

dr hab. Monika Jakowczuk, prof. AST
Akademia Sztuk Teatralnych
im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie

Kraków, 27.06.2026 r.

RECENZJA

rozprawy doktorskiej, dzieła artystycznego oraz dorobku

mgr. Adriana Zaremby,

**pt. Od głównej roli, po epizod. Współpraca z Wojciechem Smarzowskim
na przykładzie ról w „Bez tajemnic”, „Wołyniu”, „Klerze”, „Weselu” i „Domu
dobrym”**

sporządzona w związku z postępowaniem o nadanie stopnia doktora w dziedzinie sztuki,
w dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne

I. Uwagi wstępne i podstawa formalna

Podstawę niniejszej recenzji stanowią: rozprawa doktorska wraz ze streszczeniem, autoreferat z wykazem dorobku artystycznego oraz wskazana jako dzieło o istotnym znaczeniu, w rozumieniu art. 186 ust. 1 pkt 3 lit. c ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (t.j. Dz.U. 2024 poz. 1571 z późn. zm.), kreacja aktorska - rola Antka Wilka w filmie *Wołyń* w reżyserii Wojciecha Smarzowskiego (premiera 7 października 2016 r.). Rozprawa powstała pod kierunkiem prof. dr. hab. Grzegorza Chrapkiewicza.

Mgr Adrian Zaremba jest absolwentem Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie (dyplom magistra sztuki, 2016). W roku akademickim 2014/2015 otrzymał Nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego dla najlepszych studentów. Krótko po dyplomie rozpoczął pracę w macierzystej uczelni jako asystent prof. dr. hab. Grzegorza Chrapkiewicza w przedmiocie Praca nad rolą.

II. Ocena dorobku artystycznego

Wykaz dorobku obejmuje osiem ról teatralnych oraz dwadzieścia cztery role filmowe, telewizyjne i radiowe. Zwraca uwagę tempo, w jakim ten dorobek powstawał. Pierwsze zawodowe wyzwania mgr Adrian Zaremba podejmował jeszcze w trakcie studiów: epizod w *Jacku Strongu* w reżyserii Władysława Pasikowskiego, a następnie - po ukończeniu drugiego roku Wydziału Aktorskiego - główną rolę Jeremiego Krawczyka w serialu *Bez tajemnic* z 2013

roku. Wkrótce potem, przez dwa i pół sezonu, był członkiem zespołu Teatru Narodowego w Warszawie.

Na uwagę zasługuje rozpiętość tego dorobku, zarówno gatunkowa, jak i instytucjonalna. W Teatrze Narodowym Autor uczestniczył w realizacjach Jana Englerta, Eimuntasa Nekrošiusa, Piotra Cieplaka, Michała Zadary i Marcina Hycnara; występował ponadto w Teatrze Ateneum, Teatrze Capitol oraz w Teatrze Telewizji. Wśród reżyserów, z którymi pracował przed kamerą, znajdują się - obok Wojciecha Smarzowskiego - Andrzej Wajda, który powierzył mu rolę Wojtka w *Powidokach*, a także Waldemar Krzystek, Michał Rosa i Wojciech Adamczyk. Repertuar obejmuje zadania klasyczne i współczesne, sceniczne i filmowe, o zróżnicowanym ciężarze dramaturgicznym. Jest to dorobek dojrzały, świadczący o konsekwencji w prowadzeniu drogi zawodowej oraz o ugruntowanej pozycji, jaką aktor zdołał wypracować w środowisku filmowym i teatralnym.

Wskazanie roli Antka Wilka w *Wołyniu* jako dzieła o istotnym znaczeniu uważam za w pełni uzasadnione. Film, oparty na motywach opowiadań Stanisława Srokowskiego oraz na relacjach ocalałych, opowiada o rzezi wołyńskiej widzianej oczami głównej bohaterki, Zosi Głowackiej. Nagrodzono go dziewięcioma Orłami i pięcioma nagrodami na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, a w kinach obejrzało go około 1,4 mln widzów.

Sukces artystyczny i frekwencyjny to jednak nie wszystko. Film wywołał szeroką debatę publiczną dotyczącą trudnej, nierozliczonej historii oraz współczesnych problemów społecznych, ze skrajnym nacjonalizmem na czele. Udział w produkcji o takim ciężarze i takim rezonansie jest dla aktora doświadczeniem szczególnym, także poza wymiarem zawodowym.

Sama rola jest przy tym zadaniem trudniejszym, niż mogłoby się wydawać. Antek Wilk to młody żołnierz Armii Krajowej, ukształtowany w duchu patriotycznym idealista, którego wszystkie działania okazują się bezskuteczne: nie zdoła przekonać społeczności wsi do zorganizowania samoobrony, nie ocali przygarniającej go rodziny, a podjęta przez jego oddział próba pertraktacji kończy się śmiercią wysłanników. Konstrukcja postaci pozbawiona jest zatem punktu zwrotnego, w którym bohater odnosiłby choćby częściowe zwycięstwo, a także finałowej sceny pozwalającej zamknąć jej przebieg wyrazistym akcentem. Wykonawca nie otrzymał ani rozbudowanego materiału dialogowego, ani monologu, ani kulminacji - dysponował wyłącznie obecnością w kadrze, sytuowaną zresztą najczęściej obok postaci pierwszoplanowej. Rolę trzeba było wobec tego zbudować środkami pozawerbalnymi, w rejestrze skrajnej powściągliwości, tak by napięcie narastało pod powierzchnią i nigdy nie

znalazło efektownego ujścia. Aktor utrzymał ten rejestr konsekwentnie przez cały film, z rzadką dyscypliną wewnętrzną, a osiągnięta w ten sposób powściągliwość okazała się rozwiązaniem trafnym również w kontekście całości dzieła. Z punktu widzenia niniejszego postępowania nie mniej istotne jest jednak to, że po latach kreacja ta została przez samego wykonawcę poddana analizie krytycznej, wolnej od autoafirmacji.

III. Ocena rozprawy pisemnej

Rozprawa liczy 62 strony. Otwiera ją krótki wstęp, sytuujący całość przedsięwzięcia badawczego: Doktorant określa w nim zakres materiału - pięć ról zrealizowanych u jednego reżysera w ciągu dwunastu lat, na przestrzeni blisko stu dni zdjęciowych - oraz trzy zasadnicze pytania, wokół których organizuje wywód: o metodę pracy Wojciecha Smarzowskiego z aktorem, o sposób konstruowania roli filmowej w zależności od jej rozmiaru i funkcji oraz o fenomen nieformalnego zespołu aktorskiego skupionego wokół tego reżysera.

Trzon pracy stanowią trzy rozdziały analityczne, uporządkowane zarazem chronologicznie i problemowo. Rozdział pierwszy poświęcony jest roli pierwszoplanowej Jeremiego Krawczyka w serialu *Bez tajemnic* i podzielony na pięć podrozdziałów obejmujących kolejne etapy powstawania roli - od castingu, przez rozpoznanie metody reżysera, po analizę relacji między postaciami. Rozdział drugi, najobszerniejszy, dotyczy roli Antka Wilka w *Wołyniu* i wprowadza dodatkowo problematykę preprodukcji, trudności warsztatowych młodego aktora oraz autorskiego języka filmowego Smarzowskiego. Rozdział trzeci obejmuje trzy zadania mniejszego formatu - rolę drugoplanową w *Klerze* oraz epizody w *Weselu* i *Domu dobrym* - służąc wyprowadzeniu wniosków dotyczących specyfiki małej formy.

Całość zamyka rozbudowane podsumowanie o charakterze syntetyzującym, złożone z pięciu części: charakterystyki kina Smarzowskiego, porównawczej analizy struktury roli pierwszoplanowej, drugoplanowej i epizodycznej, omówienia zjawiska stałego zespołu współpracowników, rozdziału poświęconego przełożeniu zdobytych doświadczeń na pracę pedagogiczną oraz zakończenia. Pracę wieńczy bibliografia. Przyjęty układ - zapowiadany w tytule i konsekwentnie zrealizowany - prowadzi od roli głównej, przez drugoplanową, po epizod, przy czym każdy kolejny rozdział nie tylko relacjonuje odrębne doświadczenie zawodowe, lecz także pogłębia rozpoznania poczynione wcześniej.

Zasadnicze znaczenie ma jednak przyjęta w rozprawie perspektywa badawcza. Rozprawa nie jest ani zbiorem wspomnień z planów filmowych, ani monograficznym opisem pięciu produkcji; przedmiotem analizy uczyniono w niej proces powstawania roli, rekonstruowany z pozycji jego bezpośredniego uczestnika. Własna praktyka artystyczna pełni tu funkcję materiału źródłowego, poddawanego systematycznej refleksji warsztatowej - mgr Adrian Zaremba rozpatruje kolejne decyzje interpretacyjne, rekonstruuje przesłanki, które za nimi stały, oraz weryfikuje ich skuteczność w świetle ostatecznego kształtu dzieła.

Postępowanie takie zbliża rozprawę do modelu badania praktycznego, w którym twórca analizuje własny proces, korzystając z kompetencji niedostępnych obserwatorowi zewnętrznemu. Perspektywa ta niesie rzecz jasna określone ograniczenia - źródłem pozostaje pamięć, a badacz nie jest wobec przedmiotu neutralny - Autor jednak wyraźnie je rozpoznaje, wielokrotnie sygnalizując dystans czasowy dzielący go od opisywanych zdarzeń i konfrontując ówczesne przekonania z późniejszą wiedzą zawodową. Świadectw formułowanych z wnętrza procesu twórczego, a zarazem zachowujących rygor analityczny, polskie piśmiennictwo poświęcone aktorstwu filmowemu przynosi stosunkowo niewiele; już z tego względu recenzowana praca zasługuje na uwagę.

Rozdział pierwszy dotyczy roli Jeremiego Krawczyka w serialu *Bez tajemnic*. Zadanie było trudne: siedemnastolatek z ADHD, dziecko adopcyjne świadome swojego odrzucenia, wulgarne, agresywne i manipulujące wszystkimi wokół. Bardzo łatwo było uczynić z niego postać jednowymiarową. Opis tego, jak udało się tego uniknąć, należy do najlepszych fragmentów pracy.

Pierwsza decyzja dotyczyła inteligencji bohatera. Autor założył, że Jeremi rozumie swojego terapeutę i w duchu nieraz przyznaje mu rację, ma też świadomość popełnianych przez siebie błędów; perspektywa realnej zmiany okazuje się jednak dla niego zbyt trudna, wobec czego wycofuje się na z góry upatrzone pozycje. Rozwiązanie to nadało roli wewnętrzny ruch, a widzowi pozwoliło odczytać agresję bohatera jako formę obrony, nie zaś jako właściwość jego charakteru.

Druga decyzja jest jeszcze ciekawsza. Wszystkie okrutne kwestie wypowiedziane pod adresem matki zostały zbudowane na - jak to określa sam wykonawca - fałszywym fundamencie. Pod zdaniami odrzucającymi Krystynę umieścił ich przeciwieństwo: tęsknotę i potrzebę bliskości. Padają więc kłamstwa, ale słyszymy w nich wołanie o uwagę. To rozwiązanie proste i bardzo skuteczne, a przy tym znakomity przykład podstawowej

umiejętności aktora filmowego - opowiedzenia widzowi czegoś odwrotnego niż to, co niesie tekst.

Równie cenne są uwagi o rytmie i o słuchaniu. Nerwowe przyruchy Jeremiego nie są wyłącznie znakiem nadpobudliwości; utrzymują intensywne tempo wewnętrzne roli i stają się kolejnym narzędziem opowiadania o postaci. Trafne jest spostrzeżenie, że o bohaterze często więcej mówi sposób, w jaki aktor słucha partnera, niż to, jak mu odpowiada - w scenie wizyty ojca Jeremi niemal milczy, a przecież właśnie wtedy najlepiej widać, jak bardzo się kontroluje i jak kalkuluje. Cenna jest wreszcie prosta reguła, że samo zróżnicowanie rytmów wewnętrznych partnerów gwarantuje scenie napięcie. To wiedza czysto praktyczna, z tych, których nie da się zdobyć inaczej niż przed kamerą.

Osobno warto odnotować pojęcie „rozpoznania bojem”, stosowane przez Doktoranta także w pracy ze studentami. Część rozwiązań powinna pozostać nieokreślona przed ujęciem, tak by aktor mógł zaskoczyć samego siebie i coś odkryć w trakcie grania. To postulat odwagi, nie niedbałości, i w rozprawie został dobrze uzasadniony.

Rozdział drugi, poświęcony roli Antka Wilka w *Wołyniu*, uważam za najistotniejszy poznawczo. Jest on zarazem najpełniejszą w całej rozprawie rekonstrukcją procesu twórczego, obejmującą wszystkie jego fazy - od obsadzenia, przez wielomiesięczną preprodukcję, po realizację zdjęć rozłożoną na cztery transze i blisko dwa lata.

Punktem wyjścia jest tu problem obsadowy sformułowany w kategoriach warsztatowych. Antek Wilk był rolą zgodną z naturalnymi predyspozycjami wykonawcy - w odróżnieniu od poprzedzającego ją Jeremiego Krawczyka, którego zagrał wbrew własnemu emploi. Postawiona w tym miejscu teza, że zadanie pozornie łatwiejsze okazało się trudniejsze, organizuje cały dalszy wywód i należy do bardziej oryginalnych rozpoznań pracy. Teza ta zostaje powiązana z realiami produkcyjnymi polskiej kinematografii, w której rozbudowany proces przygotowania aktora do roli odbiegającej od jego warunków pozostaje rzadkością, a decyzja o obsadzeniu wbrew emploi obarczona jest ryzykiem artystycznym i finansowym.

Preprodukcja została opisana jako przedsięwzięcie prowadzone równolegle w trzech porządkach. Pierwszy obejmował przygotowanie fizyczne: kilkumiesięczną naukę jazdy konnej i powożenia, uzupełnioną o elementy techniki kaskaderskiej, oraz szkolenie z zakresu zachowania w bitwie, obsługi broni z epoki i walki na bagnety, wraz z opracowaniem choreografii pojedynczych starć. Drugi porządek - dokumentacyjny - polegał na studiowaniu materiałów historycznych i ikonograficznych oraz relacji ocalałych. Autor nie pomija

psychicznego kosztu tej lektury, odnotowując, że obcowanie z opisami okrucieństwa wymagało przerw i pozostawiło trwałe ślady; jest to spostrzeżenie warte odnotowania, dotyczy bowiem kwestii higieny pracy aktora podejmującego temat traumatyczny. Trzeci porządek stanowiło uczestnictwo w zdjęciach próbnych do głównej roli kobiecej, z którego wyprowadzone zostają uwagi na temat obsady jako czynnika współokreślającego kształt sceny - ta sama sytuacja dramaturgiczna, rozegrana z kolejnymi partnerkami, za każdym razem przebiegała odmiennie.

Osobne i bardzo dobrze udokumentowane miejsce zajmuje w tym rozdziale problematyka języka. Nieistniejąca dziś gwara wołyńska została zrekonstruowana przez dialektologów i etnolingwistów, którzy przebudowali zapisane w scenariuszu dialogi, a następnie przeszkolili zespół aktorski; na planie obecna była stała konsultantka językowa. Zróżnicowanie wymowy przeprowadzono na poziomie poszczególnych postaci - Antek Wilk, jako syn nauczyciela i mieszkaniec miasteczka, posługuje się polszczyzną bliższą literackiej niż bohaterowie wiejscy. Istotne jest jednak przede wszystkim to, jaką funkcję warsztatową przypisano tej pracy: sposób mówienia nie był dla niego wymogiem zewnętrznym ani ozdobą historyczną, lecz narzędziem umożliwiającym zanurzenie w świecie przedstawionym i integralnym składnikiem konstrukcji roli. Trwałość tego mechanizmu potwierdza przywołana anegdota - scenariusz kolejnego filmu Autor odruchowo odczytywał wołyńską gwarą.

Najcenniejsze poznawczo są jednak partie poświęcone trudnościom warsztatowym. Rozprawa rekonstruuje stan zawodowego dyskomfortu, który towarzyszył mu przez znaczną część zdjęć, i - co warte podkreślenia - przeprowadza jego wnikliwą diagnozę. Źródłem okazał się nie brak wiedzy o postaci, jak sądził wówczas, lecz utrata oparcia w rozbudowanym dialogu. Scenariusz *Wołyń* jest oszczędny w słowach, a reżyser dawkuje informację; aktor przywykły do intensywnej pracy nad sceną tekstową, prowadzonej w toku studiów, musiał odnaleźć inny typ obecności ekranowej. Sformułowana przy tej okazji zasada - że postać nie istnieje wyłącznie wtedy, gdy mówi, lecz przede wszystkim wtedy, gdy działa i do czegoś dąży - należy do podstaw warsztatu, jej wyprowadzenie z konkretnego doświadczenia zawodowego ma jednak wartość dydaktyczną większą niż powtórzenie podręcznikowej formuły.

Konsekwencją tego rozpoznania jest opis budowania relacji między Antkiem a główną bohaterką. Zrekonstruowana zostaje przyjęta wspólnie z partnerką strategia minimalizmu: uczucie niemożliwe do spełnienia w warunkach skrajnej przemocy budowano poza warstwą dialogową - poprzez kontakt wzrokowy, pauzę, gest bliskości - utrzymując intensywne życie

wewnętrzne postaci przy minimalnych sygnałach zewnętrznych. Decyzja ta zostaje powiązana z konstrukcją całości: rola pozbawiona wyrazistej pointy i wielkiego rozwiązania wymagała rezygnacji z typowego dla aktora budowania napięcia pod scenę kulminacyjną, a przyjęta powściągliwość okazała się słuszną w kontekście filmu nasyconego emocjami trudnymi do zniesienia.

Za szczególnie wartościowy uznaję fragment dotyczący planowania przebiegu roli. Autor przyjął, że kulminacją będzie scena poświęcenia zapisana w pierwotnej wersji scenariusza, i podporządkował jej całą konstrukcję postaci, oszczędzając środki wyrazu. Scena ta nie powstała: kłopoty finansowe produkcji oraz decyzje podjęte na etapie montażu doprowadziły do zasadniczej przebudowy finału. Recenzowana praca nie poprzestaje na relacji z tego zdarzenia, lecz wyprowadza z niego wniosek o charakterze ogólniejszym - rozplanowanie roli, samo w sobie uzasadnione, nie może przekształcić się w mechanizm hamujący; aktor pozostaje zobowiązany do pełnego zaangażowania w każdej scenie, ponieważ ostateczny kształt kreacji rozstrzyga się poza planem zdjęciowym. Autokrytyczny charakter tego fragmentu, w którym własne postępowanie nazwane zostaje błędem warsztatowym i rodzajem próżności, świadczy o dojrzałości badawczej.

Rozdział zamykają uwagi o autorskiej metodzie reżysera, formułowane już z pozycji obserwatora dysponującego materiałem porównawczym: o budowaniu wielowarstwowego świata przedstawionego poprzez pracę z każdym wykonawcą, o operowaniu głębią kadru, o montażu prowadzonym za emocją, nie za chronologią, wreszcie o wpływie długiego, rozłożonego w czasie okresu zdjęciowego na dojrzewanie roli. Ta ostatnia obserwacja - że postać żyje w aktorze także wtedy, gdy praca nad nią zostaje przerwana - koresponduje z nauką wyniesioną z asystentury u promotora rozprawy, prof. dr. hab. Grzegorza Chrapkiewicza, i domyka rozdział spójną klamrą.

Rozdział trzeci obejmuje role w *Klerze*, *Weselu* i *Domu dobrym*, a więc rolę drugoplanową i epizody. Warsztatowo jest to część najbardziej użyteczna.

Wikary Jan z *Kleru* to młody duchowny, który stara się rzetelnie wypełniać swoje obowiązki i zachować uczciwość wobec siebie, funkcjonując zarazem w instytucji, której patologii jest świadomy. Postać obarczona została tajemnicą dotyczącą jej życia prywatnego, nigdy w filmie nierozstrzygniętą. Autor opisuje, jak buduje się rolę tego rodzaju: wiele scen zagrano w dwóch wariantach, tak by decyzja o stopniu dosłowności zapadła dopiero na etapie montażu. Aktor musiał więc utrzymać postać w stanie kontrolowanej wieloznaczności - grać

człowieka, który coś ukrywa, nie przesądając, co dokładnie. Jednocześnie musiał nadać jej wyraźny kierunek, ponieważ w roli drugoplanowej jest znacznie mniej miejsca na subtelne cieniowanie. Formuła, którą podsumowuje ten wątek - że niezależnie od tego, czy bohater myśli „tak”, „nie”, czy „nie wiem”, musi myśleć o tym intensywnie - jest ujęciem interesującym, celnie oddającym istotę wyrazistości wymaganej w mniejszej formie.

Przy epizodach pada teza najodważniejsza i, moim zdaniem, najtrafniejsza. Przy kilkudziesięciu sekundach na ekranie nadrzędna staje się funkcja, jaką postać pełni w opowieści, a nie drobiazgowa analiza jej psychologii. Kolejność pracy ulega odwróceniu: aktor otrzymuje oczekiwany rezultat i dopiero do niego dobudowuje uzasadnienie. Teza została sformułowana ostrożnie i obwarowana zastrzeżeniami. Co ważne, nie ma w niej rezygnacji - epizod jest tu przedstawiony nie jako ograniczenie, lecz jako rodzaj wyzwolenia, okazja, by nałożyć maskę bez konieczności tłumaczenia się z niej do końca.

Podsumowanie rozprawy wykracza poza opis jednostkowych doświadczeń. Punktem centralnym jest w nim rozpoznanie, że film powstaje trzykrotnie - na etapie scenariusza, na planie zdjęciowym i w montażowni. Wynika stąd zasadnicza różnica między pozycją aktora w teatrze a jego pozycją w kinie: na scenie wykonawca jest ostatnim ogniwem procesu, a każde przedstawienie zależy od jego niepowtarzalnego wykonania w obecności widza; przed kamerą przekazuje natomiast materiał, z którego ostateczny kształt roli zostanie ukonstytuowany przez reżysera i montażystę, poza jego udziałem i po zakończeniu zdjęć.

Można by w tym widzieć ograniczenie podmiotowości wykonawcy; recenzowana praca dowodzi czegoś przeciwnego. Świadomość montażu okazuje się źródłem swobody: pozwala traktować rolę jako konstrukcję złożoną z elementów poddających się wymianie i przestawieniu, uzasadnia realizowanie kilku wariantów tej samej sceny i zwalnia z przymusu jednorazowego rozstrzygnięcia. Odpowiedzialność aktora zostaje w tym ujęciu przesunięta - z kontroli nad całością na jakość materiału dostarczanego w każdym pojedynczym ujęciu. Przywołane w tym kontekście porównanie roli do konstrukcji budowanej z osobnych elementów, mimo prostoty, trafnie oddaje realia pracy przed kamerą.

W tej części znajdziemy również przekonującą charakterystykę metody Wojciecha Smarzowskiego, widzianej oczami wykonawcy: reżysera, który mówi mało, unika terminologii warsztatowej, ustala wspólny cel w kilku słowach, pracuje z każdym aktorem, także epizodycznym, i pilnuje przede wszystkim prawdopodobieństwa psychologicznego, odzierając aktorów z grania na rzecz bycia. Zanotowane przy tej okazji sformułowania - o „podwójnej

piwnicy”, którą powinien mieć aktor, czy o „nadawaniu na tych samych falach” - są celne i dobrze rozwinięte. Pod tym względem rozprawa ma wartość dokumentacyjną: to jedno z niewielu świadectw tej metody spisanych od wewnątrz, przez uczestnika, a nie przez obserwatora.

Ostatnia część dotyczy pracy pedagogicznej i świadczy o spójności całej drogi zawodowej. Postulaty są proste: traktować studentów jak partnerów, nie narzucać gotowej partytury, budować poczucie bezpieczeństwa, zostawiać miejsce na błąd i na własne odkrycia. Wszystkie wynikają wprost z opisanego wcześniej doświadczenia oraz z asystentury u prof. Grzegorza Chrapkiewicza. Formuła „pozwoić grać” jest pozornie oczywista, ale po lekturze poprzednich rozdziałów brzmi jak wniosek, a nie jak deklaracja.

IV. Konkluzja

Rozprawa mgr. Adriana Zaremby jest pracą dojrzałą i rzetelną, napisaną językiem rzeczowym, wolnym od egzaltacji i od pokusy autoprezentacji. Doktorant konsekwentnie traktuje własne kreacje jako materiał badawczy, poddając je analizie na tych samych prawach, na jakich analizowałby cudze. Opisuje zarówno rozwiązania trafne, jak i te, które po latach uznaje za własne błędy warsztatowe, a z jednych i drugich wyprowadza wnioski o charakterze ogólniejszym. Ta zdolność do zachowania dystansu wobec własnego dorobku stanowi jedną z zasadniczych zalet recenzowanej dysertacji.

Zasadniczym przedmiotem rozprawy pozostaje jednak proces powstawania roli filmowej. Rekonstrukcja obejmuje pełny jego przebieg: od decyzji interpretacyjnych podejmowanych w okresie preprodukcji, przez rozwiązania wypracowywane dopiero w trakcie zdjęć, po weryfikację tych wyborów na etapie montażu. Analizie poddane zostają kolejne kategorie warsztatowe - konstruowanie postaci na wewnętrznej sprzeczności, budowanie znaczeń wbrew warstwie tekstowej, rytm wewnętrzny roli, aktywne słuchanie partnera, milczenie jako środek wyrazu, dyscyplina wymagana w małej formie oraz gotowość do rewizji przyjętych założeń w następstwie zmian scenariuszowych. Zawód aktora ukazany zostaje jako rzemiosło wymagające namysłu, pokory i nieustannej czujności. Rozprawa łączy przy tym perspektywę wykonawcy z perspektywą analityczną w sposób, który w dysertacjach tego typu nie jest częsty.

Odrębnego podkreślenia wymaga część poświęcona działalności pedagogicznej. Ukazanie wpływu doświadczeń zdobytych podczas współpracy z Wojciechem Smarzowskim

na sposób prowadzenia zajęć w Akademii Teatralnej dowodzi, że praktyka artystyczna została poddana świadomej refleksji i przełożona na metodykę kształcenia młodych aktorów. Znaczenie partnerstwa, poczucia bezpieczeństwa twórczego oraz samodzielności studentów w procesie dydaktycznym zostało uzasadnione przekonująco, z wyraźnym wskazaniem ich fundamentalnej roli w kształtowaniu przyszłych artystów. Postulaty te nie mają charakteru deklaracji, lecz wynikają wprost z rozpoznań poczynionych we wcześniejszych rozdziałach.

Wartość pracy jest zatem dwojaka. W wymiarze dokumentacyjnym stanowi ona świadectwo metody twórczej jednego z najważniejszych współczesnych reżyserów polskich, sporządzone przez bezpośredniego uczestnika procesu. W wymiarze dydaktycznym przynosi uporządkowaną typologię zadań aktorskich, różnicującą sposoby konstruowania roli pierwszoplanowej, drugoplanowej i epizodycznej - materiał o wyraźnym potencjale aplikacyjnym w kształceniu adeptów sztuki aktorskiej.

Stwierdzam, że przedstawione dzieło artystyczne o istotnym znaczeniu - rola Antka Wilka w filmie *Wołyń* w reżyserii Wojciecha Smarzowskiego - rozprawa doktorska pt. „Od głównej roli, po epizod. Współpraca z Wojciechem Smarzowskim na przykładzie ról w *Bez tajemnic*, *Wołyniu*, *Klerze*, *Weselu* i *Domu dobrym*”, a także udokumentowany dorobek artystyczny i pedagogiczny mgr. Adriana Zaremby tworzą spójną całość, odpowiadającą wymaganiom stawianym w postępowaniu o nadanie stopnia doktora.

W mojej ocenie osiągnięcia artystyczne i pedagogiczne mgr. Adriana Zaremby spełniają wymagania określone w ustawie z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (t.j. Dz.U. 2024 poz. 1571 z późn. zm.). W związku z powyższym wnioskuję o dopuszczenie do kolejnych etapów postępowania zmierzającego do nadania Panu A. Zarembie stopnia doktora w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne.

dr hab. Monika Jakowczuk