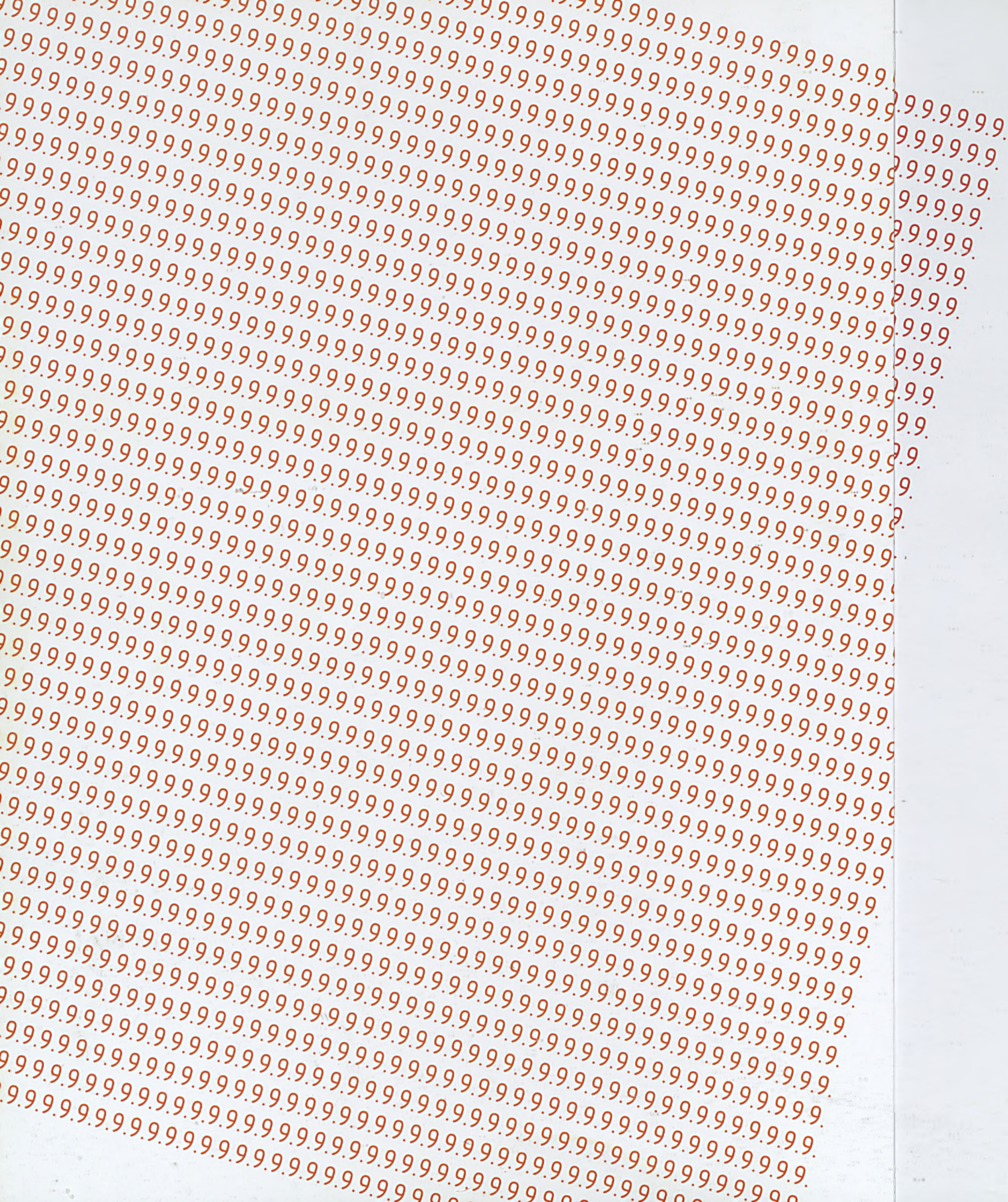




9. MIĘDZYNARODOWY
FESTIWAL
GOMBROWICZOWSKI

RADOM 2010

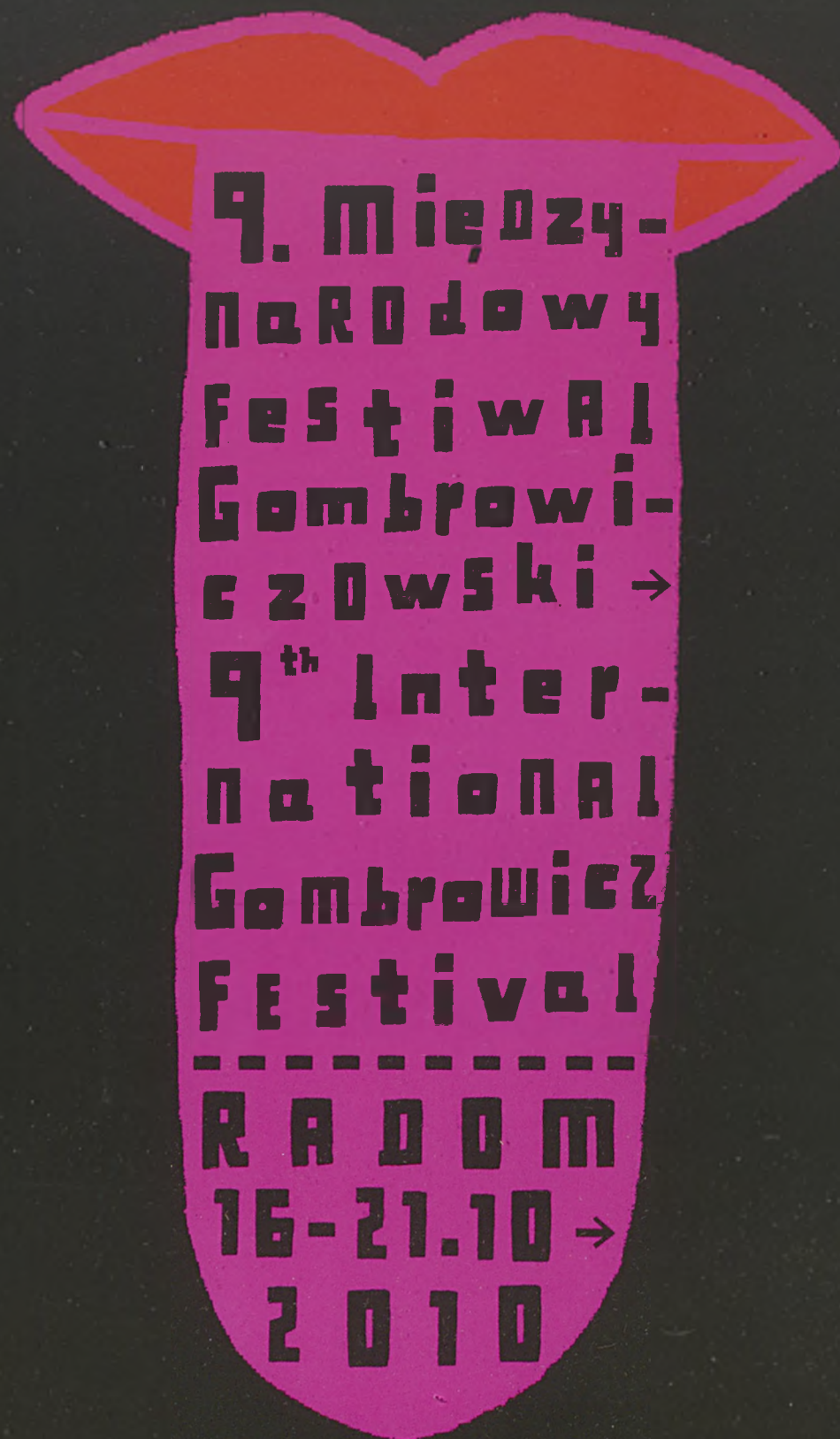
9TH INTERNATIONAL
GOMBROWICZ
FESTIVAL



9. MIĘDZYNARODOWY
FESTIWAL
GOMBROWICZOWSKI

RADOM 2010

9TH INTERNATIONAL
GOMBROWICZ
FESTIVAL



ERZY JARZĘBSKI

JERZY JARZĘBSKI

Gombrowicz – klasyczny, genialny, nowoczesny

"Gombrowicz – pisarz od dziś klasyczny" – cóż za temat pełen pułapek! Na pozór wszystko w tej formule zdaje się łatwe do udowodnienia, bo przecie Gombrowicz w samej rzeczy zyskał już międzynarodową sławę i pozycję, również w Polsce stał się autorem powszechnie uznanym, cytowanym przy każdej okazji, czczonym jubileuszowo przez Sejm Rzeczypospolitej, a wreszcie też wpajany obowiązkowo młodzieży w szkołach. A przecież "klasyczność" Gombrowicza nie jest czymś bezwarunkowo oczywistym.

Zacznijmy od samej formuły "klasyczności", która w Polsce znaczy coś trochę innego niż we Francji. Polska – kraj stosunkowo słabego klasycyzmu i potężnego romantyzmu – "klasyczność", rozumianą tu jako potencjał wzorotwórczy dla całej literatury narodowej, musi z konieczności wiązać z poetykami nieklasycystycznymi, a zatem nie nawiązującymi do trwałych norm estetycznych i wzorców rodem z antyku, ale przeciwnie – do formuł z samego założenia innowacyjnych, podważających estetyczne kanony, wywodzonych z doświadczenia osobistego czy co najwyżej pokoleniowego.

Może więc Gombrowicza zaliczyć należy do "klasyków nowoczesności", burzycieli norm, którzy sami stworzyli dla siebie normę – tyle że inną niż zastane? I to nie całkiem odpowiadałoby prawdzie. Przede wszystkim dlatego, że Gombrowicz nie należał bynajmniej do autorów "rewolucjonizujących formy literackie", raczej używał tych już znanych, aby je poddać destrukcji lub parodystycznemu przetworzeniu, nie mając raczej ambicji zastąpienia starej normy nową. Autor *Ferdydurke* pozostawił po sobie nie tyle skrytykowaną poetykę, ile raczej pewien typ twórczego gestu, polegający na wchłanianiu tradycyjnych form literackich, zderzaniu ich z sobą, doprowadzaniu do absurdu ich logiki, wykołajaniu funkcjonalności konwencjonalnych chwytów. Cóż to jednak za formy? W Polsce z reguły te, które się wywodzą z romantyzmu, bo to była w czasach Gombrowicza i jeszcze wiele lat później najważniejsza dla Polaków tradycja literacka. Jako "klasycyzm" Gombrowicz wręcz zmuszony jest nawiązywać do romantyzmu: Czyni to z niej jakąś ostentacją, nie tylko np. replikując w *Trans-Atlantyku* sceny z *Pana Tadeusza* Mickiewicza, ale też oficjalnie rzucając rękawicę litewskiemu poecie w walce o duszę polskich czytelników. "Nie wiem, jakie Twoje zdanie, ale wg mnie już wyskoczyłem na Mickiewicza N. 2 i nie ma co tego trzymać pod korcem" – pisze w liście do Jerzego Giedroycia¹. Co znamienne, jego autodiagnozę powtórzy po latach podręcznik *Lettres Européennes* Hachette'a², w którym spośród Polaków właśnie Mickiewiczowi i Gombrowiczowi przyznano tam godność "auteurs phares", czyli wielkich innowatorów literackich na europejską skalę.

Ale te nawiązania do romantyków zdarzały się Gombrowiczowi już wcześniej: w *Ferdydurke* słynną lekcję polskiego poświęcił Słowackiemu, cytował Krasińskiego, jego pensjonarka skandalizowała profesora Pimkę nieznajomością Norwida, w *Ślubie* zakończył dramat – z samoskazaniami bohatera – przypominając chociażby *Nie-boską komedię* Krasińskiego czy *Balladynę* Słowackiego. *Ślub* zresztą nawiązywał także do wielkich prekursorów romantycznego teatru – Szekspira i Calderona, a z drugiej strony –

¹ W. Gombrowicz, list z 23 V 1963, w: J. Giedroyc, W. Gombrowicz, *Listy 1950-1969*. Wybrat, opracował i wstępem opatrzył A. Kowalczyk, Warszawa, Czytelnik 1993, s. 552.

² *Lettres Européennes. Histoire de la littérature européenne*. Ouvrage réalisé par une équipe de cent cinquante universitaires de toute l'Europe géographique, sous la direction d'Annick Benoit-Dusauroy et de Guy Fontaine, Paris, Hachette 1992.

do młotopolskiego spadkobiercy romantyzmu, Wyspiańskiego. Jak widać, Gombrowicz-klasyk spontanicznie odwoływał się do romantycznego dziedzictwa, dostrzegając w nim nie tylko uniwersalny język, którym porozumiewają się Polacy, ale również wzorzec pisarskiej wielkości. "Być wielkim pisarzem" to w Polsce oznacza od niemal dwóch wieków: podejmować wielki gest i wielką problematykę romantycznych wieszczów.

Wszelako Gombrowicz nie po to sięgał do Mickiewicza czy Krasińskiego, aby formę ich utworów afirmować, ale wprost przeciwnie: jego gest nawiązania jest gestem parodystycznym i prześmiewczym. Jeśli klasykę romantyzmu przyswaja własnej mowie, to po to jedynie, aby wykazać, że romantyczny język wyczerpał swoje możliwości. Nawiązaniom do polskiej klasyki towarzyszy więc stale u Gombrowicza poetyka ekscesu, swoistego "skandalu stylistycznego". Wzniostym, romantycznym z ducha bełkotem rozpoczyna się *Ślub*. Temu bełkotowi na nucie romantycznej i ciemnej towarzyszy w sztuce inny, "niski" bełkot w wykonaniu Pijaków przymilających się do Mańki³. Cały w poetyce językowego ekscesu jest *Trans-Atlantyk*, nie inaczej obszerne partie *Kosmosu* wypełnione słownymi dziwologami Leona. "Boski idiotyzm" *Operetki* pociągnięty jest w sferze języka nieco dalej niż w jej wiedeńskich pierwowzorach. We wszystkich tych przypadkach autor (a za nim aktorzy grający sceniczne role) muszą pokonać, mówiąc, pewien opór czy nawet wstyd towarzyszący przekraczaniu przez jednostkę reguł stosowności. Że sam Gombrowicz doskonale zdawał sobie z tego sprawę, świadczy przygoda narzeczonej Stefana Czarnieckiego, która woli znieść ropuchę wrzuconą jej za bluzkę i w rezultacie zwariować, niż powtórzyć za bohaterem kilka "bezsensownych" sylab.

Za ekscesem słownym idzie u Gombrowicza przekraczanie przez jego bohaterów reguł rządzących na ogół ludzkim zachowaniem⁴. W swoim referacie z krakowskiej sesji gombrowiczowskiej Dorota Wojda nazwała to "niegrzecznością"⁵. Przekraczając reguły zarówno bohater *Tancerza mecenasa Kraykowskiego*, jak arystokraci w *Biesiadzie u hrabiny Kottubaj*, dyplomata Filip w *Na kuchennych schodach*, Iwona na dworze królewskim, Miętus u wujostwa Hurleckich, Henryk i Pijak w *Ślubie*, Gonzalo w *Trans-Atlantyku*, Fryderyk w *Pornografii* czy Leon w *Kosmosie*. Wykracza poza reguły także sam pisarz, który raz po raz opisuje w *Dzienniku* sytuacje, w których zachował się "niestosownie" i budził tym oburzenie lub nawet był represjonowany towarzysko.

Kolejny "eksces" to u Gombrowicza złamanie reguł literackiej konwencji: syn zmarłego na serce gospodarza wiejskiego domu w *Zbrodni z premedytacją* pod wpływem sędziego śledczego ex post dusi trupa i przyznaje się do morderstwa wywracając tym samym na nice schemat detektywistycznej noweli, morska przygoda Zantmana ze *Zdarzeń na brygu Banbury* kończy się – nie jak w literaturze marynistycznej – poznaniem świata, ale zejściem bohatera we wnętrze umysłu i zabarykadowaniem się przed światem zewnętrznym⁶. *Ferdynand* wprowadza w kolejnych trzech częściach trzy style powieściowe, ale każdy z nich załamuje się w groteskowej "kupie"; w *Iwonie* farsowa konwencja wiedzie do tragicznego finału; tradycyjna poczciwość gawędowego stylu w *Pornografii* wieńczona jest w zakończeniu powieści stołem zwłok. Niestosowność staje się sposobem bycia Gombrowicza także jako użytkownika gotowych form powieściowych i dramatycznych.

W swojej – klasycznej już – książce na temat "klasyczności"⁷ Frank Kermode zestawia klasyczność w rozumieniu tradycyjnym, tzn. taką, która jest wykwitem najwyższego mistrzostwa i ustabilizowanej poetyki i która także zakłada postuszerstwo formy dzieła zamiarom jego twórcy i – co za tym idzie – stabilność jego interpretacji w ciągu wieków, z klasycznością w rozumieniu nowoczesnym, która dopuszcza nieostateczność, nie w pełni "domknięty" charakter utworu i zmiany w jego odczytaniach zachodzące na przestrzeni lat – jako że zamysł autora nie musi tu sterować interpretacjami. Pierwsza klasyczność jest wytworem idei imperialnej, a jej wcielenie najwyższe to *Eneida* Wergiliusza; druga powstaje w rozwichrzonej epoce nowożytnej, a jej przykładem mogą być – pęknięte wewnętrznie i wielowiektałne *Wichrowe wzgórza* Emily Brontë.

Gombrowicz – jak łatwo stwierdzić – byłby ze swym dziełem zdecydowanie po stronie klasyczności nowoczesnej, dopuszczającej rozbicie tradycyjnej formy i dynamikę wciąż zmiennych jego odczytań. Wprawdzie może dawać do myślenia dbałość pisarza o to, by go prawidłowo czytano, mnożenie autokomentarzy i autointerpretacji, przecież jednak godzi się na "głębinowe" lektury swoich tekstów, przysięgając, że im – jako artysta i myśliciel – sprostą; wita z radością nowe kierunki myśli, dowodząc, że je w swoim

dziele przewidział i antycypował – tak jak to było z egzystencjalizmem czy strukturalizmem. Z pewnością akceptowałby więc także lekturę własnych dzieł poprzez nowsze, powstałe już po jego śmierci języki interpretacyjne, byle tylko zachować wieczną żywotność swych tekstów, opalizujących wciąż nowymi znaczeniami.

Pełen rezerwy wobec miana "klasyka", Gombrowicz wszelako bardzo chętnie nazywał się "geniuszem". "Nie słyszałem słowa 'geniusz'!" – skarżył się, kiedy rozmówca, mówiąc o nim, zapominał o tym określeniu. To dopominanie się o splendory i pochwały w stopniu najwyższym brzmi zabawnie, choć nie ma powodu sądzić, aby się autor *Ferdynanda* w istocie za geniusza nie uważał. Samo jednak słowo pojawia się u Gombrowicza obciążone złą wiarą, a przynajmniej niepowagą, pierwszy bowiem używa go wobec pisarza poset z *Trans-Atlantyku*, któremu ani w głowie czcić wielkość bohatera bezinteresownie, chce natomiast wykorzystać go do promocji swojego narodu i państwa, podsunąć go Argentyńczykom jako "produkt polski" najwyższej klasy. Scena w poselstwie, w trakcie której Gombrowicz-bohater powieści wybrany zostaje na reprezentanta narodu przypomina raczej koński targ, gdzie liczy się "– nos dobry"⁸, a nie walory ducha. Dlatego też "geniusz" kojarzy się tam bez zwłoki z "gówniarzem" i to degradujące zestawienie powtarza się wielokrotnie – aż do wbicia go w głowę czytelnikowi jako urzędniczego wyobrażenia o tym, co warte są pisarskie wielkości. "Geniusz" w ten sposób staje się swoistą etykietką służącą nie tyle do rzeczywistej oceny twórcy, ile do działań marketingowych. W Gombrowicza poselstwo inwestuje, spodziewając się natychmiastowego zwrotu poniesionych nakładów w postaci zwiększonego autorytetu polskiej kultury na obczyźnie, ale przecie w żadną kulturę i żadnych geniuszy urzędnicy i tak nie wierzą.

Gombrowiczowskie postępowanie z "genialnością" jest zatem pełne ambiwalencji: w jednej chwili odgrywa geniusza, porwuje czytelnika wielką frazeologią i gestem, a zaraz potem sam sobie przygląda się z dystansem i prześmiewchem – jak w tej scenie z *Dziennika*, kiedy chodził po plaży, patetycznie machając rękami, bo właśnie dotarł doń wieści o karierze, jaką w kraju zrobił jego książka i trzeba było dopasować do tego jakoś swoje zachowanie. Tej zabawnej teatralności towarzyszy wciąż autoironiczny komentarz.

"Genialność" staje się więc u Gombrowicza nie tyle kwalifikacją aksjologiczną, ale pewnego rodzaju aspirującym do wielkości stylem postępowania czy pisania, gestem, który wykonuje się w obliczu świata, aby go uwieść. Wspominając w *Dzienniku* wieczór u Zygmunta⁹, zwierzał się: "Mówiłem, gdyż tak wynikało z toku pogawędki, o faustowskiej i apolińskiej koncepcji człowieka i o decydującej dla współczesności roli baroku, a mówiłem z tą wewnętrzną, szlachetną wibracją genialności, która narzuca przemożnie zwyktemu życiu własną, wyższą rację" (D I, 74)¹⁰. Z kolei, odpowiadając na zarzuty Józefa Łobodowskiego, przyznawał, iż "może być rażąca dla konwencjonalnego widzenia, przyzwyyczajonego do faktownej skromności, ta nieprzyzwoitość z jaką obnażam moje apetyty gdy idzie o chwałę, odkrywczość, genialność nawet" (D I, 198). Komentując swoje kłopoty z *Pornografią*, napisał w pewnej chwili w *Dzienniku*: "Ach, powieść moja na stole i znów będę musiał wysilić się żeby zastrzyknąć nieco 'genialności' scenie, która jest jak zmokły nabój, nie chce wystrzelić!" (D I, 274).

"Genialność" tak widziana staje się niejako zewnętrzną poztótką, stylistycznym ornamentem, czymś sztucznym, dodawanym do tekstu niczym przyprawa. Ale to, co z pozoru "zewnętrzne", przeniknąć może do samej istoty tekstu, stać się jego czynnikiem organizującym. Najbardziej dobitnie zaznacza to autor w komentarzu do *Ślubu*: "Zaczętem szkicować dramat *Ślub* – pisał w *Dzienniku* – już wyraźnie i, powiedziałbym, bezwstydnie nastawiając siebie na genialność, celując w coś na miarę szczytów, na miarę *Hamleta* lub *Fausta*, w czym wypowiedziałyby się nie tylko bóle epoki, ale i rodzące się nowe odczuwanie ludzkości... Jakże łatwe wydawały mi się wielkość i genialność, łatwiejsze bodaj od poprawności, której wymaga przeciętnie dobry tekst; a nie wynikało to z jakiejś naiwności mojej lecz z tego, że wielkość, genialność wraz ze wszystkimi innymi wartościami zostały mi spustoszone przez jednego demona, który naprawdę był dla mnie ważny, przez tę wielką destruktorke wartości, młodość" (D I, 222-223).

Dalej dojdzie Gombrowicz do wniosku, że geniusz wręcz polega na niedostateczności, gdyż zawsze wynika z wyczerpanej pracy ducha, która niedojrzałość ludzką chce pominąć i usunąć w cień (por. D II, 156). Zdawać by się mogło, iż w ten sposób genialność została zdemaskowana jako domena aktorstwa raczej niż rzeczywistej wielkości. A przecież powie też Gombrowicz: "Sztuka jest arystokratyczna do szpiku kości, jak książę krwi. Jest zaprzeczeniem równości i uwielbieniem wyższości. Jest sprawą talentu, czy nawet geniuszu, czyli nadrzędności, wybitności, jedyności, jest także surowym hierarchizowaniem wartości, okrucieństwem

³ W swojej doskonałej książce poświęconej Gombrowiczowi Janusz Margański dowodzi, iż *Ślub* cały nawiązuje do pojęć kartezjańskich, pijaństwo więc pojawia się jako istotny wątek dlatego, że stoi na antypodach kartezjańskiej "trzeźwości" (por. *Gombrowicz wieczny debiutant*, Kraków 2001, s. 179).

⁴ We *Wspomnieniach polskich* pisze Gombrowicz: "według ówczesnych moich poglądów tak zwany nieakt towarzyski był czynnikiem wysoce twórczym w sztuce, uważałem że artysta, który boi się niewłaściwości, niesmaku, skandalu, niewiele jest wart, poddawanie się formom towarzyskim nie było dobre dla tych co formę tworzą" (*Wspomnienia polskie; Wędrowki po Argentynie*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1999, s. 126).

⁵ Por. D. Wojda, *Niegrzeczny Gombrowicz. O komunikacji ponad regułami, czyli o kaprysach, kiksach i wyzwalającej kakofonii*. Referat wygłoszony na konferencji "Witold Gombrowicz – nasz współczesny", Uniwersytet Jagielloński, Kraków, 22-27 marca 2004.

⁶ Por. uwagi na ten temat w świetnym eseju Marii Janion *Dramat egzystencji na morzu*, w: W. Gombrowicz, *Zdarzenia na brygu Banbury*, Wyd. Morskie, Gdańsk 1982.

⁷ F. Kermode, *The Classic Literary Images of Permanence and Change*, Cambridge, Mass-London, Harvard University Press 1983.

⁸ Por. W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, Kraków, Wyd. Literackie 1986, s. 20.

⁹ Chodziło zapewne o przyjaciela Gombrowicza, malarza Zygmunta Grocholskiego, który mieszkał w Buenos Aires.

¹⁰ Cytały z *Dziennika* lokalizuję podając w nawiasie rzymską cyfrą numer tomu (D I, D II, D III) oraz cyfrą arabską numer strony. Wszystkie cytaty według wydania: Kraków, Wydawnictwo Literackie 1997.

w stosunku do tego co pospolite...” (D II, 217). I wreszcie: “Czyż geniusz prawdziwy nie zaczyna się jednak, prawie zawsze, od naśladowania genialności? I zdarza się, że taki podrabiany geniusz wchodzi w krew, staje się ciałem” (D III, 76). Choć więc w zakończeniu tego fragmentu Dziennika powie Gombrowicz, że czasy współczesne genialności nie sprzyjają, zabija ją bowiem funkcjonalność, skąd – w miejsce geniusza – pojawia się w społeczeństwie postać nowa: “funkcjonariusz duchowy” (D III, 77), to jednak genialność pojawia się tu jako walor ducha rzeczywisty, którego zlekceważyć się nie da¹¹.

Jestże więc Gombrowicz “geniuszem”? Powiedzmy ostrożniej, że w dialog z genialnością wchodzi – wpierw z rodzajem dezynwoltury właściwej tym, którzy startują z pozycji outsidera, potem z rosnącą powagą – jakby ów “podrabiany geniusz” wchodził mu w krew. “Klasykiem” także Gombrowicz jest cokolwiek nieklasycznym i paradoksalnym, a zatem obydwa te nobilitujące pojęcia stosują się do niego w sposób inny niż zazwyczaj. Nie jest więc tak, iż Gombrowicz po prostu jest klasykiem czy geniuszem, ale z tymi pojęciami-maskami prowadzi swoją grę, aspiruje do nich, demonstruje dystans, to odrzuca, to znów akceptuje.

Trzecim charakteryzującym pisarza pojęciem, jakie powinno się tu pojawić, jest “nowoczesność”. Bo jeśli “klasycyzm” lub “geniusz” traktuje z dystansem, to dlatego głównie, że ma się za człowieka nowej epoki, w której tamte kwalifikacje brzmią nieco staroświecko. Ale – “nowoczesny Gombrowicz”? Kuzyn państwa Młodziaków i nowoczesnej pensjonarki? A jednak jeśli przejrzymy w *Dzienniku* wszystkie fragmenty poświęcone nowoczesności, okaże się, że stosunek Gombrowicza do niej był niemal jednoznacznie pozytywny. Lubił przedstawiać się jako “człowiek nowoczesny”, podobnie jako “nowoczesne” traktował swoje myślenie – w wyraźnej opozycji, no właśnie, do czego?

Gombrowicz swoją nowoczesność deklaruje w szczególności tam, gdzie można byłoby go podejrzewać o uleganie przesądowi, “wierze w ducha”, irracjonalizmowi. Nowoczesność jest u niego kojarzona z kartezjańską “trzeźwością”, wiarą w rozum jako władzę wyjaśniającą zawitości świata. Ale – napisawszy to – widzę od razu, że, jak to się zdarza niemal zawsze u Gombrowicza, autor zaprzecza niekiedy wyraźnym rysom swojej formuły. Intelktualistom polskim na emigracji powie np.: “wasz liberalizm, scjentyfizm, socjalizm itd. są równie mało [jak katolicyzm – przyp. J.J.] obeznane z tym, co nazwałbym samopoczuciem w nowoczesności” (D II, 208). Wreszcie na odwrót: nowoczesności racjonalnej przeciwstawi swój własny konserwatyzm. Miłoszowi, który, za Brzozowskim, chciałby, aby inteligencja polska dogoniła zachód, który wyraża polski pęd ku “europejskości” i “nowoczesności”, powie: “Z wolna! Nie tędy droga! Po diabła wam to?” (D III, 59) i wygłosi apoteozę polskiej “letniości”, którą po latach zestawiać się będzie z ideą Gianni’ego Vattimo “myśli słabej”¹². I wreszcie – najdobitniej – wyrazi całą ambiwalencję swego stosunku do nowoczesności racjonalnej w tym oto fragmencie *Dziennika* z czasów berlińskich: “Koncerty i wystawy – teatry i kina – odczyty i recytacje... Owszem. Nowoczesne. Zracjonalizowane, zorganizowane, coraz bardziej ‘naukowe’. Owszem. Ale ty, poeto, jeśli chcesz dotrzeć do źródła, musiałbyś zstąpić w podziemia. Oczekiwałbym od ciebie czegoś w rodzaju boga o dwóch obliczach” (D III, 181). Nic więc dziwnego, że – jak to jest w *Ślubie* – ludzkiej trzeźwości, zamyśleniu do racjonalnych formuł, towarzyszy zawsze niczym rewers ciemne i niskie “pijaństwo” (dlatego Henryk nigdy się od Pijaka nie uwolni). Cytowane tu wcześniej uwagi Schopenhauera o geniuszu uzupełni zaraz Gombrowicz o własną tezę, mówiącą o naturalnym związku geniuszu z antynomicznością, starciem przeciwieństw¹³. Podobnie antynomiczna jawi się też w jego ujęciu nowoczesność.

Jak widać teraz, również w stosunku do “nowoczesności” Gombrowicz wyraża ambiwalencję swej postawy. Choć nowoczesność jawi mu się zazwyczaj zracjonalizowana, czasem dostrzega w niej coś więcej, coś, co poza racjonalizm zdecydowanie wykracza. Sam z kolei raz zgłasza się pod sztandary tego, co nowoczesne, jako awangardowy artysta i rzecznik klarownego myślenia, innym razem wycofuje się w kierunku zdrowego konserwatyzmu, o którym sądzi, że w samej istocie bardziej jest nowoczesny od modernistycznych idoli.

Cóż zatem począć z wszystkimi trzema pojęciami: klasycznością, geniuszem i nowoczesnością przyłożonymi do Gombrowicza? Widać już, że niepodobna go trwale wobec każdego z nich usytuować. Ciekawsze więc wydawałoby mi się potraktowanie ich jako układu współrzędnych, tworzących swoją matrycę. Pojęcie pierwsze swe główne zakorzenienie miałoby w klasycyzmie, drugie –

¹¹ Kwestii geniuszu ludzkiego poświęcił Gombrowicz więcej miejsca w zapiskach dotyczących Schopenhauera w *Przewodniku po filozofii* w sześć godzin i kwadrans, w: *Gombrowicz filozof*. Wybór i oprac. F. M. Cataluccio i J. Illg, Wyd. Znak, Kraków 1991, s. 88-89: “Schopenhauer podaje definicję geniuszu, bardzo podobną do definicji dziecka. Geniusz jest bezinteresowny. Bawi się światem. Odczuwa jego okropności, lecz bawi się nimi. Geniusz nie służy niczemu w życiu praktycznym, gdyż nie zabiega o swój osobisty interes. Jest antyspółeczny, lecz widzi świat lepiej, gdyż patrzy obiektywnie.

Schopenhauer czyni w tym miejscu bardzo dobre porównanie, mówiąc, że inteligencja człowieka przeciętnego przypomina latarkę kieszonkową, która oświetla tylko to, czego się szuka, podczas gdy inteligencja wyższa jest jak słońce, które oświetla wszystko. Stąd pochodzi obiektywizm sztuki genialnej. Jest ona bezinteresowna” (tłum. B. Baran).

¹² Por. referat A. Zawadzkiego *Gombrowicz i myśl słaba*, wygłoszony na konferencji *Witold Gombrowicz – nasz współczesny* (Uniwersytet Jagielloński, Kraków, 22-27 marca 2004).

głównie w romantyzmie, trzecie – w modernizmie. Gombrowicz jako twórca oscyluje wiecznie między trzema rodzajami pisarskiej wielkości, jakie ofiarowują mu te trzy epoki, nie chcąc za żadną cenę utożsamić się z żadną z nich. Jeśli więc położymy nacisk na jego “klasyczność”, uciekać będzie w kierunku niedefiniowalnej “genialności”. Unieruchomiony z kolei w tej ponadczasowej formule, zacznie podkreślać swe zakorzenienie w ciągłości historycznej zmiany, a “nowoczesność” przyda mu się do kwestionowania genialności w tradycyjnym stylu, gdzie twórca ma w sobie coś z Boga-demiurga. Gombrowicz chce więc – to pewne – być “wielkim pisarzem”, nigdy jednak za cenę zaścignięcia w jednej pozie. Pomnik Gombrowicza byłby nieporozumieniem, choć rzeźbiarze już pewnie ostrzą nań rylce, autor ten bowiem jawi się odbiorcy zawsze w geście uniku, umykania przed definicją, jednoczenia w sobie sprzeczności, wierzy bowiem, że ten wieczny ruch – a nie spiszowa formuła klasyczności – pozwoli mu pokonać czas i królować ponad upływem wieków¹⁴.

¹³ W. Gombrowicz, *Przewodnik po filozofii...*, op.cit. s. 89.

¹⁴ Olivier Rollin proponował, aby pomnikiem Gombrowicza – zamiast tradycyjnej figury z marmuru czy brązu – uczynić pulsujący wiecznym życiem strumień tryskającej w górę wody (*jet d’eau*), co wydaje się wyjątkowo trafną ideą.

Gombrowicz – a Classic, a Modern Genius

“Gombrowicz – a classic for today” – what a challenging statement! The formula seems easy to prove, since Gombrowicz has indeed already acquired international fame and recognition, also becoming a popularly acknowledged, oft-quoted author in Poland, feted on the occasion of his anniversary by the Polish Parliament, and force-fed to children in Polish schools. And yet Gombrowicz’s “classicality” is far from obvious.

Let us begin with the formula of “the classic”, which in Poland means something slightly different than in France. Poland – a country of a relatively weak Classicism and powerful Romanticism – must by necessity associate “the classic”, understood as the model-setting potential for the entire national literature, with Non-Classical poetics, which refer not to aesthetic standards and patterns of antiquity but, on the contrary, to formulas which are by their very nature innovative, undermining aesthetic canons, and rooted in personal or at most generational experience.

Thus, Gombrowicz may perhaps need to be included among “modern classics” who explode standards and create standards of their own, different than the norms they had encountered? This would not be utterly true, either, primarily because Gombrowicz did not belong among “revolutionaries of the literary forms”. He preferred to take advantage of the familiar forms in order to subject them to destruction or parodying reconstruction rather than pursuing ambitions of replacing the old with a new standard. The author of *Ferdynand* left behind not a clear-cut poetics but a type of creative gesture that involved absorbing traditional literary forms, placing them on a collision course one against another, pushing their logic to its absurd conclusion, derailing functionality of conventional machinery. What forms are these? In Poland, they are mostly of the Romantic origin, as this was, at the time of Gombrowicz and for decades to come, the key literary tradition to Poles. As a “classic”, Gombrowicz is virtually compelled to refer back to Romanticism. He is somewhat ostentatious about it: not only does he recreate episodes of Mickiewicz’s epic *Sir Thaddeus* in his *Trans-Atlantic* but he also officially challenges the Lithuanian poet to fight for souls of Polish readers. “I don’t know what you say about it but to me, I’ve become a Mickiewicz No. 2, it’s no use pulling any wool over it”, he writes in a letter to Jerzy Giedroyc¹. Remarkably, this self-diagnosis was to be repeated by Hachette’s textbook *Lettres Européennes* years later², which distinguished Mickiewicz and Gombrowicz among Polish writers as “auteurs phares”, or European-scale, great literary innovators.

¹ W. Gombrowicz, letter of 23 May 1963, in: J. Giedroyc, W. Gombrowicz, *Letters 1950-1969*. Selected, edited and introduced by A. Kowalczyk, Warsaw, Czytelnik 1993, p. 352.

² *Lettres Européennes. Histoire de la littérature européenne*. Ouvrage réalisé par une équipe de cent cinquante universitaires de toute l’Europe géographique, sous la direction d’Annick Benoit-Dusauby et de Guy Fontaine, Paris, Hachette 1992.

Such references to the Romantics had been present in Gombrowicz's earlier work: the famous Polish lesson on Stowacki in *Ferdynand*, quotations from Krasiński, his schoolgirl's ignorance of Norwid scandalising Professor Pimko, the end of *The Wedding* – with self-condemnation of the main character – was not a little reminiscent of Krasiński's *Non-Divine Comedy* or Stowacki's *Balladyna*. *The Wedding* harked back to the great precursors of the Romantic drama – Shakespeare and Calderon on the one hand, and to the Modernist Young Poland inheritor of Romanticism, Wyspiański, on the other hand. Thus, the classic Gombrowicz spontaneously referred to the Romantic heritage since he viewed it as not only the universal language of communication among Poles but also a model of writerly greatness. "To be a great writer" in Poland has meant, for nearly two centuries, taking up the grand gestures and big issues of Romantic prophetic poets.

Gombrowicz did not reach back to Mickiewicz or Krasiński to affirm their forms. To the contrary, his gesture of reference is a gesture of parody and mocking. He assimilates the Romantic classics to show that the Romantic language has exhausted its potential. Therefore, Gombrowicz's references to Polish classics are always accompanied by the poetics of excess, a sort of "stylistic scandal". *The Wedding* commences with sublime mumbo jumbo in the spirit of Romanticism. These mutterings on a darkling, Romantic note run in parallel to another, 'low' mumblings of the Drunks who cozy up to Mary³. The poetics of linguistic excess prevails in *Trans-Atlantic* as well as extensive portions of *Cosmos*, full of Leo's tongue twisters. "The divine idiocy" of *The Operetta* in its linguistic domain goes a bit further than its Viennese models. In all these cases, the author (and actors on stage) must, when speaking, overcome a certain resistance or even shame felt by individuals breaking the rules of propriety. Gombrowicz was perfectly aware of that, as demonstrated by an adventure of Stefan Czarniecki's fiancé, who prefers to bear a toad under her blouse and in the end go mad to repeating some 'nonsensical' syllable after the main character.

The linguistic excess in Gombrowicz's oeuvre is followed by his characters stepping beyond the general principles of human behaviour⁴. In her paper at the Cracow Gombrowicz conference, Dorota Wojda called this "naughtiness"⁵. Rules are broken by the hero of *Attorney Kraykowski's Dancer*, the aristocrats in *A Feast at Countess Kotlubay's*, Philip the diplomat in *On the Kitchen Steps*, Yvonne at the royal court, Miękus at the Hurleckis', Henry and the Drunk in *The Wedding*, Gonzalo in *Trans-Atlantic*, Frederic in *Pornography* or Leo in *Cosmos*. The writer himself steps beyond the rules himself as he keeps describing examples of his 'improper' behaviour that led to outrage or even social repression in his *Diary*.

Another of Gombrowicz's "excesses" consists in breaking of literary conventions: son of a farmer who has died of heart failure in *A Premeditated Crime* strangles the corpse and confesses the murder under influence of an investigating magistrate, pulling the pattern of a detective story inside out; Zantman's sea adventure in *The Events On the Banbury* ends not with knowledge of the world – which is the case in marine literature – but with the protagonist climbing down inside his own mind, barricaded against the outside world⁶. The three sections of *Ferdynand* introduce three novelistic styles, each falling all over itself in a grotesque "jumble"; the farcical convention of *Yvonne* leads to a tragic end; the traditional kind-heartedness of the storytelling style in *Pornography* is buried beneath a heap of corpses. Impropropriety becomes Gombrowicz's trademark as user of ready-made novelistic and dramatic forms.

In his classic book on "classicality"⁷, Frank Kermode compared the classic in its traditional sense, i.e. blossoming of the

greatest mastery and stabilised poetics, which presumes the form to obey the intentions of its creator and the consequent stability of its interpretation over the centuries, with the classic in its modern meaning, which admits of non-finality, incomplete 'closure' of a work and its variable reading in time – since the authorial intention does not have to control interpretations. The former is a product of the imperial idea, finding its highest embodiment in Virgil's *Oeneid*; the latter arises in the turbulent modern epoch, with Emily Brontë's *Wuthering Heights* – broken inside, amenable to a number of interpretations – as its example.

It is obvious Gombrowicz and his work would be positioned clearly on the side of the modern classic, which allows for disruption of traditional form and dynamics of the ever-changing interpretations. The writer's anxiety about proper reading of his oeuvre, the multiplicity of self-comments and interpretations are striking, yet he consents to "in-depth" readings of his texts and swears he is up to them as an artist and a thinker. He positively welcomes new currents of thought, proving he had foreseen and anticipated them in his work – which was the case of existentialism or structuralism. He would therefore be certain to accept interpretations through the prism of the more recent interpretative languages that have arisen after his death, if only his texts continued to live and shine with new, opalescent meanings.

Full of reservations about the name of a "classic", Gombrowicz was nevertheless happy to call himself a "genius". "I haven't heard the word 'genius'!", he complained when interlocutors failed to mention that when talking about him. This clamour for splendours and praises does sound highly amusing yet there is no reason to doubt that the author of *Ferdynand* regarded himself as a genius. The word itself, however, appears in Gombrowicz's work in the shadow of ill faith, or at least levity, as it is first used by the envoy in *Trans-Atlantic*, who would never think of praising the hero disinterestedly and wants to use the writer in order to promote his nation and state, to hold him up to Argentineans as a top-notch "product of Poland". The scene at the foreign mission, where Gombrowicz the character is elected to represent his nation, resembles a horse market where "Sound eye and nose"⁸ count rather than spiritual merits. Therefore, the "genius" is promptly associated with a "snot", and this degrading juxtaposition is to recur time after time – until the reader believes this is the official view of writerly greatness. Thus, "genius" becomes a sort of label that serves not as an actual assessment but as a marketing tool. The mission invests in Gombrowicz and expects immediate return in the form of enhanced status of Polish culture overseas, though officials never believe in culture or geniuses.

Gombrowicz's approach to "genius" is full of ambivalence: he is playing a genius, enchants the reader with grandstanding at one moment only to observe himself at a mocking distance in another minute – like in that scene of *Diary*, where he is walking along a beach and solemnly waving his arms because he had just learnt of the popularity his books enjoyed back in Poland and it seemed necessary to somehow adjust his behaviour to the new situation. This amusing theatricality was accompanied by a self-ironic commentary.

To Gombrowicz, "genius" becomes not only an axiological qualification but also a type of conduct or writing style aspiring to greatness, a gesture made to ravish the world. Remembering an evening at Zygmunt's in *Diary*⁹, he confessed: "I spoke, as this was in line with the conversation, of the Faustian and Apollonian concept of man and of the key role of Baroque in modernity, and it was spoken with that inner, noble vibration of genius that forcefully imposes its own, higher reason upon ordinary life" (D I, 74)¹⁰. In response to Józef Łobodowski's criticisms, he admitted "the indecency with which I reveal my appetites for glory, inventiveness or even genius may be jarring to the conventional view, accustomed as it is to tactful modesty" (D I, 198). While commenting on his trouble with *Pornography*, he once wrote in *Diary*: "Oh, my novel is on the table, waiting for another injection of some 'genius' to a scene which is like a drenched cartridge that will not fire!" (D I, 274).

³ In his excellent book on Gombrowicz, Janusz Margański argues that *The Wedding* in its entirety refers to Cartesian notions. Thus, drunkenness becomes a major motif as it is in stark opposition to Descartes' "sobriety" (cf. *Gombrowicz As the Eternal Debutante*, Kraków 2001, p. 179).

⁴ Gombrowicz says in his *Polish Memories*: "In my view at that time, so-called social indiscretion was a highly creative factor in art. I believed that an artist afraid of impropriety, distaste, scandal is not worth his salt, succumbing to social forms was no good to creators of form" (*Polish Memories, Wandering Round Argentina*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1999, p. 126).

⁵ cf. D. Wojda, *Naughty Gombrowicz. On Communication Above the Rules or Whims, Misses, and Liberating Cacophony*. A paper delivered at the conference "Witold Gombrowicz – Our Contemporary", Jagellonian University, Kraków, 22-27 March 2004.

⁶ Re. the comments in the excellent essay by Maria Janion, *The Drama of Existence At Sea* in: W. Gombrowicz, *The Events On the Banbury*, Wyd. Morskie, Gdańsk 1982.

⁷ F. Kermode, *The Classic. Literary Images of Permanence and Change*, Cambridge, Mass.-London, Harvard University Press 1983.

⁸ Cf. W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, Kraków, Wyd. Literackie 1986, p. 20.

⁹ This was most likely Gombrowicz's friend, painter Zygmunt Grocholski, who lived in Buenos Aires.

¹⁰ Quotations from *Diary* are marked with Roman numbers referring to volumes (D I, D II, D III) and Arabic numbers that stand for page numbers. All the quotations are based on the following edition: Kraków, Wydawnictwo Literackie 1997.

In this view, "genius" becomes a sort of external glitter, a stylistic ornament, something artificial, an additive seasoning the text. Yet what appears 'external' is capable of penetrating the very essence of the text and becoming its organising principle. This is most urgently stressed in the author's comments on *The Wedding*: "I've started to trace outlines of a play, *The Wedding* – he wrote in *Diary* – clearly and, say, shamelessly tuning in to genius, aiming at the top, at something equal to *Hamlet* or *Faust*, where I would express not only the pains of the era but also the emerging sense of humanity... How easy greatness and genius seemed, easier than correctness required by a quite good text; this did not spring from my naiveté but from the havoc wreaked with greatness, genius and all the other values by the only daemon that mattered to me, by the great destroyer of values, by youth" (D I, 222-223).

Gombrowicz went on to conclude afterwards that the point of genius is insufficiency, as it is always a result of spiritual endeavour that desires to ignore and overwhelm human immaturity (cf. D II, 156). It might seem that genius was thus unmasked as the realm of stage-acting rather than real greatness. Yet, Gombrowicz was to say: "Art is aristocratic to the bone, like a prince royal. It denies equality and extols superiority. It is a matter of talent, or even genius, that is, ascendancy, of being outstanding and unique, it also involves strict hierarchies of values and cruelty to what is common..." (D II, 217). Then again: "Does not true genius nearly always begin with imitation of genius? Such a mock genius may happen to enter the blood stream and become flesh" (D III, 76). Ending this fragment of *Diary*, Gombrowicz does say that present times do not foster genius, which is killed by functionality, hence genius in society is replaced with a new figure: "a spiritual functionary" (D III, 77), yet genius appears a genuine spiritual value that cannot be neglected¹¹.

Is Gombrowicz a "genius", therefore? Let us say, more cautiously, that he enters a dialogue with genius – first with a kind of mocking reserve typical for those that begin as outsiders, then with growing seriousness, as if that "mock genius" entered his bloodstream. At the same time, Gombrowicz is a somewhat non-classical and paradoxical "classic" so both these flattering descriptions apply to him in unusual ways. Gombrowicz is not simply a classic or a genius; he plays a game of sorts with these masking notions, he aspires to them and demonstrates his distance, keeps accepting and rejecting them.

'Modernity' ought to be the third concept to characterise the writer because the main reason he treats "the classic" or "genius" with reservations is that he sees himself as a man of new times, in which those qualifications sound slightly old-fashioned. But "a modern Gombrowicz"? A cousin to the Młodziaks and the modern schoolgirl? Yet if we review all fragments of *Dairy* devoted to modernity, Gombrowicz's attitude proves almost unequivocally positive. He liked to present himself as a "modern man" and, likewise, treated his thinking as "modern" – in clear opposition to... to what precisely?

Gombrowicz insists on his modernity when he could be suspected of yielding to prejudice, "believing in ghosts", irrationality. His modernity is associated with Cartesian "sobriety", belief in reason as the power able to explicate intricacies of the world. Having said that, I can see that – as is often the case with Gombrowicz – the author occasionally blurs outlines of his own formula. For instance, he would tell Polish émigré intellectuals: "your liberalism, scientism, socialism, etc. have as little in common [as Catholicism – note by J.J.] with what I would call a feeling for modernity" (D II, 208). Conversely, he would pitch his own conservatism against rational modernity. He would tell Miłosz, who followed Brzozowski in urging Polish intellectuals to catch up with the West, who expressed the Polish drive towards being "European" and "modern": "Easy! This is not the way to do it! What the hell would you need that for?" (D III, 59) and would go on to extol the Polish "lukewarmth", years later to be compared to Gianni

Vattimo's idea of "weak thought"¹². Finally – and most forcefully – he would express the whole ambivalence of his attitude to rational modernity in the following excerpt from *Diary* at the time he was in Berlin: "concerts and exhibitions – theatres and cinemas – lectures and declamations... All very well. Modern. Rationalised, organised, ever more 'scientific'. All very well. But you, poet, if you wish to reach the source, you'd have to climb down underground. I'd expect a sort of two-faced god from you." (D III, 181). No wonder then that – like in *The Wedding* – human sobriety and love of reasonable formulas is always accompanied by the other side of dark and low "drunkenness" (Henry will never be free from the Drunk, therefore). Gombrowicz would instantly supplement Schopenhauer's words on genius, quoted above, with his own idea of a natural tie of genius with antinomy, a collision of opposites¹³. His view of modernity is similarly antinomial.

It is now clear that Gombrowicz's approach to "modernity" is ambivalent as well. His modernity usually appears rational, yet he perceives something more, something that goes far beyond rationalism. He stands by the banners of the modern as an avant-garde artist and proponent of clear thinking only to retreat towards a healthy conservatism, which he regards as essentially more modern than Modernist idols at other times.

What shall be done about the three notions: the classic, genius, and modernity as they apply to Gombrowicz? It will have become clear that he cannot be firmly positioned in relation to any of them. It would thus seem more interesting to treat them as a system of coordinates that would create a matrix. The first concept would be chiefly rooted in Classicism, the second – mainly in Romanticism, the third – in Modernism. Gombrowicz the writer constantly revolves around three types of writerly greatness offered by those three epochs without wishing to be completely identified with any of them. Thus, if we emphasised his "classicality", he would resort to an indefinable "genius". Once trapped in this universal formula, he will stress his rootedness in continuity of historical change and use "modernity" to question genius in its traditional style, where a creator is like a God-Demiurge. Gombrowicz wants – this is certain – to be "a great writer", yet never at the price of becoming fossilised in a single pose. Gombrowicz's monument would be a misunderstanding, though sculptors are sure to sharpen their chisels, as the author appears always in a gesture of ducking, escaping definition, and merging contradictions as he believes this is that constant movement – and not the formula of the monumental classic – will help him to overcome time and reign supreme over the ages¹⁴.

¹¹ Gombrowicz devoted more space to the question of human genius in his notes on Schopenhauer in 'The Guide to Philosophy In Six Hours and Fifteen Minutes', in: *Gombrowicz the Philosopher*. Selected and edited by F. M. Cataluccio and J. Illg, Wyd. Znak, Kraków 1991, pp. 88-89: "Schopenhauer offers a definition of genius that is quite similar to that of a child. Genius is disinterested. He plays with the world. He experiences its terrors but keeps playing with them. A genius serves no practical purpose as he is not after his personal interests. He is antisocial but sees the world better, as he looks objectively."

Schopenhauer makes an excellent comparison here, saying that intelligence of an average person is like a pocket flashlight that lights only what one's looking for, while a higher intelligence is like the sun in lighting everything. This is the source of objectivity in the art of a genius. It is disinterested."

¹² Cf. A. Zawadzki's paper *Gombrowicz and Weak Thought*, delivered at the conference "Witold Gombrowicz – Our Contemporary", Jagiellonian University, Kraków, 22-27 March 2004.

¹³ W. Gombrowicz, *The Guide to Philosophy...*, op.cit. p. 89.

¹⁴ Olivier Rollin proposed a monument to Gombrowicz not in the shape of a traditional bronze or marble statue but a living jet of sprouting water), which seems particularly apposite.

ANDERS BODEGÅRD Witold Gombrowicz – klasyk?

„Klasyk”, czy to nie synonim „nudziarza”?

W Szwecji dzieło Gombrowicza ma ciekawie falującą karierę. Już w połowie lat 60-tych ubiegłego stulecia Alf Sjöberg w Dramaten w Sztokholmie wystawił *Iwonę* i *Ślub* (tuż po Jorge Lavellim w Paryżu). Wielki sukces, byłem na tym spektaklu! Wtedy też specyficzne dzieło Gombrowicza stało się mocno obecne w życiu literackim Szwecji za sprawą dwóch literatów: Larsa Gustafssona i Jana Stolpe. Można było czytać po szwedzku *Ferdydurke* i *Pornografię*, a także sporo tekstów w czasopiśmie. Gombrowicz otworzył szwedzkich czytelników na nowe obszary intelektualne i odmienne od tradycyjnych postawy.

Lata 70-te to nieobecność Gombrowicza w Szwecji.

W środku lat 80-tych – nowa fala. Wróciłem do Szwecji z lektoraatu w Krakowie. Postanowiliśmy, że koniecznie trzeba przyswoić szwedzkiemu czytelnikowi *Dzienniki*. Udało nam się namówić wydawnictwo. Ślęczałem nad trzema tomami parę lat. Wydano je, przyjęło. Zrobiłem nowy przekład *Ślubu*, wystawił go w Dramaten Karl Dunér na początku lat 90-tych. Z tym spektaklem sztokholmski teatr przyjechał do Radomia na festiwal. To było inne odczytanie *Ślubu* – raczej jako utworu mówiącego o chwiejnej, niepewnej tożsamości człowieka w świecie.

Po kolejnym dotyku – rok jubileuszowy 2004: imprezy, wznowione wydania, nowe przekłady (dokonane przez młodych tłumaczy): *Kosmos*, *Opętani*, *Bakacaj*. I cudem wydano *Dzienniki* jako pocket-book, w jednym tomie, za cenę biletu do kina. Niemal każdy młody piszący człowiek, który uczęszczał na warsztaty pisarskie, czytał te książki. Są tego ślady w nowej literaturze szwedzkiej. A ja w końcu zrobiłem *Transatlantyk* po szwedzku.

Więc trzecia fala: sporo imprez, dużo pisano, dyskutowano. A parę lat temu, odważny (ma takie tradycje) teatr Turteatern z przedmieść Sztokholmu postanowił przez cały rok zajmować się wyłącznie dziełem Witolda.

Oto teraz ci odważni ludzie przyjechali do Radomia.

„Klasyk literacki” to nie nudziarz – to ktoś, kogo się wznawia, wracając do niego co jakiś czas.

Październik 2010

MARIAN BIELECKI Witold Gombrowicz status „klasyka” niewątpliwie posiada, co znaczy, że podlega właściwym „klasykom” procesom kulturowego uprawomocnienia (edycje krytyczne, monograficzne numery czasopism, szczególna ranga konferencji naukowych, muzea itp). Dydaktyka szkolna i uniwersytecka potwierdzają taki stan rzeczy, ponieważ – jak przystało na „klasyka” – utwory jego autorstwa są doskonale obojętne dla sporej (większej) części uczniów i studentów.

Jednocześnie takiemu funkcjonowaniu Gombrowicza towarzyszy kilka paradoksów. Pisarz ten i jego teksty nie stracili zupełnie rangi „awangardowości” czy – by użyć modnego określenia – „subwersywności”. Można by powiedzieć, że ten radykalizm także podlega – przede wszystkim przez zawłaszczenie polityczne i metodologiczne – „uklasycznieniu”, co oczywiście go (ten radykalizm) na różne sposoby mocno osłabia.

W tej pierwszej – politycznej – sprawie chodzi o wywołane przez nacjonalistów w rodzaju Giertycha i właściwie przebrzmiałe już dysputy na temat obecności w kanonie szkolnym.

W sprawie drugiej, metodologicznej, pisarstwo Gombrowicza wykorzystywane jest przez teoretyków i historyków literatury do potwierdzania szczególnie tych metodologii, które uchodzą za wywrotowe: krytyki feministycznej, studiów genderowych i queerowych, postkolonializmu. I tu paradoks największy: aczkolwiek nacjonaści czy konserwatyści z pewnością nie przejrząli całkowicie „wywrotowości” przesłania Gombrowiczowskiego (bo po prostu nie są go w stanie zrozumieć), to w większej mierze niż teoretycy literatury ujawniają ten jego aspekt.

Jak łatwo domyślić się z tego, co powyżej, taki bieg sprawy bardzo mi się nie podoba.

OPUBLIKOWANE W KATALOGU TEKSTY PROF. JERZEGO JARZĘBSKIEGO, ANDERSA BODEGÅRDA I MARIANA BIELECKIEGO STANOWIĄ SKRÓTY REFERATÓW WYGŁOSZONYCH PODCZAS DYSKUSJI „UŻYWANIE GOMBROWICZA, CZYLI CO ROBIMY Z KLASYKAMI?” ZORGANIZOWANEJ PRZEZ MUZEUM WITOLDA GOMBROWICZA WE WSOLI (16 PAŹDZIERNIKA 2010)

ANDERS BODEGÅRD Witold Gombrowicz – a Classic?

Is not a 'classic' synonymous with a bore?

The career of Gombrowicz's work in Sweden has run along a curious sinusoid. Alf Sjöberg staged *Yvonne* and *The Wedding* at the Dramaten in Stockholm in the middle of 1960s (just after Jorge Lavelli in Paris). A great success, I was there! The peculiar work by Gombrowicz became firmly entrenched in Swedish literary life of the time owing to two writers: Lars Gustafsson and Jan Stolpe. *Ferdydurke* and *Pornography* were available in Swedish, there came magazine publications. Gombrowicz opened Swedish readers to new intellectual domains and attitudes other than the traditional.

1970s were not good for Gombrowicz in Sweden.

A new wave surge in mid '80s. I was back in Sweden from my teaching post in Cracow. We decided to render *Diary* in Swedish. We managed to persuade a publisher. I laboured over the three volumes a few years. It was accepted and published. I prepared a new translation of *The Wedding*, to be staged at Dramaten by Karl Dunér in early 1990s. The Stockholm theatre brought that performance to the festival in Radom. This was another reading of *The Wedding* – an utterance on lability and uncertainty of human identity.

Another period in the doldrums – and the jubilee of 2004: events, reeditions, new translations (by young translators): *Cosmos*, *The Possessed*, *Bacacay*. Marvellously, *Dairy* was published as a single-volume pocket-book for a price of a cinema ticket. Nearly every young participant in creative writing workshops read those books. This left its traces in new Swedish literature. I myself have finally come round to producing the Swedish.

A third wave: plenty of events, publicity, discussions. Several years ago, the (traditionally) bold 'Turteatern' of Stockholm suburbs decided to devote an entire year to Witold's oeuvre.

Now these courageous people have come down to Radom.

A 'literary classic' is not a bore – this is someone who is regularly returned to.

October 2010

MARIAN BIELECKI Witold Gombrowicz is undoubtedly a 'classic', which implies exposure to processes of cultural authorisation (critical editions, monograph magazine issues, particular rank of scientific conferences, museums, etc.) that are typical of classics. School and university educational practice affirms this state of affairs since his works – like those of any other 'classics' – are perfectly indifferent to most students.

This status of Gombrowicz is associated with several paradoxes. The writer and his texts have not lost any of their 'avant-garde' or – to use a fashionable term – 'subversive' nature. It could be said that this radicalism also becomes 'classicised', mainly due to political and methodological appropriations, and consequently, in various ways markedly weakened.

The first – political – issue involves disputes concerning the writer's presence in the school canon, instigated by nationalists like Giertych and virtually over.

In the other, methodological context, literary theoreticians and historians take advantage of Gombrowicz's work to affirm the methodologies believed subversive: feminist criticism, gender and queer studies, postcolonial criticism. This is the greatest paradox: although nationalists or conservatives certainly fail to see through 'subversiveness' of Gombrowicz's message (as they are certainly unable to grasp it), they make a greater contribution to exposing this aspect of his oeuvre than literary theoreticians.

So you can easily guess that I dislike this whole shambles.

TEXTS BY PROFESSOR JERZEGO JARZĘBSKI, ANDERS BODEGÅRD, AND MARIAN BIELECKIE PUBLISHED IN THIS CATALOGUE ARE ABRIDGED VERSIONS OF PAPERS DELIVERED DURING THE DISCUSSION 'USING GOMBROWICZ, OR WHAT SHALL WE DO ABOUT THE CLASSICS?', ORGANISED BY WITOLD GOMBROWICZ MUSEUM IN WSOLA (16 OCTOBER 2010)

REPERTUAR

sobota 16.10.2010

- godz. 12.00 *Używanie Gombrowicza, czyli co robimy z klasykami?* – dyskusja z udziałem prof. Jerzego Jarzębskiego, Kazimierza Szczuki, Andersa Bodegarda, Jean-Pierre Salgas, Mariana Bieleckiego i Piotra Kłoczowskiego – Muzeum Witolda Gombrowicza we Wsoli (bezpłatny dojazd autobusem ITS Michalczewski sprzed Teatru Powszechnego – godz. 11.15) – IMPREZA TOWARZYSZĄCA
- godz. 17.00 *Barfotaupproret (Rewolucja na bosaka)*, reż. Carina Ehrenholm, Turteatern, Sztokholm (Szwecja) – scena kameralna
- godz. 19.00 *Iwona, księżniczka Burgunda*, reż. Szabó Máté, Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego, Radom – duża scena PREMIERA

niedziela 17.10.2010

- godz. 16.30 *Iwona, księżniczka Burgunda*, reż. Marián Pecko, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. A. Smolki – scena kameralna
- godz. 19.00 *Trans-Atlantyk*, reż. Adrián Blanco, Teatro Nacional Cervantes, Buenos Aires (Argentyna) – duża scena
- godz. 21.00 Teatr IMKA *Biesiada u hrabiny Kottubaj* (reż. Grzegorz Wiśniewski) – czytanie tekstu z udziałem, m.in. Anny Polony, Jerzego Treli, Tomasza Karolaka – duża scena – IMPREZA TOWARZYSZĄCA

poniedziałek 18.10.2010

- godz. 18.00 *Iwona, księżniczka Burgunda*, reż. József Czajlik, Štátné Divadlo Košice (Słowacja) – duża scena

wtorek 19.10.2010

- godz. 18.00 *Iwona, księżniczka Burgunda*, reż. Keresztes Atilla, Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego, Katowice – duża scena

środa 20.10.2010

- godz. 18.00 *Ferdydurke*, reż. Erik Holmström, Turteatern, Sztokholm (Szwecja) – duża scena

czwartek 21.10.2010

- godz. 19.00 *Iwona, księżniczka Burgunda*, reż. Bocsárdi László, Theatrul Tamási Áron, Sfântu Gheorghe (Rumunia) – duża scena

Zakończenie festiwalu – ogłoszenie werdyktu jury.

Spektakle konkursowe ocenia międzynarodowe jury w składzie:

Jacek Wakar – przewodniczący
Grainne Byrne (Wielka Brytania)
Bożena Sawicka
Wojciech Majcherek
Jonas Vaitkus (Litwa)
Jean-Pierre Salgas (Francja)
Anna Kulpa – sekretarz

REPERTOIRE

saturday 16.10.2010

- noon *Using Gombrowicz, Or What Shall We Do About the Classics?* – a discussion involving Professor Jerzy Jarzębski, Kazimiera Szczuka, Anders Bodegard, Jean-Pierre Salgas, Marian Bielecki, and Piotr Kłoczowski – Witold Gombrowicz Museum in Wsola (a free ITS Michalczewski bus will be waiting to pick you up in front of the Popular Theatre at 11.15) – SIDE EVENT
- 5 p.m. *Barfotaupproret (The Barefoot Rebellion)*, dir. Carina Ehrenholm, Turteatern, Stockholm (Sweden) – small stage
- 7 p.m. *Yvonne, Princess of Burgundy*, dir. Szabó Máté, Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego, Radom (Poland) – large stage PREMIERE

sunday 17.10.2010

- 4.30 p.m. *Yvonne, Princess of Burgundy*, dir. Marián Pecko, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. A. Smolki (Poland) – small stage
- 7 p.m. *Trans-Atlantic*, dir. Adrián Blanco, Teatro Nacional Cervantes, Buenos Aires (Argentina) – large stage
- 9 p.m. IMKA Theatre, *A Feast at Countess Kottubay's* (dir. Grzegorz Wiśniewski) – the text read by, among others, Anna Polony, Jerzy Trela, Tomasz Karolak – large stage – SIDE EVENT

monday 18.10.2010

- 6 p.m. *Yvonne, Princess of Burgundy*, dir. József Czajlik, Štátné Divadlo Košice (Slovakia) – large stage

tuesday 19.10.2010

- 6 p.m. *Yvonne, Princess of Burgundy*, dir. Keresztes Atilla, Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego, Katowice (Poland) – large stage

wednesday 20.10.2010

- 6 p.m. *Ferdydurke*, dir. Erik Holmström, Turteatern, Stockholm (Sweden) – large stage

thursday 21.10.2010

- 7 p.m. *Yvonne, Princess of Burgundy*, dir. Bocsárdi László, Tamási Áron Theatre, Sfântu Gheorghe (Romania) – large stage

End of the festival – announcement of the jury's decision.

Competing performances will be adjudged by an international jury including:

Jacek Wakar – chairman
Grainne Byrne (UK)
Bożena Sawicka
Wojciech Majcherek
Jonas Vaitkus (Lithuania)
Jean-Pierre Salgas (France)
Anna Kulpa – secretary

Barfotaupproret

("Rewolucja na bosaka"
- "inspirowana „Historią” Witolda Gombrowicza)
(*'The Barefoot Rebellion' - inspired by Witold Gombrowicz's 'History'*)

Scenariusz / written by • Emma Broström
Reżyseria / directed by • Carina Ehrenholm
Muzyka / music by • Janne Tavares
Scenografia / stage setting by • Anne Hellandsjö
Kostiumy / costumes by • Siri Carlheim Gyllensköld
charakteryzacja / make up by • Linda Sandberg
Lalki / puppets by • Linda Sandberg & Ella Rudolf
Światło / lighting by • Markus Granqvist

obsada / cast:

Witolda • Mia Benson
Manifestujący, Strażnik, Lalkarz / Demonstrators, Guard, Puppeteer • Jan Tavares
Fior, Strażnik, Lalkarz / Fyör, Guard, Puppeteer • Erik Holmström

premiera 18 kwietnia 2009 / premiere 18 April 2009

czas trwania 50 min. / duration 50 mins



Z recenzji:

Stworzenie dekadentckiego kabaretu o Witoldzie Gombrowiczu dla dzieci jest nieco dwuznaczne - a na pewno niepoprawne politycznie. Być może dlatego młoda publiczność uwielbia to przedstawienie.
Nnummer.se

Jest to fanaberyjny, absurdalnie rozrywkowy i dość specyficzny spektakl. (...) Mia Benson, która genialnie zagrała rolę Henryka w *Ślubie*, z ogromną charyzmą prezentuje postać Witoldy, przerosniętego dziecka. Łączy w swojej kreacji wymuskaną precyzję z ponurym humorem, nawet na chwilę nie tracąc z oczu publiczności.
"Svenska Dagbladet"

Totalny odjazd - powinno się zrobić meksykańską falę! (...) To, że widowisko dla dzieci pozwala sobie na taką swobodę musi wynikać z inspiracji niesamowitą twórczością Gombrowicza oraz artystycznej odwagi, przy pomocy której kierownik teatru, Nils Poletti, ożywił ten peryferyjny teatr. Turteatern jest obecnie jedną z najciekawszych scen Sztokholmu.
"Dagens Nyheter"

Carina Ehrenholm (ur. 1975) Aktorka, reżyserka, wchodzi w skład kierownictwa niezależnego teatru Turteatern w Sztokholmie. Oprócz *Barfotaupproret (Rewolucja na bosaka)* wyreżyserowała również własną sztukę *Den sista människan (Ostatni człowiek)*. Jako aktorka wystąpiła między innymi w szwedzkich inscenizacjach *Dziwictwa* i *Ślubu* Witolda Gombrowicza.

SPEKTAKL TŁUMACZONY SYMULTANICZNIE

Witold is the main character of *The Barefoot Rebellion*. This time round, Witold is a girl. This is a tale of a little barefoot Witolda who sets off to seek her shoes. She would never be able to grow up without them. This is the way the 'barefoot rebellion' begins.
The Barefoot Rebellion is a story of maturity and immaturity, of family, freedom, and some other things...
The play has been written for Turteatern by Emma Broström. The young playwright was chiefly inspired by Witold Gombrowicz's unfinished *History*.

Reviews:

Creating a decadent cabaret about Witold Gombrowicz for children is somewhat ambiguous - and certainly politically incorrect. This may be the reason why young audiences love the play.
Nnummer.se

This is a whimsical, absurdly entertaining, and quite peculiar show. ... Mia Benson, a genius Henry in The Wedding, is charismatic at presenting Witolda, an overgrown child. She merges a fine precision with bleak humour, not for a single moment losing sight of the audience.
"Svenska Dagbladet"

An utter knockout - Mexican wave, audience, please! ... This degree of liberty in a children's play must be inspired by Gombrowicz's incredible work and artistic boldness with which the manager, Nils Poletti, has enlivened this local theatre. Turteatern has become one of the most interesting stages in Stockholm.
"Dagens Nyheter"

Carina Ehrenholm (b. 1975) Actor, director, a manager of the independent Turteatern theatre of Stockholm. Beside *Barfotaupproret (The Barefoot Rebellion)*, she has directed her own play, *Den sista människan (The Last Man)*. She has also acted in Swedish productions of Witold Gombrowicz's *Virginity* and *The Wedding*.

SIMULTANEOUS INTERPRETATION OF THE PLAY WILL BE PROVIDED



18

fot. Jonas Jörneberg

Iwona, księżniczka Burgunda

(Yvonne, Princess of Burgundy)

reżyseria / directed by • Máté Szabó
 dekoracje i kostiumy / set design and costumes by • György Csík
 choreografia / choreography by • Sylwia Adamowicz

obsada / cast

Iwona / Yvonne • Karolina Michalik
 Król Ignacy / King Ignatius • Janusz Łagodziński
 Królowa Małgorzata / Queen Margaret • Danuta Dolecka
 Księżę Filip / Prince Philip • Krzysztof Chudziński
 Szambelan / Lord Chamberlain • Jarostaw Rabenda
 Iza / Isobel • Marta Marianna Gortych (gościnnie)
 Cyryl / Cyril • Krzysztof Pratał
 Cyprian / Cyprian • Adam Młynarczyk
 Inocenty / Inocent • Piotr Kondrat
 Ciotka I / I Aunt • Joanna Jędrejek
 Ciotka II / II Aunt • Iwona Pieniążek
 Walenty / Valentin • Wojciech Wachuda
 Żebrak / Beggar • Wojciech Ługowski

premiera 16 października 2010 / premiere 16 October 2010



fot. z prób Marian Strudziński

Iwona to istota prześwietlająca, szczere zwierciadło otoczenia. Można podejrzewać, że odbity obraz jest do pewnego stopnia efektem jej manipulacji. (...) Wydaje się, jakby ludzkie ograniczenia dla niej nie istniały. Jakby chciała, by te granice dla niej stawały się niewidoczne. Jakby cała jej niewykorzystana energia koncentrowała się tylko na tym. Jej niewidzialna siła obraca wszystko w proch. Jest niebezpieczna i straszna. Bolesna i naga. Nieskończenie szczera. Szczera do granic możliwości.
 (z notatek reżysera / przekład M. Sagata)

Reżyser spektaklu Máté Szabó postanowił akcję *Iwony* umieścić w Nibylandii, czymś na kształt kolorowego wesotego miasteczka, gdzie wszyscy są uśmiechnięci, zadowoleni i szczęśliwi, gdzie żyje się miło i bezstresowo. Nagle w tym idyllicznym świecie pojawia się Iwona, osoba z „zupełnie innej bajki”. Wprowadza niebezpieczny zamęt... Dlaczego jest tak cicha? Dlaczego wydaje się być przerażona? Jak zachowa się kolorowy świat z pocztówki, gdy pojawi się lustro, które obnaży jego wewnętrzną pustkę?

Máté Szabó

(ur. 1977) Pochodzi z Debreczyna, mieszka i pracuje w Budapeszcie. Studiował na wydziale dramatu (1991-95), na wydziale aktorskim (1995-97) oraz na wydziale reżyserii dramatu (1999-2004) Akademii Teatru i Filmu w Budapeszcie. Uznawany jest za jednego z najzdolniejszych węgierskich reżyserów teatralnych młodego pokolenia. Ma na swoim koncie ok. 30 zrealizowanych spektakli teatralnych (reżyseruje także opery i przedstawienia muzyczne). Współpracował, m.in. z Teatrem Narodowym w Miskolcu, Teatrem 695 we Frankfurcie, Teatrem Narodowym w Segedzie, Teatrem Narodowym w Pécs, Teatrem Bärka w Budapeszcie, Teatrem im. Csokonaiego w Debreczynie. Jego zainteresowania reżyserskie oscylują głównie wokół dramaturgii współczesnej (m.in. Schimmelpfennig, Albee, Friel, Mayenburg, Fosse). Praca nad *Iwoną, księżniczką Burgunda* w Teatrze Powszechnym w Radomiu to jego pierwszy zawodowy kontakt z twórczością Gombrowicza i polską literaturą dramatyczną.

Yvonne is a translucent being, a frank mirror to her surroundings. The reflected image may be suspected of being, to a certain extent, effected by her manipulations. ... Human limitations seem not to exist for her. She appears to want those limits invisible. All her unused energy seems to focus on just that. Her invisible power turns everything into ash. She is dangerous and terrible. Painful and naked. Infinitely sincere. As frank as one could only be.
 (director's notes)

Director Máté Szabó decided to place *Yvonne* in Neverland, a kind of colourful fairground where everybody is smiling, glad, and happy, where life is nice and easy. Suddenly, Yvonne steps into this idyllic world from out of 'another story'. She introduces dangerous confusion.... Why is she so quiet? Why does she seem terrified? How is the picture-postcard world going to react when a mirror exposes its internal emptiness?

Máté Szabó

(b. 1977) Born in Debrecen, he lives and works in Budapest. He studied drama (1991-95), acting (1995-97), and drama direction (1999-2004) at Budapest's Academy of Theatre and Film. Regarded as one of the most gifted Hungarian theatre directors of the young generation. He has produced about 30 plays at such theatres as the National Theatre of Miskolc, 695 Theatre of Frankfurt, National Theatre of Szeged, National Theatre of Pécs, Bärka Theatre of Budapest, Csokonai Theatre of Debrecen. His directing interests revolve around contemporary drama (Schimmelpfennig, Albee, Friel, Mayenburg, Fosse). Preparing *Yvonne, Princess of Burgundy* at the Popular Theatre of Radom is his first professional contact with Gombrowicz's work and Polish dramatic literature.

Iwona, księżniczka Burgunda

(Yvonne, Princess of Burgundy)

reżyseria / directed by • Marián Pecko
 kostiumy i lalki / puppets and costumes by • Eva Farkašová
 dekoracje / set design by • Pavol Andraško
 muzyka / music by • Robert Mankovecký

obsada / cast

Iwona / Yvonne • Anna Jarota
 Król Ignacy / King Ignatius • Andrzej Mikosza
 Królowa Małgorzata / Queen Margaret • Mariola Ordak-Świątkiewicz
 Księżę Filip / Prince Philip • Łukasz Schmidt
 Szambelan / Lord Chamberlain • Łukasz Bugowski
 Iza / Isobel • Aleksandra Mikołajczyk
 Cyryl (przyjaciel Filipa) / Cyryl, friend of the Prince • Krzysztof Jarota
 Ciotka I / I Aunt • Dorota Nowak
 Ciotka II, Innocenty, Żebrak / I Aunt, Innocent, Beggar • Zygmunt Babiak

premiera 24 maja 2009 / premiere 24 May 2009

czas trwania 2 godz. 30 min. (z 1 przerwą) / duration 2 hrs 30 mins (including a break)

Z recenzji:

Przedstawienie słowackich twórców to błyskotliwa inscenizacja wydobywająca na powierzchnię najważniejsze myśli z dramatu Gombrowicza, które dzięki narzuconej przez reżysera formie układają się w ironiczny obraz społeczeństwa. Pecko traktuje tekst wielkiego polskiego pisarza niekiedy z wyraźnym przymrużeniem oka, pozwalając aktorom swobodnie bawić się rolami i do woli korzystać z absurdu i groteski. Pecko zdecydował się na przedstawienie, które w dużej mierze stawia na formę teatru dramatycznego. Wzbogaca je jednak doskonale wykorzystywanymi lalkami, które towarzyszą aktorom, ale są tylko ich wyraźnym, świadomie używanym (lub w innych momentach niemal ostentacyjnie odkładanym) dodatkiem.
 Aleksandra Konopko / „Gazeta Wyborcza” – Opole / 26.05.2009

Marián Pecko odważył się wystawić sztukę Witolda Gombrowicza, korzystając z instrumentarium teatru lalkowego. Trafnie dostrzegł w „Iwonie” wiele zależności między tekstem dramatu a sposobem opowiadania o świecie za pomocą lalki. Pecko pozostał przy tym wierny autorowi, poddał się jego zapisanym w didaskaliach wskazówkom interpretacyjnym (...). I chwala mu za to. Aktorzy „lalek” świetnie odnaleźli się w konwencji groteski, stworzyli postaci absurdalne, komiczne i... straszne. Jest jak chciał Gombrowicz – poważnie, ale niezbyt serio.

Małgorzata Kroczyńska / „Nowa Trybuna Opolska” / 27.05.2009

Pałos, podkreślany wspianą muzyką miesza się nieustannie z groteską, przerysowaniem i śmiechem.

Znakomite kreacje aktorskie są niewątpliwym atutem opolskiego spektaklu (...)

Monika Leonowicz / Nowa Sita Krytyczna / 01.06.2009

Spektakl uhonorowany głównymi nagrodami, m.in. na XXIV Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek (Opole 2009), Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym SPOTKANIA w Toruniu (2009), nagrodą specjalną dla Mariána Pecko podczas XXXV Opolskich Konfrontacji Teatralnych „Klasyka Polska 2010”, nagrodą specjalną XXIV Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Lalkarskiej w Bielsku-Białej (2010), Grand Prix - Nagrodą im. Henryka Jurkowskiego na Festiwalu Bábkarská Bystrica 2010 w Bańskiej Bystrzycy, Słowacja (2010); laureat Złotych Masek za rok 2009

Marián Pecko

(ur. 1958) Po raz pierwszy zetknął się z teatrem w wieku 17 lat. Od tej pory pracował w teatrach lalkowych, dramatycznych, operach. Pierwszą sztukę zrealizował w roku 1988. Od tego czasu wyreżyserował w sumie ponad 100 sztuk teatralnych w czterech krajach europejskich. Zrealizował na scenie teksty m. in. W. Shakespeare'a, J. B. P. Moliere'a, N. V. Gogola, J. Giraudoux, E.T.A. Hoffmana, M. Milewskiej, W. Gombrowicza, jak również ponad dziesięć sztuk współczesnych dramaturgów słowackich (m.in. I. Škripkovej). Nagradzany ważnymi nagrodami teatralnymi w Słowacji i za granicą.

Reviews:

The Slovakian production is a brilliant staging that reveals the key ideas underlying Gombrowicz's play which, in the director's arrangement, make up an ironic picture of society. Marián Pecko occasionally treats the great Polish writer's text with a bulky grain of salt, letting the actors play freely with their roles and take generous advantage of the absurd and the grotesque. Pecko chose to focus on the format of dramatic theatre. This is enriched, however, with brilliantly used puppets that keep following the actors yet are merely consciously sported (or even almost ostentatiously set aside) additions.
Aleksandra Konopko / 'Gazeta Wyborcza' daily - Opole Local Supplement / 26.05.2009

Marián Pecko has dared to stage Witold Gombrowicz's play applying the devices of puppet theatre. He correctly diagnosed the many dependences between the text and the way puppets are used to tell about the world. Pecko has remained faithful to the author, though, and accepted his interpretative suggestions in the stage directions It's been an excellent move. 'Puppet' actors move naturally within conventions of the grotesque, creating absurd, comical and... terrifying characters. Gombrowicz would love to have it this way - seriously, but not overmuch.
Małgorzata Kroczyńska / 'Nowa Trybuna Opolska' / daily 27.05.2009

Pathos, highlighted with the excellent score, constantly mixes with the grotesque, exaggeration, and laughter. The outstanding acting is beyond doubt an asset of the Opole production ...
Monika Leonowicz / New Critical Force group / 01.06.2009

The production has been awarded at the 24th National Festival of Puppet Theatres (Opole 2009) and the International Theatre Festival MEETINGS in Toruń (2009), Marián Pecko has received a special prize at the 35th Opole Theatrical Confrontations 'Polish Classics 2010', a special prize at the 24th International Puppet Art Festival in Bielsko-Biała (2010), Grand Prix - Henryk Jurkowski award at Bábkarská Bystrica 2010 Festival in Banská Bystrica, Slovakia (2010); Gold Mask winner in 2009

Marián Pecko

(b 1958) Entered the theatre for the first time at the age of 17 and since then he has been doing theatre at the puppet theatre, at the drama theatre, at the opera. His first direction at the theatre was the one in 1988. Since then he has directed about 100 performances in four European countries. His productions include the texts by W. Shakespeare, J. B. P. Molière, N. V. Gogol, J. Garaudoux, E. T. A. Hoffmann, M. Milewska, W. Gombrowicz as well as more than 10 texts by the contemporary Slovak men and women playwrights. He was awarded important prizes both in Slovakia and abroad.





Trans-Atlantyk

(Trans-Atlantic)

adaptacja / adapted by • Adrián Blanco, Hugo Dezillio
reżyseria / directed by • Adrián Blanco
scenografia i kostiumy / set design and costumes by • Marta Albertinazzi
asystent reżysera / assistant director • Adriana Pizzino
opracowanie muzyczne / musical setting by • Carlos Ledrag
światła / lighting by • Rodríguez Leandra

obsada / cast

Podsrodzki • Claudio Amato
Cieciszowski • Manuel Bello
Ignacy • Luciano Correa
Gonzalo • Pablo De Nito
Ciunkata • Raúl Deymonnaz
Minister • Hugo Dezillio
Pyckal • Mario Frías
Baron • Gabriel Lima
Gombrowicz • Gustavo Manzanal
Horacio • Alejandro Molina
Tomasz • Omar Súcari

premiera 29 października 2009 / premiere 29 October 2009
czas trwania 1 godz. 30 min. / duration 1 hr 30 mins



Z recenzji:

Inscenizacja Trans-Atlantyku, przygotowana w Teatrze Narodowym w Buenos Aires przez Adriána Blanco, jest znakomita.
Clarín '09

W tym intrygującym świecie, Blanco siłą ocala "ideologię" autora. Nie partyjną ponieważ, staje się krytyczny wobec Polski najechanej przez komunistyczny reżim, ale także wobec liberalnych oraz ortodoksyjnych kwestii (...). Skrzyżowanie opowiadania z dramatem, jest czymś co niezmiennie interesuje twórcę.
„La Nacirón” 01.11.2009

Zespół pod reżyserską ręką Adriána Blanco przez półtorej godziny konsekwentnie utrzymuje uwagę widza, nie pozwalając mu ani na moment znużenia, zanurzając go w innym świecie: „świecie Witolda Gombrowicza”.
Leedor.com '09

Spektakl nominowany w 2009 r. do Nagród Trinidad Guevara i Florencio Sanchez w najważniejszych kategoriach, m.in. za reżyserię, scenografię, muzykę, kostiumy.

Reviews:

The staging of Trans-Atlantic prepared by Adrian Blanco for the Teatro Nacional in Buenos Aires is excellent.
Clarín '09

Blanco forcefully rescues the author's 'ideology' in this intriguing world. This is not a party-political ideology as he is critical of both Poland oppressed by the Communist regime, liberal and orthodox issues This cross of storytelling and drama fascinates the director.
'La Nacirón' 01.11.2009

The ensemble directed by Adrian Blanco holds the viewer's attention for ninety minutes without allowing for a moment's fatigue and immersing the audience in another world, 'Witold Gombrowicz's world'.
Leedor.com '09

The spectacle was nominated for Trinidad Guevara and Florencio Sanchez Prizes in some key categories, such as direction, stage designs, music, and costumes.



fol. Gustavo Gorrini

Adrián Blanco (ur. 1956) Ukończył studia na wydziale aktorskim Wyższej Szkoły Dramatycznej w Buenos Aires (1979). Następnie odbył szereg reżyserskich i aktorskich kursów mistrzowskich u najwybitniejszych twórców teatru w Argentynie. Od 1986 r. pracuje jako reżyser, postaje także czynnym aktorem – ma na swoim koncie wiele ról teatralnych i telewizyjnych. Jest jednym z najbardziej uznanych argentyńskich reżyserów teatralnych. Współpracuje z wieloma teatrami, zarówno jako aktor jak i reżyser. W pracy reżyserskiej zajmuje się głównie rodzimą dramaturgią współczesną. Ma w dorobku kilkanaście znakomicie przyjętych spektakli, m.in. *Pulp* wg Ch. Bukowskiego (Teatro Foro Ghandi, 1998), *Miopes* (Krótkowzroczność) A. Grande (Teatro Liberarte, 1999), *Despertate Cipriano* (*Obudź się, Cyprianie*) F. Defilippis Novoa (Teatro El Ombligo de la Luna, Teatro Palermo Viejo, 2001), *Operetka* W. Gombrowicza (Teatro Club del Bufón, 2004). W latach 2005-2008 był reżyserem i dyrektorem artystycznym Tango Show. Jego przedstawienia zdobywają najbardziej prestiżowe nagrody teatralne w Argentynie. *Trans-Atlantyk* w reżyserii Adriana Blanco jest pierwszą w Argentynie realizacją utworu Gombrowicza na deskach teatru narodowego (Nacional Teatro Cervantes to jedyny teatr narodowy w Argentynie).

Adrián Blanco (b. 1956) He studied acting at Higher School of Drama in Buenos Aires (1979). He went on to take a range of directing and acting master courses with prominent artists of Argentinean theatre. A director since 1986, though he has remained an active actor in a number of theatre and TV parts. One of the most highly recognised Argentinean theatre directors. He works for many theatres both as an actor and a director. In the latter role, he focuses on his native contemporary drama. He has produced a dozen greatly appreciated plays, including *Pulp* after Ch. Bukowski (Teatro Foro Ghandi, 1998), *Miopes* (*Myopia*) by A. Grande (Teatro Liberarte, 1999), *Despertate Cipriano* (*Wake Up, Ciprian*) by F. Defilippis Novoa (Teatro El Ombligo de la Luna, Teatro Palermo Viejo, 2001), *The Operetta* by W. Gombrowicz (Teatro Club del Bufón, 2004). In 2005-2008, director and artistic manager of Tango Show. His productions receive the most prestigious theatrical awards in Argentina. *Trans-Atlantic* directed by Adrian Blanco is the first staging of Gombrowicz's play in the Argentinean national theatre (Nacional Teatro Cervantes is the only national theatre in Argentina).

Iwona, księżniczka Burgunda (Yvonne, Princess of Burgundy)

reżyseria / directed by • József Czajlik
dramaturgia / script by • Martin Gazdik
scenografia i kostiumy / set designs and costumes by • Erika Gadusová
muzyka / music by • Róbert Lakatos

obsada / cast

Iwona / Yvonne • Henrieta Kecerová
Król Ignacy / King Ignatius • Péter Dudás
Królowa Matgorzata / Queen Margaret • Adriana Ballová
Księżę Filip / Prince Philip • Michal Soltész
Szambelan / Chamberlain • Jozef Úradník
Iza / Isobel • Alena Ďuránová
Cyril / Cyril • Peter Cibula
Inocenty / Inocent • Peter Čizmar
Walenty / Valentin • Tomáš Diro
Damy dworu / Ladies of the court • Katarína Horňáková, Mária Ičová, Michaela Sepešiová
Kapela dworska / court orchestra • Ľuboslav Torma (skrzypce/violin),
Martin Jeriga (altówka/viola), Adolf Plachetka (kontrabas/double-bass)

premiera 4 czerwca 2010 / premiere 4 June 2010

czas trwania 2 godz. 30 min. (1 przerwa) / duration 2 hrs 30 mins (1 interval)



fot. Jozef Marčinsky

Z recenzji:

„Byłoby tragiczne, gdyby nie tak dowcipnie napisane.” Spektakl zaczyna się jak opera, ruchy dworskich dam są zalotne, wystylizowane, choreografka Kata Kantor przygotowała niebanalne układy. Cereemonie dworskie rozpoczynają się na dźwięk piszczałki. Muzyka Róberta Lakatosa nie jest łatwa, ale gra muzyków dowcipnie wkomponowana w sceny stanowi dodatkową atrakcję. Erika Gadusová ma ogromny udział w stworzeniu oryginalnej formy spektaklu. Wymyśliła coś na kształt „kostiumów mieszkalnych” – damy dworu mają na sobie suknie przypominające stół lub krzak uformowany na styl francuski.

(...) Michal Soltész w roli księcia Filipa stworzył fenomenalną kreację, jest naprzemian bezinteresowny, kochający i okrutny – wszystko z inteligentnym aktorskim dystansem. Henrieta Kecerová stworzyła ciekawe studium małomówniej Iwony.

Iwona, księżniczka Burgunda to tytuł, którym wielu światowych reżyserów potwierdza swoje mistrzostwo. József Czajlik udowodnił swoją wysoką klasę i opinię wymagającego reżysera, proponując spektakl, który koszycki teatr może śmiało prezentować na najważniejszych międzynarodowych festiwalach. (...) Wybór tego tytułu do repertuaru jest może ryzykowny, ale wymagający widzowie dostali prawdziwy teatralny rarytas.

Zuzana Uličianska / www.kultura.sme.sk / 9.06.2010

József Czajlik (ur.1975) W 2002 r. ukończył studia na wydziale reżyserii w Wysokej szkole muzycznych umeni (Academy of Music and Dramatic Arts) w Bratysławie. Jeszcze podczas studiów wyreżyserował bardzo dobrze przyjęte przedstawienie *Panna bez posagu* A. Ostrowskiego, które zdobyło szereg nagród na międzynarodowych festiwalach (za najlepsze przedstawienie, najlepszą rolę, najlepszą reżyserię itp.). W latach 2002-2006 pracował jako reżyser w Teatrze Bárka w Budapeszcie, gdzie zrealizował m.in. *Proroka Ilię* T. Stobodzianka, *Operetkę* W. Gombrowicza. Regularnie współpracuje ze słowackimi i zagranicznymi teatrami, gdzie wyreżyserował wiele głośnych spektakli, takich jak *Amadeus* P. Shaffera (Jókai Teatr Komarno, 2001), *Maskarada* M. Lermontowa (Nitra DAB, 2002), *Krwawe gody* F. G. Lorki (Novosadska Pozorište, Novi Sad, Serbia, 2004), *Martha* królowa N. Kolady (Jókai Teatr Komarno, 2005), *Historia komunizmu* M. Visneca (Teatr im Bogusławskiego, Kalisz, Polska, 2006), *Trzy noce* S. Mrożka (Studio C, Budapeszt, 2006), *Zima* J. Grishkowca (Astorka Korzo '90, Bratysława, 2008). W 2006 r. założył wraz z kolegami Stowarzyszenie Teatralne Epopteia, pod patronatem którego zrealizowali spektakle *Jak zjadłem psa* J. Grishkowca (2007) i *ORAL MORAL* (2009).

Reviews:

'It would be a disaster were it not so wittily written.' The show starts like an opera, movements of the court ladies are coquettish and stylish, the choreographer, Kata Kantor, has prepared unusual arrangements. Courtly rituals are accompanied by a fife. Róbert Lakatos' score is not easy but the playing, wittily incorporated into scenes, becomes an additional attraction. Erika Gadusová has made a huge contribution to the original form. She has come up with a sort of 'residential costumes' – the ladies wear French-style dresses which resemble tables or bushes.

... Michal Soltész is sensational as Prince Philip – he is disinterested, loving and cruel by turns – all done with an intelligent acting distance. Henrieta Kecerová has created an interesting study of the silent Yvonne.

Yvonne, Princess of Burgundy is a title many directors worldwide use to prove their mastery. József Czajlik has shown his class and reputation of a demanding director in offering a production the Kosice company can easily present at major international festivals. ... Choosing this play for their repertory may be risky but demanding spectators have got a genuine theatrical delicacy on their plates.

Zuzana Uličianska / www.kultura.sme.sk / 9.06.2010

József Czajlik (b.1975) Completed his directing studies at Academy of Music and Dramatic Arts of Bratislava in 2002. It was still as a student that he directed an exceptionally well received *Dowerless Maid* by A. Ostrowski, which has won a series of awards at international festivals (best production, best role, best direction, etc.). In 2002-2006, he worked as a director with Bárka Theatre of Budapest, where he staged such plays as T. Stobodzianek's *Prophet Ilya* and W. Gombrowicz's *Operetta*. He regularly cooperates with Slovakian and foreign theatres, where he has directed a number of famous spectacles, such as P. Shaffer's *Amadeus* (Jókai Teatr Komarno, 2001), M. Lermontov's *Mascarade* (Nitra DAB, 2002), F. G. Lorca's *Blood Wedding* (Novosadska Pozorište, Novi Sad, Serbia, 2004), N. Kolady's *Dead Princess* (Jókai Teatr Komarno, 2005), M. Visnec's *History of Communism* (Bogusławski Theatre, Kalisz, Poland, 2006), S. Mrozek's *Three Nights* (Studio C, Budapest, 2006), J. Grishkovets' *Winter* (Astorka Korzo '90, Bratislava, 2008). In 2006, he founded Epopteia Theatrical Association with some friends and produced J. Grishkovets' *How I Ate the Dog* (2007) and *ORAL MORAL* (2009) as part of its activities.

SPEKTAKL TŁUMACZONY SYMULTANICZNIE
SIMULTANEOUS INTERPRETATION WILL BE PROVIDED

Iwona, księżniczka Burgunda

(Yvonne, Princess of Burgundy)

reżyseria / directed by • Keresztes Attila
scenografia / set designs by • Bianca Imelda Jeremias

obsada / cast

Iwona / Yvonne • Agnieszka Radzikowska (gościnnie)
Król Ignacy / King Ignatius • Grzegorz Przybył
Królowa Matgorzata / Queen Margaret • Anna Kadulska
Książę Filip / Prince Philip • Michał Rolnicki
Szambelan / Chamberlain • Jerzy Gtybin
Iza / Isobel • Barbara Lubos
Cyryl / Cyril • Maciej Wizner
Cyprian / Cyprian • Marcin Szaforz
Ciotki / Aunts • Ewa Leśniak, Krystyna Wiśniewska
Inocenty / Inocent • Marek Rachoń
Walenty / Valentin • Roman Michalski
Żebrak / Beggar • Zbigniew Wróbel
Damy dworu / Ladies of the court • Dorota Chaniecka, Violetta Smolińska,
Jadwiga Wianecka, Matgorzata Daniłow (gościnnie/guest appearance)
• Joanna Wawrzyńska - Studium Aktorskie/Acting School

premiera 26 lutego 2010 / premiere 26 February 2010
czas trwania 3 godz (1 przerwa), duration 3 hrs (1 interval)



Z recenzji:

Attila Keresztes, rumuński reżyser pracujący na Węgrzech, bezkompromisowo wszedł w artystyczny zespół Teatru Śląskiego i jak wytrawny dyrygent poprowadził aktorów według własnego uznania, tempa i wizji.

Keresztes zaczyna swoją Iwonę... przewrotnie - od finału. Dworzanie od pierwszej sceny są odziani w żałosną czerń, a beztróskie zdanie "cudowny zachód słońca" rozpoczynające sztukę wypowiedziane jest z grozą (nie sposób zignorować krwawej tony na horyzoncie). W świecie Keresztesa nie ma nadziei. Zwykle inscenizacje sztuki Gombrowicza to próby odpowiedzi na pytanie, kim jest milcząca Iwona. Tymczasem w katowickim spektaklu Iwona jest bohaterką przezroczystą, zaś cała intryga skupia się na mężczyznach. Keresztes stworzył spektakl o męskiej niedojrzałości i nieudanym buncie.

(...) Keresztes (...) zaintrygował, sprowokował u aktorów niebanalne role, obrócił Gombrowiczowską groteskę w grozę (...).
Aleksandra Czapla-Osliślo / „Gazeta Wyborcza” - Katowice / 02.03.2010

Wyrafinowana forma i aktorstwo - to atuty zaskakującej inscenizacji Iwony, księżniczki Burgunda w Katowicach.
Danuta Lubina-Cipińska / „Rzeczpospolita” / 10.03.2010

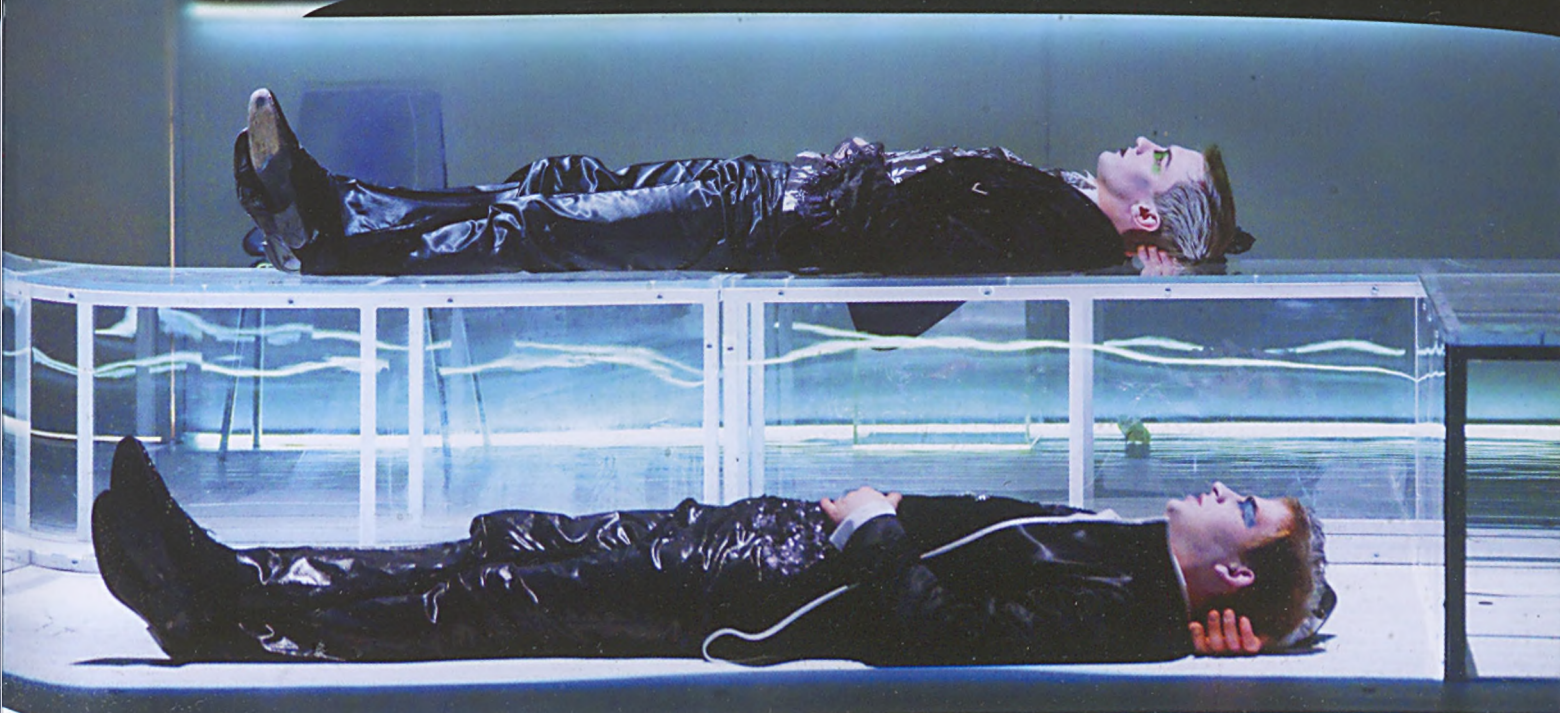
Sitą nowej premiery w Teatrze Śląskim jest forma. Niepokojąca i nie zawsze czytelna w swoich znakach, ale ekspresyjna, drażniąca zmysły i przyzwyczajenia widzów. To forma oparta na grze kontrastów w każdym elemencie teatralnego działania. Od zaprojektowanego przez Biankę Imeldę Jeremias zgrzytu stylistycznego pomiędzy zimną scenografią a fantazyjnymi kostiumami poczynając, a na grze aktorów, opartej na przeciwieństwie groteski i realizmu, kończąc.

Pulsujący rytm spektaklu nie pozwala, by uwaga publiczności wymknęła się spod kontroli realizatorów. Reżyser Attila Keresztes podąża za Gombrowiczem, gdy w panoptikum dworu wprowadza Iwonę - symbol normalności. Drobna dziewczyna w białej sukience wygląda co najwyżej na przestraszoną. Z tą chwilą zaczyna się jednak jej droga ku zagładzie i degradacji osobowości. Bo dwór już wyznaczył ją na przeciwnika. Bo dwór się nudzi...

Henryka Wach-Malicka / „Polska Dziennik Zachodni” / 3.03.2010

Keresztes Attila (ur. 1973)

Urodził się w rumuńskim Sfântu Gheorghe. W latach 1992-96 studiował w Uniwersytecie Babes-Bolyai Cluj na Wydziale Sztuki Teatralnej (w języku węgierskim), od 1996 roku jest tam wykładowcą. Od 2002 roku związany był z Teatrem Węgierskim w Cluj, gdzie wystawiał sztuki Szekspira (*Wesołe kumoszki z Windsoru*, *Zimowa opowieść*, *Romeo i Julia*), Ibsena (*Dzika kaczka*), Ruhl (*Posprzątane*), Jones (*Kamienie w kieszeniach*) i Cooneya (*Mayday*), reżyserował również w rodzinnym Sfântu Gheorghe. W doboru ma kilka spektakli dla dzieci. Występuje także na scenie jako aktor. Od czerwca 2009 jest dyrektorem sekcji węgierskiej w Teatrze Północnym w Satu Mare, gdzie wystawił *Trzy siostry* Czechowa.



Reviews:

Attila Keresztes, the Romanian director working in Hungary, took the lead of the Silesian Theatre ensemble without any compromises and, like an experienced conductor, conducted his actors according to his own discretion, tempo, and vision.

Keresztes begins his Yvonne perversely – from the finale. The courtiers are dressed in mourning black from the very first scene and the carefree sentence 'a wonderful sunset' that starts the play is spoken with terror (the blood-red glow on the horizon cannot be ignored). There is no hope in Keresztes' world. Productions of Gombrowicz's play usually try to answer the question who the silent Yvonne is. In the Katowice staging, on the other hand, Yvonne is a transparent character and all the intrigue revolves around men. Keresztes has created a spectacle about male immaturity and failed rebellion.

... Keresztes ... has intrigued and challenged the actors to play extraordinary roles, turning Gombrowicz's grotesque into terror ... Aleksandra Czapla-Osliślo / 'Gazeta Wyborcza' daily – Katowice local supplement / 02.03.2010

Sophisticated form and acting – these are the strong points of the surprising production of Yvonne, Princess of Burgundy in Katowice.

Danuta Lubina-Cipińska / 'Rzeczpospolita' daily / 10.03.2010

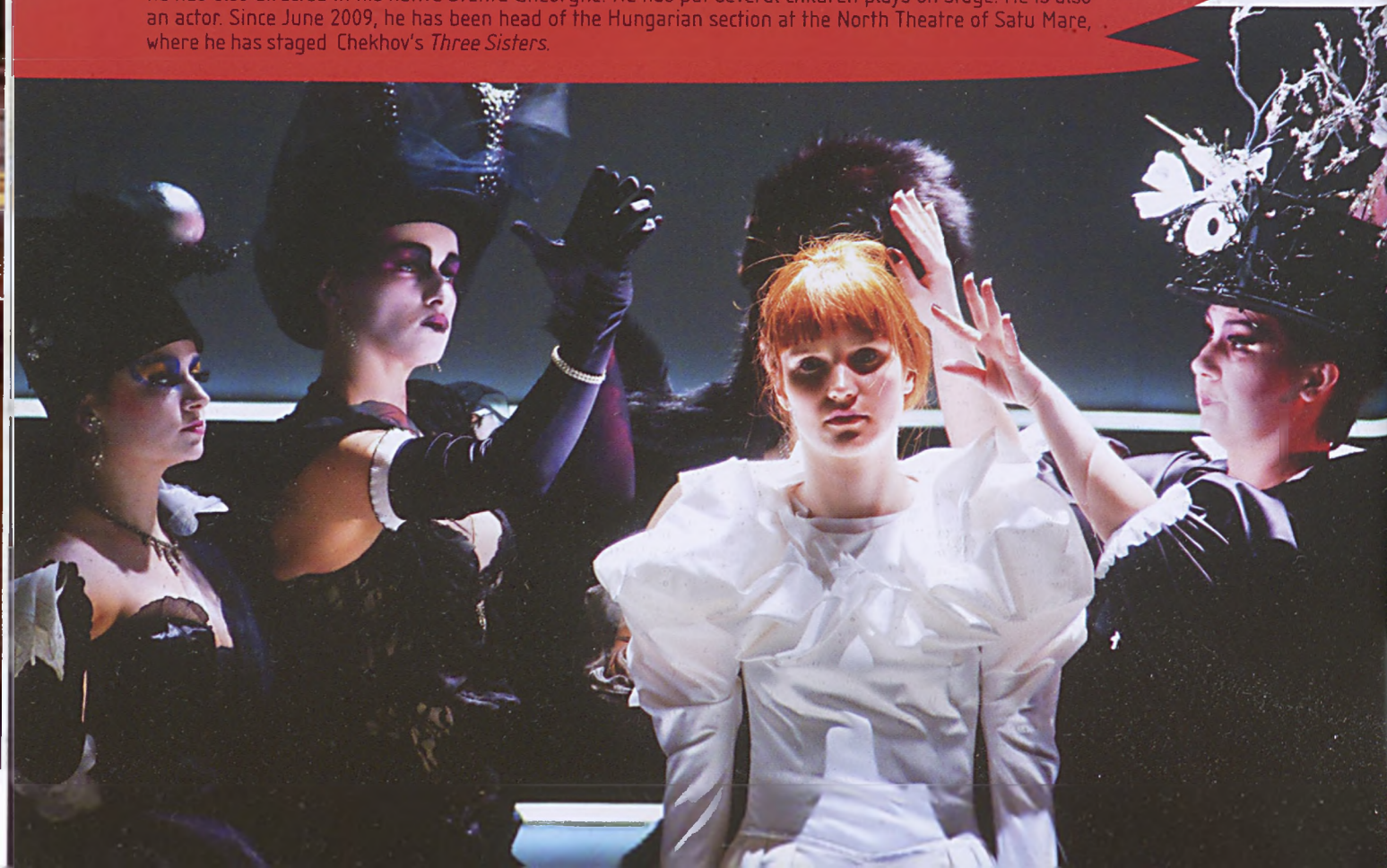
The power of the new premiere at the Silesian Theatre rests in its form. Alarming, with signs which are not always clear, but expressive, irritant to senses and customs of viewers. This form is a play of contrasts in each element of theatrical action. From the cold settings jarring against the imaginative costumes, all designed by Bianka Imelda Jeremias, to the acting, based as it is on the opposition of the grotesque and realism.

Producers control spectators' attention by means of the pulsing rhythm of the show. The director, Attila Keresztes, follows Gombrowicz introducing Yvonne – a symbol of normality – to the courtly panopticon. The little girl in a white dress looks at most scared. That's where her descent towards collapse and degradation of personality begins, however. Because the court has already appointed her the enemy. Because the court is bored...

Henryka Wach-Malicka / 'Polska Dziennik Zachodni' daily / 3.03.2010

Keresztes Attila

(b. 1973) Born in Sfântu Gheorghe, Romania. In 1992-96, he studied (in Hungarian) theatrical arts at the University Babeş-Bolyai Cluj, where he has been teaching since 1996. Cooperated with the Hungarian Theatre of Cluj since 2002, staging Shakespeare (*The Merry Wives of Windsor*, *The Winter Tale*, *Romeo and Juliet*), Ibsen (*The Wild Duck*), Ruhl (*The Clean House*), Jones (*Stones in his Pockets*), and Cooney (*Mayday*); he has also directed in his native Sfântu Gheorghe. He has put several children plays on stage. He is also an actor. Since June 2009, he has been head of the Hungarian section at the North Theatre of Satu Mare, where he has staged Chekhov's *Three Sisters*.



Ferdydurke

reżyseria / directed by • Erik Holmström
adaptacja / adapted by • Emma Broström
muzyka i światła / music and lighting by • Stefan Johansson
scenografia / set design by • Markus Granqvist
kostiumy / costumes by • Siri Carlheim Gyllenskold
charakteryzacja / make up by • Linda Sandberg

obsada / cast

Witold • Nils Poletti
Profesor Pimko, Miętus • Jesper Feldt
Bładaczka, Pensjonarka, Ciocia / Schoolgirl, Auntie • Marie Ahl
Syfon, Parobek / Farm Hand • David Arnesen
Hobek, Zygmunt • Albin Werle
Bobek • Emil Malmsten
Dźwięk-Ja / Sound-I • Stefan Johansson

premiera 21 lutego 2009 / premiere 21 February 2009

czas trwania 2 godz. 20 min. / duration 2 hrs 20 mins

Erik Holmström

(ur. 1981) Aktor, reżyser i jeden z kierowników artystycznych niezależnego teatru Turteatern w Sztokholmie. Oprócz *Ferdydurke* wyreżyserował między innymi *Chockdoktrinen – the concert*, spektakl muzyczny zainspirowany *Doktryną szoku* Noami Klein, *Trademark: Sweden*, przedstawienie oparte o cytaty z dyskusji dotyczących szwedzkiego „nation branding” oraz własną sztukę *Up to you*. W swojej pracy teatralnej pragnie różnymi środkami ukazać społeczeństwo, w którym ze wszystkich stron człowieka osacza kapitalizm.

Z recenzji:

(...) Przedstawienie wyróżnia pasja (dojrzało-niedojrzała) gry w Gombrowicza, która ze sceny udziela się również publiczności. Zachowanie rytmu między farsą, a powagą. Już już, widz sobie myśli, oni zaraz przegną i farsa przejdzie w wygłup, a tu nagle zmiana światła, muzyki, tonacji gry i nagle farsa nabiera innych sensów.

(...) Scenografia przedstawienia sama w sobie jest teatralnym znakiem, który oddaje główny motyw *Ferdydurke*. Wszystko jest tu prowizoryczne, plastikowo-sztuczne, niedoskonale-obdrapane, chciałoby się użyć terminu gombrowiczowskiego, niegotowe czyli niedojrzałe. (...) Przedstawienie Turteatern jest odważne i witalne, doskonałe aktorsko, ze świetnym przekazem tekstu. Gombrowicz inaczej, a jednocześnie w zasięgu wzroku. Idź do Turteatern, a sam zobaczysz.

Anna Nagorna / Poloniainfo.se / 20.03.2009

Turteatern całą duszą stawia na Gombrowicza, każdą teatralną zagrywkę przeprowadza na najwyższych obrotach, bo to chyba najlepszy sposób na zyskanie nowych entuzjastów niesamowitej, nieskończone bogatej twórczości polskiego pisarza. „Expressen”

Ferdydurke dostarcza silnych emocji. Bez wątpienia mamy do czynienia z teatralnym wydarzeniem nietuzinkowego formatu. „Tidningen Kulturen”

Mamy do czynienia z teatrem inteligentnym, intelektualnym, w którym nie brakuje jednak uczucia, bo jest go wręcz w nadmiarze. „Svenska dagbladet”

Turteatern pokazuje ile witalnej siły tkwi w tekstach Witolda Gombrowicza. Inscenizacja w reżyserii Erika Holmströma jest ambitna, pełna fantazji i w ścisłej symbiozie z antynaturalistyczną estetyką pisarza. „Dagens Nyheter”

SPEKTAKL TŁUMACZONY SYMULTANICZNIE

Reviews:

... The production stands out in its passionate (mature-immature) play with Gombrowicz that infects the audience as well. Balance is kept between farce and seriousness. The viewer is thinking they are about to go over the top and turn the farce into a prank, when the light, music, timbre of acting shift, and the farce acquires other meanings.

... The stage sets are in themselves a theatrical sign which represents the principal motif of *Ferdydurke*. Everything is ramshackle, plastic and artificial, imperfect and shabby, not to use the Gombrowiczian description: unready or immature. ... Turteatern staging is bold and energetic, perfect in its acting, excellent in text delivery. A different Gombrowicz, yet within sight. Go to Turteatern and see for yourself.

Anna Nagorna / Poloniainfo.se / 20.03.2009

Turteatern bets all its soul on Gombrowicz and pulls each theatrical trick at full speed as this seems the best way of attracting new enthusiasts of the incredible, infinitely rich oeuvre of the Polish writer. „Expressen”

Ferdydurke awakes strong emotions. This is undoubtedly a theatrical event on an unprecedented scale. „Tidningen Kulturen”

We are dealing with intelligent, intellectual theatre that abounds with feeling. „Svenska dagbladet”

Turteatern demonstrated how much vital energy pulses in Witold Gombrowicz's texts. The staging directed by Erik Holmström is ambitious, imaginative, and closely symbiotic with the anti-Naturalist aesthetics of the author. „Dagens Nyheter”

Erik Holmström

(b. 1981) Actor, director, and artistic manager of the independent Turteatern theatre of Stockholm. Beside *Ferdydurke*, he has directed, among other performances, *Chockdoktrinen – the concert*, a musical spectacle inspired by Noami Klein's *The Shock Doctrine*; *Trademark: Sweden*, based on excerpts from discussions on the Swedish 'nation branding', and his own play *Up to You*. In his theatrical efforts, he uses various means to show a society in which man is beleaguered by capitalism.



Iwona, księżniczka Burgunda (Yvonne, Princess of Burgundy)

reżyseria / directed by • László Bocsárdi
dramaturg / script by • Csongor Czeglő
scenografia / set designs by • József Bartha
kostiumy / costume designs by • Judit Dobre-Kóthay
muzyka / music by • Árpád Könczei
choreografia / choreography by • Fatma Mohamed
projekcje video / video engineered by • Sándor Sebesi

obsada / cast

Iwona / Yvonne • Gizella Kicsid
Król Ignacy / King Ignatius • Levente Nemes
Królowa Małgorzata / Queen Margaret • Zsuzsa Gajzágó
Książę Filip / Prince Philip • László Mátray
Szambelan / Chamberlain • Tibor Pálffy
Iza / Isobel • Gyöngyi Pál-Ferenczi/Ágnes Benedek
Cyril / Cyril • Loránd Váta/Alfréd Nagy
Cyprian / Cyprian • József Kolcsár
Ciotka I / I Aunt • Gizella Molnár
Ciotka II / II Aunt • Szidónia Krizsovánszky
Innocenty / Inocent • Gábor Erdei
Walenty / Valentin • László Botka/József Nagy Lázár
Kancelarz / Chancellor • Mihály Kórmives
Marszałek / Marshal • László Veress
Urzędnik / Magistrate • Károly László
Żebrak / Beggar • László Darvas
Damy dworu / Ladies of the court • Mária Fekete,
Hajnalka Szalma, Eszter Nagy, Fatma Mohamed

premiera 28 marca 2008 / premiere 28 March 2008

czas trwania 2 godz. 30 min. / duration 2 hrs 30 mins



Z recenzji:

László Bocsárdi stworzył barwne, bogate przedstawienie nasycone ambiwalencją znaczeń, z wyzywającą pewnością siebie postępując się rozmaitymi efektami. (...) Zdotał przetrwać zamknięte ramy sztuki, wzbogacając jej fakturę ciekawymi skojarzeniami, co składa się na efektywny, dający do myślenia spektakl. Ale Iwona odsyła do jeszcze innego świata: pokazuje teatralny język w trakcie kryształizacji i teatralny zespół, który stosuje ten język profesjonalnie i z zaangażowaniem.
Balázs Urbán / „Iwona i inni” - Színház / sierpień 2008

Iwona, księżniczka Burgunda to szczególny krok w karierze László Bocsárdiego. Zarazem jest to etap trudny, przejście przez dziwny, osobliwy, groteskowy i wstrętny świat idiotów.
László Bogdán / „W walce z idiotą, czyli posępne dni królestwa” - Háromszék / 12.04.2008

W toku kolejnych wybitnych scen, osiągających czasami szczyty mimetycznej i technicznej doskonałości, László Bocsárdi pokazuje – kontaktując się z publicznością za pomocą języka artystycznego lub korzystając z pośredniego medium telewizji – ten nadzwyczajny stan nad stany: niemal na pewno przez przypadek funkcjonowanie maszynierii społeczności ludzkiej zakłóca przeciwnie (...)
Tamás Tarján / „Elsinor w Charenton” - Revizor / 05.06.2008

Reviews:

“László Bocsárdi has created a colourful, rich performance full of ambivalent meanings, using the different effects with egregious self-confidence. ... He succeeded in expanding the closed framework of the play by enriching its texture with interesting associations, producing an effective, thought-provoking performance. But Yvonne is pointing beyond itself: it depicts a theatrical language in its process of crystallization and an ensemble that employs that language with devotion and professional surety.”
Balázs Urbán / 'Yvonne and the Others' - Színház / August, 2008

Yvonne, Princess of Burgundy is a special step in the career of László Bocsárdi. It is a challenge as well, with its strange, bizarre, grotesque and abominably idiotic world.
László Bogdán / 'Defiance of the Idiot, or the Gloomy Days of the Realm' - Háromszék / 12.04.2008

With numerous scenes, outstanding and imitative, sometimes reaching representational and technical perfection, László Bocsárdi depicts - through artistic communication with the audience or via the indirect medium of television - the extraordinary but ultimate state: almost surely by chance, the machinery of human community is disturbed by an antibody...
Tamás Tarján / 'Elsinor in Charenton' - Revizor / 05.06.2008

Bocsárdi László

(ur. 1958) Urodził się w Târgu Mures. Reżyser teatralny, dyrektor naczelny Teatru Tamási Aron, członek Romanian Theatre Union's (UNITER) Senate. W 1984 r. ukończył studia na wydziale inżynierii chemicznej Traian Vuia Politechnic Institute w Timișoarze. W 1995 r. ukończył studia w szkole teatralnej i zdobył dyplom reżysera. Ma w dorobku kilkadziesiąt spektakli teatralnych, zrealizowanych w teatrach Rumunii i Węgier. Na reżyserski warsztat często bierze teksty klasyczne, m.in. Sofoklesa, Eurypidesa, Shakespeare'a, Molière'a, Garcii Lorki, Pirandella, Brechta, nie stroni jednak od dramaturgii współczesnej – w teatrze, którym kieruje w sezon 2001/2002 zrealizował, m. in. *Proroka Ilię* Tadeusza Stobodzianka. Jest laureatem wielu prestiżowych nagród i wyróżnień, m.in. nagrodę Ministra Kultury Rumunii za reżyserię sztuki *Romeo i Julia* W. Shakespeare'a (2003). *Iwona, księżniczka Burgunda* W. Gombrowicza zrealizowana przez niego w Tamási Áron Theatre w 2009 r. otrzymała prestiżowe nominacje Uniter (The Romanian Theatre Union) za reżyserię i najlepszy spektakl.



Bocsárdi László

(b. 1958) Born in Târgu Mures. Theatre director, head of Tamási Áron Theatre, member of the Romanian Theatre Union's (UNITER) Senate. He completed his studies of chemical engineering at Traian Vuia Politechnic Institute in Timișoara in 1984. He graduated from a theatre school with a director's diploma in 1995. He has staged several dozen performances in Romanian and Hungarian theatres. He often focuses on classic texts by Sophocles, Euripides, Shakespeare, Moliere, Garcia Lorca, Pirandello, Brecht, though he does not shy away from contemporary drama – he staged Tadeusz Stobodzianek's *Prophet Iliya* at his theatre in the season 2001/2002. Winner of many prestigious prizes and distinctions, including Romanian Culture Minister's Award for directing W. Shakespeare's *Romeo and Juliet* (2003). W. Gombrowicz's *Yvonne, Princess of Burgundy* that he produced at Tamási Áron Theatre in 2009 has received a Uniter (The Romanian Theatre Union) nomination for direction and for the best spectacle.



for. Barabás Zsolt



REDAKCJA / EDITED BY ANNA KULPA
PROJEKT GRAFICZNY / ART DESIGN AGNIESZKA KUCHARSKA-ZAJKOWSKA
PRZEKŁAD / TRANSLATION JACEK SPÓLNY
WYDAWCA / PUBLISHED BY TEATR POWSZECHNY IM. J. KOCHANOWSKIEGO

ORGANIZATORZY FESTIWALU
FESTIVAL ORGANISERS

URZĄD MIEJSKI W RADOMIU
CITY HALL OF RADOM

TEATR POWSZECHNY IM. JANA
KOCHANOWSKIEGO W RADOMIU
JAN KOCHANOWSKI POPULAR
THEATRE OF RADOM

WSPÓŁPRACA ORGANIZACYJNA
ORGANISATIONAL ASSISTANCE



Ośrodek Kultury i Sztuki
"Resursa Obywatelska" w Radomiu
Miejska Instytucja Kultury



PARTNER FESTIWALU
FESTIVAL PARTNER

PROJEKT WSPÓŁFINANSOWANY
ZE ŚRODKÓW
MINISTERSTWA KULTURY
I DZIEDZICTWA NARODOWEGO
THE PROJECT IS PARTLY FINANCED BY
THE MINISTRY OF CULTURE AND NATIONAL HERITAGE

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.


MAZOWIECKA
SPÓŁKA GAZOWNICTWA

PATRONI MEDIALNI
MEDIA PATRONS



TEATR POWSZECHNY IM. J. KOCHANOWSKIEGO JEST INSTYTUCJĄ KULTURY MIASTA RADOMIA.
J. KOCHANOWSKI POPULAR THEATRE IS A CULTURAL INSTITUTION IN THE CITY OF RADOM.

ISBN 978-83-930356-1-8



www.TEATR-radom.pl

www.TEATR-radom.pl