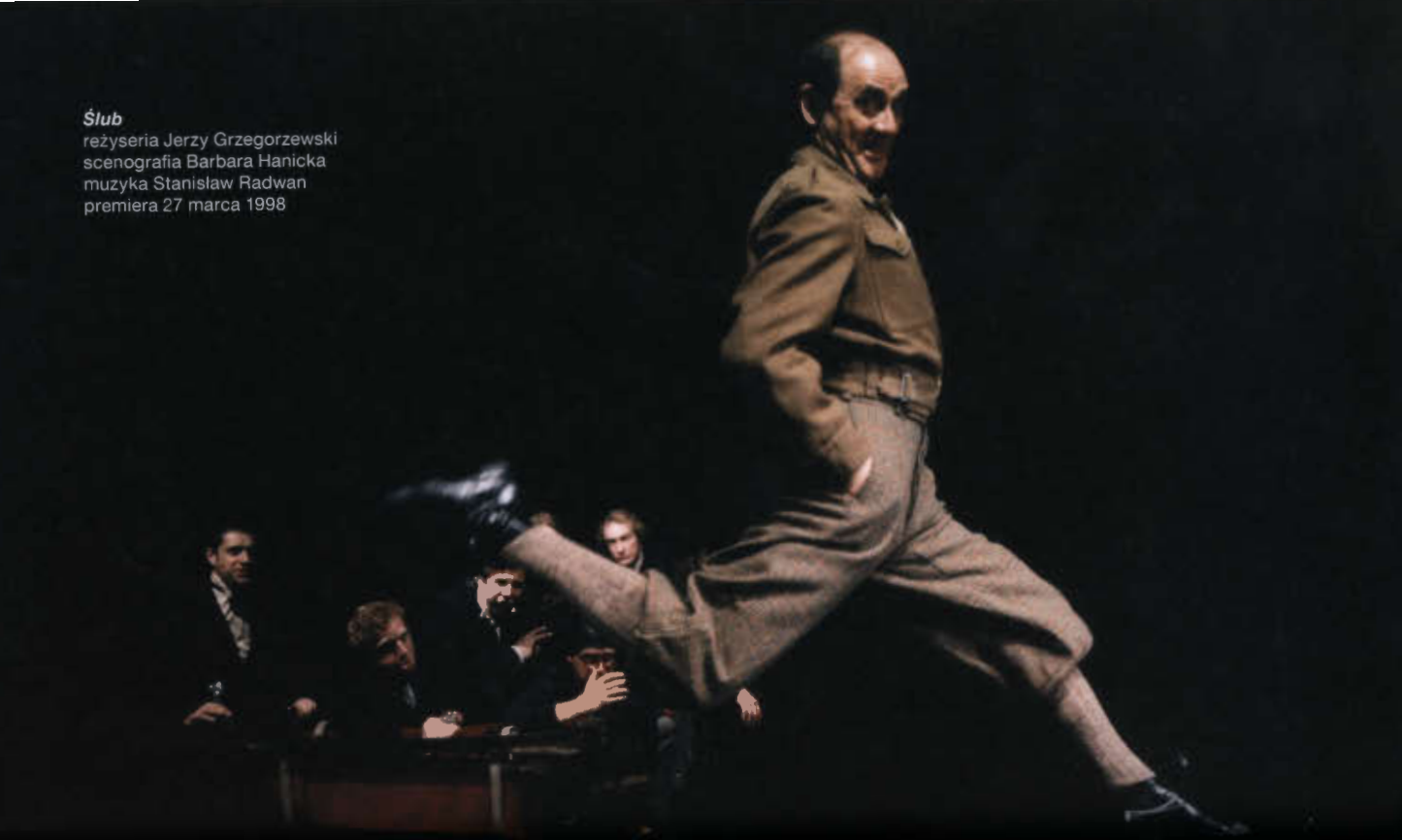
Nie sposób omówić je wszystkie, choćby pobieżnie, ani tym bardziej oddać sprawiedliwość wszystkim liczącym się inscenizatorom Gombrowicza. Byli wśród nich m.in. Bogdan Augustyniak, Anna Augustynowicz, Henryk Baranowski, Tadeusz Bradecki, Kazimierz Braun, Zbigniew Brzoza, Ewa Bułhak, Jacek Bunsch, Izabella Cywińska, Kazimierz Dejmek, Jerzy Goliński, Mikołaj Grabowski, Józef Gruda, Jerzy Grzegorzewski, Zygmunt Hübner, Bohdan Hussakowski, Jerzy Jarocki, Grzegorz Jarzyna, Eugeniusz Korin, Krystian Lupa, Ryszard Major, Wojciech Maryański, Halina Mikołajska, Krystyna Meissner, Tadeusz Minc, Janusz Opryński, Andrzej Pawłowski, Maciej Prus, Krzysztof Rościszewski, Wiesław Rudzki, Krystyna Skuszanka, Jerzy Stuhr, Wojciech Szulczyński, Waldemar Śmigasiewicz, Maciej Wojtyszko, Krzysztof Zaleski, Witold Zatorski...

Gdyby z wszystkich polskich inscenizacji Gombrowicza wybrać kanon, to mógłby on wyglądać tak:

1. *Iwona, księżniczka Burgunda* w reż. Haliny Mikołajskiej w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (1957)
2. *Ślub* w reż. Jerzego Jarockiego w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (1974)
3. *Operetka* w reż. Kazimierza Dejmka w Teatrze Nowym w Łodzi (1975)
4. *Ślub* w reż. Jerzego Grzegorzewskiego w Teatrze Polskim we Wrocławiu (1976)
5. *Operetka* w reż. Macieja Prusa w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (1980)
6. *Trans-Atlantyk* w reż. Mikołaja Grabowskiego w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie (1982)
7. *Iwona, księżniczka Burgunda* w reż. Zygmunta Hübnera w Teatrze Powszechnym w Warszawie (1983)
8. *Ferdydurke* w reż. Macieja Wojtyszki w Teatrze Telewizji (1986)
9. *Ślub* w reż. Jerzego Jarockiego w Starym Teatrze w Krakowie (1991)
10. *Iwona, księżniczka Burgunda* w reż. Grzegorza Jarzyny w Starym Teatrze w Krakowie (1997)
11. *Ślub* w reż. Jerzego Grzegorzewskiego w Teatrze Narodowym w Warszawie (1998)
12. *Ferdydurke* w reż. Janusza Opryńskiego i Witolda Mazurkiewicza w Teatrze Provisorium/Kompanii Teatr w Lublinie (1998)
13. *Operetka* w reż. Jerzego Grzegorzewskiego w Teatrze Narodowym w Warszawie (2000)
14. *Błądzenie* w reż. Jerzego Jarockiego w Teatrze Narodowym w Warszawie (2004)
15. *Kosmos* w reż. Jerzego Jarockiego w Teatrze Narodowym w Warszawie (2005)

Witold Gombrowicz w Teatrze Narodowym

Opętani
reżyseria Tadeusz Minc
scenografia Janusz Wrzesiński
premiera 6 lutego 1982



Ślub
reżyseria Jerzy Grzegorzewski
scenografia Barbara Hanicka
muzyka Stanisław Radwan
premiera 27 marca 1998

Operetka
reżyseria Jerzy Grzegorzewski
scenografia Barbara Hanicka
muzyka Stanisław Radwan
premiera 25 czerwca 2000

Błądzenie
reżyseria Jerzy Jarocki
scenografia Andrzej Witkowski
muzyka Stanisław Radwan
premiera 29 maja 2004

Kosmos
reżyseria Jerzy Jarocki
scenografia Jerzy Juk Kowarski
muzyka Stanisław Radwan
premiera 16 października 2005

Iwona, księżniczka Burgunda pojawia się na afiszu Teatru Narodowego po raz pierwszy.

Jerzy Jarocki w autorskim spektaklu *Błądzenie* (2004), osnutym wokół biografii Gombrowicza i jego najważniejszych dzieł, wykorzystał jednak wybrane partie *Iwony, księżniczki Burgunda*. Stanowiły one ostatni, czwarty fragment I części przedstawienia, nazwanej *Małoszyce* (fragmentowi temu Jarocki nadał tytuł *Ofiara formy*). W spektaklu każdy aktor w grał kilka ról. W tym fragmencie obsada wyglądała następująco: Cyryl – Łukasz Lewandowski, Książę Filip – Mariusz Bonaszewski, Iwona – Dorota Landowska, Król Ignacy – Ignacy Gogolewski, Królowa Malgorzata – Ewa Wiśniewska, Iza – Beata Ścibakówna, Szambelan – Marek Barbasiewicz, Inocenty – Jarosław Gajewski, Walenty – Grzegorz Małecki.

biogramy

Witold Gombrowicz / Agnieszka Glińska / Magdalena Maciejewska / Agnieszka Zawadowska / Jan Duszyński / Weronika Pelczyńska / Jacqueline Sobiszewski / Ewa Konstancja Bułhak / Beata Fudalej / Marcin Hycnar / Martyna Krzysztofik / Joanna Kwiatkowska-Zduń / Grzegorz Kwiecień / Kamil Mrożek / Paweł Paprocki / Piotr Piksa / Jerzy Radziwiłowicz / Patrycja Soliman / Magdalena Warzecha

Witold Gombrowicz

Powieściopisarz, dramaturg i eseista. Urodził się 4 sierpnia 1904 roku w Małoszycach pod Opatowem. Syn ziemianina i przemysłowca, wywodził się ze starej rodziny szlacheckiej. W 1911 roku zamieszkał z rodzicami w Warszawie, gdzie ukończył gimnazjum św. Stanisława Kostki (1922), a potem studia prawnicze na UW (1927). Po ukończeniu prawa wyjechał do Paryża, gdzie studiował filozofię i ekonomię. Potem zaczął pracę w sądownictwie, ale po udanym debiucie tomem groteskowych opowiadań *Pamiętnik z okresu dojrzewania* (1933) poświęcił się wyłącznie literaturze. Razem z grupą młodych pisarzy i intelektualistów spotykał się w warszawskich kawiarniach Zodiak i Ziemiańska – wtedy powstały jego pierwsze artykuły i recenzje literackie. Współpracował z pismami codziennymi i literackimi. Rozgłos w kręgu elity kulturalnej przyniosła mu powieść *Ferdydurke* (1937). Przed wybuchem wojny ogłosił sztukę *Iwona, księżniczka Burgunda* (opublikowana w „Skamandrze" w 1938) oraz powieść sensacyjną *Opętani* (1939).

W sierpniu 1939 wyjechał do Argentyny, gdzie zastała go wojna. Po kilku latach dorywczych prac zatrudnił się w Banku Polskim w Buenos Aires (1947–1953). Ignorowany przez konserwatywne środowiska emigracyjne, żył dłuższy czas w literackim osamotnieniu. W 1951 roku nawiązał współpracę ze paryską „Kulturą". W 1953 na łamach tego czasopisma zaczął publikować swój *Dziennik*. W tym czasie jego obecność na arenie literackiej, wpierw polskiej, później międzynarodowej, stawała się coraz bardziej widoczna. Ogłosił wówczas sztukę teatralną *Ślub* i satyryczną powieść *Trans-Atlantyk*. Następna powieść, *Pornografia*, ukazała się w 1960 roku. W 1963 na zaproszenie Fundacji Forda wyjechał na roczne stypendium do Berlina Zachodniego. Tu nawiązał kontakt

z niemieckimi pisarzami (m.in. z Günterem Grassem) oraz zaprzyjaźnił się z austriacką pisarką Ingeborg Bachmann. Literackim wyrazem doświadczeń z tego okresu stały się jego głośne *Berliner Notizen* (1965).
W 1964 roku przeprowadził się do Royaumont pod Paryżem, gdzie jako sekretarkę zatrudnił młodą kanadyjską romanistkę Ritę Labrosse. Jeszcze w tym samym roku przeniósł się do Vence, na południu Francji, gdzie ożenił się z Ritą (1968) i spędził resztę życia. W 1965 roku ukazał się *Kosmos*. Wkrótce też opublikował *Operetkę* (1966), nad którą pracował przez wiele lat. W tym czasie stał się już sławny – tłumaczony na kilkanaście języków (łącznie z japońskim), grany na scenach całego świata (w reżyserii takich mistrzów jak Ernst Schröder czy Alf Sjöberg), udzielający licznych wywiadów. W 1967 otrzymał prestiżową Międzynarodową Nagrodę Literacką wydawców (Prix Formentor). Zmarł 25 lipca 1969 roku w Vence.
Pisał wyłącznie po polsku, jednak ze względu na zakaz publikowania w Polsce, do połowy lat 70. był bardziej znany za granicą niż w swoim ojczystym kraju. Jego książki tłumaczono na wiele języków m.in. hiszpański, angielski, francuski, niemiecki, włoski, holenderski, portugalski, serbsko-chorwacki, szwedzki, duński, norweski, japoński, kataloński, baskijski, chiński.

Agnieszka Glińska

Absolwentka wydziałów: Aktorskiego (1990) i Reżyserii (1994) warszawskiej PWST. Dyrektor artystyczna Teatru Studio w Warszawie. Etatowa reżyserka warszawskich teatrów: Współczesnego (2000–2004 i 2010–2012) i Dramatycznego (2007–2009). Aktorka Teatru Północnego w Warszawie (1990–1991).
Reżyserowała w warszawskich teatrach: Ateneum (*Korowód* Schnitzlera, 1997; *Opowieści Lasku Wiedeńskiego* Horvátha, 1998; *Święty Mikołaj* McPhersona, 1999), Powszechnym (*Jordan* Buffini i Reynolds, 1996; *Trzy siostry* Czechowa, 1998; *Kaleka z Inishmaan* McDonagha, 1999 – wspólnie z Władysławem Kowalskim), Współczesnym (*Barbarzyńcy* Gorkiego, 2000; *Imię* Fossego, 2001; *Bambini di Praga* Hrabala, 2001; *Nieznajoma z Sekwany* Horvátha, 2004; *Sztuka bez tytułu* Czechowa, 2009; *Moralność pani Dulskiej* Zapolskiej, 2011), Dramatycznym (*Pamięć wody* Stephenson, 2002; *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* Zelenki, 2005; *Pippi Pończoszanka* wg Lindgren, 2007; *Lulu na moście* Austera, 2008), Montownia (*Testosteron* Saramonowicza, 2002), Lalka (*Wiedźmy* Dahla, 2008), Na Woli (*Amazonia* Walczaka, 2011; *Iluzje* Wyrypajewa, 2011; *Ala z elementarza* Margolis-Edelman, 2011), Studio (*Sąd ostateczny* Horvátha, 2012; *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku* Masłowskiej, 2013; *Wiśniowy sad* Czechowa, 2013; *Jak zostałam wiedźmą* Masłowskiej, 2014), a także w Starym Teatrze w Krakowie (*Niebo-Piekło* Mériméego, 1995; *Kram Karoliny* Ghelderode'a, 1996), Teatrze Powszechnym w Łodzi (*Damy i huzary* Fredry, 2000) i Teatrze Polskim we Wrocławiu (*Czwarta siostra* Głowackiego, 1999).
W warszawskiej Akademii Teatralnej reżyserowała przedstawienia dyplomowe studentów Wydziału Aktorskiego, m.in. *Mewa* (2000), *Płatonow* (2001), *Wiśniowy sad* (2003) i *Trzy*

siostry (2006) Czechowa, *W piątek wieczorem* Russella (2003), *Opowieści Lasku Wiedeńskiego* Horvátha (2010).
W Teatrze Narodowym wyreżyserowała *2 maja* Saramonowicza (2004) i *Norymbergę* Tomczyka (2006) – prapremiery, a ponadto *Poduszyciela* McDonagha (2006), *Lekkomyślną siostrę* Perzyńskiego (2009), *Mewę* Czechowa (2010), *Pożegnania* wg Dygata (2012).
Zagrała w filmach Macieja Odolińskiego (*City*, 2005), Andrzeja Wajdy (*Katyń*, 2007 – także współpraca reżyserska).
Zrealizowała kilkanaście spektakli w Teatrze Telewizji (m.in. *Dzika kaczka* Ibsena, 1995; *Lato w Nohant* Iwaszkiewicza, 1999; *Niektóre gatunki dziewic* Nowakowskiego, 2000; *Szczęście Frania* Perzyńskiego, 2001; *Czwarta siostra* Głowackiego, 2002; *Pieniądze i przyjaciele* Williamsona, 2005; *Sztuka bez tytułu* Czechowa, 2010; *Trzy siostry* Czechowa, 2012; *Iluzje* Wyrypajewa, 2012).
Jest laureatką licznych nagród, m.in. Nagrody Ministerstwa Kultury i Sztuki im. Korzeniewskiego (1993), Nagrody im. Schillera (1998), Paszportu „Polityki" (2000), Feliksa Warszawskiego za reżyserię spektaklu *Bambini di Praga* (2002), nagrody za reżyserię spektaklu *Norymberga* na VI Festiwalu Dramaturgii Współczesnej „Rzeczywistość przedstawiona" w Zabrzu (2006), Nagrody im. Norwida za reżyserię spektaklu *Lekkomyślna siostra* w Teatrze Narodowym (2010), Nagrody im. Boya-Żeleńskiego za „wybitne osiągnięcia reżyserskie ze szczególnym uwzględnieniem inscenizacji sztuk Antona Czechowa na deskach Teatru Współczesnego i Narodowego" (2011), nagrody „Gazety Co Jest Grane" Wdecha w kategorii „Człowiek roku" (2013), nagrody dla najlepszego spektaklu (*Dwoje biednych Rumunów...*) na VIII Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych R@port w Gdyni (2013). Odznaczona Brązowym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis" (2011).

Magdalena Maciejewska

Scenografka, kostiumografka. Absolwentka Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej oraz Katedry Scenografii na Wydziale Architektury Wnętrz warszawskiej ASP (1986). Współpracowała m.in. z Grzegorzem Jarzyną (*Magnetyzm serca* wg Fredry, 1999; *Uroczystość* Vinterberga i Rukova, 2001; *Giovanni* Mozarta / Molière'a, 2006; *Lew w zimie* Goldmana, 2007; *mede:a* Jarzyny i Walczaka, 2008; *T.E.O.R.E.M.A.T.* wg Pasoliniego, 2009; *Między nami dobrze jest* Masłowskiej, 2009; *Areteia* Jarzyny, 2010; *Dziecko i czary / Karzeł* Ravela / Zemlinsky'ego, 2011), Michałem Kwiecińskim (*Krawiec* Mrożka, 1997), Pawłem Miśkiewiczem (*Przebudzenie wiosny* Wedekinda, 1999), Agnieszką Lipiec-Wróblewską (*The Weir – Tama* McPhersona, 1999), Krystyną Jandą (*Opowiadania zebrane* Marguliesa, 2001; *Lekcje stepowania* Harrisa, 2005; *Stefcia Ćwiek w szponach życia* Ugresić, 2005; *Ucho, gardło, nóż* Rudan, 2005; *Bagdad Café* Adlona, 2009; *Zmierzch długiego dnia* O'Neilla, 2012), Arturem Urbańskim (*Howie i Rookie Lee* O'Rowe'a, 2001; *Obróbka* Crimpa, 2002; *Wiarołomni* Bergmana, 2010), Władysławem Pasikowskim (*Kto się boi Virginii Woolf?* Albee'ego, 2002), Redbadem Klijnstrą (*Made in China* O'Rowe'a, 2002; *Gry* Mazyi, 2003), Krystianem Lupą (*Stosunki Klary* Loher, 2003), Łukaszem Barczykiem (*Hamlet* Shakespeare'a, 2003), Aleksandrą Konieczną (*Helena S.* wg Powalisz, 2006), Andrzejem Sewerynem (*Irydion* Krasińskiego, 2013), a także z Januszem Józefowiczem, Piotrem Cieplakiem, Michałem Ratyńskim, Przemysławem Wojcieszkiem, Natalią Korczakowską, Agnieszką Holland, Anną Smolar, Jerzym Klesykiem, Andrzejem Chyrą, Markiem Weissem.
Stale współpracuje z Agnieszką Glińską (*Jordan* Buffini i Reynolds, 1996; *Korowód* Schnitzlera,

1997; *Opowieści Lasku Wiedeńskiego* Horvátha, 1998; *Trzy siostry* Czechowa, 1998; *Kaleka z Inishmaan* McDonagha, 1999; *Barbarzyńcy* Gorkiego, 1999; *Imię* Fossego 2000; *Bambini di Praga* Hrabala, 2001; *Pamięć wody* Stephenson, 2002; *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* Zelenki, 2005; *Lulu na moście* Austera, 2008; *Sztuka bez tytułu* Czechowa, 2009; *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku* Masłowskiej, 2013).

W Teatrze Narodowym zaprojektowała scenografię do *111* Mana (reż. Klijnstra, 2004), *Imienin* wg Modzelewskiego (reż. Konieczna, 2006), *Poduszyciela* McDonagha (reż. Glińska, 2006), *Mewy* Czechowa (reż. Glińska, 2010) oraz kostiumy do *2 maja* Saramonowicza (reż. Glińska, 2004), *Nosferatu* wg *Draculi* Stokera (reż. Jarzyna, 2011), *Pożegnań* wg Dygata (reż. Glińska, 2012).

Jest laureatką m.in. nagrody w IV Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej za scenografię do spektaklu *Krawiec* Mrożka (1998), nagrody Opolskich Konfrontacji Teatralnych „Klasyka Polska" za scenografię do spektaklu *Magnetyzm serca* wg Fredry (2000), Nagrody im. Teresy Roszkowskiej (2001), nagrody za scenografię do spektaklu *T.E.O.R.E.M.A.T.* wg Pasoliniego na 2. Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym „Boska Komedia" w Krakowie (2009).

Agnieszka Zawadowska

Scenografka, kostiumografka. Studiowała w École des Beaux Arts w Aix-en-Provence i na Wydziale Scenografii w warszawskiej ASP. Konsultant artystyczny Teatru Studio. Współpracowała m.in. z Robertem Glińskim (*Dziennik panny służącej* Mirbeau, 2000; *Królowa piękności z Leenane* McDonagha, 2002; *Loretta* Walkera, 2008), Agnieszką Lipiec-Wróblewską (*Dowód* Auburna, 2002; *Nadia. Portret wielokrotny* wg Czechowa, 2012; *Wraki* LaBute'a 2013), Szczepanem Szczykną (*Walentynki* Wyrypajewa, 2006; *Anhelli* Słowackiego, 2006), Pawłem Szkotakiem (*Usta pełne ptaków* Churchill i Lana, 2007 – kostiumy; *Mewa* Czechowa, 2007 – kostiumy; *Eine kleine Nachtmusik* Hassler, 2009; *Trup* Coble'a, 2010; *Planeta Lem* wg Lema, 2011; *Hamlet* Shakespeare'a, 2012; *Anna Karenina* Edmundson, 2012; *Otello* Shakespeare'a, 2013; *Opera za trzy grosze* Brechta, 2014), Gadi Rollem (*Don Juan wraca z wojny* wg Horvátha, 2007 – kostiumy), Jarosławem Gajewskim (*Karnawał, czyli pierwsza żona Adama* Mrożka, 2013), a także Piotrem Cieślakiem, Zbigniewem Brzozą, Mateuszem Bednarkiewiczem, Jerzym Klesykiem, Bożeną Suchocką, Krzysztofem Stelmaszykiem.

Stale współpracuje z Agnieszką Glińską (*Lato w Nohant* Iwaszkiewicza, 1999; *Szczęście Frania* Perzyńskiego, 2001; *Pamięć wody* Stephenson, 2002; *Nieznajoma z Sekwany* Horvátha, 2004; *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* Zelenki, 2005 – kostiumy; *Pippi Pończoszanka* wg Lindgren, 2007; *Wiedźmy* Dahla, 2008; *Lulu na moście* Austera, 2008; *Sztuka bez tytułu* Czechowa, 2009; *Opowieści Lasku Wiedeńskiego* Horvátha, 2010; *Amazonia* Walczaka, 2011; *Iluzje* Wyrypajewa, 2011; *Moralność pani Dulskiej* Zapolskiej, 2011; *Ala z elementarza* Margolis-Edelman, 2011; *Sąd ostateczny* Horvátha, 2012; *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku* Masłowskiej, 2013; *Wiśniowy sad* Czechowa, 2013; *Jak zostałam wiedźmą* Masłowskiej, 2014).

W Teatrze Narodowym zaprojektowała scenografię do spektakli *Leonce i Lena* Büchnera (reż. Barbara Sieroslawski, 2001), *2 maja* Saramonowicza (reż. Glińska, 2004), *Norymberga* Tomczyka (reż. Glińska, 2006), *Lekkomyślna siostra* Perzyńskiego (reż. Glińska, 2009) oraz kostiumy do *Kurzu* Fertacz (reż. Anna

Trojanowska, 2008 – w ramach Studia Dramatu), *Mewy* Czechowa (reż. Glińska, 2010), *Pożegnań* wg Dygata (reż. Glińska, 2012).
W Teatrze Telewizji zaprojektowała scenografię do większości przedstawień Agnieszki Glińskiej oraz m.in. do spektakli Izabelli Cywińskiej (*Śmierć Tarełkina* Suchowo-Kobylina, 1993), Filipa Bajona (*Upiór* Nodiera, 1995), Roberta Glińskiego (*Dla Julii* Garpe, 1996), Macieja Wojtyszki (*Casanova* Żurka, 1997), Macieja Dejczera (*Pielgrzymi* Pruchniewskiego, 2002).
Współtworzyła scenografię m.in. do filmów Artura Urbańskiego (*Belissima*) i Piotra Szulkina (*Ubu król*). Jest też współautorką wystawy *Polka. Medium, cień, wyobrażenie* w CSW Zamek Ujazdowski (2005).
Laureatka Nagrody im. Teresy Roszkowskiej (1997).

Jan Duszyński

Kompozytor. Absolwent Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej w Warszawie (2003) w klasie prof. Stanisława Moryty. Przez dwa lata studiował kompozycję w Juilliard School of Music w Nowym Jorku pod kierunkiem Christophera Rouse'a.
Skomponował m.in. *Odległe miejsce* na tenor solo i kwartet smyczkowy (2001), *Koncert organowy* na organy solo, smyczki i perkusję (2002), *Na dachu* na kwintet smyczkowy, perkusję i sampler (2002), *Koncert na fortepian solo i orkiestrę* (2003), *Częstotliwość* na trzy altówki (2004), *My beautiful dream* na sopran solo i zespół kameralny (2004), *R missing* na wiolonczelę solo (2005), *Wake up* na zespół kameralny (2005), *Climbing me* na orkiestrę (2005), balet *Be Me* na zespół kameralny i pięcioro tancerzy (2005), *Stop* na orkiestrę kameralną (2006), *It's all to see what's there* na zespół kameralny (2007), *Drugi kwartet smyczkowy* (2008), *Rondo na fortepian, perkusję i orkiestrę smyczkową* (2008).
W 2005 roku odbyła się premiera jego baletu *Be Me* z choreografią Amelii Uzategui Bonilli w Peter J. Sharp Theatre w Nowym Jorku.
Z grupą Usta nagrał płytę *Pierwszy pocałunek* do tekstów Jarosława Lipszyca (2005).
Komponuje muzykę teatralną. Współpracował m.in. z Agnieszką Glińską (*Wiśniowy sad* Czechowa, 2003; *Sztuka bez tytułu* Czechowa, 2009; *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku* Masłowskiej, 2013), Redbadem Klijnstrą (*Benvolio i Rozalina* wg Shakespeare'a, 2005; *Bliżej* Marbera, 2008; *Tragedia Makbeta* Shakespeare'a, 2010; *Przebudzenie* Stephenson, 2012; *Złoty smok* Schimmelpfenniga, 2012), Krzysztofem Garbaczewskim (*Nirvana*, 2009; *Biesy* Dostojewskiego, 2010; *Życie seksualne dzikich*, 2011), Grażyną Kanią (*Sieroty* Kelly'ego, 2011; *Romeo i Julia* Shakespeare'a, 2013), Piotrem Cieplakiem (*Niedokończona historia* Pałygi, 2012), Michałem Zadarą (*Szalona lokomotywa* Witkiewicza, 2013; *Wszyscy byli odwróceni* wg Hłaski, 2013), a także z Krzysztofem Stelmaszykiem, Łukaszem Kosem, Piotrem Nowakiem, Anną Smolar, Heleną Kaut-Howson.
W Teatrze Narodowym skomponował muzykę do spektakli Redbada Klijnstry (*111* Mana, 2004) i Agnieszki Glińskiej (*Poduszyciel* McDonagha, 2006; *Mewa* Czechowa, 2010; *Pożegnania* wg Dygata, 2012).
Komponuje również muzykę do filmów fabularnych (*Big River*, reż. Atsushi Funahashi, 2005), dokumentalnych (*Jestem*, reż. Maciej Adamek, 2004), telewizyjnych (serial *Wielkie ucieczki*, 2005–2006) i etiud filmowych studentów łódzkiej PWSFTViT.
Laureat II nagrody w Konkursie Kompozytorskim im. Adama Didura w Sanoku za utwór *Odległe miejsce* (2002), nagrody za muzykę do

Życia seksualnego dzikich na festiwalu „Boska Komedia" (2011), nagrody za muzykę do *Nieskończonej historii* oraz *Życia seksualnego dzikich* w ramach Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej (2012).

Weronika Pelczyńska

Absolwentka szkoły tańca SEAD (Salzburg Experimental Academy of Dance) w Austrii i Wydziału Inżynierii Produkcji Politechniki Warszawskiej.
Jako tancerka współpracowała z Marią Stokłosą (Fundacja Burdąg), Małgorzatą Haduch (Unfinnished Company), Anną Nowicką. Za granicą pracowała z takimi artystami, jak Matej Kejžar (Bodhi Project), Stephanie Thiersch (Mouvoir Company), Johannes Wiegand (Staatstheater Kassel), Davis Freeman (Random Scream Company), Rafaële Giovanola i Rainald Endrass (Cocoon Dance Company), Josef Frucek i Linda Kapetanea (Rootlessroot Company), Samuel Mathieu (Cie Samuel Mathieu). Współpracowała przy produkcjach w ramach programu Stary Browar Nowy Taniec w Poznaniu. Zagrała także w spektaklach Teatru Studio Buffo, Teatru Tańca Mufmi. Występuje w Austrii, Niemczech, Włoszech, Chorwacji, Francji i Polsce. Jest członkinią grupy CENTRUM W RUCHU – przestrzeni dla grup performatywnych w Warszawie.
W 2011 roku przygotowała debiutanckie solo choreograficzne *Yvonne, Yvonne* oparte na twórczości Yvonne Rainer (produkcja Komuny Warszawa w ramach programu RE//MIX).
Autorka choreografii m.in. do spektakli Agnieszki Glińskiej (*Opowieści Lasku Wiedeńskiego* Horvátha, 2010; *Amazonia* Walczaka, 2011; *Moralność pani Dulskiej* Zapolskiej, 2011; *Sąd ostateczny* Horvátha, 2012; *Wiśniowy sad* Czechowa, 2013; *Jak zostałam wiedźmą* Masłowskiej, 2014; w Teatrze TV: *Trzy siostry* Czechowa, 2012), Krzysztofa Stelmaszyka (*Kubuś Fatalista i jego pan* Diderota, 2010), Roberta Jarosza (*Gdzie jest Pinokio?*, 2011; *Byczek Fernando* Leafa, 2014), Agnieszki Lipiec-Wróblewskiej (*Nadia. Portret wielokrotny* wg Czechowa, 2012), Pawła Szkotaka (*Anna Karenina* Edmundson, 2012), oraz filmu Barbary Sass-Zdort (*W imieniu diabła*, 2011).
W Teatrze Narodowym stworzyła choreografię do spektakli w reż. Agnieszki Glińskiej (*Mewa* Czechowa, 2010; *Pożegnania* wg Dygata, 2012), Ewy Konstancji Bułhak (*Siodło Pegaza. Utwory Jerzego Wasowskiego*, 2013), Anny Seniuk (*Pchła Szachrajka* Brzechwy, 2013).

Jacqueline Sobiszewski

Operatorka filmowa, reżyserka światła, autorka zdjęć do krótkometrażowych filmów fabularnych i dokumentalnych, teledysków, reklam. Absolwentka wydziału operatorskiego PWSFTViT (2001). W latach 2008–2009 reżyser światła w TR Warszawa.
Współpracowała z Grzegorzem Jarzyną (w TR Warszawa: *Zaryzykuj wszystko* Walkera, 2003; *Bash* LaBute'a, 2004; *2007: Macbeth* Shakespeare'a, 2005; *Giovanni* wg Mozarta i Molière'a, 2006; *T.E.O.R.E.M.A.T.* wg Pasoliniego, 2009; *Między nami dobrze jest* Masłowskiej, 2009; w wiedeńskim Burgtheater: *Lew w zimie* Goldmana, 2007 i *mede:a* Jarzyny i Walczaka, 2008; w operze lyońskiej: *Gracz* Prokofiewa, 2009; w Schauspiel w Essen: *Areteia* Jarzyny, 2010; w Staatsoper w Monachium: *Dziecko i czary / Karzeł* Ravela / Zemlinsky'ego, 2011), Agnieszką Glińską (Teatr Współczesny w Warszawie: *Nieznajoma z Sekwany* Horvátha, 2004; Teatr Dramatyczny w Warszawie: *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* Zelenki,

2005 i *Lulu na moście* Austera, 2008; Teatr Lalka w Warszawie: *Wiedźmy* Dahla, 2008; Teatr na Woli w Warszawie: *Iluzje* Wyrypajewa, 2011; Teatr Studio: *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku* Masłowskiej, 2013; *Wiśniowy sad* Czechowa, 2013), Grzegorzem Wiśniewskim (*Przed odejściem w stan spoczynku* Bernharda, 2004; *Letnicy* Gorkiego, 2004), Redbadem Klijnstrą (*Gry* Mazyi, 2003; *Electronic City* Richtera, 2003; *Moja mama Janis*, 2004), Pawłem Miśkiewiczem (*Niewina* Loher, 2004; *Auto da fé* Canettiego, 2005), Aleksandrą Konieczną (*Helena S.* wg Powalisz, 2006), Natalią Korczakowską (*Strefa działań wojennych* Bajera, 2006; *Solaris: raport* wg Lema, 2009), René Polleschem (*Ragazzo dell'Europa* Pollescha, 2007), Michałem Borczuchem (*Portret Doriana Graya* Wilde'a, 2009; *Metafizyka dwugłowego cielęcia* Witkiewicza, 2010), Arturem Urbańskim (*Wiarołomni* Bergmana, 2010), a także Anną Smolar, Michałem Siegoczyńskim, Iwanem Wyrypajewem, Rafałem Sabarą, Andrzejem Sewerynem, Krzysztofem Garbaczewskim.

W Teatrze Narodowym współpracowała z Agnieszką Glińską (*2 maja* Saramonowicza, 2004; *Lekkomyślna siostra* Perzyńskiego, 2009; *Mewa* Czechowa, 2010; *Pożegnania* wg Dygata, 2012), Redbadem Klijnstrą (*111* Mana, 2004), Gáborem Zsámbékim (*Kazimierz i Karolina* Horvátha, 2010), Grzegorzem Jarzyną (*Nosferatu* wg *Draculi* Stokera, 2011), Natalią Korczakowską (*Natan mędrzec* Lessinga, 2012), Janem Englertem (*Bezimienne dzieło* Witkiewicza, 2013), Grzegorzem Chrapkiewiczem (*Kotka na gorącym blaszanym dachu* Williamsa, 2013), Konstantinem Bogomołowem (*Lód* Sorokina, 2014).

Nagrodzona za reżyserię światła w spektaklu *mede:a* w reż. Grzegorza Jarzyny na 15. International Small Scene Theatre Festival w chorwackiej Rijece (2008).

Ewa Konstancja Bułhak

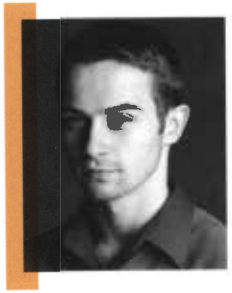
Absolwentka warszawskiej PWST (1995). W latach 1996–1998 aktorka Teatru Polskiego w Warszawie. Od 1998 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrała tu w przedstawieniach Jerzego Grzegorzewskiego (Fajtacy w *Halce Spinozie* Grzegorzewskiego, 1998; Jewdocha w *Sędziach* Wyspiańskiego, 1999; Kitty w *Nowym Bloomusalem* wg Joyce'a, 1999; Panna Młoda w *Weselu* Wyspiańskiego, 2000; Tytania w *Śnie nocy letniej* Shakespeare'a, 2001; Żona Wyspiańskiego w *Hamlecie Stanisława Wyspiańskiego*, 2003), Adama Hanuszkiewicza (Jenny w *Tańcu śmierci* Strindberga, 1998), Kazimierza Kutza (Pani Druga w *Kartotece* Różewicza, 1999; Kobieta w *Śmierci komiwojażera* Millera, 2004), Kazimierza Dejmka (Weronika w *Requiem dla gospodyni* Myśliwskiego, 2000), Barbary Sieroslawski (Księżniczka Lena w *Leonce i Lena* Büchnera, 2001), Zbigniewa Zamachowskiego (Platana w *Żabach* Arystofanesa, 2002), Jana Englerta (Jan / Afrozja Opupiejkina w *Kurce Wodnej* Witkiewicza, 2002; Gileta w *Księżniczce na opak wywróconej* Calderóna / Rymkiewicza, 2010), Agnieszki Glińskiej (Teresa Paluch w *2 maja* Saramonowicza, 2004; Helena w *Lekkomyślnej siostrze* Perzyńskiego, 2009; Lola / Róża w *Pożegnaniach* wg Dygata, 2012), Tadeusza Bradeckiego (Siostra Jane w *Happy Endzie* Brechta i Weilla, 2005), Antoniny Grzegorzewskiej (Medea / Przewodniczka Chóru w *Ifigenii* Grzegorzewskiej, 2008), Jerzego Jarockiego (role w *Sprawie* wg *Samuela Zborowskiego* Słowackiego, 2011), w spektaklu we własnej reżyserii (Lucy w *Siodle Pegaza. Utworach Jerzego Wasowskiego*, 2013), Anny Seniuk (rola tytułowa w *Pchle Szachrajce* Brzechwy, 2013).

Laureatka Feliksa Warszawskiego (2010) za pierwszoplanową rolę żeńską – Gilety w *Księżniczce na opak wywróconej* oraz nagrody

aktorskiej Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Telewizji Polskiej „Dwa Teatry" w Sopocie (2012) za rolę Olgi w słuchowisku *Obłomow*.

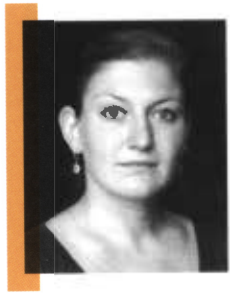
Beata Fudalej

Absolwentka krakowskiej PWST (1989). Aktorka Starego Teatru w Krakowie (1989–2003). Od 1999 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrała tu w przedstawieniach Jerzego Grzegorzewskiego (Marion / Nimfa w *Nowym Bloomusalem* wg Joyce'a, 1999; Księżna Himalaj w *Operetce* Gombrowicza, 2000; Puk w *Śnie nocy letniej* Shakespeare'a, 2001; Orcio w *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego, 2002; Ariel w *Morzu i zwierciadle* Audena, 2002; Ofelia-Kurtyzana w *Hamlecie Stanisława Wyspiańskiego*, 2003; Aktorka w *Duszyczce* Różewicza, 2004; Judyta w *On. Drugi Powrót Odysa* Grzegorzewskich, 2005), Tadeusza Bradeckiego (Ona w *Piaskownicy w piaskownicy* Bradeckiego i Walczaka, 2003), Piotra Cieplaka (Joanna W Co Się Ubrać w *Nartach Ojca Świętego* Pilcha, 2004; role w *Opowiadaniach dla dzieci* wg Singera, 2007), Jerzego Jarockiego (Katasia w *Kosmosie* wg Gombrowicza, 2005), Mai Kleczewskiej (Simona Evrard w *Marat/Sade* Weissa, 2009), Iwana Wyrypajewa (Starsza kobieta w *Tańcu „Delhi"* Wyrypajewa, 2010), Agnieszki Glińskiej (Maryna w *Pożegnaniach* wg Dygata, 2012), Natalii Korczakowskiej (Sittah w *Natanie mędrcu* Lessinga, 2012), Macieja Prusa (Służąca Mary w *Łysej śpiewaczce* Ionesco, 2013).
Laureatka Feliksa Warszawskiego (2013) w kategorii „najlepsza drugoplanowa rola kobieca" za rolę Maryny w *Pożegnaniach*.



Marcin Hycnar

Absolwent warszawskiej Akademii Teatralnej (2006). Od 2006 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrał tu w przedstawieniach Agnieszki Glińskiej (Jacek Gołąb w *2 maja* Saramonowicza, 2004; Katurian w *Poduszycielu* McDonagha, 2006; Paweł w *Pożegnaniach* wg Dygata, 2012), Jerzego Jarockiego (Fuks w *Kosmosie* wg Gombrowicza, 2005; Artur w *Tangu* Mrożka, 2009), Jana Englerta (Gustaw w *Ślubach panieńskich* Fredry, 2007; Plazmonik Blödestaug w *Bezimiennym dziele* Witkiewicza, 2013), Artura Tyszkiewicza (Marek w *Mroku* Bielińskiego, 2008; Kostryn w *Balladynie* Słowackiego, 2009), Macieja Prusa (Posłaniec w *Wiele hałasu o nic* Shakespeare'a, 2008), Bożeny Suchockiej (Pan w *Kreacji* Iredyńskiego, 2010), Jacques'a Lassalle'a (rola tytułowa w *Lorenzacciu* Musseta, 2011), Grzegorza Jarzyny (Jonathan Harker w *Nosferatu* wg *Draculi* Stokera, 2011), Grzegorza Wiśniewskiego (Karol IX w *Królowej Margot* wg Dumasa, 2013).
Za role w Teatrze Narodowym otrzymał liczne nagrody, m.in. Feliksa Warszawskiego za pierwszoplanową rolę męską – Marka w *Mroku* (2008) oraz Karola IX w *Królowej Margot* (2013); Nagrodę im. Leona Schillera (2009) za role Marka w *Mroku* i Artura w *Tangu*; Nagrodę im. Aleksandra Zelwerowicza (2010) oraz Grand Prix na Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa Teatry" (2013) – za rolę Artura w *Tangu*.



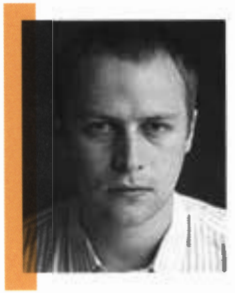
Martyna Krzysztofik

Absolwentka krakowskiej PWST (2013). Zagrała m.in. w spektaklach Krzysztofa Popiołka (Winnie w *Szczęśliwych dniach. Akt zerowy* Lechman, PWST w Krakowie, 2011; Kobieta w *Śpią wystawy* Lehman, Teatr im.

Słowackiego – Małopolski Ogród Sztuki w Krakowie, 2014), Anny Leśniak (Pani Chochłakow w *Braciach Karamazow* Dostojewskiego, Teatr Śląski w Katowicach, 2013), Tomáša Svobody (Lodzia i Sarna w *Sarenkach* Svobody, Teatr Ludowy w Krakowie, 2013), Pawła Świątka (role w *Smutkach tropików* Pakuły, Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie, 2013), Jarosława Tumidajskiego (Feniksica Matylda, Nietoperz, Kuśnierz, Kotka w *Feniks leci do słońca* Pulinowicz, Teatr Ludowy w Krakowie, 2014).
W Teatrze Narodowym występuje gościnnie.

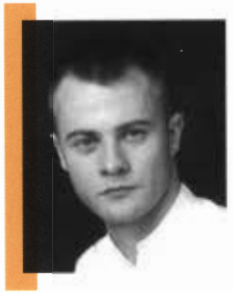
Joanna Kwiatkowska-Zduń

Absolwentka krakowskiej PWST (1998). Od 1998 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrała tu w przedstawieniach Kazimierza Dejmka (Weronika w *Dialogus de Passione*, 1998), Macieja Prusa (Kordelia w *Królu Lirze* Shakespeare'a, 1998; Waria w *Wiśniowym sadzie* Czechowa, 2000), Janusza Wiśniewskiego (Atessa w *wybrałem dziś zaduszne święto* wg Słowackiego, 1999), Kazimierza Kutza (Sekretarka w *Kartotece* Różewicza, 2000; Letta w *Śmierci komiwojażera* Millera, 2004), Tadeusza Bradeckiego (Pani Doktor w *Piaskownicy w piaskownicy* Bradeckiego, 2003; Siostra Mary w *Happy Endzie* Brechta i Weilla, 2005), Agnieszki Glińskiej (Matka w *Poduszycielu* McDonagha, 2006; Lola / Róża w *Pożegnaniach* wg Dygata, 2012), Stanisława Różewicza (Dziewczyna III w *Stara kobieta wysiaduje* Różewicza, 2007), Piotra Cieplaka (role w *Opowiadaniach dla dzieci* wg Singera, 2007), Artura Tyszkiewicza (Chór, Kobieta 1 w *Balladynie* Słowackiego, 2009), Gábora Zsámbékiego (Maria w *Kazimierzu i Karolinie* Horvátha, 2010), Jacques'a Lassalle'a (role w *Lorenzacciu* Musseta, 2011), Jana Englerta (Rewolucjonistka w *Bezimiennym dziele* Witkiewicza, 2013).



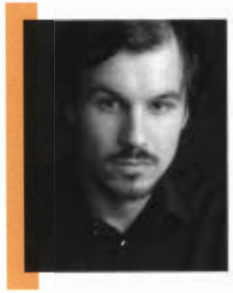
Grzegorz Kwiecień

Absolwent warszawskiej Akademii Teatralnej (2009). Od 2009 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrał tu w przedstawieniach Jacques'a Lassalle'a (Pan młody w *Umowie, czyli Łajdaku ukaranym* Marivaux, 2009), Artura Tyszkiewicza (Kirkor w *Balladynie* Słowackiego, 2009), Agnieszki Glińskiej (Siemion Miedwiedienko w *Mewie* Czechowa, 2010; Barman / Kelner / Feliks w *Pożegnaniach* wg Dygata, 2012), Macieja Prusa (Kapitan strażaków w *Łysej śpiewaczce* Ionesco, 2013), Macieja Wojtyszki (Bohdan Paczowski w *Dowodzie na istnienie drugiego* Wojtyszki, 2014).
Otrzymał Wyróżnienie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego na XXVII Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi (2009).



Kamil Mrożek

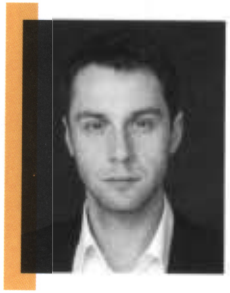
Absolwent warszawskiej Akademii Teatralnej (2014). Od 2014 roku w zespole Teatru Narodowego.



Paweł Paprocki

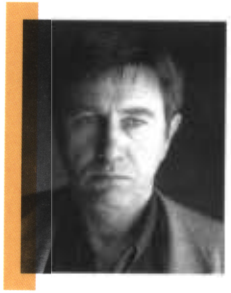
Absolwent warszawskiej Akademii Teatralnej (2006). Od 2006 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrał tu w przedstawieniach Aleksandry Koniecznej (Kamil w *Imieninach* wg Modzelewskiego, 2006), Jerzego Jarockiego (Piotr Aleksiejewicz Sjejkin w *Miłości na Krymie* Mrożka, 2007), Andrzeja Domalika (Syn II w *Terminalu 7* Noréna, 2007), Agnieszki Olsten (Rodrigo w *Otellu* Shakespeare'a, 2008), Agnieszki Glińskiej (Janek Topolski w *Lekkomyślnej siostrze* Perzyńskiego, 2009), Mai Kleczewskiej (Marat w *Marat/Sade* Weissa, 2009; Agistos w *Orestei* Ajschylosa, 2012),

Iwana Wyrypajewa (Andriej w *Tańcu „Delhi"*, 2010), Gábora Zsámbékiego (Kazimierz w *Kazimierzu i Karolinie* Horvátha, 2010), Jacques'a Lassalle'a (Giomo Węgierczyk w *Lorenzacciu* Musseta, 2011), Natalii Korczakowskiej (Derwisz w *Natanie mędrcu* Lessinga, 2012), Ewy Konstancji Bułhak (Torrero w *Siodle Pegaza. Utworach Jerzego Wasowskiego*, 2013), Anny Seniuk (Sprzedawca bławatny, Sędzia w *Pchle Szachrajce* Brzechwy, 2013), Michała Zadary (Karol Moor w *Zbójcach* Schillera, 2014).
Laureat nagrody specjalnej ZASP za rolę Ödöna von Horvátha w przedstawieniu *Opowieści Hollywoodu* Hamptona w reż. Mai Komorowskiej (Akademia Teatralna w Warszawie) na Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi (2006).



Piotr Piksa

Absolwent warszawskiej Akademii Teatralnej (2013). Od 2013 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrał tu w spektaklu Anny Seniuk (Słoń, Kanclerz w *Pchle Szachrajce* Brzechwy, 2013).



Jerzy Radziwiłowicz

Aktor, pedagog, tłumacz. Absolwent warszawskiej PWST (1972). W latach 1972–1996 był aktorem Starego Teatru w Krakowie, gdzie zagrał w spektaklach m.in. Jerzego Jarockiego, Konrada Swinarskiego, Andrzeja Wajdy, Wandy Laskowskiej, Jerzego Grzegorzewskiego, Tadeusza Bradeckiego. Od 1998 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrał tu w przedstawieniach Jerzego Grzegorzewskiego (Przewodnik chóru górali w *Halce Spinozie* Grzegorzewskiego, 1998; Pankracy w *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego; Kaliban w *Morzu i zwierciadle* Audena, 2002; On w *On. Drugi Powrót Odysa* Grzegorzewskich, 2005), Agnieszki Lipiec-Wróblewskiej (Deeley w *Dawnych czasach* Pintera, 2000), Piotra Cieplaka (Jan Nepomucen Wojewoda w *Nartach Ojca Świętego* Pilcha, 2004), Jacques'a Lassalle'a (Orgon w *Tartuffie* Molière'a, 2006 i Trivelin w *Umowie, czyli Łajdaku ukaranym* Marivaux, 2009 – obie sztuki grane w jego tłumaczeniu), Jerzego Jarockiego (Włodzimierz Iljicz Uljanow-Lenin w *Miłości na Krymie* Mrożka, 2007; Książę / Kanclerz Jan Zamoyski w *Sprawie* wg *Samuela Zborowskiego* Słowackiego, 2011), Agnieszki Olsten (rola tytułowa w *Otellu* Shakespeare'a, 2008), Antoniny Grzegorzewskiej (Agamemnon w *Ifigenii* Grzegorzewskiej, 2008), Artura Tyszkiewicza (Grabiec w *Balladynie* Słowackiego, 2009), Bożeny Suchockiej (Nikt w *Kreacji* Iredyńskiego, 2010), Natalii Korczakowskiej (Natan w *Natanie mędrcu* Lessinga, 2012), Jana Englerta (Pułkownik Manfred hr. Giers w *Bezimiennym dziele* Witkiewicza, 2013), Konstantina Bogomołowa (role w *Lodzie* Sorokina, 2014).
Laureat m.in. Nagrody im. Aleksandra Zelwerowicza: w 1991 za rolę Henryka w *Ślubie* Gombrowicza w reż. Jerzego Jarockiego (Stary Teatr w Krakowie, 1991) i w 2003 roku za rolę Kalibana w *Morzu i zwierciadle* Audena w reż. Jerzego Grzegorzewskiego (Teatr Narodowy, 2002); dorocznej Nagrody Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w dziedzinie teatru (2006), Nagrody Specjalnej miesięcznika „Teatr" (2009), Nagrody Literackiej ZAiKS-u dla tłumaczy (2014). Odznaczony Orderem Sztuk Pięknych i Literatury przyznawanym przez Ministra Kultury Republiki Francuskiej (1993), Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski (2005), Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis" (2013).

Patrycja Soliman

Absolwentka warszawskiej Akademii Teatralnej (2006). Od 2006 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrała tu w przedstawieniach Willa Pomerantza (Kopciuszek i Mysz w *Kopciuchu* Głowackiego, 2004), Mai Kleczewskiej (Arycja w *Fedrze*, 2006; Karolina Corday w *Marat/Sade* Weissa, 2009), Jana Englerta (Aniela w *Ślubach panieńskich* Fredry, 2007; Róża van der Blaast w *Bezimiennym dziele* Witkiewicza, 2013), Agnieszki Olsten (Bianka w *Otellu* Shakespeare'a, 2008), Macieja Prusa (Beatrycze w *Wiele hałasu o nic* Shakespeare'a, 2008), Agnieszki Glińskiej (Ada w *Lekkomyślnej siostrze* Perzyńskiego, 2009; Masza w *Mewie* Czechowa, 2010; Lidka w *Pożegnaniach* wg Dygata, 2012), Michała Zadary (Eliza w *Aktorze* Norwida, 2012), Macieja Wojtyszki (Mara Obremba w *Dowodzie na istnienie drugiego* Wojtyszki, 2014).
Laureatka Nagrody im. Andrzeja Nardellego Sekcji Krytyków ZASP (2007) za najlepszy debiut aktorski sezonu 2006/2007 – za role w Teatrze Narodowym: Arycji w *Fedrze* oraz Anieli w *Ślubach panieńskich*.

Magdalena Warzecha

Absolwentka warszawskiej PWST (1993). Aktorka Teatru Studio (1993–2001). Od roku 1997 w zespole Teatru Narodowego. Zagrała tu w przedstawieniach Jerzego Grzegorzewskiego (Kora w obu wersjach w *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego, 1997 i 2000; Katarzyna w *Ślubie* Gombrowicza, 1998; Bella-Bello w *Halce Spinozie* Grzegorzewskiego, 1998; Rachel w *Sędziach* Wyspiańskiego, 1999; Matka w *Nowym Bloomusalem* wg Joyce'a, 1999; Maryna w *Weselu* Wyspiańskiego, 2000; Markiza w *Operetce* Gombrowicza, 2000; Hermia w *Śnie nocy letniej* Shakespeare'a, 2001; Dama krakowska / Wiedźma w *Hamlecie Stanisława Wyspiańskiego*, 2003; Aktorka w *Duszyczce* wg Różewicza, 2004; Kalipso / Syrena Ladacznica w *On. Drugi Powrót Odysa* Grzegorzewskich, 2005), Kazimierza Kutza (Dziewczyna w *Kartotece* Różewicza, 1999), Ryszarda Peryta (Kasandra / Anioł snu Jakubowego w *Akropolis* Wyspiańskiego, 2001), Jana Englerta (Rózia w *Dożywociu* Fredry, 2001), Tadeusza Bradeckiego (Mama / Babcia w *Piaskownicy w piaskownicy* Bradeckiego, 2003), Jerzego Jarockiego (role w *Błądzeniu* wg Gombrowicza, 2004), Stanisława Różewicza (Dziewczyna III w *Stara kobieta wysiaduje* Różewicza, 2007), Antoniny Grzegorzewskiej (Artemida w *Ifigenii* Grzegorzewskiej, 2008), Artura Tyszkiewicza (Dziewczyna / Chór w *Balladynie* Słowackiego, 2009), Jacques'a Lassalle'a (role w *Lorenzacciu* Musseta, 2011), Agnieszki Glińskiej (Fordanserka / Uchodźca w *Pożegnaniach* wg Dygata, 2012).

spis ilustracji

strony 12–13
Potoczek, rok 1928, majątek Janusza Gombrowicza, najstarszego brata Witolda. Na ławce siedzą, od lewej: Janusz Gombrowicz z synem Józefem i żoną Franciszką z Kotkowskich Gombrowiczową, Aleksandra z Pruszaków Gombrowiczowa z mężem Jerzym Gombrowiczem i córką Teresą. Na dole siedzą, od lewej: Irena (Rena) Gombrowicz i Witold Gombrowicz.
Fot. zbiory Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

strona 19
Witold Gombrowicz (w środku) z rodzicami, Janem Gombrowiczem i Antoniną z Kotkowskich Gombrowiczową przy zakupionym samochodzie, 1930 r.
Fot. archiwum Rity Gombrowicz / FOTONOVA

strony 22–23, 31, 39
Martyna Krzysztofik. Fot. Maciej Landsberg

strona 47
Opętani Witolda Gombrowicza, adaptacja Tadeusz Minc i Elżbieta Morawiec, reżyseria Tadeusz Minc, scenografia Janusz Wrzesiński, muzyka Zbigniew Karnecki, układy taneczne i pantomimiczne Wojciech Misiuro, premiera 6 lutego 1982.
Na pierwszym planie siedzą, od lewej: Aleksandra Zawieruszanka (Markiza di Mildi), Jan Tesarz (Maliniak), Grażyna Szapołowska (Maja Ochołowska).
Fot. Cezary Marek Langda
Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego w Warszawie

strona 48
Ślub Witolda Gombrowicza, reżyseria Jerzy Grzegorzewski, scenografia Barbara Hanicka, muzyka Stanisław Radwan, premiera 27 marca 1998.
Na pierwszym planie: Jan Peszek (Henryk).
Fot. Wojciech Plewiński
Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego w Warszawie

strona 49
Operetka Witolda Gombrowicza, reżyseria Jerzy Grzegorzewski, scenografia Barbara Hanicka, muzyka Stanisław Radwan, światło Mirosław Poznański, premiera 25 czerwca 2000.
Na pierwszym planie, od lewej: Jacek Różański (Baron Firulet), Ignacy Gogolewski (Hrabia Szarm).
Fot. Wojciech Plewiński
Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego w Warszawie

strona 50
Błądzenie, scenariusz i reżyseria Jerzy Jarocki, scenografia Andrzej Witkowski, muzyka Stanisław Radwan, choreografia i ruch sceniczny Iwona Runowska, Jacek Badurek, światło Mirosław Poznański, premiera 29 maja 2004.
Od lewej: Jan Englert (Witold III), Marcin Przybylski (Witold I), Mariusz Bonaszewski (Witold II).
Fot. Stefan Okołowicz
Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego w Warszawie

strona 51
Kosmos Witolda Gombrowicza, adaptacja i reżyseria Jerzy Jarocki, scenografia Jerzy Juk Kowarski, muzyka Stanisław Radwan, konsultacja ruchowa Leszek Bzdyl, premiera 16 października 2005.
Scena zbiorowa, w środku: Zbigniew Zapasiewicz (Leon).
Fot. Stefan Okołowicz
Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego w Warszawie

strona 52
Błądzenie, scenariusz i reżyseria Jerzy Jarocki, scenografia Andrzej Witkowski, muzyka Stanisław Radwan, choreografia i ruch sceniczny Iwona Runowska, Jacek Badurek, światło Mirosław Poznański, premiera 29 maja 2004.
Na pierwszym planie, od lewej: Mariusz Bonaszewski (Książę Filip), Dorota Landowska (Iwona).
Fot. Stefan Okołowicz
Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego w Warszawie

strona 55
Zdjęcie paszportowe Witolda Gombrowicza z 1937 r.
Fot. zbiory Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

strony 57–74
Portrety twórców przedstawienia
Fot. Andrzej Georgiew
Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego w Warszawie

dyrektor **Krzysztof Torończyk**
dyrektor artystyczny **Jan Englert**
z-ca dyrektora ds. technicznych **Mirosław Łysik**
pełnomocnik dyrektora ds. produkcji – kierownik techniczny **Zbigniew Kośka**
kierownik literacki **Tomasz Kubikowski**

---

główny brygadier sceny Lech Orzechowski
główny oświetleniowiec Zbigniew Szulim
główny akustyk Mariusz Maszewski
kierownik zespołu rekwizytorów Jacek Czuba
kierownik zespołu pracowni dekoracji Michał Roszkiewicz
kierownik zespołu pracowni kostiumów Anita Trzaskowska
główny specjalista zespołu obsługi urządzeń scenicznych Wojciech Hulewicz
kierownik pracowni mechaniczno-ślusarskiej Edmund Kwiatkowski
kierownik pracowni stolarskiej Grzegorz Jończyk
kierownik pracowni krawieckiej damskiej Anna Urbańska
kierownik pracowni krawieckiej męskiej Kazimierz Puchalski
kierownik pracowni modelatorsko-malarskiej Jarosław Wyszyński
kierownik zespołu tapicerskiego Sylwester Bożym
kierownik zespołu charakteryzatorów Joanna Konarska
kierownik zespołu garderobianych Agnieszka Chojnowska

kierownik muzyczny Mirosław Jastrzębski
kierownik działu literackiego Paweł Płoski
kierownik działu promocji Anna Pękala
kierownik impresariatu Adriana Lewandowska
kierownik działu organizacji pracy artystycznej Barbara Rusznica

redakcja programu
Marcin Rochowski
projekt graficzny
Kamila Schinwelska, Marcin Gwiazdowski / ELIPSY.EU

---

kasy
Plac Teatralny 3 (tel. 22 69 20 610)
wt.–sob. 11.00–14.30 i 15.00–19.00 lub do rozpoczęcia przedstawienia
nd. od 16.00 lub na 2 godz. przed przedstawieniem
ul. Wierzbowa 3 (tel. 22 69 20 807) na godzinę przed przedstawieniem

rezerwacja
pon.–pt. 9.00–19.00, sob. 11.00–19.00, nd. 16.00–19.00
tel. 22 69 20 604, 22 69 20 664
faks 22 69 20 742

Teatr Narodowy
Pl. Teatralny 3
00–077 Warszawa

www.narodowy.pl

Patron medialny: TOK FM Pierwsze Radio Informacyjne

Partner: Unia Polskich Teatrów

egzemplarz bezpłatny

cena programu: 10 zł (w tym VAT)

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego