

Łódź, 14 stycznia 2019

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Marty Cebery
pt. *Sztuka aktorska Aleksandry Śląskiej***

Badanie sztuki aktorskiej i pisanie o niej to jedno z najtrudniejszych zadań dla teatrologa, gdyż nigdy nie daje ono poczucia całościowego ujęcia opisywanego zjawiska, zawsze wymaga kompromisów, decyzji dotyczących wyboru bądź odrzucenia pewnych aspektów związanych z konkretnym przypadkiem wykonawstwa scenicznego. Monografia poświęcona sztuce aktorskiej danego wykonawcy jest czymś innym niż biografia artysty, gdyż sama sztuka aktorska jest wyjątkowym rodzajem twórczości artystycznej. Niezależnie od tego, jak ją zdefiniujemy, odbicia jakich teorii o aktorstwie będziemy w niej szukać, aktor zawsze będzie zarazem artystą-kreatorem i stwarzanym przez siebie dziełem sztuki. A zatem jest to niepowtarzalny fenomen jednostkowy, dlatego nie sposób użyć do jego opisu jakichś wystandaryzowanych narzędzi. Teatrologia takich narzędzi nie posiada i jak pokazuje chociażby polska literatura obejmująca monografie aktorów, ich zakres, układ, perspektywa badawcza jest zawsze indywidualną decyzją autora. Życie artystyczne Heleny Modrzejewskiej ujął Józef Szczublewski (*Modrzejewska. Życie w odsłonach*, wyd. 3, 2009) w postaci kalendarium pisanego w dużej mierze cytowanymi dokumentami; z kolei Barbara Osterloff w monografii *Aleksander Zelwerowicz. Życie na scenie* (2011) poprzez analizę i opis sztuki aktorskiej Zelwerowicza starała się badać genezę i utrwalanie się mitu wielkiego aktora; natomiast Joanna Krakowska w książce *Mikołajska. Teatr i PRL* (2011) życie artystyczne wielkiej aktorki wpisała w realia polityczne jej epoki.

Te wstępne uwagi wydawały mi się konieczne, by ukazać skalę trudności, z jakimi postanowiła się zmierzyć początkująca badaczka, autorka recenzowanej rozprawy doktorskiej *Sztuka aktorska Aleksandry Śląskiej*, pani mgr Marta Cebera. Doktorantka podjęła się bowiem niełatwego zadania napisania monografii wybitnej aktorki, której nie miała okazji podziwiać

na scenie, którą zafascynowała się w dzieciństwie, oglądając *Pasażerkę*, a którą naprawdę poznawała dopiero w trakcie badań na podstawie zapisów filmowych, audialnych, w oparciu o recenzje i nieliczne publikacje omawiające jej dokonania artystyczne. Praca pani Cebery jest pierwszym tak obszernym studium badawczym poświęconym Aleksandrze Śląskiej, które wypełnia dotkliwą lukę w badaniach nad współczesnym teatrem polskim. Trudno bowiem zrozumieć dlaczego w ciągu trzydziestu lat, jakie minęły od śmierci artystki, jedyną poświęconą jej publikacją była książka pod redakcją (nie autorstwa, jak podano w bibliografii) Barbary Lasockiej *Aleksandra Śląska*, wydana przez Państwowy Teatr Ateneum (1990).

Rozpoczynając swoją pracę Marta Cebera jednoznacznie deklaruje: „Od początku interesowało mnie wyłącznie całościowe ujęcie tematu, nie tyle utrzymanego w sztywnych ryzach porządku chronologicznego, co zawierającego bogactwo kontekstów i powiązań, pomyślanego jako próba monografii nieprzeciętnej osobowości” (s. 5). Tezą wyjściową Autorki jest przeświadczenie, że „większość publikacji ugruntowała pokutujący od lat wizerunek Śląskiej jako specjalistki od ról Niemek i arystokratek” (s. 7). Stąd zadanie, jakie sobie stawia, to ukazanie mechanizmów sprzyjających powstawaniu tych stereotypów i rozbicie ich poprzez ukazanie szerokiego spektrum ról i kreacji Śląskiej, które tym utartym przekonaniom przeczą. Zgodnie z tymi założeniami przyjęto układ pracy, która poza dwoma pierwszymi rozdziałami o charakterze biograficznym, nie jest podporządkowana chronologii, lecz jej kolejne rozdziały koncentrują się wokół mediów (rozdział 3) bądź dotyczą wybranego *emploi* aktorki wyznaczonego typem granych postaci (rozdział 4) lub repertuarem (rozdział 5, 6, 7). Dwa końcowe rozdziały zostały poświęcone pracom reżyserskim Śląskiej (rozdział 8) oraz jej działalności dydaktycznej (rozdział 9). Dopełnieniem pracy jest krótkie zakończenie oraz obszerna bibliografia i wykaz ról Aleksandry Śląskiej. Łatwo zrozumieć taką decyzję Autorki, gdyż przyjęta kompozycja pracy stanowi poniekąd mapę, na której mieszczą się różne obszary działalności bohaterki monografii, które często bywały marginalizowane. Jednak podczas lektury rozprawy czytelnik musi wciąż pozostawać czujny i budować własną oś czasu, kiedy poznawszy już Śląską w jej rewelacyjnej i najszerzej znanej dzięki medium telewizji roli w serialu *Królowa Bona*, musi cofnąć zegar do czasów socrealizmu. W przedstawionym tu układzie pracy zabrakło mi choćby szerszego fragmentu poświęconego teorii opisu sztuki aktorskiej, który pozwoliłby mgr Ceberze na określenie własnej metodologii, a wystarczyłoby sięgnąć chociażby po niewielki tomik *Aktor teoretyczny* (2002), który podsuwa kilka takich wskazówek i odsyła do dalszych lektur.

Rozdział pierwszy pt. *Wąsikówna* poświęcony został wczesnym latom młodości spędzonym przez przyszłą aktorkę w środowisku katowickim, mało znanemu okresowi wiedeńskiemu przypadającemu na lata wojny i powojennej drodze na scenę – krakowskim studiom aktorskim oraz pierwszym sukcesom scenicznym. Autorka świetnie kreśli tu losy szkolnictwa teatralnego po roku 1945 i organizację życia teatralnego, przedstawia Śląską nie tylko jako uczennicę wielkich mistrzów – przede wszystkim Juliusza Osterwy i Aleksandra Zelwerowicza, ale także ukazuje ją na tle pokolenia aktorów debiutujących po wojnie, śledzi technikę aktorską, której podstawy ukształtowali mistrzowie Śląskiej w okresie szkolnym, lecz nad jej rozwojem pracowała indywidualnie w kolejnych wcieleniach scenicznych w teatrach krakowskich i warszawskich: Teatrze Współczesnym, a zwłaszcza w Teatrze Ateneum. W kolejnym rozdziale *Artystyczne horyzonty* Doktorantka podejmuje próbę nakreślenia portretu Aleksandry Śląskiej, zgłębienia jej charakteru i osobowości, odwołując się do wywiadów udzielonych przez aktorkę oraz wypowiedzi o niej innych osób (może warto było dotrzeć także do wspomnień Szczęsnego Górskiego). Ten prywatny portret zostaje

dyrekcją Janusza Warmińskiego, jej nieoficjalny udział w budowaniu profilu teatru, wpływanie na repertuar, a czasami wręcz na decyzje personalne. Wysoka pozycja, jaką zdobyła w środowisku artystycznym lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, nie wynikała jednak z koneksji osobistych, lecz wybitnych ról teatralnych i filmowych. Dlatego w kolejnym fragmencie mgr Cebera podejmuje próbę opisanie warsztatu aktorskiego Śląskiej, z dużym powodzeniem odtwarzając cykl twórczy aktorki, jej intelektualne zgłębienie tekstu, szukanie wyrazu gestycznego i fonicznego dla odgrywanej postaci, wyposażenie jej w emocje, poprzez które dociera do widza. Autorce pomógł tu niewątpliwie fakt, że o ile Śląska w wywiadach strzegła swojej prywatności, o tyle chętnie mówiła o pracy, warsztacie aktorskim czy procesie powstawania roli. Opis ten, godzien uznania dla skrupulatności Doktorantki, został dopełniony wzmiankami o chwytach Śląskiej, czerpanych z arsenału tajemnic sztuki aktorskiej.

Kolejny rozdział – nieco zagadkowo zatytułowany *Nowe pokolenie* – dotyczy pracy Aleksandry Śląskiej w nowych mediach (bo o nie tu chodzi), które rozwinęły się bądź pojawiły w drugiej połowie XX wieku. Są to: słuchowiska radiowe, dubbing oraz teatr telewizji. Jestem pełna uznania dla Autorki za wykonaną tutaj pracę, gdyż nie tylko prześledziła, odnotowała i omówiła wyjątkowo liczne kreacje wielkiej aktorki, ale każde z tych mediów ukazała w kontekście historycznym, przedstawiła proces ich kształtowania się

w tradycji polskiej, podkreśliła zmienne wymagania stawiane wykonawcom i dopiero na tym tle przywołała i poddała analizie role wykonane przez Śląską. Teatr radiowy ma już swoich badaczy – jak choćby Sława Bardijewska czy Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa i wychowanki Jej łódzkiej szkoły – którzy przyczynili się do podniesienia rangi artystycznej słuchowisk, tak więc omówienie wybranych i jakże zróżnicowanych ról Śląskiej w słuchowiskach radiowych – w sumie zagrała ich ponad 160 – znalazło oparcie teoretyczne i terminologiczne w istniejących opracowaniach. Inaczej natomiast przedstawia się kwestia dubbingu, który wciąż jest przedmiotem skąpo udokumentowanym (omawianym niemal wyłącznie w artykułach prasowych), co odzwierciedla jednocześnie przywiązywanie niewielkiego znaczenia do tego rodzaju kreacji aktorskiej. Marta Cebera nie tylko rekonstruuje narodziny polskiego dubbingu, technik pracy dialogistów dubbingowych, ale także porównuje różne koncepcje reżyserii dźwięku, zasadzającej się bądź na psychofizycznym podobieństwie aktora dubbingującego do wykonawcy roli filmowej, bądź na „podobieństwie wewnętrznym” i na zaufaniu w potencjał i kreatywność aktora podkładającego głos. Z problemem podkładania głosu przez Śląską Doktorantka poradziła sobie znakomicie i uważam, że analiza dubbingowania Glendy Jackson w serialu BBC *Elżbieta, królowa Anglii* dowodzi jej doskonałego wyczucia w badaniu kreacji aktorskiej. Pani Cebera przeprowadziła bowiem (w oparciu o niekompletnie zachowane kopie polskich wersji) porównanie roli w interpretacji filmowej Jackson i jej foniczny ekwiwalent, będący dziełem Aleksandry Śląskiej. Fragmentem tym dowiodła Autorka jak silnym narzędziem aktora jest głos, jak przez samą modulację, wykorzystanie jego siły i wysokości może on wpływać na odbiór postaci. Podobnej analizie poddany został dubbing w *Kto się boi Virginii Woolf?* Kolejnym medium, które pojawiło się w czasach pokolenia Śląskiej, był teatr telewizji, przyjmujący u nas zresztą inną formę niż w krajach zachodnich. Także tutaj rodziło się nowe wyzwanie dla wykonawców, którzy nawet w przypadku doświadczenia przed kamerą filmową, mierzyli się z nowym trybem pracy. Autorka potrafiła doskonale wyczuć wymagania pracy w studiu telewizyjnym, gdy np. zwracała uwagę na konieczność ograniczenia swobody ruchu aktorów na rzecz aktywizacji innych środków wyrazu – gestu, mimiki, gry spojrzeniem. Aleksandra Śląska i w tym przypadku nie tylko osiągnęła poziom gwiazdorski, ale także dzięki telewizji stała się rozpoznawalna wśród szerokiej publiczności, także tej, która nie bywała w teatrze. Wydaje mi się jednak, że rozdział ten mógłby się pojawić w pracy nieco później, po przedstawieniu teatralnego i filmowego dorobku aktorki. Ale widocznie taki jest zamiar przygotowania terenu, gdyż w bloku ról „arystokratycznych” najpierw Doktorantka omawia role poboczne zanim przejdzie do głównych kreacji.

W kolejnych rozdziałach pani Cebera nie stosuje rozróżnienia medialnego między teatrem a filmem i telewizją, lecz przyjmuje klucz *emploi* – odgrywanie postaci o zbliżonej charakterystyce. Nie jest to oczywiście *emploi* skodyfikowane, jakim teatr od początku XX wieku już się nie posługuje, lecz raczej próba wskazania w ogólnym dorobku aktorki pewnych kategorii ról o zbliżonej kondycji psychologiczno-emocjonalnej. W recenzowanej rozprawie zdecydowano się na następujące konstelacje postaci odtwarzanych przez Aleksandrę Śląską: role obarczone etykietą „hitlerówka” (posługiwanie się dziś tym określeniem budzi moją wątpliwość) i „arystokratka”, następnie kobieta socrealistyczna, siedem bliżej nieokreślonych typów „kobiecej natury” oraz role komediowe. Nie przekonuje mnie do końca taki sposób ujęcia teatralnego i filmowego dorobku aktorskiego Śląskiej przede wszystkim dlatego, że – w moim odczuciu – uwypukla on stereotypowość podziału jej kreacji (chodzi głównie o rozdział 4) zamiast, jak było to zamiarem Autorki, osłabiać go i konfrontować z całym spektrum innych postaci odgrywanych przez tę wybitną aktorkę. Wydaje mi się, że właśnie ujęcie chronologiczne pokazałoby progresywny proces poszerzania

młodych „wynaturzonych” Niemek, które w ocenie samej aktorki miały dla niej „ogromne znaczenie zarówno z punktu widzenia kariery artystycznej, jak i rozwoju (...) możliwości artystycznych” („Polityka” 1964, nr 37). Nie sądzę, aby przeciw wagę dla tego typu postaci miała stanowić Matka Joanna od Aniołów w *Demonach* (1963) czy Charlotte Corday w *Męczeństwie i śmierci Jean Paul Marata...* (1967). Natomiast dużo ważniejszy wydaje mi się fakt, że po roli Oberaufseherin w filmie *Jakubowskiej* (1948) i rolach Ruth i Lisel w *Niemcach* w reż. Axera (1949, 1955) zagrała Blanche DuBois w *Tramwaju zwanym pożądaniem* (1958), że po sięgających połowy lat pięćdziesiątych rozliczeniach wojennych i piętnowaniu zdeprawowanych postaw zrodzonych przez wojnę, teatr ukazuje inne oblicze okrucieństwa w świecie. Odnoszę wrażenie, że Autorka chce bronić aktorkę przed jej „niemieckimi” rolami, gdy pisze o „niesprawiedliwym generalizowaniu” (s. 127) lub o tym, że te „role rzucają się cieniem” na publiczny wizerunek aktora (s. 128), gdy tymczasem jest to pewna odmiana wynaturzonych postaci kobiecych z „teatru okrucieństwa”, jakie dominowały w repertuarze Śląskiej. Dwa ostatnie rozdziały służą omówieniu nielicznych prac reżyserskich, w tym świetnie opisanemu „reżyserowaniu siebie” w roli pani Stein, oraz przedstawieniu wieloletniej praktyki dydaktycznej Aleksandry Śląskiej, w którym wykorzystano szczegółowo dokumentację archiwalną znajdującą się w PWST w Warszawie.

Niezależnie od uwag dotyczących kompozycji pracy, należy zauważyć, że analizy poszczególnych ról przeprowadzone zostały bardzo rzetelnie, z wykorzystaniem wszelkich dostępnych materiałów w postaci zapisów filmowych i publikacji – recenzji, wywiadów i omówień przedstawień. Może warto byłoby się także odwołać do bogatego archiwum fotograficznego, które w galerii Encyklopedii Teatru Polskiego gromadzi aż 645 zdjęć aktorki w różnych rolach. Czasami opis roli budzi prawdziwe uznanie, gdy Autorka – która przecież nie widziała Śląskiej na scenie – potrafi z dużą dokładnością prześledzić kolejne fazy gry i szczegółowe rozwiązania sytuacyjne. Potwierdzają to chociażby szczegółowe analizy ról Inez de Castro w *Martwej królowej*, czy Lukrecji Cenci w telewizyjnej adaptacji *Beatryks Cenci*, w których oddane zostały wszystkie rejestry emocji odgrywanych postaci. Doceniając umiejętność Autorki docierania do mnóstwa dokumentów pozwalających na rekonstrukcję kreacji aktorskiej lub jej sekwencji, byłabym jednak przeciwna powoływaniu się na nieudokumentowane opinie widzów (np. „Widzów Teatru Ateneum urzekł przede wszystkim sposob, w jaki odkrywała przed nimi kolejne pokłady psychiki bohaterki”, s. 245; „W oczach stołecznej widowni dominantą aktorstwa Śląskiej był zdecydowanie cięższy kaliber gatunkowy”, s. 257).

Praca pani Cebery napisana została poprawnie pod względem stylistycznym, językiem bogatym i pełnym inwencji ze strony Autorki, która mimo to nie ustrzegła się kilku niezręczności, pobrzmiewających czasami echem minionych epok (np. „romans ze szklanym ekranem”, s. 114; „audiowizualne dzieła na panteonie dam polskiego filmu”, s. 161; „wydobyć esencję roli, zapośredniczoną przez szklany ekran”, s. 167; „refleksja właściwa dla pióra Iwaszkiewicza”, s. 168; „romans z realizmem socjalistycznym”, s. 208; „romans z socjalistyczną propagandą”, s. 208; „oglądając Śląską w skórze dwudziestoletniej kobiety”, s. 183; „rozwinąć w pełni interpretacyjne skrzydła”, s. 211), a czasami przeradzających się w manierę („portretowanie postaci”, *passim*). Pomijając inne drobniejsze usterki, warto zwrócić uwagę, że zapis niektórych nazwisk wymaga korekty (np. na s. 11 – Bertold Brecht, na s. 34 – Roztworowski, na s. 37 – jest Lope de Vegi, powinno być Lopego de Vega, na s. 115 jest Andrzeja Łapińskiego, a chodzi zapewne o Łapickiego). Przy tej okazji warto skorygować, że wprawdzie Tadeusz Łomnicki należał do PZPR od 1948 roku, jednak zastępcą członka Komitetu Centralnego został w 1971, zaś członkiem KC był od 1975, lecz legitymację członkowską oddał 17 grudnia 1981 (s. 195).

Praca opatrzona została obszernym i poprawnie opracowanym aparatem naukowym w postaci przypisów i bibliografii zawierającej materiały wykorzystane w pracy, podzielone na publikacje książkowe (umieszczone tu artykuły w czasopismach autorstwa Marty Cebery

należałoby przenieść w odpowiednie miejsce) oraz artykuły w czasopismach, obejmujące bardzo liczne recenzje, a także programy teatralne, źródła archiwalne i audialne oraz wykaz rozmów przeprowadzonych przez Autorkę. Dopełnieniem jest zestawienie ról Aleksandry Śląskiej w teatrze, filmie, telewizji, w słuchowiskach radiowych oraz dubbingu.

Biorąc pod uwagę przeprowadzoną wcześniej analizę i ocenę pracy, uważam – mimo uwag dotyczących kompozycji rozprawy – że doktorat pani mgr Marty Cebery zasługuje na ocenę pozytywną, gdyż na podstawie przeprowadzonego wywodu powstaje portret Aleksandry Śląskiej – aktorki, która posiadała talent wyrażania wielkiej skali emocji odtwarzanych postaci, przestrzegała żelaznej dyscypliny w trakcie pracy nad rolą i doskonale wyczuwała wymagania różnych mediów, dla których pracowała. Tym samym stwierdzam, że recenzowana rozprawa mgr Marty Cebery *Sztuka aktorska Aleksandry Śląskiej* napisana pod opieką prof. Małgorzaty Jarmułowicz w ramach Filologicznych Studiów Doktoranckich na Uniwersytecie Gdańskim odpowiada warunkom określonym w art. 13 ust. 1 Ustawy z dnia 14 marca 2003 o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. 2017 poz. 1789).



Prof. dr hab. Małgorzata Leyko