

Joanna KIJAK

„Makrogombrowiczowski” spektakl Mariana Pecko: *Iwona, księżniczka Burgunda*

W 1933 roku Witold Gombrowicz napisał swój pierwszy dramat pod tytułem *Iwona, księżniczka Burgunda*. Komedia doczekała się druku w 1938 roku na łamach miesięcznika *Skamander*, zaś w wydaniu książkowym ukazała się dopiero w 1958 roku. Prapremiera teatralna odbyła się w 1957 roku na scenie Teatru Dramatycznego w Warszawie, w przedstawieniu Haliny Mikołajskiej. O tym, że Gombrowicz w teatrze nie bywał, mówił on sam: *Nie chodzę do teatru. Sądzę jednak, że najwłaściwszej formy scenicznej dla moich sztuk jeszcze nie znaleziono. Absolutnie nie kwestionuję talentu aktorów i reżyserów, którzy je wystawili, chcę tylko powiedzieć, że nikt nadal nie wie, jak mnie ugryźć (...)*¹ „Ugryźć” Gombrowicza próbowało wielu. Reżyserzy scen świata formowali Iwonę Copek w kształty zaskakujące: od „kopciucha Bergmana”² poprzez „pornograficzną”³ Iwonę Karin Beier, „biologiczną”⁴ Iwonę Grzegorza Jarzyny, a w końcu - lalkę Mariana Pecko.

24 maja 2009 roku Marian Pecko zrealizował *Iwonę, księżniczkę Burgunda* w opolskim Teatrze Lalki i Aktora. Jego reżyserski pomysł dowiódł, że gombrowiczowska Iwona to postać, która - pomimo wielu interpretacji

¹ *Publicystyka, wywiady, teksty różne 1963 – 1997*, red. M. Rola, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 332

² Zob. M. Żółkłoś, *Ciało mówiące*, Wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria, Gdańsk 2001, s. 87

³ Tamże, s. 117.

⁴ Tamże, s. 121.

teatralnych - nie została scenicznie dopełniona, że można „stworzyć” ją na nowo. Pecko umieścił dramat Gombrowicza w Teatrze Lalek, gdzie w interakcji aktora i lalki, rozmaitych form, sznurków i marionetkowych zachowań – Gombrowiczowskie: „ja tylko udaję człowieka”⁵ - zdaje się mieć znakomite warunki do dramatycznej ekspozycji.

Spektakl skłania do rozważań nie tylko nad nawarstwionymi znaczeniami tego, pierwszego dramatu Witolda Gombrowicza, ale również spojrzenia z jego perspektywy na problematykę całego dorobku literackiego pisarza. Dlatego można ów spektakl nazwać „makrogombrowiczowskim”.

Gombrowiczowskie „ja” jest raczej problemem do rozwiązania niż czymś gotowym, co się narzuca światu⁶.

Witold Gombrowicz, pisząc *Iwonę, księżniczkę Burgunda*, nie szczędził wskazówek dotyczących reżyserii dramatu. W pierwszym wydaniu autor zamieścił „Uwagi o grze i reżyserii” oraz „Komentarz”⁷. Marian Pecko wykorzystał ten zabieg dosłownie. Oto na scenę wkracza Anna Jarota. Demoniczna femme fatale - w pełnej ekspresji czerwonej pelerynie – otwiera spektakl recytacją Gombrowiczowskiego „Wstępu” do sztuki. „We wszystkich moich powieściach i sztukach – mówił Gombrowicz w wywiadzie z Sanavio – jest postać, która wie wszystko, można by ją nazwać reżyserem”⁸. Anna Jarota w dalszej części spektaklu udziela lalkowej Iwonie głosu, natomiast jej główne zadanie, to rola reżysera, zapowiadającego treści kolejnych aktów dramatu, ale też anonsującego dworzan: „Książę! Królowa! Król! Szambelan!”⁹ – woła Iwona-reżyserka¹⁰ - na jej znak aktorzy wkraczają kolejno na scenę i kłaniają się widzom. Warto zauważyć, że w spektaklu Pecko, publiczność zasiada po obu stronach sceny, przez co teatralna przestrzeń zostaje w szczególności sposób zintegrowana. Odbiorca jest widzem fikcyjnego przedstawienia, ale jest również uczestnikiem spektaklu, gdy zostaje włączony do gry. Iwona jest

⁵ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953 -1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013, s. 341.

⁶ J. Jarzębski, *Natura i teatr, 16 tekstów o Gombrowiczu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 11.

⁷ Nota wydawcy [w:] W. Gombrowicz *Dzieła*, red. J. Błoński, Kraków 1986, s. 324.

⁸ Nota wydawcy [w:] W. Gombrowicz *Dramaty*, red. K. Jeleński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2015, s. 436.

⁹ Zob. spektakl *Iwona, księżniczka Burgunda*, reż. M. Pecko, zapis cyfrowy, Archiwum Teatru Lalki i Aktora w Opolu, 2009.

¹⁰ „Iwona- narratorka/ reżyserka” – używam do rozróżnienia jej od Iwony-lalki. Aktorka, Anna Jarota, gra w spektaklu te podwójna rolę: jest reżyserką/ narratorką oraz animatorką Iwony-lalki.

również (obok roli reżyserki) postacią-Demiurgiem, sprawcą zdarzeń (brechtowski znak i efekt obcości), co ma dodatkowo przybliżyć i uwydatnić koncepcję Gombrowicza ważną nie tylko dla *Iwony, księżniczki Burgunda*, ale w ogóle dla wszystkich dzieł tego autora.

Być człowiekiem to znaczy udawać człowieka (...) być człowiekiem to recytować człowieczeństwo¹¹.

W akcie pierwszym Witold Gombrowicz przedstawia nam obraz isticie szekspirowski. Oto rodzina królewska w otoczeniu dworzan - podczas przechadzki. W didaskaliach czytamy: *Miejsce przechadzek – drzewa, w głębi ławki. Wchodzą przy dźwięku trąb: Król Ignacy, Królowa Małgorzata, Księżę Filip, Szambelan, Cyryl, Cyprian, damy i panowie*.¹² W przestrzeni teatralnej Mariana Pecko miejsce spacerów oznacza roślina doniczkowa, którą Iwona (postać reżyserująca i zawiadująca spektaklem), ustawi ostentacyjnie na scenie i zapowie: *Miejsce przechadzek!* Następnie będzie przedstawiać postaci występujące w sztuce. (Pecko pomija w przedstawieniu Cypriana, Walentego oraz scenę spotkania Króla z Dostojnikami, rozpoczynającą akt drugi).

Witold Gombrowicz, już w pierwszej scenie dialogowej daje charakterystykę postaci: nadaje im formę i przykleja „gębę”. I tak, Królową demaskuje wykrzyknienie: *Cudowny zachód słońca!*¹³ - ono też podkreśla jej sentymentalizm, groteskowo-romantyczny patos i „rozmemłanie” (obnażone w dalszej części utworu); Króla definiują słowa: *Wieczorem łupniemy sobie w brydża*¹⁴ - wskazują na prostactwo i ludyczność koronowanej głowy; Szambelan - postać związana z Królem (mówi do niego, o nim i „w nim”): *Najjaśniejszy Pan doprawdy kojarzy z właściwym sobie poczuciem piękna wrodzoną sobie skłonność do gry w brydża*¹⁵. Z kolei pierwszy opis Księcia Filipa poznajemy za sprawą postaci Izy: *Księżę roztargniony? Skąd melancholia w głosie Księcia? Księżę nie cieszy się życiem?*¹⁶ (słowa te niosą obraz znudzonego, anemicznego kawalera). Księżniczkę Iwonę zaś „opowiadają” ciotki, z którymi wchodzi na scenę: *„Dlaczego ty, moje dziecko, tak niemrawo się uśmiechasz? [...] Dlaczego ty jesteś tak mało ponętna? [...] Dlaczego nie masz wcale*

¹¹ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1969*, s. 341.

¹² W. Gombrowicz *Iwona, księżniczka Burgunda* [w:] tenże W. Gombrowicz *Dramaty*, Wydawnictwo Literackie. Kraków 2015, s. 9.

¹³ Tamże, s. 9.

¹⁴ Tamże

¹⁵ Tamże

¹⁶ Tamże, s. 13.

sex appeal?¹⁷ (Gombrowicz w ten sposób „projektuje” uparcie milczącą Iwonę). Pasywność i „płynność” bohaterki podważa dialogiczny charakter ludzkiego istnienia; Iwona jest samowystarczalna, stanowi „układ zamknięty”, który, aby istnieć, nie potrzebuje drugiego człowieka¹⁸. Milcząca Iwona stanowi kontrastywne wyzwanie dla dworskiej teatralności. Książę Filip pragnie wdrzeć się do milczącego wnętrza Iwony, w nieznanym mu, obcy i groźny obszar: *A czyż ona nie jest kolosalnym żartem? Czy żarty mają być dozwolone tylko jednej stronie? Czy jeśli ja jestem księciem, ona nie jest dumną, obrażoną królową?(...) Pani, czy mogę prosić o twoją rękę?*¹⁹. W akcie pierwszym milcząca Iwona (kukła) powołana jest do istnienia przez inne postaci i to one ją „opowiadają”, ale też wobec niej się tworzą i dla niej się stają.

W pierwszym akcie przedstawienia, aktorzy i lalki rozpoczynają przechadzkę. Lalki, jeszcze niewielkie, niepozorne, ale po królewsku ubrane, prowadzone przez aktorów i nad nimi pochylonych, sprawiają wrażenie jakby zwracali się właśnie do lalki, nie zaś do widzów. To sprawia, że wertykalny układ aktor - lalka, góra – dół organizuje scenę i organizuje spektakl. Oglądamy aktorów albo w całej okazałości postaci albo tylko widzimy ich głowy lub same lalki wychylające się spod sceny (np. lalka Żebraka wyrasta spod sceny i przerywa przechadzkę w pierwszym akcie). Uwagę zwraca pomysł wykorzystania w akcie trzecim sceny w funkcji stołu, u podnóża którego zasiadają dworzanie. Ten koncept odpowiada konceptom Gombrowicza, jego dramaturgii budowanej wokół tematu: „wyższość – niższość”. Żebrak w koncepcji Gombrowicza tylko pozornie podkreśla wyższość królewskiej, „najjaśniejszej pary”. To podkreślenie daje – w scenicznej wersji Mariana Pecko - kukła Żebraka kontrastowo wyolbrzymiona, góruje wśród lalek Królowej, Króla i Szambelana - sprawia wrażenie postaci gigantycznej.

Pecko daje klucz do interpretacji postaci aktor-lalka (idzie tutaj za Gombrowiczem, za jego ujęciami człowieka i kierunkiem refleksji humanistycznej). To lalki służą aktorom za „gęby”, postaci dramatu lalkami się zaśnają i lalkami grają (wyrywają je sobie, odstawiają, oddają, wdzięczą się do nich, tworzą „kościół” - nie tyle międzyludzki co „międzylalkowy”; „udają ludzi”, „udają człowieka”). Widać to w akcie pierwszym (scena rozmowy Księcia Filipa z Cyrylem) - postaci maszerują, dzierżąc w dłoniach lalki, niczym szable, a udawany pojedynek jest na miecze-marionetki, nie ma również wygranych, bo lalki zostają w końcu odstawione i ustawione naprzeciwko siebie - już bez

¹⁷ Tenże, *Iwona...* s. 14.

¹⁸ Zob. M. Żółkłoś, *Ciało mówiące*, Wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria, Gdańsk 2001, s. 15.

¹⁹ W. Gombrowicz, *Iwona...* s. 20.

masek i bez rekwizytów - wzajemnie się okładają „po gębach”. To zabawna scena, ale wywołuje też groteskowo-ironiczny głos Gombrowicza: *A ja raz dutkne, to napcham się!*²⁰ (krzyczy Pijak ze *Ślubu*), walka na szable-lalki przypomina „pojedynek na miny” (Syfon i Miętus z *Ferdydurke*). Szczególnym podsumowaniem tego obrazu może być zapis z *Dzienników* Gombrowicza: *Dziwię się, że w ogóle ze sobą rozmawiacie. Każdy z was stanowi inne rozwiązanie twarzy ludzkiej i uosabia odmienną koncepcję człowieka. (...) Nuże! Na co czekacie? Dajcie sobie po mordzie!*²¹.

Tego rodzaju treści niosą także metateatralne treści spektaklu słowackiego reżysera, one to obnażają nie tylko podwójność ludzkiego istnienia (człowiek/lalka, człowiek/ forma), ale dają też nieskończoną ilość wymiarów gombrowiczowskiego „Ja”. Oto Książę i Iza – bez lalek – prowadzą dialog, ich ciała poruszają się rytmicznie, pulsacyjnie, reaktywnie, niczym uruchamiane poprzez niewidzialne sznurki marionetki. Czyż nie są oni wtrąceni w przestrzeń sztuczności nawet bez znaku teatralnego, jakim w opolskim przedstawieniu jest lalka? Ile postaci „ja” posiada Książę Filip; iloma gotowymi schematami siebie się posługuje?

„Kultura dzisiejsza – mówi Jerzy Jarzębski - może bardziej niż kiedykolwiek, jest kulturą gotowych „ja”, osobowości prefabrykowanych i narzucanych jednostkom przez politykę ideologię, system reklamy²². Prefabrykatów „ja” Filipa jest wiele: „ja” dworskie, „ja” „synowskie”, „ja” romantycznego kochanka, „ja” lalka, „ja” buntownik, „ja” człowiek. Tego ostatniego będzie książę Filip poszukiwał, również, wikłając się w kolejne formy (*Chciałbym aby coś się stało*). Natomiast lalka Iwony (większa od pozostałych), w animacji Anny Jaroty „gra” swoją odmiernością (anemiczna, pozbawiona koloru) – także poprzez kontrast między lalką-rekwizytem a postacią „opowiadającą”, która w żaden sposób nie przypomina przypisanej do niej bezbarwnej marionetki. Ta Iwona (nie marionetka) podkreśla swą postawą suwerenność własnego bytu scenicznego, dynamicznie prowadzi inne postaci dramatu do finału (pozostałe lalki są sobowtórami animujących je aktorów). Lalki: Królowej, Króla, Filipa, Cyryla, Izy, Szambelana – znakują swą podwójność: tęsknotę za formą i odrzucenie formy. Podkreśla Jarzębski: „najważniejszy i najbardziej drastyczny i nieuleczalny spór, to ten, który wiodą w nas dwa podstawowe nasze dążenia: jedno, które pragnie formy, drugie, które broni się przed kształtem, nie chce formy”²³. Z jednej strony aktorzy, używając lalek, znakują

²⁰ W. Gombrowicz *Ślub* [w:] tenże, *Dramaty*, Wydawnictwo Literackie. Kraków 2015, s. 166.

²¹ Tenże *Dziennik* 1953-1969, s. 157.

²² J. Jarzębski, *Natura i...* s. 11.

²³ W. Gombrowicz, *Dziennik* 1953-1969, s. 146.

pragnienie formy, z drugiej zaś Bronia się przed nią. W przypadku zaś Iwony, głównej bohaterki, rzecz ma się inaczej: „Kim ona właściwie jest?” – pyta Jerzy Jarzębski, analizując postać Iwony – Czy tylko abstrakcją, białą plamą, „problemem do rozwiązania”? Czy uosobioną przeciętnością? Groteskowym brzydactwem? Kukłą?²⁴.

Iwona – Lalka – Kukła (brzydka, szara) wyróżnia się swą obecnością na tle innych postaci (I akt: centrum sceny: Iwona-kukła w wózku dziecięcym). Jej odmienność eksponowana jest przez niedopasowanie między lalką-rekwizytem a kreacją aktorską: Anna Jarota (grająca Iwonę) stoi wyprostowana, trzymając lalkową Iwonę, natomiast inni aktorzy – pochyleni nad marionetkami - jak w naturalnym ukłonie - starają się przekonać Iwonę do wykonania ruchu dygnięcia (znak konwenansu). Iwona żadnego gestu jednak nie wykonuje. Grające tutaj: Forma i Antyforma (konwenans - antykonwenans) działają w opozycji: kłaniają się wszyscy oprócz „lalkowej” Iwony (kłaniają się więc lalce).

Jestem Tajemnicą bytu (...) Gorycz człowieczeństwa. Furia człowieczeństwa. Rozpętanie człowieczeństwa (...)²⁵.

Akt drugi dramatu Gombrowicza rozgrywa się w komnatach dworu królewskiego. W didaskaliach czytamy: *Apartament Księcia, wchodzą jedynymi drzwiami: Książę, Cyryl, Iwona, drugimi lokaj Walenty ze ścierką*²⁶. W pierwszej części aktu drugiego pisarz buduje scenę „przesłuchania” Iwony przez Księcia i Cyryla. Uparcie milcząca Iwona, „usadzona” jest na krześle: *Patrz tylko jak siedzi* – mówi Książę, zirytowany pasywnością bohaterki, ale też zmuszony do podjęcia jakiejś akcji wobec bohaterki (Książę musi coś zrobić, musi się do niej odnieść, musi potwierdzić lub zanegować, wywołać cokolwiek). „Człowiek Gombrowicza nieustannie organizuje sobie doświadczenie – pisze Jerzy Jarzębski – a z drugiej strony forma, jaką w ten sposób powołuje do życia, poczyna organizować się sama²⁷. Tak jak w przypadku Księcia: wpatruje się w Iwonę, wytwarza w sobie romantycznego buntownika, pragnie dopasować postać swęj „absurdalnej narzeczonej” do jakiegokolwiek wzoru, do jakiegokolwiek normy. Iwona (postać tajemnicza, więc może wzorzec romantyczny) - okazuje się bohaterką „antyromantyczną” - „przeciwieństwem

²⁴ J. Jarzębski, *Podglądanie Gombrowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 93.

²⁵ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1969*, s. 551.

²⁶ Tenże *Iwona...* s. 28.

²⁷ J. Jarzębski *Pojęcie „formy” u Gombrowicza* [w:] *Gombrowicz i krytycy*, red. Z. Łapiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 327.

bohatera romantycznego, indywidualisty, którego aktywność żywiła się nienawiścią wobec zastanego świata – uważa Jarzębski²⁸.

Pani dlaczego pani jest taka? – pyta również zirytowany Filip. Zaś Księżę i Cyryl podczas „ogłędzin” Iwony, opisują ją jako: „zestrachaną”, „onieśmieloną”, „obrażoną”. W końcu Iwona odpowiada na rozpaczliwe pytanie Księcia: *Czy wierzysz w Boga? Modlisz się? Wierzysz, że Chrystus Pan umarł za ciebie na krzyżu?* – *Owszem*. Jednak owe „owszem” Iwony zostanie (o czym mówią didaskalia) wypowiedziane z *pogardą*²⁹. W akcie drugim Iwona odezwie się sześciokrotnie, biorąc pod uwagę, że w całym dramacie Gombrowicz udzielił jej głosu dziewięciokrotnie, możemy potraktować Iwonę z aktu drugiego jako wyjątkowo rozmowną. Jeśli przyjrzymy się wypowiedziom tytułowej bohaterki w zestawieniu, dostrzeżemy, że Iwona stanowi postać osobną, której broni brak jej udziału w „grze”, ale i ona sama ogłasza też swą nienaruszalność: *Ja wcale nie jestem obrażona. Proszę mnie zostawić; To tak w kółko. W kółko; To tak w kółko, każdy zawsze, wszystko zawsze ...; To tak zawsze; Owszem; Precz! Precz! Precz! Won!; Won!*³⁰.

Iwona - jeśli mówi, stosuje zdania orzekające lub wykrzyknienia, a jej wypowiedzi nie są monologiczne: „Nie ma samotnego monologu, monologuje się także przed kimś”³¹ (tyle, że to zamknięcie na komunikację zwrotną). Taka postawa sprawia, że im dłużej „księżniczka Burgunda” przebywa na dworze królewskim, tym więcej rodzi się pytań, domysłów i wyobrażeń (w związku z nią samą, ale też w związku z pozostałymi postaciami dramatu).

Streszczając akt II, Gombrowicz pisze: Jednakże okazuje się, że Iwona zakochała się w Księżciu. Księżę zaskoczony jej miłością czuje się zobowiązany do uczuciowego rewanżu – jako człowiek i jako mężczyzna – chce ją pokochać³². Księżę na wieść o uczuciu Iwony mówi: Jeśli jestem twoim ukochanym, to nie mogę ciebie nie kochać. Będę musiał ciebie pokochać... ja ciebie pokocham...³³. Zatem jeśli przyjmiemy, że Iwona jest Antyformą, („osobnym terytorium”), wolną od „gęb” wszelakich; od ciągłego konkursu masek i konwenansów - zaś dwór królewski, to Forma - powołana do istnienia przed pojawieniem się Iwony, to jakie miejsce zajmuje Księżę, który porzuca

²⁸ Zob. M. Żółkłoś, *Ciało mówiące*, s. 15.

²⁹ W. Gombrowicz, *Iwona...*, s. 30-34.

³⁰ Tamże, s. 34, 45, 31, 32.

³¹ K. Puzyna Pestka [w:] Gombrowicz i krytycy..., s. 165.

³² Tamże, s. 7.

³³ Tamże, s. 46 – 47.

konwenans dworski i deklaruje uczucie wobec Iwony? (istoty dostępnej dla niego, tylko poprzez „niego samego”). Otóż Książę znajdzie się pomiędzy tymi dwoma obszarami: Antyforma - Forma; Iwona – Dwór Królewski // Lalka – Książę.

W opolskiej realizacji drugiego aktu przedstawienia, warto podkreślić znaczący minimalizm dekoracyjny (krzesło na kółkach jedynym rekwizytem). Służy on nie tylko dramatyzacji postaci, ale także czyni ich postaciami wszechobecnymi, wzmacnia groteskowość i hiperboliczność ich obecności. Oto na scenę wchodzi Książę, wlokąc za sobą lalkę Iwony, jego wierny pomocnik Cyryl, pomaga mu posadzić lalkę na krześle, po czym książę deklamuje: *Świnia, swinia, swinia, swinia! Świńska, swiniowata swinia!*³⁴ (słowa odsyłają do *Ślubu*, gdzie postać Pijaka „świni” i „swiniowatość” szerzy). I chociaż wypowiedź zapowiada komediową tonację, to jednak Marian Pecko, całą tę scenę („przesłuchanie Iwony”) reżyseruje bardzo dramatycznie. Aktorzy (Książę i Cyryl) występują tutaj bez lalek - jedyna lalka, to kukła Iwony: posadzona na krześle, trupioblada, martwa, pusta, obojętna, obca, nieruchoma (*Jest w tym jakaś piekielna kombinacja. Jest w tym jakaś specyficzna, piekielna dialektyka*³⁵ – mówi Książę Filip, obserwując lalkę Iwony). Takie ujęcie (lalka Iwony zaproszona do spektaklu przez Iwonę narratorkę/ reżyserkę) to „owoc zakazany”, wyzwalający niebezpieczne instynkty. Kukła Iwony - umieszczona między ludźmi – staje się dla nich zagrożeniem: przecież to lalka martwa - zanim dworzanie postanowią ją zgładzić. To rzecz, której znaczenie nadano z zewnątrz; idea zagmatwanego ludzkiego umysłu, dopełniona rolą Iwony, o niej „opowiadającej”. Iwona (narratorka) jest typem demonicznym, błakającą się po scenie postacią, nieobliczalną w swych zachowaniach. Jej lalka (kukła Iwony) jest niczym „koń trojański” w sielankowej Burgundii (Lalka Iwony *wierzy w Boga z pogardą*, więc bliżej jej do *profanum* niż *sacrum*). Jedną z niezwykle dramatycznych scen spektaklu jest rozmowa Księcia - Filipa z gośćmi – dworzanami (przybywają, by zobaczyć pokraczną narzeczoną Księcia). Aktor animujący Filipa, odkłada lalkę (sobowtóra) i zostaje na scenie wśród lalek - dworzan. Książę, nie nosi już maski, jest groteskowo nieproporcjonalny wobec lalek: wyższy i przez tą wyższość osamotniony (gombrowiczowska właściwość stylu). Gdy na scenie pojawia się Iwona w ludzkiej postaci (narratorka) nie zostaje tak zobaczona przez Księcia – ten widzi tylko Iwonę-lalkę posadzoną na krześle. Zaczyna dominować agresywna tonacja „przesłuchania” Iwony (druga część spektaklu): przekrzykiwania, kłótnie, chaos. (W akcie trzecim - próba przywrócenia ładu).

³⁴ Zob. W. Gombrowicz *Ślub*, s. 135 – 136.

³⁵ Tenże, *Iwona...* s. 33.

Jest to szczególne sumienie (...) gdy jeden człowiek przegląda się w drugim³⁶

W akcie trzecim *Iwony, księżniczki Burgunda*, znaczenia nabiera próba dialogu, nieudolnego „oswojenia” Iwony, „zbliżenia” się do osoby, nawiązania wzajemnych relacji³⁷. („relacja jest wzajemnością”³⁸). Jednak owe próby nawiązania kontaktu: Królowa: *Smakowało? Co smakowało? Prawda? Najadła się dziecina?*³⁹ - Król: *Nie jestem przecież obcy*⁴⁰ - nie skutkują. Brak jakiegokolwiek zainteresowania ze strony Iwony przeradza się w karykaturę dialogu, obnaża małostkowość i gwałtowność uczestników „rozmowy”, ich brutalność i nieobliczalność (*No mówię nie ma się czego bać! Nie jestem przecież zwierzę!*⁴¹).

Obserwacja Iwony („jest” i nie formuje się w nic) wywołuje reakcje obserwujących (*jak to wygląda i jakże my wyglądamy vis – a – vis tego milczenia?*⁴²) – zmienia zachowania postaci (Królowa Małgorzata wygłasza pieszczotliwe zwroty; Król, ogarnięty furią krzyczy, złorzeczy i „rośnie” w swym despotyzmie). Iwona biernie uczestniczy w owych zmiennych reakcjach (nowe spojrzenia, nowe relacje, nowy dialog między Królem i Królową, Królem i Księciem; Królową i księciem; Królową i Izą). Z kolei, efektem przemiany Księcia jest (akt III) zamiar zabicia Iwony: [...] *ona nas ma w sobie [...] ma w sobie i będzie tam w sobie z nami... o nas... poczynąć sobie po swojemu [...] Nie chcę. Zabiję*⁴³. (W ostatniej scenie aktu trzeciego Książę obwieszcza – przez mikrofon - swój plan zabicia Iwony). Widać – w spektaklu Mariana Pecko - jak Książę (początkowo melancholijny i romantyczny), przeobraża się w buntownika, rewolucjonistę (agresywne tony i gesty). Zmianę sceny i sytuacji współtworzą również lalki: teraz aktorzy grają lalkami kilkakrotnie większymi niż dotąd – jedynie lalka Iwony pozostaje ta sama. Te wielkie („napompowane”) lalki, górują nad aktorami, przytłaczają ich i zdają się pytać: „kto kim rządzi”? Aktorzy już nie pochylają się nad marionetkami, raczej zasłaniają się nimi jak tarczami.

³⁶ Tamże, s. 560.

³⁷ Tenże, *Dziennik 1953 – 1969*, s. 35.

³⁸ Por. M. Buber *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, przekł. J. Doktor, Warszawa 1992, s. 31

³⁹ Gombrowicz, *Iwona...* s. 51.

⁴⁰ Tamże, s. 57.

⁴¹ Tamże

⁴² Tamże, s. 53 – 54.

⁴³ Tamże, s. 72.

Natomiast Książę Filip – przeciwnie – pojawia się już bez lalki i bez tej „marionetkowej” osłony, podejmuje swój ostatni gest: konfrontacja z dworem. Będzie to zarazem jego ostatnia próba buntu wobec dworskich konwenansów, wykpienia dworskiej „wyższości”. Wielokrotne (maniakalne) powtarzanie serii ukłonów, które Książę Filip kieruje w stronę Króla, Królowej i Szambelana (w popłochu uciekają przed natarczywymi ukłonami Księcia) – odbieramy jak znak zbuntowanego człowieka. Ponosi klęskę, również poprzez odkrycie, że wszelkie jego formy ucieczki przed obecnością Iwony są daremne: *Gdziekolwiek by była, zawsze będzie.*

Zapowiedzią aktu czwartego, jego dramatycznych wydarzeń, staje się monolog księcia: *Taką cherlaczkę zabić bardzo łatwo, ona sama się o to prosi*

Układy zamknięte odtwarzają się niczym komórki cytoplazmy, kosmos dąży do równowagi i stabilizacji jak do śmierci⁴⁴

Finalny akt czwarty to „wariacje” na temat zbrodni. Planowane zabójstwo wszystkich zirytowanych „milczącym bytem” Iwony – dotyczy szczególnej ofiary: jak pozbyć się świadomości istnienia Iwony?. „Dlaczego by nie czytać „Iwony” jako opowieści o utraconej, regresywnej indywiduacji? Dramatu zawężonej samoświadomości? – pyta Monika Żółkoś⁴⁵. Autorka dowodzi, że Iwona „zawłaszczyła elementy osobowości bohaterów⁴⁶. Można jednak uznać, że postaci dramatu Gombrowicza, wraz z pojawieniem się Iwony, świadomość zyskują a nie tracą: już wiedzą, że nie są zdolni do prawdy, do istnienia bez lalek i masek – i ta świadomość prowadzi do zamiaru pozbycia Iwony: zamordować świadomość jej istnienia. Jednocześnie ów gest pozbycia, ma przywrócić stan poprzedni, stan - jak go nazywa Monika Żółkoś – „zawężonej samoświadomości”. Król świadomy swego bestialstwa (*Przecież jedną już jesteśmy zabili⁴⁷*), knuje z Szambelanem, jak pozbyć się „Cimcirymci” (widok portretu siebie jako mordercy): *Wyskoczę i przestraszę, ha, ha!; i na przykład zduszę!; Z góry ją zabijemy* („z majestatem” i „z blaskiem”⁴⁸). Królowa wyraźnie identyfikuje się z Iwoną, ale postanawia to „podobieństwo” otruć (*O, jak ona ze mnie wszystko powywlekała (...)* *O, ona jest okropną aluzją*

⁴⁴ A. Kijowski, *Strategia Gombrowicza* (w) *Gombrowicz i krytycy...*, s. 453.

⁴⁵ M. Żółkoś, *Ciało mówiące...*, s. 21.

⁴⁶ Tamże

⁴⁷ W. Gombrowicz, *Iwona...* s. 79.

⁴⁸ Tamże, s. 81.

do mej poezji! Donosicielka! Ona mnie zdradza! To ja! To ja! To moje! Jest między nami podobieństwo)⁴⁹.

Z kolei zbrodnicze motywy Księcia zdają się być odmienne. Iwona nie uświadamia Księciu jego wad, wyolbrzymia Formę dworu, w którą jest uwikłany. Stąd pierwotny zamiar porzucenia tej Formy poprzez absurdalne oświadczyzny złożone Iwonie - prowadzą go jednak ku innej Formie. Ona też pokazuje, że romantyczny bunt jest niedorzeczny, że potrzeba rewolucji, ale by ta mogła zaistnieć trzeba mieć sojuszników (i tak „w kółko”). Akt czwarty dosłownie osnuwa woal (znak zamglenia obrazu), przez który oglądamy komedię. Przewroczysta kurtyna (firanka) ujawnia zawoalowane, pokątne spiski przeciw Iwonie. Obraz ten potęguje także odrzucenie i „obnażenie” lalek (odarcie ich z kostiumu) - teraz to zwykle, szmaciane („wybebeszone”) kukły. Są więc zbędne – nie spełniają już swjej roli – zamiast maskować, de-maskują. Artyści, również pozbywający się części garderoby, rozczochrani, ciągnący za sobą „nagie” lalki - kreują tragikomiczne sceny. Ich tonacje podnosi „arcydiabelski” śmiech Iwony-Anny Jaroty –choć rozlega się spoza sceny, to obejmuje całość przedstawienia, wnosi niepokojący akcent (podobnie wybrzmiewa „rechot” Szambelana współtworzący obraz (*Utrudniam. (...) Siadanie na przykład. Trudniej usiąść gdy fotel tak stoi*⁵⁰) oraz akcja „spluwania tu i ówdzie” - gdy „tu i ówdzie” okazuje się głową Króla, wyłaniającą się spod sceny.

Komizm, groteskowość, absurd, śmiech – to dominujący charakter przedstawienia – po gombrowiczowsku ważny dla znaczenia reżyserii, realizacji spektaklu i jego odbioru. Tym bardziej, że mamy tu próby włączenia widza do akcji (Królowa Małgorzata nawiązuje dialog z widzom w trakcie swjej recytacji, wzbudza śmiech, ale też rzuca na widownię swój kajecik z poezjami: *No podaj Królowej*). Również przypominanie widowni, że to, co oglądają jest sztuką, teatrem, zabawą, ma swe znaczenie interpretacyjne. Jest tak, że charakter przedstawienia wydobywa jednocześnie „arcygombrowiczowską” grę „z gębą”: aktorzy biegający po scenie, przekrzykujący się, nadmiernie gestykułujący - w końcu - „zamierają pomnikowo”, w bohaterskich pozach: ich wyciągnięte dłonie i natchnione twarze wskazują jeden model: narodowościowe „zadęcie”.

Rewolucja została zaplanowana - czas na realizację. Nakryta obrusem scena tworzy stół, wokół którego zasiadają „rewolucjoniści”. Na stole-scenie zostaje umieszczona konstrukcja przypominająca ołtarz ofiarny. Tak znakowana przestrzeń „nabiera cech przestrzeni rytualnej”, mówi Monika Żółkłos

⁴⁹ Tamże, s. 79; 83; 78;

⁵⁰ Tamże, s. 78.

(w związku z *Iwona* w wersji Grzegorza Jarzyny) – „bohaterka musi zostać złożona w ofierze, gdyż tylko w ten sposób opanowujące bohaterów zło może zostać ześrodkowane i – symbolicznie – w jej osobie zgładzone”⁵¹. Jednak w realizacji Mariana Pecko, ofiara okazuje się nieudana i nieskuteczna. Choć Król odcina sznurki, na których umocowana jest lalka Iwony, to Iwona – postać „opowiadająca” Iwonę (narratorka prowadząca opowieść w przedstawieniu opolskiego teatru) – nie umiera. Gdy Król, Królowa, Szambelan, Cyryl oraz Iza, klękają wokół „martwej” Iwony (Książę w tym czasie czyni wykonuje ostatni gest buntu, rozbierając się do bielizny, co jest także czytelnym odwołaniem do *Operetki Gombrowicza*) - Iwona wstaje i oznajmia: *I tu właśnie Witold Gombrowicz kończy swój dramat*. Taka scena finalna dowodzi tylko, że – jak dowodzi Gombrowicz – nie ma ucieczki przed „formą”.

Cicha rewolucja - książeczka Burgunda⁵²

Jerzy Jarzębski nazywa Witolda Gombrowicza „klasykiem nowoczesności”⁵³, co również znajduje potwierdzenie w spektaklu Mariana Pecko – jego niezwykle twórczą koncepcję *Iwony, książeczki Burgunda*. Jego „klasycznie nowoczesny” projekt sceniczny odnosi się zarówno do rzetelności wobec tekstu dramatu, jak też do jego odczytania, w tym pomysłu na dialog *Iwony...*, z innymi dziełami Witolda Gombrowicza. Znakomity pomysł rozegrania dramatu między człowiekiem i/ a lalką okazuje się inspirujący dla interpretacyjnego otwarcia. W spektaklu opolskim, tytułowa postać zostaje podwójnie przedstawiona: lalka (rekwizyt) - symbol tego, co niepoznane, niebezpieczne, martwe, ale ciągle „,żywe” oraz jako Iwona – narratorka/ reżyserka dramatycznych sytuacji i zdarzeń, silna, kapryśna, prowokująca. Ta podwójność daje złożony obraz *książeczki Burgunda*, problematyczne centrum związane z pytaniami o tożsamość: kim jesteśmy wobec obcości? Jak funkcjonujemy w zderzeniu z milczeniem, z brakiem odpowiedzi na nasze życie, gdy inny człowiek nie podejmuje oczekiwanych działań? W Romowie na temat spektaklu, Marian Pecko nazwał *Iwonę* „cichą rewolucją”. Realizowany dramatycznie i scenicznie akt przewrotu (Iwona prowokuje go swą obecnością wśród dworzan) – przedstawia przemianę i jej rezultat. Aktorzy początkowo z lalkami (maskami), porzucają je, a potem „wybebeszają” - odkrywają to, co w środku ukryte (rzeczywiste cechy dworskiego świata, agresję, chaos,

⁵¹ M. Żółtkoś, *Ciało mówiące...*, s. 125.

⁵² Określenie użyte przez Mariana Pecko podczas wywiadu na temat spektaklu *Iwona, książeczka Burgunda*, wywiad przeprowadzony przez J. Kijak, Opole 2016.

⁵³ Zob. J. Jarzębski, *Natura i teatr...* s. 41.

histerię, leki). Iwona, owa "cicha rewolucjonistka", w swej podwójnej roli: ekstatyczna i wyrazista Anna Jarota i szara, niema lalka. Przecięcie sznurków, łączących człowieka i lalkę znamionuje bezkrwawą rewolucję, ale zostawia pytania: co dalej? (bez maski, bez lalki, bez formy). Te pytania są znakiem twórczości Witolda Gombrowicza, wypowiedziane ze środka sceny przez Iwonę-lalkę, są głosem powołującym dramat w „kościelce ludzkiej”. Bo ta historia ludzko-lalkowa - w swej nowatorskiej interpretacji teatralnej – zmusza do podjęcia rozmowy ze wszystkimi dziełami Gombrowicza (także jego *Dziennikiem*), z całym „makrogombrowiczowskim” dramatem, który Marian Pecko zaprojektował swoim spektaklem i jego aktorską kreacją.

**IVONA, PRINCESS OF BURGUNDIA. THE BEST OF WITOLD GOMBROWICZ,
THEATER PERFORMANCE DIRECTED BY MARIAN PECKO.**

Summary

I try to present here the comparing the text of the Gombrowicz first drama: *Iwona, księżniczka Burgunda* with performance of Marian Pecko - which was staged in the Opole Theatre of Puppet and Actor. I showed that the play touched the main of Gombrowicz ideas like: Form, humanity, social conventions, but it also exaggerated this problem and somehow reached to the whole work of Witold Gombrowicz. Actors with puppets – this picture showed not only double nature of the human being, this picture realizes one of the most important Gombrowicz thought – how far we are from the others, how separated we are by our puppets – roles, puppets – conventions, puppets - masks. Iwona in this play has been shown as pale puppet, but also - by actress Anna Jarota - as a dominant femme fatale and director of the whole story. Marian Pecko interpretation of *Iwona, princess of Burgundia* is absolutely new and unique, worthy of comparison and it must be remembered.

