

Don Kichot w teatrze Józefa Szajny

Od spektaklu bez bohatera do „bohatera naszych czasów”

Katarzyna Osińska*

DOI: 10.24425/rl.2022.143007

ruh literacki • R. LXIII • 2022 • Z. 6 (375) PL

PL ISSN 0035-9602

Józef Szajna w swojej twórczości teatralnej sięgał po powieść Cervantesa trzykrotnie, dwa razy w Polsce: w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie (1965) oraz w warszawskim Teatrze Studio (1976)¹ i raz w Hiszpanii, gdzie w 1993 roku wystawił w Alcalá de Henares wraz z międzynarodowym zespołem aktorów spektakl *Vida y muerte del poeta Cervantes*². Jednak tylko raz posłu-

* Katarzyna Osińska – dr hab., prof. Instytutu Slawistyki PAN, Warszawa.
ORCID: 0000-0003-4142-040X

- ¹ Poza spektaklami teatralnymi, reżyser przygotował w 2005 roku, w 50. rocznicę wyzwolenia obozu w Auschwitz scenariusz do performance *Don Kichot* wykonanego 27 sierpnia 2005 w Oświęcimiu przez aktorów formacji artystycznej Teatr Gry i Ludzie w instalacji Waldemara Rudyka; zob.: <https://culture.pl/pl/wydarzenie/metafory-metafrazy-metamorfozy> (dostęp: 10.07.2022); informacja opracowana przez Władysława Serwatowskiego dotyczy wystawy „Metafory, metafrazy, metamorfozy” z 2006 r., prezentującej dzieła artystów Eduardo Camacho i Mariana Nowińskiego inspirowanych *Don Kichotem*.
- ² Premiera odbyła się 13 grudnia 1993 w Teatro Salón Cervantes, założonym w 1888 roku w Alcalá de Henares – miejscu narodzin Cervantesa. Spektakl ten był wariantem *Cervantesa* wystawionego przez Szajnę w Teatrze Studio, dlatego nie będzie omawiany w niniejszym artykule. Wystąpili w nim aktorzy z Francji, Hiszpanii, Portugalii i Maroka. Fakt ten został odnotowany w: *Józef Szajna i jego świat*, red. B. Kowalska, Warszawa 2000, s. 233. O recepcji spektaklu w hiszpańskiej prasie pisała Urszula Aszyk (U. Aszyk, *Dzieło Józefa Szajny poza kontekstem: o recepcji „Repliki” w Hiszpanii*, [w:] *Życie zamieniam w ob-*

zył się adaptacją powieści – w spektaklu *Don Kichot* w Teatrze Ludowym (dzienna data premiery: 3 kwietnia 1965). Autorką adaptacji była Lidia Zamkow, Szajna spektakl reżyserował, był też autorem scenografii i kostiumów. W głównych rolach wystąpili: Julian Jabczyński – jako Don Kichot z Manchy, Edward Rączkowski – jako Sancho Pansa, Jan Günter – Rosynant, Tadeusz Kwinta – osioł Siwiec, Zdzisław Klucznik – Pleban, Zbigniew Bednarczyk – Bakałarz i in. W spisie postaci kobiecych brak Dulcynie; pojawiają się natomiast: Gospodyni – Bogusława Czuprynowna, Maritornes – Monika Lipowska, Dorota – Krzesisława Dubiel, Lusinda – Freda Leniewicz i in. Muzykę do spektaklu skomponował Wojciech Karolak.

Recenzenci – Ludwik Flaszen i Maria Czanerle³ – podkreślali radykalne rozejście się adaptacji z powieścią. Z dzieła Cervantesa ocalały – pisał Flaszen – jedynie fragmenty, echa sensów, a spektakl okazał się triumfem fantazji reżysera i scenografa. Szajna nie próbował opowiedzieć fabuły powieści, nawet jej najważniejszych wątków. Już wówczas odchodził od tradycyjnej narracji, od mimetycznych sposobów przedstawiania rzeczywistości. Nie interesowało go ukazywanie zdarzeń w logicznym porządku (w stosunku do dzieła literackiego), ani psychologiczny rozwój postaci. Posługując się plastycznym znakiem, ekspresyjnym, nasyconym metaforą obrazem, dawał widzowi dużą swobodę w odczytywaniu znaczeń spektaklu. Flaszen podkreślał, że w *Don Kichocie* reżysera inspirował zarówno świat ludzi – bohaterów powieści, jak i świat zwierząt i rzeczy. W recenzji zatytułowanej *Teatr materii wyrazistej* pisał, że spektakl powstał na skrzyżowaniu działań aktora i działań rzeczy: „Rzeczy w działaniu przeistaczają się jakby w istoty żywe; aktorzy zaś upodabniają się do rzeczy. Granica pomiędzy światem ludzkim a światem nieożywionym pozostaje zatarta”, a bohaterowie Szajny – to „stworzy skombinowane z ludzi i przedmiotów, maski, maskarony”⁴.

raz...”. *Sztuka Józefa Szajny*, pod red. E. Udalskiej, Katowice, 2005, s. 110). Wzmiankowała o nim również Eleonora Udalska; zob. <https://gazeta.us.edu.pl/node/237841>; dostęp: 10.07.2022). W 2019 roku Muzeum Narodowe w Gdańsku zakupiło szereg prac Szajny do swych zbiorów, w tym projekt dekoracji do hiszpańskiego spektaklu (zob. <https://www.gdansk.pl/wydarzenia/projekty-teatralne-jozefa-szajny-ze-zbiorow-muzeum-narodowego-w-gdansk>, w, 24462; dostęp: 10.07.2022).

³ L. Flaszen, *Teatr materii wyrazistej*, [w:] tegoż, *Teatr skazany na magię*, przedmowa, wybór, opracowanie H. Chłystowski, Kraków–Wrocław 1983, s. 249–251 (pierwodruk recenzji: L. Flaszen, *Teatr materii wyrazistej*, „Echo Krakowa” 1965, nr 125); M. Czanerle, *Don Kichot i donkiszoteria*, „Teatr” 1965, nr 13, s. 8–10. Poza recenzjami Flaszena i Czanerle, pojawiły się jeszcze w prasie codziennej krótkie notatki popremierowe: Jerzy Broszkiewicz, *Zaproszenie dla wędrowców*, „Życie Literackie”, nr 16, 18.06.1965; Tadeusz Kudliński, *Tydzień teatralny*, „Dziennik Polski”, nr 96, 24.04.1965.

⁴ L. Flaszen, *Teatr materii...*, s. 250.

Flaszen użył sformułowania „teatr materii wyrazistej”, celnie charakteryzując rozpoznawalny już wówczas styl Szajny nie tylko jako scenografa, ale i reżysera⁵. Jednocześnie krytyk zgłaszał wątpliwości:

Czy teatr materii wyrazistej zdolny jest do udźwignięcia ważnych treści? [...] Czy może na tyle przewyciężyć bezwład materii, by sprostać owemu nieustającemu ruchowi wyobrażeń, bez którego teatr, choćby najbardziej zasobny w inwencję, pozostawia niedosyt? Czy może wstrząsać i wzruszać, czy tylko bawić i olśniewać?⁶

Don Kichot bardziej olśnił krytyka, niż go poruszył. Konfrontując spektakl z własnymi (choć uznanymi przezeń za wspólne – Flaszen używa liczby mnogiej) wyobrażeniami postaci rycerza, treściami, jakie się z nim zrosły i pragnieniami, by „w równanie jego losu wstawić własne nasze wartości”⁷, dochodzi do wniosku, że ten *Don Kichot* zdaje się być „od rzeczy”. Bowiem jest to *Don Kichot* bez Don Kichota. Istota Rycerza przejawia się wyłącznie w jego powierzchowności (wykreowanej z wielkim wyczuciem plastycznym), a to dlatego, że:

Szajna-reżyser (a może i autor adaptacji Lidia Zamkow), idąc żywiołowo za swoją inwencją teatralną, tyle włożył w przedstawienie pomysłów inscenizacyjnych, że w ogólnej feerii giną wewnętrzne dzieje bohatera, które stają się jakby przerywnikami. I że dygresje przeradzają się w wątek główny, a wątek główny w dygresję. Jakież tam treści współczesne i w tym ujęciu motywu donkichotowskiego brzęczą – pozostało coś z gorzkiej dialektyki ideału i rzeczywistości, wierności zasadom i przystosowania, ale brzęczą mało donośnie, zagłuszone przez tutti szajnowskiej wyobraźni.⁸

Zastrzeżenia zgłaszane przez Flaszena można odnieść do szerszego problemu adaptacji teatralnej dzieła tak pojemnego w znaczeniu, jakim jest powieść Cervantesa. Adaptacje, sprowadzające się do przedstawienia przygód Don Kichota i Sancho Pansy w sposób bardziej lub mniej linearny unicestwiają skomplikowaną konstrukcję powieści opartą o mistyfikację (o znalezionym rękopisie), zbudowaną na grach intertekstualnych. Poza tym, skróty dokonywane w tekście redukują bądź wręcz eliminują obecną w nim metanarracyjność, rozumianą – przypomnijmy – jako „namysł tekstu nad samym sobą i własną naturą, albo jako wtargnięcie głosu auktoralnego, który zastanawia się nad tym, o czym opowiada, lub zwywa czytelnika, aby

⁵ W 1963 Józef Szajna debiutował jako reżyser w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie inscenizacją *Rewizora* Mikołaja Gogola, a następnie w tymże teatrze zrealizował *Śmierć na gruszy* Witolda Wandurskiego (1964) i *Puste pole* Tadeusza Hołuj (1965).

⁶ . Flaszen, *Teatr materii...*, s. 250.

⁷ Tamże, s. 249.

⁸ Tamże.

czynił to razem z nim [...]”⁹. W przypadku powieści Cervantesa otwartym pozostaje pytanie: do kogo należy głos komentujący to, o czym powieść opowiada? Arabski narrator Benengeli¹⁰ jest przecież tylko autorem odnalezionego manuskryptu o przygodach Don Kichota i Sancho Pansy, w dodatku manuskryptu tłumaczonego na język kastylijski. Status narratora jako depozytariusza prawdy jest niepewny, co z kolei buduje ironiczny dystans wobec opisanych zdarzeń oraz samej postaci rycerza. Wyeliminowanie narratora i zniesienie ironicznego dystansu sprawia, że Don Kichot, jaki wyłania się z rozmaitych skrótów powieści, łatwiej poddaje się spolaryzowanym sądom i powracającym sporom o to, czy jest szalony, czy mądry, a także – czy jego idealizm ma być traktowany jako wzorzec postępowania, czy jako przestroga?

Zapoznanie się z tekstem adaptacji¹¹ *Don Kichota* pozwala stwierdzić, że w ujęciu Zamkow rycerz nie wybija się na pierwszy plan (choć nie wiadomo, kto był inicjatorem takiej koncepcji, Zamkow czy Szajna – źródła milczą na ten temat). Autorka przekształciła powieść w ciąg zdarzeń, zaczerpniętych zarówno z głównego nurtu fabularnego, jak i z nowel wtrąconych, stąd obok najbardziej znanych epizodów z udziałem Don Kichota, jak: uwolnienie galerników, walka z wiatrakami, czy przygoda w karczmie, którą „rycerz wziął za zamek”, pojawiają się sceny, w których jego obecność jest bardzo ograniczona, lub w których nie bierze on udziału, jak choćby w stosunkowo długiej sekwencji o rządach giermka jako gubernatora wyspy Barataria. Autorka adaptacji dążyła do wydobycia z powieści jej komicznych aspektów. Na pierwszej stronie maszynopisu umieściła motto Martina Esslina: „W komedii człowiek śmieje się z niepowodzeń innych, w tragedii płacze nad nimi” i to ta pierwsza reguła stanowiła wskazówkę, jakiego wyboru dokonać, przekształcając materię dwutomowego dzieła w sześćdziesięciopięciostronicowy tekst adaptacji.

Pierwsza scena została zaczerpnięta z rozdziału szóstego pierwszego tomu powieści – palenia książek z biblioteki Don Kichota. Uczestniczą w niej Pleban, Gospodyni i Bakałarz Karrasko oraz Rosynant i Osioł. Zamkow zarówno tu, jak i w całym tekście, wykorzystwała fragmenty dialogów z powieści, ale też dopisywała własne. Jeśli trzymać się motta Esslina, to u Cer-

9 U. Eco, *O literaturze*, przeł. J. Ugniewska, A. Wasilewska, Warszawa 2003, s. 198.

10 Imiona, nazwy własne i cytaty podaję za przekładem Edwarda Boyé; przekład ten był podstawą adaptacji autorstwa Lidii Zamkow. Wyjątkiem jest postać giermka, który w adaptacji zachował pierwszy człon imienia w hiszpańskim brzmieniu: Sancho (inaczej niż w przekładzie Boyé, gdzie nazywa się Sanczo Pansa).

11 Maszynopis adaptacji autorstwa Lidii Zamkow znajduje się w bibliotece Stowarzyszenia Autorów ZAiKS, nr inwentarza: 1910. Niniejszym dziękuję Pani Agnieszce Fus za umożliwienie wglądu w maszynopis.

vantesa w scenie tej mamy do czynienia z „niepowodzeniem” rycerza (co jeszcze nie rozstrzyga, czy mamy się z niego śmiać, czy płakać nad nim): w czasie, gdy śpi on po powrocie z pierwszej wyprawy, Pleban i Balwierz wraz z Gospodynią przystępują do spalania romansów rycerskich, bowiem – jak wiadomo – od zapamiętania się w ich lekturze hidalgowi tak „mózg wysechł, iż całkiem rozsądek utracił”. Komediiowemu ujęciu sceny sprzyjać może kontrast między zamierzeniami, jakie towarzyszą uczestnikom tego zdarzenia a jego realizacją: Pleban, potępiający romanse rycerskie, okazuje się wybitnym ich znawcą, a zatem dokonując selekcji, przeznacza na spalenie tylko niektóre z nich, inne zaś od ognia ocala. W adaptacji Zamkow komizm potęgowany jest przez komentarze Rosynanta. Na słowa gospodyni, że księgi trzeba spalić, gdyż odjęły rozum jej panu, którego zwą hidalgo Kichana, koń odpowiada:

ROSYNANT: Pan nasz nazywa się Don Kichot z Manczy, głupia acz dobra kobieta. (1)¹²

Protestuje również przeciwko nazwaniu go przez Gospodynię „szkapiną”:

ROSYNANT: I znów błąd nierozpoznania. Jestem błędnym rumakiem błędnego rycerza, a nazywam się pięknie i dumnie – Rosynant. (1)

Te i inne wtrącenia, pochodzące od Rosynanta, ale też Siwca (w tej scenie obaj zaryczają jeszcze „wielkim głosem” na znak protestu przeciwko skazaniu przez Plebana na spalenie *Galatei* Cervantesa) zostały dopisane w intencji wywoływania śmiechu. Mówiący koń czy osioł, a jeszcze przekonująco grani (co podkreślali krytycy) przez Jana Güntera i Tadeusza Kwintę – musieli budzić wesołość na widowni. Zwłaszcza, że wypowiedziane przez Rosynanta kwestie wchodziły w relację z wypowiedziami ludzi. I choć nie wiemy, czy Szajna zrealizował w pełni adaptację Zamkow, czy też wprowadził do niej jakieś zmiany, to zarówno z recenzji, jak i z materiału ilustracyjnego wynika, że koń i osioł należeli do głównych bohaterów spektaklu. Wskazuje na to również program do przedstawienia: Rosynant i Siwiec figurują w obsadzie zaraz po Don Kichocie i Sancho Pansie.

Dobrym przykładem na to, w jaki sposób pomysł Zamkow na obdarzenie ludzkim głosem zwierząt stał się chwytem teatralnym, wzmacniającym komizm sytuacyjny, jest scena w gospodzie (z rozdziału szesnastego pierwszego tomu) z udziałem Don Kichota, Sancho Pansy, Maritornes, Mulnika, Gospodarza oraz oczywiście – Rosynanta i Siwca. Bójkę, do której dochodzi na poddaszu gospody, komentuje Rosynant „sposobem sprawozdawcy sportowego”, jak objaśnia w didaskaliach Zamkow:

¹² W nawiasach podaję numery stron cytowanego maszynopisu.

[Mulnik] wymierzył cios w szczękę mojego pana.
Spłoszona dziewczka szuka schronienia w łóżu Sancho Pansy
Sancho wali hożą dziewczkę pięściami...
Maritornes zadaje serię ciosów Sanchowi... Sancho wali Maritornes w głowę... Maritornes kopie Sancha w brzuch. Szkoda, że państwo nie mogą tego widzieć... (17)

I wreszcie:

... wówczas zaczęła się grecka zabawa. Don Kichot kopie Mulnika, Mulnik pierze Sancha, Sancho grzmoci Maritornes, Maritornes wali Sancha... (s. 17)

Role zwierząt nie ograniczają się do komentowania ludzkich zachowań; Rosynant i Siwiec występują jako dublerzy rycerza i giermka. Rozprawiając, przykładowo, o celach powziętej wyprawy, czynią to zamiast swoich panów:

ROSYNANT: I wyruszyliśmy w świat. Jest to stosowne i konieczne tak dla zwiększenia naszej sławy...

SIWIEC: E...

ROSYNANT: ... jak i dla dobra ojczyzny.

SIWIEC: Trudno, świetnie.

ROSYNANT: ... wyruszyć konno...

SIWIEC: Ośło.

ROSYNANT: ... i zbrojno na spotkanie przygód i dokonywać tych czynów, o których wiemy, że rycerze błędni ich dokonują, aby naprawiając wszystkie rodzaje krzywd...

SIWIEC: Powiedzmy...

ROSYNANT: ... oraz wystawiając się na niebezpieczeństwa...

SIWIEC: (zaryczał)

ROSYNANT: ... i hazardy i wychodząc z nich zwycięsko zdobyć nieśmiertelną chwałę...

SIWIEC: Po co?

ROSYNANT: ... i imię.

SIWIEC: Siwiec (4)

Antropomorfizacja stała się zatem zabiegiem wzmacniającym komiczny żywioł spektaklu. Nawet w finale adaptacji, w scenie śmierci Don Kichota, autorka nie dopuściła, by zdominował ją nastrój melancholii, lecz umieściła na końcu komiczne epitafia, wygłaszane przez Kichota, Sancho, Rosynanta oraz Siwca, do którego należą ostatnie słowa:

Tu leży osioł. Osioł po wsze czasy. Potomni. Postawcie osłu pomnik pierwszej klasy.
(65)

Zarazem jednak zdublowanie przez zwierzęta swych panów nadwyreżyło integralność scenicznej obecności tych ostatnich. Równolegle do rycerza i giermka połączonych w powieści niezwyklej związkiem i funkcjonujących

w szczególnym „porządku gry”, mamy tu do czynienia z nierozłączną parą konia i osła, stanowiącą parodystyczną wersję swych właścicieli. Wiążącą Kichota i Sancha zostaje w spektaklu przeniesiona na zwierzęta, choćby w tyradzie Rosynanta o jego przyjaźni z osłem:

ROSYNANT: Miłość i przywiązanie moje do przyjaciela Siwca są wielkie i osobliwe. Pamiętam, jak w zimne noce tarliśmy się o siebie nawzajem, a gdy byliśmy nakarmieni i zmęczeni kładłem głowę na szyi przyjaciela i mogliśmy tak stać, patrząc w ziemię przez trzy dni, a przynajmniej tak długo, jak nam na to pozwalano [...] Pozwolę sobie porównać naszą przyjaźń do przyjaźni Nisusa i Euriala oraz Pylada i Orestesa. [...] (12)

Nie można wykluczyć, że pomysł, by Rosynant i Siwiec przejęli część tożsamości rycerza i giermka, podyktowany został obawami co do możliwości wykreowania w sposób przekonujący scenicznej wersji Don Kichota i Sancha. O trudnościach, jakie nieuchronnie towarzyszą próbom stworzenia teatralnego wariantu powieści i jej głównego bohatera, pisała Maria Czanerle: „Przeniesienie *Don Kichota* na scenę jest aktem artystycznej odwagi. Inscenizator musi się czuć podwójnie skrępowany – wobec dzieła, którego naiwny wdzięk i filozoficzną zawartość ma obowiązek zachować, i wobec widzów, którzy przyjdą do teatru z własnym Don Kichotem i zechcą go skonfrontować z teatralnym”¹³. Autorka recenzji zauważa przy tym, że powieść Cervantesa zwodząca pozorną łatwością w odbiorze, dająca satysfakcję czytelnikom przekonanym o swojej przewadze nad szalonym błędnym rycerzem, innym czytelnikom dostarcza odmiennej satysfakcji – odkrycia zawartego w jego przygodach ogólnoludzkiego, tragicznego sensu:

[...] jak takiego Don Kichota pokazać w teatrze? Jaki aktor udźwignie rolę błazna i filozofa, postaci fizycznie śmiesznej, a urzekającej rycerskim wdziękiem, pełnej melancholii i wigoru, porywająco inteligentnej i mądrej pomimo obłędu, poetyckiej mimo trywialnych sytuacji, w jakie raz po raz popada? A przy tym mającej zewnętrzne warunki upodabniające ją do pierwowzoru?¹⁴

I wyznaje, że nie umiałaby wskazać takiego aktora. Rzecz jednak nie tylko w tym, że Julian Jabczyński takich warunków prawdopodobnie nie spełniał, lecz że dla Szajny ważniejsza, albo możliwa do przeniesienia na scenę, okazała się – jak pisze Czanerle – „teatralność *Don Kichota*”.

Uwagi Czanerle pokrywają się w zasadzie z wypunktowanymi przez Flaszę mocnymi i słabszymi stronami spektaklu. Na podstawie tych dwóch recenzji można przyjąć, że jego mankamentem była rezygnacja z formuły umożliwiającej przekazanie spójnej interpretacji powieści oraz nie dość

¹³ M. Czanerle, *Don Kichot i donkiszoteria*, s. 9.

¹⁴ Tamże.

wyrazista obecność sceniczna samego rycerza. Siłą natomiast kształt plastyczny inscenizacji. Czanerle pisała o wspaniałych efektach malarskich, o zapadających w pamięć obrazach: ruchomy wiatrak, zarys książęcej karety, fruujące koła czy wózek z klatką i podkreślała, że:

[...] obraz, jakim Szajna darzy publiczność po podniesieniu kurtyny, jest [...] zniwalający. Kolorystyczna feeria z wyraźnie zaznaczonymi elementami renesansowego malarstwa, kostiumy i kompozycja owej sławnej sceny palenia rycerskich ksiąg – to oryginalne dzieło artysty, które mogłoby nie mieć dalszego ciągu, tyle ma autonomicznej urody.¹⁵

Szajna nie próbował rzecz jasna tworzyć tzw. kolorytu hiszpańskiego według stereotypowych wyobrażeń, lecz użyte przezeń niektóre elementy scenografii i kostiumu odsyłały do hiszpańskiego theatrum. Choćby widoczna na fotografiach (autorstwa Wojciecha Plewińskiego) kukła z trupią czaszką. Warto w tym miejscu przypomnieć, że świat przedstawiony w powieści Cervantesa, Hiszpania na przełomie wieków, to przede wszystkim świat starych, zużytych przedmiotów, brudnych strojów, cuchnących gospód, nieświeżego jedzenia i posłań. Cervantesa mniej zajmowała materialna rzeczywistość życia dworskiego, choć oczywiście można na takie opisy w powieści natrafić, a bardziej „wesoła materia” (by przywołać Bachtina), przejawy życia zaliczane do karnawałowego dołu: szczegółowe opisy defekacji, wymiotowania, wybitych zębów, połamanych żeber, ale też symbiozy ludzi i zwierząt – jak to się ma w przypadku dwóch par: Kichota i Rosynanta oraz Sancho Pansy i Siwca. I ten to świat – jak się wydaje – inspirował Szajnę.

Pisano już wówczas o barokowym teatrze Szajny (choć dziś użylibyśmy określenia: neobarok), a Flaszen oświadczył wręcz, że jeśli dotąd świat Cervantesa kojarzył mu się z chłodnymi w nastroju ilustracjami Gustave'a Doré, odtąd będzie go postrzegał poprzez barok Szajny. W przypadku tego akurat spektaklu przywoływanie baroku miewa również historyczne uzasadnienie. Maria Czanerle zżymała się na pomysł, by w roli Księcia obsadzić „nagą”, jak pisała (choć w istocie ubraną w trykot) aktorkę Eugenię Horecką, której postać wyposażona została w głowę mężczyzny, głos hermafrodyty, bródkę, wąsiki i nerwowy tik. Nie trzeba przypominać, że w Hiszpanii XVI wieku panowała moda na rozmaite osobliwości ludzkiej natury, co znalazło wyraz w hiszpańskiej sztuce tego okresu. Niewykluczone zatem, że ta niezwykła postać została zainspirowana obrazem Jose de Ribery, *La mujer barbuda* (1631), będącej portretem cierpiącej na hirsutyzm Magdaleny Ventury. Natomiast postaci Don Kichota i Sancha zostały wykreowane w zgodzie ze znanymi ich wizerunkami: wychudzonemu rycerzowi w zbroi towarzyszy niewysokiej postury giermek. Przy tym ubiór giermka: zbyt obszerny rodzaj waciaka przepasanego sznurami wzdłuż i wszerz tułowia,

¹⁵ Tamże, s. 10.

charakteryzuje ahistoryzm, a jego obraz (być może to przypadek) kojarzy się z Kantorowskimi ludźmi-pakunkami.

Na fotografiach można dostrzec przedmioty charakterystyczne dla teatru Szajny: workowate materiały oraz drabiny użyte w spektaklu jako skrzydła wiatraków, czy beczki, odsyłające do powieściowych scen w gospodzie. Ale też przedmioty, których próżno by szukać w samej materii powieściowej, jak czarne, współczesne parasole. Takie, na jakie można natrafić w spektaklach i ambalażach Tadeusza Kantora. Obaj artyści reprezentowali teatr awangardowy, a powojenna awangarda (w Polsce i nie tylko) chętnie posługiwała się rozmaitymi odpadami, przedmiotami w stanie rozpadu i niszczenia. Zaskakujące połączenia tworzyw stały się znakiem rozpoznawczym zarówno twórczości Kantora, jak i Szajny. I właśnie *Don Kichot* w realizacji Szajny oraz spektakl operowy w reżyserii Kantora (premiera *Don Kichota* Julesa Masseneta odbyła się na scenie Miejskiego Teatru Muzycznego – w sali Teatru im. J. Słowackiego 17 października 1962 roku¹⁶) takie zbieżności uwidacznia. Kantora również inspirowała materia, otaczająca rycerza i jego giermka, a także oni sami, noszący wszelkie cechy realności „niższej rangi”, wyznacznikami której były – przypomnijmy – nie tylko „przedmioty u progu przejścia w stan materii”, jak łachmany, rupiecie, szpargały, odpadki, ale też stany psychiczne takie, jak: „ekscytacja, gorączka, majaczenie, halucynacje, stany konwulsyjne, agonalne, szaleństwo”¹⁷.

Twórczość Szajny, jak się przyjmuje, została naznaczona doświadczeniami wojny i zagłady (mimo iż sam artysta nie zgadzał się z takim postrzeganiem całości jego dokonań). Jednak ani opisy spektaklu, ani fotografie z nowohuckiego *Don Kichota* nie wskazują na to, że do przedstawienia wkradły się obrazy wojenne. Spektakl zdominował żywioł komiczny. „Jest w tym coś z karnawału, coś z teatru jarmarcznego, coś wreszcie z nadrealistycznych skojarzeń sennych. Materia we wszelkiej postaci święci w tym teatrze swe gody”¹⁸ – pisał Ludwik Flaszen.

Inaczej rzecz się ma z *Cervantesem*, premiera którego odbyła się 30 grudnia 1976 roku w warszawskim Teatrze Studio. W realizacji telewizyjnej przedstawienia już w czołówce można zobaczyć scenę palenia książek, której towarzyszy złowrogie ujadanie psów. Główny bohater nosi szynel, spodnie wojskowe i przypomina, że był żołnierzem, że na wojnie stracił rękę; w mundur ubrany jest też Sancho Pansa. I aczkolwiek „coś z karnawału”

¹⁶ Szerzej na temat spektaklu zob.: K. Osińska, *Don Kichot według Kantora: między realnością a fikcją*, [w:] *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, pod red. Marty Bryś, Anny R. Burzyńskiej i Katarzyny Fazan, Kraków 2014, s. 109–123.

¹⁷ T. Kantor, *Pisma*, tom 2, wybrał i opracował Krzysztof Pleśniarowicz, Wrocław-Kraków 2005, s. 413.

¹⁸ L. Flaszen, *Teatr materii...*, s. 250.

również do tego spektaklu przeniknęło, to jednak generalnie utrzymany on był w tonie serio, a Rycerz miał cechy bohatera tragicznego.

W przeciwieństwie do nowohuckiego *Don Kichota*, po którym pozostał co prawda tekst adaptacji Lidii Zamkow, a także wspomniane recenzje oraz fotografie, ale który w opracowaniach poświęconych twórczości Szajny jest jedynie wzmiankowany, o *Cervantesie* wiadomo znacznie więcej. Przede wszystkim istnieje zapis filmowy spektaklu¹⁹. Z niektórymi z recenzji i artykułów poświęconych spektaklowi, a także z materiałem ikonograficznym (autorem zdjęć jest Stefan Okołowicz) można zapoznać się w internetowej Encyklopedii Teatru Polskiego²⁰; poza tym, został on szczegółowo opisany i scharakteryzowany przez autorkę pierwszej monografii Szajny – Zofię Tomczyk-Watrak²¹. Tym razem Szajna był nie tylko reżyserem, scenografem, lecz także autorem tekstu.

Tytuł spektaklu oddawał zamierzenie autora: nie tyle powieść Cervantesa, ile sama jego postać oraz jego losy stały się zaczynem scenariusza. Przy czym Szajnie nie chodziło o przeniesienie na scenę biografii pisarza. Odwoływał się do powszechnie znanych zdarzeń z jego życia, a że powieść od dawien dawna odczytywano jako alegorię przygód życiowych samego jej autora i takie podejście przeniknęło do kultury popularnej (stąd w najbardziej znanej biografii Cervantesa autorstwa Bruno Franka mamy do czynienia z pomieszaniami materii biograficznej z fikcyjną), to utożsamienie Don Kichota z Cervantesem groziło popadnięciem w łatwinę stereotypów i uproszczeń. Na pułapki, czyhające na takie rozwiązania wskazywał w recenzji spektaklu Jan Kłossowicz:

Komponując swojego teatralnego *Cervantesa* Szajna utożsamił go z Rycerzem Posępnego Oblicza, a w odczytywaniu jego osobowości i kształtowaniu jego portretu duchowego bliższy zdaje się być biografom w rodzaju Bruno Franka niż Miguelowi de Unamuno i jego *Życiu Don Kichota i Sancza*. I mimo że spektakl w Studio nie ma nic wspólnego z jakąś naiwną biografistyką, są w odczytaniu Cervantesa (resp. Don Kichota) przez Szajnę głównie dobrze znane klasyczne interpretacje: i przeciwstawienie duchowego materialnemu, i walka „czerepu rubasznego z duszą anielską” (jak zawsze hiszpański barok kłania się polskiemu romantyzmowi) i stary mit pisarza niezrozumia-

19 DVD z zapisem spektaklu znajduje się w zbiorach Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego; sygnatura: IT/1/DVD/ATM. Realizatorem przedstawienia był Marian Ligęza (w bazie danych Instytutu Teatralnego błędnie podano nazwisko realizatora: Ligęza). Z materiałów archiwalnych, a konkretnie z raportów realizacji telewizyjnej przedstawienia przekazanych przez Teatr Studio Instytutowi Teatralnemu wynika, że spektakl był filmowany w dwóch terminach: 13–15.09.1983 i 3–5.02.1984. Za pomoc w ustaleniu tych informacji dziękuję Pani Marii Dworakowskiej z Biblioteki Instytutu Teatralnego.

20 Zob.: <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/12406/cervantes>.

21 Z. Tomczyk-Watrak, *Józef Szajna i jego teatr*, Warszawa 1985, s. 71–80.

nego, niedocenianego i prześladowanego za życia, a triumfującego poprzez swoje dzieło. Natomiast głębszych implikacji filozoficznych, artystycznych czy historycznych, jakie niesie ze sobą dzieło Cervantesa, o których pisał nie tylko Unamuno, doszukiwać się trzeba z trudem.²²

Szajna potraktował powieść jako punkt wyjścia do rozważań o współczesnym świecie, o historii XX wieku, a także o roli jednostki w historii. „Cervantes i Don Kichot w jednej osobie to równocześnie rzecznik autora widowiska, który wypowiada się na temat sytuacji twórcy jako przewodnika ludzi – nie bez odniesień do spraw polskich i do naszych czasów”²³ – pisał po premierze Grzegorz Sinko. Sytuacja twórcy w społeczeństwie, jego odpowiedzialności i jego samotności – to problemy, które interesowały twórcę *Repliki* już wcześniej – w *Witkacym* czy *Dantem*. Czyniąc bohatera *Cervantesa* artystą, a jednocześnie wojennym weteranem, Szajna chciał go postrzegać jako wyraziciela czasów współczesnych, a poniekąd także jako *alter ego*. „A więc chodzi i o doświadczenie XX wieku i bohatera, których mamy wielu w naszym narodzie. Chodzi o człowieka, który narodził się w 1939 r., który odnalazł sens życia i prawdę w tym, o co walczył, tzn. ojczyznę”²⁴ – mówił reżyser. Spektakl został osadzony nie w konkretnych realiach: historycznych hiszpańskich, czy współczesnych polskich, lecz w abstrakcyjnej przestrzeni scenicznej, pozwalającej na wyprowadzenie bohatera poza kontekst powieściowy i biograficzny, uczynienie z niego uniwersalnej postaci buntownika. Zofia Tomczyk-Watrak pisała, że w postaci Rycerza pobrzmiewało echo Don Kichota, Cervantesa, ale też Chrystusa (z taką interpretacją postaci Don Kichota można spotkać się m. in. u Miguela de Unamuno) oraz że stał się on „synonimem idei wiecznej walki i wiecznego niepokodzenia z małością i nikczemnością”²⁵.

W *Cervantesie* Szajna zadebiutował jako samodzielny dramaturg (*Gulgutiera* z 1973 roku została przez niego napisana wraz z Marią Czanerle). Powstał utwór całkowicie autorski, nie zawierający kwestii zaczerpniętych z powieści, a w nim reżyser umieścił postaci, nie mające – poza Rycerzem (Tadeusz Włudarski) i Giermkim (Józef Wieczorek) – swoich odpowiedników w dziele Cervantesa, jak: Matka (Hanna Skarżanka), Ojczym²⁶ (Wiesław Nowosielski), Grabarz (Jerzy Kozakiewicz), Żebrak (Eugeniusz

22 J. Kłossowicz, *Portret Cervantesa*, „Literatura” 1977, nr 10; <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/16521/portret-cervantesa>.

23 G. Sinko, *Co i jak mówi „Cervantes” Szajny*, „Teatr” 1977, nr 5; <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/16512/co-i-jak-mowi-cervantes-szajny>.

24 *Monolog Szajny spisany w Meksyku*, notował Jerzy Klechta, „Kultura” 1980, nr 32; <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/16422/monolog-szajny-spisany-w-meksyku>.

25 Z. Tomczyk-Watrak, *Józef Szajna i...*, s. 73.

26 Ten pomysł został zainspirowany przez samego Cervantesa, który w prologu

Prwieźieńcew), Pastuch (Czesław Nogacki), Żona (Ewa Kozłowska), Córka (Teresa Marczevska), Cesarz (Helena Norowicz), bądź powiązane ze swoimi prototypami w luźny sposób, jak: ironicznie potraktowana Dama Serca (Irena Jun) czy Mnich (Stanisław Brudny).

Grzegorz Sinko dostrzegł w języku scenariusza chropowatości i usterki, usprawiedliwiając je prawem debiutu. Zwraçał uwagę na niejednorodność stylistyczną: „operowanie calderonowskim tetrametrem trocheicznym na równi z niewyszukaną «powiadamiającą» prozą, czy zmieszanie tradycyjnego słownictwa poetyckiego z leksykonem współczesnej publicystyki”²⁷, a przede wszystkim na problematyczną „profuzję”, czyli mówiąc kolokwialnie – przegadanie, polegające na tym, że „postacie bez przerwy opowiadają o tym, co właśnie robią, albo też co zaraz zrobią”²⁸. Zatem *Cervantes* okazał się tyleż spektaklem narracji plastycznej, ile narracji słownej. Słowo odgrywało w nim – bodaj po raz pierwszy w autorskim przedstawieniu Szajny – podstawową rolę. I właśnie eksponowanie słowa okazało się – w opinii wielu krytyków – słabością przedstawienia. O tym, że słowo w spektaklu przegrywało z pięknem obrazu pisał Roman Szydlowski²⁹ (1977); Krzysztof Głogowski uznał, że Szajna, znakomicie panując nad przestrzenią sceniczną, nie potrafił w *Cervantesie* zapanować nad słowem, skutkiem czego zakłócony został przekaz myśli, a w samym tekście: „Pobrzękuje poetyka starych, nieudanych tłumaczeń Szekspira, mimowolna parodia poezji romantycznej, ozdobiona gazetowymi zwrotami nowszego chowu”³⁰.

Zatem tekst Szajny nie przekonał krytyków; dostrzegli oni w spektaklu przede wszystkim walory plastyczne, w tym sceny wyróżniające się silnym nasyceniem symboliką czy to historiozoficzną, czy religijną. Na trop chryztologiczny w odczytaniu postaci Rycerza wskazywała scena jego ukrzyżowania³¹ – nagie ciało aktora zostało rozpięte na skrzydłach wiatraka, które to skrzydła wcześniej służyły jako siedziska dla przedstawicieli wrogiego mu tłumu. W takim ujęciu zatem scena ta podkreślała samotność bohatera oraz stawiała się alegorią jego męczeństwa. „Umarł Rycerz, żyje giermek – dla nas dzisiaj przywileje”³² – mówił Pastuch, a jego słowa wskazywały na postawę Sancho Pansy – zdrajcy, który w spektaklu Szajny stał po tej samej

do pierwszego tomu powieści pisał: „Ja zaś, choć wydaję się ojcem, jestem ojczymem Don Kichota...” (przeł. E. Boyé).

27 G. Sinko, *Co i jak mówi „Cervantes”...*

28 Tamże.

29 R. Szydlowski, *Obraz, myśl, słowo*, „Trybuna Ludu” 1977, nr 20 (cyt. za: Z. Tomczyk-Watrak, *Józef Szajna i...*, s. 105)

30 K. Głogowski, *Niebezpieczne zastępstwa*, „Kierunki” 1977, nr 10; <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/16414/niebezpieczne-zastepstwa>

31 Poniższe opisy scen powstały na podstawie wspomnianego zapisu filmowego spektaklu.

32 Cytaty podaję za ścieżką dźwiękową realizacji telewizyjnej spektaklu.

stronie, co reszta postaci, w tym: Matka, Ojczym, Żona, Córka bohatera. „Nie pamiętam Waszych twarzy, dom Wasz dawno opuściłem” – mówił do nich Rycerz, a w innym miejscu stwierdzał: „Wszędzie szyderstwo, zdrada, obłuda” oraz: „Mojej śmierci wszyscy chcą”. Bohater został skazany na samotność w momencie narodzin – wskazywały na to słowa Matki: „Cyganem cię urodziłam, z Żydami cię pochowają”, uruchamiające skojarzenia z losem ofiar zagłady (ale też odnoszące się do życiorysu Cervantesa, który – choć jest to jak dotąd hipoteza – wywodził się z tzw. *conversos*, hiszpańskich Żydów zmuszonych do przyjęcia chrztu).

Spektakularna scena palenia ksiąg przywoływała oczywiście znany epizod powieściowy, w którym księgi palone są przez postaci przyjazne hidalgowi Kichanie w trosce o jego zdrowie psychiczne. W spektaklu ogień płonący w kadzi, wokół której fruwały kartki papieru, unicestwiał dzieło Cervantesa, co sugerował komentarz Mnicha: „Niech ogień pochłonie te księgi mądrości, które ludzkości tyle nieszczęść przyniosły”. W końcowej partii spektaklu ogień płonął ponownie, tym razem – symbolizował zagładę samego pisarza, który w tej samej kadzi był wcześniej chrzczony przez Matkę i Ojczyyma.

Oto Rycerz jest palony na stosie – konkretnie w balii, w której po ukrzyżowaniu bohatera myli go jego rodzice. Spłonął. Na ekranie pojawia się cień Rycerza, a ze „stosu” ulatuje biały gołąb i krąży nad widownią – ponad nimi... Poetyckie uogólnienie i zarazem dalekie skojarzenie z teatrem średniowiecznym, w którym bywało, że po śmierci Jezusa gołąb wyfruiwał z męczeńskiego krzyża. Biały gołąb nad nami – legenda i prawda, które przetrwały...³³ – komentował Andrzej Żurowski.

W przypadku sceny otwierającej spektakl ogień aktualizował reminiscencje nazistowskich kampanii palenia książek, a także, szerzej, obozów zagłady i pieców krematoryjnych. Taką interpretację wzmacniało towarzyszące scenie ujadanie psów, przy czym trudno dziś ustalić, czy odgłosy szczekania były użyte w premierowym przedstawieniu, w jego wersji scenicznej, czy też zostały dodane do telewizyjnej rejestracji, która powstawała w latach 1983–1984. Natomiast intencje Szajny co do przekazu zawartego w tej scenie zostały wyłożone w tekście jego autorstwa opublikowanym w hiszpańskim wariantcie programu spektaklu³⁴. Czytamy w nim, że scena palenia dzieł Cervantesa stanowi alegorię drugiej wojny światowej, a spiskowcy, którzy niszczą dorobek poety, przepowiadają śmierć kultury i poezji, a zarazem są sprawcami

³³ A. Żurowski, *Poetyka i poezja teatru Józefa Szajny*, „Teatr” 1987, nr 4, s. 18.

³⁴ Program ten znajduje się w repozytorium Encyklopedii Teatru Polskiego; https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2016_01/70079_cervantes_teatr_studio_warszawa_1976.pdf. Program, różniący się zasadniczo od polskiego wariantu, redagowała Ewa Wrońska, teksty tłumaczył Piotr Ikonowicz.

barbarzyństwa. W tekście tym Szajna objaśniał sens poszczególnych epizodów potencjalnym widzom, nie znającym języka polskiego.

Program w języku hiszpańskim przygotowany został w 1980 roku przed planowanymi pokazami spektaklu w ramach VIII Międzynarodowego Festiwalu Cervantino w Meksyku³⁵. Świadczenia odbioru tamtych występów (przybliżone przez Zofię Tomczyk-Watrak³⁶) wiele mówią o entuzjastycznym przyjęciu *Cervantesa*³⁷. Jedną z najbardziej szczegółowych analiz pozostawił krytyk Juan Miguel de Mora; w artykule opublikowanym w „El Herald de Mexico” stwierdził, że spektakl Szajny nie ma nic wspólnego z powieścią Cervantesa, co uznał za zaletę przedstawienia. Wyrażając uznanie dla polskiego reżysera, pisał:

Szajna jest myślicielem w sensie głębszym (jako ten, co poznał Oświęcim i Buchenwald) i to, co wybiera z utworów i nam pokazuje, jest to Cervantes wieczny [...]. Szajna jest twórcą, kreatorem, intelektualistą walczącym z nędzą świata i z tymi, którzy nim rządzą (należałoby rzec „nierządzą”).

[...]

Obcujemy z wielkim teatrem filozoficznym, który nie ulega działaniu czasu ani nie daje się wtłoczyć do żadnej „szufladki”. To barbarzyńcy III Rzeszy (choć nikt ich nie nazywa po imieniu) napadają i palą dom Cervantesa w pierwszych scenach widowiska: księża, naziści, stalinowcy. I czy palenie książek nie jest równoznaczne z prześladowaniem tych, co je piszą? W ostatecznym rachunku to, co uosabia Cervantes jest to Kultura – pisana wielką literą – a barbarzyństwem nazwiemy to, co ją zwalcza. [...] Zmagania ukazywane w *Cervantesie* Szajny to nic innego jak walka don Miguela de Cervantesa w ciągu całego jego życia z konformizmem, cynizmem, niegodziwością świata, obojętnością. Pisarz, piętnujący korupcję swojej epoki (wszystkich epok), człowiek, który przeciwstawia się światu i nie kapituluje, ten, kto posługuje się swym talentem, aby protestować przeciw niesprawiedliwości i złu, zamiast, jak to czynią prawie wszyscy, sprzedać i znieprawić swój talent, oto Cervantes Józefa Szajny, to znaczy: oto Miguel Cervantes de Saavedra, ofiara samego siebie, ofiara dobrowolna swego buntu przeciwko światu nędznemu i nielitościwemu.³⁸

I tak, w opinii krytyka meksykańskiego *Cervantes* Szajny stał się spektaklem politycznym o rewolucyjnym wydźwięku. Rycerz, samotny buntownik, odrzucony przez otoczenie – przeciw niemu staje nawet Sancho Pansa, takie

³⁵ Pokazy odbyły się: 16 maja 1980 w Guanajuato, 18 maja w Guadalajarze, 23–25 maja w Mexico City.

³⁶ Z. Tomczyk-Watrak, *Józef Szajna i...*, s. 123–126.

³⁷ Warto to wspomnieć, że spektakle Szajny były wyjątkowo entuzjastycznie przyjmowane w świecie hiszpańskojęzycznym, nie tylko w Ameryce Łacińskiej, ale też w Hiszpanii.

³⁸ Cyt. za: Z. Tomczyk-Watrak, *Józef Szajna i...*, s. 124–125.

ujęcie może dziś razić swoją deklaratywnością. Trzeba jednak pamiętać, że spektakl powstał w określonym kontekście społeczno-politycznym.

„Chcę żyć w walce o idee” – mówił Rycerz, a wyznanie to znajdowało emocjonalny oddźwięk w krajach, w których dążenia rewolucyjne nie zdezaktualizowały się, a wręcz przeciwnie – znajdowały wciąż nowych zwolenników³⁹. Jednak również w Polsce – pamiętajmy, mamy rok 1976, rok protestów czerwcowych – spektakl mógł być odebrany jako wypowiedź polityczna. Jednak, jeśli był tak przyjmowany, to z większą niż w Meksyku, powściągliwością z uwagi na retoryczność, hasłowość, wręcz plakatowość wielu partii tekstu.

Podczas gdy w nowohuckim *Don Kichocie* zabrakło rycerza, jak pisał Flaśsen, tu został wyeksponowany jako „bohater naszych czasów”. W *Don Kichocie* Szajna zwrócił się ku plebejskim, ludowym aspektom powieści, królował w nim żywioł komedii; z *Cervantesa* ulotnił się komizm oryginału; nawet sceny plebejskie służyły wzmocnieniu przesłania o samotności bohatera w świecie zmysłowych, a zatem – wulgarnych uciech. Spektakl Teatru Studio dowodził jednak siły oddziaływania powieści na twórcę przedstawienia, gdyż nawet wówczas, gdy odchodził on od jej litery, a nawet ją zdradzał, powieść i jej bohater żyli w świecie jego wyobraźni i w jego twórczości, zarówno teatralnej, jak i malarskiej. A jednak nie udało mu się osiągnąć w realizacjach „donkichotowskich” owej chwiejnej równowagi między komizmem a tragizmem, charakteryzującej powieść, ani wydobyć z niej tej ironicznej gry świata, która sprawia, że do dziś dzieło Cervantesa wymyka się jednoznacznym ustaleniom i interpretacjom.

³⁹ Na marginesie warto tu wspomnieć o wypowiedzi subcomandante Marcosa, przywódcy powstania Zapatystów w Meksyku. W wywiadzie, jakiego udzielił Gabrielowi Garcíi Márquezowi i kolumbijskiemu dziennikarzowi Roberto Pombo w 2001 roku, Marcos pytany o *Don Kichota* podkreślił, że to jedna z najważniejszych jego lektur od wczesnych lat młodzieńczych, a następnie dodał: „*Don Kichot* – to najlepsza książka z teorii politycznej; po niej wymienilibym *Hamleta* i *Makbeta*. Nie ma lepszego sposobu, by zrozumieć polityczny system w Meksyku, zarówno od strony tragicznej, jak i komicznej, niż czytając *Hamleta*, *Makbeta* i *Don Kichota*. To lepsze od każdego artykułu na temat analizy politycznej”; całość wywiadu zob.: <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2001/03/25/entrevista-con-gabriel-garcia-marquez/>.

Katarzyna Osińska

Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences, Warsaw

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-4142-040X](https://orcid.org/0000-0003-4142-040X)

***Don Quixote* in Józef Szajna's theatre: From a play without a hero to 'a hero of our time'**

Summary

Józef Szajna – as director and set designer – staged Cervantes' *Don Quixote* on three occasions, twice in Poland (i.e. at Teatr Ludowy in Nowa Huta, 1965, and at Teatr Studio in Warszawa, 1976) and once in Spain (Alcalá de Henares, 1993). His creative approach characterized by the blurring of the boundary between the human world and the world of things, or the objectification of human beings and the animation of mere objects, enabled him to lay bare the contradictions at the heart of Cervantes' novel. In Szajna's spectacles the circus show and fun fair theatricals interacted with scenes that stirred up memories of war and the Holocaust. Drawing on a broad range of materials including reviews, photos, the text of Lidia Zamkow's stage adaptation of Cervantes' novel, the film version of the play *Cervantes* and Szajna's own statements the article tries to get a grip on the key aspects of his Polish dramatic adaptations of *Don Quixote* and Cervantes' biography and to assess what insights they may contribute to the interpretation of the novel and its central character, the iconic knight-errant.

Key words

Miguel de Cervantes (1547–1616) – *Don Quixote* – theatre adaptations – Józef Szajna (1922–2008) – Lidia Zamkow (1918–1982)

Słowa kluczowe

Don Kichot, Józef Szajna, Lidia Zamkow, adaptacja teatralna

Bibliografia

- Aszyk Urszula, 2005, *Dzieło Józefa Szajny poza kontekstem: o recepcji „Repliki” w Hiszpanii*, [w:] *„Życie zamieniam w obraz...”*. *Sztuka Józefa Szajny*, pod red. Eleonory Udalskiej, Katowice: Wydawnictwo Muzeum Śląskiego.
- Cervantes de Saavedra Miguel, *Don Kichot z Manczy*, przeł. Edward Boyé, adaptacja sceniczna Lidia Zamkow, maszynopis.
- Czanerle Maria, 1965, *Don Kichot i donkiszoteria*, „Teatr” 1965, nr 13.
- Eco Umberto, 2003, *O literaturze*, przeł. Joanna Ugniewska, Anna Wasilewska, Warszawa: MUZA SA 2003.
- Flaszen Ludwik, 1983, *Teatr materii wyrazistej*, [w:] tegoż, *Teatr skazany na magię*, przedmowa, wybór, opracowanie Henryk Chłystowski, Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie.
- Głogowski Krzysztof, 1977, *Niebezpieczne zastępstwa*, „Kierunki” 1977, nr 10; <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/16414/niebezpieczne-zastepstwa> (data dostępu: 10.10.2022).
- —, 2000, *Józef Szajna i jego świat*, red. Bożena Kowalska, Warszawa: Wydawnictwo Hotel Sztuki – Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta 2000.
- Kantor Tadeusz, 2005, *Pisma*, tom 2, wybrał i opracował Krzysztof Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków: Ossolineum – Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka 2005.
- Kłossowicz Jan, 1977, *Portret Cervantesa*, „Literatura” 1977, nr 10; <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/16521/portret-cervantesa> (data dostępu: 10.10.2022).
- Osińska Katarzyna, 2014, *Don Kichot według Kantora: między realnością a fikcją*, [w:] *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, pod red. Marty Bryś, Anny R. Burzyńskiej i Katarzyny Fazan, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Sinko Grzegorz, 1977, *Co i jak mówi „Cervantes” Szajny*, „Teatr” 1977, nr 5; <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/16512/co-i-jak-mowi-cervantes-szajny> (data dostępu: 10.10.2022).
- —, 1980, *Monolog Szajny spisany w Meksyku*, notował Jerzy Klechta, „Kultura” 1980, nr 32; <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/16422/monolog-szajny-spisany-w-meksyku> (data dostępu: 10.10.2022).
- Szydlowski Roman, 1977, *Obraz, myśl, słowo*, „Trybuna Ludu” 1977, nr 20.
- Tomczyk-Watrak Zofia, 1985, *Józef Szajna i jego teatr*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Żurowski Andrzej, 1987, *Poetyka i poezja teatru Józefa Szajny*, „Teatr” 1987, nr 4.