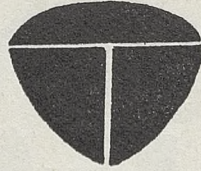


Witold GOMBROWICZ

Iwona, księżniczka Burgunda



TEATR LUDOWY KRAKÓW-NOWA HUTA

Dyrektor
JERZY FEDOROWICZ

Zastępca Dyrektora d/s administracyjno-technicznych
JERZY MEISSNER

Zastępca Dyrektora d/s koordynacji artystycznej
ELŻBIETA MACH

Kierownik literacki
JOANNA OLCZAK-RONIKIER

Kierownik muzyczny
KRZYSZTOF SZWAJGIER

Człowiek śmieje się do rozpuku, ale przyjemne to nie jest.

WITOLD GOMBROWICZ

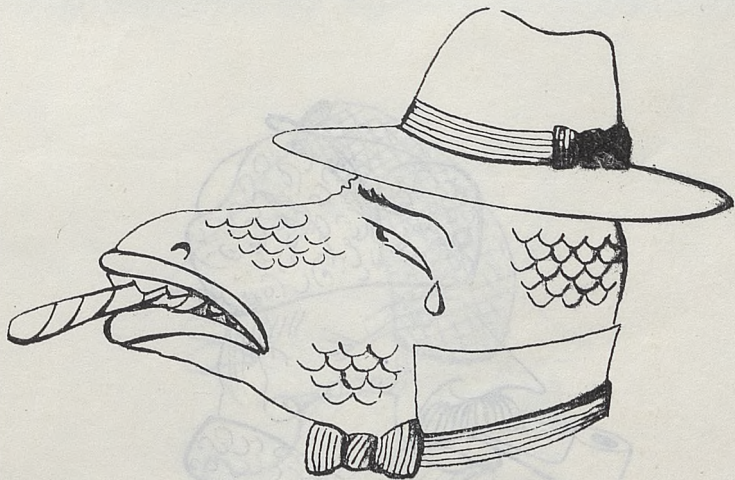
WSPOMNIENIA POLSKIE

Ona nie jest głupia, tylko jest w głupim położeniu.

WITOLD GOMBROWICZ

IWONA, KSIĘŻNICZKA BURGUNDA

akt II

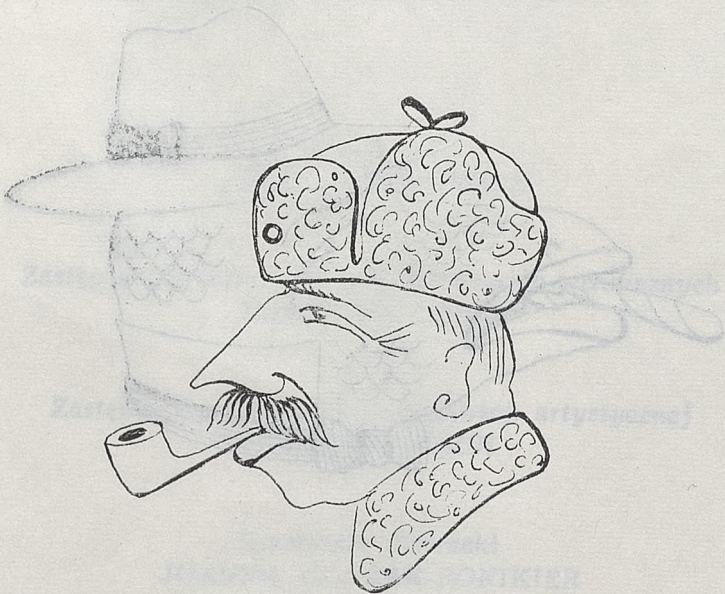


Jestem zwykły sobie człowiek. Zwykły no — nie ma się czego bać!

Nie jestem zwierzę! Mówię, że nie jestem zwierzę!

Nie jestem zwierzę przecież!!

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 niezmierny i wszechludzki proces stwarzania formy sprowadzacie do produkcji poematów lub symfonii; i nawet nie umieliście nigdy wyczuć należyte oraz wyjaśnić innym, jak olbrzymia jest rola formy w naszym życiu. Nawet w psychologii nie umieliście zapewnić formie należytego 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 szłocha, sądzicie, że szłocha, 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 to dlatego ten sam człowiek może objawiać się na zewnątrz mądrze albo głupio, krwawo lub anielsko, dojrzałe albo niedojrzałe, zależnie od tego jaki styl mu się napatoczy i jak jest uzależniony od innych ludzi. (...)



120
Ja przecież jestem ojciec... tata? Tfu! Nie tata, ale ojciec!
W każdym razie... Nie jestem przecież obcy.

O, potęgo 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?

WITOLD GOMBROWICZ

FERDYDURKE



Dawno... Ja byłem wtenczas jeszcze księciem.

Dawno. Jak to się zapomina.

Mimo wszystko „Pamiętnik z okresu dojrzewania” wciągnął mnie w świat artystyczny i przysporzył pewnego prestiżu w kołach awangardy. Zacząłem bywać w kawiarniach literackich Warszawy, ale bynajmniej nie w najlepszym towarzystwie. Grupa poetów „Skamandra” i ich tygodnik „Wiadomości Literackie”, przewodziły młodszemu pokoleniu, tam rozdawano honory i robiono reklamę. Jakoś nie przyłączyłem się do stolika kawiarnianego Skamandrytów — bo może moja wiejska nieśmiałość drżała przed ich wielkowiejskością — a może nie chciałem pojawić się w roli nowicjusza — i może chciałem być panem na własnym folwarku — dość, że sprawiłem sobie własny stolik, niesamowity, z udziałem aspirantów i pretendentów, na pół jedynie urodzonych w sztuce, prowincjonalnych grafomanów, rozwichrzonych myślicieli, młodych poetów zgłodniałych, niewymytych marzycieli — wszystko okraszone kilkoma rzeczywistymi talentami — i w tym gronie ja z niezmierną wytrwałością, z żelazną, godną podziwu, konsekwencją, mówiłem, mówiłem i mówiłem, co wieczór, co noc, głupstwa, głupstwa, głupstwa..., które jednak nie były głupstwami, bo jednak były gdzieś jakoś moimi prawdami. Utrzymanie stylu stało się najwyższym prawem. Przyznaję, nie robiłem zbyt poważnego wrażenia i nawet robiłem wszystko, by nie robić poważnego wrażenia. Opętany formą, byłem gotów stać się jej błaznem wieczystym.

Nawiązałem przyjaźń ze świetnym (za mało znanym w świecie)



No, no, nie kłaniać mi się! Każdy by się tylko kłaniał! Precz! Precz!

Brunonem Schulzem, z Adolfem Rudnickim. Przeważnie Żydzi byli moimi intelektualnymi przyjaciółmi i oni też stanowili większość mojej publiczności. Zwano mnie niekiedy żydowskim królem. (Żydom bardzo wiele mam do zawdzięczenia).

Co robić? Wciąż nie czułem się na siłach by podjąć rozgrywkę z moim losem. Aby zyskać na czasie zabrałem się do pisania sztuki teatralnej. Tak narodziła się „Iwona, księżniczka Burgunda”. Ten utwór zgotował mi niespodziankę. Ogłoszona w roku 1935 (jeśli dobrze pamiętam) w miesięczniku „Skamander”, Iwona, nie zwróciła na siebie większej uwagi i przedwojenne teatry polskie nią się nie zainteresowały. (Dostałem wówczas manii gardzenia aktorkami i żeby upokorzyć najślawniejsze przedstawiałem się im za każdym razem, gdy je widziałem; kiedy po raz piąty przedstawiłem się szarmancko jednej z nich na jakimś przyjęciu, złapała szklankę z wodą i chlusnęła mi w twarz krzyząc „teraz pan mnie zapamięta!”. Może, gdybym nie przedstawiał się tak tym aktorkom...) Dość, że Iwona w Polsce przedwojennej nie została zauważona, a ja, gdy wojna mnie odcięła w Argentynie, prawie o niej zapomniałem. W dziesięć lat potem, jak dojrzały owoc z drzewa, spadły na mnie jej sukcesy w Paryżu, w Sztokholmie i gdzie indziej, był to niespodziewany sukurs w ciężkiej bitwie, jaką wiodły moje powieści.

Tragikomiczną historię Iwony ująć można w paru słowach. Książę



Ja jestem królem grzechów, królem głupoty, gwałtów, jęków!

Filip, następca tronu, spotyka na spacerze to dziewczę niepociągające... odpychające... Iwona jest rozlazła, apatyczna, słabowita, nieśmiała, nudna i trwożliwa. Księżę od pierwszej chwili nie może jej znieść, zanadto go denerwuje; ale zarazem nie może znieść tego, że musi nienawidzić nieszczęsnej Iwony. I wybucha w nim bunt przeciwko prawu natury, które młodzieńcom nakazuje kochać tylko powabne dziewczęta. — Nie poddam się temu, będę ją kochał! — rzuca wyzwanie swej naturze i zaręcza się z Iwoną. Iwona wprowadzona na dwór królewski, jako narzeczona księcia, staje się czynnikiem rozkładowym. Obecność niema, zastraszona, jej rozlicznych defektów sprawia, iż każdemu przychodzi na myśl własne jego tajone braki, brudy, grzeszki... i wkrótce dwór zamienia się w wylęgarnię potworności. I każdy z tych potworów, nie wyłączając księcia, poczyna dyszeć żądzą zamordowania nieznośnej Cimcirymski. Dwór mobilizuje w końcu wszystkie swoje blaski, wszystkie wyższości i wspaniałości i „z wysoka” ją zabija.

Oto historia Iwony... czyż aż tak trudna do zrozumienia? Ale skłonny jestem przypuścić, że mam jakiegoś pecha, dzięki któremu to co najprostsze, najwyraźniejsze, w moich utworach jest odbierane w sposób najbardziej fantastyczny i dzisiaj jeszcze zdarza mi się czytać recenzje z Iwony, w których mowa, że to satyra polityczna na reżim komunistyczny w Polsce, że Iwona jest Polską, czy też wolnością, lub że to „satyra na monarchię”. Uff! Mniejsza z tym, co innego wydaje mi się godne podkreślenia. Naprzód, że Iwona bardziej jest rodem z biologii, niż z socjologii. Po wtóre, że jest rodem z owego bezdroża mojego, gdzie mnie dopadała nieograniczona dowolność kształtu, ludzkiego kształtu, jego rozwiązłość, jego wyuzdanie. Ciągłe więc to we mnie było... i ja byłem w tym...

WITOLD GOMBROWICZ

Dominique de Roux ROZMOWY Z GOMBROWICZEM / Paryż 1969

rysunki

JAN POLEWKA

Zawsze starałem się artystycznie uwydatnić tę „sferę międzyludzkiego”, która urasta do wyżyn siły twórczej przewyższającej świadomość indywidualną — czegoś nadrzędnego, jedyngo dostępnego nam bóstwa. Tak dzieje się, ponieważ między ludźmi wytwarza się element Formy, który określa każdego człowieka z osobna. Jestem jak głos w orkiestrze, który musi dostroić się do jej brzmienia, znaleźć swoje miejsce w jej melodii; lub jak tancerz, dla którego nie tyle jest ważne co tańczy, ile to by złączył się z innymi w tańcu. Stąd ani myśl moja, ani uczucie, nie są naprawdę wolne i własne; myślę i odczuwam „dla” ludzi aby zrymować się z nimi, doznaję spaczenia w następstwie tej najwyższej konieczności: zestrojenia się z innymi w Formie.

WITOLD GOMBROWICZ

DZIENNIK 1956



A, racja... Trzeba uklęknąć. Prędeż! Nie możesz sam jeden stać,
kiedy wszyscy klęczymy.

Witold GOMBROWICZ

Iwona, księżniczka Burgunda

reżyseria
JERZY STUHR

scenografia
JAN POLEWKA

muzyka
BARBARA STUHR

ruch sceniczny
MARTA MIROCKA

realizacja muzyki
MAREK CHOŁONIEWSKI

asystent reżysera
KRZYSZTOF GADACZ

inspicjent — Dariusz Leszczyński • sufler — Ewa Kursa

PREMIERA MARZEC 1990



Cóż to — nie smakuje nam? Nie smakuje?

Witold GOMBROWICZ

Iwona, księżniczka Burgunda

Iwona

ZIUTA ZAJĄCÓWNA

Król Ignacy
JERZY STUHR
(gościnnie)

Królowa Małgorzata
MAŁGORZATA HAJEWSKA-KRZYSZTOFIK
(gościnnie)

DOROTA ZIĘCIOWSKA (gościnnie)

Książę Filip — następca tronu
RAFAŁ DZIWIŚ

Szambelan
KRZYSZTOF GÓRECKI

Iza — dama dworu
KATARZYNA GŁADYSZEK

Cyryl — przyjaciel Księcia
PIOTR PILITOWSKI

Cyprian KRZYSZTOF GADACZ *Ciotki Iwony* JADWIGA LESIAK, MAJA WIŚNIEWSKA

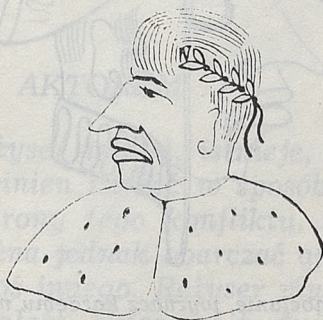
Inocenty — dworzanin ANDRZEJ FRANCZYK *Walenty — lokaj* ROMAN GANCARCZYK *Żebrek* TOMASZ POŹNIAK

Jego ekscelencja

ZDZISŁAW KLUCZNIK

Damy dworu

EWA CZAJKOWSKA, AGATA JAKUBIK, ALDONA JANKOWSKA,
MAŁGORZATA KOCHAN, EWELINA PASZKE,
BEATA SCHIMSCHNEINER, BARBARA SZALAPAK,
ZDZISŁAWA WILKÓWNA

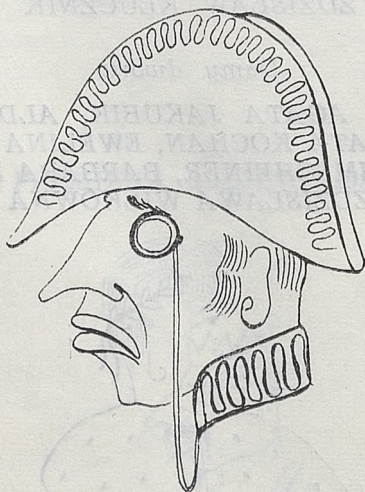


Daj mi koronę... Nie mam? Jak kaže, będę miał!

Mój człowiek jest stworzony od zewnątrz, czyli z istoty swojej nieautentyczny — będący zawsze nie sobą, gdyż określa go forma, która rodzi się między ludźmi. Jego „ja” jest mu zatem wyznaczone w owej „międzyludzkości”. Wiczysty aktor, ale aktor naturalny, ponieważ sztuczność jest mu wrodzona, ona stanowi cechę jego człowieczeństwa — być człowiekiem to znaczy być aktorem — być człowiekiem to znaczy udawać człowieka — być człowiekiem to „zachowywać się jak człowiek” nie będąc nim w samej głębi — być człowiekiem to recytować człowieczeństwo. Więc jak w tych warunkach rozumieć walkę z gębą i miną? Przecież nie tak, że człowiek ma się pozbyć swojej maski — gdy poza nią nie ma żadnej twarzy — tu tylko można żądać, aby uprzytomnił sobie swoją sztuczność i ją wyznał. Jeśli skazany jestem na fałsz, jedyna szczerłość mi dostępna polega na wyznaniu, że szczerłość jest mi niedostępna. Jeśli nigdy nie mogę być całkowicie sobą, jedyne co mi pozwala uratować od zagłady moją osobowość, to sama wola autentyczności, owo uparte wbrew wszystkiemu „ja chcę być sobą”, które jest niczym innym jak tylko buntem tragicznym i beznadziejnym przeciw deformacji. Nie mogę być sobą, a jednak chcę być sobą i muszę być sobą — oto antynomia z tych nie dających się uładzić... i nie oczekujcie ode mnie lekarstw na nieuleczalne choroby.

WITOLD GOMBROWICZ

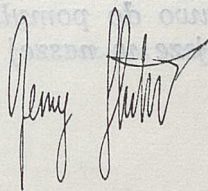
DZIENNIK 1957



Z góry, panowie, z góry, szambelanie, wyznacz każdemu miejsce stosowne do godności i niech wyższość gryzie niższość, a niższość niech gryzie wyższość, to jest raczej niech wyższość czerpie z niższości słuszną dumę...

Najpierw miła Pani redagująca programy teatralne w nowohuckim teatrze poprosiła mnie o napisanie słowa od reżysera. Przypadek zdarzył, że w kilka dni później kupiłem książeczkę — Konrad Swinarski „Wierność wobec zmienności”. Zacząłem czytać. Z ogromnym zdziwieniem i radością odkrywałem jak wiele myśli Konrada stało się moimi własnymi. Zobaczyłem jak ogromny wywarł na mnie wpływ, piętno... Jakżeż często nawet identycznych sformułowań używam wypowiadając się o teatrze i o mej pracy aktora czy reżysera. Jestem ogromnie wdzięczny losowi za to, że tak bardzo głęboko zapadł we mnie Konrad Swinarski, jego sztuka, myślenie o niej, stosunek do człowieka, cała jego osobowość artystyczna i głęboki humanizm. Piękne lata siedemdziesiąte, kiedy to był moim idolem i nauczycielem. Jestem dumny, że do dzisiaj tak myślę o sztuce i szczęśliwy, że mogę to myślenie przekazywać młodym pokoleniom aktorów, co miało miejsce również tutaj na nowohuckiej scenie w tym spektaklu, który Szanowni Państwo właśnie oglądacie. Po cóż więc miałem pisać exposé artystyczne ja, kiedy lepiej, celniej i uczciwiej będzie zacytować słowa mego mistrza, pod którymi w pełni szacunku się podpisuję.

Oto one:



— Jaki rodzaj utworów interesuje Pana w tej chwili najbardziej?

— Komedie o zabarwieniu społecznym. Jestem zwolennikiem tezy, że uczyć należy, bawiąc.

KULISY / 1959 nr 8

O WSPÓŁPRACY Z AKTOREM

— Konflikt aktor-reżyser istniał, istnieje, będzie istniał i powinien istnieć. Ale powinien istnieć w sposób, który ma jakiś sens. Znałe mi są obie strony tego konfliktu. Odpowiedzialnością za jego istnienie nie można jednak obarczać ani reżyserów, ani aktorów. Jedni chcą czegoś innego. Reżyser musi być zły, bo ma wymagania — buduje całość, aktor zaś buduje część. Te dwie drogi nie zawsze się schodzą. W interesie indywidualnym aktora leży

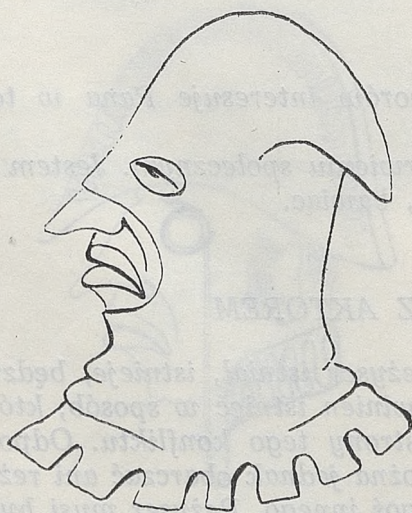
nie to, by wziąć udział w przedstawieniu, tylko by zagrać dla publiczności. Ale konflikt aktor-reżyser wtedy ma sens, kiedy sprzeczności dają wynik dodatni. Niedobrze się pracuje z aktorami, którzy zawsze godzą się z reżyserem; niedobrze się pracuje z reżyserami, którzy zawsze godzą się z aktorami. (...)

Nie ma problemu, kiedy aktor rozumie reżysera — może walczyć w imię swojego widzenia roli, ale musi mieć własny pomysł na tę rolę. Nie może mieć pomysłu tylko na występ — i w tym cała różnica. Większość naszych aktorów miewa pomysł na występ, nie na rolę; zależy im na tym, by wystąpić, a nie — zagrać. I tylko ci najlepsi grają, bo gra u nich jest organiczna. O tych można powiedzieć, że są aktorami, o reszcie — że występują. (...)

Oczywiście najlepiej jest pracować w zespole ludzi ufających. Mogą to być ludzie młodzi, niedoświadczeni, nie zepsuci powodzeniem. (...) Satysfakcję mam wtedy, gdy wnoszę coś do przedstawienia i gdy aktorzy coś wnoszą, po prostu przez dyskusję odkrywamy rzeczy nowe. Cała moja przyjemność to praca, współpraca właściwie, to współtworzenie z grupą ludzi, która jest zaangażowana i która zmierza do tego samego celu.

DIALOG / 1967 nr 9

Prawo do pomyłki mają zarówno aktor, jak i reżyser. Najważniejsze w naszej pracy jest, aby aktor pozbył się kokieterii. Nie



Ha, ha, mordować trzeba z góry, nie z dołu
— z góry, z szykiem, z majestatem!

trzeba przed reżyserem ani przed zespołem udawać, że się jest kimś innym niż się jest naprawdę. Wtedy dochodzi się do sukcesów — wtedy wychodzą przedstawienia bez masek.

MAGAZYN KULTURALNY / 1975 nr 2/3

... jestem zdania, że najważniejszy w teatrze jest aktor, ale równocześnie jestem przekonany, że najważniejsza w teatrze jest jednak myśl, którą ten aktor przez swoje ciało i słowo przekazuje publiczności.

SZTUKA / 1975 nr 2/3

O PRACY REŻYSERA

Podczas wykonywania obowiązków reżyserskich na próbach czuję i reaguję podobnie jak widz w czasie przedstawienia. Moje poglądy na świat są przecież zbliżone do poglądów wielu innych ludzi i pewną ilość osób interesuje to samo co mnie. Chcąc nie chcąc, jestem przecież tą organiczną częstką społeczeństwa. Nie mam nadziei zbawiać ani leczyć świata, jak wielu, przy pomocy gotowej recepty teatralnej. Wypowiadam się we własnym imieniu.

POLSKA / 1967 nr 9



Tak, tak, ja w całym majestacie... Blask, świetność...
Z góry, z góry — z majestatem!

O TEATRZE

Teatr to jedyne miejsce, gdzie czuję się absolutnie wolny. Daleki jestem od tego, żeby uważać, iż tylko w sztuce poważnej jest jakaś misja. Myślę, że powagę powinno się przelamywać lekkim repertuarem.

MAGAZYN KULTURALNY / 1975 nr 2/14

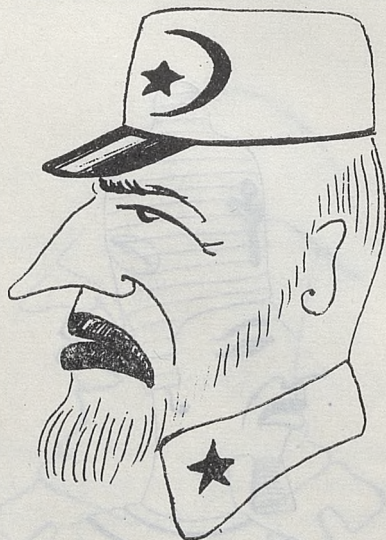
Teatr nie jest tylko widowiskiem, ale czymś, co ma skłonić do refleksji. Tego nie ma ani w cyrku, ani w sporcie. Jeśli ludzie decydują się na to, żeby pójść do teatru, to dlatego, żeby otrzymać coś do przemyślenia. A tego nie osiągnie się bez literatury.

LITERATURA / 1973 nr 40

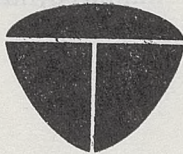
Uważam po prostu, że los mnie rzucił do teatru, a jest on sprawą żywą, dziejącą się między żywymi ludźmi. Gdybym miał talent pisarski, prawdopodobnie byłbym pisarzem: gdybym miał talent plastyka, zostałbym nim z pewnością. Uważam, że teatr był ostatnią możliwością, jaka zaistniała w moim życiu.

Człowiek jest sprzecznością i dlatego teatr tak bardzo mnie pociąga; tak jest wspaniały, że w nim można człowieka na żywo ukazywać, badać, odkrywać.

ARGUMENTY / 1973 nr 24



*A nie próbujcie się dziwić! Za dobrotliwy byłem dotąd, od dziś pokażę co umiem!
Za mordę wezmę.
Do widzenia! Won! Won!*



Kierownictwo techniczne:

ZENON MACIAK

Oświetlenie:

LUDWIK KOLANOWSKI, KRZYSZTOF SYŚŁO

Akustyka:

WIKTOR KORCZAKOWSKI, TADEUSZ MIKOŁAJCZYK

Rekwizytor:

ZDZIŚŁAW KOWZUN

Brygadier sceny:

RYSZARD ŚWISTAK

Kierownik pracowni krawieckiej damskiej:

KRYSTYNA SZCZEPANIK

Kierownik pracowni krawieckiej męskiej:

ANTONI FOLFASINSKI

Pracownia perukarska

ELWIRA JARGOSZ, LIDIA JARGOSZ-PORĘBA

Pracownia modniarska:

EWA ENGLERT-SANAKIEWICZ

Prace modelatorskie:

BRONISŁAWA i EDWARD SOLECCY

Prace stolarskie

TOMASZ ISTRATI

Prace ślusarskie:

ADOLF RADON

Prace tapicerskie:

STANISŁAW KASPRZYK

Organizacja widowni:

kierownik WŁODZIMIERZ BRODECKI

prowadzi sprzedaż biletów, przyjmuje zamówienia

indywidualne i zbiorowe codziennie

w godz. 9.00–16.00. Tel.: 43-71-01, 44-27-66

Redakcja programu

JOANNA WOZNAK

Opracowanie graficzne programu

LECH PRZYBYLSKI

W REPERTUARZE

William Shakespeare
POSKROMIENIE ZŁOŚNICY

reżyseria: Jerzy Stuhr
scenografia: Elżbieta Krywsza

Pierre Corneille — Stanisław Wyspiański
CYD

reżyseria: Włodzimierz Nurkowski
scenografia: Anna Sekuta

Hans Christian Andersen
KRÓLOWA ŚNIEGU

reżyseria: Włodzimierz Nurkowski
scenografia: Anna Sekuta

Mario Castellaci — Michele Paulicelli

**FORZA VENITE GENTE
BRAT FRANCISZEK**

reżyseria: Andrzej Jamróż
scenografia: Maciej Jaszkowski

SCENA „NURT”

Barbara Wachowicz

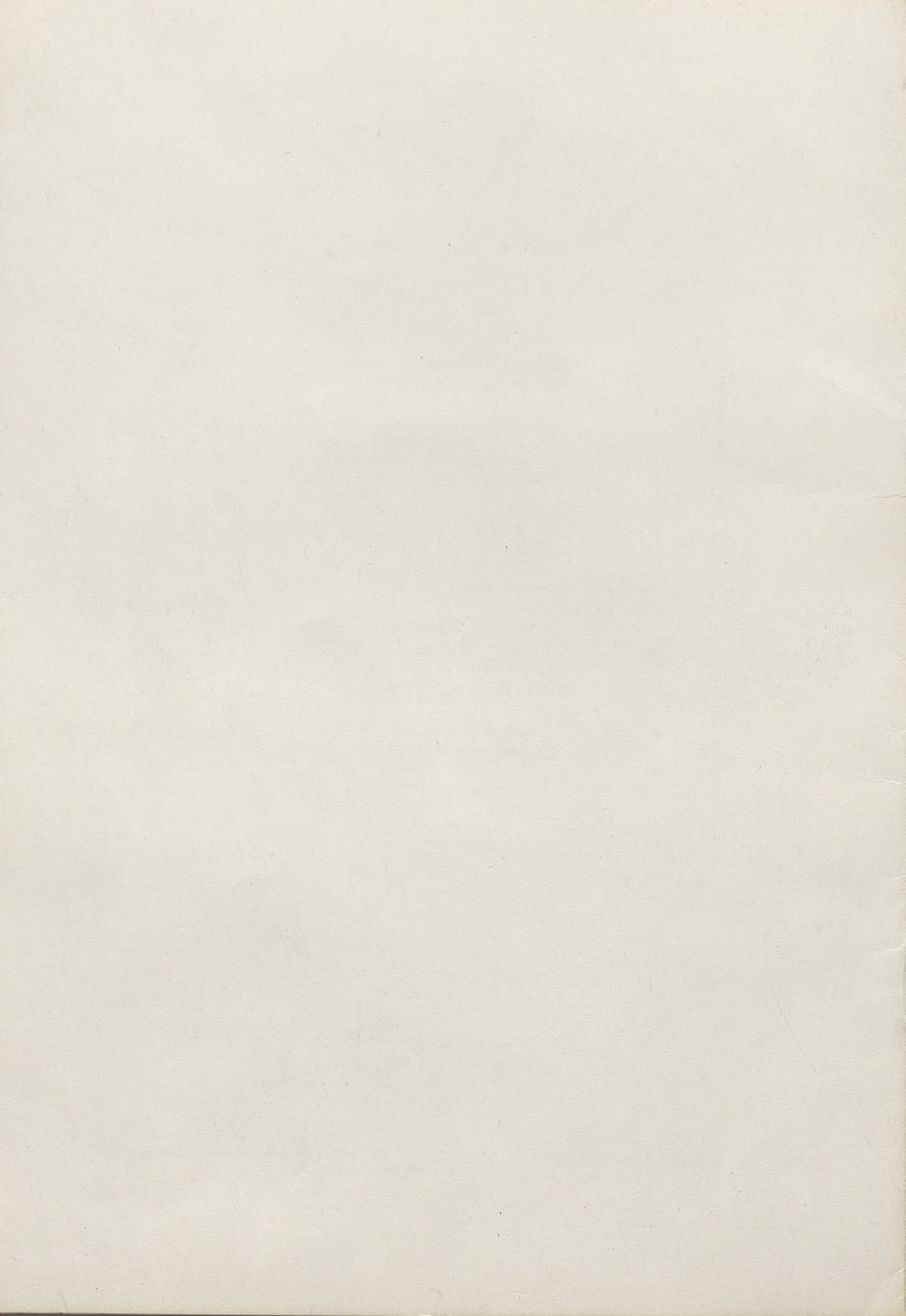
„SŁOWIK LITEWSKI”

reżyseria Barbara Stestowicz

CO ZA CZAS!?

program kabaretowy

cena 5000 zł



Iwona księżniczka Burgunda



25–28 września

Teatr Polski
240 King Street,
Hammersmith



**Z życzeniami wielu sukcesów
w dalszej współpracy
z teatrem w Kraju**

**W dniu dniach 25-28 września 1992 r.
na zaproszenie Urszuli Świącickiej,
Teatr Ludowy przebywał na gościnnych
występach w Londynie.
W siedzibie Teatru Polskiego dał 5
przedstawień „Iwony, księżniczki Burgunda”
w reżyserii Jerzego Stuhra.**

**Z życzeniami wielu sukcesów
w dalszej współpracy
z teatrem w Kraju**

**Z życzeniami wielu sukcesów
w dalszej współpracy
z teatrem w Kraju**

**FUNDACJA
Feliksa Laskiego**

Subwencja £1000

TEATR LUDOWY

Teatr Ludowy powstał w 1955 roku na terenie budującego się wówczas nieopodal Krakowa miasta o nazwie Nowa Huta. Z czasem jednak miasto to zostało całkowicie wchłonięte przez rozrastającą się wciąż aglomerację krakowską. Teatr Ludowy zaś dołączył do licznego grona placówek artystycznych, dzięki którym Kraków od lat uważany jest za kulturalną stolicę Polski.

Mimo, iż działał w wyjątkowo niekorzystnych warunkach — w środowisku robotniczym, pozbawionym tradycji uczestnictwa w życiu kulturalnym — prędko jednak zyskał sobie ogólnopolską sławę i stał się symbolem teatralnej awangardy. Stało się tak dzięki pierwszej dyrektorze Teatru, młodej reżyserce Krystynie Skuszance, która wraz z głównym reżyserem Jerzy Krasowskim i scenografem Józefem Szajną nadawała ton poczynaniom nowohuckiej sceny. Intelktualny teatr polityczny sprzężony z nowatorstwem formalnym prezentowanych spektakli stał się swego rodzaju fenomenem na mapie życia kulturalnego ówczesnej Polskiej, a jego wybitne inscenizacje dramatów szekspirowskich czy też współczesnej dramaturgii światowej zyskały mu uznanie krytyki (również poza granicami kraju) oraz publiczności.

Po odejściu w 1963 r. Krystyny Skuszanki, a w 1966 również kolejnego dyrektora, Józefa Szajny, zmienił się wyraźnie profil artystyczny nowohuckiej sceny. Dyrektorzy: Irena Babel (1966-71), Ryszard Filipiński (1974-79), Henryk Giżycki (1979-89) budowali model teatru całkowicie odmienny od tego, do jakiego przyzwyczaili się już odbiorcy, sterując w kierunku działalności popularyzatorsko-upowszechniającej i edukacyjnej (wyjątkiem mogła być jedynie krótkotrwała dyrekcja Waldemara Krygiera — 1971-74). I aczkolwiek powstawały niewątpliwie znaczące i niekiedy wybitne przedstawienia, zainteresowanie publiczności i krytyki teatrem nowohuckim wyraźnie osłabło.

Sytuacja ta zmieniła się diametralnie w roku 1989, kiedy to dyrekcję Teatru Ludowego objął młody, dynamiczny, pełen energii i znakomitych pomysłów aktor Starego Teatru w Krakowie — Jerzy Fedorowicz. Kolejne spektakle przygotowywane przez nowego dyrektora i wyraźnie odmłodzony, utalentowany zespół aktorski stały się wkrótce przebojami. *Człowiek z marmuru* na motywach słynnego filmu Andrzeja Wajdy, *Iwona, księżniczka Burgunda* Gombrowicza w reżyserii wielkiego aktora Jerzego Stuhra, „Port wielki jak świat” — piosenki Jacquesa Brela, *Opera żebracza* Gaya, *Poskromienie złośnicy* Shakespeare'a w reżyserii Stuhra, *Forza venite gente* — musical poświęcony św. Franciszkowi z Asyżu — to inscenizacje, które zelektryzowały krakowski świat teatralny i przywróciły należne miejsce wśród polskich scen Teatrowi Ludowemu, który w zmienionych warunkach polityczno-gospodarczych realizuje program tzw. „artystycznej komercji” zyskując sobie olbrzymią popularność zarówno wśród publiczności, jak i krytyki teatralnej.

KSIĘŻNICZKA Z ABSURDU

Przed premierą *Iwony, księżniczki Burgunda*

Od śmierci Gombrowicza minęło już parę dziesiątków lat. A jednak nie spotkał go los pisarzy kontrowersyjnych, bardzo blisko związanych z czasami, w których tworzą, idących jednak wbrew ogólnemu prądowi i popadających w zapomnienie, skoro minęła atmosfera pobudzająca ich do pisania i wiążąca z czytelnikami. Autor o tak bystrej inteligencji i tak kiedyś wpływowy rzecznik doktryny zaangażowania, laureat (nie przyjętej) nagrody Nobla, J. P. Sartre, jest dziś mało czytany skoro nastąpił na Zachodzie zanik instynktu społecznego i zjawisko nazwane „końcem wieku ideologii”. Natomiast skrajnie indywidualistyczny Gombrowicz jest nadal wydawany, tłumaczony; przybywają na półki księgarskie kolejne tomy *Dzieł zbiorowych* wydawane przez paryską *Kulturę*, a sztuki Gombrowicza raz po raz odżywają w teatrach, np. nowe inscenizacje niemieckie, czy choćby znowu wystawiona przed paru laty w Londynie, przez bardzo dobry zespół objazdowy, ta właśnie *Iwona, księżniczka Burgunda*, którą teraz oglądamy na scenie polskiego teatru w POSK-u. Jest ta premiera pożytecznym wyjściem poza wznawianie dawnych komedijek z życia emigracji i powtarzania do znudzenia pozycji klasycznych; pozycji na pewno potrzebnych, ale w umiarkowanej ilości. Ich nadmiar, z którym stanowczo trzeba zerwać, grozi przemianą teatru w swoiste patriotyczne muzeum. A żeby interesować, teatr musi być żywy i związany z polską i europejską rzeczywistością dnia dzisiejszego. Repertuar musi być taki, a żeby publiczność przychodziła dla wystawionej sztuki, a nie tylko dla zobaczenia raz jeszcze swych ulubionych aktorów. Aktorów zaś mamy dobrych, a nawet bardzo dobrych, trzeba ich tylko skierować do innego repertuaru niż dotychczas.

Księżniczka Burgunda spełnia zadanie odświeżenia atmosfery teatru w POSK-u. Ale tylko częściowo. Nie jest bowiem nowością ani nie należy do najciekawszej fazy twórczości Gombrowicza. Jest jednak „łatwa” dla widza, który bez trudu może uchwycić jej tendencję i odczuć swoistość satyrycznego ataku. Treść tak daleko odbiega od oczekiwanej konwencji, że element niespodzianki, absurdalnej zabawy osnutej wokół właściwie tragicznego losu tytułowej bohaterki, łechce ciekawość widza i zbliża go do pozornie cynicznego autora. Kiedy była premiera paryska, recenzje zaczęły kwalifikować Gombrowicza jako jednego więcej autora spod znaku „teatru absurdu”, zestawiając go z Becketttem i Ionesco, chociaż *Księżniczka* wyprzedza pojawienie się tendencji scenicznego absurdu i paradoksalnej, scenicznej powiastki filozoficznej, podanej w przebraniu farsy, o dobre lat 10 czy 15. Pomysł bowiem i pierwszy tekst sztuki Gombrowicza pochodzi z 1935 r.

* * *

Kim jest Gombrowicz, że tak dobrze oparł się działaniu czasu i nie stracił na aktualności? Czy po prostu dlatego, że gardził współczesnością wojenną i powojenną, że myślał przede wszystkim o rozwoju swego filozoficznego i artystycznego „ja”, a nie o problemach epoki? Oczywiście jest kimś znacznie więcej, niż autorem słynnego i zarazem sławetnego *Dziennika*, mało tłumaczonego, lecz za to popularnego wśród rodaków autora, rodacy, bowiem delektują się pokątnym udziałem w skandalu intelektualnym i politycznym, jakim z numeru na numer *Kultury* stawał się *Dziennik*.

Dziennik atakował zastępowanie myślenia politycznego patriotycznym frazesem, wyśmiewał naiwności polskiego mesjanizmu, chowanie się za czułościowy obraz ojczyzny-męczennicy oraz demaskował rekwizyty artystyczne poezji, mającej przede wszystkim ukrywać istotną prawdę o Polsce. Chociażby taką, że stale apoteozujemy klęski, jak by to były nasze zwycięstwa; że chcemy, aby świat podziwiał nas za to, iż nic się nam nie udaje; że np. nie mamy nawet własnych wojen, tylko nieustanne powstania... *Dziennik*

przypiekał do żywego tak, że nie wahano się przed walką z samodzielnością myślową Gombrowicza nawet i poprzez oszczerstwo. W znanym piśmie ukazał się artykuł „Dezerter”, twierdzący, że Gombrowicz „ukrył się” przed wojną w Argentynie zwyczajnie ze strachu. Nieprawda, Gombrowicz, jako będący w wieku poborowym, zgłosił się do poselstwa polskiego, ale po prostu nie było transportu dla pojedynczego rekruta.

Najbogatszy, najciekawszy okres twórczości Gombrowicza przypada na jego najgorsze czasy, na biedujące, głównie samotne z górą 20 lat spędzone w Argentynie. Najpierw „żył z powietrza”, przekłady jego wcześniejszych rzeczy nie znajdowały żadnego echa w hiszpańsko-argentyńskim środowisku literackim, idącym niewolniczo za paryską modą i francuskimi wzorami. Co nie dostało paryskiego stempla — nie liczyło się. W końcu otrzymał posadzinę w Banco Polaco, gdzie było niewiele do roboty, i gdzie, kiedy szef nie widział, pisał po kryjomu słynny później *Transatlantyk*.

Wszystko to zaczęło się znacznie wcześniej, jeszcze w Polsce przed wojną, kiedy to Gombrowicz wydał tom opowiadań pt. *Pamiętnik z okresu dojrzewania* oraz *Ferdydurke*. Krytyka ówczesna albo zlekceważyła, albo wręcz wyśmiała te jadowite groteski obrazoburczego autora.

W Polsce ciągle jeszcze oczekiwano literatury zamkniętej w kręgu spraw polskiego życia czy to w jego wzniosłej, czy codziennej odmianie. Uznano więc Gombrowicza za surrealiste. Nic bardziej błędnego! Gombrowicz jest krańcowym realistą, zdzierającym z prawdy wszelkich jej osłonki, wszelkie pozory, wszelką formę, narzuconą z zewnątrz przez środowisko, obyczaj narodowy, społeczny, przyjęte sposoby myślenia. Gombrowicz nigdy nie potrzebował wołać, jak w znanej bajce, że „król jest nagi”, ponieważ wiedział o tym od samego początku. Nigdy nie dał się nabrać. Problemem Gombrowicza, rozwijającym się coraz bardziej w miarę lat i następnych książek, było to, że król z bajki nie jest dostatecznie nagi, że, mimo wszystko, wbrew pozorom, zakłamanie trwa nadal! Stąd ciągle dążenie, by dotrzeć do prawdy. O innych, o własnym społeczeństwie, o świecie, o Polsce, o sztuce, o ludziach, a przede wszystkim sobie samym, jako człowiekowi i jako artyście. Dla Sartre'a rzeczywistym człowiekiem jest ten, który powstaje w oczach innych — ten obraz określa się czynem, stąd też uczciwe działanie jest najwyższą cnotą. Gombrowicz odczuwa, jak bardzo kształtuje nas forma, skoro każdy moment życia, każdy gest osobisty wyraża się poprzez pewną ustaloną, najczęściej nieszczerą formę. Działanie ustalonych form jest tak silne, że zaciemniają one prawdziwy obraz naszej osobowości. Występujemy ciągle w przebraniu, ustalonym przez naszą epokę, nasze środowisko, religię, patriotyzm, ambicje społeczne i biologiczne. W dziele sztuki forma nie pozwalała na wypowiedź naprawdę szczerą, gdyż cele estetyczne oddalają nas od prawdziwego obrazu zdarzeń, uczuć i myśli. Możliwe, że stąd pochodzi zamiłowanie Gombrowicza do pewnej celowej niedbałości języka, dialogu, aby osiągnąć wypowiedzi nie sfalszowane. Może stąd wywodzi się sympatia dla stylu gawędy i uznanie dla prozy pamiętników Paska. Ale w tej próbie wyzwolenia się od konwenansu formy, wśród upragnionej spontaniczności, Gombrowicz spostrzegł się, że właściwie idzie za pewną przyjętą przez siebie formą, że zrzuciwszy jeden kostium, nieświadomie przywdziewa inny — że poniekąd nawiązuje do wiejskiej, szlacheckiej tradycji „pana na zagrodzie”, który plecie, co mu się spodoba. Bo wierzy we własną oryginalność i doskonałość, a wszystko inne ma w nosie...

* * *

Do Argentyny Gombrowicz trafił przypadkowo. Jako reporter prasowy pojechał nowym polskim transatlantykiem „Batory” w jego pдорóż dziewiczą, razem z innym młodym pisarzem, Czesławem Straszewiczem. Przybyli do brzegów Południowej Ameryki w końcu sierpnia; wkrótce wybuchła wojna, powrót do Polski stał się niemożliwy. Straszewicz postanowił dostać się do Anglii, Gombrowicz wołał zostać. Widział przed sobą biedę, ale

też niezależność i wolność; odcięcie się od spraw polskich, europejskich, wejście w jakiś nowy, swobodny świat spontanicznego korzystania z życia, świat radości biologicznej, świat słońca. To oddalenie od wszelkiej formy, jaka dotąd określała Gombrowiczowi jego życie, pozwoliło na twórczość oswobodzoną z tak zwanych „obowiązków” polskiej literatury. Napisał groteskowe opowiadanie o życiu polskiego lumpenproletariatu w Argentynie. Ton był tak skandaliczny, że wydawcy zabezpieczyli się napisaniem przedmowy przez szacownego Józefa Wittlina. Tak powstaje *Transatlantyk*, co należy rozumieć nie jako określenie statku, lecz jako przedarcie się na wolność „poprzez Atlantyk”. Wiarą autora staje się celowy świadomy egotyzm, zające się przede wszystkim sobą. Ocean uwalnia go od formy polskiej, od formy europejskiej. I Gombrowicz może wreszcie sobie powiedzieć: przestaje być niewolnikiem, jako człowiek i artysta. Inni przestają mnie stwarzać, stwarzam sam siebie. Jako artysta jestem władcą, a nie wyrobnikiem, skoro forma przestaje mi być narzucona, gdy nie ona mnie usiedla, lecz ja się nią bawię!

Odnosi się to zwłaszcza do „polskiej” formy, do jej trudności: tyle lat „państwa bez państwa”, półtora wieku bytu stwarzanego wyobraźnią polityczną i kulturalną, bytu moralnego, bytu idei nierzeczywistego, postawionego poza sytuacją życiową, codzienną, konkretną, rzeczywistą.

Obok tego Gombrowicz rewiduje stosunek do Europy, gdzie właśnie zaczyna wszystko przytłaczać ohydna, narzucana forma: hitleryzm i stalinowski komunizm. Pozdrawianie się podniesioną dłonią czy wysuniętą pięścią jest przekreśleniem normalnym stosunków międzyludzkich. W domu się nie morduje, lecz rzucanie bomb na niewinnych ludzi, albo trucie tysięcy gazem, staje się moralne. Streszczeniem współczesnego człowieka staje się gubernator Frank, który podziwia piękno Wawelu, gardzi Polakami, gra Chopina i strzela do żydowskiego dziecka, jak do zwierzęcia na polowaniu (Curzio Malaparte). Z tych odczuć wyrasta najwybitniejsza sztuka Gombrowicza i może jego największe osiągnięcie: dramat-sen *Ślub*. Ma ta rzecz świetne przedstawienie w Skandynawii. W Berlinie, w teatrze imienia Schillera, na premierze wywołują aktorów ponad 50 razy — wydarzenie. Wolałbym *Ślub* zobaczyć teraz w Londynie, niż o ileż prostszą i powierzchowną *Księżniczkę*.

Treścią *Ślubu*, jego zewnętrzną oprawą, jest sen żołnierza. Treścią prawdziwą — przebieg snu. Oto jest monarchia, jest król, jest syn — następca tronu, jest jego zaborcza miłość, której zrealizowanie będzie właściwie tylko jedną z form posiadania władzy. W trzech aktach tego snu-sztuki dokonywa się przejście od „kościółki boskiego” do „kościółki ludzkiego”, to znaczy od świata z jakimś pionem moralnym — do świata, w którym siła i władza są wszystkim. Władca nie zna ograniczeń: wszystko mu wolno, wszystko jest dla niego możliwe, zbrodnia przestaje być zbrodnią, jest najkrótszą drogą do celu. Świat Hitlera i Stalina. Osiągnięciem rangi boskiej jest dojście do „wszystko mi wolno” — opanowanie innych ludzi, stwarzanie ich poprzez narzucenie wymyślonej przez siebie formy, która zabierze im własną ich osobowość.

Sam Gombrowicz, w jakże typowy dla siebie sposób, określa *Ślub* jako próbę napisania „parodii genialnego dramatu”. Jedyne pozytywne krytyk Gombrowicza w londyńskim środowisku emigracyjnym, dr Wit Tarnawski, mówi iż *Ślub* ma ambicje *Fausta*...

* * *

Rok 1963. Po prawie 23 latach Argentyny Gombrowicz, poprzez Barcelonę, poprzez rok w Berlinie, wraca do Europy. Paryż. Francja. Przekłady. Przywiózł z sobą powieść *Kosmos*, sztukę *Operetka*. Zdawałoby się, że w latach zupełnej swobody twórczej, odrzucenia wszelkich hamulców dla słowa, objęcia przez literaturę także i ciemnych sfer erotyki, nie ma już żadnego tabu. Okazuje się, że tabu nadal istnieje w zakresie kultu sztuki, i że Gombrowicz, dla którego literatura jest przede wszystkim odkrywaniem samego

siebie, a nie pisaniem dla innych, znaleźli jednak w kulturze europejskiej nie zauważane przedtem tabu, zasługujące na rozbięcie. Żałuje, że literatura nie jest „sztuką-prądem życia”, jak muzyka. Że jest sztuką „nieczystą”, gdyż słowa muszą podawać treść konkretną, nie mogą być tylko dźwiękiem. Odrzuca wszakże dźwiękowe poematy symbolistów. Nie przekonywa go analiza Prousta, jej świat buduaru, szlafroka, rautów, fraka, żakietu... Zwraca się do żywołowości i do Rabelaisa, do jego otwartości, w której niknie wszelki wstyd, bo inaczej trzeba by się po prostu wstydzić życia. Ale walcząc z formą, ze zniekształceniami, ze sztucznością, z konwenansem, z udawaniem, z ubieraniem się w strój, w którym albo autorowi, albo czytelnikowi jest do twarzy, słowem — wciąż szukając naprawę „własnej twarzy”, Gombrowicz w końcu stwierdza, że odrzucając formę stwarza inną formę: literatura, mówi pod koniec swego pisarstwa — pokonuje życie. Można je odnaleźć tylko w młodości, w formie niższej, nie nawiedzanej jeszcze w pełni intelektem, może w świecie biedy, prostactwa, decydujących wymogów biologii. Może tylko erotyka, żądza życia, głód, nasylenie lęk przed śmiercią są prawdziwe, a reszta jest tylko wymyślaniem formy jako próby obrony przed nicością? Jak więc przedrzeć się przez całą nierzeczywistość bytowania do rzeczywistości życia? Cała twórczość Gombrowicza jest szukaniem odpowiedzi na to nie zaspokojone pytanie. Groteska? Tak, ale groteska tragiczna, bo odpowiedź wciąż się wymyka. Każda następna sztuka czy książka jest próbą rozwiązania zagadki jakimiś innymi środkami...

* * *

Jak na tym tle wygląda *Księżniczka Burgunda*? Następca tronu oznajmia, że zakochał się w dziewczynie brzydkiej, pospolitej, nieciekawej, milczącej, w banalnej „cimciry-mci”... Książęta winni się przecież kochać w wymarzonych królewnych z bajki. Książę ze sztuki Gombrowicza uderza w przyjętą formę, niszczy istniejący układ stosunków tak dalece, że naruszenie jednej formy (romantyczna miłość następcy tronu) godzi w istnienie wszystkich innych form w owej rzekomo dobrotliwej i szlachetnej monarchii. Jedyne wyjście — usunąć przyczynę, pozbyć się nieszczęsnej „cimciry-mci”. A więc morderstwo? Ale morderstwo, które będzie pokazane jako dobry uczynek, jako akt szlachetny, gdyż tego właśnie będzie wymagać forma: konwenans bajki o szczęśliwym królestwie. Niektórzy chcieli widzieć w tej „czarnej komedii” satyrę na Polskę komunistyczną! Nic podobnego! To tylko satyra na naszą wieczną gotowość do zakłamania, do tego, by ulec bładze z ładnymi ozdóbkami, byle tylko wszystko było „cacy”. Na naszą gotowość, by schować się za nierzeczywistość jak za parawan, by dać się „upupić” (Gombrowicz), by „dać się zwariować” dla świętego spokoju... A także satyra i pogardliwe wyśmianie w stosunku do wielu innych rzeczy...

Jakich? To już powinno nam powiedzieć samo przedstawienie, jeżeli potrafi inteligentnie wyjść poza typową Gombrowiczowską hecę dla dorobkiewiczowskiej publiczności, gotowej płacić za bilety za mówienie jej w oczy obelżywej prawdy...

Zdzisław Broncell

Na zaproszenie

Urszuli Świącickiej

gościnny występ Teatru Ludowego Kraków-Nowa Huta

WITOLD GOMBROWICZ

Iwona, księżniczka Burgunda

reżyseria
JERZY STUHR

scenografia
JAN POLEWKA

muzyka
BARBARA STUHR

ruch sceniczny
MARTA MIROCKA

Obsada:

Iwona
ZIUTA ZAJĄCÓWNA

Król Ignacy
JERZY STUHR

Królowa Małgorzata
DOROTA ZIĘCIOWSKA

Księżę Filip — następca tronu
RAFAŁ DZIWIŚZ

Szambelan
KRZYSZTOF GÓRECKI

Iza — dama dworu
KATARZYNA GŁADYSZEK

Cyryl — przyjaciel Księcia
PIOTR PILITOWSKI

Cyprian
KRZYSZTOF GADACZ

Ciotki Iwony
JADWIGA LESIAK, MAJA WIŚNIEWSKA

Inocenty — dworzanin
ANDRZEJ FRANCZYK

Walenty — lokaj
ROMAN GANCARCZYK

Żebrak, Jego ekscelencja
TOMASZ POŹNIAK

Damy dworu

**EWA CZAJKOWSKA, AGATA JAKUBIK, ALDONA JANKOWSKA, EWELINA PASZKE,
BEATA SCHIMSCHNEINER, BARBARA SZAŁAPAK, ZDZISŁAWA WILKÓWNA**

Teatr POSK-u

Inspicjentka — **Urszula Filipowicz**
Kier. techniczny — **Martin Little**
Garderoba — **Krystyna Kwapisiewicz**
Obsł. widowni — **Barbara Mulczyk**
Jolanta Protheroe

Obsł. kasy — **Małgorzata Bond**
Lektorzy — **Barbara Herchenreder**
Wojciech Kątny
Press & Publicity — **Monika Bobińska**

Teatr Ludowy

Dyrektor — **JERZY FEDOROWICZ**
Z-ca dyrektora — **ELŻBIETA MACH**
Światła i akustyka — **Krzysztof Sysło**
Brygadier sceny — **Ryszard Świstak**
Rekwizytor — **Zdzisław Kowzuń**

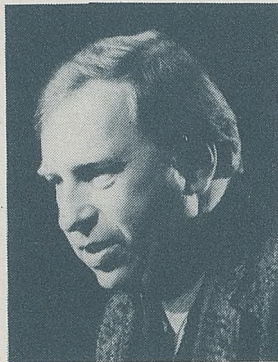
Premiera w Teatrze Ludowym — marzec 1990

Jerzy STUHR

Jerzy Stuhr urodził się w Krakowie. Studiował na Uniwersytecie Jagiellońskim filologię polską. Po jej ukończeniu w roku 1970 rozpoczął studia w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego, której obecnie jest rektorem. W 1972 r. został zaangażowany do Starego Teatru w Krakowie, gdzie współpracował z najwybitniejszymi polskimi twórcami jak: Konrad Swinarski, Jerzy Jarocki oraz Andrzej Wajda, z którym pracował najdłużej i u którego stworzył wiele swoich najwybitniejszych kreacji, m.in. Piotr Wierchowieniecki w *Biesach*, Hamlet, Porfiry Piotrowicz w *Zbrodni i karze* prezentowanej w Edynburgu i znakomicie przyjętej przez krytykę. Tak pisał o grze Stuhra *Daily Telegraph* w recenzji ze spektaklu festiwalowego: *An intensity and power hardly seen on our stage since Laurence Olivier last blazed forth.*

Od 1975 roku rozpoczyna swoją drogę filmową, związany z takimi reżyserami jak: Krzysztof Kieślowski, Agnieszka Holland, Feliks Falk. Z ważniejszych filmów wymienić warto *Wodzireję* (reż. Feliks Falk), *Amatora* (reż. Krzysztof Kieślowski) i *Seksmisję* (reż. Jan Machulski) — wszystkie pokazane były przez telewizję brytyjską.

W roku 1985 wyreżyserował i zagrał *Kontrabasistę* P. Suskinda, z którym to spektaklem, granym w dwóch wersjach językowych — polskiej i włoskiej — odbył wielkie światowe tournée od Włoch przez Kanadę, USA, Niemcy i Australię. Z przedstawieniem *Kontrabasy* występował również na scenie POSK-u. Od trzech lat współpracuje z Teatrem Ludowym w Nowej Hucie, reżyserując tu m.in. *Iwonę, księżniczkę Burgunda* Gombrowicza, *Poskromienie złoŃnicy* Szekspira w specjalnie na ten spektakl przygotowanym tłumaczeniu Stanisława Barańczaka.



Ziuta ZAJĄCÓWNA

Ukończyła PWST im. L. Solskiego w Krakowie w 1981 r. Pracowała w teatrach w Jeleniej Górze, Tarnowie i Krakowie, a od 1986 r. w Teatrze Ludowym. Zagrała ok. 30 ról, m.in. Arycję w *Fedrze* Racine'a, Infantkę w *Cydzie* Corneille'a, Nastazję Filipowną w *Idiocie* Dostojewskiego, Iwonę w *Iwonie, księżniczce Burgunda* i w *Silniejszej* Strindberga. Równolegle pracowała nad monodramami, które zostały nagrodzone na Festiwalach Teatrów Jednego Aktora w Toruniu i Wrocławiu: „Pieśń o miłości i śmierci Korneta Krzysztofa von Rilke” R. M. Rilkego (1983); *Anhelli* Słowackiego (1985); „Treny Jeremiasza” (1991).

Dorota ZIĘCIOWSKA

Ukończyła wydział aktorski w PWST im L. Solskiego w 1981 r.: rola dyplomowa Blanche w *Tramwaju zwanym pożądaniem* Tennessee Williamsa w reż. Jerzego Stuhra. Po przyjeździe do Anglii kontynuowała naukę w Actors Centre Covent Garden, a w 1982 rozpoczęła podyplomowe studia w London Academy of Music and Dramatic Art, które ukończyła w 1983 r. grając Jenny w *Operze za trzy grosze*. Pierwszą rolą w polskich teatrach w Londynie była Joanna w *Rozdziale drugim* Neila Simona, reż. H. Kaut-Howson. Następnie grała w sztukach: *Mała Apokalipsa* i *Wyjątkowe pozwolenie na pobyt*, również w reż. H. Kaut-Howson; *Ich czworo*, reż. Vladek Sheybal; *Śnieg*, reż. Maria Wachowiak; *Gotoleń*, reż. Paweł Dangel; *Milczenie*, reż. T. Lis; *Taka noc nie powtórzy się więcej*, reż. Barbara Fijewska; *Porwanie Sabinek*, reż. Jerzy Wróblewski; *Labirynt*, reż. Jan Bentkowski, *Śluby panieńskie*, reż. Jan Englert i *Kandyd*, reż. Maciej Wojtyczko. W latach 1984-85 nakręciła około 40 odcinków popularnego serialu ITV *Crossroads*, skąd znana jest telewizyjnej publiczności jako Anna Ross. Brała udział w filmach *Moonlighting* Skolimowskiego, *Wynne and Penkowsky* (BBC), w serialu *Casualty* (BBC), filmach *Superman IV* i *Stormy Monday*.

Od dwóch lat mieszka i pracuje w Krakowie, gdzie wykłada w PWST im. L. Solskiego. Wystąpiła ostatnio w *Iwonie, księżniczce Burgunda*, reż. Jerzy Stuhr, w musicalu „Plac Merkurego”, reż. M. Stebnicka, oraz w teatrze TV w *Wyprawie profesora Tarantogi*.



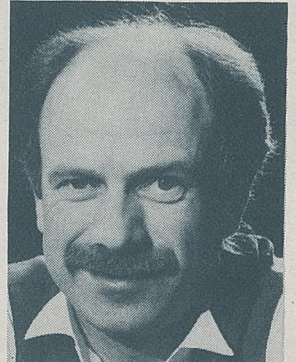
Rafał DZIWIŚ

Ukończył wydz. aktorski krakowskiej PWST w 1988 r. biorąc udział w spektaklach dyplomowych: *Iwona, księżniczka Burgunda* w reż. J. Stuhra (Cyryl) i *Fauszen D. Hare'a* w reż. W. Śmigasiwicza. W tym samym roku rozpoczął pracę w Teatrze Ludowym. Ważniejsze role: Jezus w *Historji o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* wg Mikołaja z Wilkowiecka, reż. T. Malak; Księżę Filip w *Iwonie, księżniczce Burgunda* Gombrowicza, reż. J. Stuhr; „Hamlet w widowisku plenerowym na zamku w Pieskowej Skale” wg *Hamleta* Szekspira, reż. J. Fedorowicz; Macheath w musicalu „Opera żebracza” wg J. Gaya, reż. K. Orzechowski, Franciszek w musicalu „Forza venite, gente, — brat Franciszek” M. Paulicellego, reż. A. Jamroz i Ojciec Laurenty w *Romeo i Julii* Szekspira, reż. K. Orzechowski.

Laureat III nagrody na XIII Festiwalu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu w 1992 r.

Krzysztof GÓRECKI

W 1974 ukończył Wydział Aktorski PWST w Krakowie. Debiutował rolą Kordiana w Teatrze Płockim. Od 1975 r. związany z Teatrem Ludowym. Gościnnie występował w teatrach: „Bagatela” i „Maszkaron”. Aktualnie gra role: Króla w *Cydzie* i w *Hamlecie*, Hortensja w *Poskromieniu złoŃnicy* oraz Szambelana w *Iwonie, księżniczce Burgunda*.



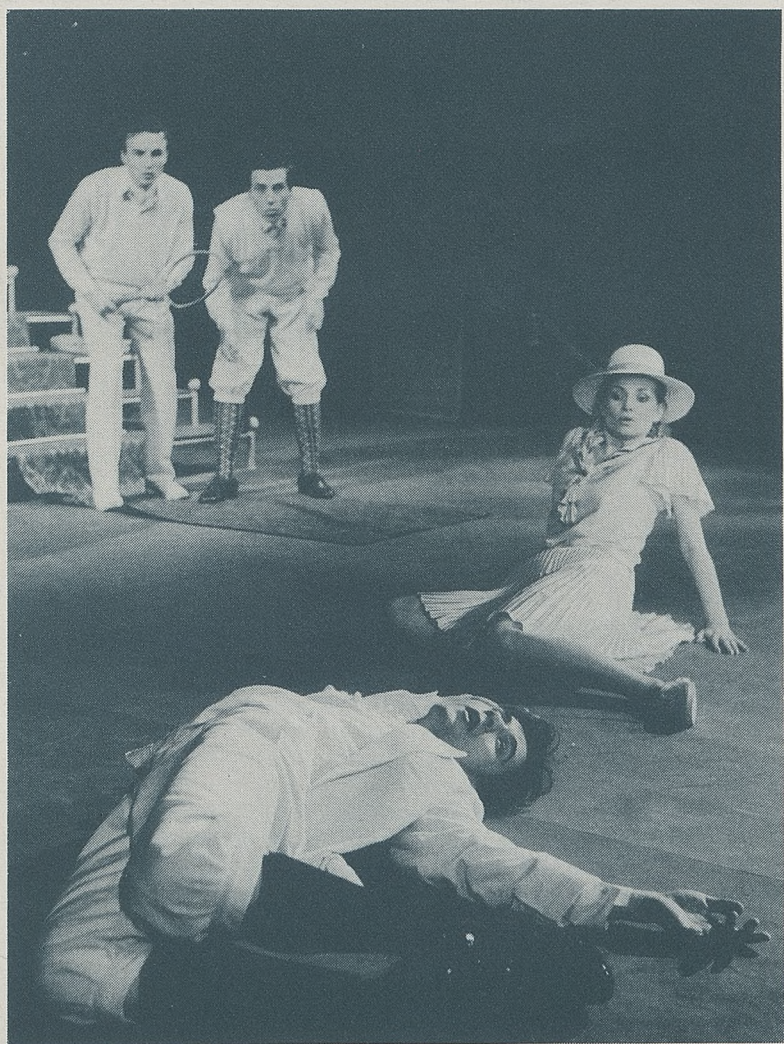
Tragikomiczną historię Iwony ująć można w paru słowach. Książę Filip, następca tronu, spotyka na spacerze to dziewczę niepociągające... odpychające... Iwona jest rozlazła, apatyczna, słabowita, nieśmiała, nudna i trwożliwa. Książę od pierwszej chwili nie może jej znieść, zanadto go denerwuje; ale zarazem nie może znieść tego, że musi nienawidzić nieszczęsnej Iwony. I wybucha w nim bunt przeciwko prawu natury, które młodzieńcom nakazuje kochać tylko powabne dziewczęta. — Nie poddam się temu, będę ją kochał! — rzuca wyzwanie swej naturze i zaręcza się z Iwoną. Iwona, wprowadzona na dwór królewski jako narzeczona księcia, staje się czynnikiem rozkładowym. Obecność niema, zastraszona jej rozliczonych defektów sprawia, iż każdemu przychodzą na myśl własne jego tajone braki, brudy, grzeszki... i wkrótce dwór zamienia się w wylęgarnię potworności. I każdy z tych potworów, nie wyłączając księcia, poczyną dyszeć żądzą zamordowania nieznośnej Cimcirymski. Dwór mobilizuje w końcu wszystkie swoje blaski, wszystkie wyższości i wspaniałości i „z wysoka” ją zabija.

Oto historia Iwony... czyż aż tak trudna do zrozumienia? Ale skłonny jestem przypuścić, że mam jakiegoś pecha, dzięki któremu to, co najprostsze, najwyraźniejsze, w moich utworach jest odbierane w sposób najbardziej fantastyczny i dzisiaj jeszcze zdarza mi się czytać recenzje z Iwony, w których mowa, że to satyra polityczna na reżim komunistyczny w Polsce, że Iwona jest Polską, czy też wolnością, lub że to „satyra na monarchię”. Uff! Mniejsza z tym, co innego wydaje mi się godne podkreślenia. Naprzód, że Iwona bardziej jest rodem z biologii, niż z socjologii. Po wtóre, że jest rodem z owego bezdroża mojego, gdzie mnie dopadała nieograniczona dowolność kształtu, ludzkiego kształtu, jego rozwiąłość, jego wyuzdanie. Ciągłe więc to we mnie było... i ja byłem w tym...

Witold Gombrowicz

Dominique de Roux, *Rozmowy z Gombrowiczem*, Paryż 1969

Niniejszym składam serdeczne podziękowanie Sponsorowi NN za dotację £250,00 na sprowadzanie sztuki *Iwona, księżniczka Burgunda*.



TEATR POSK-u



Urszula ŚWIĘCICKA

Po otwarciu gmachu POSK-u oprócz wielu imprez, które odbywały się wtedy w Sali Malinowej, „Czwartki w POSK-u” były stałą imprezą artystyczną. Powstały z inicjatywy ówczesnego kierownika administracyjnego, Tadeusza Jarzembowskiego, i od maja 1975 r. do chwili otwarcia sali teatralnej organizowane były przez Urszulę Świącicką. Odbywały się raz w miesiącu, w pierwszy czwartek, i miały charakter różnorodny, od recitali piosenek do wieczorów poezji i kabaretów literackich. Występowali w nich znani aktorzy emigracyjni. Pierwsze kontakty z Krajem nastąpiły w 1981 r., kiedy to na prywatne zaproszenie Urszuli Świącickiej przyjechały teatry: Adekwatny, Nieogromny i Mały z Warszawy.

W 1982 r. została otwarta sala teatralna. Pierwsze przedstawienie dał istniejący dotąd w Ognisku Polskim Teatr ZASP, wystawiając sztukę Mrożka *Ambasador* w reż. L. Kielanowskiego. Urszula Świącicka przeniosła swoją działalność z Sali Malinowej do sali teatralnej wystawiając sztukę uprzednio przygotowaną na scenę Ogniska Polskiego, *Rozdział drugi* w reż. H. Kaut-Howson. W grudniu 1982 r. wystawiła *Małą Apokalipsę* T. Konwickiego wg scenariusza i w reżyserii Heleny Kaut-Howson. Był to załączek nowej grupy teatralnej.

W 1983 r. otworzyła się możliwość uzyskania funduszy od władz brytyjskich. Dzięki staraniom Adama Ostoi-Ostaszewskiego, POSK otrzymał szereg półetatowych stanowisk opłacanych przez komisję rządową zwaną Manpower Services Commission i administrowanych przez Brytyjską Radę do Spraw Uchodźczych (British Refugee Council). To zdecydowało o utworzeniu nowej komórki teatralnej należącej do POSK-u, nazwanej Teatrem Nowym, subsydiowanej przez British Refugee Council i POSK, a później przez Fundację Feliksa Laskiego i POSK. Na początku aktorzy byli angażowani na roczne stypendia. Pierwszymi aktorami Teatru Nowego byli: Zofia Walkiewicz, Dorota Zięciowska, Wojciech Piekarski i Daniel Woźniak.

Pierwszym przedstawieniem Teatru Nowego była sztuka Zapolskiej *Ich czworo* — reż. V. Sheybal, scen. M. Rukat. Następne przedstawienia to *Śnieg* Przybyszewskiego — reż. M. Wachowiak, scen. J. Guttner; *Wyjątkowe pozwolenie na pobyt* wg scenariusza i w reż. H. Kaut-Howson, scen. A. Lech; *Alfa* Mrożka — reż. P. Dangel, scen. R. Czajkowski; *W małym dworku* Witkiewicza — reż. P. Dangel, scen. R. Czajkowski; *Gotoleń* Przybory — reż. P. Dangel, scen. J. Tarnowska; *Milczenie* Brandstaettera — reż. T. Lis, scen. M. Greliak; *Taka noc nie powtórzy się więcej* — widowisko muzyczne — reż. i choreografia B. Fijewska, scen. A. Badziak; *Policja* Mrożka — reż. M. Sławiński, scen. R. Czajkowski; *Porwanie Sabinek* — reż. J. Wróblewski, choreografia B. Fijewska, scen. R. Czajkowski; *Labirynt* — dwie jednoaktówki Andermana — reż. W. Nurkowski, scen. R. Czajkowski; *Pastorałka* L. Schillera — reż. B. Fijewska, scen. R. Czajkowski; *Powróćmy jak za dawnych lat* — kabaret Mariana Hermana — reż. W. Majewska, scen. R. Czajkowski; *Czerwony kur* J. Krok-Paszowskiego — reż. W. Nurkowski, scen. M. Taylor; *Śluby panienske* Fredry — reż. J. Englert, scen. R. Czajkowski, kostiumy L. Kossakowska; *Zołnierz królowej Madagaskaru* Tuiwima — reż. J. Wróblewski, choreografia B. Fijewska, scen. A. Rachel; *Kandyd* wg Woltera z piosenkami M. Wojtyzki — muz. J. Derfel, reż. M. Wojtyzko, scen. T. Kwiatkowska; *Fifty-fifty* St. Tyma — reż. B. Hussakowski, scen.

P. Dobrzycki, „Piosenki i romanse Ordonki” scenar. i reż. Zofia Walkiewicz-Slav, kostiumy Anna Rachel-Koenig, choreografia Andrzej Bazarnik. W listopadzie 1990 r. Teatr Nowy wyjechał z *Kandydem* w reż. M. Wojtyzki na gościnne występy w Teatrze Powszechnym w Warszawie.

Aktorzy mieszkający na stałe w Londynie, którzy współpracowali z Teatrem Nowym: Dorota Zięciowska, Zofia Walkiewicz, Joanna Kańska, Matylda Szymańska, Wojciech Piekarski, Daniel Woźniak, Maryna Buchwaldowa, Czesław Grocholski, Roman Ratschka, Krzysztof Różycki, Tomasz Borkowy, Janusz Guttner, Barbara Rogacka, Helena Kitajewicz, Małgorzata Pragłowska, Teresa Bogdańska, Grzegorz Stachurski, Jacek Jezierzański, Lena Harrison-Hardock, Janusz Szydłowski, Stefan Gołębiowski, Wacław Dybowski, Jerzy Gawel, Konrad Łatacha, Hanka Rawicz, Krystyna Podleska, Dorota Kwiatkowska. Kierownictwo muzyczne — Maria Drué przy współpracy Anny Dąbrowskiej.

Aktorzy z Kraju, którzy wystąpili gościnnie w Teatrze Nowym: Zygmunt Hobot (*Alfa*), Jerzy Karaszkievicz (*Milczenie*), Joachim Lamza (*Policja*), Barbara Dobrzyńska („Taka noc nie powtórzy się więcej”, Hemar), Jerzy Zelnik (*Porwanie Sabinek*), Dorota Maciejewska (*Pastorałka*), Krystyna Liskowadzka (*Pastorałka*), Aleksander Machalica (*Pastorałka*, Hemar), Piotr Machalica (Hemar), Henryk Machalica (*Czerwony kur*), Joanna Szczepkowska (*Śluby paniieńskie*), Zdzisław Mrożewski (*Śluby paniieńskie*), Jan Englert (*Śluby paniieńskie*), Anna Kazimierczak (*Żołnierz królowej Madagaskaru*, *Kandyd*, *Fifty-fifty*), Tadeusz Chudecki (*Żołnierz królowej Madagaskaru*, *Kandyd*, *Fifty-fifty*), Zofia Bajuk (*Żołnierz królowej Madagaskaru*), Katarzyna Skawina (*Żołnierz królowej Madagaskaru*), Jolanta Banak (*Fifty-fifty*), Ewa Dałkowska (*Fifty-fifty*), Mieczysław Czechowicz (*Fifty-fifty*), Stanisław Banasiuk (*Ordonka*).

Na scenie Teatru POSK-u na prywatne zaproszenie Urszuli Świącickiej wystąpili: w 1982 r. Daniel Olbrychski w wieczorze poezji romantycznej (przy fortepianie Aleksandra Klaczyńska). W styczniu 1983 r. przyjechał również z Paryża Jacek Kaczmarski z recitalem swoich piosenek. Następnie, kiedy wyjazdy z Polski stały się możliwe, na prywatne zaproszenie Urszuli Świącickiej na scenie teatru POSK-u wystąpili: Zbigniew Zapasiewicz (*Lustra*, *Kwiaty polskie*), Barbara Horawianka i Mieczysław Voit (spektakl o Modrzejewskiej), Gustaw Holoubek i Magda Zawadzka (*Wieczór poezji i Skiz*), Jan Englert (*Monologi romantyczne*, *Kontrakt*, *Dziady*, *Pan Tadeusz*), Kazimierz Kaczor (Kabaret „Pod Okiem”, *Audiencja*), Barbara Dziekan i Zbigniew Zamachowski (Kabaret „Pod Okiem”), Piotr Machalica (Kabaret „Pod Okiem”, *Dziady*), Krystyna Janda i Tadeusz Borowski (*Edukacja Rity*), Zdzisław Mrożewski (*Kontrakt*), Anna Dymna (*Mąż i żona*, *Pan Tadeusz*), Anna Seniuk (*Mąż i żona*, *Pchła szachrajka*, *Sztuka konwersacji*), Marek Kondrat i Andrzej Kopiczyński (*Mąż i żona*), Andrzej Łapicki (*Emigranci*, *Sztuka konwersacji*), Mieczysław Czechowicz (*Emigranci*), Kalina Jędrusik — recital wspólnie z Wojciechem Młynarskim, Mariusz Benoit (*Dziady*, *Pchła szachrajka*, *Audiencja* i *Protest*, *Pan Tadeusz*), Adam Bauman (*Dziady*), Jerzy Zelnik (*Dziady*), Joanna Żółkowska (*Pchła szachrajka*), Maja Komorowska (wieczór poezji), Ewa Wiśniewska (*Skiz*), Piotr Franczewski (*Skiz*), Władysław Kowalski (*Protest*), Katarzyna Figura (*Pan Tadeusz*), Krzysztof Kolberger (*Pan Tadeusz*), zespół Teatru „Kalambur” z Wrocławia w programie „Piosenki lwowskiej ulicy”, zespół Teatru im. Jaracza w Łodzi w spektaklu „Monte Cassino”, zespół Teatru „Rampa” z Warszawy z *Czerwonym stoliczkiem* (gościnnie Daniel Olbrychski), Stanisław Tym w swoim programie „East Side Story”, Joanna Szczepkowska, Ryszarda Hanin i Mariusz Benoit w *Lekcji Ionesco* (Scena Prezentacja), Ryszarda Hanin w monodramie *Przyjechała Żydówka* (Teatr Stara Prochownia), Teatr Ateneum z *Zemstą* Fredry i z kabaretem *Hemar* oraz Krystyna Janda w *Shirley Valentine* (Teatr Powszechny), Tadeusz Łomnicki (Najpiękniejsze stronicie polskiej literatury) i ponownie Teatr Ateneum z Kabaretem *Tużim*, Teatr Współczesny z przedstawieniem *Lady i Generał* oraz Teatr Ateneum z *Mazepą*.

Urszula Świącicka

