didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/z-prochu-pulverkopf-katarzyny-kalwat-i-edwarda-pasewicza-jako-dodekafonia-sceniczna

/ REPERTUAR

Z prochu. „Pulverkopf” Katarzyny Kalwat i Edwarda Pasewicza jako dodekafonia sceniczna

Katarzyna Fazan

Nowy Teatr w Warszawie i Teatr Polski w Poznaniu

Pulverkopf

na podstawie powieści Edwarda Pasewicza

reżyseria: Katarzyna Kalwat, współautorzy adaptacji: Krzysztof Szekalski i Edward Pasewicz, muzyka: Fryderyk Lutyński, scenografia: Aleksandra Wasilkowska, kostiumy: Tasha Katsuba, reżyseria światła: Paweł Zabel, współpraca choreograficzna: Wojciech Grudziński, charakteryzacja: Joanna Chudyk

premiera: 9 kwietnia 2026

Z mroku

Wieloznaczność tytułu powieści Edwarda Pasewicza na nowo rozbrzmiewa w

niejednoznacznym świecie inscenizacji Katarzyny Kalwat: *Pulverkopf* to między innymi „głowa w proszku”, ale też kanonier używający prochu strzelniczego. Już pierwszy kontakt ze sceną zanurzoną w cieniu stwarza wrażenie „rozproszkowania przestrzeni”: w półmroku majaczą rozrzucone obiekty i choć możemy je dostrzec, ich kontury wydają się rozmyte, a przeznaczenie niejasne. Obok zwykłych mebli (choć czasem o nietypowych kształtach), takich jak stolik, krzesła, fortepian, na scenie znajdują się dziwaczne rzeźby, nieregularne materace obleczone w szaroziemiste melanżowe pokrowce i wykładziny powykrawane w nieregularne, obłe kształty, jak wysepki rozrzucone na odsłoniętym parkiecie. Nad sceną wisi wielka sztuczna roślina, a na stelażu (jeszcze później) wjedzie tajemniczy znak w trudnym do zidentyfikowania kształcie. Wiszący horyzont – poszarpany kilim szczerzy gębę groteskowego potwora pożerającego korpus, z którego zwisają wypchane, cieliste kończyny monstrualnego manekina. Jest jak bestia z baśni lub wariacja wyobrażenia misteryjnej czeluści, zejścia do piekieł. Trochę to straszne, a trochę śmieszne.

Aktorzy niespiesznie wchodzą na teren gry – rozrzuceni w różnych miejscach, podobnie jak publiczność, której rozsypany zbiór stopniowo zajmuje regularne rzędy widowni. Ta zasada nieustannego przechodzenia od „rozsypywanki” do struktury, od chaotycznego układu słów, zdarzeń, sytuacji do scalających rytmów brzmień, sensów i linearnych odcinków opowiadanych historii, wydaje mi się matrycą spektaklu. Obejmuje obrazy, brzmienia, przepływy czasu i sposób konstruowania opowieści poprzez ciała aktorów.

Prawdopodobnie mamy doświadczać obcowania z tym, co rozbite, co wedle niemieckiego określenia *Pulverkopf* – powtórzę – może być prochem strzelniczym, strzelcem-kanonierem, bardziej niedosłownie – rozsypującym

się umysłem. Może jednak sugerować metaforyczne znaczenia prochu przejętego przez twórców jako materiału budowania, zlepiania, konstruowania, aczkolwiek proch to nie glina: konstrukcja i jej chwilowość, dekonstrukcja, rozpad, ponowna zdolność do scaleń, nietrwałe lepienie wiedzy z rozproszonych danych i poddawanie jej rozsadzającemu wątpieniu to zasada pisania, opowiadania, a także kreacji scenicznej. Wszystkim tym aktom złożony spektakl Nowego Teatru próbuje nie tylko sprostać, ale i odsłonić je, a także – z pełnym ryzykiem – zadać uwadze widzów.

Proces ten zostaje zainicjowany w pierwszej scenie, wraz z pojawieniem się głównego bohatera, Patryka Werhunta (Jacek Poniedziałek), narratora-przewodnika po pamięciowym gruzowisku, a zarazem teatrze i scenie pisma. Będzie tym, kto organizuje opowieść, staje się pierwszym akordem – wedle powieściowego klucza wnosi tonację „misterioso” – tajemniczego wywołania z mroku słowa, a raczej całego zbioru słów przesypujących się z logorei powieści do logorei spektaklu.

Z muzyki

Ten spektakl to także koncert, odpowiadający tematom, a zarazem ambicjom powieściowej struktury, podzielonej na dwanaście rozdziałów (jak atonalne, serialistyczne dzieło), tytułowanych muzyczną terminologią. Dzieło podobne do kompozycji wymagających instrumentarium, tempa, reguł i zasad wykonawczych. Sztuka teatru próbuje wyprowadzić z powieści utwór muzyczny, czytać tekst równocześnie jak partyturę i kanwę historii, tych wielkich i tych partykularnych, ludzkich. Zadać aktorom trud ucieleśnienia wyzwań koncertowych, używając do tego ich głosów, ruchu, barwy nastroju, aury emocji, intonacji różnych języków – polskiego, niemieckiego, rosyjskiego, z rzadka konkretnego śpiewu, choć i on się pojawi. Zarazem

namówić zespół wykonawców do skonstruowania osób, relacji, środowisk, przepływania z kondycji do kondycji, albowiem z wyjątkiem trójki protagonistów (Patryka, jego Babki Weroniki Werhunt i kompozytora Norberta von Hannenheima, historycznej postaci) przypisane są im różne statusy bohaterów z różnych czasów i o różnych imionach. To karkołomne zadanie, odkrywane także w efektach fiaska, trudności, ludzkich i artystycznych niepowodzeń – zacinającego się mechanizmu inscenizacji. Czasem niemoc odsłania się w oporze obcego języka, który nie brzmi perfekcyjnie, kiedy indziej – w sposób udany lub szczery (trudno zgadnąć) główny bohater jako odtwórca, a może jako aktor, rozpaczliwie szuka kwestii, które wypadły z pamięci. Nie zawsze też identyfikujemy od razu aktorów w ich rolach podlegających momentalnym przemianom.

W opowieści odsłaniają się szwy i pęknięcia mimo gładkiego przepływu czterogodzinnej akcji-narracji. Można z niej wypaść i nie wrócić. Można jednak popłynąć z jej zmiennym nurtem, jak z Obrą – mulistą rzeką, nad którą leży miejsce akcji, Meseritz-Obrawalde/Międzyrzecz-Obrzyce, kiedyś polskie, potem niemieckie, a następnie znów polskie miasteczko ze stacjonującą tu Armią Czerwoną, zamieszkane w różnych czasach przez Niemców, Polaków, Żydów i Rosjan. Jesteśmy zarówno w trakcie pisania powieści, odtwarzania jej struktur w postaci spektaklu, jak i w latach dziewięćdziesiątych; przez medium Patryka Werhunta doświadczamy przecięcia różnych czasów, przywołania wielu osób, przenosin na mapie między Meseritz, Berlinem, Poznaniem czy Sybinem w Rumunii.

Manewrowanie uwagą widzów w czasie i przestrzeni, przeskakiwanie między wątkami narracji to niejedyne wyzwanie. W inscenizacji wykonawcy podjęli bowiem trud dostrojenia środków scenicznych do tematu muzyki dodekafonicznej jako przejawu nie tyle abstrakcyjnie pojętej sztuki w

określonej fazie rozwoju, ile sztuki wynikającej z zanurzenia w ludzką nieposkromioną inwencję, a zarazem potrzebę związaną z dramatycznymi doświadczeniami dwudziestolecia między I a II wojną światową, w czasach całkowitego rozregulowania wszelkich utopijnych harmonii. Od tego – zdecydowanie – „postpamięciowego tygla historycznego" nie potrafi się oderwać główny bohater Patryk Werhunt – ale i Edward Pasewicz (pisarz, a zarazem kompozytor), dla którego Patryk jest porte parole, a być może również wplątany w te relacje Jacek Poniedziałek, po raz drugi w teatrze Katarzyny Kalwat (po *Podróży do Reims*) wystawiony na praktykowanie rozbitej tożsamości, scalanej w próbach pisarskiej autoanalizy.

Ze śmierci

Złowieni zostajemy nie tyle w spektakl, ile w rozszczepiający się monolog łączący różne momenty życia Pasewicza/Werhunta/Poniedziałka – od nastoletniego, poprzez dojrzewanie do roli pisarza podejmującego niewdzięczny – a jak się okazuje – konieczny trud powieściowej autoanalizy wzbogaconej o kreacyjnie ujęte wątki tajemniczego losu kompozytora, którego los dopełnił się w 1945 roku właśnie w Meseritz-Obrawalde (potem Międzyrzecz-Obrzyce), w szpitalu dla psychicznie chorych, „chwastów", w czasie wojny poddawanych systematycznej eksterminacji. Patryk Werhunt ma zatem swój osobowy cień: postać kompozytora Norberta von Hannenheima (w tej roli znakomity Krzysztof Oleksyn), którego los najpełniej uzasadnia tę słowno-muzyczną polifonię. Norbert i jego sobowtór, także urealniony scenicznie (w roli doppelgängera instrumentalista Fryderyk Lutyński, młody chłopak o podobnej aparycji i uczesaniu), zostaną wywołani przy fortepianie: obaj wyłonią się w okolicy jego trumiennej skrzyni.

Źródłem ich obecności jest bezwzględna Babka Weronika Werhunt

(Bogusława Schubert, wyglądająca jak pielęgniarka-wampirzyca, strzyga z rozpuszczonymi siwymi włosami i gumowymi rękawicami z czerwonymi paznokciami) – druga najważniejsza postać narracji. Jej muzyczna pedagogika wyłowiona ze wspomnień Patryka skazuje na nieustające powtarzanie kompozycji Scarlattiego jako tego, który rzekomo w muzyce ukrył eliksir życia wiecznego. Jednak to nie eliksir prowadzi do nieśmiertelności, a łańcuch sobowtórów, repryz, powrotów do przeszłości własnej lub cudzej, tajemniczy związek z Norbertem von Hannenheimem, prawdopodobnie dziadkiem Patryka Werhunta, duchowym (z wyboru) przodkiem Edwarda Pasewicza. Sekret Babki, Niemki mówiącej po polsku, służącej w szpitalu i opierającej się doktorowi Grabowskiemu, bezwzględnemu eksterminatorowi z Meseritz, chroniącej Norberta von Hannenheima, zgwałconej przez Rosjan, żyjącej w wielokulturowym Międzyrzeczu, szyfrowany w jej licznych przekazach, rozrzuca tropy prowadzące do źródeł wiedzy o przeszłości. Przeszłości nigdy w pełni nie odsłoniętej, utrwalanej – w jej czynionych regularnie zapisach – strugami fascynującej opowieści, poprzecinanej tajemniczymi kodami, znakami i rebusami. Pisarz, a za nim twórcy spektaklu nie tylko przekopują się przez sterty archiwizowanych danych, ale też uprawiają nieoczywistą, imaginacyjną archeologię niematerialnych form przeszłości, dobierają się do sekretów nie po to, by je nam po prostu zdradzić, lecz by ujawniać je w nieoczywistych narracjach, metaforach, symbolach, rytuałach. Dobrać się do uszkodzonego mózgu, wypełnionego prochem i misterium tworzenia.

Orientacje i dezorientacje

Te brzmiące abstrakcyjnie zadania są jednak realizowane przez scenariusz ze świetnie napisanymi monologami i dialogami (autorstwa Krzysztofa Szekalskiego i samego Pasewicza), w scenach zapadających w pamięć widza

dzięki aktorom. Słowo łączy się tu z ciałem – jak w pierwszej scenie: Jacek Poniedziałek zdejmuje skarpetki odsłania gołe stopy i łydki, i w tym trybie zaczyna autoprezentację, wchodząc w relacje z rozjaśnianym terytorium gry, innymi postaciami oraz muzyką. Już pierwszy monolog, który konkretyzuje czas i miejsce akcji, jest „odbijany", a zarazem prowadzony pojedynczymi brzmieniami fortepianu: z drugiej strony sceny, w głębi po skosie, Fryderyk Lutyński tworzy współrejestry dźwięków, uderzając w klawisze instrumentu. Ludzki głos ma dzięki temu partnera, ostro brzmiące echo wnoszące do swobodnie płynących zdań frazy fortepianowej kompozycji. Nieustępliwe towarzystwo muzyki, bogata paleta brzmień scala się ze znaczeniami dialogów, działań, scenicznych obrazów, a czasem dekomponuje ich oczywisty wymiar.

Oto, w cudownej aktorskiej metamorfozie, dzięki wspomnieniowej narracji widzimy nie sześćdziesięcioletniego Jacka Poniedziałka, lecz siedemnastoletniego Patryka: w środku nocy wymyka się z domu, by zapalić ukradzionego matce Carmena i nad brzegiem rzeki natyka się na niesionego nurtem trupa kapitana Tańskiego ustrojonego w mundur. Bohater nie dowierza w jego śmierć i usiłuje wydobyć martwe-żywe ciało z wody. Szarpanina Patryka z ciężkim korpusem marynarza (w tej roli Piotr Kaźmierczak, który w spektaklu zagra jeszcze cztery role i pojawi się też jako pies) to inicjalny taniec śmierci. Akt ten niejako naznacza bohatera: odtąd jego zadaniem będzie przywoływanie zmarłych, a rozwijana scenicznie opowieść procesem dryfowania w obszarach pamięci i niepamięci, gdyż to, co przekazane w opowieściach Babki (na scenie wygłaszanych najczęściej przez nią samą), trzeba stworzyć na nowo.

Podstawową kanwą dramaturgii staje śledztwo. Policjant (Wojciech Kalarus, grający w spektaklu silnych mężczyzn: doktora Grabowskiego, Pielęgniarza,

Lekarza, Schönberga i Jorga Struckhoffa) podejrzewa Patryka o współudział w śmierci Tańskiego. Z tego pomówienia rozwiną się pogłoski o jego aktywności w ruchach neofaszystowskich. Patryk staje się łatwym obiektem podejrzeń i wykluczeń ze względu na częściowo niemieckie pochodzenie, homoseksualizm, a także przyjaźń z Rosjaninem Saszką oraz z potomkiem Żydów – Kajetanem, w którym się podkochuje. Ten złożony wątek łączy autobiografię z biografiami realnymi lub wymyślonymi. Drugim śledztwem będzie poszukiwanie prawdy o życiu Norberta von Hannenheima. W obu biografiach przewijają się tematy ważne dla inscenizacji, jednak zgodnie z zasadami dodekafonii żaden nie wybija się na plan pierwszy. Projekt inscenizacyjny zyskuje dzięki temu wymiar eksperymentu, odpowiada ambicjom atonalności, nieharmonijnie jakby przypadkowo rozsnuwa materię opowieści.

Już w krakowskim *Art of Living* według *Życia. Instrukcji obsługi* Georges'a Pereca Katarzyna Kalwat wystawiła aktorów i widzów na próbę badania granic teatralności w fuzji sceny i powieści eksperymentalnej. W tamtej inscenizacji stworzyła laboratorium pracy na słowach, zaproponowała artystom wyzwania generowane przez niespieszny proces językowego stwarzania możliwych światów w ich chybotliwej strukturze mentalnych i wizyjnych konstrukcji. Także w *Pulverkopf* reżyserka, zainspirowana – jak można podejrzewać – grą z niewiedzą, brakiem komunikacji z przeszłością, wypełnianiem hipotetycznymi narracjami „grobowej czeluści", podpuszczona przez powieść Pasewicza, zaangażowała artystów sceny do teatralnej pracy na mowie. Zaś dla widowni zaprogramowała trudny odbiór: mamy zanurzyć się w masywie bodźców bez wyraźnej linii melodycznej, choć poszczególne sceny „solowe" stają się wyraziste, a sytuacje zostały wybrane tak, aby mocno wybrzmiały ludzkie, osobowe relacje.

Są zatem kreślone słowem obrazy z młodości Patryka: jego dorastanie w skomplikowanej realności PRL-u i postkomunistycznego świata, w miejscu, gdzie stacjonowali Rosjanie i ich bliscy, albowiem w Międzyrzeczu przemieszkiwały rodziny obcych – takie jak Saszki, przyjaciela Patryka, którego ojciec katował i żonę, i syna, o którego śmierci na końcu opowie narrator. Rozproszona w powieści historia uzyskuje mocny wyraz w scenie, w której Matka Patryka (Alona Szostak) we wstrząsającej „transfuzji" w „inną", wciela się w Irinę Pawłowną, matkę Saszki, by w monologu i śpiewie ucieleśnić dramat obcej kobiety. To empatyzowanie z Rosjanami, dla których przygotowuje – dla zarobku – pożegnalny bankiet, gdy w latach dziewięćdziesiątych opuszczają oni tereny Polski, stanie się powodem niekończących się (jak powie Patryk) sporów domowych. Obie kobiety, Matka i Babka, kłócą się, przypominając przeszłość, w której ich syn i wnuk miał dwóch dziadków – w tym jednego związanego z matką, faszystę. Z rozmów przebija historia pokiereszowanej przez dzieje i choroby rodziny, dowiadujemy się o losie ojca Patryka, unieruchomionego w poudarowym bezwładzie przez wiele lat. Kobiety nieustanie walczą o nadwrażliwego syna i wnuka, z którego Babka chce uczynić mężnego kanoniera, lecz zamiast tego rozbudza w nim muzyczne pasje i zasiewa niepokój dotyczący wojennej przeszłości Meseritz.

Majaki przeszłości wojennej to kolejne pasmo narracji. Na scenie wywoływane zostają historie z czasów wojny związane ze szpitalem dla psychicznie chorych, w którym pracowała Babka, zarówno pielęgniarka, jak i wiolonczelistka. W kulminacyjnej scenie, zgodnie z upiornym pomysłem doktora Grabowskiego, dochodzi do koncertu, który ma złagodzić szpitalne obyczaje muzyką. Obłęd wojny ogarnia „doktora śmierć", wielbiciela Wagnera, głosiciela czystości rasy aryjskiej – i zamienia koncert w apokaliptyczny chaos. Szaleństwo pacjentów w konwulsjach *danse macabre*

rozgrywa się na tle projekcji (wyświetlanej w gębie scenograficznego potwora), ukazującej wyłaniających się z ziemi i spod kamieni pensjonariuszy szpitala, eksterminowanych przez doktora zastrzykami skopolaminy. Wisząca nad sceną *datura stramonium* – bieluń dziędzierzawa, źródło halucynogennej trucizny, przypomina o morderczych praktykach, a wyzwolenie szpitala przez Rosjan jako pozorny triumf wolności staje się ciągiem dalszym tańca śmierci. Zespolenie czasów, polifoniczność sytuacji sprawiają, że nie ma w spektaklu przebiegów linearnych, artystyczna logika wielowarstwowej powieści, z której zaledwie parę wątków wydobywa sceniczna dramaturgia, nie poddaje się przyczynowo-skutkowej eksplikacji. Życie dojrzewającego, a potem zdobywającego pisarskie szlify Werhunta nie poddaje się prostej konstrukcji. Osadzone zostaje na kliszach przeszłości i jest determinowane genetycznymi uwarunkowaniami, zanurzone w tyglu wielokulturowego świata po apokalipsie i przed katastrofami następnych wydarzeń – politycznych i osobistych.

Sceny z życia dorosłego Patryka przenoszą nas do Poznania, w czas powstawania *Pulverkopfu*. Są punktowane dialogami z redaktorką (gra ją Karolina Rzepa; tej postaci nie ma w powieści), która bezskutecznie czuwa nad klarownością i sensami dzieła, i wreszcie aktami zagłębiania się w fałdy czasu. Z nich wyłania się bezpowrotnie utracony los Norberta von Hannenheima, rumuńskiego Niemca, arystokraty, kompozytora ze szkoły Schönberga, homoseksualisty kamuflującego się w czasach międzywojennych, rannego w czasie I wojny światowej w lewy płat skroniowy, co spowodowało trwałe uszkodzenia mózgu. Z postrzałowej dziury w głowie zrodził się sobowtór, którego obecność Hannenheim odczuwał przez całe dalsze życie i jemu przypisywał część swoich kompozycji. Życie Hannenheima staje się obsesją Patryka, jednak dzięki tej fiksacji jego długo powstająca (szesnaście lat) powieść odkrywa nowe nurty

(nie)wiedzy (sceny z I wojny światowej w Rumunii, w której kompozytor zostaje ranny, a także kadry z lat trzydziestych w Berlinie, gdzie Norbert w tajemnicy spotyka się z handlującymi własnym ciałem nieletnimi chłopcami, głoduje i nie daje się namówić do uprawiania popularnej muzyki ludowej gwarantującej przetrwanie).

Berlińskie epizody, świetnie odegrane w psychologicznych, szkicowych ujęciach, inscenizują dyskusje z greckim muzykiem Skalkottasem, namawiającym Norberta do wyjazdu z lęku przed nazizmem, i obiad zafundowany przez troskliwego, gadatliwego Schönberga, który w trakcie jedzenia peklowanej wieprzowiny z kapustą i ziemniakami przywołuje pogłoski o rzeźniku-mordercy, kanibalu karmiącym klientów ludzkim mięsem. Sensacja dnia to niejako makabryczna zapowiedź nadciągającej hekatomby. Peregrynacje po niemieckiej przeszłości Hannenheima pozwolą przywołać też w znakomitym skrócie instrumentalno-wokalne fiasko muzyki dodekafonicznej, wyśmianej jako wynaturzenie sztuki. Niezwykły głos Redaktorki, przeobrażonej na moment w wykonawczynię pieśni do słów Rilkego z wiersza *Der Tod*, wywołuje atak na „bolszewicką" muzykę. Nic dziwnego, że sztuka ta nie może się podobać: pojemność i ezoteryczność ekspresji jest przecież zgodnie z zapisem poezji autora *Elegii duinejskich* przerażającym pięknem trwogi: w jej rezonansie z rozpadającą się rzeczywistością dziejowej katastrofy z konieczności objawia się bełkot szaleństwa.

***

Z ponad pięciusetstronicowej narracji powieściowej wybrane i przepisane zostały istotne węzły dla nieoczywistej konstrukcji. Zachowuje ona formę modernistycznej *bildungsroman*, staje się faustyczną drogą poznania z elementami pokus i zasadzek (motywów faustycznych i powieści, i w

inscenizacji jest wiele), a równocześnie teatralnym seansem spirytystycznym, w którym ciało Patryka przenikają cienie przeszłości, wskutek czego wzorem dodekafonicznego kompozytora ulega on schizofrenicznemu rozdwojeniu na „ja" i „innego": Norberta von Hannenheima (w powieściowej fantazji Pasewicza jest on być może jego dziadkiem). Krzysztof Oleksyn znakomicie wciela się w zjawę przeszłości, postać „wyposażoną" wedle różnych relacji biograficznych w cień doppelgängera, który w jego imieniu i wbrew niemu pisze nocne majaki – utwory podziwiane przez samego Schönberga.

To bogactwo tematów, wątków, historii ma sceniczną mapę – wyrazisty rytm narracyjnych węzłów-stacji rozproszonych w różnych miejscach sceny. Wywoływanie ich pulsujących obrazów tworzy korowód zdarzeń i organizuje przemieszczanie uwagi: między prawą stroną, gdzie siedzą Matka z Babką, za nimi, nieco bardziej na środku, Redaktorka, która zamieni się (niejako wbrew swej racjonalizującej opowieść funkcji) w berlińską artystkę sceny i w końcu w szamankę – prowodyrkę tańca śmierci (kierującą modły do Esege Malan, zabawnie sparafrazowane w potocznej polszczyźnie). Od miejsca z rodziną, w tyle po przekątnej stoi fortepian przypisany Hanneheimowi, grającemu na instrumencie sobowtórowi i Schönbergowi. I wreszcie po lewej stronie sceny rozgrywać będą się kawiarniane spotkania Patryka piszącego powieść.

Te lokalizacje w pokawałkowanym terenie gry nie są jednak bezwzględnie utrzymywane, aktorzy stają się ruchomymi punktami w przestrzeni. Patryk przemieszcza się z biegiem lat do różnych miejsc. W lokalu „Dragon" spotyka się z Frau Professor (to Barbara Krasińska, grająca także Tańską, Frau Schlattner, berlińską gospodynię Norberta, oraz Siostrzyczkę śmierci z Oberwaldu) i to ona – w bynajmniej nie w akademickim stylu – namawia go przy wódce do rozpuszczenia się w odmętach nieświadomości i pozyskaniu

konkretów. Dyskutuje z Redaktorką (ponad przestrzeniami) o niemożności nadania powieściowym stronom (a zarazem, jak rozumiem, scenariuszowi) bardziej klarownego i spójnego formatu wobec wyzwań ludzkiej, złożonej wrażliwości zanurzonej w ciele meandrującym między przeszłością a teraźniejszością. Sama jednak domaga się od niematerialnych idei muzycznych i majaków przeszłości fizycznego ciężaru, fizjologii i biologicznej *elan vital*. W jakimś sensie prorokuje ich sceniczne uzmysłowienie, wędrówkę z szeleszczących kart książki w teatralne życie realnych ciał.

Do życia

Z tygla wydarzeń wyłowione zostają jeszcze dwie istotne tanatyczno-biologiczne nici narracyjne: jedna opowiada o chorobie Patryka, zdiagnozowanym raku jelita i bezwzględnym wyroku medycznym stawiającym go przed perspektywą rychłej śmierci. Druga zostaje ograniczona do eksplozji niezwykłego monologu Norberta von Hannenheima, rozpiętego między melorecytacją a rytmem oddechów konających żołnierzy, zdań wyjawiających doświadczenia grozy, wspomnienia kampanii z czasów I wojny światowej. Przejmująca ekspresja przekazuje muzyczno-plastyczne obrazy. Przekazana żywą mową wizja koresponduje z wszelkimi apokaliptycznymi a zarazem realnymi obrazami śmierci (bez względu na czasy), śmierci wywołanej przemocą, koniecznością walki, wplątaniem pojedynczego istnienia w wyzwania politycznych katastrof. Ta długa, „niemuzyczna", atonalna pieśń solowa Krzysztofa Oleksyna (fuga z trupem co dwa takty) na granicy ludzkiej i aktorskiej wytrzymałości wprowadza zmieniony akompaniament: uderzenia instrumentalisty w ścianę z wygiętej blachy umieszczonej w tle milczącego fortepianu. Norbert von Hannenheim zdaje się nawiedzony przez pamięć, a intensywność owego afektu prowokowanego wizją przeszłości sprawia, że pada jak martwy na jednym z

materacy. Seans śmierci sprowadzonej na scenę staje się inscenizacyjnym clou, jak teatralny odpowiednik muzyki „bez oddechu" uprawianej w zaginionych w czasie II wojny światowej kompozycjach Hannenheima. Kompozycje te, ukryte, podobnie jak jego ciało, w zbiorowym niezidentyfikowanym grobie w Międzyrzeczu odnajdują w powieści, słuchowisku (Katarzyna Kalwat nagrała w Radiu Kraków słuchowisko z napisanymi przez Pawła Mykietyna kompozycjami Hannenheima) nieoczywiste reinkarnacje.

To poważne pamięciologiczne zadanie w obszarze teatru ma także dowcipne i zabawne kontrapunkty. Historia Patryka zyskuje optymistyczną perypetię. Cud natury lub błąd medyczny sprawia, że uchylona zostaje perspektywa szybkiej śmierci, życie Patryka toczy się dalej i zostaje poszerzone o wątki poliamorycznego, gejowskiego romansu ze znakomitymi rolami Denisa Kudijenki jako Sergiusza (wcześniej grającego Saszę, a wcielającego się także w role greckiego muzyka z czasów wojny, Skalkottasa i w postać tajemniczego pracownika szpitala psychiatrycznego Nordiniego) oraz Hiroakiego Murakamiego jako Węgra Dezső (a w czasach młodości Patryka Żyda Kajetana, z czasów wojny – Rosenberga, postaci z Meseritz). Dowcipna jest zabawa etnosem, gra z tematem prawdziwego Polaka, Węgra, Żyda, Rumuna czy Niemca, która zostaje w ramach wielonarodowej obsady inscenizacji wieloznacznie poprowadzona. Z kolei scena seksu w szpitalu, w której z opresji załamania Dezső próbuje wydobyć Patryka – opowiadając i do pewnego stopnia demonstrując metodę na nieskończony orgazm – jest jedną z zabawniejszych erotycznych scen w teatrze, jakie ostatnio widziałam. Ciekawie zresztą scena ta puentuje rozproszone w inscenizacji (dużo bardziej dobitne w powieści) ślady miłosnych i seksualnych doświadczeń Patryka. W inscenizacji Kalwat rodzi się charakterystyczny kontrast między subtelnością czy dowcipną finezją homoerotycznych obrazów a brutalnym, pełnym

przemocy stosunkiem mężczyzn do kobiet w czasie wojny i w czasie pokoju. Oprócz przekazanych w słowach obrazów bicia i poniewierania ciężarnej matki Saszy zapada w pamięć monolog Patryka, gdy próbuje wyjaśnić atakującej go za niejasności w powieści Redaktorce, czym jest historia Babki: biologiczna opowieść o Korowódkach Dębowych – narracyjny szyfr, utajniony zapis zbiorowego gwałtu na Weronice Werhunt, do którego został przymuszony przez Rosjan także Norbert. Babka ocala jednak swój stosunek do życia, liryczna scena kąpieli nagiego, chorego Patryka, obmywanie stojącego w balii mężczyzny przywołuje w jej monologu wszystkie momenty ablucji męskich ciał: ojca, syna i kompozytora, pacjenta „szpitala dla obłąkanych". W jej spokojnych słowach nie ma żalu i nuty cierpienia. A swoje doświadczenia zamienia na sztukę słowa przekazaną w spadku następcy: nadwrażliwemu kanonierowi wypowiadającemu jasny, oświetlony odnalezionym światłem, epilog.

***

Powieść Pasewicza jest „anty-Sebaldowska" i w tonacji, i strukturze, bo choć, jak na przykład *Austerlitz*, zostaje wyposażona w stare fotografie, a jednym z tematów jest poszukiwanie utraconej egzystencji (tam matki narratora Agaty, tu kompozytora), Pasewicz nie uprawia gry z niedopowiedzeniem, a kolekcjonuje pączkujące historie, by nic nie uronić z możliwych wersji wydarzeń. Przepływ języka z powieści do spektaklu może wywoływać przesyt, nadmiar osób i wątków gra z wytrzymałością widza. Adaptacja sceniczna nie dąży bowiem do skorygowania barokowej konstrukcji książki, lecz zamienia ją w wariacje scenicznych urzeczywistnień. Dla mnie – jako czytelniczki powieści – szczególnie intrygujące stało się to laboratoryjne ustanowienie układu dwóch naczyń: literatury i sceny, które wchodzą w alchemicznych reakcjach w rodzaj wynalazczego urządzenia. Akty sceniczne

czerpią z amalgamatu pisma, na nowo zarządzają nakładaniem się czasów, oblekają w kondycje aktorów cienie zmarłych, wywołują terytoria wojen: wielkich światowych, jednak odbitych w pokruszonych lusterkach, w odpryskach lokalnych historii. Ta mapa obrzeży ma tu jednak centralne znaczenie. Proch przeszłości zostaje przesypany w cielesne naczynia, muzyczne brzmienia, a nerw struktury narracji zamieniony na przepływ czasu we wspólnej przestrzeni aktorów-bohaterów i widzów. Poddani temu pulsowi obcujemy z korowodem żywych i umarłych. Surrealne tony przenikają to, co fizjologiczne i historyczne, dokumentacyjnie udowodnione fakty rozpływają się w twórczych fantazjach. Zabawna scena z pierwszych chwil spektaklu, w której Patryk zjada jajko i z przerażeniem stwierdza, że znajduje w nim ciało Tańskiego, a Babka rezolutnie zauważa: „to białko i tamto białko", przekonuje, że jesteśmy pokarmem dla samych siebie i dla innych, a historie, które wnikają w krwiobieg, z którymi żyjemy w homeostazie, podtrzymują życie, mimo obcości i mimo śmiertelności. Inscenizacja *Pulverkopf* gra na wielu strunach, odsłania organiczność muzyki kolaborującej ze śmiercią, wojną i zniszczeniem, połączenie komórek ludzkich z nutami. Ten nieortodoksyjnie duchowy spektakl biblijną frazę z Księgi Rodzaju „prochem jesteś i w proch się obrócisz" przekształca w cyrkulację między tym, co materialne, jak ziemia, i tym, co niedostrzegalne i przejrzyste, jak powietrze. A jednak w przestrzeni sztuki teatru zostaje wywołane jak konkretna, fizyczna karma myśli, doświadczenia i uczuć.

Wzór cytowania:

Fazan, Katarzyna, *Z prochu. „Pulverkopf" Katarzyny Kalwat i Edwarda Pasewicza jako dodekafonia sceniczna*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 192, https://didaskalia.pl/pl/artykul/z-prochu-pulverkopf-katarzyny-kalwat-i-edwarda-pasewicza-jako-dodekafonia-sceniczna.

Autor/ka

Katarzyna Fazan – profesorka w Katedrze Teatru i Dramatu UJ oraz w Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie. Kieruje serią wydawnicza Teatr/Konstelacje (WUJ). Jest autorką monografii: *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański – Leśmian – Kantor* (2009), *Kantor. Nie/Obecność* (2019), *Pasaże scenografii. Praskie Quadriennale 1999-2019* (2022). Wraz z Anną R. Burzyńską i Martą Bryś wydała *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności* (2014; angielskie wydanie: *Tadeusz Kantor Today: Metamorphoses of Death, Memory and Presence*, 2014); wraz z Bryce'em Leasem oraz Michałem Kobialką zredagowała *A History of Polish Theatre* (2022).

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/z-prochu-pulverkopf-katarzyny-kalwat-i-edwarda-pasewicza-jako-dodekafonia-sceniczna