

Akademia Teatralna

im. A. Zelwerowicza w Warszawie

**Recenzja pracy doktorskiej**  
**pani mgr Katarzyny Chmary-Collins**  
**pt. „Analiza roli w spektaklu scenariuszowym „WAG - żona i dziewczyna piłkarza”**  
**przygotowanej z wykorzystaniem technik improwizacji teatralnej”**  
**w związku z toczącym się postępowaniem**  
**o nadanie stopnia doktora w dziedzinie sztuki,**  
**dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne.**

Pani Katarzyna Chmara-Collins studiowała na Wydziale Aktorskim Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w latach 1996-2000. Tam też złożyła egzamin magisterski i uzyskała tytuł magistra sztuki w 2001 roku. Zaraz po studiach pracowała w Teatrze Lalki i Aktora Pinokio w Łodzi. W 2009 r. w Irlandii ukończyła studia wychowania przedszkolnego i wczesnoszkolnego w Coláiste Stiofáin Naofa College of Further Education w Cork w Irlandii.

W 2011 r. ukończyła studia podyplomowe na uniwersytecie Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy - Przygotowanie pedagogiczne ; w Wyższej Szkole Gospodarki w Bydgoszczy - Zarządzanie kulturą . Pani Katarzyna Chmara-Collins jest współzałożycielką teatru improwizacji „wymyWammy” działającym w Miejskim Centrum Kultury w Bydgoszczy oraz Duo Impro- „Dwie Siostry”. Jest członkinią teatru „Impro Atak!” w Łodzi, grupy „7 Kobiet w różnym wieku”, Irlandzko-polskiego duetu „Which is Which”, a także europejskiego projektu improwizacji „Ohana”. Jest także współorganizatorką Międzynarodowego Festiwalu Improwizacji Teatralnej „Improdrom” w Bydgoszczy. Od września 2018 r. rozpoczęła współpracę z teatrem Capitol w Warszawie. Pracuje jako aktorka w Teatrze Kameralnym w Bydgoszczy

**Dorobek artystyczny**

Jeszcze jako studentka pani Katarzyna Chmara-Collins brała udział w wielu etiudach studenckich PWSFTViT jak choćby: Ostatni raz, 1998; Rysa, obsada aktorska (koleżanka), 1998; Q, 1999; Po drugiej stronie, 1999; Mój Meksyk, 1999; Zapach deszczu, 1999; Spotkanie, 2000; Kręgi

snu, 2000; Byłem małym chłopcem (głos postaci animowanej-Pani), 2000; Przez chmury 2000; Męska sprawa, (katechetka), 2001; Igraszki czasu, 2001; Gnom, 2001; Siedem dni, (Karina), 2002; Próba, 2003; Sandra, 2003;

W swoim dorobku artystycznym posiada role w serialach telewizyjnych i filmach fabularnych: Na dobre i na złe (Aneta, matka Łukasza) 2023, (Ewa) 2015; Stulecie Winnych (dozorczynie) 2020; Barwy szczęścia (Zawadzka, nauczycielka Johna), 2018; Wojenne dziewczyny (pielęgniarka), 2018; Komisarz Alex (Marta Wilczyńska, żona Tadeusza), 2015; Piąty stadion (Holenderka) 2012-2014; A song for Rebecca (Anna); Na Wspólnej, (pani psycholog), 2003; Magiczne Drzewo, (sprzedawczynie w sklepie z farbami), 2002; Królowa Aniołów, film fabularny, (pielęgniarka), 1999; EŠTEBÁK, film fabularny, (Polka), 2011; Serce na dłoni, film fabularny, (rejestratorka), 2008; Jak to jest być moją matką, film fabularny - krótkometrażowy (Katya), 2007; Chopin. Pragnienie miłości, 2003; Pani Katarzyna Chmara-Collins pełniła rolę asystenta reżysera przy realizacji etudy szkolnej The water fight 2003 oraz podjęła współpracę reżyserską przy realizacji etudy szkolnej Roomservice 2004.

Po zaangażowaniu się do Teatru Kameralnego w Bydgoszczy (niestety nie odnalazłam w dokumentacji daty) zagrała: Lady Grejtest w Proszę słońca w reż. Arkadiusza Klucznika, Ciotkę Leokadię w Bajkach dla niegrzecznych dzieci w reż. Justyny Żar, Innych w Ninie i Paulu w reż. Rafała Matusza, Babcie w Smokach w reż. Jerzego Jana Połńskiego, Panią Kornik w Matyldzie w reż. Jacka Mikołajczyka, Białą Czarownicę w Opowieści z Narnii w reż. Gabriela Gietzky'ego, Nauczycielkę (głos) w Drapando w reż. Tomasza Valldal Czarneckiego oraz Kobietę 1 w WAG – żona i dziewczyna piłkarza w reż. Mirosława Henke.

Od 2011 r. do chwili obecnej pracuje jako, jak sama mówi: „nauczyciel sztuki”. Prowadzi warsztaty teatralne i techniki improwizacji. Jest instruktorką teatralną, uczy emisji głosu. Jako nauczyciel improwizacji teatralnej zapraszana jest na międzynarodowe festiwale między innymi do Grecji, Rumunii, Niemiec, Indii, Estonii, Irlandii, Portugalii i Polski.

### **Rozprawa doktorska**

Z dołączonej dokumentacji wynika, iż doktorantka nie ubiegała się uprzednio o nadanie stopnia doktora. Pani Katarzyna Chmara-Collins przedstawiła interesujący pisemny komentarz do pracy doktorskiej pt: „Analiza roli w spektaklu scenariuszowym „WAG - żona i dziewczyna piłkarza” przygotowanej z wykorzystaniem technik improwizacji teatralnej”. Rozprawa doktorska została napisana pod kierunkiem dr hab. Piotra Seweryńskiego. Praca składa się ze wstępu, sześciu rozdziałów, wniosków i podsumowania, spisu ilustracji oraz bogatej bibliografii stworzonej także ze źródłowych linków internetowych, całość w objętości 77 stron.

## Wstęp

We wstępie doktorantka wyznacza cel badania. Jest nim wykazanie, iż improwizacja aktorska to narzędzie, które pozwala na konstruowanie postaci scenicznej także w przedstawieniach opartych na scenariuszu. We wstępie pani Katarzyna Chmara-Collins zaznacza: „*Chciałabym, aby moja praca doktorska nie była kolejnym woluminem na półce szkolnej biblioteki, przez którą trudno się „przebić” ze względu na szlachetny ale i niezrozumiały akademicki język, którego współczesny student czy adept sztuki teatralnej nie używa na codzień w pracy nad rolą. Chcę aby była żywą analizą wartościowej i użytecznej metody pracy aktora*”. To szczytny cel - rzeczywiście praca napisana jest przystępnym językiem, zrozumiałym dla każdego odbiorcy.

## Rozdział pierwszy - Improwizacja - definicje, kontekst kulturowy, możliwości implementacji artystycznej

W rozdziale pierwszym doktorantka wyjaśnia pojęcia, odwołuje się do tradycji i korzeni działań improwizowanych, których początki plasuje w okresie baroku i romantyzmu wskazując jednocześnie drugą połowę wieku XIX jako okres rozszerzenia i rozwinięcia sztuki improwizowanej. Autorka przywołuje przykłady rozwoju improwizacji w sztukach muzycznych, tanecznych, plastycznych, w literaturze oraz w teatrze odnosząc je do reprezentatywnych twórców tych sztuk np Johna Cage'a, Isadory Duncan, Wasilija Kandinsky'ego, Stanisława Niegoszewskiego.

Autorka pisze: „*Improwizacja teatralna to forma, która polega na spontanicznej grze aktorów, bez żadnego scenariusza i wcześniejszego przygotowania do roli. Całkiem jak w realnym życiu, gdzie każdy z nas jest aktorem i musimy funkcjonować bez znajomości scenariusza bo przecież co chwilę zaskakuje nas jakaś nowa sytuacja i nowe, nie planowane wydarzenia (...) W naszym kraju improwizacja kojarzy się głównie z wymyślaniem czegoś na poczekaniu lub udawaniem – to zwykle ma negatywne konotacje, zarówno w odbiorze, jaki efekcie artystycznym – bo jak coś jest wymyślone na poczekaniu, to nie może być wysokiej jakości. Jednak techniki improwizacji teatralnej mają swoje konkretne zastosowania i procedury postępowania. To nie jest wymyślanie czegoś na poczekaniu, to pewien rodzaj postępowania, w którym obowiązują zasady komunikacji i pracy nad sobą, pozwalające odnaleźć się praktycznie w każdej sytuacji i zachować przy tym wysoką jakość sceniczną*”.

Autorka przywołuje rolę i wymiar warsztatu teatralnego i technik improwizacji kładąc nacisk na pewnego rodzaju sformalizowany system w którym działa „tu i teraz” improwizator. „*Jako profesjonalna aktorka – pracująca w teatrze scenariuszowym i występująca w teatrze improwizacji – mam większą świadomość siebie i partnera scenicznego. Spektakle tworzone w*

obecności widza są ciekawą formą socjologiczną, ponieważ nie muszą one wykorzystywać technologicznych nowinek by go zaskoczyć. Wykorzystują żywego człowieka, aktora, który dzięki swojemu warsztatowi i technikom improwizacji nadaje formie teatralnej inny wymiar, a widz intensywnie reagując emocjonalnie, staje się współtwórcą spektaklu (...) Należy tutaj podkreślić, że improwizacja nie jest techniką nową, ani innowacyjną dla aktora. Istnieje tak długo, jak tworzone są przedstawienia teatralne oraz praca nad tworzeniem postaci scenicznych. Zmienia się jednak jej pojmowanie jako elementu warsztatu aktorskiego i coraz częściej świadomie wykorzystywana jest w pracy aktora i reżysera.”.

Położenie środka ciężkości na warsztat aktora oraz zwrócenie uwagi na zmieniającą się świadomość używanych przez aktorów narzędzi scenicznych oraz rolę widza w procesie improwizacji to ważne elementy tego wywodu.

## **Rozdział drugi - Sylwetki kluczowych twórców związanych z improwizacją teatralną**

Rozdział drugi przynosi sylwetki wybitnych twórców Teatru oraz zbiór ich najważniejszych spostrzeżeń, myśli i metod przyczyniających się do rozwoju sztuki improwizacji. Od Konstantego Stanisławskiego, Michaiła Czechowa, Mikołaja Demidowa, Jerzego Grotowskiego, Keitha Johnstone'a, Violi Spolin po Dela Close'a. To bardzo ciekawy rozdział pokazujący moim zdaniem wspólne korzenie, jak to określa doktorantka, „teatru scenariuszowego i teatru improwizacji”. Czytając ten rozdział studenci, na których świadomości, i słusznie, tak doktorantce zależy, mogli by powiedzieć - ja to znam, też tak myślę, może nie trzeba się tej improwizacji bać?

## **Rozdział trzeci - Elementy improwizacji teatralnej przydatne do budowania roli w spektaklu improwizowanym**

To bardzo ciekawy rozdział, w którym pani Katarzyna Chmara-Collins przedstawia formaty improwizowane wraz z przydatnymi ćwiczeniami wykorzystywanymi w pracy improwizatora. Sama wyróżnia najważniejsze, jej zdaniem, elementy: *sluchanie*, praca na partnera („*sprawienie aby partner błyszczał na scenie*”), *spontaniczność*, *szukanie innego niż własne centrum w ciele*, *koło emocji* (za R Plutchikiem), *wizualizacja kolorów emocji*, *wyobrażanie sobie przedmiotów*, *ćwiczenie kreatywnego języka*.

Czytając ten rozdział nie mogłam oprzeć się wrażeniu, iż część ćwiczeń przywołanych przez autorkę żywo przypomina szereg działań aktorskich wykonywanych w szkołach teatralnych w ramach przedmiotu elementarne zadania aktorskie. Jak choćby ćwiczenie *drzwi*, *wcielanie się w zwierzęta*, *przeciążenie* czy zwrócenie szczególnej uwagi na *oddychanie* - elementu traktowanego jako podstawa każdego działania scenicznego. Czy te, które na dalszym etapie kształcenia aktorskiego przynoszą pracę nad rolą z *emocjonalną siódmką* oznaczającą ćwiczenia rozwoju

emocjonalnego postaci nazywanych często Schodami Zapasiewicza. Czyli istnieje wspólny mianownik stanowiący podstawę działań aktorskich. Budowanie warsztatu aktorskiego to długa i żmudna droga jednak przynosi efekty jeśli jest przebyta świadomie.

**Rozdział czwarty - WAG - kontekst socjologiczny i kulturowy zjawiska jako podstawa do zrozumienia ról obu bohaterów; Rozdział piąty - Budowanie roli Kobiety A w spektaklu scenariuszowym Gemmy Doorly pt. „WAG - żona i dziewczyna piłkarza” przy użyciu technik improwizacji; Rozdział szósty - Warstwa zewnętrzna spektaklu i postaci**

Ta część rozprawy doktorskiej przynosi omówienie wyników badań doktorantki. Zawiera, zwłaszcza w rozdziale piątym, szczegółowy opis użycia technik i formatów improwizowanych w budowaniu postaci Kobiety A. To bardzo ciekawy zapis procesu twórczego w teatrze scenariuszowym. Doktorantka na konkretnych przykładach wykazuje jak techniki używane w improwizacji pomogły na etapie prób uzyskać prawidłową relację z partnerką, budować swoją postać, być tu i teraz. Jak sama pisze: *„Spektakl improwizowany nigdy nie pojawi się ponownie w takiej samej postaci. Dzięki temu mamy poczucie świeżości zdarzeń scenicznych. Jeśli aktor gra spektakl scenariuszowy w sposób improwizatorski to pomija aspekt powtarzalności, za każdym razem robiąc próbę, albo grając dane sceny, podchodzi do nich znowu świeżością, a więc wyostrzony mi zmysłami. Za każdym razem może w danej postaci odkryć coś nowego odczuwać nowe rzeczy. Rozwijać postać odkrywając na nowo jej portret psychologiczny. Dzięki temu dana rola staje się coraz lepsza jej potencjał nigdy się nie kończy. To pomaga aktorowi rozwijać się. Dzięki wykorzystaniu technik impro, postać grana na scenie zyskuje autentyczność. Często w teatrze postaci są przejaskrawione i mało plastyczne, gdyż aktor wcielając się w rolę nakłada jeden szablon. Ubiera się w postać od stóp do głów i próbuje ją zapamiętać. Jeśli jednak aktor skorzysta z technik improwizacji wcielając się w rolę, to ewoluuje ona w każdym momencie. Proces powstawania postaci staje się żywa materia, tworzone na oczach widza. Dzięki temu publiczność może obejrzeć się w postaci jak w lustrze. Autentyczność za sadza się również na tym, że aktor za każdym razem tworzy tę postać inaczej – Decyduje o tym jego aktualny stan emocjonalny, przeżycia. Spontanicznie kreuje świat, więc widoczne są czasem różne niedociągnięcia które czynią postać bardziej prawdziwą, a publiczność się z nią bardziej spaja i utożsamia.*

Wywód przeprowadzony przez panią Katarzynę Chmarę-Collins jest jasny i klarowny, użyta ikonografia wzbogaca sferę znaczeniową rozprawy. Szkoda, że w rozprawie zabrakło miejsca na deklarowane przed rozpoczęciem badań wywiady. Autorka zakładała: *„Część badawczą mojej pracy będą stanowiły wywiady z aktorami teatralnymi, którzy oprócz grania w spektaklach scenariuszowych, zajmują się także improwizacją teatralną, między innymi z Alanem Coxem,*

*Beatrix Brunschko, Heather Unquhart, Janem Peszkiem. Chciałabym skupić się nie tylko na polskich aktorach ale także aktorach europejskich z którymi miałam przyjemność pracować podczas wielu międzynarodowych projektów*". Wywiady napewno wzbogaciły by pracę, może rzuciły nowe światło na zagadnienia, którymi zajmuje się doktorantka w swoich badaniach. Ciekawi również punkt widzenia partnerki scenicznej, jej reakcja na nowe podejście w pracy nad spektaklem scenariuszowym. Tego elementu także zabrakło mi w rozprawie. Doktorantka pokazuje jednak wielość ścieżek prowadzących do celu - do żywego, świadomego siebie i swoich narzędzi aktora.

### **Spektakl WAG - żona i dziewczyna piłkarza**

Z zainteresowaniem obejrzałam zapis przedstawienia. Wszystkie tropy przedstawione w rozdziale piątym i szóstym znajdują zastosowanie w przedstawieniu. Od wykreowania specyficznej przestrzeni scenicznej z funkcjonalną i znaczącą scenografią, przez dobór kostiumów aż po korzystanie z rozwiązań scenicznych uwypuklających skomplikowaną relację między postaciami obu Kobiet. Kobieta A prawdziwie słucha swojej partnerki, rola zbudowana jest na kontrastach, rysowana jest mocną kreską, wykorzystuje elementy komiczne. Po pierwszym etapie nawiązywania rozmowy kiedy postać Kobiety A rozpięta jest między złością a grą, pokazywaną uprzejmością, gdzie dialog jest rwany, co unaocznia zróżnicowaną pozycję Kobiet i ich wspólne poznawanie, rodzi się relacja i prawdziwy przepływ dialogu. Widać wypracowaną na próbach relację, zmiany rytmów dialogu, mocno zaznaczone momenty kulminacyjne. Rola Kobiety A uzyskuje rys poważny, staje się wielowymiarowa, rozwija się podobnie jak relacja obu Kobiet. Kobieta A dominuje. Pani Katarzyna Chmara -Collins wykorzystuje odpowiednie natężenie głosu, celową gestykulację i ruch postaci zbudowany na pomyśle użycia butów na wysokim obcasie (szpilek). Wraz ze zmianą kostiumu postać Kobiety A przepoczwarza się, spadają maski, postać budzi współczucie, staje się bliska. Pani Katarzyna Chmara-Collins stworzyła złożoną postać używając świadomie technik improwizacyjnych. Rodzi się pytanie jak sprawdzają się techniki improwizacji w procesie eksploatacji spektaklu?

### **Konkluzja**

Pani Katarzyna Chmara-Collins we **wnioskach i podsumowaniu** pisze: *techniki improwizacji w pracy nad budowaniem postaci są dla mnie w ogóle (a więc nie tylko przy pracy nad Kobietą A) bardzo pomocne – pozwalają mi pielęgnować „wewnętrzne dziecko”, które niczym nie skrępowane potrafi w pełni wykorzystywać proces twórczy. Pozwalam sobie na całkowicie szczere reakcje, które wynikają z celu, który mam do osiągnięcia oraz z interakcji między partnerem scenicznym a mną. Nie zastanawiam się nad „jak”. Ważne jest dla mnie nieustające bycie w procesie postrzegania. Scenariusz, który przetłumaczyłam, a także moja droga, by udowodnić, że*

*improwizacja teatralna jest wartościową i bardzo potrzebną dziedziną sztuki, była dość długa i bolesna.(...) Mimo przeciwności losu i utraty możliwości pracy w zawodzie, nie poddałam się, tylko szukałam rozwiązań. Wtedy znalazłam improwizację teatralną, która dla profesjonalnej aktorki stała się wspólnym narzędziem do samorozwoju, do pracy nad swoim warszatem. Mój doktorat jest dla mnie symbolem wyzwolenia się ze stereotypów.*

Z lektury pracy wyłania się obraz - marzenie o uzyskiwaniu takiej aktorskiej świadomości/ uważności, która doprowadzi do zrodzenia się aktora wspólnotowego w pełnym wymiarze tego słowa. Czyli do PARTNERA. Praca pokazuje świadomość doktorantki w poszukiwaniu rozwiązań twórczych w oparciu o doświadczenia zdobyte w pracy w teatrze improwizowanym z niedostatecznie używaną w pracy aktorskiej metodą improwizacji. Może warto rozważyć skonstruowanie skryptu dla studentów aktorstwa aby intensywniej przybliżyć im wyniki badań oraz dać przyczynek do studiowania tych zagadnień.

Prof. Wiesław Komasa mawia: „sztuka dwuosobowa opiera się tylko i wyłącznie na dialogu”. To znaczy na współistnieniu, na słuchaniu, na żywym reagowaniu w założonych okolicznościach scenicznych. Dialog jest najbardziej bliski prawdy. Dzięki technikom improwizacji można wzbogacać założenia, dzięki rozbudowaniu świadomości aktorskiej w byciu „tu i teraz” na scenie, w żywym kontakcie z partnerem/partnerami, w wolności kreowania sytuacji scenicznych można próbować poszerzać pola eksploracji twórczej.

Biorąc pod uwagę różnorodny i ciekawy dorobek artystyczny doktorantki, dzieło - przedstawienie **WAG - żona i dziewczyna piłkarza** zrealizowane w Teatrze Kameralnym w Bydgoszczy oraz rozprawę doktorską napisaną pod kierunkiem dr hab. Piotra Seweryńskiego, w której doktorantka prezentuje tak wiedzę teoretyczną jak i umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy artystycznej stwierdzam, iż spełniają one wymogi Ustawy Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce z dnia 20 lipca 2018 roku (§ 186, 187) i popieram wniosek w związku z prowadzonym postępowaniem o nadanie mgr Katarzynie Chmarze-Collins stopnia doktora w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne.

