

Witold
Gombrowicz

Iwona
księżniczka
Burgunda



Witold Gombrowicz

Witold Gombrowicz

Iwona księżniczka Burgunda

reżyseria

Ryszard Jaśniewicz

asystent reżysera

Henryka Bielawska

scenografia

Jadwiga Pożakowska

muzyka

Jarosław Mądrozkiewicz

Premiera: 27 marca 1987 roku

Obsada

| | |
|------------------------------|--|
| Iwona | — IRENA WÓJCIK ALDONA STASZEWSKA (adeptka) |
| Król Ignacy | — RYSZARD JAŚNIEWICZ |
| Królowa Małgorzata | — HENRYKA BIELAWSKA |
| Księżę Filip, następca tronu | — TOMISŁAW RYCZKO |
| Szambelan | — BOGDAN GORCZYCA |
| Iza, dama dworu | — BOŻENA MICHERDA |
| Cyryl, przyjaciel księcia | — MICHAŁ ŚWITAŁA |
| Cyprian | — JAN STRYJNIAK |
| Ciotki Iwony: | — MIROSŁAWA KIENIEWICZ — KAJA KIJOWSKA — MAREK SOBCZYK |
| Inocenty | — ZDZISŁAW KORDECKI |
| Walenty, lokaj | — BOGDAN KAJAK |
| Kanclerz | — MICHAŁ KOZIOŁ (adept) |
| Marszałek | — MAREK HUCZYK |
| Wielki Sędzia | — BOGDAN KAJAK |
| Żebrek | — JOLANTA DESZCZ |
| Dama I | — ELŻBIETA PETRYKAT |
| Dama II | — GABRIELA PEWIŃSKA (adeptka) |
| Dama III | — LUIZA KWIECIEŃ |
| Dama IV | — IRENA WÓJCIK |
| Dama V | — ALDONA STASZEWSKA (adeptka) |

Inspicjent
Luiza Kwiecień

Światło
Wiesław Wiśniewski

Sufler
Barbara Sobczyk

Dźwięk
Janusz Wysocki

Pieśń żebacza — tekst autorstwa Ryszarda Jaśniewicza na motywach muzyki popularnej.

Ja jestem najważniejszym i bodaj jedynym moim problemem: jedynym ze wszystkich moich bohaterów, na którym mi naprawdę zależy.

Trudność na tym polega, że piszę o sobie, ale nie w nocy, nie w samotności, tylko właśnie w gazecie i wśród ludzi.

Pisanie nie jest niczym innym, tylko walką, jaką toczy artysta z ludźmi o własną wybitność.

I uważałbym za bardzo wskazane, by pisarze, zwłaszcza młodzi i jeszcze nie tak „wykończeni”, zerwali z nonsensem wstydliwego milczenia o sobie — gdyż dzieła ich, nie będąc arcydziełami, mogą nie być rzeczywiste w sztuce, oni sami zaś pośród swych niedogodności na pewno są rzeczywisti, żywi, ciekawi i pouczający nawet w wadach i nieuniknionych poślizgnięciach.

Witold Gombrowicz

Dzienniki (1953—1956)

Gombrowicz — wieszcz czy błazen?

*Jestem humorysta, pajac, linoskoczek,
moje utwory stają na głowie, żeby
się spodobać...*

Gombrowicz

Analizowanie twórczości Witolda Gombrowicza jest zajęciem niewdzięcznym, by nie powiedzieć nietaktownym wobec autora, który wyśmiewał wszelkie rozprawy i polemiki z jego dziełami. Przestrzegał niepoprawnych interpretatorów przed nudnym i rozsądnym mówieniem o jego utworach. Pragnął natomiast, by jeżeli już, to mówić o nim „ze wzruszeniem, polotem i pasją, jak przystoi mówić o sztuce”. Stanowczo zabronił obgryzania jego poglądów niczym „suchego gnata”. Tych, którzy jałowo i mętnie (czytaj: naukowo) podejść do jego utworów miał surowo ukarać — „umieram im w ustach i oni mają w swym otworze gębowym pełno mego trupa”. Jak wiadomo nikt zbyt nie tym ostrzeżeniem nie przeraził. Na temat Gombrowicza wylano nie morze, ale ocean atramentu czasem zaprawionego jadem, częściej jednak bałwochwalstwem. Z tych zapasów krytyków z Gombrowiczem urósł kilka opasłych tomów. Czy wynika z tego, że wiemy już o autorze *Ferdydurke* wszystko?, że przenicowany został do ostatniego starannie ukrytego szwu? Nie sądzę... Znajdzie się pewnie jeszcze wielu odważnych i zarozumiałych, którzy będą chcieli „odczytać go na nowo”. Podłożył własne mdławie rozważania pod jego świadomie prowokacyjne i skandalizujące dzieło. To oczywiście Gombrowiczowi w niczym nie zaszkodzi, dalej będzie czytany ze zdumieniem, oburzeniem lub zachwytem. Na szczęście rosną nowe pokolenia, które go jeszcze nie znają, być może dla nich Forma i jej gorsety, które z takim mozolem rozrywało pokolenie Gombrowiczów, będzie już tylko bajaniem o czasach świetności Miny i Gestu. Zapewne zresztą pokolenia następne wytworzą własną, nową i nie mniej ciasną Formę, z którą walkę podejmie już

kto inny. I oby zwyciężył! Tymczasem Gombrowicz z zacięłą pasją tępił, ośmieszał i szydził z konwencji narzuconych przez Tradycję, Rodzinę i Społeczeństwo. Dopisał przynajmniej jednego — uzmysłowił nam istotę i wagę tego problemu. Zachęcił do walki o Niedoskonalość, Młodziankowość i Zdawanie Egzaminów Niedojrzałości.

Gombrowicz wśród licznego i różnorodnego potomstwa literackiego zostawił zaledwie trzy dramaty (jeśli nie liczyć szczerakowej *Historii*): *Iwonę, księżniczkę Burgunda* (1935), *Ślub* (1946) i *Operetkę* (1966), ale jakby na przekór temu, znany jest przede wszystkim dzięki głośnym realizacjom teatralnym. Większość jego utworów była jeszcze do niedawna trudno dostępna. Nawet w bibliotekach uniwersyteckich trzeba było posługiwać się specjalnym gładkim. Wszzechwładza Forma jest potężna. Na szczęście lub nieszczęście — jakby powiedział Witold z *Transatlantyku* — te czasy mamy już za sobą. W ubiegłym roku (1986) w oficynie Wydawnictwa Literackiego ukazały się dziesięciotomowe Dzieła. Do tego jednak czasu, rolę popularyzatora Gombrowicza przejął na siebie teatr i spełnia ją chyba dobrze, posiłkując się nie tylko wymienionymi dramatami, ale i szeregiem adaptacji gombrowiczowskich utworów. Wymieńmy tylko najważniejsze realizacje: *Ferdydurke* (Toruń, Teatr TV), *Transatlantyk* (Łódź, Kraków, Wrocław), *Pornografia* (Warszawa), *Opętani* (Warszawa, Gdańsk — w przygotowaniu).

Burzliwą i długą wędrówkę Gombrowicza przez scenę rozpoczęła *Iwona, księżniczka Burgunda*, której ukazanie się na łamach „Skamandra” (1938) przeszło bez echa. W latach powojennych, gdy niepodzielnie królowała doktryna socrealizmu, rzecz jasna Gombrowicz musiał popaść w niełaskę. Oskarżony o formalizm został skazany na zapomnienie. Na szczęście wyrok nie trwał długo. Konstancy Puzyna (do czego przyznaje się znany krytyk publicznie), czytał w latach gimnazjalnych z niezdrowymi wypiekami, ukradkiem pożyczoną *Ferdydurkę*. Wtedy, choć nie było wolno „zachorować” na Gombrowicza. Po latach, choroba nie tylko nie ustąpiła, ale w 1957 roku Puzyna zaraził nią dyrektora Mellera z Teatru Dramatycznego w Warszawie. Jako kierownik literacki tego teatru zresztą podsuwa wygnieciony egzemplarz *Iwony*, nie przeczuwającemu niebezpieczeństwa Mellerowi. Tak doszło do pierwszej realizacji Gombrowicza w teatrze zawodowym. Czy autor był z tego zadowolony? Chyba tak, skoro odpisał sprawcom prapremiery: „Ubolewam, iż Dystans nie

pozwała mi napić się czego z Panami i z Zespołem ex re tak sympatycznej okazji. Ocean niestety, zmusza mnie do przeżywania tego jak przez teleskop”.

Akcja *Iwony*, podobnie jak i pozostałych dramatów Gombrowicza rozgrywa się na bliżej nieokreślonym dworze. Tutaj jest to groteskowy dwór królewski, gdzie wśród krygów, póz i gestów tym jaśniej widać zależność od Formy. Najzagorzalszą ostoją konwensu była, a może i jest, Rodzina, cóż dopiero Rodzina Królewska; tam Forma rosła w oczach, pompując się sama sobą, stając się jedynym, niemożliwym do przekroczenia prawem. Spod tego gorsetu wyłaniali się ludzie-manekiny, poruszający się według ściśle zaplanowanych i uświęconych tradycją schematów. Tutaj Mina i Gest podlegały swoistej sakralizacji; stwarzały i uśmiercały bohatera. Obawa przed skandalem towarzyskim („Wypada nie wypada”), stała troską o to by być ze wszystkimi „dobrze”, osiągały na dworze królewskim choćby nierzeczywistym a baśniowym swe apogeum. Błądł przy tym dworek szlachecki ze swymi napuszeniami, fobiami i koligacjami „dziesiąta woda po kisielu”. Gombrowicz urodził się „bardzo dobrze”, ale jako duch niezależny buntował się przeciw szlacheckiej sztampie przywiązującej do urodzenia (w końcu przez delikwenta nie zawinionego) wagę szczególną. Wystarczy przypomnieć Księżną Himalaj z *Operetki*, by poznać szokująco demokratyczne poglądy autora. Księżna, nie bez racji zastanawiała się nad zdumieniem gminu, który odkryłby, że „dupa ahystokhacji” niewiele różni się od tej samej części ciała u służby.

Król Ignacy i Królowa Małgorzata wiedzą dobrze co to lud i dopiero wtedy czują swoją królewskość, gdy na codziennym spacerze wspomagają żebraka. Bo czymże jest bogactwo bez odbicia w nędzy? Czym królewskość bez poddanych? Oto następne zagadnienia często pojawiające się w twórczości Gombrowicza — przedmiot i jego odbicie. Młody książę Filip zwraca uwagę na brzydką, rozlazłą i do tego impertynencko milczącą Iwonę, ponieważ przy niej czuje swoje księstwo. „Przedtem czułem się najwyżej baronem, a i to z tych gorszych. Widocznie żeby poznać swoją lepszość trzeba wynaleźć kogoś dużo gorszego” — konkluduje. Iwona intryguje księcia swoim rozmamłaniem i niedoskonałością, do końca pozostaje nieokreślona, niemrawa i milcząca; dziecicę natury, wobec którego zawodzą wyspecjalizowane w lamaniu osobowości systemy cywilizacyj-

ne. Jej nieruchawość jest prowokującym wyzwaniem zwłaszcza wobec faktu, że książę poświęca jej wiele uwagi. Wobec tak bezczelnej glistowatości, cały dwór nie wyłączając pary królewskiej zaczyna myśleć o swych ukrytych felerach i defektach, o sztucznych zębach, biustach i krzywych łopatkach. Naturalna niedoskonałość Iwony wprowadza destrukcję w doskonale urządzonym systemie dworskim. Niechęć i podejrzenia fermentują. Dotąd każdy znał swoje miejsce, wystarczył znak Szambelana, by dworzanie w ukłonach wygłosili sakramentalne „Aaa” — co mogło oznaczać równie dobrze aprobatę jak i niezadowolenie (zależnie od okoliczności). Iwona, nie wiedząc jak, sprawia, że to nie ona kłania się Królowej Matce, ale cały dwór kłania się jej. Wszystko zaczyna dziać się na opak. Książę, który zainteresował się Iwoną dla kawału, z chęci rozproszenia nudy, zatracając niepostrzeżenie granice gry Żart staje się sprawą serio. Gdy wszyscy bawią się kaprysem księcia, umierając przy tym ze śmiechu, on postanawia ożenić się z bezkształtem ucieleśnionym w Iwonie, który kusi go i intryguje. Jest to równocześnie wyzwanie rzucone tradycji zakochiwania się w pięknej dziewczynie. Dziwaczność decyzji bulwersuje wszystkich, ale książę dumny jest ze swego postanowienia, bohatersko pręży pierś przeciwstawiając się Formie. Nie przeczuwa jednak, że rodzice ze strachu przed skandalem zaakceptują jego decyzję, a jemu przyprawia „gębę” szlachetności. Na domiar złego okazuje się, że Iwona pokochała Filipa — on czuje się „złapany”, jest w niej. Dowcip skończony, ale jak go przerwać, jak wycofać się z danego słowa? Cały dwór trzęsie się od komezaży. Ale jej (Iwony): „nie można pozbyć się po prostu. Zerwać, odesłać do domu. Tu jej nie będzie — ale będzie gdzie indziej. Gdziekolwiek by była



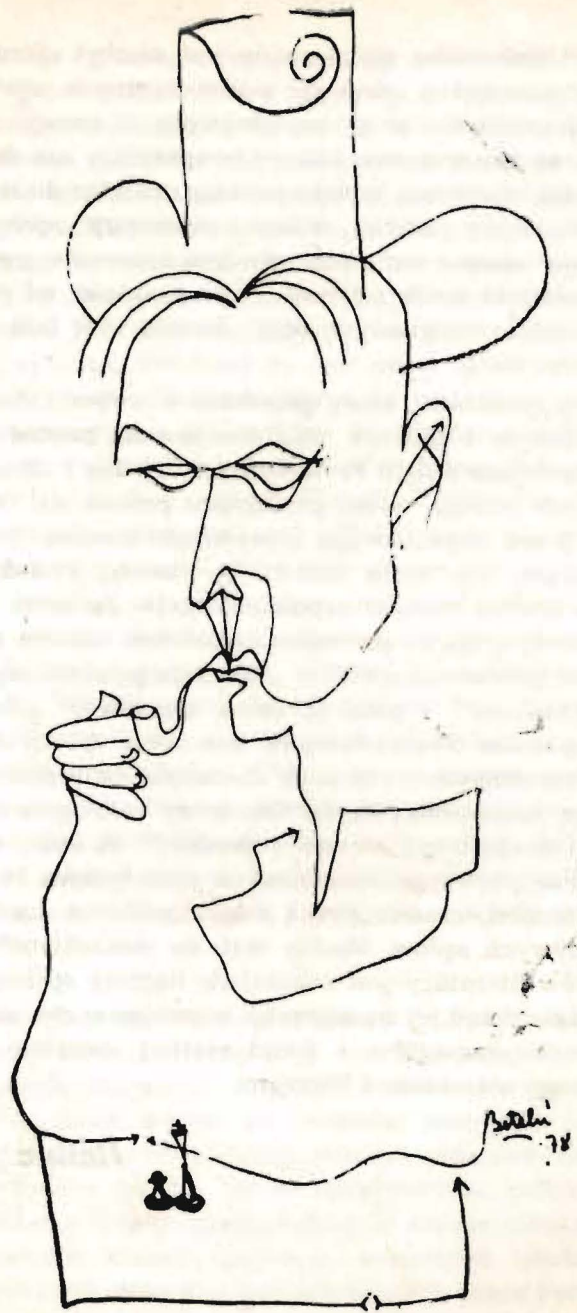
zawsze będzie. Ja tu będę, a ona tam... Brr... Nie chcę. Wolę zabić". Okazuje się, że bezwzględność Iwony wyzwała w księciu, podobnie jak w całej społeczności dworskiej skłonności sadystyczne. Król przypomina sobie dawne zbrodnie, królowa grzeszki popełniane w zaciszu alkowy. Myśl o zgładzeniu niedojdy, podobnie jak i o jej poślubieniu powstają w głowie Filipa mimochodem, prawie żartem i nie wiedząc jak przeistaczają się w pragnienie, które musi zostać spełnione. Na podobny pomysł pozbycia się niewygodnej narzeczonej wpadają król i szambelan. Zbrodnia jest jedynym wyjściem z tej koszmarniej (towarzysko) sytuacji, ale musi to być mord w całym majestacie, z wysokości, „z góry”, w blasku światła, przy dźwiękach muzyki, w bogactwie i przepychu królewskim. By spełnić zamiar wystarczy wydać ucztę na cześć Iwony, świeżo mianowanej księżniczki Burgunda i podać jej banalne a ościste karaski w śmietanie. Potem trzeba na nią krzyknąć z góry, rozkazać jej, a z pewnością ość utkwi jej w krtani. Zgładzenie Iwony jest o tyle absurdalne, o ile dziecinnie łatwe. „A w łatwości tej jest właśnie straszna trudność”. Najistotniejsze w tej zbrodni jest to, że dokonuje się ona nie poprzez czyn faktyczny, ale jakby przez sam zamiar, wypowiedziane życzenie wsparte gestem posiadającym moc sprawczą. Król Ignacy wstając, groźnie wskazuje na Iwonę i wypowiada: „Udławiła się. Ością. Ość jej w gardle. Ość mówię. Noo”. I tyle... Iwona umiera nie wywołując zbytniego zamieszania. Teraz najważniejszą rzeczą jest szybkie przeobienie czarnego garnituru dla Króla Ignacego, który przytył. Wszyscy włożą żałobne stroje, odprawi się uroczysty pogrzeb zgodnie z obowiązującą konwencją, formą i tradycją, a wtedy wszystko będzie jak trzeba.

Ten prosty z pozoru, trochę groteskowy dramat zrobił na świecie niebywałą karierę. Grany był we Włoszech, Francji, RFN, Szwecji, Holandii, Norwegii, Anglii, Hiszpanii, Portugalii i Danii. Gombrowicz — autor wszedł do panteonu literatury europejskiej, co jak wiemy zdarzyło się niewielu polskim pisarzom. Stało się tak nie tylko za sprawą Iwony. Dzieło Gombrowicza, poruszające uniwersalne problemy relacji międzyludzkich, śmiało mówiące o ciemnych zakamarkach ludzkiej psychiki, o naszych uświadamianych i nieuświadamionych deformacjach dokonanych przez Formę — czytane jest nieomal na całym świecie nie wyłączając Japonii.

W Polsce Gombrowicz nadal znany jest niezbyt szeroko, bardziej ze skandalizującej opinii niż z przeczytanych utworów. Budzi sprzeciw określonych grup czytelniczych i emocje, choć trzeba przyznać, że są one znacznie niższej temperatury niż dziesięć, piętnaście lat temu. Nie mniej w dalszym ciągu należąc do ścisłego kręgu sztyrderców literatury polskiej, drażni i prowokuje, sprawia, że widz i czytelnik nie zawsze umie rozszyfrować znaczenie jego pisarstwa, nie potrafi oddzielić kpiny i drwiącej przewrotności, od prawdy o nas samych bezczelnie mówionej w oczy. Zresztą któż lubi prawdę i to do tego niezbyt miłą?

Głównym grzechem, który popełniamy wobec Gombrowicza są dwie skrajne i zarazem wykluczające się postawy: jedna negująca i oskarżająca autora *Ferdydurke* o drwinę i zdradę „świętości narodowych”; druga wręcz przeciwna, powala na klęczki i każe bić czołem przed Jego odwagą i prawdomównością. Słusznie pisał Czesław Miłosz: „za życia błazen, po śmierci król- duch, jako że ogromne na królów- duchów zapotrzebowanie. Za życia wariatuńcio, pyszałek i snob, arogant, po śmierci natomiast rozlega się głos profesora Pimko, przewodnika chóru: „Dlaczego powinniśmy kochać Witolda Gombrowicza?” i pada chóralna odpowiedź” „Bo wieszczem był”. Czyżby autor *Transatlantyku* sam sobie spletał figla i został wieszczem narodowym — wszedł niechcący na piedestał i zastygł w patetyczną marmurową bryłę? On, który całe życie niestrudzenie szydził z wieszczowości literatury polskiej?, on który wywracał na nice odwieczne prawdy zakorzenione w przeciętnym Polaku?, on co swą niezależnością, czasem pychą i kabotyństwem budził tyle niechęci i fałszywych sądów. Miałby stać się pomnikiem? Siła Formy i brązowników literatury jest wielka, ale bądźmy spokojni, Gombrowicz skutecznie dotąd jej się wymyka, zajmując w dziejach literatury polskiej miejsce szczególne i dotąd niezbyt szczelnie wypełnione. Miejsce między wieszczem a błaznem.

Halina Kasjaniuk



Pestka

Umarł Witold Gombrowicz i ta śmierć zaskoczyła mnie jak mało która śmierć pisarza, pozostawiając uczucie niejasnej bezradności. To, że umrze, nie przyszło mi do głowy. „Czy wchodzę już w końcowy okres, kiedy to żyje wprawdzie, ale żyje tym, co umarło?” — pytał sam siebie cztery lata temu. Nie, nie zdążył. W ostatnich utworach — w „Kosmosie”, w „Operetce” — pozostał równie młody, nowy i niepokojący, jak kiedyś w „Ferdydurce”, choć historycznie biorąc znaczenie „Ferdydurke” zapewne jest większe. Zajmował się głównie prozą, zostawił tylko trzy sztuki: „Iwonę księżniczkę Burgunda” (1935), „Ślub” (1946) i „Operetkę” (1966) — ale czytane dzisiaj wydają się one znacznie bardziej współczesne niż sztuki Szaniawskiego i Zawieyskiego, Chońskiego i Brylla, Abramowa i Bordowicza. Ze sztuk Gombrowicza wyhodować można by teatr zielony i niezwykle, jak z pestki wyhodować można drzewo.

(...) W (...) roku 1957 przyniosłem dyr. Marianowi Mellerowi do Teatru Dramatycznego pożyczkę 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 dławili się Iwona. Mógł być 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.

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 spektaklu: 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 socrealizmie. Niemniej już na premierze pogadywaliśmy sobie z Janem Kosińskim, że na dobrą sprawę trzeba by tę „Iwonę” robić zupełnie inaczej. Bez baśniowości i bez farsy, w realistycznym, wytwornie urządzonym salonie, we frakach i wieczorowych sukniach, jakby rzecz działa się na którymś z istniejących jeszcze dworów królewskich, szwedzkim czy angielskim. 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 głę”, każdy kręci się niepewnie pod spojrzeniami innych, coś ukrywa, tai swoje kompleksy i głupawe myśli, chowa je we wstydlivych chichotach. Gdzie niedorzeczność sytuacji, jaką stwarza sama 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.

Bo taką właśnie psychologię proponuje Gombrowicz teatrowi. Ła'wo dostrzec, że naszym aktorom jest ona najzupełniej obca. Tkwią w tradycyjnej, XIX-wiecznej psychologii charakteru, psychologii w każdym razie indywidualnej — albo w „bebechowatej” wersji Stanisławskiego, albo z dodatkiem popluczyn po psychoanalizie, jakimi ją przyprawiają Amerykanie. W „Iwonie” prawie nie ma psychologii indywidualnej, jest psychologia zbiorowa. Wszyscy jesteśmy za autentycznością, ale wśród innych ludzi osiągnąć jej nie sposób, a na bezludnej wyspie — także nie: Robinson albo nie miał już w ogóle tego problemu (bo to przecież inni go nam stwarzają) albo — co bardziej prawdopodobne — dalej grał siebie przed samym sobą, siebie w roli Robinsona. Jest tylko gra, gra luster i gra masek, wielkie więzienie. Formy, z którego rozpaczliwie chcemy się wyrwać — bezskutecznie. Gdyby odrzucić wszystkie formy i gesty, za które się chowamy przed innymi, nie pozostanie z nas nic, jak z cebuli, kiedy zechcemy zdjąć z niej wszystkie warstwy, aby zobaczyć, co jest „w środku”. Nic nie ma „w środku”.

Dla aktora znaczy to: nie ma charakteru, jest tylko sytuacja. Nie ma samotnego monologu, monologuje się także przed kimś. Nie ma sensu pytać, jak Stanisławski, co robił bohater przed wejściem na scenę. Wchodząc na scenę jestem nikim, nie ma mnie jeszcze; a jeśli nawet kimś jestem, już urobiony w międzyludzkiej wirówce, zaraz się to zdeformuje, wykrzywi, rozsypie. Bo oto wchodzi 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.

Żywiol teatru, jaki fascynuje Gombrowicza, tkwi więc nie tylko w jego sztukach, ale i w prozie — bo tkwi w jego problematyce człowieka. Jest to żywiol aktorstwa, żywiol gry — zawsze zbiorowej, zawsze międzyludzkiej, zawsze opartej na bezustannym, napiętym, czujnym kontakcie. Dlatego tak obcy naszym aktorom, którzy o zespołowości lubią gadać, ale jej nie uznają, od dawna nie prowadzą dialogu tylko wygłaszają kwestie, o pełnym kontakcie na scenie zapomnieli, grają samotnie, przed siebie lub pod siebie, jakby wciąż występowali w telewizji. Dlatego są tacy nudni. Teatr Gombrowicza mógłby ich może wyrwać z gabinetu figur woskowych, przywrócić scenicznemu życiu. Podobnie jak myśl, że człowiek jest funkcją zbiorowości, w której żyje. I że wszystkie samotności i frustracje nic innego nie znaczą.

Sama psychologia „głęby” i „pupy”, masek i luster jest w psychologii zbiorowej oczywiście tylko jedną z możliwości. Pewnym indywidualnym wariantem. Sprawdza się najlepiej w środowiskach silnie skonwencjonalizowanych, już odczuwających konwencję jako przymus. Tak się zachowujemy,

kiedy zaciska się na nas sztywny gorset obyczaju, zasad moralnych, tradycji, reguł, etykiety. Kiedy dławii nas wszechwładne Heideggerowskie „się”: to się mówi, to się myśli, tego się nie robi. Kiedy każde wykroczenie przeciw „się” jest gafą, nietaktem, skandalem, wyzwaniem. I kiedy to spostrzegamy. Wtedy drzemy drwiną idiotyzm gorsetu, by dostrzec, że w pogoni za autentycznością już wpakowaliśmy się w nowy. Genetycznie i socjologicznie łatwo wyjaśnić u Gombrowicza takie spojrzenie na życie: to i ziemianstwo, z którego pisarz pochodzi, a które już go drażni i śmieszy, i „Ziemiańska” pełna Wielkich Artystów, nie mniej, choć inaczej, uplątanych w pozy i miny, która młodego autora utwierdza w jego diagnozach. Nie sądzmy jednak, że podobne środowiska są już przeszłością tylko, lub tylko marginesem: sztywny konwenans zachowań zna równie pałac jak wieś, równie kawiarnia literacka jak wojsko, równie dyplomacja jak zebranie partyjne, równie kler jak hippisi. Gombrowicz świetnie przy tym wie, gdzie taka mechanika zagra najostrzej, najeżyściej.

(...) Tak, niejedno można wyhodować z Gombrowicza w teatrze. W dramacie wyrósł już z niego „Indyk” i „Tango”, i „Chłopcy” Grochowiaka, i „Zegary” Łubińskiego. Echa Gombrowicza nieraz słyszymy ze sceny. Tylko jego samego nie widać.

(...)

30 VIII 1969

Konstanty Puzyna

(w) Gombrowicz i krytycy, K-w 1984

SŁUPSKI TEATR DRAMATYCZNY

Dyrektor naczelny
JERZY RUDNIK

Dyrektor artystyczny
RYSZARD JAŚNIEWICZ

Kierownik muzyczny
JAROSŁAW MĄDROSKIEWICZ

Kierownik techniczny
RYSZARD POBEREŻNY

| | |
|--|------------------------------------|
| Kierownik pracowni akustyczno-elektrycznej | — Janusz Wysocki |
| Główny elektryk | — Stanisław Indrusyna |
| Brygadier sceny | — Jan Malinowski |
| Kierownik pracowni perukarskiej | — Irena Pakuła |
| Kierownik pracowni krawieckiej | — Janusz Wiernek |
| Kierownik pracowni plastycznej | — Lucyna Grzeziuk |
| Kierownik pracowni stolarskiej | — Jacek Jurcaba |
| Rekwizytornia | — Bożena Iwaszkiewicz |
| Garderoby | — Teresa Wójtowicz |
| Ślusarnia | — Gabriel Kotowski |
| Szewc | — Ryszard Kowalewski |
| Tapicer | — Ryszard Zieliński |
| Modystka | — Stefania Polaszewska (Gdynia) |

Redakcja programu
Joanna Kubacka

W programie zamieszczono rysunki Mariano Betelù.

Zamówienia i sprzedaż biletów indywidualnych i zbiorowych prowadzi biuro obsługi widzów (ul. Wałowa 3, tel. 249-60 lub 238-39) czynne w godz. 8.00—15.00. Kasa czynna w godz. 9.00—13.00 i na godzinę przed spektaklem. Kierownik biura obsługi widzów — **WIESŁAW DERDŃ**

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY