didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
DOI: 10.34762/5nhz-1s34
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/sceniczne-adaptacje-komiksow

/ KOMIKS NA SCENIE

Sceniczne adaptacje komiksów

Strategie przekładania historii obrazkowych na język teatralny

Zofia Dąbrowska | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Stage adaptations of comic books. Strategies for translating graphic stories into theatrical language

Comic books are increasingly being used as a material for creating theatre plays. In Poland, first theatre adaptations of comics appeared in the mid-20th century, but on Broadway, comic strips have provided source material for theatre plays since its outsets in the late 1800s. In this paper I present a short history of the most important comic book adaptations for the theatre in Poland, with an emphasis on plays based on a Henryk Jerzy Chmielewski's series *Tytus, Romek i A'Tomek*. I ponder upon the connotations between comic books and music, and bring into consideration many different forms that comic book adaptations can take. Above all, I analyse in details a few examples (Polish productions *Staś i Zła Noga [Staś and the Bad Leg]* by Bartłomiej Błaszczyński and *Kajko i Kokosz* by Marta Ogrodzińska, and an American production *Spider-Man: Turn Off The Dark* by Julie Taymor) for the purpose of discussing the strategies of putting the comic book stories onto the stage and the difficulties involved with the process.

Keywords: comic books; musical; adaptation; theatre play; pop culture

W ciągu ostatnich kilkunastu lat komiksy stały się jednym z bardziej

dochodowych źródeł inspiracji dla kina. Na przykład Marvel Cinematic Universe od premiery pierwszego filmu o Iron Manie (2008) kilka razy w roku wypuszcza kolejne części przygód bohaterów wywodzących się z komiksów. W teatrze opowieści obrazkowe wciąż są znacznie mniej oczywistym wyborem, mimo że chociażby w Stanach Zjednoczonych tradycja inscenizowania komiksów sięga końca XIX wieku. Środowiska naukowe uznają opowieści obrazkowe za coraz bardziej godne uwagi, rozpoznając kulturę masową jako trafnie oddającą otaczającą nas rzeczywistość. Jak pisze Grażyna Gajewska we wstępie do zbioru artykułów na temat intertekstualności komiksów we współczesnej kulturze *KOntekstowyMIKS*: „komiksy zaczynają absorbować polskie środowisko akademickie (chociaż ciągle w niewielkim zakresie). Zainteresowanie to można tłumaczyć tym, że minęły już czasy, w których kultura popularna sytuowała się na antypodach zainteresowań środowiska naukowego" (2011, s. 14). W Polsce sceniczne adaptacje komiksów nadal są zjawiskiem niszowym; w znacznej większości są to spektakle skierowane do młodego widza, co wynika z faktu, że tego typu opowieści obrazkowe dominują na polskim rynku. Mamy dosyć bogatą tradycję wystawiania chociażby *Tytusa, Romka i A'Tomka* Henryka Jerzego Chmielewskiego, a także solidną reprezentację scenicznych przygód Kajka i Kokosza – bohaterów serii komiksów autorstwa Janusza Christy. Jednak i poza tymi „komiksowymi celebrytami" – jak można by nazwać te najbardziej chyba w Polsce rozpoznawalne postacie – na sceny teatralne trafiają bohaterowie o rysunkowych korzeniach.

Za oceanem

W Stanach Zjednoczonych małe formy komiksowe są źródłem inspiracji dla teatru popularnego w zasadzie od samych swoich narodzin. Pierwsze paski komiksowe, które ukazywały się w nowojorskiej prasie i tam zdobywały

popularność, doczekały się scenicznych adaptacji już na przełomie XIX i XX wieku. Pierwszą taką serią była *Hogan's Alley* autorstwa Richarda Outcaulta, ukazująca się w dzienniku „Morning Journal" od października 1896 roku. Jak podaje Thomas Greenfield: „W wyniku połączenia sił rynku prasowego oraz teatralnego, sceniczna wersja *Hogan's Alley* ukazała się w The People's Theatre jeszcze w tym samym miesiącu" (2010, s. 122-123). Niedługo później Richard Outcault doczekał się kolejnych inscenizacji swojej twórczości:

> Sukces *Hogan's Alley*, które przeniesiono później do Weber and Fields's Broadway Music Hall, doprowadził do adaptacji kolejnych pasków komiksowych autorstwa Richarda Outcaulta. *Kelly's Kindergarten*, seria, którą Outcault rysował dla „New York World", znalazła się na krótko na Broadwayu w 1898 roku" (tamże, s. 123).

Adaptacje tych materiałów komiksowych miały bez wątpienia w dużej mierze służyć promocji tytułów prasowych, w których ukazywały się ich pierwowzory. Nowy Jork tamtych czasów był bowiem istnym polem bitwy pomiędzy Josephem Pulitzerem a Williamem Randolphem Hearstem, którzy walczyli o dominację na rynku wydawniczym. Nie jest zresztą tajemnicą, że zarówno twórcy komiksowi (ci wcześni na równi z późniejszymi). jak i przedsiębiorcy z Broadwayu podejmują działania o charakterze *stricte* komercyjnym. Dobrym tego przykładem jest seria *Buster Brown*, wprowadzona na łamy „New York Herald" w 1902 roku, rysowana także przez Richarda Outcaulta. Dwa lata później tytułowy bohater został kupiony przez Brown Shoe Company jako oficjalna maskotka, a w kolejnym roku spektakl na podstawie pasków Outcaulta pojawił się w Majestic Theatre. Chociaż tytuł nie utrzymał się długo na afiszach (na Broadwayu zagrano go tylko dziewięćdziesiąt pięć razy), dużą popularnością cieszyły się

przedstawienia objazdowe, wykorzystywane do promocji produktów *Bustera Browna* (zob. Greenfield, 2010). Z krótkiej żywotności scenicznej tych pierwszych komiksowych adaptacji można wnioskować, że nie były to przedstawienia szczególnie udane. Jednak już w 1908 roku na scenie New Amsterdam Theatre w Nowym Jorku pojawia się *Little Nemo in Slumberland* – spektakl muzyczny na podstawie pasków komiksowych Winsora McCaya, którego walory artystyczne były już zdecydowanie wyższe. Seria *Little Nemo* była rysunkowym zapisem snów małego chłopca o zwariowanej i nietuzinkowej wyobraźni. Przeniesiono ją na scenę jako fantazyjny musical z elementami operowymi, bardzo bogatą scenografią i licznymi efektami specjalnymi. Wszystko to miało jak najefektowniej odzwierciedlać surrealistyczne, oniryczne scenerie z komiksu. Wiele wskazuje na to, że producenci przynajmniej częściowo zainspirowali się niedawnymi sukcesami innych fantazyjnych musicali – na przykład *Czarnoksiężnikiem z Oz* według Franka Bauma z 1903 roku. *Little Nemo in Slumberland* odniósł duży sukces, ale był też niezwykle kosztowny. Jak podaje Thomas Greenfield:

> Mimo popularności *Little Nemo*, bardzo wysokie koszty odtworzenia surrealistycznych i fantastycznych elementów serii na scenie znacznie ograniczyły opłacalność tej produkcji. McCay z czasem uznał kino za bardziej ekspresyjne i przynoszące większe zyski medium dla swojej twórczości. Wielu artystów komiksowych podąży jego śladem, wybierając dla swoich pasków raczej adaptacje filmowe niż teatralne (2010, s. 123).

Z dzisiejszej perspektywy ta tendencja wydaje się oczywista, a także – jak widać – nieunikniona. Kino jest znacznie lepszym medium do adaptacji komiksów ze względu na szerszy wachlarz środków, którymi dysponuje.

Bohaterowie komiksowi często nie podlegają prawom fizyki, którymi skrępowani są niestety aktorzy teatralni, ale już postaci w filmach animowanych – zupełnie nie. Historyjki obrazkowe często też dążą w stronę surrealizmu lub absurdu, co zdecydowanie łatwiej (i taniej) można pokazać w filmie. Nic zresztą dziwnego, że współczesne kino tak łapczywie rzuciło się na ekranizowanie historii o superbohaterach – kiedy tylko możliwości technologiczne zaczęły pozwalać na coraz bardziej wiarygodne przestawianie latania, przenoszenia ciężkich przedmiotów czy niszczenia budynków, trudno było oprzeć się pokusie ożywienia komiksowych kadrów. To zjawisko tak opisuje Grażyna Gajewska:

> Wspominając o filmie, należy podkreślić, że to właśnie w tej dziedzinie sztuki komiks znalazł najzagorzalszego sprzymierzeńca. […] Można zatem mówić o wzajemnych zapożyczeniach i fascynacjach w obszarze sztuki filmowej i komiksowej, ponieważ sztuka kina, ze względu na techniczno-wizualizacyjne możliwości, poprzez liczne adaptacje i trawestacje, wyraźnie wspiera popularność komiksu w kulturze współczesnej (2011, s. 12).

Przez cały XX wiek teatr amerykański coraz odważniej czerpał z bogatego zasobu tradycji komiksowej. Po wspomnianych już małych formach komiksowych dosyć szybko sięgnął po superbohaterów (pierwsza premiera musicalu o Supermanie, *It's a Bird… It's a Plane… It's Superman…* odbyła się na Broadwayu w 1966 roku) i nie ominął także innych kultowych postaci, takich jak np. rodzina Addamsów, a także Pokemony czy nawet Żółwie Ninja (zob. Natale, 2017).

Uczłowieczanie Tytusa na scenie

Jeżeli chodzi o reprezentację komiksów na scenach polskich, wspomnieć należy na pewno o *Tytusie, Romku i A'Tomku*. Seria zeszytów Henryka Jerzego Chmielewskiego, znanego także jako Papcio Chmiel, doczekała się aż siedmiu wystawień oraz słuchowiska. Premiera pierwszej adaptacji odbyła się w 1985 roku w warszawskim Teatrze Rozmaitości i była to sztuka muzyczna autorstwa Anny Amarylis i Jerzego Boma. Ten sam scenariusz został przeniesiony rok później na scenę Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi, a w następnym sezonie zagościł w Teatrze Nowym w Zabrzu. Tam również w roku 1991 powstała kontynuacja scenicznych przygód trójki bohaterów – była to sztuka tych samych autorów, *Tytus, Romek, A'Tomek i rock*. Dwadzieścia lat później, w 2011 roku, w Teatrze Ludowym w Krakowie pojawia się *Ychu-Dychu, czyli Tytus, Romek i A'Tomek* (jako przedświąteczny spektakl charytatywny zorganizowany przez pracowników krakowskiej firmy Capgemini Polska). We wrześniu 2014 roku swoją wersję przygód harcerzy, *Tytus Romek i A'Tomek, czyli jak zostać artystą* przedstawił warszawski Teatr Kamienica, a w roku 2019 we wrocławskim Teatrze na Ostrowie premierę miał *Tytus, Romek i A'Tomek – misja uczłowieczanie*. Jak widać, przez prawie pół wieku trwa zainteresowanie twórców i twórczyń teatralnych historią szympansa uporczywie uczłowieczanego przez dwójkę harcerzy. Można śmiało powiedzieć, że spośród wymienionych przeze mnie przedstawień, największy sukces odniosło to pierwsze. Jak podaje Rafał Kołsut: „spektakl utrzymał się na afiszu do pożaru budynku Rozmaitości w roku 1988. Po tymczasowych przenosinach do Teatru Buffo aktorzy odbyli kilka gościnnych wyjazdów, prezentując sztukę muzyczną m.in. w Nowej Hucie. – Przedstawienie było bardzo popularne, zawsze przychodziło mnóstwo ludzi - mówi Mika [Józef Mika – jeden z dwóch aktorów

wcielających się w rolę Romka – przyp. Z.D.]" (2015). Jerzy Kremarczyk, który w tym spektaklu grał rolę Tytusa, w rozmowie na Krakowskim Festiwalu Komiksu dodaje, że grano nieraz trzy-cztery przedstawienia dziennie i w ciągu trzech lat odbyło się ich trzysta trzynaście (por. 2019). Barbara Osterloff w swojej relacji ze spektaklu potwierdza, że „Teatr Rozmaitości, gdzie grany jest *Tytus, Romek i A'Tomek*, ma zapewnione komplety na całe tygodnie z góry" (1986). Bardzo też chwali Jerzego Kremarczyka: „gdyby nie był tak młody, zaryzykowałabym twierdzenie, że to jego życiowa rola… Bledną przy niej inne i usuwa się na drugi plan krzykliwa scenografia Lecha Zahorskiego" (Osterloff, 1986). Rola Kremarczyka została także doceniona przez Papcia Chmiela, i to chyba w najwyższej możliwej formie. Mianowicie w jednym z zeszytów *Tytusa, Romka i A'Tomka*, poświęconym edukacji teatralnej, bohaterowie udają się na grany w Rozmaitościach spektakl o nich samych, gdzie Tytus osobiście dekoruje młodego aktora Orderem Beczki Śmiechu z Piątą Klepką za znakomite „wmałpienie się" w tytułową postać (zob. Chmielewski, 1991, s. 64).

O muzyczności w adaptacjach komiksowych

Jesienią 2021 roku w Teatrze Syrena odbyła się premiera nowej, trzeciej już w Polsce adaptacji przygód bohaterów Janusza Christy – *Kajko i Kokosz. Szkoła latania*. Pierwsza adaptacja tego komiksu, wydawanego od 1972 roku, odbyła się w Słupskim Teatrze Dramatycznym w roku 1986, a więc na fali popularności przygód dzielnych wojów. Scenariusz autorstwa Bogusławy Czosnowskiej, reżyserki spektaklu, był oparty na zeszycie *Festiwal Czarownic*, piątej części cyklu. Co ciekawe, druga inscenizacja, w 2011 roku w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie, także pod tytułem *Kajko i Kokosz*, była oparta na tej samej historii.

Spektakl w Teatrze Syrena jest musicalem z autorskimi piosenkami (muzykę skomponował Jakub Lubowicz). Jacek Mikołajczyk, zastępca dyrektora teatru do spraw artystycznych, uważa, że

> Komiks ma duży potencjał musicalowy. Światowy musical chętnie po niego sięga, w Polsce mamy na tym polu jeszcze sporo do nadrobienia. Dlatego w Syrenie zdecydowaliśmy się na spektakl inspirowany *Kapitanem Żbikiem*, a teraz rozpoczynamy pracę nad *Kajkiem i Kokoszem*. Zresztą musical i komiks mają wiele wspólnego – wywodzą się z kultury popularnej, szeroko adresowanej i nie wstydzą się swoich korzeni" (*Kajko i Kokosz w musicalu!*, 2021).

Te słowa dowodzą mojej tezy, że mimo niszowości komiksów na polskim rynku, twórcy teatralni zaczynają zwracać na nie coraz większą uwagę, a także doceniać ich wartość. Jacek Mikołajczyk słusznie zauważa także powiązania pomiędzy komiksem i musicalem – nie bez przyczyny w opisywanych przeze mnie spektaklach dominowały muzyczne. Udźwiecznianie historii obrazkowych może się jednak wydawać absurdalne, skoro – jak pisze Michał Traczyk – „Komiks jest gatunkiem niemym. Zarówno ze względu na nośnik, na jakim jest utrwalany, jak i materiały, których używa się do jego tworzenia. Do poznawania komiksów służy wzrok, pozostałe zmysły są w tym akcie marginalizowane […]" (2011, s. 87). Sam jednak zauważa, że „[…] zarówno twórcy, jak i czytelnicy komiksów nie godzą się z tym faktem, usilnie udźwięczniając kolejne historie bądź jedynie umawiając się w tym względzie między sobą. Dźwięk staje się zatem elementem komiksu, choć elementem tylko umownym. Zależnym od wyobraźni i umiejętności. Ale w sumie – niezbywalnym" (tamże). Jako przykłady podaje

tutaj tak ważne chociażby w przypadku *Kajka i Kokosza* onomatopeje, lub zapisy nutowe, które często symbolizują obecność melodii w historiach obrazkowych. Zauważa też, że obecność w komiksach konkretnych piosenek – znanych czytelnikowi – może służyć urealnieniu komiksowej rzeczywistości. Tak jest chociażby w przypadku *Tytusa, Romka i A'Tomka*. Traczyk pisze:

> o komiksach Papcia Chmiela można powiedzieć, że są rozśpiewane. Jest tak dlatego, że bohaterowie należą do harcerstwa, a śpiew to nieodłączny atrybut ludzi należących do tej organizacji, dzieje się tak również ze względu na charakter autora, który – jak się zdaje – nie marnuje żadnej okazji, by sobie pośpiewać. […] Piosenki są w przypadku komiksów Chmielewskiego sposobem urealnienia fantastycznych historii, zakorzenienia ich w rzeczywistości pozatekstowej. Z jednej strony – służą do rozpoznawania przez odbiorców elementów tejże (a tym samym własnej) rzeczywistości, z drugiej – prowokują do wspólnego przeżycia, są łącznikami wspólnotowymi, a przynajmniej ludycznymi, łączącymi w zabawie. Pozwalają tym samym na łatwiejsze utożsamienie się z bohaterami (czy z Tytusem?), wspólne przeżywanie przygód (2011, s. 93-94).

Być może dlatego właśnie pierwszym odruchem adaptatorów *Tytusa* była realizacja właśnie sztuki muzycznej. W latach osiemdziesiątych w Polsce nie nazwano by jeszcze tego spektaklu musicalem, lecz od samego początku adaptowania komiksów na scenę starano się je umuzyczniać.

Wielość form

Spektakle muzyczne dominują, ale mamy w Polsce także kilka

niemuzycznych adaptacji komiksów. Ważną premierą był na pewno *Sandman* Studia Teatralnego Koło w Warszawie w 2006 roku Był to – jak pisze Joanna Derkaczew – „cichy przełom" (2006); pierwsza adaptacja komiksu jako spektaklu dla dorosłych widzów i to nie w nurcie *stricte* rozrywkowym. W 2013 roku w warszawskim Teatrze Studio miała premierę *Łauma, bajka zbyt straszna dla dorosłych*, na podstawie komiksu Karola Kalinowskiego pod tym samym tytułem. Ten sam komiks został przeniesiony na scenę Teatru Dramatycznego w Wałbrzychu, jako *Łauma, czyli czarownica*, w roku 2017. W czerwcu 2013 roku w krakowskim Teatrze Figur pojawił się *Mglisty Billy* na podstawie komiksu francuskiego twórcy Guillaume Bianco, a w 2018 w Teatrze Śląskim w Katowicach premierę miał *Staś i Zła Noga*, na podstawie *Przygód Stasia i Złej Nogi* autorstwa Tomasza Grządzieli. Każda z tych realizacji nieco inaczej podchodzi do ogrywania komiksowej formuły. *Mglisty Billy* na przykład jest spektaklem cieni. Rafał Kołsut podaje wypowiedź jednej z animatorek, Dagmary Żabskiej:

> W przypadku teatru cieni przełożenie materiału rysunkowego na język sceniczny jest proste […]. I tu, i tu opowiadamy obrazem. Komiks jest w części storyboardem. Rzecz tylko w sprawnym skracaniu, tak samo jak przy adaptacji innych form literackich. […] Dla mnie komiks jest równorzędnym źródłem inspiracji, stoi w jednym rzędzie z książkami, animacjami, obrazami, historiami. Ma przewagę ze względu na podobny charakter budowania opowieści, a jego niszowość na polskim rynku czytelniczym nie ma znaczenia (2015).

Rzeczywiście, w tym spektaklu mamy do czynienia z bardzo dokładnym przeniesieniem komiksowych obrazków na formę teatralną. „Sylwetki

kukiełek są dokładnym odwzorowaniem rysunków autora – łącznie z ruchem źrenic. Na białym ekranie pojawiają się kompozycje zaczerpnięte wprost z komiksowych kadrów" – pisze Kołsut (2015). Warszawska wersja *Łaumy* także wykorzystuje oryginalne rysunki autora – są one wyświetlane z tyłu sceny, jako tło, a jednocześnie scenografia spektaklu. Aktorzy zostają wcieleni w komiksowe kadry, grając na równi z narysowanymi postaciami. Piotr Guszkowski pisze:

> [reżyser] Rafał Samborski nie pozostał gołosłowny w swoich przedpremierowych deklaracjach: komiks Karola „KaeReLa" Kalinowskiego rzeczywiście ożywa w foyer Teatru Studio, pozwalając widzowi wziąć w nim udział, zamiast być tylko biernym obserwatorem. Czarno-białe kadry raz są elementem scenografii budującym niepokojący klimat, innym razem wychodzą na scenę, partnerując czy niejako „wchłaniając" bohaterów. W każdej chwili coś może zostać dorysowane przez reżysera, na naszych oczach obsługującego rzutnik i przekładającego kolejne plansze, lub przez któregoś z aktorów (2013).

Podobny zabieg zastosowano w najnowszej wersji *Tytusa, Romka i A'Tomka* w Teatrze na Ostrowie – tu także mamy do czynienia z narysowanym tłem wyświetlanym z tyłu sceny za pomocą rzutnika. Scenografię tworzą natomiast białe tablice, na których pisakami dorysowywane są poszczególne elementy – np. klamka potrzebna do otwarcia drzwi w jednej ze scen.

Sposoby nawiązywania do obrazkowego oryginału w spektaklach nie zawsze są jednak tak dosłowne. Reżyserzy i reżyserki nie zawsze wykorzystują rysunki autorów, nie dążą też do dokładnego odwzorowania wizerunków

postaci. W rozmowie na Krakowskim Festiwalu Komiksu rysownicy Karol Kalinowski i Tomasz Grządziela mówią, że spektakl teatralny jest wizją jego twórców i osobnym dziełem, które niekoniecznie musi być blisko związane z zamierzeniem autora (*Komiks na deskach teatru*, 2019). Ta teza znajduje potwierdzenie w adaptacjach komiksów obu tych twórców – wałbrzyska *Łauma, czyli czarownica* nie nawiązuje już do rysunków autora, natomiast twórcy i twórczynie adaptacji *Stasia i Złej Nogi* znaleźli dla komiksu odrębny język teatralny. Jeszcze inny sposób nawiązywania do komiksowego oryginału mamy w przypadku *Sandmana*, gdzie, jak pisze Kołsut,

> chociaż reżyser nie podejmuje prób stylizowania wyglądu postaci i lokacji na podobieństwo rysunkowego pierwowzoru, za pomocą gry świateł i doboru filtrów kolorystycznych stara się oddać ponury i przytłaczający klimat warstwy graficznej – charakterystyczne odrealnione ilustracje Jonesa cechujące się przygaszonymi barwami i ogromnymi plamami czerni, jakie kładą się na twarzach postaci (2015).

Teatralna odrębność – *Staś i Zła Noga*

Staś i Zła Noga Teatru Śląskiego w Katowicach, w reżyserii Bartłomieja Błaszczyńskiego, jest adaptacją komiksu Tomasza „Spella" Grządzieli *Przygody Stasia i Złej Nogi*. Premiera odbyła się w grudniu 2018 roku, a autorką adaptacji jest Katarzyna Błaszczyńska, która gra także rolę Mamy Stasia. Komiks Grządzieli opowiada o dziesięcioletnim Stasiu, poruszającym się na wózku inwalidzkim z powodu swojej Złej Nogi, którą autor przedstawił jako nadnaturalnie długą. Noga, mimo że jest częścią ciała Stasia, jest również w tej historii osobną postacią – opisaną we wstępie jako „przyczyna

zdrowotnych kłopotów chłopca, ale też jego najlepsza przyjaciółka i towarzyszka szalonych przygód" (Grządziela, 2016). Nie wypowiada ona żadnych kwestii, ale Staś rzeczywiście traktuje ją jak przyjaciółkę – bawi się z nią, a także przypisuje jej konkretne cechy charakteru. Dowiadujemy się na przykład, że „Zła Noga ma w szkole opinię rozrabiaki" oraz że jej ulubioną postacią z *X-Menów* jest Wolverine (tamże). Twórcy spektaklu natomiast poszli o krok dalej i uczynili z Nogi autonomiczną postać, graną przez Michała Rolnickiego (w Stasia wciela się Dawid Kobiela). Henryk Mazurkiewicz opisuje tę sytuację w sposób następujący: „Bo Zła Noga to noga Stasia pisana literą małą, która, będąc od urodzenia złą, inną, odmienną, wyjątkową, wybiła się na wyjątkową samodzielność. W tym też, a może przede wszystkim, światopoglądową. Przy czym do tego stopnia, że na scenie zobaczymy jej spersonifikowaną wersję […]" (2019). Aktor grający Nogę jest ubrany w niebieską połyskliwą marynarkę, co nawiązuje kolorystycznie do długiej niebieskiej skarpetki na nodze Stasia (w ten prosty sposób powiązanie między bohaterami od razu staje się jasne i czytelne).

Dzięki przedstawieniu Nogi jako autonomicznej postaci (bo przecież Noga w komiksie też jest osobną bohaterką, mimo że nie odłącza się od ciała chłopca) można wyraźnie pokazać relacje między Stasiem i Nogą, Nogą a Mamą, a także całą trójką. Widać, że Mama i Noga się nie lubią, że Noga trochę dręczy Stasia, a jednak on traktuje ją z dużą ufnością i czułością. Dobrym zilustrowaniem tych relacji jest scena, w której dochodzi do szczególnej przepychanki – Mama przytula Stasia i chce przytulić też Nogę, ale ona nie daje się objąć i oburzona zaczyna wpychać się pomiędzy nich. Wtedy Staś przytula się do Nogi, a Mama idzie z drugiej strony, żeby przytulić się do Stasia. Noga znowu jest oburzona. Moim zdaniem jest to bardzo dobre zobrazowanie sytuacji, w której ktoś wykształca sobie osobną

relację z niepełnosprawnością drugiej osoby. Mama próbuje kochać Nogę, ale też niepełnosprawność syna utrudnia jej życie i komplikuje relacje z nim. Staś za to kocha Nogę bezwarunkowo, nawet gdy jest dla niego niemiła. Jedna z jurorek Małej Boskiej Komedii w Krakowie, na której w 2019 roku pokazywany był spektakl, mówi, że „Staś i Zła Noga to są tacy przyjaciele, tylko że Staś to chłopiec a Zła Noga to jest jego noga, która się wygłupia i jest niemiła czasem dla niego" (*Mała Boska Komedia*, 2019). Jest to bardzo trafne podsumowanie, jaką relację można mieć ze swoją niepełnosprawnością. Staś przyjaźni się z Nogą (także dlatego, że nie ma żadnych innych przyjaciół), ale ona czasem „się wygłupia", ponieważ jest chora, i „jest niemiła", ponieważ utrudnia mu życie. Dawid Kobiela zauważa także, że „jest to trochę też toksyczna relacja, trochę go wyniszczająca, ale on nie do końca sobie zdaje z tego sprawę" (*Do teatru!*, 2018). Staś chce wierzyć, że Noga nie jest do końca taka zła, skoro jest jego przyjaciółką. Zarówno w komiksie, jak i spektaklu główny bohater dopisuje sobie pozytywne aspekty do rzeczywistości, która wcale nie jest dla niego łaskawa. Spora część wydarzeń, które obserwujemy na scenie, jest odzwierciedleniem jego wyobrażeń – chociażby wszystkie przygody, które przeżywa wraz z Nogą. Widz może łatwo się domyślić, że rzeczywistość, w której żyje bohater, musi wyglądać inaczej. Dawid Kobiela mówi, że „Staś zamienia sobie tą smutną rzeczywistość na rzeczywistość komiksową właśnie. Wymyśla sobie, że Zła Noga to jego najlepsza przyjaciółka, z którą przeżywa przygody – przygody takie, jak w komiksach, które czyta" (tamże). U Grządzieli mamy bowiem do czynienia z sytuacją „komiksów w komiksie" – Staś jest fanem chociażby marvelowskich X-Menów, co zapewne pozwala czytelnikowi się z nim utożsamić. W spektaklu ta wymyślona przez Stasia część rzeczywistości objawia się głównie ruchliwością bohatera. Widz wie, że jest on niepełnosprawny, więc nie powinien się ruszać. Kiedy aktor to robi, łatwo

można się domyślić, że jego zachowanie jest odzwierciedleniem wyobrażeń bohatera. Dawid Kobiela jest bardzo sprawny fizycznie, dużo biega po scenie i wykonuje różne akrobacje. Michał Rolnicki podsumowuje to następująco: „stwarzamy rzeczywistość fantazyjną troszeczkę. Większość spektaklu to jest ta fantazja Stasia – jest dużo ruchu, ponieważ w rzeczywistości Staś jest unieruchomiony, jeździ na wózku. Dlatego to, co tam się w jego główce dzieje, jest również na kontrze" (*Staś i Zła Noga*, 2019). Ruch tworzy także całą dynamikę spektaklu, który jest bardzo energetyczny i pełen życia, mimo że opowiada o wydarzeniach smutnych, a także o momentach, w których życie bywa zagrożone. Dlatego też jest przystępny dla młodego widza, do którego spektakl jest kierowany.

Staś i Zła Noga Teatru Śląskiego to bardzo dobra adaptacja komiksu: nie jest dosłowna, a jednak zachowuje sedno historii obrazkowej. Tomasz Domagała pisze, że „Katarzyna Błaszczyńska, adaptując komiks Tomasza Grządzieli, dokonała rzeczy pozornie niemożliwej: przełożyła oryginalny koncept autora na język teatru tak, że nie stracił on w ogóle świeżości i jest jednym z najmocniejszych punktów spektaklu" (2020). Sama autorka zaś tak tłumaczy swój wybór: „zdecydowaliśmy się zrobić adaptację tego komiksu głównie ze względu na to, że obydwoje płakaliśmy czytając go i pewnie niezależnie od tego czy to byłaby powieść czy – tak jak się stało – komiks, tak samo mocno chcielibyśmy opowiedzieć ją tutaj w teatrze" (*Do teatru! Staś i Zła Noga*, 2018). Historia opowiedziana przez Grządzielę zostaje tutaj przeniesiona jeden do jednego: bohaterowie opisują i przeżywają wszystkie sytuacje z komiksowych kadrów. W przeniesieniu na język sceniczny zostaje ona wzbogacona o ruch, otrzymuje nową dynamikę i energię, dzięki czemu mamy do czynienia z autonomicznym dziełem, zdecydowanie ważnym i wartym uwagi.

Ryzyko dokładności – *Kajko i Kokosz*

W drugim spektaklu, którym zajmę się bardziej szczegółowo, sytuację przenoszenia komiksu na język sceniczny potraktowano dużo dosłowniej. Tym przedstawieniem jest *Kajko i Kokosz* Teatru im. Stefana Jaracza w Olsztynie, który miał premierę w grudniu 2010 roku. Przestawienie na podstawie komiksu Janusza Christy wyreżyserowała Marta Ogrodzińska. *Kajko i Kokosz* to komiks w Polsce kultowy i widać, że twórcy i twórczynie spektaklu podeszli do niego z dużym szacunkiem. Historia jest odtworzona w całości zgodnie z pierwowzorem – konkretnie z zeszytem *Festiwal Czarownic* (Christa, 2013), co nie do końca się opłaciło, o czym więcej napiszę później. Poza tym teatr zorganizował konkurs dla dzieci i młodzieży polegający na narysowaniu komiksu *Kajko i Kokosz i tajemnica Pojezierza* (zob. *„Kajko i Kokosz" na scenie olsztyńskiego teatru*, 2010), a program teatralny zawierał fotokomiks ze zdjęciami z procesu przygotowywania spektaklu (zob. *Kto żyw, do Olsztyna*, 2010). Ewa Jarzębowska, kierowniczka literacka Teatru im. Stefana Jaracza, tłumaczy: „chcemy zainteresować dzieci nie tylko historią dwóch dzielnych wojów, ale także samym gatunkiem, jakim jest komiks, czyli sztuką łączenia słowa i obrazu" (Spiczak-Brzezińska, 2010).

Rzeczywiście, spektakl jest bardzo komiksowy. Przejawia się to przede wszystkim w wyglądzie postaci, wiernie odtwarzających komiksowe pierwowzory. Nie tylko kostiumy dokładnie odpowiadają rysunkom Christy, ale i sylwetki bohaterów. Na przykład część postaci ma doklejone brzuchy, co upodabnia je do rysunkowych – nieco karykaturalnych – pierwowzorów. Tak jest chociażby w przypadku charakterystycznej sylwetki Lubawy (granej przez Agnieszkę Pawlak), przedstawionej w komiksie jako kobieta słusznej tuszy, czy Kaprala (Dariusz Poleszak), który dzięki kostiumowi wydaje się bardziej przysadzisty. Karykaturalne są nie tylko kształty postaci, ale także

niektóre fryzury – na przykład kasztelan Mirmił w komiksie ma bardzo długie, rude, sterczące na boki wąsy – takie wąsy otrzymał zatem grający tę rolę Cezary Ilczyna. Przykłady można mnożyć. Inną „komiksową" cechą spektaklu jest przeniesienie na język teatralny charakterystycznych dla historii obrazkowych onomatopei. Co więcej, czasami onomatopeje zastępują działanie – na przykład w scenie przedstawiającej atak Zbójcerzy aktorzy stają w rzędzie i kilkakrotnie wypowiadają słowa: „bum, trach, szczęk mieczy". Dźwięki zastępują także sceny walki; kilka razy bohaterowie po prostu udają się za kotarę, zza której po chwili dochodzą odgłosy ciosów i tłuczonych naczyń. W jednej ze scen pojawia się jako rekwizyt dymek komiksowy – kiedy Krwawy Hegemon (w tej roli Jarosław Borodziuk) w złości prosi o przyniesienie mu słownika brzydkich wyrazów i dostaje w odpowiedzi kartonowy dymek z narysowaną czaszką i błyskawicami. Jest to prawie idealne odtworzenie na scenie kadru z komiksu Christy.

Muszę stwierdzić, że w tym przypadku chęć dokładnego odwzorowania historii obrazkowej nie wyszła twórcom i twórczyniom na dobre. W zeszycie, na podstawie którego powstał scenariusz, bardzo dużo się dzieje – tytułowy Festiwal Czarownic jest tylko jednym z wydarzeń, i to wcale nie najważniejszym. Historia toczy się wokół jubileuszu stulecia założenia grodu Mirmiła, w którym mieszkają nasi bohaterowie. Z tej okazji organizowany jest tytułowy festiwal. Mamy także tradycyjną dla cyklu intrygę Zbójcerzy, którzy w każdym zeszycie szukają sposobu, aby przejąć władzę nad grodem – tym razem sprzymierzają się ze zbójeckim plemieniem Rarogów. Poza tym jest jeszcze wątek skrzatów, a także magicznej mikstury wiedźmy Jagi, która pozwala rzeczom zmniejszać się i zwiększać – co wykorzystuje Mirmił, aby pozbyć się kompleksów związanych z niskim wzrostem i niedostateczną tężyzną fizyczną. Twórcy przenoszą na scenę wszystkie te wydarzenia. Mamy więc dużo zmian miejsca akcji (a w związku z tym dużo biegania po scenie),

są czarownice, Zbójcerze, Rarogowie, skrzaty, a także zwiększający się i zmniejszający kasztelan. Dzieje się więc bardzo dużo, co sprawia, że spektakl jest nieco męczący zarówno dla widza, jak i dla aktorów (Maciej Mydlak, odtwórca roli Kokosza, pod koniec przedstawienia wydaje się mocno znudzony. Nic dziwnego, skoro jego postać przede wszystkim się wygłupia i nie wyraża żadnych głębszych emocji czy przeżyć – kolejne gagi aktor wykonuje już dość mechanicznie i bez przekonania). Zasmuciły mnie także żarty niskich lotów, dodane przez twórców – jakby bez pewnej liczby dowcipasów spektakl dla dzieci nie mógł się obyć. Trzeba jednak przyznać, że rozwiązania sceniczne, chociażby częste zmiany miejsca akcji, są bardzo pomysłowe. Na scenie znajduje się drewniany podest z kotarą, otoczony drewnianą palisadą. To zarówno gród Mirmiła, jak i chatka czarownicy czy warownia Zbójcerzy – zmiany miejsca sygnalizuje przeciągnięcie zasłony. Do niego dostawiane są elementy takie jak tron Hegemona – precyzyjnie odwzorowany – a po wyciągnięciu zza kotary pary potężnych rudych wąsów cała konstrukcja staje się olbrzymim Mirmiłem (po wypiciu eliksiru wzrostu). Scenografia jest więc dosyć umowna – dobrze, że odpowiedzialna za nią Ewa Kochańska nie siliła się na realizm, ponieważ skutki mogłyby być opłakane.

Wspomnieć jeszcze należy o odwzorowaniu na scenie nie tylko wyglądu, ale też charakteru postaci Christy. Przedstawieni tutaj bohaterowie sceniczni dobrze się bronią. W adaptowanej historii najważniejszą postacią jest Mirmił – Kajko i Kokosz wyciągają go z kolejnych tarapatów, ale to on jako jedyny przechodzi tutaj jakąś drogę. Wcielający się w tę rolę Cezary Ilczyna radzi sobie świetnie. Tworzy wiarygodną postać kasztelana, który jest może trochę marudny i tchórzliwy, ale jego kompleksy i brak pewności siebie łączą się z ambicjami oraz szczerą chęcią bycia dobrym obrońcą grodu i wzorem dla jego obywateli. Jego bohater wydaje się bardzo ludzki i jest zdecydowanie najlepszą postacią w spektaklu. Dobrze radzi sobie także Jarosław Borodziuk

jako Hegemon, tworząc obraz złoczyńcy, z którego trochę się śmiejemy, ale nie tracimy do niego szacunku. Uwagę przyciąga także Jaga, miejscowa czarownica i ciotka Kokosza – grająca ją Ewa Pałuska kreuję bohaterkę jako wioskową gwiazdę: w końcu to ona wygrywa festiwal, a jej wynalazki są źródłem wielu przygód bohaterów. Bardzo cieszy mnie także obecność na scenie Łamignata, który w zasadzie nie jest potrzebny w tej historii, ale ponieważ to jedna z bardziej rozpoznawalnych postaci Christy – z wielką maczugą i charakterystycznym powiedzonkiem „lelum polelum" – twórcy nie mogliby go nie pokazać. Występuje on tutaj przede wszystkim jako mąż Jagi – grający go Marian Czarkowski jest bardzo sympatyczny, „wujasowaty" i gra na gitarze, co tak pasuje do tej postaci, że ze zdziwieniem przypomniałam sobie, że komiksowy Łamignat tego nie robił. Największą sympatią młodych widzów cieszą się chyba jednak Zbójcerze – wszystkie ich wejścia spotykały się z bardzo żywą reakcją. Chociaż na scenie widzimy ich tylko trzech, Marek Szkoda, Leszek Spychała i Marcin Tyrlik są tak zabawni i energiczni, że świetnie sobie radzą jako cała znana z komiksów banda.

Kajko i Kokosz to dobry przykład tego, jakie wady i zalety łączą się z dosłownym przenoszeniem na scenę obrazkowej historii. Spektakl jest miły dla oka, cieszy staranne odwzorowanie wyglądu znanych bohaterów, a także włączenie do języka teatralnego zabiegów komiksowych takich jak onomatopeje czy dymki dialogowe. Jednakże próba dokładnego przeniesienia na scenę szeregu dosyć zwariowanych przygód komiksowych bohaterów skutkuje powstaniem dzieła nieco chaotycznego. Historia obrazkowa pozwala na pokazanie wszystkiego, na co tylko stać wyobraźnię autora. Język teatralny cechuje się umownością i dlatego czasem jednak potrzebuje pewnych skrótów.

Jeszcze więcej ryzyka – *Spider-Man: Turn Off the Dark*

Zbyt duże ambicje w przenoszeniu komiksu na scenę mogą skończyć się tragicznie. *Kajko i Kokosz*, mimo skomplikowanej i nieco chaotycznej fabuły, jest jednak spektaklem dosyć udanym. Trzeci spektakl, który omówię bardziej szczegółowo, pokazuje, że z takiej próby nie zawsze można wyjść obronną ręką. Chodzi o musical *Spider-Man: Turn Off the Dark* w broadwayowskim Foxwood Theatre, w reżyserii Julie Taymor. Premiera odbyła się w czerwcu 2011 roku, poprzedzona niezwykle długim ciągiem problemów obejmujących w zasadzie wszystkie aspekty produkcji. Spektakl przeszedł do historii jako najdroższa produkcja Broadwayu – kosztował łącznie siedemdziesiąt dziewięć milionów dolarów – ale równocześnie jako największa w historii klapa, zarówno finansowa, jak i artystyczna.

Nie sposób nie wspomnieć o trudnościach, z jakimi zetknęli się członkowie zespołu podczas procesu produkcji i które złożyły się na ostateczną porażkę spektaklu. Pomysł na musical o Spider-Manie powstał w 2002 roku, na fali popularności filmu Sama Raimiego. Scenariusz nie był adaptacją żadnego konkretnego zeszytu, ale autorską wersją genezy superbohatera. Małgorzata Szum pisze, że „negocjacje z Marvel w sprawie zakupu praw do musicalu poprowadził w sierpniu 2002 znany producent teatralny Tony Adams, który już w miesiąc później, razem z biznesowym partnerem Davidem Garfinkle, poleciał do Irlandii, by namówić Bono i Edge'a do napisania muzyki" (2011, s. 83). Jednak już w 2005 roku, tuż przed podpisaniem kontraktów, spektakl napotkał pierwszą przeszkodę – mianowicie Adams niespodziewanie zmarł na udar, pozostawiając Davida Garfinkle'a jako głównego kierownika produkcji. Ten z kolei, biorąc pod uwagę swój brak doświadczenia producenckiego,

przekazał wszystkie decyzje artystyczne reżyserce Julie Taymor, co skutkowało późniejszymi problemami z realizacją jej wizji w zakresie przewidzianego budżetu (zob. Henderson, 2019). W 2009 roku po raz pierwszy zawieszono produkcję przed premierą, która była przewidywana na luty 2010 roku, z powodu braków budżetowych – jak donosiła nowojorska prasa, deficyt wynosił dwadzieścia pięć milionów dolarów. Po zmianie na stanowisku głównego producenta – Garfinkel został zamieniony na Michaela Cohla, promotora koncertów U2 – udało się zgromadzić potrzebne fundusze, osiągając już wtedy rekordowy budżet pięćdziesięciu dwóch milionów dolarów (zob. Szum, 2011, s. 83). Nie był to jednak koniec kłopotów. W 2010 roku odbył pokaz przedpremierowy z udziałem publiczności, który – jak podaje Szum: „wstrzymywany był pięciokrotnie i w sumie trwał ponad trzy godziny" (tamże). Wśród katastrof można wymienić czterdziestominutową przerwę techniczną poświęconą na próby ściągnięcia na ziemię Reeve'a Carneya (Spider-Mana), którego uprząż zacięła się, unieruchamiając go w powietrzu między parterem a balkonami, połamane nadgarstki i palce u stóp kaskaderów, a także wstrząs mózgu jednej z aktorek w wyniku wypadku za kulisami. Pod koniec 2010 roku jeden z kaskaderów prawie zginął podczas wykonywania akrobacji – jak podaje Szum, wylądował w szpitalu z połamanymi żebrami, kręgami, pękniętą łopatką, łokciem i podstawą czaszki (tamże). W lutym 2011 roku zamknięto *previews* (do tej pory odbyło się ich sto osiemdziesiąt dwa, więc spektakl zdążyło zobaczyć ponad dwieście czterdzieści pięć tysięcy osób) i przepisano scenariusz, a także odsunięto od reżyserii Julie Taymor, którą oskarżano o apodyktyczność i przekonanie o swojej nieomylności w realizacji własnej wizji (tamże). Nowym reżyserem został dyrektor cyrku William McKinley. Dopiero w czerwcu 2011 udało się doprowadzić do premiery. Jak opowiada Brendon Henderson, autor serii minidokumentów o współczesnym amerykańskim teatrze komercyjnym:

> W końcu, po prawie dziewięciu latach pracy, sześciu opóźnieniach premiery, pięciu kontuzjach, jednej śmierci producenta, niezliczonych zmianach obsady, jednym procesie sądowym [chodzi o proces wytoczony przez Taymor po jej odsunięciu – przyp. Z.D.] oraz stu osiemdziesięciu dwóch pokazach przedpremierowych, *Spider-Man: Turn Off the Dark* doczekał się oficjalnej broadwayowskiej premiery czternastego czerwca 2011 roku – czyli ponad rok i cztery miesiące po ogłoszeniu pierwszej daty premiery (2019).

Wszystkie wymienione przeszkody to z pewnością duża część przyczyn, dla których zazwyczaj nie robi się spektakli o superbohaterach. Uzyskanie wiarygodności postaci posiadającej supermoce wymaga w teatrze znacznie większych środków niż w kinie. „W przestrzeni teatralnej bliskość żywego aktora sprawia, że publiczność z łatwością wyczuje wszystko, co nie daje wrażenia autentyczności. Żeby tego uniknąć, Taymor nie szczędziła wydatków, co z kolei doprowadziło do problemów budżetowych w produkcji, jeszcze nawet przed rozpoczęciem prób” – mówi Henderson (tamże).

Problemem *Turn Off the Dark* były zdecydowanie jego zbyt filmowe ambicje – z kosztownymi i ryzykownymi scenami lotu, które w kinie można łatwo zaimprowizować, zamieniając chociażby aktora na manekina (jak w filmie Raimiego), a w teatrze jest bardzo trudne do wykonania. Traci też design postaci, chociażby grupy superzłoczyńców Sinister Six. To, co w filmie można poprawić za pomocą efektów specjalnych, w teatrze trzeba uzyskać poprzez kostium i charakteryzację – groteskowe kostiumy złoczyńców zdecydowanie utrudniają aktorom ekspresję i poruszanie się, przez co walki z nimi wyglądają bardzo nieprzekonująco. Także kostium Green Goblina (w spektaklu granego przez Patricka Page’a), który jest pełen szczegółowych

elementów imitujących fakturę skóry postaci, bardzo usztywnia ruchy aktora, upodabniając go bardziej do clowna z wesołego miasteczka niż budzącego grozę bandyty. Poza tym twórczynie i twórcy spektaklu chyba nieco za bardzo zaufali technologii, skupiając się na efektownych elementach estetycznych (Szum wymienia m.in. „dwadzieścia siedem sekwencji lotu i walk na dużych wysokościach, trzydzieści siedem zmian dekoracji z osobnymi ruchomymi elementami, projekcje na kilku gigantycznych ekranach LED") (2011, s. 83), a zapomnieli o stworzeniu dobrej fabuły. Historia przedstawiona przez Taymor jest bardzo chaotyczna i przesadzona, brakuje jej lekkości. Dość powiedzieć, że w 2011 roku po ukazaniu się przedpremierowych, bardzo negatywnych recenzji, scenariusz przepisano – wersja, którą pokazano na oficjalnej premierze, różni się fabularnie od tej z *previews* (tamże).

Trzeba jednak przyznać, że od strony wizualnej spektakl prezentuje się naprawdę zjawiskowo. Bardzo ciekawy jest również sposób nawiązywania do estetyki komiksowej. Scenografia i tło przypominają bowiem trójwymiarowy rysunek komiksowy. Na przykład meble, na których siedzą bohaterowie w domu Petera, są pomalowane tak, żeby przypominały płaskie rysunki. Niektóre rekwizyty są wręcz dwuwymiarowe, na przykład aparat fotograficzny, który Peter nosi na szyi. Bardzo ciekawy jest także płaski budynek szkoły, który przed oczami widzów otwiera się niczym *pop-up book*. Ławki w środku są dwuwymiarowe, a część uczniów siedzących w klasie jest dorysowana. Płaskie dekoracje są ciekawie wykorzystane w piosence *Bouncing off the walls* (Odbijając się od ścian), czyli scenie, w której Peter odkrywa swoje moce. Przestrzeń pokoju chłopca jest określona przez kartonowe ściany – tylną, dwie boczne, a także podłogę i sufit, również wykonane z kartonu. W pewnym momencie aktor podwieszony na linach zaczyna się dosłownie od tych ścian odbijać, w dalszej części sceny zaś – z

pewnością z powodu siły i energii bohatera – ściany zaczynają tańczyć razem z nim. Docenić należy także reżyserię świateł – w scenach dotyczących Spider-Mana dominuje czerwień, błękit i czerń, a więc kolory stroju bohatera, a po przemianie Normana Osborne'a w Green Goblina scena skąpana jest w zieleni. Wrażenie robi także wykorzystanie ogromnych ekranów LED, na których wyświetlana jest między innymi sekwencja demolowania miasta przez Sinister Six, ale które służą także za tło w scenach, w których Pająk przemierza miasto na linach. Na ekranach mamy wtedy wyświetlone rysunki wysokich budynków, pochylonych pod takim kątem, jakby bohater był w trakcie szybkiego lotu pomiędzy wieżowcami. Trzeba jednak zauważyć, że te bardzo bogate wizualnie sceny są przemieszane z takimi, które dzieją się w zupełnie pustej przestrzeni, na przyciemnionej scenie. Pasuje to do estetyki komiksowej, w której niektóre kadry dzieją się w przestrzeni nieokreślonej lub pustej (jest tak zwłaszcza przy krótkich formach pasków komiksowych), jednak w spektaklu tworzy to pewien dysonans. Można by powiedzieć, że dysonanse są cechą charakterystyczną tego przedstawienia – niektórych elementów jest po prostu za dużo, innych brakuje (na przykład uzasadnienia motywacji bohaterów). Fabuła pozostawia wiele do życzenia, ale całość wygląda niezwykle efektownie. I mimo że jest to największa klapa w historii teatru amerykańskiego, to jednak ta „przepiękna katastrofa” jest też z pewnością bardzo ważnym wydarzeniem dla scenicznych adaptacji komiksów na całym świecie – także dlatego, że pokazuje, dlaczego w teatrze pewnych rzeczy się zazwyczaj nie robi.

***

Analiza przywołanych tu spektakli prowadzi do kilku wniosków. Przede wszystkim przy przenoszeniu historii obrazkowych na scenę należy pamiętać

o umowności, jaką cechuje się język teatru. Ta umowność zadziałała chociażby w *Stasiu i Złej Nodze*. Komiks nie został przeniesiony na scenę w sposób dosłowny, ale oddano jego klimat oraz najważniejszy przekaz, przy zachowaniu odrębności języka teatralnego. Natomiast w przypadku *Kajka i Kokosza* pragnienie pokazania na scenie wszystkich szczegółów komiksowego świata skutkowało chaotycznością. Ważną kwestią jest więc zachowanie równowagi pomiędzy komiksowym oryginałem a tworzeniem w teatrze własnego dzieła. Poza tym chęć zachowania lekkiego klimatu, charakterystycznego dla wielu opowieści obrazkowych, może prowadzić do uciekania się na scenie do zbyt prostych rozwiązań komicznych. Jeszcze inny problem pokazuje przykład spektaklu o Spider-Manie: przy adaptowaniu na scenę historii o superbohaterach szczególnie łatwo wpaść w pułapkę pragnienia pokazania zbyt wiele. Uzyskanie na scenie wrażenia wiarygodności w przypadku postaci posiadających supermoce jest zdecydowanie trudniejsze i bardziej kosztowne niż w filmie. Biorąc pod uwagę powyższe przykłady, widać wyraźnie, że przenoszenie na scenę historii obrazkowych wiąże się z pewnymi trudnościami, ma też jednak duży potencjał. Kultura popularna ma wiele do zaoferowania i korzystanie z jej wytworów wiąże się z możliwością rozwoju, także dla teatru. Mam nadzieję, że także opowieści obrazkowe coraz śmielej będą gościć w szeroko pojętym świecie kultury, a co za tym idzie – również na scenach teatralnych.

Wzór cytowania:

Dąbrowska, Zofia, *Sceniczne adaptacje komiksów. Strategie przekładania historii obrazkowych na język teatralny*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, DOI: 10.34762/5nhz-1s34.

Autor/ka

Zofia Dąbrowska

Zofia Dąbrowska (zofia.dabrowska.17@gmail.com) – studentka teatrologii UJ. W pracy naukowej zajmuje się komedią od strony feministycznej, ze szczególnym uwzględnieniem improwizacji teatralnej i stand-upu, badała również teatralne adaptacje komiksów. Publikuje recenzje w „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej". Reżyserka spektakli wystawianych w toruńskich instytucjach kultury (MDK, ACKiS Od Nowa i toruński Teatr Muzyczny). Współorganizatorka Festiwalu Improwizacji Teatralnej JO!

Bibliografia

Chmielewski, Henryk Jan, *Tytus, Romek i A'Tomek – Księga XIX. Tytus aktorem*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1991.

Christa, Janusz, *Kajko i Kokosz. Festiwal Czarownic*, Egmont, Warszawa 2013.

Derkaczew, Joanna, *Komiks wkracza do teatru*, „Gazeta Wyborcza", 27.12.2006, http://encyklopediateatru.pl/artykuly/33246/komiks-wkracza-do-teatru [dostęp: 12.04.2023].

Domagała, Tomasz, *Staś i „połamana noga" – oficjalny dziennik 60. Festiwalu Sztuki Aktorskiej w Kaliszu*, Domagała się Kultury, 20.09.2020, http://domagalasiekultury.pl/2020/09/20/stas-i-polamana-noga-oficjalny-dziennik-60-festiwalu-sztuki-aktorskiej-w-kaliszu/ [dostęp: 12.04.2023].

Do teatru! Staś i Zła Noga, *Teatr Śląski*, YouTube, 31.12.2018, https://www.youtube.com/watch?v=dfw4UqghfkE [dostęp: 12.04.2023].

Gajewska, Grażyna, *Wstęp*, [w:] *KOntekstowyMIKS*, *przez opowieści graficzne do analiz kultury współczesnej*, red. G. Gajewska, R. Wójcik, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2011.

Greenfield, Thomas Allen, *Broadway: An Encyclopedia of Theater and American Culture*, Greenwood Publishing Group Inc., Santa Barbara 2010.

Grządziela, Tomasz, *Przygody Stasia i Złej Nogi*, Kultura Gniewu, Warszawa, 2016.

Guszkowski, Piotr, *Wow, Łaumazła!*, „Metro", 11.06.2013, http://encyklopediateatru.pl/artykuly/164327/wow-laumazla [dostęp: 12.04.2023].

Henderson, Brendon, *Spider-Man: Turn Off the Dark: The Chaotic History*, YouTube, 10.04.2019 https://www.youtube.com/watch?v=j6bxB9vTToQ [dostęp: 12.04.2023].

„Kajko i Kokosz" na scenie olsztyńskiego teatru, Olsztyn.com.pl, grudzień 2010,

https://www.olsztyn.com.pl/pokaz-wydarzenie,kajko-i-kokosz-na-scenie-olsztynskiego-teatru,1644.html [dostęp: 12.04.2023].

Kajko i Kokosz w musicalu! Teatr Syrena w Warszawie rozpoczyna pierwsze prace nad spektaklem „Kajko i Kokosz. Szkoła latania”, Fundacja Kreska im. Janusza Christy, 9.02.2021, http://www.fundacjakreska.pl/aktualnosci/kajko-i-kosz-w-musicalu-teatr-syrena-w-warszawie-rozpoczyna-pierwsze-prace-nad-spektaklem-kajko-i-kokosz-szkola-latania-video/ [dostęp: 12.04.2023].

Kołsut, Rafał, *Dramatyczne Dymki, czyli komiks na scenach polskich*, KZ. Magazyn Miłośników Komiksu, 12.07.2015, https://kzet.pl/2015/07/dramatyczne-dymki-czyli-komiks-na-scenach-polskich/#sdfootnote7sym [dostęp: 12.04.2023].

Komiks na deskach teatru. O adaptacjach komiksów, prowadzenie: Rafał Kołsut, YouTube, 31.03.2019, https://www.youtube.com/watch?v=TFO_ipcvn-E [dostęp: 12.04.2023].

Kto żyw, do Olsztyna, Na Plasterki!!!, 21.12.2010, https://na-plasterki.blogspot.com/2010/12/kto-zyw-do-olsztyna.html [dostęp: 12.04.2023].

Mała Boska Komedia #3/MOŻNA INACZEJ, YouTube, 4.06.2019, https://www.youtube.com/watch?v=fC1IrZa_VFU [dostęp: 12.04.2023].

Mazurkiewicz, Henryk, *Noga w kosmos wystrzelona*, Teatralny.pl, 15.02.2019, https://teatralny.pl/recenzje/noga-w-kosmos-wystrzelona,2643.html [dostęp: 12.04.2023].

Natale, Michael, *15 Comics That Became Musicals*, CBR.com, 18.02.2017, https://www.cbr.com/15-comics-that-became-musicals/ [dostęp: 12.04.2023].

Osterloff, Barbara, *Mamo, chodźmy na bajkę*, „Teatr” 1986 nr 7, http://encyklopediateatru.pl/artykuly/126879/mamo-chodzmy-na-bajke [dostęp: 12.04.2023].

Spiczak-Brzezińska, Magdalena, *Olsztyn. Komiks przeniesiony na scenę*, „Gazeta Wyborcza Olsztyn”, 6.12.2010, http://encyklopediateatru.pl/artykuly/107290/olsztyn-komiks-przeniesiony-na-scene [dostęp: 12.04.2023].

Staś i Zła Noga – Teatr Śląski i Teatr Lalki i Aktora Ateneum / Mała Boska Komedia #3: FINAŁ, YouTube, 18.11.2019, https://www.youtube.com/watch?v=FewLlurt0iU [dostęp: 12.04.2023].

Szum, Małgorzata, *Do boju Tygrysku, czyli rekordy superbohatera*, „Teatr” 2011, nr 7-8.

Traczyk, Michał, *Komiksowy soundtrack. Czyli co muzyka ma wspólnego z komiksem*, [w]: *KOntekstowyMIKS. Przez opowieści graficzne do analiz kultury współczesnej*, red. G. Gajewska, R. Wójcik, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2011.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/sceniczne-adaptacje-komiksow*