

STRATEGIE REŻYSERSKIE WSPÓŁCZESNYCH INSCENIZATORÓW „WIELKIEJ POWIEŚCI” – NA PRZYKŁADZIE TRYLOGII JANA KLATY I CHŁOPÓW KRZYSZTOFA GARBACZEWSKIEGO

MONIKA KOSTASZUK-ROMANOWSKA

Instytut Studiów Kulturowych, UwB
Institute of Culture Studies, University of Białystok
m.romanowska@uwb.edu.pl
ORCID: 0000-0002-1059-1778

Określenie „wielka powieść” oznacza powieść w typie epepeicznym. Mam tu na myśli i objętość, i obecność podstawowych elementów źródłowego wzorca. Modelową reprezentację tego gatunku stanowią klasyczne dzieła XIX-wieczne – powieści konstruujące obraz zbiorowości rozpisany w szerokim horyzoncie społeczno-obyczajowym. Osadzenie akcji w szczególnym – jak zakłada konwencja – momencie czasowym, rozstrzygającym o losach tej zbiorowości, pozwala ujawnić kondycję społecznego uniwersum, a zarazem umożliwia stworzenie jego zagęszczonego, syntetycznego portretu¹. Polska

¹ Dwa wspomniane elementy traktuje się jako podstawowe wskaźniki, wywiezionej z charakterystyki gatunku eposu, epepeiczności. Zob. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, *Zarys poetyki*, Warszawa 1980, s. 149. Termin ‘epopeja’, jak zauważa Adam Kulawik, opisuje (również) określony typ powieści, dzielącej pewne cechy z eposem (istotnym podobieństwem jest np. zastosowanie „bardzo szerokiego planu epickiego”, co uzasadniałoby użycie przede mnie terminu „wielka powieść”), ale zasadniczo różniące się od niego przede wszystkim realistyczną estetyką (i oczywiście formą prozatorską). Zob. A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Warszawa 1990, s. 435. W odniesieniu do powieści realistycznych termin „epopeja” nie ma, podkreśla Roman Krzywy, „statusu genologicznego”. Zob. R. Krzywy, hasło ‘epos’, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 233. Na koniec rozważań gatunkowych warto przywołać współczesną refleksję o epepeiczności autorstwa Dariusza Kuleszy. Ze względu na temat mojej analizy (i jej konkluzję) wydaje się ona szczególnie ciekawa: „Tekst wtedy jest epopeją, kiedy konfrontuje czytelnika z określoną słowem »świat« całością. Wyodrębnienie jej

literatura końca XIX i początków XX wieku obfituje w tego typu teksty – należą do nich, skonstruowane w formie kalejdoskopowej wizji, powieści Sienkiewicza, Prusa, Orzeszkowej, a także późniejsze dzieła Reymonta.

Stricte epicka materia literacka nie od dziś budzi zainteresowanie twórców teatralnych. Jednak potencjał „wielkiej powieści”, paradoksalnie wcale nie niesceniczny, to w polskim teatrze odkrycie całkiem nowe. Ów potencjał wynika już z samej fabularnej skali tych dzieł. Stanowi ambitne technicznie, a zatem niewątpliwie kuszące, wyzwanie dla reżysera, który musi znaleźć sposób na sceniczną translację obszernego, stawiającego naturalny opór, materiału, obliczonego przecież na lekturę odbywającą się w porządku całkowicie innym niż teatralny. Równie inspirujące wydają się wspomniane wcześniej wyznaczniki epopeiczności. Panoramiczne studium społeczeństwa, osadzone w dyskursie przełomu, przesilenia idei, wartości, tożsamościowych identyfikacji, to gotowy, a przy tym wyjątkowo bogaty, rezerwuar problemów – prawdziwy „sezam” wątków, tematów i spraw. Te atrybuty „wielkiej powieści” – nawet jeśli przyjmiemy, że są one, jak wspomniano, tylko z pozoru antyteatralne – za każdym razem oznaczają dla jej inscenizatorów konieczność zmierzenia się ze skrajnie trudnym zadaniem. I może właśnie poziomem trudności piętrzących się przed realizacjami powieściowymi należy tłumaczyć fenomen popularności tego typu projektów w polskim teatrze.

Potwierdzeniem owego fenomenu jest fakt, że tylko w ostatnim okresie na polskich scenach odbyło się kilkanaście takich premier². To przede wszystkim krakowska inscenizacja *Trylogii* w reżyserii Jana Klaty i warszawska inscenizacja *Chłopów* autorstwa Krzysztofa Garbaczewskiego, ponadto trzy adaptacje *Ziemi obiecanej* (Jana Klaty w Teatrze Polskim we Wrocławiu, Wojciecha Kościelniaka w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, Remigiusza Brzyka w łódzkim Teatrze Nowym) i aż pięć (to

wymaga skutecznego kryterium i kontekstu wyznaczającego »naturalne środowisko« epopeicznego świata. Najskuteczniejszym i najodpowiedniejszym kryterium wyodrębniającym całość jest szeroko rozumiana antropologia, ponieważ chodzi o nasze światy: indywidualnie człowiecze i zbiorowo ludzkie, społeczne”. Zob. D. Kulesza, *Epopeja. Myśliwski, Herbert, Mrozek*, Białystok 2016, s. 44.

² Mowa o okresie wyznaczonym datą pierwszej z dwu przywołanych w tekście inscenizacji (*Trylogii* w reżyserii Jana Klaty), czyli od 2009 roku.

swoisty rekord) adaptacji *Lalki* (Wiktora Rubina we wrocławskim Teatrze Polskim, Bogdana Kokotka na Scenie Polskiej w Czeskim Cieszynie, Anety Groszyńskiej w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej, Wojciecha Farugi w warszawskim Teatrze Powszechnym, Wojtka Klemma w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie)³.

Zainteresowania wspomnianymi powieściami nie można tłumaczyć jedynie chęcią zmierzenia się ze specyficznym materiałem literackim czy, tym bardziej, uleganiem cyklicznej modzie na takie inspiracje. Prawdziwych przyczyn należałoby szukać w dyskursach źródłowych dla współczesnego teatru. Spróbujmy zatem nazwać i uporządkować najważniejsze tropy prowadzące do scenicznych „adaptacji”⁴ „wielkiej powieści”. Trop pierwszy niewątpliwie stanowi formuła teatru postdramatycznego, skonceptualizowana w głośnej pracy Hansa-Thiesa Lehmana⁵. Istotna zmiana paradygmatu, która dokonała się w teatrze XX wieku, usankcjonowała faktyczne odebranie scenicznego monopolu gatunkom stricte dramatycznym. Skutecznie konkurowały z nimi formy teatralne, które charakteryzowało odejście od budowania spójnej fabuły na rzecz (typowo scenicznej) „zdarzeniowości”. Oznaczało ono również rezygnację z takiej koncepcji bohatera, który ma ową fabułę wewnątrznie spajać, stanowiąc zarazem czytelny obiekt auto-identyfikacji widza. Formuła postdramatyczna otwierała drogę do tworzenia teatralnych artefaktów w postaci wypowiedzi ustrukturyzowanych całkiem odmiennie niż klasyczna powieść, czyli przy użyciu swobodnej gry obrazów, skojarzeń, poddanych reinterpretacji klisz.

Jak wynika z tego bardzo uproszczonego zestawienia, już sama idea postdramatyzmu w naturalny sposób uprawomocnia inscenizacje powieści realizowane nie w formie przeniesionych na scenę cytatów z fabuły, lecz

³ W tym zestawieniu podaję tylko tytuły z repertuaru teatrów dramatycznych. Pomijam spektakle impresaryjne, muzyczne i telewizyjne, które też miały swoje premiery w tym okresie.

⁴ Staram się unikać terminu „adaptacja”, stąd użycie cudzysłowu. Nie da się tą, dosyć anachroniczną i zdecydowanie zbyt pojemną, kategorią oddać specyficzną metody teatru biorącego dziś na warsztat „wielką powieść”. Jednak zagadnienie terminologii jest na tyle istotne, że trzeba będzie do niego jeszcze w tej analizie powrócić.

⁵ Zob. H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004.

w trybie radykalnej dekompozycji obszernego wyjściowego materiału. Co więcej, daje się ona przełożyć na konkretne procedury wykorzystywane w procesie jego teatralizacji. Procedury te polegają na wielokrotnej wymianie elementów budujących powieściowe światy. Chodzi przede wszystkim o wymianę fabularnego ciągu przyczynowo-skutkowego na – wymagające całkiem innego „uspójnienia” – sceniczne „dzianie się”, ale też o zastępowanie powieściowych bohaterów figurami postaci, w lekturze których życiowe prawdopodobieństwo zostaje unieważnione na rzecz, zaproponowanej przez reżysera, kreacji o wymowie emblematycznej. Spektakl tworzony przy użyciu techniki demontażu uniwersum źródłowego tekstu, a następnie wtórnie, recyklingowo⁶ montowany z wydobytych z niego – i poddanych autorskiej selekcji – motywów, wyobrażeń, symboli, finalnie ujawnia się jako dynamiczna, intertekstualna rozmowa z nimi. Rekontekstualizacja oraz nowe opracowanie elementów wyjściowego materiału ma na ogół jeden, jasno określony cel – ich sfunkcjonalizowanie na potrzeby współczesnego dyskursu.

Na koniec tego wątku warto przywołać argument najbardziej oczywisty. Koncepcja postdramatyzmu nie eliminowała tekstu z teatru czy, tym bardziej, słowa ze spektaklu. Podkreślał to sam Lehmann, zauważając nieustanną oscylację na osi rozpiętej między teatrem i tekstem. Zaproponowana przez niego formuła – stawiając w punkcie centralnym jednak teatr, nie literaturę – lokalizowała tekst w pozycji zdecydowanie nieuprzywilejowanej, co więcej, niesuwerennej. Był on traktowany jako równorzędny, obok innych środków ekspresji, element całościowej struktury przedstawienia.

Tytuł *Teatr postdramatyczny*, odwołując się do dramatu jako gatunku literackiego, sygnalizuje wciąż istniejący związek i nadal zachodzącą wymianę

⁶ Określenia „recyklingowo” – w opisie prezentowanej techniki – używam w znaczeniu, które trafnie oddała Wanda Świątkowska, analizując strategie reżyserskie Pawła Demirskiego: „Demirski stosuje właśnie strategię recyklingu – wybiera, montuje elementy z istniejących i łatwo identyfikowalnych tekstów kultury, by zainicjować z czytelnikiem/widzem rodzaj gry, odwołującej się do zasobów jego wiedzy i pamięci”. Jak zauważa autorka, tego typu strategia (i ufundowana na niej gra z odbiorcą) służy wstępnemu osadzeniu sytuacji scenicznej na fundamencie rozpoznawalnych dla widza tropów kulturowych, wyklucza więc tworzenie jej „od zera”. Zob. W. Świątkowska, *Recykling*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. E. Bal, D. Kosiński, Kraków 2017, s. 234.

pomiędzy teatrem a tekstem. Dzieje się tak, choć w centrum zainteresowania stoi dyskurs teatru, a tekst traktowany jest wyłącznie jako element, warstwa i „materiał” scenicznej kompozycji, a nie jego dominanta⁷.

Zmiana statusu tekstu w teatrze postdramatycznym oznaczała także modyfikację metod jego scenicznej „obróbki”. Nie służył on wyłącznie podawaniu znaczeń, ale stanowił – znów podobnie jak inne tworzywa teatralne – materiał do budowy znaków scenicznych składających się na złożoną kompozycję wizualno-dźwiękową.

Chodzi więc – zauważyła Ewa Wąchocka – o zmianę sposobu traktowania tekstu polegającą – w największym skrócie – na przeniesieniu punktu ciężkości z praktyki znaczeniowej, której środkiem był tekst, na eksploatację jego plastyczności jako materiału (ucieleśnienie, gra słowa w sytuacji scenicznej, artykulacja, efekty foniczne) oraz jego dyspozycji wizualnych⁸.

Odnosząc wspomniane uwagi do inscenizacji „wielkiej powieści”, należałoby raz jeszcze podkreślić, że właśnie formuła teatru postdramatycznego, sankcjonując umieszczenie tekstu w strukturze równoprawnych komponentów spektaklu, jednocześnie mocno akcentowała autonomię dzieła scenicznego. Inszenizacja powieściowa stawiała zatem przed jej twórcą zadanie, w opisie którego trudno stosować jedynie niewiele mówiącą kategorię przekładu literatury na teatr. Jeśli już w ogóle posługiwać się tym terminem, to z zastrzeżeniem, że ów przekład odbywa się w trybie nie ekwiwalencji, lecz swobodnej kreacji wypowiedzi teatralnej, czyli – konstruowanego na kanwie wyjściowego materiału – możliwie atrakcyjnego scenicznie, a jednocześnie komunikującego własne sensy, artystycznie suwerennego widowiska.

Trop drugi zbiega się z tropem pierwszym, bo dotyczy współczesnego rozumienia pojęcia tak zwanej adaptacji. W teatrze XXI wieku nie tylko prosty podział na „wierną” *versus* „niewierną” lekturę oryginału nie ma już zastosowania. Praktyki teatralne skutecznie unieważniły i celowość prowadzenia sporu o granice „wierności”, i sens rozliczania twórców z jej zachowania. Przyczyniła się do tego wielość reżyserskich koncepcji inscenizacyjnych, świadczących o tym, że adaptacja niejedno ma dziś imię. Jak

⁷ Ibidem, s. 9.

⁸ E. Wąchocka, *Postpisanie dla teatru*, <http://opcje.net.pl/ewa-wachocka-postpisanie-dla-teatru/> [dostęp 21.01.2020].

zauważa Patrice Pavis, „sposoby grania klasyki nie mają już w sobie nic uniwersalnego i systematycznego”⁹. Scenicznemu przystosowaniu poddaje się w rozmaity sposób rozmaite teksty. Jednak dziś kryterium istotnie różnicującym podobne inscenizacje nie jest ani pytanie „co?”, ani nawet „jak?”, lecz pytanie o to, „do czego” twórca spektaklu zamierzał dopasować wyjściowy tekst i w jakiej narracji teatralnej chciał go użyć.

Można by postawić tezę – zauważa Alina Sordyl – że twórcy teatrów autorskich, tacy jak Jerzy Grzegorzewski, Włodzimierz Staniewski czy Krystian Lupa, dokonują adaptacji na zasadzie przystosowania elementów literackich do indywidualnej, zmieniającej się estetyki własnych teatrów, zaś reżyserzy scen repertuarowych raczej przystosowują modną epikę (Bułhakow, Schulz) do medium i jego bardziej utrwalonych, tradycyjnych konwencji reprezentacji i komunikacji. Z kolei Maja Kleczewska, Jan Klata, Michał Zadara i inni dokonują adaptacji zarówno klasycznych tekstów dramatycznych, jak i tekstów epickich do dyskursów współczesnej kultury i ukształtowanych pod ich wpływem sposobów postrzegania i percepcji widza (idea porozumienia z widownią w jej języku)¹⁰.

Trudno posługiwać się mocno już rozmytym terminem adaptacji w odniesieniu do spektakli, które dokonują radykalnej dekompozycji źródłowego tekstu i włączają go w heterogeniczny przekaz równorzędnie traktujący różne porządki intelektualne. Postmodernistyczna dewaluacja logocentrycznego autorytetu tekstu i pozycji jego autora otworzyła drogę do odczytań zdecydowanie „niekanonicznych”, podporządkowanych różnym, wskazywanym przez interpretatorów, współczesnym kontekstom.

Kulturowe tło adaptacji epiki i innych tekstów w teatrze zdaje się dziś stanowić – podkreśla Sordyl – między innymi postmodernistyczna kultura z jej równorzędnym traktowaniem różnorodnych systemów kulturowych, powszechna medializacja różnych porządków rzeczywistości oraz zmiany w ponowoczesnych społeczeństwach. [...] Odejście od logocentryzmu i wiary

⁹ P. Pavis, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, przeł. P. Olkusz, Warszawa 2011, s. 278.

¹⁰ A. Sordyl, *Adaptacja jako twórcza praktyka w polskim teatrze współczesnym: Krystian Lupa – Krzysztof Warlikowski – teatr krytyczny*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 2, s. 44.

w obecność sensu w tekście, a także ogłoszona śmierć autora otworzyły świat tekstów nie tylko na sieć intertekstów, ale także na wszelakie konteksty: społeczne, komunikacyjne, polityczne, medialne. Poststrukturalistyczna refleksja umocniła przekonanie o braku tożsamości tekstu i wzmocniła świadomość znaczenia kontekstu¹¹.

Trop trzeci powiązałabym z przewartościowaniem kategorii tzw. niesceniczności. W historycznym dyskursie polskiej krytyki niewątpliwie jest ona związana z kwestią dramatu romantycznego. Dwudziestowieczna praktyka teatralna zweryfikowała i rzekomą niesceniczność sztuk polskich romantyków, i – co szczególnie istotne dla tego przeglądu – niesceniczność jako taką. Truizmem będzie stwierdzenie, że to, co w przeszłości uważano za niesceniczne, znakomicie poddaje się inscenizowaniu i wręcz stanowi impuls do poszukiwań teatralnego kodu dla objętych podobnym tabu dzieł. Dewaluacja pojęcia immanentnej niesceniczności skutkowałą wprowadzeniem do teatru materiału daleko bardziej problematycznego niż „wielka powieść”. Otwartych drzwi dziś nie ma już sensu wyważać. Pozostaje jednak kwestia, niepodjęta w straconym czasie dyskusji nad niescenicznością, dotycząca nie tego „czy”, ale tego „jak” w praktyce realizować teatralną translację gatunków, które umieszczono w zbiorze opisanym tą kategorią. Odpowiedź przynoszą zróżnicowane, niepoddające się jednej, możliwej do określenia formule, autorskie wizje inscenizacyjne.

Trop czwarty prowadzi do teatru zaangażowanego w rozpoznawanie (podobnie jak klasyczna „wielka powieść”) rzeczywistości społecznej. Jesteśmy obecnie świadkami odrodzenia takiego modelu teatru. W ostatnich latach pojawiło się wiele inscenizacji eksplorujących nie zagadnienia psychologiczne czy egzystencjalne, lecz istotne problemy życia zbiorowego. Początkowy okres transformacyjnego przełomu 1989 roku takiemu teatrowi zdecydowanie nie sprzyjał.

Zygmunt Hübner – przypominał w 2005 roku Maciej Nowak – uczył nas kiedyś, że w każdym systemie politycznym, niezależnie, czy to kraj komunistyczny, czy wolnorynkowy, środowiska artystyczne i intelektualne muszą pozostawać w opozycji do władz. Ale przecież władza od piętnastu lat jest nasza, wyśniona przez lata sowieckiej zależności. [...] Czy pamiętacie hasło

¹¹ Ibidem.

z początku lat dziewięćdziesiątych: „Artyści dla Rzeczypospolitej”? Pod takim mottem ludzie teatru prześcigali się w deklaracjach sympatii i poparcia dla nowej rzeczywistości, dla nowej władzy. W efekcie doprowadziliśmy do tego, że teatr stracił całkowicie swój budowany przez dwa stulecia autorytet moralny i społeczny¹².

Afirmacja nowej rzeczywistości skutecznie odsuwała potrzebę refleksji nad faktyczną kondycją społeczeństwa. Trudno określić moment, w którym nastąpiła zmiana narracji. O wiele łatwiej wskazać jej „sprawców”. W XXI wieku problematyka społeczna powróciła dzięki wchodzącym do polskiego teatru pokoleniom reżyserów zainteresowanych robieniem spektakli krytycznie recenzujących współczesną rzeczywistość. „Trzeźwo patrzę na realia dzisiejszej Polski, nie zachłystując się pozornym dobrobytem ani wolnością, o które nie musieli już walczyć¹³ – pisała o nich Julia Kluzowicz. Młodzi twórcy na nowo stawiali, wydestylowane z „wielkiej powieści”, pytania o to, jakim jesteśmy społeczeństwem, jak ukształtowała nas przeszłość, a także dokąd – jako zbiorowość – zmierzamy.

I wreszcie trop ostatni, który opisałam jako konfrontację lektury powieściowej i odczytań teatralnych, zarówno zachowawczych (w tym uproszczonych inscenizacji „lekturowych”), jak i poszukujących. Zderzenie z odmiennym porządkiem percepcyjnym to dla reżysera sytuacja komfortowa. Daje impuls do stworzenia własnego przekazu nie tylko w wymiarze semantycznym, ale i formalnym. Gdy (w dodatku) bierze on na warsztat tekst o statusie dzieła klasycznego, otwiera się przed nim możliwość wyboru interesujących go treści z ogromnego zestawu motywów źródłowych, ale też z zasobów nabudowanych nad nimi narracji. To także okazja do podjęcia, prowadzonej na własnych prawach, dyskusji z takimi, utrwalonymi w tradycji, narracjami.

Przegląd najważniejszych źródeł i kontekstów teatru „wielkiej powieści” pozwala wstępnie zaprojektować katalog jego potencjalnych strategii

¹² M. Nowak, *My, czyli nowy teatr*, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/8314.htm?josso_assertion_id=0C0C68A39DFE559C [dostęp 21.01.2020].

¹³ J. Kluzowicz, *Teatr zaangażowany społecznie jako sposób odnowienia dialogu z polskim widzem*, „Rocznik Andragogiczny” 2007, s. 135.

inscenizacyjnych¹⁴. Z pewnością należy w nim uwzględnić wspomnianą technikę swobodnej dekompozycji, wydobywającą z obszernej epickiej materii interesujące reżysera wątki, które następnie, przy użyciu strategii dekontekstualizacji, zostają wmontowane w całkiem nową narrację. Zasada opowiadania przeszłością o współczesności nadaje tej narracji walor aktualnego komentarza. Strategia opozycji porządków lekturowych, podobnie jak strategia wymiany akcji powieściowej na sceniczne „dzianie się”, wyposaży inscenizację w niezbędną energię wymuszającą aktywną percepcję. Z kolei strategia tropienia klisz myślowych, włączania przetworzonych tropów kulturowych i popkulturowych, zasila wspomnianą percepcję rozpoznawalnymi dla teatralnej publiczności treściami. Konfrontujące się ze stereotypem niesceniczności „wielkiej powieści” techniki jej spektaklizacji sytuują widza w roli odbiorcy stworzonego specjalnie dla niego świata teatralnej iluzji. Jednocześnie jej nasycenie licznymi deziluzyjnymi sygnałami przypomina, że wykreowana na scenie rzeczywistość jest umownym, metaforycznym bytem, stworzonym na potrzeby widowiska, rządzącym się całkiem odmiennymi prawami niż przestrzegające realistycznego ładu światy powieściowe.

Pora na postawienie pytania, jakie strategie faktycznie stosują twórcy biorący na warsztat „wielką powieść”. Próbując na nie odpowiedzieć, przyjrę się dwóm inscenizacjom – *Trylogii* autorstwa Jana Klata i *Chłopom* w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego. To spektakle szczególnie ważne w najnowszej historii adaptacji „wielkiej powieści”. Powstały w zupełnie innych okresach (biorąc pod uwagę cezury polityczne) – pierwszy miał premierę w Starym Teatrze w Krakowie w 2009 roku, drugi w warszawskim Teatrze Powszechnym w 2017 roku. Ich twórcy należą do różnych pokoleń: Klata to rocznik ’73, zaś Garbaczewski – rocznik ’83, choć właściwie obu

¹⁴ Wypadałoby w tym miejscu zauważyć, że samo zagadnienie teatralnych strategii adaptacyjnych wciąż nie doczekało się w polskiej teatrologii zbyt bogatej literatury. Reprezentuje ją niedawno wydana praca Artura Dudy zawierająca analizę dwu modeli teatru – interpretacyjnego i recepcyjnego. Zob. A. Duda, *Reżyserskie strategie inscenizacji dzieła literackiego*, Toruń 2017. Warto przywołać również artykuły: A. Sordyl, op. cit.; P. Gruszczyński, *Adaptacja*, „Dialog” 2005, nr 6; M. Choczaj, *O adaptacji, ekranizacji, przekładzie intersemiotycznym i innych zmartwieniach teorii literatury, filmu i mediów*, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 16.

dotyczy generacyjna charakterystyka przedstawiona przez Kluzowicz¹⁵. Te całkiem odmienne dzieła stanowią dobrą egzemplifikację bogatego spektrum autorskich procedur stosowanych w spektaklach powstających na kanwie „wielkiej powieści”.

Trylogia Klaty to z różnych powodów realizacja przełomowa. W jednej z zapowiedzi premiery możemy przeczytać rekomendację nieodparcie kojarzącą się ze stylistyką sloganów reklamowych: „3 części, 6 tomów, 2603 strony, 1 spektakl”¹⁶. Faktycznie, pomysł przełożenia ogromnego materiału wszystkich trzech powieści na czterogodzinne przedstawienie wydawał się zamierzeniem karkołomnym. Nie miał precedensu w polskim teatrze. W XX wieku powstało zaledwie kilka adaptacji poszczególnych części *Trylogii*. Polegały one głównie – jak wiele wcześniejszych scenicznych wersji „wielkich powieści” – na inscenizowaniu wybranych wątków fabularnych. W programie jednego z tych spektakli – łódzkiego przedstawienia *Ogniem i mieczem* w reżyserii Feliksa Żukowskiego z 1967 roku – można znaleźć ciekawy tekst Anny Filler pt. *Sienkiewicz na scenie*. To, dziś już historyczne, świadectwo problemów, z jakimi mierzyli się autorzy Sienkiewiczowskich adaptacji.

Polscy adaptatorzy Sienkiewicza – zauważa autorka – posługiwali się różnymi metodami. Jedni, jak Popławski, autor *Kmicica*, *Hajduczka*, *Małego rycerza* i *Azji Tuhajbejowicza*, a także Józef Mikulski, autor *Starego sługi*, *Hani* i *Selima*, czy Edward Puchalski, autor *Janusza Radziwiłła*, przenosili na scenę jakiś wybrany fragment powieści, stanowiący zamkniętą konstrukcję. Inni, jak choćby Wasilewski, autor *Zbyszka i Danusi*, nie umiejąc się zdobyć na odwagę samodzielnej selekcji wątków, miejsc akcji i postaci, w pośpiechu przeskakiwali od sytuacji do sytuacji. Ale ani metoda pierwsza, ani druga efektów w pełni zadowalających nie przyniosła¹⁷.

Trudności z wyborem efektywnej metody teatralizacji prozy Sienkiewicza wynikały przede wszystkim – przekonuje Filler – z ograniczeń tak zwanego teatru werystycznego, narzucającego zgodność z tekstem źródłowym,

¹⁵ Badaczka odnosiła się do pokolenia urodzonego w latach siedemdziesiątych.

¹⁶ MSZ, *Jan Kłata czyta Sienkiewicza*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/66521.html> [dostęp 23.01.2020].

¹⁷ A. Filler, *Sienkiewicz na scenie*, http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_11/51323/ogniem_i_mieczem__teatr_im_jaracza_lodz_1967.pdf [dostęp 23.01.2020].

a w konsekwencji jego niemal „mechaniczny” przekład. Od epoki, w której obowiązywała tak ortodoksyjnie pojmowana idea wierności, ale też od czasów, w których zasadna wydawała się sugestia autorki, by reżyserzy raczej skupili się na odtwarzaniu „atmosfery i idei przewodniej dzieła”¹⁸, lata świetlne dzieł inscenizację Klaty.

Jego sceniczna wizja epopei Sienkiewicza to przede wszystkim efekt zastosowania ulubionej techniki reżysera określanej jako remiksowanie¹⁹. Polega ona na takim przepracowywaniu źródłowego tekstu, które prowadzi do gruntownej modyfikacji jego stylu, charakteru i wymowy. Zremiksowana *Trylogia* Klaty zachowała tytuł i strukturę trzech części powieściowego cyklu. Pozostałe elementy uległy głębokiemu przetworzeniu. I to one określiły inscenizacyjną dominantę spektaklu, wchodząc w złożoną, niejednoznaczną relację z oryginałem.

Spektrum wykorzystywanych w remiksie odniesień do pierwowzoru potrafi być naprawdę szerokie. „Nie zawsze jednak te odniesienia – zauważa Ewa Wójtowicz – stanowią wyraźny (intertekstualny) dialog z twórcami z przeszłości, niekiedy są to tylko nawiązania do motywów istniejących w zbiorowej wyobraźni czy też pewnych fantazmatów kultury popularnej”²⁰. Otóż wydaje się, że w inscenizacji Klaty zastosowano wszystkie trzy opcje. Kluczową jest, co oczywiste, wspomniany „dialog z klasykiem”, czyli – w tym wypadku – z wybranymi komponentami Sienkiewiczowskiego świata przedstawionego. W realizacji Klaty to właściwie nie dialog, lecz swobodna wariacja na ich temat. Dotyka ona wątków, bohaterów, wydarzeń, miejsc. Zostaje uruchomiona już w pierwszej scenie spektaklu za sprawą osobliwie zaprojektowanej (quasi-szpitalnej) przestrzeni, która obsługuje też wszystkie następne sekwencje scenicznej akcji.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ W Polsce ten termin pojawił się w środowisku teatralnym za sprawą projektu o nazwie RE//MIX. Przedsięwzięcie, zainicjowane w 2010 roku przez Komunę Warszawa, polegało na przygotowaniu przez zaproszonych reżyserów spektakli podejmujących dialog z ważnymi dla autorów dziełami i twórcami.

²⁰ E. Wójtowicz, *Twórca jako postproducent – między postmedialnym remiksem a reprogramowaniem kultury*, [w:] *Remiks. Teorie i praktyki*, red. M. Gulik, P. Kaucz, L. Onak, Kraków 2011, s. 29.

Scenograficzny horyzont – relacjonował Marcin Kościelniak – budują ściany świątyni z umieszczonym centralnie ołtarzem: obrazem Czarnej Madonny. Ambona, tablice z wotami. W tej ramie znajdujemy nie kościelne ławy, ale szpitalne łóżka: aktorzy, gdy przyjdzie ich kolej, podnoszą się i włączają w akcję, po czym wracają na legowiska. Delikatnie eksponowana metateatralna rama, do tego rekwizyty i kostiumy, przywołujące na myśl noclegownię, azyl dla bezdomnych, tworzą odpowiednią perspektywę dialogu z Sienkiewiczem²¹.

Drugi obszar remiksowej penetracji to zbiorowe wyobrażenia i narodowe mity zasilane *Trylogią*. Oczywiście, nie tylko Sienkiewicz za nie odpowiada, jednak w spektaklu Klaty to on jest na cenzurowanym. Stąd rozrachunkowy, ale też groteskowo przerysowany, obraz bohaterów w cyklicznym rytmie zrywających się z łóżek, galopujących na niby-koniach do boju, gotowych w nim oddać życie za Boga i kraj.

Grają w stylu buffo – opisywała odtwarzających ich aktorów Iwona Kłopotcka – sięgają po chwytby kabaretowe, by pokazać naszą historię jako dzieje nieustannej mobilizacji w sytuacjach zagrożenia, gotowość do straceńczej obrony ojczyzny i wiary, i kultywowany przez pokolenia mit bohaterskiej śmierci, jak najwyższy ideał. A przy okazji odsłaniają narodowe wady – ksenofobię i fanatyczną religijność²².

W krakowskiej *Trylogii* (jak zresztą w wielu przedstawieniach Klaty) jest też obecny wymiar trzeci, czyli wspomniane przez Wójtowicz „fantazmaty kultury popularnej”. To przede wszystkim, formujące przez kilka dekad polską wyobraźnię, motywy filmowe. „Kłata – zauważył Łukasz Drewniak – zmagał się w swoim spektaklu nie tylko z Sienkiewiczem, ale też z oglądanymi przez Polaków od 30 lat filmami Jerzego Hoffmana”²³. Sugestywne

²¹ M. Kościelniak, *Trylogia w narodowym przytułku*, [w:] idem, „Młodzi niezdolni” i inne teksty o twórcach współczesnego teatru, Kraków 2014, s. 236.

²² I. Kłopotcka, *Galop na łóżkach szpitalnych*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/71360.html> [dostęp 24.01.2020].

²³ Ł. Drewniak, *Cztery pancerni i teatr*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/109625,druk.html> [dostęp 24.01.2020].

nawiązanie stanowi choćby kultowa *Dumka na dwa serca*²⁴ wypożyczona z ekranizacji *Ogniem i mieczem*. Charakterystyczną dla remiksu strategią włączania do spektaklu emblematycznych tropów kulturowych i popkulturowych obrazują także inne, wybrane przez Klatę, motywy muzyczne²⁵ – np. zaangażowane utwory formacji Asian Dub Foundation, wykorzystane w scenie z wirującym derwiszem (to notabene kolejne kulturowe zapożyczenie) czy w sekwencji zbaraskiej. Te muzyczne akompaniamenty nigdy nie są przypadkowe. Stanowią atrakcyjny element widowiska, a zarazem autorski komentarz z aktualnym kulturowym przesłaniem. „W scenie obrony Zbaraża – wyjaśniał Kłata – puszczamy muzykę Asian Dub Foundation, w której ci pakistańscy janczarzy z Londynu śpiewają: »Uderzaj w mury Europy.«”²⁶. Nie bez powodu Artur Duda nazwał Klatę „reżyserem-didżejem”. Faktycznie, tylko twórca dysponujący „didżejskimi” umiejętnościami potrafi, jak zauważył badacz, „użyć energii muzyki dla kształtowania zmiennej rytmów spektaklu, dawania bodźców aktorom i oddechu widzom”²⁷.

Znaków teatralnych odwołujących się do kultury popularnej jest tu, oczywiście, więcej, by wspomnieć choćby Bogusława Radziwiłła w figach z logo Calvina Kleina czy spektakularnych Murzynów z obstawy Janusza Radziwiłła rapujących w afroperukach opowieść o zdradzie księcia. Nawet wspomniany przez Kościelniaka obraz Czarnej Madonny, w którym zamiast

²⁴ *Dumka* z muzyką Krzesimira Dębskiego i tekstem Jacka Cygana promowała film *Ogniem i mieczem*, choć wydaje się, że to bardziej ekranizacja Hoffmana wypromowała piosenkę. W 2007 roku magazyn „Film” przyznał jej tytuł „najlepszej piosenki filmowej 50-lecia”.

²⁵ Kłata był autorem opracowania muzycznego spektaklu. Interesującą analizę motywów muzycznych w jego inscenizacji przeprowadziła Anna Burzyńska. Zob. A.R. Burzyńska, *Trylogia „w skali molowej”*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/101956,druk.html> [dostęp 25.01.2020].

²⁶ Cyt. za: Ł. Drewniak, *Sarmaci – polscy kamikadze*, <https://kultura.dziennik.pl/teatr/artykuly/88065,sarmaci-polscy-kamikadze.html> [dostęp 25.01.2020].

²⁷ Uwagi Dudy dotyczyły spektaklu *Sprawa Dantona* z 2008 roku, ale oczywiście można je odnieść również do *Trylogii*. Zob. A. Duda, *Na śmietniku popkultury. Teatr polski po 1989 roku z perspektywy estetyki performatywności*, [w:] *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. D. Jarząbek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Kraków 2010, s. 101.

twarży jest wycięty otwór²⁸, nasuwa skojarzenia z odpustowymi malunkami służącymi do robienia pamiątkowych zdjęć. Przy użyciu strategii dekontekstualizacji Klata rozbraja mniej i bardziej święte narodowe symbole. Wyjmuje je z patriotycznej narracji, przydziela funkcje podporządkowane zaprojektowanej przez siebie akcji scenicznej, a wraz z nimi zaprojektowane nowe znaczenia, polemiczne wobec tych źródełowych.

Przewrotnym działaniem na symbolach towarzyszy swobodna (choć nie przypadkowa) wymiana tropów historycznych. Klata korzysta z konwencji gatunkowej Sienkiewiczowskiego cyklu, przenosząc istotne sekwencje historycznej osnowy *Trylogii* w obszar estetycznie ambiwalentny. Wizualizacje o charakterze zdecydowanie farsowym (bitwa na poduszki, barykada z łózek) zestrza z tragicznymi retrospekcjami najnowszej historii. Posługując się metodą scenicznych „nakładek”, nad motywami z Sienkiewicza nadbudowuje traumatyczne obrazy odwołujące się wprost do powstania 1944 roku czy zbrodni katyńskiej.

Obrona Baru, dzięki sanitariuszce bandażującej rannych, zmienia się w barykadę powstania warszawskiego, Azja morduje idących z uśmiechem na rzeź Lachów jak Rosjanie polskich oficerów w Katyniu strzałem w tył głowy, obrońcy twierdzy kamienieckiej schodzą do kanałów niczym powstańcy warszawscy²⁹.

Gorzkiej refleksji o tragicznym uwikłaniu Polaków w dopełniające się imperatywy chronicznej gotowości do walki za Ojczyznę i bohaterskiego umierania dla niej służą też techniki wykorzystane w kreacji postaci. Sienkiewiczowscy bohaterowie mają utrwalone w zbiorowej wyobraźni wizerunki. Tymczasem już w pierwszej scenie widzom *Trylogii* funduje się silny dysonans. Klata – stosując lekturę *à rebours* – bezceremonialnie (po gombrowiczowsku, jak zauważa Joanna Garbarczyk³⁰) wywraca te wizerunki.

²⁸ Matka Boska żyje dzięki aktorce udostępniającej jej swoją twarz. Może więc nawiązywać interakcje z bohaterami.

²⁹ A. Kyzioł, *Larum grajq*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/284036,1,recenzja-spektaklu-trylogia-rez-jan-klata.read> [dostęp 21.01.2020].

³⁰ J. Garbarczyk, *Sienkiewicz w szpitalu – ale się porobiło!*, <http://www.dziennik-teatralny.pl/drukuj/sienkiewicz-w-szpitalu-ale-sie-porobilo.html> [dostęp 21.01.2020].

Michał Wołodziejowski (Andrzej Kozak) wygląda, jakby właśnie wrócił spod budki z piwem, Jan Skrzetuski (Jerzy Grałek) nieco zdziadział, Onufry Zagłoba (Juliusz Chrzastowski) jest zdecydowanie za młody, a Barbara Jeziorkowska (Anna Dymna) za gruba. Właściwie wszyscy sienkiewiczowscy bohaterowie są przedstawieni w krzywym zwierciadle³¹.

Powieściowych pełnokrwistych bohaterów zastępują wspomniane wcześniej „figury postaci”, upersonifikowane parodie kontestujące ich zmitologizowane wyobrażenia, uczestnicy scenicznej akcji oznaczeni czysto umowną tożsamością. Narrację Sienkiewicza trzymają w ryzach rozmaite konwencje, np. określający kreację postaci (wyprowadzony z pierwowzoru) schemat sensacyjno-romansowy. Jednak Kłata postrzega *Trylogię* nie tyle jako domknięty literacki obiekt ewentualnych adaptacji, ile jako ważny trop kulturowy występujący w pakiecie z narosłymi wokół niego emocjami, wyobrażeniami i treściami. „Kłatę interesuje *Trylogia* jako mit założycielski polskiego patriotyzmu”³² – przekonywał Drewniak. A zatem narzędzia użyte wobec „wielkiej powieści” Sienkiewicza to de facto narzędzia demonstrowane – na różnych poziomach – wspomniany mit. Ów demontaż stanowi odpowiedź na wyśrubowany, niepokojąco funkcjonalny etos samej *Trylogii*.

Kłata – zauważył Dariusz Pawłowski – rozprawia się z Sienkiewiczem, który jest dla niego kolorystą i bajkopisarzem; ku pokrzepieniu serc budującym – niebezpieczny według reżysera – wizerunek Polaka o ognistej krwi, do końca wiernego nawet najbardziej szalonej przysiędze i w miłości do ojczyzny zatopionego, dla niej wszystko gotowego poświęcić. Kłata ojczyznę chce kochać, ale z zastrzeżeniem. [...] Miłość bezkrytyczna kojarzy mu się z błazenadą. Widzi w niej „przejęcie”. Więc „przegina” w drugą stronę³³.

Całkiem odmienne podejście do powieściowego pierwowzoru reprezentuje inscenizacja Garbaczewskiego. Choć trudno przeprowadzić takie porównanie, to można odnieść wrażenie, że jej estetykę dzieli od oryginału o wiele większy dystans niż ma to miejsce w przypadku przedstawienia

³¹ Ibidem.

³² Ł. Drewniak, op. cit.

³³ D. Pawłowski, *Przyjemnie nieprzyjemny Kłata*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/89359,druk.html> [dostęp 27.01.2020].

Klaty. „Jazda bez trzymanki”³⁴, „wiejski odlot”³⁵ – tak krytycy opisywali spektakl Garbaczewskiego. Niewątpliwie – już choćby tylko w warstwie wizualnej – proponuje on interpretację skrajnie nieprzystającą do obrazów zapamiętanych przez czytelników powieści Reymonta. Ta nieprzystawalność jest wynikiem zastosowania techniki odległych skojarzeń, choć w tym wypadku należałoby raczej mówić o skojarzeniach nie tyle odległych, co całkowicie obcych powieściowemu światu *Chłopów*, bo operujących w zupełnie innym wymiarze wyobraźniowych kreacji.

Sceniczny mikrokosmos – podkreślała Magda Mielke – jest kosmosem dosłownym, bowiem Garbaczewski we współpracy z Janem Strumiłło, Robertem Mleczką, Sławomirem Blaszkowskim, Janem Duszyńskim i Bartoszem Nalazką stworzył sieć oryginalnych rozwiązań. To obraz science fiction – chłopi zamieszkują domostwa zbudowane z metalowych rurek, początkowo przypominają kosmitów – ubrani są w białe kombinezony, a ich twarze zasłaniają naciągnięte na głowy pończochy³⁶.

W ten sposób Garbaczewski dokonuje radykalnej wymiany naturalistycznych realiów Reymonta na ich „kosmiczne” quasi-ekwiwalenty. Tryb teatralizacji wyznacza więc wspomniana estetyka dystansu, a jednocześnie nieskrępowana swoboda doboru, dosłownie „wziętych z Księżyca”, środków ekspresji. Ta zaskakująca stylistyka tworzy szaloną, bez wątpienia widowiskową wizję sceniczną, przywołującą skojarzenia z teatrem Józefa Szajny. Jeden z recenzentów *Chłopów* użył nawet określenia „akcja plastyczna”³⁷ – bynajmniej nie w roli komplementu. I choć wizja ta jest dosyć spójna, reżyser nie szczędzi „wrzutek” estetycznie jej obcych. Należą do nich m.in. zaserwowane publiczności już na wstępie, cytaty z powieści

³⁴ P. Wyszomirski, *W Polskim i Starym kartofelki się przeziębily, a w Powszechnym nie, czyli grzybnia wyobraźni. Po premierze „Chłopów” w Teatrze Powszechnym*, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/242150.html?josso_assertion_id=CA1F86EFE40E08F1 [dostęp 27.01.2020].

³⁵ M. Mielke, *Wiejski odlot*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/257419.html> [dostęp 28.01.2020].

³⁶ Ibidem.

³⁷ T. Miłkowski, *Kłątwa dobrej zmiany. Teatralne podsumowanie roku 2017*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/253315.html> [dostęp 28.01.2020].

(długi opis przyrody odczytywany przez jedną z aktorek), towarzyszące im obrazy groźnej natury wyświetlane na ekranie, ale przede wszystkim jawnie farsowe elementy, np. w postaci wprowadzanych na scenę groteskowych postaci zwierząt. Obok utrzymanej w kosmicznej stylistyce świni w wersji księżycowego łazika, w spektaklu pojawiają się też – grane przez aktorów – deziluzyjna (aktorka wyjaśnia, kogo gra) kura i krowa w celofanowym (dla pełnej jasności, łaciatym) okryciu.

Garbaczewski nie rezygnuje z najważniejszych składników powieściowej fabuły. Poddaje je groteskowej teatralizacji, nieustannie zaskakując bezceremonialnością scenicznych rozwiązań. Teatralne zamienniki cechuje specyficzna gra dosłownością zastosowanych rekwizytów – np. przywiązanie do ziemi ilustruje prawdziwa ziemia wysypywana z ogrodowych worków. Celowo przeskalowana forma czasem pozostaje tylko farsowa, czasem ociera się o czarny humor rodem z horroru klasy B, jak w epizodzie z odpiłowaną, krwawiącą ręką uwięzionego Antka. W niektórych sekwencjach podobne efekty – i tak już bardzo wyraziste – ulegają zwielokrotnieniu na skutek zastosowanej przez reżysera symultaniczności, poddającej percepcji widzów kilka planów gry jednocześnie.

Strategię łączenia dosłowności i metaforyzacji dobrze pokazuje jeszcze jedna, szczególnie ważna scena – to obraz Antka przy pracy – która polega na rąbaniu siekierą książek. U Garbaczewskiego, inaczej niż u Klaty, „kłasykiem”, partnerem do dialogu (polemiki?) nie jest autor powieściowego pierwowzoru. A zatem rąbanymi niczym drwa książkami okazują się – publiczność musi to wypatrzeć – dzieła Jerzego Grotowskiego. Ciekawą interpretację tej, zapewne szokującej niektórych widzów, sekwencji przedstawił Dariusz Kosiński:

Oburzenie, że oto Garbaczewski każe chłopu rąbać książki, bo albo sam jest barbarzyńcą, albo chłopów za barbarzyńców uważa, wydaje się zupełnie nie przystawać do konkretności tej sceny, związanej z ambiwalentnym sposobem, na jaki Grotowski jest w przedstawieniu obecny – jednocześnie jako przodek czy pionier, jak i jako uosobienie mitu powrotu do domu – natury. Rąbanie *Tekstów zebranych* nie jest żadnym aktem barbarzyństwa [...], ale czymś w rodzaju przecięcia pępowiny oraz ironicznego zderzenia intelektualnych

dywagacji i artystycznych projektów z brutalnością, która zyskuje tu moc i urok prawa naturalnego³⁸.

Opisana scena ma więc ewidentnie autotematyczny charakter. Osadzenie odwołującego się do teatru źródeł dyskursu w steatralizowanej przestrzeni tej akurat powieści trudno uznać za przypadkowe. Notabene w pierwszych sekwencjach przedstawienia ów dyskurs przybiera postać prześmiewczej opowieści tematyzującej proces tworzenia spektaklu. W jednym z wywiadów Garbaczewski wyznał, że właśnie przy okazji przygotowań do wystawienia *Chłopów* odkrył koncepcję Grotowskiego³⁹. W trakcie prac nad inscenizacją zespół aktorski uczestniczył w działaniach terenowych inspirowanych jego metodą.

Przy pierwszych badaniach terenowych, skupionych wokół *Chłopów* – opowiadał reżyser – był to rodzaj intuicyjnego, bardzo ironicznego potraktowania stosowanego przez Grotowskiego paradygmatu *physical theater*, ale to, co ciekawie się uruchomiło, to czysto plastyczna forma tych działań, która pozwoliła nam wiele dowiedzieć się o naturze nas samych. [...] Tego rodzaju praktyki budują grupę, a aktorzy poszerzają swój rejestr wrażliwości, co – na przykład w przypadku spektaklu *Chłopi* – przekłada się na efekt sceniczny⁴⁰.

Całość przedsięwzięcia (obejmującego warsztaty i spektakl) otrzymała zabarwioną ironią, ale całkiem adekwatną nazwę *Project Chłopi*. Formuła „projektu” pozwala zsynchronizować dwa, wspomniane przez Kosińskiego, poziomy znaczeniowe. Adaptacja powieści Reymonta przyjmuje postać eksperymentu – kulturowego i artystycznego. I faktycznie jest tak rozgrywana. „Garbaczewskiego – zauważyła Henryka Wach-Malicka – interesują dwie kwestie – *Chłopi* jako przykład uniwersalnej opowieści o mechanizmach

³⁸ D. Kosiński, *Wobec i wbrew*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/wobec-i-wbrew-148367> [dostęp 28.01.2020].

³⁹ Zob. K. Niedurny, *Polski VR. Rozmowa z Krzysztofem Garbaczewskim*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7490-polski-vr.html> [dostęp 29.01.2020].

⁴⁰ M. Obarska, *Garbaczewski: trafić z VR-em pod strzechy* [wywiad], <https://culture.pl/pl/artukul/garbaczewski-trafic-z-vr-em-pod-strzechy-wywiad> [dostęp 29.01.2020].

rzządzających wspólnotą oraz kierowanie umysłami widza przez kształt widowiska⁴¹.

W wymiarze artystycznym warszawski spektakl jest efektem zastosowania charakterystycznej dla reżysera metody polegającej na konstruowaniu „teatralnej instalacji”. Ten składający się z wielu synkretycznych elementów, montowany na żywo obraz, powstaje dzięki zastosowaniu takich technik, jak projekcje wideo, streaming czy włączanie do akcji scenicznej – rozszerzającej „kadr” – zwizualizowanej „kuchni” filmowej, ujawniającej przesuwający się wózek operatora z pracującą kamerą (znakomitym przykładem jest scena filmowania ułożonego w trumnie Boryny).

Nie można – tłumaczył swoją metodę Garbaczewski – robić teatru tylko teatrem. Wypuszczam się na inne pola właśnie po to, by znaleźć tam coś odkrywczego i przenieść potem do teatru, sprowokować widza do zadawania, trochę innych niż zazwyczaj, pytań. Dokonuję świadomej zmiany w terminie, bo „instalacja teatralna”, bardziej niż „spektakl”, wskazuje na kontekst sztuk wizualnych, a jest to rejon, w którym szukam inspiracji⁴².

W polu znaczeń kulturowych teatralny eksperyment Garbaczewskiego polega na wykreowaniu, jak to określiła Aleksandra Majewska, „sztucznego rezerwatu chłopskości (czyli, jak się okaże, właściwie polskości)”⁴³, w którym można poddać krytycznej obserwacji prawa rządzące zbiorowością. Nabudowane na *Chłopach* – a jednocześnie zaskakująco jednak wierne wskazanym przez Reymonta problemom – studium Garbaczewskiego stawia pytania o opresyjność kulturowych systemów i emancypacyjne dążenia uwikłanego w nie człowieka.

⁴¹ H. Wach-Malicka, *Młodzi interpretują świat. I teatr*, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/267043.html?josso_assertion_id=2AF99490E062135C [dostęp 29.01.2020].

⁴² Zob. K. Pawlicka, *Ściągnąć update, odmówić uczestnictwa*, <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/sciagnac-update-odmowic-uczestnictwa/> [dostęp 29.01.2020].

⁴³ A. Majewska, *My, chłopi*, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/242247.html?josso_assertion_id=EE1C8F74B4135E42 [dostęp 29.01.2020].

* * *

Trylogia i *Chłopi* – dwa całkowicie różne warianty „wielkiej powieści” – za sprawą zastosowanych strategii reżyserskich okazują się interesującymi propozycjami dla widza poszukującego we współczesnym teatrze nie powtórnej lektury polskiej klasyki, lecz teatralnego widowiska gwarantującego nowe doznania estetyczne, a jednocześnie skłaniającego do refleksji nad kondycją polskiego społeczeństwa, ale też nad uniwersalnym problemem sytuacji jednostki, która – będąc istotą społeczną – pozostaje częścią określającej jej status zbiorowości.

Bibliografia

- Artur Duda, *Na śmietniku popkultury. Teatr polski po 1989 roku z perspektywy estetyki performatywności*, [w:] *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. D. Jarząbek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Korporacja Ha!art, Kraków 2010.
- Artur Duda, *Reżyserskie strategie inscenizacji dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2017.
- Piotr Gruszczyński, *Adaptacja*, „Dialog” 2005, nr 6.
- Julia Kluzowicz, *Teatr zaangażowany społecznie jako sposób odnowienia dialogu z polskim widzem*, „Rocznik Andragogiczny” 2007.
- Marcin Kościelniak, *Trylogia w narodowym przytułku*, [w:] idem, „*Młodzi niezdolni i inne teksty o twórcach współczesnego teatru*”, Wydawnictwo UJ, Kraków 2014.
- Roman Krzywy, hasło ‘epos’, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Universitas, Kraków 2006.
- Dariusz Kulesza, *Epopeja. Myśliwski, Herbert, Mrożek*, Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2016.
- Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.
- Ewa Miodońska-Brookes, Adam Kulawik, Marian Tatara, *Zarys poetyki*, PIW, Warszawa 1980.
- Patrice Pavis, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, przeł. P. Olkusz, PWN, Warszawa 2011.
- Alina Sordyl, *Adaptacja jako twórcza praktyka w polskim teatrze współczesnym: Krystian Lupa – Krzysztof Warlikowski – teatr krytyczny*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 2.
- Wanda Świątkowska, *Recykling*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. E. Bał, D. Kosiński, Wydawnictwo UJ, Kraków 2017.
- Ewa Wójtowicz, *Twórca jako postproducent – między postmedialnym remiksem a reprogramowaniem kultury*, [w:] *Remiks. Teorie i praktyki*, red. M. Gulik, P. Kaucz, L. Onak, Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba, Kraków 2011.

Źródła internetowe

- Anna R. Burzyńska, *Trylogia „w skali molowej”*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/101956,druk.html> [dostęp 25.01.2020].
- Łukasz Drewniak, *Sarmaci – polscy kamikadze*, <https://kultura.dziennik.pl/teatr/artykuly/88065,sarmaci-polscy-kamikadze.html> [dostęp 24.01.2020].
- Anna Filler, *Sienkiewicz na scenie*, http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_11/51323/ogniem_i_mieczem__teatr_im_jaracza_lodz_1967.pdf [dostęp 23.01.2020].
- Joanna Garbarczyk, *Sienkiewicz w szpitalu – ale się porobiło!*, <http://www.dziennikteatralny.pl/drukuj/sienkiewicz-w-szpitalu-ale-sie-porobilo.html> [dostęp 21.01.2020].
- Iwona Kłopocka, *Galop na łóżkach szpitalnych*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/71360.html> [dostęp 24.01.2020].
- Dariusz Kosiński, *Wobec i wbrew*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/wobec-i-wbrew-148367> [dostęp 28.01.2020].
- Aneta Kyzioł, *Larum grają*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/284036,1,recenzja-spektaklu-trylogia-rez-jan-klata.read> [dostęp 21.01.2020].
- Aleksandra Majewska, *My, chłopci*, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/242247.html?josso_assertion_id=EE1C8F74B4135E42 [dostęp 29.01.2020].
- Magda Mielke, *Wiejski odlot*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/257419.html> [dostęp 28.01.2020].
- Tomasz Miłkowski, *Kłątwa dobrej zmiany. Teatralne podsumowanie roku 2017*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/253315.html> [dostęp 28.01.2020].
- Henryka Wach-Malicka, *Młodzi interpretują świat. I teatr*, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/267043.html?josso_assertion_id=2AF99490E062135C [dostęp 29.01.2020].
- Ewa Wąchocka, *Postpisanie dla teatru*, <http://opcje.net.pl/ewa-wachocka-postpisanie-dla-teatru/> [dostęp 21.01.2020].
- Piotr Wyszomirski, *W Polskim i Starym kartofelki się przeziębily, a w Powszechnym nie, czyli grzybnia wyobraźni. Po premierze „Chłopów” w Teatrze Powszechnym*, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/242150.html?josso_assertion_id=-CA1F86EFE40E08F1 [dostęp 27.01.2020].

Directorial Strategies of Contemporary Stage Arrangers of the ‘Great Novel’ – on the Example of Jan Klata’s *Trilogy* and Krzysztof Garbaczewski’s *Peasant Farmers*

The great Polish novel is a staging task willingly undertaken by directors. The term ‘great novel’ means a novel in the epic type. The essence of its theatrical potential is already determined by its volume – it is undoubtedly a tempting challenge for the director. Equally inspiring are the basic features of an epic itself – a wide, panoramic spectrum of the community, embedded in the discourse of breakthrough, solstice of ideas, values, and identity identifications. The text discusses five source clues leading to the stage adaptations of the ‘great novel’ – the idea of post-dramatic nature, the issue of theatrical adaptation of a literary work, the issue of the so-called ‘indecenty’, the formula of engaged theater and the problem of confrontation between reading the novel with the perceptual order of theatrical staging. The second part of the text presents the producer’s strategies used in two, especially important novels staged in recent years – the *Trilogy*, directed by Jan Klata and *Peasant Farmers* directed by Krzysztof Garbaczewski.

Keywords: Novel, adaptation, directorial strategies

Data otrzymania tekstu: 9.06.2020 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 27.06.2020 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 1.07.2020 r.