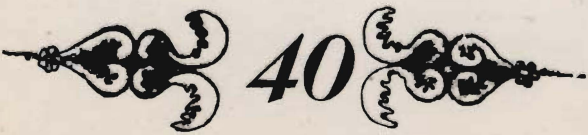
TEATR POWSZECHNY
IM.
JANA KOCHANOWSKIEGO
W RADOMIU

WITOLD GOMBROWICZ

IWONA
KSIĘŻNICZKA BURGUNDA



TEATR POWSZECHNY
IM. JANA KOCHANOWSKIEGO
W RADOMIU

WITOLD GOMBROWICZ

IWONA
KSIĘŻNICZKA BURGUNDA

DYREKTOR TEATRU
I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
ZYGMUNT WOJDAN

DYREKTOR
TECHNICZNO-ADMINISTRACYJNY
MIROSŁAW KUSTRA

KIEROWNIK MUZYCZNY
JACEK SZCZYGIEŁ

KONSULTANT LITERACKI
TERESA WRÓBLEWSKA

SEKRETARZ LITERACKI
J. EWA ŻUROWSKA

WITOLD GOMBROWICZ

Urodził się 4 sierpnia 1904 roku w Małoszycach koło Opatowa w Sandomierskiem. Od 1911 roku mieszkał w Warszawie. Tu w 1922 ukończył gimnazjum, a w 1927 wydział prawa na Uniwersytecie Warszawskim. Przez kilka następnych lat był aplikantem adwokackim, najpierw w Sądzie Powiatowym, potem w Sądzie Apelacyjnym. Porzucił jednak zawód prawnika i zajął się pracą literacką.

Pierwszy swój utwór — historię rodu Gombrowiczów, opisaną na podstawie dokumentów z rodzinnego archiwum — napisał w 1920 roku (dotąd nie publikowany). Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych powstają pierwsze utwory literackie, opowiadania, które wejdą do debiutanckiego tomu *„Pamiętnik z okresu dojrzewania"* (1933). Współpracuje z „Kurierem Porannym" i z innymi pismami warszawskimi. W 1938 ukazuje się głośna powieść *„Ferdydurke"* a w następnym, na łamach „Expressu Porannego", powieść sensacyjna w odcinkach *„Urzeczeni pod pseudonimem Niewieski"* oraz *„Opętani"* w dzienniku „Dzień dobry" — *„Kurier Czerwony"*.

W sierpniu 1939 na zaproszenie Polskich Linii Oceanicznych Gombrowicz wziął udział w inauguracyjnym rejsie statku „Chrobry" i 1 września wylądował w Buenos Aires. Pozostał tam do roku 1963. Przez siedem lat pracował (1947—1954) w Banku Polskim w Buenos Aires, wreszcie poświęcił się wyłącznie pracy literackiej.

Po 23 latach pobytu w Argentynie powrócił do Europy. Mieszkał przez rok w Berlinie Zachodnim jako stypendysta fundacji Forda. W roku 1965 osiadł w Vence koło Nicei we Francji. W 1967 otrzymał międzynarodową nagrodę literacką (Prix Formentor) za powieść *„Kosmos"* (1965). Po wojnie powstały jeszcze dwie inne powieści: *„Trans-Atlantyk"* (1953), *„Pornografia"* (1960) oraz *„Dzienniki"*: t. 1 — 1953—1956 (1956), t. 2 — 1956—1961 (1962), t. 3 — 1961—1963 (1966). Cała twórczość nowelistyczna Gombrowicza opublikowana została w tomie *„Bakakaj"* (Kraków 1957).

Zmarł 25 lipca 1969 roku w Vence.

Utwory teatralne:

— *„Iwona, księżniczka Burgunda"*. Pierwodruk: „Skamander" 1938 nr 93/95 (Wznowienia: Warszawa, PIW, 1958; W. Gombrowicz, „Teatr" tom V *„Dzieł zebranych"*, Instytut Literacki, Paryż 1971). Prapremiera: Teatr Dramatyczny w Warszawie 9 IX 1957.

— *„Ślub"*. Pierwodruk w języku hiszpańskim, Buenos Aires 1947. Wznowienia: Paryż 1953 (po polsku, w tomie: *„Trans-Atlantyk. Ślub"*. Warszawa 1957 Czytelnik, „Teatr" (j.w.). Prapremiera światowa: Theatre Recamier w Paryżu — I 1964, prapremiera polska — Teatr Dramatyczny w Warszawie 5 IV 1974.

— *„Operetka"*. Pierwodruk w: *„Dzienniki 1961—1963"*, wydanie osobne (po polsku) — Paryż 1968, następnie w tomie „Teatr" (j.w.) w kraju osobno nie publikowana; obszerne fragmenty w artykule Jana Błońskiego *„Historia i operetka"* („Dialog" 1971 nr 6) Prapremiera światowa: Teatro Stabile w Aquila, 17 XI 1969, prapremiera polska — Teatr Nowy w Łodzi, 13 IV 1975.

(Wg Szczepan Gąssowski, Współcześni dramatopisarze polscy, Warszawa 1979, s. 151—152)

W TEATRZE GOMBROWICZA

We wszystkich trzech sztukach Gombrowicza osią strukturalną, kanwą, na której rozpięte są dzieje postaci głównych, jest konwencja, Forma idealna — Dwór. W *„Iwonie"* jest to dwór dosłowny, z pałacem, królem i królową, księciem i całą świtą, z ceremoniami i specyfiką życia dworskiego. Jednakowoż korona, tron, szaty — to tylko rekwizyty, forma zewnętrzna, sama w sobie banalna, najprostsza. O istocie Dworu, jego wewnętrznej esencji, jej sensie najgłębszym — świadczy wszak to wszystko, co dworskie, więc inne niż zwykłe pospolite. Najmocniejsza więź jest ta, która powołała Dwór do istnienia: owo Urodzenie Wyższe, więź z ducha, nieuchwytna, a przecież jakoś widoczna, bo realizuje się zewnętrznie — właśnie w Stroju i Geście, także w Słowie. Rekwizyty są tu więc jedynie skutkiem, zewnętrznym objawem Formy doskonalszej, wewnętrznej. Działanie jest zresztą wyższego stopnia: skoro więź wewnętrzna, duchowa, zespolenie w Inności Wyższej, wywołała — jako swój objaw realny — Rekwizyt, przeto ów dostąpił dostojeństwa Reprezentacji; jest więc ważny i istotny jako potomstwo tamtych sił wyższych, więcej, bywa przywoływany wszędzie tam, gdzie trzeba się

pokazać: wobec tłumu, motłochu, wszego gremium poddańczego. Dlatego w akcie IV *„Iwony"* mówi Król do Królowej — poetki: *„Dosyć tych tam poezji, giętkości, malin, kalin... Nie jesteś już pierwiosnkiem, jesteś damą, królową, no, no. Nie ty masz się giąć, ale przed tobą żeby się gięli — no, no. Umyj się, kocmołuchu, wyglądasz jak nieboskie stworzenie. Włóż swoją adamaszkową suknię — pokaż, stara, co umiesz! Nuże! Zbierz do kupy swoje elegancje, gracje, dystynkcje, takty, maniery, od tego przecież cię trzymam, a swoim lotrzycom też nakaż, żeby mi się wystroiły, w co która może".**

Forma może być, jak widać, osłabiana i potęgowana; Dwór bywa bardziej i mniej dworski, w zależności od natężenia sił wewnętrznych i zewnętrznych, jakimi się posługuje. Będzie to pierwsza szczelina, którą pocznie się wdzierać BezFormowość — owa anarchia, wiodąca do innego „ładu", innego „porządku" rzeczy.

(...)

Ale Dwór to nie tylko wcielenie Formy. Dwór zostaje powołany, stworzony po to, przede wszystkim, by można go było poddać działaniu zewnętrznych, rozsadzających go sił. Nie istnieje przecież statyka Formy: jej zasadą jest nieustanny dynamizm, ruch, dialektyka, owa wykorzystana już w „Ferdydurke" choćby Newtonowska zasada akcji i reakcji. *„Wszystko tu bez przerwy „stwarza się": Henryk stwarza sen, a sen Henryka, akcja też stwarza się nieustannie sama, ludzie stwarzają się wzajemnie i całość prze ku nieznanym rozwiązaniom"* — pisze Gombrowicz we wstępie do *„Ślubu"*. Więcej: Forma istnieje po to właśnie, by nieustannie jej zaprzeczać; Gombrowiczowski Dwór będzie zatem obdarzony „z zewnątrz" takimi postaciami i ich właściwościami, które będą — z samej racji swego istnienia — przeciwne idei Dworu. Za każdym razem postacią taką będzie kobieta, dokładniej: Młoda kobieta, dziewczyna, symbol (seksualnej także) anarchii. Będą to po kolei: tytułowa bohaterka *„Iwony"*, dziewczę brzydkie i nieruchawe; dziewka karczemna, eks-narzeczona Henryka — Mania ze *„Ślubu"*; wreszcie Albertynka — „cud dziewczynka", młodziutka szwaczka z *„Operetki"*.

Jak już widać z powyższych, skrótowych bardzo określeń, dziewczyny te nie należą — *ani urodzeniem, ani jakimikolwiek innymi* związkami — bezpośrednio do Dworu; gorzej: pochodzą wręcz z nizin społecznych. Wiadomo, co oznaczało wprowadzenie takiej osoby do Towarzystwa: kłania się tu nie tylko Stefcia *Rudecka (należy zaznaczyć, że ów Gombrowiczowski* Dwór nie tyleż z historycznych siedzib królewskich się wywodzi, ile z XIX-wiecznych i późniejszych „salonów" — także polskich...). Gombrowicz, ów burzyciel systemów, anarchista przewrotny, z miejsca, odruchowo wrogo ustosunkowujący się do wszystkiego, co jawi się jako kształt mający ambicję stałości, Gombrowicz — ironista i obrazoburca, nie mógł uciec od tak znakomitej okazji, jaką było zrobienie „gęby" Dworowi — przy pomocy dziewki.

Aby jednak mechanizm antyDworski mógł sprawnie funkcjonować, należało wykonać wcześniej pewien konieczny zabieg. Trzeba było mianowicie Niższość podnieść do Wyższości, znaleźć tę płaszczyznę, na której obie strony, pozornie przynajmniej wzajem nie zagrożone w swej zasadzie bytu, będą mogły egalitarnie przebywać. Dzieje wprowadzania na Dwór dziewcząt „plebejskich" i „lokajskich" to — na początku — ceremonia Ubierania w Godność.

Iwona została księżniczką z dwóch co najmniej powodów. Pierwszym był opór księcia Filipa, następcy tronu, wobec utartych już — więc nudnych — sposobów książęcego spędzania czasu. Ponieważ do obowiązków tych należało uwodzenie dam Dworu — przeto Filip zwrócił się ku dziewczęciu gminnemu; ponieważ zwraca się uwagę na dziewczęta piękne — Filip wybrał dziewczynę brzydką; ponieważ wszystkie damy bywały dotąd „normalne" — Filipa zafascynowała nienormalność Iwony: *„Istnieją osoby jak stworzone na to, żeby wytrącać z równowagi, drażnić, pobudzać i doprowadzać do szaleństwa. (...) Ach, jak pani*

milczy! Jak pani milczy! A przy tym pani wygląda na obrażoną! Pani ma znakomity wygląd — dumnej królowej!" Owo porównanie stanu biernej apatii „gminnej" do stanu biernej apatii — „królewskiej" (Filip milczenie Iwony interpretuje na swój sposób: skoro nie reaguje na niego, Księcia, jej milczenie i bezruch muszą być Wyższe, coś znaczące!) — było pierwszym krokiem wprowadzającym owo milkliwe i nieruchawe brzydactwo w godność Dworu Królewskiego. Krok drugi był zarówno następstwem sprowokowania Księcia przez dworzan, jak antyrodzicielskim buntem Filipa: Książę, broniący zwłaszcza wobec Rodziców swojej Młodości i związanej z nią Niezależnej Wolności Wyboru, wybrał Iwonę na żywy symbol niezależności: *„Dość jestem bogaty, żeby zaręczyć się nawet z nędzą wyjątkową. Dlaczego ma mi się podobać tylko ładna? A brzydka nie może mi się podobać? Gdzież to jest zapisane? Gdzież jest takie prawo, któremu ja miałbym ulegać jak jaki bezduszny narząd, a nie jak człowiek wolny?"*

Rzeczywiście, dopnie swego; Dwór rychło dorobi na użytek własny i użytek pospólny wersję swoją, zachowawczą: że małżeństwo to było skutkiem „wzniośle demokratycznych" idei następcy tronu. Tak to niejako bezwłasnowolnie — bo nie uczyniwszy żadnego gestu i nie wypowiedziawszy jednego słowa — została Iwona Copek, „przedstawicielka najniższych warstw społeczeństwa", Księżną Filipową — Księżniczką Burgunda. (...)

Flejtuchowatość Iwony działa na Dwór, prężny i zwarty, choć nieco znudzony, rozkładająco; ten nowy przeszczep zostaje odrzucony, wreszcie odrzucony definitywnie; śmierć Iwony była zorganizowaną obroną Dworu przed rozłożeniem go na czynniki pierwsze, obnażeniem jego ukrytych — lub ukrywanych — mechanizmów i wartości, które — niebawem ujawnione — natychmiast podważyłyby cały sens jego istnienia. Jest to bowiem Forma nieszkodliwie — dopóki się nie rusza — podminowana: każdy mieszkaniec Dworu ma swoje tajne życie, sekrety ukryte w strukturze Nadrzędnej, funkcjonujące w niej na zasadzie

WITOLD GOMBROWICZ

IWONA
KSIĘŻNICZKA BURGUNDA

reżyseria — Marcin Sławiński
scenografia — Jerzy Rudzki
opracowanie muzyczne — Jacek Szczygieł
asystent reżysera — Danuta Dolecka

OBSADA:

IWONA — Ewa Betta
Danuta Dolecka
KRÓLOWA MAŁGORZATA — Maria Chruścielówna
KRÓL IGNACY — Andrzej Iwiński
KSIĄŻĘ FILIP — Piotr Bąk
Andrzej Redosz
SZAMBELAN — Konrad Fulde
IZA — Krystyna Michel
CYRYL — Janusz Kulik
CYPRIAN — Andrzej Redosz
Piotr Bąk
CIOTKI IWONY — Liliana Brzezińska
Anna Grażyna Suchocka
INOCENTY (ŻEBRAK) — Wiesław Motek
WALENTY —Stanisław Sparażyński
DAMY DWORU — Ewa Betta
Danuta Dolecka
Jadwiga Rydzówna
Krystyna Szostak
PANOWIE — Stanisław Kozyrski
Wawrzyniec Szuszkiewicz
[redacted]
WŁADYSŁAW STANISZEWSKI

pasożyta: Królowa pisze grafomańskie wiersze, Króla męczy wyrzut sumienia z powodu samobójczej śmierci pewnej dziewczyny, uwiedzionej przezeń w młodości i porzuconej, damy Dworu nie są wcale takimi pięknościami, za jakie uchodzą...

Iwona swoją absolutną innością, swoim bezruchem i milczeniem, ciągle jakby dawała do zrozumienia, że wszystko to widzi, i w dodatku nie akceptuje, bo zachowuje się inaczej niż ci wszyscy, którzy — identycznie grając Dwór — umówili się nie dostrzegać własnych przywar. Postać Iwony, jej zachowanie, choć właśnie skrajnie statyczne i maksymalnie mało samo dla siebie znaczące, parokrotnie wyzwala tu nieprzerwany ciąg różnych skojarzeń: *„Powiedz mi prawdę, czy gdy patrzysz na Iwonę, nic ci się nie nasuwa? Nic ci nie przychodzi na myśl? Jakieś skojarzenia?.. Jej chód na przykład? Jej nos? Spojrzenie i w ogóle cały sposób bycia? Czy nic ci to nie... przypomina? Czy nie myślisz, że ktoś złośliwy mógłby skojarzyć to z... z... tymi moimi poezjami, w które może za wiele włożyłam poezji... mojej poezji... mojej poufnej poezji?.."* — mówi Królowa — grafomanka do Króla.

Albertynka spełnia w *„Operetce"* funkcję podobną. Śniąc o nagości pośród dworskiej Mody i Stroju jest dla całego Towarzystwa groźnym objawem możliwości egzystencji innej, wrogiej mu z zasady. Groźba ta uzyskuje tu dodatkowo podparcie w całej społecznej sytuacji świata, której Dwór jest częścią; rolę Albertynki przejmują w pewnym momencie Lokaje organizujący rewolucję antyPańską. I to, co nie udało się Iwonie i Mani: rozbicie Formy Dworu, udało się poniekąd Albertynce (choć znów na zasadzie „idiotyzmu operetkowej formy; nie zapominajmy jednak, że jest to operetka także na serio...) Iwonę zamordował Dwór w samoobronie, Mania spowodowała, pośrednio, śmierć Władzia i uwięzienie Henryka — inicjatora buntu; jedna Albertynka ostała się żywa, cała i triumfująca — na zgliszczach i ruinach Dworu.

(...)

Reakcją Dworu na inność Iwony było zbiorowe, perfidnie uknute morderstwo tej ostatniej. Zachowawczość Instytucji objawiła tu swą najpotworniejszą twarz, miażdżąc Jednostkę wykraczającą poza obręb ustalonych konwencji. Śmierć Iwony, absurdalna, choć będąca następstwem działań konsekwentnych, dowiodła też, że jedynym układem logicznym, który przyjmuje jako składniki operacji wewnętrznych — sens Formy, jest circulus vitiosus. Walka z Formą może, owszem, przybrać taki kształt, kiedy Forma poczuje się zagrożona wręcz w swej istności; zaczyna tu jednak działać prawo reakcji: nie można z Formy bez reszty wejść w stadium teoretycznie upragnione — BezFormości (oznaczałoby to chaos totalny, nie do przyjęcia przecież). Dlatego po śmierci Iwony wróci z całą siłą stare Dworskie prawo, obyczaj, konwencja: zostanie złożony śmierci hołd — poprzez Przyklęknięcie:

„SZAMBELAN	*Proszę uklęknąć.*
KRÓLOWA	*Klęknij, Filipie. Trzeba uklęknąć, synu. Tak trzeba.*
KRÓL	*Prędzej! Nie możesz jeden stać, kiedy wszyscy klęczymy.”*

Owo magiczne bezdyskusyjne „Tak trzeba” oznacza ostateczne zwycięstwo Formy. Walka z nią, w wypadku Iwony, stała się beznadziejna. Wyzwolenie nie nastąpiło; okrutną zaś konsekwencją podjętej przez pseudo-Hamleta, Księcia Filipa, walki o „nowy porządek”, była nonsensowna śmierć Iwony-Ofelii”.

* — cytaty wg: W. Gombrowicz, Teatr, Instytut Literacki, Paryż 1971.

(Fragmenty artykułu poświęconego analizie trzech sztuk Gombrowicza: *„Iwony...”*, *„Ślubu”*, *„Operetki”*, ogłoszonego w „Miesięczniku Literackim” 1972 nr 3)

GOMBROWICZ

O FORMIE

(...)moje poglądy stanowią organiczną całość. (...)mój stosunek do sztuki czy narodu, czy innych spraw tym podobnych jest po prostu rozgałęzieniem drzewa, którego korzeń to moja koncepcja formy.”

(Dzienniki, t. 2, Paryż 1962)

★ ★ ★

„Czy wreszcie my stwarzamy formę, czy ona nas stwarza? Wydaje się nam, że to my konstruujemy — złudzenie, w równej mierze jesteśmy konstruowani przez konstrukcję. To, co napisałeś, dyktuje ci sens dalszy, dzieło rodzi się nie z ciebie, chciałeś napisać to, a napisało ci się coś zupełnie odmiennego. Części mają skłonność do całości, każda część zmierza do całości po kryjomu, dąży do zaokrąglenia, poszukuje dopełnienia, doprasza się reszty na obraz i podobieństwo swoje. Umysł nasz wyławia z rozbełtanego oceanu zjawisk jakąś część, dajmy na to — ucho albo nogę, zaraz na początku dzieła nasuwa się nam pod pióro ucho albo noga i potem nie możemy już wybrnąć z części, dopisujemy do niej ciąg dalszy, ona nam dyktuje wszystkie pozostałe członki. Dokoła części owijamy się jak bluszcz koło dębu, początek zakłada koniec, a koniec — początek, środek zaś stwarza się między początkiem a końcem. Absolutna niemożność całości znamionuje ludzką duszę.

(...)

To pewne, że sztuka polega na doskonaleniu formy. Lecz wy — i tu objawia się inny wasz błąd kardynalny — wyobrażacie sobie, że sztuka polega na stwarzaniu dzieł doskonałych pod względem formy; ów niezmierzony i wszechludzki proces stwarzania formy spro-

wadzacie do produkcji poematów lub symfonii; i nawet nie umieliście nigdy wyczuć należycie oraz wyjaśnić innym, jak olbrzymia jest rola formy w naszym życiu. Nawet w psychologii nie umieliście zapewnić formie należnego miejsca. Jak dotychczas, wciąż wam się wydaje, że to uczucia, instynkty, idee rządzą naszym zachowaniem, a formę skłonni jesteście uważać za powierzchowny dodatek i zwykłą ozdóbkę. I gdy wdowa, idąc za trumną męża, do rozpuku szlocha, sądzicie, że szlocha, ponieważ ciężko odczuwa swą stratę. Gdy jakiś inżynier, lekarz lub adwokat zamorduje swą żonę, dzieci albo przyjaciela, uważacie, że dał się porwać swym krwawym instynktom. Gdy zaś jakiś polityk głupio się wypowie, uznacie, że głupi, ponieważ same głupstwa mówi. Lecz w Rzeczywistości sprawa przedstawia się, jak następuje: że istota ludzka nie wyraża się w sposób bezpośredni i zgodny ze swoją naturą, ale zawsze w jakiejś określonej formie i że forma owa, ów styl, sposób bycia nie jest tylko z nas, lecz jest nam narzucony z zewnątrz — i oto dlaczego ten sam człowiek może objawiać się na zewnątrz mądrze albo głupio, krwawo lub anielsko, dojrzale albo niedojrzale, zależnie od tego, jaki styl mu się napatoczy i jak jest uzależniony od innych ludzi.

(...)

O, potęga Formy! Przez nią umierają narody. Ona wywołuje wojny. Ona sprawia, że powstaje w nas coś, co nie jest z nas. Lekceważąc ją nie zdołacie nigdy pojąć głupoty, zła, zbrodni. Ona rządzi naszymi najdrobniejszymi odruchami. Ona jest u podstawy życia zbiorowego. Jednakże dla was Forma i Styl wciąż jeszcze są pojęciami z dziedziny ściśle estetycznej — dla was styl jest li tylko stylem na papierze, stylem waszych opowiadań. Panowie, któż wypoliczkuje pupę, którą ośmielacie zwracać do ludzi klękając przed ołtarzem sztuki?

(*„Ferdydurke"*, cyt. wg wyd.: Warszawa, 1956, s. 79, 86—87)

★ ★ ★

Człowiek jest poddany temu, co tworzy się „między" ludźmi i nie ma dla niego innej boskości jak tylko ta, która z ludzi się rodzi. (...)

Ale to wszystko dokonywuje się poprzez Formę: to znaczy, że ludzie, łącząc się między sobą, narzucają sobie nawzajem taki czy inny sposób bycia, mówienia, działania... i każdy zniekształca innych, będąc zarazem przez nich zniekształcony".

(ze wstępu do „Ślubu", wg wydania: „Teatr", Paryż 1971, s. 63)

J'etends par „forme" toutes nos façons de nous manifester, comme la parole, les idées, les geste, les decisions, actes etc.

(Rozumiem przez „formę" wszystkie sposoby naszego uzewnętrzniania się, takie jak słowo, myśli, gesty, decyzje, działania itp.)

(Cyt. oryginalny wg: Gombrowicz. Le cahier dirigé par C. Jeleński et D. de Roux, Paris 1971, r. 229)

GOMBROWICZ O SOBIE I POLSCE:

(...) Mój stosunek do Polski wynika z mego stosunku do formy — pragnę uchylić się Polsce, jak uchylam się formie — pragnę wzbić się ponad Polskę, jak ponad styl — i tu i tam, to samo zdanie.

Poniekąd czuję się Mojżeszem. Zabawna, doprawdy, w naturze mojej skłonność do przesady na własnym punkcie. W marzeniach nadymam się, jak mogę. Ha, ha, dlaczego — zapytacie — czuję się Mojżeszem? Sto lat temu litewski poeta wykuł kształt polskiego ducha; dziś ja, jak Mojżesz, wyprowadziłem Polaków z niewoli tego kształtu. Polaka z niego samego wyprowadzałem...

Uśmiałem się do łez z mojej megalomanii. Ale, teoretycznie biorąc, taka antynomja nie byłaby całkowicie nieuzasadniona i ciekawy byłbym, ilu ludzi z naszej dzisiejszej, tak zwanej, ale poza tym P. T. inteligencji, byłoby zdolnych wyczuć sens tego procesu. Że pewien Polak, właśnie dlatego iż już zanadto, zbyt usilnie był Polakiem, zapragnął kategorycznie wyzwolić się z Polaka — i że właśnie wśród nas, wskutek tak silnego zapamiętania się w narodzie, musiało powstać uczucie wręcz przeciwne, idea całkowicie sprzeczna. Zapytuję też, ilu z tych P. T. inteligentów zdołałoby pojąć, jak bezmierne perspektywy stwarza przed nami taka rewolucja, pod warunkiem, że znajdzie ludzi dość stanowczych i niedrobnych, aby doprowadzić ją do ostatecznego urzeczywistnienia. Cóż za odświeżenie! Jaki przypływ energii twórczej i jaka prężność tej swobody opartej o odnowiony stosunek Polaka do siebie! Ach, marzę czasem, że znajdę popleczników, którzy by mnie rozdmuchali do rozmiarów zdarzenia naszej historii i twierdzę, że nie byłoby to niemożliwe — gdyż w moim pojęciu znaczenie dzieła zależy tyleż od tego, kto czyta, co od tego, kto pisze. Tyle jest książek, które mogłyby zagrać jak trąby jerychońskie, gdyby ludzie wznieśli je do góry i przyłożyli do ust. ...Spij, trąbo moja, porzucona na śmietniku niewyzyskanych polskich możliwości.

Śmietnik. W tym sęk, że wywodzę się z waszego śmietnika. We mnie odzywa się to, co wy w ciągu wieków wyrzucaliście jako odpadki. Jeśli moja forma jest parodią formy, to mój ducn jest parodią ducha, a moja osoba parodią osoby. Czy nie jest tak, że formy nie można osłabić, przeciwstawiając jej inną formę, a tylko — rozluźnieniem samego stosunku do formy? Nie, to nie przypadek, że w chwili, kiedy na gwałt potrzeba bohatera, rodzi się ni stąd, ni zowąd błazen... świadomy i wskutek tego poważny. Za długo byliście zbyt dosłowni — zbyt naiwni — w waszej rozgrywce z losem (...)

Przyjąwszy, że się urodziłem (co nie jest pewne), urodziłem się, aby zdemaskować waszą grę. Książki moje nie mają wam powiedzieć: bądź, kim jesteś, ale — udajesz, że jesteś, kim jesteś. Chciałbym, aby stało się w was płodne to właśnie, co uważaliście za całkowicie jałowe i nawet zawstydzające. Jeśli tak nienawidzicie aktorstwa, to dlatego, że ono w was tkwi — ale dla mnie aktorstwo staje się kluczem do życia i rzeczywistości. Jeśli brzydzicie się niedojrzałością, to ponieważ macie ją w sobie — ale we mnie niedojrzałość polska wyznacza cały mój stosunek do kultury. Moimi ustami odzywa się młodość wasza, wasze pragnienie zabawy, wasza uchylająca się giętkość i nieokreślenie — tego właśnie nienawidzicie, to z siebie wypieracie — we mnie wyzwala się Polak ukryty, wasze alter ego, odwrotna strona waszego medalu, część księżyca waszego, dotąd niewidzialnego. Ach, chciałbym, abyście stali się aktorami świadomymi gry!

Lecz myślę w tej chwili o masie narodu, o tysiącach i tysiącach prostych ludzi? Na co im to? Trudno — w ciemnościach, w jakich się znajduję, nie mogę działać inaczej niż na oślep. Piszę to wszystko tytułem propozycji, aby zobaczyć, jaki wywoła efekt... i jeśli efekt będzie dodatni, posunę się dalej.

(„*Dzienniki*", 1953—1956)

Kierownik Biura Informacji i Kontaktu z Widzem
LILIANA WALKIEWICZ

Redakcja programu
TERESA WRÓBLEWSKA

Opracownie graficzne
KAROL JABŁOŃSKI

Inspicjent
DANUTA FULDE

Sufler
ELIZA KRUPSKA

Kierownik Techniczny
TADEUSZ KOBIAŁKA

Kierownicy pracowni:
stolarskiej
KAZIMIERZ SUMIK

fryzjersko-perukarskiej
BOGUMIŁA CIECIELĄG

krawieckiej damskiej
DANUTA DZIARMAGA

krawieckiej męskiej
MARCIN MIŚTAL

malarsko-modelarskiej
WOJCIECH WERYK

oświetlenia i elektroakustycznej
MAREK ZIELONKA

Główny Brygadier Sceny
JANUSZ MŁYNARCZYK

Brygadier Sceny Dużej
ZYGMUNT SOCHAŃSKI

światło
TOMASZ ŚWIĄTKOWSKI
MAREK ZIELONKA

rekwizytor
KRZYSZTOF MUSIAŁ

garderobiane
ANNA KOŚCIELNIAK
HALINA MŁYNARCZYK

LZGraf. Z-d Nr 2 — 1579/84 2 500 szt. A5 K-6

25,
ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP