

## Iwona. Adaptacja sceniczna dramatu Gombrowicza

Autor tekstu: **Ewa Linow**

*Iwona, księżniczka Burgunda* Witolda Gombrowicza  
— spektakl Starego Teatru im. H. Modrzejewskiej w Krakowie  
(Teatr Kameralny)

Reżyseria i opracowanie muzyczne: Horst Leszczuk (Grzegorz Jarzyna),  
scenografia: Barbara Hanicka. Premiera: 13.12.1997r.

### Sposób na Iwonę

„Po kiego licha Gombrowicz pisał sztuki” — pyta Jan Błoński w „Formie, śmiechu i rzeczach ostatecznych” — „przecież — prócz lat gimnazjalnej, może studenckiej jeszcze młodości — nigdy nie chodził do teatru. Nie interesował się też inscenizacjami własnych dramatów. Wystarczał mu teatr wewnętrzny, to co pisząc „widział”. Ale znów jego zachowanie — współzycie z ludźmi — miało wiele teatralnych rysów. Nie szukał dużej publiczności: dość mu było paru osób, w ostateczności jednej... aby rozpocząć z nimi grę, grę, w której partnerzy nie od razu mogli się połączyć (o ile w ogóle rozumieli, co z nimi Gombrowicz wyrabiał). Była to oczywiście gra o prestiż, o zawładnięcie uwagą innego, a przynajmniej o zabicie go z tropu. Stąd — a także z lektury całego dzieła! — wniosek, że Gombrowicza interesowało mniej to co teatralne, czyli przedstawione publiczności... ale raczej to, co dramatyczne, czyli wynikające ze spotkania — spięcia, zderzenia — międzyludzkiego”. I właśnie wydaje się, że o tym spięciu, o spotkaniu międzyludzkim jest *Iwona, księżniczka Burgunda* — jedno z dramatycznych dzieł Gombrowicza. O *Iwonie*... jako dramacie mówiono i pisano tak wiele, że niektórzy nawet twierdzą, iż istnieje jakiś sposób wystawiania tego dramatu — sposób na „Iwonę”. Wpisuje się on w szeroko pojętą „gombrowiczologię”, tkwi jako element pewnej nauki, jest podmurowany tradycją. Wobec takiego status quo każda inscenizacja, która w jakimś stopniu odbiega od tej reguły traktowania dramatu, zostaje okrzyknięta anty — gombrowiczowską. „Iwona...” Grzegorza Jarzyny w Starym Teatrze w Krakowie zebrała okropne — tak zwanych — miejscowych autorytetów w tej dziedzinie. Czy słusznie? Zajmując stanowisko w sporze między zwolennikami a przeciwnikami krakowskiej „Iwony” jestem zdecydowanie „za”. W niniejszej pracy jednak mam zająć się adaptacją teatralną dramatu, a więc odwołać zarówno do tekstu (struktur, dialogów, rytmu, dyskursu itd.), jak i inscenizacji — teatralnej realizacji słowa pisanego. Pisanie o realizacji, adaptacji dramatu to zawsze — w większym bądź mniejszym stopniu — rozważanie o wierności literze i komentarzom autora. Gdyby zatem wziąć pod uwagę streszczenie dramatu, jakie przedstawił Gombrowicz Dominikowi de Raux, wówczas to, co widzimy na krakowskiej scenie kłóci się z relacją autora niemiłosiernie. Ale czy reżyser ma obowiązek być wiernym komentarzom autora, iść jego śladem, podążać ślepo za intencją, szczególnie, gdy ten tzw. autor to literacki prowokator i towarzyski eksperymentator — a takim bez wątpienia był Gombrowicz? Podczas oglądania krakowskiej „Iwony” nie ma się wrażenia gwałtu dokonanego na tekście. Słowo poddaje się intencjom reżysera, wnika w nie, staje się ich nośnikiem. Cały spektakl jawi się jako spójna i przemyślana w najdrobniejszych szczegółach kompozycja. Reżyser realizuje pomysły niemalże „matematycznie”, ale i jakby z pulsem podświadomości. Gdyby postawić pytanie: o czym jest „Iwona” Jarzyny, odpowiedź mogłaby brzmieć na przykład: o Iwonie — osobie, o tożsamości płci, koszmarze inicjacji, znienawidzeniu formy, nierozzerwalności miłości i śmierci, wreszcie — demaskacji lęków.

### Iwona czyli „żywa, ludzka nagość”

Konstanty Puzyna o Iwonie pisał, że: „Niedorzeczność sytuacji jaką stwarza samą swoją obecnością niemrawa, ofermowata, milcząca — prowokuje każdego do gestu samoobrony lub agresji, a gest ten pociąga za sobą gesty następne, już nieuniknione, choć coraz bardziej niedorzeczne”. Iwona (Magdalena Cielecka) Jarzyny istotnie uruchamia Wielki Mechanizm (Jan Kott), prowokuje niczym, powoduje wydarzenie się. Ale nie jest bynajmniej niemrawa. Od początku, wchodząc na scenę strofowana przez ciotki krzywi się, przestaje z nogi na nogę, niecierpliwi — zdradza ze swoim charakterem. „Ależ uśmiechnij się, uśmiechnij moje dziecko. Dlaczego tak niemrawo? Dlaczego ty, moje dziecko, tak się niemrawo uśmiechasz?”. Iwonie już od samego początku zostanie narzucona rola, rola kobiety, uwodzicielki, kokietki, istoty Racjonalista.pl

zmysłowej, cielesnej, powabnej. Ale to gombrowiczowskie „przyprawianie gęby” nie dotyczy tylko Iwony, w mniejszym lub większym stopniu dotyka wszystkich bohaterów np. Filipa (Marek Kalita), którego Król — ojciec (Mieczysław Grąbka) bezwstydnie zachęca do podjęcia gry męsko-damskiej, inicjacji: „Ha, ha, ha! Rozumiem, randkę ma!”. Pojawia się konwenans, dochodzi nagle do niezgrabnej próby stworzenia sytuacji standardowej, odnalezienia w konkretnej przestrzeni społeczno-mentalnej, spotkania z typem reakcji itd. Ale problemem tożsamości płci, biologiczności i erotyzmu zajmiemy się później. Teraz wróćmy do Iwony. Iwona Gombrowicza jest brzydka, ale „dlaczego ma się podobać tylko ładna? A brzydka nie może się podobać? Gdzież to jest zapisane?”. Gombrowicz podważa zasady estetyki, odwieczne kanony piękna, pokazuje względność ocen i przewrotność gustów. Iwona Jarzyny istotnie przejdzie metamorfozę — pojawiając się w szarym płaszczu, ze śmiesznymi warkoczykami i w brzydkiej sukience w pierwszej scenie, będzie irytować, prowokować nijakością, brakiem stylu. (Książę Filip: „Jak się panią widzi, to aż korci, żeby panią do czegoś użyć (...) Pani denerwuje, rozumie pani, pani jest jak czerwona płachta, pani prowokuje”) Ta dziwna Iwona może do czegoś posłużyć, a więc służy do oglądania. Filip wraz z całym dworem przygląda się jej z „ciekawością podobną do tej, z jaką oglądamy robaka poruszając go patykiem”. Cyryl i Filip poczynają sobie z Iwoną dość obcesowo, wymieniają kąśliwe wagi na temat jej aparycji, wystawiają na próbę jej cierpliwość, ostatecznie jawnie kompromitują w scenie „siadania” (Szambelan: „Proszę, proszę”. (podsuwa krzesło) „Tylko ostrożnie!”. Cyryl: „Trzymajcie dobrze, żeby znowu nie uciekła! Szambelan: „Niech pani raczy dobrze wycelować!”). Jednak Iwona Jarzyny nie jest pokraczna. Od pierwszej sceny wiemy, że temperamentna z niej istota, później przekonujemy się, że potrafi być kobieca. Magdalena Cielecka w cienkiej, niemal przezroczystej tiulowej czy jedwabnej sukience wygląda ładnie, świeżo naturalnie, niewinnie. Ten subtelny wygląd stoi jakby w silnej opozycji do tego, co istotnego powoduje Iwona — pokazuje wyjście ze świata min i gestów skrywających podświadome lęki i pożądania członków dworu. Iwona demaskuje i rozsadza owy świat. W pewnym momencie oznajmi: „To tak w kółko” — i oczywiście można w tej sentencji widzieć semantykę mistycznego koła, symbol kosmosu, nieskończoności, ale Iwona-Cielecka wypowiada ową kwestię tak spontanicznie, naturalnie, bezpretensjonalnie, że trudno ją odczytywać inaczej niż po prostu: „ciągle to samo”. Ciągłe ją męczą, ciągle czegoś chcą, ciągle na coś nalegają. A ona milczy. Milczy Iwona Gombrowicza, milczy Iwona Jarzyny. Dlaczego? Może po prostu nie ma nic do powiedzenia? A może to jedyny sposób, aby pokazać swoją nonkonformistyczną postawę — zostać milczącą buntowniczką, szczególnie w świecie, gdzie słowa tak niewiele znaczą. A to „wyniosłe” milczenie rodzi ferment, bo niepokoi, oburza. Dworzanie milczeniu Iwony najpierw się przyglądają, potem zaczynają się w nim przeglądać, odbijać, istnieć wobec milczenia. Królowa wykrzyczy: „Jak to wygląda i jakże my wyglądamy *vis-a-vis* tego milczenia?”. Bo Iwona potrafi „stać jak wyrzut sumienia” (Filip), nawet jeśli to „nic nie obchodzi”. Cyryl chce wysunąć palec w jej kierunku — tak jakby po gombrowiczowsku ją „dutkanąć”. Dziwna Iwona pojawiająca się na „normalnym” dworze musi zostać jakoś sklasyfikowana, oswojona. Pomysłów na oswojenie jest wiele: może być przedmiotem szlachetnego czynu, poświęcenia i wspaniałomyślności Filipa, przejawem jego chwilowej ekstrawagancji, bądź złośliwa aluzją do „felerów i defektów” dam dworu. Skradająca się z trucizną Królowa (Małgorzata Hajewska-Krzysztofik lub Anna Polony) (rozczochna *pro forma*, ale „nie za dużo, nie zanadto ostentacyjnie, tyle tylko, by zmienił się wygląd”) widzi nawet w Iwonie okropną aluzję do swojej poezji — niemrawej i „ciamkającej się w sobie”. Bo w Iwonę łatwo „zabrnać” (Filip: „Zabrnęliśmy w nią i trzeba teraz wybrnąć”), a nawet śpiąca jest niebezpieczna — „ma” w sobie Izę i Filipa i „poczyna sobie” z nimi. A przy tym może „eksperymentuje” jeszcze odważniej, bo ośmiela się po prostu żyć i kochać poza ramą konwencji, z całą dumą i zarazem destrukcyjną siłą autentycznej emocji. Lucien Goldman pisał, że spotkanie dworu z Iwoną to jak konfrontacja fantastycznej krainy z esencją — „spotkanie nie do zniesienia, gdyż esencja objawia prawdę w społeczeństwie, gdzie wszyscy zaciekle próbują ją ukryć nie tylko przed innymi, lecz także przed sobą”. Ale Iwona potrafi też zaskakiwać — szczególnie ta Jarzyny, na przykład jawną niechęcią do prowadzenia jakiegokolwiek gry („Ja wcale nie jestem obrażona. Proszę mnie zostawić”), jasną świadomością egzystencjalnej pułapki („To tak w kółko każdy zawsze... To tak zawsze”) czy siłą z jaką bronić będzie własnej godności, wyrzucając z pałacu Innocentego. Sposób w jaki Iwona istnieje w spektaklu Jarzyny jest właściwie kluczowym problemem całej inscenizacji — ona jest, to znaczy istnieje we własnej formie. Ta forma związana jest z jej osobowością i duchowością, wypromieniowuje z niej i jest całkowicie niezależna od niczyjego spojrzenia. To koronne „przekroczenie” u Jarzyny polega chyba właśnie na tym, że Iwona przestaje być ideą, staje się

osobą z kości i krwi. Ale ta „osobowa” Iwona nie wchodzi w żadną z podsuwanych jej ról. Zawiesza ciąg rytuałów, które organizują życie na królewskim dworze. Nawet pozbawia ich sensu, nie określając się wobec nich w żaden sposób. Iwona Jarzyny nie staje się uczestnikiem dworskiego życia, ale też nie odmawia wyraźnie swojego w nim udziału. Jest samowystarczalna, odrębna, aby istnieć nie potrzebuje drugiego człowieka. Tym samym podważa dotychczasowy, powszechnie akceptowany porządek związany z koniecznością odbijania się w czyichś oczach, istnienia tylko i wyłącznie wobec innych. Skoro cudza rola jest wyznacznikiem i gwarancją własnej, to nieokreślenie bohaterki niesie za sobą niebezpieczeństwo zaburzenia tożsamości reszty bohaterów. Zostają oni wystawieni na potężne ryzyko utraty wizerunku, *image* tak starannie dotąd pielęgnowanego. Funkcjonowanie Iwony jako postaci przywodzi na myśl — jak pisze Monika Żółkoś — test Rorschacha - psychoanalityczne badanie przedstawiające plamę o niewyraźnych konturach, w której dostrzega się upostaciwienie podświadomych obsesji, lęków, pragnień. To dlatego Iwona przywodzi na myśl defekty w urodzie dam, wyzwala zwierzęcość monarchy, wstręt do sentymentalnej poezji Królowej. To tak, jakby całe zakulisowe życie dworu zostało nagle upublicznione, odkryte, wyciągnięte na światło dzienne. I prawdopodobnie nie od rzeczy jest stwierdzenie, że „Iwona” właściwie jest sztuką dwuosobową, gdyż występuje w niej zbiorowość, która potrzebuje oczyszczenia i mityczny kozioł, którego wyłoniła z siebie, aby tego aktu dokonać.

„Dlaczego pani to na serio, jeśli ja żartem...” powie w pewnym momencie Filip i w tym wyrzucie ujawni się gorzki finał „Iwony”. Ta jakaś dziwna niespójność między groteskowym, idiotycznym podstępem z karaskami a jego krwawym skutkiem jest w spektaklu Jarzyny szczególnie widoczna. „Jakby narzeczona Księcia nie zrozumiała dworskiego dowcipu” (Żółkoś). Iwona więc ostatecznie przegrywa i paradoksalnie wcale nie dlatego, że nie żyje. Ona po prostu swoją śmiercią redefiniuje sytuację, nieświadomie podejmuje narzucaną jej natrętnie rolę. Gombrowicz martwą Iwonę skutecznie oswaja, a za nim idzie Jarzyna. Martwą materią łatwo przecież zawłaszczyć, odpowiednio określić. Wystarczy klęknąć a tym samym rozpocząć obrzęd, kolejny rytuał, celebrację, która na powrót obsadzi wszystkich w zgubionych przez chwilę rolach — zarówno ofiarę, jak jej prześladowców. Pogrzeb Iwony stanie się niezaprzeczalnym ślubem, zaślubinami ze starym, ale znowu zmartwychwstałym światem. I tu może warto wspomnieć o oryginalnym zakończeniu szczecińskiej inscenizacji Anny Augustynowicz — zresztą pokoleniowej (artystycznie) rówieśniczki Jarzyny. W jej finale nagie ciała dworu siedziały, bądź leżały odrealnione w pomarańczowym świetle, które zacierając kontury poszczególnych sylwetek, zdawały się zlewać w jeden twór-dwór-organizm. Postaci w ten sposób zatraciły indywidualny kształt, stały się gigantycznym bohaterem, który triumfuje nad leżącym ciałem Iwony (Beata Zygarlicka). Iwona jako biologiczna, nieuformowana niedojrzałość budzi się w pragnieniu kształtu. Może osiągnąć go dzięki miłości — tego pragnie i do takiego ukształtowania dąży. Ale stanie się inaczej. Iwonę ostatecznie uformuje śmierć. Ciągła walka między *Eros* a *Tantos* zakończy się podczas wieczerzy — chciałoby się dodać — ostatecznie. Iwona Jarzyny, gdy ją przyprowadzą do stołu, drży nie panując nad swoim strachem. Jeszcze pozwala posadzić się przy stole, ale po chwili zrywa się w panicznym odruchu ucieczki. Lokaj, niczym kat, odprowadza ją na miejsce. Znowu ucieka. Przewraca krzesła, upada na ziemię. Zrywa się, uderza o ścianę, usiłuje przeskoczyć stół. Jak przerażone, bezbronne zwierzę. Wreszcie Szambelan (Roman Gancarczyk) chwyta ją i wlecze na miejsce. I tu następuje chyba najbrutalniejsza, bo najbardziej naturalistyczna i drastyczna scena spektaklu. Iwona zaczyna jeść karaski, napycha sobie nimi usta. Krztusi się. Umiera. Po wyciemnieniu dźwięk spadających kropel, klęczący dwór i ciało Iwony spoczywające na wysokim katafalku. W pewnym momencie zaczyna lewitować, wznosi się ku górze w świetlistej smudze, która jedyna rozświetla mrok sceny. Iwona złoży z siebie ofiarę najwyższą. I wygra. Przynajmniej u Jarzyny.

## Jak Horst Leszczuk czyta Gombrowicza?

Iwona w przedstawieniu Jarzyny jest rzeczywistym *spiritus movens* akcji. A obranie takiego kierunku interpretacyjnego pociąga za sobą szereg scenicznych rozwiązań, odbiegających czasem od słowa Gombrowicza, ale jakby nigdy nie przekraczających niewidzialnej i cienkiej granicy, poza którą jest ewidentna rozbieżność intencji autora i reżysera. Innymi słowy, Jarzyna mówiąc całkowicie własnym językiem, doskonale czuje i rozumie wszystkie złożoności rozpiętego między sprzecznymi biegunami gombrowiczowskiego świata. Zadanie to dość trudne, „Iwona” bowiem to chyba jedna z najtrudniejszych sztuk Racjonalista.pl

autora, a na pewno też niezwykle synkretyczna. Jest tu i barok z motywem dziwnej, „na opak wywróconej” księżniczki; i błędny rycerz — Filip; i szekspirowski rytuał, a przede wszystkim temat istic gombrowiczowski — opozycja niedojrzałości, nieukształtowania i formy.

Irena Sławińska pisząc o inscenizacjach, adaptacjach scenicznych dramatów używała określenia — dzieło teatralne. I jest to chyba istotnie najtrafniejsza nazwa dla tego rodzaju sztuki. Dzieło teatralne bowiem jest czymś więcej niż tekstem dramatu i próba wizualnego jego przedstawienia, to coś pośredniego, jakiś zupełnie nowy model synkretyczny. Bałuchaty wyróżnia w dramacie trzy plany strukturalne: kompozycje tematyczną, sceniczną i dialogową. Za pierwszą można by uznać akcję, fabułę „Iwony” i jej alegoryzację — w „Iwonie” wszystko dzieje się w dwóch, równoległych planach, każde pojedyncze wydarzenie *praxis* ma swoje odbicie w *mythos*. Druga kompozycja tj. sceniczna wydaje mi się obejmować wizualne ustawienie scen i właśnie reżyserską interpretację. Kompozycja dialogowa to słowo, które albo czytamy na papierze (dramat), bądź słuchamy wybrzmiewające ze sceny. Jarzyna — biorąc pod uwagę konieczność koegzystencji wszystkich trzech kompozycji — wywiązał się z zadania znakomicie. Dalej, podążając za myślą J. Soherer'a, który w dramacie rozróżnia struktury: *interne* - wewnętrzną, dotyczącą koncepcji ogólnej dzieła, postaci, akcji, czasu oraz *externe* — związaną z podziałem na akty i sceny i całym pomysłem wystawienia" (uzależnionym też od wybranej konwencji), trzeba zauważyć, że Jarzyna radzi sobie świetnie. Jego pomysł w żaden sposób nie „przykrywa” tekstu, raczej go uwypukla, pokazuje w pełnej krasie. Cała logika zdarzeń utworu rzeczywiście — posilając się słowami Sławińskiej — „ma wyrazić przecież ogólniejszą i wyższą prawidłowość świata” i istotnie to robi. Oglądając „Iwonę” nie sposób oprzeć się wrażeniu, że oprócz Souriau'owskiego Mikrokosmosu Scenicznego będącego wycinkiem świata poetyckiego, przedstawionego wizualnie na scenie, istnieje także Makrokosmos Teatralny, który obejmuje pełną rzeczywistość postaci, zdarzeń i miejsc w dramacie wspomnianych, ale częściowo tylko pokazanych.

Iwona Jarzyny nie jest absolutnie „niemrawa”, od początku zdradza się ze swoim charakterem — strofowana przez ciotki nie reaguje, kręci się niecierpliwie, drapie, przestaje z nogi na nogę, rozgląda. Sprawia wrażenie nie kobiety, ale nieokrzesanego jeszcze dziecka, które jakby siłą natury broni się przed konwenansem, tradycją, formą dorosłych. Porównując jednak „Iwony...” Gombrowicza i Jarzyny trudno mówić o podobieństwach (wierności) czy różnicach, gdyż nigdy nie są one wyraziste. Cały czas poruszamy się w krainie półtonów, odcieni, przebłysków i wyciemnień. I tak jak u autora moglibyśmy mówić o wieloznaczności słów, tak u reżysera daje się zauważyć wieloznaczność uczuć, które są wygrywane na tyle subtelnie, że zostawiają pole do ich interpretacji. Jarzyna podpowiada, nigdy nie oświadcza, odsłania, ale nie pokazuje. To balansowanie na cienkiej granicy między nie-dopowiedzianym wytwarza w spektaklu szczególny rodzaj pulsacji, te subtelności przykuwają uwagę widza. Bo przecież — jak twierdzi Roman Ingarden — „język dramatu pełni podwójną rolę, bo jest zarazem środkiem komunikacji między postaciami i sposobem komunikacji autora z widzem”. Podobnie z uczuciami — określając złożone relacje między postaciami, przepływają i spływają na widownię „infekując” ją, czasem nawet magnetyzując. Myślę, że warto zauważyć pewną prawidłowość spektaklu Jarzyny i dramatu Gombrowicza. U Gombrowicza akcja wyrasta ze słów, one ją kształtują, posuwając zarazem do przodu. U Jarzyny jest inaczej — poruszenie ciała wyprzedza słowo, słowo z ciała wypływa, jest uwieńczeniem zrodzonej w głowie myśli. Szczególnie widoczne jest to u Iwony — jej nieliczne słowa czasem rodzą się w bólu, czasem są spontanicznie wyrzucane, ale zawsze poprzedza je ruch ciała — ono zdradza już intencję, słowo jedynie dopowiada i domyka całość, tworząc kompletny i spójny komunikat. Przyglądając się też „Iwonie” Jarzyny spoza Gombrowicza, odnoszę wrażenie, że w pewnej opozycji do tekstu dramatu stoi interpretacja postaci Iwony i Filipa, a dokładniej — ich scenicznej koegzystencji. Autor zarysowuje może nie nazbyt silny, ale jednak widoczny kontrast między „konwenansowym”, choć ciągle jeszcze szamocącym się w sobie Księciem a „naturalną” Iwoną. Reżyser czyta Iwonę inaczej — dla niego Iwona i Filip to — posługując się kolokwialną nieco metaforą - dwie połówki tego samego jabłka. Niemalże od początku spektaklu coś między nimi iskrzy, nawiązuje się jakiś szczególny rodzaj porozumienia czy tajemnicze współodczuwanie. Oboje też nie przestali się ciągle dziwić światu, toteż nie jest dla nich oczywiste to, co być powinno w świecie konwenansu i naddanej formy — w świecie królewskiego dworu. A ten Jarzyny właściwie niewiele ma w sobie z dworskością. Nie jest majestatyczny, to raczej zaniedbany, okurzony dworek, w którym jedynymi znakami rozpoznawczymi dworskości są suknie Małgorzaty oraz dumnie i komicznie się noszący Król. Zresztą to nie jedyne odstępstwo od tekstu dramatu Gombrowicza. Absolutnie nie wolno pominąć paru pięknych, onirycznych

scen w istocie dodanych przez reżysera, ale tak organicznie wnikających w tkanę spektaklu, że wydają się one niemal nieodzowne, a przedstawienie ich pozbawione — niekompletne. Filip stoi przed progiem inicjacji erotycznej, która też określa społeczną rolę. W zakończeniu drugiej części przedstawienia scena tonie w półmroku, a delikatne światło wydobywa jedynie zarysy trzech nagich sylwetek. Filip w przykłęku, lekko schowany w siebie, jeszcze w sobie po gombrowiczowsku ukryty. W głębi sceny naga, klęcząca tyłem do widowni Iwona — przebrana w czerwoną suknię, która nie jest już symbolem królewskości, ale raczej zapowiedzią ofiary. Po lewej stronie Iza — bezwstydnie wyciągnięta w śnie. Ta przejmująca scena ma wymiar symboliczny. Toczący wewnętrzną psychomachię Filip tkwi w martwym punkcie między Iwoną — Erosem tajemnicy a Izą (Sonia Bohosiewicz) - konformizmem nagości. Obserwujemy bohatera w jego społecznym stawaniu się, w dramacie wyborów ludzkiej kultury, trudnej drodze inicjacji. Pierwsza część spektaklu także kończy się wizyjną, prawie niemą sceną. Filip i Iwona delikatnie dotykają swoich twarzy — to porozumienie odbywa się poza słowem, z dala od jakiegokolwiek gry. Taki obraz pojawia się raz jeszcze w drugiej części przedstawienia — w mroku stoi Iza przytrzymywana przez Szambelana, na środku sceny w pełnym świetle stoją Filip i Iwona. Ona upada. Filip chwyta ją, przytrzymuje, ale jego dłonie nie obejmują jej ciała. To Iwona delikatnie dotyka jego dłoni. W końcu oboje osuwają się na ziemię, leżą osobno. Ten sen o miłości-spełnieniu to jednocześnie jakiś rodzaj kulminacji, po nim bieg zdarzeń dramatycznie się załamuje. Lecz sceny wizyjne bywają także fantasmagoryczne — taka jest chociażby ta, w której Filip skrada się do sypialni Iwony, jego lęki i obsesje zaczynają przybierać materialny kształt. Światło zamyka go w swoim kręgu, a postać Iwony rozdwaja się w lustrzanym odbiciu. Jarzyna doda także scenę zwaną przez uczestniczących w spektaklu aktorów „monologiem Iwony”. To moment, w którym Iwona już wie, że zostanie zabita, wie, co ją czeka i wyraża zgodę na to, co musi się stać. Przyjmuje los, jest gotowa złożyć z siebie ofiarę. Idzie od proscenium do samego końca sceny. Pochylona w tyle ściana podnosi się, Iwona wchodzi w coś, co ją przytłacza. Gdy idzie, zaczynają wjeżdżać stoły, wchodzi goście. Jak mówiła Cielecka: „To Iwona otwiera bal, na którym zginie. Nikt jej nie widzi, ale wszystko dzieje się za jej sprawą, ona to stwarza”. I jeszcze jeden zapierający dech w piersi obraz — teatralny trik i reżyserski majstersztyk. Taniec — łamaniec Damy dworu i Szambelana, który w istocie tańczy z kukłą, jest śmieszny i przerażający zarazem. Ma w sobie coś z *danse macabre*. Elżbieta Morawiec nazwie go nawet „codziennymi zaślubinami człowieka z własną egzystencją”.

W końcu uczta. Iwonę przyprowadzają i sadzają na krześle, a ona choć drży, nie panując nad swoim strachem — jak przerażone, dzikie zwierzę — godzi się na to. Nagle zrywa się w panicznym odruchu ucieczki, ale Lokaj niczym kat odprowadza ją na miejsce. Dziewczyna jeszcze raz się poderwie, usiłując przeskoczyć stół i jeszcze raz wróci posłusznie na „miejsce egzekucji”. W końcu zacznie jeść karaski, napychając sobie nimi usta. Krztusi się. Umiera. Wtedy pojawia się pytanie: morderstwo doskonałe a może samobójstwo? U Gombrowicza król interweniuje „z góry”, u Jarzyny Iwona sama składa z siebie ofiarę. Po wyciemnieniu ostatni — „dodany” obraz. Dźwięk spadających kropel, w kręgu światła klęczą: Król, Królowa, Szambelan, dworzanie. Filip stoi za nimi, wpatrzony gdzieś w bok. Na wysokim katafalku spoczywa ciało Iwony. W pewnym momencie zaczyna unosić się ku górze, jak świetlista smuga nad krainą ciemności.

Jarzyna odczytał „Iwonę” po swoim, tekst zderzył się z jego wrażliwością i poczuciem estetyki i z tego zderzenia powstało dzieło teatralne (Sławińska). Dzieło, któremu można zarzucać wiele odstępstw od tekstu dramatu, ale czy słusznie? To prawda, że podczas gdy u Gombrowicza pocałunek Izy świadczy o zdradzie dokonanej przez Filipa, Jarzyna idzie dalej pokazując erotyczne zbliżenie. To prawda, że w dramacie ekspresja wydaje się być nastawiona na „eksperyment” Filipa, w spektaklu — akcent położony jest na autentyczne emocje Iwony. W końcu — to prawda, iż gombrowiczowska tragifarsa w wydaniu Jarzyny pokonuje właściwie drogę od farsy do infernalnego dramatu. Ale czy to źle? Czy to wbrew intencjom autora? Czy Jarzyna popełnił artystyczne wykroczenie? Zdecydowanie nie. Wszystko bowiem w krakowskim spektaklu jest autentyczne i Gombrowiczem podszyte — śmieszne i przerażające zarazem, prowadzące powoli do celu nadrzędnego — artystycznego *katharsis*.

## Obraz i słowo

Friedrich Hebel pisał, że: „Dramat żyje tylko wówczas, kiedy pokazuje nam, w jaki sposób indywidualność ludzkie przybiera formę i zaczyna prowadzić walkę między swoim

osobistym światem a światem zewnętrznym. Późniejsze modyfikacje i przeobrażenia działań bohatera (ekspresja wolności) wprowadzane są przez warunki (ekspresja konieczności). To jedyny sposób, aby nadać życie dramatowi". Wynika z tego, że *dramatis persona* funkcjonuje w świecie przedstawionym jako dynamiczne indywiduum. Badacze francuscy pokroju Etienne'a Souriau i Paula Ginestiera przyznają nawet prymat postaci dramatycznej nad sytuacją dramatyczną (idąc być może śladem arystotelesowskiego poglądu na temat komedii, gdzie w odróżnieniu od tragedii to postać ukształtowała fabułę). Ginestier twierdzi, że poszczególne elementy dramatu tworzą rodzaj architektonicznej konstrukcji, która jest zorganizowana wokół postaci scenicznej. To właśnie zmiana jej położenia powoduje przesunięcia w całej strukturze dramatycznej. A nie odwrotnie. Postać dysponuje możliwością ruchu w przestrzeni dramatu. Ale jak wpisać w tę teorię postać gombrowiczowskiej Iwony? Dlaczego to tak trudne? Bo Iwona milczy. Ale milczenie Iwony nie jest symptomem afazji czy brakiem elokwencji. Iwona jakby „mówi” milczeniem. To fascynujące jak Magda Cielecka istnieje na scenie, mając do dyspozycji niemal wyłącznie pozawerbalne środki ekspresji — gest, mimikę, ruch. Korzysta z nich mistrzowsko. Ale trzeba zauważyć, że i u Gombrowicza, i u Jarzyny milczenie Iwony jest po coś — to forma odmowy wejścia w dyskurs. Powstrzymywanie się od mówienia to rodzaj prowokacji nadzwyczaj celnie wymierzonej — sądząc po reakcjach dworzan. Bohaterka milczy przeciw innym. M. Żółkłoś podpierając się opinią Luce Irigaray, która twierdziła, że „Miejsce w języku jest przygotowane dla człowieka zanim jeszcze przyjdzie na świat i zawsze ma ono charakter zdeterminowany ze względu na płeć dziecka” pisze wprost: „odmowa zaistnienia w języku jest odmową wejścia w płeć”. Ale problemem płci i erotyki w „Iwonie” zajmę się później.

Wypowiedź dramatyczna ma istotnie wiele funkcji do spełnienia. Wspomina o nich I. Sławińska (*Struktura dzieła teatralnego*). Monolog czy dialog bowiem obsługuje proces dramatyczny, zdarzeniowość dramatu, prezentuje postaci, przekazuje tezy. Ale słowo także „jest władne rozwalać kulisy, wyprowadzać ku wielkim przestrzeniom (...) może wypełnić scenę istną lawiną poetyckich obrazów (...); może modelować upływanie czasu; dostarcza wstrząsów emocjonalnych i intelektualnych; buduje znaczenia, opowiada, śpiewa, układa w rytmiczne frazy tok zwykłej rozmowy; wystrzela wspaniałą pointą — gnomą, syntetyczną, zwartą jak w wierszu lirycznym”. Biorąc pod uwagę aspekt wielofunkcyjności słowa i przenosząc go na płaszczyznę konkretnego dramatu tj. „Iwony...” nie sposób nie zauważyć, że spora część owych funkcji ginie albo w ogóle nigdy się nie pojawia — tu słowo nie „rozwala kulis”, nie „wyprowadza ku wielkim przestrzeniom” itd. Jednak słowo w spektaklu nigdy nie jest osamotnione. Wspomaga je i nieraz wyręcza: gest, mimika, światło, muzyka, ruch. Oczywiście ta koegzystencja słowa i innych artystycznych środków najpełniej realizuje się w czasie spektaklu, lecz — jak podkreśla Sławińska — jest przewidziane i obecne już w samym tekście dramatu, tam już się dokonuje. „Słowne i pozasłowne elementy struktury oddają sobie wzajemne usługi, które można wyśledzić — zwłaszcza usługi w budowaniu znaczeń. A język Gombrowicza jest bardzo autorski, silnie indywidualny. Bo treść i forma są równie ważne. Sądzę, że możemy tu mówić o jakimś stylu gombrowiczowskim tak później czasem nieudolnie naśladowanym. Dla dramatu jako rodzaju literackiego oczywistą konstantą jest dialog, ale u Gombrowicza ten dialog bywa monologiem albo tragiczną próbą porozumienia się, wyciśnięcia ze słów esencji, a przy tym wypełnienia nie tylko ilokucyjnej funkcji dialogu, ale też tej najważniejszej, absolutnie nadrzędnej z założenia - perlokucyjnej. Bardzo gombrowiczowskim jest choćby ten dyskurs:

KRÓL

(...) Szambelanie

SZAMBELAN

Najjaśniejszy Panie?

KRÓL

(ciszej,

ponuro)

Ukłoń mi się... Potrzebuję, żebyś mi się ukłonił...

Myśli i rozwój postaci ujawniają się u Gombrowicza właśnie poprzez ową formę - za pomocą gestów, słów czy symbolicznych zachowań zawsze blisko związanych z ciałem. Impulsy bohaterów „Iwony” istnieją i rozwijają się zawsze wobec drugiego człowieka, wtedy nabierają wiarygodności, umacniają się. Zresztą sam Gombrowicz pisał o tym, że w samotności nikt nie jest osobowością. To konfrontacja dopiero ujawnia „ja”, określa indywidualność. Bohaterowie „Iwony” komunikują się ze sobą bardziej lub mniej nieudolnie, lecz w pewnym stopniu osiągają porozumienie lub chociaż wymieniają informacje, bo poruszają się w jednej konwencji, są jakby zamknięci w tej samej formie, tkwią w identycznych konwenansach. Iwona jest spoza. Tym burzy standardową formę postaci scenicznej, jawi się jako antybohaterka, lecz jako taka

— w odróżnieniu od antybohatera Różewicza, który wylewa z siebie potok słów, w ogóle nie działając — milczy. Iwona Jarzyny jest na scenie bardzo dynamiczna, nie mówi, ale wciąż działa (bohater Różewicza z mówienia uczynił zajęcie) — kręci się, drapie, odwraca. Przesyła pozawerbalny komunikat i czyni to niezwykle sugestywnie. Wyrazistość Iwony-Cieleckiej nie przekreśla jednak pewnej tkwiącej gdzieś wciąż nieokreśloności tej postaci. Właściwa teatrowi dwoistość wypowiedzi, podwójność języka, pozwalają danej postaci wypełniać funkcje pośrednika noszącego w sobie tę organiczną sprzeczność, pośrednika między tekstem i przedstawieniem, autorem a widzom, dalej — między sensem pierwotnym a końcowym. Świetnie ujmuje to Anne Ubersfeld w *Czytanie teatru I* — „Mowa postaci — mowa, w której nie ma żadnej osoby, żadnego podmiotu — zmusza widza tą pustką, niedostatkiem, jaki tworzy, do włączenia się ze swoją mową”. Iwona-Cielecka taką lukę zostawia, zachęca do uczestnictwa.

Jednakże tak jak dramat to przede wszystkim słowo, tak o spektaklu stanowi również w dużej mierze przestrzeń. Barrault twierdził, że teatr to zapasy człowieka z przestrzenią. Czy miał rację? Zapewne tak. Teatr bowiem jest w znacznym stopniu formą sztuki wizualnej, działającej na zmysł wzroku. Dlatego rozwiązania scenograficzne są tak istotne i, rzecz jasna, nie tylko za sprawą wpływania na wrażenia estetyczne widza, ale nakierowywania na odpowiednią interpretację dramatu, odczytanie reżyserskiego zamysłu. W przypadku gombrowiczowskiej „Iwony” — w ujęciu Jarzyny — trudno mówić o scenografii *sensu stricte*. Jest to raczej organizacja przestrzeni, ciekawie zresztą pomyślana przez Barbarę Hanicką. Bo — jak już wspominałam — u Jarzyny gombrowiczowski dwór to raczej ziemiański dworek, nieco zaniedbany i przykurzony. Elżbieta Morawiec pisze, że to: „rzeczywistość i nierzeczywistość zarazem, sen uwięziony w szklanej klatce *art deco*. Jawa i sen sprzężona w jedno, fizyczna przestrzeń akcji z psychicznym teatrem wyobraźni”. Cała scenografia w spektaklu Jarzyny to raptem kilka ścian, nieco prowizorycznych, które tworzą różne konfiguracje, ciekawie rozbijają przestrzeń, obcesowo zdradzając swoją funkcjonalność. Królewskie rekwizyty są nieliczne: tron w czasie audyencji i korona, którą Ignacy zmusza Małgorzatę do posłuszeństwa to właściwie żałosne resztki minionej już formy, do której sami bohaterowie nie przywiązują wagi. Przestrzeń teatralna jest zawsze skomplikowaną rzeczywistością autonomiczną a zarazem mimetycznym odtworzeniem tekstu teatralnego. Dla widza jest ta przestrzeń przedmiotem postrzegania. Z założenia coś przedstawia, jest znakiem. Łotman twierdzi, że: „Wyraźny model urządzania świata jest zorientowany pionowo, gdzie dół jest znakiem materialności, góra - uduchowienia. Kultura, świadomość — wszystko to są postaci uduchowione uczestniczące w 'górze', a zwierzęcy, nietwórczy pierwiastek stanowi 'dół' wszechświata”. Sądzę jednak, że organizacja przestrzeni w „Iwonie” Jarzyny wydaje się być zorientowana nie wertykalnie, lecz horyzontalnie. Bohaterowie, którzy pojawiają się tkwiąc silnie w dworskiej manierze, formie, tradycyjnej konwencji zachowań itp., dyktujące im właściwy sposób mówienia czy wyprowadzania gestu, prawie zawsze znajdują się na proscenium albo blisko niego. Ale gdy forma zostaje złamana, a tłumiona dotąd zwierzęcość i ukryte instynkty nagle odsłonięte, bohater cofa się ku tyłowi sceny, może tym samym wstydliwie uciekając w siebie? Iwona chcąc załatwić fizjologiczne potrzeby będzie przemyciała niepostrzeżenie tyłem sceny pod osłoną nocy, z dala od wzroku innych. Król wspominając „grzeszki” młodości cofnie się o krok, Małgorzata w szalonym akcie „czochrania się” znajdzie się w połowie długości sceny - jakby w środku drogi między normalnością a obłędem. W pewnym sensie Hanicka i Jarzyna idą w realizacji za słowami Łotmana o tym, iż: „różni bohaterowie należą nie tylko do różnych przestrzeni, ale związani są też z różnymi, czasem nie dającymi się pogodzić typami podziału przestrzeni. Jeden i ten sam świat tekstu okazuje się w różny sposób podzielony w odniesieniu do różnych bohaterów. Powstaje jakby polifonia przestrzenna, gra różnymi sposobami jej podziału”. Na czym to polega w tym konkretnym przedstawieniu? Między Iwoną a resztą bohaterów (choć mam problem z zakwalifikowaniem Filipa nie-do-króla) przebiega jakaś cienka, niewidzialna linia stanowiąca o podziale na przynależne im przestrzenie — te, w których dominują, które skutecznie zawłaszczyli. Te przestrzenie koegzystują, ale nigdy żadna z nich nie zostaje przekroczona. Dworzanom przypisana jest surowość i forma, Iwonie — naturalność i światło. Nie wiem czy to sprawa precyzyjnego oświetlenia czy kostiumu Iwony - cienkiej, niemal przezroczystej prostej, białej sukienki — ale nie można oprzeć się wrażeniu, że bohaterce towarzyszy jakaś dziwna świetlistość, nieokreślona aura, jakby wciąż emanowała z niej jasność, ciepło, harmonia. W pamięć szczególnie zapada jedna scena. Gdy Iwona przyjmuje los — decyduje się złożyć z siebie ofiarę — wycisza się. Z wzrokiem utkwionym w

jeden punkt widowni zaczyna powoli, w niesamowitym skupieniu cofać się, pokonując drogę od proscenium do samego końca sceny. Wtedy pochyłona w tyle ściana podnosi się. To znak, że Iwona wchodzi w coś, co ją przytłacza. Kiedy idzie, zaczynają wjeżdżać stoły, wchodzi goście. Ta niemal transowa koncentracja Iwony-Cieleckiej i nagle, wybuchająca dynamika elementów scenografii funkcjonują na zasadzie silnego kontrapunktu, pozostawiając na długo niezatarte wrażenie.

## Iwona - kapłanka erotycznej inicjacji

Jarzyna w „Iwonie” obnażył coś, co w dramacie Gombrowicza było dość skrupulatnie zakamuflowane tzn. temat erotyzmu i inicjacji, ale nie tylko tej miłosnej, lecz i społecznej. Pod osłoną erotyki kryje się poniekąd problem konformizmu i wyborów ludzkiej kultury. W spektaklu Jarzyny Iwona jako postać jest także alegorią jego wewnętrznej psychomachii przed progiem inicjacji erotycznej. Od samego niemal początku obserwujemy walkę Filipa z samym sobą przeciwko zgodzie na bezwstydne noszenie kostiumu konformizmu. Odbывается to bardzo subtelnie, bez nachalnych znaków, trochę mimowolnie, acz wyraziście. Aż do gorzkiego finału będziemy świadkami bolesnej metamorfozy nie-do-króla Filipa. Męskość Księcia wydaje się być zbiorowym projektem, na którego realizacji skupiają się wysiłki pozostałych postaci. Ale ich misja właściwie nie dąży do odwoływania się do męskich instynktów Księcia, a jest raczej chęcią obudzenia w nim pragnienia naśladownictwa („sam mu ulegam”, „mnie by coś podobnego nigdy nie obrzydło”), zaakceptowania powszechnie uznanego stylu. Gdy ciotki wdzięczą się do przyjaciół Filipa, ci ochoczo odpowiadają na erotyczne sygnały starych panien.

Postaci łączą się w nietrwałe związki, które rozsypują się, a za chwilę znów scalają, ich ciała nieprzerwanie wysyłają erotyczne impulsy. Iza postawiona wobec Filipa staje się wręcz mężczyzną, stanowi jego zupełne przeciwieństwo. Jego rozedrganie i niepewność silnie kontrastują z jej zdecydowaniem, dynamizmem, ekspresją. Jedna scena szczególnie wyraziście to ujawnia. Nazwijmy ją „sceną zdrady”. U Gombrowicza zdradą jest pocałunek, Jarzyna idzie dalej - między Izą a Filipem ma dojść do zbliżenia. I tu ujawnia się ścierające się wrażliwości, tak odrębne dla obojga bohaterów. Kiedy Księżę zdradza Iwonę jego ruchy są nieśmiałe, niepewne. Filip jednocześnie wyrывa się z siebie, otwiera seksualnie, a zarazem lęklonie cofa, jakby zatrzymując scenę erotycznej inicjacji na granicy realizacji. Filip Jarzyny nie może wejść w swoją płciową rolę, bo Iza mu ją podkrada — ona prowadzi, przejmuje inicjatywę. Ale dlaczego ta seksualna wyrazistość, erotyczne zdeklarowanie się są tak ważne? Odpowiedź jest całkiem prosta. To one gwarantują dworską stabilizację. Gdy cielesność jest oswojona, poddana ścisłej kontroli, bohater może dopiero poczuć się uformowany, po gombrowiczowsku ukształtowany, a więc - zaakceptowany przez innych, powszechnie uznany za „swojego”. Schemat jest jasny: erotyczna inicjacja — dworska stabilizacja — społeczny konformizm. „Dlatego chwiejna tożsamość seksualna Filipa, nieprzynależność do żadnego z damsko-męskich porządków, tak silnie go alienuje” — tłumaczy M. Żółkoś. Także Iwona zostaje poddana erotycznemu szablonowi. Mężczyźni zaczepiając brutalnie Iwonę, dążą do tego, aby wmanipulować ją w seksualny porządek obowiązujący na dworze. „Chwytają dziewczynę za dłonie, szarpia silnie ramiona, bezceremonialnie dotykają piersi, obejmują wpeł. Iwona podawana jest z rąk do rąk. Ciotki próbują wymusić na Iwonie przyjęcie wyzywającej pozy, zakładając jej nogę na nogę. Chcą ułożyć ciało dziewczyny w kuszący obraz”. U Gombrowicza okrucieństwo wobec Iwony było głównie werbalne, u Jarzyny przyglądamy się fizycznej agresji. Mężczyźni szturchają, popychają Iwonę — tak jakby tym gombrowiczowskim „dutknięciem” chcieli ją naznaczyć seksualnie. Iwona-Cielecka nie pragnie przełamania samotności ciała, bo wie, że za tym idzie jego instrumentalizacja, zupełne uprzedmiotowienie. W bezpośrednich reakcjach Iwona przypomina niecierpliwie dziecko. Gdy drapie dekolt pod bluzką, Filip mówi: „Jest w tym coś mistycznego”. Bohaterka raz po raz ze zdziwieniem kładzie dłonie na swoich ramionach, dekolcie — dotyka własnego ciała „ich” rękoma. Tym osłabia siłę samczych zachowań, pokazuje umowność znaczeń, powoduje, że klarownie sklasyfikowane dotąd ruchy i gesty tracą swą erotyczną naturę. Iwona nie wykorzystuje ciała, choć bez wątplenia Iwona-Cielecka jest bardzo biologiczna. Ta sprzeczność jest fascynująca i co więcej — Magdalenie Cieleckiej udaje się pokazać ją znakomicie.

Iwona i Iza. Przed Filipem stoi konieczność dokonania wyboru będącego właściwie nie pytaniem o estetykę, preferencje co do danego typu kobiecej urody, ale raczej wyborem rozpiętym między zagadką, Erosem tajemnicy a społecznie usankcjonowaną kobiecością. Filip poznaje, rozpoznaje siebie poprzez Iwonę, ona służy mu do samookreślenia, jest przyczynkiem



do ostatecznego ukształtowania. Jan Kott w *Małym traktacie o erotyce* pisał kiedyś, iż: „Erotyka jest zawsze aktem poznawczym, w tym erotycznym poznaniu ciało zostaje poddane selekcji, a zmysły nawzajem się weryfikują. Wzrok zostaje jak gdyby wyposażony w niektóre funkcje dotyku, a dotyk — wzroku (...) Partner, którego stwarza erotyczna wyobraźnia, jest cały właśnie z owych przemieszanych przestrzeni wzroku i dotyku”. Ale podczas gdy Filip i Iwona rozpoznają swą seksualność, powoli ją odkrywają, dwór coraz bardziej ujawnia swoje dotąd skrywane siły i instynkty. To, co uderza najbardziej to silny kontrast jaki widzimy między uporządkowaną dworską egzystencją z początku spektaklu a eksplodującą seksualnością dworu w finale. Scena, w której Król owładnięty pragnieniem mordu miota się po scenie niczym rozjuszony i rozbudzony w swej seksualności samiec, ma w sobie coś animalistycznego i mocno kontrastuje z łagodną tonacją scen Iwony. Instynkty powoli, acz konsekwentnie prowadzą do chaosu na dworze i problemów z tożsamością bohaterów. „W miarę wyzwalań instynktów pogłębia się dekompozycja dworskiego ładu (...) Bohaterowie zagrożeni eksplodującą, silniejszą od nich seksualnością, nieubłaganie się w niej zatracają. W końcu nie ma już śladu po samokontroli”. (Żółkoś). Przejawem tego braku samokontroli będzie niemal ostatnia scena — bal dworu. W przedstawieniu Jarzyny konwencjonalny dworski taniec przed uczcią nagle i niepostrzeżenie zamienia się w wirujący taniec erotyzmu. To paraliżujący erotyzm. Damą jest lalka naturalnej wielkości ze sprężyną przywiązaną do ciała tancerza. Ich taniec nawiązuje do aktu miłosnego: partner naskakuje na partnerkę, odbija się od niej (sprężyny), by znów próbować zdobyć Damę w zwierzęcym rytuale godów. Ta reżyserska sztuczka interpretowana jest także jako *danse macabre* — „codzienne zaślubiny człowieka z własną egzystencją” (E. Morawiec). Scena fascynująca i przerażająca zarazem.

Ułomnością Iwony Gombrowicza jest jej fizyczna nieatrakcyjność czy nawet brzydota. Defektem Iwony Jarzyny jest „nieczytelność” jej ciała, uchylanie się od seksualnego oznakowania. Trzeba zauważyć, że uroda Cieleckiej — aktorki przełamuje teatralną tradycję (prowokująca brzydota Barbary Krafftówny (1957), ułomność Magdaleny Zawadzkiej (1975), koślawość Alicji Bieniewicz (1978), kopciuchowatość Nadji Weiss (1995) ), bo brzydota jej nie zostaje ujęta dosłownie, wyalienowanie ma znacznie głębsze korzenie. A sama Iwona: "Ba... może ona sama jest płcią, jest pożądaniem! Tym wszystkim, co w ludzkim *libido* niekształtne, chaotyczne, potworne... senne i dzikie zarazem... Tym, co nie pozwala się uspołecznic, ukształtować, ująć w formę czy porządek" (Jan Błoński).

Gombrowicz podobno nie cenił wysoko *Iwony, księżniczki Burgunda*. Była ona jego pierwszą sztuką teatralną. Napisał ją w 1933r. między *Pamiętnikiem z okresu dojrzewania* a *Ferdydurke*. Wydrukował w 1938 r. W powojennych wypowiedziach autora na temat sztuki może uderzać ton lekceważenia: „to jest komedia, którą drukowałem w „Skamandrze”, niedobrze pamiętam, co tam napisałem, ale to chyba mniej ważne”. To, co może wydawać się szczególnie interesujące to zdanie Gombrowicza na temat formy i nieuchronności pewnego ukształtowania, lęk przed wyrazistym obliczem (zapewne nie tylko pisarskim): „Byłem mistrzem, prorokiem, pajacem, ale tylko wśród istot takich jak ja, jeszcze nie całkiem zrobionych, nie oszlifowanych, podrzędnych”. Może właśnie postać Iwony prezentuje tę obsesyjną stronę natury Gombrowicza, ujawnia lęki i fascynacje psychofizycznym niewykończeniem. W *Iwonie*... tkwi jakaś tajemnica, która jakby wymknąwszy się badaczom literatury, zainspirowała współczesnych inscenizatorów, poszukujących jej w materii spektaklu. A „Iwona” Grzegorza Jarzyny nie jest ani pornograficzna jak u Karen Beier, nie jest też „Iwoną” kultury masowej (Anna Augustynowicz) ani ofiarą instytucjonalnego, represyjnego katolicyzmu jak działo się to w słynnym przedstawieniu Ingmara Bergmana. Jarzyna wydobył z groteski całą jej śmiertelną groźbę i — powtarzając za Piotrem Gruszczyńskim — dotknął metafizyki relacji międzyludzkich. Czyli będąc współczesnym interpretatorem pozostał wierny Gombrowiczowi.

## Bibliografia:

1. Baluch W., Sugiera M., Zając J., *Dyskurs, postać i płęć w dramacie*, Kraków 2002.
2. Błoński Jan, *Dlaczego Gombrowicz pisał sztuki teatralne?*, [w:] *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne: studia o Gombrowiczu*, Kraków 1994.
3. Gombrowicz Witold, *Iwona, księżniczka Burgunda*, Kraków 1988.
4. Łotman Jurij, *Problemy przestrzeni artystycznej*, [w:] *Struktura tekstu artystycznego*, Warszawa 1984.
5. Markiewicz Henryk, *Postać literacka i jej badanie*, [w:] *Wymiary dzieła*

*literackiego*, Kraków 1984.

6. Mukarovsky Jan, *Dwa studia o dialogu*, [w:] *Wśród znaków i struktur*, Warszawa 1970.

7. Sławińska Irena, *Główne problemy struktury dramatu*, [w:] *Problemy teorii literatury*, T.1, Wrocław 1967.

8. Styan L. A., *Partytura dramatu*, „Pamiętnik Literacki” 1976, z.3.

9. Szondi Peter, *Dramat. Kryzys dramatu*, [w:] *Teoria nowoczesnego dramatu*, Warszawa 1975.

10. Ubersfeld Anne, *Czytanie teatru I*, Warszawa 2002.

11. Żółkoś Monika, *Ciało mówiące*, Gdańsk 2001.

Zobacz także te strony:

[Cisza, która boli. Gombrowiczowska Iwona](#)

**Ewa Linow**

Studentka polonistyki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

[Pokaż inne teksty autora](#)

(Publikacja: 05-05-2006)

[Oryginał.](http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4751) (<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4751>)

Contents Copyright © 2000-2008 by Mariusz Agnosiewicz

Programming Copyright © 2001-2008 Michał Przech

Autorem tej witryny jest Michał Przech, zwany niżej Autorem.

Właścicielem witryny są Mariusz Agnosiewicz oraz Autor.

Żadna część niniejszych opracowań nie może być wykorzystywana w celach komercyjnych, bez uprzedniej pisemnej zgody Właściciela, który zastrzega sobie niniejszym wszelkie prawa, przewidziane w przepisach szczególnych, oraz zgodnie z prawem cywilnym i handlowym, w szczególności z tytułu praw autorskich, wynalazczych, znaków towarowych do tej witryny i jakiegokolwiek ich części.

Wszystkie strony tego serwisu, wliczając w to strukturę podkatalogów, skrypty JavaScript oraz inne programy komputerowe, zostały wytworzone i są administrowane przez Autora. Stanowią one wyłączną własność Właściciela. Właściciel zastrzega sobie prawo do okresowych modyfikacji zawartości tej witryny oraz opisu niniejszych Praw Autorskich bez uprzedniego powiadomienia. Jeżeli nie akceptujesz tej polityki możesz nie odwiedzać tej witryny i nie korzystać z jej zasobów.

Informacje zawarte na tej witrynie przeznaczone są do użytku prywatnego osób odwiedzających te strony. Można je pobierać, drukować i przeglądać jedynie w celach informacyjnych, bez czerpania z tego tytułu korzyści finansowych lub pobierania wynagrodzenia w dowolnej formie. Modyfikacja zawartości stron oraz skryptów jest zabroniona. Niniejszym udziela się zgody na swobodne kopiowanie dokumentów serwisu Racjonalista.pl tak w formie elektronicznej, jak i drukowanej, w celach innych niż handlowe, z zachowaniem tej informacji.

Plik PDF, który czytasz, może być rozpowszechniany jedynie w formie oryginalnej, w jakiej występuje na witrynie. **Plik ten nie może być traktowany jako oficjalna lub oryginalna wersja tekstu, jaki zawiera.**

Treść tego zapisu stosuje się do wersji zarówno polsko jak i angielskojęzycznych

serwisu pod domenami Racjonalista.pl, TheRationalist.eu.org oraz Neutrum.eu.org.

Wszelkie pytania prosimy kierować do [redakcja@racjonalista.pl](mailto:redakcja@racjonalista.pl)