

# Wojciech Owczyński: Schulz na scenie

Od wielu lat panuje przekonanie, że proza Brunona Schulza jest niesce-  
niczna i nie poddaje się teatralnym adaptacjom. Twierdził tak Jerzy  
Ficowski. Powtarzają to jak mantrę recenzenci opartych na Schulzowskich  
utworach spektakli, które – jakby na przekór tej tezie – zawsze rodziły  
się obficie, a ostatnio mnożą się jak grzyby po deszczu (wedle obliczeń  
Branislavy Stojanović, w samym tylko 2018 roku odbyło się osiem pre-  
mier w Polsce i za granicą, a obejrzeć można było dwadzieścia inspiro-  
wanych dziełem Schulza przedstawień<sup>1</sup>).

Najbardziej rzetelną próbę wyjaśnienia, dlaczego Schulz w teatrze się  
nie udaje, podjął przed laty Jerzy Jarzębski<sup>2</sup>. Jego esej, złożony z dwóch  
artykułów napisanych w latach 1995 i 2004, wydaje się dzisiaj już trochę  
anachroniczny, ponieważ zarówno język nowoczesnego teatru, jak i po-  
święcona mu myśl teoretyczna uległy w ostatnich dwóch dekadach prze-  
mianom wprost niebywałym. Argumenty Jarzębskiego trzeba będzie  
zatem przemyśleć ponownie, ale sama teza głosząca, że teatr w zmaganiach  
z Schulzem zazwyczaj sromotnie przegrywa, jest, jak sądzę, wciąż aktualna.  
Żadne z oglądanych przeze mnie – na przestrzeni wielu lat – przedstawień  
nawiązujących do prozy Schulza nie należało do szczególnie udanych.  
Żadne schulzowskie przedstawienie, o ile wiem, nie zyskało też na tyle  
dużego uznania krytyków, by stać się wydarzeniem znaczącym i zapisać  
się trwale w historii teatru. (Za wcześniej na to, rzecz jasna, w wypadku  
spektakli najnowszych, ale raczej nie znosi się tu na rewolucję).

Muszę wyjaśnić od razu: te spektakle są niedobre nie dlatego, że są  
„niewierne”, nie dość schulzowskie z ducha, niewystarczająco ekwiwa-  
lentne wobec poetyki literatury Schulza. One są niedobre po prostu.  
Często grzeszą pretensjonalnością, manieryzmem, monotonią, brakiem  
uzasadnienia dla zastosowanych rozwiązań scenicznych. Bywają niezbor-  
ne, rozwlekłe i niekonsekwentne. Zdarza się, że reprezentują wyjątkowo  
niski poziom aktorskiego warsztatu. I niemal zawsze są śmiertelnie  
nudne.

argumenty  
Jarzębskiego

1 B. Stojanović, *Bruno Schulz 2018. Raport (według dziennika aktywności @bruno-schulz.org)*, „Schulz/Forum” 12, 2018, s. 183–185.

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

demiurg  
z Supraśla

Oto kilka przykładów z ostatniej dekady<sup>3</sup>. *Traktat o manekinach* Piotra Tomaszuka w Wierszalinie<sup>4</sup> – przedstawienie głośne i chwalone w czambuł jak zresztą wszystko, co rodzi się w tym teatrze – to ambitna, ale łopatologiczna próba opowiedzenia o dwudziestowiecznych totalitaryzmach. Owładnięty ideą dowolnego formowania materii Jakub okazuje się tu kreatorem nowego ładu i nowego człowieka, dlatego zakłada maski Hitlera i Stalina. Fascynuje go film jako narzędzie propagandy, oglądamy więc fragmenty *Pancernika Potiomkina* i *Triumfu woli*. Przez scenę przetaczają się wszystkie fronty II wojny światowej. Nie może też, rzecz jasna, zabraknąć odniesień do Holokaustu, ale obrywa się także żydowskim mistycyzmom. Supraski demiurg nie ma dla nas litości – wali jak obuchem wszelkimi możliwymi kalkami kulturowymi i we właściwym sobie, historyczno-ckliwym stylu rozdziera szaty nad tragizmem Historii. A jakby tego było mało, robi z Adeli mężczyznę i każe Jakubowi czuć do niego pociąg. (Najwyraźniej w 2011 roku nie przeczuł, jak bardzo „ideologia gender” stanie się znienawidzona przez obecną władzę, którą tak popiera).

„już po trzech  
minutach...”

Niestety inne przedstawienia oparte na twórczości Schulza są, w dużej części, jeszcze bardziej bezmyślne. Najgorzej rzecz wygląda w teatrze tańca i pantomimy. W *Infantce* sopockiego Teatru Okazjonalnego<sup>5</sup>, inspirowanej rzekomo *Xięgą bałwochwalczą*, łysy mężczyzna w garniturze nawiązuje jakieś niby to erotyczne, a w istocie niemrawe relacje z trzema kobietami poprzebieranymi za *femmes fatales*. Pseudotaneczne pląsy trwają w nieskończoność na tle wywołującej otepienie muzyki. Już po trzech minutach staje się jasne, że nic godnego uwagi się tu nie wydarzy. Jak podsumowuje recenzent, „na początku subtelna gra spojrzeń i gestów pomiędzy aktorami wciąga, jednak praktycznie do końca oglądamy bardzo podobne – w pewnym momencie już nieciekawe, wręcz nudne – układy i schematy”<sup>6</sup>.

Równie puste jest inne przedstawienie baletowe – *Kafka/Schulz. Objawienia i herezje* Teatru Wielkiego w Poznaniu<sup>7</sup>. Dwie kabaretowe

3 Na temat dawniejszych spektakli schulzowskich zob. J. Ciechowicz, *Bruno Schulz w teatrze*, w: *Teatr pamięci Brunona Schulza*, pod red. J. Ciechowicza i H. Kasjaniuk, Gdynia 1993, s. 110–131. O inscenizacjach operowych pisze Aleksandra Skrzypczyk: *Schulz w operze*, „Schulz/Forum” 9, 2017, s. 129–140.

4 Teatr Wierszalin w Supraślu, *Traktat o manekinach*. Inscenizacja i reżyseria – Piotr Tomaszuk. Premiera 14 stycznia 2011 roku.

5 Teatr Okazjonalny w Sopocie, *Infantka*. Koncept i choreografia – Jacek Krawczyk. Premiera 12 czerwca 2009 roku.

6 M. Baran, *Kobiety, które uwodzą*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto”, 16.06.2009, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/kobiety-ktore-uwodza.html> (dostęp: 21.11.2019).

7 Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, *Kafka/Schulz. Objawienia i herezje*. Dramaturgia – Krzysztof Cicheński. Choreografia i reżyseria – Tomasz Kajdański. Premiera 18 grudnia 2015 roku.

girlsy molestują ledwie żywego młodzieńca – tak można by streścić to, co dzieje się na scenie. Śmiesznie brzmią w tym kontekście ambicje dramaturga, Krzysztofa Cicheńskiego, który chciałby swoim spektaklem opowiadać o Historii i Zagładzie<sup>8</sup>...

Powabne dziewczęta w samych tylko majtkach to także główna (i jedyna) atrakcja przedstawienia *13. miesiąc / Requiem dla Brunona Schulza*, powstałego w koprodukcji Warszawskiego Centrum Pantomimy i czeskiego Spitfire Company<sup>9</sup>.

Za Schulza chętnie biorą się teatry lalkowe. *Bruno Schulz – historia występnej wyobraźni* Teatru Lalki i Aktora Pinokio z Łodzi<sup>10</sup> to raczej historia ograniczonej wyobraźni inscenizatora, który każe aktorom celebrować w nieskończoność nużące rytuały z maskami i rozpadającymi się lalkami, tak jakby mogło z tego wyniknąć coś więcej niż naiwna próba ilustracji Schulzowskich fantazmatów.

Powykrzywiane maski (trochę, nie wiadomo po co, na modłę teatru antycznego) oraz odcięte kończyny straszą widzów również w kuriozalnym recitalu Edyty Janusz-Ehrlich, prezentowanym w gdańskim Teatrze Miniatura jako spektakl *Karakonia. Pieśni według Schulza*<sup>11</sup>. Bardzo źle śpiewanym piosenkom towarzyszą tu, w charakterze tła, trzy męskie postaci usiłujące „wyczarować” coś na kształt schulzowskiego świata za pomocą rekwizytów wyciągniętych z teatralnego lamusa.

Znacznie bardziej udało się kreacja światów osobnych w kieleckim Teatrze Lalki i Aktora Kubuś. *Sklepy cynamonowe* w reżyserii Roberta Drobnucha<sup>12</sup> utrzymane są w konwencji teatru cieni. Fragmenty biografii Józefa/Schulza (brzmiące żywo w wykonaniu Karola Smaczne-go) na tle czarno-białego uniwersum zjaw i przywidzeń to pomysł ciekawy i konsekwentnie zrealizowany. Trochę to może za mało do stworzenia w pełni autonomicznej i ważnej propozycji teatralnej, ale widać tu na pewno próbę znalezienia własnego języka. I to właśnie ta próba, a nie „wierność duchowi Schulza”<sup>13</sup>, jest główną zaletą kieleckiego spektaklu.

nieskończone  
celebracje

prawie udane

8 Zob. M. Kaźmierska, *Taniec w magazynie osobliwości*, „Gazeta Wyborcza – Poznań”, 11.12.2015, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/214216.html> (dostęp: 26.11.2019).

9 Warszawskie Centrum Pantomimy przy Teatrze na Woli oraz Spitfire Company, Czechy, *13. miesiąc / Requiem dla Brunona Schulza*. Reżyseria i dramaturgia – Petr Boháč. Premiera 23 sierpnia 2012 roku.

10 Teatr Lalki i Aktora Pinokio w Łodzi, *Bruno Schulz – historia występnej wyobraźni*. Reżyseria – Konrad Dworakowski. Premiera 5 maja 2010 roku.

11 Miejski Teatr Miniatura w Gdańsku, *Karakonia. Pieśni według Schulza*. Inscenizacja – Edyta Janusz-Ehrlich. Teksty piosenek – Leszek Pietrowiak. Premiera 17 listopada 2013 roku.

12 Teatr Lalki i Aktora Kubuś w Kilecach, *Sklepy cynamonowe*. Adaptacja – Tomasz Damulewicz. Reżyseria – Robert Drobnuch. Współpraca reżyserska – Cengiz Özek. Premiera 23 października 2014 roku.

13 K. Szczebiot, *Schulz nasz współczesny*, „Teatr Lalek” 2015, nr 1 <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/199723.html> (dostęp: 26.11.2019).

Całkiem natomiast niestrawnie wypada Schulz na plastycznej scenie Leszka Mądzika<sup>14</sup>. Ponure obrazy przesączają się flegmatycznie przez katatoniczne dźwięki, na tle depresyjnie odczytywanych z offu przez Jerzego Radziwiłowicza fragmentów *Samotności*. Ma się ochotę natychmiast zasnąć i śnić ciąg dalszy na własną rękę.

Sytuacja Schulza w tak zwanym teatrze dramatycznym też nie wygląda najlepiej. *Genialna epoka* w gdańskim Teatrze Wybrzeże<sup>15</sup> to zbiór wariacji na temat rodzinnych scen przy stole z centralną postacią ojca (wyrazisty, ale zanadto błaznujący Grzegorz Gzyl). Reżyser, Rudolf Ziolo, przeszło dwadzieścia lat wcześniej zainscenizował w Krakowie *Republikę marzeń*<sup>16</sup>, która spotkała się z ciepłym (choć nie bałwochwalczym) przyjęciem krytyków. W Gdańsku nie powtórzył tamtego sukcesu. Wówczas, jak wspominają świadkowie (nie widziałem tego spektaklu), czuło się w powietrzu „coś nostalgicznego, ogromnie lirycznego: jakiś niepokój niespełnienia, zawieszenia, urwania czegoś co powinno trwać, mieć swoją ciągłość, kształt, kolor”<sup>17</sup> (krytyk sugeruje tu, rzecz jasna, niemożliwą wtedy do nazwania po imieniu żalobę po kulturze żydowskiej). W gdańskiej *Genialnej epoce* czuje się co najwyżej żmud inscenizatorskich poszukiwań. Problem nie w tym, że – jak chce jeden z recenzentów – wyobraźnia Zioly jest tu „solipsystyczna”<sup>18</sup>, ale w tym, że jest jałowa.

Całkowitym uwiędnięciem wyobraźni wykazał się Ingmar Villqist. Jego *Sklepy cynamonowe* w katowickim Teatrze Śląskim<sup>19</sup> miały być, jak rozumiem, odczytaniem Schulza poprzez Beckettowską *Ostatnią taśmę* – Jakub, niczym Krapp, nagrywa swoje monologi na starym, szpulowym magnetofonie. Pomysł to może i ciekawy, tyle że kompletnie nic z niego nie wynika, bo dominującymi rekwizytami okazują się staroświeckie mikrofony, do których mizdrzą się trzy aktorki, recytujące fragmenty Schulzowskiej prozy w sposób niemiłosiernie zmanierowany, tak jakby chciały nas przekonać, że ten Schulz to jednak był dziwak. Zgroza!

Moda na „udziwnianie” Schulza zakorzeniła się w teatrze na dobre. Najczęstszymi „środkami wyrazu” służącymi do inscenizowania jego

14 Scena Plastyczna KUL, *Lustro*. Reżyseria, scenariusz i scenografia – Leszek Mądzik. Premiera 25 maja 2013 roku.

15 Teatr Wybrzeże w Gdańsku, *Genialna epoka. Szkice z Brunona Schulza*. Scenariusz i reżyseria – Rudolf Ziolo. Premiera 1 kwietnia 2012 roku.

16 Stary Teatr w Krakowie, *Republika marzeń*. Reżyseria – Rudolf Ziolo. Premiera 11 lipca 1987 roku.

17 B. Mamoń, *Republika marzeń*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 46, <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/394/republika-marzen> (dostęp: 26.11.2019).

18 J. Zalesiński, *Gdański teatr Wybrzeże: Wariacje na temat Brunona Schulza*, „Dziennik Bałtycki”, 4.04.2012, <https://dziennikbaaltycki.pl/gdanski-teatr-wybrzeze-wariacje-na-temat-brunona-schulza-recenzja/ar/546611> (dostęp: 26.11.2019).

19 Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, *Sklepy cynamonowe*. Adaptacja, reżyseria i scenografia – Ingmar Villqist. Premiera 13 maja 2016 roku.

literatury są jęki, posapywania, wrzaski, somnambuliczne podrygi, deliryczne drgawki, kanciaste ruchy na wzór manekinów i strojenie głupich min. Modelowym tego przykładem może być *Sanatorium pod Klepsydrą* Julii Wernio w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie<sup>20</sup>. Pstrokaty korowód pomyleńców – pensjonariuszy sanatorium – wykrzykuje wniebogłosy swoje monolog, wyczyniając przy tym rozpaczliwe wygibasy. Co to jest? Mózg wariata na scenie? Teatr snów? Nie, to ilustracja tego, jak pozbawieni talentu artyści wyobrażają sobie „istotę” Schulzowskiej poetyki.

co to jest?

Przeciwieństwem udziwniania jest cikliwa musicalowa rodzajowość, którą widzom Teatru Polskiego we Wrocławiu zafundował Jan Szurmiej<sup>21</sup>. Jego *Xięgi Schulza* to ekshumowany *Skrzypek na dachu* w sosie erotyczno-sentymentalnym. Celnie rzecz wykipiwa Michał Bojanowski: „Na scenę wchodzi Żydzi z przyklejonymi brodami, kapeluszami i chałatami. Zaczytani w świętych księgach modlą się zrozumiałymi dla wszystkich słowami: o j, b a j, b a j, b a j – tak jak to Żydzi zwykli się modlić. Chwilę później wracają na p a d u b a s k i – tańczą, p o ż y d o w s k u wymachując do góry rękami. Widzowie na premierze radośnie przyklaskują, bo dobrze kojarzą taką kulturę żydowską ze *Skrzypka na dachu* i dekad panowania Szymona Szurmieja w Teatrze Żydowskim w Warszawie. W jednej z kulminacyjnych scen spektaklu do Żydów w chałatach dołączają inni mieszkańcy Drohobycza i cała scena Teatru Polskiego w tanecznym szale modlitewnego uniesienia padubaskami wychwala Pana Boga”<sup>22</sup>.

Przykłady złych i bardzo złych przedstawień można by mnożyć. Czas jednak zastanowić się nad przyczyną ich nieokiełznanego rozrostu. Czy pleniąca się ponad miarę teatralna tandeta istotnie ma źródło w niescenicznosci Schulzowskiej literatury?

pytanie o przyczynę

Z mitem takim postanowiła się ostatnio rozprawić Balbina Hoppe. Badaczka ma całkowitą rację, gdy pisze: „We współczesnym teatrze nie sposób już mówić o (nie)scenicznosci jakiegoś tekstu. Możemy raczej powiedzieć o (nie)udanej adaptacji czy inscenizacji niż nazwać jakiś tekst niescenicznym. [...] Opinie recenzentów określających prozę Schulza tym mianem świadczą o anachronizmie albo ignorancji wobec przeobrażeń, jakim ulega teatr”<sup>23</sup>. To prawda, nikt przy zdrowych zmysłach nie traktuje

<sup>20</sup> Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie, *Sanatorium pod Klepsydrą*. Adaptacja i reżyseria – Julia Wernio. Premiera 10 października 2009 roku.

<sup>21</sup> Teatr Polski we Wrocławiu, *Xięgi Schulza*. Inszenizacja i reżyseria – Jan Szurmiej. Premiera 8 czerwca 2018 roku.

<sup>22</sup> M. Bojanowski, *Aj waj. Schulz we Wrocławiu*, „Chidusz/ Magazyn Żydowski”, 13.06.2018, <https://chidusz.com/xiegi-schulza-bruno-schulz-teatr-polski-wroclaw-jan-szurmej-recenzja-spektaklu/> (dostęp: 3.12.2019).

<sup>23</sup> B. Hoppe, *Schulz niesceniczny?*, „Schulz/Forum” 13, 2019, s. 107.

dziś kategorii sceniczności poważnie. Teatr postdramatyczny w swoich niezliczonych odmianach dowiódł ponad wszelką wątpliwość, że „sceniczne” może być absolutnie wszystko: przemówienie polityka, esej filozoficzny, osobista trauma aktora albo rozkład jazdy autobusów. Naiwnością byłoby sądzić, że twórczość Schulza stanowi tu jakiś wyjątek. Mimo to jednak nie sposób zgodzić się z Hoppe, że „w ostatnich latach powstało całkiem sporo ciekawych przedstawień nawiązujących [...] do prozy Schulza”<sup>24</sup>. Nie powstało. Teatr do dzisiaj nie znalazł na Schulza sposobu. Dlaczego?

pierwsza  
hipoteza

Jarzębski w swoim artykule nakreślił dwie drogi zmierzające do uchwycenia tego fenomenu. Jedna z nich wydaje się dzisiaj, jak wspomniałem, trudna do obrony, za to druga okazała się na wskroś przenikliwa. Zaczniemy od tej pierwszej. Badacz stara się dowieść, że światem Schulza rządzą prawa, które z samej swojej istoty są niemożliwe do wyrażenia środkami teatralnymi. Do tych praw należy oniryzm, który sprawia, że „obrazy świata, osoby i przedmioty [...] zmieniają raptem w sposób niepochwytny swój kształt i właściwości, wchodząc w inny duchowy kontekst i krajobraz. [...] Dlatego świat Schulza nieustannie pulsuje, zmienia się, zaskakuje czytelnika, skłaniając go do ryzykownych czasem interpretacji. Przedstawiony na scenie jako zbiór gotowych przedmiotów – świat ten traci natychmiast najważniejsze swoje atrybuty”<sup>25</sup>. Faktycznie, inscenizatorzy często pozostają ślepi na ontologiczną płynność Schulzowskiego świata i przedstawiają go z naiwną dosłownością. Nie znaczy to jednak, że teatr jest tu z założenia skazany na klęskę. Dysponuje on przecież ogromnymi możliwościami sugerowania niejednoznaczności, migotliwości i złożoności prezentowanych zjawisk. Metaforyczność i transgresyjność jest jego żywiołem (zwłaszcza jeśli wierzyć tym antropologom, którzy początki teatru wywodzą od rytuału).

Trudno także zgodzić się z Jarzębskim, że specyfika czasu w opowiadaniach Schulza mogłaby sprawiać teatrowi zasadnicze problemy. Zdaniem badacza jest to czas „zawsze wielowarstwowy, bo w nim się nakładają na siebie cykle dobowe, roczne, biograficzne, kulturowe i wreszcie fabularne; dlatego każde zdarzenie tkwi w kilku spośród nich, co łatwiej opowiedzieć, niż pokazać na scenie”<sup>26</sup>. Może opowiedzieć łatwiej, ale i zainscenizować nie tak znowu trudno, o czym świadczą niezliczone przykłady – od teatru misteryjnego, poprzez awangardę spod znaku Wielkiej Reformy, wyrosły z kontrkultury teatr

<sup>24</sup> Ibidem, s.108. Jako przykłady autorka wymienia spektakle Tomaszuka, Mądzika, Drobniucha i Szurmieja.

<sup>25</sup> J. Jarzębski, op. cit., s. 130–131.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 131.

źródeł wraz z jego dzisiejszymi kontynuatorami, aż po najnowsze eksperymenty teatru postdramatycznego – gdzie czas sakralny przenika się z czasem świeckim, czas linearny z czasem cyklicznym, a czas fikcyjny z czasem rzeczywistym.

Innym problemem jest, wedle Jarzębskiego, przewaga narracji nad dialogami w prozie Schulza, podczas gdy „opowieść w teatrze powinna właściwie zniknąć na rzecz dialogu, z pomocą którego bohaterowie nie tylko porozumiewają się z sobą, ale też informują widza o szczegółach akcji”<sup>27</sup>. Bardzo to tradycyjna wizja teatru. Jej prawomocność dawno już podważył Krystian Lupa swoimi adaptacjami, w których głos narratora odgrywa często najważniejszą rolę i jakoś to teatrowi szkody nie przynosi. Równie anachronicznie brzmi przekonanie Jarzębskiego, że teatr musi się opierać na akcji dramatycznej i przyczynowo-skutkowym łańcuchu wydarzeń, Schulz zaś na ogół „wyrzeka się fabularyzowania, zadawalając się opisami postaci w jakichś szczególnie wyrazistych momentach życiowych”<sup>28</sup>. Jak dowodzi Hans-Thies Lehmann, w nowoczesnym teatrze często „rezygnuje się z syntezy na rzecz zagęszczenia intensywnych momentów”<sup>29</sup>. Proza Schulza wyduje się do takich zagęszczeń wręcz stworzona.

Nie bez przyczyny przywołuję tu Lehmanna. Chcę bowiem wykazać, że Jarzębski, mimo przywiązania do – mówiąc na skróty – dramatycznej koncepcji teatru, w gruncie rzeczy przeczuwa szansę dla Schulza właśnie w teatrze postdramatycznym. I to jest ta druga, przenikliwa ścieżka jego argumentacji. Bo choć badacz nie porzuca marzenia o tym, by udało się „wcielić w sceniczną rzeczywistość postulaty autora”<sup>30</sup>, to jednocześnie dochodzi do wniosku, że teatr powinien zdobyć się na dystans wobec tych postulatów. I nie chodzi tylko o to, że inscenizator Schulzowskiej prozy „musi [...] 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>31</sup>. Ta konstatacja, choć niewątpliwie słuszna, nie jest rewolucyjna ani nawet wystarczająca, gdyż – jak starałem się dowieść – tak zwane „poetyckie” wizje sceniczne również na ogół ponoszą klęskę w konfrontacji z Schulzem. Jarzębski idzie znacznie dalej. Komentując przedstawienie *Sanatorium pod Klepsydrą* zrealizowane przez Jana Peszka wraz z córką i synem<sup>32</sup>,

druga  
hipoteza

przecucie  
szansy

27 Ibidem.

28 Ibidem, s. 131–132.

29 H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2009, s. 127.

30 J. Jarzębski, op. cit., s. 144.

31 Ibidem, s. 135.

32 Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie i Theater CAI w Tokio, *Sanatorium pod Klepsydrą*. Scenariusz i reżyseria – Jan Peszek. Prapremiera w Tokio w październiku 1994 roku, premiera polska 6 stycznia 1995 roku.

devised  
theatre

docenia zamysł artystów, by tekstem Schulza opowiadać o własnych, intymnych relacjach rodzinnych, i proponuje, żeby teatr wprowadzał „mowę Schulzowskiej imaginacji w obieg własnych symboli i znaków, w dramat żywych ludzi wchodzących na scenę [...], szukając po prostu przełożenia pomiędzy taką czy inną sytuacją bohaterów a osobistymi przeżyciami inscenizatorów”<sup>33</sup>. Tego rodzaju praktyki, zacierające granice między prywatnością aktora-performera a jego sceniczną rolą, między doświadczaniem a odgrywaniem, stanowią ważny nurt w dzisiejszym teatrze (na gruncie polskim w ostatnim czasie doskonałym tego przykładem jest *Mefisto* Agnieszki Błońskiej<sup>34</sup>, gdzie powieść Klausa Manna i film Istvána Szabó służą aktorom Teatru Powszechnego między innymi do odreagowania traumy związanej z ich udziałem w słynnej *Kłątwie* Olivera Frljića). Nurt ten bywa określany jako *devised theatre*, choć w dzisiejszej praktyce teatralnej obserwuje się raczej ucieczkę od jakichkolwiek jasno zdefiniowanych metod twórczych<sup>35</sup>.

Schulz  
adoptowany

Zarówno spektakl Peszków, jak i postulat Jarzębskiego należy więc uznać za propozycje ze wszech miar nowatorskie. Dziś wiemy, że można w tej dziedzinie poczynić sobie znacznie śmieiej. 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 nieoczekiwanych i zgoła „nieschulzowskich”, zderzać z innymi głosami, „przepisywać”, a choćby nawet dezawuować, poniżać czy ośmieszać. Zamiast „ilustrować” fantazmaty pisarza, należałoby o nim fantazjować. Zamiast „ucieleśniać” jego sny – śnić na scenie z nim, o nim albo przeciw niemu. Zamiast adaptacji potrzebna jest raczej adopcja – przygarnięcie pod własne skrzydła, koniecznie na własnych zasadach.

Do takich działań niezbędnym jest jednak talent. Więcej – osobowość. Silna, wyrazista, niebanalna. Żeby brać się za bary z Schulzem na scenie, trzeba mieć jakąś wizję świata, sztuki, teatru. Trzeba mieć duszę, życie wewnętrzne ufundowane na różnorodności osobistych doświadczeń. Tego wszystkiego najwyraźniej brakuje dotychczasowym realizatorom nawiązujących do Schulza spektakli. Jego proza nie jest niesceniczna, ale – jak widać – jest onieśmiałająca. I z tego właśnie wypływa cały problem. To nie Schulz jest winien temu, że teatr sobie z nim nie radzi. To artyści teatru nie są w stanie rozmawiać z nim jak równy z równym,

33 J. Jarzębski, op. cit., s. 139–140.

34 Teatr Powszechny w Warszawie, *Mefisto*. Reżyseria – Agnieszka Błońska. Dramaturgia – Joanna Wichowska. Premiera 30 września 2017 roku.

35 Zob. D. Radosavljević, *Theatre-Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*, Basingstoke 2013.

a tylko wtedy mogłoby się z takiej rozmowy narodzić coś naprawdę wartościowego. Schulz jest dla nich po prostu za silny. Ulegają fascynacji jego światem i nie potrafią niczego mu przeciwstawić. Symptomatycznie brzmi tu wyznanie Julii Wernio: „Dla mnie praca nad spektaklem była radością z obcowania z wyobraźnią i osobowością autora”<sup>36</sup>. Dobrze jest radować się Schulzem, ale to trochę za mało, żeby stworzyć znaczące przedstawienie.

Wobec tak nakreślonej sytuacji rodzić się jednak musi pytanie: czy to możliwe, że w polskim teatrze nie znalazł się dotąd nikt wystarczająco zdolny, by sprostać geniuszowi Schulza? Oczywiście, że był ktoś taki – Tadeusz Kantor. Cała jego twórczość, jak starałem się niegdyś udowodnić<sup>37</sup>, wskazuje na organiczne pokrewieństwo wyobraźni obu artystów. Gdyby nie Schulzowskie fantazmaty manekinów, kalekich postaci, ożywionej materii, naprzemienności rozpadu i odradzania się, gradualności istnienia – nie byłoby teatru Cricot 2. A już na pewno nie byłoby Teatru Śmierci, którego seans inicjalny, *Umarła klasa*, jawnie podejmuje dialog z autorem *Emeryta*. „Niemał wszystko jest z Schulza w *Umarłej klasie* – pisał Konstanty Puzyna w swojej pamiętnej recenzji – choć nie ma w niej ani kawałka Schulzowskiego tekstu. Z Schulza jest, lecz i z Kantora zarazem: to najgłębiej osobisty jego spektakl. Jakby dopiero Schulz wydobył z jego nieświadomości sfery najbardziej własne, nieznanne dotąd jemu i nam – sfery, których nigdy nie wyzwolił z niego Witkacy”<sup>38</sup>. Kantor nie inscenizował Schulza, lecz go „anektował”, połąkł i przetrawił. Tak jak – wedle własnej formuły – nigdy nie „grał Witkacego”, tylko „grał z Witkacym”, tak też – w *Umarłej klasie* i później – „grał z Schulzem”. Można to uznać za modelowy przykład nawiązywania do twórczości poprzedników w nowoczesnym teatrze. W końcu nie bez przyczyny Lehmann umieszcza Kantora wśród twórców teatru postdramatycznego.

Wygląda więc na to, że Schulz może się czuć w teatrze całkowicie spełniony. W osobie Kantora dawno już trafił na godnego siebie partnera. Śmiałkowie zaś, którzy nadal próbują mierzyć się na scenie z jego prozą, mają zadanie trudne podwójnie – nie dość, że muszą stanąć na wysokości mistrza z Drohobycza, to jeszcze powinni przeskoczyć samego twórcę Cricotu. Doprawdy trudno się dziwić, że idzie im to opornie.

równy  
z równym

<sup>36</sup> M. Spiczak-Brzezińska, *Tajemnicze Sanatorium*, „Gazeta Wyborcza – Olsztyn”, 24.11.2009, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/tajemnicze-sanatorium-1.html> (dostęp: 15.12.2019).

<sup>37</sup> Zob. W. Owczarski, *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006.

<sup>38</sup> K. Puzyna, *My, umarli*, w: idem, *Półmrok. Felietony teatralne i szkice*, Warszawa 1982, s. 107. Tekst powstał w 1977 roku.