

Proza na scenie

AUTOR: KATARZYNA GOŁOS-DĄBROWSKA

Podstawowym zabiegiem adaptatora chcącego przekształcić dzieło prozatorskie w tekst scenariusza jest redukcja treści i rekonstrukcja utworu w oparciu o konkretną wizję reżysera.

Lekcja anatomii

Janusz Majcherek w jednym ze swoich felietonów określił oglądanie zapisów spektakli mianem „sekcji zwłok”, podczas której „przy pomocy pilota można zatrzymać dowolny fragment i poddać go analizie. Ta analiza ma wszelkie cechy czynności patologa, który na stole sekcyjnym wydobywa z martwego ciała ciekawy okaz serca. Tyle że to serce nie bije”. Rejestracja wideo – choć faktycznie oderwana od samego wydarzenia spektaklu, bezpośredniej relacji twórcy – odbiorcy oraz energii swoistej dla konkretnego przedstawienia – jednak pozwala (tak zresztą jak scenariusz czy przedruk autorskich adaptacji) na przyjrzenie się z bliska relacji, jaka zachodzi pomiędzy utworem będącym punktem wyjścia do stworzenia inscenizacji a tekstem adaptacji i jego sceniczną realizacją.

Owa „lekcja anatomii”, jak nazywa analizę nagrań Majcherek, w przypadku adaptowania wszelkich utworów niedramatycznych pozwala na szczegółowe zbadanie, w jaki sposób ów tekst „wyjściowy” został spreparowany, co się stało w spektaklu nie tylko z fabułą i bohaterami, ale również z narracją powieściową. Podstawowym zabiegiem adaptatora chcącego przekształcić dzieło prozatorskie w tekst scenariusza jest redukcja treści i rekonstrukcja utworu w oparciu o konkretną wizję reżysera. Niezależnie od tego, czy adaptator mierzący się z wybranym dziełem ma zamiar „stworzyć” adaptowane dzieło na scenie zupełnie od nowa, czy skonstruować scenariusz oparty na konwencjonalnych formułach i usceniczyć utwór prozatorski, odtworzyć go na deskach teatru, zawsze będzie mierzył się z pytaniem dotyczącym sposobów „obróbki” tekstu prozatorskiego, który z jednej strony być może pozostawia adaptatorowi więcej swobody niż dramat, z drugiej zaś potrafi stawiać niemały opór w procesie inscenizacji. Marta Miłoszewska w książce *Adaptacja. Skrzynka z narzędziami* wyszczególniła trzy metody adaptacji tekstów niedramatycznych (przepisanie tekstu oryginalnego w warunkach inscenizacji, adaptacja tekstu oryginalnego do warunków inscenizacji i pisanie nowego tekstu zainspirowanego oryginałem) oraz różne rodzaje modyfikacji dokonywanych w ramach owych metod (redukcja, inwersja, substytucja, amplifikacja, transakcentacja).

Chciałabym zwrócić uwagę na jeszcze jeden rodzaj modyfikacji, niosący za sobą większą ingerencję w tekst, a docelowo zmieniający go

bardziej niż inwersja (rozumiana jako zmiana układu na odwrotny, poprzez zastosowanie między innymi introdukcji), który nazwać można restrukturyzacją. Chodzi o rozbicie struktury adaptowanego dzieła i złożenie jej na powrót w celu stworzenia scenariusza będącego autorską koncepcją oryginału. Zabieg ten częstokroć ściśle związany jest z transakcentacją i ma na celu uwypuklenie wybranej przez adaptatora problematyki oryginału. Aby zbadać, co faktycznie dzieje się z utworem prozatorskim w procesie modyfikacji przez restrukturyzację dzieła, dobrze jest przyrzeć się z bliska reprezentatywnym autorskim strategiom przystosowywania prozy artystycznej do „użytkowania” jej w przestrzeni medium teatru.

Śmierć Iwana Iljicza Jerzego Grzegorzewskiego

Przykładem tego typu inscenizacji prozy jest scenariusz *Śmierci Iwana Iljicza*, według noweli Lwa Tołstoja, autorstwa Jerzego Grzegorzewskiego – twórcy stojącego u progu postmodernistycznego podejścia do inscenizowania literatury. Technika adaptatorska reżysera często polegała na tworzeniu autorskich tekstów, będących kolażami utworów już gotowych. Innym wariantem strategicznym, pozwalającym na pozostanie blisko sensów wykreowanych przez pisarza, przy zachowaniu autonomiczności adaptacji, jest rozbicie struktury tekstu wyjściowego i złożenie go na nowo, według własnej koncepcji. Treść *Śmierci Iwana Iljicza* złożona jest z „przetasowanych” fragmentów opowiadania, uzupełnionych dwoma wierszami Tadeusza Różewicza oscylującymi w obrębie tematyki opowiadania: *Wspomnienie snu z roku 1963* i *Sobowtór*. Samo opowiadanie jest historią choroby i studium śmierci Iwana Iljicza Gołowina – carskiego urzędnika, wiodącego dotychczas życie „wesołe, wygodne i przyjemne”. Podczas przerwy obiadowej w trakcie jednego z posiedzeń współpracownicy Gołowina dowiadują się o jego śmierci z nekrologu umieszczonego w prasie przez wdowę po nim – to początek opowieści. Pierwszy rozdział obejmuje zdarzenia związane z nabożeństwem żałobnym, zaś treść kolejnych stanowią retrospekcje z życia Iwana, rozmowy o śmierci z lokajem Gierasimem oraz opisy postępu choroby, osłabienia ciała i na koniec śmierci bohatera – mamy więc do czynienia z inwersją czasową. Zabieg ten według Wiktora Szklowskiego

służył temu, by „wyeliminować zainteresowanie [odbiorcy fabułą – przyp. K.G.D.], przenosząc cały akcent na analizę, na szczegóły”. Niewątpliwym walorem artystycznym noweli Tolstoja jest również wielość obecnych w dziele postaci fokalizatorów, percypujących zdarzenia i oceniających życie i proces umierania Iwana Gołowina, co reżyser również wykorzystał w procesie adaptacji.

Jerzy Grzegorzewski w swoim scenariuszu, będącym podstawą inscenizacji z 1991 roku, zmienił strukturę fabularną opowiadania Tolstoja i rozproszył narrację trzecioosobową; rozpiął ją na poszczególne postaci, a punkty widzenia niekiedy przeniósł na zupełnie innego obserwatora zdarzeń. Obserwacja zewnętrzna miesza się z wewnętrzną również dlatego, że w spektaklu „przewodnikiem” po życiu i przemijaniu Gołowina jest on sam. Iwan Iljicz, grany przez Jana Peszka, miota się pomiędzy życiem i śmiercią, funkcjonuje w kilku rzeczywistościach jednocześnie. Peszek gra Iwana chorego, umierającego i martwego, który z „zaświatów” patrzy i komentuje to, co po sobie pozostawił. Nie bez powodu na okładce programu teatralnego znalazła się reprodukcja obrazu Hansa Baldunga *Trzy etapy życia kobiety i śmierć*. Grzegorzewski w jednym „teatralnym obrazie” zawarł opowieści o życiu, nakładające się na historię umierania, jak gdyby były kliszami przewijającymi się w myślach Iwana w stanie

agonalnym. W przedziwną atmosferę widz zostaje wprowadzony za pomocą pierwszej sceny. Spektakl rozpoczyna się od metaforycznego „dążenia ku śmierci” Iwana Iljicza. W górnej części sceny została ustawiona ukośna metalowa konstrukcja z prętów, wznosząca się ku górze od lewej kulisy. Na końcu instalacji znajduje się źródło światła, ku któremu podąża aktor. Ilekroć wbiega pod górę i zbliża się do źródła światła, zatrzymuje się i cofa, po czym zbiega w dół. Jak gdyby mocuje się z siłą bijącą z owego światła, lub przeciwnie – z mocą przyciągającą go z powrotem w dół. Scenie towarzyszy zapętlaająca się piosenka śpiewana przez Peszka:

Wpadł pies do kuchni i porwał mięsa ćwierć
A kucharz co był głupi, zarąbał go na śmierć
A kucharz co był mądry i litość w sercu miał
Postawił mu nagrobek i taki napis dał:
Wpadł pies do kuchni i porwał mięsa ćwierć...

W pewnym momencie Peszek spada z pochylni na scenę. Upadek jak gdyby przenosi go do innej rzeczywistości – nagle z przestrzeni metaforycznej aktor wpada w „realną” – następuje scena spotkania z żoną, sugerująca, że Gołowin jest ciężko chory. Takie przejścia pomiędzy tym, co możemy uznać za „rzeczywiste”, a tym, co ma status snu-marzenia, pojawiają się pomiędzy scenami, a nawet w obrębie jednej sceny – co łączy się również z kumulacją punktów widzenia w postaci wykreowanej przez Peszka – i bywają bardzo płynne. Przykład może stanowić początek trzeciej sceny, będącej parafrazą krótkiego fragmentu VIII rozdziału opowiadania:

– Czy podać herbatę? – spytał [sługa Piotr], zatrzymując się w pewnym oddaleniu. [...]
– Nie.
– Może by pan przeszedł na sofę? [...]
– Nie, – daj mi pokój!
– Co pan rozkaże? – zapytał usłużnie [Gierasim].
– Zegarek, – brzmiała lakoniczna odpowiedź. Piotr podał zegarek, leżący na stoliku, tuż koło łóżka.
– Wpół do dziewiątej. Czy tam nikt jeszcze nie wstał?
– Owszem. Wasyl Iwanowicz [syn], poszedł już do gimnazjum, a Praskowia Teodorówna kazała się obudzić, jeżeli pan rozkaże. Czy mam obudzić?
– Nie, nie trzeba.

W noweli początkowa odmowa przyjęcia herbaty przez Iwana jest wyrazem buntu wobec domowników udających przed chorym tymczasowość jego złego stanu zdrowia. Iwan nie może sięgnąć po zegarek, dlatego prosi o pomoc sługę – Gierasima. Ten jako jedyny przyznaje przed Gołowinem, że to, co się z nim dzieje, to powolne umieranie, nie zaś przejściowa słabość. W spektaklu scena ta zostaje osadzona w zupełnie innym kontekście. Iwan odmawia (tym razem) Gierasimowi herbaty i jak gdyby za pomocą pstrykania, które naśladuje rytm pracy zegara, pogrąża się we śnie:

GIERASIM:

Co pan każe.

IWAN ILJICZ:

Unosi prawą rękę, pstryka palcami, potem unosi i pstryka drugą, pstryka na przemian – najpierw powoli, nasłuchując, po chwili coraz szybciej – w rytm tykania zegara. Odpowiada obojętnym tonem nie przestając pstrykać Zegarek!

Słychać stłumiony śmiech. Z lewej kulisy na pochylnię wbiega Dziewczyna w błękitnej sukience. Śmieje się. Iwan Iljicz, ożywiony, odpowiada pstrykaniem.



fol. Zygmunt Ryjka

Śmierć Iwana Iljicza, reż. Jerzy Grzegorzewski, Teatr Studio w Warszawie [1991]



fot. Bartłomiej Jan Sowa

Opętani, reż. Krzysztof Garbaczewski, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu [2008]

Śmiech i pstrykanie na zmianę trwają przez chwilę. Dziewczyna wybiega. Iwan Iljicz podrywa się, idzie kilka kroków w lewo, zatrzymuje się przed konstrukcją i patrzy za Dziewczyną w głąb lewej kulisy. Po chwili wyciąga z kieszeni kamizelki czarne bokobrody, przykleja je sobie, gładzi z zadowoleniem i prezentuje z dumą, odwracając twarz w stronę widowni. Pręży pierś i woła za Dziewczyną

Pół do dziewiątej!

GIERASIM:

Stoi przyczajony. Mówi konspiracyjnym tonem

Czy trzeba?

IWAN ILJICZ:

Wciąż wyprężony, powoli wyciąga w tył wyprostowane ramiona, przyjmuje pozycję skoczka narciarskiego. Gierasim skrada się z rozpostartym szlafrokiem. Iwan Iljicz mówi sam do siebie

Nie trzeba...

Co Gierasim, szkoda go, co?

GIERASIM:

Wola Boska, wszystkich nas to czeka.

[...]

IWAN ILJICZ:

Praskowia Teodorówna Gołowin, pogrążona w głębokim smutku zawiadamia rodzinę i przyjaciół o zgonie ukochanego małżonka, członka izby sądowej, który zmarł dnia 4 lutego bieżącego 1882 roku.

Trzy doby przeraźliwych męczarni i śmierć. Przecież to zaraz, każdej chwili może się stać również...

Znika w prawej kulisie i natychmiast wraca bez szlafroka i bokobrodów. Klaszcze.

Wola boska, wszystkich nas to czeka.

Przy prawej kulisie pojawia się Gierasim z filiżanką na tacy.

Tak, herbata, dobrze, postaw. Zmień mi koszulę. Idź już Gierasim.

GIERASIM:

Nie, panie, posiedzę.

IWAN ILJICZ

Nie, nie, idź. Zimny jestem. Zaraz się ogrzeję. Zimny jestem.

Iwan wprowadza się jak gdyby w trans za pomocą hipnotyzującego dźwięku naśladującego brzmienie tykającego zegara. Przed oczami ma młodą kobietę – najprawdopodobniej miłość sprzed lat. W oczywisty sposób zegar symbolizuje przemijanie (zegar, który zauważa Piotr Iwanowicz podczas uroczystości pożegnalnych). Pojawia się w opowiadaniu Tołstoja także w innych kontekstach; naręczny czasomierz jest prezentem, który otrzymała córka Iwana od ojca. Być może to właśnie skojarzenie zegarka z młodością (tak irytującą chorego) i upływającym czasem naprowadzają Iwana na skojarzenie z dawną miłością. Cytowana scena nie tylko komunikuje widzowi niejednorodność temporalną i logikę snu, ale również odsłania niejasny status głównego bohatera. Jan Peszek doklejając sobie gęste bokobrody, zasygnalizował zmianę rzeczywistości bądź przeniesienie się w świat wspomnień Iwana Iljicza. Tego typu zarost nosi również jego znajomy z izby sądowej – Szwarc. Prawdopodobnie wspomnienie o własnych bakach z młodości sprawiło, że Iljicz w inscenizacji Grzegorzewskiego pomyślał najpierw o Szwarcu, a następnie o Iwanie Piotrowiczu – bo to jego słowami z pierwszego rozdziału opowiadania mówi do sługi („Co Gierasim, szkoda go?”).

Chwilowe przeobrażenie się w postać obecnego na uroczystości Piotra Iwanowicza przywodzi za sobą z kolei obraz wdowy po carskim urzędniku. W tej sekwencji sceny Jan Peszek przeobraża się w zmarłego Iwana, który recytuje własny nekrolog, prześmiewczo inscenizując żalobę

żony. Fakt, że mamy do czynienia z nieżyjącym bohaterem, komunikuje też parafraza „sceny z herbatą”. Kwestia związana z koniecznością ogrzania się wypowiedziana jest w opowiadaniu przez lekarza, który przyszedł do chorego. W spektaklu kwestia ta, włożona w usta Iwana i dodatkowo sparafrazowana („Jestem zimny”), daje do zrozumienia, że słowa wypowiedzane są przez już martwego Gołowina, mimo że Lokaj podawał herbatę i zmieniał koszulę jeszcze żywemu urzędnikowi.

Scena, w której „martwy Iljicz” przedrzeźnia swoją żonę Praskowię, jest wprowadzeniem do najistotniejszego tematu inscenizacji: fasadowości życia Iwana, „spektaklu” jego choroby i „widowiska” żałoby po nim. Sztuczność owa zostaje wyeksponowana przez kilka elementów. Pierwszym z nich jest osadzenie spektaklu w przestrzeni teatralnej (koledzy Iwana obserwujący, w jaki sposób Peszek-Iljicz „przedstawia” śmierć, zajmując pierwsze rzędy widowni) oraz częściowa realizacja spektaklu w formie operetkowej. We wspomnianej scenie, w której Iwan opowiada Gierasimowi o swoim życiu, kładzie się, zastyga w bezruchu, deklarując, że jest „zimny”, rozbrzmiewa Marsz Żałobny z *V symfonii* Gustava Mahlera. Z kolei w scenie ósmej spektaklu Iljicz staje na krześle i przed publicznością złożoną z przyjaciół i dawnych ukochanych wyśpiewuje fragment arii z *Kserksesa* Georga Friedricha Händla („Ombra mai fu / di vegetabile / cara ed ambile / soave piu”), a wtóruje mu chór dziewcząt śpiewających „le phénix de la famille”.

Reżyser przełożył opowiadanie Tolstoja na zbitkę wspomnień Iwana Iljicza, sceny przeżywania przez niego śmierci oraz obserwowania żałoby, którą „inscenizują przed światem” bliscy. Grzegorzewski rezygnuje z realistycznego opowiadania na rzecz irrealizmu, logiki snu, poetyckości. Gubi w ten sposób wyznaczoną przez Tolstoja „fazowość” życia Gołowina. Redukując fabułę i dekonstruując strukturę opowiadania, tworzy historię będącą migotliwą reprezentacją obrazów przewijających się przez umysł Gołowina – przed jego śmiercią oraz po niej. Monologowe części spektaklu są próbą stworzenia scenicznego strumienia świadomości, kolażu scen z życia ziemskiego i pośmiertnego Iljicza, co zbliża spektakl do poetyki słynnej *Duszyczki* w reżyserii Grzegorzewskiego według Stanisława Różewicza z 2005 roku.

Opętani Krzysztofa Garbaczewskiego

Podobną strategię w przetwarzaniu struktury dzieła literackiego na potrzeby adaptacji teatralnej zastosował Krzysztof Garbaczewski, inscenizując *Opętanych* Witolda Gombrowicza – powieść szczególną w dorobku autora *Ferdydurke*. Utwór narodził się z fascynacji gatunkami popularnymi i (a może przede wszystkim) dla zysku. Oscyluje pomiędzy powieścią popularną a pastiszem romansu grozy i kryminałem. Przez „brukową” opowieść przebija autorski język, niekiedy dochodzi do głosu swoisty psychologizm Gombrowicza, a powstała w ten sposób niejednorodność stylistyczna mogła być jednym z powodów niewielkiego sukcesu tej powieści w odcinkach.

Fabuła *Opętanych* skupia się wokół dwóch głównych wątków: romanowo-kryminalnego (dotyczącego toksycznej relacji miłosnej pomiędzy Mają Ochołowską, właścicielką ziemską z Połyki, i jej trenerem tenisa) oraz gotyckiego (związanego z tajemnicą nawiedzonego zamku w Mysłocy, znajdującej się nieopodal Połyki, która stanowi własność starego i zdziwaczka księcia Holszańskiego). Maja jest zdolną tenisistką, córką właścicielki szlacheckiego dworku na Lubelszczyźnie, natomiast Leszczuk to młody chłopak z rodziny robotniczej, który dzięki odrobinie szczęścia i talentowi stał się trenerem lubelskiego klubu tenisowego. Młodzi zaczy-

nają się sobą fascynować, kiedy Leszczuk przyjeżdża do Połyki, aby partnerować Mai w grze. Jednak istniejąca między nimi przepaść klasowa (przez Gombrowicza nazywana również „rasową”) oraz rzekome podobieństwo mentalności prowadzą do licznych spięć, z których jedno kończy się bójką między zakochanymi. Na skutek owego wypadku Leszczuk ucieka do Warszawy, gdzie zatrudnia się jako kelner, za nim podąża Maja. Dziewczyna podejmuje pracę jako sekretarka Maliniaka – milionera, który niebawem zostaje zamordowany. Ochołowska ma zasadne podejrzenia, że zabójstwa dokonał Leszczuk (ten, popadłszy w szaleństwo, ucieka z powrotem na Lubelszczyznę). Maja, spotkawszy przypadkowo Hińcza – jasnowidza, który odkrył ucieczkę trenera w połyckie strony – rusza wraz z medium w poszukiwaniu Leszczuka. Jak się okazuje, ten znalazł schronienie w chacie chłopca. Rolnik jest synem z nieprawego łoża starego Holszańskiego, zbiegłym z ojcowskiej niewoli. Księżę przed laty wyrzekł się syna, ale zatrudnił go w charakterze lokaja na zamku. Kiedy młodzieniec orientuje się, że jest synem Holszańskiego, zaczyna dochodzić swoich praw. Z obawy przed złą sławą, księżę zamyka syna w starej kuchni i tam go przetrzymuje. Pewnego dnia chłopiec znika – od tego momentu w owej starej kuchni straszy.

Grzegorzewski w swoim scenariuszu zmienił strukturę fabularną opowiadania Tolstoja i rozproszył narrację trzecioosobową; rozpiął ją na poszczególne postaci, a punkty widzenia przeniósł niekiedy na zupełnie innego obserwatora zdarzeń.

Krzysztof Garbaczewski wraz Katarzyną Warnke, odpowiedzialną za dramatyzację utworu, szatują historię napisaną przez Gombrowicza, by zrealizować dwa założenia: wyeksponować pastiszowy charakter utworu „wyjściowego” oraz wydobyć na plan pierwszy jego problematykę (niekiedy w powieści przyćmiewaną przez sensacyjny charakter utworu i dynamikę fabuły) dotyczącą m.in. poszukiwania tożsamości, poczucia wstydu i społecznego niedopasowania.

Pierwszym widocznym „zabiegiem” dokonany na prozie powieściowej w celu jej dostosowania do medium teatru jest wprowadzenie różnego typu narratorów scenicznych¹. Spektakl zaczyna się od końca wątku warszawskiego powieści – czyli od śledztwa w sprawie śmierci Maliniaka. W tej scenie rolę narratora (co istotne, trzecioosobowego) pełni sam martwy Maliniak (w tej roli Adam Wolańczyk). Bohater, patrząc w obiektyw niewielkiej kamery, opowiada o wydarzeniach przeszłych, a następnie komentuje akcję sceniczną, co widz ogląda w powiększeniu na ekranie telewizora umieszczonego na scenie. Hiperboliczny, powielony obraz Maliniaka, zestawiony z przerysowaną grą aktorską Marty Zięby grającej hrabinę Di Mildi, sprawia, że zostajemy wprowadzeni przez twórców w świadomie kiczowaty świat sceniczny, celowo eksponujący „słabość” gatunku popularnego, jakim jest kryminał. Widz już od pierwszej sceny wie, kto zabił „gadającego trupa”, a z kolejnych dowie się, jak finalnie (w świecie powieściowym) wyglądać będzie relacja ziemianki

i trenera. Co za tym idzie, widz pozbawiony jest głównej przyjemności płynącej z obcowania z gatunkami popularnymi – śledzenia rozwoju fabuły. Trzecioosobowa narracja sceniczna służy również do wyeksponowania teatralności zachowań społecznych opisanych w powieści. Prowadzona jest między innymi przez młodą parę (Andrzej Kłak i Małgorzata Białek) oraz – przebraną za śpiewaczkę operową – kucharkę księcia, Ziółkowską (Ewelina Żak), która komentuje rozgrywkę Mai (Paulina Chapko) i Leszczuka (Rafał Kosowski), stylizując wypowiedź na profesjonalny komentarz sportowy.

Przedstawione wydarzenia fabularne poprzęplatane są retrospekcjami i monologami bohaterów, w dużej mierze będącymi ich autoprezentacjami, które wprowadzają do spektaklu punkty widzenia z perspektywy postaci. Trzecia scena to monolog matki Mai, czytającej list do córki, w którym kobieta zwierza się z bólu, jaki sprawia jej niemożność porozumienia się z dzieckiem i wyraża obawy co do tego, czy na pewno miłość, a nie wyrachowana interesowność leżą u podstaw narzeczeństwa Mai z Cholawickim – sekretarzem księcia. Z kolei w piątej scenie pierwszego aktu Leszczuk opowiada historię swojego trudnego dzieciństwa spędzonego pod opieką agresywnego ojca oraz młodości w klubie tenisowym. Drugi akt rozpoczyna się od mrocznej sceny rekonstruującej życie syna Holszańskiego na zamku i jego homoerotyczną, kazirodczą relację z księciem. Przewodnikiem po wydarzeniach z przeszłości jest Grzegorz – stary sługa Holszańskiego, opowiadający mroczną historię z offu.

Garbaczewski podąża za ideą zabawy konwencjami realizowaną w literaturze przez Gombrowicza, a jednocześnie sam łączy i „nicuje” różne teatralne formy, ale nie tylko – wprowadza elementy przypominające pastisz opery, kabaretu, korzysta z „operacji świetlnych” znamienych dla klasycznego horroru, używa elementów choreograficznych charakterystycznych dla pokazów mody, przerysowuje wątki psychoanalityczne, a motyw Hincza – szalonego jasnowidza zawieszony zostaje pomiędzy satyrą na mody z dwudziestolecia międzywojennego a stylizacją na Sartre’owski dramat egzystencjalny.

Reżyser nie tylko restrukturyzuje fabułę, by „zabawić się” gatunkami literackimi i formami teatralnymi. Kolejnym „zabiegiem” na opowieści Gombrowicza jest dialogizacja narracji trzecioosobowej, zastosowana

między innymi w celu uzyskania efektu komicznego. Przykładem może być scena, w której Leszczuk pokazuje Mai sposób na ścięcie piłki rakietą tenisową niemożliwe do odbicia przez przeciwnika:

Chciała go zapytać, jak wpadł na to, ale w formie bezosobowej to pytanie było trudne do postawienia.

– Ho co? Przecie jak bym wygrał... to i nam byłoby łatwiej. Miałbym przynajmniej jakieś stanowisko.

– Aha – to on podchodził do tego tak... matrymonialnie? – Chciała się odsunąć z odrazą, ale – przecież to był jej uśmiech, jej sposób mówienia, ona zupełnie tak samo mogłaby to powiedzieć. I zresztą czyż ona była lepsza? Ot, głupi ordynarny chłopak i zdeklasowana panna.

Co zostaje w spektaklu przetworzone następująco:

MAJA: Chcę Cię zapytać, jak wpadłeś na to, ale w formie bezosobowej to pytanie jest trudne do postawienia.

LESZCZUK: Ho co? Przecie jak bym wygrał... to i nam byłoby łatwiej. Miałbym przynajmniej jakieś stanowisko.

MAJA: Aha, to Ty podchodzisz do tego matrymonialnie? Chcę odsunąć się z odrazą! Zresztą, czy ja byłam lepsza? Ot, głupi ordynarny chłopak i zdeklasowana panna.

Krzysztof Garbaczewski, wpisujący się w praktyki teatru postdramatycznego, nie tworzy z powieści autora *Ferdydurke* formy dramatycznej, ale uwzględnia narrację powieściową, by zaznaczyć swoistość materii, która zostaje zainscenizowana, a jednocześnie opowiedzieć o poruszanych w niej problemach. Spektakl kończy się sceną bezskutecznego wywoływania złego ducha z „opętanego” Leszczuka. Przedstawienie zamyka się wielokrotnym powtórzeniem przez Hincza-medium pytania „Kim jesteś?”. Zawieszony w połowie powieściowej sekwencji, finał spektaklu zmienia nie tylko znaczenie samego opętania, ale również sens historii ofiar społecznej nierówności. ■

1 • O strategii adaptacyjnej Krzysztofa Garbaczewskiego piszę również w artykule *Opętani w teatrze. Zabiegi adaptacyjne na powieści Witolda Gombrowicza w inscenizacji Krzysztofa Garbaczewskiego*, „Załącznik Kulturoznawczy” nr 7/2020.

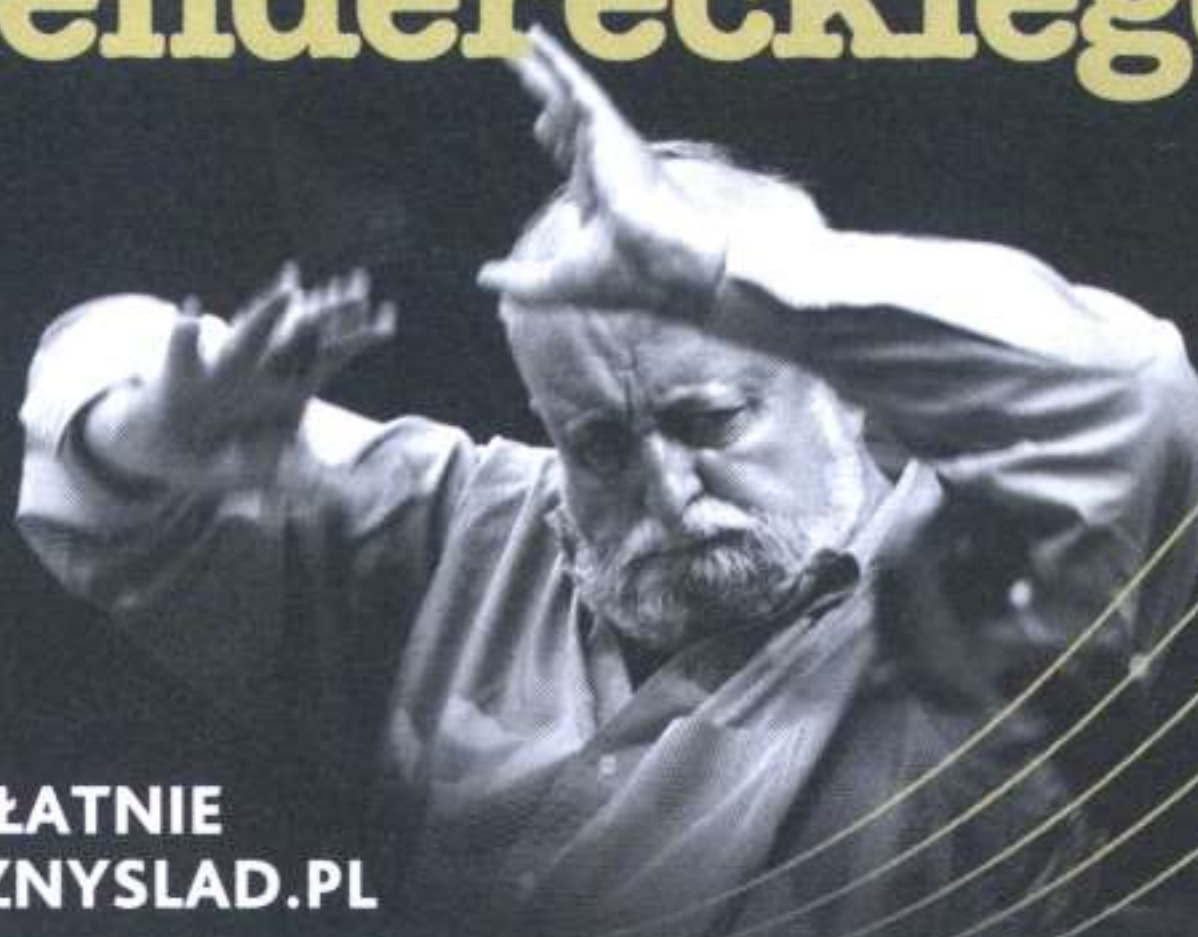

Kraków

NIEZNANA MUZYKA TEATRALNA I FILMOWA
Krzysztofa Pendereckiego


Musyczny ślad Krakowa

**NAGRANIA DOSTĘPNE BEZPŁATNIE
NA STRONIE WWW.MUZYCZNYSLAD.PL**

KRAKOWSKIE FORUM KULTURY - INSTYTUCJA KULTURY MIASTA KRAKOWA



fot. Mirosław Pietruszyński

Organizator projektu:



**Krakowskie
Forum Kultury**

Partnerzy:

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

Dofinansowano
ze środków Narodowego
Centrum Kultury w ramach
programu Kultura w sieci



TEATR

Classic