

Recenzja zgłoszonego dzieła i rozprawy doktorskiej mgr Piotra Franasowicza zatytułowanej „**WSPOMNIENIA ZAIMPLANTOWANE. Pamięć postaci jako narzędzie budowania ról teatralnych w spektaklach Marcina Wierchowskiego**”.

Działając na podstawie art. 190 ustawy z dnia 20 lipca 2018 roku oraz w zgodzie z regulaminem postępowania w sprawie nadania tytułu doktora, Senat Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie wyznaczył mnie na recenzentkę pracy doktorskiej Pana Piotra Franasowicza. Do zlecenia zostały dołączone następujące dokumenty w formie online:

1. Wniosek o wszczęcie postępowania w sprawie nadania stopnia doktora
2. Wniosek o wyznaczenie promotora w związku ze staraniami o uzyskanie stopnia doktora
3. Rekomendacja Promotora prof. dr hab. Rafała Dziwisza
4. Rekomendacja Dziekana Wydziału Aktorskiego dr hab. Adama Nawojczyka
5. Dyplom uzyskania stopnia magistra na Wydziale Aktorskim PWST im. Ludwika Solskiego w Krakowie
6. Wniosek o wyznaczenie promotora
7. Decyzja o wyznaczeniu promotora
8. Protokoły Komisji Egzaminów Doktorskich
9. Dokumentacja pracy artystycznej (zdjęcia, recenzje, wykaz osiągnięć)
10. Konspekt rozprawy doktorskiej
11. Streszczenie rozprawy doktorskiej
12. Rozprawa doktorska
13. Rejestracja recenzji i dzieł będących postawą rozprawy doktorskiej

### **Doświadczenie zawodowe doktoranta**

Piotr Franasowicz jest absolwentem Wydziału Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie, którą ukończył w 2008 roku. Pochodzi z Ochothnicy Dolnej, pierwsze doświadczenia teatralne zbierał jeszcze w czasach licealnych w Nowym Sączu uczęszczając na zajęcia teatralne w Domu Kultury Kolejarza. Po skończeniu studiów rozpoczął pracę w Teatrze Witkacego w Zakopanem, by po kilku miesiącach przenieść się do Krakowa i związać z krakowskim Teatrem Ludowym, w którym pracuje do dziś. Na przestrzeni lat współpracował również z innymi krakowskimi teatrami m.in. Narodowym Teatrem Starym im. Heleny Modrzejewskiej, Teatrem im. Juliusza Słowackiego, Teatrem Nowym i Teatrem Łaźnia. Zagrał ponad 50 ról teatralnych, współpracował z wieloma cenionymi reżyserkami i reżyserami, m.in. z Małgorzatą Bogajewską, Katarzyną Minkowską, Pawłem Miśkiewiczem, Mikołajem Grabowskim, Michałem Siegoczyńskim, Remigiuszem Brzykiem i Marcinem Wierchowskim. Jest laureatem wielu prestiżowych nagród i wyróżnień. Za rolę Michała Astrowa w spektaklu „Wujaszek Wania” w reż. Małgorzaty Bogajewskiej otrzymał m.in. nagrodę aktorską na 14. Międzynarodowym Festiwalu Boska Komedia, II nagrodę aktorską podczas 62. Kaliskich Spotkań Teatralnych, jak również nagrodę aktorską podczas 60. Rzeszowskich Spotkań Teatralnych: Festiwalu Arcydział. W jednej z recenzji nazwany został podporą Teatru Ludowego. Biorąc pod

uwagę wieloletnią przynależność do tego zespołu, ilość ról, wysoką jakość ich wykonania i zdobyte nagrody, myślę, że jest to słuszne stwierdzenie. W 2020 roku doktorat rozpoczął współpracę z AST w Krakowie, w której jest zatrudniony do dnia dzisiejszego. Ma na swoich koncie również kilkanaście ról filmowych i serialowych.

## Cel pracy i konstrukcja rozprawy

Czy postać sceniczna, podobnie jak człowiek w realnym życiu, może nieść zapisany w ciele własny, unikalny bagaż doświadczeń, wspomnień, nawyków i przekonań? Czy aktor, wcielając się w rolę, powinien wziąć ten bagaż na barki i wykorzystać jako narzędzie do uwiarygodnienia bohatera? Piotr Franasowicz w swojej rozprawie doktorskiej dowodzi słuszności takiego sposobu pracy, odnosząc się do własnych kreacji w spektaklach wyreżyserowanych przez Marcina Wierchowskiego – roli Jessiego w „Sekretnym życiu Friedmanów” oraz Krisa Kelvina w „Solaris”. Doktorant opisuje unikalną metodę pracy wspomnianego reżysera i osiągnięte dzięki niej rezultaty w postaci wspomnianych ról. Wierchowski proponuje zaproszonym do współpracy aktorom szereg narzędzi pozwalających na tworzenie bohaterów scenicznych nie tylko poprzez rozmowy na temat scen zapisanych w tekście sztuki (jak to zazwyczaj dzieje się w teatrze), ale także poprzez wejście w przeszłe doświadczenia postaci dzięki wykonywaniu szeregu ćwiczeń opartych na pracy wyobraźni, improwizacjach (indywidualnych i grupowych) czy pisaniu wspomnień bohaterów.

We wstępie autor pracy nakreśla jej cel, a w kolejnej części zatytułowanej PSYCHOLOGIA PAMIĘCI, PUNKTY SPOTKANIA: AKTOR-POSTAĆ-WIDZ stawia pytania i szuka na nie odpowiedzi.

*Gdzie tkwi tajemnica tej wyjątkowości chwili, gdy w półmroku przestrzeni pomiędzy widownią a sceną snuje się wspólna historia, gdy kontakt pomiędzy ludźmi wydaje się wręcz namacalny? Jak wytworzyć tę gęstość atmosfery, której cząstkę każdy z nas zabiera ze sobą po wyjściu z teatru? Moja dotychczasowa praca zawodowa nauczyła mnie, że klucz tkwi przede wszystkim w uczciwości, będącej drogą do prawdy. Mówię tu o uczciwości wobec siebie, wykonywanego zawodu, postaci i wobec widza. Uczciwości, polegającej na kompleksowym zbadaniu tematu, przygotowania się pod względem merytorycznym, ale i pod względem rozbudzenia w sobie współodczuwania - przyjęcia na siebie trosk, radości, lęków, popędów postaci. Przytulenia ich do siebie jak przyjaciela, któremu się współczuje, wobec którego jest się wyrozumiałym, ale i którego jesteśmy w stanie skarcić, szczerze wypunktowując błędy. To jak opowiedzieć o kimś bliskim, kto nie jest nam obojętny, kogo potrafimy zrozumieć pomimo - albo właśnie z powodu - jego wszystkich ludzkich cech.*

Późniejszy opis pracy nad zgłoszonymi dziełami dowodzi, że zawierała ona wszystkie wymienione w zacytowanym fragmencie elementy – tematy spektakli „Sekretne życie Friedmanów” i „Solaris” były przez doktoranta dogłębnie zbadane, a tworzone postaci stały się wielowymiarowe właśnie dzięki nałożeniu na siebie zarówno ciemnych jak i jasnych warstw kreowanych bohaterów.

W rozdziale tym doktorant przygląda się różnym obszarom pamięci, teoriom naukowym, które poruszają kwestie pamięci semantycznej i epizodycznej, czy też pamięci utajonej, jawiącej się jako rezerwuuar tożsamości postaci:

*Pamięć utajona związana jest z szerokim obszarem naszej osobowości. Nasze stereotypy, uprzedzenia, poczucie własnej wartości bardzo często zależy od sytuacji, zdarzeń, treści, których świadomie nie jesteśmy sobie w stanie przypomnieć. Należą do odległej przeszłości albo w jakiś sposób nie zakotwiczyły się w naszych wspomnieniach i nie potrafimy sobie przypomnieć, kiedy*

pierwszy raz się z nimi zetknęliśmy. Programowanie pamięci utajonej nie jest obce twórcom kampanii reklamowych, społecznych oraz politycznych. Próby manipulowania naszymi poglądami i wyborami, począwszy od tych codziennych, takich jak to, który napój w sklepie wybrać, aż po te, za jaką sprawę oddać życie, są nie od dziś obecne w przestrzeni naszego życia. Prezentowane treści i obrazy, mające wywołać w nas określone asocjacje z dobrymi lub złymi emocjami, kodują w nas określone sądy i opinie. I tak, jako twórcy i badacze postaci, którą mamy stworzyć, możemy świadomie karmić się treściami, wymyślać kolejne zdarzenia, zapelniając skarbczyk przeżyć bohatera. Im więcej trafi tam materiałów, tym bardziej złożona potrafi być rola. Nie opiera się już wtedy na jednostronnym "co ja bym zrobił w takiej sytuacji", ale na kompleksowym zbadaniu i odkrywaniu kolejnych elementów zbliżających nas do postaci i - z całym zrozumieniem - zezwoleniu jej na opowiedzenie swojej historii.

Przytoczony fragment dotyczący pamięci utajonej budzi moje skojarzenie z określeniem **WSPOMNIENIA ZAIMPLANTOWANE** użytym w tytule rozprawy. Implant jest ciałem obcym wszczepionym do organizmu i (jak opisuje większość posiadaczy chociażby implantu zęba) w krótkim czasie niejako „zrasta się” z ciałem, staje się jego częścią. Podobnie jest z pamięcią postaci scenicznej. Początkowo jest efektem pracy aktora, który dzięki różnym ćwiczeniom dotyczącym przeszłych wydarzeń z życia bohatera buduje pamięć postaci. Stopniowo, w niekontrolowany sposób powołane do życia wspomnienia postaci scenicznej tworzą przytoczoną w cytacie pamięć utajoną bohatera i służą mu, podobnie jak wszczepiony implant służy ciału.

W kolejnym rozdziale zatytułowanym **MARCIN WIERZCHOWSKI – SYLWETKA REŻYSERA** autor rozprawy przedstawia postać znanego i cenionego reżysera teatralnego Marcina Wierzchowskiego, opisuje jego drogę dochodzenia do opisywanej w rozprawie metody, źródła inspiracji i cel, który mu przyświeca. Tym celem jest właśnie implementacja doświadczeń postaci w pamięci utajonej. Jak mówi sam reżyser cytowany przez doktoranta:

*Podstawowym narzędziem, czy podstawowym założeniem jest to, żeby aktor przeżył chronologicznie życie postaci poprzez doświadczenie. Nie tylko, żeby je intelektualnie wymyślił, żeby napisał biografię postaci, tylko żeby jak najwięcej doświadczał. Począwszy od dzieciństwa, przechodząc kolejne etapy do momentu dorosłości, do tych zdarzeń, które są już tkanką spektaklu.*

W kolejnych dwóch rozdziałach zatytułowanych **SEKRETNE ŻYCIE FRIEDMANÓW** i **SOLARIS** aktor opisuje wszystkie etapy pracy nad rolami Jessiego i Krisa Kelvina. Jest to zasadnicza część rozprawy, w niej bowiem doktorant dokładnie analizuje wszystkie narzędzia zastosowane w pracy nad zbudowaniem pamięci postaci. W ostatnich rozdziałach Piotr Franasowicz opisuje wpływ Marcina Wierzchowskiego na jego dalszą pracę i działania pedagogiczne. Zakończenie służy podsumowaniu pracy, a jej załącznikiem jest wywiad z Marcinem Wierzchowskim. Do pracy dołączona jest bibliografia. Praca ma jasną, przejrzystą konstrukcję, jest napisana bardzo dobrym, autentycznym językiem, który pozwala zrozumieć niuanse opisywanych doświadczeń. Moją uwagę zwróciło wyczuwalne zaangażowanie doktoranta w opisywane doświadczenie, a także pasja zawodowa zarówno w roli aktora, jak i pedagoga.

## **Pamięć jako narzędzie budowania ról teatralnych**

Trzon rozprawy doktorskiej Piotra Franasowicza stanowią opisy pracy nad rolami Jessiego w spektaklu „Sekretne życie Freidmanów” i Krisa Kelvina w spektaklu Solaris”. Autor rozprawy zaczyna od wprowadzenia czytelnika w zagadnienia i tematy obu przedstawień, aby następnie krok po kroku przeprowadzić przez oba procesy począwszy od pierwszych inspiracji filmowych i

muzycznych proponowanych przez reżysera, lektury książek, aż po autorskie ćwiczenia zaproponowane przez Marcina Wierzchowskiego – tzw. filmikowanie, tworzenie snów postaci, odkrywanie miejsc mogących otwierać wyobraźnię przestrzenno-faktograficzną, Kości Przeznaczenia oraz znajdowanie we własnym życiu pierwowzorów postaci. Imponująca jest lista filmów (fabularnych i dokumentalnych), książek i artykułów jakimi inspirowali się twórcy przygotowując oba przedstawienia. Najwięcej uwagi (zgodnie z celem rozprawy) Piotr Franasowicz poświęca budowaniu postaci poprzez dogłębne zbadanie jej przeszłości – najważniejszych relacji, pejzażu dzieciństwa, skrywanych tajemnic, chwil szczęśliwości i rozpacz, które są udziałem wszystkich ludzi. Służą temu wspomniane ćwiczenia użyte w pracy nad obiema rolami. Pierwsze z nich (nazywane przez Marcina Wierzchowskiego filmikowaniem) to oglądanie z zamkniętymi oczami wyobrażonych zdarzeń z przeszłości postaci kreowanych przez wyobraźnię, wrażliwość i doświadczenie aktora. Jest to narzędzie, które intuicyjnie sama stosuję zarówno w pracy nad rolą jak i w pracy ze studentami i niezwykle doceniam jej działanie. Nie nazywam tej metody filmikowaniem, ale zawsze zachęcam siebie i studentów do przyjęcia pozycji relaksacyjnej i pozwolenia, aby wyobraźnia wyświetliła nam film z życia postaci. Naszą rolą jest jedynie go obejrzeć i przyjąć to, co zobaczymy. Myślę, że określenie tego procesu filmikowaniem znakomicie oddaje jego charakter. Niezmiennie zachwyca mnie, co potrafimy sami wykreować, jeśli dzieje się w to w bezpiecznych warunkach, z pozycji ciekawości i otwartości. Taka sytuacja ma miejsce w przypadku doktoranta. Poruszył mnie fragment, w którym Piotr Franasowicz, patrząc oczami dziecka (tak sformułował zadanie reżyser), opisuje pejzaż domu rodzinnego bohatera „Solaris”. Komentarz doktoranta do stworzonego opisu znakomicie oddaje to, do czego udało mu się dotrzeć i co zobaczył.

*Tworząc wspomnienia Krisa, starałem się „dofantazjować” atmosferę domu i otoczenia, w jakim się wychował - jako miejsce naznaczone smutkiem, poczuciem bezradności i wstydu, zaszczepionego pewnie przez środowisko, a które są związane z jakimś zaburzeniem psychicznym u mamy. Pojawia się lęk towarzyszący już mu do końca - lęk przed utratą kontroli nad sobą i nad własnym życiem. Nosząc przez swoje dzieciństwo - niechciane, nałożone przez rówieśników i pewnie wyolbrzymione - piętno „chorej psychicznie” matki (tu w moich wytworzonych wspomnieniach pojawiają się opisy jej zachowania w miejscach publicznych) oraz obserwując zapadającego się w siebie tatę, Kris odczuwa ulgę, kiedy już w liceum może zamieszkać w większym mieście, w małym mieszkaniu, wynajętym od rodziny jakichś zmarłych, starszych znajomych. Wprowadza się więc do nowego świata, gdzie otoczony zapachem starości, odnajduje chwilowe hobby - kręcenie filmów skupiających się na obserwacji ludzi. Jednym z nich jest próba przedstawienia historii człowieka poprzez przedmioty, które po nim zostają.*

Piotr Franasowicz wielokrotnie przytacza też w pracy nad obiema rolami tzw. instalacje przesyłane przez reżysera zazwyczaj drogą mailową. Tworzą one założone okoliczności przyszłej improwizacji, są dla aktorów punktem wyjścia i inspiracją. Zazwyczaj są to improwizacje mające na celu zbudować relacje między bohaterami - charakterystyczny dla każdej rodziny sposób komunikowania się, gesty, żarty, powiedzonka. To, co uderza w przesyłanych przez Wierzchowskiego pisemnych materiałach, to duża ilość danych i dbałość o detal, co sprawia, że wyobraźnia ma się czym nakarmić, natychmiast się uaktywnia, a aktor jest gotowy do interakcji z innymi postaciami. Zna również odpowiedzi na najważniejsze pytania odnośnie terażniejszości i przeszłości, wie czego chce i czego nie chce, zazwyczaj ma też coś do ukrycia i coś ważnego do stracenia.

Kolejnym sposobem budowania postaci jest znajdowanie we własnym życiu pierwowzorów tworzonych postaci.

*Jedną z pierwszych wskazówek otrzymanych od Marcina, kiedy rozpoczynaliśmy wspólną przygodę z każdym z trzech spektakli, przy których współpracowaliśmy, było odszukanie w pamięci realnej*

osoby z mojego życia, która stanie się w tym wypadku drugim, obok Jessego pierwowzorem postaci. Cechą wyjściową charakteryzującą poszukiwanego miała być jego chęć zaistnienia, znalezienia się w centrum uwagi rodziny i środowiska. (...) Przechodząc archiwum mojego mózgu, odnalazłem postać kolegi z podstawówki. Chłopaka, który czując pewien rodzaj zagrożenia ze strony rówieśników – zagrożenia bycia pośmiewiskiem - ze względu na zaniechywanie ze strony rodziców (dzieciaki na polskiej wsi lat dziewięćdziesiątych poprzedniego stulecia potrafiły być okrutne), poszedł w kierunku bycia „klasowym błaznem”. Przekraczał w tym określone przez szkołę normy zachowań. Szokował koleżanki i kolegów inwencją w wymyślaniu coraz to nowych żartów, kawałów, wygłupów i zakładów. Testował własne granice oraz granice tych, dla których przygotowywane było to całe show. (...) Obraz dawnego kolegi, który zwiualizował mi się jako osoba, z którą poprzez to dziecięce doświadczenie, okazał się bliski myśleniu o postaci, do stworzenia której miałem się przymierzyć, stał się łącznikiem pomiędzy mną - trzydziestoletnim w Polsce drugiej dekady XXI wieku - a Jessem Friedmanem - w Stanach Zjednoczonych lat osiemdziesiątych XX wieku. Jakby w wyniku połączenia dwóch równoległych wszechświatów, moje dorastanie stało się obserwatorem dorastania Jessego.

Nigdy nie stosowałam tego narzędzia w pracy nad rolą, ale wyobrażam sobie, że znalezienie takiego pierwowzoru może dawać wyrazisty punkt odniesienia, być inspiracją i wspierać budowanie roli nie tylko z poziomu własnych doświadczeń. Myślę, że odnoszenie się do realnie istniejącej w naszych wspomnieniach postaci uaktywnia również w aktorze kondycję obserwatora, który patrząc z zewnątrz widzi inaczej, niż ten, kto patrzy na siebie tzw. wewnętrznym okiem.

Szczególnie ciekawym narzędziem stosowanym przez Marcina Wierzchowskiego wydają się być Kości Przeznaczenia. Piotr Franasowicz opisuje użycie tego ćwiczenia w kontekście pracy nad rolą Krisa Kelvina. Ćwiczenie to można zastosować na takim etapie pracy, kiedy aktor sporo już wie o postaci i potrzebuje wyimpro wizować wydarzenia i kondycję emocjonalną określonego okresu z życia bohatera. To może rok, dwa, lub jak w przypadku roli Kelvina 6 lat. Oto, jak ćwiczenie to tłumaczy cytowany w rozprawie Marcin Wierzchowski:

*Kości Przeznaczenia (KP) biorą się z doświadczenia poszczególnych okresów ludzkiego życia jako ograniczonego spektrum możliwości. Właściwie w danym czasie ciągle powtarzają nam się te same rzeczy, które determinują nasze życie. KP pozwalają doświadczyć tego poprzez ciało wraz z postacią. A zatem bierzesz sobie dwie kości do gry, którymi będziesz rzucać przez określony czas. Wybierasz sobie muzykę (...) która odpowiadałaby wewnętrznej dominancie emocjonalnej bohaterki — nie musi to być stworzona kawałek po kawałku lista utworów, przypadkowość jest mile widziana, byle romantycznemu okresowi nie towarzyszył death metal. Określasz czas improwizacji i interwały oddzielające od siebie kolejne rzuty. Po czym puszczasz muzykę, rzucaś kośćmi, zapisujesz wynik i zaczynasz się ruszać. Ruch nie musi - a nawet nie powinien - ilustrować tego, co wylosowałaś; ruch jest raczej realizacją wewnętrznego doświadczenia postaci. Zmęczenie przez zmęczenie, wolność przez wolność itp. Czas KP: 180 min. Czas życia: 6 lat. Rzut co 5 minut, czyli 5 min = 2 miesiące (z grubsza)*

Reżyser podaje listę dwunastu możliwych zdarzeń, stanów emocjonalnych i haseł, które na tym etapie pracy są już jasne dla aktora. Improwizację aktor przeprowadza sam. Zachwyciło mnie to narzędzie z kilku powodów. Doktorant opisuje, że taka improwizacja potrafi być naprawdę długa i męcząca, co sprawia, że aktor przestaje myśleć i kreować „z poziomu głowy”. Następuje przepływ – wrażeń, doświadczeń, obrazów, emocji. To stan, w którym aktor jest w pełni zaangażowany w doświadczenie życia postaci i co najważniejsze uwalnia się od kontroli. W zależności od wyrzuconej liczby jakieś zdarzenie może się powtórzyć, bądź nie, a więc aktor w postaci doświadcza tego, czego człowiek w życiu – nieprzewidywalności losu i ograniczonego wpływu na spotykające go sytuacje. Najważniejszy jednak wydaje się być efekt ćwiczenia opisany przez Piotra Franasowicza:

OK

*Uzbrojeni w tak kompleksowo skonstruowaną bazę wspomnień, posiadając dostęp do świadomości autoetnicznej postaci, zachowujemy jednocześnie potrzebny dystans. Nie musimy rzucać się w improwizację tylko z tym, co w danej chwili ja – aktor posiadam, ale z całym światem przygotowującym na ten moment wcześniej. W ten sposób samo doświadczenie przeprowadzania postaci przez zdarzenie, w jakie się na czas próby instalujemy, choć nadal wykorzystuje naszą aktorską intuicję, jest o wiele bardziej świadome niż w wypadku wejścia w te same założenia, dysponując jedynie czymś w rodzaju przedtaktu – startowym monologiem wewnętrznym.*

Miałam to szczęście, że widziałam pierwszy z opisywanych spektakli czyli „Sekretne życie Friedmana” na żywo podczas 38 Warszawskich Spotkań Teatralnych w 2018. Spektakl zrobił na mnie ogromne wrażenie. Po przeczytaniu dysertacji doktoranta widzę, rozumiem i doceniam metodę stosowaną przez Wierchowskiego. W późniejszych latach widziałam wiele spektakli wspomnianego reżysera. Nie wszystkie zachwyciły mnie tak bardzo, jak „Sekretne życie Friedmana”. Ale we wszystkich spektaklach powtarza się zacytowana przeze mnie uczciwość, o której pisze Piotr Franasowicz i która wydaje mi się być fundamentem każdej pracy twórczej.

Ciekawym wątkiem poruszonym przez Piotra Franasowicza przy okazji analizy narzędzi służących budowaniu pamięci postaci jest rola widowni. W opisywanych spektaklach nie ma czwartej ściany, a widz staje się nie tylko adresatem, ale stroną od której wiele zależy. Aktorzy mają więc dodatkowe zadanie, cel – przekonać do swojej racji, szukać u widza zrozumienia, sprawić, aby widz utożsamił się z poruszonymi zagadnieniami.

*Zaczęło się coś we mnie domagać nagle, żeby powiedzieć widzowi: Ty jesteś tutaj, bierzesz udział w historii, którą opowiadamy”. Nie chcemy w sposób brutalny czy niedelikatny wciągać widza w tę historię, ale mam wrażenie, że znaleźliśmy kilka narzędzi, które pozwalają pozycję widza i jego znaczenie dla spektaklu zaznaczyć i powiedzieć mu: „Nie jesteś w ciemności, bo zamierzamy się na ciebie gapić; nie jesteś w ciemności, bo ta historia jest dla ciebie, a może i o tobie – albo o kimś, kogo znasz.*

Tak o roli widza pisze Marcin Wierchowski, a ja po obejrzeniu kilku jego przedstawień rzeczywiście mam poczucie, że siedząc na widowni jestem aktorem potrzebna, że moje istnienie uruchamia w nich potrzebę opowiedzenia swoich historii, w których zawsze znajdują uniwersalne doświadczenia i wartości.

## **Działalność pedagogiczna**

Wpływ, jaki Marcin Wierchowski wywarł na doktorancie widoczny jest nie tylko w przypadku pracy nad kolejnymi rolami doktoranta (przede wszystkim stworzonymi we współpracy z Małgorzatą Bogajewską) ale również w jego pracy pedagogicznej. W ostatnim rozdziale Piotr Franasowicz opisuje swój pierwszy rok pracy ze studentami Wydziału Aktorskiego AST w Krakowie, który przypadł na czas pandemii. Artysta świadomie postanowił skorzystać z narzędzi, które poznał podczas pracy z Marcinem Wierchowskim. Opis kolejnych etapów procesu twórczego rzeczywiście przypomina opisy pracy nad spektaklami zrealizowanymi we współpracy z tym reżyserem. Pracę ze studentami Piotr Franasowicz rozpoczyna od głębokiej analizy tematu dramatu, oglądania inspiracji filmowych pozwalających zrozumieć koncepcję pierwowzorów postaci by następnie przejść do pisania wspomnień bohaterów, wywiadu z postacią i w końcu improwizacji. Doktorant nie poprzestaje jednak na ćwiczeniach znanych mu z pracy z Wierchowskim. Rozwija metodykę pracy ze studentami wzbogacając ją o własne, poznane we współpracy z innymi artystami ćwiczenia. Podejście aktora do pedagogiki, poruszone w tym

*PK*

rozdziale jest mi bliskie. Uważam, że atmosfera bezpieczeństwa i zaufania jest niezbędna, aby uruchomić twórczą kondycję, a praca w takich warunkach w żadnym razie nie wyklucza wysiłku i zmagania się z materią aktorstwa.

Biorąc pod uwagę bogaty dorobek artystyczny, doświadczenie pedagogiczne, po obejrzeniu nagrań ze spektakli i zapoznaniu się z dysertacją stwierdzam, że dorobek doktoranta, przedstawione dzieło i dysertacja, spełniają kryteria zawarte w art. 186 ustawy z dn. 20 lipca 2018 roku Prawo o Szkolnictwie Wyższym i Nauce i wnoszę o dopuszczenie pana mgr Piotra Franasowicza do dalszych etapów postępowania o nadanie stopnia doktora w dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "Anna Gajewska". The signature is fluid and cursive.A small, stylized handwritten mark or signature in blue ink, possibly initials, located in the bottom right corner of the page.