didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/zaulki-jezyka-i-kamienicy

/ REPERTUAR

Zaułki języka i kamienicy

Maciej Guzy

Teatr Polski w Podziemiu, Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, Komuna Warszawa

Beniamin Bukowski

Finnegans W/Fake

reżyseria: Katarzyna Kalwat, scenariusz: Kamil Kawalec, kostiumy: Anna Tomczyńska, muzyka: Wojciech Blecharz, wideo: Anna Tomczyńska i Maciej Powała, scenografia: Anna Tomczyńska

premiera: 11 listopada 2022

Stary Teatr w Krakowie

Art of Living

na podstawie *La vie mode d'emploi* Georges'a Pereca © Editions Fayard

reżyseria: Katarzyna Kalwat, przekład: Wawrzyniec Brzozowski, adaptacja: Beniamin M. Bukowski, dramaturgia: Piotr Grzymisławski, kompozytor: Wojciech Blecharz, muzyka na żywo i instalacja instrumentalna: Aleksander Wnuk, scenografia i reżyseria światła: Agata Skwarczyńska, kostiumy i asystentka scenografki: Anna Rogóż, choreografia: Karolina Kraczkowska, transkryptor głosu: Natalia Mentkowska, materiały filmowe: Marcin Koszałka, Marcin Polar

premiera: 9 grudnia 2022

W rozmowie Katarzyny Waligóry (2022) z twórcami *Finnegans W/Fake* Katarzyna Kalwat wspomina swoje pierwsze doświadczenie lektury *Finneganów trenu* Jamesa Joyce'a, na podstawie którego powstało przedstawienie. Mówi, że było to dla niej jak medytacja, co chyba nie dziwi, jeśli przypomnieć sobie gęste, nasycone znaczeniem i wymagające skupienia zdania, które wyszły spod pióra Joyce'a, równocześnie nieustannie wytrącające czytelnika z uwagi, każące oddać się sieciom skojarzeń prowokowanych przez liczne językowe zagadki. Sądzę, że można również medytować, czytając *Życie instrukcję obsługi* Georges'a Pereca – francuską powieść, którą Kalwat razem z Beniaminem Bukowskim zaadaptowali w Starym Teatrze w Krakowie na potrzeby *Art of Living*. I w tym przypadku może się zdarzyć, że na granicy świadomości przyswajamy kolejne detale z obsesyjnie szczegółowej opowieści Pereca o nieistniejącej francuskiej kamienicy.

Obie premiery dzielił niespełna miesiąc, ale niewątpliwie łączyło dramaturgiczne wyzwanie, jakie postawili przed sobą ich realizatorzy. *Finneganów tren* i *Życie instrukcja obsługi* zdają się niewystawialne, tak jak mogły wydawać się nieprzetłumaczalne. W obu przypadkach mamy do czynienia z powieściami, choć ukierunkowanymi na poszerzenie granic gatunku, nie na jego schematyczną reprodukcję. Powieść Joyce'a opowiada o właścicielu dublińskiego szynku, Humphreyu Chimpdenie Earwickerze. Jej fabuła (o ile w ogóle uda się ją wyłuskać, a potem dowieść, że to ta właściwa) jest tu trzeciorzędna. Przysłania ją kipiel języka, który przed oczami czytelnika wije się, gęstnieje, kotłuje, sztywnieje, rozpręża… Joyce miesza gwary, dialekty, tworzy neologizmy, podważa zasady gramatyki i interpunkcji. Pod pozorami anarchii kryje się precyzja aluzji i semantycznych połączeń – kod trudny do odszyfrowania. Z podobnym zachwytem formą Perec komponuje *Życie instrukcję obsługi*: korzysta z – dosłownie –

matematycznych narzędzi, takich jak poligraf skoczka czy ortogonalny bikwadrat łaciński rzędu 10, których same nazwy budzą respekt. Akcja książki to jedna chwila z życia paryskiej kamienicy uchwycona przez pisarza, który z radiologiczną precyzją skanuje niemal wszystkie pomieszczenia budynku. Za narratorem krążymy między kolejnymi pokojami, a to, co w nich zobaczymy – osoby, przedmioty, wydarzenia, historie – zależy od reguł, jakie Perec sam sobie narzucił. Przykładowo: czy napotkana osoba będzie chodzić, leżeć czy siedzieć, to, jaką czynność akurat wykonuje, jakie przedmioty posiada (oraz jaką ich liczbę), czy jest mieszkańcem budynku, czy tylko gościem. Od osobliwych zasad zależy nawet długość poszczególnych rozdziałów czy ich kolejność.

Ostatecznie obie książki przełożono na polski (Joyce'a – Krzysztof Bartnicki w roku 2012, po dziesięciu latach pracy; Pereca – Wawrzyniec Brzozowski w roku 2001). Jak widać po przykładzie Kalwat, w teatrze hermetyczność tekstów raczej kusiła, niż zniechęcała.

Być może poza niecodziennymi zasadami konstrukcji prozę Joyce'a i Pereca łączy przede wszystkim podzielane przez nich rozumienie literatury jako procesu – wyraźne zaakcentowanie czynności metodycznego budowania tekstów (okresu wieloletniego i zapewne wyczerpującego), ale też nieustanne myślenie o ich recepcji. W tym aspekcie Perec i Joyce nie są już wcale tak odlegli od teatru, jak mogłoby się wydawać. Sztuka performatywna – dziejąca się w czasie i powstająca w kontakcie – nie może być obojętna na tego rodzaju performatywność literatury. Literatury, której powstawanie jest niemal tak istotne, jak i sam efekt, literatury, która chce dialogować z czytelnikiem, zaprasza go do rozwiązania formułowanej przez siebie zagadki. W obu spektaklach Kalwat przygląda się tym procesom i przepracowuje je, choć w każdym w nieco inny sposób.

We wrocławskiej realizacji na pierwszy plan wysuwa się praca z językiem. Kalwat i Kamil Kawalec (autor tekstu, który na etapie prób zastąpił Beniamina Bukowskiego) sprawdzają, co można powiedzieć – jak można poszerzyć pole semantyczne języka – bawiąc się nim tak, jak robił to Joyce. *Finneganów tren* nie jest tu obecny wprost – pełni raczej funkcję podręcznika, „Joyce – zrób to sam". Twórcy fejkują Joyce'a, „Dżojsa polszczą" lub – patrząc z innej strony – „dżojsują" język polski. Wyraźnie zależy im na wydobyciu politycznego potencjału takiej strategii. Krążą po tematach związanych z historią Polski, rolą Kościoła w naszym kraju, sytuacją kobiet czy kulturową i narodową unifikacją państwa. Twórcy scenariusza sięgają po słowa, które niosą w sobie naddatek, wykraczający poza odpowiadające im desygnaty (rytmicznie powtarzane przez Agnieszkę Kwietniewską „cymes"; „hummus", „maca" to nie tylko nazwy potraw, ale przede wszystkim znak żywej odpowiedzi języka na wymianę kulturową). Charakterystycznie akcentują pewne wyrażenia, aby nadać im nutę śląskiego, niemieckiego, rosyjskiego czy jidysz (zresztą liczne zapożyczenia z tych języków również usłyszymy). Z polskich słów tworzą wreszcie neologizmy („Słowa-nie" – Słowianie), kierując ich etymologię na inne tory. Inscenizacyjnie spektakl odpowiada tak skonstruowanemu scenariuszowi – skręca w stronę osobliwego wykładu performatywnego. Na środku sceny stoi kilka pulpitów ze słownymi partyturami dla aktorów. Kolejne epizody to przeważnie monologi kierowane do ogółu zgromadzonych lub jednego z wybranych scenicznych towarzyszy. Często zdarza się jednak, że wypowiedzi różnych osób nakładają się na siebie, bądź pozostali aktorzy, zmieniając nieco intonację, dopowiadają (lub powtarzają) kwestie chwilowego protagonisty (a może, co bodaj właściwsze w kontekście wrocławskiego spektaklu, lidera aktorskiego chóru). Wokół aktorów widzimy okręgi pustych krzeseł, niczym amfiteatr zamykające artystów na arenie zmagań z językiem. Polski

Finneganów tren rodzi się na nowo.

Krakowskie *Art of Living* jest bliższe literackiemu oryginałowi. Twórcy starają się tematyzować zarówno proces jego powstawania z punktu widzenia samego Pereca, jak i własną sytuację twórczej konfrontacji z powieścią. Cała scena tonie w bieli. Jest pustą kartką papieru, do której zasiada francuski pisarz, lub malarskim płótnem, na którym ma powstać portret kamienicy – wizualne odwzorowanie pomysłu Pereca – pędzla Valena, bohatera *Życia instrukcji obsługi*, a zarazem jednego z licznych alter ego autora. Pierwszy pojawia się na niej wytwórca puzzli Gaspard Winckler (Roman Gancarczyk) – po chwili orientujemy się, że to również sam Perec. Jest zagubiony i niepewny. Nieśmiało podchodzi do biurka. Proces kształtowania opowieści dopiero go czeka. Jerzy Franczak pisał, że zasady Pereca, które – zdawać by się mogło – krępowały jego autorską swobodę, były dla niego ratunkiem przed „przygodnością bycia", „okrucieństwem przypadku, który tak boleśnie zaciążył na jego losie" (2017, s. 12). Sceniczny bohater zdaje się pozbawiony sposobu na okiełznanie świata, źródła spokoju i ładu. Jest raczej niczym tytułowy *Człowiek, który śpi* z autobiograficznej powieści Pereca: pogrążony w niemocy, na granicy depresji.

Po chwili dołączają do Gancarczyka pozostali aktorzy. Wchodzą powoli, równie zdziwieni swoją obecnością w tym pozbawionym tożsamości miejscu. Siadają w rzędzie i patrzą na publiczność. Trwa dłuższa chwila krępującego milczenia. Wreszcie ktoś zaczyna – ktoś musi, bo nie wygląda, że chce – i przyjmuje rolę jednej z postaci. Potem kolejni aktorzy przypisują sobie nawzajem bohaterów powieści, a gdy obsada jest już gotowa, ruszamy w podróż po kamienicy. Choć miejsce akcji się nie zmienia, chronologicznie odwiedzamy kolejne pomieszczenia, owoc wyobraźni Pereca i zasad, które jej narzucił. W porządku ustalonym przez Pereca aktorzy opowiadają historie

swoich postaci lub opisują należące do nich mieszkania. Czasem wchodzą ze sobą w interakcje – to interesujący naddatek wobec literackiego oryginału, gdzie pozostawali oddzieleni granicami przestrzennymi i czasowymi. Nie da się wiernie wystawić tak szczegółowej i obszernej powieści, więc część rozdziałów-pomieszczeń jest tylko zasygnalizowana drobnym komentarzem. Konstruowanie opisu życia kamienicy Kalwat i Bukowski powiązali za to z procesem realizacji spektaklu. Między bohaterami działają zatem nie tylko napięcia obecne w powieści, ale i te, które są elementem pracy teatralnej: niechęć, zmęczenie, konflikty pomysłów. Czasem ktoś rzuci: „idźmy dalej", „wystarczy". Czy rzeczywiście odbija się w tym prawdziwy obraz pracy nad *Art of Living*, czy to jedynie inscenizacja? Trudno powiedzieć – można sobie wyobrazić, że wystawienie tak niestandardowej literatury nie było łatwe. Od czasu do czasu Agnieszka Kwietniewska w roli Bartlebootha (bardzo istotnej postaci dla *Życia instrukcji obsługi*) podchodzi do zawieszonej na ścianie kartki z rysunkowym planem pomieszczeń kamienicy – powiększonej ryciny autorstwa Pereca – i skreśla te, które już odwiedzono. A może po prostu tych, których realizację aktorzy z ulgą zostawili już za sobą.

Art of Living i *Finnegans W/Fake* to zatem żywe świadectwa teatralnego mozołu, pracy wymagającej poświęcenia rozumianego nie w paradygmacie twórczej ofiary, ale po prostu pracy trudnej, raz satysfakcjonującej, raz nie, pełnej pomysłów bądź ideowej pustki. Być może wymowa obu przedstawień jest podszyta sytuacją samej Katarzyny Kalwat, która niemal równocześnie realizowała dwa duże projekty (dorzucając do tego jeszcze warszawską *Plath*). A być może oba przedstawienia to kolejne wariacje na temat, który artystkę zdaje się interesować od dłuższego czasu. Przez jej twórczość przewijają się bowiem jednostki obsesyjnie skoncentrowane na jakimś celu, których determinacja fascynuje i niepokoi zarazem. W interpretację tę

wpisywał się z pewnością kompozytor Tomasz Sikorski (o którym Kalwat opowiadała w *Holzwege*) albo Jerzy Grotowski (którego fenomen badała w *Grotowski non-fiction*). Teraz doskonale pasuje do niej zatracony w języku Joyce czy matematyzujący swoją twórczość Perec. Ten ostatni wydaje się zresztą szczególnie bliski Kalwat. Sam bowiem typizował postaci swoich kolejnych powieści, często wracając zwłaszcza do jednej grupy, o której Claude Burgelin pisał: „rzemieślnicy-wirtuozi i wszelkiej maści badacze […]. Wszystkich ich cechuje identyczna pasja poszukiwawcza, pragnienie przekraczania granic, ta sama gorączkowa pogoń za tym, co niemożliwe, ale teoretycznie osiągalne" (2014, s. 198).

Obsesja to nie perfekcja – wynika jednak z krakowskiej i wrocławskiej realizacji. Błąd, niedokładność, konfabulacja to kolejny obszar, który z obu przedstawień wyłania się jako ważny dla twórców temat. Wspomniałem już, że cała adaptacja prozy Joyce'a z Teatru Polskiego w Podziemiu to umyślny fejk. Również sięgnięcie na półkę po *Życie instrukcję obsługi* zwiastuje szereg pułapek zastawionych na widza. Perec uwielbiał bowiem rysy i pęknięcia. Sam, zaraz po ukończeniu matematycznego zrębu książki, „zepsuł" go w kilku miejscach, czego najlepszym przykładem jest brak jednego z rozdziałów (który wedle początkowych założeń winien zostać napisany). U Kalwat naruszanie zaprojektowanej struktury przedstawienia zachodzi głównie na poziomie języka i przy użyciu technologii. Zarówno w Krakowie, jak i we Wrocławiu zastosowano rozwiązanie pozwalające na automatyczną transkrypcję tekstu mówionego. W *Finnegans W/Fake* pod koniec spektaklu, a w *Art of Living* przez cały czas jego trwania wyświetlane są napisy będące zapisem tego, co akurat mówią aktorzy. Aplikacja radzi sobie lepiej lub gorzej, ale nigdy bezbłędnie. Efekty są czasem kuriozalne, momentami zabawne, ale nieustannie otwierają przedstawienie na sensy kreowane przez algorytm. W ten sposób znaczenia, które twórcy

przypisywali w przedstawieniach odpowiednim frazom, zaczynają przeciekać im przez palce. Coś, co dla obu realizacji było źródłem inspiracji – gry językowe Joyce'a i Pereca – nagle ulega destrukcji, a może wręcz przeciwnie, dodatkowemu skomplikowaniu i w konsekwencji wzbogaceniu.

Pod względem technicznym najciekawiej wypada jednak opracowanie dźwiękowe obu przedstawień. Po raz kolejny Kalwat nawiązała współpracę z kompozytorem Wojciechem Blecharzem, czego efektem są dwie różne, ale interesujące formy soniczne. *Finnegans W/Fake* przypomina koncert, lecz kompozycja nie jest ściśle ustalona. Pomysł jest prosty: akustycznym jądrem spektaklu ma stać się głos aktorski. Nie tylko jego znaczeniowy wymiar, *logos*, w którym reżyserka i dramaturdzy szukali politycznej wymowy spektaklu, ale *phone* (jego dźwięczność – zresztą nie bez znaczenia dla polityczności głosu, jak twierdzi Mladen Dolar w *A Voice and Nothing More*). Stylizując język polski na efekty, jakie chciał osiągnąć Joyce, twórcy wrocławskiego spektaklu sprawili, że wystąpienia aktorów zyskują niezwykłe brzmienie – świszczą, szumią, trzeszczą – a ich aparaty mowy są niczym instrumenty. Do takiej nieuładzonej linii melodycznej dopasowują się Gabriela Irzyk i Małgorzata Mikulska – muzyczki, które towarzyszą aktorom na scenie wraz z całym naręczem fletów (instrumentów nieprzypadkowych – brzmiących dzięki ustom i oddechom zupełnie jak mowa ludzka). Artystki na bieżąco szukają tonacji, w której akurat mówi aktor, aby wejść z nim w dialog lub zaakcentować niektóre z wydawanych przez niego odgłosów. I odwrotnie – czasem same inicjują frazę, za którą ten podąża. Jest jeszcze Monika Łopuszyńska – z wykształcenia śpiewaczka operowa – której rola jest nie mniej intrygująca. Dzięki swoim zdolnościom wokalnym na scenie odgrywa rewers tego, co robią aktorzy. O ile ci drudzy skupiają się przede wszystkim na znaczeniach wypowiadanych kwestii, a efekty brzmieniowe pojawiają się niejako w następstwie artykulacji zniekształconych wyrazów, o

tyle Łopuszyńska wysuwa brzmienie na pierwszy plan, zdając się doskonale bawić skalą możliwości dźwiękowych, jakie daje zignorowania sensów, o które dbają już przecież jej dramatyczni partnerzy. W ten sposób *Finnegans W/Fake* staje się ciekawą opowieścią o oddechu, bez którego nie byłoby ani kwestii aktorskich, ani śpiewu, ani brzmienia instrumentów flecistek.

W *Art of Living* głos nie jest aż tak istotny. Dźwięk służy za to jako jedno z narzędzi pozwalających przełożyć na język teatru charakterystyczne cechy powieści Pereca. Bez wątpienia adaptacyjnym problemem jest bowiem obfitość przedmiotów, jakimi autor wypełnia wymyśloną przez siebie kamienicę. Trudno całkowicie zrezygnować z ich przedstawienia – zapomnieć o ich obecności – bo są jednym z centralnych elementów powieści: ich wyliczenia zajmują niekiedy całe strony, intensywnie oddziałując na czytelnika swoim natłokiem. Równocześnie koszty realizacji scenografii, która zdolna byłaby oddać tę intensywność, przekraczają granice wyobraźni. Kalwat znalazła na to sposób – przypomina, że rzeczy nie tylko wyglądają, ale także wydają odgłosy. Oprócz wspomnianego Blecharza do współpracy zaprosiła Aleksandra Wnuka, performera i multiperkusistę, który na krakowskiej scenie stworzył instalację, pozwalającą mu aktywnie współtworzyć zmienną audiosferę przedstawienia. Artysta zgromadził dziesiątki przedmiotów codziennego użytku, a podczas spektaklu bierze je do ręki i korzysta z nich, a więc potrząsa, obraca, przewraca, stuka. W ten sposób rodzi się całe spektrum unikalnych dźwięków, które potęguje mikrofon przyczepiony do nadgarstka artysty. Co działało na czytelnika Pereca uwodzonego kolejnymi detalami materii wypełniającej opisywany budynek, tu niepokoi akustycznie, wtrąca się w próby opanowania i zrozumienia relacji łączących zgromadzonych na scenie mieszkańców kamienicy, bohaterów powieści.

Doceniając szereg rozwiązań realizacyjnych, trzeba jednak zwrócić uwagę na jedno: oba spektakle nie należą do prostych w odbiorze. Epatują wieloznacznością, nie oferując odbiorcom łatwo dostrzegalnych punktów zaczepienia, których można by się chwycić i zbudować własną interpretację. Nie ukrywam, że poczytuję to za zaletę, ale mam też świadomość, że z tych samych powodów mogą wydawać się wsobne, a nawet nieczytelne. W oglądaniu bardzo pomaga znajomość literackich pierwowzorów, a przynajmniej świadomość ich charakteru. Jeśli nie czytaliśmy choćby zdania z Joyce'a, nie zrozumiemy, skąd dziwaczny język, jakim posługują się aktorzy Teatru Polskiego w Podziemiu. Szczęśliwie *Finneganów tren* funkcjonuje jako żartobliwy przykład snobistycznej, aczytalnej literatury, więc prawdopodobieństwo, że ktoś choć raz na dowolny fragment powieści trafił, jest wyższe niż w przypadku stosunkowo słabo znanego Pereca. Dlatego zwłaszcza *Art of Living* jest pod względem komunikatywności nieco problematyczne. Z krakowskiej realizacji nie dowiemy się bowiem nic na temat matematycznej struktury książki, której przytłaczający charakter wyraźnie znajduje odbicie w przedstawieniu. Nie zorientujemy się również, że scena teatru to miejsce, w którym przebywają ze sobą ci, którzy u Pereca pozostawali rozdzieleni, a więc przegapimy znaczenie tego – niewątpliwie interesującego – gestu. Być może zagubimy się również w historiach postaci, które u Pereca – poprzez umieszczenie w konkretnym pokoju i rozdziale – zostają detalicznie przypisane miejscu i opowieści, a tu tracą swoją konkretność, przygodnie zlewając ze się sobą, co rodzi poczucie chaosu. Jeśli widz ma świadomość tych zmian, te prawdopodobnie przynajmniej go zainteresują, a może nawet je doceni. Jeśli nie – istotność tych modyfikacji pozostanie dla niego niedostępna, a niemal pięciogodzinny spektakl przypuszczalnie zacznie nużyć.

Są zatem literackie pierwowzory *Finnegans W/Fake* i *Art of Living* bardzo

silnie obecne w obu spektaklach. Działają znacznie szerzej niż tylko jako dramaturgiczny fundament. To źródła inspiracji i fascynacji, ale też przyczyna zmęczenia i frustracji, której warto się postawić, konfrontować się z nią. Relacja z tekstem, jaką stara się pokazać Kalwat, jest czasem bardziej jasna, a czasem mniej. Wyraźnie da się wyczuć, że przedstawienia przesiąknęły prywatnym stosunkiem reżyserki do Pereca i Joyce'a – jej indywidualną medytacją, o której wspominała. Do czyjejś medytacji nie zawsze natomiast łatwo się przyłączyć. Jednak gdy to się uda, efekty bywają bardzo satysfakcjonujące.

Wzór cytowania:

Guzy, Maciej, *Zaułki języka i kamienicy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 173, https://didaskalia.pl/pl/artykul/zaulki-jezyka-i-kamienicy.

Autor/ka

Maciej Guzy

Maciej Guzy – absolwent teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ. Publikował m.in. w „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej" i „Teatraliach".

Bibliografia

Archiwum języka, rozmowa z Katarzyną Kalwat i Kamilem Kawalcem [rozmawia Katarzyna Waligóra], dwutygodnik.com, wydanie 347, listopad 2022, https://www.dwutygodnik.com/artykul/10418-archiwum-jezyka.html[dostęp: 10.02.2023].

Burgelin, Claude, *Georges Perec*, przeł. W. Brzozowski, Wydawnictwo Lokator, Kraków 2014, s. 198.

Franczak, Jerzy, *Recytacje*, [w:] *Życie. Instrukcja*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki,

Warszawa 2017, s. 12.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/zaulki-jezyka-i-kamienicy*