



Ćwiczenia stylistyczne



Raymond Queneau

Ćwiczenia stylistyczne

Raymond Queneau

Ćwiczenia stylistyczne

(Exercices de style),
przełożył Jan Gondowicz

ADAPTACJA I REŻYSERIA:

EVA RYSOVÁ

SCENOGRAFIA I KOSTIUMY:

JUSTYNA ELMINOWSKA

MUZYKA:

MARCIN OLEŚ

REŻYSERIA ŚWIATEŁ:

KAROLINA GĘBSKA

CHOREOGRAFIA: **WERONIKA KRYPEK, EVA RYSOVÁ,**

AGNIESZKA WAWRZKIEWICZ, MICHAŁ DAREWSKI,

JAROSŁAW FELCZYKOWSKI, ŁUKASZ IGNASIŃSKI,

PAWEŁ KOWALSKI

ASYSTENT REŻYSERA:

ŁUKASZ IGNASIŃSKI

INSPICJENT/SUFLER:

ANNA KRUIŃSKA

Podziękowania dla panów Igora Nowickiego za udzielenie korepetycji muzycznych oraz dla Pawła Trawińskiego za konsultacje z polskiego języka migowego (PJM)

PREMIERA:

7 MAJA 2022_SCENA NA ZAPLECZU

UDZIAŁ BIORĄ:



**WERONIKA
KRYSTEK** (gościnnie)



**AGNIESZKA
WAWRZKIEWICZ**



**MICHAŁ
DAREWSKI**



**JAROSŁAW
FELCZYKOWSKI**



**ŁUKASZ
IGNASIŃSKI**



**PAWEŁ
KOWALSKI**

Filozofia Raymonda Queneau

Kim jest Raymond Queneau? W pierwszej chwili pytanie to może zabrzmieć dziwnie, ponieważ obraz tego pisarza rysuje się całkiem wyraźnie każdemu, kto jest choć trochę obeznany z literaturą naszego stulecia, a z literaturą francuską w szczególności. Ale jeśli każdy z nas spróbuje połączyć w jakąś całość swoją wiedzę na temat Queneau, obraz ten z miejsca uzyska kontury nieciągłe i zawikłane, wchłonie elementy trudne do pogodzenia, a im więcej zdołamy wydobyć na jaw rysów charakterystycznych, tym większą zyskamy świadomość, że umkną nam rysy pozostałe, niezbędne do tego, by w jednej figurze zawrzeć wszystkie płaszczyzny sfasetowanego wielościanu. Ten pisarz, który niezmiennie zdaje się nas zapraszać do okazywania dobrego samopoczucia, do swobody i odprężenia, który nas zachęca, abyśmy w jego towarzystwie poczuli się jak równy z równym i zasiedli do rozegrania przyjacielskiej partyjki, posiada w gruncie rzeczy zaplecze, którego nie można spenetrować do końca i którego powiązań i założeń, wyraźnych bądź utajonych, nie sposób całkowicie zgłębić.

Tropem nieskończoności

Podążamy tropem idei Raymonda Queneau o stworzeniu literackiego dzieła ad infinitum, którą autor zrealizował w utworze *Sto tysięcy miliardów wierszy*. Powtarzamy to dążenie do nieskończoności przy inscenizowaniu *Ćwiczeń stylistycznych*. Przeczytanie *Stu tysięcy miliardów wierszy* (czytane non stop 24 godziny na dobę) we wszystkich kombinacjach znacząco przekracza nie tylko możliwości jednego ludzkiego życia, ale nawet trwanie cywilizacji, bo taka lektura zajęłaby 190 258 751 lat plus parę godzin i kwadrans. Podobnie jest z możliwością odbioru wszystkich kombinacji naszych 99 ćwiczeń (matematycznie wyrażona liczbą 6×10^{49}). Znajduje się ona poza wyobrażeniem o upływie czasu.

W języku teatralnym oznacza to, że każdy spektakl *Ćwiczeń stylistycznych* będzie swoistą premierą, ponieważ żaden pokaz nigdy (w pełnym tego słowa znaczeniu) nie powtórzy się w swoim przebiegu.

Ową próbą doświadczenia nieskończoności w obliczu prawdopodobnego końca życia (na planecie) jakie znamy, chcemy oddać hołd jego wspaniałej różnorodności i niepowtarzalności. Tak samo jak zanikają liczne gatunki fauny i flory, możliwe, że niektóre z naszych scenicznych wariacji przepadną w niepamięć bez szansy na bycie obejrzanymi.

Ćwiczenia stylistyczne są spektaklem do wielokrotnego oglądania. Tym szalonym pomysłem, a zarazem koszmarem każdego aktora, zapraszamy Państwa do czynnego udziału i odkrywania za każdym razem nowych zakamarków i znaczeń.

Dialogi radiowe

Ja sam nie lubię mówić. Dlatego też czuję się dosyć zakłopotany, dosyć skrępowany swego rodzaju wyzwaniem, jakim są dla mnie niniejsze „Rozmowy”.

Kiedy wypowiadam jakieś twierdzenie, spostrzegam natychmiast, że twierdzenie odwrotne jest niemal równie godne uwagi, i to poczucie jest we mnie tak silne, że stałem się niemal przesądny. Jeśli powiem, że jeszcze nigdy czegoś nie robiłem, albo że coś mi się jeszcze nigdy nie przydarzyło, mam zawsze wrażenie, że to mi się zaraz przydarzy, czy też dziwnym zbiegiem okoliczności jeszcze tego samego dnia lub w dniu następnym, zdarzy mi się zrobić coś, czego nigdy dotąd nie robiłem. Ponieważ nie mam ochoty zrobić zbyt wielu rzeczy, wolę za dużo nie mówić. Z mówienia zawsze wynikają kłopoty; mówienie prowadzi do czegoś więcej niż mogłoby się wydawać.

Język jest zanurzony w czasie, jest linearny, nanizany na sznurek jak paciorki; słowa następują jedno po drugim, zarówno na piśmie, jak i w mowie, a czasem miałbym ochotę ustawić je obok siebie, [...] symultanicznie. [...]

Nie mam do języka bezwzględnego zaufania, to znaczy, odwrotnie niż doktryna grecko-chrześcijańska, nie sądzę, aby język był absolutem, aby prawda kryła się w języku, aby z języka dało się wyłuskać prawdę. A zatem skoro mimo wszystko staram się być prawdziwy (jak wszyscy... z wyjątkiem zawodowych kłamców), skoro mimo wszystko próbuję powiedzieć coś, co będzie jak najbliższe prawdy, cierpię, gdyż nie wiem, gdzie jest granica, na której szczypta prawdy przechodzi w trochę większą dawkę prawdy.

Chciałbym się tu powołać na pewną książkę, szczególnie, jak sądzę, ważną; jest to dzieło lekarza, doktora Carsona, zatytułowane „Odwieczne dolegliwości”, w którym zebrał on swoje rozmowy z chorymi. Zjawiskiem znamiennym, niewątpliwym, bezspornym, powracającym we wszystkich przytoczonych rozmowach, jest niezdolność do formułowania wypowiedzi, niemal chorobliwa, powiedziałbym, niezdolność do posługiwania się językiem. Wydawałoby się, że język jest narzędziem stosunkowo łatwym w użyciu, kiedy chcemy powiedzieć, że boli nas głowa czy też boli nas brzuch. Otóż tak wcale nie jest! Wydaje się, że umiejętność powiedzenia, że boli nas głowa czy też boli nas brzuch, jest aktem złożonym i niemal literackim!

Książka obfituje w przykłady; oto jeden z dialogów, który przytaczam z pamięci:

Lekarz pyta pacjenta: „Co panu dolega?”. Chory odpowiada: „Mam zaburzenia”. Lekarz: „Na co pan się leczy?”. Tamten: „Zrobiono mi trzy rentgeny”. „Jaki jest pana zawód?”. „Jestem inspektorem w budynku B”. „Na czym konkretnie polega pańska praca?”. „To budynek w głębi podwórza”.

Wydaje mi się znamienne, że język już na swoim najbardziej elementarnym poziomie nie jest niczym łatwym; nie jest łatwy albo też nie wypełnia dobrze swojej roli, bo gdyby był odpowiednim narzędziem komunikacji, każdy umiałby odpowiedzieć prosto na proste pytania.

Jan Gondowicz

Nos, szyja, język

Do czego zdolna jest awangarda w dziele burzenia tradycji, okazało się 10 grudnia 1896 roku w Paryżu, w dniu premiery *Ubu Króla* Alfreda Jarry'ego. Był to największy teatralny skandal XIX wieku. Spektakl, wliczając otwartą próbę generalną, odegrano dwa razy. W rok później, 28 grudnia 1897 w tymże Paryżu okazało się, do czego zdolna jest tradycja w obronie siebie samej. *Cyrano de Bergerac* Edmonda Rostanda okazał się największym sukcesem teatralnym XIX wieku. Spektakl w wersji premiery odegrano czterysta razy.

Obydwa dzieła, tak do siebie, jak to tylko możliwe, niepodobne, utrzymały się w repertuarze. Rzec można, iż zaspokajają skrajnie różne, lecz autentyczne potrzeby publiczności. Lecz jest coś, co je, o dziwo, spokrewnia: waga przydana kwestii języka. *Ubu*, jak wiadomo, wyraża się bardziej niż prostacko, sypiąc na wsze strony okrzykiem „grówno!” i demonstrując lingwistyczny niedowład. *Cyrano* zaś – to przedstawiciel baroku, wirtuoz stylu wysokiego, kunsztownych metafor, klasycznych aluzji i wytwornej, klasycznej wersyfikacji. W trakcie pojedynku na szpady improwizuje, jak pamiętamy, balladę, spod balkonu sufluje przyjacielowi madrygały zyskujące mu względy Roksany. Myśl, żeby obie dykcje pogodzić w jednym utworze, zdaje się absurdalna. A jednak myśl taka zaświtała osiemdziesiąt lat temu Raymondowi Queneau i okazała się możliwa do zrealizowania dzięki temu, iż retoryka francuska mieści potencjalnie wszelkie możliwe idiomy i nie wyklucza żadnego.

Ciekawe, że właśnie „komedia heroiczna” Rostanda mogła podsunąć autorowi *Ćwiczeń stylistycznych* ów trop. Nie znalazł go w żadnej prozie, tylko w utworze scenicznym! I z uwagi na powszechną znajomość *Cyrana* jest to trop dużo wyrazistszy od autorskich wspomnień o wysłuchanej kiedyś fudze Bacha. *Ćwiczenia*... bowiem to jedna banalna anegdota opowiedziana dziewięćdziesiąt dziewięć razy we wszystkich (lub prawie) rejestrach mowy. Coś w tym rodzaju figuruje w scenie czwartej pierwszego aktu *Cyrana*, gdy pewien natręt czyni niewymyślny przytyk do rozmiarów muszkieterskiego nosa. *Cyrano* eksploduje – i widz, a także czytelnik, miejmy nadzieję, pomni jego dwadzieścia wariacji na chwałę tej fatalnej ozdoby fizjonomii.

A więc czytamy, i skoro to teatr, spróbujemy odtworzyć w wyobraźni intonację i gesty, jakie tyradzie tej towarzyszą. Tłumaczyła Maria Konopnicka (brawo!) i Włodzimierz Zagórski, zwany Chochlikiem:

Nie, młokosie,
To krótko!... Można było rzec o moim nosie
Daleko więcej. Tonów przebiegając skalę,
Można było na przykład powiedzieć: *Zuchwale*:
„Ja, mosanie, nos mając wyrosły tak szpetnie,
Biegłbym do cyrulika, niech mi go obetnie”.
Przyjaźnie: Z takim nosem pić nie sposób z czarek,
Wać byś się zaopatrzyć powinien w lewarek!”.
Ze swadą, uroczyście: „Ten nos to zrąb skały!
To przylądek!... Co mówię? To półwysep cały!...”.
Ciekawie: „Na co służy ten długi futerał?
Czyżby kałamarz lub też nożyczki zawierał?...”.
Z magnacka: „Hej, człowieku, czy ten hak jest modny?
Jako wieszadło sukien musi być wygodny!...”.
Z przymileniem: „Czy aś się tak kochasz w przyrodzie,
Żeś tu postawił grzędziel ptaszkom ku wygodzie?...”.
Z prostacka: „A wściórności! To ci nos! Dla Boga!
Musi to albo dynia, albo rzepa sroga!...”.
Lirycznie: „Waszmość chyba musisz być trytonem,
Że z taką chodzisz konchą!...”. *Bakalarskim tonem*:
„Jedynie zwierz ów, który w Arystofanesie
Hippokampelefantokamelosem zwie się,
Mógł się poszczycić równie potężnym tobołem
Kości, chrząstek i mięsa, wiszących pod czołem!”.
Troskliwie: „Strzeż się waszmość!... Nosa twego brzemię
Gotowo cię pociągnąć i bęcnieś na ziemię!...”.
Przezornie: „Kup futerał aś dla swego nosa,
By nie zjadły barw jego słońce, deszcz i rosa!...”.
Jowialnie: „Mówią ludzie, że gdy waszeć pali
Fajeczkę, to mu z nosa dym tak gęsty wali,
Że sąsiady wołają: »Pali się w kominie!...«”.
Stylem epickim: „Krew, gdy z tego nosa płynie,
W szeroką się rozlewa toń Czerwone Morze!...”.
Z szacunkiem: „Pozwól waćpan, że mu hołd swój złożę,
To się nazywa dwór mieć srogą basztą zbrojny!...”.
Z emfazą: „Zakatarzyć – o nosie dostojny! –
Mógłby cię tylko powiew Boreasza skrzydeł!...”.
Z podziwem: „Cóż za godło dla składu pachnideł!...”.
Naiwnie: „Kiedyz zwiedzić można ten budynek?...”.
Z żołnierską: „Szwadron!...Baczność!...Bojowy ordynek!

Marsz, marsz!... Broń do ataku!... Hura na baterię!...".
Praktycznie: „Puść asindziej nos ten na loterię;
Zaiste nos tak wielki będzie wielkim losem!...”.
Wreszcie *na wzór Pyrama*, poszlochując głosem:
„Patrzcie, to nos, którego przewrotność zbrodnicza
Zepsuła władcy swemu harmonię oblicza!
Łotr, teraz wstydem płonie!...”. Oto, w krótkim słowie,
Coś mógł acan powiedzieć, mając olej w głowie”.

Tu się poniekąd objawia wyższość literatury nad sceną, z której wyżyn czegoś takiego, jak dziewięćdziesiąt dziewięć pochwał nosa nikt by nie zniósł. Dwadzieścia – to górna granica. A w książce – proszę bardzo. Jak z tego wynika, od nosa do szyi (której obrzydłą długością wyróżnia się bezimienny bohater *Ćwiczeń...*) – jeden krok. Wróćmy jednak do kwestii, którą Rostand się bawił, a która na serio zafrapowała Queneau. I którą symbolizuje część ciała pozwalająca generować wypowiedzi, czyli język. Kwestia brzmi: czy forma wpływa na treść? Albo inaczej: jak dalece sposób wypowiedzi modyfikuje jej temat? Są to pytania poważne, gdyż dotyczą związku między tym, co znaczące, a tym, co znaczone. Brzmi to może zbyt scjentystycznie, prawda? Przypomnieć wypada więc przykład, jakim posłużył się niegdyś Stanisław Lem. Rozwagał on dwa zdania. Pierwsze: „Antoni podał dłoń Marii i powiódł ją w szumiącą leszczynę”. I drugie: „Antek wciągnął Mańkę w krzaki”. Co opisują te zdania? To samo, czy nie to samo?

Umysły kartezyjańskie twierdzą, że prawda jest jedna i niezależna od formy, w jaką ją przyodziano. Innymi słowy, dla każdego na świecie, kto umie prawidłowo wnioskować, $a + b = b + a$. Lecz zasady logiki formalnej obsługują tylko parę procent naszych twierdzeń. Jak zauważył niegdyś Antoni Słonimski, hasło „dziecko plus zapałki równa się pożar” nie oznacza „pożar minus zapałki równa się dziecko”. „Smak władzy” to co innego niż „władza smaku”. I nawet Alicję z Krainy Czarów niepokoi przechodniość zdań „widzę wszystko, co jem” oraz „jem wszystko, co widzę”. A co dopiero, gdy dojdzie do użycia przenośni. Z metafory „sfinksowe oblicze prokuratora” nie wynika „prokuratorские oblicze Sfinksa”, bo nabój emocjonalny żywego języka zanieczyszcza wszelkie przewidywalne sensy.

Gdy rozniewany muszkieter wciela się w dwudziestu narratorów, z których każdy opisywałby inaczej kształt jego nosa, a Queneau powołuje do życia dziewięćdziesiąt dziewięć sprawozdań z kłótni w autobusie, oznacza to

zarazem wszechmoc i słabość języka. Wszechmoc – bo ilość i odmienność opisów jest prawie nieskończona, słabość – gdyż nie będąc naocznym świadkiem, nie dojdzie się, jak rzecz się miała naprawdę. Tak więc owa wszechmoc stanowi zarazem słabość stwierdzeń językowych. Bez weryfikacji są one podejrzane, czyli wprowadzają w błąd. Istota sprawy sprowadza się zatem do stosunku języka wobec prawdy. Bez spojrzenia z zewnątrz tej prawdy nie sposób dociec.

Mędrzec grecki Protagoras, od czasów Platona czarna owca filozofii, nauczał, że skoro myślimy w języku, czyli każdy myśli po swojemu, to każdy ma własną prawdę. Ów pogląd tyleż naiwny, ile trudny do obalenia zdaje się patrować *Ćwiczeniom stylistycznym*. Są one praktycznym dowodem tego, co zwie się relatywizmem poznawczym. Każdy z narratorów Queneau mówi przecież: „Moim zdaniem było właśnie tak”. Całkiem jak wtedy, gdy relatywista powiada: „mój relatywizm jest prawdziwy (dla mnie)”.

Nie jest to więc może doktryna aż tak trywialna, gdyż wprowadza kryterium weryfikacjonizmu (o prawdzie rozstrzyga metoda weryfikacji) lub wiedzie do skrajnego subiektywizmu (o prawdzie przesądza stan naszych umysłów). Punktem dojścia obydwu postaw może być zaprzeczanie samemu istnieniu faktów lub realności niezależnych od naszych umysłów czy form myślenia. Podsumowując tę kontrowersję, myśliciel współczesny Pascal Engel odkrywa, że tak właśnie, w duchu protagorejskim, działa dziś humanistyka: pełno w niej „schematów konceptualnych”, „form symbolicznych”, „paradygmatów”, „uwarunkowań kulturowych”, „ograniczeń lingwistycznych” w rodzaju teorii Sapira-Whorfa, „nieprzekraczalnych struktur”, „gier językowych”, „praktyk” i „sytuacji”.

Tym samym objawia się wyższość sceny nad literaturą: patrząc z widowni, dowiemy się w końcu, jaki kształt ma nos Cyrana, a raczej, jaki tym razem nadał mu charakteryzator. Czytając zaś *Ćwiczenia stylistyczne*, nigdy nie zyskamy pewności, co właściwie zdarzyło się w autobusie, kto to opisał najściślej i dlaczego. Z tej to racji należało dać oszołomionym czytelnikom owej książki szansę zyskania własnej protagorejskiej pewności, czyli przeniesć *Ćwiczenia...* na scenę, co właśnie zaszło.

C. b. d. o.

Okazuje się, że język łączy się z prospołecznym nastawieniem. Ludzie bazują na wzajemnym zaufaniu i zakładają, że inni z reguły mówią prawdę. U zwierząt jest odwrotnie – podstawowy model komunikacji zwierzęcej zakłada manipulację, oszustwo. Aby mógł się narodzić język, w historii człowiekowatych musiały więc powstać uwarunkowania społeczne, które konsolidowały zaufanie do innych członków grupy. To z kolei prowadziło do stosowania zasady wzajemności. Tego rodzaju mechanizm kooperacji nie działa w świecie zwierząt, toteż stworzenie języka po prostu im się nie opłacało.

Tomasz Sielicki

Wynalazek wyprzedzający swoją epokę

Za pierwszy system miejskiego transportu zbiorowego uznaje się omnibusy w Paryżu, które uruchomiono w 1662 r. Co ciekawe, ich pomysłodawcą był Blaise Pascal. Wybitny filozof nie dysponował jednak wystarczającymi funduszami, dlatego zainteresował tą ideą swojego przyjaciela. Książę Artus Gouffier de Roannez zebrał udziałowców z grona arystokracji i założył przedsiębiorstwo transportowe Société Carrosses à Cinq Sols – Towarzystwo Karet za Pięć Groszy (dosłownie za pięć sol, fr. sing. sol, plur. sols, później sou, sous – 1/20 część liwra). Jak sama nazwa wskazywała, bilet kosztować miał jedynie pięć sou, niezależnie od tego, ile osób jechało pojazdem. Ideą Pascala było bowiem stworzenie taniego, dostępnego dla szerokich kręgów społeczeństwa środka transportu. W przeciwieństwie do funkcjonujących w Paryżu od 1645 r. fiaków – pojazdów wynajmowanych na godziny – karety za pięć groszy miały służyć także mniej mającym mieszkańcom. Różnica między fiakrem (lub dorożką) a omnibusem była mniej więcej taka, jak dziś między taksówką a autobusem. Omnibusy jako pojazdy, które miały jeździć z ustaloną częstotliwością oraz po wyznaczonej trasie, stały się pierwszym przykładem komunikacji masowej – większa liczba pasażerów oznaczała w praktyce niższe koszty pojedynczego przejazdu. Na tym polegała rewolucyjność omnibusu. Pomysł Pascala przypadł na czasy panowania Ludwika XIV, który udzielił przedsiębiorstwu zgody na działalność. Inauguracja pierwszej linii omnibusowej miała miejsce 18 III 1662 r. Połączyła ona Pałac Luksemburski z Bramą Saint-Antoine. Pojazdy kursowały co siedem minut. W kolejnych miesiącach pojawiły się następne relacje, tak że w lipcu tego roku w Paryżu funkcjonowało już pięć linii omnibusowych o łącznej długości około 23 km. Jedną z nich była linia okólna, podzieloną na sześć stref taryfowych. Karety za pięć groszy kursowały od 7.00 do 20.00. Pojazdy malowano na różne kolory, oznaczające obsługiwane relacje. Również uniformy woźnicy i konduktora – o granatowej barwie – miały wyróżniające kolorowe elementy tożsame z linią, na której omnibus jeździł. Na burtach każdego pojazdu, liczącego osiem miejsc siedzących i ciągniętego przez dwójkę koni, widniały herby

miasta Paryża oraz króla Ludwika XIV. Do obsługi omnibusów firma posiadała 50 koni. Karoce za pięć groszy zyskały wśród paryżan sporą popularność. Wszystko zmieniło się, gdy w działalność przedsiębiorstwa zaczął ingerować parlament paryski, zakazując podróży omnibusami żołnierzom, lokajom i wszystkim osobom noszącym jakiegokolwiek liberie, aby w ten sposób zachować miejsca dla bardziej majątnych mieszkańców. To doprowadziło nawet do protestów wykluczonych warstw społeczeństwa. Po podwyższeniu cen biletów na sześć sou zanotowano znaczny odpływ pasażerów. Przedsiębiorstwo działało 15 lat. Pod koniec lat 70. XVIII w. zostało rozwiązane. Idea Pascala okazała się wyprzedzać swoją epokę, ale co ciekawe powodem niepowodzenia omnibusów nie były kwestie techniczne, ale społeczne i polityczne.

Słownik pomocniczy

FIGURA RETORYCZNA

figura stylistyczna: wszystkie środki, które służą do wyrażania emocji i wrażeń, a także wywoływania ich wśród odbiorców. Dzięki ich zastosowaniu wypowiedź staje się bardziej obrazowa, emocjonalna i dekoracyjna. Nie używa się ich w mowie potocznej. Stosowane są w retoryce (sztuce wymowy) oraz poezji.

ANTYNOMICZNIE

od **antynomia**: 1. sprzeczność między dwoma wykluczającymi się twierdzeniami, z których każde wydaje się prawdziwe i uzasadnione; 2. rozumowanie pozornie poprawne, lecz prowadzące do sprzeczności.

BRUTALISTYCZNIE

od **nowy brutalizm**: nurt dramaturgii powstały w latach 90. XX w. Dramaty charakteryzują się wulgarnym językiem i szokującymi treściami (przemoc, seks, patologia, perwersja, cierpienie i śmierć). Reprezentantami tego nurtu są Sarah Kane i Mark Ravenhill.

BUTŌ

od jap. **ankokubutō** – taniec mroku: taniec japoński, który powstał w drugiej połowie XX w. Jest tańcem buntu i sprzeciwu wobec wyuczzonej doskonałości ruchu. W przeciwieństwie do klasycznego tańca, brzydota, starość, smutek, ułomność odgrywają bardzo ważną rolę jako pokazanie pełni kondycji człowieka. Ciało i twarz tancerza są malowane białą farbą, by stworzyć wygląd podobny do ducha i usunąć wszelkie cechy indywidualne wykonawcy. W butō wykorzystywane są elementy popularnych obrzędów ludowych, takich jak trans czy opętanie.

DISTINGUO

niuans, niewielka różnica, subtelność

DUBELTOWO

podwójnie, dwukrotnie

HOMEOTELEUTYCZNIE

od **homeoteleuton**: figura retoryczna polegająca na powtórzeniu na końcu wyrazów, zdań (lub wersów) lub ich członów słów o tym samym zakończeniu, np. *W dzień wielkiej insolacji na trasie cyrkulacji paryskiej komunikacji poświęcam się obserwacji gestykulacji ofiary dewiacji...*

HOMOFONICZNIE

od **homofonia**: identyczność fonetyczna wyrazów różnych pod względem pisowni i znaczenia.

KABUKI

od ka – śpiew, bu – taniec, ki – gra: jeden z gatunków klasycznego teatru japońskiego (obok nō i burnaku). Założony przez tancerkę Okuni na pocz. XVII w. Gdy zabroniono kobietom występowania na scenie, mężczyźni przejęli wszystkie role. Tę formułę zachowano do dziś. Mimo rozwoju i wprowadzania współczesnej technologii, teatr kabuki nadal jest mocno osadzony w tradycji. W 2008 r. został wpisany na listę niematerialnego dziedzictwa UNESCO.

MAKARONICZNIE

od **makaronizm**: zwrot, wyraz lub jego końcówka pochodzące z obcego języka, wplecione w zdanie w języku ojczystym. Pierwotnie termin ten był odnoszony do wtrąceń łacińskich. Przykładem użycia makaronizmów może być cytat z *Pani Twardowskiej* Adama Mickiewicza:

Twardowski ku drzwiom się kwapił
Na takie *dictum acerbum*,
Diabeł za kontusz ułapił:
„A gdzie jest *nobile verbum*?”

NAJNAJOWO

od **najnaje**: najmłodsze dzieci od 3 miesiąca do ok. 3 roku życia. Spektakle dla najnajoów są pełne kolorów, kształtów, dźwięków, a nawet zapachów i smaków. Celem spektakli dla najmłodszych jest pobudzanie zmysłów, pogłębianie wrażliwości i inspirowanie wyobraźni.

ONOMATOPEICZNIE

od **onomatopeja**: wyraz lub ciąg wyrazów naśladujących swym brzmieniem dźwięki naturalne.

PARECHETYCZNIE

od **parechesis**: 1. figura stylistyczna, odmiana paronomazji polegająca na zestawieniu słów różniących się jedną głoską lub przestawionym porządkiem sylab, np. ani brzask, ani blask; 2. zestawienie wyrazów, z których pierwszy kończy się tą samą sylabą, jaką zaczyna się wyraz następny, np. *skrzywdzona natura raka*.

POLIPTOTYCZNIE

Od **poliptoton**: figura retoryczna polegająca na powtarzaniu wyrazu ze zmianą jego przypadku lub liczby, np. *Człowiek człowiekowi wilkiem*.

PROBABILISTYCZNIE

od **probabilistyka**: dział matematyki zajmujący się badaniem prawdopodobieństwa występujących w zdarzeniach losowych

TABLEAUX VIVANTS

żywe obrazy: statyczne sceny tworzone przez jednego lub więcej aktorów lub modeli. Są nieruchome i ciche, zwykle w kostiumach,

starannie upozowanych, z rekwizytami i scenografią, mogą być teatralnie oświetlone. Poprzez żywe obrazy odtwarza się m.in. dzieła malarskie, np. „Ostatnią wieczerzą” Leonarda da Vinci. W przestrzeni miejskiej można podziwiać ulicznych performerów w kostiumach tworzących żywe posągi.

TANKOWO

od **tanka**: japońska krótka forma wierszowa składająca się z trzywierszowej górnej strofy tanki (5 + 7 + 5 sylab) i dwuwierszowej dolnej strofy tanki (schematu 7 + 7 sylab) o łącznej liczbie 31 sylab.

VOICEBANDOWO

od **voiceband**: termin teatralny określający recytację chóralną tekstu literackiego. W Polsce przykładem są spektakle Marty Górnickiej zrealizowane z Chórem kobiet.



Dyrektor – Renata Derejczyk
Z-ca dyrektora ds. artystycznych – Łukasz Czuj
Kierownik literacki – Beata Banasik

Teatr im. Wilama Horzycy
Plac Teatralny 1
87-100 Toruń

telefony: 56 622 52 22, 56 622 12 45 (sekr.), 56 622 50 21, 56 622 50 22 (centr.)
fax: 56 622-37-17
e-mail: sekretariathorzycy@teatr.torun.pl
www.teatr.torun.pl

Zespół techniczny:

Obsługa spektaklu: brygadier sceny – Robert Nowak, światło – Rafał Drost,
dźwięk – Islam Gaytamirov, garderobiane – Izabela Baranowska,
Agata Zalewska, fryzjerka/charakteryzatorka – Ania Czapnik-Nogaj,
rekwizytor – Barbara Poczwardowska

Produkcja: Aneta Belcik

Kierownik techniczny: Tomasz Baranowski

Mistrzowie pracowni:

krawieckiej – Wiesława Wiśniewska,
oświetleniowej – Waldemar Boruń,
rekwizytorskiej – Barbara Poczwardowska,
akustyczno-multimedialnej – Mateusz Rutkowski,
stolarsko-ślusarskiej – Robert Kowalski

Biuro Obsługi Widzów

czynne od poniedziałku do piątku w godzinach: 9:00 – 16:00,
w soboty 10:00 – 14:00,
telefony: 56 622 55 97, 654 90 74, 622 55 66
fax: (56) 657 55 49
e-mail: bow@teatr.torun.pl
Kasa biletowa czynna od wtorku do soboty w godzinach: 10:00 – 14:00
i 15:00 – 19:00, w niedziele 15:00 – 19:00
telefon: 56 622 30 70

w programie wykorzystano:

Dialogi radiowe, z Raymondem Queneau rozmawia Georges Charbonnier,
przełożyła Anna Wasilewska, Literatura na Świecie 2000 nr 6.
Italo Calvino, *Filozofia Raymonda Queneau*, przełożyła Anna Wasilewska,
Literatura na Świecie 2000 nr 6.
Tomasz Sielicki, *Nowatorstwo czy false start? pierwsze omnibusy konne we Wrocławiu*, Śląski Kwartalnik historyczny Sobótka, 2020/2.
dr hab. Przemysław Żywiczyński, prof. UMK, kierownik Centrum Badań nad
Ewolucją Języka (CLES) UMK. Źródło: Kinga Nemere-Czachowska *Język a zaufanie*, Forum Akademickie 2018 nr 6.

Redakcja: Beata Banasik

Projekt graficzny: Nika Tarnowska

Zdjęcia: Wojtek Szabelski

Licencja na wystawienie utworu została wydana przez Stowarzyszenie
Autorów ZAiKS.



partner teatru



Województwo
Kujawsko-Pomorskie

Institucja kultury Samorządu Województwa Kujawsko-Pomorskiego



sezon 2021/2022

Rozkład jazdy spektaklu



