

Recenzja rozprawy doktorskiej Zbigniewa Kalety pt. Wspólność jako fundament procesu aktorskiego w obliczu traumy. Studium spektaklu „Strasznie śmieszne na podstawie okropnie smutne” w reż. Ewy Kaim

Rozprawa doktorska Zbigniewa Kalety przedstawia przebieg procesu twórczego towarzyszącego przygotowaniu roli Mężczyzny w spektaklu „Strasznie śmieszne na podstawie okropnie smutne” w reżyserii Ewy Kaim, zrealizowanym w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie w 2022 roku. Autor przybliży przyjęte założenia początkowe, inspiracje, odniesienia kulturowe oraz metodologię pracy. Opisuje także motywacje, które towarzyszyły decyzjom wpływającym na ostateczny kształt stworzonej przez niego kreacji scenicznej oraz całego przedstawienia.

Dysertację otwiera kluczowa teza zakładająca, że praca nad spektaklem, którego tematyka dotyczy doświadczeń rodziców mierzących się z traumą po samobójczej śmierci dziecka, powinna przebiegać w sposób wyjątkowo delikatny i nienaruszający. Wspólność – rozumianą jako bezpieczna przestrzeń, w której osoby tworzące spektakl mają szansę zachować higienę psychiczną – należy zatem uczynić podstawą pracy nad traumą. Wymiar etyczny przedstawienia w obliczu realnych i tak dotkliwych krzywd musi stać się istotnym punktem odniesienia w budowaniu struktury dramaturgicznej. Autor z dużą ostrożnością odnosi się do pojmowania teatru jako misji, jednak podkreśla, że wymiar pedagogiczny, a w niektórych aspektach także terapeutyczny spektaklu, był przy jego tworzeniu istotnym elementem – wpłynął bezpośrednio zarówno na wybór rozwiązań scenicznych, jak i na dobór aktorskich środków wyrazu.

Uważam takie podejście za w pełni właściwe. Gdy podejmujemy trudne tematy – zwłaszcza dotyczące realnych, niewyobrażalnie bolesnych, traumatycznych doświadczeń – uważność jest jak najbardziej wskazana. Służy nie tylko dobrostanowi grupy osób zaangażowanych w powstanie przedstawienia, ale także widzom, którzy oglądając spektakl, być może mierzą się z osobistą lub rodzinną tragedią. Co ciekawe, przy takim założeniu również walor artystyczny przedstawienia ma szansę uzyskać pełniejszy wyraz. Subtelność jako narzędzie metodologiczne zwykle pomaga przedsięwzięciom artystycznym nastawionym na proces przepracowywania głębokich i niejednoznacznych przeżyć psychicznych, a do takich niewątpliwie należą trauma i żaloba. Jedynym ratunkiem w takiej sytuacji staje się wspólnotowe podejście do zagadnienia. Nastawienie na kontakt, spotkanie i bliskość może uchronić twórców przed wyobrażeniowym, powierzchownym potraktowaniem tematu. Jestem przekonany, że przy takim założeniu rozmowa, chęć zrozumienia i wnikięcia w stan osoby dotkniętej traumą mają szansę przyczynić się do stworzenia symbolicznej przestrzeni otwarcia. Ta bezpieczna sfera i jej artystyczna realizacja mogą stanowić punkt zwrotny w procesie przeżywania żałoby. W tym sensie spektakl zyskuje szansę na zainicjowanie lub zdynamizowanie tego procesu, na czym właśnie może polegać jego terapeutyczne działanie.

Powyższy wniosek jest jedynie moim przypuszczeniem. Doktorant ogranicza się do zwrócenia uwagi na możliwość zaistnienia takiego aspektu, nie zaś na jego bezwzględną realizację. Jest to w pełni zrozumiałe – delikatność i czułość w podejściu do tematu samobójstw dzieci powinny pozostać priorytetem.

Konsekwencja i dyscyplina pracy stanowią fundament metodologiczny autora. Wywód jest prowadzony konkretnie i klarownie – nie ma tu miejsca na swobodną grę myśli. Widoczne jest za to skrupulatne przeprowadzenie analizy zjawiska i rzetelny zapis aktorskiego procesu twórczego, prowadzącego do uwiarygodnienia kreowanej postaci scenicznej.

Dotyczy to zresztą całego spektaklu, gdyż jego twórcy zadbali o solidne zaplecze teoretyczne. Zaprosili do współpracy specjalistę, psychiatrę dzieci i młodzieży, prof. Macieja Pileckiego. Doktorant określa go wręcz współtwórcą spektaklu. Wiedza kliniczna profesora Pileckiego wpłynęła bezpośrednio na konstruowanie fizycznych aspektów kreowanej postaci. W

odniesieniu do fizyczności bohatera dramatu autor używa określenia „zamrożona żałoba”, które jest stricte medycznym wyrażeniem opisującym stan ciała osób doświadczonych traumą. Dodaje też, że ta koncepcja umożliwiła mu bezpieczne wejście w rolę i dała szansę na zachowanie dystansu. Pozwoliła mu potraktować somatyczne konsekwencje traumy jako elementy potrzebne do budowania motoryki, kinetyki oraz ekspresji scenicznej postaci.

Przede wszystkim jednak obecność profesora Pileckiego, jak podkreśla autor, wniosła do procesu wiedzę z zakresu psychologii i psychiatrii. Stąd w pracy pojawiają się odwołania do „Melancholii” Antoniego Kępińskiego – kluczowego dzieła współczesnej psychoterapii i psychiatrii. Stąd także obszerna analiza dotycząca istoty aktu samobójczego oraz próba zrozumienia go na każdym poziomie: emocjonalnym, relacyjnym i egzystencjalnym. Dopełnia ją statystyka samobójstw, znane i nieznane przyczyny oraz skutki czynów samobójczych, a także ich wydźwięk społeczny.

Kolejnym istotnym elementem, szczególnie w kontekście przedstawienia, okazał się problem tabuizacji samobójstwa jako aktu nienaturalnego, ostatecznego i niepoddającego się ani łatwej analizie, ani nawet prostej klasyfikacji. Tym bardziej trauma rodziców doświadczających utraty dziecka wydaje się niemożliwa do nazwania, zrozumienia, a w konsekwencji do przepracowania. Tę część pointuje sugestia prof. Pileckiego, że zakończenie spektaklu może stać się początkiem rozmowy o wychodzeniu z traumy, punktem zwrotnym.

Następnie doktorant przybliży koncepcję maski neutralnej Jacques'a Lecoqa, która stanowi punkt wyjścia dla koordynacji środków wyrazu użytych w celu oddania warstwy emocjonalnej postaci. Autor przekonuje, że rozdzielenie tragedii od komedii w wyniku ewolucji myśli teatralnej czy też ewolucji kultury w ogóle jest wyjątkowo nieskuteczne, gdy mamy do czynienia z tematami ostatecznymi, jak w przypadku dramatu „Strasznie śmieszne na podstawie okropnie smutne”. Doktorant dowodzi, że w przypadku doświadczeń granicznych tragedia miesza się z komedią na najgłębszym poziomie ludzkiego odczuwania. Aby wiarygodnie zrealizować na scenie pęknięcia emocjonalne i psychiczne płynące z takich przeżyć, musimy wrócić do *stanu zero* – do stanu przed jakimkolwiek wyrazem, zarówno tragicznym, jak i komediowym. Dopiero z tego miejsca można uzyskać odpowiedni poziom wejścia w materię opowiadanej historii. Przywołuje troje wybitnych artystów, w których twórczości tragizm jest nierozłącznie zmieszany z komedią: Bustera Keatona, Tig Notaro i Ricky'ego Gervaisa. Każde z nich użyło aktorowi swoich narzędzi do budowania pozornie sprzecznych, ale w istocie dopełniających się znaczeń. Umożliwiło mu to zaprzęgnięcie komediowej formy teatralnej do zbudowania pełnej tragizmu postaci scenicznej.

I wreszcie kolejna inspiracja: Samuel Beckett. Irlandzki dramaturg pojawia się w rozprawie jako główny punkt odniesienia, a autor dysertacji poświęca mu najwięcej miejsca. Przeprowadza analizę porównawczą dramatu „Szczęśliwe dni” z tekstem realizowanego przedstawienia. Spektakl „Strasznie śmieszne na podstawie okropnie smutne” został oparty na dramacie Freda Apkego, a następnie przetworzony i uzupełniony na potrzeby inscenizacji przez dramaturżkę Martę Konarzewską.

Autor dowodzi podobieństwa obu utworów i zwraca uwagę na ich zbliżoną strukturę dramaturgiczną. Zauważa niemal identyczne, tragiczne położenie par bohaterów obu sztuk oraz ich traumę. W obu tekstach postaci są szkicowane oszczędnie. Skrawki prawdy o bohaterach odsłaniają się stopniowo i nigdy do końca, a tajemnica nie zostaje wyjawiona. Portretowanie szczątkowe, pozbawione wyraźnych i konkretnych cech – minimalizm i uproszczenie dające pole wyobraźni, interpretacji, a może nawet domysłu.

W warstwie fabularnej dominuje zapętlenie, a momentami stagnacja. Półgesty, półdziałania, bez początku, bez celu, niedokończone, zawieszane, urwane. Żadne działanie nie może przełożyć się na krok do przodu, na wyjście z tragicznego położenia, z bezsensownej i groteskowej w tym bezsensie sytuacji.

Zarówno beckettowska para – Winnie i Willie ze „Szczęśliwych dni”, jak i Mężczyzna i Kobieta ze spektaklu „Strasznie śmieszne na podstawie okropnie smutne” to przykłady związku, w którym więź jest jednocześnie uwiązaniem, zawężeniem. Łączy ich relacyjna więź i pętają więzy relacji. Psychologia ma na to nazwę – uwikłanie albo fuzja. Zwykle jest to definicja odnosząca się do toksyczności relacji, ale może też opisywać traumę – a precyzyjniej: wspólność traumy. Autor rozprawy podkreśla ten aspekt, dodając, że bohaterowie obu dramatów wydają się skazani na siebie, zamknięci w przestrzeni nienaturalnej, wymownej, ostatecznej – uwięzieni bez możliwości wyjścia – co stanowi najprostszą i najpełniejszą zarazem metaforę traumy.

Przywołanie twórczości Samuela Becketta na potrzeby pracy nad tym tekstem uważam za niezwykle trafne. W 2023 roku Piotr Cieplak wyreżyserował „Czekając na Godota” w Teatrze Narodowym w Warszawie. Miałem możliwość przekonać się, czym jest beckettowski dramat, grając rolę Pozzo. Vladimir i Estragon, podobnie jak Mężczyzna i Kobieta czy Winnie i Willie, splątani w miłosno-nienawistnej relacji, skazani na siebie i uwięzieni, ratują się ironią, żartem, komedią. Ich poczucie humoru jest groteskowe, bo w sytuacji ostatecznej wszystko staje się groteskowe. Ludzie wobec otchłani pytań ostatecznych stają się groteskami, bo odarci z godności okazują się zagubieni, bezradni, śmieszni. Jednak ta śmieszność w paradoksalny sposób dotyka głębi ich człowieczeństwa. Komedia u Becketta staje się kolejnym etapem, kolejnym poziomem tragedii – ironia i smutek są ze sobą ściśle zmieszane. Bezsens przemienia się w farsę, a ta z kolei w rozpacz.

Abstrakcja – tak, ale abstrakcja właściwie rozumiana. Nie jako wymysł, bezsens czy bzdura, lecz jako niemożliwe do pomieszczenia, a jednak współistniejące ze sobą. Pozornie niepasujące do siebie, ale w tym niedopasowaniu pełne. Dopiero to połączenie stanowi komunikat, z tego konglomeratu wyłania się znaczenie. Istotą sensu staje się bezsens. Tak chyba należy również rozumieć wydzźwięk porównywanych przez doktoranta dramatów – ostateczne znaczenie pozostaje pozbawione znaczenia. Nie ma sensu w śmierci, cierpieniu czy rozpacz. Pytanie „dlaczego” jest pozbawione sensu. I dlatego zadający je człowiek na zawsze pozostanie bez odpowiedzi – bezradny, śmieszny w swoim tragicznym położeniu.

Okrucieństwo i bezkompromisowość utworów Becketta znajduje rzeczywiście odbicie w spektaklu „Strasznie śmieszne na podstawie okropnie smutne”. Kobieta i Mężczyzna, zamiast zmierzyć się z niemożliwą do przeżycia stratą, wybierają abstrakcyjną grę w Nieznajomych, żeby choć na chwilę zapomnieć o łączącej ich traumie. To próba wykreowania nowej rzeczywistości – nowa Ja, nowy Ty – zapomnieć i zacząć wszystko od nowa.

Ale zapomnieć się nie da.

Może jednak lepiej robić coś, nawet bez nadziei na zmianę, niż nie robić nic. Autor dysertacji precyzyjnie opisuje różnicę między postawą Kobiety a Mężczyzny. Ona jest aktywna – działa. Mówi, zaczepia, podważa. On zastygł w nieistnieniu; nieporuszony milczy, prawdopodobnie odtwarzając gest „bycia nieżywym”. W tym miejscu autor pracy przywołuje kolejną wielką inspirację – koncepcję cienia Carla Gustava Junga. Rzeczywiście wszystko, co wyparte, zdaje się materializować w spotkaniu Kobiety i Mężczyzny – poczucie winy powraca, nasilając się. Ten podniosły moment – być może rozgrywający się w rocznicę samobójczej śmierci dziecka – który mógł stanowić rytuał przejścia do nowego życia, zamienia się w nawrót traumy.

U Kobiety przejawia się to w kompulsywnej nadprodukcji słów, zdań, jęków, przydechów, grymasów oraz przesadnych gestów, a u Mężczyzny – w inercji, zamknięciu się, momentami paraliżu i bezruchu, w potrzebie nieistnienia.

Spotkanie w tym właśnie miejscu, na zgliszczach, jest cykliczne, powtarzane w nadziei, że coś się zmieni. U niego pojawia się chyba nawet myśl o samobójstwie, które miałyby być formą odkupienia winy. Nawet jeśli tylko potencjalnie – nawet jeśli tylko w fantazji – żeby choć na chwilę poczuć ulgę, uzyskać przebaczenie. A może popełnić samobójstwo, żeby ukarać samego

siebie za winę zaniedbania? Zabić siebie niewidzącego, nieuważnego, bezmyślnego – bo przecież nigdy sobie tego nie wybaczy i nigdy nie będzie mógł żyć normalnie, więc po co żyć. A może pojawia się jeszcze jedna, okrutna myśl – oddać życie za własne dziecko, nawet jeśli to dziecko już nie żyje. Nawet zamykając tę myśl w obrębie samego przedstawienia, można poczuć naruszenie, bezwstyd, bezczelność takiego pomysłu. Rzecz jednak jest o wiele istotniejsza, bo dotyczy przecież realnych ludzi, którzy znaleźli się w takiej sytuacji. W obliczu tak ostatecznej i niemożliwej do przeżycia tragedii – tragedii realnej, nieteatralnej – znalezienie nie tylko odpowiednich środków wyrazu, ale w ogóle sposobu opowiadania historii należy do zadań najtrudniejszych.

Kobieta prezentuje zgoła inne podejście niż Mężczyzna. Można, odwołując się do myśli Jacques'a Lacana, uznać jej postawę za hysteryczną – postawę podmiotu podważającego rzeczywistość, niegodzącego się na swoje położenie. Jest pełna energii, aktywna i dominuje. Ona się nie poddaje, walczy, choć nie do końca wie o co. Rozpaczliwie walczy, ale instynkt nieuchronnie prowadzi ją do tego momentu z przeszłości, do tego popołudnia, do tego pokoju, w którym znalazła ciało swojej córki.

I jeszcze jedna paralela, która sama się narzuca: w dramatach Becketta słowo jest skazą, plamą na ciszy, jest pęknięciem i kłamstwem, które służy do ukrywania prawdy, a jednocześnie stanowi jedyną możliwość kontaktu i więzi. Podobnie w „Strasznie śmieszne na podstawie okropnie smutne” słowa służą kłamstwu, udawaniu. Ich zadaniem jest ukryć straszną, niewypowiedzianą prawdę – są przeszkodą w komunikacji, a zarazem jedyną możliwą drogą prowadzącą do zrozumienia i pojednania.

Analogia do dramatu Samuela Becketta jest jak najbardziej uprawniona. Autor pracy przeprowadza ją rzetelnie, skrupulatnie i przekonująco. Przy okazji dzieli się wiedzą o twórczości dramaturga oraz ujawnia fascynację jego dziełami, bez których trudno wyobrazić sobie współczesny teatr.

Kolejną istotną część dysertacji stanowią rozmowy z osobami współtworzącymi spektakl. Mają one na celu przybliżenie różnych perspektyw i aspektów realizacyjnych przedstawienia. Dotyczą wspólnego, zespołowego dochodzenia do ostatecznego efektu scenicznego. Dzięki nim dowiadujemy się o wpływie, jaki na przebieg procesu twórczego miała partytura muzyczna autorstwa Łukasza Bzowskiego, tekst dramatu opracowany przez Martę Konarzewską czy też koncepcja kostiumów i scenografii, które stworzył Mirek Kaczmarek. Doktorant przytacza też rozmowę z reżyserką, dzięki której mamy szansę poznania motywacji i obaw twórczyni.

Ewa Kaim zwraca uwagę na potrzebę kultywowania teatru rozumianego jako grupa, zespół, rodzina oparta na zaufaniu, współodczuwaniu, komunikacji, poczuciu humoru oraz poczuciu bezpieczeństwa. Podkreśla również, że spektakl próbuje dotknąć niezwykle bolesnych doświadczeń, dotyczy bowiem realnych tragedii i traum – powinna mu zatem towarzyszyć, zwłaszcza w punkcie wyjścia, szczególna uważność.

Rozmowa z dramaturżką ujawnia kolejną perspektywę. Marta Konarzevska uświadamia nam, w jaki sposób traumatyczne doświadczenie, które przydarzyło się w kręgu bliskich nam osób może wpływać na proces twórczy. Rzuca także światło na wyjątkowy charakter pracy nad tekstem przedstawienia, w którym zmierzyła się z próbą dopełnienia opowieści przez jej deformację, a nawet zaprzeczenie pierwotnym intencjom autora. Opisuje proces, którego elementami były nie tylko inspiracja i adaptacja, ale także dekonstrukcja oraz przetworzenie. Z kolei doktorant w tej rozmowie zwraca uwagę na współodpowiedzialność aktora za tekst, który powstaje w trakcie improwizacji.

Z kolei rozmowa z Dorotą Segdą, odtwórczynią roli Kobiety, prowadzi nas w intymną podróż poruszającą temat partnerstwa scenicznego, uczciwości zawodowej, zaufania, poczucia bezpieczeństwa oraz ewolucji – dojrzewania spektaklu. Mówi także o osobistej tragedii i jej wpływie na proces twórczy. Aktorka pochyla się również nad kwestią wpływu, jaki na twórcach

wywiera doświadczenie wspólnego grania kolejnych spektakli. Rozważa blaski i cienie wieloletniej współpracy partnerów scenicznych.

Pytania doktoranta są powściągliwe, uważne i nienaruszające. Cechuje je delikatność i głęboki szacunek do rozmówców. Można odnieść wrażenie, że te rozmowy – tak intymne i pozbawione jakiegokolwiek natarczywości – idealnie odzwierciedlają przebieg całego procesu twórczego.

Uważność i szacunek – to wartości, które stale towarzyszyły powstawaniu spektaklu. Prawdopodobnie tylko dzięki temu mógł zaistnieć w takim kształcie, co w pełni potwierdza tezę doktoranta o wspólnotowym fundamencie pracy nad traumą.

Przy takim podejściu rozmowa staje się czymś więcej niż tylko wymianą myśli i uczuć. Stanowi narzędzie akuszerskie, będące bezpośrednim źródłem działań. Na pierwszym etapie oswaja twórców z tematem i uruchamia wyobraźnię, a w efekcie zbliża ich do siebie. Dzięki akceptacji buduje wspólność, o której tak często wspomina autor pracy i którą – idąc za tytułem dysertacji – uważa za warunek konieczny w procesie pracy twórczej dotyczącej doświadczeń granicznych.

Umieszczenie w pracy rozmów z osobami współtworzącymi spektakl potwierdza potrzebę i umiejętność prowadzenia dialogu, wymiany myśli oraz współpracy. Jest kolejnym dowodem wspólnotowego charakteru procesu pracy nad spektaklem. Autor oddaje głos współtwórcom przedstawienia; jest ciekaw ich zdania i wsłuchuje się w ich odpowiedzi. Nie ma tu mowy o narzucaniu jedynej słusznej idei przedstawienia, nie ma gotowej tezy. Rozmowa jest nie tylko punktem wyjścia, ale także punktem docelowym – staje się treścią przedstawienia, teoretyczną podstawą jego warstwy znaczeniowej. To analityczne, kontemplacyjne wręcz podejście sprzyja zbliżeniu się do tematu śmierci, detabuizuje samobójstwo, skłania do zadumy, ułatwia próbę oswojenia niemożliwej do zrozumienia tragedii, a być może nieco łagodzi jej bezmiar i koi rozdzierający, niepojęty, ostateczny ból spowodowany utratą dziecka.

W dalszej części pracy autor rozwija podjęte wcześniej wątki i precyzuje, w jaki sposób rozumie tytułową wspólność, opisując ją jako zbiór powiązanych ze sobą kręgów.

Pierwszy krąg zasadza się na relacji reżyserka – aktor. Oparty jest na przyzwoleniu na niewiedzę, niepewność i bezradność. Zakłada budowanie roli przez określenie wspólnego pola pojęciowego – „bezpiecznego kontenera”, jak to nazywa autor, w którym temat ma szansę wybrzmieć. Bezradność staje się tu największą siłą, jako stan najbliższy bohaterowi opowieści. Kolejnym elementem wspólności jest relacja dramaturżka – aktor. Doktorant dowodzi, że najistotniejszą zdobyczą płynącą z tego spotkania jest przekonanie o sile milczenia – milczenia, które staje się krzykiem, bo przepełnia je rozpacz i ból.

Następny wymiar wspólności to relacja aktorka – aktor. Realizuje się podczas spektaklu *tu i teraz* – jest teatralnym zdarzeniem w dosłownym i metaforycznym sensie. Na tej relacji zbudowane jest bezpośrednio napięcie dramaturgiczne i to ono stanowi oś strukturalną przedstawienia. Opiera się na nieustannej wymianie energii pomiędzy partnerami scenicznymi. Zawarty w pracy opis tego zjawiska otwiera szerszą perspektywę rozumienia istoty aktorstwa. Doktorant pisze o doświadczeniu wspólności scenicznej, które przekracza granice rzemiosła. Przybliża proces obcowania człowieka z człowiekiem, a nie pary aktorskiej realizującej ustalone zadania sceniczne składające się na widowisko teatralne. Pogląd, który definiuje teatr jako intymne spotkanie: Aktor – Widz, znajduje tu dopełnienie w spotkaniu pary aktorskiej, której intymność i szczerość to spotkanie potęguje. Widz staje się nie tylko świadkiem, ale także współuczestnikiem spektaklu. Pomimo pierwszej, utrzymanej w groteskowej formie części spektaklu, widzowie nie dystansują się wobec postaci scenicznych. Przeciwnie – zbliżają się do nich, czując, że za zasłoną lekkości i żartu skrywa się otchłań. Widz przeczuwa, że za chwilę dowie się okrutnej prawdy, zmierzy się z tragedią.

Aktor osamotniony, bez wsparcia ze strony swoich partnerów scenicznych, ma nikłe szanse na wybudowanie takiej struktury i dramaturgii scenicznej. Takie doświadczenie nie może się wytworzyć bez wzajemnego zaufania i świadomości zadania aktorskiego, jakie stoi przed

osobą, która partneruje nam na scenie. To także kwestia czujności, elastyczności i percepcji zmysłów nastawionych na drugą osobę, z którą wspólnie opowiadamy historię. To jest właśnie rzeczona wspólność. Doktorant trafnie punktuje warunki konieczne do jej zaistnienia – zaufanie, intymność i poczucie bezpieczeństwa.

Rozumiem doskonale doświadczenie opisane przez autora rozprawy. Mnie również zdarzało się podobnie przeżywać przebieg procesu twórczego. Porozumienie z partnerem scenicznym, kontakt i wspólność uwalniają aktorów od osamotnienia, stanowią antidotum na lęk, który zaburza przebieg procesu twórczego i utrudnia jego sceniczną realizację. W takich warunkach zwiększa się też wiarygodność spektaklu, ponieważ łatwiejsze staje się przeprowadzenie tematów w zgodzie z założeniami reżyserskimi oraz zmierzenie się z bolesnym wymiarem doświadczenia ludzkiego, które stanowi treść dramatu.

Kolejne kręgi wspólności wymienione w rozprawie to scenografia i kostium, które w bezpośredni sposób wpływają na motorykę i kinetykę aktora, wytyczają ścieżkę ekspresji scenicznego postaci oraz muzyka, która staje się częścią monologu wewnętrznego –buduje pejzaż emocjonalny i wyznacza rytm działań scenicznych.

I wreszcie kolejny, elementarny krąg wspólności, zagwarantowany obecnością profesora Macieja Pileckiego – krąg kontaktu z realnym światem. Krąg będący nie tylko źródłem wiedzy o klinicznych aspektach traumy, ale także – jak to nazywa autor dysertacji – pas bezpieczeństwa, który pozwolił w higieniczny sposób przygotować i co wieczór realizować kreowaną postać.

Warto podkreślić znaczenie ostatniego z wymienionych kręgów wspólności. W trakcie procesu budowania roli aktor pracuje całym sobą, angażując zarówno swoje ciało, jak i sferę psychiczno-duchową. Wkracza w przestrzeń nieznaną albo wpuszcza ją w siebie, poddając się jej działaniu. Trudno jednoznacznie wyznaczyć granice aktorskiego rzemiosła. Owszem, bywają one wyczuwalne – przy prostych zadaniach scenicznych daje się określić ich wyraźny zarys. Jednak podczas pracy nad rolą, która wymaga zmierzenia się z sytuacjami ostatecznymi czy granicznymi, w procesie dotyczącym traumy, bolesnego naruszenia czy przekroczenia, w dramacie, który opiera się na skrajnych stanach i ekstremalnych emocjach – żądanie wyznaczenia wyraźnych granic rzemiosła jest żądaniem niemożliwego.

Tego typu stanów aktorzy nie są w stanie odkryć jedynie na podstawie analizy portretu psychologicznego bohaterów. Nie da się tego wykoncypować z konstrukcji spektaklu czy jego struktury dramaturgicznej. Poruszamy się w sferze bardzo głębokich i nieoczywistych impulsów, często nieświadomych nawet dla samych twórców. Według mnie te poruszenia są jednymi z cenniejszych w teatrze. Wiąże się z nimi olbrzymie ryzyko, dlatego bywają niezwykle rzadkie – wymagają bowiem odwagi i otwartości całej grupy tworzącej przedstawienie, a także pracy opartej na zaufaniu i czujności.

Proces twórczy jest po części nieświadomy i bywa nieuchwytny ani w trakcie jego trwania, ani po premierze, ani nawet po długim okresie grania spektaklu. Jednocześnie, jak wiemy z praktyki, może być niezwykle bolesny i w pewnym sensie nieodwracalny. Staje się doświadczeniem ludzkim, bo wnika głęboko w psychikę twórcy, odbywa się na poziomach, do których świadomie nie jesteśmy w stanie jako aktorzy dotrzeć, i może powodować nieprzewidziane skutki. Dlatego fragment dysertacji o przekraczaniu granicy rzemiosła wydaje mi się tak istotny. Idąc dalej za tą myślą: czy nie należałoby uwypuklić potrzeby włączenia w zakres pracy warsztatowej także nieświadomych procesów, które służą twórcom teatru do kreowania autentycznych postaci scenicznych? Wszak podstawą budowania roli jest wpuszczenie do podświadomości pejzaży i elementów psychologicznej, emocjonalnej i duchowej prawdy o konstruowanej postaci.

Jakkolwiek nieświadomie działa nasza psychika, jej efektem jest materiał, który świadomie poddajemy procesowi analizy, redukcji i kompozycji – nie jednorazowo, ale za każdym razem, wychodząc na scenę. O tym zjawisku pisze doktorant, wprowadzając pojęcie „kontenera”, który

ma pomieścić zasób możliwych zachowań, mikroreakcji, myśli, uczuć oraz działań scenicznych. Zadanie to polega przecież na zbliżeniu się do autentycznego doświadczenia człowieka w stanie ostatecznej rozpacz, a nie na odtwarzaniu szeregu wyuczonych słów, gestów czy póz.

Uważam, że ów nieświadomy proces jest równie istotny, a może nawet ważniejszy niż pozostałe elementy składające się na warsztat aktorski. Tym bardziej że bywa ulotny, delikatny i subtelny – wymykający się łatwym klasyfikacjom. Stanowi on kluczowy moment budowania roli, będąc autentyczną i głęboko indywidualną częścią aktu twórczego. Ów proces to odpowiedź na najgłębszym poziomie, którą doktorant nazywa „rozmową w cztery oczy z postacią”. To intymny kontakt z bohaterem, którego aktor stara się poznać, zrozumieć i urzeczywistnić – faza twórcza, podczas której dochodzi do zderzenia z dramatem postaci i w której rodzą się odpowiedzi. Jest to obszar, który Roland Barthes nazwałby *punctum* – przestrzeń metaforycznego, indywidualnego i intymnego spotkania z obrazem, którego zarys stanowi treść dramatu. To zderzenie wrażliwości artysty z pytaniem stawianym przez autora tekstu – pytaniem, na które często nie ma prostej odpowiedzi, lecz które wzmacnia napięcie i zmusza do działania.

Tak rozumiane pytanie staje się podstawowym narzędziem służącym do konstruowania aktorskiego monologu wewnętrznego. W przypadku *Mężczyzny* to pytanie jest wyjątkowo bolesne. Doktorant odwołuje się ponownie do twórczości Samuela Becketta, do jego wiersza „no właśnie co”. Aktor czyni z niego podstawowe źródło napięcia wewnętrznego postaci. Odpowiedź na to pytanie – aktor grający *Mężczyznę* udziela jej tylko sobie samemu w monologu wewnętrznym – jest równie bolesna jak samo pytanie. Tak zwykle bywa, gdy zagadnienia dotyczą spraw ostatecznych.

„no właśnie co” – „no właśnie to”.

Pytanie Becketta – „no właśnie co”, znajduje swoją odpowiedź w aktorskim monologu wewnętrznym – „no właśnie to”. I to jest okropnie smutna odpowiedź. Odpowiedzią na życie jest śmierć. A skoro jedyną możliwą odpowiedzią na życie jest śmierć, to naturalną reakcją człowieka na utratę własnego dziecka staje się rozpacz i milczenie. Po samobójczej śmierci córki *Mężczyzna* pograżył się w rozpacz i nieistnieniu.

Jeśli odpowiedzią na życie jest śmierć, wtedy wszystko traci sens. Zamrożona żaloba materializuje się w pełnym wymiarze. Z tego miejsca rzeczywiście nie ma wyjścia i tylko zmiana paradygmatu podyktowana obecnością i aktywnością drugiej osoby może to umożliwić. Taka konstrukcja roli jest spójna zarówno z treścią dramatu, jak i z prawdą psychologiczną postaci. Stanowi doskonały fundament do budowania autentycznej relacji scenicznej z partnerką, jest zgodna z założeniami reżyserskimi i sprzyja konstruowaniu złożonych zadań scenicznych, pozwalając na uniknięcie ryzyka zbanalizowania tematu.

Przytoczony powyżej fragment aktorskiego monologu wewnętrznego zrodził się w trakcie pracy nad rolą i jest owocem nieświadomego procesu twórczego aktora. Jest zatem odpowiedzią autentyczną, niewymyśloną sztucznie na potrzeby spektaklu. To odpowiedź aktora – człowieka w całej jego bezradności i niepewności w obliczu dramatu, jaki niesie inscenizowany tekst. Należy zatem uznać, że ten nieświadomy proces jest najistotniejszym etapem aktorskiego aktu twórczego i trzeba go traktować jako element rzemiosła, mimo że nie mamy do niego pełnego dostępu.

Pozornie wiemy, czym jest rzemiosło, gdzie się zaczyna i gdzie kończy, ale praktyka szybko weryfikuje ten trywialny podział. W odpowiednich okolicznościach aktorstwo wykracza daleko poza ramy warsztatu, obejmując cały obszar naszej egzystencji. Zacierają się wówczas granice między – ja – a postacią. Przeżywamy doświadczenia postaci jako własne – oczywiście bez ich bolesnych, realnych konsekwencji. Aktorskiego procesu twórczego, towarzyszącego budowaniu roli rodzica dotkniętego traumą, nie da się w żaden sposób porównać z realnym dramatem utraty dziecka. Jestem pewien, że twórcy spektaklu doskonale zdawali sobie z tego

sprawę – pytani przez autora pracy, powołują się na doświadczenia swoich bliskich oraz na osobiste tragedie. Szacunek dla realnej ludzkiej krzywdy, dla prawdziwych traum i niemożności przeżycia żałoby, dla bezmiaru smutku i cierpienia przepełnia całą pracę doktoranta. Jednocześnie można odnieść wrażenie, że autor rozprawy – podczas procesu przygotowania roli – zmierzył się z doświadczeniem traumy. Wykorzystał swoją wrażliwość, swoje aktorskie instrumentarium emocjonalne, intelektualne i duchowe, żeby w bezpiecznych, wspólnotowych warunkach odtworzyć na potrzeby spektaklu położenie, w jakim znalazł się pozbawiony rodzicielstwa, osierocony przez własne dziecko ojciec. Ojciec, który milczy; ojciec, którego milczenie krzyczy i rozsądza przestrzeń; ojciec, który w słowach nie znajduje ani prawdy, ani pocieszenia, ani żadnego sensu – jedynie bezmiar rozpacz.

W dalszej części pracy doktorant przytacza słowa księdza Józefa Tischnera zawarte w „Filozofii dramatu” oraz przedstawia idee Carla Gustava Junga zarysowane w „Odpowiedzi Hiobowi”. Przepełniona głębokim humanizmem myśl teologiczna ks. Tischnera, zestawiona z filozofią – czy może precyzyjniej: z antropologią filozoficzną Junga, której korzenie tkwią w psychologii analitycznej – wnosi do dysertacji kolejną perspektywę.

W obliczu tragedii tak dotkliwej, jak samobójcza śmierć dziecka, odwołanie do filozofii i religii jest jak najbardziej uzasadnione. Zarówno porównanie traumy rodzica, który stracił dziecko, do tragedii Hioba, jak i przywołanie starotestamentowego wyobrażenia Boga – karzącego, okrutnego, prymitywnego i pysznącego się swoją wszechmocą – nadają jednostkowej rozpacz wymiar ogólnoludzki, wieczny i w szerokim rozumieniu egzystencjalny. Ponadto perspektywa religijna czy też duchowa może być kluczowym elementem wychodzenia z traumy, jej motorem oraz etapem koniecznym. Jest ona niezwykle pomocna w próbie nadania temu straszному wydarzeniu głębszego sensu, wykraczającego poza czysto ludzkie doświadczenie. Perspektywa ta usiłuje wytłumaczyć i doprowadzić do pogodzenia się z tym, co nieuchronne – nawet jeśli nie zawsze robi to skutecznie, warto takie spojrzenie zaznaczyć. Religia opiera się przecież na wspólnotowym doświadczeniu, rytuale oraz na pozostawaniu w kręgu nadziei, która stanowi być może jedyne remedium na rozpacz i lęk. Współbrzmi to z intencją twórców spektaklu, którego zakończenie niesie ducha nadziei i szansę na wyjście z mroku żałoby. To właśnie obecność drugiego człowieka, współuczestnictwo i bycie razem mogą uratować dwoje osamotnionych w swoim bólu rodziców przed ostatecznym pograżeniem się w bezmiarze rozpacz – straszniejszej niż sama śmierć.

Podsumowanie

W mojej opinii rozprawa doktorska Zbigniewa Kalety zasługuje na wyróżnienie. Daje głęboki wgląd w przebieg indywidualnego, aktorskiego procesu twórczego towarzyszącego budowaniu kreacji scenicznej w spektaklu „Strasznie śmieszne na podstawie okropnie smutne”. Cechuje ją wyjątkowe wyczulenie na wszelkie elementy i zjawiska wpływające na ten proces – także te nieświadome i niedające się łatwo sklasyfikować. Takie podejście uważam za uzasadnione. Wiele refleksji i spostrzeżeń doktoranta w pełni pokrywa się z moimi własnymi. W zbliżony sposób rezonuje we mnie tematyka, która stała się punktem wyjścia do scenariusza spektaklu. Odwołania i inspiracje, które znalazły się w dysertacji, są mi również niezwykle bliskie.

Obraną przez doktoranta drogę, jej przebieg oraz ostateczną realizację uważam za bardzo dobre. Połączenie walorów komediowych z uwrażliwieniem na tragiczny wymiar postaci jest przemyślane i wykonane z najwyższą precyzją. Należy również podkreślić właściwy dobór środków wyrazu z szerokiego wachlarza gatunkowego oraz umiejętne ich zastosowanie w zgodzie z nieoczywistą strukturą dramaturgiczną przedstawienia.

Swoją pracą doktorską Zbigniew Kaleta udowadnia, że jest nie tylko znakomitym aktorem, ale także głęboko świadomym i odważnym twórcą, który w pracy kieruje się rozbudowanym zapleczem warsztatowym. Wykazuje się umiejętnością przeprowadzenia wymagającego

procesu twórczego, dotyczącego ekstremalnych stanów emocjonalnych, w warunkach w pełni bezpiecznych dla siebie oraz swoich współtwórców i partnerów scenicznych. Jest artystą, który opiera swoją zawodową aktywność na zasadach etycznych oraz empatii. To aktor, który docenia siłę zespołowości, a wspólność czyni nadrzędną zasadą organizującą proces tworzenia spektaklu.

Niemal 30 lat temu miałem okazję kilkakrotnie pracować ze Zbigniewem Kaletą. Po raz pierwszy spotkaliśmy się w Teatrze Rozmaitości w 1999 roku podczas pracy nad spektaklem „Magnetyzm serca” w reżyserii Sylwii Torsh. Mimo upływu lat wciąż pamiętam jego ogromne zaangażowanie w proces powstawania spektaklu, jego twórczą aktywność, błyskotliwość i poczucie humoru, rzetelność podejścia do zadań aktorskich, autentyczność tworzonej postaci scenicznej, a także jego wielką fascynację i pasję do teatru. Dziś jestem świadkiem, jak ta pasja poparta wieloletnim doświadczeniem zawodowym ukształtowała dojrzałego, odważnego artystę, który świadomie tworzy pełne realizmu, poruszające kreacje sceniczne.

Dziękuję Ci, Zbyszku.

Konkluzja i Wniosek o Wyróżnienie

Mając na uwadze wyjątkowe walory artystyczne i naukowe recenzowanej pracy, jej nowatorskie podejście metodologiczne oraz głębię teoretycznej analizy procesu twórczego, stwierdzam, że rozprawa doktorska Zbigniewa Kalety w pełni odpowiada kryteriom określonym w art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. – *Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce*. Praca ta stanowi wybitne studium nad psychologicznymi i etycznymi aspektami sztuki aktorskiej w obliczu traumy.

Wnoszę o przyjęcie dysertacji, dopuszczenie kandydata do publicznej obrony, a ze względu na nienaganną strukturę wywodu oraz rzadko spotykaną dojrzałość badawczą, zwracam się z formalnym wnioskiem o wyróżnienie tej rozprawy doktorskiej.

Cezary Kosiński