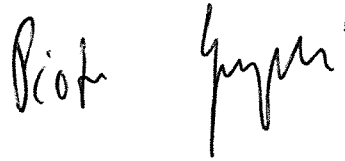


Piotr Gruszczyński

AUTOREFERAT HABILITACYJNY



Adaptacja, adaptacja wielokanałowa i adaptacja jako instalacja.

Różne sposoby tworzenia tekstu dla teatru na przykładzie dramaturgii w spektaklach Krzysztofa Warlikowskiego i Mariusza Trelińskiego, w szczególności „Francuzów” na podstawie „W poszukiwaniu straconego czasu” Marcela Prousta i dyptyku operowego „Jolanta / Zamek Sinobrodego” Piotra Czajkowskiego i Beli Bartoka.

Dramaturgia postdramatyczna

Współczesny teatr coraz częściej odchodzi od wystawiania tekstów dramatycznych, pisanych specjalnie dla teatru. To rezultat długofalowego dążenia artystów teatru, którzy już od czasu Wielkiej Reformy postulowali uwolnienie teatru z powinności wobec literatury i uczynienie go dziedziną całkowicie suwerenną, która może korzystać z tekstu literackiego, ale nie musi. Od tamtego czasu minął już wiek i choć nadal czasami słyhać głosy w obronie nienaruszalności tekstu dramatycznego i nadal funkcjonuje tradycyjny teatr literacki, to jednak prymat reżyserów zdaje się być niekwestionowany i wręcz zyskujący na sile. To reżyser stał się centralną osobą w teatrze i to on coraz częściej jest autorem spektaklu, nawet jeśli korzysta z cudzych tekstów. Praca Hansa Thiesa Lehmana zatytułowana „Teatr postdramatyczny” (polskie wydanie 2004r) nie jest tekstem postulatywnym. Odnotowuje jedynie zmiany, jakie nastąpiły w najbardziej radykalnych artystycznie teatrach europejskich, które uczyniły tekst pretekstem do stworzenia spektaklu, poddały go daleko idącej dekonstrukcji, stworzyły na scenie w

drodze improwizacji lub w ogóle z tekstu zrezygnowały. Postawy niektórych reżyserów osiągają daleko idącą skrajność. Na przykład Rene Pollesch, który sam pisze teksty dla swoich przedstawień, korzystając z rozległego found footage'u, a następnie poprawia je po skonfrontowaniu z aktorami i sceną, uważa, że zupełnie bezzasadne jest zajmowanie się tekstami napisanymi niewspółcześnie, gdyż zawierają one modele społeczne właściwe dla momentu powstawania tekstu, które nie mają nic wspólnego z tymi, które obowiązują obecnie. Reakcją na takie idee teatralne było między innymi wyłonienie się duetów reżyser – autor, które w ścisłej kooperacji generują tekst potrzebny do spektaklu. Inną odpowiedzią na takie potraktowanie teatru jest pojawienie się dramaturgów w teatrze. Świadomie pomijam tutaj model pracy oparty na devisingu, który w zdemokratyzowanej i płaskiej strukturze nie oddziela zadań koncepcyjnych od wykonawczych, a więc nie zakłada potrzeby tworzenia oddzielnej funkcji dramaturgicznej.

W Polsce już przed II wojną światową pojawiły się pierwsze próby powołania funkcji dramaturga w teatrze, wzorowanej na modelu niemieckim. Jednak wojna udaremniła te działania, a po wojnie zmieniły się priorytety artystyczne i ideowe i o dramaturgach zapomniano, upowszechniając za to stanowiska kierownika literackiego. Sytuacja ta zaczęła zmieniać się dopiero na przełomie XX i XXI wieku. Pierwszą osobą, która w polskim teatrze po 1989 roku została powiązana z funkcją dramaturga była Małgorzata Dziewulska współpracująca w Teatrze Narodowym z Jerzym Grzegorzewskim. Dziewulska zajmowała się jednak przede wszystkim kształtowaniem linii programowej i repertuaru Narodowego, czyli była dramaturgiem teatru. Mniejszą aktywność poświęcała na współpracę z reżyserem podczas konkretnych realizacji. Oczywiście dramaturdzy mogą mieć bardzo zróżnicowane zadania i obszary aktywności. W zamożnych teatrach niemieckich działają całe departamenty dramaturgiczne.

Specjalności dramaturgów mogą na przykład dotyczyć muzyki czy edukacji teatralnej. W Polsce takie funkcje rozdzielone są na ogół pomiędzy kuratorów i producentów, którzy coraz częściej łączą obie aktywności w ramach jednej funkcji i stają się jednoosobowym organizmem kreatywno-dramaturgiczno-produkcyjnym. W niniejszym podsumowaniu chciałbym najpierw przyjrzeć się bliżej sposobom działania dramaturga w teatrze postdramatycznym, takim jaki funkcjonuje w artystycznym teatrze w Polsce, co pozwoli mi osadzić moją pracę w szerszym kontekście.

Początkowo moje zawodowe relacje z teatrem koncentrowały się na działalności krytycznej, którą uprawiałem przez około 15 lat. W latach osiemdziesiątych w czasie studiów teatrologicznych na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie oglądałem ówczesne realizacje mistrzów polskiego teatru związanych ze Starym Teatrem takich jak Jerzy Jarocki czy Andrzej Wajda, analizowałem zmagania twórców młodych, szybko i brawurowo zyskujących uznanie publiczności takich jak Tadeusz Bradecki, Krzysztof Babicki czy Rudolf Ziolo, zaliczonych później przez Krzysztofa Kopkę do grupy „reżyserów martwego sezonu”, czyli tych, których początki kariery zbiegły się z czasem stanu wojennego w Polsce. Te doświadczenia podległy niespodziewanej i bardzo silnej konfrontacji z teatrem Krystiana Lupy, który wówczas po tak zwanym okresie jeleniogórskim zaczął realizować swoje krakowskie przedstawienia. Pierwszy spektakl Lupy, jaki udało mi się zobaczyć to było „Miasto snu” według powieści Alfreda Kubina (premiera w 1985 roku) i choć Lupa nie znalazł się w orbicie zainteresowań Hansa Thiesa Lehmana i jego badań dotyczących teatru postdramatycznego, to ówczesne działania teatralne Lupy z całą pewnością można by z dzisiejszej perspektywy nazwać teatrem postdramatycznym *avant la lettre*. Doświadczenie teatru Krystiana Lupy było szokujące, a jednocześnie otwierało możliwość zupełnie innego myślenia o teatrze,

który przestawał być miejscem reprezentacji i uwalniał się od większości jej ograniczeń wykluczających uczestnictwo widza, nawet w najlepiej przygotowanym teatrze reprezentacji. Lupa pracując w teatrze repertuarowym udowodniał każdym kolejnym spektaklem, że ten właśnie teatr może stać się laboratorium poszukiwań twórczych, w których prowadzi się badania dotyczące ludzkiej natury. Że nie trzeba wychodzić na off, zakładać nowych struktur. Od samego początku literatura dla Lupy była jedynie pretekstem do dalszych rozważań. Lupa nie tworzył teatru z dyktatem literackim, nie tworzył widowisk, których naczelnym zadaniem było interpretowanie tekstu. Jego głównym materiałem do tworzenia teatru było to, co dziś nazywa pejzażem wewnętrznym aktora. Teatr Lupy przyniósł też odmienny sposób pracy z aktorem, a w związku z tym zmienił styl gry, uciekając przed tym, co w aktorstwie teatralne, czyli powierzchowne, przewidywalne i prowadzące na skróty do banalnych reakcji widowni. Lupa nie pracował wówczas z dramaturgiem, dziś zresztą też jego obecność nie jest żadną regułą w tym teatrze. Zresztą w latach osiemdziesiątych świadomość istnienia takiego teatralnego zajęcia, jakim był dramaturg, w ogóle nie była powszechna.

Swoje działania na polu krytyki teatralne prowadziłem na łamach kilku gazet i czasopism. Współpracowałem z „Tygodnikiem Literackim”, „Obserwatorem Codziennym”, „Res Publiką Nową”, „Gazetą Wyborczą” by wreszcie nawiązać wieloletnią współpracę z „Tygodnikiem Powszechnym”, w którym recenzowałem spektakle aż do momentu, kiedy zdecydowałem się przyjąć zaproszenie do pracy w teatrze właśnie w charakterze dramaturga. Moje pisanie o teatrze miało od samego początku charakter zaangażowany. Pisałem w przekonaniu, że moim obowiązkiem jest promowanie teatru artystycznego, a więc teatru wysokiego ryzyka, zmierzającego bezkompromisowo pod prąd utartym przyzwyczajeniom widzów. Z tego powodu bardzo dużą wagę przywiązywałem do opisywania pracy artystów młodych, często debiutujących, którzy

po wielkiej dezorientacji teatru, jaka nastąpiła w Polsce po transformacji ustrojowej roku '89, pojawili się w teatrze w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych i mimo oporu konserwatywnej większości środowiska teatralnego, a także znakomitej większości krytyki teatralnej zdobyli szybko mocną pozycję pionierów nowego teatru. Pojawili się wyczekiwani i nieomal w ostatniej chwili, ponieważ teatr, błądząc po ścieżkach komercji i marketingowego przypodobania się widowni, zaczął widownię gwałtownie tracić. Co więcej, stracił widzów młodych, którzy tradycyjnie stanowią największą część publiczności i to tę najbardziej wartościową - z jednej strony wymagającą i opiniotwórczą, a z drugiej strony bardzo stymulującą dla artystów. Wieloletnie i konsekwentnie sprofilowane pisanie o teatrze spowodowało rozpoznanie nowego modelu teatru charakterystycznego dla przełomu XX i XXI wieku. Tak się złożyło, że reżyserzy, którzy go kształtowali w większości należeli do uczniów Krystiana Lupy, który będąc charyzmatycznym nauczycielem zaszczepił im swoje wolnościowe ideały dotyczące teatru artystycznego. To był początek wielkiej zmiany ideowej i metodologicznej. Teatr został otwarty na nowe wpływy i możliwości, stał się też dziedziną wolnej twórczości, całkowicie niezależnej od imponderabiliów tekstu, zobowiązań nakładanych na teatr przez dramat.

Moją wieloletnią działalność krytyczną należy określić terminem „krytyka towarzysząca”. Jej pierwszym podsumowaniem było opublikowanie w miesięczniku „Dialog” (3/1998) krótkiego tekstu próbującego zebrać cechy nowego teatru i wyjaśnić fenomen odnowienia przymierza z widownią teatralną. Tekst nosił tytuł „Młodszy i zdolniejszy” i nawiązywał do podobnego w charakterze tekstu Jerzego Koeniga „Młodzi i zdolni”, będącego wstępniakiem do pisma „Teatr” nr 16/1969. Moje niejako symetryczne określenie stało się obowiązujące na wiele lat i określiło grupę dziś już bardzo dojrzałych twórców, którzy zresztą nigdy grupą nie byli, a o pewnym

pokrewieństwie ich postaw twórczych zdecydował moment historyczny i potrzeba nawiązania kontaktu z nową widownią. O odrębnościach i rozbieżnościach najlepiej świadczy to, jak dziś wyglądają artystyczne ścieżki ówczesnych „młodszych zdolniejszych”, do których zaliczyłem Annę Augustynowicz, Zbigniewa Brzozę, Piotra Cieplaka, Grzegorza Jarzynę i Krzysztofa Warlikowskiego. Artykuł wywołał wielką burzę i szereg polemik, często bardzo agresywnych. Krytycy nie chcieli przyjąć do wiadomości zmiany warty, która nastąpiła w teatrze. Zarazem artyści starszego pokolenia reprezentujący konserwatywny establishment teatrów warszawskich zarzucali mi kierowanie się w tekstach i sądach „nienawiścią do teatru i chęcią zniszczenia go”. Z perspektywy lat, które spowodowały, że byłem świadkiem wielu teatralnych zmian warty, zarówno po stronie sceny jak i widowni, uważam takie nerwowe reakcje za normalne. Establishment zawsze czuje się atakowany, tylko nieliczni artyści mają proteuszową zdolność odmiany, czyli przeprowadzenia wewnętrznej rebelii czy wręcz rewolucji we własnym sposobie tworzenia. A co do „krytyki towarzyszącej” uważam, że jest ona najbardziej skuteczną formą walki o nowy teatr i jego wartości. Daje szansę na stworzenie klarownego systemu wartości społecznych, ideowych i artystycznych, których od teatru się oczekuje i których należy bronić. Oczywiście nadawanie hasłowych nazw działaniom artystycznym w celu ich porządkowania czy tworzenia układu odniesień jest bardzo ryzykowne i zwykle upraszczające, z drugiej strony jednak stanowi jedno z podstawowych narzędzi krytyki.

Intensywna działalność krytyczna doprowadziła do opublikowania książki zatytułowanej „Ojcobójcy. Młodszy zdolniejsi w teatrze polskim” (WAB 2002), która była próbą całościowego opisu zjawisk w teatrze polskim związanych ze zmianą paradygmatu społeczno-ekonomicznego. W zaproponowanej hierarchii Krystian Lupa pełnił rolę „ojca założyciela” nowej szkoły myślenia o teatrze. Oczywiście przed Lupą

można wyrysować całą ścieżkę tradycji obecnej w polskim teatrze, z której Lupa korzystał czy wyrastał. A jednak dla jego uczniów to właśnie jego nauka i sposoby pracy okazały się najbardziej żywe i uruchamiające. „Ojcobójcy” znaleźli się w dwudziestce finalistów literackiej nagrody „Nike”, a przekonanie, że nowy teatr nie cofnie się z drogi swojego rozwoju stało się pewnością. Świadczyły o tym kolejne zmiany dyirekcji i sposobu konstruowania repertuaru nawet w małych ośrodkach teatralnych. W ślad za zmianą myślenia o teatrze poszły zmiany w strukturze zespołów pracujących nad spektaklami. Coraz częściej nieodłączną osobą w zespole realizatorów był dramaturg współpracujący z reżyserem nad koncepcją spektaklu, adaptacją, tekstem scenariusza. Pojawili się także dramaturgowie, którzy występowali w charakterze dramaturgów. Zapotrzebowanie na dramaturgów spowodowało też uruchomienie wydziału dramaturgii będącego częścią wydziału reżyserii krakowskiej Akademii Sztuk Teatralnych. Zajęcia dla dramaturgów prowadzone są też od niedawna w warszawskiej Akademii Teatralnej, w której Wydział Wiedzy o Teatrze nabiera coraz silnie wymiaru praktycznego. Warsztaty dramaturgiczne prowadzone są także w podyplomowym Laboratorium Nowych Praktyk Teatralnych na Uniwersytecie SWPS. Dodatkowo, dla odróżnienia strony praktycznej od teoretycznej na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie działają studia dramatologiczne.

Pierwsze zlecenie dramaturgiczne i pierwszą pracę w teatrze na stanowisku „kierownika dramaturgicznego” zaproponował mi Grzegorz Jarzyna. Byłem wtedy czterdziestolatkiem i zdawałem sobie sprawę, że nie jestem w stanie dłużej funkcjonować w teatrze jako krytyk. To zajęcie w pewnym momencie wydało mi się jałowe. Byli reżyserzy, których teatr ceniłem bardzo wysoko, jednocześnie trudno mi było zachować sprawiedliwość wobec młodych twórców, którzy dopiero uczyli się teatru, czułem, że lepiej ich język zrozumie pokolenie teatralnych rówieśników. Zresztą,

warto tutaj zauważyć, że zmieniała się powoli rola krytyki teatralnej, która zniknęła z gazet i tygodników. Coraz częściej zamiast analiz i krytycznych opisów w mediach pojawiały się rankingi, którym towarzyszyły krótkie notki. Zabrakło tekstów przekrojowych, najpierw analizujących i nazywających, a potem podsumowujących pewne trendy. Przedstawienia zaczęły funkcjonować jak pojedyncze wyspy, przestały układać się w archipelagi myśli teatralnej. A przecież tworzenie większych struktur i narracji wykraczających poza jeden spektakl, jest jednym z podstawowych obowiązków krytyki. W tej chwili poważne teksty krytyczne przeniosły się do branżowych periodyków, a prasa o masowym zasięgu ograniczyła powierzchnię przeznaczoną na teatr na rzecz zjawisk bardziej masowych. Trzeba takiego skandalu społecznego jakim była „Kłątwa” Friljica w Teatrze Powszechnym czy wcześniejszy tak zwany skandal pornograficzny przy okazji spektaklu Eweliny Marciniak w Teatrze Polskim we Wrocławiu, by teatr trafił do świadomości szerszych rzesz Polaków. A i tak nie trafia do nich jako zjawisko artystyczne, tylko jako ewentualny skandal polityczny czy obyczajowy. Można więc bez przesady czy egzaltacji powiedzieć, że zajęcie krytyka zostało zlikwidowane, a w najlepszym wypadku umniejszone do rangi autora notek, rozdawcy gwiazdek czy autora swoistej kroniki towarzyskiej, której teatr zapewne też potrzebuje.

Byłem więc gotowy na nowe zawodowe wyzwanie. Myślę, że Grzegorz Jarzyna proponując mi przejście z pozycji zewnętrznej (krytyk) na wewnętrzną (dramaturg) kierował się dawnym rozumieniem roli dramaturga, którego nazywano także wewnętrznym recenzentem, pierwszym widzom. Jest to jedna z możliwych ról, jaką wypełnia dramaturg, ale myślę, że podobną funkcję wypełniał kierownik literacki, którego zwykle zapraszano na próby generalne z prośbą o krytyczną opinię na temat tego, co zobaczył.

Warto tutaj zatrzymać się nad próbą zdefiniowania zajęcia dramaturga. Zdarzyło mi się wziąć udział w ogromnej konferencji zorganizowanej we Frankfurcie nad Menem przez Hansa Thiesa Lehmana, na której zgromadzono sporo ponad setkę dramaturgów z najważniejszych teatrów europejskich. Jednym z celów spotkania była próba ustalenia jednolitej definicji dramaturgii. Mimo, że pojawiło się wiele różnych koncepcji, nie udało się przyjąć jednej definicji. Wielu zwolenników zyskało stanowisko Carla Hegemanna, który twierdził, że zadaniem dramaturga jest nadawanie znaczenia gestom reżysera, to znaczy, że reżyser odpowiada za znaki, a dramaturg za ich interpretację. Często mówiono o innym tradycyjnym rozumieniu roli dramaturga, że jest strażnikiem sensów i nie pozwala, by reżyser pobłądził w labiryncie własnych pomysłów. Dodam tylko, że w gruncie rzeczy rozmowy dotyczyły wyłącznie dramaturgów teatralnych. Nie zastanawiano się w ogóle nad dramaturgami współpracującymi na przykład z choreografami, czy też takimi, którzy wchodzą w działania związane z devising theatre. Poruszono natomiast kwestie związane z dramaturgią operową, także za sprawą obecności z wykładem gościnnym Gerarda Mortiera.

Mam w sprawie zakresu obowiązków dramaturga odrębne zdanie i myślę, że poza bardzo ogólnymi stwierdzeniami dotyczącymi tego, co dramaturg robi i za co odpowiada, jedyną pewną przesłanką określającą zakres jego działań i zadań jest reżyser, z którym dramaturg podejmuje współpracę. I każda współpracująca para realizatorów działa inaczej i inne są wzajemne powinności. Różne są oczekiwania wobec dramaturga, a w związku z tym różne działania, które musi podjąć. Spróbuję opisać swoje dwa poważne doświadczenia dramaturgiczne, to znaczy moją współpracę z Krzysztofem Warlikowskim (teatr dramatyczny) i Mariuszem Trelińskim (opera).

Krzysztof Warlikowski był najpierw bohaterem wielu moich recenzji i wywiadów. Jego teatr stanowił dla mnie jedną z idealnych realizacji wyobrażenia o teatrze artystycznym i angażującym widza. Warto przypomnieć, że spektakle Warlikowskiego początkowo zbierały bardzo złe, wręcz wrogie recenzje. Od pierwszego spektaklu, jaki zobaczyłem, miałem silne poczucie, że oto pojawił się nowy język i nowa grupa tematów, do tej pory nieobecna w polskim teatrze. Przemilczana bądź stabuizowana i wyparta. Najlepiej było to widać w „Hamlecie” zrealizowanym w Teatrze Rozmaitości (1999). W zgodzie z myślą Wyspiańskiego, że „Hamlet” jest o tym, „co jest w Polsce - do myślenia” i znacznie późniejszą analizą Jana Kotta, który stwierdził, że „jeśli Hamleta nie stylizować, wchłania w siebie jak gąbka całą współczesność” tekst Szekspira w rękach Warlikowskiego zgromadził w sobie w sposób nieomal psychoanalityczny lęki i wyparcia związane z cielesnością i tożsamością seksualną, które ujawniły się w czasie transformacji. Był to pierwszy spektakl Warlikowskiego, w którym ciało stało się polityczne. Ponieważ tytułowy bohater przejawiał silną ambiwalencję seksualną, spektakl wzbudził historyczną niechęć recenzentów. Od samego początku starałem się budować, pisząc o Warlikowskim filozofię jego teatru, opisywałem sposób w jaki ten teatr angażował się w polityczną debatę światopoglądową i jak budował swoją więź z widownią – zwykle młodą, ta najbardziej entuzjastycznie od początku reagowała na spektakle Warlikowskiego. Opisywanie tego teatru było świetną analityczną szkołą przygotowującą do dramaturgicznego rozumienia teatru.

Stopniowo rosła we mnie potrzeba uporządkowania horyzontu teatralnego Warlikowskiego. Tak zrodził się pomysł przeprowadzenia z nim cyklu wywiadów. Tematem przewodnim tych rozmów stały się realizacje Szekspirowskie, których Warlikowski miał na swoim koncie już kilka. Praktycznie był najbardziej szekspirowskim z polskich reżyserów. Ponieważ Szekspir jest znakomitym

nauczycielem teatru, a konfrontacja z jego tekstami zmusza do podejmowania określonych decyzji i rozstrzygnięć interpretacyjnych i scenicznych, wydał mi się najlepszą z możliwych osiłą kompozycyjną wywiadów. Tak powstała książka „Szekspir i uzurpator” (2007), w której znalazły się rozmowy z Warlikowskim przeprowadzone specjalnie na użytek tej publikacji. Rozmowy prowadziłem tak, żeby stały się możliwą inspiracją dla młodszych reżyserów i dramaturgów. Pytając zwracałem dużą uwagę właśnie na myślenie dramaturgiczne o Szekspirze, na znaczenie poszczególnych rozwiązań. Sporo miejsca poświęciłem też sposobom współczesnego odczytywania Szekspira i kwestii poszanowania dla tekstu. W teatrze tamtego okresu nie były to zbyt jasne kwestie, a argument niewierności tekstowi, zaczynającej się od odejścia od didaskaliów, był często używany w debacie. Niewierny stosunek do autora poczytywano za barbarzyństwo. Tymczasem z naszej rozmowy wyłonił się bardzo precyzyjny zamysł dramaturgiczny, rozwiązujący ten dylemat. Wierność tekstowi polega na wierności sobie w czytaniu tekstu i dochodzenia w ten sposób do jego ukrytych sensów. Oznacza to lekturę wolną od wszelkich konwencjonalnych ograniczeń czy zasad, odzieranie tekstu z klisz interpretacyjnych, z uprzedzeń i przesądów. To najlepsza szkoła myślenia dramaturgicznego, kiedy analizując tekst zadamy sobie co jakiś czas proste pytanie: a skąd to wiesz? Z tego względu książkę „Szekspir i uzurpator” można traktować jak podręcznik dramaturgiczny pokazujący określony sposób lektury i analizy tekstu, a w pewnej mierze także jako podręcznik reżyserii, bo jak wiadomo oba zajęcia: reżyseria i dramaturgia są dość blisko siebie.

Moja współpraca dramaturgiczna z Krzysztofem Warlikowskim rozpoczęła się w przełomowym momencie dla jego teatru. Powstał właśnie odrębny zespół Nowego Teatru, po zakończeniu współpracy Warlikowskiego z Teatrem Rozmaitości. Rozpoczęła się praca nad spektaklem inaugurującym działalność Nowego Teatru. Ponieważ teatr nie

posiadał własnej siedziby przez pierwsze lata prowadził działalność nomadyczną w wynajętych przestrzeniach, podróżując po festiwalach i teatrach rozproszonych po całym świecie. Taki tryb pracy był z jednej strony bardzo niewygodny i wymagał zwiększonego wysiłku i nakładów finansowych, z drugiej jednak strony stwarzał sytuację nieograniczonej wolności myślenia o tym, czym powstający spektakl może się stać. Od samego początku było wiadomo, czym na pewno nie będzie: realizacją pojedynczego tekstu dramatycznego. Warlikowski deklarował wtedy konsekwentnie chęć uciekania od teatru rozumianego jako teatr reprezentacji czy spotęgowanie teatralnych konwencji, a już wkrótce wypowiedział zdanie, które przysporzyło mu wielu wrogów, oświadczył mianowicie, że „dość ma obsługiwanie cudzych tekstów”. Praca nad „(A)pollonią” była pracą wielkich możliwości i nieograniczonego niczym horyzontu. Zamiar wyłaniał się powoli, a cel nie był bardzo długo określony. Aktorzy mieli pierwszy raz do czynienia z procesem, który wymagał od nich, albo pozwalał im na tak daleko idące współautorstwo i całkowitą wolność własnej wypowiedzi, wpływania na kształt scenariusza czy własne role. Praca nad scenariuszem trwała kilka miesięcy. Po wstępnych spotkaniach cały zespół wyjechał na dwutygodniowe warsztaty, w czasie których czytaliśmy teksty, które potencjalnie mogły znaleźć się w spektaklu. Warlikowski dochodził do ogólnej wizji spektaklu, który pierwotnie miał być pokazany w wyremontowanej hali warsztatowej MPO w Warszawie, obecnej siedzibie Nowego Teatru. Ostatecznie spektakl miał swoją premierę w wynajętej hali Konesera. Ale mimo zmiany miejsca, została zachowana naczelną ideą spektaklu, który miał być koncertem. Koncertem, jaki powinien odbyć się po wojnie, ale się nie odbył z powodu uwarunkowań historycznych. Koncertem, w czasie którego omówiono by i przepracowano to, co się wydarzyło w czasie wojny pomiędzy dwoma współistniejącymi niegdyś narodami, czyli Polakami i Żydami. Te szerokie ramy były kolejnym elementem zwiększającym wolność

twórczą, a koncert i jego formuła miał być rodzajem pułapki zastawionej na emocje widzów. Chodziło o to, by przeprowadzić trudne tematy w niezobowiązującej atmosferze, tak by komunikat, nad którym zaczęliśmy pracę, nie został odrzucony.

Tworzenie „(A)pollonii” zaczęło się od wyznaczenia kilku tekstów, które stanowiły ramę całej konstrukcji. Była to „Oresteja” Ajschylosa, „Alkestis” Eurypidesa oraz kilka opowiadań Hanny Krall, na podstawie których autorka zaczęła pisać własny scenariusz dotyczący historii Apolonii Machczyńskiej – Świątek, mający stać się częścią całości. Początek pracy polegał na poszerzaniu pola tekstów i możliwości. Na początku bez wyraźnego kierunku, starałem się zbierać teksty, które dotyczyły ofiary i Zagłady. Szukałem tekstów współczesnych, zależało mi na tym, żeby historie antyczne spiąć z wojenną historią Apolonii Machczyńskiej i powojennymi dziejami przyznawania jej medalu Sprawiedliwy wśród narodów świata, tak by powstał dziwny korowód katów i ofiar wędrujący przez wieki europejskiej cywilizacji. Dość szybko w orbicie scenariusza pojawili się dwaj autorzy: J.M.Coetzee i jego powieść „Elisabeth Costello” oraz Jonathan Littell i jego „Łaskawe” – powieść świeżo wówczas wydana po polsku, nawiązująca w swojej konstrukcji i tytule do „Orestei”.

Proces budowania scenariusza polegał między innymi na ciągłym negowaniu tego, co stawało się zbyt jednoznaczne czy oczywiste. Wobec powagi tematu ucieczka przed banalnością była koniecznością, trzeba było bardzo uważać, żeby spektakl nie osunął się w komunały wygłoszone w słusznej sprawie. Stąd potrzeba konfrontowania ze sobą wielu różnych postaw, poglądów, a także różnych języków i rodzajów mowy. Dlatego konieczny okazał się tekst Coetzeego, gdzie Elisabeth Costello prowadzi wykład, w którym porównuje to, co obecnie robimy ze zwierzętami w fermach hodowlanych i ubojniach, do holocaustu. Co więcej, w typowej dla siebie prowokacyjnej przesadzie, twierdzi, że holocaust zwierząt jest bez porównania większy, nieporównywalny, jeśli

chodzi o liczbę ofiar idącą w miliony każdego dnia, z tym, co zrobili ludzie ludziom. Z tego powodu konieczny był też tekst Littella, którego bohater – Maksymilian Aue – jest subtelnym berlińczykiem marzącym o karierze pianisty, przyłapanym na kontaktach homoseksualnych i wysłanym na front wschodni. Littell wykorzystał swojego bohatera by pokazać, jak Niemcy rozbudowywali i udoskonalali aparat zagłady. A jednocześnie w bardzo perwersyjny sposób wciąga odbiorców w jego emocjonalność, tak by nieszczęścia frontowe Auego biorącego udział w największych masakrach na ludności cywilnej, między innymi w Babim Jarze, stawały się naszymi nieszczęściami i byśmy empatyzowali z bohaterem nie bacząc na to, jak straszne rzeczy robi, oczywiście „wykonując rozkazy”.

Takie tekstowe poszerzenie doprowadziło do wewnętrznego konfliktu w obrębie scenariusza, który stał się zbiorem głosów i postaw radykalnie odmiennych, wręcz zwalczających się. Ale nie wszystkie teksty, które były potrzebne do spektaklu znalazły się w scenariuszu na zasadzie foundfootage. Czasami oprócz znalezienia dodatkowego tekstu czy przepisania oryginalnego tekstu, konieczne było napisanie tekstu własnego. Już na etapie prób zdarzały się sytuacje wygenerowane przez reżysera i aktorów, w których brakowało tekstowego kontrapunktu umożliwiającego przeprowadzenie sceny. Tak było na przykład w scenie poprzedzającej śmierć Alkestis. Praca nad tym fragmentem spektaklu była wędrowaniem po nieoznaczonym terytorium. Eurypides w swojej tragedii nie daje żadnych wskazówek na temat śmierci Alkestis, która ofiarowała swoje życie w zamian za życie jej męża Admeta. Dążyliśmy do tego, by ukazać ten dziwny rodzaj ofiary, a właściwie samobójstwa, w całej jej rzeczowości i nieznośnej materialności. W domu Alkestis i Admeta pojawiał się Tanatos będący lekarzem wyposażonym w eutanazyjne zastrzyki. Przed uśmierceniem jednak odbywała się kolacja pożegnalna na cześć Alkestis z udziałem jej teściów, którzy zresztą wcześniej

odmówili Admetowi ofiary z własnego życia. Kolacja miała charakter nieco rytualny i przewlekły. Alkestis kilka razy zmienia sukienkę na godzinę śmierci. Teściowie się niecierpliwia, zwłaszcza teściowa, która zaczynała niepostrzeżenie zmieniać strój wieczorowy na żałobny. Miało pójść szybko i bezboleśnie, tymczasem Alkestis utrudniała technologię śmierci. Do tej sceny potrzebny był tekst. Próbowałem pisać dialogi rodzinne kamuflujące tę niezwykle trudną sytuację, ale ich użycie nie przynosiło dobrych rezultatów, rozmiękczało i sentymentalizowało sytuację. Zastanawiałem się, o czym może mówić kobieta, która za chwilę ma umrzeć dla/za swojego męża. Kobieta, która kocha, ale najwyraźniej jej uczucie nie jest odwzajemnione w równym stopniu, skoro mąż zgodził się przyjąć ofiarę życia. Próbowałem rozwiązać tę scenę używając tekstów alegorycznych: baśni, przypowieści czy historii mitycznych. Te okazywały się za słabe, zbyt odległe od tego, czego świadkami byli widzowie. W końcu doszedłem do wniosku, że tekst do tej sceny powinien być nieco absurdalny, a jednocześnie bardzo prawdopodobny i dotyczyć miłości. Stąd wzięła się opowieść Alkestis o spełnionej i szczęśliwej miłości mężczyzny, który uprawiał seks z delfinicą. Seks z delfinami okazał się być bardzo bogatym polem poszukiwań. W Internecie odkryłem wiele stron, blogów i opisów dotyczących tego rodzaju relacji. Tak powstała scena śmierci Alkestis.

Szczegółowy opis mojej metody dramaturgicznej, którą stosuję w pracy z Krzysztofem Warlikowskim zawarłem w pracy doktorskiej obronionej w PWST w Krakowie w 2014 roku. Zastanawiając się cały czas nad tym, jak zdefiniować ten rodzaj pracy nad adaptacją i scenariuszem, a wreszcie nad samym spektaklem pomyślałem teraz, że dobrym odniesieniem jest termin wzięty z dziedziny sztuk wizualnych, a ściślej z wideoartu, w którym funkcjonuje gatunek nazwany „instalacją wielokanałową”. To działanie przy pomocy kilku ekranów, na których wyświetlane są poszczególne filmy – elementy całości, podlegające mniej lub bardziej widocznej synchronizacji czy

współmontażowi. Widzowie zwykle mogą sami wybrać kolejność oglądania, a więc sami układają własny scenariusz, swoją odrębną narrację. A jednak ich swoboda odbioru zostaje z góry zaplanowana i również wpisana w scenariusz. Podobnie dzieje się z kompleksowymi tekstami używanymi do spektakli Krzysztofa Warlikowskiego. Ich wielokanałowość jest warunkiem niezbywalnym, który uruchamia możliwość stworzenia teatru. Daje odpowiednią dozę swobody uwalniając reżysera od tekstowych powinności. Zarazem przenosi na niego główny ciężar autorstwa. Z drugiej strony widz pozostaje w swojej własnej sferze wolności, mając możliwość czynnego współtworzenia spektaklu, jest utrzymywany cały czas w stanie krytycznej czujności, nie może zaprzestać myślenia i odbioru intelektualnego wspieranego emocjami.

Zasada wielokanałowości sprawdziła się przy wszystkich spektaklach, które dotychczas zrealizowałem z Krzysztofem Warlikowskim. Nawet wtedy, gdy osią spektaklu był jeden tekst dramatyczny, jak to miało miejsce podczas pracy nad „Tramwajem zwanym Pożądaniem” Tennessee Williamsa w paryskim Odeonie, gdzie nie tylko poprawiając tłumaczenie dokonaliśmy przepisania przez Wajdiego Mouawada, ale także dodaliśmy kilka dodatkowych kanałów nadawania, między innymi fragmenty „Uczty” Platona, „Salome” Wilde’a czy „Jerozolimy wyzwolonej” Torquato Tassa. Trudno wytłumaczyć, jakimi ścieżkami biegły poszukiwania tych tekstów. Głównie powodowała nimi intuicja, chęć znalezienia szerszego kontekstu, w którym da się osadzić dany utwór. Potrzeba kontekstu, nieodparta chęć badania tekstu poprzez „pocieranie tekstem o tekst” wynika zapewne z utraty wiary w dramat jako byt absolutny. To zjawisko trwające w teatrze od ponad stu lat, a jednak wciąż budzi emocje i traktowane jest jak choroba, to znaczy z nadzieją na remisję.

Tymczasem wobec rozwijających się nowych form teatru, który w ogóle używa tekstu jako podstawy struktury dramaturgicznej jawi się jako coraz bardziej

przestarzały. Zwłaszcza, gdy do teatru przynoszony jest gotowy tekst i rozdawany aktorom jako skrypt przeznaczony do realizacji, czy do wystawienia. Wystawienie to termin w całości przynależący do teatru reprezentacji, w którym wierzone w odrębność świata scenicznego, teatru, w którym nie słyszano ani o postdramatyczności, ani tym bardziej o zwrocie performatywnym.

Innym przykładem adaptacji wielokanałowej jest tekst spektaklu „Francuzi” przygotowanego na podstawie powieści Marcela Prousta „W poszukiwaniu straconego czasu”. Samo zbudowanie Proustowskiego scenariusza było wielkim wyzwaniem, nie tylko z uwagi na ogrom samej powieści, ale także na specyfikę Proustowskich zdań, rozległość panoramy dziejowej i pejzaż postaci, którymi Proust z pasją i drobiazgowością reportera wypełnił swój powieściowy cykl. Dość szybko znalazł się motyw, nadający kierunek adaptacji i życiu społeczności na scenie. Spektakl rozpoczyna sprawa Dreyfusa, a kończy wojna światowa. Takie historyczne osadzenie tworzyło bardzo mocną ramę scenariuszową, jednocześnie pozwalało na postępowanie anachroniczne, czyli stworzenie możliwości odczytania tych wydarzeń jako wariantu współczesności. Alfred Dreyfus pojawiał się na scenie jako duch, wywołany podczas seansu spirytystycznego gromady znudzonych arystokratów. Pojawiał się, by wygłosić zaadresowaną do widowni oskarżycielską mowę. Poszukiwania autentycznej mowy sądowej Dreyfusa rychło wykazały, że taka nigdy się nie wydarzyła. Dreyfus nie był płomiennym bohaterem. Pierwsza wersja mowy powstała więc na podstawie tekstu Emila Zoli „Oskarżam”, ale nie była wystarczająco metaforyczna i nie miała też odpowiedniej siły językowego wyrazu. Tekst, który pojawił się w spektaklu jest zainspirowany opowiadaniem Franza Kafki „Mur” i dokumentami z przesłuchań Dreyfusa. W ten sposób został zbudowany pierwszy „kanał” adaptacji lokujący tekst Prousta, traktowany często jako tekst niepolityczny, w bardzo mocno napiętym

kontekście jednej z pierwszych afer nowożytnej Europy, która umożliwiła budowanie scenariuszy politycznych nie na faktach, lecz na uprzedzeniach.

Żeby jednak duch Dreyfusa mógł pojawić się na scenie, ktoś musi go wprowadzić. Stąd potrzeba seansu spirytystycznego, którego w całym dziele Prousta nie ma. Wspomina się oczywiście o spirytyzmie, który był szalenie popularny w tamtej epoce, ale opisu seansu nie ma. Jest za to w bliskiej czasowo powieści, czyli w „Czarodziejskiej górze” Tomasza Manna. To był pierwszy trop dla tej sceny, ale okazał się niewystarczająco dobry. Warlikowskiemu nie odpowiadał język Manna, zbyt poważny i jednocześnie zbyt sceptyczny i ironiczny. W końcu scena została zainspirowana filmem Antonioniego „Noc”, w którym nie wierzący w spirytyzm arystokraci bawią się w wywoływanie duchów. Chodziło o lekkie zaczęcie, tak by skonstrastować los Dreyfusa z głupawym nastrojem społeczeństwa, które jak zawsze najbardziej lubi się bawić.

Wielokanałowych interwencji we „Francuzach” jest sporo, a zadanie dramaturga nie zawsze polegało na znalezieniu tekstu. Dobrym przykładem jest scena, w której wykonywany jest Koncert Venteuilla. Oczywiście w powieści nie ma zapisu nutowego utworu, jest tylko kilka opinii o nim.

Badacze Prousta uważają, że pierwowzorem muzycznym była dla niego „Sonata skrzypcowa” Cesara Francka. Ale wykonanie dzisiaj tego utworu miałoby ewentualnie rekonstruktorski sens, nie dałoby natomiast szansy na osiągnięcie głębokiego wzruszenia i szoku, jakim ten utwór powinien być. Krzysztof Warlikowski myślał o zamówieniu utworu na kwartet smyczkowy u Pawła Mykietyna – kompozytora, z którym od bardzo dawna współpracuje. Znalazłem jednak ciekawsze rozwiązanie przeszukując istniejące kompozycje Mykietyna. Jeden z utworów zatytułowany „Utwór na wiolonczelę i taśmę” nadawał się do spektaklu idealnie, także z uwagi na zawartą w nim ścieżkę dźwiękową pamięci i wspomnienia, a więc temat esencjonalny dla materii

Proustowskiej. Solo wiolonczeli grane jest razem z dźwiękami odtwarzanymi z taśmy, które w większości pochodzą z różnych utworów pisanych do wcześniejszych spektakli Warlikowskiego. Co więcej, użyto tam archiwalnej rejestracji głosu Sary Barnhardt recytującej „Fedrę”, co dla wielokanałowości komunikatu ma znaczenie. Sarah Bernhardt była jedną z osób będących na dziedzińcu paryskiej Ecole Militaire podczas degradacji Dreyfusa. Była też Fedrą swoich czasów, a Fedra dla Prousta jest jednym z najważniejszych tekstów referencyjnych i z tego powodu fragmenty tekstu Racine’a pojawiły się w spektaklu. „Utwór na wiolonczelę i taśmę” wykonywany jest na żywo przez Michała Pepola i stanowi część spektaklu, a zarazem jest rodzajem muzycznej instalacji wewnątrz dzieła teatralnego. Dodatkowo koncertowi towarzyszy projekcja animacji wykonanej przez Kamila Polaka nawiązującej do filmu Larsa von Triera „Melancholia”, a koncert poprzedza napisana scena, w której zapraszająca do słuchania muzyki pani Verdurin wykonuje własny performance podnosząc kwestie kobiecej cielesności i pożądania. Występuje w masce szympanasy, przez co jej obecność wprowadza duże zamieszanie w spotkanie towarzyskie. Cała scena została tutaj przemontowana. W powieści bowiem skład gości i przebieg koncertu jest zupełnie inny. Ale potrzebne było zagęszczenie akcji i wprowadzenie performansu pani Verdurin, aby jej snobistyczny salon sztuki uczynić bardziej współcześnie możliwym i ekscentrycznym.

Podobnym poszerzeniem pola znaczeń było dodanie w końcówce spektaklu zmontowanego monologu Fedry z Racine’owskiej wersji tekstu. „Fedra” pojawia się w powieści wielokrotnie. Jest związana z pierwszą wizytą narratora w teatrze i pierwszym rozczarowaniem, będącym podstawowym mechanizmem jego psychiki. Kiedy właściwie kończą się wątki wywiedzione wprost z powieści Prousta wszyscy bohaterowie, już starzy – skorzystaliśmy ze skoku czasowego, jaki Proust konstruuje w swojej powieści -

przychodzą słuchać Racheli recytującej Fedrę. Niegdyś młoda i skandalizująca aktorka, pogardzana przez wyrafinowanych widzów, stała się największą aktorką swojej epoki. Wyznanie Fedry pochodzące z jeszcze innego porządku, przynosi zakamuflowany rodzaj objaśnienia dla przeżyć narratora. Ujawnia poziom zdrady i zakłamania, które w efekcie dają rodzaj życia w prawdzie.

Praca nad „Francuzami” była dwuletnią przygodą i mierzeniem się z niebotycznie trudnym materiałem literackim, jak wiadomo również bardzo obszernym, która doprowadziła do stworzenia wielokanałowej adaptacji dającej niezmiernie pole do swobodnych wędrówek i poszukiwań asocjacyjnych widzów.

Podsumowując chciałbym jeszcze raz powrócić do mojego rozumienia roli dramaturga w teatrze. Jest on majeutycznym inspiratorem. Jego główne zadanie polega na wydobywaniu z głowy reżysera elementów, które znajdą się w spektaklu, wspólnym ich wymyśleniu i wytwarzaniu, opatrywaniu niezbędnym tekstem i wreszcie strukturyzowaniu. W rezultacie dramaturg współodpowiada za koncepcję spektaklu, za jego sensy i wymowę. W wypadku rozbudowanych działań adaptacyjnych, które prowadzą do powstania adaptacji wielokanałowej dramaturg staje się współautorem tekstu, bo to on decyduje o jego strukturze, a więc o wymowie całości, korzystając z wielu tekstów gotowych ostatecznie tworzy tekst własny – w wypadku pracy z Warlikowskim wspólnie z reżyserem.

Moje doświadczenie zdobywane podczas kolejnych realizacji teatralnych współtworzonych wspólnie z Krzysztofem Warlikowskim nie upoważnia mnie do sformułowania żadnej ogólnie obowiązującej metody dramaturgicznej, bo taka prawdopodobnie nie istnieje. Natomiast doświadczenie z całą pewnością jest podstawą warsztatu, gwarantem swobody i pewności decyzji, obarczonych rzeczą jasną ogromnym

ryzykiem artystycznym i odpowiedzialnością za końcowy efekt komunikacyjny. To jednak towarzyszy wszystkim działaniom artystycznym.

Dyskusja o tym, kto odpowiada za interpretację w teatrze jest nie do zakończenia, każdorazowo bowiem odpowiedź zależy od strategii reżysera. Niektórzy odżegnują się od interpretowania przekazu pozostawiając go w całości w gestii widza (np. Robert Wilson czy Romeo Castellucci), inni pragną komunikować się do samego końca spektaklu wedle własnych zasad, tak by nie stracić kontroli nad torem myśli widza. Adaptacja wielokanałowa jest rozwiązaniem pomiędzy tymi dwiema skrajnościami, w jakimś sensie jest tragicznym dążeniem do pełnej wolności widza w odbiorze spektaklu i oznaczaniu jego znaków, z drugiej strony zaś nie porzuca strategii kontroli uwagi i doboru sensów przez widza. Z tego względu jest wyjątkowo ciekawą strategią komunikacyjną pozwalającą na bardzo nowoczesną relację z widzem, to znaczy na prowadzenie pełnej napięcia debaty. Dla Warlikowskiego debata z widzem jest obsesją, cały jego teatr skonstruowany jest tak, by widz miał w nim jak najwięcej do powiedzenia. Nie chodzi tylko o sytuacje, w których rozświetlone w sali teatralnej lampy ujawniają obecność widowni, zaburzając bezpieczne ukrycie się przed innymi widzami i przed sobą samym. W tym teatrze bardzo często obecny jest monolog, który adresowany jest wprost do widzów. Widzów się zaczepia, pyta, prześladowuje dylematami, na które nie mają odpowiedzi. Rujnuje się ich bezpieczeństwo i zakłóca teatralną samotność. Nawet kiedy sytuacje oparte są na dialogach aktorzy podają kwestie w szczególny sposób, tak by zanim kwestia dotrze do partnera na scenie, odbiła się najpierw od widowni, by docierała do rozmówcy niejako już obciążona stanowiskiem widzów. Taki sposób działania uprzywilejowuje adaptację wielokanałową, powoduje bowiem, że publiczność zmuszona do współtworzenia scenariusza jest stale obecna w przestrzeni tej instalacji, a

więc nie ma możliwości uciec od debaty ze spektaklem. Staje się jego centrum, prawdziwym aktywnym uczestnikiem.

Praca dramaturga w operze różni się znacząco od tej w teatrze dramatycznym, a ma szansę rozwoju jedynie wtedy, kiedy operę traktuje się w zgodzie z francuskim określeniem gatunku, czyli jako *theatre lyrique*, w którym słowo teatr jest na pierwszym miejscu, a w związku z tym zakłada możliwość wyjścia poza konwencję wystawiania oper jako masywnych widowisk kostiumowych pozbawionych intelektualnego znaczenia, a zatem również możliwości odwołania się do porządku innego niż emocjonalność wynikająca z reakcji na dźwięki. Sytuacja jest o tyle poważna, że jak zauważył jeden z największych reformatorów nowoczesnej opery Gerard Mortier, skazani jesteśmy na około setkę tytułów, które właściwie w kółko wystawiane są w teatrach operowych na całym świecie. Wszyscy znamy tę listę przebojów na pamięć. Do tego dokładają się dodatkowe ograniczenia związane z kosztami produkcji oper, które często muszą uzależniać swoje poczynania od gustu zamożnych sponsorów, którzy nie poszukują sensacji, skandalu ani nawet artystycznych rewolucji, tylko odpowiednio spektakularnego tła dla swojego logotypu. I wreszcie publiczność operowa tylko czasami składa się z otwartej na eksperymenty publiczności teatralnej. Na ogół jednak drogie bilety do opery kupują przedstawiciele klasy średniej o dość mainstreamowych gustach.

Jednym z pomysłów Mortiera, który był dyrektorem kilku najpoważniejszych europejskich oper, między innymi Opery Paryskiej, La Monnaie w Brukseli czy Teatro Reale w Madrycie, ponadto szefem Festiwalu w Salzburgu i założycielem Ruhrtriennale, było wprowadzenie do opery reżyserów teatralnych i filmowych, tych, którzy wcześniej w teatrze czy filmie zbudowali bardzo odrębny język, osiągnęli mistrzostwo w

oryginalności, przełamującej teatralne konwencje. Z tymi reżyserami wiązał swój repertuar Mortier, dokonując często gwałtów na publiczności, która w większości nie akceptowała jego odważnych artystycznie posunięć. Dlatego w teatrach, którymi zarządzał zwykle oklaski wyglądały tak samo: frenetyczne owacje dla solistów, dyrygenta i orkiestry oraz buczenie dla ekipy realizatorów. Również krytycy nie szczędzili Mortierowi razów. A jednak jego nowy model teatru operowego upowszechnił się i spowodował wyłonienie czołówki oper europejskich realizujących program wysoce artystyczny, w których do pracy zaprasza się takich reżyserów jak Romeo Castellucci, Robert Wilson, Johan Simons, Ivo van Hove, Michael Hanecke, Frank Castorf, Katie Mitchell, Krzysztof Warlikowski. Nałożenie na operowe, dobrze znane treści nowych, często rewolucyjnych interpretacji spowodowało odnowienie znaczenia tych utworów, a często przywróciło wiarę w ich istotność. Tak więc rewolucja w teatrze operowym przebiega pod znakiem jej reteatralizacji. Następuje powrót do znaczeń, między innymi dlatego, że libretto znowu traktowane jest jako tekst, a nie pretekst. Oczywiście krążą legendy o niedoskonałościach literackich oper i rzeczywiście na ogół nie są to arcydzieła literatury. A jednak, kiedy się potraktuje te teksty serio, otwierają się poważne możliwości interpretacyjne. Dlatego obecność dramaturga w operze jest uzasadniona. Zresztą był to także element reformy Mortiera, który wykształcił całą grupę dramaturgów operowych. Ponadto sam opublikował książkę zatytułowaną „Dramaturgia pasji”, która przecierała szlaki kodyfikacji wiedzy mogącej posłużyć dramaturgom operowym.

Moja zawodowa przygoda z operą paradoksalnie zaczęła się jednak w teatrze dramatycznym. W roku 2006 pracowałem jako dramaturg z Grzegorzem Jarzyną przygotowując eksperymentalne hybrydyczne przedsięwzięcie, którego punktem wyjścia była opera Mozarta „Don Giovanni”. Jarzyna miał wtedy za sobą jedną pracę w

operze, (zresztą jego kariera operowa zamarła po kilku realizacjach), którą było skandalizujące wystawienie „Cosi fan tutte”, gdzie między innymi została dodana do muzyki Mozarta piosenka zespołu Boney M. Pomysł na „Don Giovanniego” wynikał z ambiwalencji uczuć reżysera po pierwszej operowej realizacji. Z jednej strony zachwytu teatralnymi i emocjonalnymi możliwościami opery, z drugiej rozczarowania operowym aktorstwem, które w niektórych teatrach nadal pozostawia wiele do życzenia. Stąd pojawił się pomysł opery zagranej przez aktorów, którzy w czasie odtwarzanych z playbacku arii wykonywali synchroniczne ruchy ustami. Aktorzy byli obecni podczas nagrywania dubbingów przez śpiewaków, uczyli się ich ekspresji, tak, by osiągnąć wiarygodną motorykę na scenie. Celem nie było wystawienie opery Mozarta. Celem było zastanowienie się nad tym, jak opera może funkcjonować w teatrze, a teatr w operze, eksploracja wzajemnych powiązań i uwikłań. W adaptacji zastosowałem prostą ramę narracyjną, rozpoczynając spektakl od morderstwa dokonanego na Komandorze, po którym Don Giovanni udawał się do opery właśnie na „Don Giovanniego”. Ta metateatralność, czy raczej metaoperowość od razu nałożyła na cały spektakl kontekst krytyczny i dekonstrukcyjny. Z dzisiejszej perspektywy to doświadczenie wydaje mi się bardzo pożytecznym dla moich późniejszych działań w operze, ale jednocześnie mam pełną świadomość jego jednorazowości. To był fałszywy trop, który nauczył mnie jednej rzeczy, że nowych rozwiązań interpretacyjnych i inscenizacyjnych dla opery należy poszukiwać w samej operze, a nie poza nią.

Przykładem działania wielokanałowego w materii operowej może być spektakl wyreżyserowany przez Mariusza Trelińskiego, który był jedną z dziesięciu moich realizacji z tym reżyserem. Chodzi o podwójny wieczór z dwiema połączonymi operami: „Jolantą” Piotra Czajkowskiego i „Zamkiem Sinobrodęgo” Beli Bartoka. Ta realizacja miała zresztą swoje dwie odsłony. Wszystko zaczęło się w Teatrze Marińskim w Sankt

Petersburgu. W pierwszej realizacji połączone zostały, decyzją Walerego Giergiewa – dyrektora artystycznego petersburskiego teatru, dwie jednoaktówki operowe: „Aleko” Rachmaninowa i „Jolanta” Czajkowskiego. Łączenie krótkich oper w parę wynika z ekonomiki wieczoru. Publiczność oczekuje pełnowymiarowego spektaklu, trwającego co najmniej półtorej godziny, tymczasem żadna z dwóch oper nie jest wystarczająco długa. Połączenie „Aleko” i „Jolanty” spełniało założenia wieczoru rosyjskiego, o co chodziło Giergiewowi. Dramaturgicznie jednak oba utwory nie dawały żadnej możliwości znalezienia łączącej idei inscenizacyjnej. W związku z tym skupiłem się na zinterpretowaniu każdej z nich w sposób jak najpełniejszy i bogaty.

Opera Czajkowskiego daje wielkie pole do popisu myśleniu dramaturgicznemu. Oparta jest na baśni o niewidomej królewnie, którą ojciec poczuwający się do winy za jej ślepotę, przetrzymuje w zbudowanym dla niej utopijnym miejscu. Odizolowana od świata Jolanta nie może dowiedzieć się, że nie widzi. Żyje wśród wiernych sług, którzy eliminują z jej świata pojęcia związane z widzeniem, a na pytanie, do czego służą oczy, Jolanta odpowiada sobie sama: „do płakania”. Ta utopia szybko staje się dystopią. Kiedy w okolicy pojawią się dwaj królewicze, reprezentujący dwa modele męskiego pożądania, sprawa wymyka się spod kontroli i Jolanta zdaje sobie sprawę ze swojego kalectwa. Uświadomienie przychodzi jednak jednocześnie z zakochaniem, co prowadzi operę do wielkiego finału: Jolanta widzi. Ale chwila wyczekiwanego szczęścia zmacona jest przerażeniem Jolanty na widok tego, co zobaczyła, jakich ludzi dokoła siebie dostrzegła, jak wygląda świat realny, nie ten wyobrażony z perspektywy utopijnego więzienia. Czajkowski sam napisał libretto do „Jolanty” korzystając z baśniowego pierwowzoru. W jego historii nie wiadomo, dlaczego Jolanta nie widzi. Czy taka się urodziła, czy straciła wzrok na skutek jakiegoś traumatycznego przeżycia? W oryginale Jolanta traci wzrok w

pożarze. To najpoważniejsza zmiana dokonana przez Czajkowskiego – usunięcie wytłumaczalnej przyczyny utraty wzroku.

W pracy nad „Jolantą” duże znaczenie miały dla mnie fakty związane z biografią Czajkowskiego. To był jego ostatni utwór pisany w czasie skandalu homoseksualnego wywołanego ujawnieniem romansu ze znacznie młodszym mężczyzną. Istnieją domniemania o wymuszonym samobójstwie kompozytora. W tej perspektywie odmienność Jolanty, jej ślepotą i uciekanie przed światem normalnie widzących, zaczyna nabierać zupełnie nowych znaczeń.

„Jolanta” została więc zinterpretowana bardzo psychoanalitycznie. Stała się opowieścią o lękach wywołanych wypartą traumą, którą mogło być molestowanie seksualne przez ojca, będącego figurą myśliwego, polującego na sarny. Ślepotą jest też blokadą seksualną zwielokrotnioną izolacją Jolanty. Wspólnie z reżyserem i scenografem podjęliśmy decyzję, żeby tak unowocześnioną historię o dojrzewaniu i traumie pozostawić w baśniowych realiach. Nie ujednoznaczniać kontekstu, przeprowadzić zakorzenioną w nowoczesnych teoriach opowieść w obrazowaniu niewinnie i zwodniczo baśniowym.

Tak poprowadzona „Jolanta” spodobała się dyrektorowi Metropolitan Opera, który przyjechał do Petersburga. Zaprosił spektakl do MET, ale w nowym towarzystwie. Nie od razu było wiadomo, jaki utwór spotka się z „Jolantą”. Pojawił się nawet pomysł skomponowania „do pary” opery współczesnej, której bohaterką byłaby Marylin Monroe. Tak śmiały plan nie był jednak możliwy do zrealizowania. Z repertuaru klasycznego, choć dwudziestowiecznego, został wybrany „Zamek Sinobrodego” Beli Bartoka i w takim zestawieniu spektakl pojawił się najpierw na scenie Teatru Wielkiego Opery Narodowej w Warszawie, a następnie w nowojorskiej Metropolitan Opera. To zestawienie otworzyło zupełnie nowe, wspaniałe możliwości. Dwa utwory, mimo że

muzycznie bardzo odległe ujawniły wiele wspólnych wątków, a to stworzyło możliwość wielokanałowego nadawania, które jest jednym z żywiołów dramaturgii, także w operze.

Historia Judith jest również podszyta traumami kobiecej seksualności uwikłanej w męski świat. Judith przyjeżdża do zamku, który w librecie Beli Balazsa stracił wszystkie cechy naiwnej baśniowości rodem z pierwowzoru, czyli utworu Charlesa Perrault. O Judith wiemy niewiele: zostawiła rodzinę i narzeczonego. Porzuciła stabilizację, by zaryzykować śmiertelnie niebezpieczny kontakt z Sinobrodym, który jest obietnicą nieposkromionych namiętności. Judith może być więc dojrzałą wersją Jolanty, która po odzyskaniu wzroku i związku z platonizującym kochankiem, decyduje się spotkać z dojrzałym mężczyzną. Stan wewnętrzny Sinobrodego reprezentuje zamek, będący – jakby powiedział Krystian Lupa - rodzajem pejzażu wewnętrznego tytułowego bohatera. Zamek jest mroczny, zimny, wilgotny, depresyjny, przerażający, przecieka, nie ma w nim światła ani powietrza. Judith boi się mężczyzny, który sam jest lękiem. Jolanta przeszła przez lęki związane z dojrzewaniem – jej ślepotą może być po prostu niegotowością na wkroczenie w dorosłość, przejście do fazy genitalnej. Judith jest rozczarowana przeciętnością. Poszukuje ryzyka, śmiertelnie niebezpiecznej gry. Obie figury kobiece zachowujące pełną podmiotowość dopełniają się wzajemnie. Tam, gdzie skończyła pierwsza, zaczyna druga. Stąd pomysł na symetryczność dekoracji do obu oper – miejscem akcji jest mroczny las determinujący Jolantę i Judith. Sprzyjająca była też baśniowość obu historii. „Jolanta” została opowiedziana jako biała baśń podszyta mrokiem, który zawładnął w całości historią Judith, która stała się czarną baśnią. Fascynowało mnie to dopełnienie dwóch historii i dwóch losów, które stały się przez to wzajemnie zdeterminowane i nieodwracalne. Zestawienie tych dwóch utworów stało się kulminacją metody badania tekstu poprzez pocieranie o drugi tekst. Powstało

przedstawienie stanowiące spójną całość, z jednoczącą myślą interpretacyjną. Jednocześnie ta podwójna praca ujawniła nowe możliwości otwierania operowych librett, potraktowanych z pełnym zaufaniem w ich jakość i zawartość.

Na ogół jednak dramaturg w operze ma do czynienia z jednym utworem i musi stosować zabiegi wielokanałowe bez naruszania integralności dzieła, ale tak, by uwypuklić znaczenia tekstu wyjściowego. W pracy dramaturga najbardziej podstawowym narzędziem jest słowo: redakcja i pisanie. W operze jest się tego narzędzia pozbawionym. Zmienia się paradygmat na rzecz konceptu. To właśnie koncept rządzi w operowych działaniach dramaturgicznych. Ograniczenie, jakim jest ścisła wierność partyturze i librettu staje się wolnością otwarcia do myślenia o możliwościach reteatralizacji opery. Reżyserzy teatralni czy filmowi trafiający do opery, poszukują sposobów na dodanie nowych tekstów i kontekstów. Pojawiają się prologi, intermedia, projekcje, rozpauzowania. W rezultacie utwór oryginalny wchłania dodatkowe znaczenia, a jego interpretacja zaczyna podążać odrębnym torem, budując nową tkankę znaczeń i znaków.

Dramaturg w operze jest zjawiskiem nowym, często nierozumianym nawet przez duże domy operowe. Oczywiście determinacja reżysera, który chce pracować z dramaturgiem toruje ścieżki i otwiera możliwości. Ale w swojej pracy w operze często stykałem się z pytaniem, co tak naprawdę w niej robię. Niektórzy podejrzewali, że jestem odpowiedzialny za tekst tłumaczenia wyświetlany nad sceną i byli zdumieni, że nie tylko za to. Wielokrotnie zdarzyło mi się też walczyć o uznanie dramaturga za członka głównego zespołu realizacyjnego, w skład którego wchodzi reżyser, scenograf, autor kostiumów, choreograf, reżyser światła i autor wideo, czasami jeszcze charakteryzator i fryzjer. W bardzo konserwatywnej i hieratycznej strukturze opery zmiany następują powoli, ale nieuchronnie. Nawet w Metropolitan Opera po długiej

walce, udało mi się znaleźć w gronie realizatorów, a nie personelu technicznego. I myślę, że dramaturdzy w operze dopiero rozpoczynają działanie. Być może uda im się doprowadzić do rozmontowania systemu listy przebojów i poszerzenia grupy wystawianych utworów o nowe, zdekonstruowane formy operowe. Oczywiście w ścisłym współdziałaniu z kompozytorami. I w tych działaniach idea wielokanałowości może zyskać spełnienie.

Działaniem w tym kierunku było stworzenie dla Pawła Mykietyna libretta do opery „Król Lear” (prawykonanie na Festiwalu Sacrum Profanum w Krakowie we wrześniu 2012 roku). Rozmowy z kompozytorem prowadziłem bardzo długo, szukając mocnego tekstu, który swoją warstwą brzmieniową mógłby dorównać muzyce, być jej partnerem. W końcu zdecydowaliśmy się na adaptację sztuki Rodriga Garcii „Król Lear”, która zachowuje luźny związek z Szekspirowskim oryginałem. Bohaterem tekstu jest bowiem pies poddawany przez swojego właściciela najokrutniejszym torturom. Stary król spadł do rangi psa. Radykalne, często okrutne opisy wzięte z solilokwium Garcii zderzone z poetyckimi frazami Szekspirowskiego Błazna dawały piorunujący efekt obcości. Nienarracyjny tekst stał się bohaterem tej opery. Połączenie różnych źródeł tekstowych w nową radykalną strukturę było poważnym testem dla zastosowania adaptacji wielokanałowej stworzonej na potrzeby operowe. W tym wypadku dramaturg wystąpił w charakterze autora adaptacji.

Od 2012 roku prowadzę **zajęcia w warszawskiej Akademii Teatralnej**. Początkowo w charakterze gościnnego wykładowcy, a od 2016 roku jestem etatowym pracownikiem AT. Od roku akademickiego 2016/2017 zacząłem prowadzenie Warsztatów dramaturgicznych oprócz zajęć nazwanych Współczesne życie teatralne, które zajmują się analizą najciekawszych zjawisk we współczesnym teatrze polskim i europejskim, co

oznacza analizę strategii reżyserskich i dramaturgicznych stosowanych przez najwybitniejszych twórców. Wcześniej uczyłem też pisania o teatrze na warsztatach, na których dzieliłem się moim doświadczeniem krytyka teatralnego.

W procesie nauczania istotne jest dla mnie rewoltowanie myślenia o teatrze, ciągle zaburzanie „słusznych” przekonań na temat tego, jaki teatr być powinien, bo przecież wszystko to, co w sztuce zdarza się oryginalnego, wynika z niepoprawności, pójścia własną, zwykle nieakceptowaną przez mainstream drogą. Staram się zawsze pokazywać oryginalność rozwiązań i strategii twórczych, które powodują, że uwaga widza zostaje wpuszczona w „pułapkę na myszy”. A dzieje się tak wtedy, kiedy zastosowane rozwiązania są nieoczekiwane, czyli niekonwencjonalne. Jednym z punktów wyjścia do naszych rozważań jest analiza filmu Johna Casavetessa „Opening Night”, który jest filmem o teatrze i aktorstwie. W jednej ze scen przeżywająca głęboki kryzys starzejąca się aktorka – w roli głównej Gina Rowlands – podczas próby zaczyna gwałtownie protestować przeciwko temu, że jej partner sceniczny ma ją uderzyć w twarz. Rutynowa w sumie scena z przygotowywanego spektaklu wywołuje lawinową katastrofę, która w rezultacie doprowadza do zakwestionowania całego przedstawienia. Na pytanie aktorki, dlaczego ma pozwolić na to, by bito ją po twarzy, co jest dla niej bolesne i upokarzające, słyszy, że „przyjęte jest, że aktorki bije się po twarzy”. Szczelina, która za chwilę staje się przepaścią pomiędzy osobą aktorki i postacią sceniczną, ujawnia podstawowe mankamenty teatru reprezentacji, który całkowicie ignoruje indywidualność aktora, jego osobowość, stawiając na postać sceniczną. Tymczasem zwrot performatywny w teatrze w całości zanegował ten sposób tworzenia i myślenia uwalniając ogromne przestrzenie nowej energii dla kreatywności twórców. Zrozumienie tych nowych sposobów myślenia jest podstawą do rozwijania własnych koncepcji i

własnego warsztatu, także dramaturgicznego. Pozwala na tworzenie teatru, który debatuje z widzem, a nie traktuje go jak w gruncie rzeczy nieobecny świadek.

Analizując przedstawienia takich reżyserów jak Krystian Lupa, Krzysztof Warlikowski, Romeo Castellucci, Rodrigo Garcia, Angelica Liddell, Jan Lauwers, Frank Castorf, Christoph Marthaler, Rene Pollesch i wielu innych, pokazuję mechanizmy i strategie zarządzania widzem, jego uwagą i krytycznym myśleniem. Jednocześnie analizujemy zabiegi dramaturgiczne i reżyserskie, prowadzące do zbudowania indywidualnego języka wypowiedzi artystycznej. Celem zajęć jest nie tylko analiza, ale również nauczanie studentów mówienia i pisania o teatrze, prowadzenia debaty na argumenty, wychodzącej poza pole automatycznych stwierdzeń oceniających: podoba mi się, nie podoba mi się. Dla mnie jako nauczyciela ocena jest mniej istotna od zrozumienia. Ale oczywiście postrzegam też siebie jako osobę odpowiedzialną za kształtowanie gustu studentów. To jest najtrudniejsza część pracy i właśnie dla niej zrozumienie i umiejętność analizy są podstawą.

Z kolei warsztaty dramaturgiczne, które pojawiły się w programie nauczania Akademii Teatralnej dopiero w ubiegłym roku, odpowiadając na coraz większe zapotrzebowanie na dramaturgów w polskich teatrach, są dla mnie przede wszystkim polem do otwierania głów studentów i poszerzania ich pola twórczej wolności. W świetle tego, co pisałem na początku tego tekstu, nie ma żadnych metod, które można by sztywno implementować w dramaturgiczne działania, każdy dramaturg jest przecież artystą i jego praca zależeć będzie od jego indywidualnego talentu i erudycji, która jest w tym zajęciu podstawą. Uczymy się więc podstaw, czyli zdobywamy wiadomości o podstawowych technikach dramaturgicznych, a następnie zaczynamy badać pole działania dramaturga. Ćwiczymy analizę tekstu, śledzimy rozmaite ujęcia losów tych samych postaci (np. Fedry w ujęciu różnych autorów z różnych epok), uczymy się pisać

sceny, łączyć tekst, dopisywać fragmenty, których potrzebuje reżyser, wreszcie pracujemy nad teatralną adaptacją. Część zajęć poświęcam także dramaturgii operowej, aby podzielić się doświadczeniem zdobytym w pracy z Mariuszem Trelińskim. Te zajęcia prowadzone w małej grupie są bardzo intymne i dają szansę na bliskie spotkanie ze studentami, na to, by każdemu poświęcić wystarczająco dużo czasu, by można było przekonać się, czy rzeczywiście mamy do czynienia z kandydatem na dramaturga, czy też może przygoda z dramaturgią zakończy się na tych warsztatach. W większości wypadków tak pewnie będzie, niemniej jednak zdobyte doświadczenie będzie przydatne dla każdego, kto zwiąże swoje zawodowe życie z teatrem.