

**Recenzja rozprawy doktorskiej
mgr Tomasza Wesołowskiego
w związku z postępowaniem o nadanie
stopnia doktora w dziedzinie Sztuki Teatralne**

PODSTAWOWE DANE RECENZENTA:

dr hab. Dariusz Szymaniak

Dziedzina: sztuki teatralne

80-766 Gdańsk ul. Stanisława Hebanowskiego 91A/8

Mob.: 608640330

Mail: d.szymaniak5@wp.pl

ZLECENIODAWCA OPINII:

Akademia Teatralna im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie.

Pismo z dnia 27 grudnia 2023r informujące o wyznaczeniu mej osoby jako recenzenta rozprawy doktorskiej Pana Tomasza Wesołowskiego nr AST.BNK.57/2023

DROGA ZAWODOWA PANA TOMASZA WESOŁOWSKIEGO

Tomasz Wesołowski urodził się 22 kwietnia 1974r. w Kielcach. W latach 1998 – 2001 studiował na Uniwersytecie Śląskim na Wydziale Pedagogiki i Psychologii gdzie w 2001r. uzyskał dyplom licencjacki w zakresie pedagogiki opiekuńczo-wychowawczej. W latach 2009-2011 studiował na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie na Wydziale Pedagogicznym, gdzie w 2011r. uzyskał tytuł magistra w specjalności pedagogika społeczno-opiekuńcza z wynikiem bardzo dobrym.

W latach 1996-2005 był tancerzem Śląskiego Teatru Tańca w Bytomiu, gdzie występował głównie w choreografiach Jacka Łumińskiego, jak również w choreografiach zagranicznych artystów. W 2000r. uzyskał dyplom tancerza zawodowego przyznany przez ZASP, honorowany przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. To o nim po występie Śląskiego Teatru Tańca w Nowym Yorku w listopadzie 2002r. „The New York Times” napisał „zachwycający solista Tomasz Wesołowski”.

Równolegle w latach 1997-2006 uczestniczył jako tancerz, choreograf i pedagog w Międzynarodowej Konferencji Tańca Współczesnego i Festiwalu Sztuki Tanecznej w Bytomiu, Międzynarodowych Spotkaniach Teatrów Tańca w Lublinie, Międzynarodowym Festiwalu Tańca w Kaliszu, jako tancerz występował na Festiwalu Teatralnym w Avignonie, promował polską sztukę tańca w Hanowerze, Dusseldorfie, Kalkucie i Delhi.

Od 2005r. zaczął również grać w teatrach dramatycznych u takich reżyserów jak Krystian Lupa, Norbert Rakowski, Agata Duda-Gracz, Klaudia Hartung-Wójciak, Wojciech Dawid Terechowicz. Od 2009r. rozpoczął tworzenie choreografii i ruchu scenicznego do spektakli w Krakowie, Łodzi, Wrocławiu, Warszawie, Opolu, Poznaniu oraz w Kłajpedzie na Litwie. Jako choreograf współpracował głównie z reżyserką Agatą Dudą-Gracz. W 2018r. spektakl „Makbet” w reż. Agaty Dudy-Gracz otrzymał w Konkursie o Złotego Yoricka wyróżnienie za plastyczno-choreograficzną koncepcję przedstawienia na Festiwalu Szekspirowskim w Gdańsku.

Jako pedagog pracował w latach 1997-2006 w Państwowej Szkole Baletowej w Bytomiu prowadząc zajęcia w ramach przedmiotu Taniec współczesny. Równolegle prowadził masterclass w University of Bath w Wielkiej Brytanii, Columbia City Bale w USA, New York University, University of California Riverside, USA, dwukrotnie współpracował z Swarthmore College, USA, w Departamencie Tańca oraz prowadził warsztaty na festiwalu Teatru Tańca w Jaroslaviu, Rosja w 2002r.

Od 2009r. rozpoczął swoją współpracę z Akademią Teatralną w Krakowie tworząc choreografie w spektaklach dyplomowych studentów. Współpracował z Adamem Nawojczykiem, Krzysztofem Globiszem i Aleksandrą Popławską. W latach 2011-2012 był pedagogiem Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego, Wydział Teatru Tańca w Bytomiu, gdzie prowadził przedmiot Polska technika tańca współczesnego. Od 2011r. rozpoczął pracę jako pedagog Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie, od 2017r. Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego. Od 2021r. pełni funkcję Pełnomocnika Rektora Akademii Sztuk Teatralnych do spraw Osób z Niepełnosprawnościami.

UKŁAD I CEL ROZPRAWY DOKTORSKIEJ TOMASZA WESOŁOWSKIEGO.

Pan Tomasz Wesołowski przedstawił rozprawę doktorską „Improwizacja jako główne narzędzie w procesie budowy roli Grajka i spektaklu „Ja, Piotr Riviere, skorom już zaszlachtował siekierom swoją matkę, swojego ojca, siostry swoje, brata swojego i wszystkich sąsiadów swoich...” napisanej pod kierunkiem dr hab. Wojciecha Leonowicza.

Przeczytanie tak świetnie napisanej rozprawy było dla mnie jak otwarcie okna w dusznym pokoju. Zarówno styl, klarowność, szczerść i precyzja w formułowaniu myśli stały się dla mnie przyjemnością obcowania z człowiekiem Teatru, który reprezentuje jasną i opartą na wieloletnich poszukiwaniach postawę pełnego pasji Twórcy.

Pan Tomasz Wesołowski podzielił swoją rozprawę na sześć części, które w pełni opisują jego pracę nad rolą Grajka oraz istotę przełomu w podejściu do improwizacji, jaki podczas niej się dokonał.

Kolejne rozdziały:

1. „Moja współpraca z reżyserką – o Agacie Dudzie-Gracz
2. „Ja, Piotr Riviere...” – historia, inspiracje, treść, opinie
3. Grajek – budowa postaci w procesie improwizacji, (podzielony na sześć podrozdziałów)
4. Wywiad z Agatą Dudą-Gracz (gdzie reżyserka wyjaśnia własną metodę pracy z aktorami)
5. Improwizacja jako sposób prowadzenia aktora w roli
6. Improwizacja jako metoda pracy ze studentami

Połowę swojej rozprawy poświęca aktor na opisanie samego procesu tworzenia roli Grajka, w klarowny sposób wyjaśniając dlaczego była dla niego przełomowa zarówno jako aktora, reżysera ruchu i pedagoga Akademii Teatralnej w Krakowie. Dzięki temu rozumiemy dlaczego na co dzień w pracy posługuje się improwizacją, czyniąc z niej główne narzędzie budowania roli lub ruchu w spektaklu.

Pan Tomasz Wesołowski z wykształcenia jest tancerzem a to zainspirowało mnie by wrócić do wykładu prof. Mirosława Kocura o teatrze antycznych Greków, który wygłosił w Teatrze im. Modrzejewskiej w Legnicy cztery lata temu. Prof. Mirosław Kocur mówił w nim m.in.: „*Wedle nowych badań, oczywiście to jedna z hipotez, taniec jest źródłem kultury[...] Jesteśmy tancerzami nie z wyboru, ale z natury.[...] Pierwsze wyobrażenie człowieka jakiegokolwiek się zachowało to tancerz.[...] Jeżeli starożytni Grecy zaczynają malować na wazach sylwetkę człowieka, to malują od razu tancerza.[...]*”¹

A więc droga artystyczna Pana Tomasza od Teatru Tańca do teatru dramatycznego, do bycia aktorem w teatrze dramatycznym jest jak najbardziej naturalna.

„*Czy to ja mieszkam w moim ciele, czy może ciało jest moim „ja”?*” - zdanie z fragmentu tekstu na okładce polskiego wydania książki „Ja, Piotr Riviere...” stało się mottem artystycznych poszukiwań Tomasza Wesołowskiego. Aktor dzięki spotkaniu przy pracy nad spektaklem „Ja, Piotr Riviere...” wybitnej reżyserki Agaty Dudy-Gracz, trzynastu lat temu rozpoczął proces poszukiwania własnego języka teatralnego. Oto zawodowy tancerz, dzięki zdobytej przez lata świadomości własnego ciała, mógł skonfrontować swoją wiedzę i umiejętności z wymogami teatru dramatycznego. Przedstawienie stało się również przełomowe dla samej reżyserki. Oboje odkryli, że posługują się tym samym językiem teatru, i że głównym narzędziem ich pracy staje się improwizacja. Tomasz Wesołowski dokonał wtedy fundamentalnego wyboru: zrozumiał, że w świadomy sposób chce traktować ciało, jako niezależny instrument, który „*potrafi mówić, wyrażać się, potrafi się buntować, potrafi kochać i nienawidzić*”. Z dwóch podejść do grania: przez rozum lub instynkt, wybrał to drugie.

Zawód aktora jest jednym z niewielu, w którym twórca traktuje własne ciało jako instrument. Ciało aktora poddane jest wielu ograniczeniom fizycznym i psychicznym. Stoicy w starożytnej Grecji twierdzili, że nie mamy nad nim absolutnej kontroli, a jedyna sfera, która jest nam podległa to nasza wolna wola. Jednak nie powinno to nas zniechęcać w dążeniu do uczynienia z naszego ciała narzędzia, którym świadomie możemy się nauczyć posługiwać. Drogą do tego celu może właśnie stać się improwizacja.

Teatr jest sztuką interdyscyplinarną, podobnie jest z aktorstwem. Granice między aktorstwem, ruchem scenicznym albo choreografią, scenografią, reżyserią światła, muzyką,

¹ T. M. W. L. (2020, kwiecień 19). *Teatr antycznych Greków - wykład prof. Mirosława Kocura*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=mTOWgpt6zG8>

projektowaniem kostiumów – zacierają się i właściwie przestają mieć sens. Bo każdy z tych elementów wpływa na siebie, jest symbiotyczny. Tak jest właśnie w spektaklu „Ja, Piotr Riviere...” opisywanym przez Pana Tomasza Wesołowskiego. Twórca jest jednocześnie aktorem i reżyserem ruchu scenicznego. To dwie różne perspektywy patrzenia : aktor skupia się na swojej postaci i relacjach łączących go z ludźmi w wiosce, reżyser ruchu scenicznego zaś musi widzieć więcej, spoglądać niejako z góry, myśleć o wszystkich i o każdym z osobna. To bardzo trudne zadanie, jednak Tomasz Wesołowski doskonale sobie z nim poradził.

PRACA TOMASZA WESOŁOWSKIEGO NAD ROLĄ GRAJKA W SPEKTAKLU „JA, PIOTR RIVIERE...”

Co znaczy słowo improwizacja? Według definicji Słownika języka polskiego PWN:

1. „wykonywanie czegoś, np. utworu muzycznego bez przygotowania; też: rzecz tak powstała i wykonana
2. „działania podejmowane bez przygotowania i planu; też: rezultat takich działań”².

Słowo improwizacja pochodzi z łacińskiego „improvisus” – „nieprzewidywalny, niespodziewany”³. Zakłada więc tworzenie dzieła bez przygotowania, zazwyczaj w obecności słuchaczy. Jest aktem niepowtarzalnym i spontanicznym. Jest działaniem pod wpływem chwili, impulsu. Właśnie słowo „spontaniczny” wydaje mi się kluczowym w podejściu do improwizacji. Myślę, że spontaniczność i ciekawość to dwie najważniejsze cechy, jakie musi posiadać aktor. Właśnie te cechy definiują pracę nad rolą Grajka, którą opisuje Pan Tomasz.

Tekst sztuki aktorzy poznali na pierwszej próbie, jako że reżyserka ma zwyczaj sama czytać go aktorom. Scenariusz zainspirowany był książką „Ja, Piotr Riviere...”, i ewoluował w trakcie prób w tzw. procesie otwartym, pod wpływem wielu improwizacji. To oznacza, że w początkowej fazie postaci i łączące ich relacje nie były w pełni określone i wymagały stopniowego wspólnego odkrywania. Aktorzy otrzymali jedynie informacje o historii, czasie akcji osadzonej w XIX w. oraz miejscu, jakim była wioska Aunay we Francji. Ważną wskazówką w pracy było umieszczenie przez reżyserkę akcji w symbolicznym miejscu nazwanym przez nią „czyścem”, gdzie trafiają wszyscy bohaterowie dramatu. W spektaklu postaci szukają tam usprawiedliwienia i odpuszczenia win. Drugą wskazówką reżyserki była powtarzalność historii, tzn. że odpuszczenie win uzyskać można było tylko przez nieustanne opowiadanie historii, podobnie jak wyobrażał to sobie Michał Bułhakow w „Mistrzu i Małgorzacie”, opisując sen Nikanora Iwanowicza w klinice psychiatrycznej doktora Strawińskiego... Aktorzy na początku otrzymali informację o hierarchii społecznej wsi, języku bohaterów, z których jedynie Ksiądz i Piotr Riviere potrafili czytać i pisać. Reżyserka z pytania „czy to człowiek jest zły, czy jego czyny” uczyniła główne założenie spektaklu, stawiając się po stronie obrońcy, który widzi źródło zła w ludzkiej słabości.

Na początku prób, jak przyznaje aktor, był zawiedziony rolą Grajka. *„Myślałem, że Grajka mogłoby nie być, że jest zbędny”*. Jednak w trakcie pracy z reżyserką i partnerami odkrył tkwiący w roli potencjał. W swojej rozprawie doktorskiej Pan Tomasz Wesołowski dokonuje

² Słownik języka polskiego PWN. PWN. <https://sjp.pwn.pl/>

³ *improvisus po polsku, tłumaczenie, słownik łacińsko - polski | Glosbe*. Glosbe.

<https://pl.glosbe.com/s/%C5%82ownik-%C5%82aci%C5%84sko-polski/improvisus>

świetnej analizie postaci, dokładnie rozczytując ją w kontekście całej wioski i łączących mieszkańców relacji. Nie byłoby jednak tak wnikliwego opisu, gdyby nie podstawowe narzędzie, którym posługiwał się aktor w procesie budowania roli. Była nim improwizacja. Bardzo ciekawe dla mnie były ćwiczenia, jakich aktor używał w jej procesie. Ćwiczenia te stały się rytuałem, jak sam to określa, codziennych prób.

Każda próba zaczynała się od półgodzinnego chodzenia w formie postaci. W chodzeniu ciało powinno było odpowiadać doświadczeniu, czyli przeżyciom postaci. Ćwiczenie było dwuetapowe: na podstawie informacji od reżysera i własnych analiz należało wyobrazić sobie postać, traktując jej ciało jak kostium, który aktor na siebie zakłada, i który może okazać się za ciasny lub po prostu brzydki. Drugim etapem, trwającym przez cały okres prób, było zadawanie przez reżyserkę Agatę Dudę-Gracz setek pytań, na które aktorzy w trakcie improwizacji chodzenia musieli sobie odpowiedzieć. Pytania stawały się coraz bardziej abstrakcyjne, jak np. „*Co postać ma w sobie, czym jest wypełniona? (wodospadem, kamieniami, motylami, robakami, mgłą) lub „Jaki rytm serca ma twoja postać? (np. niedźwiedź, koliber)”. Pan Tomasz jest w większości współautorem tych pytań. Ćwiczenie to dało aktorowi możliwość „zbudowania ciała postaci w ciele aktora”. Dzięki codziennemu powtarzaniu półgodzinnego chodzenia ciało aktora nabierało pewności i swobody „w ciele Grajka”. Stawało się „narzędziem” w budowaniu formy postaci.*

Po etapie budowy fizyczności postaci, nastąpiły improwizacje mające na celu zbudowanie relacji mieszkańców wioski Aunay, jak np. improwizacja spowiedzi w kościele, gdzie wszyscy czekają w kolejce do konfesjonału lub improwizacja nazwana przez reżyserkę „Patrzania”, polegająca tylko na obserwowaniu partnera i próbie odczytywania jego intencji oraz wzajemnego nastawienia wobec siebie. Prawie czterdziestominutowa improwizacja stawała się materiałem nie tyle do poznania partnera, co samego siebie. Bardzo ważnym dla aktora doświadczeniem, była improwizacja „Odczytanie listu od Amerykanki” wobec całej wsi ze świadomością, że przecież jest analfabetą. Wymienione przeze mnie improwizacje zawsze kończyły się pisaniem monologów wewnętrznych postaci. Były, jak sam to określił aktor, „*bliznami po skaleczeniu odkładającymi się na ciele Grajka*”. W improwizacjach reżyserka dawała aktorom bardzo precyzyjne zadania, stopniowo zawężając obszar poszukiwań. Innym doświadczeniem były tzw. sceny wizyjne. Grajek, jako jedyna osoba w spektaklu w scenie wizyjnej spotyka Wędrowca, „*będącego nosicielem ludzkiego losu*”. Sceny wizyjne są niejako „lustrem”, przed którym staje postać. Pokazują najgorszą prawdę, którą postać stara się ukryć. Pozwalają aktorowi lepiej ją zrozumieć. Wymieniam wszystkie te improwizacje, ponieważ działając na podświadomość aktora, prowadzą bez wątpienia do stworzenia wielowymiarowej postaci.

Z własnego doświadczenia wiem, że absolutnie niezbędnym warunkiem twórczej improwizacji jest danie aktorowi poczucia akceptacji. Porównałbym ten stan do zdjęcia zbroi, jaką na co dzień nosimy i którą chronimy własne ego przed byciem wyśmianym i staniem bezbronny i „nagim” przed partnerem i reżyserem, choć to rozróżnienie też się już zaciera. Reżyser jest przecież też partnerem. Dla dobrej improwizacji powinien nim być. A przecież praca nad spektaklem w wypadku „Ja, Piotr Riviere...” nie skończyła się wraz z premierą. Trwa od trzynastu lat: aktorzy stają się starsi, „*zmieniają się pewne sytuacje. Są to naturalne zmiany w spektaklu, zmiany wzajemnych relacji*” – pisze Pan Tomasz. Agata Duda-Gracz wręcz zachęca do „bycia w procesie”, do pogłębiania i nieustannego poszukiwania, jeśli tylko nie gubi się pierwotnych założeń. Spektakl żyje, a aktor żyje w spektaklu. I to też zasługa dobre

poprowadzonych improwizacji. Agata Duda-Gracz stwarza okoliczności, w których aktor jest współtwórcą, tworzącym bez poczucia pustki. I taką metodę pracy przejął od niej Pan Tomasz Wesołowski w teatrze i ze studentami w Akademii Teatralnej.

Chciałbym też powiedzieć kilka zdań o ruchu scenicznym w spektaklu „Ja, Piotr Riviere...” stworzonym przez Tomasza Wesołowskiego. Nie czuję się kompetentny, by wyrażać opinię o warsztacie lub zastosowanej technice. Mogę tylko przekazać swoje wrażenia z obejrzanego nagrania spektaklu. Najbardziej poruszyła mnie przedstawiona ruchowo historia siostry Piotra Riviere, Viktorii. Dla mnie właśnie w tej scenie najpełniej realizuje się wszystko to, o czym pisze Pan Tomasz: poprzez ciało opowiada o emocjach postaci i łączących dziewczynę relacjach z mieszkańcami wsi. Pozwolę sobie stwierdzić, że aktorka grająca Viktorię porusza się na granicy transu. Myślę, że ku temu miała prowadzić improwizacja ruchu w trakcie prób, poczynawszy od półgodzinnego chodzenia w postaci.

PRACA W TEATRZE I UCZENIE W AKADEMII TEATRALNEJ W KRAKOWIE.

„Ze studentami pracuję nad warsztatem, w teatrze ten warsztat wykorzystujemy” – stwierdza Pan Tomasz. Przez dwadzieścia sześć lat pracy w teatrze jako aktor i realizator wypracował własny styl prowadzenia prób i zajęć ze studentami. Jako reżyser ruchu zawsze stara się ściśle realizować koncepcję reżysera, zaś jako pedagog w Akademii Teatralnej w Krakowie skupia się na indywidualnym podejściu do każdego studenta, tak by pobudzać jego wyobraźnię. Nadrzędne, zarówno w zawodowym teatrze jak i na zajęciach jest dążenie do szczerzej, twórczej radości z grania i odkrywania w sobie nowych obszarów. Jako tancerz wie, że aktorzy inaczej rozumieją ruch, a czasem napotykną na ograniczenia, jakie stawia im własne ciało. Dzięki wieloletniemu doświadczeniu potrafi tak poprowadzić aktora, żeby ruch stał się przede wszystkim dla niego zrozumiały i organiczny. „W chwili kiedy buduję czystą choreografię staram się używać wyobraźni i osobowości aktorów” – pisze w rozprawie. Praca z Agatą Dudą-Gracz nauczyła go, że współpraca z wszystkimi realizatorami: poczynawszy od reżysera, poprzez kostiumologa, kompozytora, reżysera świateł i scenografa może być inspirująca. Nie ma dla niego gotowych schematów a tylko nowe wyzwania, do których elastycznie potrafi się dostosować. Swoją pracę w teatrze jako reżyser ruchu rozumie jako odkrywanie fizyczności, głosu i emocji. Dzięki pracy m.in. nad opisywaną przez siebie rolą Grajka w spektaklu „Ja, Piotr Riviere...” stara się budować ową fizyczność przez wiedzę na temat przeszłości postaci, która odkłada się w ciele, „*jak blizny po skaleczeniu*”, o których pisał wcześniej w swojej rozprawie. I tu wracam w mojej recenzji do sedna rozprawy doktorskiej Pana Tomasza, czyli do improwizacji. „*Improwizacja ma na celu zbudowanie pełnego kształtu granej postaci. Ciało powinno odpowiadać doświadczeniu. Doświadczenie jest tym, co składa się na postać, czyli jej przeżycia, umiejętności, charakter. Na własne potrzeby nazwałem to naczyniem, do którego odkładamy wiedzę o postaci i im bardziej je wypełniamy, tym zbudujemy pełniejszą postać [...] Każda postać w teatrze powinna mieć jak najwięcej cech własnych i jak najmniej cech aktora. Choć oczywiście zawsze budujemy na osobowości aktora*”. Pan Tomasz Wesołowski stosuje improwizacje wychodzące od ciała, ponieważ dzięki wieloletniemu doświadczeniu w pracy w teatrze dostrzega większą jej efektywność, w przeciwieństwie do posługiwania się wyłącznie intelektem. W swojej pracy reżysera ruchu stara się uciekać od stereotypów dając uwagi, które z natury są abstrakcyjne: „*biegnij twarzą, obserwuj stopami, masz w środku kamienie*”. W Akademii Teatralnej jako pedagog traktuje swoich studentów jak

partnerów, skupiając się głównie na ich umiejętnościach fizycznych. Moje doświadczenia jako nauczyciela przedmiotów aktorskich są bardzo podobne do obserwacji Pana Tomasza: często pojawia się u studentów wewnętrzny krytyk, który paraliżuje improwizację oraz brak słuchania partnera, co zamyka studenta w jego głowie i myśleniu wyłącznie o swoim „występie”. Dzięki starannie przygotowanym i objaśnianym improwizacjom Pan Tomasz przełamuje ograniczenia i potrafi obudzić entuzjazm studentów.

KONKLUZJA

Na podstawie przedstawionej przez Tomasza Wesołowskiego rozprawy doktorskiej oświadczam, że spełnia ona wymagania określone w art.187 ustawy z dnia 20 lipca 2018r. Prawo o szkolnictwie wyższym.

Dariusz Szymanski