

Prus w teatrze XXI wieku*

Prus in the 21st-Century Theatre

ANNA PODSTAWKA

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Polska

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4681-9770>

e-mail: anna.podstawka@kul.pl

Abstract. The article examines contemporary interpretations of Bolesław Prus's prose in the context of the presence of his works on Polish theatre stages in the 21st century. The analysis focuses on artistic strategies and dramaturgical and theatrical practices, as well as on the ways Prus's writing is incorporated into contemporary culture. It also considers a broader cultural background, including the popularity of film adaptations and major theatrical productions of the 20th century. The study outlines models of canonical and non-canonical readings, encompassing explorations of the visual potential of 19th-century narrative, the expansion of generic and stylistic boundaries in stage adaptations, and the search for forms that engage in dialogue with the present. The phenomena discussed span a range of theatrical forms – from dramatic theatre to musical, operatic, and musical-theatre productions. A survey of the repertoire – dominated by *The Doll* and only occasionally featuring *The Pharaoh* and shorter epic works – illuminates the interpretative and adaptive strategies employed by contemporary theatre-makers engaging with Prus's prose.

Keywords: Bolesław Prus, Polish theatre of the 21st century, adaptations of 19th-century literature

Abstrakt. Artykuł ma na celu ukazanie współczesnych interpretacji prozy Bolesława Prusa w kontekście obecności jego dzieł na polskich scenach teatralnych XXI wieku. Analiza koncentruje się na strategiach artystycznych oraz praktykach dramaturgicznych i teatralnych, a także na sposobach

* Druk tomu sfinansowano ze środków Instytutu Językoznawstwa i Literaturoznawstwa UMCS. Wydawca: Wydawnictwo UMCS. Dane teledresowe autora: Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Al. Raclawickie 14, 20-950 Lublin, Polska; tel.: (+48) 81 445 40 13.

wpisywania twórczości Prusa w kulturę najnowszą. Uwzględnia również szersze tło kulturowe, w tym popularność adaptacji filmowych i ważniejsze realizacje teatralne XX wieku. Przedstawione zostaną modele kanonicznych i niekanonicznych odczytań, obejmujące testowanie wizualnego potencjału dziewiętnastowiecznej narracji, poszerzanie granic gatunkowo-stylistycznych inscenizacji oraz poszukiwanie form dialogujących ze współczesnością. Analizowane zjawiska obejmują różne formy teatralne – od teatru dramatycznego po muzyczny, operowy i musicalowy. Przegląd repertuaru, zdominowanego przez *Lalkę* i jedynie sporadycznie uwzględniającego *Faraona* oraz mniejsze utwory epickie, pozwala wskazać autorskie praktyki interpretacyjne i adaptacyjne twórców mierzących się z prozą Prusa.

Słowa kluczowe: Bolesław Prus, teatr polski XXI wieku, adaptacje literatury XIX wieku

Dziedzictwem drugiej połowy XX wieku jest Bolesław Prus filmowy. Ekranizacje prozy to najczęstsza wówczas, obok słuchowisk¹, forma popularyzacji twórczości pisarza – od filmów krótko- i pełnometrażowych, seriali i spektakli telewizyjnych, po eksperymentalne etiudy czy animacje². Dziś trudno sobie wyobrazić filmowy kanon arcydzieł literatury polskiej bez *Faraona* Jerzego Kawalerowicza (1965), adaptacji *Lalki* w kinowej wersji Wojciecha Jerzego Hasa (1968) czy serialu telewizyjnego autorstwa Ryszarda Bera (1977), które wraz z pierwowzorami literackimi stanowią żywy punkt odniesienia dla współczesnego czytania Prusa, wpisywanego w nowe konteksty historyczno-kulturowe. „Adaptacje filmowe z lat sześćdziesiątych przyzwyczajały publiczność do twórczego przekształcania bądź aktualizowania literatury XIX-wiecznej, jak i zachęcały do wykorzystania jej walorów widowiskowych” (Podsiadło, 2014, s. 44). Niesłabnąca popularność, potencjał wizualny i audialny świata powieści Prusa czyniły je doskonałym materiałem zarówno dla szerokiego odbiorcy, jak i twórczych poszukiwań podejmujących różnorodne strategie adaptacyjne, korzystających z wielości perspektyw intertekstualnych i intermedialnych.

¹ Repertuarową rozpiętość słuchowisk realizowanych na podstawie prozy Prusa, głównie przez Teatr Polskiego Radia, odzwierciedla tekstowa różnorodność – od drobnych humoresek po wieloodcinkowe powieści, jak też ilość adaptacji, wśród których pojawiają się m.in.: *Anielka* (1979), *Antek* (1954, 1984), *Co to jest błaga, czyli rozmowa towarzyska* (1951), *Doktor filozofii na prowincji* (2017), *Dziwna historia* (1984, 2004), *Emancypantki* (1953, 1954, 1960, 1962, 1963, 1974), *Faraon* (1958, 1976, 1980, 1999), *Grzechy dzieciństwa* (1979), *Historia nieprawdopodobna* (1956), *Kamizelka* (1987), *Katarynka* (1988), *Lalka* (realizacje wybranych wątków oraz 21-odcinkowa całość, 1971), *Memento* (1950), *Nawrócony* (1954, 1967, 1985, 2022), *Nektarowy miesiąc* (1949, 1968), *Omyłka* (1978, 1992), *Podwójny człowiek* (1954), *Powracająca fala* (1959, 1985), *Poznać siebie trudno* (1953), *Przygoda Stasia* (1954, 1961), *Sen* (1984), *Sukienka balowa* (1981), *To i owo* (1970), *Wielki los* (1966), *Z legend dawnego Egiptu* (1952, 1970, 1985, 1997, 2004).

² Zachowana filmografia dzieł Prusa sięga lat międzywojennych, poczynając od zekranizowanej powieści *Dusze w niewoli* (1930). Po wojnie zwrócono się m.in. ku nowelom i opowiadaniom, realizując na ich podstawie fabularne filmy krótkometrażowe i telewizyjne, a także spektakle Teatru Telewizji. W formie animacji lalkowej powstała *Katarynka* (1956) Haliny Bielińskiej według scenariusza opracowanego z Włodzimierzem Haupe.

W obszarze adaptacji dzieła literackiego, której problematyka – z pozoru klasyczna i usystematyzowana w badaniach – stale się rozszerza, niczym w soczewce skupiają się tendencje i zjawiska błyskawicznie przeobrażającej się kultury. Nie inaczej reaguje teatr, niezależnie od zadań wynikających ze stawianych przed nim funkcji służebnych czy artystycznych niezmiennie będący bezpośrednim doświadczaniem rzeczywistości i otwartą przestrzenią komunikacji.

Powojenna tradycja inscenizacji Prusa ogniskuje się na *Lalce* z 1952 roku Teatru Polskiego w Warszawie, z drugiej zaś strony – jeśli kierować się względem narzucanej polityką frekwencyjności – na scenach Polski Ludowej wygrywa *Placówka*³. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych stołeczne teatry poszerzają repertuar o nowe adaptacje. Na deskach Teatru Współczesnego Erwin Axer realizuje *Emancypantki* pt. *Pensja Pani Latter* (1954), Teatr Powszechny wprowadza dwa tytuły w opracowaniu i reżyserii Adama Hanuszkiewicza, *Pana Wokulskiego* na motywach *Lalki* (1967) i *Panią Latter* według *Emancypantek* (1968)⁴. Z kolei Teatr im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku – jako jedyna scena aż do 2015 roku – mierzy się z *Faraonem* (1957), uprzedzając o kilka lat monumentalne dzieło filmowe Kawalerowicza. Zarysowany obraz dopełniają cyklicznie pojawiające się widowiska Teatru Telewizji, podobnie jak słuchowiska chętniej wykorzystujące również małe prozy pisarza.

O ile ostatnie dekadę XX wieku nie wniosły ani znaczącego poszerzenia repertuaru, ani odważniejszego stylu reinterpretacji powieściowej klasyki, o tyle już XXI stulecie od nowa zdaje się testować Prusa (i dziewiętnastowieczną literaturę) poza upowszechnianiem modelu „kanonicznego”⁵. Po stu latach od śmierci

³ Według bazy Archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego, udostępnionej na portalu Encyklopedia Teatru Polskiego, w okresie 1945–1949 *Placówkę* wprowadzono na afisz aż siedmiu scen, kolejne siedem przedstawień oraz dwa słuchowiska przypadają na lata 1965–1978. Zob. dokumentację realizacji utworów Prusa, <https://encyklopediateatru.pl/osoby/51773/boleslaw-prus> (dostęp: 1.06.2026).

⁴ Autorskie adaptacje Hanuszkiewicza pojawiły się także na scenach dramatycznych Lublina (*Pani Latter*), Bielska-Białej, Szczecina, Wrocławia (*Pan Wokulski*). Reżyser powrócił do Prusa, realizując *Emancypantki* dla Teatru Telewizji (1975) i kolejną odsłonę *Lalki* w spektaklu *Panna Izabela* (Teatr Nowy w Warszawie, 1993).

⁵ Też tę można poprzeć przykładem Henryka Sienkiewicza, który pod względem liczby współczesnych adaptacji teatralnych dzieli dziś miejsce z Prusem. Repertuar sienkiewiczowski okazuje się przy tym bardziej zróżnicowany, co potwierdzają takie realizacje, jak: *Krzyżacy* Jakuba Roszkowskiego (Miejski Teatr Miniatura w Gdańsku, 2016), Michała Kotańskiego i Rafała Paczochy (Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu, 2016), Jana Klaty (Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie, 2025), *Quo vadis* w musicalowej wersji Wojciecha Kościelniaka (Teatr Muzyczny w Gdyni, 2024), *Trylogia* J. Klaty (Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, 2009), *Potop* J. Roszkowskiego (Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, 2020) oraz Michała Siegoczyńskiego w realizacji Teatru Telewizji (2026). Zainteresowanie rodzimą klasyką objęło niedawno również *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej – w inscenizacji Jędrzeja Piaskowskie-

pisarza powstało kilkanaście adaptacji teatralnych i na razie nic nie wskazuje na to, żeby dynamika zainteresowania jego prozą okazała się zjawiskiem incydentalnym. Celem artykułu nie jest objęcie pełnego rejestru i przeanalizowanie inscenizacji zrealizowanych we współczesnym teatrze, ale rekonesansowa próba uchwycenia strategii artystycznych, praktyk dramaturgicznych i teatralnych, a także przyjrzenia się, w jaki sposób Prus wpisywany jest w kulturę najnowszą, w której granice między mediami dawno się przesunęły i zatarły.

Triumfalny powrót nazwiska pisarza *via* scena zainicjowała *Lalka*, wprowadzona pod koniec 2008 roku do repertuaru Teatru Polskiego we Wrocławiu, a w kolejnym sezonie – 27 lutego 2010 roku – na deski Teatru Muzycznego im. Danuty Baduszkowej w Gdyni. Te dwa głośne przedstawienia sytuowały materię powieści oraz poszukiwanie kluczy interpretacyjnych w perspektywie zderzeń intertekstualnych, jak i konfrontacji różnych gatunków sztuk widowiskowych, przełamując utrwalone przyzwyczajenia odbiorcze. Przyjrzyjmy się najpierw propozycji Wojciecha Kościelniaka, który w swojej inscenizacji *Lalki* przekracza granice gatunku, wprowadzając powieść na scenę niedramatyczną. Ten „specjalista od musicalowych przeróbek wielkiej literatury” czyta ją w sposób lojalny, „szuka ekwiwalentu dla wizji i pytań autorów, nie zaś wpisuje w klasyczne kanwy własne, lepsze lub gorsze – zwykle gorsze – dygresje i skojarzenia”, a w adaptacji *Lalki*, „znalazł groteskowy ton pozwalający metaforyzować fabułę, a nie tylko referować ją z muzyką” (Sieradzki, 2011, s. 42). Spoiwem przedstawienia stał się motyw lalki, odnoszący się do kondycji wszystkich postaci, których działanie podporządkowano mechanicznemu rytmowi zastygania i ożywiania. Sceniczną narrację budowały kompozycje Piotra Dziubka z tekstami Rafała Dziwisza, unoszące się ponad świat Prusa. Jazz w różnych barwach i odsłonach, dynamiczny i drapieżny charakter utworów przełamany songami o lamentacyjnej tonacji (jak przeszywające „Podziękowanie” prostytutki Marii w wykonaniu Katarzyny Kurdej czy „Drugi sen Izabeli” Reni Gosławskiej) tworzyły eklektyczną fonosferę, która współgrała z plastyczną i choreograficzną stroną spektaklu (zob. Sobierski, 2018, s. 72).

Dziś śmiało można uznać, że zrealizowane z rozmachem i precyzją widowisko Kościelniaka zajmuje niekwestionowaną pozycję na liście najważniejszych spektakli w historii polskiego teatru muzycznego (Sobierski, 2018, s. 66), a nawet więcej – pośród najbardziej rozpoznawalnych scenicznych adaptacji arcydzieła Prusa, będąc udanym mariażem sukcesu artystycznego i komercyjnego. Fenomen musicalowej *Lalki* nieustannie przyciąga widzów, nie tylko miłośników teatru

go i adaptacji Huberta Sulimy (Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie, 2020), a także w przedstawieniu inspirowanym powieścią, przygotowanym na podstawie scenariusza Tomasza Jękota i Seba Majewskiego (Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, 2023).

muzycznego, a liczne nagrody wraz z uznaniem środowiska krytyki teatralnej potwierdzają, że przedstawienie przekroczyło schemat stereotypowego postrzegania musicalu w kategoriach efektownej, lekkiej rozrywki, odległej od ambicji teatru dramatycznego. Kościelniakowi udało się stworzyć oryginalny spektakl, w którym „niezwykle sprawna machina inscenizacyjna nie przesłania tego, co jednostkowe”, nie banalizuje powieściowego świata, a zarazem „obfituje także w wyraziste role, pogłębione i niejednoznaczne” (Żółkoś, 2010, s. 41). Miarą trwałości przedsięwzięcia, zrodzonego w atmosferze artystycznego ryzyka, są nie tylko cosezonowe powroty tytułu na afisz, medialne obchody jubileuszowego spektaklu z okazji piętnastolecia premiery czy przeniesienie musicalu Kościelniaka ze sceny Teatru Muzycznego w Gdyni do realizacji Teatru Telewizji⁶, ale także jego szansa na pozostanie w obiegu repertuarowym jako autorskie opracowanie tekstowo-muzyczne⁷.

Na ile nośność eksperymentalnego konceptu Kościelniaka wytycza powszechny trend udostępniania klasyki szerokiej publiczności, a na ile świadczy o próbie osadzenia twórczości autora *Lalki* w konwencji sceny muzycznej? Można również postawić pytanie, czy nie chodzi tu raczej o ponowne testowanie wizualnego potencjału narracyjnej materii dziewiętnastowiecznej literatury, o poszerzanie granic gatunkowo-stylistycznych oraz poszukiwanie ożywczej formuły i estetyki w dyskursie ze współczesnością? Jedną z odpowiedzi może podsuwać najnowsza – jak dotąd – inspirowana powieścią Prusa *Lalka '89. Kapitalistyczna komedia romantyczna* w reżyserii Michała Walczaka. Premiera spektaklu w Teatrze Rampa w Warszawie odbyła się 5 czerwca 2026 roku, w związku z przypadającą rocznicą pierwszych częściowo wolnych wyborów 4 czerwca 1989 roku. Przeróbkę powieści wpisano w muzyczno-kabaretową formułę, a autorzy „warszawskiego palimpsestu” – wedle określenia jednego z recenzentów – „nie szczędzą nam ostrej satyry, błyskotliwego dowcipu i nostalgicznych wspomnień czasów transformacji”, bawią się konwencją i purnonsensem, „trzymając przy tym zadziwiająco solidne ramy przyczynowo-skutkowe” (Zajdler, 2026).

W obszar tych zagadnień wpisują się również należące do repertuarowych nowości niedawnych sezonów realizacje *Faraona* – widowisko muzyczno-taneczne Częstochowskiego Teatru Tańca (2019), w reżysersko-choreograficznej koncepcji Włodzimierza Kucy, i wersja operowa Teatru Polskiego w Bielsku-Białej

⁶ Bezpośrednia transmisja przedstawienia z Teatru Muzycznego im. D. Baduszkowej odbyła się 12 marca 2011 roku, rejestrację Teatru Telewizji ponownie udostępniono na ekranie 30 grudnia 2025 roku.

⁷ Muzyczną wersję *Lalki* według libretta W. Kościelniaka i muzyki P. Dziubka w 2024 roku wyreżyserował Jerzy Jan Połowski w Teatrze im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie. Formą promocji widowiska są też edycje musicalowych przebojów, z okazji jubileuszu w 2025 roku wydane przez Teatr Muzyczny w Gdyni w nowych aranżacjach.

(2022), przygotowana w adaptacji i dramaturgii Grzegorza Niziołka oraz w reżyserii Cezarego Tomaszewskiego. Inscenizacje te mogą stworzyć istotny punkt odniesienia do rozważań nad dzisiejszym sposobem reinterpretacji dzieł Prusa, a szerzej – twórczego przekształcania klasyki literatury w formułach odpowiadających aktualnym potrzebom estetycznym i kulturowym.

„Fantasmagoria na chóry i solistów” – jak informuje podtytuł bielskiego *Faraona* – to przedstawienie muzyczne oparte na motywach monumentalnej powieści Prusa i równie spektakularnej opery *Aida* Giuseppe Verdiego, które łączy starożytny Egipt jako miejsce akcji. Oryginalność adaptacyjnego zabiegu, polegającego na scaleniu odmiennych gatunkowo narracji, ujawnia się w aranżacyjnym eksperymencie nadającym ariom i partiom chóralnym *Aidy* nowy, elektroakustyczny wymiar, odwołujący się do brzmień muzyki dyskotekowej lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Eklektyczno-popkulturowy charakter tej „electro-opery” – jak określiła widownia recenzentka „Didaskaliów” – wyraża się w oscylowaniu między gatunkami, mieszaniu tonów niskich i wysokich, łączeniu konwencji operowej powagi z kampa estetyką (Fizgał-Janikowska, 2022, s. 272–278). Dla większości widzów podane w oryginalnej wersji językowej fragmenty dzieła Verdiego, włączone jako komentarz rozpadu powieściowego świata *Faraona*, pozostawały jedynie „muzycznym ornamentem”, nieczytelnym na poziomie społeczno-politycznej wymowy opery (Cieślak, 2022, s. 22).

Przywołane muzyczne realizacje *Lalki* i *Faraona* to najbardziej wyraziste, choć nie jedyne spektakle obrazujące szersze zjawisko w najnowszym teatrze, w którym zwiększa się rola warstwy brzmieniowej w kreowaniu scenicznego świata, co wiąże się również z autonomizacją przestrzeni dźwiękowej w spektaklach nienależących do form teatru muzycznego. Twórcy teatralni coraz śmielej i intensywniej eksplorują możliwości, jakie w zakresie budowania dramaturgii inscenizacji daje im muzyka, która wychodzi poza funkcję ilustracyjnego tła, staje się równouprawnionym składnikiem widowiska, „nie tylko dopełnia czy potęguje siłę oddziaływania poszczególnych obrazów scenicznych, ale też aktywnie uczestniczy w procesie konstruowania znaczeń, nierzadko podporządkowując sobie pozostałe elementy przedstawienia” – spostrzega Magdalena Fizgał-Janikowska (2017, s. 87–88), w innym miejscu podkreślając heterogeniczność fonosfery współczesnego polskiego teatru – różnorodność sposobów funkcjonowania muzyki w przestrzeni widowisk, mnogość form gatunkowych i stylistycznych, praktyk wykonawczych, a także aranżowanych sytuacji percepcyjnych (2024, s. 48). W przedstawieniach ostatnich lat wyraźnie zaznacza się powrót do muzyki „żywej”, wykonywanej bezpośrednio na scenie, przy jednoczesnym dostrzeganiu jej potencjału dramaturgicznego i performatywnego – tendencja ta jest widoczna również w dramatycznych inscenizacjach Prusa.

Operowe widowisko powstałe na motywach *Faraona* i *Aidy* wskazuje na kolejny istotny model adaptacji klasyki, czyli „przepisywanie” dzieła, a właściwie pisanie całkiem nowego tekstu. Taką strategię przyjęli również autorzy wrocławskiej *Lalki* (2008) – Jolanta Janiczak i Wiktor Rubin. W ich adaptacji wykorzystano teksty rozmaitej proweniencji, m.in. Adama Mickiewicza, Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Witkacego, Elii Kazana, Alberta Moravii czy Jana Tomasza Grossa, a *Lalkę* Prusa potraktowano jako zbiór postaci i motywów stanowiących punkt wyjścia do stworzenia nowego utworu scenicznego. Jak zaznaczał Rubin, współautor scenariusza i reżyser spektaklu, powieść jest „za gładka, za bardzo poukładana”, a przez to – jego zdaniem – dzisiaj niewiarygodna. Dlatego „każdemu należy wymyślić jakieś życie, motywacje, przydać współczesne problemy, żeby choć trochę ożywić i wyciągnąć z poukładanego sztafażu zaproponowanego w tekście” (Rudzki, 2008, s. 8). Twórcy przedstawienia dokonali modernizacji powieści, przenosząc elementy pozytywistycznej krytyki społecznej w realia współczesnej, spolaryzowanej Polski, w wyniku kapitalistycznych przemian podzielonej na zamożnych i ubogich, na naśladowców wzorów zachodniej kultury masowej i obrońców katolicko-narodowej tradycji. W parafrazie *Lalki* „zamiast arystokracji na scenie pojawili się celebryci, których świat – odległy, sztuczny, pełen wystudiowanych póz, można było oglądać przez zainstalowaną na proscenium złoconą ramę” (Kowalska, 2016, s. 18). Współistnienie dwóch planów czasowych i zarazem mentalności odbijało się w remiksie postaci: Wokulski jako przedsiębiorczy dwudziestolatek, który na spekulacjach dorobił się ogromnych pieniędzy, ale też przytłoczony poczuciem winy za los wyzyskiwanych robotników, idealista przegrywający życiowe marzenia; Izabela Łęcka to kobieta znacznie od niego starsza, utożsamiana z wytwarzanym wizerunkiem, uprzedmiotowiona niczym luksusowy towar w popkulturze (nie)rzeczywistości; Rzecki z romantycznego bonapartysty przeobraził się w narodowego aktywistę. Głównym tematem przedstawienia stał się rozpad tożsamości, jakiego doświadcza Wokulski, będąc człowiekiem z awansu, przybyszem z prowincji, „który zaczął się obracać w kręgach finansowego i medialnego establishmentu doby turbokapitalizmu” – tak odczytując wrocławską realizację Rafał Węgrzyniak uznawał, że „pomimo szeregu niekonsekwencji i słabości, zarówno adaptacji, jak i inscenizacji, Rubinowi udało się na kanwie *Lalki* [...] wyartykułować dylematy czy obawy jego generacji związane z karierą w kapitalistycznych realiach” (Węgrzyniak, 2009, s. 99–100).

Z postmodernistycznego ducha dekonstrukcji porządku tekstu i montażu atrakcji wyrasta również adaptacja *Lalki* Teatru Powszechnego w Warszawie (2015), przygotowana w Roku Narodowego Czytania powieści. Wpisywana przez twórców w nurt hübnierowskiej idei „teatru, który się wtrąca” – rozumianego jako przestrzeń dialogu i publicznej debaty nad problemami istotnymi społecznie – inscenizacja *Lalka. Najlepsze przed nami według Bolesława Prusa*, oparta na scenariuszu

scenicznym Wojciecha Farugi (reżysera spektaklu) i Pawła Sztarbowskiego (dramaturga), stanowić miała próbę wydestylowania diagnozy ludzkiej kondycji. Rozbijając powieściową narrację i burząc świat teatralnej iluzji, twórcy snują alternatywną opowieść o rozczarowaniu, konfrontacji marzeń z rzeczywistością, o uwiedzeniu utopią i rozprawianiu się z mitem (zob. Sosnowski, 2015). Między scenami Izabela Łęcka i Stanisław Wokulski na przemian powtarzają dialog z pytaniem: Jak się pani/panu podoba przedstawienie? Posłużenie się tradycyjnym chwytem parabazy zdaje się sugerować, że wszystko to wariacja na sceny z powieści rozgrywane w teatrze. To przedstawienie, na które – jak oznajmiają na początku – przyszli i które mają przed sobą odegrać aż do końca, gdy oboje będą rozważali dalszy ciąg swojej historii, kiedy się rozstaną w (nie)dramatycznej sytuacji rozpoznania w pociągu.

Wokulski, przynależąc do epoki przejściowej, która „musi potrwać jeszcze dziesiątki, może setki lat”, jest człowiekiem niespełnionym, uwikłanym w płataninę rozpadającego się świata, pozbawionym zakorzenienia. „Jestem człowiek zmarnowany. Miałem ogromne zdolności i energię, a nie stworzyłem nic” – to gorzka porażka w walce z otoczeniem, które podrzuciło mu fantastyczne marzenia zamiast programu⁸. Wczytywanie się w tekst *Lalki* wybrzmiewa w nieostrzych, niedokończonych znaczeniach, w przedstawieniu nie tyle jednak wyprowadzonych w perspektywie rezonowania powieści ze współczesnością, co w podporządkowanych inscenizacyjnej kakofonii i swobodnemu przekształcaniu literackiego pierwowzoru. Bohaterowie zdają się kompensować poczucie niespełnienia i braku poprzez substytuty relacji seksualnych, wyrażanie emocji za pomocą popkulturowych klisz, takich jak wspólny występ Wokulskiego i Łęckiej na karaoke w Zaslawku, gdy początkowo nieporadnie, a potem z coraz większym zaangażowaniem śpiewają *Heroes* Davida Bowiego i *Like a Virgin* Madonny. Wprowadzone w tej scenie rozwiązanie narracyjne, przez zastąpienie tradycyjnej wymiany słów formą cytatów muzycznych (co zresztą jest współcześnie powielane w wielu spektaklach), znacząco obnaża rozpad komunikacji, uwięzienie w schematach kultury masowej, jak i w iluzji ironicznego tytułu, że „najlepsze przed nami”.

Czy *Lalkę* trzeba uwspółcześniać? To pytanie, które krytycznie stawiano (nie tylko) twórcom realizacji Teatru Powszechnego w kontekście uwag o chaotycznej, niespójnej koncepcji scenariusza spektaklu, „dyskotekowej” reżyserii „z milionem pomysłów, a bez pomysłu” (Mrozek, 2015), niedostatecznego zaufania opowieści Prusa i braku planu „całościowego”, który spiąłby wszystko w przekonującą interpretację (Płatek, 2015), czego skutkiem jest „bolesna karykatura *Lalki*” (Wakar, 2015). „Ten

⁸ Cytuję na podstawie rejestracji spektaklu *Lalka. Najlepsze przed nami*, udostępnionej przez Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie.

nowoczesny teatr, rzekomo proponujący nową estetykę, jest już w gruncie rzeczy niesłyszanie archaiczny. I do bólu przewidywalny” (Mościcki, 2015). „Ponowoczesna zabawa *Lalką* – i niewiele ponad to” – tak przed paroma laty puentowała Anna Burzyńska (2009, s. 39), recenzując spektakl Teatru Polskiego we Wrocławiu, oparty na adaptacji autorstwa teatralnego duetu Janiczak i Rubina. Dyskusja w istocie sięga kwestii daleko poważniejszych niż poziom organizacyjnej struktury widowiska, podnosząc problem rzeczywistego autorstwa dzieła, w tym wypadku przesuwania granic między sceniczną adaptacją albo teatralnym scenariuszem „według Bolesława Prusa” a tworzeniem autonomicznej sztuki z nieskrępowanym przywoływaniem mocno przekształconych postaci, motywów, wyjętych z kontekstu zdań i fragmentów dialogów niewiele mających wspólnego z dziełem oryginalnym (zob. Mościcki, 2015).

Podobne odczytania aktualizują się w odbiorze wersji *Lalki*, która weszła do repertuaru stołecznego Teatru Dramatycznego im. Gustawa Holoubka w marcu 2026 roku. Spektakl reżysera Mikity Ilinczyka i dramaturga Gorana Injaca nie uniknął konfrontacji z *Lalką* Teatru Powszechnego, a także z innymi autorskimi propozycjami Farugi, jako nie tyle adaptacja, ile raczej kolejna parafraza (czego jednak w żaden sposób nie zaznaczono), która operuje tym samym zestawem środków i w konsekwencji wpada na te same mielizny poststrukturalnych zabiegów drażenia tekstu – „przeobraża się w ciąg luźno powiązanych epizodów, jest reżyserowany od sceny do sceny, nie proponuje żadnej spójnej interpretacji” (Plata, 2026). Nie scala jej włączenie osobistej, rodzinnej historii reżysera, związanej z ocalonym przed dziejowymi burzami egzemplarzem *Lalki*, ani idea uobecnienia minionego świata, spersonifikowanego w postaci Widma, konfrontowanego z nowoczesnością. Przedstawienie, „rozpięte pomiędzy publicystycznym gestem a niedokończoną opowieścią” (Dobrowolski, 2026), rozgrywa się w swobodnie mieszanych porządkach czasowych – trochę w realiach XIX wieku, ale znacznie bardziej współcześnie i w nieodległej przyszłości, w obliczu upadającej Europy, która „nie ma Napoleona”, i stereotypowo traktowanej potęgi Rosji, w spektaklu mającej twarz Suzina, biznesowego partnera Wokulskiego. Sceniczny świat „[...] przeniesiono w sterylne, brutalistyczne przestrzenie z szarych, betonowych bloków oświetlonych zimnym, rażącym światłem. Wszystko jest tu odhumanizowane, nowoczesne i pragmatyczne, pozbawione duchowości – dokładnie tak, jak kreślony w dialogach świat” (Maciejowski, 2026).

Spójrzmy, co kryje się w dzisiejszym pojęciu wierności Prusowi, przywołując równolegle powstałe spektakle, które bazują na scenariuszach deklarowanych jako wierne względem literackiego pierwowzoru, choć nie musi to oznaczać przewidywalności literalnego przepisywania tekstu ani zakorzenienia w epoce. Tak przyjęta strategia często bywa podkreślana przez autorów adaptacji, gwarantujących widzom „sto procent Prusa w Prusie”. Zgodnie z założeniem niedopisywania

(a jeśli już, to w ograniczonym zakresie) powstał zrealizowany przez Teatr Wybrzeże scenariusz *Faraona* Adama Nalepy i Jakuba Roszkowskiego, nagrodzony w pierwszej edycji konkursu na inscenizację dawnych dzieł literatury polskiej „Klasyka Żywa”, podobnie *Lalka* w adaptacji Artura Pałygi, wyreżyserowana przez Anetę Groszyńską na scenie Teatru Polskiego w Bielsku-Białej – oba tytuły miały premiery w 2015 roku⁹. Bielska inscenizacja, zachowując historyczne realia i większość fabularnych wątków powieści, klucz do uniwersalizmu odnajdywała w sferze uczuciowych konfliktów, emocji i duchowych rozterek bohaterów, pośród których Wokulski funkcjonował jako zapowiedź nowego świata, wyczuwalnej zmiany. Komentarze wokół przedstawienia wskazywały, że pozostawanie w obrębie rzeczywistości tekstu przez impresyjne penetrowanie jego mniej oczywistych wymiarów nie wymusza mocno uwspółcześniającej utworu adaptacji teatralnej (zob. Fizgał-Janikowska, 2015).

„Każde zdanie, które pada na scenie – nie przepisaliśmy i nie dodaliśmy do Bolesława Prusa nic – odbija się w polskiej rzeczywistości” (Cieślak, 2019) – ta deklaracja twórców krakowskiego przedstawienia w Teatrze im. Juliusza Słowackiego (2019) miała służyć zachowaniu wielowątkowości *Lalki*, a także wielości zawartych w niej narracji. Bohaterowie spektaklu Tomasza Cymermana (dramaturgia) i Wojciecha Klemma (adaptacja i reżyseria) egzystują w rozbebeszonym i skazanym na wieczne niedokończenie betonowym wieżowcu z mieszkaniami na kredyt, ale już tej prowizorki nie zauważają, nawet się w niej jakoś urządzili. W funkcjonalnie zaprojektowanej scenografii na kilku planach można było zręcznie rozegrać obszerną powieść, dając cały przekrój społecznej menażerii kłębiącej się na wielopoziomowej scenie, która staje się przestrzenią scenicznych gier. Zamyśl dramaturgiczny opierał się na swego rodzaju przecięciu: akcja rozgrywa się współcześnie, a adaptacja tekstu „prezentuje w sposób fabularnie czytelny najważniejsze wątki powieści, nie pomija kluczowych konfliktów ani najistotniejszych pytań formułowanych przez bohaterów żyjących w świecie, który właśnie ulega przeobrażeniu” (Katafiesz, 2019). W odpowiedzi pojawiało się jednak sporo sceptycznych głosów, czy założenia obrazu świata w kryzysie sprawdzają się w przedstawieniu jako metafora społeczeństwa. I czy *Lalka* przeniesiona do współczesnych dekoracji wprost opisuje naszą rzeczywistość i mentalny portret Polaków?

W dwóch niezależnych inscenizacjach *Lalki* AD 2021 – gnieźnieńskiej i szczecińskiej – nie zobaczymy portretu społeczeństwa ani miasta. Reżyserzy stawiają w centrum głównego bohatera i jego samotność. Wokulski na scenie Teatru Współczesnego w Szczecinie w przedstawieniu Piotra Ratajczaka jest

⁹ Tradycyjny przekaz niosła również wystawiona w 2012 roku *Lalka* Bogdana Kokotka na Scenie Polskiej Teatru Cieszyńskiego, w skrócie odzwierciedlając powieściową fabułę.

wyobcowanym człowiekiem sukcesu. Wpisany w dzisiejszy sztafaż świata biznesu i *reality show*, balansuje między pozycją zawodową a mocno zaznaczoną w wątkach z kobietami sferą prywatną, w żadnej tak naprawdę się nie odnajdując. Wybiera alienację, samozatrącenie. Radosław Rychcik, reżyserując spektakl w Teatrze im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie, skonstruował opowieść o Wokulskim zawieszonym między różnymi modelami życia, niedookreślonym. Jego bycie „pomiędzy” i nigdzie u siebie wspomaga osadzenie całego spektaklu w przestrzeni peronu kolejowego. Zmieniają się tylko dworcowe napisy: Skierniewice, Zasławek, na koniec pojawia się Gniezno bądź też inna dowolna stacja (w zależności od miejsca grania spektaklu), co tylko wzmacnia brak zakorzenienia, przejściowość. Wokulski nie jest niedopasowanym parweniuszem, ale jedyną postacią świadomą schematów, próbującą przezwyciężyć podziały, role społeczne, a w istocie role kulturowe (zob. Stangret, 2022, s. 54–55).

W kanonie powieściowej fabuły pozostali Jacek Głomb i Katarzyna Knychalska, reżyser oraz autorka adaptacji wystawionej w listopadzie 2025 roku w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim, gdzie literacki drugi plan został przesunięty na teatralny pierwszy. Historia Łęckiej i Wokulskiego stała się pretekstem do zanurzenia w dziewiętnastowieczną obyczajowość, podporządkowaną konwenansom i uwikłaną w grę pozorów, co znalazło odzwierciedlenie w inscenizacyjnym pomysle ożywienia postaci-manekinów ze sklepowej witryny. Zachowanie większości wydarzeń oraz porządku narracyjnego – praktyki nieczęsto dziś spotykanej w adaptacjach obszernej prozy – przyniosło z jednej strony efekt galopującego tempa, porwanych scen z „odhaczaniem” kolejnych wątków kosztem subtelności sytuacji tworzących uniwersum *Lalki*, z drugiej zaś pozwoliło stworzyć „atrakcyjny spektakl o wartkiej akcji, stanowiący znakomity materiał edukacyjny, szczególnie dla młodych widzów”, którego skondensowana forma może pełnić funkcję „wyzwalacza i utrwalacza literackiej pamięci” (Żródlewski, 2025).

Teatr XX wieku sięgał po różnorodne tytuły i gatunki prozy Prusa, podczas gdy teatr najnowszy zawęży repertuar niemal wyłącznie do *Lalki*, jedynie sporadycznie uwzględniając *Faraona*. Jeszcze rzadziej wykorzystywane są krótkie formy literackie pisarza, coraz mniej obecne również w realizacjach słuchowiskowych. W 2007 roku w warszawskim Teatrze Powszechnym powstał polityczny, mocno osadzony we współczesności spektakl *Omyłka. B. Prus feat. Konopnicka* w dramaturgii Pawła Demirskiego i reżyserii Wojciecha Klemma. Autorzy zestawili nowelę Prusa z fragmentami *Mendla Gdańskiego* Marii Konopnickiej, kompilując je z poezją Juliana Tuwima, tekstami Jacka Kaczmarskiego oraz kilku innych autorów. Odmienny charakter – bliższy kanonicznym praktykom dramaturgiczno-teatralnym – mają realizacje opowiadań *Nawrócony* i *Powiatki cmentarne*, wystawione łącznie pod tytułem *Nawrócony* w 2024 roku przez Piotra Gralaka w Teatrze Klasycy

Polskiej¹⁰. Obserwując dynamikę powrotów Prusa na sceny teatralne, przy równoczesnym zdominowaniu repertuaru przez *Lalkę*, trudno ich nie powiązać na przykład z ogólnopolską akcją Narodowego Czytania powieści (dwie premiery w 2015 roku). Nieprzypadkowo też, jak się wydaje, sezon 2025/2026 przyniósł aż trzy różne wersje sceniczne *Lalki*, niejako „na fali” medialnej promocji nadchodzących ekranizacji¹¹. Ograniczenie repertuarowe łączy się zarazem z rozpiętością strategii dramaturgicznych stosowanych wobec prozy Prusa oraz otwarciem na testowanie różnorodnych form teatralnych – od teatru dramatycznego po muzyczny, operowy i musicalowy. Przy tak szerokim spektrum potencjału prusowskiej prozy nasuwa się również pytanie o nienotowane realizacje na scenach lalki i aktora, co należałoby jeszcze dokładniej prześledzić.

Rekonstruując atmosferę wokół odbioru najnowszych scenicznych adaptacji dzieł Prusa, a *Lalki* w szczególności, trudno uniknąć konstatacji, że strategie uwspółcześniania i dopasowywania do założonych tez coraz częściej rozczerwują. Przeładowane pomysłami, iskrząc błyskotliwym inscenizacyjnym nadmiarem, paradoksalnie wyjaławiają wieloperspektywiczność materiału literackiego. Teatr zamiast poruszać, dotykać – zdaje się pogrążyć widza w stanie nudy, emocjonalnego letargu spowodowanego przesytem. W takim razie co w zamian, żeby nie popaść z kolei w potrzask stereotypowego „zamrażania” twórcy w kanonie? Na ile klasyczne podejście idące za tekstem, a nie nadużywane ostatnio „według” czy „na motywach” Prusa – z reguły oznaczające pisanie całkiem nowego utworu, może być jeszcze atrakcyjne na współczesnej scenie, żywe także dla młodego pokolenia, otwierając przestrzeń myślenia poza szablonami?

W finale muzycznego przedstawienia Kościelniaka Wokulski, po raz kolejny pokonując symbolicznie znaczącą cały spektakl drogę z dołu ku górze, zatrzymuje swą wspinaczkę po drabinie w połowie ruchu, w niedookreślonym zawieszeniu. Czy teatr XXI wieku powtarza ten gest, czy jednak w jakiś sposób definiuje na nowo miejsce prozy Prusa we współczesnej kulturze? A może właśnie w inscenizacyjnej heterogeniczności, oscylowaniu w kanonie i poza kanonem, należałoby widzieć rolę dziewiętnastowiecznej literatury, która nadaje postaciom literackim autonomię istnienia, wymyka się schematom, pozostaje niedoczytana do końca.

¹⁰ Opowiadanie *Nawrócony* zostało niedawno zrealizowane również w formie słuchowiska, wyreżyserowanego przez Marię Marcinkiewicz-Górną w 2022 roku.

¹¹ Są to dwa niezależne projekty filmowe – pełnometrażowa wersja kinowa w reżyserii Macieja Kawalskiego i serial reżyserowany przez Pawła Maślona, którego producentem jest Netflix.

BIBLIOGRAFIA/REFERENCES

- Burzyńska, Anna R. (2009). Zabawa „Lalką”. *Tygodnik Powszechny*, 3, s. 39. Pobrano z: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/65291/zabawa-lalka> (dostęp: 1.06.2026).
- Cieślak, Jacek. (2019). Klub polskich nieudaczników. *Rzeczpospolita*, 114. Pobrano z: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/275388/klub-polskich-nieudacznikow> (dostęp: 1.06.2026).
- Cieślak, Jacek. (2022). Ramzes ofiarą kapłana sztuki. *Teatr*, 10, s. 22–23.
- Dobrowolski, Piotr. (2026). Impotentia Europae. *Czas Kultury*, 7. Pobrano z: <https://czaskultury.pl/artykul/impotentia-europae/> (dostęp: 1.06.2026).
- Fizgał, Magdalena. (2017). *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Fizgał-Janikowska, Magdalena. (2015). Klisze i pęknięcia. *teatralny.pl*, 15.05. Pobrano z: <https://www.teatralny.pl/artykuly/klisze-i-pekniecia-1078> (dostęp: 1.06.2026).
- Fizgał-Janikowska, Magdalena. (2022). Electro-opera. *Didaskalia*, 172, s. 272–278. Pobrano z: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/electro-opera> (dostęp: 1.06.2026).
- Fizgał-Janikowska, Magdalena. (2024). Scena audytywna. *Teatr*, 2, s. 48–52.
- Katafiesz, Olga. (2019). Nieprzystawalne światy. *teatralny.pl*, 3.07. Pobrano z: <https://www.teatralny.pl/artykuly/nieprzystawalne-swiaty-2784> (dostęp: 1.06.2026).
- Kowalska, Jolanta. (2016). Dekada. *Dialog*, 12, s. 5–25.
- Maciejowski, Eryk. (2026). Lalka lżejsza od powietrza. *dwutygodnik.com*, 435. Pobrano z: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/12402-lalka-lzejsza-od-powietrza.html> (dostęp: 1.06.2026).
- Mościcki, Tomasz. (2015). Hübner się marszczy. *teatralny.pl*, 25.05. Pobrano z: <https://www.teatralny.pl/artykuly/hubner-sie-marszczy-1091> (dostęp: 1.06.2026).
- Mrozek, Witold. (2015). „Lalka” w Teatrze Powszechnym rozczarowuje. *Gazeta Wyborcza – Stołeczna*, 114. Pobrano z: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/202366/milion-pomyslow-w-lalce> (dostęp: 1.06.2026).
- Plata, Tomasz. (2026). Kawalki z „Lalki”. *Teatr*, 3. Pobrano z: <https://teatr-pismo.pl/kawalki-z-lalki/> (dostęp: 1.06.2026).
- Plątek, Karol. (2015). Adaptacyjny paradoks. *Teatr dla Was*, 29.05. Pobrano z: <https://encyklopedia-teatru.pl/artykuly/203082/adaptacyjny-paradoks> (dostęp: 1.06.2026).
- Podsiadło, Magdalena. (2014). Dalej aktualne. „Lalka” Wojciecha Jerzego Hasa według Bolesława Prusa. W: Tadeusz Lubelski (red.), *Od Mickiewicza do Masłowskiej. Adaptacje filmowe literatury polskiej* (s. 44–69). Kraków: Universitas.
- Rudzki, Piotr. (2008). Miejsce konfrontacji. Rozmowa z Wiktorem Rubinem. W: *Program spektaklu „Lalka” na motywach powieści Bolesława Prusa*. Teatr Polski we Wrocławiu (s. 6–21). Pobrano z: https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/60749_lalka_teatr_polski_wroclaw_2008.pdf (dostęp: 1.06.2026).
- Sieradzki, Jacek. (2011). Szańczyk. *Przekrój*, 41, s. 42.
- Sobierski, Piotr. (2018). *Więcej niż musical. Teatr Wojciecha Kościelniaka*. Gdynia: Gdyńskie Centrum Kultury.
- Sosnowski, Antoni. (2015). Faruga: „Lalka” dziś. Rozprawianie się z mitem. *Krytyka Polityczna*, 14.05. Pobrano z: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/202204/faruga-lalka-dzis-rozprawianie-sie-z-mitem> (dostęp: 1.06.2026).
- Stanget, Paweł. (2022). Wokulski mój bliźni. *Teatr*, 1, s. 54–55.
- Wakar, Jacek. (2015). Bolesna karykatura „Lalki”. *Dziennik Gazeta Prawna – Kultura*, 103. Pobrano z: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/203127/bolesna-karykatura-lalki> (dostęp: 1.06.2026).
- Węgrzyniak, Rafał. (2009). Lalki, marionetki i manekiny. *Odra*, 5, s. 99–100. Pobrano z: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/73246/lalki-marionetki-i-manekiny> (dostęp: 1.06.2026).

- Zajdler, Marek. (2026). Warszawski palimpsest. *NaszTeatr*, 19.06. Pobrano z: <https://e-teatr.pl/warszawski-palimpsest-70029> (dostęp: 20.06.2026).
- Żródlewski, Daniel. (2026). Manekiny. *www.tekstyźródłowe.pl*, 30.03. Pobrano z: <https://e-teatr.pl/lalka-66952> (dostęp: 1.06.2026).
- Żółkoś, Monika. (2010). Melancholia „Lalki”. *Teatr*, 5, s. 41–42. Pobrano z: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/95245/melancholia-lalki> (dostęp: 1.06.2026).

Data zgłoszenia artykułu: 8.06.2026

Data zakwalifikowania do druku: 23.06.2026