

„Twórcza zdrada” w teatrze. O potencjale kreacyjnym prozy literackiej w świetle współczesnych polskich praktyk inscenizacyjnych

W niniejszej pracy analizie poddane zostały przeważnie adaptacje utworów kanonicznych, mających w polskim teatrze pewną – dłuższą bądź krótszą – tradycję wystawiania, ale w dalszym ciągu twórczo przetwarzanych/reinterpretowanych. Istotnym celem dysertacji jest zaprezentowanie szeregu strategii inscenizacyjnych, przyjmowanych przez twórców teatru dla wydobywania różnego rodzaju „dramatycznych” (w szerokim rozumieniu tego słowa) walorów danych dzieł prozatorskich, a niejednokrotnie także i nadania im (w jakimś aspekcie) pogłębionych czy nowych znaczeń.

Pierwsza z części rozprawy, poświęcona inscenizacjom arcydzieł Fiodora Dostojewskiego oraz Lwa Tołstoja, dotyczy sposobów przenoszenia na scenę prozy polifonicznej i homofonicznej (według kryteriów Bachtinowskich). O ogromnym „dramatycznym kapitale” twórczości autora *Idioty* świadczy nie tylko stała obecność jego utworów w repertuarach teatralnych, ale również mnogość metod ich dotychczasowej medialnej reinterpretacji. W tym kontekście jednym z najistotniejszych uwarunkowań inscenizacji wydaje się polifoniczny charakter utworów Dostojewskiego, który owocuje mnogością napięć dialogowych, co zbliża powieść do formy dramatycznej. Dzięki temu powieści Dostojewskiego nie tylko „poddają się” przełożeniu na język teatru, ale stają się też polem do kreowania wciąż nowych rozwiązań inscenizacyjnych.

Rozdział otwierający rzeczoną część został poświęcony dwóm realizacjom *Braci Karamazow*, zupełnie odmiennie wykorzystującym potencjał dialogiczności, który tkwi w literackim pierwowzorze: spektaklowi Krystiana Lupy z 1991 roku oraz Janusza Opryńskiego z roku 2011. Wielogodzinne przedstawienia Lupy skonstruowane zostały w taki sposób, by zaprezentować każdego z bohaterów jako swoisty „nośnik idei”. Reżyser realizuje przede wszystkim sceny „wielkich konfliktów” zawartych w powieści, a zwłaszcza dysput odzwierciedlających moralne i ideowe rozdarcie postaci. Rozbudowane sceny dialogów i monologów, przerywane długimi pauzami ciszy, pozwalają widzowi na dokładną obserwację nie tylko konfliktów pomiędzy bohaterami, ale również na śledzenie przemian zachodzących w nich samych. Opryński z kolei wychodzi od koncepcji bohatera Dostojewskiego jako człowieka-*raskoła* – targanego wewnętrznymi sprzecznościami, egzystującego w ciągłym rozdarcu zarówno ideowym, jak i emocjonalnym. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż w tym przypadku podstawą inscenizacji nie był żaden z dotychczas powstałych przekładów, ale przygotowane na jej potrzeby tłumaczenie autorstwa Cezarego Wodzińskiego. W obrębie badawczych zainteresowań filozofa-tłumacza mieści się zarówno kultura prawosławia, jak i filozoficzna myśl Dostojewskiego. Ów „wartki”, bogaty w kolokwializmy przekład okazał się na scenie tekstem brzmiącym niezwykle efektownie, pozwolił między innymi na sugestywne rozegranie dynamicznych, ekspresywnych scen dialogowych.

Kolejny rozdział pierwszej części pracy poświęcony został *Zbrodni i karze* w reżyserii Andrzeja Wajdy (1984). W tym przypadku inscenizator zdecydował się na wypreparowanie z powieści jedynie tych scen, które są bezpośrednio powiązane z głównym wątkiem fabularnym. Uczynił to bynajmniej nie tylko w celu zredukowania materiału mającego stać się podstawą

dramatyzacji, ale przede wszystkim by – jak w mikroskopie – przyjrzeć się relacji śledczego i zbrodniarza. Jednocześnie reżyser zrezygnował ze sceny zabójstwa lichwiarki, przemieniając ją w – zamykającą przedstawienie – spowiedź Raskolnikowa. Jak staram się udowodnić, zabieg inwersji, połączony z odpowiednim doбором inscenizowanych fragmentów powieści, pozwolił Wajdzie spojrzeć na bohatera z perspektywy zgoła odmiennej od powieściowej, uwypuklając inne konteksty okrutnej zbrodni.

Trzeci rozdział pierwszej części jest analizą spektaklu *Śmierć Iwana Iljicza* w reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego (Teatr Telewizji, 1994). Inscenizator zdecydował się na niemal zupełne „rozbicie” struktury pierwowzoru i złożenie jej w nową, autorską wersję dzieła. Zabieg ten, nazwany przeze mnie „restrukturyzacją”, zmienia formę utworu wyjściowego w sposób bardzo radykalny (na większą skalę niż – znana z ujęć teoretycznych – inwersja czy transakcentacja). Ponadto, bohaterowie opowiadania zostają „wyjęci spod władzy narracji”, a postać samego Iwana Iljicza Gołowina podlega swoistemu rozszczepieniu na „trzech Iljiczów”, ukazanych w różnych stadiach życia i procesu umierania. Pokazuję tym samym, jak Grzegorzewski „przetwarza” homofoniczną w swej istocie prozę w sceniczny wielogłos, który dopomina się o wieloaspektową interpretację.

Nieco odmienne podejście do dzieła prozatorskiego zaprezentował z kolei Jerzy Jarocki. Reżyser, adaptując *Kosmos* Witolda Gombrowicza (2005), dążył do stworzenia dramatyzacji, która jednocześnie nie zatraci epickiego charakteru dzieła. Twórca w tym celu między innymi skondensował fabułę powieści i „zachował” pierwszoosobowego narratora. Poza wydobyciem na pierwszy plan wątków o potencjale dramatycznym, reżyser sparafrazował monologi bohaterów, wydobywając z narracji dialogi i dostosowując je do nowego medium.

Dekonstrukcja struktur adaptowanego dzieła jest, rzecz jasna, domeną teatru postdramatycznego. W swojej rozprawie postanowiłam poddać analizie spektakl twórcy głęboko osadzonego w tej tradycji – Krzysztofa Garbaczewskiego. Reżyser, przygotowując *Opętanych* (2008) według Witolda Gombrowicza, nie tylko rozbił strukturę powieści, stosując zabieg parataksy, ale przede wszystkim – jak staram się wykazać – zreinterpretował i jednocześnie zaktualizował Gombrowiczowską grę z konwencjami i estetyką pierwowzoru. Garbaczewski celnie wykorzystał obecne w powieści motywy i tematy charakterystyczne dla przedwojennej twórczości autora, wpisując je we współczesne refleksje tożsamościowe.

Odminną strategię reżyser zastosował w przedstawieniu o niemal dekadę późniejszym, a mianowicie w *Chłopach* według Władysława Stanisława Reymonta (2017). Garbaczewski nie dążył do „monumentalnej dramatyzacji” powieści, mającej stać się scenicznym ekwiwalentem chłopskiej epopei. Nadrzędnym sensem inscenizacji stało się w tym przypadku opowiedzenie o relacjach pomiędzy człowiekiem a naturą oraz kontestacja współczesnego rozumienia kultury ludowej. Spektakl, eksploatując społeczną wymowę powieści i nadając jej wydźwięk ekologiczny, nie zrezygnował z wykorzystania jej czysto artystycznych walorów. Co ciekawe, reżyser przełożył impresjonistyczną narrację Reymonta na obraz sceniczny, pomijając elementy narracji oceniającej, częstokroć wykorzystywane we wcześniejszych inscenizacjach *Chłopów* w funkcji głosu gromady, swoistego „ludowego chóru”.

Inny opisany przeze mnie w kolejnym rozdziale rodzaj inscenizacji aktualizującej powieściowe sensory reprezentuje *Proces* Krystiana Lupy (2017). Reżyser ten często kreuje adaptacje pączkujące, w których wybiera pewne wątki powieściowe, po czym autorsko je rozszerza. W

przypadku rzeczzonego spektaklu Lupa zdecydował się na wypełnienie „luk” w powieści Franza Kafki elementami zaczerpniętymi z biografii pisarza, zespalać te elementy z rzeczywistym kontekstem towarzyszącym pracom nad inscenizacją (okoliczności związane z konfliktem zespołu aktorskiego z dyrekcją Teatru Polskiego we Wrocławiu).

Każdy z rozdziałów pracy, w większym bądź mniejszym stopniu, uzupełniony został o uwagi dotyczące funkcji przestrzeni w kształtowaniu świata przedstawionego danego spektaklu. Wszystko, co składa się na obraz sceniczny – zarówno organizacja przestrzeni, rekwizyty, jak i oświetlenie – intensywnie oddziałują na odbiorcę. Uznaję, że obraz, zazwyczaj na długo pozostający w pamięci widza, jest jednym z najistotniejszych elementów kształtowania świat przedstawionego w teatrze. Scenografia stanowi więc obszar działań scenicznych, funkcjonuje jako środek wyrazu artystycznego, stając się niejednokrotnie wektorem symbolicznej interpretacji wystawianego dzieła.

Zamknięciem dysertacji, a zarazem dopełnieniem refleksji na temat funkcji przestrzeni, jest część pracy pt. *Sensotwórcze funkcje przestrzeni scenicznej w inscenizacjach prozy powieściowej (i nie tylko)*. Pierwszy z zamieszczonych tu rozdziałów poświęcony został przeskalowanym elementom scenograficznym oraz funkcjom, jakie mogą one pełnić w kształtowaniu przestrzeni scenicznej. Rozdział drugi, bazujący na scenograficznych realizacjach Krystiana Lupy, dotyczy zastosowań przezroczystych obiektów. Pokazuję w nim między innymi, iż tego typu konstrukcje mogą pełnić funkcję wewnętrznej ramy dzieła teatralnego, sygnalizować izolację lub występować jako znak „czwartej ściany”.