

ALINA SORDYL  
Uniwersytet Śląski  
Katowice

## Adaptacja jako twórcza praktyka w polskim teatrze współczesnym. Krystian Lupa – Krzysztof Warlikowski – teatr krytyczny

Tworzenie światów – tak jak je znamy – zawsze wychodzi od światów, które są już pod ręką; tworzenie to jest zawsze przetwarzaniem (Goodman 1997, 15).

### Kultura adaptacji

Podstawą teatru w zachodniej kulturze jest adaptacja nie tylko tekstu dramatycznego, tekstu słownego, ale rozmaitych artefaktów i porządków kulturowych oraz elementów i praktyk życiowych (ciała człowieka, kulturowych i wymykających się kulturze zachowań). Pojęcie to może odnosić się więc do wszelkich heterogenicznych materii przedstawienia, które są dopasowywane do sceny i jej konwencji i zwrotnie mogą też wpływać na przemiany tych konwencji.

Praktyka adaptacji różnorodnych tekstów literackich to jedna z ważnych figur wylaniających się w pejzażu współczesnego teatru polskiego po 1989 roku. Praca nad tekstem dramatu, która do niedawna była podstawą inscenizacji w teatrze dramatycznym, zmieniła charakter. Nie sprowadza się już tylko do analizy i interpretacji oraz tak zwanego „określenia” tekstu, które zmienia dramat w egzemplarz pracy. Pojęcie adaptacji pojawia się na afiszach i w programach do spektaklu jako nazwa odrębnej praktyki twórczej

obok reżyserii, inscenizacji, scenografii, opracowania muzycznego, i oznacza przeważnie skomponowanie lub napisanie tekstu do konkretnego spektaklu na podstawie tekstu istniejącego. Czasem pojęcie to bywa zastępowane terminami: układ tekstu, dramatyzacja, scenariusz, na motywach, według, na podstawie. Adaptacja wiąże się zarówno z tekstami dramatycznymi, jak i epickimi, a nawet poetyckimi i dokumentalnymi. Autorem lub współautorem adaptacji może być sam reżyser czy inscenizator, ale też coraz częściej jest nim współpracownik reżysera, zwany dramaturgiem (którego nie należy utożsamiać z dramatopisarzem, autorem tekstu wyjściowego).

Do adaptacji epiki uciekają się nie tylko twórcy teatrów autorskich i indywidualnych estetyk scenicznych, ale także – coraz powszechniej – reżyserzy teatrów repertuarowych oraz młodzi reżyserzy, którzy rozpoczęli profesjonalną pracę w teatrze w końcu lat 90. i po 2000 roku. Wszakże w tych trzech przypadkach adaptowanie utworów dramatycznych czy epickich ma odmienny charakter. Można by postawić tezę, 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 (Bulhakow, 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).

Kulturowe tło adaptacji epiki i innych tekstów w teatrze zdaje się dziś stanowić między innymi postmodernistyczna kultura z jej równorzędnym traktowaniem różnorodnych systemów kulturowych, powszechna medializacja różnych porządków rzeczywistości oraz zmiany w ponowoczesnych społeczeństwach. Jednym z najważniejszych zjawisk jest zmiana statusu kulturowego samej literatury jako źródła i logosu. Odejście od logocentryzmu i wiary 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 kontekstu. Ponadto uwypuklony został performatywny aspekt literatury jako dyskursu wystawionego na pokaz (a nie tylko przedmiotu wyobrażonego), inicjującego przestrzeń dla aktów performatywnych, które w istocie są odgrywane przez odbiorców.

Czynnikiem istotnym, wpływającym na przemiany w teatrze, są też widowiska narracyjne i wirtualna przestrzeń mediów cyfrowych. Teatr przejmuje niektóre technologie i powiązane z nimi strategie narracyjne (np. montaż, kadrowanie, rytm medialnych przekazów, retorykę fatyczną, projekcje ekranowe) i równocześnie poszukuje oraz wzmacnia to, co dla niego swoiste, cieleśne, substancjalne, ustanawiane fenomenalną obecnością aktora i współobecnością odbiorcy. Reaguje na zanikanie cieleśnie oglądanego świata w mediach elektronicznych (McLuhan) i zredukowanie afektywności do abstrakcyjnej informacji (Lyotard) wzmocnieniem funkcji perforacyjnej (Lehmann 2004, 137–138).

Teatr z perspektywy świata społecznego i kultury jawi się jako jedna z wielu praktyk społecznych, jako praktyka widowiskowa, spokrewniona z rytuałem i zabawą (!), a we współczesnych społeczeństwach zachodnich traktowana jako dziedzina artystyczna, czasem subwersywna wobec dominującego porządku. Z punktu widzenia performatyki i określonych nurtów socjologii czy psychologii teatr może być rozpatrywany jako konceptualny, poznawczy model rzeczywistości społeczno-kulturowej (Schechner 2006). Scena zanurzona w świat ludzkiego doświadczenia wydaje się, podobnie jak literatura, sposobem człowieka na „zorientowanie się we własnym świecie” (Markowski 2006, 138) i sposobem wyrażenia ludzkich, społecznych doświadczeń. Znana formuła Victora Turnera mówiąca o tym, że teatr jest metakomentarzem do życia społecznego, dziś poszerzona o wszelkie formy widowiska, szczególnie medialnego, wskazuje na te wzajemne związki praktyk społecznych i widowiskowych. Trudna do ujęcia w modele, prawa i kategorie, bo wciąż zmieniająca się i niegotowa tkanka życia społecznego i kulturowego, metaforycznie opisana być może jako wciąż wznoszona budowla i zarazem gruzowisko. (Turner 2005, 10) Teatr jest „maszyną transformującą” tę ruchomą tkankę w widowisko kulturowe i zjawisko dramaturgiczne.

Zdaniem Patrice’a Pavis, adaptacja to „przekształcenie jakiegoś dzieła lub gatunku na inny (...), w którym najbardziej radykalnym zmianom ulega (...) struktura dyskursu ze względu na przejście na odmienne stylistyczne środki podawcze i całkowite przekształcenie mechanizmu wypowiedzenia: innego, gdy adaptacja dokonywana jest na scenę teatralną, innego – gdy czyniona jest na potrzeby ekranu filmowego czy telewizyjnego” (Pavis 1998, 21). Drugie znaczenie Pavis utożsamia z inscenizacją: „Wszelkie zabiegi są tutaj możliwe: skróty, cięcia, reorganizacja fabuły, „wyglądanie” stylu, redukcja liczby postaci i miejsc akcji, koncentracja i ograniczenie fabuły do momentów dramatycznie najistotniejszych, włączanie tekstów spoza dramatu, montaż czy *collage* elementów pozatekstowych, modyfikacja zakończenia czy

konkluzji, przekształcenia fabularne dokonywane ze względu na wymogi dyskursu scenicznego” (Pavis 1998, 21). W praktyce najmłodszego teatru pojęcie adaptacji w odniesieniu do dramatu jest stosowane przeważnie wtedy, gdy inscenizacja wykracza intencjonalnie poza interpretację i dokonuje własnego układu tekstu podporządkowanego conceptowi inscenizatora lub tylko inspiruje się tematem, zapożycza wątki, sytuacje i postaci. Formuła „adaptacja i reżyseria” najczęściej demonstrowa prawo twórcy teatralnego do traktowania dramatu jako surowca, inspiracji czy też materiału wyjściowego. W wyniku takiej praktyki powstaje inscenizacja niezależna, autorska, podporządkowana estetyce scenicznej adaptatora albo inscenizacja będąca terenem zderzenia dwóch nieprzystających porządków, tekstowego i scenicznego. Maria Prussak w *Końcu „naszego narodowego dramatu”* zestawia *Księża Marka* (Teatr Stary 2005) w reżyserii Michała Zadary z *Fanta\$ym* (Teatr Wybrzeże 2005) Jana Klaty, by pokazać dwa bieguny tej praktyki (Jarząbek, Kościelniak, Niziołek 2010, 187–189).

### Lupa: spotkania i dialogi

W polskim teatrze adaptowanie tekstu na potrzeby sceny nie jest niczym nowym. Nowe jest tylko rozpowszechnienie tej praktyki na dużą skalę, a nawet wylanianie się w związku z nią, stanowiącego przedmiot żywych dyskusji, zawodu/funkcji dramaturga. Rafał Węgrzyniak zastanawiając się nad odpowiedzią na pytanie „Ale dramaturg, kim on jest?” (Węgrzyniak 2010), dochodzi do wniosku, że „dramaturg bynajmniej nie pojawił się na rodzimych scenach w ostatnich sezonach, bo profesja ta ma swoje dzieje sięgające wręcz początków teatru zawodowego w Polsce w dobie oświecenia”. To właśnie do dramaturga/kierownika literackiego mogło należeć sceniczne opracowywanie układu tekstu, modernizacja dawnego dramatu, adaptacje powieści czy przygotowanie scenariusza, czasem opracowanie przekładu, egzegeza tekstu, współpraca z reżyserem na próbach a także kształtowanie repertuaru i kierunku artystycznego teatru. Podczas gdy w Niemczech od dawna zawód dramaturga jest zinstytucjonalizowanym elementem działania teatru (prekursorska rola Lessinga, model pracy Bertholda Brechta), w Polsce czasem i, do pewnego stopnia, podobną rolę mogli pełnić kierownicy literaccy teatrów lub inne osoby związane z reżyserem raczej wyjątkowo. Wielu wybitnych polskich reżyserów samodzielnie bowiem dokonywało adaptacji tekstów niedramatycznych, montażu fragmentów tekstów różnej proweniencji czy opracowania własnego scenariusza, na przykład Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski,

Józef Szajna, Jerzy Jarocki, Jerzy Grzegorzewski, Andrzej Wajda czy do czasu *Faktory 2* (2008) Krystian Lupa (Węgrzyniak 2010, 23).

Szczególny wpływ na pokolenie reżyserów, którzy debiutowali w latach 90. i intensywnie rozwijają swoją twórczość do dzisiaj, miał Krystian Lupa. Krytycy i badacze zajmujący się teatrem po 1989 roku, między innymi Piotr Gruszczyński (Gruszczyński 2003), Tomasz Plata, Tomasz Kubikowski, Beata Gućzalska (Plata 2006), widzą w nim mistrza, który oddziaływał nie tylko przez swoje przedstawienia, ale także poprzez działalność pedagogiczną w krakowskiej PWSi. W książce *Ojcowóje. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim* Gruszczyński nazywa Lupa ojcem założycielem, a wśród jego „potomków” wymienia Krzysztofa Warlikowskiego, Grzegorza Jarzynę, Piotra Cieplaka, Annę Augustynowicz, Zbigniewa Brzozę. To właśnie Krystian Lupa, opisywany jako twórca do lat 80. tworzący na marginesie głównego nurtu, w latach 90. osiąga status mistrza, uznanie dla swego autorskiego teatru, opartego przede wszystkim na adaptacjach prozy oraz zyskuje inspirujący wpływ na nowe pokolenie twórców. Lupa sam zajmował się adaptowaniem, czasem tłumaczeniem, dopisywaniem apokryfów do inscenizowanych cudzych tekstów, pisaniem scenariuszy. Jego spektakle powstawały z inspiracji szczególnie prozą austriacką Alfreda Kubina (*Miasto snu* 1985), Musilą (*Marzyciele* 1988, *Szkiecy z »Człowieka bez własności«*), Rilkego (*Malte* 1991), Brocha (*Lumatycy – Esch, czyli Anarchia* 1995, *Lumatycy. Huguenau, czyli Rzeczowość* 1998), Bernharda (*Kalkwerk* 1992, *Immanuel Kant* 1996, *Auslöschung. Wymazywanie* 2001), ale także innych – Dostojewskiego (*Bracia Karamazow* 1990, 1999), Bulhakowa (*Mistrz i Małgorzata* 2002), Nietzschego (*Zaratustra* 2005). Zestawienie tylu tytułów ma za zadanie ukazać wyjątkową relację Lupy z literaturą i podstawową rolę adaptacji epiki w jego teatrze. Zastrzec jednak trzeba, że różna jest funkcja spotkań z poszczególnymi tekstami i ich rola w kształtowaniu – zmieniającego się w czasie – autorskiego teatru Lupy. Na przykład Tomasz Kubikowski pokazuje tę przemianę od „całkowitej nieesencjonalności”, utkania przedstawień z nastrojów, klimatów, impresji, uczuć, stanów psychicznych, niedramatycznych przebiegów działań, subtelnych półtonów i intymności do *Kalkwerku*, w którym „Lupa wziął się za bary z własnym idiomem, pomyślnie go rozbił i zakwestionował”, wprowadzając inne tonacje (Kubikowski 2006, 19). *Kalkwerk*, dzieło wielokrotnie omawiane i traktowane jako jeden z podstawowych punktów odniesienia dla dokonań teatru polskiego po 1989 roku, wprowadzało podstawowy dla Lupy temat „nieprzystawalności marzenia (...) do wszelkiego możliwego kształtu zewnętrznego, zobiektywizowanego” (Kubikowski 2006, 19), temat poszukiwań egzystencjalnych, wątki nietzscheańskie i indywidualne, radykalnie odsłaniające przestrzeń prywatną człowieka.

Lupa o swoim wyborze budowania teatru na podstawie adaptowania epiki mówi, że w dwudziestym wieku wielcy pisarze wybierali powieść jako formę bardziej pojemną i amorficzną, adekwatną do wyrażenia tego, co jest „rzeczywistym sekretem współczesnego życia” i nadającą się do „zemieszczenia tego przerastającego, ogromniejszego wciąż świata” (Lupa, Archimbaud 1999, 40) W rozmowie z Michele Archimbaud Lupa mówi:

w ogóle mam tendencję, aby kierować się w stronę literatury, z której dramat można dopiero wykroić w jakiś sposób, wyrwać. Jest to dla mnie wielkim młodzieńczym olśnieniem (...), jeśli stwierdzę w pewnym momencie, że nie ma szansy pójścia inną drogą niż poszła literatura, a wyłącznie trzeba byłoby opowiedzieć jeszcze raz coś, co zostało w doskonały sposób przedstawione w literaturze, to nigdy nie podejmuję się adaptacji. Wydaje mi się, że każda dziedzina sztuki ma swoje miejsca powiedziane i niepowiedziane. Literatura ma linie narracji i rejestr, w którym rzeczywistość, o której mowa, jest bezpośrednio dotykana. Ma również rejony białe i ciemne, gdzie dotyk literatury nie sięga. Jeśli stwierdzam, że istnieją one wystarczająco powabnie czy sugestywnie, że kuszą do dotknięcia i do tworzenia świata w inny sposób, to po prostu w to wchodzę. Jestem zafascynowany budowaniem różnych dzieł metodą wariacyjną. (...) Wydaje mi się, że tego typu twórczość zaczyna się od pewnego aktu pasożytniczego. Zainspirowany światem stworzonym przez artystę, wchodzę przy jego pomocy w nową przestrzeń, i dochodzę tam, gdzie on nie doszedł, ale gdzie nie doszedłbym również całkiem sam (Lupa, Archimbaud 1999, 36, 38).

Reżyser deklaruje, że materia literacka jest dla niego bardzo ważna, „ale ona nie jest wszystkim”. W tymże wywiadzie, udzielając odpowiedzi na pytanie: „Co fascynuje pana w pracy nad adaptacją?”, odpowiada, że rodzaj współpracy na próbach w zetknięciu literatury i stwarzanej rzeczywistości. „Muszą powstać sytuacje i sceny, których literatura nie obejmuje...” I zapewne to, co reżyser nazywa „wrzuceniem” aktu wyobraźni do ciała, „które odpowiada w sposób zaskakujący, nieobliczalny i niezwykle prawdziwy” (Lupa, Archimbaud 1999, 16). Wydaje się, że w jego rozumieniu adaptowanie tworzy przestrzeń przejścia od *continuum* abstrakcyjno-wyobraźniowego, fantazmatycznego, ukonstytuowanego na bazie języka, do *continuum* materialno-cielesnego, karmiącego się żywiołem życia czujących istot, aktorów i ich przewodnika, reżysera.

O tekście adaptacji *Wymazywania* według Bernharda pisze Piotr Gruszczyński, że wzmacnia znaczenia tekstu dramatyzowanego, a dopisane przez reżysera apokryfy pełnią funkcję katalizującą akcję (Gruszczyński 2005, 142). Trzeba by jednak dodać, że reżyser wzmacnia znaczenia, które sam – w dialogu z tą litera-

turą – odnalazł. Lupa zdaje się bowiem wydobywać/wczytywać z/do literatury epickiej to, co go najbardziej interesuje, i uruchamiać proces wymiany pomiędzy pomyślanym/wyobrażonym/doświadczonym a fenomenalną fizycznością egzystencjalnej i teatralnej rzeczywistości. Dodatkowo, animowanie rytmu pracy i rytmu spektaklu nadaje tej twórczej aktywności wymiar wymykający się kategoriom binarnej logiki podmiot/ przedmiot. Myśl usiłuje przeistoczyć się w działanie, a wymyka się w to, co pomiędzy. Zawarcie siebie cielesnego, obecnego, doświadczającego w procesie twórczym i jednocześnie na zewnątrz tego procesu, przechodzenie pomiędzy wewnętrznym i zewnętrznym, świetnie obrazuje film dokumentalny Jerzego Kaliny *Prorok w teatrze*, poświęcony przygotowaniom *Zaratustry* na Festiwal Ateński w 2004 roku. Nietzscheańskie motywy obecne w myśleniu i twórczości Lupy, od dawna jakby wtopione w jego filozofię i doświadczenie, kulminują w bezpośrednio podjętej adaptacji tekstu *To rzekł Zaratustra* Friedricha Nietzschego i dramatu *Nietzsche. Trylogia* Einara Schleeffa.

Proces wylaniania się spektaklu o Zaratustrze-Nietzschem, został „udokumentowany” na kilka sposobów: w publikowanych fragmentach dziennika Lupy, w filmie dokumentalnym (nie stroniącym od metafory wizualnej i kreacji na tytułowego proroka samego Lupy), w tekstach zamieszczonych w „Notatniku Teatralnym” z 2004 roku. Jakby sam proces powstawania przedstawienia stawał się istotnym fenomenem artystycznym i kulturowym, wymagającym poświadczenia i utrwalenia. Fenomenem, którego ważkim elementem jest adaptacja. Adaptowanie tekstu nie zamyka się wszakże na napisaniu scenariusza. Jest raczej początkowo rozproszonym procesem kognitywnym, wylaniającym się z osobistego, jakby „przypadkowego” doświadczenia zmysłowego i subiektywnej sceny mentalnej. Można by powiedzieć, że to doświadczenie (zestknięcie w samolocie z anonimowym koszykarzem – „nadczołowiekiem” w sensie witalnym) i kontekst (droga ku Akropolowi i kolejnemu, jeszcze nieokreślonymu, wyzwaniu artystycznemu) katalizują wylanianie się z subiektywnego pola mentalnego figury Zaratustry (Lupa 2004b, 40–41). Potem będzie lektura tekstu. Myśl Nietzschego była dotąd elementem tła twórczych poszukiwań Lupy, teraz krystalizuje się w konceptualny proces. Przypadkowe sytuacje, osoby bezdomnych na ulicach, poprzednie doświadczenia literacko-teatralne, kulturowe mity (Chrystus, Dionizos), praktyki inicjacyjne i szamańskie, wszystkie te i inne elementy zaczynają krążyć wokół figury Zaratustry i tworzyć sieć powiązań. Lupa pisze o tym procesie jak o obsesji i cierpieniu, autonomizującym się dążeniu:

Myśl, proces myślowy jest wywłaszczeniem „ja”, to prawda. Używa „ja”, jego możliwości jako instrumentu, jako narzędzia, jako robotnika myślowej pracy. Ten proces myślowy może stać się bardzo potężny, może stać

się obsesją – czyli bezapelacyjnym imperatywem. Samoistna dążność (autonomiczna energia) procesu do swojego spełnienia, a zatem zamknięcia, a zatem wyrównania nierówności potencjałów, jaką inicjuje zaczynający się proces – czyni z „ja” niewolnika – często niechętnego i zbuntowanego, częściej jednak zahipnotyzowanego. Obsesyjny proces myślowy wprawia „ja” w trans, w hipnotyczny taniec... (Lupa 2004b, 47–48).

Opisywany w dzienniku proces przywodzi na myśl sformułowany przez kognitywistów z niemieckiego kręgu psychologii Gestalt tak zwany efekt Zeigarnik. Umysł człowieka dąży do domykania Gestaltu, sprawy, figury, postaci. Ma tendencję do poszukiwania brakujących elementów, które wraz z rozpoczętą sprawą stworzą wspólnie całość. Tą całością domagającą się domknięcia jest przedstawienie o Zaratustrze. Jak pisze Ireneusz Janiszewski (współpraca dramaturgiczna), próby rozpoczęły się w zasadzie bez scenariusza, który można by dać aktorom. (Janiszewski 2004, 63) Opierały się na *To rzekł Zaratustra* w tłumaczeniu Sławy Lisieckiej i Zdzisława Jaskuły z 1999 roku. Lupa nie realizował swego pierwotnego zamysłu na scenariusz łączący/zderzający nauki wędrującego Zaratustry z wątkami nietzscheańskimi z tekstów Dostojewskiego, Musila, Rilkego. Praca w teatrze z aktorami skoncentrowała się na czytaniu tekstu źródłowego *To rzekł Zaratustra*. Dopiero później pojawiały się zapisane już propozycje scen, które w trakcie pracy nadal się zmieniały albo w efekcie wypadaly ze spektaklu. Jak opowiada Zbigniew W. Kaleta, aktor grający „środkowego” Zaratustrę (postać Zaratustry – Nietzschego była odgrywana przez trzech aktorów reprezentujących młodość – dojrzałość – starość), pracowano na bieżąco, bez kompletnego tekstu, konstrukcji całości czy ukształtowanych scen. Aktorzy dostawali teksty na parę dni przed próbami na scenie. Kaleta mówi: „Tak naprawdę pracowaliśmy nad sobą w tym tekście. Przy pomocy Krystiana przerabialiśmy tekst *Zaratustry* w sobie” (Kaleta 2004, 92). Janiszewski relacjonuje, że to z teatralnego czytania wylaniają się coraz to nowe sceny i cała struktura, która jakoby była w tekście ukryta. Tymczasem Lupa dokonuje jednocześnie czytania-pisania, odkrywając świat duchowej wędrowki filozofa, proroka, narrację indywidualną, naznaczoną rytuałami inicjacji. Wylaniają się sceny-obrazy przejścia, a pomiędzy nimi sceny-spotkania, konfrontacje z impulsami ciała, nieświadomości... Konceptualne porządki inspirowane myślą Junga i Mindella wnikają w filozoficzno-literacką prozę Nietzschego. Lupa konsultuje się z Janiszewskim. Dramat Schleeffa pojawia się podczas prób w toku. Lupa przyniósł go na próbę czytana zaraz po otrzymaniu od tłumacza, Zbigniewa Bochenka. Adaptacja tekstu powstaje więc w ucieleśnieniu, podczas pracy reżysera z aktorami. Choć



ostatecznie to Lupa komponuje scenariusz, pisze sceny, dopisuje apokryfy. Krzysztof Globisz (rola Nietzschego) ten twórczy proces opisuje tak:

pracowaliśmy intensywnie, w absolutnej koncentracji, w pełnym napięciu. Czas mijał inaczej, szybciej. Próby też wyglądały inaczej – polegały w większym stopniu na zgłębianiu istoty tekstu, otwieraniu znaczeń, poszerzaniu pól wyobraźni niż na czystych aktorskich zadaniach (Globisz 2004, 97).

Dramat Schleefa, złożony z trzech zatytułowanych scen, przedstawiał ostatnie lata życia Nietzschego z okresu choroby/szaleństwa, czyli zawierał poszukiwany przez Lupę biograficzny materiał, który mógł zostać potraktowany jako moment przejścia pomiędzy życiem autora a życiem/duchową drogą postaci Zaratusztry. Biograficzne szaleństwo zostaje przez Lupę zidentyfikowane jako akt transfiguracji nosiciela wielkiej idei, która wprowadza go w dionizyjski chaos. Mieszkański świat, zorganizowany wokół urządzania święta z okazji poprawy zdrowia Fritza ze środkowej części dramatu Schleefa, rozpada się pod ciśnieniem, obecnej też w sztuce, zmysłowości i cielesności. Te pierwiastki żywiołu zostają zintensyfikowane przez Lupę, co powoduje przekształcenie rodzinnej psychodramy w Święto Dionizosa (Janiszewski 2004, 69). Lupa dołącza swoje apokryfy zatytułowane *Ulice Babilonu*, aby rozszerzyć perspektywę i podjąć ideę Wiecznego Powrotu w dzisiejszym świecie. Prowadzi Fritza na marginesy cywilizacji, gdzie w wymykającej się racjonalizmowi przestrzeni i „mierzwi egzystencji” może odrodzić się nietzscheański mit (Lupa 2004a, 38).

Przedstawiony w kilku zbliżeniach konkretny przypadek pracy twórczej ukazuje proces lektury i intersubiektywnego dialogu, poszukiwania w tekście literackim osobiście ważkich motywów i badania ich w żywej tkance ludzkich procesów. Dla Krystiana Lupy adaptacja wydaje się więc polegać na przystosowywaniu tekstu do własnego pola doświadczeniowego, kognitywnego i estetycznego. To pole w kolejnych aktach granicznego kontaktu z tekstami literackimi także się poszerza. Siatka pojęć Lupy kształtowana w toku twórczej pracy w drodze cielesnych i kulturowych doświadczeń (Lakoff, Johnson 1988) jest nie tylko rodzajem filtra dla tekstu i innych elementów adaptowanych, ale też przestrzenią otwarcia i przyswojenia. W wyniku powstaje scenariusz zrośnięty z inscenizacją. Taka praca nie jest ani grą z tekstem literackim ani po prostu interpretacją. To raczej wędrowanie i duchowo-intelektualne spotkania, które prowadzą do rozwoju i/lub przemiany własnego „modelu” teatru. Aż po teatr bez tekstu literackiego jako materii wyjściowej (*Factory 2*).

## Warlikowski: przyswojenia i przekroczenia

Krzysztof Warlikowski, jeden z najbardziej znaczących twórców teatru ostatniego dwudziestolecia, uczeń Lupy, rzadko dokonywał adaptacji. Skupił się na Szekspirze, antyku i dramacie współczesnym, wszedł w dialog z dyskursami ponowoczesności, by badać te rejony egzystencji człowieka, które wypierane są ze świadomości społecznej, marginalizowane, wykluczone. Jego teatr rezonował z dyskursami poststrukturalnymi dotyczącymi ciała, seksualności, płci, rozpadu podmiotowości, opresyjności modernistycznych modeli reprezentacji, traumatycznych doświadczeń, kontaktu ze sferą Realnego, innego i nienormatywnego. Równoległe takie poszukiwania miały miejsce w sztuce *performance'u*, w sztuce krytycznej, w nurcie polskiego *abject art* (Woźnicka 2010, 381–393). Przekraczanie sfery tabu dokonywało się u Warlikowskiego przede wszystkim w naruszeniach istniejącego dotąd w teatrze modelu reprezentacji ciała, płci i seksualności, opartego na „fikcjonalności” i konwencjonalności ciała (Adamiecka-Sitek 2003). Jednak reżyser idzie dalej, także poza fikcję w sensie opowiadanych historii.

W 2009 roku Warlikowski wystawia *(A)pollonię*, spektakl oparty na adaptacji, która stanowi złożony kolaż tekstów dramatycznych, reportażowych, epickich, poetyckich. W spektaklu wykorzystano utwory: Ajchylosa *Oresteja*, Hansa Christiana Andersena *Opowiadanie o matce*, Johna Maxwella Coetzeego *Elizabeth Costello*, Andrzeja Czajkowskiego *Mamo, gdzie jesteś?*, Eurypidesa *Ifigenia w Aulidzie*, *Herakles oszalały* oraz *Alkestis*, Hanny Krall *Pola* z tomu *Tam już nie ma żadnej rzeki* i *Naróżny dom z wieżyczką* z tomu *Żal*, Jonathana Littella *Laskawe*, Marcina Świetlickiego *Pobojowisko* z tomu *Zimne kraje*, Rabindranatha Tagore'a *Począta*. Twórcami adaptacji są Warlikowski, Piotr Gruszczyński i Jacek Poniedziałek. Oś adaptacji stanowi temat ofiarowania życia za inne życie. W pierwszej, antycznej części spektaklu jest to ofiara córki Ifigenii, którą zabija Agamemnon w imię swoich interesów. Potem ofiara Alkestis, która oddaje swoje życie za życie męża Admeta. W drugiej, współczesnej części pojawia się Apollonia Machczyńska, Polka z miasteczka Kock, która zginęła za ukrywanie Żydów. Mit i życie nie tyle zostają zderzone, co zanurzone w niezwykle skomplikowanej, „wielopłaszczyznowej konstrukcji, w której kolejne głosy, kolejne historie i obrazy nieustannie się podważają, dyskutują, tworząc dla siebie ironiczny kontekst. (...) *(A)pollonia* rozgrywa się niespiesznie, przeważają w niej monologi i poruszające jakimś ostatecznym pięknem obrazy, ostentacyjne wyznania i równie ostentacyjne przemowy, deklaracje i wprost zadawane widzowi pytania” (Gańczarczyk 2010, 377–378). To skomplikowanie materii

literackiej, przenikającej się w spektaklu z różnorodnością języków i inspiracji (teatralnych, filmowych, telewizyjnych, muzycznych), w kontekście Zagłady i tematu poświęcenia życia prowadzi do stworzenia niezwykle problematycznej dla widza sytuacji komunikacyjnej, w której zanika poczucie bezpieczeństwa i możliwość prostej racjonalizacji czy moralnego rozstrzygnięcia. Rytm przedstawienia, operowanie dystansującymi konwencjami na przemian z poruszającymi – atakującymi zmysłową, emocjonalno-cielesną, sferę obrazami, dźwiękami, obecnością aktorów – narusza mechanizmy obronne widza. Elementy kiczu, struktury przejęte z przekazów medialnych, odwołania do popkultury, nadmiar estetyczny sprawiają, że transgresja dokonuje się pomiędzy „językiem” i tematem, fikcyjnym i Realnym. Spektakl wkracza w wypartą ze świadomości zbiorowej sferę dziedzictwa opartego na powracającym cyklu przemocy/ofiarowania/przemocy. Co może jeszcze bardziej niepokojące, dziedzictwo oglądanego w perspektywie płci społeczno-kulturowej, z podziałem na role. W wywiadzie z Romanem Pawlowskim reżyser powraca kilkakrotnie do tematu płci i reinterpretacji biblijnego mitu o Adamie i Ewie (Krall, Warlikowski 2009). Historia i Zagłada oglądane w aspekcie płci to kolejna transgresja.

Warlikowski już wcześniej pracował z Hanną Krall przy adaptacji (2003) mistycznego *Dybuka* Szymona An-skiego i opowiadania napisanego w języku reportażu pod tym samym tytułem. Współpracowali też przy adaptacji *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta dla teatru w Bonn i przy hanowerskim *Makebie*, w którym Warlikowski wykorzystał fragmenty *Sublokatorki*. Fascynacja rzeczywistymi doświadczeniami ludzkimi zdaje się odwozić Warlikowskiego przez jakiś czas od tekstów teatralnych. W wywiadzie na temat *(A)pollonii* jednak mówi: „Kryzys między fikcją a prawdą mam już za sobą. Już nie obsługuję ani prawdy, ani fikcji. Obsługuję jedno: życie chyba. Cokolwiek zrobię, nigdy nie będzie to już Kushner, tylko będę to ja” (Krall, Warlikowski 2009). Z takiej osobistej i zaangażowanej postawy artysty – człowieka wyrasta narracja przedstawienia.

Sposób tworzenia oparty na symultanicznym ujęciu fragmentów tekstów różnej proveniencji i skonstruowaniu z nich adaptacji, nie prowadzi do zanegowania wartości samych tekstów. Przeciwnie. Jak mówi Gruszczyński: „Krzysiek ma paradoksalną wiarę w tekst. Tylko, żeby mu uwierzyć, musi go najpierw całkowicie zanegować, podważyć. Przeczytać na wspak” (Gruszczyński 2010, 239). Poza tym Warlikowski sprawdza, jakie elementy osobiste zespołu ludzi, z którymi współpracuje, przekładają się na tekst. Stała współpraca z aktorami umożliwia mu taki osobisty i oparty na doświadczeniu sposób badania tekstów (Gruszczyński 2010, 241).

Jego strategia adaptacyjna w (*A*)*pollonii* wydaje się oparta na silnym przeczytaniu tradycji w znaczeniu, jakie temu wyrażeniu nadaje Harold Bloom (Bloom 2002). Nie jest to ani pragmatyczne użycie, ani odrzucenie. Nie jest to także postmodernistyczna gra tekstów i cytatów, ani intertekstualna siatka śladów, która miałaby prowokować u widza procesy odniesień do tekstów wcześniejszych. Sami przecież autorzy adaptacji dokonali już skojarzeń i wpisali je w strukturę postnarracji. Więc to nie skojarzenia z wcześniejszymi tekstami mogą nadać znaczenie spektaklowi, lecz to spektakl prowokuje widza do zrewidowania znaczeń wielowiekowej tradycji mitu ofiarowania własnego życia za życie cudze, z którym nierozzerwalnie wiąże się doświadczenie resentymentu, przemocy, Zagłady. Agon toczy się nie w abstrakcyjnym świecie tekstów, lecz w akcie żywej komunikacji – z widzami, w określonym czasie i kontekście społeczno-kulturowym (rewidowanie pamięci w kwestii holocaustu i wojny). To agon z tradycją europejską, antyczną i judeochrześcijańską, która kształtuje życie realnych ludzi, kobiet i mężczyzn, od pokoleń, także poprzez te wypierane ze świadomości zbiorowej ciemne aspekty. A może przede wszystkim przez nie?! Mamy je w krwioobiegu.

### Zaangażowani: dialektyka i pragmatyzm

[T]o, że dziś niemal każdy tekst podlega adaptacji, nie jest tylko modą. Rzeczywistość teatru jest obecnie bardziej podległą ludziom i zdarzeniu niż tekstowi. (...) Im bardziej rzeczywistość staje się centrum powstającego spektaklu, tym konieczniejsze są interwencje w tekst i traktowanie tekstu jako materii wyjściowej (Lupa i in. 2007, 12).

Krystian Lupa w lutym 2008 roku wystawił premierowy spektakl *Factory 2*, opisywany jako zbiorowa fantazja inspirowana twórczością Andy’ego Warhola. Przedstawienie i scenariusz powstały w wyniku procesu, który za Konstantym Puzyną można by nazwać „pisanem na scenie” (Puzyna 1971), uruchamianym przy pomocy rozmaitych materiałów (filmów, dokumentów, fragmentów tekstów), a przede wszystkim przez sytuację pracy w zamkniętym kręgu kilku osób, które nie mając gotowej struktury, nie wiedzą dokąd zmierzają. Współpracy dramaturgicznej podjęły się Iga Gańczarczyk i Magdalena Stojowska, które zbierały materiały dokumentalno-biograficzne. Lupa poddawał te materie aktorskiej próbie, rozbiciu, improwizacji (Lupa i in.

2007). Absurdalny humor i „anarchistyczne” działania zespołowej pracy doprowadziły do przekroczenia autorskiego idiolektu teatru Lupy.

Metoda, którą zastosował Lupa w *Factory 2*, przypomina współczesny *devising*. To termin oznaczający zespołowe tworzenie przedstawienia i równocześnie tekstu scenariusza, odnoszony do praktyki twórczej nurtu *devising theatre* w Wielkiej Brytanii. Początkiem pracy zespołu może być dowolny materiał: „fragment muzyki, artykuł z gazety, zdjęcie, inny spektakl, hasło w słowniku, element dyskursu politycznego, tekst filozoficzny, wydarzenie polityczne, wiersz, przedmiot, opowieść, przestrzeń, improwizacja” (Piwowska 2010, 80).

Debiutujący około i po 2000 roku reżyserzy: Maja Kleczewska, Jan Klata, Michał Zadara, Agnieszka Olsten, Monika Pęcikiewicz, Michał Borczuch, Wiktor Rubin, Wojtek Klemm i inni, z adaptacji uczynią jedną z podstawowych strategii działania. Będą jednak często tworzyć w tandemach reżyser – dramaturg. Będą adaptować i dramat, i epikę. Będą też używać tekstów na sposób pragmatyczny, by oddziaływać na świat społeczny, budzić krytyczną postawę, odsłaniać obszary opresji, wykluczenia, demystyfikować zastygłe wyobrażenia, obnażać zbiorowe mity, wydobywać ukryte traumy, badać krytycznie historię. Warto choć w uproszczeniu i egzemplifikacyjnie wskazać wybrane przypadki współpracy, która opiera się w dużej mierze na adaptowaniu. Na przykład Jan Klata z Sebastianem Majewskim adaptowali *Trylogię* według Sienkiewicza (Stary Teatr w Krakowie 2009) oraz *Ziemię obiecaną* według Reymonta (Teatr Polski we Wrocławiu, Festiwal Dialogu Czterech Kultur w Łodzi, teatr Hebel am Ufer w Berlinie 2009). Paweł Demirski, dramaturg i dramaturg, pracował wielokrotnie z Michałem Zadara, np. przy tekście *Ifgenii. Nowej tragedii (według wersji Racine’a)* (Stary Teatr w Krakowie 2008) i Moniką Strzępką. Paweł Miśkiewicz współpracuje z Dorotą Sajewską w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Wojciech Klemm i Igor Stokfiszewski pracowali razem przy kilku przedstawieniach. Maja Kleczewska kilkakrotnie współpracowała z Łukaszem Chotkowskim, między innymi przy *Fedrze* wg Eurypidesa, Seneki, Pera Olova Enquista i Istvána Tasnádiego (Teatr Narodowy w Warszawie 2006). Tomasz Śpiwak pracował jako dramaturg i współautor z Natalią Korczakowską, np. przy *Nelly* wg *Skrzywdzonych i poniżonych* Fiodora Dostojewskiego w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu (2008) i Remigiuszem Brzykiem przy *Brygadzie szlifierza Karhana* według Vaška Kani (Teatr Nowy w Łodzi 2008). Bartosz Frąckowiak, dramaturg i reżyser, współpracuje z Agnieszką Olsten i Wiktorem Rubinem. Niekiedy autorem opracowania tekstu jest reżyser, czasem dramaturg, czasem obaj. Dramaturdzy bywają też reżyserami i przygotowują własne przedstawienia. Sebastian Majewski, który określa siebie jako „technologa tek-

stu”, opisuje swoje działania jako „zaburzenie genetycznej struktury i powoływanie nowej jakości – jednocześnie pokrewnej i osobnej. (...) Jako technolog tekstu rozkładam go na wątki, na osoby, na skojarzenia i na wszystkie inne możliwe i nieoczywiste ciągi, a później staram się to wszystko na nowo ustawić w zgodzie z przyjętym wspólnie z reżyserem kodem, który staje się DNA przedstawienia” (Majewski 2010, 194).

Nie sposób tu przedstawić nawet pobieżnie wielości dokonań adaptacyjnych najmłodszych twórców i współpracujących z nimi dramaturgów. W *Słowniku pojęć dramaturgicznych* zamieszczonym w „Notatniku Teatralnym” z 2010 roku zatytułowanym *zawód: dramaturg* opracowano rozmaite terminy z zakresu pracy nad tekstem, stanowiącym tworzywo wyjściowe przedstawienia. Obok adaptacji pojawiają się tam takie terminy jak: *devising, New Writing, przepisywanie, recycling, sampling, teatr dokumentu*. Każdy z nich wskazuje na nieco inną strategię twórczą, umocowaną w różnych dyskursach teoretycznych.

Najbardziej pojemną, choć nieokreśloną formułą jest samo pojęcie adaptacji. *New Writing* najkrócej można by wyjaśnić jako dekonstruowanie modelu tak zwanego klasycznego dramatu nowożytnego, w jego najbardziej zdawałoby się konstytutywnych jakościach, jak i elementach zewnętrznej kompozycji. Będzie to więc rozpad lub zanik postaci dramatycznej i zastąpienie jej rozproszonymi głosami, zanik fabuły opartej na konflikcie, wprowadzenie narracji lub teoretycznych i metateatralnych komentarzy zamiast didaskaliów, budowanie partytury działań scenicznych w formie opisu przy eliminacji dialogów, fragmentaryzacja, montaż nieprzystających elementów, hybrydyzacja formy, wprowadzanie zapośredniczających form nowomediálních, wyolbrzymienie performatywnego aspektu kosztem elementów fikcjonalnych. W Polsce takimi eksperymentami i wivisekcją dramatu zajmował się już w latach 60. minionego wieku Tadeusz Różewicz. Wszakże dziś praktyki te stają się powszechne. Autor hasła w „Notatniku Teatralnym”, Grzegorz Stępiak, pisze o zastępowaniu dramatu esejem teatralnym, partyturą teatralną, o polifonicznym teatrze, modelu rapsodycznym i pokawalkowanym teatrze głosów, o strategii *reader-response*, o zapośredniczeniach mediálních, o *storytelling* i zwrocie performatywnym jako zjawiskach mieszczących się w kategorii *New Writing* (Stępiak 2010a).

Ważniejsze dla refleksji o adaptacji dramatu są jednak terminy: *przepisywanie* i *recycling*. Przepisywanie to innymi słowy przeróbka wcześniej istniejącego tekstu, należącego do literackiego kanonu i obrośniętego uświęconymi wykładniami. Konstytutywnym elementem przepisywania dramatu jest radykalna zmiana paradygmatu poznawczego. Nowa wersja dramatu odsłania ideologiczne, opresyjne aspekty kultury wpisane w pierwowzór, dokonuje więc tego, co Małgorza-

ta Sugiera nazywa „stripteasem humanizmu” (Sugiera 2000, 12). *Recycling* z kolei odnosi się do wielowiekowej praktyki teatru, która polega na używaniu wielokrotnie tych samych schematów, postaci, strategii oraz form artystycznych i przystosowywaniu ich do nowych kontekstów. To, jak pisze Stępiak za Marvinem Carlsonem, proces zakotwiczony w pamięci kulturowej odbiorców, nakierowany na wywoływanie skojarzeń z określonymi konwencjami przedstawieniowymi (Stępiak 2010b). Twórcy, korzystając z zasobów kulturowych jak z archiwum bądź z teatralnej rekwizytorni, odwołują się do wspólnego z odbiorcami kodu w celu nawiązania z nimi dialogu i wywołania ruchu pamięci.

Podstawą spektaklu mogą być też wydarzenia rzeczywiste, historyczne, materiały dokumentalne, wywiady, nagrania rozmów, zapiski. Podstawą *Transferu!* Klaty, Majewskiego i Dunji Funke (Wrocławski Teatr Współczesny, teatr Hebbel am Ufer w Berlinie, 2006) było dramaturgizowanie wspomnień jałtańskich przesiedleńców. Paweł Demirski od roku 2004 realizuje projekt artystyczno-społeczny Szybki Teatr Miejski, pokazując w niekonwencjonalnych przestrzeniach dokumentalne przedstawienia. Warto jeszcze przypomnieć jeden z terminów przedstawionych w *Słowniku pojęć dramaturgicznych*, które wprowadził w teatralny obieg Jan Klata. Reżyser wykorzystuje do inskrybowania własnych działań twórczych w takich spektaklach jak *H.* (2004), *...córka Fizydejki* (2004) czy *Sprawa Dantona* (2008) następujące formuły określające rodzaj twórczości: „adaptacja” (lub opracowanie tekstu), „reżyseria”, „sample” i „skrecze mentalne”. Jak pisze Patrycja Narożna, „sampling” to termin odnoszący się do dwóch dziedzin, marketingu oraz sztuki miksovania muzyki przez DJ-ów, przy czym ta druga dziedzina wydaje się bliższa metodzie Klaty. Reżyser mówi:

Sama konstrukcja moich przedstawień jest muzyczna. Chwyty inscenizacyjne, które stosuję, na przykład „sample”, biorą się z próbkowania, wycinania fragmentów jednego materiału i korzystania z nich przy budowie nowego. A „skreczowanie” to nadawanie chropowatości temu, co dzieje się na scenie. Brudzenie. Bardziej świadomy widz będzie wiedział, co wzięłem z czego, mniej świadomy będzie łapał tylko emocje (cyt. za: Narożna 2010, 91).

Strategia ta polega na ostantacyjnym użyciu estetyki popkultury i miksovaniu jej z tekstami, symbolami czy skrawkami z kanonu polskiej literatury, jak w *Fanta\$ym*, *Sprawie Dantona* czy *Trylogii*. Istotą zabiegu wydaje się komunikacja i potraktowanie teatru jako jednego z mediów, za pomocą którego można nawiązywać kontakt z widzem w jego świecie, w jego języku, w języku współczesnych hipertekstów.

Polski teatr krytyczny wobec rzeczywistości społeczno-politycznej posługuje się tymi i podobnymi praktykami nie bez powodu. Zabiegi na tekstach na ogół służą weryfikowaniu prawd i idei kształtujących życie zbiorowości lub stawianiu własnych hipotez interpretacyjnych poprzez wprowadzenie nowej perspektywy. Teatr ten wydaje się wychodzić z założenia, że sens jest efektem twórczej działalności człowieka społecznego i jako taki zmienia się wraz z nieustannie rozwijającym się procesem doświadczenia (Markowski 2006). Niektórzy twórcy inspirowani się niemieckim zaangażowanym społecznym teatrem Franka Castorfa, Thomasa Ostermeiera, Heintera Müllera, René Pollescha (Sugiera 1999). Jednym z nich jest Michała Zadara. Omawiając jego spektakle, Anna R. Burzyńska uwypukla temat niedopełnionych rytuałów pogrzebowych z powodu wyparcia traumatycznej i niejednoznacznej historii, która z nieświadomej sfery przenika do rzeczywistości społecznej i zniekształca lub uniemożliwia normalne życie kolejnym pokoleniom. Jej zdaniem, Zadara podejmuje te motywy w zderzeniu z polską klasyką, by odkłamywać przeszłość, poddać badaniu i krytyce mity narodowe, ucieleśnić traumy (by można je było przepracować) (Burzyńska 2010, 59–69). Tak potraktowana klasyka będzie prowadziła do adaptacji tekstu. Zabiegi mogą polegać na przeszczepieniu warstwy werbalnej i fabularnej w inne realia historyczne lub, przy zachowaniu czasu historycznego zdarzeń z tekstu, przeprowadzeniu skojarzeń z przestrzenią zdarzeń późniejszych i całkiem współczesnych. Tak się dzieje na przykład w *Weselu* (2006) według dramatu Wyspiańskiego czy *Księdzu Marku* (2005) Słowackiego.

Zaangażowani w rzeczywistość społeczną twórcy wykorzystują istniejące teksty literackie, by mówić o sprawach jednostek w kontekście współczesnego życia zbiorowego. Zdają się traktować kulturę jako *performans* (por. Schechner 2006), a nie tekst. Opracowują literaturę w taki sposób, by uruchomić dialektyczny proces pomiędzy źródłem lub jego stereotypową wykładnią („światem gotowym”) a nowymi dyskursami społecznymi, kulturowymi. Tak myśl przechodzi w działanie.

\* \* \*

Dziś już staje się oczywistością fakt, że różne rodzaje tekstu, a właściwie każdy rodzaj tekstu, mogą być podstawą przedstawienia. Adaptowanie jest wynikiem oddziaływania przemian kulturowych i transakcji pomiędzy różnorodnymi systemami kultury, które uchodzą za względnie odrębne. Kul-



tura współczesna znajduje się w stanie nieustannego ruchu i przyspieszonych interakcji w wyniku rozbudowy sieci komunikacyjnych. Praktyki teatru zwanego dramatycznym są sprzężone z praktykami kulturowymi i wraz z nimi podlegają zmianom, nawet w przypadku tak autonomicznych zjawisk jak teatr autorski. Teatr ze względu choćby na ograniczenia czasowo-przestrzenne, związane z procesem komunikowania, nie walczy o dominację z mediami audiowizualnymi czy wirtualnymi, ale rozszerza i transformuje własne konwencje, anektując elementy kultury artystycznej i popularnej, technologie mediów i praktyki codzienne.

### Literatura

- Adamiecki-Sitek A., 2003, *W poszukiwaniu straconego ciała*, „Notatnik Teatralny” nr 28–29.
- Bloom H., 2002, *Łęka przed wpływem: teoria poezji*, tłum. Bielik-Robson A., Szuster M., Kraków.
- Burzyńska A.R., 2010, „*Myslny wszystko zapomnieli*”. *Dialektyka narodowej pamięci i zbiorowej amnezji w teatrze Michała Zadary*, w: Jarząbek D., Kościelniak M., Niziołek G., red., *20-lecie. Teatr polski po 1989*, Kraków.
- Gańczarczyk I., 2010, *Czy istnieje jeszcze tabu we współczesnym polskim teatrze*, w: Jarząbek D., Kościelniak M., Niziołek G., red., *20-lecie. Teatr polski po 1989*, Kraków.
- Globisz K., 2004, *Uśmiech Buddy*, rozm. przepr. Maciejewski Ł., „Notatnik Teatralny” nr 34.
- Goodman N., 1997, *Jak tworzymy świat*, tłum. Szczubialka M., Warszawa.
- Gruszczyński P., 2003, *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim*, Warszawa.
- Gruszczyński P., 2005, *Adaptacja*, „Dialog” nr 6.
- Gruszczyński P., 2010, *Nie wymyśliłem seksu z delfinami*, rozm. przepr. Dobrowolski P., „Notatnik Teatralny”, nr 58–59.
- Janiszewski I., 2004, *W stronę Zaratustry*, „Notatnik Teatralny” nr 34.
- Jarząbek D., Kościelniak M., Niziołek G., red., 2010, *20-lecie. Teatr polski po 1989*, Kraków.
- Kaleta Z.W., 2004, *Otwarta przestrzeń*, rozm. przepr. Burzyńska A.R., „Notatnik Teatralny” nr 34.
- Krall H., Warlikowski K., 2009, „*Rzecz, która nie lubi być zabijana*”, rozm. przepr. Pawłowski R., „Duży Format”, dod. do „Gazety Wyborczej” z dn. 16.05.
- Kubikowski T., 2006, *Pustka i forma*, w: Plata T., red., *Strategie publiczne, strategie prywatne. Teatr polski 1990–2005*, Izabelin.
- Lakoff G, Johnson M., 1988, *Metafory w naszym życiu*, tłum. i wstęp Krzeszowski T.P., Warszawa.
- Lehmann H.-T., 2004, *Teatr postdramatyczny*, tłum. Sajewska D., Sugiera M., Kraków.
- Lupa K., 2004a, *Człowiek nie jest finałem*, rozm. przepr. Mieszkowski K., „Notatnik Teatralny” nr 34.
- Lupa K., 2004b, *Dziennik*, „Notatnik Teatralny” nr 34.
- Lupa K., Archimbaud M., 1999, *Rozmowa*, Kraków – Paryż.
- Lupa K., Miśkiewicz P., Klata J., Zadara M., Rubin W., 2007, *Intelektualiści czy artyści*, rozm. przepr. Dzieciuchowicz I., Herbut A., Targoń J., „Didaskalia”, nr 78.
- Majewski S., 2010, *DNA spektaklu*, rozm. przepr. Czaplinski J., „Notatnik Teatralny” nr 58–59.
- Markowski M.P., 2006, *Antropologia, humanizm, interpretacja*, w: Markowski M.P., Nycz R., red., *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków.

- Narożna P., 2010, *Sampling*, „Notatnik Teatralny” nr 58–59.
- Pavis P., 1998, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. i oprac. Świontek S., Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Piwowska D., 2010, *Devising*, „Notatnik Teatralny”, nr 58–59.
- Plata T., red., 2006, *Strategie publiczne, strategie prywatne. Teatr polski 1990–2005*, Izabelin.
- Puzyna K., 1971, *Pisać na scenie*, w: Puzyna K., *Burzliwa pogoda*, Warszawa.
- Schechner R., 2006, *Performatyka: Wstęp*, tłum. Kubikowski T., Wrocław.
- Stępiak G., 2010a, *New Writing*, „Notatnik Teatralny”, nr 58–59.
- Stępiak G., 2010b, *Recykling*, „Notatnik Teatralny”, nr 58–59.
- Sugiera M., 1999, *W cieniu Brechta. Niemieckojęzyczny dramat powojenny 1945–1995*, Kraków.
- Sugiera M., 2000, *No more heroes / No more shakespeareos*, w: Müller H., *Makbet. Hamlet. Maszyna. Anatomia Tytusa*, tłum. Buras J. St., Jeleń E., Muskała M., Kraków.
- Sugiera M., 2007, *Teksty dla współczesnego teatru. Dlaczego przepisyujemy klasyków albo kto zastąpił dramaturgów*, „Didaskalia”, nr 82.
- Turner V., 2005, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, Kraków.
- Węgrzyniak R., 2010, „Ale dramaturg, kim on jest?” *Dramaturdzy i ich protoplaści w historii polskiego teatru*, „Notatnik Teatralny”, nr 58–59.
- Woźnicka J., 2010, *Między przyswojeniem a odrzuceniem: teatr Krzysztofa Warlikowskiego. Teatr krytyczny, sztuka krytyczna*, w: Jarząbek D., Kościelniak M., Niziołek G., red., *20-lecie. Teatr polski po 1989*, Kraków.

## Adaptation as a Creative Practice in Polish Contemporary Drama.

Krystian Lupa – Krzysztof Warlikowski – Critical Theatre

Adaptation of different literary texts is one of the important practices in Polish contemporary theatre after 1989. Adaptations are being undertaken by the creators of the authorial theatres, directors of the repertory theatres and young artists who began their professional career in the theatre in the late nineties and after a year 2000. The article discusses three different types of adaptory practices. Krystian Lupa's adaptations are a kind of creative dialogue with literature that becomes a base for individual and evolving esthetics of his own theatre. Krzysztof Warlikowski struggles with the tradition and exceeds it. Directors representing critical theatre use classical dramatical and epic texts to build a dialectical discourse with Polish “ready-made world”.

**Key words:** Polish theatre after 1989, critical theatre, adaptation practices, Krystian Lupa, Krzysztof Warlikowski