TEATR ŚLĄSKI

WITOLD GOMBROWICZ

IWONA, KSIĘŻNICZKA BURGUNDA

SZTUKA,
KTÓRA NIE ZDOŁA
ZAPEWNIĆ SWEMU TWÓRCY
AUTENTYCZNEGO
ISTNIENIA W SFERZE
DUCHOWEJ,
JEST TYLKO NIEUSTAJĄCYM
WSTYDEM,
UPOKARZAJĄCYM
ŚWIADECTWEM PARTACTWA.

WITOLD GOMBROWICZ

STYGMAT POLSKOŚCI

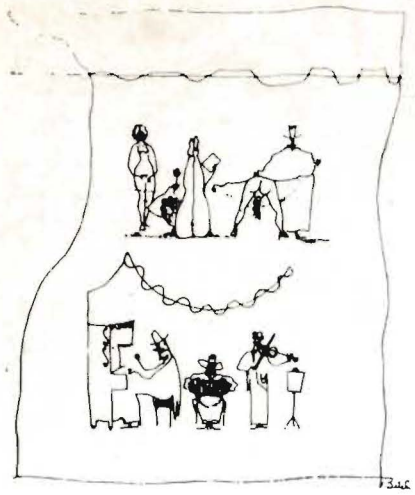
...Podchodzę do Polaka i mówię mu: Ty całe życie padałeś przed Nią na kolana. Spróbuj teraz czegoś wręcz przeciwnego. Powstań. Pomyśl, że nie tylko ty masz Jej służyć — że ona także ma służyć tobie, twemu rozwojowi. Wyzbądź się zatem nadmiernej miłości i czci, które cię pętają, spróbuj wyzwolić się z narodu. Na co ten Polak odpowiedziałby mi z wściekłością: — Oszalałeś! Cóż byłbym wart, gdybym to zrobił? Na co ja: — Musisz (bo to już dzisiaj nieuniknione) ustalić, co jest dla ciebie najwyższą wartością: Polska, czy ty sam? Musisz w końcu wiedzieć, co jest twoją ostateczną racją. Wybierz co dla ciebie bardziej zasadnicze: czy to, że jesteś człowiekiem w świecie, czy Polakiem? Jeśli przyznasz prym swemu człowieczeństwu, musisz uznać, że Ona o tyle może ci być przydatna o ile mu sprzyja — ale, jeśli hamuje cię lub paczy, musi być przezwyciężona. Decyduj się zatem! Ale on odparłby namiętnie: Nieprawda i nie złudzisz mnie tą sofistyką, gdyż ja, będąc Polakiem, tylko w narodzie moim mogę uzyskać człowieczeństwo. Czy pies może być zwierzęciem tylko? Nie, pies jest zwierzęciem, ale jako pies, konkretny pies, buldog lub wyżeł. A gęś? A koń? Nie odbieraj mi mojej konkretności, bo ona właśnie jest moim życiem! Wtedy ja (ujmując go pod ramię): Czy łudzisz się, że możesz osiągnąć konkret, czyli rzeczywistość, nie dopowiadając własnych uczuć? Wyznaj, że Ona cię ogranicza, krępuje... On: — Milcz! Tego nie mogę słuchać! Ja zaś: — Chcesz istnieć naprawdę, a boisz się własnych myśli?...

Witold Gombrowicz
„Dziennik", 1957—1961

...moje pragnienie „przezwyciężenia Polski" było jednoznaczne z chęcią wzmocnienia naszej indywidualnej polskości. Chciałem po prostu aby Polak przestał być wytworem wyłącznie życia zbiorowego — i „dla" życia zbiorowego. Chciałem go uzupełnić. Zalegalizować jego drugi biegun — biegun życia indywidualnego — i rozpiąć go między tymi dwoma biegunami. Chciałem go mieć między Polską a jego własnym istnieniem — bardziej dialektycznego i antynomicznego, świadomego swej wewnętrznej sprzeczności i umiejącego wyzyskać ją dla rozwoju.

Witold Gombrowicz
„Dziennik", 1957—1961

GRY Z FORMĄ



W moich utworach ukazałem człowieka rozpiętego na prokrustowym łożu formy, znalazłem własny język dla ujawnienia jego głodu formy i jego niechęci do formy, specyficzną perspektywą spróbowałem wydobyć na światło dzienne dystans, jaki istnieje między nim, a jego kształtem. [...] Zbliżyłem się w sztuce bardziej może od wielu innych autorów do pewnego widzenia człowieka — człowieka, którego właściwym żywiołem nie jest natura, lecz ludzie, nie tylko umieszczonego w ludziach, ale nimi naładowanego, natchnionego.

Starałem się ujawnić, że ostateczną instancją dla człowieka jest człowiek, nie zaś żadna wartość absolutna i spróbowałem dotrzeć do tego najtrudniejszego królestwa zakochanej w sobie niedojrzałości, gdzie tworzy się nasza nieoficjalna, a nawet nielegalna mitologia. Uwydatniłem moc sił regresyjnych, ukrytych w ludzkości i poezję gwałtu, zadawanego przez niższość wyższości.

Witold Gombrowicz
„Dziennik", 1953—1956

Co do mnie, oczekuję od świata nadchodzącego — naukowego — potwierdzenia tego co głosi „Ferdydurke" o dystansie do formy i o nieutożsamianiu się z formą. Sztuka jutrzejsza wzejdzie pod tym znakiem, będąc sztuką ludzi zdeformowanych... Będą oni świadomie stwarzać swoją formę (także kształt fizyczny). Ale nie będą się z nią utożsamiali.

Witold Gombrowicz

RYSUNKI MARIANO BETELÚ: W. Gombrowicz i J. L. Borges oraz dwa z cyklu „Tango"

WITOLD GOMBROWICZ

BIOGRAFIA • AUTOINTERPRETACJE

1904

Urodził się 4 sierpnia 1904 roku w majątku Małoszyce koło Opatowa, posiadłości swego ojca.

Pochodzę z rodziny szlacheckiej, która przez jakieś czterysta lat miała posiadłości na Żmudzi, niedaleko Wilna i Kowna. Ta moja rodzina była nieco lepsza pod względem stanu posiadania, urzędów, koligacji, od przeciętnej szlachty polskiej, ale nie należała do arystokracji. Nie będąc hrabią miałem pewną ilość ciotek hrabin, ale hrabiny też nie były w najlepszym gatunku, były takie sobie.

W roku 1863 car rosyjski konfiskuje memu dziadkowi, Onufremu Gombrowiczowi, jego majątek Lenogiry, Mingayłów i Wysoki Dwór, za rzekomy udział w powstaniu polskim. Dziadek przenosi się w Sandomierskie (200 km na południe od Warszawy) gdzie za resztki pieniędzy kupuje mały folwark. Jego syn, a mój ojciec, Jan, żeni się z posażną córką Ignacego Kotkowskiego, właściciela dóbr Bodzechów i kupuje majątek Małoszyce, gdzie ja się urodziłem.

Mój ojciec nie był tylko obywatelem ziemskim, pracował także w przemyśle. Rozpoczął tę pracę jako dyrektor fabryki papieru w Bodzechowie, należącej do mego dziadka Kotkowskiego, a potem zajmował rozmaite stanowiska w zarządzie dużych przedsiębiorstw przemysłowych.

Tak więc w owej proustowskiej epoce, na początku stulecia, byliśmy rodziną wykorzenioną, o sytuacji społecznej niezbyt jasnej, pomiędzy Litwą a Kongresówką, pomiędzy wsią a przemysłem, pomiędzy tzw. lepszą sferą a średnią. To tylko pierwsze z tych „pomiędzy", które w dalszym ciągu rozmnożą się wokół mnie do tego stopnia, iż prawie staną się moim miejscem zamieszkania, moją właściwą ojczyzną.

Mój ojciec? Piękny mężczyzna, rasowy, okazały, a też poprawny, punktualny, obowiązkowy, systematyczny, o niezbyt rozległych horyzontach, niewielkiej wrażliwości w rzeczach sztuki, katolik, ale bez przesady! A moja matka była żywa, wrażliwa ,obdarzona dużą wyobraźnią, leniwa, niezaradna, nerwowa (i bardzo), pełna urazów, fobii, iluzji. (W rodzinie Kotkowskich sporo było chorób umysłowych; gdy przyjeżdżałem do mojej babki na wieś, bałem się okropnie: dom duży, parterowy, przedzielony był na dwie części, w jednej mieszkała moja babka, a w drugiej jej syn, brat mojej matki, wariat nieuleczalny, który chodząc w nocy po pustych pokojach usiłował zagłuszyć strach dziwnymi rozhoworami, przetaczającymi się w pienia jakieś przedziwne, które kończyły się nieludzkim wrzaskiem; całą noc to trwało; wdychałem szaleństwo). Ja jestem artystą po matce, a po ojcu jestem trzeźwy, spokojny, opanowany. Ale moja matka miała też jedną cechę wysoce drażniącą, należała mianowicie do osób, które nie umieją zobaczyć siebie takimi, jakimi są. Więcej: ona widziała siebie akurat na opak — i to już miało cechy prowokacji.

... nienawidziłem salonu, uwielbiałem po cichu kredens, kuchnię, stajnię, parobków i dziewki — jakimż marksistą byłem wtedy — i mój wcześnie zbudzony erotyzm, sycony wojną, gwałtem, żołnierskim śpiewem i potem przykuwał mnie do tych ciał od twardej roboty i brudnych. Niższość na zawsze stała się moim ideałem. Jeśli kogo uwielbiałem, to niewolnika. Ale nie wiedziałem, że uwielbiając niewolnika staję się arystoktatą. [...]

Kult absurdu, rzeczywistość — nierzeczywistość, niższość — wyższość, pańskość — służba, już wtedy mną owładnęły. (DOMINIGUE de ROIX, „Rozmowy z Gombrowiczem")

1911

Rodzina Witolda Gombrowicza przenosi się do Warszawy. Początkowo uczy się u guwernerów, następnie uczęszcza do Gimnazjum i Liceum św. Stanisława Kostki w Warszawie.

Rodzice Witolda Gombrowicza: Antonina z Kotkowskich Gombrowiczowa i Jan Gombrowicz.

1920

Pisze historię swojej rodziny, opartą na zbiorach domowego archiwum; dotychczas pozostała w rękopisie.

1922—23

Uzyskuje świadectwo dojrzałości i wstępuje na Wydział Prawa Uniwersytetu Warszawskiego.

Ja wciąż byłem „pomiędzy" w niczym nieosadzony. Oddano mnie do szkoły w Warszawie, katolickiej, pełnej młodych książąt i hrabiów. Snobizm dał się silnie we znaki moim braciom i mnie, było to coś poniekąd nieuniknionego w naszym światku — a jednak było to też dziwne, by my nie byliśmy tacy głupi, by nie dojrzeć wszystkich jego śmieszności i całej nicości. Więc była to u nas jakaś mania snobizmu, czy jakaś zabawa w snobizm, i ta mitologia kiepska i ośmieszająca dobrała się do nas i nie popuszczała. Dziwne! Dziwne! Gdyż nie byliśmy snobami i, jeśli przypatrzyć się naszemu życiu, żaden z nas nie zrobił najmniejszego wysiłku w tym kierunku. Janusz był odludkiem, mieszkającym na wsi sobiepanem, Jerzy w bridża grał z kim popadło, ja o ileż za leniwy byłem i za wygodny żeby do salonów wysokich przenikać. Dziwne! Albowiem, mimo wszystko byliśmy snobami, choć, Bogiem a prawdą, nie byliśmy snobami. Formo! [...]

Gdy w roku 1920 (miałem szesnaście lat) bolszewicy przełamali front i doszli aż pod Warszawę, ja, przydzielony do jakiejś tam wojskowej służby pomocniczej, zamiast się rozgrzać doznałem chłodu wprost lodowatego... i to znów mnie wyrzuciło poza... na margines...

Skończyłem szkołę średnią, zdałem maturę (ledwie, ledwie, zawsze z biedą przełaziłem z klasy do klasy; ale przełaziłem). Co robić? Wstąpiłem na wydział prawny uniwersytetu warszawskiego, nie żeby prawo mnie interesowało (pogardzałem), ale żeby móc dalej od ojca ciągnąć pieniądze. („Rozmowy z Gombrowiczem")

1927

Kończy studia prawnicze i rozpoczyna aplikanturę najpierw w sądzie powiatowym, a następnie w sądzie aplikacyjnym w Warszawie. Wyjeżdża do Paryża i podejmuje studia w Institut des Hautes Etudes Internationales.

Ukończyłem wydział prawa w Warszawie — niewiele mnie to kosztowało — i znowu: co robić? Zapisałem się z kolei na Institut des Hautes Etudes Internationales w Paryżu. Ten pobyt w Paryżu, a potem na plażach francuskich w Pyrenées Orientales, to luka ciemna, niewiele pamiętam i myślę o tym jakbym zaglądał do studni... nie wiem... nie wiem... nasuwają mi się luźne scenki, widoki, ale jakby mnie w tym nie było, jakbym zgubił siebie samego. („Rozmowy z Gombrowiczem")

1933

Debiutuje tomem opowiadań „Pamiętnik z okresu dojrzewania", w którym zebrane zostały opowiadania z lat 1928—32: „Tancerz mecenasa Kraykowskiego", „Krótki pamiętnik Jakuba Czarnieckiego", „Zbrodnia z premedytacją", „Biesiada u hrabiny Kotłubaj", „Dziewictwo", „Na pięć minut przed zaśnięciem", „Zdarzenia na brygu Banbury"; tomik ukazał się nakładem Towarzystwa Wydawniczego „Rój".

Próbowałem pisać już od jakiegoś szesnastego roku życia. Dręcząca rozpiętość poziomów cechuje te moje początki, było to naiwne, niezdarne — gdy ja sam nie byłem już ani taki naiwny, ani niezdarny. Pióro mnie zdradzało. Cierpiałem. Doprowadzony do rozpaczy, postanowiłem w okolicach dwudziestego roku życia napisać powieść, która by była świadomie „zła", napisać ją tym właśnie, co we mnie było złe, zawstydzające, nie do ujawnienia. Kto wie, czy nie była to rzecz najśmielsza ze wszystkich moich ... i może ważna. Ale dałem ją do czytania w maszynopisie pewnej pani, do której miałem zaufanie, która wierzyła we mnie. Przeczytała, oddała mi maszynopis bez słowa i odtąd nie chciała mnie widzieć. Ja w przerażeniu spaliłem utwór. Nic nie zostało.

Minęło parę lat i napisałem „Tancerza". To wydawało się dobre, to już — ujrzałem — było literaturą. Odtąd zacząłem naprawdę uprawiać pisanie. („Rozmowy z Gombrowiczem")

W. Gombrowicz jako uczeń (1918 r.)

W. Gombrowicz w latach dwudziestych w Paryżu.

W. Gombrowicz, zdjęcie wykonane w Argentynie.

Zdjęcie z akt osobowych W. Gombrowicza w Banco Polaco.

1934—1935

Rezygnuje z zawodu prawnika i rozpoczyna pracę literacką; pisze opowiadania „Filidor dzieckiem podszyty" i „Filibert dzieckiem podszyty", które później zostaną włączone do „Ferdydurke".

1937—1938

Nakładem „Roju" ukazuje się „Ferdydurke" z okładką i ilustracjami Brunona Schulza; kolejne wydanie ukazało się nakładem PIW-u w r. 1957.
Historia przyszła mi z pomocą. W owym przedwojennym czasie coś dziwnego poczęło wyrabiać się z ludźmi. Wojnę można ująć jako konflikt form. Widziałem nie dowierzając temu, co widzę, jak sposobiąca się do wojny Europa — zwłaszcza środkowa i wschodnia — wchodziła w okres demonicznej mobilizacji formalnej. [...] *Te lata przedwojnia może bardziej haniebne były od samej wojny. Dusząc się w owym natężeniu formy, zrozpaczony ,rzuciłem się z całych sił ku nowemu odczuwaniu człowieka, to jedno pozwalało zachować trochę nadziei. Gdzież się znajdowałem? Znajdowałem się wraz z ludzkością w najciemniejszej nocy. Stary Bóg umierał. Kanony, prawa, obyczaje, które stanowiły dorobek ludzkości, znalazły się w próżni, pozbawione autorytetu. Człowiek pozbawiony Boga, wyzwolony, wolny i dowolny, poczynał sam siebie stwarzać poprzez innych ludzi... Forma, to ona wciąż, a nie co innego, była u sedna samego tych konwulsji. Człowieka nowoczesnego charakteryzował nowy stosunek do formy, o ileż łatwiej on ją sobie stwarzał i był przez nią stwarzany!* [...]

Skojarzyłem ową ogólnoludzką panoramę z moim osobistym doświadczeniem i dostąpiłem pewnego uspokojenia: to nie ja tylko byłem kameleonem, a wszyscy. To była nowa kondycja ludzka, którą na gwałt trzeba było sobie uświadomić. Odtąd stałem się „poetą formy". Odciąłem się od siebie samego. Rzeczywistość odkryłem w nierzeczywistości, na jaką skazany jest człowiek. („Rozmowy z Gombrowiczem")

A »Ferdydurke« stała się (zamiast mnie tylko służyć) groteskowym poematem o mękach człowieczych — słowa Schulza — na prokrustowym łożu formy. („Rozmowy z Gombrowiczem")

Przed wojną »Ferdydurke« uchodziła za bełkot szaleństwa, gdyż w dobie radosnej twórczości i mocarstwowego zrywu zanadto psuła paradę. Dziś, gdy Gęba i Pupa dotkliwie dały się we znaki narodowi, została podniesiona do rangi satyry i krytki całą gębą, a jakże, niczym Wolter! Teraz mówi się, że to książka rozumna (ba! nawet klarowna i precyzyjna!), dzieło trzeźwego racjonalisty, który z premedytacją osądza i karci, dzieło nieomal klasyczne i jak najściślej odważone!

Z wariata wyskoczyć na racjonalistę — czy to awans dla artysty? Ale ten racjonalizm ferdydurkowaty nawala w pewnej chwili krytykom i artykuły kończą się zazwyczaj zakłopotanym stwierdzeniem, że chyba „Gombrowicz nie przemyślał swoich poglądów do końca" bo jednak utwór nie chce im wleźć bez reszty w „koncepcję", którą pracowicie wydedukowali. A może nie chce wleźć, bo koncepcja za ciasna? („Dziennik, 1957—1961")

W „Skamandrze" publikuje Gombrowicz „Iwonę, księżniczkę Burgunda" W wydaniu książkowym ukazała się w PIW-ie w roku 1958 z ilustracjami Tadeusza Kantora. „Iwonę" wydano w języku włoskim, francuskim, niemieckim, szwedzkim, holenderskim, angielskim, rumuńskim,. Istnieją nie publikowane tłumaczenia dla teatrów na norweski, hebrajski, czeski, hiszpański, portugalski, duński, słoweński, serbsko-chorwacki.
Prapremiera polska „Iwony" miała miejsce 29 IX 1957 r. w Teatrze Domu Wojska Polskiego (późń.) Teatrze Dramatycznym w Warszawie w reżyserii Haliny Mikołajskiej, scenografii Andrzeja Sadowskiego, z muzyką Augustyna Blocha, z Barbarą Krafftówną w roli Iwony.

Ten utwór zgotował mi niespodziankę. Ogłoszona w roku 1935 (jeśli dobrze pamiętam) [1938, uzup. EM] w miesięczniku „Skamander" »Iwona« nie zwróciła na siebie większej uwagi i przedwojenne teatry polskie nią się nie interesowały. [...] *»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 sukurs w ciężkiej bitwie, jaką wiodły moje powieści.* („Rozmowy z Gombrowiczem")
W tymże roku 1957 przyniosłem dyr. Marianowi Mellerowi do Teatru Dramatycznego pożółkły egzemplarz „Skamandra" z tekstem »Iwony«. Poszła w próby. Wraz ze Stanisławem Marczakiem, moim ówczesnym współtowarzyszem w kierownictwie literackim Teatru, zaprosiliśmy listownie — pół żartem, pół serio — autora na premierę i małą popremierową wódkę pod te karaski, którymi dławi się Iwona. Mógł był się trochę rozkrochmalić, szło przecież nie tylko o prapremierę »Iwony«, lecz w ogóle o debiut Gombrowicza w teatrze. Odpisał krótko, rzeczowo, dosyć sztywno. Zdaje się, że zrobiliśmy mu „gębę"; nie znał nas osobiście, nie wiedział, co ma zagrać w odpowiedzi.

W. Gombrowicz z Rita Labrosse w Vence.

W. Gombrowicz, Vence 1966.

W. Gombrowicz wraz z J. di Paolą, M. Betelú i M. Vilelą.

Prapremiera zebrała u recenzentów same pochwały, ale po problematyce Gombrowicza przeszła trochę poślizgiem. Jedna Krafftówna była idealna, trudno będzie teatrom znaleźć drugą taką Iwonę. Inni — Łuczycka, Jaworski, Kalinowski — bardzo byli zabawni, lecz jakby nie z tej sztuki: grali właściwie tradycyjną farsę, coś między Flersem a baśniowym »Nagim królem« Szwarca. Kostiumy i dekoracje również podsuwały im taką tonację. Może i klimat okresu zaciążył na spektaktlu: osławiona „gra z przymrużeniem oka", antypsychologizm, groteska i antywerystyczna umowność plastyki — były wówczas synonimami „nowoczesności". Dziecinne to było, pewnie, ale chyba konieczne, zrozumiała reakcja po ciężkim, naturalistycznym socrealiźmie.

KONSTANTY PUZYNA „PESTKA"

1939

W dzienniku „Dobry wieczór! Kurier Czerwony" ukazuje się powieść »Opętani« (nie ukończona).
W sierpniu na zaproszenie Polskich Linii Oceanicznych wziął udział w inauguracyjnym rejsie „Chrobrego". Wybuch wojny zastał Gombrowicza w Buenos Aires — pozostał w Argentynie do 1963 roku.

Jak mi się wydarzyła ta Argentyna? Czysty przypadek (przypadek?) Spotykam się w kawiarni Zodiak w Warszawie z pisarzem w moim wieku, Czesławem Straszewiczem. Mówi: — Jadę do Ameryki Południowej. — Jak to? — Za miesiąc wypływa do Buenos Aires nowy transatlantyk polski, Chrobry ,to jego pierwsza podróż. Zaproszono mnie, jako literata, żebym coś o tym napisał do gazet. — Co pan mówi, to może i mnie by zaprosili? — Niech pan spróbuje, zaproponuję im, może się uda. We dwóch będzie przyjemniej. Udało się. Zdarza mi się czasem czytać w prasie, że „uciekłem" przed wojną do Argentyny. Nic podobnego. Tak beztrosko przygotowywałem się do tej podróży, iż tylko przypadkowi (przypadkowi?) zawdzięczam, że nie zostałem w Polsce. („Rozmowy z Gombrowiczem")

1940—1943

Mieszka w małym hotelu w Buenos Aires, uczy się języka hiszpańskiego i nawiązuje kontakty z argentyńskim środowiskiem literackim. W Argentynie spędził 24 lata.

Ciekawa jest i trudna do zrozumienia niezwykła ekscentryczność Witolda, o tyle znacząca, że była w jego odczuwaniu jakby poświęceniem na rzecz pisarstwa. Nie mógł nawiązać poprawnych stosunków ze swoimi rówieśnikami w Tandilu; z nami również nie układały się one „dobrze", po prostu mógł wśród nas łatwiej bronić własnych dziwactw. Bardzo drażnił dorosłych, nosił pomięty, popelinowy garnitur i czapkę wciśniętą zwykle w kieszeni: przypominał Jacquesa Tati. Był komiczny a zarazem pełen swoiście arystokratycznej dumy, godności. Myślę, że wiele gestów przyswoił sobie z kina niemego. [...]

JORGE DI PAOLA

1953

„Ślub" (powst. w 1946), wydany został w Paryżu wraz z „Trans-Atlantykiem" ze wstępem Józefa Wittlina i komentarzem autora w paryskim Instytucie Literackim w roku 1953, Biblioteka „Kultury." Prapremiera polska odbyła się w Teatrze Studenckim przy Politechnice Gliwickiej STG 4 IV 1960 r. w reżyserii Jerzego Jarockiego, ze scenografią Krystyny Zachwatowicz; prapremiera światowa w roku 1963 w reżyserii Jorge Lavelliego.
Rozpoczyna pierwsze zapisy „Dziennika"

1954

Zaprzestaje pracy w Banco Polaco (gdzie pracował od 1947 jako sekretarz dyrekcji) i odtąd utrzymuje się z pracy literackiej.

1955

Pisze „Pornografię" i I akt „Operetki"

1957

„Dziennik, 1953—1956" ukazuje się w Instytucie Literackim w Paryżu.

1958

„Ferdydurke" wychodzi w Paryżu w wydawnictwie Julliard w tłum. K. A. Jeleńskiego — powieść odnosi światowy sukces.

1960

„Pornografia" ukazuje się w języku polskim w Instytucie Literackim w Paryżu.

1962

Ukazuje się „Dziennik, 1957—1961". „Pornografia" tłumaczona jest na język francuski, fiński i portugalski.

1963

Na zaproszenie Fundacji Forda Gombrowicz przybywa do Berlina Zachodniego. Opuszcza Argentynę.

Być namiętnym, być poetą wobec niej... Jeśli Argentyna mnie zjednała sobie do tyla, iż (teraz już nie wątpiłem o tym) byłem w niej głęboko i na zawsze zakochany (a w moim wieku nie rzuca się tych słów na wiatr oceaniczny) to przecież należało dodać, że, gdyby mnie kto zabił, nie umiałbym powiedzieć co mnie uwiodło w tej pampie nudnej, w miastach zwyczajnie mieszczańskich. Jej młodość? Jej „niższość"? [...]
Nie, ja nie to, żebym ją kochał, ja tylko chciałem mieć siebie w niej zakochanego i widocznie było mi gwałtownie potrzebne żeby nie zbliżać się do Europy inaczej, jak w stanie namiętnego odurzenia Argentyną, Ameryką. Nie chciałem chyba ukazać się u schyłku życia Europie bez piękności, jaką daje miłość — i może drżałem, że zerwanie z miejscem, które sobą nasyciłem, przeniesienie się do miejsc obcych, mną nierozgrzanych, zuboży mnie

Zdjęcie W. Gombrowicza z ostatnich lat.

W. Gombrowicz w Vence w r. 1966.

W. Gombrowicz wraz z Ritą na kilka miesięcy przed śmiercią.

i ostudzi i zabije — więc pragnąłem być namiętny w Europie, namiętny Argentyną — i zwłaszcza drżałem przed tym jednym spotkaniem, które mnie oczekiwało (na pełnym oceanie, o zmroku, może o wczesnym świcie, we mgłach słonoprzestrzennych i zasnuwających) i za nic nie chciałem zjawić się na tym rendez-vous z zupełnie pustymi rękami. Statek parł do przodu. („Dziennik, 1961—1966")

1964

W maju 1964 r. opuszcza Berlin.
Pogarsza się stan zdrowia Witolda Gombrowicza. Przez dwa miesiące przebywa w szpitalu na astmę.
Poznaje swoją przyszłą żonę Marię-Ritę Labrosse. Wyjeżdża na południe Francji; ostatecznie zamieszkuje w Vence.

1965

„Kosmos" ukazuje się w Instytucie Wydawniczym w Paryżu w języku polskim. Pisze drugą wersję „Operetki".
Wyławiałem defekty cielesne z tłumu [...] *Tłum paryski nie jest wcale gorszy od tłumu innych miast, brzydota paryska umieszczona jest głębiej, tkwi w samym ich podejściu do brzydoty, to miasto inteligentne jest miastem szpetoty świadomej. Na avenue de l'Opera, na rue Rivoli... och, jak siebie znali, za dużo luster, za dużo fryzjerów, krawców i modystek, kosmetyków, och, jak wychylali puchar brzydoty w każdej chwili aż do ostatniej kropli! Widziałem udręczenie więdnących dam, gorycz wycieńczonych młodzieńców — poetów, pracowitą stylizację panów z bródką, rezygnację opasłą brzuchaczy, próby najdziwniejsze wysublimowania się na estetykę za pomocą kapeluszy, nawet parasoli, walka zażarta z brzydotą odbywała się na każdym kroku i na każdym kroku znaczyła się klęską (co mnie zachwycało, gdyż miałem upięknić sobie Argentynę).* [...]
To miasto, rozpuszczające w ustach starawych ambrozje! Chodząc po Paryżu z głową opuszczoną, zgaszony i cichy, myślałem, iż tego tylko brakuje by oni pewnej nocy, zakradłszy się do posągów nagich, poubierali je

wedle ostatniej mody, uperfumowali... Diana w toalecie Diora, tak, to by było po linii ich mondanité, po linii wytwarzania smakowitych namiastek piękności. A jednak, powtarzałem sobie, a jednak piękność prawdziwa jest naga. I człowiek nie może być lojalny wobec tej nagości inaczej, jak poprzez własną nagość — jeśli nie tę, która jest twoim udziałem obecnie, to tę, którą miałeś — a jeśli jej nie miałeś, to poprzez tę, którą mogłeś mieć, gdyż była w każdym razie właściwa twojemu wiekowi.
Ale krawiec ubrał Paryżowi nagość. („Dziennik, 1961—1966")

1966

W Instytucie Literackim w Paryżu ukazuje się „Dziennik, 1961—1966" i „Operetka".
Prapremiera polska „Operetki" odbyła się w Teatrze Nowym w Łodzi w reżyserii Kazimierza Dejmka, ze scenografią Andrzeja Majewskiego, 13 IV 1975 r. Prapremiera światowa w Teatro Stabile we Włoszech 17 XI 1969 r. W reżyserii Antonio Caledy, scenografii Franco Nonnis.

1967

Za powieść „Kosmos" otrzymuje międzynarodową nagrodę literacką Prix Formentor.

1968

Nakładem P. Belfonda w Paryżu ukazują się ‚Rozmowy z Gombrowiczem" Dominique de Roux, w roku 1969 przełożone na język polski. 28 grudnia zawiera związek małżeński z Marią-Ritą Labrosse.

1969

24 lipca Witold Gombrowicz umiera w Vence w wieku 65 lat.

BILANS. Ile stron zapisałem w ciągu mojego życia? Niecałe 3.000. Jaki rezultat, jeśli idzie o mnie osobiście? Przypominam, zacząłem od tego, w tych naszych „Entretiens", że chcę związać moją literaturę z moim życiem. Co więc mi dały te zapisane strony?

Co? Prawie się wstydzę. Moje zamachy na formę do czegóż mnie doprowadziły? Do formy właśnie. Tak długo ją rozbijałem, aż stałem się pisarzem, którego tematem jest forma — oto mój kształt i moja definicja. I dzisiaj ja, prywatny, żywy, jestem sługą tego oficjalnego Gombrowicza, tego którego zrobiłem. Mogę już tylko dopowiadać. Moje dawniejsze fermenty, gaffy, dysonanse, ta cała niedojrzałość męcząca... gdzież to jest? Na starość życie stało mi się łatwiejsze. Manewruję wcale zręcznie mymi sprzecznościami, głos mój się ustalił, tak, tak, mam już moje miejsce, funkcję, jestem sługą. Czyim? Gombrowicza.

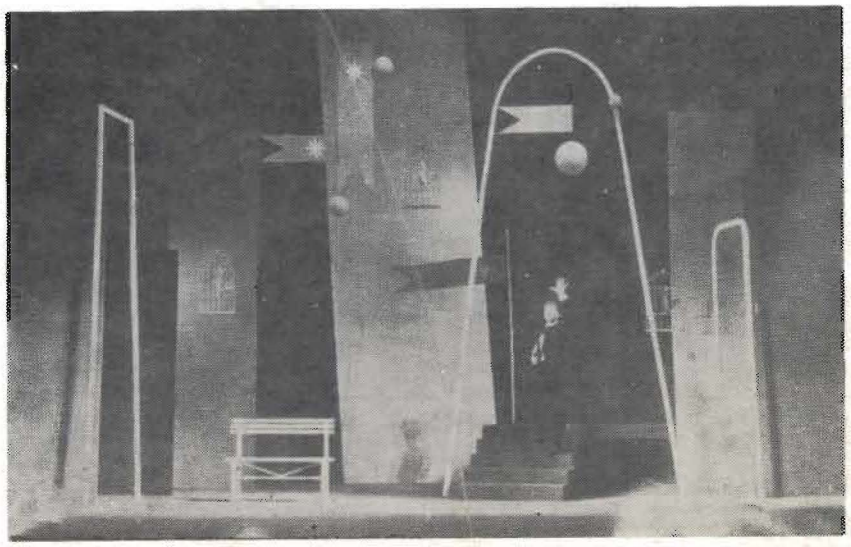
Czy mój bunt dawniejszy ożyje w czyjejś młodej, zdobywczej wyobraźni? Nie wiem. Ale ja? Czy zdołam zbuntować się jeszcze raz, na stare lata, tym razem przeciw niemu, Gombrowiczowi? Wcale nie jestem tego pewny. Przemyśliwam nad rozmaitymi podstępami by wydostać się spod tej tyranii, ale choroba i wiek mnie osłabiły. Odrzucić precz Gombrowicza, skompromitować go, zniszczyć, tak, to byłoby ożywiające... ale najtrudniej walczyć z własną skorupą.

Powrócić do prapoczątku, skryć się znowu w gąszczu owej Niedojrzałości wstępnej (która, obok Formy, była i jest naczelnym moim hasłem; ale o której mało w tych dialogach, bo o tym trudno mówić, bo tego już trzeba szukać w żywym organizmie — jeśli on żywy — moich utworów artystycznych).

Zbuntować się? Ale jak? Ja? Sługa?

„Rozmowy z Gombrowiczem"

„Iwona, księżniczka Burgunda". Prapremiera 29 IX 1957 w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Reż.: H. Mikołajska, scen.: A. Sadowski.
fot.: F. Myszkowski



TEATRALNE „ŚWIATY NIEDORZECZNE"

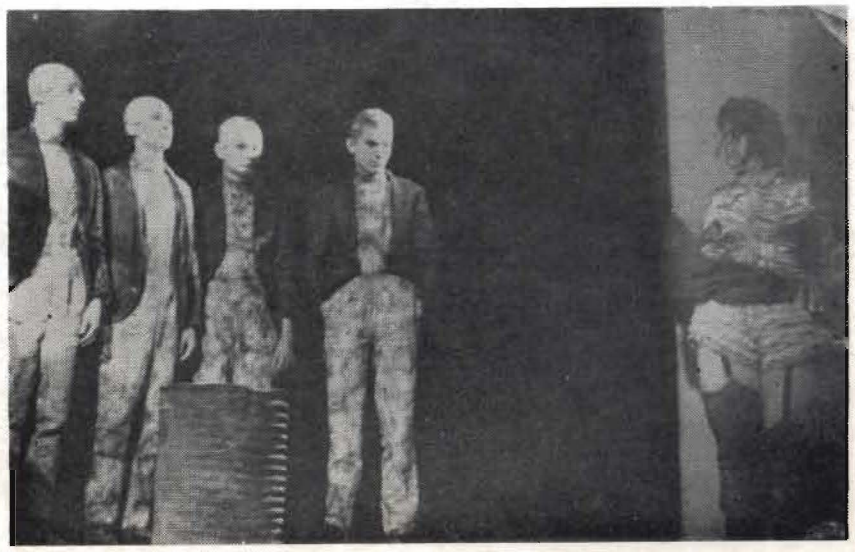
Paradoksem jest, że Gombrowicz, który nie był nigdy człowiekiem teatru i — jak twierdził — nader rzadko w teatrze bywał, zaliczany jest do najwybitniejszych i najlepiej w świecie znanych polskich dramaturgów. Twórczość jego obejmuje tylko trzy sztuki oraz odnalezioną w papierach pośmiertnych, nie dokończoną »Historię«. Są to utwory całkiem odmienne w kształcie: »Iwona« wywodzi się ze schematów farsowych, »Ślub« przypomina raczej dramat szekspirowski, »Operetka« na swe źródła wskazuje samym tytułem. Oczywiście rodowód żadnej z tych sztuk nie jest czysty: »Iwona« także jest szekspirowska, »Ślub« nawiązuje nie mniej silnie do polskiego dramatu romantycznego itd. Jeśli coś łączy wszystkie te trzy dzieła, to problem jednostki w obliczu ładu świata i historii.

Czegóż pragnie książę Filip z »Iwony«? Chciałby wyłamać się z dworskiej formy, dyktującej jemu — następcy tronu — ideały i wzorce postępowania; innymi słowy, chciałby „panować" naprawdę, także nad uświęconym tradycją rytuałem i własnymi popędami. Skutki tego są dość okropne: dwór wszak jest o f i c j a l n y do szpiku kości, a więc nic, co prywatne lub wstydliwe, nie jest w jego obrębie dozwolone. Wraz z niewydarzoną Iwoną do królewskiego pałacu wdziera się chaos i bezformie, grożąc zapaścią odwiecznego porządku, co zmusza dwór do kontrakcji. Wreszcie nastrojony na najwyższy ton mechanizm Wyższości i Formy usuwa Iwonę i przywraca ład; buntownik ponosi klęskę, by zresztą z widoczną ulgą rzucić się w ramiona apetycznej Izy.

Nieporównanie bardziej skomplikowany charakter ma problematyka i poetyka »Ślubu«. Można dzieło to interpretować jako „dramat wewnętrzny" rozgrywający się bez reszty w obrębie psychiki śniącego bohatera, który wyraja sobie imaginacyjną rzeczywistość — ucieleśnienie jego egzystencjalnych problemów — i próbuje bezskutecznie nad nią zapanować. Można też czytać to „interakcyjnie", widząc w nim fantasmagoryczną odbitkę historii najnowszej, w ramach której dochodzi do upadku tradycyjnych autorytetów i władzy, na to miejsce natomiast wznosi się budowla „kościoła międzyludzkiego", gdzie wszystkie wartości, normy, a nawet sacrum, powstają w zbiorowym (zgodnym lub konfliktowym) współdziałaniu jednostek. Świat »Ślubu« rodzi się powoli — z materializujących się językowych skojarzeń, gestów, z prywatnych obsesji i zbiorowych szałów. Henryk, który pragnie „wziąć ślub" z narzeczoną, a tym samym przywrócić sobie, jej, światu utraconą młodzieńczą niewinność, borykać się musi wciąż ze swym ucieleśnionym *alter ego*, Pijakiem, i — w pogoni za coraz to szerszym zakresem władzy nad rzeczywistością, obalać stare świętości i autorytety. Uzyskana w końcu „wszechmoc" nic jednak Henrykowi nie daje — przeciwnie, wikła go w sytuację etycznie dwuznaczną i na koniec poddaje egzekucji wytworzonego zbiorowego imperatywu moralnego.

Najściślej z historią naszego wieku powiązana jest »Operetka«, w której autor prezentuje upadek *ancien régime'u* — religii i władzy „z bożej łaski", demokratyzację i wykluwające się z niej upiory totalitaryzmu, by wreszcie skończyć optymistyczną mimo wszystko konkluzją co do dalszej przyszłości świata. Wywód ten ucieleśniony jest w akcji opartej o nośną opozycję metaforyczną stroju i nagości. Historia

„Ślub". Prapremiera 4 IV 1960 r. w Teatrze STG przy Politechnice Gliwickiej. Reż.: Jerzy Jarocki, scen.: K. Zachwatowicz.
fot.: St. Gadomski



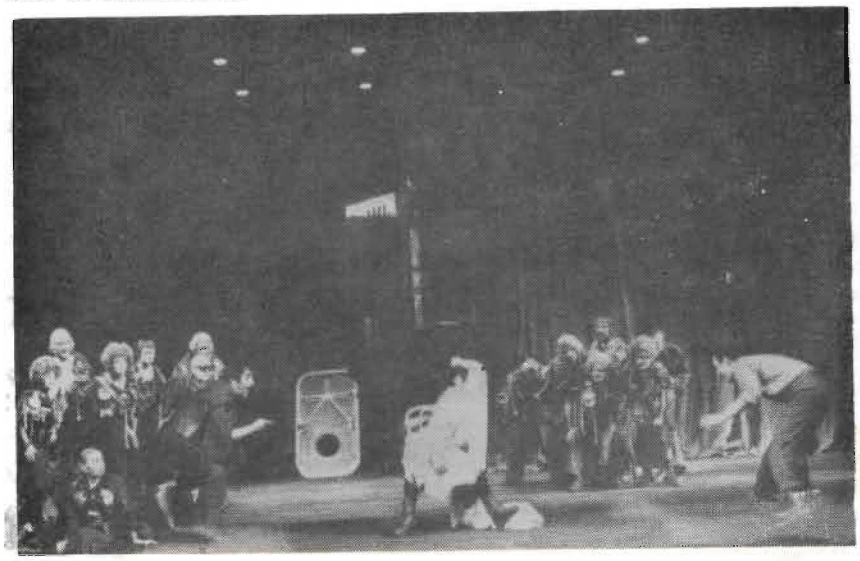
„Operetka". Prapremiera 13 IX 1975 w Teatrze Nowym w Łodzi. Reż.: K. Dejmek, scen.: A. Majewski. fot.: A. Brustman

dwudziestego wieku przedstawiona jest jako swoistego rodzaju rewia mód, a szaleństwo stroju obrazuje schorzenia niszczącej ludzką podmiotowość ideologii. W finale pozwala sobie Gombrowicz na jaśniejszą nutę, kończąc »Operetkę« apoteozą młodej nagości, czyli pierwiastka spontanicznej swobody, który ocalić ma pełnię człowieczeństwa.

Dramaty Gombrowicza nastręczają szczególnego typu trudności inscenizatorom. Ich rzeczywistość w niczym nie przypomina masywnej, dobrze określonej scenerii mieszczańskiego teatru końca XIX wieku — wprost przeciwnie: tworzy się na naszych oczach, zwiewna i nie ukończona, z międzyludzkich starć, z refrenów językowych, z gestu. Zniknięcie stałego, utwierdzonego wiekową tradycją świata i próby wzniesienia na tym miejscu nowej rzeczywistości, zrodzonej z międzyludzkiej gry, to jeden z głównych tematów tej twórczości.

Nota wydawcy. [W:] Witold Gombrowicz „Dramaty", t. VI, Kraków 1986.

„Ślub". Premiera 5 IV 1974 w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Reż. J. Jarocki, scen.: K. Zachwatowicz. fot.: A. Zdebiak



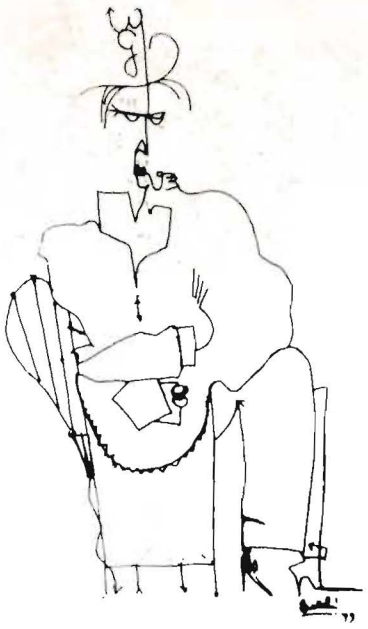
...skłonny jestem przypuścić, że mam jakiegoś pecha, dzięki któremu to co najprostsze, najważniejsze, w moich utworach jest odbierane w sposób najbardziej fantastyczny i dzisiaj jeszcze zdarza mi się czytać recenzje z »Iwony« w których mowa, że to satyra polityczna na reżim komunistyczny w Polsce, że 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 rozwiązłości, jego wyuzdania. Ciągle więc to we mnie było... i ja byłem w tym...

WITOLD GOMBROWICZ

„Iwona, księżniczka Burgunda". Premiera 11 II 1975 w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Reż.: L. René, scen.: Z. Wierchowicz fot.: M. Holzman

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. Miała to być gimnazjalna szopka, straszliwa satyra na głupich belfrów i lekcje historii. Ale wystarczyło przebrać belfrów za królów i kazać im odegrać którąś z klasycznych historycznych anegdot, aby do monstrualnych rozmiarów urosła niedorzeczność sytuacji, groteskowa sprzeczność pomiędzy człowiekiem a rolą, którą ma odegrać, a sytuacją, w którą jest zaplątany.

JAN KOTT



Kaligram W. Gombrowicza. Rys. M. Betelu.

JERZY JARZĘBSKI

DWA BUNTY

»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 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«.

Tyle o „Iwonie" sam Gombrowicz w „Rozmowach" z Dominikiem de Roux. Tak opowiedziana fabuła sztuki zdaje się istotnie prosta i przejrzysta. Gorzej, gdy przyjdzie z a g r a ć Iwonę. Kim ona właściwie jest? Czy tylko abstrakcją, białą plamą, „problemem do rozwiązania"? Czy uosobioną przeciętnością? Groteskowym brzydactwem? Kukłą? Ma ona jakieś wnętrze, czy nie ma? Jestże tylko projekcją niejasnych rojeń Filipa, czy może dziewczęciem psychicznie zablokowanym, zduszonym przez kompleksy? Albo — co też nie wykluczone — istotą zbuntowaną przeciw otoczeniu, świadomie odmawiającą gry?

Wszystkie te wątpliwości dlatego, że utwory Gombrowicza świat pokazują wciąż z jego osobistego punktu widzenia, że o n s a m — jak mówi — jest dla siebie najważniejszym problemem, inni zaś bohaterowie istnieją tylko ze względu na niego samego — uosobionego w centralnej postaci dramatu. Tymczasem reżyser spektaklu musi tchnąć ducha we wszystkie osoby pojawiające się na scenie, sprokurować dla każdej uzasadnienie istnienia. Mało: musi zastanowić się, co uczynić z problematem Gombrowicza „po Gombrowiczu" w pięćdziesiąt lat po napisaniu sztuki i bez mała dwadzieścia po śmierci autora.

Nie trudno wyobrazić sobie, jakie prywatne przeżycia pisarza odbiły się

„Ślub". Premiera 13 XII 1975 w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie. Reż.: K. Skuszanka, scen.: W. Krakowski. fot.: W. Plewiński

„Ślub". Premiera 6 I 1976 w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Reż. i scen.: Jerzy Grzegorzewski. fot.: W. Plewiński

w „Iwonie". Był przecie młodzieńcem z dobrej, ziemiańsko-przemysłowej rodziny, otoczonym zastępami bliższych i dalszych ciotek lub kuzynek, sąsiadów i córek sąsiadów. Syn szanowanego Jana Gombrowicza — cóż za wymarzona partia! Bracia Witolda dobrze czuli się w roli bon vivantów i zdobywców serc, wkrótce też pożenili się i osiedli na wsi, on-nie. Outsider i dziwak, wzdragał się przed uczestnictwem w dobrze znanej i skodyfikowanej grze w zaloty i narzeczeństwo, której asystuje zwykle cała rozemocjonowana familia.

»Miłość — pisze w cytowanych już „Rozmowach" — została mi odebrana na zawsze i od samego zarania, ale nie wiem, czy to dlatego, że nie umiałem znaleźć na nią formy, właściwego wyrazu, czy też nie miałem jej w sobie. Nie było jej, czy ją w sobie zdusiłem? A może matka mi ją zabiła?« I dalej jeszcze:

»Byłem — i wiedziałem o tym bez najmniejszego zdziwienia i bez cienia protestu — istotą anormalną, która nigdy i wobec nikogo nie może przyznać się do siebie, skazaną na wieczyste ukrywanie się, na konspirację. Erotyczne siły pchały mnie w dół, na ulicę, w samotne i potajemne awantury z dziewkami najniższej kategorii na dalekich przedmieściach Warszawy. Nie, nie były to prostytutki, ja w tych nieudolnych przygodach szukałem właśnie zdrowia, tego czegoś elementarnego, najniższego, więc i najrzetelniejszego — cóż począć jednak, gdy i to w mych zatrutych dłoniach przemieniało się w groteskę.«

Dość tych zwierzeń, byśmy mogli zrozumieć Filipa: on także przecież wydaje się nie być zdolnym do kochania, erotyczna gra jest dlań tedy grą pustą, pozbawioną emocjonalnego podkładu — tego nie dbającego o opinię świata szaleńczego łaknienia, którym jest każda miłość. Filip może więc flirtować z Izą, ale właściwie d l a c z e g o z n i ą ma flirtować? W nim samym nie ma żadnego nakazującego to właśnie, nie co innego, imperatywu. To inni, otoczenie, oczekuje po nim, że obdarzy sobą najpiękniejszą z panien. Zwracając się ku Iwonie, Filip zadaje może jakiś gwałt swej naturze, ale nie umysłowi, który pozostaje chłodny, zdystansowany wobec igraszek libido. W tym ujęciu prawdziwy dramat rozgrywałby się nie w duszy księcia, lecz na zewnątrz: pomiędzy środowiskowymi nakazami a jego ekscentryczną wolą, a odwrót w ramiona Izy warunkowałby jedynie społeczny konformizm. W księciu tak widzianym nie byłoby żadnej głębinowej psychologii i żadnej erotycznej dewiacji: byłby on buntownikiem przeciw społecznemu porządkowi, nie zaś amatorem perwersyjnych uciech.

Oto jedna z możliwych interpretacji zachowania Filipa. Jest też druga: bo może właśnie ten brak miłości księciu doskwiera? Może zakochać się nie potrafi dlatego właśnie, że wszystkie tego rodzaju uczucia zostały już dawno skodyfikowane, że w miłości nie może liczyć na nic własnego? Filip rzuca się więc w przygodę z Iwoną w nadziei, że ten absurdalny związek pozwoli mu przynajmniej być sobą — a nie tylko marionetką w erotycznym teatrze. Ale tu kolejny problem: książę przekonuje się szybko, że w miłości, nawet tak niekonwencjonalnej, nie ma mowy o pełnej swobodzie i suwerenności, że jest ona wzajemnym uwięzieniem się w sobie partnerów, przy czym niekoniecznie ten pozornie silniejszy dyktować musi warunki. To, co było zrazu żartem, zaczyna więc brzmieć całkiem poważnie. Mówi Filip:

»Jeśli ona mnie kocha, to ja... to ja jestem przez nią kochany... A jeśli jestem przez nią kochany, to jestem jej ukochanym... Jestem w niej. Ona mnie ma w sobie. Nie mogę gardzić nią... jeśli mnie kocha. Nie mogę być tutaj gardzącym gdy tam, w niej, jestem ukochanym. Ach, ja właściwie cały czas myślałem, że ja jestem tu, sobą, w sobie- a tu naraz paf! Złapała mnie — i znalazłem się w niej jak w potrzasku! (*do Iwony*) Jeśli jestem twoim ukochanym, to nie mogę ciebie nie kochać. Będę musiał ciebie pokochać... ja ciebie pokocham...«

„Ślub". Premiera 20 VI 1981 w Teatrze „Wybrzeże" w Gdańsku. Reż.: R. Major, scen.: Jan Banucha. fot.: T. Link

Brzmi to jak repetytorium z Gombrowicza teorii interakcji. A wiemy przecież, że podług niego wszystko — wszystkie świętości, porywy uczuć, mniemania o świecie, wiara, polityka, moralność — wytwarza się między ludźmi, jest produktem starcia osób. W starciach takich Gombrowicz zresztą chętnie daje atuty w rękę słabeuszom.

„Iwonie" łatwo znaleźć miejsce na mapie twórczości Gombrowicza. Powstała w okresie młodzieńczym i drukowana była po raz pierwszy w dwóch numerach „Skamandra" z 1938 roku — zaraz po „Ferdydurke" (jesień 1937) i w pięć lat po debiutanckim „Pamiętniku z okresu dojrzewania". Tak jak we wcześniejszych utworach Gombrowicza, tematem „Iwony" jest weryfikacja społecznych stereotypów. Robili to już wcześniej „tancerz" mecenasa Kraykowskiego i Stefan Czarniecki, dziewicza Alicja i sędzia ze „Zbrodni z premedytacją", a nade wszystko Józio — bohater „Ferdydurke". Każdy z nich na swój sposób grał rolę outsidera, dla którego zbiorowe rytuały i wmówienia nie są czymś oczywistym, ale wymagają uzasadnień. Nie mogąc pojąć tego, co w istocie jest wykwitem irracjonalnych przeświadczeń i wartościowań, reagował agresją bądź — przeciwnie — nabożną akceptacją, która kryła w sobie niespodzianie destruktywną siłę. W efekcie akcję utworów wieńczyło zwykle zakończenie ujawniające chaos i absurd, na którym ufundowana jest społeczna rzeczywistość.

Może najbardziej zbliżają się do „Iwony" opowiadania, które nie weszły w skład debiutanckiego tomu, a drukowane były w czasopismach (dwa pierwsze w 1937 r.) Bohater „Na kuchennych schodach", dyplomata Filip, daje upust swym wstydliwym skłonnościom do najprymitywniejszych, najbardziej pokracznych sług „chustkowych", które przedkłada nad urodziwe dziewczyny; z kolei Maciulek — niewydarzony potomek majestatycznej rodziny Dragów — osobliwą „konsekwencją w słabości" pokonuje duchowo swych pozornie silniejszych rodziców i rodzeństwo. W „Iwonie" oba te wątki zmieszano: najpierw książę wybiera pokraczność przeciw urodzie, następnie pokraczność owa doprowadza do obnażenia słabości, jakim w ukryciu podlega czczący doskonałość Formy dwór. Zakończenie utworu ma swe odbicie w późniejszym o kilkanaście lat opowiadaniu „Bankiet": tam bowiem zagrożona wulgarnością Forma mobilizuje się przeciż Niższości i „z wysoka" ją unicestwia przywracając wyższy ład.

W Iwonie nie ma jeszcze problematyki narodowej czy filozoficznej właściwej Gombrowiczowi powojennemu. Nawet centralne u niego zagadnienie Formy prezentowane jest dosyć prosto, prościej nawet niż we wcześniejszej „Ferdydurke". Forma jest w „Iwonie" zbiorem społecznych nakazów, który jednostce nie pozwala na swobodny wybór postępowania. Ciekawiej brzmią te fragmenty sztuki, w których oglądać możemy skutki zderzenia konwencji ze swego rodzaju pustką, odmową gry. Wówczas konwencja popada w szaleństwo i absurd, nie napotyka bowiem na żadną sensowną o d p o w i e d ź, którą dałoby się zinterpretować z pomocą znanych kodów. Słowa i gesty znaczące zawisają w próżni, obnażają swą arbitralność i nieautentyczność. Iwona nie chce wszak nawet „zagrać" swej niższości — stąd i wyższość dworu nie może się zrealizować, brak jej punktu odniesienia; Forma pożera samą siebie.

W najdojrzalszych swych utworach Gombrowicz nadał Formie znacznie głębsze znaczenie, objął bowiem refleksją całość ludzkiego bytu, nie tylko społeczną interakcję. Forma stała się dlań wówczas naczyniem, w które wlać się musi każda myśl, każdy akt percepcji, także samopoznania. Im dalej tedy, tym wyraźniej widać, że od Formy uciec się nie da, a jej kłamliwości o tyle jest względna, że bez niej i tak żadnej prawdy nie umielibyśmy wyartykułować. Stąd bohater kolejnych powieści, którym jest już sam „Witold Gombrowicz", walczy z Formą nieustannie, podważa ją, wyśmiewa, demistyfikuje, ale czyni to z coraz większym bólem i przerażeniem, z coraz lepszą świadomością, że nic poza grą znaczeniami i symbolami mu nie pozostaje, poza nimi jest bowiem nieludzka, kosmiczna pustka, chaos materii i zjawisk, któremu nie można nadać żadnego sensu. Coś z tych lęków pojawia się już w „Iwonie", na razie jednak w tonacji buffo; młody Gombrowicz nie odkrył jeszcze do końca dramatyzmu, jaki tkwi w samym zderzeniu człowieka ze światem form, nie zaczął jeszcze płacić rachunków za buńczuczny gest buntu i odrzucenia.

W „Iwonie" ciekawić dziś musi co innego: jako pierwszy dramat Gombrowicza jest od razu odkryciem jednolitości i powtarzalności społecznych struktur i konfliktów. Pisarz dochodzi do tego jak gdyby dwoma drogami naraz: najpierw dostrzega, że jego podstawowy, najbardziej elementarny spór ze światem rozpoczął się już w rodzinnym domu i że późniejsze lata niezbyt wiele dodały do jego istoty, choć wielokrotnie zmieniali się partnerzy konfliktu. Dom stał się w ten sposób symbolem i prefiguracją systemu społecznego, światopoglądowego, politycznego, nawet metafizycznego, można go było utożsamić z królewskim dworem, siedzibą rządu, kościołem, ojczyzną, ba, całym kosmosem — jeśli ujrzymy w nim domenę przedustawnego ładu. Dowody na to rozsiane są w całej twórczości Gombrowicza, najbardziej wyraziście ów paralelizm struktury obserwować można w niedokończonym dramacie „Historia", gdzie Witold-buntownik prowokuje najpierw swych własnych rodziców i rodzeństwo, a potem kolejno komisje — egzaminacyjną i wojskową — oraz kilka monarszych dworów i nawet samego Piłsudskiego z akolitami, przy czym następujące po sobie sceny grane są przez tych samych aktorów występujących w podobnej roli (ojciec — przewodniczący komisji — car Mikołaj — cesarz Wilhelm III — Piłsudski itd.).

Drugi dowód na powtarzalność struktur jest dowodem z literatury. Od antycznych czasów najpowszechniejsze ludzkie konflikty były wszak przedstawiane z użyciem maski i koturnu, przenoszone w świat ludzi wysoko urodzonych, najchętniej na dwór panujący. Stąd „Iwona" jest jednocześnie parodią szekspirowskiej tragedii (Puzyna dostrzegał tam wątki „Hamleta" „Makbeta", „Tytusa Andronikusa", reżyser krakowskiego przedstawienia sztuki z 1978 r., Krystian Lupa, ucharakteryzował Filipa na królewicza duńskiego w czerni i z książką w ręku) — i w tym samym momencie typowo Gombrowiczowskim przekładańcem, w którym na wątku rodzinnym nawarstwia się szereg sensów wyższego rzędu. Wpływa to na charakter przedstawionej w sztuce rzeczywistości: dwór jest na pozór czysto farsowy — z tym królem wyciągającym w odpowiedniej chwili zza pleców koronę, królową ukrywającą pod poduszką swe podłe wierszydła itd. Ale jednocześnie spotęgowana literackość czyni jego monarszy splendor czymś mało istotnym, kostiumem przyjętym akurat do wyartykułowania pewnych treści, nie nadającym się przeto ani do uwznioślenia, ani do wyśmiania.

Iwona na tle dramatów z dwudziestolecia wydaje się dziś utworem zadziwiająco nowoczesnym. Prawda, ocalał Witkacy, ale któż dziś brać może bez taryfy ulgowej komedie Cwojdzińskiego, Winawera, czy nawet Pawlikowskiej.-Jasnorzewskiej. Utwory te wydają się dziś staroświeckie lub zupełnie martwe — nie potrafiły przetrwać śmierci świata, który je zrodził. Inaczej z „Iwoną": jej stylistyka nie zestarzała się zbytnio, umowność kostiumu i scenerii odrywa ją od realiów czasu powstania, wyczucie sceny u debiutanta w dramatopisarskim fachu wydaje się być bez zarzutu, a i naczelny konflikt pozostał do dziś żywy. Czegóż chcieć więcej? A przecież mam przeświadczenie, że z „Iwony" na scenie łatwo uczynić spektakl banalny wdzięczący się do widza najtańszym dowcipem. Wszystko zależy od tego, czym wypełni reżyser białe plamy w rysunku postaci, a przede wszystkim — czy uda mu się tchnąć ducha w tytułową bohaterkę.

Powróćmy do pytania zadanego na samym wstępie: jak zagrać Iwonę? Nazywano ją i określano różnie w literaturze krytycznej poświęconej

„Iwona, księżniczka Burgunda". Premiera 1 X 1983 w Teatrze Powszechnym w Łodzi. Reż.: M. Z. Bordowicz, scen.: J. Gorazdowski. fot.: J. Neugebauer

sztuce, ale przeważał podajże pogląd, że Iwona jest bardziej wewnętrznym problemem Filipa niż pełnokrwistą osobowością. Tak też ją nazywano: „problemem do rozwiązania", „kamieniem w trybach" dworskiego mechanizmu. Nic w tym specjalnie dziwnego, jeśli zważymy, że bohaterka w trakcie spektaklu prawie się nie odzywa. Ale przecież jest obecna! I jakoś się zachowuje — na tyle zresztą wyraziście, że miny jej i gesty nieustannie są komentowane przez otoczenie, interpretowane, przyjmowane z emocją. Prawie niema rola Iwony jest jedną z najtrudniejszych zapewne ról kobiecych w polskim repertuarze dramatycznym. Kim więc jest? Można przyjąć za Gombrowiczem, że jest po prostu ospałą, nieapetyczną i zastrachaną pannicą, ale przecież w tekście dramatu rozsiano sporo uwag, które pozwalają jej być czymś więcej. Iwona, to pewne, ma osobowość: na zaczepki otoczenia reaguje lękliwie, ale z pewnością nie konformistycznie, stać ją na własne, niesfałszowane uczucia, bywa obrażona, zniechęcona, a nawet zakochana. Co więcej — jak nas upewnia Filip — nie jest nawet specjalnie brzydka. Nieszczęście Iwony rodzi się — jak wszystko u Gombrowicza — w interakcji; to w kontakcie z innymi ponosi wszystkie swe klęski.

Więc może nie „brzydactwem" jest Iwona, a raczej „odmieńcem"? Kimś nie akceptowanym przez otoczenie dla swej inności i odpowiadającym podobnym brakiem akceptacji, odmową wszelkiej gry? Wiemy już, że Filip buntuje się przeciw naturze, przeciw imperatywom społecznego stereotypu. Może więc także buntownikiem jest Iwona? Nie byłoby to wcale pozbawione sensu na tle pozostałej twórczości Gombrowicza: ostatecznie lubi on bardzo sytuacje, w których słabość i niższość pokazuje pazury i zapędza wyższość w kozi róg. Przykładem „tancerz" mecenasa Kraykowskiego, przykładem wspomniany już Maciulek z „Pampelana w tubie". Wiemy też jeszcze jedno: że w samej rzeczy pisarz utożsamiał się raczej ze swymi „słabeuszami!" — sam przecie był zdecydowanym outsiderem i w młodości musiał wiele wycierpieć od tych, którzy lepiej czuli się w społecznych formach i konwencjach zachowania. Literacki triumf nad koryfeuszami Formy był więc dlań rodzajem rekompensaty za nieuniknione kiedyś poniżenia.

Dochodzimy więc do wniosku nieco zaskakującego. Jeśli bowiem przyjąć, że wszystkie utwory Gombrowicza dadzą się zinterpretować poprzez elementarny konflikt rodzinny autora, a on sam zawsze jest w nich — w kostiumie głównego bohatera — obecny, to w wypadku „Iwony" za *alter ego* pisarza uznać by można zarówno tytułową bohaterkę, jak księcia. Oboje przecież występują przeciw formie dworu i ich destrukcyjnej działalności autor przygląda się z mściwą satysfakcją. Byliżby więc w końcu siebie warci nawzajem — jako buntownicy i niszczyciele konwencji? Niezupełnie, bo jednak bunt księcia okazuje się nietrwały, Filip osuwa się na powrót w konformizm, pozostaje j e d y n i e Iwona, bo też ona nie realizuje żadnych „koncepcji" tylko jest sobą po prostu. Samo jej istnienie w tym a nie innym kształcie stanowi bunt przeciw dworskiej Formie.

Pisarze nader często literaturą załatwiają jakieś swoje dojmujące wewnętrzne problemy; rozpisują wtedy na role dręczące ich duchowe konflikty i nagle mamy wówczas autora w kilku osobach odgrywającego na oczach czytelnika lub widza swój najgłębszy kompleks. Podobnie było z Gombrowiczem, a dokonywane przez Jana Błońskiego interpretacje „Ślubu" świadczą, jak skomplikowana może być galeria „drugich ja" uwikłanych w dramatyczne perypetie. Naszkicowana tu próba wykładni „Iwony" świadczyć może, iż praktyka rozpisywania własnej osobowości na role mogła się u Gombrowicza rozpocząć wcześniej, a w niewydarzonym obliczu panny dojrzeć możemy rysy samego autora. ■

„Operetka". Premiera 17 IX 1983 w Teatrze Śląskim w Katowicach. Reż.: J. Zegalski, scen.: A. Sadowski. fot.: B. Idziak

TEATR ŚLĄSKI IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO, 40-003 KATOWICE RYNEK 2. Telefony centrali 58-72-51, 58-72-52, dyrekcja i sekretariat: 58-89-92, organizacja widowni: 58-89-67, kasa biletowa: 59-93-60.

Główny księgowy HENRYK MROZEK, kierownik muzyczny HALINA KALINOWSKA, koordynator pracy artystycznej BOGUMIŁA KURCAB-KARKOSZKA, kierownik organizacji widowni WIESŁAW PYTLASIŃSKI

Kierownik techniczny STANISŁAW HOŁÓWKA. Zastępca kierownika technicznego JAN SZAŃCA. Kierownicy pracowni technicznych: elektroakustycznej STEFAN SKROBISZ, oświetlenia EUGENIUSZ GRZONDZIEL, krawieckiej damskiej EWA KERGER, krawieckiej męskiej STANISŁAW KLECKI, krawieckiej młodzieżowej ALFRED BLUKACZ, perukarskiej MARIA BEM, szewskiej JÓZEF WILK, stolarskiejWALDEMAR NOWAKOWSKI, malarskiej i modelatorskiej KONRAD CUDOK; rekwizytor KAZIMIERZ RAWSKI, brygadier sceny ROMAN KLYTA.

W REPERTUARZE TEATRU

DUŻA SCENA

MICHAEL FRAYN
CZEGO NIE WIDAĆ
Scenografia: BARBARA STOPKA — Reżyseria: BOGDAN TOSZA

FIODOR DOSTOJEWSKI
SEN
PRZEKŁAD I ADAPTACJA: LIDIA ZAMKOW
Scenografia: ANNA FRANTA — Reżyseria: JÓZEF CZERNECKI

BAJKA DLA DZIECI

JAN MAKARIUS
TRZY BIAŁE STRZAŁY
Scenografia: BARBARA PTAK — Reżyseria: HENRYK TARCZYKOWSKI
Muzyka: HALINA KALINOWSKA — Choreografia: HENRYK KONWIŃSKI

W przygotowaniu:

WILLIAM SHAKESPEARE
HAMLET
Scenografia: BARBARA ZAWADA — Reżyseria: JAN MACIEJOWSKI

SCENA KAMERALNA

SAMUEL BECKETT
KOŃCÓWKA
Scenografia: JERZY MOSKAL — Reżyseria: JERZY ZEGALSKI

ALEKSANDER GELMAN
ŁAWECZKA
Scenografia: MAŁGORZATA DOMAŃSKA — Reżyseria: JAN BŁESZYŃSKI

ALEKSANDER FREDRO
MĄŻ I ŻONA
Scenografia: MARIA SERAFIMOWICZ-MOLSKA — Reżyseria: BOGDAN TOSZA

MICHAŁ ROSIŃSKI
ZWARIOWAĆ MOŻNA
Scenografia: BARBARA PTAK — Reżyseria: MICHAŁ ROSIŃSKI
Opracowanie muzyczne: HALINA KALINOWSKA

BORIS PALOTAI
OKRUTNI KOCHANKOWIE
Scenografia: BARBARA PTAK — Opracowanie muzyczne: HALINA KALINOWSKA — Reżyseria: JERZY ZEGALSKI

Przedsprzedaż biletów na 15 dni przed przedstawieniem prowadzi kasa biletowa Teatru (Katowice, Rynek 2). Kasa biletowa czynna jest codziennie (oprócz poniedziałków) w godzinach 10.30 do 13.00 i od 16.00 do 18.30; w niedziele od 16.30 do 18.30 i dodatkowo na godzinę przed przedstawieniem, w przypadku rozpoczęcia przedstawienia przed godziną 16.00.

Redakcja EWA MOROŃ, redakcja graficzna JERZY MOSKAL, współpraca redakcyjna PIOTR ZACZKOWSKI, redaktor techniczny MICHAŁ GRĄGLEWSKI.

Skład programu wykonała linotypistka W. Kubacha. Strony do druku zmontował zecer M. Grąglewski. Druk wykonali maszyniści typograficzni: J. Chabrowski i H. Piechulik.

TEATR ŚLĄSKI
IMIENIA
ST. WYSPIAŃSKIEGO
W KATOWICACH

•

PREMIERA
W LISTOPADZIE
1987 ROKU
NA DUŻEJ
SCENIE;
SEZON TEATRALNY
1987/88

DYREKTOR
TEATRU
JERZY ZEGALSKI

•

ZASTĘPCA DYREKTORA
KRYSTYNA
SZARANIEC

•

KIEROWNICTWO
LITERACKIE
EWA MOROŃ
ANDRZEJ LINERT

WITOLD GOMBROWICZ

IWONA, KSIĘŻNICZKA BURGUNDA

OBSADA:

Iwona	ANNA WESOŁOWSKA-PIECHOCIŃSKA
Król Ignacy	BERNARD KRAWCZYK
Królowa Małgorzata	BOGUMIŁA MURZYŃSKA-GŁYBIN
Książę Filip	ANDRZEJ DOPIERAŁA / WIESŁAW KUPCZAK
Szambelan	ADAM BAUMANN
Iza	EWA LEŚNIAK
Cyryl	JACENTY JĘDRUSIK
Cyprian	WIESŁAW KUPCZAK / ANDRZEJ DOPIERAŁA
Ciotka I	MARIA WILHELM
Ciotka II	BOGUSŁAWA KOŻUSZNIK-KUROSAD / KRYSTYNA MOLL
Inocenty	CZESŁAW STOPKA / JERZY KOZŁOWSKI
Walenty Żebrak	TOMASZ RADECKI / WIESŁAW SŁAWIK
Dama I	MARIA MEYER
Dama II	KRYSTYNA WIŚNIEWSKA-SŁAWIK
Kanclerz	ANTONI GRYZIK
Sędzia	WIESŁAW GRABEK
Pianistka	HALINA KALINOWSKA

Scenografia:
ANNA FRANTA

Reżyseria:
JÓZEF CZERNECKI

Plastyka ruchu:
HENRYK KONWIŃSKI

Muzyka:
ANDRZEJ ZARYCKI

Konsultacja dramaturgiczna:
JERZY JARZĘBSKI

Przygotowanie wokalne:
HALINA KALINOWSKA

Asystent reżysera: EWA LEŚNIAK

Inspicjent: DANUTA PUŁECKA

Kontrola tekstu: MARIA KRUPA

ZGK 2, zam. 5808-87 — 3000 — L-15

CENA ZŁ 50,—

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP