

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr. Juliusza Chrzóstowskiego pt. **MIĘDZY TEATREM A RZECZYWISTOŚCIĄ. MONOLOG PERFORMATYWNY ze SPEKTAKLU „WRÓG LUDU” w reż. JANA KLATY w STARYM TEATRZE w KRAKOWIE**

Rozprawa doktorska Juliusza Chrzóstowskiego i stanowiące jej podstawę dzieło są współczesną reinterpretacją „Wroga Ludu” Henryka Ibsena i jednocześnie przykładem teatru zaangażowanego społecznie. Dzięki załączonej rejestracji próby generalnej spektaklu z 2015 roku, a następnie rejestracji samego monologu wykonywanego przez Juliusza Chrzóstowskiego z 2023 roku dane mi było obserwować ewolucję postaci, rozłożony na przestrzeni wielu proces artystyczny aktora z udziałem widzów. Jest to dzieło autorskie w wielorakim tego słowa znaczeniu – aktor jest bowiem współtwórcą, a w wielu momentach samodzielny artystą – autorem wypowiedzianych słów i wykonawcą wpisanego w sztukę performansu. Dysertacja Juliusza Chrzóstowskiego opisuje doświadczenia aktora rozłożone podczas 9 lat grania spektaklu na różnych scenach w kraju i za granicą oraz dostarcza dowodów potwierdzających zawartą już w tytule pracy doktorskiej tezę o ułożeniu artysty jak i dzieła w dwóch pozornie odległych rzeczywistościach.

Juliusz Chrzóstowski pochodzi ze Świdnicy. W 1997 roku po uzyskaniu tytułu magistra sztuki w PWST im. Ludwika Solskiego w Krakowie filii we Wrocławiu rozpoczął swoją artystyczną drogę. Pracował w Teatrze Dramatycznym w Częstochowie, Teatrze Nowym w Łodzi, a od 2003 roku jest związany z Narodowym Starym Teatrem w Krakowie, gdzie zagrał ponad 30 ról (m.in. u Mikołaja Grabowskiego, Jana Klaty, Moniki Strzępki, Wiktora Rubina, Michała Zadary, Barbary Wysockiej, Anny Augustynowicz, Marcina Wierchowskiego). W jednym z wywiadów zapytany o najważniejszych reżyserów na jego artystycznej ścieżce odpowiada tak:

Zagrałem u Moniki Strzępki w czterech spektaklach, u Jana Klaty chyba w siedmiu. To oczywiście najważniejsi dla mnie: reżyserka i reżyser. Jan jest wizjonerski, reżyseruje muzykę, daje swobodę aktorowi w osiągnięciu takiego oddziaływania postaci, jaki zamierzył od pierwszej próby. Monika ma wybitne ucho, jeśli chodzi o brzmienie słowa, jest treserem akcentu, intonacji i największą znawczynią frazy "demirskiej". Mogłaby spokojnie grać w swoich spektaklach, bo świetnie odgrywa postaci napisane przez Pawła.

Aktor współpracuje również z krakowskim Teatrem Nowym Proxima. Wyraźnym rysem artystycznej ścieżki Chrzóstowskiego są jego działania pedagogiczne. Artysta jest instruktorem teatralnym ("Alchemia Teatralna" w Świdnicy), współprowadzi krakowskie studio teatralne "Drama", jest również prodziekanem Wydziału Aktorskiego Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. O swojej pracy jako animatora kultury w wywiadzie z Dorotą Wodecką dla Magazynu Świątecznego Gazety Wyborczej z 3 lutego 2018 roku mówi:

Z wdzięczności do rodzinnego miasta za to, co mi dało w dzieciństwie, założyłem tutaj z paniami ze Świdnickiego Ośrodka Kultury przed 15 laty Alchemię Teatralną. Raz w miesiącu przyjeżdżam na

kilka dni i pracujemy nad spektaklami z dorosłymi i z dziećmi. Traktuję to jako przejaw lokalnego patriotyzmu i obywatelskiej troski o miejsce, z którego się jest. To, co robię, to są rzeczy ważne, zostają w tej wspólnotce, budują ją. (...) To mój sposób na czynienie z biernych ludzi aktywnych obywateli. Czuję się w XXI wieku pozytywistą, który wierzy w pracę u podstaw i tę wiarę zamienia w działanie. (...) Podobną grupę jak w Świdnicy powołałem w Skale, gdzie jesteśmy w próbach do trzeciej premiery i w Nowym Targu - tam pracują już inni instruktorzy. A w Muzeum Narodowym w Krakowie będę niebawem dla licealistów prowadził warsztaty poświęcone Wyspiańskiemu.

Warte podkreślenia są liczne nagrody aktorskie Juliusza Chrzęstowskiego (m.in. Zelwerowicza za rolę Orcia w Nie-boskiej komedii Strzępki, Romany Bobrowskiej przyznana przez Radio Kraków za wybitne osiągnięcia w sztuce radiowej). W 2015 roku aktor został odznaczony Brązowym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis.

Z przeczytanych przeze mnie wywiadów z Juliuszem Chrzęstowskim, z recenzji krytyków, jak również z doświadczeń opisywanych przez artystę, a także z jego dysertacji wyłania się obraz aktora krytycznego wobec rzeczywistości, zaangażowanego, wyrażającego sprzeciw. I co ważniejsze: artysty zmuszającego publiczność do zajęcia stanowiska, określenia się w rzeczywistości pełnej społecznych podziałów.

Praca napisana jest bardzo dobrym, komunikatywnym językiem, kolokwialnie mówiąc „wciągnęłam się” w jej czytanie. Jest to opis aktorskiej praktyki podczas kolejnych etapów pracy – od idei przyświecającej monologowi, przez poszukiwanie spójności treści i formy, po grę w różnym czasie, w różnych miejscach i przed zróżnicowaną publicznością zarówno w kraju jak i za granicą. Juliusz Chrzęstowski próbuje wskazać, gdzie lokuje się ów performans (stąd tytuł pracy „Między teatrem a rzeczywistością”), sporo uwagi poświęca odbiorowi monologu, co jest zrozumiałe, gdyż w tym przypadku widz jest nie tylko odbiorcą, ale też uczestnikiem wystąpienia aktora. Zazwyczaj praca zawiera spis treści, który pozwala zapoznać się z konstrukcją rozprawy, w przypadku recenzowanej dysertacji autor pominął tę część, pracę podzielił na rozdziały, które wyznaczają tematy zapowiedziane we wstępie. Praca zawiera również zdjęcia i plakaty związane z omawianymi treściami jak również screeny korespondencji z widzami. Jest to wartościowa dokumentacja ożywiająca słowo pisane, oddająca atmosferę i nastrój rejestrowanych zdarzeń. Rozprawę kończy bibliografia, która nie jest zbyt obszerna i zawiera głównie materiały prasowe.

W rozdziale pierwszym zatytułowanym „**Scena I, akt IV, Wróg ludu**” Juliusz Chrzęstowski nakreśla kontekst monologu, który stanowi podstawę jego dysertacji. Szczegółowo opisuje, co wydarza się chwilę przed jego rozpoczęciem, aby podkreślić cezurę „*pomiędzy rozbuchaną, jarmarczną sceną zebrania i wiecu mieszkańców, a zdarzeniem scenicznym, które bardzo trudno jednoznacznie zdefiniować.*” W zdaniu „*Fragment spektaklu powstał w wyniku improwizacji, rozmów z reżyserem, przepisywania na język współczesny fragmentów Ibsenowskiego monologu, inspiracji literaturą i publicystyką, zmieniającej się sytuacji politycznej i kontekstów dramatu.*” określa w pigułce początkowy etap powstawania dzieła.

Kolejny rozdział zatytułowany „**Granica między sceną a widownią**” służy autorowi pracy do wyjaśnienia, jakie powody kierowały reżyserem i całym zespołem, aby scena z Aktu IV (zebrania mieszkańców) miała charakter performatywnego spotkania z widownią. W tym celu przytacza fragmenty sceny w polskim wydaniu „Wroga ludu” z 1891 roku, aby udowodnić jej

archaiczność i nieprzystawalność do dzisiejszych realiów. Opisuje również sposób myślenia Jana Klata, który zastanawiał się, co będzie zgodnym z duchem Ibsena właściwym substytutem tego aktu. Tym zabiegiem okazała się być właśnie zmiana konwencji przedstawienia polegająca na złamaniu czwartej ściany i zwrocie Chrzęstowskiego ku widowni. W tym momencie następuje również zmiana ról – Dr Stockmann kreowany do tej pory przez aktora ustępuje miejsca artyście stawiającemu podstawowe i najważniejsze pytanie monologu – co powinien powiedzieć Dr Stockmann, by zostać wrogiem ludu. Dziś, tu i teraz i do ludu, którym jest widownia zgromadzona w teatrze. Akt zmiany roli obejmuje więc nie tylko aktora, ale również, o ile nie przede wszystkim widzów, którzy przestają być anonimowymi odbiorcami, prywatnymi osobami, które przyszły na przedstawienie i z bezpiecznej ciemności obserwują spektakl. Zostają oświetleni i zaproszeni do zabrania głosu, zajęcia stanowiska, wchodzenia w interakcję z aktorem. Są często prowokowani i konfrontowani z niewygodnymi kwestiami. Ten zabieg idealnie wpisuje się w definicję teatru postdramatycznego opisaną przez niemieckiego teatrologa Hansa-Tiesa Lehmana:

Termin ten [postdramatyczny] mówi o tym, że w teatrze dokonała się i dokonuje ta sama zmiana, co w innych sztukach, to znaczy, że wkroczył on w etap związany całkowicie z pojawieniem się kultury medialnej, która wprowadza go w kontekst znajdujący się poza perspektywą dramatu. [...] W świecie medialnym, który charakteryzuje się bezpośredniością i jednoczesnością dominującym aspektem staje się [...] spotkanie twarzą w twarz, sytuacja tu i teraz, zdarzenie teatru. Dlatego ważne stają się kwestie cielesności, fizyczności, napięcie związane z emanowaną przez te ciała energią; zawieszenie znaczenia na rzecz zmysłowego aspektu performansu; małe i duże wstrząsy wywołane przez zaangażowanie na osi teatralnej relacji performer-widz.

Kluczową kwestią poruszaną w rozdziale jest pytanie - co jest celem tego interaktywnego monologu? Opisując proces poszukiwania odpowiedzi na to pytanie, Chrzęstowski przytacza próbkę tekstu przygotowaną przez dramaturga spektaklu Michała Buszewicza, sugerującą, w którą stronę, według dramaturga, wystąpienie aktora powinno pójść – jego zdaniem obrażania widza i zmuszania go do wyjścia ze strefy komfortu. Klata z kolei widzi ten monolog jako „ (...) refleksję inteligenta, nie bezgrzesznego inteligentna, który poddaje się zachwytowi nad swoim cierpieniem, gdy bierze odpowiedzialność za zbiorowość aż do męczeństwa, zaparcia się wygod i korzyści, aż do utraty racjonalizmu.” Moje wrażenie jest takie, że Chrzęstowski poszedł jeszcze inną drogą, co dobrze oddaje cytata z artykułu „Autoportret z martwym bocianem” autorstwa Jakuba Papuczysa i Katarzyny Waligóry z kwietniowego Dialogu z 2019 roku:

Teoretycznie monolog jest prowokacją i zdarza się, że widzowie reagują na niego emocjonalnie albo opuszczają salę (podobno na jednym z pokazów zrobił to Jan Maria Rokita). (...) Na tę drugą ewentualność Chrzęstowski jest zresztą przygotowany i widząc, że ktoś zamierza wyjść, mówi „chociaż trzaśnij drzwiami!” (...) Jednak większość widzów nie tylko nie wychodzi, ale słucha aktora niezwykle chętnie i uważnie. (...) Jak to możliwe, że spektakl opisywany w kategoriach „prowokacji”, „wybicia widza z komfortu”, „drażnienia publiki” a nawet „walki z zakłamaniem” tak bardzo się wszystkim podoba? Jak to możliwe, że przedstawienie jest jednocześnie „niewygodne” i na tyle wygodne, że zostaje zagrane w wieczór sylwestrowy? Że „wrog ludu” wygrywa plebiscyt publiczności na najlepszego aktora sezonu? (...) Ogólne uwagi Chrzęstowskiego nie są obliczone na wywołanie powszechnego oburzenia czy realnej dyskusji – co do tego, że smog jest poważnym problemem raczej wszyscy w Krakowie są zgodni, tematu przyjmowania uchodźców aktor długo nie drąży, a niepokój o stan demokracji z pewnością podziela wielu widzów Starego Teatru. Celem Chrzęstowskiego nie jest konfliktowanie oglądających, a raczej wskazanie tematów

(ekologia, ksenofobia, demokracja), które powinny stać się przedmiotem wspólnej refleksji. A więc podobnie jak w *Weselu*, we *Wrogu ludu* dominuje nie krytycyzm, a dyskurs troski. Jednocześnie wygłaszając monolog do widzów, Chrzastowski ustawia się w pozycji autorytetu i chce realizować etos artysty wypowiadającego niewygodne prawdy wobec zbiorowości, kiedy mówi:

My, aktorzy, jako obywatele dajemy sobie prawo do publicznego zabrania głosu w tej ważnej sprawie. Przypomnę, że w trudnych czasach, w latach osiemdziesiątych, aktorzy, którzy nie kolaborowali z systemem, byli autorytetami. Szkoda, że odeszło już pokolenie tych artystów, którzy byli słuchani z każdej strony. Dziś, kiedy artysta obywatel wyraża swoje zdanie na ważki temat, to zaraz mu się przypina łatkę lewaka albo napomina, że nie ma prawa do wygłaszania własnych poglądów. Ma prawo tak samo, jak mają je widzowie, którzy wychodzą w trakcie monologu doktora Stockmanna, biją brawo albo ostentacyjnie nie biją. Z tą różnicą, że długo odchorowuję konfrontację z widzami. Przecież to, co ludzie mówią do mnie vel do doktora Stockmanna, to, jak reagują na nasze spektakle, odkłada się we mnie i w mojej rodzinie.

Rejestrację monologu z 2023 roku odebrałam analogicznie i jednocześnie po przeczytaniu dysertacji aktora wierzę, że w zależności od tego, gdzie i kiedy grany był spektakl, i jaką widownię zgromadził ten odbiór może być bardzo zróżnicowany. Wyobrażam sobie, że w okresie gorących konfliktów (również tych dotyczących dyrekcji Jana Klaty) monolog mógł być bardziej prowokacyjny i uderzać w aktualnie rządzących, czego dowodem jest fragment recenzji Tomasza Domagały:

„Lud” Klaty z 7 listopada 2015 roku pozostawił przygnębiające wrażenie. „Reagował” tylko na żarty, na zgrywę. W takich momentach głośno „rechotał”, „komentował”, „starał się” być fajniejszy niż jest. Gdy aktor przechodził do tematów poważnych, zadawał pytania niewygodne albo łapał „lud” na tym, że łatwo nim manipulować, „lud” milkł, spuszczał głowę, a w powietrzu czuć było lekkie zażenowanie. W końcu „lud”, wychowany na prostackich kabaretach, odmóżdżających *Tańcach z Idolami*, „lud” co tydzień z ambon impregnowany nienawiścią do innego, ceniący tylko pieniądź i przyjemność, aspirujący do coraz wyższych szczebli w społecznej drabinie i wdrapujący się na te szczeble po trupach, nie idzie przecież w sobotni wieczór do teatru, żeby poważnie rozmawiać o Polsce!

Wiele do rozumienia kwestii celu performatywnego wystąpienia wnosi fragment dysertacji z późniejszego rozdziału, gdzie Chrzastowski pisze:

„Wierne duchowi tekstu jest upraszczanie przez Stockmana wizji świata w trakcie tyrad do zgromadzonej publiczności, podział na czarno-białe, manipulacja, techniki znane z wieców politycznych i manifestacji, wręcz agitacja i opowiedzenie się po stronie prawdy, wg jego subiektywnego spojrzenia.”

Oznacza to, że mimo zatartej granicy między teatrem i rzeczywistością, postacią a aktorem i mimo dawania sobie prawa do wyrażenia ze sceny tego co prywatne – Chrzastowski wciąż stara się pozostać wierny duchowi Ibsena. Ten trop potwierdza odbiór monologu przez Jana Klatę:

„Gdy słuchałem tego, co mówisz w monologu, często zżymałem się i nie zgadzałem z treścią, która padała z twoich ust, bo uważałem, że to jest demagogiczne, ale było w duchu Ibsena. Z jednej strony biorę, jako reżyser pełną odpowiedzialność za to, co się dzieje na scenie, ale z drugiej strony jest to na swój sposób fascynujące, ile dowolności masz w tym fragmencie przedstawienia.”

Cytat ten odbieram jako wyraz wzajemnego szacunku twórców dla ich indywidualności i inności. Mam poczucie że Kłata niejako oddał ten monolog aktorowi i nawet jeśli nie do końca zgadzał się ze sposobem, w jaki Chrzastowski próbuje każdorazowo odpowiedzieć na pytanie „co powinien powiedzieć dr Stockmann, aby stać się wrogiem ludu”, to potrafił dostrzec, że wciąż nie jest to niezgodne z duchem Ibsena.

W kolejnym rozdziale zatytułowanym **”Dwoistość scenicznego bytu. Postać czy aktor”** Chrzastowski bada granicę między postacią a aktorem w omawianym monologu. Stawia więc niejako fundamentalne pytania: Kim jest aktor na scenie? Czy jeśli aktor gra rolę, tzn. że jest w nią w stu procentach, czy tylko ją odtwarza? Ile osobowości aktora, jego przeżyć i doświadczeń jest w postaci, a ile zostało przez niego wykreowane? Bardzo ciekawe są to rozważania, a inscenizacja Kłaty wydaje mi się być idealna, aby podjąć próbę odpowiedzi na te pytania, co aktor czyni w poniższym fragmencie:

Odpowiedź na pytania o tożsamość sceniczną nie jest łatwa, nie wiem, czy jednoznaczna w ogóle istnieje. Na pewno podczas tego specyficznego spotkania z publicznością nie pozostaję Doktorem Thomasem Stockmannem, ale też nie czuję się osoba prywatną, która ma do wygłoszenia kilka prawd o świecie w ramach obywatelskiego wystąpienia. A może to aktor prezentuje się i zwraca bezpośrednio do osób na widowni, może to on jest postacią, więc należałoby go pisać wielką literą: AKTOR.(...)

i dalej:

„ (...) nie ucieknę przed stwierdzeniem, że ogromna część mojej osobowości, moich emocji i przeżyć zostały aktorsko przetworzone i są elementami postaci doktora. (...) Ten mechanizm działa również w drugą stronę. Przeżycia Stockmanna, jego chwile triumfu i porażki, jego stres, wzruszenie, bezsilność, jego satysfakcję z oklasków nagradzających trafność wypowiedzianych słów, irytację w związku z opuszczającym zebranie mieszkańcem, jednocześnie są moją satysfakcją lub irytacją, tyle, że nie w związku z opuszczającym zebranie mieszkańcem, a rezygnującym z dalszego oglądania spektaklu widzem.” (...) Dlatego też owe Ja –sceniczne, które przenika się z Ja – Postacią, Ja – Aktorem, Ja – Juliuszem Chrzastowskim nazywam konsekwentnie - FIGURĄ AKTORA.

Pracę nad recenzją zaczynam zawsze od obejrzenia dzieła będącego podstawą dysertacji. Przyznam, że oglądając dwukrotnie zarejestrowany monolog zadawałam sobie w trakcie pytanie, kto go mówi? Postać? Juliusz Chrzastowski wypowiadający ze sceny swoje prywatne poglądy? A może aktor? Odpowiedź była jeszcze inna: twórca poszukujący jak najlepszego sposobu wyrazu współcześnie zreinterpretowanej myśli Ibsena. Dlatego tak bardzo rezonuje we mnie określenie FIGURA AKTORA, które odnalazłam w dysertacji artysty.

Kolejnym zagadnieniem któremu przygląda się Chrzastowski jest **”Tematyka Improwizacji i jej ewolucja od premiery do ostatniego spektaklu”**. W tym rozdziale mocno wybrzmiewa jak wiele pracy aktor włożył i wciąż wkłada w tę wypowiedź, jak świadomie ją prowadzi nieustająco testując na widzach co i jak „działa” i jaki wywołuje efekt. Tematy, które wprowadza na scenę zmieniają się w zależności od miejsca, w którym grany jest spektakl i od tego czym aktualnie żyje społeczeństwo, jakie treści funkcjonują w tzw. mainstreamie. Wprowadzając pojęcie Stockmanna 2015, i kolejnych – aż do Stockmanna 2023, aktor próbuje odpowiedzieć na pytanie, co słyszy tytułowy bohater współczesny, jak również co słyszy widz, i odpowiada posługując się inspiracjami z otaczającej nas rzeczywistości, czy z literatury, w myśl zasady, że „społeczeństwo, które nie zna swojej poezji staje się łatwym łupem dla tyranów”. Ogromnie podoba

mi się ten zamysł, bo wydaje mi się, że poezja poprzez metaforę, esencjonalność i niepowtarzalność kodu trafia najmocniej w sedno spraw i ludzkich serc. Pojawiają się historyczne, graniczne daty – Holocaustu, marca 68, ważnych wyborów; tematy mocno rozgrzewające społeczne nastroje takie jak kwestia uchodźcza (temat podbijany dla wywołania lęku przed obcymi), polski antysemityzm. Stałym elementem monologu okazał się być krakowski smog i zanieczyszczenie miasta kontrastujące z ogromnym zainteresowaniem Krakowem jako ośrodkiem turystycznym. Temat jest właściwie analogiczny z dramatem miasteczka uzdrowskiego Stockmanna, które z jednej strony truje mieszkańców zanieczyszczoną wodą, a z drugiej opiera swój przemysł na turystyce.

W krótkim rozdziale zatytułowanym „**Inspiracje literackie.**”**Przeczytam Państwu wiersz**” Chrzastowski omawia swoje literackie wybory i każdorazowo wyjaśnia dlaczego akurat ten wiersz zdecydował się przeczytać. Jest więc „Piosenka o końcu świata” Czesława Miłosza, wybrana ze względu na swój uniwersalny przekaz; „Modlitwa o wschodzie słońca” Natana Tennenbauma, wybrzmiewająca jako głos za pokojem i porzuceniem pogardy i nienawiści, czy znany większości fragment Kwiatów Polskich Juliana Tuwima. Ale znalazł się tam również utwór „Krew” Jarosława Marka Rymkiewicza odczytany prowokacyjnie jako odpowiedź na głośno oprotestowane przyznania nagrody literackiej w mieście Tuwima Rymkiewiczowi, który jako jeden z nielicznych poparł otwarcie władzę i rządzącą partię. Doceniam fakt sięgnięcia po poezję ukraińskiej poetki Liny Kostenko podczas prezentacji spektaklu w kwietniu 2022, czyli tuż po wybuchu wojny na Ukrainie. W moim odczuciu rolą sztuki poza wieloma jej aspektami jest właśnie dialog z widzem dotykający żywych, aktualnych tematów, a poezja czyni to jednocześnie boleśnie i nienachalnie.

W kolejnych rozdziałach zatytułowanych „**Recepcja spektaklu, słowa oburzenia i zachwyty**” oraz „**Wtargnięcie widza na scenę, powtórka z „Do Damaszku” i „Monolog performatywny w Chinach i Rosji. Zderzenie z cenzurą**” Chrzastowski przedstawia całe spectrum reakcji widowni i krytyków. Opisuje w jaki sposób używa tych reakcji (publikowanych w prasie, internecie, czy też bezpośrednio mu przesyłanych), aby włączając poszczególne treści wywołać reakcje w kolejnych widzach. To sprawia, że monolog będący podstawą dysertacji aktora staje się nieustającym dialogiem prowadzonym z publicznością. Jak w soczewce widać polskie społeczeństwo od lat podzielone na tych, którym bliżej do prawej i do lewej strony sceny politycznej, konserwatywnych i progresywnych, zachowawczych i postępowych. Interesująca jest wrażliwość widza na słowa - klucze funkcjonujące w publicznej debacie takie jak naród, narodowy, suweren. Pojawia się przewijająca się w przestrzeni publicznej retoryka – mądrzy – głupi, mniejszość – większość, która zapisana jest w oryginalnej przemowie Stocmanna. Wyraźnie widać jak te podziały determinują reakcje widowni – jak to, co przemawia do jednych, bulwersuje drugich. Mnie osobiście poruszyły akty performatywne głęboko angażujące widza jak wspólny krzyk (w akcie solidarności z protestującymi w 2020 roku Białorusinami) i wspólna cisza (za umierających w 2022 roku na granicy polsko-białoruskiej). Z podobnym poruszeniem przeczytałam opowieść o pokazie spektaklu w Chinach, która dowodzi tego, jak bardzo ludzie są spragnieni, aby usłyszeć ze sceny o sprawach „zamiatanych pod dywan”, niewygodnych, drażliwych, cenzurowanych i jak ważna jest rola teatru w podejmowaniu właśnie tych zagadnień w świadomy i mądry sposób.

Niezwykle interesujący jest fragment dotyczący wejścia na scenę grupy młodych mężczyzn, którzy zareagowali na monolog użyciem gwizdków. Przykład ten jest, według mnie, dowodem przekroczenia teatralnych granic przez rzeczywistość, opisuje, co się dzieje, gdy osoby nierozumiejące konwencji przejmują narrację na scenie. Doceniam uczciwość, z jaką aktor pisze o

swoich odczuciach związanych z tym incydentem, o poczuciu upokorzenia, bezsilności i utracie kontroli, o stresie, który towarzyszył mu podczas kolejnych spektakli. Wydaje mi się, że jest to cena za wyjście z komfortu czwartej ściany, poza bezpieczną aktorską rolę. Jednocześnie wierzę, że wiele innych spotkań z widzami zrekompensowało artyście to wydarzenie i stało się cennym doświadczeniem. A że nie jest to sztuka łatwa, dowodzi Marco De Marinis w artykule „Performans i teatr. Od aktora do performerera i z powrotem?”:

Performans można sprowadzić do robienia czegoś, działania, wykonania, które ludzie podejmują wobec innych osób, publiczności, w określonych okolicznościach czasowo-przestrzennych.(...) Owa prezentacja-wykonanie, owo zachowanie ostentacyjno-ekshibicjonistyczne przed obecną i widoczną publicznością, realizowane jest za pomocą odpowiedniej techniki (dekoracji, fasady, narzędzi ekspresji, technik odgrywania roli, o których mówił już Goffman w swojej książce) i zakłada posiadanie pewnych umiejętności i cech, których wykształcenie wymaga zazwyczaj specyficznego treningu i dzięki którym performans osiągnie skuteczność swego oddziaływania, wpływania na publiczność czy szokowania jej.

Porównując próbę generalną przedstawienia z rejestracją monologu z 2023 roku widzę ogromny i niezwykle interesujący trening, drogę jaką przebył Juliusz Chrzóstowski, zdobywając wspomniane wyżej kompetencje.

W jednym z ostatnich rozdziałów zatytułowanych „**Komfort kontra dyskomfort widza**” oraz „**Sprawcza moc teatru. Dowody na jej istnienie**” Chrzóstowski powraca z pytaniem o cel monologu i drogę, jaką przeszedł na przestrzeni 9 lat grania przedstawienia.

Na spotkaniach z widzami, które często miały miejsce przy okazji tego przedstawienia, twórcy opowiadali o założeniach, jakie przyświecały adaptacji tekstu. Padały słowa o próbie zmuszenia widza do myślenia, do wytrącenia go z komfortu siedzenia w wygodnym fotelu na widowni, o stworzenia historii, która dotyka nas tu i teraz, nie pozostawia obojętnym i zmusza do opowiedzenia się po którejś ze stron konfliktu. Te założenia dotyczyły też monologu lekarza uzdrowiskowego. Słyszałem je po wielokroć, w ramach kantorowskiego hasła o teatrze, do którego nie przychodzi się bezkarnie, jak i uwagę od reżysera, że mój słuchacz-widz nie może wiedzieć od razu po czyjej jestem stronie, jakie poglądy za mną stoją, kogo otwarcie krytykuję. (...) Jednak w miarę upływu czasu okazało się, że rzeczywistość i kontekst sytuacji społeczno – politycznej sytuuje moją postać dość jednoznacznie. (...) wystarczyło, że po wyborach parlamentarnych w październiku 2015 roku zmieniła się w Polsce władza, a partią rządzącą stała się prawicowa partia ze skłonnościami autorytarnymi, a passusy Stockmanna o: „Braku tlenu, które osłabia sumienie”, „Demokracji, która jest jak powietrze i momencie, w którym właśnie zaczęliśmy się dusić od smogu, a przez to zanika nam sumienie, a szczególnie jego wyrzuty”, czy pytanie: „Największym wrogiem prawdy i wolności jest zwarta większość, a kogo jest więcej w społeczeństwie mądrych, czy głupich?”- natychmiast sytuowały mnie po przeciwnej stronie barykady w stosunku do rządzących.

W dalszej części rozdziału aktor przytacza dowody na sprawczą moc teatru w postaci konkretnych działań podejmowanych przez widzów pod wpływem obejrzanego spektaklu, a zwłaszcza monologu. Wydaje mi się, że jest to pewien kierunek współczesnego teatru, o którym pisze wspomniany Marco De Marinis w artykule „Performans i teatr. Od aktora do performerera i z powrotem?”:

To, co dokonuje się więc w teatrze i szerzej, w sztukach performatywnych, to (...) przesunięcie akcentu z teatralizacji życia, na życie w teatrze, czy na teatr jako życie: skoro życie może być teatrem, to tym bardziej teatr, przedstawienie może być życiem, działaniem, transformacją,

działaniem rzeczywistym. I chyba w tym kierunku należy iść, by odnowić tę sztukę, by nadać jej sens, konieczność, wartość, wychodzące poza przedstawienie, fikcję dramatycznej akcji.

Ostatni rozdział pracy zatytułowany „**Warsztaty teatralne wokół „Wroga ludu”** Chrzastowski poświęca swojej autorskiej formule warsztatów, które od 2019 roku prowadzi dla studentów IV roku Kulturoznawstwa AGH, specjalność Komunikacja Wizualna i Projektowanie Graficzne, a których tematem jest „Konflikt racji we Wrogu ludu na podstawie spektaklu w reżyserii Jana Klaty”. Aktor kolejny raz dowodzi tego, jak potrafi zarażać ludzi pasją do twórczych poszukiwań, włączać młodych ludzi w aktywny dialog z artystami i różnymi kierunkami współczesnego teatru, a tym samym aktywizować ich poprzez kontakt ze sztuką.

Nie mam żadnych wątpliwości co do wysokiego poziomu zarówno dzieła zgłoszonego przez artystę, jak i rozprawy. Wydaje mi się, że praca zyskałaby dodatkowy walor dzięki użyciu narzędzi badawczych wykraczających poza własne, skądinąd niezwykle twórcze i bogate doświadczenia aktora. Moim zdaniem fakt umieszczenia opisywanego monologu w szerszym kontekście zjawiska performansu – jego genezy, rozwoju i aktualnego miejsca we współczesnym teatrze mogłoby poszerzyć perspektywę czytelnika.

Biorąc pod uwagę bogaty dorobek artystyczny, doświadczenie pedagogiczne, po obejrzeniu nagrania z przedstawienia i zapoznaniu się z dysertacją stwierdzam, że dorobek doktoranta, przedstawione dzieło i dysertacja, spełnia kryteria zawarte w art. 186 ustawy z dn. 20 lipca 2018 roku Prawo o Szkolnictwie Wyższym i Nauce i wnoszę o dopuszczenie pana mgr Juliusza Chrzastowskiego do dalszych etapów postępowania o nadanie stopnia doktora w dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne.

Dr hab. Anna Gajewska