

Prof. Waldemar Śmigasiewicz  
Akademia Teatralna im. Al. Zelwerowicza  
w Warszawie

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgra Radosława Stępnia pt.:**  
**Praca reżysera nad dyplomem aktora. Metody pracy ze studentami wydziałów**  
**aktorskich nad przedstawieniem dyplomowym na przykładach spektakli dyplomowych**  
**zrealizowanych w latach 2019 – 2022 : „ Studium o Hamlecie”, „ Noc wśród drzew”,**  
**„ Bóg policzy dni” oraz „ Alaska”**  
***Praca napisana pod kierunkiem dr hab. Beaty Guczalskiej***

Pan Radosław Stępień ukończył Wyższą Szkołę Teatralną im. L. Solskiego obecnie Akademia Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie, Wydział Reżyserii Dramatu spec.: reżyseria teatralna uzyskując w roku 2019 tytuł magistra sztuki. Nie ubiegał się uprzednio o nadanie stopnia doktora.

**Przebieg pracy naukowo – zawodowej**

Swoją pracę naukowo – zawodową mgr Radosław Stępień rozpoczął jako asystent Reny Mireckiej aktorki Teatru Laboratorium w „ Karawana Sun – School of Rena” jako Wolontariusz i Uczestnik spotkań „Otwarty Uniwersytet Poszukiwań” 2011 - 2013 r. Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu. W roku 2013 był gościem spotkań „Linia organiczna w teatrze i rytuale”, Komisja Teatralna Koła Naukowego MISH, Uniwersytet Warszawski. W latach 2013 – 2014 współpracował przy prowadzeniu ścieżki kształcenia „Kordian. (Re)aktywacje i Dziady.(Re)aktywacje” w ramach seminariów prof. Jerzego Axera prowadząc wykłady i warsztaty ( XX – wieczne wystawienia dramatu romantycznego) Wydział Artes Liberales, Uniwersytetu Warszawskiego. W latach 2013 – 2017 był asystentem reżysera oraz pedagogiem na XII i XIII Akademii Praktyk Teatralnych i jako Aktor w” Ifigenii w Taurydzie” w reż. Włodzimierza Staniewskiego w Europejskim Ośrodku Praktyk Teatralnych ”Gardzienice”. W roku 2015 współorganizował międzynarodową konferencję „Sentio : Novalis”, ( we współpracy z prof. Włodzimierzem Szturcem ) Europejski Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice” .W latach 2015 – 2018 był asystentem przy zajęciach Wydziału Aktorskiego AST w Krakowie prof. Agnieszki Mandat, ( sceny współczesne – 3 – semestry); mgr. Pawła Miśkiewicza (sceny współczesne – 1 semestr) oraz dr. hab. Adama Nawojczyka, oraz z dr Szymonem Czackim - elementarne zadania aktorskie – 2 semestry. W latach 2015 – 2019 współpracował z prof. Krystianem Lupą jako: Asystent i Aktor w spektaklu „ Spi – ra – la”, 2015; oraz jako Dramaturg przy spektaklu „ Proces” F. Kafki, Teatr Polski we Wrocławiu 2016 – praca przerwana. Asystent d.s. Video przy instalacji „ Live Factory 2”, MOCAR, 2016; oraz Dramaturg przy spektaklu „ Proces” , w Nowym Teatrze w Warszawie, 2017; W latach 2018 – 2019 był Asystentem przy zajęciach pedagogicznych, Wydziału Reżyserii Dramatu AST Kraków oraz Asystentem prof. Krystiana Lupy na Wydziale Reżyserii Dramatu AST w Krakowie. Uczestnik Laboratorium Dramatu, Teatr Dramatyczny w Warszawie Festiwalu „Nowe Epifanie”.

Od roku 2019 do chwili obecnej Wykładowca przedmiotu „Dramaturgia. Gest Narracyjny”, na Wydziale Reżyserii Dramatu AST Kraków. Kurator artystyczny Festiwalu Otwarcia Sezonu Popandemicznego „Nowe Rzeczywistości”, Narodowy Stary Teatr Kraków 2020. Prowadził kursy mistrzowskie (praca reżysera z aktorem) w Teatrze im. S. Jaracza w Olsztynie w dniach od 24 do 30. 08. 2021 r. Od 2020 do chwili obecnej Założyciel/ Członek Koła Młodych, Gildi Polskich Reżyserek i Reżyserów Teatralnych, od 2022 Członek zarządu Gildi. Od 2021 do chwili obecnej Członek Kolegium Dziekańskiego, Wydziału Reżyserii Dramatu AST w Krakowie. Od 2022 do chwili obecnej uczestniczy w międzynarodowym programie Centre for International Theatre Development „LINKAGES US-POLAND” przy Teatrze Narodów w Baltimore, współpraca z CITD przy ich działalności na terenie Polski i Ukrainy.

### **Dokonania artystyczne**

Magister Radosław Stępień debiutował w zawodowym teatrze w czasie studiów, reżyserując w maju 2018 roku „Pannę Julię” Strindberga w Teatrze Ludowym w Krakowie. Spektakl został nagrodzony na Festiwalu Młodej Reżyserii w Krakowie w 2018 roku i prezentowany na Festiwalu Pierwszy Kontakt w Toruniu oraz XAOC na Festiwalu w Nowosybirsku oraz na gościnnych występach w Tel Avive. Studia na Wydziale reżyserii dramatu zakończył spektaklem dyplomowym „Śmierć komiwojażera” Artura Millera w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku odnosząc nim duży sukces.

Od debiutu w Teatrze Ludowym w Krakowie ma na swoim koncie około 20 przedstawień. Chętnie zapraszany, w pracy reżyserskiej spotykał się z uznanymi zespołami Teatru Wybrzeże z Gdańska, Starego Teatru z Krakowa, Teatru Jaracza z Łodzi, Teatru Osterwy z Lublina, Teatru Ludowego z Krakowa oraz Teatru Nowego z Poznania, wszędzie ujawniając swój talent, realizując głębokie i nieoczywiste spektakle, które wraz z dramaturgiem Konradem Hetelem tworzyli i tworzą na kanwie wielkiej literatury XX wieku.

Omówienie wszystkich realizacji przekracza ramy niniejszej recenzji i wymagałby oddzielnej i wielostronicowej analizy ukazującej niejednoznaczne i zaskakujące, rozwiązania na kanwie dramatów: Strindberga, Brechta, Shakespeare’a, Witkiewicza, Millera, Williamsa, Eurypidesa, Kafki, Schwaba, Słowackiego czy Wyspiańskiego, które zrealizował w formie dramatów i scenariuszy pisanych wraz z dramaturgiem i autorem Konradem Hetelem.

O jakości prac niech świadczą nagrody, m.in. Nagroda OFF na Międzynarodowym Festiwalu Szekspirowskim Gdańsk 2018 r. Nagroda ZAiKS 2019 r. za spektakl „Panna Julia” na ósmym Forum Młodej Reżyserii. W maju 2019 roku Radosław Stępień otrzymał prestiżową Nagrodę ZASP im. Leona Schillera za znaczący sukces jakim był spektakl „Śmierć komiwojażera” Artura Millera. Otrzymał też Nominację do Nagrody im. Konrada Swinarskiego za reżyserię spektaklu „Matka” w Teatrze Nowym w Poznaniu. Należy wspomnieć też o ciekawie zapowiadającym się spektaklu „Błagalnice” Eurypidesa w Narodowym Teatrze Dramatycznym im. Łesi Ukrainki w Kijowie, który nie został dopuszczony do premiery z powodu zagrożenia wojennego w Kijowie.

## Ocena rozprawy doktorskiej

Rozprawa doktorska mgr Radosława Stępnia pt : „ **Praca reżysera nad dyplomem aktora. Metody pracy ze studentami wydziałów aktorskich nad przedstawieniem dyplomowym. Na przykładach spektakli dyplomowych zrealizowanych w latach 2019 - 2022** : „*Studium o Hamlecie*”, „*Noc wśród drzew*”, „*Bóg policzy dni*” oraz „*Alaska*”, to ciekawa i erudycyjnie bogata w konteksty wypowiedź, w której Autor opisuje doświadczenia i refleksje zdobyte podczas pracy nad czterema przedstawieniami dyplomowymi zrealizowanymi na czterech Wydziałach Aktorskich polskich uczelni teatralnych w latach 2019 – 2022; W Krakowie ; *Studium o Hamlecie* na motywach dramatu Wiliama Shakespeare'a i eseju Stanisława Wyspiańskiego na scenie im. Stanisława Wyspiańskiego w Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego 1.01.2020 r. We Wrocławiu ; *Noc wśród drzew* na motywach powieści Wycinka Thomasa Bernharda premiera na scenie Studio w Akademii Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie, filia we Wrocławiu 19.01.2021 r. W Łodzi ; *Bóg liczy dni* Konrada Hetela premiera w Teatrze Studyjnym PWSFTv i T im. Leona Schillera w Łodzi 5/6 02.2020 roku. W Warszawie; *Alaska* Konrada Hetela premiera w Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie .

**Tytuł rozprawy stanowiący podstawę do ubiegania się w aktualnym postępowaniu o nadanie stopnia doktora zgodny jest w całej rozciągłości z treściami jakie zostały w niej przedstawione zanalizowane i poddane szczegółowym opisom dotyczącym sposobów realizacji na wszystkich etapach pracy oraz płynących z tego wniosków i porównań.**

### Ocena układu rozprawy doktorskiej w tym informacje o poszczególnych częściach składowych

Rozprawę doktorską poprzedza wstęp, w którym Autor opisuje zakres podejmowanych zagadnień oraz określa jej teoretyczno-pragmatyczny charakter. Ukazuje proces powstawania przedstawienia dyplomowego i zdobytego doświadczenia w trakcie reżyserowania dyplomów aktorskich na czterech polskich uczelniach teatralnych. Ukazuje zagadnienia, które będzie rozwijał i pogłębiał w poszczególnych rozdziałach i podrozdziałach odnosząc się np. do klasycznej Metody Stanisławskiego tzw. „*zamkniętej*”, porównując ją z modelem pracy w strukturze „*otwartej*” realizowanej przez improwizację, z której często korzystał. Opisuje specyfikę pracy i motywacje artystyczne przy powstawaniu oryginalnego zapisu scenariuszowego i jej naczelnej metody tzw. „*pisania na scenie*”. W tym kontekście ukazuje wielopoziomowość zadań stojących przed realizatorami przedstawienia dyplomowego. Nakreśla metody pracy oraz odmienną jej specyfikę na czterech wydziałach aktorskich w Krakowie, Wrocławiu, Łodzi i Warszawie. Dotyka problemów produkcji, organizacji i logistyki przedsięwzięcia, odmiennych od tych jakie panują w teatrach repertuarowych. Rozprawa doktorska mgr. Radosława Stępnia składa się ze *Spisu treści, Wstępu i dwóch Części - Pierwsza. Z jednego rozdziału z szesnastu podrozdziałów. Część Druga. Z pięciu rozdziałów i 30 – stu, podrozdziałów. Po każdej z części i po każdym rozdziale następuje podsumowanie oraz Zakończenie. Praca posiada fachową, adekwatną i bogatą w treści bibliografię. Rozprawa liczy 116 stron. Zakomponowana i napisana w sposób klarowny, jasny i zrozumiały. Stanowi kompendium w pracy nad dziełem jakim jest spektakl dyplomowy łącznie z uwagami i komentarzem na temat metod kształcenia aktorów, organizacji pracy, kryteriów doboru realizatorów oraz roli jaką pełni w procesie kształtowania młodego aktora.*

## CZEŚĆ I

### *Przedstawienie dyplomowe - specyfika procesu pracy 1.1. Rola spektaklu dyplomowego w zawodzie aktora*

W tej części Autor zwraca uwagę na zadania jakie stoją przed realizatorami, słusznie uważając, iż reżyserzy podejmujący się tej pracy powinni posiadać doświadczenie i ugruntowaną pozycję w zawodzie. Według Autora może to jednak stanowić przeszkodę, ograniczenia potencjału artystycznego przedsięwzięcia, które jak wynika z jego praktyki powinna tworzyć grupa rówieśnicza łącznie z reżyserem, gdyż „dojrzała” relacja mistrz - uczeń bywa mniej twórcza i bardziej obligowana jest wiarą w autorytet prowadzącego, niż skupiająca się na zadaniu. W modelu „rówieśniczym” stawiają jednak warunek by reżyser „przewodnik grupy” posiadał doświadczenie. Tu przywołuje siebie, który jako młody reżyser miał szczęście zdobyć je we współpracy z wybitnymi artystami i pedagogami m.in. prof. Krystianem Lupą, prof. Józefem Opalskim, dr hab. Adamem Nawojczykiem, prof. Agnieszką Mandat, mgr. Pawłem Miśkiewiczem oraz Mirosławem Baką, Piotrem Biedroniem, czy wybitną aktorką młodego pokolenia – Mają Pankiewicz. Doświadczenia te ukształtowały w nim przekonanie, iż istotą pracy nad dyplomem jest stworzenie warunków, w których studenci będą mogli rozwiązać własną podmiotowość artystyczną, profesjonalizm, potencjał twórczy i przynależność do określonej estetyki. W tym kontekście istotnym staje aby każdy wykonawca otrzymał możliwość pełnowymiarowej roli. Autor porusza problemy związane z produkcją spektakli dyplomowych odnosząc się do niskich szkolnych budżetów i zbyt krótkiego czasu prób.

### *1.2 Właściwe cele przedstawienia dyplomowego*

Autor zauważa, iż z perspektywy studenta czwartego roku spektakl dyplomowy powinien stanowić moment inicjacyjny, stając się symbolicznym przejściem do etapu niedojrzałości aktorskiej ku samodzielności zawodowej. Dlatego celem spektaklu dyplomowego powinno być ukazanie postawy twórczej opartej na świadomości własnych środków wyrazu oraz umiejętności pracy zespołowej.

### *1.3 Warunki pracy nad spektaklami dyplomowymi 2019-2023 oraz w 1.3.1. Zaroszenie do współpracy .*

Na podstawie własnych doświadczeń opisuje i porównuje modele zapraszania reżyserów do realizacji spektakli dyplomowych w czterech ośrodkach akademickich w Krakowie, Wrocławiu, Łodzi i Warszawie. Zestawienie to unaocznia procedury decyzyjne oraz zakres autonomii reżysera, a w tym kontekście respektowanie woli studentów w doborze reżysera dyplomu i jego koncepcji artystycznej.

#### *1.3.2. Dobór współpracowników*

W tym podrozdziale ukazuje do czego w praktyce prowadzą ograniczenia budżetowe w poszczególnych szkołach i w jaki sposób odbija się to na doborze zespołu realizatorskiego, powodując trudności ze znalezieniem wysokiej klasy realizatorów. Omawia przypadki kiedy sam jako reżyser przejmował na siebie reżyserię światła, rolę scenografa, kostiumografa czy kompozytora i stwierdza, iż pozostaje to w sprzeczności z edukacyjnym charakterem dyplom, który powinien umożliwić studentom pracę z pełnym gronem współtwórców.

### **1.3.3 Dobór obsady**

Autor rzetelnie opisuje jak w praktyce wyglądają modele doboru obsad w poszczególnych ośrodkach akademicki, w których pracował. I tak: w Krakowie osoba przystępująca do reżyserowania nie kompletuje obsady, lecz dostaje przydzieloną przez dziekana grupę studentów IV roku. W PWSFTv iT w Łodzi, część studentów jest postawiona przed faktem, iż nie otrzymają roli w dyplomie i muszą na własną rękę o starać się o zaliczenie czwartego roku, ponieważ nie przekonali reżysera do swojego udziału w dyplomie a doboru dokonuje reżyser. We Wrocławiu reżyser ma wolną rękę w doborze obsady. Po obejrzeniu egzaminów trzeciego roku, on sam dokonuje wyboru z kim chce pracować. W Warszawie w AT jest podobnie. Wszystkie prace na uczelniach przy wyborze obsad koordynują opiekunowie lat.

## **1.4. Wzajemne oczekiwania stron przystępujących do pracy nad spektaklem dyplomowym**

### **1.4.1. Oczekiwania osób reżyserujących**

Autor trafnie ujawnia napięcie pomiędzy niskim wynagrodzeniem realizatorów a wysokim poziomem zaangażowania artystycznego. Chodzi o wycenę pracy reżysera spektaklu dyplomowego i pozostałych realizatorów, która bywa poniżej wartości rynkowej podobnego dzieła w teatrze. Wartościowe są tu rozważania o korzyściach jakie płyną z niekłamanego entuzjazmu i radości z pracy, których reżyser zazwyczaj nie doświadcza w zespołach zawodowych ocierających się o rutynę i swoisty marazm. Rekompensatą staje się odświeżenie własnych narzędzi twórczych, spojrzenie z dystansem na siebie a także autorefleksja związana z ustaleniem granic w celu nienadużywania władzy w stosunku do aktorów i realizatorów. Ustalając wraz ze studentami reguły gry, proponując im różne systemy pracy, wyznaczając granice konwencji spełnia on naczelny postulat aktorskiego charakteru dyplomu tj. wyrazistości ról, pracy nad słowem, głosem i plastyką ciała oraz klarowności estetycznej spektaklu.

## **1.5. Postulat odpowiedzialnej pracy reżysera nad spektaklem dyplomowym oraz 1.5.1. Postulat przemyślanej obsady i 1.5.2. Postulat klarownego i sprawiedliwego podziału czasu.**

Autor analizuje i opisuje zadania w kontekście oczekiwań jakie niesie ze sobą praca na uczelniach kształcących aktorów dramatycznych w Polsce. Cenne są rozważania dotyczące postulatu przemyślanej obsady – chodzi o to by każda osoba aktorska otrzymała rolę na miarę swoich możliwości, bez nieuzasadnionego grania postaci użytkowych typu „halabardnik” lub „trzeci pasterz”. I aby otrzymała materiał literacki, wnikliwie przemyślany przez reżyserkę lub reżysera. Dyplom powinien dawać miejsce na ekspozycję każdej roli, by przez sprawiedliwy podział „ekspozycji scenicznej” i rozsądne gospodarowanie czasem role drugoplanowe mogły zaistnieć w sposób pełnowartościowy.

### **1.5.3. Postulat stawiania zadań respektujących ukierunkowanie artystyczne studenta**

### **1.5.4. Realizowania spektaklu dyplomowego jako wypowiedzi artystycznej zespołu**

Autor dostrzega tu konieczność uwzględniania indywidualnych predyspozycji aktorskich studentów w trakcie realizacji dyplomu. W tym kontekście dyplom powinien stanowić efekt wspólnego procesu twórczego, w którym studenci zyskują nie tylko umiejętności warsztatowe, lecz także szeroko rozumianą podmiotowość twórczą i współodpowiedzialność za kształt dzieła. W tym kontekście rola reżysera powinna sprowadzać się przede wszystkim do roli opiekuna, pedagoga i odpowiedzialnego kreatora w procesie rozwoju młodych aktorów.

### **1.5.5 Podsumowanie**

Podsumowując *Cześć I* rozprawy Autor stwierdza, iż niemożliwym staje się spełnienie wszystkich warunków pracy nad spektaklem dyplomowym bez wartościowego modelu jakim jest scenariusz pisany podczas prób. Pozwala on elastycznie kształtować strukturę spektaklu w zależności od potencjału twórczego ludzi i specyfiki procesu dydaktycznego. Model ten dobrze umotywowany przykładami opisuje w rozprawie.

## **CZEŚĆ II**

### ***Rozdział II: Przygotowanie do pracy nad spektaklem dyplomowym***

#### ***2.1. Przygotowanie metodyczne 2.1.1. Słownik roboczy 2.1.2. Wybór metod pracy***

W rozdziale drugim Autor omawia przygotowania poprzedzające rozpoczęcie prób. Szczególną uwagę zwraca na kwestie języka komunikacji pomiędzy reżyserem a aktorem. To jeden z istotniejszych fragmentów rozprawy dotyczącej uwag i definiowania zadań aktorskich. Autor proponuje wypracowanie tzw. „słownika roboczego” obejmującego pojęcia używane w trakcie prób – słowa klucze, takie jak : „założenia postaci”, „tempo rytm”, „temperatura” (konfliktu), „wpuszczanie powietrza”, lub neologizmy typu „zagrywać się”. Wskazuje przy tym na różnice określeń naukowych takich jak „podświadomość” czy „intuicja”, w kontekście języka teoretycznego, który bywa mniej przydatny w próbach na scenie. Autor dysertacji celnie zauważa, iż ujednolicenie języka pomiędzy reżyserem a studentami pozwala uniknąć nieporozumień buduje ich więź i wspólnotę znaczeń w obrębie zespołu.

#### ***2.1.2 Wybór metod pracy***

Autor opierając się na poszukiwaniach według Systemu Stanisławskiego, wskazuje iż w połączeniu z metodą „pracy od wewnątrz” Kazana, w której aktor przeżywa to samo co postać i reaguje „tu i teraz”, po inspirację wewnętrzną Wachtangowa tzn. działanie aktora, zachowującego własny rytm sceniczny, nie kierując się temperamentem postaci, aż po stwierdzenie Strasberga, by aktor na scenie zachowywał się tak jakby znalazł się na niej po raz pierwszy. Ukazuje, że jego praktyka reżyserska to poszukiwanie własnej metody, opartej na scenariuszu powstającym w trakcie prób. Taki model, jak wynika z przedstawionej argumentacji umożliwia elastyczne reagowanie na emocjonalne potrzeby studentów. Potrzebę czerpania z własnych doświadczeń i obserwacji. Poruszając inny temat zwraca uwagę na to, iż praktyka dydaktyczna akademickich pedagogów - aktorów bywa silnie związana z estetyką teatru, z którego się wywodzą. Autor proponuje oparcie się w pracy o model teatru otwartego i dialogicznego. Spektakle dyplomowe zrealizowane przez Autora dysertacji w znaczny sposób odbiegały od tradycyjnego modelu Stanisławskiego, tradycyjnej pracy nad rolą i tradycyjnej analizy stolikowej oraz gotowego zapisanego tekstu. Decydując się na model pracy oparty na scenariuszach pisanych w trakcie prób, tak jak czynił uczeń Stanisławskiego J. Wachtangow, który formułował wymagania, w postaci wiedzy o danej chwili, posiadaniu przeszłości oraz o związkach z innymi działającymi na scenie, by dopiero w końcowym etapie prób poznać tekst. To swoiste przyzwolenie do rozpoczęcia prób bez gotowego scenariusza stanowiło swoisty azyl twórczy. Cytuje James Hillmana, który stwierdza, iż „tworząc teatr stwarzamy duszę”.

## *2.2. Wybór tematu spektaklu dyplomowego 2.2.1. Studium o Hamlecie*

Pierwszym omówionym przykładem jest „Studium o Hamlecie” inspirowany dramatem Williama Shakespeare'a i esejem Stanisława Wyspiańskiego. Autor szczegółowo opisuje wybór tematu, oraz potrzebę znalezienia przestrzeni, która korespondowałaby z doświadczeniem młodych aktorów. W bardzo wiarygodny sposób uzasadnia decyzję przejścia od dramatu na rzecz autorskiego scenariusza powstałego we współpracy z dramaturgiem Konradem Hetelem.

### *2.2.2. Noc pośród drzew*

To projekt inspirowany prozą Thomasa Bernharda autorstwa Konrada Hetela, z którym jako asystent uczestniczył przy realizacji „Procesu” Kafki w reż. Krystiana Lupy w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Tam też zrodził się tandem Stępień /Hetel. Autor opisuje okoliczności powstania spektaklu / kontekst COVID-19/oraz zmiany instytucjonalne w środowisku. Pisząc o tym, wskazuje jak czynniki zewnętrzne wpływają na proces dydaktyczny. Ujawnia na koniec, iż „wycinka” stanowiąca tytuł prozy Bernharda staje się metafora egzystencjalnej sytuacji młodych twórców żyjących i tworzących w niestabilnej rzeczywistości społecznej tamtego czasu.

### *2.2.3. Bóg policzy dni.*

W przypadku tego spektaklu Autor ukazuje, iż młodzi aktorzy kończących Wydział Aktorski Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej swoje zainteresowanie kierowali nie w stronę elementów duchowych lecz problematyki społecznej, obejmującej : wykluczenie komunikacyjne, doświadczenie trudnego powrotu do miejsca pochodzenia. Pragnienia ich zostały spełnione, wszystko to znalazło się spektaklu, który łączył osobiste doświadczenia wykonawców z wymiarem dramatu. Spektakl ten w rozprawie jawi się jako kolejny etap poszukiwań metody pracy opartej na współtworzeniu scenariusza i dialogu wraz z zespołem.

### *2.2.4. Alaska*

Autor opisuje metodę pracy opartą na zadawaniu studentom pytań inicjujących proces twórczy. Dotyczy on tematów granicznych, osobistych ograniczeń scenicznych oraz wyobrażeń o kulturze popularnej. W mojej ocenie inspirujące jest włączenie w obręb refleksji inspiracji serialowych oraz problematyki sporów społecznych, łącznie z kwestiami eutanazji i prawa do aborcji. Autor udowadnia tu, iż pisanie dramatu na scenie dla konkretnych osób i konkretnego zespołu daje większe możliwości artystyczne i pedagogiczne niż adaptacje tekstów istniejących.

## *2.3. Kryteria doboru realizatorów w poszczególnych dyplomach*

Autor omawia kryteria doboru współrealizatorów projektów i kryteria doboru stosowane przez uczelnię. Píše, iż powinni to być doświadczeni artyści rozumiejący edukacyjny charakter projektu, gotowi do dialogu z młodymi aktorami. Na plan pierwszy wysuwa potrzebę partnerskiej relacji pomiędzy studentem a realizatorem, gdzie twórcy nie narzucają zamkniętego stylu pracy, lecz stwarzają przestrzeń do polemiki i brania odpowiedzialności za swoje decyzje artystyczne.

### 2.3.1. Dramaturg

Autor rozprawy na plan pierwszy wysuwa osobę Konrada Hetela rocznik 1991 dramaturga i poetę. To swoisty modus vivendi Radosława Stępnia, stały partner poszukiwań twórczych (nie tylko przy spektaklach dyplomowych) obecnie wobec zarzucenia reżyserowania dyplomów Hetel kontynuuje jego twórcze praktyki. Cenne są refleksje Autora dotyczące funkcji dramaturga, osoby odpowiedzialnej za edycje scenariusza, opracowanie scen improwizowanych i adaptacji źródłowych. Dramaturg to autor dramatu, człowiek, w którego głowie powstaje i krystalizuje się wizja scen. Wyjątkowość i charakter to rękojmia współpracy między reżyserem i dramaturgiem. Zaletą tandemu Stępień- Hetel jest alternatywny wybór dopracowanych wersji scenicznych zdarzeń, czasami odmiennych, czasami zbieżnych, ułożonych przez reżysera i dramaturga, podobnych w estetyce i stylu, o tej samej wymowie ideologicznej, różniących się jedynie w zadaniach i szczegółach wykonania, co zwiększa możliwości realizacyjne i udoskonalenia wybranej przez studentów wersji sceny.

### 2.3.2. Scenografowie

Autor wymienia i charakteryzuje scenografów z jakich zapraszał do współpracy. Porównuje ich wizje i światy tworzone na granicy realizmu i umowności. Przyjmuje zasadę, iż każdy element scenografii powinien być konsultowany i zaakceptowany przez studentów. Tak było w przypadku scenografa Pawła Paciorka w *Studium o Hamlecie* i Aleksandry Harasimowicz w *Nocy pośród drzew* (konwencja realistycznego wnętrza) oraz *Bóg policzy dni* (burżuazyjna elegancja późnego modernizmu) czy równolegle w scenografii i scenariuszu *Alaski* napisanego przez Konrada Hetela, w który był równocześnie dramaturgiem, scenografem i reżyserem światła (minimalizm przestrzenny scenograficzny). Opisując problemy scenografii, Autor ukazuje w jaki sposób sprzęgnięcie symbolicznej wizji plastycznej i wizji „użytkowej” wychodzi na spotkanie wymaganiom jakie stawia tekst dramatu. Według Autora dysertacji najlepiej ten postulat spełnił się w spektaklach w Łodzi i Warszawie.

### 2.3.3. Kostiumografowie

Autor szczegółowo opisuje i charakteryzuje osoby projektujące kostiumy, które zapraszał do współpracy tj. Aleksandrę Harasimowicz do *Studium o Hamlecie* i *Nocy pośród drzew* oraz Łukasza Mleczaka do *Bóg policzył dni* i *Alaski*. W pierwszym dyplomie autorka kostiumów dokonała rekonstrukcji strojów z epoki modernistycznej zderzając je ze współczesnym kostiumem w drugim zobrazowała świat wiedeńskich artystów połowy lat 50- tych. Kostiumograf Łukasz Mleczak w *Bóg liczy dni* zaprojektował kostiumy odznaczające się charakterystycznością współgrającą z cechami osobowości bohaterów, za każdym razem pytając: „Co założyłby ten człowiek na tę okoliczność?” tak postawione przez kostiumografa pytanie w trakcie prób, stało się dla Autora zbawienne i twórcze, zmuszając do precyzyjnego określania okoliczności i zdarzeń, które powinny uruchamiać wyobraźnię aktorów. Stwierdza, iż dobry kostium to taki, który pozwala na naturalne prowadzenie postaci.

### 2.3.4. Kompozytorzy

Decyzję o doborze kompozytora Autor zawsze podejmował w kontekście potrzeb jakie niosła ze sobą poetyka spektaklu jaki zamierzał zrealizować. Dzięki posiadanemu wykształceniu muzycznemu (podstawowe Studium Muzyczne w Pionkach) praca z kompozytorem, montaż dźwięku, znajomość zasad

kontrapunktu, przemontowywanie plików dźwiękowych. Wszystko to prowadziło do koncepcji w ramach której muzyka, to najbardziej podprogowy element, który powinien odsyłać do poetyki przedstawienia. W opisanych spotkaniach z kompozytorami realizującymi muzykę do jego spektakli dyplomowych jakimi byli : Stanisław Radwan, Bogumił Misala (ur.1982), Nikodem Dybiński (ur. 1995), Dobrawa Czocher(1991) światowej sławy wiolonczelistka, zawsze umiał znaleźć wspólny język pokoleniowy i estetyczny.

### **2.3.5.Reżyserzy światła i video**

W podrozdziale tym Autor trafnie zauważa, iż wpływ reżyserii światła na przedstawienie dyplomowe (i nie tylko), jest niedoceniany, dlatego przy angażowaniu osób, które były odpowiedzialne za ten element spektaklu postawił konkretne wymagania dotyczące konwencji i poetyki przedstawienia. Dlatego każdy z dyplomów posiadał inną specyfikę polegającą na projekcjach live i szeregu animacji. *Studium o Hamlecie* - światło; Natan Berkowicz (ur.1998) Oświetlenie przestrzeni zamiast sylwetek - *Noc wśród drzew*, czy chłodne światło tworzące zimne i niegościnne przestrzenie, wzmocnione efektywnymi ukazującym wewnętrzną stany bohaterów co pozwalało na „łżejsze” granie – światło Katarzyna Smołewska( ur.1987)W *Alasce* w związku z minimalistyczną poetyką spektaklu światło i środki inscenizacyjne ograniczono do minimum.

### **2.3.6.Ruch sceniczny**

Strategia o jakiej; pisze Autor w stosunku do działań choreograficznych i ruchowych w spektaklach dyplomowych nieodmiennie wiąże się z organicznością. Partytura działań ruchowych podlega nieustannym modyfikacjom związanym z zadaniem aktorskim. W przestrzeni tej ekspresji jak stwierdza Autor - choreograf i specjaliści od ruchu użyli, tego co studenci wnieśli od siebie - inwencję i zbiorowe komponowanie ruchu scenicznego. Należy wspomnieć tu specjalistki i specjalisty od ruchu, którzy brali czynny udział w realizacji czterech spektakli dyplomowych w osobach : Kingi Bobkowskiej (ur.1995)Tomasza Wesołowskiego czy Katarzyny Małachowskiej .

## **2.4. Posumowanie**

Druga część rozprawy to dywagacje nad obowiązkami reżysera przed pierwszą próbą, stanowiące spójną i przekonującą analizę praktyki realizacyjnej. Autor pisze, że spektakl powinien uwzględniać fakt, iż będzie on grany przez ludzi młodych o określonych zainteresowaniach i poglądach. Szczególnie wartościowe są tu fragmenty dotyczące metodologii pracy, weryfikacji warsztatu zdobytego w ciągu trzech lat nauki oraz narzędzi, których uczą wydziały. Ciekawa jest koncepcja budowania języka komunikacji z aktorem i koncepcja scenariusza powstającego w trakcie prób oraz refleksja Autora na temat doświadczeniem praktycznym a teoretycznym w jego pracy, co nadaje rozprawie charakteru analitycznego. Przykłady spektakli dyplomowych Autora potwierdzają sukces metody „metody scenariusza powstającego podczas prób” oraz jej adekwatność i celowość w obliczu wciąż nowych wyzwań pedagogiki teatralnej.

## **Rozdział III : Realizacja postulatów obsady spektaklu w mojej praktyce scenicznej**

W tym rozdziale Autor opisuje sposoby obsadzania spektakli dyplomowych, na który istotny wpływ miały składy osobowe grupy, pomysł na przedstawienie, oraz charakter ról jakie ów pomysł przewidywał dla studentów, po to by spełniła się przesłanka wyboru uważnego i chęć zrealizowania dyplomu odpowiedzialnego.

### **3.1.Obsadzanie *Studium o Hamlecie***

W którym opisuje dyplomy *mieszane* WA w Krakowie polegające na łączeniu aktorów różnych specjalizacji. Metoda ta nie zdała jednak egzaminu, a wobec zamienności ról, nie wyrównywała bowiem szans na prezentację przed widownią wszystkich aktorskich umiejętności. Trafnie uzasadnia swój proces obsadowy ( spis postaci, kolejność wchodzenia aktorów na scenę) oraz dywagacje dotyczące zaangażowania widza w sceniczny konflikt. Dalej opisuje problemy związane ze sprawiedliwym podziałem czasu scenicznego ( nadanie rangi roli w oczach widza), niwelowanie dysproporcji pomiędzy rolami, uczenie się nowych metod pracy, oraz uświadomienie sobie, iż system ten wymaga nieustannego doskonalenia.

### **3.2.Obsadzanie *Nocy wśród drzew***

Autor omawia przygotowania metodyczne do obsady ról, tworzenie listy postaci „prequela” powieści *Wycinka* autorstwa Thomasa Bernharda, oraz opisy bohaterów z uwzględnieniem wzajemnych relacji. Reasumując; dzięki właściwemu podejściu do materiału źródłowego wraz z dramaturgiem ukazuje w sposób przemyślany i odpowiedzialny obsadzenie ról.

### **3.3.Obsadzanie *Bóg policzył dni***

To oryginalny dramat napisany przez Konrada Hetela, nie domagający się spełnienia w jakieś mierze obowiązków obsadowych uczelni (WA Krakowa czy Wrocławia).Brak wyjściowych założeń spowodował, iż Autor i dramaturg mogli wybrać aktorów i wymyślać dla nich atrakcyjne role do zagrania umieszczając je w luźnym pomysle scenariuszowym. Autor opisuje proces obsadowy, jako otwierający pole wolności twórczej. Szczególną uwagę poświęca rozmowom wstępnym ze studentami w celu rozbudzenia zainteresowania tematem przedstawienia - krytyk jazzowy powracający na prowincję pod pretekstem wizyty na weselu kolegi - bardzo precyzyjnie ustalono postaci dramatu i ich genealogię. W ten sposób zaplanowano i obsadzono dwanaście ról.

### **3.4.Obsadzenie *Alaski***

Autor w tym miejscu porównuje strategie obsadowe stosowane we Wrocławiu i Łodzi do zastosowanej w AT im. Zelwerowicza w Warszawie, czyli oglądanie egzaminów trzeciego roku, prób otwartych, warsztatów oraz długie rozmowy o oczekiwaniach aktorów wobec zadań scenicznych. Z rozmów tych wyłoniły się temat sztuki oraz podział na grupy zainteresowane poszczególnymi wątkami tej historii. To spowodowało podział aktorów na broniących swojej postawy ( chodziło o wątek aborcyjny i wątek eutanazji)i osoby które podejmują się opowiadać historię zajmującą się „dobrą śmiercią”. W końcowym akapicie Autor stwierdza, iż zasadne jest pisanie dramatu na scenie, konstruowanie poprzez rozmowy treści i formy dzieła oraz pytań inicjujących i pobudzających do myślenia, wzbogacających ich światopogląd.

### **3.5. Podsumowanie**

Autor ukazuje drogę do klarownego sposobu budowania przemyślanej obsady. Kroki jakie poczynił są jasne, logiczne i klarowne, z eksponowanym udziałem studentów, z ukazaniem poszczególnych etapów ich pracy oraz określeniem zakresu działalności postaci na początku realizacji spektaklu. Klarowny podział ról, pozwolił na klarowny i sprawiedliwy podział czasu scenicznego pomiędzy młodych aktorów.

## ***Rozdział IV : Dojrzewanie i realizacja postulatu klarownego i sprawiedliwego podziału czasu scenicznego.***

W tym rozdziale Autor opisuje proces pracy nad spektaklem jako delikatną przestrzeń twórczych ambicji oraz potrzebę uważności na drugiego człowieka w tworzonej zbiorowej kreacji jaką jest w szerokim pojęciu teatr. Narażenie osób aktorskich na odczucia wstydu i kompromitacji (niezależnie od tego czy wywołują je zdarzenia dziejące się z postacią czy osoba odpowiedzialna za jej przedstawienie) skłania te osoby do dbałości o swój interes sceniczny. Młodzi aktorzy, nie traktowani poważnie przez doświadczonych reżyserów często mogą zwątpić we własne możliwości zawodowe co wywołuje w nich frustracje i gniew. Dalej stwierdza, iż szansą na dobre i bezpieczne samopoczucie jest ustalenie jasnych reguł gwarantujących nienaruszalne pole ekspresji biorącego udział w procesie prób. Na czoło wysuwa postulat sprawiedliwego i odpowiedzialnego podziału czasu scenicznego, który gwarantuje reżyserowi możliwą do zmian dramaturgię, widzom komfort odbioru spektaklu, pełne oddanie się kreacji zbiorowej bez strachu o bycie pominiętym przez widzów.

### ***4.1. Podział czasu scenicznego w **Studium o Hamlecie*****

To pierwszy zrealizowany przez Autora dysertacji dyplom, który stał się polem jego pierwszego eksperymentu (wcześniej wyreżyserował w teatrze trzy spektakle). Autor opisuje tu swoje błędne decyzje, takie jak: dysproporcje w podziale czasu scenicznego, podążanie za sugestiami rady pedagogicznej – by usunąć sekwencje finałową, błędne rozumienie improwizacji jako poszukiwania - właściwego „tembru” monologu wewnętrznego postaci, zaniedbywanie warstwy zdarzeniowej sceny, brak synchronizacji jakości scen pisanych potoczną mową codzienną ze zdarzeniami zaadaptowanymi z eseju napisanego charakterystycznym językiem młodopolskim przez Wyspiańskiego. Ostatecznie podział czasu według ustalonych wspólnie ze studentami reguł okazał się niesprawiedliwy.

### ***4.2. Podział czasu scenicznego w **Nocy wśród drzew*****

Autor analizuje warianty budowania akcji scenicznej i wzmacniania jej napięcia stopniowym zwiększaniem ilości bohaterów. Zorganizowanie fabuły pierwszego aktu wokół przybywających do salonu postaci, które poznawały głównego bohatera; eskalowanie konfliktów – monologi oddające widzowi stan wewnętrzny milczących uczestników „artystycznej kolacji”, stopniowe wzrastanie napięcia (co potęgowało uwagę i zaangażowanie widza) oraz wzrastanie w miarę upływu czasu i dążenie do finału. W ten sposób stworzona sekwencja zdarzeń pozwoliła na sprawiedliwy podział czasu między postaciami dramatu.

### ***4.3. Podział czasu scenicznego w **Bóg policzy dni** i 4.4 **Alaska*****

Autor opisuje dalsze peregrynacje z podziałem czasu scenicznego, w ramach którego czas ten od początku do końca prezentowałby takie same możliwości dla pracy aktora, pozwalając na sprawiedliwy jego podział pomiędzy studentów. W tym kontekście akcja przebiegała od skupionych małoobsadowych zdarzeń do onirycznego finału, po którym następowało wyciszenie. W tej realizacji tej jak pisze, udało się dramaturgowi i reżyserowi zlikwidować wrażenie mechaniczności dramaturgii. Pełny podział czasu scenicznego pomiędzy aktorami udało się jednak najpełniej zrealizować w „Alasce” Hetela. Tam też maksymalnie została dopracowana strategia przeplatane go konfliktu (zasada dwóch przenikających się wątków). Do budowania napięcia wykorzystano wewnętrzne konflikty poszczególnych bohaterów, racje i poglądy filozoficzne. Sterując tak uwagę widzów osiągnięto efekt, równego wartościowania czasu

scenicznego dzięki czemu w sprawiedliwy sposób rozdzielono go między aktorów. **Alaska** – jak pisze Autor, to przykład przemyślanego i sprawiedliwego podziału czasu scenicznego między aktorów grających w przedstawieniu dyplomowym.

#### **4.5. Podsumowanie**

W końcowej konstatacji Autor stwierdza, iż w praktyce scenicznej tworzenie scenariuszy autorskich( realizowanych 2019-2022) mających za punkt wyjścia teksty wielkiej literatury, bądź oryginalne, angażujące aktorów pomysły fabularne spełniają oczekiwania twórców i realizatorów (w tym wypadku niewiele starszych od aktorów), dlatego podział czasu scenicznego powinien być klarowny, odpowiedzialny i przemyślany a dramaturgia nie powinna być jedynie przestrzenią ekspresji artystycznej realizatorów. Kończąc reasumuje, iż czynnikiem kluczowym w pracy z aktorem nad rolą w spektaklu dyplomowym, było stawianie rozwijających warsztat, indywidualnych zadań adekwatnych do tych jakie niesie ze sobą współczesna pedagogika teatralna.

### ***Rozdział V: Postulat stawiania rozwijających warsztat indywidualnych zadań aktorskich***

Weryfikacja narzędzi pracy jakie studenci otrzymali w trakcie trzech lat kształcenia, to naczelne zadanie spektaklu dyplomowego. Autor w podrozdziałach stara się opisać stawianie rozwijających zadań aktorskich w kontekście zadań naczelnych.

#### **5.1. Zadania aktorskie w pracy nad *Studium o Hamlecie***

Stawianie aktorom *Studium o Hamlecie* rozwijających zadań aktorskich poprzedzone zostało ustaleniem wspólnego języka technicznego i sposobów komunikacji w postaci wiadomości mailowych; po każdej próbie, w każdej przerwie od prób, czy po napisaniu scenariusza na końcowym etapie poszukiwań, tuż przed procesem składania spektaklu ( praktykę Autor zapożyczył od Krystiana Lupy) w listach mailowych starał się formułować rozwijające zadania aktorskie, w poszczególnych scenach jak i zadania naczelne. Wyzначył także indywidualne, rozwijające warsztat poszczególnych aktorów zadania naczelne, które zostały sformułowane pod koniec pracy z grupą. Do zadań, wzbogacających jego warsztat w następnych pracach zaliczył - rozwijanie narzędzi poznawania umiejętności studentów, ćwiczenia diagnozujące ich potrzeby, zalety i potencjalne wady, które po przepracowaniu służyłyby odpowiedzialnie prowadzonemu procesowi prób.

#### **5.2. Zadania aktorskie w pracy nad *Nocą wśród gwiazd***

Tu zjawiają się tematy, improwizacji jako narzędzia służącego do konstrukcji scenariusza, improwizacji jako rozpoznania konfliktu w relacjach pomiędzy postaciami ( kluczowe dla wrocławskiego dyplomu) Ukazanie przez improwizację możliwości aktorów - ich słabych i mocnych stron warsztatu. W ten oto sposób Autor formułuje zadania służące zebraniu materiału, opracowania scenariusza w duch *Bernharda* oraz zarysowania ram świata przedstawionego i relacji między postaciami. W ich rutynowym codziennym życiu – w myśl zasady Stanisławskiego „nie ma przeszłości bez terażniejszości”. To kontynuacja wątków z prób analitycznych gdzie sesje improwizacji pozwoliły na orientację w poszukiwaniach artystycznych aktorów uczestniczących w ćwiczeniach. Miało to także znaczący wpływ na powstający tekst dramatyczny

**Nocy pośród drzew.** Wszystkie zadania i praca nad realizacją okazały się bardzo rozwijające dla aktorów. Pomocnym okazał się też niestandardowo długi czas prób ( od września 2020 do 19 lutego 2012 roku). Autor stwierdza na koniec, iż kluczowe dla stawiania zadań w pracy nad dyplomem jest *właściwe zbadanie potencjału aktorów w przestrzeni roli*.

### 5.3 Zadania aktorskie w pracy nad *Bóg policzy dni i Alasce*

Autor stwierdza, iż na osobie prowadzącej próby spoczywa odpowiedzialność za znalezienie właściwych sposobów realizacji i postawienia przed każdym aktorem zadania i określenia jego scenicznej roli. W Łodzi i w Warszawie - opisuje – zastosowano ćwiczenia polegające na solowej improwizacji aktora przed kamerą ( pod okiem reżysera jeszcze przed powstaniem scenariusza) Chodziło o twórcze poszukiwania w chwili, w której postać nie jest jeszcze w pełni ukształtowanym aktorem. W tym kontekście powołuje się na regulamin improwizacji wg. Krystiana Lupy i swój wariant ćwiczeń służący jako funkcjonalne narzędzie do diagnozy potrzeb i możliwości niezbędnych do napisania scenariusza oraz wyznaczenia zadań. Wariant Aurora obejmował: zwiększenie nacisku sytuacyjnego, kamera jako partner w dialogu a „pornograf” - prowadziło to do określenia kondycji aktorów w konkretnych sytuacjach Budowało wnioski dotyczące ich rzemiosła, tzw. aktor w konflikcie (jego reakcje i zachowania). Spotkanie z wyobrażonym partnerem jako kamerą pozwalało na obserwacje co by się działo w pracy scenicznej z rzeczywistym partnerem. W ten sposób powstało uniwersalne narzędzie diagnozujące.

### 5.4. Posumowanie

W podsumowaniu pada stwierdzenie, iż stawianie zadań w spektaklach dyplomowych nie jest li tylko próbą rozwinięcia warsztatu, to inicjacja prowadząca do traktowania aktora podmiotowo i uświadomienia, iż owi aktorzy/ studenci są pełnoprawnymi artystami, gotowymi do tworzenia spektaklu dyplomowego jako wypowiedzi artystycznej studentów.

## **Rozdział VI: Realizacja postulatów spektaklu dyplomowego jako wypowiedzi artystycznej zespołu aktorskiego**

Autor w tym podrozdziale rozważa przestrzeń ekspresji artystycznej, która wymaga od aktora kondycji twórczej i działań w swoim wyższym ja. „*Wyższe ja*”, to termin Michaiła Czechowa, którego źródłem jest indywidualność twórcza, która pomaga wyjść poza tekst, jest wyposażona w zmysł estetyczny, w której aktor odczuwa konflikt pomiędzy dobrem a złem zapisany w sztuce oraz spojrzenie aktora z perspektywy widza, co stwarza poczucie dystansu i „współodczuwania”. Wspomina pierwszy krok do tworzenia spektaklu jako wypowiedzi artystycznej zespołu i aktywizacji „wyższego ja” u studentów oraz czuwanie i wpływ obsady na dramaturgię i reżyserię dyplomu.

### 6.1. Studium o *Hamlecie* jako wyraz aktorskiej ekspresji artystycznej.

Autor opisuje temat pierwszego wyreżyserowanego dyplomu - określa go jako punkt wyjścia do rozważań aktorów nad sensem nadziei. Spoglądając na spektakl z perspektywy widza, uwalnia to ich od ciasnoty „ego” i ujmuje współodczuwanie jako niezbędny dystans do samych siebie. *Hamlet* powstawał w duchu dyskusji na temat kondycji młodych aktorów i roli ich w środowisku artystycznym. Z nagrań rejestrujących wypowiedzi( kim jest aktor, czym jest aktorstwo) stworzono instalację na otwarcie etiudy *Hamlet*, jako punkt startu przedstawienia. Autor ukazuje kulisy powstawania dyplomu. Dzięki zastosowaniu „wyższego ja” i dzięki upewnieniu się aktorów że, spełnione są ich artystyczne oczekiwania realizatorzy potrafili utrzymać ich zaangażowanie w proces twórczy przez cały okres prób.

## **6.2. Noc pośród drzew jako wyraz aktorskiej ekspresji artystycznej**

Autor opisuje metodę „zadania pisemnego” jako mobilizację do artystycznej wypowiedzi, zlecając studentom napisanie monologu wewnętrznego, który miał być wypowiedziany na zakończenie „artystycznej kolacji” podczas której bohaterowie prowokowali się wzajemnie. Studenci mieli wejść w przestrzeń finału feralnego wieczoru podczas którego spotykają się ich bohaterowie. Mieli wyobrazić sobie samych siebie w tej sytuacji. Monolog był wygłoszony do wszystkich lub do partnerów scenicznych. Dzięki tej metodzie studenci ukazali swoje emocje i co ważniejsze potrzeby czechowowskiego „wyższego ja”.

## **6.3. Bóg policzy dni i Alaska jak wyraz aktorskiej ekspresji artystycznej**

To podrozdział, w którym Autor opisuje proces krystalizacji swoich postulatów w zakresie prowadzenia prac nad dyplomem. Z przekonaniem stwierdza, iż spektakl dyplomowy powinien być wypowiedzią artystyczną zespołu aktorskiego w kwestii kierunku rozwoju bohaterów oraz języka scenariuszowej wypowiedzi. W przypadku dwóch ostatnich dyplomów, improwizację (odgrywającą istotną rolę w *Studium o Hamlecie i Nocy wśród drzew*) przesunął na plan drugi kosztem zdarzeń scenicznych inspirujących rozwój roli oraz dialogu. W tym celu wypracowana metoda weryfikowania powstającego tekstu Hetela przez zespół aktorski zapewniała wpływ na ideę i estetykę w jakiej napisana była każda rola. W ramach prób tekst został poddany „analizie w działaniu”, gdzie założenia postaci, scena i poszczególne kwestie realizują wyobrażenie o roli, oraz do jakich działań odnosi się każde ze zdań powstającego dramatu. W tym kontekście niezwykle przydatny okazał się postulat sprawiedliwego podziału czasu scenicznego a sam dyplom i jego efekt spełnieniem postulatów potraktowania go jako wypowiedzi artystycznej całego zespołu aktorskiego.

## **6.4. Podsumowanie**

Jedną z najważniejszych decyzji reżyserskich Autora przy realizacji dyplomów było odsunięcie od samego siebie pola reżyserskiej ekspresji artystycznej na rzecz aktorów w spełnieniu ich „wyższego ja” stwarzając jedynie sytuacje sceniczne, stawiając zadania określające rytm i sens zdarzeń scenicznych.

## **Zakończenie**

W zakończeniu, Autor ukazuje spełniony dalekosiężny cel swoich zamierzeń, wyreżyserowanie czterech spektakli dyplomowych na wszystkich wydziałach aktorstwa dramatycznego w kraju. Przygotowując się do tego zamierzenia czytał dzieła Stanisławskiego, mając za sobą doświadczenia współpracy z Krystianem Lupą rozważał stawiane przez niego dylematy. Ale dopiero w zetknięciu z potrzebami, pragnieniami, obawami osób powierzonych mu przez szkołę, po zrozumieniu indywidualnej potrzeby każdej z nich był w stanie czego się nauczyć i czegoś nauczyć studentów. Dlatego prace nad dyplomami w Krakowie, Wrocławiu, Łodzi i Warszawie uważa za najważniejsze doświadczenie w swojej dotychczasowej drodze twórczej rozwijającej i doskonalącej umiejętności reżyserskie i otwartość na potrzeby drugiego człowieka.

## **Bibliografia**

W mojej ocenie bibliografia wieńcząca rozprawę doktorskiej mgra Radosława Stępnia stanowi zbiór przemysłanych, pod kątem zagadnień prezentowanych w dysertacji publikacji i artykułów prasowych i internetowych. Autor sięga do aktualnej i adekwatnej literatury przedmiotu umieszczając obok teoretyka teatru Tomasza Kubikowskiego „Przeżyć na scenie” wydaną przez AT Warszawa 2015, rozmowy z

dramaturgiem Thomas Bernhad pt. *Spotkanie z Kristą Fleischman. Rozmowy*” PIW Warszawa 2001 oraz niezwykle twórcze i rozwijające publikacje Krystiana Lupy *„Utopia i jej mieszkańcy”* oraz *„Utopia. Listy do aktorów”* Wydawnictwo Baran i Suszyński Kraków 1994 i 2023. Prace Krystiana Lupy to niezwykle inspirujące pozycje literatury przedmiotu, wskazujące drogę jak poprzez trening wejść w świat wyobrażony dopełniający przestrzeń roli. Trzy pozycje Stanisławskiego (*Praca aktora nad sobą. Dziennik ucznia* t.1: *Praca nad sobą* i swoim twórczym przeżywaniem oraz t.2 : *Praca nad sobą i swoją techniką* wykonawczą, oraz *Praca aktora nad sobą. Materiały do książki*. wydawnictwo AST Kraków 2018 i 2020. To sięgnięcie po teksty źródłowe etyka teatru, który jak nikt inny dbał o integralność, prawdę i autentyczność bycia aktora na scenie. Ślad tego myślenia można odnaleźć w analizach i dywagacjach Autora dysertacji. W Bibliografii zamieszcza Stanisława Wyspiańskiego *Hamlet. Dzieła zebrane* red. Leona Płoszewskiego, tom 13, WL, Kraków 1964. Przywołuje Michaiła Czechowa ( *„Don Kichot a rzeczywistość”*. Dialog nr5/62/2002 odnosząc się do tzw. „wyższego ja”- pojęcie indywidualności twórczej niezbędnej w pracy nad rolą, która pomaga wyjść poza tekst i spojrzeć z perspektywy widza. Przytacza również istotne pozycje z teorii teatru takie jak: Dawid Kerster pt: *Rozważania o Strasbergu, Adler i Meisner* oraz publikacje Marshara Lorna Peter Brook. Bibliografię zamyka wywiad jaki z przeprowadziła z nim Ludwika Siwak- Gołaszewska *„Po co to wszystko. Rozmowa z Radkiem Stępnem”* dziennik teatralny 2025, w którym odnosi się do swojej twórczości.

*Uważam bibliografię za adekwatną i głęboko osadzona w problematyce naukowej rozprawy, stając się dopełnieniem w zrozumieniu kierunku badań nad rozwijaniem warsztatu aktora.*

### **Wskazanie oraz ocena celu pracy**

Celem rozprawy jest analiza porównawcza i ukazanie procesu powstawania przedstawień dyplomowych, na czterech wydziałach aktorskich polskich uczelni artystycznych. Rozprawa bogata jest w refleksje wywiedzione z pracy z aktorem oraz doświadczenia zdobyte w trakcie procesu. Zawiera ciekawe wnioski dotyczące praktyki reżyserskiej oraz organizacji procesu twórczego. Cel pracy jak i założenia przedstawione są jasno i logicznie. Zakres metod jakie proponuje Autor oraz wnioski badawcze dotyczące metodologii badań znajdują pełne odzwierciedlenie w pisemnym akcie rozprawy.

### **Wskazanie oraz ocena zastosowanych metod badawczych**

W rozprawie Autor precyzyjnie opisuje metody badawcze opierające się m. in. o ustalenia związane z terminologią słownika roboczego (słowa kluczowe) wykazując potrzebę wyrażania sądów i uwag pomiędzy aktorem a reżyserem w trakcie procesu pedagogicznego. Zastosowaną porównawczą metodę posługiwania się celami czerpie od Petera Brooka, który proponuje: rozwijanie w aktorze wewnętrznych impulsów, wymóg otwartości, improwizacja czyli bezpośrednie doświadczenie gry, afirmatywne sięganie w pamięć, poszukiwanie formy i gra jako wzajemne elementy przeciwwagi oraz ”wejście w siebie” jako proces ewolucji i indywidualnego rozwoju aktora. Za najważniejszą jednak metodę opisaną przez doktoranta, uważam stawianie rozwijających zadań aktorskich oraz kładzenie nacisku na równowagę między zewnętrzną stroną działania fizycznego, a jego wewnętrznym umotywowaniem. Autor ujmuje to w postaci analizy porównawczej czterech przedstawień dyplomowych oraz precyzyjnie je omawia. Ważnym elementem poddanym metodologicznej praktyce badawczej znalazł się postulat przemyslanej obsady i optymalnego sposobu obsadzania dyplomów oraz konstatacja, iż jedynie „reforma” sposobu określania działania postaci prowadzi do sprawiedliwego podziału czasu scenicznego między młodych aktorów. Podejmując refleksję teoretyczną wykorzystuje metody porównawcze w przebiegu pracy nad

poszczególnymi realizacjami. Pozwala to w istotny sposób zrozumieć i poszerzyć perspektywę dotyczącą praktyki reżyserskiej oraz nabrać potrzebnego dystansu do wyników badań oraz na tym tle wyciągnąć wnioski i konkluzje.

### ***Ocena części rozprawy doktorskiej dotyczącej omówienia wyników badań***

Wnioski sformułowane przez Autora uważam za logiczne, ważne i przekonujące. Jednym z istotnych elementów w badaniach nad spektaklami dyplomowymi uznał rozwijanie warsztatu aktorskiego. Autor postrzega tu niebagatelną rolę stawiania indywidualnych zadań aktorskich. Wskazuje, iż zadanie aktorskie rozwija i weryfikuje warsztat studenta oraz respektuje uwarunkowania artystyczne. Jednym ze sposobów jakie Autor stosuje w komunikacji ze studentami jest obok tradycyjnych omówień na próbie, - pisanie obszernych wiadomości mailowych( metoda zaczerpnięta od prof. Krystiana Lupy). Zawierają one omówienia dotychczasowej pracy oraz wskazywania rozwoju poszczególnych elementów spektaklu, podejmowanych zadań i celów. Autor odnosił się też do interpretacji własnych metod realizacji scenicznej oraz prób obejmujących sposoby pracy z aktorem dostrzegając i analizując udane i nie udane efekty swoich działań. Tak pogłębiona analiza pozwalała na prześledzenie całego procesu twórczego oraz porównań płynących z realizacji czterech odmiennych przedstawień dyplomowych, zachowujących odrębność sensów formy i treści.

### ***Informacje dotyczące praktycznego zastosowania uzyskanych wyników badań***

W swoich badaniach Autor dowodzi, iż dyplomy aktorskie nie są dla studentów jedynie wyzwaniem warsztatowy. Muszą one spełniać obok wyzwań pedagogiki także wymogi dzieła artystycznego. Doświadczenie wyniesione w pracy nad dyplomem może stać się również dla reżysera odświeżeniem jego metod pracy, spotkaniem z autentyczną i niekłamana spontanicznością, która w odróżnieniu od aktów reżyserii w teatrach repertuarowych może prowadzić do odnowienia warsztatu a dla aktorów stać się przyczynkiem do przemyśleniem problemu sprawiedliwego podziału scenicznego czasu oraz „wyższego ja” - pojęcia dotyczącego indywidualności twórczej niezbędnej w pracy nad rolą, która pomaga wyjść poza tekst i spojrzeć z perspektywy widza. Zastosowane badania w całej rozciągłości posłużyły reżyserowi i jego dramaturgowi na stworzenie takich autorskich scenariuszy jak : „ Danton” wg K. Hetela, ”Kto zabił Kaspera Hausera” (tekst: Radosław Stępień i Konrad Hetel),”Słowacki umiera”( tekst: Radosław Stępień i Konrad Hetela),”Matka” wg St. Witkiewicza, „Koło sprawy Bożej” wg. K. Hetela.

### ***Ocena, czy rozprawa doktorska stanowi oryginalne rozwiązanie problemu naukowego***

Przeprowadzone analizy poszczególnych przedstawień dyplomowych oraz połączenie refleksji teoretycznych Autora oraz praktycznych wniosków i konkluzji, wnoszą wkład w poznanie i zrozumienie procesu powstawania przedstawienia dyplomowego oraz jego niebagatelnej roli w procesie kształtowania młodego aktora. **Stwierdzam, iż rozprawa stanowi oryginalne rozwiązanie problemu naukowego.**

### ***Ocena, czy rozprawa doktorska prezentuje ogólną wiedzę teoretyczną kandydata w dyscyplinie albo dyscyplinach oraz umiejętność prowadzenia pracy naukowej lub artystycznej.***

Autor posiada ogromną wiedzę w dziedzinie literatury przedmiotu, posługuje się precyzyjnie słownictwem i bogatym aparatem pojęciowym przynależnym reżyserii teatralnej. W swojej pracy łączy refleksję teoretyczną, ukazując ścisły jej związek z metodami jakimi posługuje się w praktyce.

Samodzielnie prowadzi badania nad metodami pracy z aktorem, wyciąga wnioski i dzieli się przemyśleniami precyzyjnie ukazując cele, metody oraz narzędzia ich uzyskania.

### **Uzasadnienie wniosku o wyróżnienie rozprawy**

Wnoszę, iż rozprawa doktorska mgra Radosława Stępnia zasługuje na wyróżnienie. Bardzo wysoki poziom poznawczy, oraz jej nowatorstwo sprawia, iż staje się swoistym przewodnikiem po problemach reżyserii przedstawień dyplomowych wskazując na inicjacyjny charakter spektaklu dyplomowego. Omawia szczegółowo zagadnienia warsztatu, analizy materiału literackiego, sposobu zapraszania realizatorów oraz wybór obsady . To obszerne kompendium wiedzy (praca łącznie z zapisami przebiegu prób liczy 116 stron) może posłużyć innym w zrozumieniu jakie problemy towarzyszą powstawaniu spektaklu wiążącego proces dydaktyczny na wydziale aktorskim uczelni artystycznej.

**Stwierdzam, że rozprawa doktorska mgra Radosława Stępnia, oraz jego dorobek artystyczny i pedagogiczny spełnia wymogi stawiane osobie kandydującej do uzyskania tytułu doktora sztuki w dziedzinie artystycznej sztuk teatralnych i filmowych i wnioskuję o dopuszczenie do kolejnego etapu postępowania**

Prof. dr hab. Waldemar Śmigasiewicz

Warszawa, dn.23.03.2026r.