

O PROZIE BRUNONA SCHULZA W TEATRZE

BALBINA TARNOWSKA

Wydział Filologiczny UG
Faculty of Philology, University of Gdańsk
balbina.tarnowska@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6986-8180

W samej Polsce od lat sześćdziesiątych, gdy Teatr Polskiego Radia wyemitował słuchowisko *Strażacy* (1962, reż. Z. Kopalko), a Studencki Teatr Gliwice wystawił *Wiosnę* (1967), powstało ponad sto realizacji teatralnych opartych na twórczości lub biografii Brunona Schulza. Imponująca liczba przedstawień składających się na recepcję teatralną Schulza wzbudza jednak tyle podziwu, co konsternację. Wiele realizacji krytyka oceniła jako kompletnie nieudane lub mierne, w szczególności zaś nie podobały się recenzentom te spektakle, które były adaptacjami opowiadań Schulza¹. Wielokrotnie pisano, że proza Schulza stanowi dla teatru wyzwanie w związku z „wyczuwalną w niej odrębnością emocjonalną i intelektualną”². Zauważano, że „teatr wymaga dialogu, a proza Schulza jest potokiem narracji”³, że niełatwo „scenicznie wyrazić ów schulzowski »międzyświat«, charakterystyczne dla niego pogranicze między rzeczywistością a sferą fantazji, marzeń, wyobrażeń

¹ Poprzez recepcję teatralną Brunona Schulza rozumiem wszelkie wydarzenia o charakterze teatralnym, inspirowane jego biografiami i dziełami (także plastycznym). Niniejszy artykuł poddaje analizie jedynie (wybrane) spektakle oparte na opowiadaniach, listach, szkicach krytycznych Schulza oraz te, które łączą wątki jego biografii i dzieła. Ponieważ większość omawianych spektakli jest mi znana wyłącznie z zachowanych źródeł, takich jak: programy teatralne, scenariusze, wycinki materiałów prasowych, recenzje, w wielu przypadkach zmuszona jestem polegać wyłącznie na opiniach utrwalonych w ocalałych materiałach, stąd przedmiotem badań artykułu jest nie tylko problem adaptacji teatralnych proz Schulza, ale też problem ich recepcji.

² E. Baniewicz, *Labirynt i księga*, „Teatr” 1988, nr 1, s. 4.

³ D. Krzywicka, *Republika marzeń*, „Echo Krakowa” 1987, nr 235, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/164738.html?josso_assertion_id=4140607FDFAEB175 [dostęp 20.01.2020].

i mitów⁴. W recenzjach przedstawień opartych na prozie Schulza można znaleźć całe mnóstwo tego typu przykładów. Podobnie myślał chyba Jerzy Jarzębski, który w szkicu *Schulz (nie)teatralny* pisał, że „Schulz na scenie sprawia sobą nieustanny kłopot”⁵, a następnie wskazał cechy prozy Schulza, które jego zdaniem mogą utrudniać proces adaptacji teatralnej. Wśród nich wymieniał realizm, który „przekształca się u tego pisarza niepostrzeżenie w oniryzm”, czas, który jest u niego zawsze wielowarstwowy, dominację narracji nad dialogiem i opisu nad fabułą. Należy jednak dodać, że Jarzębski, próbując dociec przyczyn tyłu nieudanych adaptacji scenicznych prozy Schulza, nie poprzestał na wskazaniu cech tekstu utrudniających proces adaptacji teatralnej, ale przyjrzał się konkretnym realizacjom i właśnie w poszczególnych zabiegach adaptacyjno-reżyserskich, a nie w pierwowzorze literackim upatrywał głównej winy.

Czytanie tekstu niedramatycznego pod kątem możliwości jego scenicznej realizacji nie jest w historii literatury i teatru niczym nowym. Tak jak Schulza postrzega się jako pisarza, którego opowiadania niełatwo pokazać w teatrze, tak np. we Franzu Kafce widziano prozaika scenicznego. Eliza Szymańska w książce o adaptacjach teatralnych *Procesu* Kafki pisała o wyjątkowych predyspozycjach scenicznych tej powieści⁶. Na potwierdzenie swojej tezy przytaczała opinie krytyków, którzy dostrzegali w tym dziele pewne szczególne walory artystyczne mające świadczyć o jego scenicznym charakterze⁷. Dziś dobrze wiemy, że nie istnieje taka kategoria jak „niesceniczość” i każdy tekst kultury poddaje się adaptacji teatralnej. Pisał o tym już Zbigniew Osiński („Nie można po prostu apriorycznie zakładać, że istnieją utwory nadające się do teatru i takie, które nie spełniają tego

⁴ A. Kołodziejska, *Pater familias et filius w optyce Schulzowskiej*, „Teatralia” 2012, nr 16, <https://jerzygrzegorzewski.net/artykuly/139953/pater-familias-et-filius-w-optyce-schulzowskiej> [dostęp 20.01.2020].

⁵ J. Jarzębski, *Schulz (nie)teatralny*, [w:] idem, *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005, s. 130.

⁶ E. Szymańska, *Adaptacje sceniczne „Procesu” Franza Kafki w Polsce*, Wrocław 2008.

⁷ Wśród nich znaleźli się: Jan Kott, Klaus Hermsdorf, Gert Sautermeister.

warunku”⁸), a rozwój teatru postdramatycznego potwierdził jego myślenie. Mimo to wciąż jeszcze słyszy się, że jakiś tekst jest sceniczny lub nie, a stwierdzenie, że proza Brunona Schulza jest niesceniczna stało się wręcz swego rodzaju wytrychem stylistycznym natrętnie używanym przez wielu recenzentów teatralnych⁹.

Skąd się zatem bierze tak duża liczba nieudanych adaptacji teatralnych opowiadań Schulza? Gdzie tkwi problem, jeśli nie w samym tekście literackim? Adaptacje prozy Schulza często opierają się na takim samym lub podobnym schemacie. Twórcy teatralni powielają te same błędy, wpadają w te same pułapki. Jarzębski we wspomnianym tekście wymienił najważniejsze z nich, m.in.: dodawanie fragmentów tekstu narratora do mowy postaci, wycinanie i sklejanie elementów tekstu, wykorzystywanie symboliki Holocaustu. Punkt wspólny tych błędów widział w uporczywym dążeniu do ukazania na scenie spójnej i kompletnej wizji „świata Schulza”. Takie podejście wynika z ambicji¹⁰, by z wybranych opowiadań zbudować jakąś całość – jedną historię o przyczynowo-skutkowej fabule. Gdyby przenieść na deski teatru wszystkie opowiadania Schulza z tomu *Sklepy cynamonowe* w takiej kolejności, jaką ustalił ich autor, nie ujrzelibyśmy spójnej historii. Otrzymalibyśmy spektakl złożony z (pozornie) niepowiązanych ze sobą fragmentów. Opowiadania Schulza ze względu na swoją formalną niespójność wymagają innych rozwiązań. Adaptatorzy często nie zdają sobie z tego sprawy. A przecież główną właściwością tej prozy, nie tylko kompozycyjną, ale i semantyczną, jest fragmentaryczność. „Obraz Całości w świecie Schulza nie pojawia się niemal wcale – pisze Jarzębski w innym tekście – wprost

⁸ Z. Osiński, *Z problematyki scenariusza teatralnego*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. II: *O tworzyw i twórcach dzieła teatralnego*, wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 1976, s. 180. Zob. też Z. Osiński, *Przekład tekstu literackiego na język teatru*, [w:] *Dramat i teatr. Konferencja teoretycznoliteracka w Świętej Katarzynie*, red. J. Trzynadlowski, Wrocław 1967.

⁹ Zob. B. Hoppe, *Schulz niesceniczny?*, „Schulz/Forum” 2019, nr 13.

¹⁰ Bliskiej zresztą nie tylko adaptatorom teatralnym, ale także badaczom twórczości Schulza: „Przyjętym dosyć powszechnie sposobem czytania utworów Schulza jest lektura poprzez wizję kulturowej całości. Te opowiadania traktuje się jak fragmenty odwołujące się do jakiejś całościowej koncepcji” (J. Jarzębski, *Uniwersalność i poetyka fragmentu*, [w:] idem, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016, s. 114).

przeciwnie – dominują wizje, w których manifestuje się fragmentaryczność rzeczywistości, jej charakter drobinowy i niedokończony¹¹.

Adaptacja teatralna opowiadań Schulza często staje się zatem próbą połączenia wybranych mikrohistorii w logiczną całość. Cała procedura polega na przeprowadzeniu na tekście literackim szeregu działań, które Marta Miłoszewska w swojej książce o adaptacji nazywa modyfikacjami¹². Jednym z kroków adaptatora, po dokonaniu wyboru pewnych elementów i odrzuceniu innych, jest zwykle „inwersja” (przestawianie), czyli dowolne przemieszanie fragmentów tekstu. W przypadku prozy Schulza zabieg ten zostaje często wykorzystany, by połączyć pozbawione kontekstu wybrane elementy narracji. W efekcie otrzymujemy albo przedstawienie-kolaż, które przypomina patchworkową formułę zszywania ze sobą luźnych kawałków materiału w jedną quasi-spójną całość, albo spektakl złożony z urywków różnych opowiadań, ułożonych często w losowej kolejności.

Przykład pierwszego rozwiązania możemy znaleźć w scenariuszu spektaklu *Teatr Manekinów* (Teatr im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim, 1992) w reżyserii Waldemara Modestowicza. Tematem przedstawienia są manekiny i to wokół tego motywu Modestowicz buduje akcję na scenie. W przedstawieniu jedna historia płynnie przechodzi w drugą. Podczas sceny wizyty Józefa wraz z rodzicami w teatrze „niebo kurtyny” niespodziewanie pęka¹³ i oczom widzów ukazują się panienki do szycia. W tego typu posunięciach adaptatorskich pojawia się niebezpieczeństwo generalizacji, upraszczania, zamykania świata Schulza w jakichś ramach. Pisał o tym Jarzębski:

Adaptator tej prozy, chcąc skonstruować akcję dramatyczną, poczyna z Schulzowskich opowieści wykrawać poszczególne elementy, sklejać je i tworzyć jakąś dziwną, często nową opowieść, rodzaj historii „syntetycznej”,

¹¹ Ibidem, s. 115.

¹² M. Miłoszewska, *Adaptacje: skrzynka z narzędziami. Podręcznik dramaturgiczny*, Warszawa 2017.

¹³ Inaczej niż w opowiadaniu Schulza, gdzie czytamy: „wiedziałem, że przyjdzie chwila, kiedy [...] wezbrane niebo kurtyny pęknie naprawdę, uniesie się i ukaże rzeczy niesłychane i ośniewające”, a potem: „Lecz nie było mi dane doczekać tej chwili” (B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, [w:] idem, *Sklepy cynamonowe*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, Gdańsk 2019, s. 79).

łączącej elementy różnych utworów. Ale wycinanie odbywa się jakże często z pogwałceniem logiki i artystycznej konsekwencji: dlatego po prostu, że adaptator czuły jest na porządek wynikania zdarzeń, znacznie rzadziej na inne porządki wiążące teksty Schulza z wieloraką symboliką mitologiczną, z cyklami pór życia, pór roku, pór doby. Mitolodzy, tacy jak Schulz, sporządzają swoje opowieści niezwykle precyzyjnie – dlatego cięcie ich na drobne kawałki i składanie na powrót wiąże się z ogromnym ryzykiem rozminięcia się z językiem mitu, rozmontowania całej architektoniki opowieści¹⁴.

Przedstawienia, które składają się z fragmentów opowiadań, wybranych i pokazanych na scenie w przypadkowej kolejności, niekiedy nie wnoszą nic nowego do wiedzy widza, który ma za sobą lekturę tekstu. I w nich także mogą się zagubić owe „porządki mitu”. Tak jak w *Szale łowienia motyli* Wojciecha Maryńskiego (Teatr Rozmaitości w Warszawie, 1995), przedstawieniu, o którym na łamach „Teatru” Aleksandra Rembowska pisała, że „jest próbą zachowania epizodycznej formuły opowieści przywoływanych przez dorosłego Józefa-narratora”¹⁵. I dalej: „Zdarzenia jednak, pozbawione istotnych napięć i emocji, zdają się uproszczonym odbiciem relacji między postaciami. Stanowią cykl jednobarwnych, monotonnych, nudnych etiud”. Ingmar Villqist w spektaklu *Sklepy cynamonowe* (Teatr Śląski w Katowicach, 2016) popełnia chyba podobny błąd. Idea przedstawienia, przypominającego słuchowisko radiowe, wydaje się oryginalna i otwierająca różne perspektywy, ale sam scenariusz składa się z kilkunastu wybranych, jakoś ze sobą połączonych scen znanych z opowiadań. Jak pisze Henryka Wach-Malicka, w realizacji Villqista „zawiodła koncepcja inscenizacji, polegająca na zaufaniu do tekstu, ale bez przepuszczenia go przez teatralny filtr”¹⁶. Z kolei w recenzji Lecha Karczewskiego, opisującej *Sklepy cynamonowe* w reżyserii Igora Menioka (Teatr Nowy w Łodzi, 2004), znajdziemy jeszcze silniejszy zarzut w stronę autora adaptacji, Andrzeja Marczewskiego, który, zdaniem

¹⁴ J. Jarzębski, *Szulz (nie)teatralny...*, s. 132.

¹⁵ A. Rembowska, *Nuda łowienia motyli*, „Teatr” 1995, nr 12, s. 30.

¹⁶ H. Wach-Malicka, *Słuchając prozy Schulza*, „Dziennik Zachodni”, 16.05.2016, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/222813/sluchajac-prozy-schulza> [dostęp 20.01.2020].

recenzenta, „zmienia opowiadania w rozsypujące się urywki kazań o sztuce, włożon[e] w usta postaci”¹⁷.

Adaptacje teatralne opowiadań Schulza często stanowią połączenie nie tylko fragmentów prozy, ale także jego listów i szkiców krytycznych¹⁸. Takie przedstawienia nie muszą być skazane na klęskę – możemy w nich dostrzeżać próby szukania wspólnych wątków w różnych obszarach twórczości Schulza. Spektakle te często jednak zmierzają w niebezpiecznym kierunku, podobnie jak te oparte na samej prozie. Wyrwane z kontekstu fragmenty opowiadań, pourywane cytaty z esejów czy wyimki z korespondencji zostają włączone w jeden tekst dramatyczny, którego celem jest pokazanie świata Schulza w scenicznym skrócie. Recenzenci *Sklepów cynamonowych* w reżyserii i adaptacji Marczewskiego (Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Płocku, 2005) krytykowali scenariusz przedstawienia właśnie z tego powodu, że składał się z przypadkowej kompilacji eseju *Mityzacja rzeczywistości* i wątków z opowiadań: „reżyser wziął po prostu fragmenty Schulza [...]. Potem podzielił je między postacie i kazał recytować”¹⁹. W innej recenzji pisano o „scenicznym słowotoku”, w którym widzowie się gubią²⁰.

Przez wzgląd na obecność wątków autobiograficznych w dziele Schulza chętnie tworzy się scenariusze, w których łączy się elementy jego twórczości i wydarzeń z życia. Sam pomysł zestawiania biografii i dzieła może być przekonujący, jeśli tylko adaptator wyjdzie poza stereotypy i wyzbędzie się pokusy powielania scen utrwalonych w legendzie, szczególnie żywej i silnej w przypadku takiego twórcy jak Schulz. Zbyt dosłowne czytanie

¹⁷ L. Karczewski, *Pastyłka nie do połknięcia*, „Gazeta Wyborcza. Łódź” 2004, nr 12, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/46478.html> lub <http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35135,1865456.html> [dostęp 20.01.2020].

¹⁸ Nierzadko wplata się także do spektaklu sceny z twórczości plastycznej Schulza, szczególnie z grafik z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, np. tak jak w spektaklu *Jesień* w reżyserii Józefa Skwarka (Teatr im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie, 1995) albo w *Xiędze bałwochwalczej* w reżyserii Jacka Bunscha (Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego, 1996).

¹⁹ M. Orłowska, *Cynamonu w sklepie brak*, „Gazeta Wyborcza. Płock” 2005, nr 50, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/9549.html> [dostęp 20.02.2020].

²⁰ B. Stanuszkiewicz, *Schulz nie dla każdego*, „Tygodnik Płocki” 2005, nr 9.

opowiadań i pochopne zestawianie postaci czy miejsc z faktycznymi osobami i przestrzeniami ze środowiska pisarza skłania adaptatorów do kreślenia scen, w których Józef to Schulz, a świat *Sklepów cynamonowych* to Drohobycz w okresie niemieckiej okupacji. Taką koncepcję przyjął np. Andrzej Pawłowski w *Księdze czasu* (Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie, 1992). Przedstawienie rozpoczyna się sceną zastrzelenia Schulza przez Karla Günthera, po której następuje akcja właściwa, czyli szereg scen z udziałem Schulza (który na ten czas ożywa) i bohaterów opowiadań. A na końcu znów powtarza się scena zabójstwa, która zamyka przedstawienie. Scena tragicznej śmierci Schulza zostaje wykorzystana jako kłamra spektaklu. Stąd już bardzo blisko do jeszcze większego uogólnienia – tak jak z prozy Schulza można przejść do opowieści o jego życiu, tak można przejść do opowieści o Żydach i o Holocauście. A przecież Schulz napisał swoje opowiadania jeszcze przed doświadczeniem Zagłady.

Adaptatorzy prozy Schulza stają przed niełatwą decyzją: czy pozostać przy języku autora, czy próbować pisać tekst scenariusza na nowo? Narracja opowiadań prowadzona jest w pierwszej osobie przez głównego bohatera, Józefa. Często w procesie adaptacji stosuje się działanie nazywane substytucją, polegające na wymianie jednych elementów na drugie. Kweszie wypowiediane przez Józefa przekształca się w wypowiedzi innych postaci. W *Sklepiach cynamonowych* w reżyserii Ryszarda Majora (Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, 1976) opisy sytuacji zostają przeformułowane w dialogi bohaterów. W opowiadaniu Schulza czytamy, że ojciec „czasem wdrapywał się na karnisz i przybierał nieruchomą pozę”²¹, a w spektaklu Majora słowa narratora wypowiada jedna z postaci, Adela: „Czasami wdrapywał się na karnisz i przybierał nieruchomą pozę”²². Jerzy Bober w recenzji przedstawienia wspomina, że Major „postanowił zamienić dzieło prozatorskie (poetyckie?), i do tego składające się z opowiadań, na dramat teatralny”²³ i zastanawia się, „w jakim celu *Sklepy cynamonowe* znalazły się na scenie”. Należy jednak podkreślić, że mimo krytycznych głosów dotyczących krakowskiej realizacji, wielu recenzentów doceniło inne

²¹ B. Schulz, *Nawiedzenie*, [w:] op. cit., s. 41.

²² R. Major, scenariusz spektaklu *Sklepy cynamonowe*, Archiwum Pracowni Schulzowskiej.

²³ J. Bober, *Wariacje na temat*, „Gazeta Południowa” 1976, nr 201.

pomysły reżyserskie Majora, takie jak powierzenie roli Jakuba dwóm aktorom, których kreacje miały pokazać dualny i nieoczywisty status tej postaci.

Podobne zabiegi stosował Rudolf Ziolo w *Republice marzeń* (Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, 1987), o którym pisano, że „próbował okiełznać opisowy żywioł prozy Schulza [...] rozpisaniem tej rzeki narracji na głosy aktorów-postaci”²⁴. Spektakl Zioly, choć dobrze przyjęty przez krytykę, miał swoje słabe punkty, które recenzenci dostrzegali m.in. w zabiegach adaptacji tekstu. Pisała o tym np. Dorota Krzywicka: „Trudna do zaakceptowania jest sztuczna, bo zbudowana z rozpisanego na głosy monologu »wymiana myśli« między bohaterami”²⁵.

Niektórzy twórcy adaptacji prozy Schulza pozostają wierni formie narracji opowiadań i albo wprowadzają postać „narratora”, którego opowieść rozgrywa się równoległe z grą aktorską pozostałych postaci, albo decydują się na monodram. Jako pierwsza monodram oparty na twórczości Schulza zrealizowała Halina Słojewska, prezentując *Boczne odnogi czasu*²⁶ (Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki, 1968). Jan Ciechowicz po latach napisał:

Przedstawienie mieniło się wszystkimi porami roku. Słojewska bardzo swobodnie operowała całym dziełem Schulza, zainteresowana przede wszystkim fizjologią czasu i pęcznieniem obrazów. Skrajnie epicka formuła teatru jednego aktora, teatru opowiadania, a nie gry, znakomicie korespondowała z wizjonerskimi narracjami Schulza, z jego gąbczastą, sensualną monologizacją, której nie ma końca²⁷.

Podobne rozwiązanie znajdziemy w przedstawieniu *Sklepy cynamonowe* (Teatr Lalki i Aktora „Kubuś” w Kielcach, 2014) w reżyserii Roberta Drobniucha, w którym na scenie obecny jest tylko jeden monologujący aktor, Karol Smaczny grający Józefa, a cała akcja rozgrywa się w tle, za jego plecami, z wykorzystaniem gry lalek, świateł i cieni.

Większość adaptatorów prozy Schulza pozostaje przy leksyce i metaforach pisarza. Scenariusz składa się zazwyczaj z napisanego przez samego

²⁴ J. Ciechowicz, *Bruno Schulz w teatrze*, [w:] *Teatr pamięci Brunona Schulza*, red. H. Kasjaniuk, J. Ciechowicz, Gdynia 1993, s. 122.

²⁵ D. Krzywicka, *Republika marzeń*, „Echo Krakowa” 1987, nr 235.

²⁶ Po czasie zmieniono tytuł spektaklu na *Czas nielegalny*.

²⁷ J. Ciechowicz, op. cit., s. 116.

Szulza tekstu, tyle że zostaje on pocięty na kawałki, które układane są w nową konfigurację. Istnieje jednak grupa adaptatorów, którzy przeczuwają, że partie dialogowe nie powinny składać się z samych cytatów pochodzących z prozy Schulza, ponieważ mogą wydać się sztuczne czy patetyczne. Adaptatorzy tworzą więc własne teksty, posługując się słownikiem Schulza. To znaczy: piszą Schulza na nowo. Zazwyczaj te próby kończą się klęską i w efekcie powstaje tekst napisany językiem stylizowanym na język Schulza, któremu daleko do oryginału.

W przeciągu lat pojawiały się też inne rozwiązania. Przede wszystkim udowodniono, że adaptacja prozy Schulza niekoniecznie musi odbywać się w ramach teatru opartego na słowie. Recepja teatralna opowiadań Schulza to także spektakle pantomimiczne, ruchowe, taneczne. Pierwsza pantomima na podstawie prozy Schulza to adaptacja *Sanatorium pod Klepsydrą* w reżyserii Jacka Kubickiego, zrealizowana przez studentów (Studio Pantomimy Politechniki Szczecińskiej, 1968). W kolejnych latach powstało więcej podobnych spektakli, które wyrosły z potrzeby eksperymentu, próby pokazania świata złożonego ze słów poprzez pozawerbalne środki wyrazu – grę ciałem i ruchem. Józef Markocki zrealizował *Ulicę Krokodyli* (Wrocławski Teatr Formy, 2004), Leszek Mądzik – *Lustro* (Scena Plastyczna KUL, 2013). Pojawiły się też spektakle taneczne, takie jak: *Ku dobrej ciszy* w reżyserii Ryszarda Kalinowskiego (Lubelski Teatr Tańca, 2002) czy *Sanatorium* w reżyserii Kaliny Adamczak-Kasprzak i Agaty Ambrozińskiej-Rachuty (Polski Teatr Tańca we Wrocławiu, 2004).

Często sięga po Schulza także teatr lalek²⁸ i są to niemal zawsze przedstawienia wysoko oceniane. Zauważono nawet, że „pośród spektakli uznawanych za najwybitniejsze w polskim teatrze lalkowym bardzo ważne miejsca zajmują te oparte na prozie Schulza”²⁹. W ostatnich latach powstały interesujące i ważne dla recepcji teatralnej Schulza spektakle korzystające z możliwości teatru lalkowego, jak wspomинane już *Sklepy cynamonowe* Roberta Drobnucha, ale też *Wiosna* Marcina Bartnikowskiego i Marcina Binkowskiego (Teatr Malabar Hotel, 2019) czy *Historia występnej wy-*

²⁸ Zob. B. Nessel-Lukasik, *Oblicza samotności. Bruno Schulz, Franz Kafka i Samuel Beckett w polskim teatrze lalek*, Kwidzyn 2012.

²⁹ A. Morawska-Rubczak, *Utajone pragnienia, obnażony warsztat*, „Nowa Siła Krytyczna”, 7.05.2009, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/72305.html> [dostęp 20.01.2020].

obraźni Konrada Dworakowskiego (Teatr Lalki i Aktora „Pinokio” w Łodzi, 2010). Warto odnotować również *Samotność* François’a Lazary (Teatr Lalek „Banialuka” w Bielsku-Białej, 1988), *Ostatnią ucieczkę* Aleksandra Maksymiaka (Wrocławski Teatr Lalek, 2004) czy *Sklepy cynamonowe* w reżyserii Franka Soehnle’go (Białostocki Teatr Lalek, 2008). W recenzji tego ostatniego przedstawienia Paweł Brylski pisał:

Lalka jest świetnym narzędziem inscenizacji *Sklepów cynamonowych* poprzez swój połowiczny status, poprzez swoiste stanie-w-pół-drogi między przedmiotem a człowiekiem. Lalka istnieje na zetknięciu człowieka z materią – i wszelkie fantastyczne pomysły, jakie wynikają z tego zetknięcia, da się odczytać w akapitach prozy Schulza. Zacieranie granicy między człowiekiem a materią, panmaterialność świata, umowność rzeczywistości czy, że tak się wyrażę, gramateria świata, czyli taka natura świata, w której materia podejmuje permanentną grę – to *genius* literatury drohobyckiego pisarza, który teatr lalkowy może wydobyć³⁰.

Teatr lalkowy świetnie radzi sobie z adaptacją prozy Schulza. A jednak nie wydaje mi się, by tylko taki teatr, oparty na formie i plastyce, mógł z powodzeniem adaptować opowiadania Schulza. Nie ma tutaj reguły. Okazuje się, że w przypadku inscenizacji prozy Schulza zwykle lepiej sprawdzają się takie realizacje, które nie skupiają się na budowaniu wielkich scenografii dążących do realizmu, których ideą nie jest odtwarzanie rzeczywistości ukazanej w opowiadaniach. Przykładem może być spektakl *Play-Schulz* Jacka Bunscha (Górnośląskie Centrum Kultury w Katowicach, 2003), w którym scenografia jest minimalistyczna. W recenzji Doroty Mrówki czytamy:

Aby przenieść na scenę niezwykłość Schulzowskiego świata, twórcy przedstawienia musieli poszukać odpowiednich środków. Skupili się więc głównie na atmosferze opowiadań, nie zaś na dokładnym odwzorowywaniu miejsc. Postawili na umowność. Scenę przecinają pasy białych firan. Można je przesunąć, dowolnie dzieląc lub powiększając przestrzeń. Służą także jako ekrany, na których pojawiają się obrazy. To niezwykle proste rozwiązanie

³⁰ P. Brylski, *Zlepy słowno-lalkowe*, „Teatr” 2008, nr 4, s. 44-45.

pozwoiliło na płynne przenikanie się scen, miejsc i zdarzeń. Bez skomplikowanych zmian dekoracji przenosimy się wraz z bohaterami w czasie i przestrzeni³¹.

Adaptacje, którym udało się ożywić świat Schulza na deskach teatru, nie starały się jak najwierniej pokazać treści dzieła. Ich twórcom zależało raczej na tym, by zwrócić uwagę na fragment świata Schulza, przez który przemawia jakaś prawda (jedna z wielu) zawarta w dziele.

Taką zasadą kierowali się twórcy przedstawienia *Wiosna* (Studencki Teatr Gliwice, Kino-Teatr „X”, 1967), pierwszej adaptacji teatralnej prozy Schulza w Polsce. Jeden z inscenizatorów, Jerzy Malitowski, wspominał, co było dla nich istotne podczas pracy nad spektaklem:

Ideą naczelną było pokazanie tego świata, który jawił się w wyobraźni Schulza. [...] To były imponderabilia, to była impresja sceniczno-plastyczna. [...] Chcieliśmy te obrazy powołać do życia, wyrazić klimat *Wiosny*³².

Ten klimat, istotę dzieła można przedstawić w teatrze nie przez dążenie do jakichś ostatecznych rozwiązań, ale właśnie poprzez ukazanie fragmentu. Niektórym adaptacjom, których twórcy wyzbyli się myślenia o dziele w kategoriach skończonej całości, zarzucano, że są niespójne i niezrozumiałe. Takie zarzuty stawiano m.in. przedstawieniu *Karakonia. Pieśni z Brunona Schulza* w reżyserii Romualda Wiczy-Pokojskiego (Gdański Teatr Miniatura, 2013) czy *Genialnej epoce* w reżyserii Rudolfa Zioły (Teatr Wybrzeże w Gdańsku, 2012) albo *Sanatorium pod klepsydrą* w reżyserii Jana Peszka (Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 1995). Ten ostatni spektakl – mocno krytykowany także ze względu na fakt, że Peszek grał w nim wraz ze swoją córką i synem – jedna z recenzentek opisała następująco:

Z poszarpanych w scenariuszu tekstów szesnastu opowiadań Schulza nie wynika nic i od początku do końca przedstawienia nie wiadomo, o co chodzi³³.

Natomiast twórcy przedstawienia jasno określali swoje założenia:

³¹ D. Mrówka, *Zagraj z Schulzem*, „Gazeta Wyborcza. Katowice” 2003, nr 66.

³² J. Malitowski w rozmowie z Balbiną Tarnowską, 2.12.2018.

³³ E. Konieczna, *Schulz Peszkiem na scenie zawijany...*, „Życie Warszawy”, 9.01.1995, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/145976.html> [dostęp 9.04.2017].

Spektakl nie ma być opowieścią teatralną o tradycyjnym toku akcji, lecz subiektywnym ciągiem skojarzeń, powiązanych dzięki psychologicznym relacjom pomiędzy bohaterami i miejscem – Sanatorium, w którym cofnięto czas³⁴.

Adaptatorzy opowiadań Schulza często planują odtworzyć ukazany w nich obraz świata. Czy takie działanie nie jest sprzeczne z pojmowaniem sztuki adaptacji? Czy tworzy się dziś jeszcze przedstawienia jedynie naśladujące dzieło literackie, będące jego „dosłownym” przekładem? Ciechowicz pisał, że jeżeli adaptacja miałaby służyć jedynie upowszechnieniu dzieła literackiego albo jego imitacji, to nie miałyby sensu. Podkreślał rolę „adaptacji artystycznej”, która „musi wykraczać poza reprodukcję w stronę interpretacji”³⁵. Dyskusja na temat adaptacji może ciągnąć się w nieskończoność. Nasze podejście zależy od pojmowania kwestii interpretacji. Przypomina się słynny spór o interpretację dzieła literackiego, w którym głos zabierali Umberto Eco, Richard Rorty i inni³⁶ i który z równym powodzeniem można przenieść w sferę badań nad teatrem. Czy współczesny teatr (i sztuka w ogóle) zna takie pojęcie jak „nadinterpretacja”? A jeśli tak, to gdzie przebiega granica?

Należałoby zastanowić się, czy adaptacje zmierzające do ukazania pełnego obrazu świata Schulza są konieczne i czy mogą zaproponować coś więcej ponad to, co daje lektura tekstu. Być może adaptacja teatralna prozy Schulza powinna wykraczać poza sam tekst, poza intencję autora. Najlepiej oceniane spektakle powstałe na podstawie tej prozy to te, które wykroczyły poza horyzont dzieła, których twórcy stworzyli własny klucz interpretacyjny, poszli w kierunku może nie tyle przekładu, ile inspiracji. „Gdyby teatr polski nie miał nic innego do powiedzenia na temat Schulza poza *Umarłą klasą* Kantora – i tak zagadnienie byłoby pierwszorzędne”³⁷ – słusznie zauważył Jan Ciechowicz. Ale *Umarła klasa* nie była adaptacją prozy Schulza, choć – jak pisał Konstanty Puzyna – niemal wszystko było

³⁴ Kr. Aury, *atmosfery, Schulz*, „Dziennik Polski”, 4.01.1995, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/145983.html> [dostęp 20.01.2020].

³⁵ J. Ciechowicz, op. cit., s. 113.

³⁶ Zob. U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, tłum. T. Bieroń, red. S. Collini, Kraków 1996.

³⁷ J. Ciechowicz, op. cit., s. 116.

w niej „z Schulza”³⁸. Tadeusz Kantor otwarcie mówił o swoich inspiracjach (w programie przedstawienia z 1975 roku Schulz pojawia się jako „uczestnik seansu”), podkreślając przy tym jednak zawsze autonomiczny, autorski charakter swoich spektakli.

Zarysowują się dwie drogi, którymi mógłby podążyc ktoś, kto chciałby dziś wystawić Schulza w teatrze. Pierwsza z nich, bardziej tradycyjna, polegałaby na pokazaniu na scenie jakiejś części świata Schulza, bez ambicji stworzenia dzieła będącego odzwierciedleniem scenicznym pierwowzoru, ale z zachowaniem pewnej istoty tekstu, zawartej w nim idei, którą możemy nazwać (za Eco) „intencją dzieła” albo (za Miłoszewską) „duchem oryginału”. Chodzi o przedstawienie jakiejś prawdy o świecie Schulza. Druga droga polegałaby na wyrażeniu prawdy o świecie w ogóle. Oznaczałaby wyjście poza dzieło Schulza i skierowanie się we własną stronę. Proza Schulza stałaby się wówczas jedynie punktem wyjścia, inspiracją. Jerzy Jarzębski uważa, że taka właśnie byłaby idealna adaptacja opowiadań Schulza:

Teatr Schulza musi być [...] w całym tego słowa znaczeniu „teatrem ontologicznym”, stawiającym pytanie nie o to, jak wygląda świat, w którym żył Schulz i jego bohaterowie, ale na czym polega najgłębsza istota świata i życia w ogóle³⁹.

Jeszcze dosadniej pisał o tym niedawno Wojciech Owczarski, który szansę dla twórców teatralnych widziałby nie tyle w „przekładzie języka Schulza na język teatru”, ile w kreatywnej „grze z Schulzem”: „Zamiast »ilustrować« fantazmaty pisarza, należałoby o nim fantazjować. Zamiast »ucieleśniać« jego sny – śnić na scenie z nim albo przeciw niemu”⁴⁰. Pragmatyczna propozycja Owczarskiego, choć ryzykowna, potrafi wydać się przekonująca:

Schulz z pewnością zyskałby na tym, gdyby twórcy, zamiast naiwnie „przenosić” go na scenę, zaczęli wchodzić z nim w dialog, umieszczać w kontekście własnych spraw, „używać” jako materiału do konstrukcji zupełnie

³⁸ K. Puzyna, *My, umarli*, [w:] idem, *Półmrok. Felietony teatralne i szkice*, Warszawa 1982, s. 107.

³⁹ J. Jarzębski, *Schulz (nie)teatralny...*, s. 148.

⁴⁰ W. Owczarski, *Schulz na scenie*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 50.

nieoczekiwanych i zgoła „nieschulzowskich”, zderzać z innymi głosami, „przepisywać”, a choćby nawet dezawuować, poniżać czy ośmieszać⁴¹.

Trudno powiedzieć, czy w przypadku tej drugiej propozycji możemy wciąż jeszcze mówić o adaptacji. A może tak wygląda jeden z jej współczesnych wariantów?

Bibliografia

- Anna Adamiecka-Sitek, *Teatr i tekst: historia burzliwego związku*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2006.
- Elżbieta Baniewicz, *Labirynt i księga*, „Teatr” 1988, nr 1.
- Beata Nessel-Lukasik, *Oblicza samotności. Bruno Schulz, Franz Kafka i Samuel Beckett w polskim teatrze lalek*, Scena Lalkowa im. Jana Wilkowskiego w Kwidzynie, Kwidzyn 2012.
- Jerzy Bober, *Wariacje na temat*, „Gazeta Południowa” 1976, nr 201.
- Paweł Brylski, *Zlepy słowno-lalkowe*, „Teatr” 2008, nr 4.
- Jan Ciechowicz, *Bruno Schulz w teatrze*, [w:] *Teatr pamięci Brunona Schulza*, red. H. Kasjaniuk, J. Ciechowicz, Władze Miasta Gdyni, Gdynia 1993.
- Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, tłum. T. Bieroń, red. S. Collini, Znak, Kraków 1996.
- Balbina Hoppe, *Schulz niesencyniczny?*, „Schulz/Forum” 2019, nr 13.
- Jerzy Jarzębski, *Schulz (nie)teatralny*, [w:] idem, *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Jerzy Jarzębski, *Uniwersalność i poetyka fragmentu*, [w:] idem, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2016.
- Dorota Krzywicka, *Republika marzeń*, „Echo Krakowa” 1987, nr 235.
- Ryszard Major, *Scenariusz spektaklu „Sklepy cynamonowe”* [tekst niepublikowany], Archiwum Pracowni Schulzowskiej, Uniwersytet Gdański.
- Marta Miłoszewska, *Adaptacje: skrzynka z narzędziami. Podręcznik dramaturgiczny*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2017.
- Dorota Mrówka, *Zagraj z Schulzem*, „Gazeta Wyborcza. Katowice” 2003, nr 66.
- Zbigniew Osiński, *Przekład tekstu literackiego na język teatru*, [w:] *Dramat i teatr. Konferencja teoretycznoliteracka w Świętej Katarzynie*, red. J. Trzynadłowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1967.
- Zbigniew Osiński, *Z problematyki scenariusza teatralnego*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. II, wybór i oprac. J. Degler, Wydawnictwo UW, Wrocław 1976.
- Wojciech Owczarski, *Schulz na scenie*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14.

⁴¹ Ibidem.

Konstanty Puzyna, *My, umarli*, [w:] idem, *Półmrok. Felietony teatralne i szkice*, PIW, Warszawa 1982.

Aleksandra Rembowska, *Nuda łowienia motyli*, „Teatr” 1995, nr 12.

Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*, *Nawiedzenie*, [w:] idem, *Sklepy cynamonowe*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2019.

Blanka Stanuszkiewicz, *Schulz nie dla każdego*, „Tygodnik Płocki” 2005, nr 9.

Eliza Szymańska, *Adaptacje sceniczne „Procesu” Franza Kafki w Polsce*, Wydawnictwo Atut, Wrocław 2008.

Źródła internetowe

Elżbieta Konieczna, *Schulz Peszkciem na scenie zawijany...*, „Życie Warszawy”, 9.01.1995, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/145976.html> [dostęp 9.04.2017].

Leszek Karczewski, *Pastyłka nie do połknięcia*, „Gazeta Wyborcza. Łódź” 2004, nr 12, <http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35135,1865456.html> [dostęp 20.01.2020].

Anna Kołodziejaska, *Pater familias et filius w optyce Schulzowskiej*, „Teatralia” 2012, nr 16, [dostęp 20.01.2020].

Kr, *Aury, atmosfery, Schulz*, „Dziennik Polski”, 4.01.1995, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/145983.html> [dostęp 20.01.2020].

Alicja Morawska-Rubczak, *Utajone pragnienia, obnażony warsztat*, „Nowa Siła Krytyczna”, 7.05.2009, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/72305.html> [dostęp 20.01.2020].

Milena Orłowska, *Cynamonu w sklepie brak*, „Gazeta Wyborcza. Płock” 2005, nr 50, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/9549.html> [dostęp 20.01.2020].

Henryka Wach-Malicka, *Słuchając prozy Schulza*, „Dziennik Zachodni”, 16.05.2016, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/222813/sluchajac-prozy-schulza> [dostęp 20.01.2020].

Nagrania audio

Rozmowa Jerzego Malitowskiego z Balbiną Tarnowską, 2.12.2018.

On Bruno Schulz's Prose in the Theater

Due to the many unsuccessful theatrical adaptations of Bruno Schulz's short stories, it is customary to say that his prose is 'non-stage'. The reason for the failures of these adaptations lies not in the literary original, but in the specific methods of staging. Directors and adapters often repeat similar mistakes. Not all theatrical realizations based on work of Schulz are bad, there are also highly rated ones. There are two ways the adapter could take to show this prose in the theatre: capture the 'spirit of the original' or use the text as an inspiration.

Keywords: Schulz's prose in theater, modifications, artistic adaptation, 'the spirit of the original', 'ontological theater'

Data otrzymania tekstu: 4.01.2021 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 19.02.2021 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 26.02.2021 r.