

Recenzja Pracy Doktorskiej mgr Pawła Miśkiewicza **PODOPIECZNI** wg Elfriede Jelinek jako próba możliwości zaistnienia teatru politycznego, działającego poprzez demontaż utrwalonego w „świato-oglądzie” widza obrazu rzeczywistości.

Mgr Paweł Miśkiewicz zaczyna swoją Pracę Dokorską od wyjaśnienia strategii twórczej, która ma wprowadzić widza w konwencję Teatru performatywnego. Jednocześnie przedstawia Dzieło pt. „Podopieczni” w swojej reżyserii utkane z tekstów Elfriede Jelinek, Fiodora Dostojewskiego, Pier Paolo Pasoliniego, wreszcie skompilowanych zapisów rozmów z aktorami, a także internetowych „znalazisk”, które scalila dramaturżka Joanna Bednarczyk. Praca Doktorska powstaje przez siedem lat od premiery spektaklu, który odbył się 9. kwietnia 2016 roku na Scenie Kameralnej Starego Teatru w Krakowie. Doktorant dzieli swoją pracę na trzy części: **ZAMIĄST WSTĘPU**, **SCENARIUSZ „Podopiecznych”** oraz **SUPLEMENT**, a może właśnie **MERITUM**.

ZAMIĄST WSTĘPU

Zamiast wstępu Paweł Miśkiewicz przedstawia zapis scenicznej rozmowy Jana Peszka, Krzysztofa Globisza i Romana Garnarczyka, którzy otwierają dyskusję o filozofii, postawach i intencjach współczesnego społeczeństwa europejskiego wobec problemu uchodźców. Dialog pomiędzy liderami Teatru i w jakimś sensie pomiędzy przewodnikami duchowymi ma być zachętą dla młodych i zapowiedzią wspólnoty aktorów i widzów: *Communitas*. Puentą jest konkluzja: „Jest czas, zostało go całkiem sporo i Najtrudniejszym zadaniem jest podążanie za tym, co się zmienia. Taaak. Wszystko jutro!”. Przedstawia genezę powstawania spektaklu i określa okoliczności społeczno-polityczne otaczające problem uchodźców w Europie. Zbezczeszczone prawo „azylu ołtarza” staje się źródłem budowanego przez Reżysera zdarzenia scenicznego.

Podrozdziały: Turycy, Termopile, Kursy naprowadzają na szerszy kontekst społeczny, historyczny czy wreszcie etyczny budowanego spektaklu. Kolejnym elementem jest rozpoznawanie „Obcego” etnicznie, rasowo, jak również w kwestii seksualności, uwypuklenie różnic kulturowych np. muzułmanie i kobieta w ich władaniu. Przywołuje fakty wręcz bulwersujące, jak apel o „gest miłosierdzia” biskupów holenderskich do prostytutek, aby ulżyły w cierpieniu samotnym mężczyznom, uchodźcom w obozach.

Zapis jest spontaniczny, miesza szeroki kontekst wymowy spektaklu z opisami detalistycznymi poszczególnych scen, jak kopulowanie „araba” z nogą białej kobiety, która mówi „umrzyj w telewizji”. Wytlumaczenie performatywności teatru w odważnej i ambiwalentnej w ocenie decyzji zaangażowania Krzysztofa Globisza, walczącego ze swoją prywatną słabością. I tu sam przyznaje, że Sarkazm jest ważniejszy od ironii. Greckie „przygryzam wargi z wściekłości” oznacza sarkazm i właśnie w nim Paweł Miśkiewicz znajduje główny ton spektaklu. Przyjmuje postawę Elfriede Jelinek, by jak sam Doktorant pisze: „zamieszkać” na trochę w jej głowic, przejąc jej rozpaczliwy gniew odsłaniający dość nieciekawą prawdą o NAS samych.

Dochodzi do opisu procesu wyboru przestrzeni, która dookreśla kontekst tematu: Sortownia śmieci. Stwarza bolesną metaforę, która jest wynikiem „oficjalnej i nieoficjalnej debaty publicznej”. Pisze o inspiracji instalacjami Anisha Kapoora. Interesują Doktoranta wnętrza

galeryjne, zasypane" mniej lub bardziej abstrakcyjną, często „krwawiącą” materia, budowlane podajniki i taśmociągi. Znajduje piękną wypowiedź A.Kapoor: Czerwień to tak naprawdę niesamowita ciemność, także rana. A rana daje wiele skojarzeń. Można ją rozważać w różnych kontekstach: społecznym, antropologicznym, religijnym.”

Paweł Miśkiewicz opisuje doświadczenia własnej produkcji „okupacji teatru” oraz zdobycze chińskiego architekta, artysty i aktywisty Ai Weiwei’a czy Aernout Mik. I tu Kryzys uchodźcy w przestrzeni teatralnej rozlewa się brudną wodą, ogołoceniem kulis, przenośną toaletą, bojkami ratunkowymi, dmuchanymi dziecięcymi zabawkami czy setkami kamizelek ratunkowych... . „Pełny wachlarz - od realizmu po abstrakt”.

Następnym elementem tworzącym spektakl jest muzyka. Rafał Mazur, „Twórca muzyki choć nazwany kompozytorem określił wcześniej tylko, bardziej lub mniej szczegółowo, pewne okoliczności, które mają z lekka zaledwie te intuicje wspierać i dookreślać”. „Wychodząc od pozornego naśladowania „kołujących” fraz koncertu d-moll na dwoje skrzypiec zniekształcić muzykę Bacha”. Muzyka tworzona na żywo i korespondująca synchronicznie z emocjonalnymi stanami scen aktorskich ma uzupełniać performatywne „Tu i teraz”.

SCENARIUSZ „Podopiecznych”

Od strony 22. do 80. jest załączony przez Doktoranta Scenariusz „Podopiecznych” ze skromnymi przypisami, które mają za zadanie stworzyć przewodnik po scenach. Pomimo intuicyjnego strumienia wypowiedzi struktura jest klarowna i ugruntowuje wybór Demontażu i Prowokacji, jako stylu dla teatralnej instalacji. Opis jest hermetyczny, czasem sentymentalny, często jest to kolaż skojarzeń zdarzeń, popkultury, literatury i publicystyki. Jest obfity w interesujące motywacje historyczne i filozoficzne. Z pewnością dla twórców jest to zrozumiały zapis asocjacji, skrótów i analiz. Język jest szczególnie. Oto Cytaty z przewodnika:

NIEWINA i. Przed horyzontem morza

„Kilkanaście lat temu ci sami aktorzy grali tę samą scenę w zupełnie innym kontekście politycznym”. Ciemność i „prześmiewcze, trochę płaczliwe głosy mew morskich...”. „Bohater, Fadoul, przez własne tchórzostwo dopuszcza do utonięcia wołającej o pomoc kobiety”.

PROLOG U brzegów Argos

Jest ekspozycją „błagalników” i antycznego chóru. Tworzy zasadę mikrozespołów, których głos ciągle „morfuje”.

OBRAZ I. SAMOWOLA

Doktorant planuje sceniczny chaos i dewastowanie przestrzeni...

Miniperformens - PORÓD

„Energia buntu na chwilę wyczerpuje się”. Doktorant tworzy dramaturgiczny oddech na przeżycie sekretnego rytuału rozdarcia. Pojawia się „napis na tablicy ledowej: CIĄGŁOŚĆ PRZEDSTAWIENIA ZERWANA!”. Zapalona rasa ma przywołać akt samospalenia.

OBRAZ II. GÓWNO

Scena „zaczopowania”. Rozpoznawanie kondycji kogoś kto nie chce się widzieć, jak obcego GÓWNA, które ma przecież tylko dyskretnie „spłynąć”. „Metafora fekalna ma za zadanie domknąć atmosferę zastoju, „zatwardzenia” narracji- my dalej już nie pójdziemy, utknęliśmy z wami (wiedzami) w tym GÓWNIE I NIKT NAS NIE RUSZY. Smród stał się nie tylko naszą kondycją”. „Jedynie wyjście z tej bezwyjściowej sytuacji, to „gębę zatkać dupą”.

OBRAZ III. WSPÓLNY FUNDAMENT

Wspominany moment przełomowy i wjazd Krzysztofa Globisza na wózku. Zdeformowane sensy słów. Dodatkowa wartość prawdziwie cierpiącego aktora. Brawa widowni po „uwolnieniu” w monologu. Całą przestrzeń teatru zalewa kojąca muzyka Bacha... Dziękujemy wam, dziękujemy... Helikopter - silny podmuch powietrza prawie nie pozwala utrzymać się na nogach, zostają zrzucone „pakiety przetrwania” - ciepła, sucha odzież. Aktorzy zacięcie walczą ze sobą o każdą rzecz. Ironia. Wyhamowujemy po raz kolejny... doszliśmy znów do ściany, wyczerpany rezerwuuar wiary w komunikowanie się wzajemne.

OBRAZ IV. CZAS

Na pokładzie pojawia się Jan Peszek. Teraz toniemy wszyscy, tonie też przedstawienie, potrzebujemy pomocy! Bo nie wiemy już, dokąd zmierzamy! Lekcja o czasie... .
Do dziś nie wiem, co miała na myśli Jelinek pisząc ten tekst. Analizowaliśmy długo jego cudownie bezsensowny bełkot...Aktor niemymi gestami pozostałych pytany o znaczenia tych słów czmycha na koniec wstydliwie ze sceny, nie udzielając żadnej odpowiedzi. Nie pozostaje więc nic innego, jak pod byle pretekstem piętrzyć tę paranoję. Ad absurdum! „Czas musi wyprodukować przyszłość jak ubranie”?I nie wiemy już gdzie jesteśmy, I nie wiemy, co złe, a co dobre, co mądre, co głupie...
Początkowo słychać z głośników mało czytelne jeszcze fragmenty dialogu, na scenę wyjeżdża ekran, a na nim pojawia się...

OBRAZ V NIEWINA 2 - Projektacja napis:

Archiwum Starego Teatru w Krakowie, 2003 rok

Aktorzy, ci zwłaszcza, których widzimy i na nagraniu i „na żywo” na scenie (Ewa Kaim, Jan Peszek) próbują najpierw "przejrzeć się" w starym spektaklu, by potem coraz odważniej „logować się” do tamtej rzeczywistości, podejmując już tu i teraz dialog granych przez siebie postaci.
Fadoul chwyta się teraz nowej anegdoty, by odkryć/nadać kierunek działania swojemu bohaterowi, w nadziei pociągnięcia za sobą innych, w tym widzów, do których teraz bezpośrednio się zwraca:
Jan Peszek Lekcja o Bogu albo SAMOZESŁANIE Pana Boga w torbie.

GONG. Na wyświetlaczu napis: Przerwa.

PRZERWA ma charakter stricte pozorny. Aktor grający Elisio, próbuje zatrzymać widownię, by wykorzystać tę „szczelinę” i podzielić się fantazją o idealnym urządzeniu świata: W monologu (Fragment Horna z dramatu B. M. Koltesa „Walka czarnucha z psami”) sam odkrywa bezsensowność zawartej w nim idei. Zrezygnowany opuszcza scenę, a w głośnikach pojawia się towarzyszący pierwszym rozegranym na Czarnym Łądzie Mistrzostwom Świata w Piłce Nożnej, w RPA w 2010 roku, wielki przebój Shakiry - WAKA WAKA. Na ekranie karaoke.
„Cała właściwie „przerwa” zagospodarowana zostaje przez akcję sceniczną i pozasceniczną tak, by publiczność nie mogła porzucić przestrzeni myślowej spektaklu. Część aktorów szykuje na scenie rekwiyty inni rozdają widzom, śpiewającym razem z Shakirą, butelki z wodą mineralną i ocalałe od destrukcji banany. Kiedy spektakl jest grany w chłodniejsze dni, także koce, bo drzwi prowadzące na wewnętrzne podwórko zostają otwarte, by w specjalnie do tego celu przygotowanym namiocie co odważniejsi widzowie mogli wypalić z aktorami papierosa, albo właśnie rozpaloną do następnej sceny sziszę.
Ci, którzy opuścili widownię, zostaną złapani w pułapkę konieczności przejścia przez zainscenizowaną w foyer przestrzeń sceny TURYŚCI (nota bene transmitowanej live dla tych, którzy na widowni zostali). Stąd naprawdę już nie ma wyjścia!”

OBRAZ VI. TURYŚCI

Scena zainspirowana różnymi znaleziskami internetowymi. Wakacje na Lesbos i dosyć niejednoznaczne wrażenie w chwili przyplięcia uchodźców. "włała się" w nie uchodźcza fala, zauważamy wyczuwalny na różnych polach obserwacji dysonans - poznawczy, estetyczny, moralny?
Buty Adidasy „wątpliwa markowość; bluzy i łańcuchy Gucci przeważnie podróbki”

czy rzeczywiście są „tacy biedni”? Kiedy iluzoryczny urlop na plaży się kończy, aktorzy zaczynają identyfikować się z wędrowcami, nie z urlopowiczami. Wymyślą „projekt” :będą sadzić róże podobnie jak bohaterowie Genetowskich „Parawanów”

Tekst piosenki, wiersz Seweryna Goszczyńskiego z 1831 roku,(dotyczy Wielkiej Emigracji (!)
po klęsce powstania listopadowego.

Pokonani powstańcy opuszczają Polskę, sadząc po drodze róże. Migranci mają nadzieję że staną się użyteczni dla Europy, sadząc róże, by nie tylko upiększyć krajobraz, ale zapachem róż zagłuszyć tak bardzo drażniący nasze nozdrza ich własny "smród".

W trakcie wykonywania utworu oryginalna melodia mutuje, zmieniając rzewną i smutną tonację w orientalną, hipnotyczną muzykę.

O sensie zaistnienia w strukturze spektaklu tej piosenki, wyraźnie kontrastującej w klimatem i tematem poprzedniej sceny, poza tym właśnie nic sensownego nie potrafię napisać. To jedna z tych „samowoli” aktorskich, które choć początkowo jako reżyser starałem się pacyfikować, z czasem, przez to, że wykraczają poza obszar mojego teatralnego smaku, zaczęły mi smakować. Ot, zagadka.

OBRAZ VII. TERMOPILE

Po przerwie/nieprzerwie wraca na widownię, na scenie zastają krąg aktorów palących shishę. Temu rytuałowi towarzyszy opowieść. Jej kanwą jest bitwa z 480 roku p.n.e., kiedy wojska perskie zaatakowały Greków. Na scenie mamy emigrantów, potomków tych samych Persów, którzy dziś w nieco odmienny sposób znów atakują Grecję.

Wielu uchodźców, którzy przybywają do Europy to ludzie wykształceni, jednak nasz świat, to miejsca pracy dla ludzi bez wykształcenia. Wiedza, którą posiadają uchodźcy, dewaluuje się więc karleje. ich wykształcenie nie konstytuuje już ich tożsamości. Ironiczne zapytanie: „skąd my to wiemy?” albo niedbale rzucone: „wiem to i owo” służą podkreśleniu tej zafałszowanej optyki. Wypowiadający te słowa sam sabotuje swą wartość i użyteczność swej wiedzy.

Barbarzyńska fantazja kończąca scenę oparta jest na utrwalonym szczególnie po zamachach z 11. września obrazem uchodźcy jako barbarzyńcy, groźnego zabójcy z innego kręgu kulturowego, który w imię walki o swoją kulturę i wiarę, chce walczyć z tradycyjnymi europejskimi wartościami. Naprzeciw tej fantazji wychodzi jeden z migrantów, mówiąc: zbierzemy ze swoich krajów całą broń i oddamy wam, byście wy pierwsi mogli nas zabić. Inny wskazuje na fałsz fundujący tę fantazję – sami dostarczacie naszym tyranom broń, a potem nie chcecie nas przyjąć, kiedy uciekamy od luf tej broni?

OBRAZ VIII. KURSY

Kolejna fantazja, tym razem na temat seksualności Obcego. Kultura muzułmańska, która implikuje konkretną dynamikę damsko-męską. Z jednej strony muzułmanka to kobieta stłamszona, utopiona w patriarchacie, z drugiej strony muzułmanin to mężczyzna, który – według tej właśnie fantazji – chce mieć wiele kobiet (najlepiej harem), sięga po nie przemocą. Pomysł prowadzenia specjalnych kursów, w ramach których uchodźca – muzułmanin mógłby „nauczyć się” jak w naszej kulturze zachowują się mężczyźni wobec kobiet - w domyśle: zawsze z szacunkiem i poszanowaniem granic cielesnych. Jedni aktorzy/migranci odgrywają fantazję o nieokrziesaniu i dzikości „barbarzyńców ze wschodu”, by inni mogli spróbować przeprowadzić na nich taką właśnie „edukację”.

Zwieńczeniem sceny jest monolog o uchodźcy, który "uczepił się" nogi aktorki i udając psa/ruchacza bawi oglądających. Ruch aktora z komicznego staje się jakiś tragiczny – wygląda teraz jak rozpaczliwe błaganie o pomoc, wzmagane konwulsjami doświadczanego tu i teraz bólu (także tego egzystencjalnego). Aktorka sama popada w rozpacz, a śmiech na widowni gwałtownie zamiera. Widzowie rozpoznają pułapkę, w którą zostali złapani. Za późno.

OBRAZ IX. DRUGA FALA

To scena ostatniej szansy. Minęły pewnie gdzieś dwie godziny spektaklu , a my dalej tkwimy w punkcie wyjścia, nie więcej nie rozumiejąc. Czujemy się bezradni wobec uchodźczej nawałnicy, jak na początku. Dlatego po raz ostatni, pomimo okrzyków: "NIE!" "NIE!", zaczniemy raz jeszcze... i to

od początku. Nie odpuścimy! Sobie i wam!

Aktorzy wyraźnie zmęczeni, spoceni i przemoczeni po scenach „taplania się” w tym błotnistym bajorze resztkami sił uruchamiają „drugą falę” gniewu, rozpacz, niezgody... Jednocześnie przez całą scenę nad pasku ledowym wyświetlany jest zdekonstruowany tekst dramatu Jelinek.

Podczas kiedy przez aktorów i aktorki przemawia wściekłość i resentment, zbiorowy narrator w napisach łagodzi swoje wypowiedzi – szuka porozumienia, obiecuje karną postawę, prosi, a w końcu błaga a pomoc.

W ostatnich partiach wyświetlanego tekstu komunikat staje się coraz bardziej rozpaczliwy, coraz mniej energetyczny, powtarza w kółko: nie zostawiajcie nas, pomóżcie nam. „Uchodźcy” obiecują, że się dostosują, będą się właściwie zachowywać, byle tylko pozwolono im pozostać w bezpiecznej Europie, z dala od koszmaru wojny i biedy...

Sarkazm ustępuje miejsca rezygnacji i zniechęceniu.

OBRAZ X. WSZYSTKO JUTRO

„scena analizowana już wcześniej, na samym wstępie tej pracy”

„SUPLEMENT, a może właśnie MERITUM”

Jest to zapis rozmów z Ewą Kaim, jakie odbyły się w 2020 roku, które adekwatnie oddają kierunki i wektory filozofii działań doktoranta. Paweł Miśkiewicz wyznaje swoje znudzenie i niechęć do znormalizowanego teatru. „Kuglarskie sztuczki” tradycyjnego teatru, nawet o najwyższej próbie rzemieślniczej z wyrafinowanym warsztatem aktorskim są dla Niego zaprzeczeniem autentyczności zdarzenia scenicznego. Jego confiteor jest ujmujący, chociaż dla wykonujących zawód aktora niebezpieczny. Nie przygotowany scenariusz, wspólna droga w próbach i improwizacji, współtworzenie tekstu spektaklu odkrywa charakter poszukiwań. Dochodzi do tego trudność tekstu „Podopiecznych”, który z założenia ma być nieosobowy, może nawet nieaktorski. Publicystyczny transparent. Doktorant opisuje początek pracy i bezradność aktorów wynikającą z braku postaci, życiorysów, relacji między nimi. Nie ma nawet historii.. Uważa, że aktor ze swoją przedwiedzą zawodową i przekonaniem „nie ma szans na dobranie się do tekstu i reprezentowanie uchodźców”. Jednocześnie poszukuje teatru duchowego, składającego się do intymnej refleksji, a odzęguje się od teatru rewolucyjnego.

Jest w tym pewna niekonsekwencja, kiedy widzimy poszukiwania rodem z metody Stanisławskiego, żeby stworzyć autentyczny obraz porodu na ulicy czy kompozycji prawdziwych zdarzeń z obozu uchodźców: picia wody, jedzenia bananów, rozdawania koców. Nie do końca też rozumiem sformułowania: „myśmy tego obrazu rzeczywistości scenicznego nigdy nie formowali, to utrwaliło się jakby samo”. Bo z opisu i samego spektaklu wynika, że detektywistycznych poszukiwań i pracy u źródeł tematu oraz postaci było ogromnie dużo. Wybór stylu oczywiście jest podporządkowany Komunikatowi spektaklu, który „nie brzmi: nie rób tego! albo rób to!- to za ledwie podpowiedź: bądź otwarty i nie lękaj się zmiany i gdzieś powoli się z nią oswajaj. To główny sens terapeutyczny finałowego WSZYSTKO JUTRO z Dostojewskiego”.

Niezwykle interesujący jest moment przełomowy pracy nad spektaklem i refleksje Pawła Miśkiewicza odnoszące się do zaangażowania Krzysztofa Globisza, który „uwiarygodnił język Jelinek”. Pytania Doktoranta, reżysera, może w tym wypadku po prostu człowieka, ciągle są bez odpowiedzi: „czy nie jest to jakieś żenujące używanie jego stanu choroby? czy to jest etyczne w ogóle? kondycję nie tylko choroby, ale też pewnie lęku, czy jest w ogóle w stanie wrócić do aktorstwa?” A może odpowiedzią jest: „że w ogóle on się odważył na to... to było wielkie”. Absolutnie zgadzam się ze słowami Urszuli Kiebzak, która powiedziała: „my wszyscy przy nim jesteśmy amatorami”. Mam wrażenie, że chwilę później zaistniał pewien paradoks. Doktorant zwierza się z zachwytu pierwszą próbą Krzysztofa Globisza i zestawia rozczarowanie: „kiedy Krzysiek „na powrót” został aktorem, to zdarzało się potem, że to już kompletnie tak nie działało.

Nawet nie przez to, że grał inaczej, tylko właśnie, że grał. To też jest jakaś smutna rzecz, w tym naszym fachu, że pewnych stanów, okoliczności nie jesteśmy w stanie zatrzymać i to nie przez to, że nie chcemy, nie potrafimy, tylko one zwyczajnie mijają...". Rozumiem z tej wypowiedzi, że aktor jest autentyczny tylko raz, do chwili utraty artystycznego dziewictwa, o którym również pisze Doktorant? Czyli Aktor jednorazowy? Zatem mam pytanie do reżysera: to kim „grać”?

Dochodzi przecież metafora polskiego aktora, białego, judeochrześcijańskiego, najedzonego, czystego, w sytuacji ogólnej w miarę komfortowej, grającego uchodźcę z Afryki czy krajów arabskich, która jest figurą abstrakcyjną i do bólu teatralną. Może Paweł Miśkiewicz dzieli się swoim „Lubię” i nie chodzi tu o konkretną metodę. Pisze z fascynacją o wystawieniu „Płatonowa” A.Czechowa czy „Lodu” Władymira Sorokina w reżyserii Konstantina Bogomołowa. Cytuje: Aktorzy przeważnie siedzą, co jakiś czas przesiadają się z miejsca na miejsce, wygłaszają jakieś teksty, które i tak są wyświetlane na ekranie, ale nie można od nich oderwać oczu - odarci z tradycyjnie stosowanych sposobów „prezentowania” swojego teatru, są tylko tu i teraz, w mozołe zmagania się z tymi, jak się ostatecznie okazuje bardzo twórczymi ograniczeniami...”.

Wyprowadza więc ze swojego „Lubię” cel swojego wystawienia: „Będą to tylko takie przymiarki, będzie miał takie spazmy aktorskie, o!. Spazmy, czyli zupełnie bezkierunkowe, ale żarliwie gdzieś jakąś ważną potrzebą duchową umotywowany performans, w którym aktorzy zmagają się z tym tematem, a nie opowieść jakąś, z historią, bo żadnej gotowej historii tu nie ma. Widz musi sobie to sam zrobić”. Uspakajam się, że jest to indywidualne „Lubię”, nie azymut i nawigacja dla teatru na przyszłość.

Wracając do tematu Paweł Miśkiewicz wspomina o swoich doświadczeniach „Niewinej” według tekstu Deī Loher, „Błagalnic” Ajschylosa, zadaje pytania o kondycje europejskiego społeczeństwa: „Czy w ogóle jesteśmy w stanie ustąpić trochę miejsca, zrezygnować z części zdobyczy, które, jak się okazuje nie zawsze są zdobyczami, tylko są pewnego rodzaju zachłyśnięciami się możliwymi potencjalnymi aktywności ludzkiej, a wielokrotnie obracają się ostatecznie przeciwko człowiekowi”. Te pytania o człowieczeństwo i wartości, o skostniałość w kontrze elastyczność są „zasiewaniem” i cennym punktem widzenia. Tym bardziej, że te europejskie dylematy i problemy polska rzeczywistość absolutnie dogoniła.

Ta luźna, spontaniczna rozmowa z Panią Ewą Kaim przeskakująca i zaskakująca tematami, ma dookreślić widzenie świata przez Pawła Miśkiewicza. „Staramy się, by dlatego, co się wokół nas dzieje, dla naszego życia, dla zdarzeń w świecie znaleźć wyjaśnienie ex post w nadziei, że uda nam się przy zastosowaniu tych samych reguł wpłynąć na przyszłość. Jednak takie przyczynowo-skutkowe wynikanie pojawia się dopiero po. Rzeczywiście rzucamy kostką...”.

Wybór postaw wobec problemu emigrantów jest niezwykle złożony o olbrzymiej amplitudzie, Anegdota o zdarzeniu „pomiędzy czarnym emigrantem, a białą kasjerką w supermarkecie, która z powodów poprawności politycznej odmawia mu sprawdzenia „pod lampką” autentyczności banknotu” jeszcze bardziej komplikuje kryteria tego wyboru. Konkluzja doktoranta rozwibrowuje decyzje, bo „biała zawsze się będzie bała czarnego i będzie udawać, że się go nie boi i akceptuje, a czarny nie chce być wcale tylko „akceptowany”, chce być tylko w pełnym zakresie praw człowiekiem”. Udaje się też doktoratowi podzielić swoim „nie wiem”, swoim przestraszonym, który „rezonuje mocniej, niż naiwne zalecenia coachów i propagandystów wszelkich nośnych idei”.

I może jest to: „dyskretna próba uruchomienia w człowieku samodzielnej pracy duchowej”. Doktorant wracając do ironii i sarkazmu z początkowych założeń dołącza ironiczny tytuł: „Podopieczni”. Zakładający traktowanie Obcych z góry. Podkreśla też synergię intuicji i niekonsekwencji, która ma stworzyć świat niejednorodny. „Ta nienaturalnie przetrzymana sytuacja dosłownego fizjologicznego wręcz zaczopowania, chwilami nawet obsceniczna, dalej nie traci przecież swojego tragicznego wymiaru”.

Autor dodaje alarmujące informacje z Francji i Włoch o „zamknięciu granic do odwołania” i że Niemcy wstrzymują przyjmowanie migrantów z Włoch w ramach „mechanizmu dobrowolnej solidarności”.

Kończy pracę przestraszonym sarkastycznym: „to chyba nie KONIEC”

KONKLUZJA

Spektakl „Podopieczni” w reżyserii Pawła Miśkiewicza obejrzałem z dużymi nadziejami po przeczytaniu Jego pracy. Nie zmienia on mojego światopoglądu. Jest ciekawą próbą zmierzania się z formą performatywno-teatralną i zostawia szeroką przestrzeń do refleksji zawodowej. Oglądając spektakl miałem wrażenie braku skuteczności teatru w dziedzinie społeczno-politycznej sytuacji. Performatywny chaos metaforyzuje prawdziwe bolesne zdarzenia, nie dotyka jak dokument czy pełny struktury fabularnej film, o którym wspomina doktorant („Zielona granica A.Holand”). Możliwe, że brak reprezentacji tożsamościowych grup etnicznych w polskim teatrze uniemożliwia, a z całą pewnością tworzy dystans do emocjonalnego przeżycia przez widza dramatycznej kondycji uchodźców.

Nie jestem w stanie odnieść się do życiorysu Pawła Miśkiewicza, ponieważ nie został dołączony do wymaganych dokumentów potrzebnych przy recenzowaniu Pracy Doktorskiej. Dokumentacja przedstawiona przez Doktoranta jest skromna i pozostawia sporo do życzenia. Przeszkadza nieczytelność pracy zapisanej w formacie rtfd., która wyświetla się na połowie ekranu, bez numeracji stron i graficznego uporządkowania. Język jest niespójny stylistycznie i często zawyły. Brak wielu przypisów, sześć zdjęć ze spektaklu „Podopieczni” oraz skan dyplomu jest zaskakującym minimalizmem przy tak doświadczonym Profesjonalście Teatru. Paweł Miśkiewicz jest cenionym i wielokrotnie nagradzanym reżyserem. Artystą teatru z indywidualnym podpisem, który zajmuje się adaptacjami tekstu, scenografią i aranżacją przestrzeni czy opracowaniami muzycznymi. Jego doświadczenia aktorskie uzupełniają skutecznie warsztat reżysera. Jego wieloletnia praca pedagogiczna jest uwieńczona egzaminami i nagradzаныmi spektaklami dyplomowymi.

Praca Doktorska nie ma struktury matematycznej, raczej jest impresją. Składem przemyśleń, w których można doszukać się doświadczeń i zdobyczy pracy zawodowej oraz światopoglądu mgr Pawła Miśkiewicza. Wprowadzenie w części pierwszej jest obiecujące. 60 stron scenariusza z komentarzami rozszerza pracę objętościowo, ale jest to notatnik intuicyjnej drogi twórczej. Ostatnia część, którą jest rozmowa-wywiad prowadzony przez Panią Ewę Kaím ma podsumować pracę nad spektaklem „Podopieczni”, jednak wprowadza nieczytelność a nawet niejasność przez wielość i nieuporządkowanie tematów.

Warto podkreślić elastyczność i swobodę poruszania się w narracjach teatralnych i literackich. Spontaniczne wychodzenie ze schematów, to cechy mgr Pawła Miśkiewicza, którymi skutecznie operuje w nowoczesnej przestrzeni teatru. Biorąc pod uwagę dorobek artystyczny, Pracę Doktorską oraz spektakl „Podopieczni” popieram wnioski o nadanie Panu Pawłowi Miśkiewiczowi stopnia doktora sztuki w dziedzinie Sztuk Teatralnych, dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne. Spełnia wymagania określone w art. 186 ustawy z dnia 20. lipca 2018 roku Prawo o Szkolnictwie Wyższym i Nauce.

Dr hab. Ireneusz Czop

