

Dr hab. Beata Guetzalska

Akademia Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie

Kraków, 30.04.2023

RECENZJA

W postępowaniu o nadanie stopnia doktor habilitowanej

w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuki teatralne i filmowe

pani dr Weroniki Szczawińskiej

Weronika Szczawińska należy do najważniejszych i najbardziej wpływowych twórczyń i twórców teatralnych młodszej pokolenia, współkształtując oblicze dzisiejszego polskiego teatru. Na uwagę zasługuje zarówno jej różnorodna aktywność (jest przede wszystkim reżyserką, ale bywa również aktorką, performerką, autorką adaptacji, dramaturżką), oraz działanie w szerokim spektrum podmiotów kultury, od renomowanych scen teatralnych dużych miast (Warszawa, Bydgoszcz, Wrocław, Kraków), do teatrów w mniejszych ośrodkach i scen alternatywnych. Specyficznym i bardzo rzadko w Polsce spotykanym aspektem jej działań twórczych jest łączenie pracy teatralnej z uprawianiem nowoczesnej humanistyki oraz korzystanie z jej narzędzi w procesie teatralnym. Szczawińska jest absolwentką studiów kulturoznawczych (w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych) na Uniwersytecie Warszawskim oraz studiów reżyserkich w Akademii Teatralnej w Warszawie.

BIURO RADY DYSCYPLINY
Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza

Wpłynęło dnia.....04.05.2023.....

l.dz.....124/A/05/23.....

- I. **Osiągnięcie artystyczne wskazane przez panią Weronikę Szczawińską jako podstawa ubiegania się o stopień doktor habilitowanej: reżyserii spektakli „Po prostu” (Instytut Sztuk Performatywnych, Warszawa, 2019), oraz „Onko” (TR Warszawa, 2021)**

Opinia:

Przedstawione spektakle, *Po prostu* i *Onko*, powstałe w odstępie dwóch lat, łączy tyleż podobieństw, co różnic. Obydwa mają formę krótkiego, intensywnego wydarzenia dziejącego się wobec publiczności, w bezpośrednim z nią kontakcie, wytwarzającym doraźną wspólnotę. W jednym i w drugim występuje para aktorów, inaczej jednak skonfigurowanych. Oba przedstawienia są w zasadzie prezentacją tekstu, słowo jest tu zasadniczym nośnikiem sensu. Ważna jest również zbieżność tematyczna: *Po prostu* i *Onko* dotyczą elementarnej starcia człowieka ze śmiercią, własną bądź osoby najbliższej. Śmierć, ewentualna lub faktyczna, pojawia się w masce medycyny: jej konkretnych przedstawicieli oraz bezosobowych i bezdusznych procedur. Na poziomie decyzji artystycznych najważniejszym obszarem wspólnym obu przedstawień jest kwestia biografii i autobiografii w teatrze: w jaki sposób możliwe jest dzisiaj prezentowanie, czy ściślej: zaistnienie, autobiografii w teatrze? Jakimi narzędziami opowiadać własną historię? Czym ona może być, jaki rodzaj komunikatu przekazywać, jakie więzy tworzyć z widownią?

Przedstawienia różnią się jednak pod wieloma względami: zarówno środowiskiem powstania (instytucjonalny, renomowany teatr – TR Warszawa, oraz fundacja, której produkcje występują gościnnie – Instytut Sztuk Performatywnych), jak i formą oraz podejściem do materii tekstu. W jednym przypadku (*Po prostu*) mamy do czynienia z opowieścią fabularną, choć rozbitą na różnogatunkowe epizody, o meandrycznej strukturze i różnych trybach komunikacji. W drugim (*Onko*) temat naczelny jest realizowany w formule stand-upu, spleciony z innym tematem (doświadczeń zawodowych aktora) –

obydwa przeplatają się wedle logiki skojarzeń, nawiązań, gwałtownych zwrotów i zmian tonacji. *Po prostu* rozgrywa się wobec widzów, którym przeznaczono rolę świadków opowieści; w *Onko* widzowie są bezpośrednimi partnerami wyobrazonego dialogu z publicznością. W obydwu spektaklach, obierając różne strategie, Weronika Szczawińska bada przydatność i funkcjonowanie w dzisiejszym teatrze materiału autobiograficznego. Sprawdza, w jakim trybie i w jakich warunkach ten materiał jest budulcem dla więzi z publicznością, używając w tym celu różnych gestów reżyserskich i estetyk. Szczawińska chce uniknąć poetyki wyznania, w równym stopniu jak nakierowanej na osobę performującą autoprezentacji, skupionej na mówiącym podmiocie jako centrum zainteresowania odbiorców. Prezentowane historie mają raczej na celu pokazać przypadek własny jako jeden z wielu, reprezentatywny dla większej grupy społecznej, i dlatego tworzący z widownią wspólnotę solidarnych doświadczeń, a nie sentymentalnych wzruszeń.

Aby osiągnąć ów stan poczucia wspólnoty, zjednoczonej wobec pewnego doświadczenia, ale nie pochłoniętej przez emocje, reżyserka stosuje różne strategie wyobcowujące – to pokłosie myślenia Brechtowskiego, przetworzonego przez pokolenia artystów (niemieckich i nie tylko). W *Po prostu* aktor Piotr Wawer jest zaangażowany w opowiadanie własnej historii (opublikowanej jako tekst literacki w miesięczniku „Dialog”), ale Szczawińska tak kieruje narracją, by właśnie jemu nie przypadały najbardziej emocjonalne i osobiste momenty. Wawer szkicowo odgrywa więc inne postaci (głównego sprawcę tragedii, lekarza Morlińskiego, pielęgniarkę, innych lekarzy, prokuratorkę, policjantów), wchodzi też w relację z drugim, młodszym Piotrem Wawrem (Łukasz Stawarczyk), opisując jego stany i działania niejako z zewnątrz. W ten sposób historia się rozszczepia na dwie perspektywy: współczesność starszego aktora, opowiadającego z dystansu kiludziesięciu lat, i aktualność młodego Piotra Wawra,

uczetniczącego „wtedy” w biegu zdarzeń o tragicznym finale. Zwraca uwagę bardzo ciekawa strategia wobec najbardziej poruszających fragmentów opowieści (błąd lekarski i skandaliczne zaniedbanie pacjentki, jej powolne umieranie, rozpaczliwe i mało racjonalne próby dochodzenia sprawiedliwości, opresywność milicji): są one relacjonowane na dwa, a w finale nawet trzy głosy (oprócz Wawra seniora i Stawarczyka włącza się również z offu nagrany głos Wawra juniora), tworząc pewien kontrapunkt rywalizujących ze sobą wypowiedzi, co ma zapobiec wywołaniu prostych emocji współczucia i utożsamiania się z bohaterem. Wyobcowaniu służą również dekoracyjne, teatralne kostiumy, jakby nie pasujące do sytuacji i sposób instalacji aktorów pomiędzy widownią: są pomiędzy widzami, zasiadają na krzesłach we wspólnym kręgu, ale tylko w paru momentach nawiązują z nimi bezpośredni kontakt – przez większość czasu są obok, w odrębnym świecie opowieści. Gatunkowo spektakl sytuuje się między słuchowiskiem, czytaniem perforamtywnym i teatrem dokumentalnym. Choć wydaje się, że twórcy zmierzali do przedstawienia „obiektywnej” historii, dotyczącej starcia człowieka z bezdusznym i skorumpowanym systemem państwowym, a pośrednim celem było obnażenie trwających do dziś społecznych mechanizmów stawiających jednostkę na przegranej pozycji, to jednak nie uniknęli pewnej nadwyżki emocjonalnej w odbiorze, która osłabiała krytyczną moc przekazu. Śledząc recepcję przedstawienia w recenzjach i opiniach, można mieć wrażenie, że spektakl został odebrany znacznie bardziej wprost, po linii zawartości historii, niż zakładały to zróżnicowane strategie twórców.

Onko (TR Warszawa, 2021) jest spektaklem również autobiograficznym – tym razem Szczawińska, reżyserka i współautorka scenariusza, a także aktorka, tematyzuje swoje doświadczenia jako pacjentki onkologicznej. Właśnie tematyzuje, a nie opowiada, ponieważ tryb komunikacji, jak i estetyka odrzucają klasyczny schemat narracyjnego przedstawiania doświadczenia. Wybrana przez twórców, Weronikę Szczawińską i

Sebastiana Pawlaka, formuła *stand-upu*, (poddana zresztą zabiegom pastiszowym), kieruje się zmienną, zaskakującą strukturą dyktowaną wymogami bezpośredniego kontaktu z publicznością. Nie można ani na chwilę stracić uwagi widzów, a o powodzeniu występu świadczą ich wyraźnie manifestowane reakcje. W tym przypadku zastosowano szereg środków, pozwalających z odpowiednim dystansem przedstawiać traumatyczne doświadczenia: Weronikę reprezentuje aktor – mężczyzna, powtarzający wielokrotnie zwrot „Cześć, jestem Weronika i mam raka...” Dystansują również teatralne chwyt – złożony z dwojga wykonawców cyrkowy koń, piosenka rodem z teatru dla dzieci („W teatrze jest wszystko możliwe...”), teatralny gong i kurtynka, a także – na innym poziomie – odwołania do krakowskiej awangardy sprzed półwiecza w scenografii i kostiumach. By jeszcze mocniej zakwestionować reprezentację, aktor zmienia ów kluczowy zwrot i zaczyna opowiadać o sobie („Cześć, jestem Sebastian..”) Poszczególne części jego monologu, tylko z rzadka punktowane reakcjami obecnej na scenie Szczawińskiej, mają różny poziom narracyjności: jedne relacjonują konkretne doświadczenia, inne są czystą prowokacją, ekscesem, czasem gestem autoironicznym, prześmiewczym, samoobnażającym. Kondycja pacjentki onkologicznej Weroniki ukazywana jest w migotliwie zmiennych perspektywach, raz jako ofiary medykalizacji, raz w uciążliwej społecznie roli chorej, to znów kalkulującej ciekawy temat do spektaklu artystki. Wyznania „Sebastiana” dotyczą natomiast kariery zawodowej i związanej z sukcesem (czyli „doczołganiem się do TR-u) sumy upokorzeń przekroczeń.

Całość spektaklu jest błyskotliwym, wielowymiarowym efektem sproblematyzowania kwestii materii autobiograficznej w teatrze. Z jednej strony istnieje, po obu stronach – twórców i odbiorców – potrzeba autentyzmu, szczerości, prawdy, świadectwa realnych doświadczeń. Z drugiej – wiadomo, że tak zwana „prawda” i szczerość w teatrze musi być sztucznym konstruktem zbudowanym wedle jakichś zasad; pytaniem pozostaje również

sprawa celowości takiej autobiograficznej wypowiedzi. Co właściwie twórcy chcą osiągnąć? W jaki sposób wytworzyć efekt zbliżenia z widownią, poczucie wspólnoty? Czy lepiej służą temu empatia i wzruszenie, czy komizm i autodystans? Ten obszar pytań został uruchomiony i przeprowadzony w *Onko* z dużą skutecznością. Moje wątpliwości budzi jedna sprawa: zestawienie doświadczeń pacjentki chorej na raka, doświadczającej lęku, uciążliwych terapii, bezdusznosci ze strony personelu medycznego, słowem całego horroru chorowania na raka w Polsce, z doświadczeniami aktora z sukcesem rozwijającego swoją zawodową drogę. Owo „doczołganie się” do TR-u trudno traktować jako traumę zasługującą na szczególne współczucie, tak samo jak „dawanie z siebie wszystkiego” i przekroczenia emocjonalne na próbach. Wyobrażenia artystów sceny, że tylko ich profesja generuje jakieś szczególnie bolesne doświadczenia psychiczne i wymaga ponoszenia nadmiernych kosztów osobistych, wydaje się mocno dyskusyjne.

Dodać trzeba, że obydwie przedstawienia spotkały się z pozytywnym odbiorem publiczności i krytyki, były zapraszane na festiwale i przyniosły nagrody ich twórcom. Bez wątpienia są one całkowicie satysfakcjonującym świadectwem poziomu artystycznego i warsztatu dla uzyskania stopnia doktora habilitowanego w dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne.

II. Opinia dotycząca dorobku artystycznego pani Weroniki Szczawińskiej, udokumentowanego w spisie osiągnięć

Uwagę zwraca przede wszystkim znaczący dorobek intelektualny i naukowy pani Weroniki Szczawińskiej. Jako doktor nauka humanistycznych, publikuje ona artykuły, rozprawy, wywiady, a także tłumaczenia na język angielski. Dotyczą one szerokiego spektrum zagadnień związanych z najnowszymi tematami i ujęciami współczesnej humanistyki: performansu i performatywności, feminizmu, rewizji tradycji teatralnej, roli teatru w najbliższej przyszłości. Omówienie tych dokonań wymagałoby osobnej recenzji. Trzeba jednak podkreślić silne związki między intelektualnymi zasobami i praktyką twórczą pani Szczawińskiej: wielokrotnie

udowadnia ona, że naukowa refleksja nad kulturą może służyć praktyce scenicznej, niejako wcielać ją w życie.

Na gruncie teatralnym dorobek pani Weroniki Szczawińskiej jest imponujący. W ciągu piętnastu lat od chwili debiutu (2007) wyreżyserowała 35 spektakli, a w wielu przypadkach pełniła również inne funkcje: dramaturżki, autorki lub współautorki scenariusza, performerki, aktorki. Jej przedstawienia są regularnie zapraszane na festiwale i przeglądy teatralne, szczególnie te najbardziej renomowane: na festiwalu Boska Komedja w Krakowie jej przedstawienia gościły kilkakrotnie, jak również na festiwalu Kontrapunkt w Szczecinie, na Festiwalu Sztuki Reżyserskiej Interpretacje w Katowicach, na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych i Kaliskich Spotkaniach Teatralnych – Festiwalu Sztuki Aktorskiej. Dyrektor teatru, zapraszając do pracy Weronikę Szczawińską może być niemal pewien, że jej spektakl objedzie wiele miejsc w Polsce. Ponadto Szczawińska przygotowała ogromną ilość innych wydarzeń teatralnych, takich jak sluchowiska, performanse, czytania performatywne i zdarzenia nie mieszczące się w żadnej z tych formuł. O powodzeniu jej przedstawień decydują w największym stopniu dwa czynniki: nowatorska forma i aktualne, obecne w dyskursie publicznym i w badaniach humanistycznych tematy. Jej przedstawienia doczekały się wielu analiz i szczegółowych opisów, stały się przedmiotem badań w publikacjach naukowych (*Jackie. Śmierć i księżniczka w Demokracja. Przedstawienia* Joanny Krakowskiej, *Geniusz w golfie w Performatywny archiwum teatru* Magdaleny Rewerendy) Trzykrotnie nominowana do prestiżowego Paszportu Polityki, otrzymała nagrodę w roku 2020.

Twórczość Szczawińskiej można ująć w kilka nurtów (które często splatają się ze sobą). Nurt feministyczny stawia pytania o rolę społeczną kobiet i kulturową presję, jakiej podlegają mimo pozornych „postępów”; obserwuje moc stereotypów i samouwikłań, wreszcie dotyka głośnych spraw przemocy seksualnej wobec kobiet (*Jackie. Śmierć i księżniczka*, 2008, *Noże w kurach*, 2010, *Białe małżeństwo*, 2010, *Jak być kochaną*, 2011, *Genialna przyjaciółka*, 2018, *Klub*,

2021). W innym nurcie Weronika Szczawińska mierzy się z tematem pamięci, dokonując rewizji biografii twórców kultury, przyglądając się ich aktualnej funkcjonalności (*RE//MIX Zamkow: 2 albo 3 rzeczy które o niej wiem*, 2012, *Geniusz w golfie*, 2014, *Komornicka. Biografia pozorna*, 2012). Reżyserka znana jest również z radykalnych dekonstrukcji polskiej klasyki (*Zemsta*, 2009, *W pustyni i w puszczy* - autorstwo scenariusza, 2011) oraz sięga po pozycje niesłusznie zapomniane (Tymoteusz Karpowicz, Amelia Hertzówna). Niektóre jej przedstawienia mają wyraźnie polityczny charakter, skupiają się na wywrotowym potencjale prowokacji.

Różnorodną, bogatą twórczość teatralną Weroniki Szczawińskiej można określić jako nowatorską, awangardową, podejmującą śmiałe eksperymenty, zaangażowaną w aktualne problemy społeczne, poszukującą odnowy procesu tworzenia w teatrze, sięgającą do różnych gatunków i rodzajów wypowiedzi, szukającą kontaktu z widownią.

III. Działalność dydaktyczna

Weronika Szczawińska ma spore doświadczenie dydaktyczne. Od roku 2019 jest wykładowczynią Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, wcześniej prowadziła tam zajęcia gościnnie. Pracowała ze studentami również w warszawskim Collegium Civitas, oraz Laboratorium Nowych Praktyk Teatralnych Uniwersytetu SWPS w Warszawie. Do działalności dydaktycznej zalicza także pracę w projekcie Scena Nowej Dramaturgii, w Teatrze im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie. Swoją pracę w tym obszarze Weronika Szczawińska traktuje bardzo poważnie, skupiając się przede wszystkim na nowych metodach nauczania (*feedback*) oraz wprowadzaniu niehierarchicznych zasad procesu dydaktycznego.

Konkluzja:

Po analizie przedstawionych osiągnięć dr Weroniki Szczawińskiej, zgłoszonych w postępowaniu o nadanie stopnia doktor habilitowanej, *Po prostu i Onko*, oraz jej dorobku artystycznego i dydaktycznego stwierdzam, że **kandydatka spełnia wymagania określone w art. 219 ustawy z dnia 20 lipca 2018 Prawo o Szkolnictwie Wyższym i Nauce** i wnioskuję o przyznanie jej stopnia doktor habilitowanej w dziedzinie sztuki w dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne.

Dr hab. Beata Guczalska



