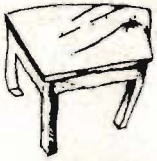


teatr 77

WITOLD GOMBROWICZ

IWONA KSIĘŻNICZKA BURGUNDA

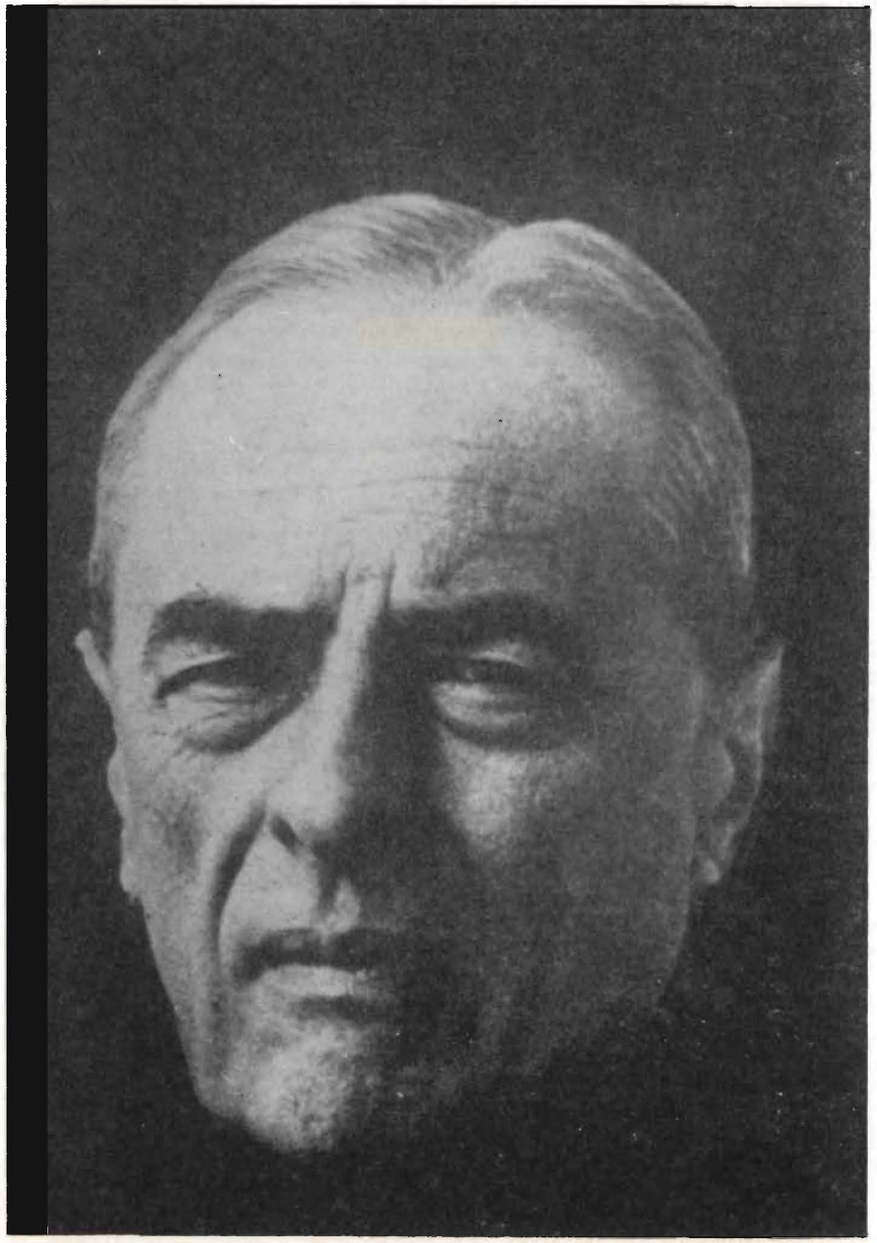
„Czyż na każdym kroku nie widzimy, że sumienie nic prawie nie ma do powiedzenia? Czy dlatego człowiek zabija lub dręczy, że doszedł do wniosku, iż ma prawo?...

Ja zabijam, ponieważ ty zabijasz. Ty i on i wy wszyscy dręczycie, więc i ja dręczę. Zabiłem go, gdyż wy byście mnie zabili, gdybym go nie zabił. Taka jest koniugacja i deklinacja naszych czasów. A z tego wynika, że nie w sumieniu jednostki tkwi sprężyna działania, lecz w tym stosunku, który wytwarza się między nią a innymi ludźmi. Nie dlatego popełniamy zło, że zniweczyliśmy w sobie Boga, lecz ponieważ Bóg, a nawet szatan są nieważni, gdy sankcją czynu staje się drugi człowiek...

Jeśli chcecie abym nie zabijał i nie prześladował, nie usiłujcie mi tłumaczyć, że bunt jest „afirmacją wartości" — spróbujcie raczej rozładować sieć napięć, które wytworzyły się między mną a innymi, ukażcie, jak jej nie ulegać..."

(Witold Gombrowicz: Dziennik 1953—1956, Paryż 1957, s. 67—68)

Pierwodruk „Iwony księżniczki Burgunda": SKAMANDER. Miesięcznik poetycki. Kwiecień—czerwiec 1938.
Prapremiera: TEATR DRAMATYCZNY m. st. Warszawy — 29 listopada 1957, reż. Halina Mikołajska.
Polskie wydanie powojenne: Witold Gombrowicz: „Iwona Księżniczka Burgunda", obwoluta i ilustracje Tadeusza Kantora, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958 (wydanie bez Uwag o grze i reżyserii oraz Komentarza).
Prapremiera zagranicą: THÉÂTRE DE L'ODÉON, Paryż 1965, reż. Jorge Lavelli, scenografia i kostiumy — Krystyna Zachwatowicz.
Kolejne wystawienia:
w Polsce m. in. — Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy (luty 1975, reż. Ludwik René), Teatr im. Kruczkowskiego w Zielonej Górze (1981, reż. H. Mikołajska),
za granicą m. in.: Sztokholm (1966), Wiesbaden (1970), Berlin Zach. (1970, występy w Londynie 1971), Brema (1971), Frankfurt n. Menem (1971), Saarbrucken (1971), Kopenhaga (1973), Maribor (1973), Usti n. Łabą (1973), Wuppertal (opera, 1973), Monachium (1980, reż. Ingmar Bergman), Stuttgart (1981).



OSOBY:

Iwona — DANUTA RYNKIEWICZ (gościnnie)
Król Ignacy — ANDRZEJ PODGÓRSKI
Królowa Małgorzata — KATARZYNA SPOLIŃSKA
Książę Filip, następca tronu — JERZY KOLECZKO
Szambelan — TOMASZ BIESZCZAD
Iza, dama dworu — AGNIESZKA KIETLIŃSKA
Cyryl, przyjaciel księcia — JANUSZ WIŚNIOCH
Ciotki Iwony i Damy dworu — TERESA GRENDA
TERESA RADZIKOWSKA-BIŃKOWSKA
Inocenty, dworzanin — JERZY MONIAK
Walenty — ANDRZEJ ZAMOLSKI
Żebrak, Dostojnicy, Dworzanie

Reżyseria — PIOTR KRUKOWSKI
Scenografia — KRZYSZTOF RYNKIEWICZ
Foto — JERZY KOLECZKO
Muzyka i oprac. muzyczne — ANDRZEJ ZAMOLSKI
Światło — JERZY MARCINKOWSKI
Ruch sceniczny — JERZY MONIAK

PREMIERA — MAJ 1982

GOMBROWICZ O „IWONIE"

„Wciąż nie czułem się na siłach, by podjąć rozgrywkę z moim losem. Aby zyskać na czasie zabrałem się do pisania sztuki teatralnej. Tak narodziła się „Iwona księżniczka Burgunda".

Ten utwór zgotował mi niespodziankę. Ogłoszona w roku 1935 (jeśli dobrze pamiętam) w miesięczniku „Skamander", „Iwona" nie zwróciła na siebie większej uwagi i przedwojenne teatry polskie nią się nie zainteresowały. (Dostałem wówczas manii gardzenia aktorkami i żeby upokorzyć najsławniejsze przedstawiałem im się za każdym razem, gdy je widziałem; kiedy po raz piąty przedstawiłem się szarmancko jednej z nich na jakimś przyjęciu, złapała szklankę z wodą i chlusnęła mi w twarz, krzycząc „teraz pan mnie zapamięta!". Może gdybym nie przedstawiał się tak tym aktorkom...). Dość, że „Iwona" w Polsce przedwojennej nie została zauważona, a ja, gdy wojna mnie odcięła w Argentynie, prawie o niej zapomniałem. W dziesięć lat potem, jak dojrzały owoc z drzewa, spadły na mnie jej sukcesy w Paryżu, w Sztokholmie i gdzie indziej, był to niespodziewany sukces w ciężkiej bitwie, jaką wiodły moje powieści.

Tragikomiczną historię Iwony ująć można w paru słowach. Książę Filip, następca tronu, spotyka na spacerze to dziewczę niepociągające... odpychające... Iwona jest rozlazła, apatyczna, słabowita, nieśmiała, nudna i trwożliwa. Książę od pierwszej chwili nie może jej znieść, zanadto go to denerwuje, ale zarazem nie może znieść tego, że musi nienawidzieć nieszczęsnej Iwony. I wybucha w nim bunt przeciw prawu natury, które młodzieńcom nakazuje kochać tylko powabne dziewczęta. — Nie poddam się temu, będę ją kochał! — rzuca wyzwanie swej naturze i zaręcza się z Iwoną.

Iwona, wprowadzona na dwór królewski, jako narzeczona księcia, staje się czynnikiem rozkładowym. Obecność niema, zastraszona jej rozlicznych defektów sprawia, iż każdemu przychodzą na myśl własne jego tajone braki, brudy, grzeszki... i wkrótce dwór zamienia się w wylęgarnię potworności.

I każdy z tych potworów, nie wyłączając księcia, poczyna dyszeć żądzą zamordowania nieznośnej Cimcirymci. Dwór mobilizuje w końcu wszystkie swoje blaski, wszystkie wyższości i wspaniałości i „z wysoka" ją zabija.

Oto historia Iwony... czyż aż tak trudna do zrozumienia? Ale skłonny jestem przypuścić, że mam jakiegoś pecha, dzięki któremu to co najprostsze, najwyraźniejsze w moich utworach jest odbierane w sposób najbardziej fantastyczny i dzisiaj jeszcze zdarza mi się czytać recenzje z „Iwony", w których mowa, że to satyra polityczna na reżym komunistyczny w Polsce, że Iwona jest Polską, czy też wolnością, lub że to „satyra na monarchię". Uff! Mniejsza z tym, co innego wydaje mi się godne podkreślenia. Naprzód, że Iwona bardziej jest rodem z biologii niż z socjologii. Po wtóre, że jest rodem z owego bezdroża mojego, gdzie mnie dopadała nieograniczona dowolność kształtu, ludzkiego kształtu, jego rozwiązłość, jego wyuzdanie. Ciągle więc to we mnie było... i ja byłem w tym...".
(Dominique de Roux: Rozmowy z Gombrowiczem, Paryż 1965)

GŁOSY O „IWONIE"

MARTA PIWIŃSKA

„Gombrowicz napisał tę sztukę po „Pamiętniku z okresu dojrzewania", a przed „Ferdydurke". Czyli wtedy, kiedy miał już pewien rozgłos, gdy zaczynała go wciągać nie tyle literatura, co życie literackie, kawiarnie, recenzje etc., gdy zaczynał „funkcjonować" jako młody, obiecujący pisarz...

W „Iwonie" jakby Gombrowicz sam sobie udzielił kredytu na przyszłość, na zostanie sobą, to, co było w nim idiotyzmem sytuacji, łatwością debiutu, sukcesem i tremą, niepewnością, niejasnością, wcieliło się w Iwonę. A Filip to byłoby tak jakby Gombrowiczowskie „ja", czyli jak mówił później, pierwiastek formotwórczy: bezkompromisowa osobność, „ja" eksperymentujące w przyszłość, w niewiadome i tak szukające własnej formy.

Z tego nie wynika, że Gombrowicz napisał sztukę autobiograficzną, lecz że „Iwona" jest sztuką—próbą, eksperymentem formalnym. Dla Gombrowicza przedmiotem i podmiotem eksperymentu był on sam i jego własne „formotwórstwo". Ale można, sądzę, podstawiać w tę sytuację inne elementy. „Iwona" nie ma jednej wykładni, jest raczej sposobem niż tezą.

Gombrowicza nic tu nie obchodziły klasy, obłuda, wyzysk ani satyryczność tak wzięte „z osobna". Jeżeli „Iwona" jest satyrą, to na formę bytu człowieczego. Jeżeli coś demaskuje, to całą kulturę, ludzką kulturalność, konieczność tworzenia sobie wyższych form artystycznych, filozoficznych, ustrojowych... Ta sztuka jest donosem na wszystko.

„Iwona" jest formą do próbowania wszystkiego, jest samą elastycznością, ryzykiem, kredytem. Można ją wyginać tak i owak, byle niosła w przyszłość, byle o coś chodziło..."
(Szkoda „Iwony", Literatura, 1975)

IWONA KSIĘŻNICZKA BURGUNDA

Rybczyński 982

KONSTANTY PUZYNA

„Prapremiera zebrała u recenzentów same pochwały, ale po problematyce Gombrowicza przeszła trochę poślizgiem. Jedna Krafftówna była idealna. Inni grali właściwie tradycyjną farsę... na dobrą sprawę trzeba by tę „Iwonę" zupełnie inaczej zrobić. Bez baśniówki 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, mówią do siebie, czują wzajemnie swoją obecność i muszą się do niej ustosunkować. Gdzie każdy każdemu „robi gębę", każdy kręci się niepewnie pod spojrzeniami innych, coś ukrywa, tai swoje kompleksy i głupawe myśli, chowa je we wstydliwych chichotach. Gdzie niedorzeczność sytuacji, jaką stwarza samą swoją obecnością niemrawa, ofermowata, milcząca Iwona prowokuje każdego do gestu, samoobrony lub agresji, a gest ten pociąga za sobą gesty następne, już nieuniknione, choć coraz bardziej niedorzeczne...

W „Iwonie" prawie nie ma psychologii indywidualnej, jest psychologia zbiorowa. Wszyscy tęsknimy za autentycznością, ale wśród innych ludzi osiągnąć jej nie sposób. Jest tylko gra, gra luster i gra masek, wielkie więzienie Formy, z którego rozpaczliwie chcemy się wyrwać — bezskutecznie.

Dla aktora znaczy to: nie ma charakteru, jest tylko sytuacja... Wchodząc na scenę jestem nikim, nie ma mnie jeszcze, a jeśli nawet kimś jestem, już urobiony w międzyludzkiej wirówce zaraz się zdeformuje, wykrzywi, rozsypie. Bo oto wychodzi partner. Jego wzrok sprawia, że robię jakiś gest, przybieram jakąś pozę, a ona wywołuje gest przeciwnika — i już jesteśmy związani, zaczynamy grać do siebie, wobec siebie, z powodu siebie, przeciw sobie: — zaczynamy istnieć.

Żywioł teatru, jaki fascynuje Gombrowicza, tkwi więc nie tylko w jego sztukach, ale i w prozie — bo tkwi w jego problematyce człowieka. Jest to żywioł aktorstwa, żywioł gry — zawsze zbiorowej, zawsze międzyludzkiej, zawsze opartej na bezustannym, napiętym, czujnym kontakcie."

(Pestka, z tomu Burzliwa pogoda, Warszawa 1971)

ROSINE GEORGIN

„Ta pierwsza sztuka Gombrowicza zawiera w zalążku temat rozwinięty w dwu pozostałych: szyderstwo z wartości uosabianych przez ojca i niezdolność syna do zastąpienia ich innymi. Kiedy Filip decyduje się poślubić Iwonę, jest to znak buntu przeciw prawom społecznym, które zmuszają go do szukania dziewczyny szlachetnie urodzonej, pięknej, inteligentnej...

Filip kontestuje tradycyjny porządek, ale nie dąży do zastąpienia po odmiennym. Zdradza dwukrotnie: przede wszystkim swój obowiązek księcia-spadkobiercy. zaręczając się z Iwoną, następnie zaś łamie dane słowo, gdy wypiera się narzeczonej. Koniec „Iwony" oznacza, iż wszystkie próby wymknięcia się dawnemu prawu skazane są na niepowodzenie. „Iwona" uczy, że to prawo opiera się na morderstwie. Filip rozpoznał to znakomicie. W ten sposób mord szczęśliwie konsoliduje gmach społeczny i uświęca powrót syna marnotrawnego do prawa króla-ojca.

W rzeczywistości Filip jest jak niedojrzałe dziecko. Jego przelotny bunt nie może wytrzymać próby prawdy, którą reprezentuje Iwona. Odsłania się przed Królem: „Możesz z nią być idiotyczny, obskurny, głupi, straszny, cyniczny — jak chcesz, jak ci się podoba". (Akt III, s. 56).

Bo buntujące się dziecko — jest złe. Dobry syn — jest uległy, posłuszny. Także Filip gorliwie powraca do formy pierwotnej, nakłada maskę bez której nie mógłby żyć. Ta forma jest podstawową funkcją, ona tworzy cienką przegrodę, która oddziela szaleństwo od rozsądku. Poruszając maski, można zachwiać rozumnym światem. Oto dlaczego za wszelką cenę trzeba usunąć Iwonę: ona jest tą przez którą przychodzi obłęd. Jasno wyraża to Książę mówiąc:

„Nie mogę być normalny, jeśli ktoś inny jest anormalny. Dobrze, będę normalny i ty także będziesz normalna, cóż z tego, jeżeli ktoś inny, anormalny, będzie przygrywał z boku naszej normalności na takiej małej fujarce, tra, la, la — a my tańczymy — my tańczymy..." (akt IV, s. 79).

(Gombrowicz, Cahiers cistre no 2, Editions L'Age d'Homme, Lozanna 1977, oznaczenie stron dramatu wg wydania krajowego)

JAN KOTT

„Gombrowiczowska „Iwona" ma w sobie coś z okrutnych i przewrotnych sztuczek pisanych w szkole, na lekcjach, za plecami kolegów. Są one zwykle groteskowe i karykaturalne, rozprawiają się z nauczycielami, wyszydzają młodszych braci i starsze siostry, próbują ośmieszyć literaturę i historię; w istocie są próbą rozprawy z całym światem, cały świat składa się bowiem wtedy z nauczycieli i rodziców, z braci i sióstr, z historii i literatury przerabianej w klasie. Parę razy zdarzyło się, że takie sztuczki pisali genialni chłopcy. Tak było z nieśmiertelnym „Królem Ubu" Alfreda Jarry. Gombrowiczowska „Iwona" napisana była przez pisarza bardzo już świadomego, ale zostało coś w niej ze szkolnej mściwości, szkolnych obsesji i sztubackich kawałów...

W „Iwonie" wiele jest z psychomachii Gombrowiczowskiej. Iwona jest niedokrwista i anemiczna, nie bierze udziału, uparcie milczy, wypada z każdej roli. Ale istnieje. Jej obecność, jej samo istnienie jest nieustanną prowokacją. Zmusza do zajęcia się sobą, do drwiny, litości, miłości, do wyboru jakiejś postawy, ale wszystkie konwencjonalne uczucia, gesty, sytuacje stają się niedorzeczne wobec jej upartego milczenia, wobec jej odmowy wzięcia udziału. Sama obecność Iwony upokarza wszystkich, przestają się jak gdyby w sobie mieścić, zmuszeni są odgrywać coraz głupsze role, brnąc w coraz bardziej niedorzeczne sytuacje. Muszą patrzeć na siebie jej oczami i wtedy z każdego wyłażą jakieś rzeczy wstydliwe, nieprzystojne, głupie. Wszyscy są przez Iwonę upupieni, każdy czuje, że mu rośnie jakaś potworna gęba. Tylko śmierć Iwony może uwolnić wszystkich od tego koszmaru. Żeby zabić Iwonę, trzeba znowu sprawić sobie odpowiednią gębę, wyjść ze stereotypów umowności, stworzyć sytuację morderstwa. Ale ta sytuacja jest także niedorzeczna, nie mieści się w konwencji, grozi śmiesznością, jest wewnętrznie upokarzająca. Żeby zamordować Iwonę, trzeba się przebrać za Hamleta, albo za lady Makbet. Trzeba się upatetycznić. Jednym z najświetniejszych pomysłów Gombrowicza jest dla mnie scena, w której Królowa, aby się wewnętrznie ośmielić do otrucia Iwony, czochra sobie włosy i maże twarz atramentem. Wchodzi w szekspirowską rolę, wskakuje w jeden z gotowych schematów. Takich odkryć psychologicznych jest w „Iwonie" wiele. Wywodzi się ona z ducha „Króla Ubu", ale jej filozoficzna problematyka jest o wiele dojrzalsza i bardzo współczesna".

(Pełnoletnia „Iwona". Przegląd Kulturalny nr 2, 1958)

ZDZISŁAW JASTRZĘBSKI

„Dramat ten przypomina w pierwszym akcie tradycyjną farsę obyczajową, nie odbiega od zasad realistycznej techniki (przy uwzględnieniu farsowych uproszczeń). Nawet łatwość, z jaką Książę zawiązuje romans z Iwoną jest

umotywowana jego postawą, nadaje sytuacji farsowość, a równocześnie charakteryzuje środowisko, dziwne zaś zachowanie Iwony tłumaczy się zahukaniem jej przez ciotki oraz obecnością Księcia. Farsowość jednak pogłębia się i dochodzi do absurdu. Następuje odwracanie sytuacji, gmatwanie proporcji i znaczeń. Wyśmiewana Iwona doprowadza swym zachowaniem do tego, że nie ona, lecz dwór i para królewska kłaniają się jej; potem staje się powodem ujawnienia i przeżywania różnych kompleksów u wszystkich postaci; powstają niedorzeczne sytuacje i rozmowy, bohaterowie świadomi są niedorzeczności i... brną dalej. Porzucona jest motywacja, a właściwie przerzucona na konstrukcję (rola Iwony, Książę zaręczający się nagle z Izą, Król czatujący za kanapą, śmierć przez udławienie...). Pogłębiają się niewspółmierności: konstrukcja jest farsowa, same zaś fakty stają się coraz bardziej tragiczne, fatalistyczne (zerwanie z Iwoną okazało się niełatwe, nie wiadomo zresztą dlaczego), błahe sprawy urastają w psychice bohaterów do jedynych problemów, podczas gdy sprawy poważne traktowane są lekko (samobójstwo szwaczki spowodowane romansem Króla, zamach na Iwonę). Powstają niewspółmierne sytuacje między godnością królewską i zachowaniem się Króla (wyskakiwanie zza kanapy, powiedzonka) oraz Królowej (pisanie ckliwych wierszy i pensjonarskie krycie się z tym); pointowany finał jest wcześniej zapowiedziany. Postacie sprowadzane są do rysów marionetkowych, a równocześnie są przedmiotem (i podmiotem) psychologicznego studium obnażania mechanizmu kompleksów i podświadomych stanów.

W „Uwagach o reżyserii" autor zaleca, by uwydatnić elementy groteski i humoru „neutralizujące przykrą osnowę sztuki". Uwagi te są również, jak cała sztuka, przejawem ujęcia pół żartem, pół serio, przykra bowiem osnowa służy raczej do wydobywania elementów nie tyle humoru, ile komizmu, elementy zaś komiczne odsłaniają swą pamfletową funkcję. W świetle dalszego rozwoju akcji innego znaczenia nabiera też farsowy akt I. Ekspozycyjny horoskop okazuje się nie żartem, lecz wyznacza bieg akcji i pogłębia niewspółmierność, gdyż horoskop mówi o ekspansji sił żywotnych, pomnożeniu osobowości, sprzyjaniu wielkim przedsięwzięciom, ale wszystkie te zapowiedzi są realizowane w kategoriach farsowych i małostkowych. Iwona, uważana za „cimcirymci" okazała się jedyną postacią normalną, a zarazem pretekstem, lustrem, w którym odbijają się słabości bohaterów, inni natomiast po zdarciu masek zmieniają się w postaci mierne, a nawet złe.

Różne elementy przenikają się nawzajem i ścierają w tej sztuce. Jednolitą strukturę otrzymują w groteskowości, podporządkowane są logice konstrukcji i swobodnej grze fantazji. Groteskowość i konstrukcyjność uwydatnia jeszcze brak lokalizacji czasowo-przestrzennej. Konstrukcyjność zaś, wraz z pominięciem wyglądu postaci i szczególną rolą Iwony, prowadzenie akcji i stwarzanie różnych sytuacji z ich równoczesnym komentowaniem przez bohaterów, akcenty pamfletowo-destrukcyjne — wszystko to ma źródło w aspekcie pojęciowym.

Jaka jest jednak głębsza racja groteskowego ujęcia u Gombrowicza? Widoczna jest tendencja do przewartościowywania, do odpatetyczniania, obnażania kuchni naszego ja, ale brak jest punktu odniesienia i w rezultacie sens takiej formy sprowadza się chyba głównie do intelektualnej zabawy, szukania oryginalnej formy..."

(O pojęciu groteski i niektórych jej aspektach w dramacie polskim doby obecnej. Dialog nr 11, 1966)

ZDRAVKO MALIĆ

„Centralnym problemem twórczości Gombrowicza jest problem wolności indywidualnej. Kluczowym zdaniem „Iwony" jest pytanie Księcia: „Gdzież jest takie prawo, któremu ja miałbym ulegać jak jaki bezduszny narząd, a nie jak człowiek wolny?". Wyrazicielem tego problemu jest książę Filip, a dla Iwony jest przeznaczona rola kamienia probierczego. Iwona jest abstrakcyjną opozycją wobec podstawowej idei dramatycznej dzieła, jej rola jest scenicznie konwencjonalna, jest tylko ilustracją przyjętego schematu scenicznego. Iwona jako postać nie istnieje, istnieje tylko jako rola.

Iwona jest abstrakcyjną opozycją wobec wszystkich pozostałych postaci tej komedii, a to znaczy, że w tworzeniu akcji dramatycznej biorą udział wszystkie postacie w sposób niemal równoprawny. Linia demarkacji dzieli postacie sztuki na Iwonę z jednej strony i pozostałe postacie z drugiej. Z konwencjonalnego, shakespearowskiego medium scenicznego tej komedii wypada, wyodrębnia się jedynie rola Iwony. Dlatego zakończenie tego utworu, a właściwie zakończenie jego fabuły — jednomyślny spisek wszystkich postaci przeciwko Iwonie i jej śmierć — stanowi zwycięstwo teatralnej zasady utworu, jego konwencji scenicznej. W ten sposób, w obrębie intrygi, „Iwona" kończy się tam, gdzie się zaczęła. Śmierć Iwony jest z dramatycznego punktu widzenia konieczna. Ta śmierć usuwa głównego świadka oskarżenia i bezapelacyjnie zamyka „postępowanie dowodowe" w dramacie".

(„Ślub" Gombrowicza. Dialog nr 5, 1966)

TADEUSZ NYCZEK

„Dwór to nie tylko wcielenie Formy. Dwór zostaje przywołany, stworzony po to przede wszystkim, by można go było poddać działaniu zewnętrznych, rozsadzających go sił. Nie istnieje przecież statyka Formy: jej zasadą jest nieustanny dynamizm, ruch, dialektyka. Wszystko tu bez przerwy „stwarza się": Henryk stwarza sen, a sen Henryka, akcja zaś stwarza się nieustannie sama, ludzie stwarzają się wzajemnie i całość prze ku nieznanym rozwiązaniom" — pisze Gombrowicz we wstępie do „Ślubu". Więcej, Forma istnieje po to właśnie, by nieustannie jej zaprzeczać: Gombrowiczowski Dwór będzie zatem nieustannie obdarzony „z zewnątrz" takimi postaciami i ich właściwościami, które będą przeciwne idei Dworu. Za każdym razem postacią taką będzie kobieta, dokładniej, młoda kobieta, dziewczyna, symbol (seksualnej także) anarchii.

Są to ciała tylko z pozoru przyswajalne, uległe i wszystkoakceptujące. Ich rola właściwa jest przecież inna: stanowić mają swego rodzaju Katalizatory Dworskich sytuacji, zapalniki powodujące, że całość Formy grozi co moment wybuchem... Te postaci są jawnym, kpiarskim zaprzeczeniem „normalnych" bohaterów literackich, bohaterów w dodatku pierwszoplanowych („Iwona"), grają p o z o r n i e g ł ó w n e role albo inaczej: najważniejsze dla sztuki e p i z o d y. Ich role mówione ograniczają się do kilku, kilkunastu najwyżej zdań, to samo dotyczy gestyki, działania w ogóle. „Rekordzistą" w nic-nie-mówieniu i nic-nie-robieniu jest tu Iwona, jedyna z kilku polskich dużych ról teatralnych, które wymagają aktorstwa najwyższego: znaczącej obecności...

Śmierć Iwony była zorganizowaną obroną Dworu przed rozłożeniem go na czynniki pierwsze, obnażeniem jego ukrytych — lub ukrywanych — mechanizmów i wartości. Zachowawczość Instytucji objawiła tu swą najpotworniejszą twarz, miażdżąc Jednostkę...

Walka z Formą może, owszem, przybrać taki kształt, kiedy Forma poczuje się zagrożona, zaczyna tu jednak działać prawo reakcji. Dlatego po śmierci Iwony wróci z całą siłą stare Dworskie prawo, obyczaj, konwencja: zostanie złożony Śmierci hołd — poprzez Przyklęknięcie. Owo magiczne, bezdyskusyjne „Tak trzeba" oznacza ostateczne zwycięstwo Formy... Wyzwolenie nie nastąpiło".

(W teatrze Gombrowicza, Miesięcznik Literacki nr 3, 1972)

ZWE — TEATR 77
90-403 Łódź, ul. Zachodnia 56
tel. 343-68, 326-41
Dyrektor i kierownik artystyczny — ZDZISŁAW HEJDUK
Zastępca dyrektora — JERZY MARCINKOWSKI
Kierownik literacki — TOMASZ SOLDENHOFF
Kierownik plastyczny — KRZYSZTOF RYNKIEWICZ
Kierownik muzyczny — ANDRZEJ ZAMOLSKI

30

Redakcja programu — TOMASZ SOLDENHOFF
Opracowanie graficzne — KRZYSZTOF RYNKIEWICZ
Zdjęcie autora pochodzi z książki Rosine Georgin „Gombrowicz", Cahiers cistro No 2, L'Age d'Homme, Lozanna 1977. Reprodukcja — Jerzy Koleczko.

GPD z. 400 n. 2000 F17/654