

# Balbina Hoppe: Schulz niesceniczny?

Magdalena Lebecka: Może więc w ogóle nie należy poddawać tej kunsztownej prozy adaptacjom, uznając, że jest nieprzekładalna na inny rodzaj sztuk?

Jerzy Ficowski: Ciągle to powtarzam<sup>1</sup>.

Mogłoby się wydawać, że pytanie o niesceniczność nie ma dziś już prawa bytu. A jednak niektórzy wciąż jeszcze twierdzą, że nie wszystkie teksty mają potencjał teatralny. „Nie widziałem udanego przekładu prozy Brunona Schulza na scenę, pomimo że tak często inspiruje teatr”<sup>2</sup>, stwierdził Józef Opalski, w latach dziewięćdziesiątych. Podobną opinię można wyczytać z tekstów wielu recenzentów piszących o spektaklach powstałych na podstawie opowiadań Schulza na przestrzeni lat. Początki recepcji teatralnej Schulza z legendarną *Umarłą klasą* Tadeusza Kantora (1975) na czele zapowiadały się wyjątkowo dobrze. Spektakle studenckie, jak entuzjastycznie przyjęta przez krytykę *Wiosna* Studenckiego Teatru Gliwice (1967), spotykały się z wysoką oceną recenzentów. Później bywało różnie. W 1976 roku Ryszard Major wystawił *Sklepy cynamonowe* (Kraków, Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej), o których Jerzy Bober napisał: „Nie każde dzieło, choćby najbardziej interesujące artystycznie oraz ideowo, nosi w sobie załączki dramaturgii. Myślę, że przykład *Sklepow* cynamonowych świadczy wymownie o karkołomności poszukiwań na tym gruncie. Nic by się zapewne złego nie stało, gdyby opowiadania Schulza pozostały w tej formie, jaką uznał za najstosowniejszą ich autor. Tym bardziej, że – jak wykazała inscenizacja *Sklepow* cynamonowych – nie da się większości ich znaczeń literackich, filozoficznych, a także wielkiej ekspresji wyobraźni Schulza przenieść na scenę bez narażenia utworu na skazy i pęknięcia”<sup>3</sup>.

początki  
recepcji

- 1 W *Życzliwości dla cudu. Z Jerzym Ficowskim rozmawia Magdalena Lebecka*, „Kresy” 1995, nr 3, przedruk w: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego. Według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007*, wybór, oprac. i wstęp P. Sommer, Sejny 2010, s. 672.
- 2 J. Opalski, wypowiedź w: *O adaptacji: reżyserzy*, „Didaskalia” 1995, nr 5, s. 14 (notowała M. Zielińska).
- 3 J. Bober, *Wariacje na temat*, „Gazeta Południowa”, 3–5.09.1976, nr 201, dostępne online: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/164266.html> (data dostępu: 9 IV 2017).

Z biegiem lat indywidualna opinia przekształciła się w dość powszechny sąd, powtarzany przez recenzentów spektakli powstałych na podstawie prozy Schulza. Popularnym i wygodnym sposobem rozpoczęcia recenzji stała się niedbale rzucona myśl o niescenicznym charakterze Schulzowskich opowiadań, co pokazują poniższe fragmenty: „Od 20 lat daje się zauważyć w teatrze polskim zainteresowanie prozą Brunona Schulza. [...] Proza Schulza poddaje się opornie wszelkim obróbkom teatralnym, nawet wtedy, kiedy biorą ją na swój warsztat doświadczeni reżyserzy, wybitni artyści. Przy każdej adaptacji ta proza coś istotnego traci. Traci przede wszystkim to, co wiąże się z jej walorem poetyckim. Wtrącona w struktury dialogowe i zwarte ciągi fabularne natychmiast martwieje, a pozbawiona tych wiązań rozsypuje się na impresyjne obrazki lub szkice do nich”<sup>4</sup>; „Materią prozy Schulza, pisarza czasów międzywojennych, jest poetycki opis. Nie ma w jego prozie klarownych wydarzeń czy soczystych dialogów, które zazwyczaj napędzają teatry oparte na literaturze. [...] Opowiadania Schulza nie bardzo nadają się do przeniesienia na scenę”<sup>5</sup>.

powszechne  
sądy

Stanowczych i bezkompromisowych opinii na temat recepcji teatralnej Schulza można znaleźć w recenzjach znacznie więcej. Janusz R. Kowalczyk, pisząc o *Szale łowienia motyli* w reżyserii Wojciecha Maryńskiego (1995, Warszawa, Teatr Rozmaitości), odwołuje się do całej recepcji teatralnej (i filmowej) Schulza: „Każde przeniesienie na scenę czy ekran prozy Schulza jest decyzją karkołomną. Niezwykła siła plastycznego materiału literackiego oraz sugestywny, poetycko-opisowy, mocno działający na wyobraźnię czytelników język Schulza, niezbyt łatwo poddają się ukonkretniającym zabiegom”<sup>6</sup>.

Z kolei Michał Misiorny, po obejrzeniu *Republiki Marzeń* w reżyserii Rudolfa Zioly (1987, Kraków, Stary Teatr), stwierdza, że „spektakl według Schulza jest dotkliwą karą, poniesioną przez współczesny teatr, w ucieczce od tekstów prawdziwie dramatycznych posuwający się zbyt daleko w rejony «adaptacji»”<sup>7</sup>. Dodaje: „Schulz jest pisarzem wspaniałym i żywym, czyta się go – przepraszam, jeśli urażę czyjąś wrażliwość – niemal jak Marqueza. Oczywiście – *Sto lat samotności* też można przenieść na scenę, można «pokazać» zwariowanego patriarchy przywiązanego do drzewa i można nawet spróbować «ufizyczyć» samotność. Słowem: można zrobić wszystko. Pytanie tylko: co miałyby z tego ewentualnie wynikać? Proza Schulza zamyka się w opisie, w myślowych

4 B. Mamoń, *Republika marzeń*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 46.

5 K. Sowiński, *Trzy pary drzwi*, „Gazeta Wyborcza: Kielce” 1995, nr 249.

6 J.R. Kowalczyk, *W labiryncie znaczeń*, „Rzeczpospolita” 1995, nr 230.

7 M. Misiorny, *Ludzie cesarza i Schulz*, „Trybuna Ludu” 1987, nr 276.

refleksjach zdarzeń i obrazów minionych i śnionych, niewiele w niej dramatyizmu, pojętego teatralnie, niewiele fizyczności, która jest surowcem teatru”<sup>8</sup>.

#### rozzarowania

Oprócz głosów surowych pojawiają się wśród recenzentów wypowiedzi, z których wyczytać można osobiste rozczarowania: „Dotychczasowe moje doświadczenia ze scenicznymi adaptacjami tej prozy nie były najlepsze. W żadnym ze spektakli nie udało się przekazać pełni jej bogactwa i urody, a w jednym, skrajnym przypadku zagiął nawet jej specyficzny, jedyny w swoim rodzaju klimat: w *Sanatorium pod Klepsydrą* rodziny Peszków Schulz okazał się jedynie pretekstem do ekstrawagancji i dość narcystycznych popisów. W większości przypadków wynikało to z faktu inspirowania się twórców nie tylko literaturą, lecz także twórczością plastyczną Schulza, która za sprawą swej intensywności i sugestywności niejako przytłaczała słowo”<sup>9</sup>.

Znajdą się i tacy, którzy ubolewają nad tym, że „teatr wygrał z Schulzem”<sup>10</sup>, że „zakrzyczano i zatupano jego piękne opowiadania”<sup>11</sup>. Ich słowa są pełne żalu wobec teatru, że w ogóle zainteresował się Schulzem: „Proza Bruno[na] Schulza jest antypsychologiczna, zrodzona z języka, wizyjna i poetycka. W jego opowiadaniach nie ma opisywania rzeczywistości. Fabuła to pretekst, istotą jest obraz wykreowany słowem. [...] Ale teatr innymi prawami się rządzi. Spektakl może nie mieć wyrazistej fabuły, ale zawsze musi w nim być przynajmniej zarys dramaturgii scenicznej. Inaczej przedstawienie staje się tworem bezkształtnym”<sup>12</sup>.

Trafnie problem (nie)sceniczności prozy Schulza ujęła Krystyna Świerczewska w recenzji spektaklu *Jesień* (1995, Rzeszów, Teatr im. W. Sienkowskiej, reż. Józef Skwark): „Ta proza kusi interpretacyjnie swoją wielowarstwowością. Jest jak ciemny pokój, w którym świat rzeczy nagromadzonych złowieszczo wciąga człowieka w rozpad materii, w proces gnicia, w roztocza kurzu. Szafa w nim nie jest szafą na ubrania, ale klatką na umarłe ptaki, które, jeżeli z niej wyfruwają, to tylko powidokiem wczorajszego piękna, co przetrwało siłą wyobraźni więźnia tego ciemnego pokoju. [...] U Schulza nadwrażliwość równa się nadrealizmowi. Kryteria rozumu, niczym ubogi krewny, wycofują się do przedpokoju. [...] Jakich by zresztą kryteriów nie przykładać do prozy Schulza, pozostaje ona tajemnicą, a więc nie może być do końca przekładalna ze sztuki słowa na sztukę teatru, obrazu, pantomimy, muzyki, filmu”<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> A. Z. Kowalczyk, *Wieczór magii słowa*, „Kurier Lubelski” 2009, nr 268.

<sup>10</sup> J. Oleradzka, *Mało „Wiosny” jesienią*, „Gazeta Pomorska”, 17.10.1996.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> K. Świerczewska, *Powidoki z Schulza*, b.m.r.

„Fantastycznych wizji Brunona Schulza nie da się przełożyć na język teatru. Widz, który oczekuje od reżysera i aktorów, że wyczarują przed nim świat równie bogaty, jak ten, który powstał w jego wyobraźni, musi się rozczarować”<sup>14</sup> – pisze Agnieszka Fryz-Więzek w recenzji *Sanatorium pod Klepsydrą* (1995, Kraków, Teatr im. J. Słowackiego, reż. Jan Peszek). Recenzentka przyznaje, że „mimo to Schulz nieustannie kusi inscenizatorów”<sup>15</sup>. Jak gdyby na przekór głosom o niescenicznosci Schulzowskiej prozy artyści z dziwnym uporem tworzyli kolejne widowiska. „Pokusa teatralnej adaptacji prozy Brunona Schulza jest tak wielka, że mimo wielu porażek wyzwanie podejmują coraz to nowi śmiałkowie”<sup>16</sup> – pisze Marek Mikos w roku 1995. Od tego czasu powstało już ponad sześćdziesiąt kolejnych teatralnych wydarzeń inspirowanych dziełem Schulza. Po jego twórczość sięga nie tylko teatr dramatyczny, ale także teatr lalek, teatr muzyczny, teatr tańca i pantomimy, teatr radiowy, teatr telewizji. Przedstawienia, performanse, akcje teatralne, improwizacje sceniczne oparte na twórczości Schulza odbywają się zarówno na scenach teatrów instytucjonalnych, jak i studenckich, offowych, ale też w przestrzeniach nie-teatralnych, takich jak kawiarnia czy ulica.

wbrew  
opiniam

Stan recepcji teatralnej Schulza nie idzie w parze z twardą tezą o niescenicznosci jego prozy. Można nawet mówić o paradoksie, jaki z tego wynika. Nie zamierzam wchodzić w spór z przytoczonymi w cytatach słowami recenzentów. Nie zamierzam udowadniać sensu powstania wszystkich Schulzowskich inscenizacji. Nie mogę oceniać spektakli, których w większości nie widziałam. Trudno pokusić się o wartościowanie, mając do dyspozycji w znacznej mierze martwe archiwum, na które składają się pojedyncze recenzje, wybrakowane wycinki z gazet, zachowane programy i zdjęcia, niekompletne egzemplarze scenariuszy. Bardziej interesuje mnie sam problem „niescenicznosci”, który zdaje się ciążyć nad recepcją teatralną Schulza.

paradoks?

Czy w ogóle istnieje taka kategoria jak „niescenicznosc”? Czy możemy dziś stwierdzić, że jedno dzieło literackie jest „sceniczne”, a drugie nie? A jeśli tak, to kto o tym decyduje? I według jakich kryteriów? Zbigniew Osiński podkreśla – co wydaje się kluczowe – że „nie można po prostu apriorycznie zakładać, że istnieją utwory nadające się do teatru i takie, które nie spełniają tego warunku”<sup>17</sup>. Podstawowy podział na utwory dramatyczne i niedramatyczne dawno już przestał dzielić

14 A. Fryz-Więzek, *Układanka u Schulza*, „Gazeta Krakowska”, 13.01.1995, nr 11.

15 Ibidem.

16 M. Mikos, *Sanatorium Peszków*, „Gazeta Wyborcza”, 10.01.1995, nr 8.

17 Z. Osiński, *Z problematyki scenariusza teatralnego*, w: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, tom II: *O tworzywie i twórcach dzieła teatralnego*, wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 1976, s. 180.

teksty na te, które mogą być przedstawiane na scenie teatralnej, i te, które przeznaczone są jedynie do czytania. Wraz z wprowadzeniem i rozwojem kategorii „adaptacji” można dziś pokazać w teatrze praktycznie każdy utwór, od klasycznych dramatów, przez wielkie powieści i poezję, po teksty kultury popularnej.

praca  
przekładu

„Wszystko może być przetłumaczone tak, aby zasadnicza treść, o którą chodzi, pozostała niezmienną”<sup>18</sup> – głosił Roman Jakobson. Osiński zaś przeniósł jego myśl w przestrzeń teatru. Podkreślał przy tym, że nie należy nigdy tłumaczyć go – tak jak żadnego języka – „słowo w słowo”, lecz trzeba to robić raczej „na zasadzie wyrażania idei idea”<sup>19</sup>. Od jakości przekładu zależy sukces widowiska. Dzieło literackie jest tutaj zaledwie zaczątkiem scenariusza, na podstawie którego powstaje spektakl. Osiński, odwołując się do teorii przekładu, stwierdza, że przekład literacki nigdy nie jest dosłownym odzwierciedleniem treści tłumaczonego dzieła. Z przekładem tekstu literackiego na język teatru jest bardzo podobnie: „znaki lingwistyczne tłumaczy się tutaj na znaki nielingwistyczne”<sup>20</sup>. Autor zauważa, że „tekst literacki i dzieło teatralne tworzone są w różnych systemach znaków, w różnych językach. W pierwszym wypadku mamy do czynienia ze znakami graficznymi, w drugim – ze znakami teatralnymi”<sup>21</sup>. Od razu jednak wyjaśnia, iż nie znaczy to, że przekład jest niemożliwy: „spektakl ma pewną sferę znaczeniową, która jest równocześnie sferą znaczeniową tekstu. Pewien stały inwariant semantyczny. Dlatego możliwy jest przekład dokonywany między językiem literatury i językiem teatru”<sup>22</sup>.

Osiński tłumaczy, że w przypadku tego rodzaju przekładu nie można nigdy mówić o wiernym tłumaczeniu, lecz jedynie o operacji „ze sposobu myślenia twórcy tekstu na sposób myślenia reżysera”<sup>23</sup>. Podobną konkluzję wyciągnąć można z myśli Antoniego Artauda: „Widząc całkowite podporządkowanie teatru słowu, można sobie postawić pytanie, czy teatr nie posiada przypadkiem własnego języka, czy byłoby chimerą uznać teatr za sztukę niezależną i autonomiczną na równi z muzyką, malarstwem i tak dalej, i tak dalej”<sup>24</sup>.

18 Cyt. za: idem, *Przekład tekstu literackiego na język teatru*, w: *Dramat i teatr. Konferencja teoretyczno-literacka w Świętej Katarzynie*, red. J. Trzynałowski, Wrocław 1967, s. 122.

19 Ibidem.

20 Idem, *Sztuka teatru a teoria przekładu*, „Nurt” 1968, nr 8 (40), s. 58.

21 Ibidem.

22 Idem, *Przekład tekstu...* s. 119.

23 Ibidem, s. 121.

24 A. Artaud, *Teatr Wschodu i teatr Zachodu*, w: idem, *Teatr i jego sobowtór*, przeł. J. Błoński, Warszawa 1978, s. 104.

Patrice Pavice w *Słowniku pojęć teatralnych* w haśle poświęconym przekładowi mówi o dwóch możliwych sposobach postrzegania relacji tekst–spektakl<sup>25</sup>. Wyróżnia „autonomistów”, według których „przekład tekstu na scenę nie musi być zdeterminowany przez tekst do tego stopnia, by nie pozostawiał [twórcom] «wolnej ręki»”<sup>26</sup>, oraz „fundamentalistów”, wychodzących z założenia, „że tekst zawiera w sobie pewien projekt inscenizacyjny, a zadaniem inscenizatora jest jego odczytanie i respektowanie w możliwie największym stopniu”<sup>27</sup>. Te dwie postawy przywołują na myśl spór o interpretację i nadinterpretację<sup>28</sup>. Problem adaptacji można rozpatrzyć analogicznie. Podstawowym pytaniem jest kwestia możliwości interpretacji dzieła: czy istnieje jedna, gotowa i konkretna myśl interpretacyjna, czy raczej możemy mówić o nieskończonej liczbie koncepcji interpretacyjnych, jak chciał tego Richard Rorty?

dwie  
postawy

W dobie teatru postdramatycznego radykalizm, jaki zdają się reprezentować „fundamentalisci”, stał się już zjawiskiem historycznym. Oczekujemy dziś od reżysera nowego spojrzenia, umieszczenia dzieła w innym kontekście – historycznym, społecznym, kulturowym. Wtedy dopiero odkrywamy nowe możliwości utworu, jego kolejne odsłony, a co się z tym wiąże, jego potencjał polegający na uniwersalności. Dlatego wydaje mi się, że we współczesnym teatrze nie sposób już mówić o (nie)sceniczności jakiegoś tekstu. Możemy raczej powiedzieć o (nie)udanej adaptacji czy inscenizacji niż nazwać jakiś tekst niescenicznym. Problem więc tkwi, jak się zdaje, nie tyle w samym tekście literackim, będącym jedynie podstawą / punktem wyjścia, ile raczej w jego scenicznych realizacjach. Dawno minęły już czasy, w których teatr dążył do jak najdokładniejszego odtworzenia treści dzieła. Mimetyzm wyczerpał się, robiąc miejsce innym sposobom przedstawiania.

błąd  
fundamenta-  
lizmu

Niesceniczność jest kategorią historyczną. Za Osińskim można powiedzieć, że „nie ma [...] «niesceniczności» w ogóle, w sensie absolutnym”<sup>29</sup>. Opinie recenzentów określających prozę Brunona Schulza tym mianem świadczą o anachronizmie albo ignorancji wobec przeobrażeń, jakim ulega teatr. Krzysztof Miklaszewski słusznie zauważył, że „krytycy [...] zakodowali sobie następujący schemat rozumowania. Zasadniczym żywotem Schulzowskiej prozy jest opis, a opis można w teatrze przerobić tylko na obraz, a nie – czego według nich teatr wymaga – na

25 Zob. P. Pavis, *Przekład i jego inscenizacja*, B. *Inszenizacja jako przekład*, w: idem, *Słownik terminów teatralnych*, przeł., oprac. i uzup. S. Świontek, Wrocław 1998.

26 Ibidem, s. 399.

27 Ibidem.

28 Zob. U. Eco, R. Rorty, J. Culler, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996.

29 Z. Osiński, *Przekład tekstu...*, s. 134.

dialog czy też działanie. Ergo: każde przeniesienie tekstu Schulza na desk sceniczne musi zakończyć się [...] klęską<sup>30</sup>.

Problem tkwi zatem nie w samej prozie Schulza, ale w jej konkretnych realizacjach scenicznych. W ostatnich latach powstało całkiem sporo ciekawych przedstawień nawiązujących mniej lub bardziej do prozy Schulza – wspomnijmy *Traktat o manekinach* Piotra Tomaszuka (Supraśl, Teatr Wierszalin, 2011), *Lustro Leszka Mądzika* (Lublin, Scena Plastyczna KUL, 2013), *Sklepy cynamonowe* Roberta Drobniucha (Kielce, Teatr Lalki i Aktora „Kubuś”, 2014) czy wreszcie zeszłoroczne *Xięgi Schulza* Jana Szurmieja (Wrocław, Teatr Polski, 2018). Tekst jest jedynie punktem wyjścia, to od adaptatora zależy sukces (albo klęska) widowiska. Podobne myślenie, jak się zdaje, reprezentuje Jerzy Jarzębski, który na sformułowane przez siebie pytanie: „Czy to znaczy, że Schulza nie da się w teatrze wystawić?”<sup>31</sup>, odpowiada: „Tak sądził zawsze Jerzy Ficowski; mnie wydaje się, iż adaptator nie jest w tej konfrontacji bez szans, musi jednak, jak sądzę, zerwać z elementami «realizmu», z «rodzajowością» i psychologią, a pójść w kierunku teatru poetyckiego, operującego bardziej metaforą i maską niż bezpośrednią prezentacją osób i zdarzeń fabularnych”<sup>32</sup>.

tekst jako  
pretekst

**30** K. Miklaszewski, *Schulzowskiej prozy kod teatralny*, w: idem, *Zatrącenie się w Schulzu. Historia pewnej fascynacji...*, s. 31.

**31** J. Jarzębski, *Schulz (nie)teatralny*, w: idem, *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005, s. 135.

**32** Ibidem.