

Białystok, 13.07.2026

dr hab. Katarzyna Siergiej

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza

w Warszawie

Filia w Białymstoku

Recenzja dzieła zgłoszonego i rozprawy doktorskiej pod tytułem *Wspólność jako fundament procesu aktorskiego w obliczu traumy. Studium spektaklu „Strasznie śmieszne na podstawie okropnie smutne” w reż. Ewy Kaim* napisanej pod kierunkiem dr hab. Moniki Jakowczuk w związku z postępowaniem o uzyskanie stopnia doktora w dziedzinie sztuki w dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne pana Zbigniewa W. Kalety

Pan Zbigniew Kaleta to artysta posiadający ogromne doświadczenie zawodowe już w momencie pisania pracy doktorskiej. Jest absolwentem Wydziału Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. L. Solskiego w Krakowie (dyplom otrzymał w 1996 roku). Po studiach od razu związał się z Narodowym Teatrem Starym im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, gdzie z małą przerwą (współpraca z Teatrem Rozmaitości w Warszawie) pracuje do dziś. Na krakowskiej scenie debiutował jeszcze w czasie studiów grając Dymem Bekiesza w *Gwałtu, co się dzieje* Aleksandra Fredry w reżyserii Anny Polony (1994). Grał w spektaklach Jerzego Grzegorzewskiego (*Dziady-dwanaście improwizacji. Sceny z Poematu Dramatycznego A. Mickiewicza*), Jerzego Jarockiego (*Faust*), Iwony Kempy (*Wspólny pokój*), Krystiana Lupy (*Mistrz i Małgorzata, Faktory 2*), Remigiusza Brzyka (*Car Mikołaj, Wiśniowy sad, Królestwo*), Mikołaja Grabowskiego (*Tartuffe, Czekając na Turka, Pan Tadeusz*), Pawła Miśkiewicza (*Niewinna, Mewa, Koprofagi czyli znienawidzeni ale niezbędni*), Jana Klaty (*Trzy Stygmaty, Król Ubu, Wesele*), Konstantina Bogomołowa (*Płatonow*), Tadeusza Bradeckiego (*Miarka za Miarkę*), Pawła Passiniego (*Wanda*), Anny Smolar (*Kopciuszek*), Moniki Strzępki (*Rok z życia codziennego w Europie Środkowo-Wschodniej*), Marcina Wierchowskiego (*Nadchodzi chłopiec, Schron*), Agnieszki Glińskiej (*Iwanow, Trąbka do słuchania*), Jakuba Skrzywanka (*Zamach na Narodowy stary Teatr. Narodziny narodu*), Macieja Podstawnego (*Bankructwo małego Dżeka*). W 1998 otrzymał nagrodę aktorską za rolę Łokcia w spektaklu *Miarka za Miarkę* Williama Szekspira w reżyserii Tadeusza Bradeckiego. Za rolę Azji w *Trylogii* wg Henryka Sienkiewicza w reżyserii Jana Klaty zdobył nagrodę aktorską na 50. Kaliskich Spotkaniach Teatralnych w 2010 roku. Współpracował również z Teatrem Dramatycznym w Warszawie (Spektakl *Magnetyzm serca* Grzegorza Jarzyny wg *Ślubów panieńskich* z jego udziałem okazał się wielkim sukcesem).

K. Siergiej

Wspólność i Spotkanie – to słowa, które wciąż pobrzmiewają w mojej głowie po zapoznaniu się zarówno z rozprawą doktorską pana Zbigniewa W. Kalety, rolą Mężczyzny w spektaklu, który zgłosił w postępowaniu o nadanie stopnia doktora, jak i całym jego dorobkiem artystycznym. Po przeczytaniu dysertacji mam odwagę stwierdzić, iż rozumiem i współodczuwam, pewnie niedokładnie tak samo, tę **wspólność** doświadczenia zawodowego i ewolucję słowa **spotkanie** teatralne, które towarzyszą artystycznej drodze doktoranta. Ta wspólnota doświadczenia pomaga mi zrozumieć sposób pracy artysty.

Jako młody aktor często, nawet z niejaką lubością, używałem sformułowań: „teatr jest moim drugim domem” (myślę, że często był wówczas domem pierwszym), „teatr to rodzina”. Dzisiaj już tak o tym nie myślę, tak tego nie czuję. O wiele bliższe jest mi sformułowanie „zespół”. Nie tylko jako zgrany, sprawny, profesjonalny ensemble aktorski i techniczny (mam pewność, że w wypadku mojego macierzystego Starego Teatru mogę powiedzieć: znakomity zespół), co w sensie artystycznym jest oczywiście niezwykle ważne. Chodzi mi o zespół, który uprawia i kultywuje WSPÓLNOŚĆ. Wspólność rozumianą jako rodzaj nie tylko artystycznej, ale być może przede wszystkim duchowej drogi, jaką przychodzi nam wspólnie przeżywać w trakcie prób i spektakli. Zwłaszcza jeśli temat jest tak bolesny i delikatny, jak samobójcza śmierć własnego dziecka, w dodatku opowiadana w dużej części sprawnie napisanym tekstem komediowym.

Pan Zbigniew W. Kaleta w postępowaniu doktorskim zgłosił rolę Mężczyzny w spektaklu „Strasznie śmieszne na podstawie okropnie smutne” w reżyserii Ewy Kaim, którego premiera odbyła się 27 maja 2022 roku. Nie dziwi ten wybór, skoro w dysertacji pobrzmiewa satysfakcja i przyjemność pracy w wybitnym zespole twórców, który wspólnie, ramię w ramię, postanowił zmierzyć się z tak trudnym tematem.

Już wstęp pracy zatytułowany *Teatr jako spotkanie* – w poszukiwaniu misji i języka zapowiada podróż autora wyznaczającą nowy kierunek działań scenicznych autora-aktora i całego zespołu, od inspiracji poprzez sam proces tworzenia i prezentowany widowni efekt, kolejny krok na drodze artystycznego rozwoju. Pan Zbigniew W. Kaleta ma już za sobą przeszło trzydzieści lat scenicznego doświadczenia. Jego myślenie o teatrze zmieniało się wraz z kolejnymi realizacjami, ewoluowało, nabierało indywidualnego kształtu. Zawsze było jednak przede wszystkim **spotkaniem** z drugim człowiekiem na wszystkich możliwych teatralnych płaszczyznach. Ale przy realizacji zgłoszonego spektaklu nastąpiło kolejne zaskoczenie.

W mojej pracy zawodowej oraz w niniejszej pracy doktorskiej przyjmuję założenie, że „misja teatru” realizuje się poprzez wektor skierowany na drugiego człowieka. Opierając się na swoich doświadczeniach, poddając się krytycznej autorefleksji mogę stwierdzić, że bardzo często uprawiałem ten zawód dla siebie. Punktem zwrotnym stał się dla mnie spektakl „Strasznie śmieszne na podstawie okropnie smutne”.

Reżyserka spektaklu Ewa Kaim, prawdopodobnie pod wpływem osobistych doświadczeń, zaprosiła pana Zbigniewa W. Kaletę oraz innych artystów do pracy nad spektaklem poruszającym temat samobójstwa. To bez wątpienia temat tabu, który nie zajmuje dużo miejsca w przestrzeni publicznej. Boimy się go, nie rozumiemy, odpychamy na dalszy plan, uciekamy. Sam wybór tematu wydaje się zmieniać dotychczasowe myślenie dotyczące owego **spotkania**. **Spotkania** z tematem granicznym, nieznanym, wywołującym strach. **Spotkania** z

artystami, którzy doświadczyli straty. **Spotkania** w celu znalezienia odpowiedniego języka teatralnego, by o tej stracie opowiedzieć. I wreszcie **spotkania** z widownią, by opowiedzieć historię w sposób jak najdelikatniejszy ale i odważny zarazem, by wspólnie spróbować porozmawiać o tym, co trudne i niewytłumaczalne.

Wszyscy twórcy zgodzili się z pomysłodawczynią i reżyserką, Ewą Kaim, że naszym wspólnym obowiązkiem jest nadanie opowiadanej historii takiego charakteru, aby problem samobójstw dzieci i młodzieży został przedstawiony z delikatnością i szacunkiem dla tematu, który jest jednym z najtrudniejszych i najbardziej bolesnych. Wybór tego tematu jako przedmiotu moich badań artystycznych związany był z koniecznością zmierzenia się z obszarem tabu. Śmierć samobójcza, jako akt „nienaturalny”, budzi lęk i zakłopotanie, a nawet rodzaj zawstydzenia, być może zażenowania. Człowiek współczesny świadomie odsuwa się od tego problemu: przemilcza, bagatelizuje, zakłamuje. Poszukujemy nieskończoności w skończonym życiu, nie chcąc postrzegać śmierci jako ostatecznego akordu ludzkiej egzystencji.

Rozprawa doktorska pana Zbigniewa W. Kalety podzielona jest na 5 rozdziałów. W pierwszym rozdziale autor bada i opisuje symbolikę maski i „twarzy neutralnej” oraz współistnienie tragizmu i komizmu w kulturze współczesnej. Autor opisuje również inspiracje, które towarzyszyły mu w pracy nad rolą Mężczyzny w zgłoszonym spektaklu i przytacza przykłady, które pomogły mu uchwycić stan, w którym poziom odczuwanego przez bohatera bólu jest tak ogromny, że uczucie smutku, gniewu czy rozpacz przynoszą go (i widzów) na nowy poziom odczuwania, w którym trzeba się śmiać, by nie zwariować. Opisuje inspiracje płynące z popkultury. Wymienia takich artystów, jak Tig Notaro, Bustera Keatona i Ricky’ego Gervaisa. To oni dostarczyli mu współczesnych narzędzi do *obsługi tragizmu*. Tig Notaro, amerykańska stand-uperka, znana z występu wykonanego bezpośrednio po zdiagnozowaniu u niej raka piersi. „Good evening. Hello. I have cancer. How are you?” – tak zaczyna się jej najsłynniejszy występ. Widownia zdaje się być co najmniej skonsternowana. Artystka oswaja temat, powoli napięcie zaczyna znikać, pojawiają się kolejne żarty, delikatne śmiechy, które wybrzmiewają coraz głośniejsze. W końcu wszyscy dobrze się bawią, ale problem przecież nie zniknął. Autor wspomina również Bustera Keatona – „aktora o kamiennej twarzy” – który w komediowej formie slap-sticku często stawiał swoich bohaterów w sytuacjach granicznych, w których musieli zmierzyć się z trudnymi okolicznościami. Jego niesamowity warsztat bazował na wykorzystaniu fizyczności, ryzyka, kaskaderskich zabiegów i humoru. W efekcie połączenia tych elementów uzyskiwał on wrażenie chaosu otaczającego jego bohaterów. Ów chaos symbolizował życie wraz z jego nieprzewidywalnością i ludzką niemożnością uzyskania kontroli nad losem. Również w dziełach Keatona humor nierozzerwalnie łączy się z tragizmem. Ostatnia opisana w pracy inspiracja dotyczy Ricky’ego Gervaisa, angielskiego komika – ikony współczesnego brytyjskiego humoru. W serialu „After Life”, który autor przywołuje w dysertacji, Gervaisowi udaje się znaleźć proporcje między humorem a powagą w sytuacji granicznej, jaką jest śmierć ukochanej żony.

Postać Tony’ego Johnsona, grana przez samego Gervaisa, jest budowana z elementów, które na pierwszy rzut oka nie powinny móc się połączyć w jednolitą, spójną całość. Gdyby zrobić eksperyment i oddzielić od siebie sceny o zabarwieniu komediowym i dramatycznym, wydawać by się mogło, że zobaczymy dwóch tak różnych duchowo, emocjonalnie i energetycznie

bohaterów, że nie mogliby oni zaistnieć jako jedna postać. Tymczasem to właśnie te rozbieżności tworzą spójną, choć paradoksalną całość.

Te inspiracje, choć na pierwszy rzut oka dalekie, świetnie wprowadzają w świat bohaterów spektaklu „Strasznie śmieszne...” Aktorzy wciąż balansują na granicy powagi i śmiechu, choć ten śmiech jest rzeczywiście straszny, nienaturalny, od początku wprowadzający niepokój i niepewność związaną z wielopłaszczyznowym **spotkaniem**.

Od Keatona pożyczyłem „maskę neutralną” – twarz, która nie zdradza emocji, lecz staje się ekranem, na którym widz wyświetla własne wzruszenie. Tig Notaro dała mi odwagę do radykalnej szczerości w nazywaniu traumy, co rozbraja lęk i buduje więź. Wreszcie Ricky Gervais pokazał mi, że cynizm może być formą miłości i pancerzem chroniącym przed rozpadem. Mój bohater, podobnie jak Tony z serialu Gervaisa, używa „złej energii” i wycofania, by ocalić resztki swojej integralności.

W rozdziale drugim autor uzasadnia przyjętą metodologię badawczą. Pan Zbigniew W. Kaleta wybrał metodę pracy Artistic Research, czyli badanie poprzez sztukę. Artistic Research to podejście twórcze, w którym sztuka nie jest jedynie obiektem badań, ale przede wszystkim narzędziem do zdobywania nowej wiedzy. W tradycyjnym ujęciu naukowiec pisze artykuł o obrazie lub filmie, czy w przypadku artystów-naukowców teatralnych – opisuje proces pracy nad rolą *post factum*, tj. zajmuje się opisywaniem dzieła skończonego. W badaniach Artistic Research to sam proces tworzenia dzieła jest metodą badawczą, a gotowe dzieło – częścią wyniku tych badań. Proces artystyczny jest tu metodą zadawania pytań o świat, o społeczeństwo czy ludzką psychikę. Refleksja teoretyczna i praktyka artystyczna są w tej metodzie ze sobą nierozzerwalnie połączone. Tak jest też w przypadku Zbigniewa W. Kalety, który proces pracy nad rolą w spektaklu od początku obserwuje i poddaje wnikliwej analizie.

Głównym celem badawczym niniejszej rozprawy jest zatem analiza procesu aktorskiego w zderzeniu z tak granicznym doświadczeniem. Jako twórcy postawiliśmy sobie zadanie: spektakl, oprócz oczywistego wymiaru artystycznego, powinien mieć także walor edukacyjny i uświadamiający. Trudnością było znalezienie odpowiedniego języka teatralnego, który nie uczyniłby z naszego przedstawienia nachalnego „produktu edukacyjnego”. Musieliśmy brać pod uwagę, że na nasze przedstawienie przyjdą również osoby dotknięte rzeczywistą stratą dziecka. Obawa, jakie emocje wzbudzimy u takich widzów, czy nie dotkniemy na nowo bólu, który już się zabił, do dziś powoduje mój lęk, jako aktora i jako człowieka.

Praca nad rolą pana Zbigniewa W. Kalety nie była więc jedynie wymianą uwag dotyczących sposobów gry czy realizacji postawionych zadań, lecz stanowiła systematyczne narzędzie badawcze, służące dekonstrukcji roli i ponownemu scalaniu potrzebnych elementów w procesie jej budowania, a w szerszej perspektywie (we współpracy z pozostałymi twórcami) dekompozycji poszczególnych elementów składających się na przedstawienie w celu odnalezienia najlepszych rozwiązań scenicznych.

Jednym z głównych impulsów badawczych była chęć dekonstrukcji powyższego tabu. Wybór tego tematu wynikał z przekonania, że teatr, jako medium operujące żywym organizmem aktora, posiada unikalne narzędzia do „ucieleśnienia” traumy i przeprowadzenia widza przez proces osławiania i przetwarzania trudnych, granicznych emocji.

Rozdział trzeci poświęcony jest opisowi pracy nad spektaklem. Zawiera również wywiady z poszczególnymi współtwórcami przedstawienia: kompozytorem Łukaszem Bzowskim, scenografem Mirosławem Kaczmarkiem, dramaturżką Martą Konarzewską, reżyserką Ewą Kaim, partnerką sceniczną autora Dorotą Segdą oraz psychiatrą, profesorem Maciejem Pileckim. Wywiady te stanowią najistotniejszy element pracy badawczej autora. Charakteryzuje je niezwykła, momentami wręcz bolesna szczerość. Owa opisywana **wspólność** pracy nad problemem czy zjawiskiem, z którym przyszło się im zmierzyć, ale i silnie wyczuwalna czułość i delikatność w podejściu do tematu jest wręcz namacalna. Twórcy z niezwykłą uwagą do tematu, do siebie i do pracy nad konkretnymi elementami spektaklu próbują zbudować **wspólny** świat. Każdy element zdaje się wspierać inne, tak by przeprowadzić wszystkich – twórców i widzów – przez proces zrozumienia, a może raczej oswojenia zjawiska. Tekst, scenografia, kostiumy czy muzyka zdają się odzwierciedlać stan psychiczny bohaterów, idą w parze z poziomem ich wewnętrznego cierpienia. *(Betonowa pustynia stworzona przez Mirka Kaczmarka, z jej symbolicznym pęknięciem i strefą „gruzowiska”, wymusiła na mnie określony rodzaj motoryki – ciężkiej, uziemionej, stawiającej fizyczny opór. Z kolei muzyka Łukasza Bzowskiego stała się moim wewnętrznym monologiem.)* Autor podkreśla jednak ogromne znaczenie spotkania z profesorem Maciejem Pileckim, specjalistą psychiatrii dzieci i młodzieży, który na co dzień pracuje z rodzinami mającymi za sobą doświadczenie próby samobójczej dziecka. Autor z pełnym przekonaniem opisuje współpracę ze specjalistą, którego uwagi miały bezpośredni wpływ na kształtowanie się jego postaci.

Niezbędnym fundamentem, który pozwolił mi bezpiecznie poruszać się po tych emocjonalnych rejestrach, była współpraca z prof. Maciejem Pileckim. Wprowadził on do naszego procesu perspektywę medyczną, która zadziałała jak artystyczny „pas bezpieczeństwa”. Profesor nazwał i uwiarygodnił mechanizmy obronne naszych bohaterów, diagnozując moją postać w kategoriach „zamrożonej żałoby”. Dzięki temu wiedziałem, że nie gram abstrakcyjnego smutku, lecz konkretny stan kliniczny. Ta wiedza pozwoliła mi na obiektywizację emocji i zachowanie higieny psychicznej w pracy nad tak obciążającym materiałem.

Spotkania i rozmowy z profesorem Maciejem Pileckim uzmysłowiły autorowi, że problem samobójczych śmierci wymaga szerszego spojrzenia nie tylko poprzez pryzmat samego tragicznego wydarzenia, ale może przede wszystkim poprzez procesy terapeutyczne, które mogą pomóc uniknąć tragedii. Autor podkreśla z całą mocą, że to doświadczenie pracy uświadomiło mu, jak łatwo można nie dostrzec momentu, kiedy z młodym człowiekiem zaczyna dziać się coś niepokojącego. Tym bardziej szkoda, że nie doszło do dalszej współpracy na tym polu. W planach twórcy chcieli bowiem połączyć prezentację samego spektaklu z warsztatami edukacyjnymi dla publiczności. Niestety do realizacji tego pomysłu nie doszło. Pozostaje nadzieja, że wykorzystanie metody pracy Artistic Research stworzy takie możliwości przy następnych realizacjach scenicznych o podobnym charakterze. Wyjście poza tradycyjne ramy teatralne, szukanie punktów stykowych w doświadczaniu twórców i widowni z pewnością przyniosłyby zaskakujące rozwiązania.

W rozdziale czwartym autor bada motywy wspólnoty cierpienia, porównując zgłoszone przestawienie z przedstawieniami i tekstami dramatycznymi Samuela Becketta, jednego z

najważniejszych autorów XX wieku, którego twórczość miała fundamentalny wpływ na rozwój teatru absurdu. Beckett bardzo często łączył elementy tragiczne i komediowe w sposób, który wykraczał poza tradycyjne granice gatunków. Beckett od początku pracy nad spektaklem towarzyszył panu Zbigniewowi W. Kaletce. Stanowił silny odnośnik literacki i metafizyczny. Autor przywołuje tekst „Szczęśliwych dni”, porównując doświadczenie bohaterów Becketta z doświadczeniami bohaterów spektaklu bazującego na tekście Freda Apkego i Marty Konarzewskiej. Zauważa podobieństwa między Mężczyzną ze „Strasznie śmieszne...” i postacią Williego, bohatera „Szczęśliwych dni” i stawia ich w opozycji do postaci kobiecych z obu dramatów – Żony i Winnie, których sprzeciw wobec braku wpływu na własne życie prowadzi do głośno wyrażanej rozpacz.

Figura Williego ze Szczęśliwych dni nauczyła mnie „aktywnej redukcji”. Zrozumiałem, że w obliczu ostateczności psychologizm staje się narzędziem trywialnym. Musiałem stać się – wzorem bohaterów Becketta – bytem zredukowanym, egzystującym w cieniu, w swoistym bunkrze milczenia. To beckettowskie „nie mam już nic do powiedzenia” stało się najsilniejszą formą sprzeciwu wobec farsowej rzeczywistości, którą próbuje kreować moja sceniczna Żona.

I chociaż obaj bohaterowie – z różnych powodów – jawią się nam jako emocjonalnie wycofani, a dopiero bohaterki i ich silna emocjonalna energia dają początek ich działaniu, to jednak silnie odczuwalny jest element **wspólności**, współodczuwania obu stron, które nie mogą istnieć bez siebie i towarzyszą sobie w doświadczaniu najtrudniejszych momentów w życiu. Ten głęboko humanistyczny element pozostawia przestrzeń dla nadziei...I tak też kończy się spektakl „Strasznie śmieszne...”. Bohaterowie idą dalej...ku życiu? ku śmierci? Wiemy, że idą razem - **wspólnie**.

W rozdziale piątym autor opisuje wykorzystanie monologu wewnętrznego do pracy nad rolą Mężczyzny. Monolog wewnętrzny nie jest dla aktora-autora tylko technicznym zabiegiem funkcjonującym *równolegle do słów*. Buduje raczej równoległy wewnętrzny świat bohatera, równie głęboki, co ten widziany na zewnątrz. Najważniejszym elementem owego procesu jest zadawanie pytań, nawet jeśli odpowiedzi nie pojawiają się szybko czy łatwo. Autor odkrywa (wynika to z silnej inspiracji tekstem Becketta), że najważniejsze pytanie jego bohatera brzmi: „no właśnie co”. Owa niejednoznaczność płynąca również z intuicyjnie pojawiającej się odpowiedzi: „no właśnie to” otwiera mu drogę wyboru, pozwala na zmianę decyzji, daje nadzieję.

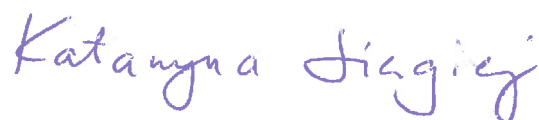
W tym miejscu moją uwagę zwraca silna współpraca między Zbigniewem W. Kaletą a dramaturżką Marta Konarzewską. W punkcie kulminacyjnym przedstawienia to sceniczna partnerka Mężczyzny bierze na siebie ciężar wypowiedzenia słów wyrażający niewyobrażalną wręcz rozpacz i cierpienie. Konarzewska zmusza zaś bohatera do „aktywnego milczenia”.

To dzięki jej dramaturgicznym cięciom i bezlitosnej analizie języka moje milczenie przestało być pustką, a stało się – jak to trafnie określiła – „głośną ciszą”. Marta nazwała dla mnie „szczelinę” między słowem a doświadczeniem, w której mogłem się rozgościć, uświadamiając mi, że mój bohater nie milczy z braku słów, ale z nadmiaru bolesnej świadomości.

I znowu na podkreślenie zasługuje silnie wybrzmiewająca *polifonia głosów* wszystkich twórców, które – jak w najlepszym utworze Bacha – rozbrzmiewają wyraźnie w przedstawieniu. To wielka sztuka być słyszalnym.

Biorąc pod uwagę ogromny dorobek artystyczny, jak również złożoną rozprawę doktorską prezentującą ogromną wiedzę teoretyczną kandydata stwierdzam, że dzieło będące przedmiotem postępowania oraz dysertacja doktorska spełniają wymagania ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 2020 poz. 85 ze zm.) i wnioskuję o dopuszczenie mgr. Zbigniewa W. Kalety do dalszych procedur przewodu doktorskiego.

dr hab. Katarzyna Siegiej



Fragmenty recenzji pisane kursywą stanowią cytaty pochodzące z pracy doktorskiej mgr. Zbigniewa W. Kalety.