

dr hab. Beata Guczalska, prof. AST

Wydział Reżyserii Dramatu

Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie

Kraków, 16 marca 2018

**Recenzja dorobku artystycznego dr Piotra Gruszczyńskiego (Akademia
Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie)**

w związku z postępowaniem habilitacyjnym w dziedzinie sztuk teatralnych

I. Sylwetka habilitowanego

Piotr Gruszczyński dołączył do grona twórców teatralnych w sposób nietypowy, a ściślej – nieczęsto spotykany. Ukończywszy studia teatrologiczne na Uniwersytecie Jagiellońskim, dał się poznać jako wpływowy krytyk i recenzent teatralny, publikujący w „Tygodniku Powszechnym”, „Didaskaliach”, „Dialogu”. Jego teksty zyskiwały coraz większe znaczenie – nie ograniczał się bowiem do recenzenckich ocen i opisów, lecz wyraźnie, na głębszym poziomie, odnotowywał przemiany dokonujące się w polskim teatrze lat dziewięćdziesiątych. Rejestrował je z pozycji entuzjasty owych zmian, dostrzegając w nich szansę na uzyskanie przez teatr porozumienia z nową publicznością. To porozumienie uzależnione było od otwarcia teatru na nowe tematy i uruchomienia innej wrażliwości. Ukoronowaniem tej fazy działalności Piotra Gruszczyńskiego było wydanie książki „Ojcobójcy. Młodszy zdolniejszy w teatrze polskim”, w której podjął udaną próbę zrozumienia i analizy wydarzeń artystycznych i postaw twórców, zmieniających radykalnie oblicze polskiego teatru. Następna książka, „Szekspir i uzurpator” - cykl rozmów z Krzysztofem

Warlikowskim stała się nowym „Szekspirem współczesnym”. Obaj autorzy próbowali ustalić, do czego nam służy Szekspir na początku XXI wieku, jakie aktualne tematy można za pośrednictwem jego dramatów wypowiedzieć. Przy okazji niejako książka stała się pierwszą obszerniejszą wypowiedzią na temat roli dramaturga w teatrze.

W roku 2006 Piotr Gruszczyński zmienił formę swojego zaangażowania teatralnego: z obserwującego i towarzyszącego teatrowi krytyka stał się jego współtwórcą. Przekroczył granicę, jaka w wyrazisty, nieraz mocno konfliktowy sposób dzieli piszących od twórców, konsumentów od producentów – co, trzeba zauważyć, zdarza się niewiele. Pierwsza praca dramaturgiczna powstała przy okazji spektaklu „Giovanni” Grzegorza Jarzyny, który jako pierwszy zaproponował Gruszczyńskiemu współpracę. Spektakl był swoistym eksperymentem, próbą zainstalowania Mozartowskiej opery na współczesnej scenie teatralnej, odegrania jej przez aktorów.

Przełomową datą okazał się rok 2009 – to wówczas Gruszczyński rozpoczyna pracę z dwoma reżyserami, z którymi wiąże się cała jego późniejsza twórczość, Krzysztofem Warlikowskim i Mariuszem Trelińskim.

„(A)pollonia” Krzysztofa Warlikowskiego (2009), do której Gruszczyński (wraz z reżyserem) przygotował adaptację i odpowiadał za dramaturgię, była dziełem prawdziwie monumentalnym. Z wielu względów: tak pod względem tematyki, jak i inscenizacyjnej formy i bogactwa wątków scenariusza. „(A)pollonia to próba zdefiniowania progu człowieczeństwa” (Łukasz Drewniak). Historia dotycząca spraw fundamentalnych: wartości życia i śmierci, ofiary i sensu poświęcenia. Na opowieść składały się losy trzech kobiet: Ifigenii, Alkestis i Apolonii Machczyńskiej. Dzięki śmierci pierwszej grecka flota wyruszyła pod Troję. Druga oddała swoje życie w zamian za życie męża. Trzecia z nich przyplącała życiem ukrywanie Żydów w czasie wojny. Niezwykle złożony, kunsztowny scenariusz widowiska obejmował tak odległe teksty, jak „Oresteja”

Ajschylosa, „Ifigenia w Aulidzie” i „Alkestis” Eurypidesa, fragmenty „Poczty” Rabindranatha Tagore, teksty Hanny Krall, Johna Maxwella Coetzego („Elisabeth Costello”), Jonathana Littella („Łaskawe”) i wiele innych. „(A)pollonia mierzyła się w ten sposób z całą spuścizną kultury europejskiej, z jej dziedzictwem wojny, przemocy, konieczności ofiar.

W tym samym roku Piotr Gruszczyński nawiązał również współpracę z Mariuszem Trelińskim – odtąd stał się etatowym dramaturgiem jego przedstawień operowych.

W roku 2014 Piotr Gruszczyński uzyskał na Wydziale Reżyserii Dramatu PWST w Krakowie stopień doktora sztuk teatralnych na podstawie pracy nad spektaklem „Opowieści afrykańskie według Szekspira” (2011, reż. Krzysztof Warlikowski) oraz dysertacji pt. „Otwieranie tekstem głowy. Adaptacja teatralna jako proces docierania do ukrytego na przykładzie „Opowieści afrykańskich według Szekspira”.

II. Rozprawa habilitacyjna

Swoją rozprawę habilitacyjną Piotr Gruszczyński zatytułował „Adaptacja, adaptacja wielokanałowa i adaptacja jako instalacja”, wyznaczając tym samym krąg rozważań wokół strategii adaptacyjnych i roli dramaturga we współczesnym, postdramatycznym teatrze. W bardzo ciekawej pracy przedstawia swoją drogę do praktyki teatralnej i motywy, jakie złożyły się na decyzję zmiany własnego usytuowania wobec dzieła teatralnego. Podejmuje – w różnych miejscach i kontekstach rozprawy – próby określenia istoty działania dramaturga w teatrze, dochodząc do wniosku, że „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.” (s. 9) Trafność tej konkluzji potwierdzają działające w polskim teatrze tandemy dramaturgiczno-reżyserskie (Strzępka i

Demirski, Borczuch i Śpiewak, Rubin i Janiczak) – indywidualny charakter współpracy w każdym przypadku określa profil powstających przedstawień. Gruszczyński podsumowując rolę dramaturga w teatrze pisze: „Jest on majeutycznym inspiratorem. Jego główne zadanie polega na wydobywaniu z głowy reżysera elementów, które znajdą się w spektaklu, wspólnym ich wymyślaniu i wytwarzaniu, opatrywaniu niezbędnym tekstem i wreszcie strukturyzowaniu. W rezultacie dramaturg współodpowiada za koncepcję spektaklu, za jego sensy i wymowę.” I choć można by – biorąc pod uwagę wcześniejszą deklarację autora o niepowtarzalności każdej reżyserko – dramaturgicznej współpracy – powoływać się na indywidualny charakter pracy dramaturga, to jednak ta pojemna formuła zdaje się trafnie opisywać pozycję dramaturga w teatrze.

Najciekawsze są fragmenty dotyczące konkretnej pracy nad spektaklami: poszukiwania, tropy, skojarzenia, konieczności zastępowania jednego motywu innym, i tak dalej. Skalę trudności w konstruowaniu scenariuszy dla Warlikowskiego uprzytamnia relacja z pracy nad „(A)pollonią”, łączącą dramaty antyczne z dwudziestowieczną historią Apolonii Machczyńskiej, a dodatkowo całość przedstawienia miała być wpisana w formułę koncertu. „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 uważać, żeby spektakl nie osunął się w komunały wygłoszone w słusznej sprawie.” (s. 13) Ta potrzeba spowodowała wprowadzenie do scenariusza oskarżycielskiego monologu z „Elizabeth Costello”, porównującego to, co ludzie robią ze zwierzętami, do holocaustu - co pozwoliło wprowadzić ferment w przekonania moralne wódzów. Założenie ze wszech miar słuszne – tyle że nie zawsze daje się owych zagrożeń uniknąć. Mam wrażenie, że o ile rzeczywiście wolny od owego prawienia słusznych poglądów był scenariusz „(A)pollonii”, o tyle

pewne fragmenty oskarżycielskich mów (Dreyfusa i Roberta de Saint-Loup) z „Francuzów” pobrzmiwały właśnie takim ze wszech miar słusznym oburzeniem, nieskłaniającym do namysłu ani polemik.

W przypadków „Francuzów” Gruszczyński podaje bardzo konkretne i pouczające obrazy pracy dramaturga. W pierwszej scenie pojawia się – jako duch, wywołany podczas seansu spirytystycznego - oskarżony o szpiegostwo Alfred Dreyfus. Autorzy przedstawienia chcieli włożyć w jego usta autentyczną sądową mowę Dreyfusa – ale archiwalne poszukiwania wykazały, że taka mowa nigdy się nie wydarzyła, bo Dreyfus „nie był płomiennym bohaterem”, jak byśmy tego chcieli. Trzeba więc było sięgnąć do słynnego „J'accuse!” Zoli, ale i ona nie była wystarczająca. To, czego szukali, ostatecznie odnalazło się w opowiadaniu Kafki „Mur” i fragmentach zeznań Dreyfusa. Dopiero ta misterna konstrukcja spełniła odpowiednią funkcję w scenariuszu. Podobnie żmudne, ale i pasjonujące poszukiwania i przymiarki towarzyszyły konstrukcji większości scen – na przykład kulminacyjnej scenie koncertu, gdzie sonatę Venteuilla (inspirowaną utworem Cesara Francka) zastąpiono ostatecznie „Utworem na wiolonczelę i taśmę” Pawła Mykietyna, wykonywanym na żywo, któremu towarzyszyły projekcje. Gruszczyński bardzo ciekawie opisuje drogę szukania motywów i tekstów literackich będących odpowiednim medium wyrażenia pożądaných przez twórców znaczeń.

Swoją strategię tworzenia scenariuszy do spektakli Warlikowskiego Gruszczyński nazywa „adaptacją wielokanałową” – to termin inspirowany praktyką wideoartu, gdzie pojawia się „instalacja wielokanałowa” – prezentacja różnych materiałów wideo równocześnie na kilku ekranach. Odbiorca może sam wybrać kolejność oglądania, podjąć decyzję, który z materiałów poddać uwadze, który ewentualnie pominąć. Do tego, zdaniem Gruszczyńskiego, zmierza konstrukcja spektakli Warlikowskiego, sprawiająca, że „widz pozostaje w

swojej własnej sferze wolności, mając możliwość czynnego współtworzenia spektaklu.” Obawiam się jednak, że widz teatralny – także w teatrze Warlikowskiego – nie do końca ma ową pożądaną wolność wyboru, będąc skazany na fizyczne unieruchomienie i oglądanie spektaklu z jednego tylko punktu, a tworzone znaczenia i obrazy podlegają hierarchii zmuszającej odbiorcę na skupieniu na określonym fragmencie sceny.

Osobną część rozważań poświęca autor zjawisku nowemu i – jak na razie – dość enigmatycznemu, jakim jest praca dramaturga w operze. Jego zaangażowanie ma sens jedynie wtedy, gdy przedstawienie operowe traktuje się w pierwszym rzędzie jako widowisko teatralne, co zdarza się coraz częściej, acz nie jest jeszcze wcale całkowicie powszechne. „Rewolucja w teatrze operowym polega na jej reteatralizacji. Następuje powrót do znaczeń, między innymi dlatego, że libretto znowu traktowane jest jako tekst, a nie pretekst.” (s. 23) A jeśli tak, to potrzeba wkładu dramaturga staje się bardziej uzasadniona. Wciąż jednak pozostaje pytanie, co może zrobić dramaturg w sytuacji, gdzie nie ma możliwości usunięcia bądź zmiany ani jednego słowa, konstrukcja muzyczna gwarantuje nienaruszalność tekstu libretta. Gruszczyński odpowiada: „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.”

Podsumowując, bardzo interesująca praca Piotra Gruszczyńskiego, której lektura byłaby niewątpliwie przydatna adeptom dramaturgii, daje dowód wielkiej świadomości autora i wnikliwego wglądu we własne działania twórcze.

III. Przedstawione dzieło: „Francuzi” według „W poszukiwaniu straconego czasu” Marcela Prousta (adaptacja i dramaturgia) oraz dramaturgia spektaklu operowego „Jolanta/Zamek Sinobrodego”

Adaptacja siedmiotomowej powieści Prousta wydaje się zadaniem niemożliwym – nawet wówczas, gdy uwzględnić oczywistą niemożliwość w miarę dokładnego przekazania fabularnej zawartości sagi. Jednak potraktowanie materiału wyjściowego poważnie, nie pretekstowo, wymaga przedarcia się przez ogrom materiału w poszukiwaniu treści interesujących twórców i współcześnie nośnych. Wymaga niebywałego wysiłku wyłonienia znaczących motywów i podjęcia tysięcy decyzji, które z nich wybrać i umieścić w scenariuszu. Wreszcie adaptacja taka zakłada wymyślenie sposobu przekazu – konstrukcji całkowicie odmiennej od powieściowej, co wynika z różnicy medium, a zarazem w jakiejś mierze ekwiwalentnej w stosunku do nowatorskiego ujęcia Prousta.

Twórcy adaptacji wywiązali się z tego zadania imponująco. Powstał scenariusz wywiedziony z Prousta, w jakimś sensie wierny duchowi utworu, a zarazem całkowicie swoisty, oryginalny, ściśle przylegający do teatralnego medium. Zaznaczyć warto, że twórcy odrzucili zarówno strategię budowania linearnego rozwoju epizodów i prezentacji postaci w ich zmiennych relacjach, jak i typową dla teatru postdramatycznego strategię unieważnienia, bądź dekonstrukcji pierwowzoru.

W adaptacji skupiono się na kilku powieściowych wątkach, wydobywając je na plan pierwszy. Najważniejszym jest sprawa Dreyfusa, pojawiająca się tu jako motyw organizujący poszczególne epizody. Nie sama zresztą sprawa Dreyfusa jest tu istotna, ale jej dotkliwe konsekwencje: obudzony, coraz bardziej zaciekle antysemityzm, podział społeczeństwa na „dreyfusistów” i „antydneyfusistów”, nagłe zakłócenia poprawnych dotąd czy przyjaznych relacji związanych z żydowskim pochodzeniem bohaterów, itd. Drugi temat dotyczy

homoseksualizmu – ale inaczej, niż dotąd w teatrze Warlikowskiego bywało (w „Oczyszczonych”, „Aniołach w Ameryce”). Homoseksualizm nie jest tym razem piętnem i przyczyną wykluczenia; służy raczej problematyzacji ludzkiej seksualności w ogóle. Pozwala subtelnie pokazać zarówno jej przemożną siłę, jak i nieokreśloność, niełatwy do jednoznacznego zdefiniowania charakter ludzkich pożądań. Wreszcie trzeci temat krąży wokół sztuki – jej wartości, celu jej uprawiania, dewaluacji wartości wobec używania jej dla czysto towarzyskich, snobistycznych celów. Jeszcze jeden motyw, nie tak wyrazisty, lecz przenikający całość konstrukcji, to Proustowski temat upływu czasu. W mistrzowski sposób adaptacja, porusza ów temat na wielu poziomach i w różnych wymiarach czasowych, (łącznie ze świetną sceną III aktu, w której znani nam bohaterowie są bardzo starzy, scenie przejmującej, bo utrzymanej na cienkiej granicy groteski).

Formuła recenzji nie pozwala na szczegółową analizę wszystkich adaptatorskich zabiegów. Porównując jednak scenariusz z powieścią Prousta i finalnym efektem w postaci gotowego przedstawienia mogę z całą pewnością stwierdzić, że wykonana praca adaptacyjna jest imponująca i potwierdza wysoki poziom umiejętności jej autora.

Znacznie trudniej jest ocenić pracę dramaturgiczną drugiego zadeklarowanego dzieła, czyli opery Czajkowskiego „Jolanta” i Bartoka „Zamek Sinobrodego” – zgodnie z wspomnianymi już wcześniej uwagami na temat pracy dramaturga w operze. Jednak obejrzenie zapisu przedstawienia potwierdza, jak wyraźna była w przypadku tego spektaklu praca interpretacyjna i koncepcyjna – zwłaszcza zabiegi swego rodzaju połączenia bohaterek obydwu oper, Jolanty i Judith, które stają się upostaciowaniem dwóch stadiów kobiecości. Nie mam wątpliwości, że ta głęboka, psychoanalityczna interpretacja obu librett była dziełem dramaturga.

Konkluzja:

Uwzględniając wszystkie powyższe opinie, zawarte w recenzji, oraz udokumentowaną działalność pedagogiczną dra Piotra Gruszczyńskiego, uważam jego dorobek artystyczny za całkowicie spełniający wymogi potrzebne do uzyskania stopnia doktora habilitowanego, zatem wnioskuję o dopuszczenie do dalszych etapów przewodu habilitacyjnego.

Bertha Gruszczyńska