

## RECENZJA

dorobku artystycznego pana Mateusza Znanięckiego oraz zgłoszonej przez niego, w ramach niniejszego przewodu, rozprawy „Wpływ powszechnie znanego wizerunku postaci fikcyjnej na budowanie roli. Analiza pracy nad rolą Michała Wołodujowskiego w spektaklu *Potop* w reż. Jakuba Roszkowskiego w Teatrze Śląskim im. St. Wyspiańskiego w Katowicach.”

Pan Mateusz Znanięcki jest wychowankiem Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi. Dyplom ukończenia Wydziału Aktorskiego (dopełniony rolą Konstantego Triepiewa w spektaklu wg *Mewy Czechowa* w reż. Piotra Kruszczyńskiego oraz rolą Pana Deera w *Top dogs* Ursa Widmera w reż. Marcina Brzozowskiego) otrzymał w roku 2012. Dwa lata później rozpoczął studia na kierunku Reżyseria na Wydziale Radia i Telewizji im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, a następnie przystąpił w roku 2018 do studiów doktoranckich na swojej macierzystej Uczelni. Równocześnie, jako aktor, tworzył role, początkowo w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej, w Teatrze Studio oraz w Teatrze Konsekwentnym w Warszawie, by finalnie w roku 2013 otrzymać etat w Teatrze Śląskim w Katowicach. Zagrał tu ponad dwadzieścia docenionych przez krytykę ról. Ostatnie z nich, jak czytamy w życiorysie doktoranta, rola Młodego Maxymiliana Ave w spektaklu *Łaskawe* w reż. Mai Kleczewskiej oraz rola Tryleckiego w spektaklu *Płatonow* w reż. Małgorzaty Bogajewskiej zostały nagrodzone na 63 Kaliskich Spotkaniach Teatralnych.

Przeglądając dokumentację pana Mateusza Znanięckiego odnajdziemy w niej spory dorobek zawodowy, dokonania nie tylko aktorskie w teatrze i filmie, ale także reżyserskie i scenariopisarskie. Różnorodność jego aktywności twórczej, zważywszy na niewiele ponad dekadę pracy w zawodzie, są godne uznania. Efekty artystyczne tych działalności skutkują pochlebnyymi recenzjami oraz zdobytymi licznymi nagrodami, by wymienić choćby niektóre z nich:

1. dwukrotne stypendium Marszałka Województwa Śląskiego w dziedzinie kultury
2. stypendium twórcze Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w dziedzinie Film
3. nagroda dla najlepszego reżysera na New York Cinematography Awards w Nowym Jorku za reżyserię filmu dyplomowego *Skóra*, biorącego udział w ponad 20 festiwalach w kraju i za granicą
4. nagroda dla reżysera najlepszego teledysku w kategorii Extra na Festiwalu Polskich Wideoclipów PL Music Video Awards w Łodzi za teledysk *Mantra*.

Kieruje nim ambicja, pasja i ciekawość poznawcza, z sukcesem odnajduje się w nowych przedsięwzięciach. Z dużym zainteresowaniem obejrzałam rezultat jego pracy ze studentami AST WTT w Bytomiu (w ramach wspólnego projektu badawczego z prof. Przemysławem Kanią i dr Piotrem Bułką) spektakl *Dramaturgia pozbawiona komunikatu werbalnego*. Można przypuszczać, że pedagogiczne umiejętności ujawnione w trakcie tej pracy przyniosą w przyszłości kolejne inspiracje i wyzwania również w tej materii.

Obecnie przygotowuje się do wyreżyserowania fabularnego debiutu pełnometrażowego, zatem odnoszę wrażenie, że tempo kariery pana Mateusza Znanieckiego rośnie a jej obszary stale się poszerzają. Nie da się nie zauważyć, jak dzięki pracowitości i zachłanności na twórcze doświadczenia świadomie i konsekwentnie kieruje swoim własnym rozwojem.

Prześledzenie dorobku artystycznego pana Mateusza Znanieckiego pozwala zobaczyć w zagadnieniach podjętych bezpośrednio w dysertacji zatytułowanej: **“Wpływ powszechnie znanego wizerunku postaci fikcyjnej na budowanie roli. Analiza pracy nad rolą Michała Wołodjowskiego w spektaklu „Potop” w reżyserii Jakuba Roszkowskiego w Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach”** - ważną twórczą konsekwencję jego wcześniejszych aktorskich poszukiwań.

Co więcej - wszystkie wymienione wyżej role wymagały od pana Mateusza Znanieckiego, nie dość, że skonfrontowania się z silnie utrwalonym w kulturze wizerunkiem, co z gruntu obarczone jest dużym ryzykiem artystycznym, to dodatkowo, wprowadzenia do klasycznego kanonu jednego z trudniejszych w tej sytuacji stylistycznego tropu: emocjonalnego dystansowania się do roli. Ten często wykorzystywany we współczesnym teatrze postdramatycznym trop, bywa, że bardzo kuszący dla twórców, wymaga od aktora dużej dyscypliny i dojrzałości scenicznej, by nie przeszarżować w środkach w stronę błazenady czy popkulturowego, kabaretowego impetu. Ze świadomością twórczą pisze o tym pan Mateusz Znaniecki w swojej pracy:

*Reżyser zaproponował nam, aktorom, rozczytywanie tekstu dramaturgicznego bez emocjonalnego zaangażowania. Uważał, że każda ze scen ma swój rytm, dzięki któremu ich sens zostanie lepiej odczytany przez widza. Staną się dzięki temu bardziej komunikatywne. Według niego emocje mogły zakłócić rytm i zrozumienie przez widza treści dramatu.*

*Uważałem to za słuszne podejście, ponieważ taki sposób odczytywania scen w połączeniu z piosenkami sprawi, że cały scenariusz stanie się partyturą muzyczną. Poza tym tonowanie emocji w kreowaniu roli zbuduje dystans między aktorem i kreowaną postacią, co pomoże uwolnić wyobraźnię twórców w procesie powstawania spektaklu. Doszedłem do wniosku, że dzięki temu będę mógł się pokusić o nadanie roli Michała Wołodjowskiego nowego charakteru, poza tym, który został zapisany przez Sienkiewicza. (cyt. rozdz. 3.1; str.22).*

Fakt świadomego wyboru i podążania za wskazaniem reżysera artystycznie okazał się fortunny. Taki rodzaj *muzycznej dramaturgii* wymagał od wszystkich aktorów silnego zorientowania na rytm; rygorystycznego *“trzymania rytmu”*, od którego w pierwszej kolejności zależą w spektaklu wszystkie istotne jego sensory rozpostarte między wzniosłym i banalnym; groźnym i groteskowym; poruszającym i śmiesznym. Co istotne, taką decyzję reżyserką - wyprowadzania sensów poprzez nadrzędny dyktat muzycznego rytmu - aktorzy mogli przeprowadzić tak perfekcyjnie pod warunkiem, że cały zespół respektował owo nadrzędne prawo rytmu. Docenić więc należy tu przy okazji, prócz indywidualnej wyobraźni i temperamentu scenicznego poszczególnych aktorów - mistrzowsko poprowadzoną przez wszystkich uczestników pracę zespołową: siedmiorga aktorów, w tym pana Mateusza Znanieckiego, jako Michała Wołodjowskiego; reżysera, adaptatora tekstu i muzyki (Jakuba Roszkowskiego), choreografa (Maćko Prusaka), scenografa (Mirka Kaczmarka), muzyka (Dominika Strychalskiego) a także wszystkich realizatorów światła, dźwięku i video. Piszę o tym tutaj z kilku powodów naraz.

Opis pracy nad rolą pana Mateusza Znanieckiego jest zapisem rodzenia się współczesnej roli Pana Wołodjowskiego; roli, którą w historii filmu po mistrzowsku zapisał się Tadeusz Łomnicki, i

nikt dotąd, nawet Zbigniew Zamachowski, nie zdołał “przebić” filmowego oryginału (doktorant pisze o tym w rozdziale II).

Zatem, decyzje reżyserskie i próby aktorskie w wypadku “*Potopu*” Roszkowskiego - już na starcie zostały scenicznie “zdetonowane” poprzez teatralną groteskę, zaskakująco pod każdym względem (tekstu, ruchu, muzyki, światła, scenografii) łączącą styl wysoki i niski, rebeliancką śmiałość w pomysłach inscenizacyjnych; w intensywności gry aktorskiej. Dostrzegam tutaj wyraźne powinowactwo z twórczym impetem Jana Klaty z “Trylogii” w Starym Teatrze w Krakowie, co nie powinno dziwić, jeśli pamiętać, że zarówno Maćko Prusak czy Mirek Kaczmarek współpracowali z Klatą w wielu wspólnych scenicznych realizacjach.

Spektakl Jakuba Roszkowskiego z rolą pana Mateusza Znanińskiego jako *Pana Wołodyjowskiego* daje zatem asumpt do analitycznej, dramaturgicznej i porównawczej refleksji badawczej, wyjścia poza wymagania i przyzwyczajenia konwencjonalnej teatralności, poza zastane interpretacje.

Właśnie z tego powodu można było oczekiwać, że pan Znaniński rozwikła w pracy te zaskakujące tropy, którymi podążają współcześni twórcy i badacze teatru wobec ikonicznych postaci kultury polskiej i jej historii. Pogłębi teoretyczną refleksję nad postdramatycznymi znakami teatralnymi ( dekonstrukcjonizm, brak hierarchiczności, kolaż, montaż, fragmentaryczność percepcji, rekombinacje, nakładanie i gęstość znaków, odpsychologizowanie postaci i akcji itd.) - zamiast tradycyjnego ustrukturyzowania przebiegu zdarzeń.

Tymczasem analityczny materiał dysertacji potraktowany jest bardzo skrótowo, czasem wręcz pobieżnie, na bardzo podstawowym poziomie, istotne kwestie zamknięte bywają w kilku zdaniach, gdy tymczasem powinny stanowić ważny punkt wyjścia do rozwinięcia szerszej refleksji dotyczącej np. pojęcia dystansu, ironii czy groteski, a także ważnej dla prezentowanego tematu dramaturgii krytycznej i performatywnej.

Kluczowa dla tematu pracy wydaje się zaproponowana przez reżysera konwencja zombie. To jedna z najpopularniejszych we współczesnej popkulturze estetyk, wyprowadzonej ze średniowiecznego motywu *danse macabre*. Estetyka zombie to ogromnie ważna metafora współczesnej kultury posthumanistycznej. Powstało na jej temat wiele ważnych prac badawczych (m.in. monografia pt: *Zombie w kulturze. Perspektywy ponowoczesności*, pod red. Kseni Olkusz, wyd. Ośrodka Badawczego Facta Ficta, Kraków 2016). Monografia stanowi próbę syntetycznego opracowania filozoficznych i antropologiczno-kulturowych kontekstów związanych z funkcjonowaniem narracji “zombie-centrycznych” w ponowoczesności: filozofii, psychologii, socjologii, kulturze i sztuce XXI wieku.

Dzięki pogłębionej analizie tych kategorii przeciwieństw (lękotwórcza rola toposu zombie w kulturze) możliwa staje się dopiero scenicznie efektywna próba ponownego odczytania świata przedstawionego w tekstach literackich oraz podjęcia twórczego dialogu z utrwaloną kulturowo polską mitologią narodową; że wspomnę tu choćby tylko raz jeszcze “*Trylogię*” na podstawie *Henryka Sienkiewicza* w reżyserii Jana Klaty (Narodowy Stary Teatr, 2009) czy *Poczet królów polskich* w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego (Narodowy Stary Teatr, 2013).

Bardzo oszczędnie, a przez to często niekompletnie, pan Znaniński sproblematyzował kolejne rozdziały pracy, szczególnie rozdział drugi zatytułowany “*Wizerunek postaci Michała Wołodyjowskiego*” w literaturze i filmie.

Na tle tych badawczych założeń szczególnie razi skromna objętość podrozdziału

2.2 *Kreacja postaci Michała Wołodyjowskiego według Tadeusza Łomnickiego* zawarta na str.9-11. czy podrozdział 2.3. *Kreacja postaci Michała Wołodyjowskiego według Zbigniewa Zamachowskiego* (str.12-14).

Jest bardzo wiele ważnych materiałów badawczych, popularnonaukowych i ogólnodostępnych w sieci, które problematyzują zagadnienie, ja wspomnę tu tylko wspomniany materiał półgodzinnej, radiowej rozmowy z samym Tadeuszem Łomnickim z 1968 roku, dokładnie relacjonującej, w czasie rzeczywistym, pracę aktora nad rolą Michała Wołodyjowskiego (Tadeusz Łomnicki w rozmowie z Witoldem Zadrowskim wspomina *pracę nad rolą Michała Wołodyjowskiego*. (PR, 14.07.1968) - materiał absolutnie obowiązkowy i nie do przecenienia.

I nie chodzi o to, że chciałabym ingerować w zawartość merytoryczną czy ilościową, choć w pewnym sensie również tak - jako, że znaczenie badawcze pracy mierzone jest zawsze m.in. stopniem jej kompletności i nieodzowności dla późniejszych badaczy i pokoleń. I to właśnie doktorant jest w stanie przedstawić wyniki badań, dzięki którym - jak mówi Umberto Eco pisząc książkę o pracach dyplomowych i doktorskich - jest on zdolny posunąć swoją dyscyplinę o kilka kroków naprzód.

Praca, według zaleceń Umberto Eco, może dotyczyć dowolnie wybranego tematu, może być śmiała, a nawet arogancka i ryzykowna - rzecz w tym, by była złożonym, pogłębionym zapisem autentycznego jej doświadczenia. Umberto Eco mówi o tym wprost: (...) *nawet w pracy licencjackiej lub magisterskiej (...) student może napisać, że Dante był złym poetą, pod warunkiem, że będzie to wynik co najmniej trzystustronicowej wnikliwej analizy jego tekstów.*<sup>1</sup>

Nie upieram się absolutnie przy trzystustronicowej dysertacji w sensie dosłownym, chcę tylko zaznaczyć, że uważam za zbyt pospieszne i pobieżne potraktowanie poszczególnych kwestii dysertacji. Treści pracy są przedstawione w ciekawy sposób, ale niewyczerpujący. Ten sam niedosyt towarzyszy przy rozdziale 3. Również tu arytmetyka nie działa na korzyść: 3.1. *Próby analityczne* (str.19-22); 3.2. *Próby sceniczne* (str.22-25); 3.3. *Koncepcja spektaklu* (str.26-28) - bo nie zagwarantowała pogłębienia wszystkich wspomnianych aspektów: jak prowadzona jest narracja, jak podawany jest tekst, jak prowadzona jest dramaturgia: muzyczna, choreograficzna, scenograficzna; w jaki sposób budowana jest dramaturgia światła (również stroboskopowego), jaka jest dramaturgiczna funkcjonalność wykorzystania utworów muzycznych z szerokiego obiegu popkulturowego - m.in. : ballady Krzysztofa Komedy i Agnieszki Osieckiej: *Nim wstanie dzień* z filmu *“Prawo i pięść”* z 1962 roku czy ludowej pieśni *Piejo kury piejo ni mają koguta*, czy utworu Skaldów: *Z kopyta kulig rwie*, czy *Noś długie włosy* zespołu Elektryczne Gitary, parafrazy Krystyny Jandy - *A ja jestem, proszę pani (Matki Boskiej) na zakręcie*; religijnej *“Barki”*, kultowej pieśni pokolenia JP II, czy rapersko-hiphopowego tekstu Magika: *Jestem bogiem* lub *Dancing queen* zespołu ABBA; i naturalnie najważniejszego w kontekście pracy utworu muzycznego: *W stepie szerokim*, z filmu *“Przygody pana Michała”* skomponowanym przez Wojciecha Kilara i Jerzego Lutosławskiego z 1969 roku.

Ciekawy jest sposób, w jaki popkulturowe utwory muzyczne wnikają równoprawnie w samodzielną strukturę teatru, potęgują jego sceniczny język - choć na początku wydają się tylko prowokacją.

Naturalnie doktorant wiele z tych kwestii zamieszcza w swojej dysertacji mając ich pełną aktorską świadomość, czego najlepszym przykładem jest jego rola w spektaklu - ze szczególnym uwzględnieniem pierwszej sceny pojawienia się Michała Wołodyjowskiego (16:22) czy niezwykle ciekawie, pomysłowo dramaturgicznie i choreograficznie poprowadzonej scenie śpiewanej *W stepie*

<sup>1</sup> U. Eco, Jak napisać pracę dyplomową. Poradnik dla humanistów, przekład i aneks G. Jurkowlaniec, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2022, s. 33.

*szerokim* oraz w pojedynku z Kmicicem (18:48-21:11) - z tym, że w teoretycznej rozprawie nie pogłębia wielu w/w aspektów. Co więcej - przyjmując rolę pana Michała Wołodyjowskiego - tak, jak niegdyś Tadeusz Łomnicki - Michał Znaniński musi być gotowy na wysoko stawiane wymagania - zarówno te sceniczne, jak i te badawcze. Oryginalny sposób, w jaki zbudował rolę na scenie - wymaga równie wnikliwego, zaawansowanego przeprowadzenia pracy teoretycznej.

Oszczędna bibliografia również dowodzi bardzo podstawowego potraktowania tematu badań i poszukiwań.

Wyrażam swój niedosyt szczególnie dlatego, że pan Mateusz Znaniński jest aktorem, ale również reżyserem o bardzo ciekawym dorobku artystycznym, cenionym i wielokrotnie nagradzanym, wciąż poszukującym; nadto - spektakl "Potop" i jego rolę Michała Wołodyjowskiego uważam za interesującą, złożoną i nieoczywistą - dysertacja zasługiwała więc na bardziej wnikliwe poszukiwania i pogłębione badania, co nie zmienia faktu, że w stopniu dostatecznym zasługuje na pozytywne rozpatrzenie wniosku o nadanie stopnia doktora w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne.

### Konkluzja

Biorąc pod uwagę bogate osiągnięcia artystyczne oraz pracę teoretyczną, która w mojej ocenie, pomimo wielu uwag, zasługuje na pozytywne rozpatrzenie - stwierdzam, że mgr Mateusz Znaniński spełnia wymagania stawiane w związku z ubieganiem się o nadanie stopnia doktora w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne.

