

prof. dr hab. Małgorzata Hajewska-Krzysztofik
Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. L. Schillera w Łodzi

Warszawa, 02.06.2024

Recenzja dysertacji doktorskiej mgr Katarzyny Gniewkowskiej zatytułowanej
Być czy Grać? Emocjonalność w budowaniu istnienia scenicznego

Pani Katarzyna Gniewkowska jest absolwentką Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie, którą ukończyła w 1985 roku. W latach 1984–1987 była aktorką Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Następnie w latach 1987–2013 pracowała w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie. A w latach 2013–2015 była aktorką Teatru Narodowego w Warszawie. Często występuje w Och-Teatr w Warszawie. Zagrała w kilkadziesiąt przedstawieniach Teatru Telewizji TVP oraz w filmach i serialach.

W tytule swojej dysertacji Katarzyna Gniewkowska stawia pytanie w formie alternatywy: być czy grać? A poszukując odpowiedzi na to pytanie – czy też wskazówek ułatwiających wybór jednego z dwóch członów alternatywy – Gniewkowska poddaje analizie swoje doświadczenia zawodowe z czasów współpracy z dwoma wybitnymi polskimi reżyserami teatralnymi, którymi są Jerzy Jarocki i Krystian Lupa.

Jerzy Jarocki uczył w Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie i Gniewkowska pierwszy raz spotkała się w pracy teatralnej z Jarockim jako studentka trzeciego roku tej uczelni w 1983 roku. Jarocki prowadził zajęcia ze studentami trzeciego roku Wydziału Aktorskiego, a rezultatem tych zajęć był spektakl *Terapia grupowa tylko dla panów, osobom płci żeńskiej wstęp surowo wzbroniony*, który był grany prawie rok na scenie Teatru Startego na ulicy Sławkowskiej. Przedstawienie to było inscenizacją scenariusza napisanego przez Jerzego Jarockiego, będącego adaptacją teatralną wielu różnorodnych tekstów Sławomira Mrożka. Premiera

Terapii grupowej odbyła się 25 stycznia 1984 roku. Gniewkowska ten pierwszy okres współpracy z Jarockim wspomina w następujących słowach: „Szkolne początki mojej współpracy z Jarockim miały spokojny, twórczy przebieg. (...) Reżyserując nas, Jarocki w sposób merytoryczny tłumaczył, na czym polega idea konkretnej sceny, po czym ze spokojem podpowiadał rozwiązania sceniczne i czekał na efekty naszych prób odnalezienia się w postaci. Profesor potrafił rozmawiać z młodymi ludźmi. Wymagał, ale też nie zniechęcał krytycznymi uwagami. Otrzymaliśmy od niego rodzaj przygotowania do zawodu na najwyższym poziomie”.

Kolejne spektakle Jarockiego, w których grała Katarzyna Gniewkowska, również były przedstawieniami Teatru Starego w Krakowie. W roku 1989 odbyła się premiera spektaklu *Sluchaj, Izraelu!* Premiera przedstawienia *Sen srebrny Salomei* miała miejsce w 1993 roku. Spektakl zatytułowany *Grzebanie* miał premierę w 1996 roku. *Faust* miał premierę w 1997 roku. Ostatnim z tych przedstawień był *Trzeci akt według „Szewców”*, którego premiera odbyła się w 2002 roku.

Ostatnim zawodowym spotkaniem aktorki Gniewkowskiej z reżyserem Jarockim było *Tango* Sławomira Mrożka wystawione w Teatrze Narodowym w Warszawie. Premiera tego przedstawienia odbyła się 29 października 2009 roku, ale Katarzyna Gniewkowska grała w nim postać Eleonory od maja 2011 roku. W swojej dysertacji wejście do obsady *Tanga* opisuje następująco: „Stało się tak z powodu zaproszenia mnie do wykonania zastępstwa za odsuniętą od pracy aktorkę. Dyrektor Teatru Narodowego Jan Englert wraz z Jerzym Jarockim postanowili zgodnie, że to właśnie ja powinnam zmierzyć się z tą rolą”. Nieco dalej Gniewkowska dodaje, że obsada *Tanga* – w składzie Jan Frycz, Ewa Wiśniewska, Jan Englert, Grzegorz Małecki, Marcin Hycnar i Kamilla Baar – przyjęła ją „z pełnym zaufaniem, ale ciężar odpowiedzialności, który dźwigałam był ogromny”.

Tango Mrożka zrealizowane przez Jarockiego w Teatrze Narodowym jest spektaklem wybitnym, to jedno z tych przedstawień, które tworzą historię polskiego teatru. *Tango* zrealizowane przez Jarockiego w Narodowym to MECHANIZM PRECYZYJNY, a to, co dzieje się na scenie między aktorami i postaciami to mechanika precyzyjna zaprojektowana przez Jarockiego i wprowadzona w ruch przez Jarockiego i jego wszystkich aktorów. Trzeba tu dodać aktorów wybitnych. Trzeba też dodać, że częściami tego MECHANIZMU PRECYZYJNEGO są scenografia Jerzego Juka-Kowarskiego i opracowanie muzyczne Stanisława Radwana.

Gdy w maju 2011 roku Katarzyna Gniewkowska wchodzi do obsady, MECHANIZM PRECYZYJNY działa i jest w ruchu od mniej więcej sześciu miesięcy. Przyczyna awarii, do której doszło, znajdowała się na zewnątrz tego MECHANIZMU, a jedynym sposobem usunięcia awarii było zastępstwo.

Zastępstwo jest skomplikowanym i trudnym procesem, stresującym i bolesnym dla wszystkich zainteresowanych, reżysera i całej obsady, a szczególnie dla osoby podejmującej się tego

zadania. Bo zastępstwo jest zawsze wchodzeniem w buty uszyte na stopę innej osoby. Tekst pracy doktorskiej Katarzyny Gniewkowskiej zawiera szczegółowy i osobisty opis emocji i stanów psychicznych, które wywołała w aktorce praca nad rolą Eleonory. Chodzi tu o emocje i stany psychiczne, rodzące się z konfliktu i sprzeczności immanentnych dla procesu, którym jest teatralne zastępstwo. Jarocki, Gniewkowska i pozostali aktorzy musieli naprawić MECHANIZM PRECYZYJNY w siedem dni. W ciągu tego wyjątkowo długiego tygodnia Jarocki chciał naprawić swój MECHANIZM wmontowując Gniewkowską w istniejący już system kół zębatych i pasów transmisyjnych, a Gniewkowska chciała spełnić oczekiwania reżysera i jednocześnie zbudować w sobie Eleonorę, którą będzie rozumiała i którą będzie na scenie. Z punktu widzenia Gniewkowskiej problemem było to, że Jarocki wyznaczył jej pewne granice, co „zmniejszyło moją możliwość indywidualnej, samodzielnej pracy i uczestniczenia w współtworzeniu”. Kilka wierszy dalej Gniewkowska dodaje: „Próbowałam zaistnieć inaczej niż moja poprzedniczka (...) stworzyć sobie możliwość pójścia własną drogą. Niestety, opór ze strony reżysera z jakim się spotykałam na każdym kroku, powodował we mnie bunt i coraz większe zamknięcie (...) z bezsilności starałam się powtórzyć obce mi dźwięki i tony”. Wydaje się, że jest to jednostronny opis sytuacji, w której Jarocki chce ponownie uruchomić swój MECHANIZM, a Gniewkowska walczy o zachowanie swojej podmiotowości w odbywającym się procesie teatralnego zastępstwa. Jarocki myśli o działaniu systemu i musi Gniewkowską wcisnąć w istniejącą formę, Gniewkowska nie może w tej sytuacji czuć się komfortowo – konflikt i sprzeczność celów są nieuniknione.

Silą rzeczy napięte stosunki łączące aktorkę Gniewkowską z reżyserem Jarockim przypominają stosunki łączące Eleonorę i jej męża Stomila, którego grał Jan Frycz. Katarzyna Gniewkowska opisując Eleonorę stwierdza: „Z czasem poddała się ona fascynującemu ją artystycznemu życiu Stomila”. Wydaje się, że teatr i życie teatrem mieszają się tu w ironiczny sposób, ponieważ o Gniewkowskiej robiącej zastępstwo w *Tangu* również można powiedzieć, że kolejny raz poddała się fascynującemu ją artystycznemu myśleniu Jarockiego. W swojej dysertacji Gniewkowska napisała: „W miarę grania uświadomiłam sobie, że wszystkie profesorskie uwagi, sugestie i musztry spowodowały powstanie ciekawej postaci Eleonory”. Gniewkowska skończyła studia w 1985 roku, ale „profesorskie uwagi” świadczą o tym, że Jarocki jest nadal jej profesorem.

Drugim reżyserem, który w istotny sposób wpłynął na myślenie Gniewkowskiej o aktorstwie, jest Krystian Lupa. Katarzyna Gniewkowska zagrała w czterech przedstawieniach Lupy, których premiery odbyły się na Scenie Kameralnej Starego Teatru w Krakowie. Premiera spektaklu zatytułowanego *Bracia Karamazow*, będącego inscenizacją powieści Dostojewskiego, odbyła się 10 kwietnia 1990 roku. W grudniu 1991 roku miała miejsce premiera przedstawienia zatytułowanego

Malte albo Tryptyk marnotrawnego syna. W lutym 1995 roku odbyła się premiera spektaklu *Lunatycy – Esch, czyli Anarchia*. Spektakl zatytułowany *Zaratustra* miał premierę w maju 2005 roku.

Bracia Karamazow są przedstawieniem Krystiana Lupy, któremu Gniewkowska poświęca najwięcej miejsca w swojej dysertacji. Zwraca nawet uwagę na fakt, że w 1990 roku odbyła się „pierwsza premiera” tego przedstawienia, „ponieważ dziewięć lat później w 1999 wznowiliśmy spektakl, dzięki zaproszeniu na Festiwal Teatrów Europy do paryskiego Odéon-Théâtre”. W *Braciach Karamazow* Katarzyna Gniewkowska zagrała Gruszę. Praca nad postacią Eleonory przebiegała w skrajnie niekomfortowych okolicznościach, bo trwała tydzień. Postać Gruszy powstawała w okresie trwającym miesiące.

Bracia Karamazow to przedstawienie trwające siedem godzin, które było grane w jeden dzień lub w dwa wieczory. Gniewkowska pisząc o pracy nad *Braćmi Karamazow* wspomina trwające wiele godzin „próby przypominające psychodramy”, podczas których zachodził w niej pewien proces: „Wychodziłam ze skorupy zapisanych zasad w przestrzeń wolności twórczej. Zamieniałam wyuczony rodzaj pracy nad postacią, w entuzjastyczny rejs w nieznanne zakamarki kobiecej egzystencji. Stawałam się kimś innym, dzięki skrupulatnemu wykorzystywaniu przez Lupę mojego niezgłębionego ja”.

Poza Katarzyną Gniewkowską w *Braciach Karamazow* Lupy na scenie pojawiali się aktorzy tacy jak Jan Peszek, Jan Frycz, Andrzej Hudziak, Zbigniew Ruciński, Agnieszka Mandat, Beata Fudalej, Paweł Miśkiewicz, Piotr Skiba, Maria Zającówna-Radwan, Marek Kalita, Bolesław Brzozowski, Zbigniew Kosowski, Jerzy Świąch, Artur Dziurman, Jacek Romanowski, Juliusz Grabowski, Adam Romanowski. To było również moje pierwsze spotkanie z Lupą. Zagrałam w tym przedstawieniu Fienię. Dołączyłam do obsady pod koniec okresu trwania prób, dlatego nie wiem, czy poczucie uczestniczenia w czymś wyjątkowym zrodziło się już przed premierą, ale wiem, że to poczucie towarzyszyło wszystkim aktorom za każdym razem, gdy spektakl był grany. Ze względu na te wspomnienia *Pasja według św. Mateusza* J. S. Bacha i kwartet smyczkowy *Śmierć i dziewczyna* Schuberta również we mnie wywołują intensywne emocje, przywołują żywe wspomnienia. Gniewkowska, w dysertacji, opisuje to używając następujących słów: „wszyscy aktorzy przez czas trwania spektaklu byli w ciągłej gotowości działania, śledzili następujące po sobie sekwencje, jak gdyby brali udział w zbiorowym misterium”. Niestety istniejący zapis video *Braci Karamazow* nie odzwierciedla wyjątkowości tego przedstawienia.

Wydaje się, że czas poświęcony pracy nad rolą Gruszy był dla aktorki Gniewkowskiej wyjątkowo ważny, ponieważ poznawała samą siebie, bo dzięki pracy z reżyserem Lupą odkrywała w sobie możliwości, z istnienia których nie zdawała sobie sprawy. Po latach proces budowania postaci w trakcie prób do *Braci Karamazow* ujęła w te oto słowa: „postać Gruszy konstruowaliśmy w sposób

nakładających się emocji. Nigdy nie reagowała jednoznacznie. Jej rozchwiana przez doznane przeżycia psychika łączyła w sobie wiele sprzecznych odczuć. Święta-dziecko-ladacznica, jak powiedział o mojej kreacji w popremierowych dyskusjach reżyser teatralny Maciej Prus”.

Zmierzając do podsumowania rozważań przedstawionych w dysertacji, Gniewkowska zwraca uwagę na to, że zarówno Jerzy Jarocki, jak i Krystian Lupa byli obecni na każdym czy też prawie każdym swoim spektaklu, a po spektaklach następowały omówienia oraz telefony i listy do aktorów. W ten sposób obaj reżyserzy i ich aktorzy w pewnym sensie nieprzerwanie pracowali nad istniejącymi już spektaklami. Katarzyna Gniewkowska używa listu, który Krystian Lupa napisał do aktorów grających w *Zaratustrze*, aby powrócić do postawionego w tytule jej dysertacji pytania w formie alternatywy: być czy grać?

Lupa w rzeczonym liście napisał: „Bardzo często perfekcyjne wyćwiczenie roli (mówię roli – a nie postaci... Rola jest przeciwieństwem postaci, rola jest wrogiem postaci) jest właściwie sztuką animacji trupa, albo sztuką animacji manekina. Ożywianie postaci jest czynnością, manewrem psychiczno-cieleśnym – samotnym, intymnym. (...) Kiedy nie ma w nas żyjącej postaci – kiedy ona nie gra w nas człowiekiem – nie mówi, nie porusza się w nas człowiekiem, to jesteśmy skazani na protezę – czyli nazwijmy to: wersję aktorską. (...) To wersja awaryjna. Trzeba mieć taką protezę na wszelki wypadek by w chwili, gdy z naszą postacią coś się stanie, ucieknie od nas – żeby nie zostać bez niczego. Wersja aktorska ma słowa z intonacjami – nawet nie zdania... i nie myśli. Ma słowa udające myśli”. Nie jest jasne, czy użyte przez Lupę terminy „rola” i „wersja aktorska” są synonimami, ale można chyba w ten sposób je interpretować.

Gniewkowska komentując list Lupy pomija ten problem, koncentruje się na opozycji rola/postać i stwierdza: „Chcąc interpretować aktorstwo w sposób, który prezentuje Lupa trzeba rozgraniczyć pojęcie „rola” jako tworu bezpośrednio związanego z „graniem” od „postaci” jako synonimu „bycia” (...) Który rodzaj istnienia na scenie jest ciekawszy, ważniejszy, daje więcej możliwości i satysfakcji? Który jest bardziej interesujący dla twórcy?” A następnie autorka dysertacji używa, że tak powiem, Jarockiego i Lupy, żeby odpowiedzieć na te pytania.

Gniewkowska nie stwierdza, ale sugeruje, że współpracując z Jarockim musiała przede wszystkim budować rolę, przede wszystkim grać. O współpracy z Jarockim napisała: „Z jednej strony wdzięczność i szacunek dla reżysera za umożliwienie mi tej współpracy, za lekcje teatru, z drugiej strony niedosyt i refleksja – dlaczego nigdy w jego inscenizacjach nie udało mi się stworzyć kreacji dużego formatu?”

Autorka dysertacji uważa, że Jarocki nie wykorzystywał jej „emocjonalnego potencjału”, podczas gdy: „Lupa odczytał mój emocjonalny kod, wykorzystywał moją osobowość do wypełnienia postaci emocjonalnym wachlarzem. Tak odnalazłam wiarygodność w istnieniu Klary, Elizabeth i

Gruszy. Ten rodzaj pracy twórczej jest bliższy mojej psychologiczno-artystycznej konstrukcji. Niewątpliwie jestem „skażona” pracą z Lupą i już nie satysfakcjonuje mnie inny rodzaj zanurzania się w teatralnej rzeczywistości”.

Katarzyna Gniewkowska opowiada się za metodami pracy stosowanymi przez Krystiana Lupę i właściwie tym samym udziela odpowiedzi na zawarte w tytule jej dysertacji pytanie w formie alternatywy. A w następnym akapicie odpowiada na to pytanie wprost i jednoznacznie: „w moim odczuciu jedynie tytułowe „bycie” jest warte poświęcenia siebie w sztuce. „Bycie”, czyli połączenie własnego, psychofizycznego całokształtu z zarysem wyobrazonego istnienia. Odzwierciedlenie siebie, własnej emocjonalności, zagłębienie się we własne jestestwo, skonfrontowanie wspólnych cech aktora i postaci, wykorzystanie pełni świadomości w kreacji”. Wybór, którego dokonuje autorka dysertacji, stanięcie po stronie metod Krystiana Lupy, po stronie postaci i scenicznego bycia, jest wyborem w pełni prawomocnym. A jednocześnie w pełni subiektywnym, ponieważ nie istnieje obiektywne kryterium służące dokonywaniu takich wyborów.

Gniewkowska na pewno wie o toczącej się w sferze publicznej debacie, której przedmiotem jest moralny aspekt metod pracy stosowanych w teatrze w ogóle, a w szczególności metod pracy stosowanych przez Krystiana Lupę. Nie chodzi o to, że Gniewkowska w swojej dysertacji nie porusza tej problematyki i nie zajmuje żadnego stanowiska w toczącej się debacie. Dziwi tylko przemilczenie faktu, że taka debata się toczy.

Jestem pewna, że Katarzyna Gniewkowska w pracy pedagogicznej odwołuje się do całego zakresu swoich doświadczeń zawodowych i artystycznych, w szczególności zaś do doświadczeń wyniesionych ze współpracy z Jerzym Jaročkim i Krystianem Lupą. Myślę też, że deklarowany w dysertacji doktorskiej wybór scenicznego bycia może być zarówno zawodowym credo, jak i drogowskazem pomagającym w pracy ze studentami.

Rozprawa doktorska Pani Katarzyny Gniewkowskiej pod tytułem *Być czy grać? Emocjonalność w budowaniu istnienia scenicznego* spełnia wymagania określone w artykułie 187 Ustawy z dnia 20 lipca 2018 roku Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce. W związku z tym popieram starania mgr Katarzyny Gniewkowskiej o uzyskanie stopnia doktora w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne.

Małgorzata Hajewska-Krzysztofik

