



Trzy księżniczki Burgunda

ANDRZEJ
CHURSKI

Czy można zdradzić Iwonę? Sztuka o ogromnych możliwościach scenicznych i przez to kontrowersyjna należy do tych, których kanon interpretacyjny nie zdążył się jeszcze ustalić, ale które zadomowily się na dobre w teatralnych repertuarach. Dlatego każda kolejna koncepcja inscenizacyjna budzi zainteresowanie.

Recepcja realizacji scenicznych pozwala na wyodrębnienie dwóch biegunowych stanowisk interpretacyjnych i dwóch punktów odniesienia dla oceny tychże realizacji. Pierwsza dostrzega w *Iwonie* (jakby przez pryzmat *Stubu*) filozofujący dramat o tragicznych powikłaniach z zakresu psychologii zbiorowej. Druga — koncentruje się na komediowo-farsowych sytuacjach powstałych ze zderzenia dojrzałej, skonwencjonalizowanej formy z jednostką amorficzną, odporną na działanie konwencji.

Nie sposób rozstrzygnąć tego dylematu w dwóch zdaniach. Dość powiedzieć, że Gombrowicz bagatelizował sens *Iwony*, a wszystkie warstwy tekstu, bardzo prostego w warstwie słownej — sprawdzian nośności znajdują na scenie. Więc nie ma potrzeby doktrynalnego interpretowania Gombrowiczowskiej tragigroteski, bowiem teatr musi mieć swobodę wyboru. A jakość i proporcje wyboru między występującymi w *Iwonie* kategoriami estetycznymi dają świadectwo, predyspozycjom, umiejętnościom i sile koncepcji, realizowanej przez zespoły i inscenizatorów.

Trzy inscenizacje z bieżącego sezonu w teatrach Polski Północnej przedstawiamy w kolejności premier.

OLSZTYN — REŻYSER HENRYK BARANOWSKI

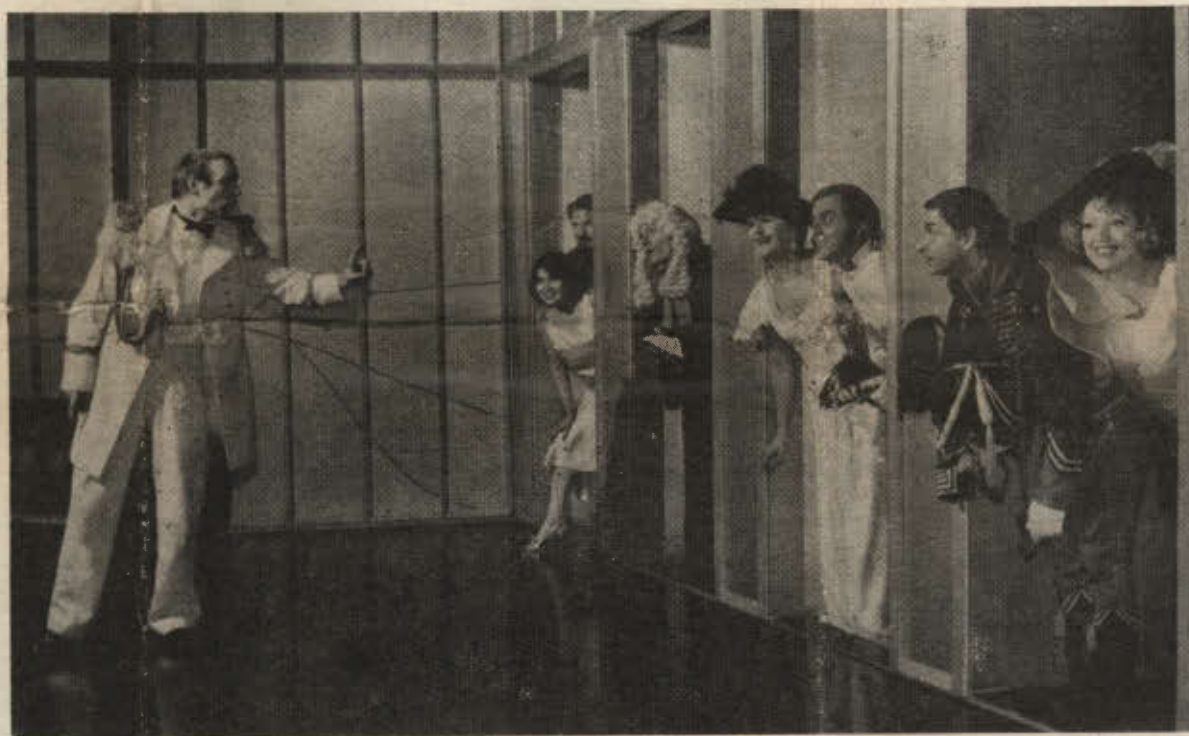
Przedstawienie olsztyńskie odróżnia się zarówno od współczesnych jak i dawniejszych inscenizacji *Iwony*. Decyduje o tym suma wprowadzonych przez Baranowskiego innowacji. Wychodzi on od znacznych modyfikacji tekstu, uzyskanych przez

IWONA KSIĘŻNICZKA BURGUNDA Witolda Gombrowicza:

Teatr im. Jaracza w Olsztynie. Reżyseria: Henryk Baranowski, scenografia: Krystyna Kamler, muzyka: Jerzy Satanański. Premiera 10 XII 1976 (fot. Tadeusz Trepanowski)

Teatr im. Horzycy w Toruniu. Reżyseria: Krystyna Meissner, scenografia: Andrzej Markowicz, muzyka: Tomasz Ochalski. Premiera 29 I 1977 (fot. Janina Gardzielewska)

Teatr Wybrzeże w Gdańsku. Reżyseria: Ryszard Major, scenografia: Jan Banucha, muzyka: Andrzej Głowicki. Premiera 12 II 1977 (fot. Tadeusz Link)



skrótów dokonywane na specjalnej zasadzie, która wznaga wrażenie pustostawia: pozostawia się z całości wypowiedzi sam szkielec lub pointę. Efektem tego zabiegu jest niemal całkowita „przezroczystość” tekstu, sprowadzenie jego roli do pełniacego funkcje ornamentu, ozdobionego wiele i nic nie mówiącymi wykrzyknikami. Powoduje to ponadto koncentrację uwagi na pozasłownych elementach inscenizacji.

Baranowski posługuje się scenicznymi efektami niezwykle sprawnie, co podkreśla scenografia, uboga w rekwizyty, lecz funkcjonalna. Zimna, otwarta na tylną ścianę teatru przestrzeń ożywiona jest tylko kolorowymi kostiumami aktorów. Zmiana wnętrza zaznaczona jest przez spuszczenie kilku rąm-krat brudnoczerwonego koloru (ramy Iózek) i olbrzymiej klatki z koroną. Długi, kilkakrotnie splątany walek imituje kanapę. Przechadzkom dworu w tej przestrzeni towarzyszy orkiestra dęta i czterech „cichociemnych” rewolwerowców (Walenty I—IV). Funkcję opiekuna Księcia pełni — na podobnej zasadzie — Cyryl. Przerwy w akcji zaznaczone są pojawiającą się na scenie uzbrojoną wartą.

Atmosfera zbrojnej gotowości nie sprzyja miłosnym zbliżeniom, zwłaszcza że wybranką Filipa jest dziewczyna o wyraźnie proletariackim pochodzeniu (*Iwona* i ciotki ukazują się na scenie w tzw. fufajkach). I to jest przyczyną protestu dworu. *Iwona* nie ma bowiem żadnych widocznych defektów. Grająca ją Małgorzata Peczyńska zdobywa widza swym naturalnym, nieco surowym wdziękiem i urodą. Jej żywe zachowanie, podszyte jakąś plebejską mądrością, fascynuje i czyni możliwym nawiązanie między młodymi bohaterami sympatycznego porozumienia. *I-*

wona ma przy tym swoistą godność i dumę, wyrażoną zarówno pogardą dla dworu jak i świadomym zrozumieniem swego losu. Jej śmierć w obliczu dworu zgromadzonego na czarnej trybunie robi wrażenie ofiary.

Upadkowi *Iwony* towarzyszy pojawienie się żołnierzy w maskach przeciwigazowych, z trzymanymi w pogotowiu karabinami. Przy dźwiękach marsza żałobnego zjeżdża na scenę olbrzymi portret Króla. Oto w skrócie historia olsztyńskiej *Iwony*. Dodam jeszcze, że adoratorem bohaterki jest student Innocenty, któremu za odwagę protestu „Walentowie” rozbijają głowę.

Iwona Gombrowicza jest niewątpliwie osadzona w atmosferze lat trzydziestych. Ale raczej towarzysko-literackiej niż społeczno-politycznej, choć nie sposób przyjąć, by sfery te nie zażębiały się. Reżyser osadził arystokratyczno-proletariacki flirt w warunkach totalitaryzmu i przydał mu sens znany z historii oraz symbolikę megalomanii. Baranowski podłożył dramatowi sens społeczno-politycznego pamfletu, traktując go jako pretekst dla ukazania pewnego rodzaju konfliktów. Inszenizacja ta mogłaby być ilustracją tezy o obecności — niezależnie od intencji autorskich — cech epoki w twórcach jej kultury.

Może taka interpretacja bliższa jest dzisiejszej wrażliwości od subtelnej problematyki psychologicznej, dostrzeganej dotąd u Gombrowicza?

Spektakl Baranowskiego wciąż widza w swoją orbitę aktorstwem, dobrym rozegranie sytuacji scenicznych, dynamiką, komizmem, tak słownym jak sytuacyjnym.

Jan Pęczek jako Filip — uwikłany między zainteresowanie *Iwoną* a skomplikowane i groźne sprawy dworu — wewnętrznie

rozdarty, miota się od czułości do szyderstwa. Henryk Dłużyński stwarza postać Króla pełną, bogatą w motywacje, przywołując ciekawe skojarzenia. Królowa — Małgorzata Jakubiec — brawurowo rozgrywa swój monolog, stopniując aktorskie efekty z dużą kulturą. Interesujące poprowadzone są role Cyryla (Wojciech Kostecki) i Szambelana (Roman Michalski), zwłaszcza w momentach komicznych ukazujące nieudolność próby samookreślenia czy uchwycenia sensu wydarzeń.

TORUŃ — KRYSZYNA MEISSNER

Twórcy toruńskiego przedstawienia zatroszczyli się przede wszystkim o specyficzny, wyraźnie odczuwalny klimat *Iwony*. Głównym elementem współtworzącym atmosferę spektaklu jest scenografia Andrzeja Markowicza, który umieścił akcję w obrębie barokowej — monstrualnej fasady zamku, w którym krużganki wybudowane piętro po piętro, pokretnie zdeformowane, zwieńczone są pozłacanym szporkowym dachem.

Na poziomie sceny umieścił scenograf teatralną machinę, która poruszana przez Walentego obraca postaciami-manekiny i przynosi na scenę upozowanych nie-naturalnie aktorów. Niesamowita absurdalność tego rytuału podkreśla ilustrująca go muzyka Tomasza Ochalskiego, wykonywana przez grupę *Novi Singers*, utrzymana w tajemniczym nastroju i pełna sennie, niepokojącej ekspresji.

Na tle w takim klimacie utrzymane oprawy scenicznej operetkowe kostiumy dam dworu oraz dżinsy i kółki młodych kontestatorów, ukrywające się pod ceremonialnymi strojami księcia i jego kompanów, są zapowiedzią rozegrania w irre-



alnej scenerii komediodramy o odniesieniach współczesnych.

Bohaterem spektaklu Krystyna Meissner uczyniła Księcia Filipa, zaznaczając jego indywidualizm i wyobcowanie z dworskiego kręgu (tylko jego nie wyrzucano na scenę pałacowa machina z manekinami). W interpretacji Ryszarda Jabłońskiego jest Książę „nastoletnim” młodzieńcem, którego nie zadowalają ani banalne błazenady Cyryla i Cypriana, ani etykieta sztywności dworskiej konwencji.

Od momentu zaręczyn z Iwoną wszystkie jego doświadczenia nabierają charakteru inicjacyjnego. Filip dziwi się sytuacjom, własnym reakcjom i słowom, uczy się nowych zachowań. Jest wrażliwym intuicjonistą, zbuntowanym przeciw przerostom formy wdzierającej się w sferę zastrzeżoną dla zachowań najbardziej intymnych i spontanicznych. Jabłoński wnosi na scenę świeżość, temperament i młodzieńczą błyskotliwość, w czym niewątpliwie pomaga mu duża sprawność cielesna.

Taka koncepcja roli pozbawia aktora możliwości wzbogacenia jej o dojrzałą refleksję i pełną świadomość dokonywanych wyborów. Dlatego w końcowej scenie poddaniu się i pogodzeniu ze skutkami buntu-eksperymentu towarzyszy młodzieńczy smutek i świadomość przegranej.

Wyeksponowanie postaci Księcia nie usunęło w cień roli tytułowej w ciekawej kreacji Ewy Józefczyk. Iwona istnieje na scenie poprzez nieustanny ruch. Objawiający się w mimice, drobnych gestach rąk, ruchach stóp, układach ciała — jest wyrazem jej reakcji na działania otoczenia.

Aktywność Iwony czyni zrozumiałym opisany w dramacie mechanizm destrukcji: wprowadzenie „pozytywnego” elementu w „negatywną” strukturę sformalizowanej grupy powoduje roz-

luźnienia struktury, a następnie jej ponowną konsolidację w celu usunięcia obcego „elementu”.

Oczywiście sam utwór nie jest tak modelowo jednolity w motywach, postawach i roli. Pierwszeństwo z racji interesującej realizacji aktorskiej oddaje tu Szambelanowi (Jerzy Gliński). Konsekwentny i stanowczy, w nieodłącznych czarnych rękawiczkach, pełni on funkcję faktycznego organizatora życia dworskiego, wytrawnego światowca, który zdominował operetkowego nieco Króla-safandulę. Zagroże-

nie ze strony „Cimcirymci” ilustruje Gliński z dużą dozą komizmu. Wyrazistość gestu i postawy nie powoduje przy tym uproszczenia rysunku postaci, choć szkoda, że w scenach sam na sam z Królem nie jest bardziej swobodny, co wzbogaciłoby komizm ich wzajemnych stosunków. Postać Króla wyposażył Wojciech Szostak w nieodłączną cechę ludzi słabych: brutalność, która jest najistotniejszym wyróżnikiem tej roli.

Dostojeństwo i reprezentacyjną elegancję Królowej wykorzystuje

1. T. Wybrzeże w Gdańsku. Scena zbiorowa — po lewej: Henryk Sakowicz (Szambelan); 2. T. Im. Horzycy w Toruniu. Grażyna Leśniak (Iza) i Ryszard Jabłoński (Filip); 3. T. Im. Jaracza w Olsztynie. Witolda Czernawska (Ciotka II), Eugenia Snieżko-Szafnagłowa (Ciotka I), Małgorzata Peczyńska (Iwona) i Jan Pęczek (Filip)

