

TORUŃSKA PREMIERA GOMBROWICZA

W zamieszczonych w programie teatralnym sformułowane, jaką przeprowadziła Krystyna Meissner z Arturem Sandauerem na temat *Iwony księżniczki Burgunda* pada znamienne pytanie: Czy w „Iwonie”, pod formą groteski, nie wyczuwa Pan pewnego narastania grozy, związku z planowanym morderstwem? Czy ten utwór jest tragigroteską?

Owo, tak właśnie sformułowane pytanie, jest nie tylko pytaniem o granice gatunkowe, co o możliwości — i tu już poniekąd zasugerowany — sens ideowy utworu Gombrowicza. Kryje on w sobie ten, jakże charakterystyczny przy spotkaniach z dziełem Gombrowicza, niepokój interpretacyjny, który pozwala zastanawiać się, czy i w jakim stopniu brawurowa i zdumiewająca swą farsowością akcja dramatu jest kamuflażem, mającą zwozić i prowadzić na manowce osłoną dla głęboko ukrytej i wymagającej interpretacyjnego wyekspozowania problematyki o napięciu zgoła nie farsowym. Niepokój — powiedzmy to od razu — potwierdzający najlepiej oryginalność twórczości Gombrowicza; wynika on bowiem w dużej mierze z ugruntowanych w nas nawyków, które autor *Ferdurke* tak śmiało rozbija. Nagromadzenie sytuacji, dla których jedynym usprawiedliwieniem wydaje się być wspomniana przez K. Meissner zasada „im głupiej, tym lepiej”, wprawia wszak w zakłopotanie, trudno bowiem początkowo odnaleźć pojemną formułę uwierzytelniającą konieczność tego rodzaju zabiegów. Formuła na tyle jasna, by zdołała ona związać brawurowość i błazenadę farsową z głęboko istotną problematyką, w jakiej widać się świat Gombrowicza. (Odpowiedź Sandauera jest tutaj wymijająca, wskazuje na jeden tylko i chyba nie najważniejszy element). Zgodnie bowiem z ugruntowanymi w nas przyzwyczajeniami, farsa nie wydaje się być wehikułem najodpowiedniejszym dla przeniesienia ważkiej problematyki; w samej jej naturze zdaje się tkwić coś pospolitego, gminnego, co komizm farsowy, tak na ogół niewybredny, czyni dla widza czymś z lekka wstydliwym, jakimś rodzajem rozrywki niższego lotu.

Tymczasem właśnie formuła farsy pełni w utworze Gombrowicza najistotniejszą funkcję ideową, przenosi najważniejsze sensy problemowe. Bo też trzeba w tym wypadku ujmować farsę jak gdyby *in idea*, by dostrzec jej złożony charakter w świecie teatralnym Gombrowicza.

Spektakl toruński w reżyserii Krystyny Meissner, oscylujący między farsą a groteską, ten właśnie złożony charakter idei farsy wydobywa dość precyzyjnie, ale i niekiedy zbyt dosłownie, o czym dalej.

Farsa, jak wiadomo, czyni z postaci swolch jednostajne mechanizmy prezentujące w karykaturalnym wyolbrzymieniu jedną tylko cechę, jeden, jak powiada L. Fryde, gest wewnętrzny. W spektaklu toruńskim dopowiada to, w sposób niestety dosłowny i ilustrujący architektura sceny. Tworzy ją bowiem wystawna w swej fakturze, przerysowana i tchnąca jakimś powiewem grozy budowa jawnie nawiązująca do szopki krakowskiej, gdzie aktorzy pojawiają się niczym mechaniczne figurki „wyrzucane” z obrotowej scenki. Ta scenografia autorstwa Andrzeja Markowicza w sposób nazbyt ilustracyjny zdaje się przedkładać widzowi interpretację działających się w niej sytuacji, a jest przy tym na tyle agresywna (szczególnie w drugiej części spektaklu, gdy zdjęty zostaje dach szopki, a sine światło wydobywa całą grozę form i linii), że uprzedza pojawiające się sensy problemowe, przytłaczając sobą aktorów i ich kwestie.

Wyolbrzymionym farsowo „gestem wewnętrznym” dworu jest wypowiedziana przez jednego z dworzan świadomość

funkcjonowania, ciągła konieczność zewnętrznego potwierdzania swej społecznej funkcji. Jest to tym samym świat, któremu w każdej chwili grozi rozwyście się w żywiole obcym jego formalnemu porządkowi. Tym porządkiem formalnym jest to wszystko, co składa się na społeczne pojęcie „królewkości”, co wynika ze społecznej definicji dworu; żywołem natomiast podmywającym ów porządek jest to wszystko, co owym wyobrażeniem zaprzecza, co jest przypisane kulturze niskiej, plebejskiej. Przy czym żywołem ten stanowią zarówno siły zewnętrzne wobec dworu (Iwona), jak i siły wewnętrzne, tkwiące w każdym z reprezentantów „królewkości”. Te siły wewnętrzne szukają ujścia, domagają się ujawnienia, raz po raz dają o sobie znać, ale zawsze jeszcze zostają stłumione przez ów formalny porządek społeczny, którego nominalnym (i rzeczywistym) strażnikiem jest szambelan. I tu w inscenizacji toruńskiej warto zwrócić uwagę na dwie chociażby role — królowej i króla, postaci te bowiem różnymi środkami aktorskimi najlepiej ujawniającą rozsadzającą je od wewnątrz ładunek anarchii. Zofia Melechówna jako królowa swój status społeczny ratuje tylko w zasadzie strojem (jedyne to kostium dworski, nie farsowy) mającym niczym tarczą osłonić jej rzeczywisty „prymitywizm”. Charakterystyczny dla tej aktorki timbr głosu, ostry a miejscami pefen sztucznej, wyuczony pełni i poprawnie, niepewny gest sprawiają, że widz bardzo szybko rozpoznaje w niej — powiedzmy — kucharkę przyuczoną do zawodu królowej. Scena czytania wierszy, owa kapitalna scena z lustrami jest już tylko kulminacją tego wszystkiego, co widz wcześniej rozpoznał w sposobie bycia, poruszania się i mówienia królowej.

Z innych elementów postaci swą buduje Wojciech Szostak jako król Ignacy. Ten chce być niedbale królewski, twarzą pozbawioną niemal mimiki, oczami skrytymi za okularami, wystudiowanym gestem pewnej nonszalancji usiłując sprawić wrażenie osoby doskonale obytej z przypisanym jej urzędem. Ale właśnie urzędem, bo raz po raz, czy to z nieodpowiednim kontekście wypowiedzianą uwagą, czy też zbyt późno lub zbyt wcześniej przyjętą pozą wyniosłości demaskuje swą prymitywną naturę bezwolnego mechanizmu, nie nie rozumiejącego błazna, któremu włożono na głowę koronę. Stąd też pojawienie się Iwony (Ewa Józefczyk) tylko w sposób lawinowy przyspiesza jawne uobecnienie się żywiołu niskiego, sił anarchii.

Ewa Józefczyk gra zahukaną dziewczynę, popychadło nie znajdujące w sobie dość siły, by przeciwstawić się komukolwiek; jest nieporadną, niewydarzoną, po trosze onieśmiałoną, po trosze przerażoną dziewczyną, od której wymaga się rzeczy dla niej niezrozumiałych i przez to sprawia wrażenie ucieleśnionej nie-szczęśliwości, paraliżującego zakłopotania. To sytuacja sprawia, że potęguje się nieporadność gestów Iwony, coraz jaskrawiej ujawnia jej gminny status społeczny. I w tym momencie farsa przestaje już być tylko sposobem prezentacji, a staje się ową groźną dla formalnego porządku „królewkości” ideą re-

prezentującą agresywne siły, jakie drzemlą w skrywanych niezbyt umiejętnie fascynacjach i tęsknotach dworu. Bronią się przed Iwoną, dwór broni się przed zupełnym zdemaskowaniem ukrytych w nim fascynacji, przed ucieleśnieniem tego, co jest jego formą społecznego funkcjonowania. Dlatego śmierć Iwony jest koniecznością i to śmierć taka właśnie, jaką wymyślił Gombrowicz — żenująca, zawstydzająca swą płaską komediowością, farsowością właśnie, bo tylko na tym tle dwór może odzyskać swą formę, a raczej ów pozór formy wysublimowanej kultury, jaką chciałaby błyszczeć, jaką w myśl porządku królewskiego winien błyszczeć. Wiedział o tym szambelan, on jeden unosił w sobie pełną świadomość, czym jest społecznie wyobrażenie porządku „królewkości”, dlatego jak sądzę — można mieć niejako zastrzeżenia do K. Meissner i Jerzego Glińskiego, że nie wydobyli z tej postaci jej istotnego znaczenia. Wtopiony w tło dworu szambelan Glińskiego niczym zdaje się nie wyróżniać, jest równie płaski, jak inni dworzanie i para królewska, a przecież na dobrą sprawę tylko on zrozumiał rzeczywiste niebezpieczeństwo czyhające na ustalony ład, wie, że morderstwa, jakie planują inni, nie rozwiązałyby problemu, bowiem usunęło by tylko fizyczną osobę, a nie ucieleśnioną w niej sferę duchowej agresji niskości, pospolitości, niewyrafinowania, które to elementy — obecne w Iwonie — są jednakże przede wszystkim projekcją psychiczną dworu. Ta świadomość wyróżnia szambelana i nie pozwala traktować go li tylko jak posłusznego kamerdynera, a tym w gruncie rzeczy pozostaje szambelan w spektaklu toruńskim.

Pewne kłopoty sprawia także postać Filipa. Bo kim on właściwie jest? Zbuntowanym księciem, nudzącym się młodzieńcem, który wdraja się w ryzykowną przygodę, odpowiednikiem Miętusa z „Ferdurke”? Artur Sandauer, powiada, że Filip jest człowiekiem, który ma „dość funkcjonowania w obrębie określonych form. Takie ujęcie czyniłoby z Filipa postać obcą światu, w którym trwał, obdarzoną świadomością jego pozorów, zakłamania itd. Byby więc rodzajem buntownika podejmującego rozprawę z nienawistym mu światem. Ryszard Jabłoński kreujący postać Filipa nie został tak wyraźnie określony. Więcej w nim młodzieńczej przekory, nieustabilizowanej niepewności i żywiołowości, pokusy przygody, niż wynikającego z przymyśleń buntu. Młodzieńczość orientująca się na emocje, a nie rację intelektualne dominuje w ujęciu Ryszarda Jabłońskiego. Stąd jest to rola budowana z gestów bardzo dynamicznych, z popisów sprawnościowych, takich zachowań, które eksponują czynnik fizycznej obecności, witalnej żywiołowości. Stąd owa rycho zarzucona próba ocalenia minimum przyzwoitości i młodzieńczej szlachetności nie jest właściwie dla Filipa kleską wobec przewagi odzyskującego swe siły mechanizmu władzy, ale tylko pierwszym kompromisem. Niewiele chyba w końcu znaczącym dla żywej i roziskrzony niepokój sumienia. I tu *Iwona księżniczka Burgunda* okazuje się być najbliższa *Ferdurke*.