

**Recenzja rozprawy doktorskiej
mgr Tomasza Śpiewaka
w związku z postępowaniem o nadanie
stopnia doktora w dziedzinie sztuki,
dyscyplina sztuki teatralne i filmowe.**

PODSTAWOWE DANE RECENZENTA:

dr hab. Dariusz Szymaniak

Dziedzina: sztuki teatralne

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

Tel.: 608640330

Mail: d.szymaniak5@wp.pl

ZLECENIODAWCA OPINII:

Akademia Teatralna im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie. Pismo z dnia 14 marca 2025 roku informujące o wyznaczeniu mej osoby jako recenzenta rozprawy doktorskiej Pana Tomasza Śpiewaka nr AST.BNK.29/2025

DROGA ZAWODOWA PANA TOMASZA ŚPIEWAKA

Pan Tomasz Śpiewak urodził się 7-go października 1978 r. w Radomiu. W 2002 r. ukończył studia z wynikiem bardzo dobrym, na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierunkiem Prof. Ewy Miodońskiej-Brookes (UJ) i Pof. Marii Janion (IBL PAN). Następnie kontynuował studia w programie *Performance and Media Studies* na Uniwersytecie im. J. Guttenberga w Moguncji (2002-2004) i na Uniwersytecie Columbia w Nowym Jorku (2004-2006). Po powrocie do Polski rozpoczął pracę jako dramaturg i tłumacz w Teatrze Dramatycznym oraz w Teatrze Powszechnym w Warszawie, gdzie był asystentem reżysera Wojciecha Klemma. W sezonie 2007/2008 jako dramaturg Klemma wyjechał z nim do Jeleniej Góry by współtworzyć Teatr Jeleniogórski. W kolejnych latach, jako dramaturg, autor adaptacji, tekstów autorskich oraz tłumacz, współpracował m. in. z Remigiuszem Brzykiem, Natalią Korczakowską, Łukaszem Kosem, Anną Smolar, Michałem Borchuchem, Barbarą Wysocką, Grzegorzem Jarzyną. Jego sztuki wystawiane były w wielu teatrach

w Polsce: Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Sosnowcu, Kielcach, Lublinie. Jako dramaturg współtworzył spektakle w teatrach w Niemczech, Szwajcarii i Słowenii. Jako reżyser stworzył dwie realizacje swoich sztuk w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu - („*Sala Królestwa*”) oraz w Teatrze Nowym w Łodzi - („*Kocha, nie kocha*”).

Jest laureatem wielu prestiżowych nagród. Jego sztuki dwukrotnie otrzymały Grand Prix na Festiwalu Boska Komedia w 2014 i 2015r. („*Apokalipsa*” oraz „*Wszystko o mojej matce*”, obie w reż. Michała Borczucha). Jest laureatem Grand Prix 23 Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Sztuki Współczesnej oraz Grand Prix 57 Kaliskich Spotkań Teatralnych za sztukę „*Wszystko o mojej matce*”. Ten spektakl otrzymał również nagrodę im. Stanisława Bieniasza dla najlepszego dramaturga na Festiwalu Rzeczywistość Przedstawiona w Zabrzu. Jego sztuka „*Koń, kobieta i kanarek*” w reż. Remigiusza Brzyka zdobyła nagrodę główną na XVI Ogólnopolskim Festiwalu Sztuki Reżyserskiej Interpretacje 2014 oraz uznana została za najlepsze przedstawienie Telewizyjnego Festiwalu Teatrów Polski w plebiscycie TVP Kultura w 2015r. Jako współtwórca spektaklu „*Berek Joselewicz*”, wraz z Remigiuszem Brzykiem otrzymał medal „Powstanie w Getcie Warszawskim”.

Jego sztuki: „*Koń, kobieta i kanarek*” w reż. Remigiusza Brzyka, „*Wszystko o mojej matce*” w reż. Michała Borczucha oraz adaptacja „*Korzeńca*” Zbigniewa Białasa w reż. Remigiusza Brzyka, zostały zarejestrowane do Teatru Telewizji TVP Kultura.

W latach 2017-2020 Tomasz Śpiewak był kierownikiem literackim Teatru im. Juliusza Osterwy w Lublinie, w trakcie dyrekcji Doroty Ignatjew. W 2022 r. rozpoczął pracę pedagogiczną w AST im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie na Wydziale Reżyserii i Dramaturgii, gdzie pełni rolę lidera modułu Zagadnienia kultury i sztuki.

UKŁAD I CEL ROZPRAWY DOKTORSKIEJ TOMASZA ŚPIEWAKA

Tomasz Śpiewak przedstawił rozprawę doktorską pt. „*Strategie dramaturgiczne wobec pamięci i historii na przykładzie spektaklu 1946 w reżyserii Remigiusza Brzyka, zrealizowanego w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach*”, napisaną pod kierunkiem dr hab. Olgi Katafiasz, Profesor AST im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie na Wydziale Reżyserii i Dramaturgii. We wstępie do pracy nakreślił kontekst historyczny pogromu kieleckiego oraz genezę powstania sztuki na tle zmian zachodzących w Polsce i Europie w 2015 roku.

Dysertację podzielił na dwie części. W pierwszej omawia główne koncepcji powstałe na gruncie studiów pamięci (memory studies), odnosi się do najważniejszych przedstawień teatralnych pierwszej połowy XXI wieku będących odpowiedzią na wyzwania rozrachunku z historią po upadku systemu komunistycznego. Opisuje także własne doświadczenia w pracy nad spektaklami, w których krystalizowały się tytułowe „strategie dramaturgiczne”. Dzięki temu poznajemy w jaki sposób dojrzewał jego warsztat dramatopisarski, stanowiący o oryginalności i rozpoznawalności Tomasza Śpiewaka. On sam określa trafnie swój styl „esejem teatralnym”.

W części drugiej bezpośrednio koncentruje się na analizie scenariusza „1946” i wykorzystanych strategiach dramaturgicznych. Co ważne, opisuje proces w ścisłym powiązaniu z powstawaniem spektaklu, poszczególnych jego obrazów, będących częścią kompozycji. Celem rozprawy jest próba ukazania procesu twórczego dramatopisarza w szerszym kontekście. Autor czyni to w sposób merytoryczny, ale jednocześnie nie pozbawiony emocji, przez co lektura jego pracy jest fascynującym obcowaniem z artystą przy powstawaniu dzieła.

STRATEGIE DRAMATURGICZNE A PRZYPADEK

Strategia pierwsza – „Miejsce pamięci”.

Zbierając materiały do sztuki Pan Tomasz odkrywa, że pierwszy pogrom Żydów w Kielcach miał miejsce w budynku Teatru, przy dzisiejszej ulicy Sienkiewicza 32, 11- go listopada 1918 roku. To czyni budynek Teatru „miejsmem pamięci”. Staje się tym samym „wehikulem, który umożliwi nawiązanie autentycznego i dramatycznie inspirującego kontaktu z przeszłością, historią i zbiorową pamięcią”, jak pisze autor. Strategia „miejsca pamięci” została już wcześniej wypróbowana przez Tomasza Śpiewaka w pracy nad spektaklami tworzonymi razem z reżyserem Remigiuszem Brzykiem, jak na przykład w sztuce „Brygada szlifierza Karhana” Vaška Kani w Teatrze Nowym w Łodzi, szczegółowo opisanym w dysertacji.

„Miejsce pamięci” silnie rezonuje podczas prób z aktorami. Wpływa też na tworzenie scenariusza, który nieustannie otwarty jest na wszystko, co jeszcze nieodkryte. Bardzo ważne jest przy tym wzajemne zaufanie pomiędzy reżyserem a dramaturgiem. To zaufanie wypracowane zostało przez lata wspólnej pracy nad kilkunastoma spektaklami. Obaj akceptują

swoją metodę pracy, do końca przedstawiając akcenty w spektaklu, bądź dodając nowe teksty. Wtedy scenariusz staje się zapisem twórczego procesu, odkryć, a czasem osobistych intuicji. Właśnie takie pojmowanie scenariusza i funkcji dramaturga było dominujące w pracy nad spektaklem „1946”. Dlatego trudno jest pisać o sztuce Tomasza Śpiewaka w oderwaniu od spektaklu, który przetwarza tekst w sceniczną wizję. Dlatego też to chyba tłumaczy fenomen wieloletniej współpracy obu artystów.

Reżyser Remigiusz Brzyk mówi: *„To nie jest przedstawienie historyczne. To jest bardziej przedstawienie antropologiczne. Badające naszą kondycję dzisiejszą. Bohaterami tekstu Tomka są w dużej mierze aktorzy tego teatru, którzy żyją tu i teraz, którzy zdecydowali się pracować tutaj”*¹. Widzimy to w pierwszej scenie, w której aktorzy odtwarzają realne zdarzenie z początku swojej pracy nad spektaklem – zwiedzanie kamienicy przy ulicy Planty 7/9. Są sobą, a wszystkie wypowiedziane słowa zostały spisane i przetworzone przez dramaturga w tekście sztuki. (Siłą rzeczy jeden z aktorów przejmuje rolę przewodnika).

O tym, że Elżbieta Kowalewska, matka Krzysztofa Kowalewskiego, była aktorką w Teatrze w Kielcach w latach 1945/46, Tomasz Śpiewak wiedział z zebranych materiałów. Wiedział też, że uciekła z małym synem dzień po pogromie do Warszawy, porzucając miejsce pracy. I nagle wydarza się przypadek albo odkrycie, jak kto woli. W archiwach ZASP-u ktoś wykonując pracę nie związaną zupełnie ze spektaklem, odnajduje list napisany odręcznie przez Elżbietę Kowalewską do ZASP-u dwa dni po pogromie, 6 - go lipca 1946 roku! *„I to jest list, który ja dostałem na skrzynkę mailową! Coś, co nie miało prawa istnieć, bo nawet Krzysztof Kowalewski o tym nie wiedział”*² – mówi dramaturg. Strategia „miejsca pamięci” zostaje w ten sposób niejako podwójnie wzmocniona. Jedna z aktorek (Dagna Dywicka) wypowiada w spektaklu treść listu, który tym samym staje się monologiem Elżbiety Kowalewskiej, jej symbolicznym powrotem na scenę w Kielcach.

W innym miejscu, ta sama aktorka opowiada o swojej pracy w Teatrze im. Żeromskiego, stojąc przed pierwszym rzędem widowni. Jest znów „tu i teraz” jak w pierwszej scenie spektaklu, ale już teraz wiemy, że to samo mogłaby powiedzieć przed widzami Kowalewska.

Zaczynają się na scenie dziać rzeczy niezwykle. Dwóch aktorów (Janusz Głogowski i Edward Janaszek) opowiada o pogromie przez pryzmat przedstawienia granego przez nich na tej samej scenie w 1996 roku. Mowa o spektaklu „Spotkajmy się w Jerozolimie” w reż. Piotra

¹ 1946 – dokument o powstawaniu spektaklu, scenariusz i realizacja – Piotr Łataś.

² Ibidem

Szczerskiego, w którym jeden z nich grał oprawcę a drugi ofiarę pogromu. Tomasz Śpiewak celowo zaczyna mieszać czasy, bo postać Elżbiety Kowalewskiej zadaje pytania aktorom odtwarzającym w pamięci sceny ze spektaklu. I już zaciera się granica pomiędzy opowiadaniem o graniu sceny a relacjonowaniem przebiegu pogromu z pozycji świadka.

Podobny zabieg stosuje dramaturg w scenie zatytułowanej „*Żeberko i dziewczyna*”, gdy widzowie podają na scenę styropianowe zeberka od kaloryferów, symbolizujące „tępe narzędzie zbrodni” używane do pogromu. Stają się w ten sposób mimowolnymi uczestnikami przywracania pamięci o zbrodni.

Aktor Janusz Głogowski jako Stach Niewiarski „na żywo” tłumaczy swoje aktorskie działanie, próbujące powstrzymać rozwścieczony tłum przed kamienicą. W swojej relacji dochodzi do kluczowej kwestii przekazanej w relacjach świadków pogromu. Krzyczy – „*Ludzie, tu nie ma żadnych piwnic!*”, a my na chwilę gubimy iluzję gry i jesteśmy tam, przy ulicy Planty 7/9 w 1946 roku.

Ale najsilniejszym dla mnie zwieńczeniem strategii „*miejsca pamięci*” jest zbiorowa scena w finale spektaklu. Aktorzy przebierają się na oczach widzów w renesansowe stroje i kolejno wywoływani po imieniu, siadają naprzeciw widowni. Siadają razem z garderobianymi i charakteryzatorkami. Są w tym momencie zespołem Teatru im. Żeromskiego w Kielcach. Siedzą w miejscu pierwszego pogromu z 1918 roku, w mieście, w którym dokonał się drugi tragiczny pogrom Żydów w roku 1946. Z głośników słyszymy nagrany głos Krzysztofa Kowalewskiego. „*To mój syn*” – mówi aktorka grająca Elżbietę Kowalewską. Słyszymy tekst kazania Księdza Skargi, głoszący przez wieki kłamstwo „legandy o krwi”, będące przyczyną antysemitkiej histerii, która legła u podstaw pogromu i ucieczki Kowalewskiej. I wtedy wszystko staje się zrozumiałe, a wraz ze zrozumieniem przychodzi do mnie silne wzruszenie. Ta scena jest aktem sprawiedliwości, oczyszczeniem, przywracaniem zaburzonego porządku przez tych, „*którzy żyją tu i teraz, którzy zdecydowali się pracować tutaj*”.

Strategia druga – „*dawca*”.

Tomasz Śpiewak przeprowadził gruntowne badania faktów związanych z pogromem kieleckim. Jednak przygnieciony relacjami świadków, spotkaniami, wizjami lokalnymi, niejednokrotnie miał poczucie „*grzęźnięcia w materiale historycznym i przeładowania szczegółowością*”, jak sam określa to w swojej pracy. Przełomem w badaniach na temat

pogromu było spotkanie Profesora Joanny Tokarskiej-Bakir, zaaranżowane przez dyrektora Teatru im. Żeromskiego w Kielcach, Michała Kotańskiego. Osobowość Pani Profesor, a przede wszystkim jej wiedza i sposób myślenia o pogromie jako o szerszym zjawisku, zafascynowały dramaturga do tego stopnia, że umieścił postać *Joanny* w sztuce wraz z monologiem, będącym cytatem wypowiedzi Pani Profesor.

Tomasz Śpiewak posłużył się tutaj drugą strategią dramaturgiczną, nazwaną przez niego strategią „dawcy”. Podobnie jak w przypadku „*miejsca pamięci*”, strategia „dawcy” wypróbowana została we wcześniejszej sztuce autora – „*Sali Królestwa*”, wystawionej w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu w 2015 roku, którą opisuje wyczerpująco w dysertacji. Polega ona na odnalezieniu w gąszczu tematów i wątków osoby „przewodnika”, obdarzonej wiedzą i zaufaniem. Ogromne znaczenie ma przy tym jej „*osobista historia, emocje i styl myślenia*”. W pracy nad scenariuszem „*1946*” teksty teoretyczne Pani Profesor, ujmujące pamięć pogromu kieleckiego z pozycji badacza-humanisty, okazały się najbardziej inspirujące. „*Pozwoliły uchwycić współczesny wymiar historii*” – pisze Pan Tomasz. Profesora Joanna Tokarska-Bakir wyróżniła pięć tzw. „*archipelagów pamięci*”. Za Frederikiem Jamesonem, Joanna Tokarska-Bakir przejmując jego koncepcję historii. „*Historia jest tym, co boli, co stawia opór pragnieniu i wytycza nieprzekraczalne granice dla działań indywidualnych i zbiorowych, a poprzez swoje „pułapki” ukazuje ponury i ironiczny rewers intencji, które im przyświecały*”³. W takim ujęciu, możliwe jest by „*historia mogła przywracać pamięć społeczeństwu, zarazem ryglując powrót niebezpiecznych utopii*”, twierdzi Pani Profesor. Przytaczam za Tomaszem Śpiewakiem oba cytaty, ponieważ to właśnie Jamesonowska koncepcja historii, wraz z tekstami Pani Profesor na temat pogromu kieleckiego, ukierunkowały myślenie dramaturga o teatralnym języku, konfrontującym nas z bólem. Widzimy to w scenie szpitalnej, opartej na medycznych opisach ran ofiar pogromu. Właściwie wszyscy recenzenci podkreślali porażającą siłę tej sceny, ale nie przez emocjonalną grę aktorów, bo tego realizatorzy chcieli uniknąć, tylko przez bolesne emocje, które powstają w nas, widzach.

Monolog *Joanny*, jest według autora symbolicznym centrum sztuki. Wypowiada go w skupieniu aktorka będąca rdzenną Kielczanką - Joanna Kasperek. Obdarza swoją postać spokojem Joanny Tokarskiej-Bakir. „*Wypowiada jej słowa, ale granica między rolą a własną*

³ Propozycja przekładu Joanny Tokarskiej-Bakir. Oryginalny cytat: “History is what hurts, it is what refuses desire and sets inexorable limits to individual as well as collective praxis, which its „ruses” turn into grisly and ironic reversals of their overt intention”. Zob. F. Jameson *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Methuen et Co, New York 1981, s. 88 [cyt za:] Joanna Tokarska-Bakir, dz. cyt., s. 10.

tożsamością się zaciera” – pisze Pan Tomasz. Joanna nie oskarża. Stara się zrozumieć. [...] „To, co się tu wydarzyło, nie zniknie. Nie dlatego, że ktoś wierzy w duchy, tylko, że coś głęboko naruszyło porządek. Ludzie znaleźli się w sytuacji niesamowitej pokusy i jej ulegli. Wszyscy myślą, że to nie jest o nas, [...] że to są jakieś studia etniczne na temat plemienia, które wyginęło. Ludzie, którzy zrobili pogrom nie żyją. Żyją tylko ich potomkowie, którzy niosą na plecach, mówiąc kiczowato, ciężar niewyznaczonych win. A oni tak naprawdę niosą kłamstwo. Oni chcą, żeby to było coś innego [...] Tu chodzi o powrót do tematu na poziomie czynów [...] poprzez przepracowanie. Kiedy wchodzimy z tym w kontakt bez kłamstwa, to się dzieją naprawdę niesamowite rzeczy. Nawijujemy kontakt z rzeczywistością tych skrzywdzonych [...] To jest niesamowite działanie dla przyszłości. Uwalnianie się od tego ślubu ze zmarłymi, od tego działania pod popędem śmierci [...] Pamięć, którą traktuje się w sposób zakłamany i cyniczny – powraca. Przychodzi w postaci chłopaków, którzy nie mają nic do stracenia i są gotowi na wszystko. Pamięć ani martwa, ani żywa, „walking dead”. „Walking dead” to wysłannicy faszystowskiej mowy”⁴. Czytam ten monolog wiele razy.

KONKLUZJA

Na podstawie przedstawionej przez Tomasza Śpiewaka rozprawy doktorskiej oświadczam, że spełnia ona wymagania określone w art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce. Popieram jego starania o uzyskanie stopnia doktora sztuki, w dziedzinie sztuki teatralne i filmowe.

Dariusz Szymanski

⁴ Tomasz Śpiewak – „1946”, fragmenty.