

LILIANA DORAK-WOJAKOWSKA
Akademia Ignatianum w Krakowie

Między słowem a obrazem.
Kulturowe aspekty procesu adaptacji scenicznej
Boskiej komedii w teatrze narracji plastycznej
Józefa Szajny

Adaptowanie to coś znacznie więcej niż transfer kodów sztuki;
to reinscenizacja źródłowej sceny spotkania z tym, co inne¹.

W procesie adaptacji scenicznej² nieprzetłumaczalne elementy i jakości dzieła literackiego są zastępowane innym tworzywem i znaczeniami scenicznymi. Stąd problem „przekładalności” dzieła literackiego na język teatru³ – w moim przekonaniu – należałoby postawić nie w znaczeniu „wierności” dzieła teatralnego wobec literackiego pierwowzoru, gdyż adaptacji dzieła literackiego nie patronuje idea dochowania mu „wierności”, lecz mniej lub bardziej świadomy zamysł jego „twórczej zdrady”. Wyrażone przez Zbigniewa Osińskiego przekonanie o istnieniu pewnego stałego inwariantu semantycznego, który w procesie inscenizacji ulega przekładowi na nielinwistyczny kod sceny, zderzyć dziś trzeba z koncepcjami wskazującymi na ograniczenia semiotyki, ukazującymi iluzję pełnej systemowości. Przedstawienia teatralnego nie da się wpisać w ramy jakiegoś jednego, zewnętrznego

¹ P. Rojek, *Adaptacje literackie: podsumowanie*, www.portliteracki.pl/tawerna/debaty/adaptacje-literackie-podsumowanie, [dostęp: 17.11.2014].

² Adaptacja, czyli przygotowanie scenariusza teatralnego, stanowi wstępny etap przekładu dzieła literackiego – tak dramatycznego, jak i niedramatycznego – na kod sztuki teatralnej. Por. J. Abramowska, *Literatura – dramat – teatr*, „Dialog” 1970, nr 12, s. 149.

³ Zob. Z. Osiński, *Przekład tekstu literackiego na język teatru*, w: J. Trzynadłowski, red., *Dramat i teatr*, Wyd. Ossolineum, Wrocław – Warszawa – Kraków 1967, s. 123.

wobec niego systemu, którego byłoby ono jednocześnie aktualizacją⁴. „Tym samym za błędny uznać należy aksjomat przyjmujący systemowość języka teatru, który legł u podstaw teorii ujmującej inscenizację w kategoriach przekładu intersemiotycznego”⁵. Skoro terminem „język teatru” posługiwać się można jedynie w sensie metaforycznym, to kategoria przekładu pozostać musi także metaforą (obie cieszą się do dziś w języku krytyki teatralnej nieślabnącą popularnością). Przyjęta przez Zbigniewa Osińskiego perspektywa metodologiczna ulega więc zasadniczej deformacji, kategoria przekładu skonfrontowana z artystyczną praktyką teatru zostaje właściwie zaprzeczona⁶. Widać to wyraźnie w zaproponowanej przez tego badacza typologii relacji zachodzących pomiędzy tekstem literackim a przedstawieniem: każdy z wyróżnionych przez niego modeli teatru – realistyczny, antyrealistyczny i kreacyjny – coraz bardziej odbiega od procedur przekładowych. A ostatni z nich – model kreacyjny – jest już jej całkowitym zaprzeczeniem. Łącząca tekst i przedstawienie relacja ma w tym modelu charakter dialektyczny, to akt konfrontacji spektaklu z tekstem, w rezultacie którego oba wzajemnie oddziałujące na siebie dzieła ulegają zmianie (egzemplifikacje stanowią dzieła twórców Wielkiej Reformy Teatru, spektakle Leona Schillera, doświadczenia Artauda i Grotowskiego). Obowiązującej w modelu kreacyjnym analogii strukturalnej towarzyszy zwykle zaburzenie porządku linearnego (od prostej inwersji po włączenie na zasadzie dialektycznej antynomii innej, często sprzecznej struktury) i zaniechanie starań o analogię substancji i zdarzeń. Mówiąc wprost: „Tekst stanowi w modelu teatru kreacyjnego źródło inspiracji, w oparciu o które reżyser [...] tworzy nowe dzieło w materii języka teatru”⁷. Właśnie konfrontacja rozumiana jako opowieść o niemożliwej wymianie między tym, co werbalne, i tym, co niewerbalne, rozgrywająca się w wyobraźni widza dialektyka powołanej przez tekst i scenę fikcji, wreszcie migotliwa gra dookreśleń i uwieloznaczeń dzieła literackiego i przedstawienia stanowią dziś często istotę ich wzajemnej relacji⁸. Jak to ujął Patrice Pavis, „estetyka reprezentacji”, z którą wiązał się semiotyczny opis teatru,

⁴ Por. P. Pavis, *Od tekstu do przedstawienia: trudny poród*, przeł. M. Sugiera, „Dialog” 1989, nr 8, s. 109.

⁵ A. Adamiecka-Sitek, *Teatr i tekst. Inszenizacja w teatrze postmodernistycznym*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005.

2005, s. 107.

⁶ Zob. tamże, s. 108.

⁷ Z. Osiński, *Przekład tekstu literackiego na język teatru...*, s. 144.

⁸ Zob. A. Adamiecka-Sitek, *Teatr i tekst...*, s. 109.

ustępuje miejsca „estetyce indywidualnej percepcji”: odbiorca staje się najważniejszą instancją rozstrzygającą, kierując się własnym gustem, życiem i osobistym doświadczeniem⁹.

Zamierzeniem tego artykułu jest próba przyjrzenia się kulturowym aspektom działań adaptacyjnych, których należałoby szukać – w moim przekonaniu – nie w teorii przekładu intersemiotycznego, lecz w kręgu motywacji społecznych, a także jednostkowych, decydujących o powstawianiu konwencji korzystania z materiału literackiego. Taka perspektywa postępowania adaptacyjnego oznacza, iż na tekst zostaje w sposób świadomy narzucony indywidualny akt kreacji. Rozważając w tym świetle twórczość teatralną Józefa Szajny, która dla niego samego oznaczała świadome „przenikanie [...] wartości podmiotu, czyli osobowości realizatora w jego dzieło”¹⁰, można przyjąć tezę, iż indywidualność artysty zaznacza się także w rejonie elementów transferowanych z utworu literackiego, np. reorganizując je lub wynajdując nowe. Oznacza to, iż nie ma teatru i nie ma inscenizacji bez adaptacji. Sposób adaptacji jest wyznaczony przez język teatru¹¹ i sposób myślenia danego twórcy.

Przyjmując zatem, iż adaptacja nie jest rekonstrukcją utworu wyjściowego, a co za tym idzie, badanie „wierności” adaptacji czy też ustalenie norm jej poprawności nie ma racji bytu, spróbujmy zastanowić się nad możliwymi sposobami transformacji elementów innowacyjnych z innych praktyk komunikacyjnych do teatru. Takie elementy procesu innowacji jak źródło elementów innowacyjnych, ich struktura, ich funkcje oraz natura samego transferu także muszą być brane pod uwagę w wielosystemowym ujęciu adaptacji¹². Zakładając, iż adaptacja sceniczna jest swego rodzaju transformacją tekstu

⁹ Por. P. Pavis, *Which Theory for Which Mise-en-Scènes?*, przeł. D. Williams, w: J.M. Harding, red., *Contours of the Theatrical Avant-Garde. Performance and Textuality*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2000, s. 97.

¹⁰ J. Szajna, *Problem teatru*, „Teatr” 1965, nr 11, s. 10–11.

¹¹ Język teatru jest zawsze językiem poetyckim – nastawionym na sam znak, ponieważ w komunikacie teatralnym dominuje funkcja poetycka, i jako taki stanowi on opozycję wobec języka potocznego. Szerzej na ten temat zob. R. Jakobson, *Co to jest poezja?*, w: M.R. Mayenowa, red., *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948: wybór materiałów*, teksty przeł. i koment. opatrzył W. Górny; przekł. przejrzał i oprac. T. Brajerski, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1966, s. 124–125, oraz tegoż, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2, s. 431–473.

¹² Por. W. Osadnik, *Adaptacja filmowa jako przekład*, w: W. Godzic, T. Lubelski, red., *Kino według Alicji*, Instytut Filologii Polskiej; Komitet Kinematografii, Wyd. Universitas, Kraków 1995, s. 76.

wyjściowego (dzieło literackie) w tekst docelowy (dzieło teatralne), akcent położony zostanie na rezultat docelowy – w tym przypadku – tekst inscenizacji, który powinien być ekwiwalentny i akceptowalny, ale nie musi być adekwatny¹³. W teatrze reżyser daje określoną interpretację pierwowzoru, która stanowi swoisty wariant subiektywnego odbioru tekstu. Adaptator jako odbiorca dzieła literackiego zajmuje jedną z wielu możliwych postaw oceniających i komentujących. Swoją interpretację pierwowzoru przenosi na scenariusz¹⁴, który nie będąc celem samym w sobie, stanowi jeden ze stałych elementów kultury teatralnej¹⁵.

Do stałych komponentów estetyki teatralnej w polskim teatrze powojennym należało częste operowanie symbolem oraz zwrot w kierunku wypowiedzi metaforycznej¹⁶. Najczęściej wyrażona była ona środkami plastycznymi, poprzez wykorzystanie różnych konwencji malarskich, które pozwalały na daleko idącą stylizację i utożsamienie przedmiotów, czy też poprzez defor-

¹³ Tamże, s. 75.

¹⁴ Pojęcia „scenariusz teatralny” używam w znaczeniu transformacji tekstu literackiego na kod sztuki teatralnej za Zbigniewem Osińskim. W scenariuszu reżyserskim (scenopis) reżyser zaznacza wszystkie uwagi dotyczące spektaklu teatralnego: efekty sceniczne, kostiumy, działania aktorów. Według Osińskiego „scenariusz teatralny to ostateczna wersja tekstu istniejąca zarówno w scenariuszu, jak i w scenariuszu reżyserskim”. Zob. Z. Osiński, *Z problematyki scenariusza teatralnego*, w: J. Degler, red., *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. II, *O tworzeniu i twórcach dzieła teatralnego*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1976, s. 165.

¹⁵ Ze względu na charakter relacji scenariusz – spektakl Zbigniew Osiński wyróżnił siedem modeli kultury teatralnej:

1) adaptacyjny (tzn. przekształcony we własnych granicach w toku przygotowania przedstawienia); 2) eksperymentalny (tzn. kształtowany całkowicie w procesie pracy nad przedstawieniem); 3) improwizowany (tzn. dla tych form teatru, w których szczególna rola przypada czynnikowi improwizacji); 4) adaptacyjno-eksperymentalny; 5) adaptacyjno-improwizowany; 6) eksperymentalno-improwizowany; 7) adaptacyjno-eksperymentalno-improwizowany. Choć forma scenariusza jest sprawą w zasadzie neutralną (z punktu widzenia spektaklu), to nie jest bynajmniej obojętny sposób jego powstawania. W zależności od sposobu powstawania scenariusza i relacji wobec konkretnego spektaklu: czy zatem rolę dominującą odgrywa element adaptacji (jak w zdecydowanej większości spektakli w teatrach dramatycznych), czy eksperyment, czy też improwizacja na kanwie i w ramach norm, czy – dominujące jest połączenie elementów dwóch albo trzech typów modelowych (jak u Konrada Swinarskiego, który elementy adaptacyjne łączy z improwizacją, i wreszcie jak u Józefa Szajny, łączącego elementy adaptacyjne z eksperymentalnymi) – można wyróżnić podstawowe jego rodzaje: scenariusz „adaptowany”, scenariusz „eksperymentalny” i scenariusz „improwizowany”. Zob. tamże, s. 188–190.

¹⁶ Obszernie na ten temat pisze Wojciech Baluch w książce *Scena teatru – scena mentalna. Proces interpretacji w ujęciu kognitywnym*, Wyd. UJ, Kraków 2005. Zob. też. J. Ziomek, *Metafora i metonimia. Refutacje i propozycje*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z 1.

mację znaków. Metafora w teatrze tworzona jest przez zestawienie trzech różnych komunikatów: językowego, ikonicznego i akustycznego, które niespodziewanie ujawniają analogie. Sam obraz sceniczny nie musi posiadać wartości metaforycznej (np. scena mycia rąk może oznaczać czystość, symbolizować oczyszczenie), dopiero odczytanie tej sceny w kontekście adaptowanego tekstu prowokuje odbiorcę do szukania w odległych zjawiskach cech wspólnych.

Po odwilży 1956 roku pojawiły się w polskim teatrze zróżnicowane style odbioru: od powrotów ku romantycznej metaforze i symbolizmowi czy konstruktywizmowi – do wizualnego surrealizmu i absurdyzmu, towarzyszącym inscenizacji nowej literatury dramatycznej¹⁷. Był to teatr chętnie wykorzystujący awangardową estetykę – wedle określenia Józefa Szajny – „maszynę do grania”¹⁸. Niezależnie od sensu, jaki polskiemu teatrowi powojennemu nadał Tadeusz Kantor, jeszcze przed wykrystalizowaniem się tego pojęcia w 1975 roku nazywano go „teatrem śmierci”. Na praskich wystawach Quadriennale zwracano uwagę na oryginalność i nośność pojawiającej się w polskiej sztuce inscenizacyjnej stylistyki wanitatywnej, na cechy scenografii, która przedstawia obrazy zniszczenia¹⁹. W tak rozumianym nurcie poszukiwań umieścić można zarówno Szajnę z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, jak i Kantora, patronujących w naszej kulturze estetyce resztek, śladów, tropów i zniszczenia, wylaniających się z ich strategii scenograficzno-obrazowej.

Lata 1972–1982 były w twórczości Józefa Szajny okresem intensywnej pracy artystycznej. W 1972 roku objął dyrekturę Teatru Klasycznego w Warszawie, który przemianował na Centrum Sztuki „Studio” (Teatr, Galeria Współczesna i Studium Scenografii ASP), które stało się miejscem powstawania jego najgłośniejszych przedstawień. Józef Szajna – doświadczony wojną, pobytem w obozach koncentracyjnych – w swoich aktach kreacyjnych, poczynając od cyklu spektakli autorskich wystawianych w kraju i za

¹⁷ Zjawisko to omawia obszernie Katarzyna Fazan w artykule *Ruina – alternacje teatralnego obrazu. Od krajobrazu po bitwie do śmietnika odzyskanej wolności*, „Didaskalia” 2014, nr 123, s. 44.

¹⁸ Zob. tamże.

¹⁹ Do tego okresu należą prace Józefa Szajny, Jerzego Skarżyńskiego, Tadeusza Kantora, Leszka Mądzika, Andrzeja Majewskiego, Zofii Wierchowicz, Jerzego Juka-Kowarskiego czy braci Kilianów, w których dostrzega się silnie zindywidualizowanie, piętno własnego stylu artysty, zyskują także wspólne kwalifikacje. Cechuje je odcień żaloby, upodobanie do tematów funeralnych, rzucające cień na sceniczne interpretacje. Wyrastają one z doświadczeń wojennych, niestosowanego estetyzowania świadectw zbrodni i zniszczenia.

granica, jak *Replika* (1971), *Gulgutiera* (1973), *Dante* (1974), *Cervantes* (1976), *Majakowski* (1978), które scalały to, co przeżyte i doświadczone, tworzył teatr obrazów plastyczno-teatralnych, będących katastroficzną wersją cywilizacji zagłady. Tworzonemu przez Szajnę swoistemu „teatrowi paniki” towarzyszyła równocześnie wiara w metafizyczny wymiar sztuki oraz próba odtworzenia źródłowej sceny spotkania, sprowadzonej do współczesnego aktu twórczego²⁰. Idea posłannictwa artysty i sztuki znalazła najpełniejszy wyraz w autorskim przedstawieniu *Dante*²¹ na kanwie *Boskiej komedii* Dantego Alighieri w przekładzie Edwarda Porębowicza, odwołującym się do archetypów kulturowych i mitów kręgu śródziemnomorskiego. Pojawia się w nich mit Chrystusowy w labiryncie życia współczesnego. Sceniczni bohaterowie Szajny odbywają swoistą drogę krzyżową. Etapy tej drogi są wyznaczone przez koleje losu indywidualnego i zbiorowego. Losu ku *katharsis*. Dominujący w spektaklu motyw poznania siebie i świata jako celu życia człowieka został wyrażony w symbolicznych obrazach – znakach. Pojawiły się słynna drabina i koło, które w miarę swej transformacji nabierały różnych znaczeń, podobnie jak wędrówka Dantego rozpoczynająca się od Czyścica, z którego droga prowadziła przez Piekło do Nieba. Organizacja przestrzeni scenicznej stworzona przez Szajnę – jak w większości jego spektakli – zdeterminowana była charakterem znaków plastycznych, które tworzyły swoisty teren gry. Oto, jak na ten temat pisze sam artysta:

²⁰ J. Szajna, *O nowej funkcji scenografii*, „Życie Literackie” 1962, nr 51 (569), s. 11.

²¹ Spektakl autorski *Dante* w reż. i sc. Józefa Szajny otwierał jubileuszowe X Rassegra Internazionale dei Teatri Stabili we Florencji. Po prapremierze ukazał się szereg pełnych zachwyty recenzji, m.in.: O. Bertani, *Podróż w głąb życia*: „Polak – Józef Szajna zgłębił *Boską komedię*, by stworzyć bolesną alegorię współczesnego człowieka” („Avvenire”, 23.04.1974); G. Polacco, *Okrutny Dante widziany oczyma Polaki*: „Spektakl inspirowany *Boską komedią*, przejmujący w swej apokaliptycznej refleksji, odznacza się niezwykłą ekspresją wizualną” („Momento-Sera”, 22–23.04.1974); Wymienione recenzje oraz recenzje ze wszystkich następných podróży zagranicznych *Dantego* są przechowywane w archiwum Teatru Studio w Warszawie. Zob. Ewa Wrońska, „*Dante*”, czyli słowo i obraz w teatrze Józefa Szajny, Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych, Łódzkie Towarzystwo Naukowe Societas Scientiarum Lodziensis, 1986, r. XL, nr 2, s. 1. Prapremiera polska odbyła się w Centrum Sztuki „Studio” im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie 26 kwietnia 1974 r. Wersja II miała miejsce w Dubrowniku w 1984 r. w Teatrze Marina Držica, Szajna wystawił sztukę pt. *Dante živ* (Dante żywy), która była przygotowana na otwarcie kongresu *Dante i świat słowiański*; wersja III wystawiona w Opernhaus w Essen pt. *Dante współczesny* w 1985. Zob. Eleonora Udalska, *Budził z moralnego uśpienia*, w: B. Sierosławska-Szajna, wybór i red., *Józef Szajna* [praca nieopublikowana, dostępna w Archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie].

Utwór literacki z jego mechanizmami uwarunkowań nie stanowi jeszcze o propozycji twórczej samego teatru. Moment ten następuje wtedy, kiedy w starciu się osobowości autora tekstu i jego realizatorów (dysponującymi odmiennymi środkami wyrazu) następuje przemiana słowa w jakość ukształtowaną widzeniem poszerzonym o świat metafory, nowych znaków i znaczeń osiągniętych grą konfliktów. Jest to zderzenie sprzeczności, operowanie kontrastem. Nie należy tego rozumieć jako fabuły z teatru literackiej konwencji ani jego psychologicznych uwarunkowań, które tutaj byłyby deformacją prowadzącą do uproszczeń i stylizacji tematycznych. Teatr organiczny to ciągle obcowanie z materią – aktorem, rozbijającym bariery przeszkód, jakimi w jego grze są przedmioty²².

Stąd dla większości krytyków i teatrologów analizujących teatr Szajny zastosowane w jego spektaklach elementy scenografii (podesty, schody, drabiny, horyzonty-pejzaże, zasłony, metalowe konstrukcje, zegary, lampy, koła, rury, worki treningowe, opony, reflektorowe światła imitujące strzały, aktorzy noszący ciemne okulary, obandażowani, kalecy, wyposażeni w protezy) były znakami odnoszącymi się do łatwo uchwytnych desygnatów. Tymczasem, jak twierdzi Zbigniew Taranienko – w teatrze Szajny to, co miało znaczenie – a więc mogło być nazwane znakiem, gdyby miało określony desygnat – było płynną, wieloelementową sekwencją: plastycznym obrazem uruchomionym w czasie, a więc czymś, co musi być ujmowane łącznie z procesem jego powstawiania, funkcjonującym jako wehikuł narracji²³. W wielu spektaklach Szajny zdarzały się jednoznaczne obrazy klucze, choć całość akcji niosącej znaczenia była nakierowana jednak ku czemuś innemu.

Od czasu pracy nad *Boską komedią* Dantego rozpoczął się nowy okres w twórczości Szajny. W coraz większym stopniu zafascynowany był odniesieniami do podtekstów filozoficznych, na przykład Holocaustu, ludobójstwa dwudziestego wieku, „naszego być albo nie być”, aniżeli historyczną tragedią²⁴. Stąd Sofokles, Dante i Cervantes w jego przedstawieniach są pielgrzymami, jakby misjonarzami, wędrującymi ze swoim posłannictwem w świat²⁵. Poemat Dantego *Alighieri* odpowiada na pytanie, co jest po śmierci, a jednocześnie stanowi ostrą krytykę ówczesnego społeczeństwa. Szajnę pociągały głównie pytania metafizyczne zawarte w arcydziele wło-

²² J. Szajna, *Narracja plastyczna w teatrze organicznym*, w: E. Udalska, „*Życie zamieniam w obraz...*” *Sztuka Józefa Szajny*, Wyd. UŚ, Katowice 2005, s. 118.

²³ Zob. tamże, s. 143.

²⁴ J. Szajna, *Narracja plastyczna w teatrze organicznym...*, s. 124.

²⁵ Zob. tamże, s. 126.

skiego mistrza, który w swoim największym poemacie *Boska komedia* (*Commedia Divina*) podjął próbę odnowienia moralnego, intelektualnego i duchowego życia ówczesnej społeczności. By spełnić to zadanie, nie wystarcza już sama mądrość Arystotelesa, symbolika klasyczna i starożytna wiedza, ale niezbędny jest zwrot ku religijnej głębi w całej jej złożoności. Dlatego podróż Dantego w zaświaty nie jest eskapistyczną wyprawą w nieznanne, ale próbą wskazania drogi nawrócenia i przemiany²⁶. Szajna interpretuje *Boską komedię* jako utwór filozoficzny, o alegorycznej formie, będący pod wieloma względami dziełem autobiograficznym. Dlatego uczynił właśnie Dantego główną postacią przedstawienia. Dante, genialny twórca żyjący na dramatycznym spięciu średniowiecza i renesansu, okazał się artyście teatru zaskakująco bliski niepokojom naszego wieku, stał się symbolem zdolnym streścić w swym indywidualnym losie dzieje ludzkości. Dlatego w interpretacji Szajny *Boska komedia* zostaje sprowadzona do dwóch najważniejszych symboli religijnych – drabiny i krzyża²⁷. Postacie są czymś więcej niż tylko osobami dramatu. Są wspólną częścią odległych w czasie i przestrzeni dzieł i kultur – przedstawicielami ludzkości. Widzowie podczas spektaklu stawali się uczestnikami zdarzeń mistycznych reaktywujących mit Chrystusa wcielony w biografię Dantego²⁸. Elementami podkreślającymi liturgiczny nastrój spektaklu były obecne w nim rekwizyty nawiązujące do symboliki Wielkiego Tygodnia (krzyż, kołatki, kielich eucharystyczny, płaszcz szkarłatny, korona cierniowa, mycie rąk). A motywem przewodnim podróż tytułowego bohatera do miejsc ekstremalnych (Piekło, Czyściec, Raj), w których – z natury rzeczy – musiały się odsłaniać w czystej postaci kryteria dobra i zła. Podobnie jak Dante *Boską komedię*, tak Szajna swoje dzieło, swój „czyn”²⁹ nasycił sądem nad poetą, nad sobą i nad całą ludzkością³⁰.

²⁶ Zagadnienie to omawia obszernie ks. Jacek Grzybowski w książce *Theatrum Mundi. Kosmologia i teologia Dantego Alighieri*, Wyd. Semper, Warszawa 2009.

²⁷ W tekście ograniczam się jedynie do zasygnalizowania podstawowych aspektów symboliki krzyża, pomijając bardzo bogaty problem jego egzegezy biblijnej, teologicznej czy równie bogatej ikonografii symbolu w tradycji i sztuce chrześcijańskiej, jako wykraczające poza zasięg tematu rozważań. Historia znaku krzyża, symboliki krzyża i jego ikonografia ma bardzo bogatą bibliografię.

²⁸ Zob. Z. Tomczyk-Watrak, *Literatura a teatr*, w: tejsze, *Józef Szajna i jego teatr*, PIW, Warszawa 1985, s. 54.

²⁹ G. Papini, *Dante żywy*, przeł. E. Boyé, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1958, s. 109. Autor nazywa *Boską komedię* nie dziełem literackim, lecz czynem.

³⁰ W opinii recenzentów zagranicznych adaptacja sceniczna *Boskiej komedii* w realizacji Józefa Szajny okazała się przemyślaną kompozycją figuratywną, składającą się z elementów mimiki,

Praca nad *Boską komedią* Dantego wciągnęła Szajnę w intrygujące treści, które określił jako problemy „między życiem a śmiercią”; otworzyła także szerszą perspektywę poetyckiego myślenia, podobną do tej, jaka pojawia się w procesie kształtowania malowanego obrazu. Od czasu prapremiery *Dante-go* słowo w teatrze Szajny zaczęło się stawać czymś równoległym do plastyki – było poetyckim komentarzem, sentencją, która nie ilustrowała akcji. Było swego rodzaju „podpisem pod obraz”. Sięgając po cytaty z malarstwa figuratywnego, ujawnił podstawową antynomię tekst – teatr³¹. Inspirując się dziełami dawnych mistrzów³², zrezygnował niemal z dialogu, który wiązał z teatrem realistycznym bądź psychologicznym. Wprowadził na scenę na wpół dialogową, na wpół monologową formę – trywialno-patetyczną. Obrazy sceniczne przeplatał z sentencjami i poetyckimi metaforami, jak w kulturze karnawałowej³³. W ten sposób pomiędzy tekstem *Boskiej komedii* a spektaklem *Dante* została wytworzona świadomość tożsamości i jednoczesna świadomość braku tożsamości, zasadniczego podobieństwa i zasadniczej różnicy. Adaptacja *Boskiej komedii* w realizacji Szajny była konsekwencją przyjęcia przez artystę relatywistycznej wizji świata. Podobny, wyznaczony przez homologiczne funkcjonowanie wyobraźni teatralnej, stosunek do tekstu literackiego można zaobserwować we wszystkich inscenizacjach tego twórcy (podobnie jak w Teatrze Laboratorium Jerzego Grotowskiego).

Autor *Boskiej komedii* posługuje się prawie zawsze obrazami. Buduje plastyczne wizje najczęściej za pomocą metafor (szczególnie złożonych) i porównań, które często stają się potworne, barokowe, niespodziewane i niepokojące. *Boska komedia* to galeria scen, widoków, szkiców, pastelów, portretów, realizmu, ruchu i życia, to swoiste – *theatrum mundi*³⁴. *Dante* Szajny to próba ucieleśnienia

gestów, scenograficznych rozwarstwień i efektów dźwiękowych. Artysta ukazał serię olśniewających, zaskakujących pięknem i pomysłowością, metaforyką, głęboko wnikających w kulturę włoską obrazów. Transpozycja mediewistycznego świata w świat elektroniczny dla grona recenzentów była absolutnie zborna, konsekwentna, i – co najważniejsze – sugestywna. Wybór recenzji zagranicznych można znaleźć w katalogu: Z. Taranienko, oprac., *Studio 1972–1982*, wybór wypowiedzi Józefa Szajny, dokumentacja teatru E. Wrońska, Wyd. Centrum Sztuki „Studio”, Warszawa 1982.

³¹ Zob. A. Hausbrandt, *Alighieri Dante według Szajny*, „Ekspres Wieczorny” 1974, nr 118, s. 4, oraz Z. Tomczyk-Watrak, *Teatr czy plastyka?*, „Miesięcznik Kulturalny Litery” 1974, nr 11.

³² Nawiązania do dzieł malarskich funkcjonujących w spektaklu na prawach cytatu znaleźć można w programie do spektaklu, w którym zawarto reprodukcje dzieł mistrzów (Masaccio, *Wygnani z raju*, Odilon Redon, *Czyściec*, Felicien Rops, *Ad astra*, Albrecht Dürer, *Czterech jeźdźców Apokalipsy*). Program ze spektaklu znajduje się w zbiorach Archiwum Teatru Studio.

³³ Szerzej na ten temat zob. Z. Taranienko, *Teatr uruchomionej materii...*, s. 148.

³⁴ Zob. J. Grzybowski, *Theatrum Mundi. Kosmologia i teologia Dantego Alighieri...*, s. 65.

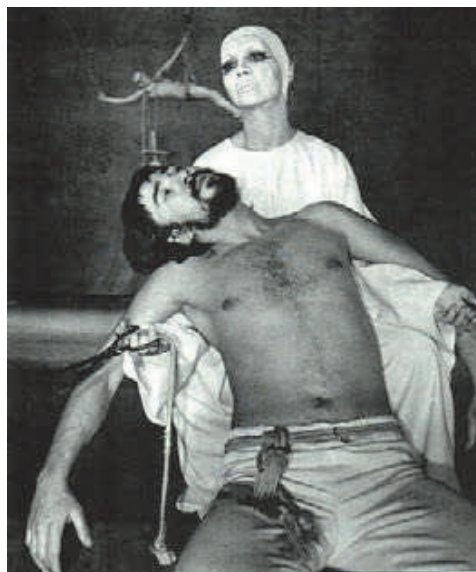
dantejskich wizji na scenie. Trudno znaleźć w inscenizacji Szajny obrazy, postaci i sytuacje, których zupełnie brak w *Boskiej komedii*. Jednak Szajna wprowadza do spektaklu szereg własnych elementów (np. scena mycia rąk, scena z balonami), niektóre z nich przenosi także do późniejszych spektakli. Wprowadza na scenę kontrasty bieli i czerni, przypominające obrazy Giotta, skórę, worki, liny, drewno i nagie ciało. Brak w inscenizacji *Dante* groteskowego humoru, komizmu obecnego w *Cervantesie* czy *Majakowskim*. W obrazach szuka alfabetu, z którego buduje swoją artystyczną wypowiedź. Inspirując się tekstem poematu, stworzył dzieło bazujące w znacznej mierze na kodzie wizualnym³⁵, na bazie którego wielu recenzentów i krytyków próbowało odczytywać sens i znaczenia zawarte w spektaklu, odsłaniając utrwalone w pamięci odbiorcy stałe skojarzenia kulturowe. Przykładem jest scena przedstawiająca Dante (Leszek Herdegen) w ramionach Beatrycze (Anna Milewska). Aktorzy ukazani są w pozie, w jakiej bez trudno rozpoznać można żywą replikę słynnej rzeźby Michała Anioła – *Piety* (Matki Boskiej Bolesciwej), która zdobi bazylikę św. Piotra w Rzymie³⁶.

Postaci Dante i Beatrycze tworzą układ statyczny, figuralny, który staje się wyraźnym cytatem plastycznym. Tym samym obraz sceniczny w stosunku do dzieła źródłowego jest amplifikacją, która ujawnia to, co jest ukrytą ideą *Boskiej komedii*. Ten typ transferu kulturowego, będącego rodzajem amplifikacji, stanowi postać Beatrycze. W interpretacji Szajny aktorka grająca postać Beatrycze miała naciągniętą na głowę mlecznobiałą, pozbawioną włosów perukę, imitującą nagą czaszkę. Inspiracji do stworzenia tej postaci dostarczył Szajnie znany szkic Leonarda da Vinci stanowiący studium do projektowanego malowidła *Bitwa pod Anghiari* (1503–1506). Na rysunku tym Leonardo wypracował starannie twarz ludzką, natomiast kształt górnej części czaszki obrysował tylko cienką linią, pozostawiając nad twarzą białą płaszczyznę. Podobnie postąpił Szajna z postacią Charona. Antoni Pszoniak

³⁵ Por. W.J.T. Mitchell, *The In-speakable and the Unimaginable. Word and Image in a Time of terror*, w: B. Huppauf, Ch. Wulf, red., *Dynamic and Performativity of Imagination. The Image between the Visible and the Invisible*, Routledge, New York–London 2009, s. 302.

³⁶ Według niektórych badaczy młodość Marii symbolizuje czystość, lecz inni komentatorzy łączą ten szczegół z uwielbieniem, jakie Michał Anioł żywił dla *Boskiej komedii* Dante. Rzeźbiarz znalazł ten utwór bardzo dobrze i pewnego razu, będąc w Bolonii, odwdzieczył się za gościnność swoich gospodarzy, recytując kilka zwrotek. W trzeciej części (Raj) św. Bernard w modlitwie do Marii mówi: „Vergine madre, figlia del tuo figlio” (Matko Dziewico, córko swego syna). Jeśli Chrystus jest jedną z trzech postaci Trójcy Świętej, Maria jest Jego córką, tak jak cała ludzkość, lecz również Jego matką. Właśnie dlatego, w opinii niektórych badaczy, Maria jest przedstawiona jako młoda kobieta.

wcielający się w postać boga zaświatów jest nagi, jego ciało pokryte zostało sinoblękitną farbą, co czyni z niego istotę pozaziemską i jednocześnie rzeźbiarsko posagową. Jego atrybutem jest kołatka³⁷. Podobny typ narracji plastycznej mającej swe źródło w malarskich inspiracjach Szajny przedstawia scena finałowa, w której Dante przymocowany do dużej szpuli porusza się po obrotowej scenie wraz z innymi szpulami. Scena ta – jak przyznał sam Szajna – odsyła do znanego szkicu Leonarda da Vinci wyznaczającego kanon proporcji ciała ludzkiego. Rysunek ten przedstawia nagie ciało mężczyzny wpisane równocześnie w kwadrat i koło, przy czym ramiona i nogi jego narysowane są w podwójnym ustawieniu. Tak więc Dante u Szajny rozkrzyżowany na szpuli stanowi wyraźną aluzję do studiów mistrza renesansu nad ciałem ludzkim. *Ecce homo* – wydaje się mówić Szajna, wprawiając szpulę z rozpiętym na niej ciałem aktora w ruch obrotowy i oświetlając ją zmiennymi taszy-stowskimi plamami świetlnymi wysyłanymi z rzutnika³⁸. Dante wpisany w figurę koła przywołuje renesansowy wzorzec ikonograficzny, który rozczłonkowane ciało ludzkie wtapia w kontur koła jako najdoskonalszej z figur.



Dante na kanwie Boskiej komedii, reżyseria i scenografia Józef Szajna, Teatr Studio, Warszawa 1974
(fot. Stefan Okołowicz)

Ze szczególnym rodzajem operowania kodem wizualnym mamy także do czynienia w *Boskiej komedii*, która kończy się wizją Trójcy Świętej³⁹. Zacytujmy słowa poematu:

³⁷ Szerzej na ten temat zob. Z. Tomczyk-Watrak, *Literatura a teatr...*, s. 55.

³⁸ Zob. W. Orłowski, *La commedia divina Józefa Szajny*, „Teatr” 1974, nr 25.

³⁹ „Trójca Św. przedstawiona jest jako świetlane koło składające się z trzech równych kręgów, różniących się kolorami. Jeden z kręgów, symbol Boga Ojca, odbijał się w drugim –

Jak geometra wykreśla rysunek
 Na kwadraturę koła i zestawia
 Z niepewnionych danych swój rachunek,
 Tak mnie zjawienie nowe zastanawia:
 Podpatrzyć chciałem, jako się sprzymierza
 Figura z Kręgiem i jak się weń wjawia.

Boska komedia, Raj, pieśń XXXIII, w. 133–138



Dante na kanwie Boskiej komedii, reżyseria i scenografia Józef Szajna, Teatr Studio, Warszawa 1974
 (fot. Stefan Okołowicz)

W spektaklu Szajny główny bohater ostatnie swoje słowa kieruje do Beatrycze:

DANTE: [...]
 Jak geometra wykreśla rysunek
 Na kwadraturę koła i zestawia.
 Zdałem swój rachunek,
 Tak mnie zdarzenie nowe zastanawia:
 Fantazja pragnienia i Woli.
 Jak koło, które w parze z kołem krąży
 Miłość, co wprawia w ruch słońce i gwiazdy.

Podobnych porównań można by cytować jeszcze bardzo dużo. Są one dowodem na to, że *Boska komedia* wypełniona jest nie tylko bogatym zapisem figur stylistycznych i elementów strukturalnych, ale także bogactwem wyobraźni plastycznej poety. Tym samym kierunek interpretacji da się w danym przypadku wyznaczyć od słów autora *Boskiej komedii* do obrazów

symbolu Syna, trzeci Duch Święty łączył dwa poprzednie, będąc ściśle z nim spojony”. Cyt za *Boska komedia*, Raj, pieśń XXXIII, w. 118 i n., s. 440.

Szajny. Tercyny, warstwa językowa poematu Dantego stanowią dla reżysera surowiec, potężny wprawdzie rozmiarami i wagą dzieła znaczącego w rozwoju myśli ludzkiej, ale z punktu widzenia widowiska – tylko jeden z surowców, o wiele większą wagę przywiązuje reżyser do kodu wizualnego. Stąd w spektaklu szereg kluczowych obrazów, będących stałymi rekwizytami w jego teatrze (drabina, krzyż, kołatka etc.), które odwołują się do kręgu kultury chrześcijańskiej. Stanowią one teatralną transpozycję konieczności przestrzegania nakazów moralnych jako etycznych wzorców ziemskiego życia. Użycie w spektaklu drabiny w funkcji krzyża łączy w sobie synkretyzm tradycji i ikonografii chrześcijańskiej, przefiltrowany przez sceniczny wymiar wyobraźni artysty, któremu bliżej do tradycji ikonografii średniowiecznej aniżeli do wyobrażeń antycznych. Gotyckiej zasadzie trójdzielności kompozycji poematu odpowiada architektura sceny budowanej na planie krzyża⁴⁰. Trójkowa struktura poematu znalazła odbicie w ugrupowaniu postaci i rekwizytów, co nadało przedstawieniu tonację niemal rytualną, ujednoznaczoną w chwili, kiedy widzów zachęcano do obmycia rąk w szerokich miednicach podawanych przez aktorów⁴¹.

Swoją prawdę o świecie buduje Szajna w zderzeniu z wieloma wątkami biblijnymi, które funkcjonują w spektaklu na zasadzie czytelnych cytatu. Aluzja i cytat, podobnie jak symbolika liturgiczna, mają według Szajny wywołać w widzu określony system znaczeń, na którym budowana jest czytelność teatralnej narracji. Zamyśl ten zyskał dodatkową czytelność w planie koncepcji ruchu scenicznego. Przestrzeń organizowana jest na linii pionu – zaznaczona upadkami i błędzeniem, ale i wznoszeniem się po drabinie, jako teatralna transpozycja nakazu doskonalenia moralnego bohaterów.

Przestrzeń sceniczną podkreśla wystrój teatralnego wnętrza: kapliczki ze świętymi po bokach, scena jak ołtarz, rekwizyty: dzwonki, kielich eucharystyczny, czerwony płaszcz, korona cierniowa, postaci biblijne: Maria, Magdalena, Jan, Jakub, Judasz, ciągle analogie Dante–Chrystus, a także woda do publicznego mycia rąk. Wędrówka Dantego przez piekło, czyściec, raj jest

⁴⁰ Jak pisze Lagercrantz: „*Komedia* jest dziełem o społeczności poza czasem i miejscem i Dante w trzech królestwach śmierci spotyka przeważnie pisarzy i myślicieli, ludzi, którzy żyją pod znakiem uniwersalizmu i mają poczucie odpowiedzialności za całą ludzkość”. „[...] *Komedia* jest dramatem wyzwolenia jeszcze w innym sensie: walką przeciw wyobrażeniu o wszechmocy zła i – może – zwycięstwem”. O. Lagercrantz, *Od piekieł do raju. Dante i „Boska komedia”*, Warszawa 1970, s. 58–59.

⁴¹ Zob. A. Savioli, *Dante na nowo odkryty przez Józefa Szajnę*, „L’Unità” z dn. 21.04.1974 r., oraz A. Hausbrant, *Alighieri Dante według Józefa Szajny...*, s. 4.

historyczną i egzystencjalną pielgrzymką człowieka w otoczeniu nieprzyjaciół. Misję towarzyszenia Dantemu w jego wędrówce w zaświaty powierza Szajna nie autorowi *Eneidy* (Wergiliuszowi), lecz Beatrycze i Charonowi – symbolom miłości i śmierci. Człowiek w teatrze Szajny to samotny wędrowiec, dążący do zrozumienia sensu istnienia wobec zła.

Sygnałem poważnych zmian zachodzących w teatrze Szajny była ostatnia wersja spektaklu *Dante 1992*, przygotowanego z okazji siedemdziesiątej rocznicy urodzin artysty w Teatrze Studio – po czternastu latach od ostatniej zrealizowanej w nim premiery. Nawiązywał do bieżącej sytuacji Polski. Struktura spektaklu w stosunku do jego wersji z 1974 roku nie uległa zmianom. Pozostało w nim przeciwieństwo formy krzyża i koła, ludzkiego świata i kosmosu. Wprowadzone natomiast zostały nowe sceny przypominające o kataklizmie czasu wojny. Pojawily się więc w nowej wersji przestrzelone cienie, sylwety-nagrobki, cmentarne kamienie, a ponadto sceny pracy przy taczkach. Zmienił się także tekst. Większość archaizowanego tłumaczenia Edwarda Porębowicza zastąpiły dialogi konstruowane podczas pracy na scenie. Warstwa językowa stała się równowartościowym elementem spektaklu. Szajna określił tę wersję jako rozprawę z życiem, a także z przekształconą już polską współczesnością. Droga krzyżowa Danego stała się więc inna, choć nadal była przede wszystkim doskonaleniem się bohatera przez podjęte czyny. Bohater *Danteo 1992*, świadomy przemian epoki, kryzysu duchowych dążeń, zanikania bezinteresowności, zmiany nastawień życiowych i nowych konsumpcyjnych celów, zwracał się w większym stopniu ku metafizycznemu poznaniu. Jego droga przez zaświaty stawała się oczyszczeniem. Mimo obecnej w nim chęci odejścia poddawał się niechcianym wyborom, woli umęczonego i bezsilnego tłumu, pozbawionego przewodników⁴². Poprzez Dantego jako bohatera artysta stawiał pytania – odbiorcom i samemu sobie. Teologia chrześcijańska oraz nauka i filozofia arabska, kultura dworska trubadurów i tradycja klasyczna Wergilego, mistycyzm Pseudo-Dionizego i pobożność św. Bernarda, franciszkański duch reformy i rzymski porządek, włoskie poczucie narodowe i chrześcijański uniwersalizm – to wszystko znajduje miejsce w organicznej strukturze myśli poety oraz w artystycznej jedności jego dzieła. U Szajny synteza ta dokonuje się na planie wizualnym dzieła, dzięki nawiązaniu do starego malarstwa włoskiego, skrzyżowanego z neoekspresjonizmem XX wieku⁴³.

⁴² Zob. Z. Taranienko, *Teatr uruchomionej materii...*, s. 150.

⁴³ Zob. R. Szydłowski, „Dante” Szajny, „Trybuna Ludu” z dn. 7.04.1974, nr 127.

Zamierzeniem reżysera było znalezienie sposobu, aby zachowując sens i gwarantując wierność idei przewodniej dzieła, nie popadając przy tym w ilustratorstwo, zmieścić *Boską komedię* w krótkim spektaklu i rozegrać ją w przestrzeni swojego teatru. Stworzenie scenariusza opartego na dziele tak pojemnym jak *Boska komedia* daje olbrzymie pole dowolności i różnorodności odczytań, otwiera dzieło na współczesność i osobowość twórcy. Z ogromu wątków, sytuacji i postaci, z najdramatyczniejszych zdarzeń i konfliktów w *Boskiej komedii* wylania się w *Dantem* synteza *Boskiej komedii* z Biblią, kultury antycznej ze współczesnością, sfery *sacrum* i *profanum*.

Szajna opowiadał się za dowolnością konstruowania rzeczywistości scenicznej – zgodnie z normami wyobraźni artystycznej, bez uwzględniania prawdopodobieństwa życiowego. Przedstawienie teatralne przekładał na własny, niezmienny kod. Rzeczywistość znaczonej mieści się w jego teatrze nie w czasie zdarzeń zawartych w tekście literackim, lecz niejako na zewnątrz tekstu: w cywilizacji XX wieku. Jest nią realność współczesnego człowieka odnajdywana w literaturze. I choć przedstawienie *Dante 1992* wzbudziło żywą reakcję publiczności, nie brakowało głosów polemicznych dotyczących zwłaszcza traktowania materii literackiej *Boskiej komedii*⁴⁴. Szajnę interesuje tylko określona literatura, taka mianowicie, która doświadczenie jednostki uniwersalizuje i odkrywa w egzystencji ludzkiej niezmiennie mechanizmy oraz motywacje zachowań.

Bibliografia

- Abramowska J., *Literatura–dramat–teatr*, „Dialog” 1970, nr 12.
- Adamiecka-Sitek A., *Teatr i tekst. Inscenizacja w teatrze postmodernistycznym*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005.
- Alighieri D., *Boska komedia*, przeł. Edward Porębowicz, wyd. II, BN nr 187, Wyd. Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1986.
- Baluch W., *Scena teatru – scena mentalna. Proces interpretacji w ujęciu kognitywnym*, Wyd. UJ, Kraków 2005.
- Fazan K., *Ruina – alternacje teatralnego obrazu. Od krajobrazu po bitwie do śmietnika odzyskanej wolności*, „Didaskalia” 2014, nr 123.
- Grzybowski J., *Theatrum Mundi. Kosmologia i teologia Dantego Alighieri*, Wyd. Semper, Warszawa 2009.
- Hausbrandt A., *Alighieri Dante według Szajny*, „Ekspres Wieczorny” 1974, nr 118.
- Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2
- Jakobson R., *Co to jest poezja?*, w: Mayenowa M.R., red., *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948: wybór materiałów*, teksty przeł. i koment. opatrzył W. Górny; przekł. przejrzał i oprac. T. Brajerski, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1966.

⁴⁴ Na ten temat zob. E. Udalska, *Budził z moralnego uspienia...*, s. 13.

- Kowalska B., red., *Józef Szajna i jego świat*, Wyd. Hotel Sztuki, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 2000.
- Lagercrantz O., Linke A.M., *Od piekieł do rajnu*, PIW, Warszawa 1970.
- Mitchell W.J.T., *The In-speakable and the Unimaginable. Word and Image in a Time of terror*, w: Huppaufer B., Wulf Ch., red., *Dynamic and Performativity of Imagination. The Image between the Visible and the Invisible*, Routledge, New York–London 2009.
- Orłowski W., *La commedia divina Józefa Szajny*, „Teatr” 1974, nr 25.
- Osadnik W., *Adaptacja filmowa jako przekład*, w: Godzic W., Lubelski T., red., *Kino według Alicji*, Instytut Filologii Polskiej; Komitet Kinematografii, Wyd. Universitas, Kraków 1995.
- Osiński Z., *Przekład tekstu literackiego na język teatru (Zarys problematyki)*, w: Trzynadłowski J., red., *Dramat i teatr*, Wyd. Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967.
- Osiński Z., *Z problematyki scenariusza teatralnego*, w: Degler J., red., *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. II, *O twórcywie i twórcach dzieła teatralnego*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1978.
- Papini G., *Dante żywy*, przeł. E. Boyé, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1958.
- Pavis P., *Od tekstu do przedstawienia: trudny poród*, przeł. M. Sugiera, „Dialog” 1989, nr 8.
- Pavis P., *Which Theory for Which Mise-en-Scènes?*, przeł. D. Williams, w: Garding J.M., red., *Contours of the Theatrical Avant-Garde. Performance and Textuality*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2000.
- Szajna J., *Problem teatru*, „Teatr” 1965, nr 11.
- Szajna J., *O nowej funkcji scenografii*, „Życie Literackie” 1962, nr 51 (569).
- Szajna J., *Narracja plastyczna w teatrze organicznym*, w: Udalska E., red., „Życie zamieniam w obraz...” *Sztuka Józefa Szajny*, Wyd. UŚ, Katowice 2005.
- Szydłowski R., „Dante” Szajny, „Trybuna Ludu” z dn. 7.04.1974, nr 127.
- Taranieńko Z., oprac., *Studio 1972–1982*, wybór wypowiedzi Józefa Szajny, dokumentacja teatru E. Wrońska, Wyd. Centrum Sztuki „Studio”, Warszawa 1982.
- Taranieńko Z., *Przestrzenie Szajny*, Podkarpacki Instytut Książki i Marketingu, Rzeszów 2009.
- Tomczyk-Watrak Z., *Józef Szajna i jego teatr*, PIW, Warszawa 1985.
- Tomczyk-Watrak Z., *Teatr czy plastyka?*, „Miesięcznik Kulturalny Litery” 1974, nr 11.
- Udalska E., *Budził z moralnego uspienia*, w: Sierosławska-Szajna B., wybór i red., *Józef Szajna* [praca nieopublikowana, dostępna w Archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie].
- Ziomek J., *Metafora i metonimia. Refutacje i propozycje*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z 1.

Between word and image.

Cultural aspects of dramatization process of the *Divine Comedy*
in the “visually narrative theatre” by Józef Szajna

This paper describes possible ways of how to transfer the elements enclosed in a poem to the medium such as theatre. The structural dramatization, distinctive of the poetics of a post-war visual theatre, which focuses on a metaphoric pivot of selection, shows complex relations between the text and the stage. It consists on a clash of one text with another. Also on the basis of dialectical antinomy, it incorporates into the performance both similarities and dissimi-

larities of a different structure. The intention of this paper is to indicate the extent to which, on the one hand, the creator of the performance uses the visual suggestions comprised in a literary text, on the other hand, how a theatrical performance affects the perception of the text. The analysis of metaphorical themes and key images reveals the existence of well-established in the audience's memory permanent cultural connotations associated with the poem of Dante Alighieri.

Keywords: theatrical performance, structural dramatization, visually narrative theatre, key images