

Dr hab. Ewa Nawrocka  
Emerytowany profesor UG

## **RECENZJA PRACY DOKTORSKIEJ**

**Pani Marty Cebery**

**p.t. SZTUKA AKTORSKA ALEKSANDRY ŚLĄSKIEJ**

Praca doktorska pani mgr Marty Cebery zatytułowana *Sztuka aktorska Aleksandry Śląskiej* jest nie tylko udaną p r ó b ą monografii fascynującej osobowości artystycznej, ale bardzo satysfakcjonującym jej s p e ł n i e n i e m. Decyduje o tym wiele zalet tej pracy, która sprawiła mi przyjemność w lekturze i przyniosła wielorakie korzyści poznawcze.

Jej Autorka przede wszystkim lubi i podziwia bohaterkę swojego badawczego trudu. Chce jej oddać sprawiedliwość. Jest przy tym świadoma problemów i pułapek związanych z faktem pisania o aktorce już nieżyjącym, jak i w ogóle o ulotnej sztuce aktorskiej, zmieniającej się na scenie z przedstawienia na przedstawienie, dokumentowanej zawsze cudzym spojrzeniem i cudzym słowem.

Umiejętne łączenie rozmaitych inspiracji lekturowych (teoretycznych, krytycznych, metodologicznych) pozwala Autorce doktoratu zapanować poznawczo nad przedmiotem, budować wywód przemyślany, przekonujący, w dużym stopniu przejrzyste skomponowany i dobrze napisany. Doktorantka korzysta z bardzo bogatego materiału recenzji, wywiadów, dokumentacji poczyniła

scenicznych, filmowych, radiowych, telewizyjnych Śląskiej. Czyni to przy tym z krytycznym dystansem, świadoma kłopotów samej krytyki teatralnej i filmowej w odniesieniu do fenomenu aktorstwa, zasad analizy roli, strategii aktorskich działań.

Co szczególnie cenne, pani mgr Cebera postanawia uniknąć pułapki stereotypu w ujmowaniu wizerunku Śląskiej jako specjalistki od ról Niemek i arystokratek/królowych. Stara się rozszyfrować mechanizm jego powstania, powielania, długoletniego trwania i podejmuje skuteczne próby jego rozbicia/przełamania. Sprzyja temu decyzja o nakreśleniu wieloaspektowego wizerunku aktorstwa Śląskiej, szczególnego rodzaju jego polifonii, na którą składają się: aktorstwo sceniczne, filmowe, telewizyjne, radiowe, dubbingi, prace reżyserskie, uzupełnione o działalność pedagogiczną w Akademii Teatralnej. Rozważania Doktorantki układają się w wyraziście wyodrębnione i puentowane uogólnieniem części, zachowujące porządek chronologiczny skrzyżowany z tematycznym. Jest ich dziewięć.

Część I *Wąsikowna* traktuje o rodzinnych korzeniach przyszłej aktorki, o jej śląskim dzieciństwie, okrytych mgłą tajemnicy losach wojennych, studiach aktorskich w Krakowie, zetknięciu się z charyzmatycznym Juliuszem Osterwą, pierwszych sukcesach scenicznych jeszcze jako studentki (rola Stelki w *Fantazym*, Kraków 1946) i szczęśliwym ich wpływie na dalsze aktorskie losy Wąsikówny przybierającej pseudonim artystyczny Śląska.

W części II *Artystyczne horyzonty* Autorka pracy bardzo wnikliwie i kompetentnie opisuje specyfikę aktorstwa Śląskiej, metodę jej pracy nad rolą, rozumienie istoty teatru. Teatr jest dla Śląskiej świątynią sztuki wymagającą bezgranicznego poświęcenia się. Jej zdaniem aktorstwo, to coś więcej niż zawód, nie źródło zarobku ani okazja do zdobycia poklasku. Śląska jako aktorka łączy powołanie z kultem rzemiosła, co wyraża jej zdyscyplinowanie, pedantyczność, perfekcjonizm, dążenie do doskonałości. Jest przy tym jako artystka bardzo wybredna, wyznaje zasadę, że lepiej grać mniej, niż grać w byle czym (s.56) Z badań pani Cebery wynika informacja wręcz zaskakująca, że w Teatrze „Ateneum” grała średnio jedną premierę rocznie, nie mniej zawsze były to postaci wiodące i to w arcydziełach.. Zagrała 22 role w filmach, 160 ról w słuchowiskach radiowych. Role filmowe i telewizyjne traktowała jako poligon wzbogacający warsztat aktorski, a samo aktorstwo jako pracę nad sobą, pozwalającą uczyć się wydobywania prawdy zarówno postaci jak i grającego ją aktora. W pracy nad rolą Śląska przywiązywała pierwszorzędą wagę do badania tekstu, analizowania relacji między postaciami, wgłębiania się w problematykę utworu, stąd znaczenie tzw. prób stolikowych. Aktor miał wejść na scenę wewnętrznie gotowy, z precyzyjnie zbudowaną rolą, przy czym praca nad sobą i nad rolą miała trwać także po premierze. Doktorantka podkreśla dążenie Śląskiej do wydobywania związku granych postaci ze współczesnością, jej dystans zarówno wobec improwizacji (konieczny kult rzemiosła) jak i przeciw rutynie, sztamie, ograny trikom.

W trakcie lektury tej części doktoratu pani Marty Cebery, a także kolejnych partii tekstu towarzyszyło mi uczucie podziwu i zachwytu nad wyłaniającym się z kolejnych rozdziałów pracy portretem kobiety–aktorki i jednocześnie poczucie, że takiego formatu indywidualności aktorskiej i modelu pracy oraz kształcenia aktora dziś próżno szukać i oczekiwać.

W części III *Nowe pokolenie*, wyjątkowo cennej informacyjnie i świetnie sproblematyzowanej, dowiadujemy się o imponującym dorobku Śląskiej w słuchowiskach radiowych, a także w dubbingu i w Teatrze Telewizji. Bardzo dobre przygotowanie teoretyczne Doktorantki, uwewnętrzniona znajomość fachowych lektur pozwala jej rzetelnie i kompetentnie opisać bogactwo, różnorodność i wybitność **ról radiowych** aktorki. Mocny, dobrze postawiony głos. nosowa, lekko zachrypnięta barwa, nieskazitelna dykcja, bezbłędna intonacja, perfekcyjny warsztat, którego radio wymaga w najwyższym stopniu pozwalają aktorce na wydobycie „dramatyzmu głosu ludzkiego”. Śląska demonstruje obszerny wachlarz barw głosowych, operuje obfitą skalą brzmieniową głosu, uruchamia własny system gestów fonicznych (s.74) rozmaite zabiegi intonacyjne np. przedłużanie i skracanie głosek, krzyki, westchnienia, jęki, szloch, płacz, chrząknięcia, śmiech, wreszcie zmiana tempa artykulacji, ironia wszystko to wzmacnia niepomiarne intensywność ekspresji głosowej. 160 kreacji radiowych dzieli Autorka pracy wedle różnych typów ról, wśród których wyodrębnia role w repertuarze klasycznym i ich

arystokratyczny sztafaż (np. Hrabina Cosel, szekspirowska Goneryla, Helena Eurypidesa czy Gertruda w *Prahamlecie*.)

Bogate i pogłębione rysy psychologiczne wydobywa Śląska przy okazji tematu konfliktu małżeńskiego prezentowanego najczęściej w literaturze współczesnej w słuchowiskach dwuobsadowych lub eksponujących parę głównych wykonawców. Aktorka stacza fascynujące foniczne pojedynki z mężczyznami; partnerują jej znakomici aktorzy (Stanisław Zaczyk, Zbigniew Zapasiewicz, Władysław Kowalski, Wieńczysław Gliński, Mieczysław Voit, Jan Świdorski, Gustaw Holoubek). Śląska demonstruje bogactwo chwytów dźwiękowej prezentacji postaci, stosuje przemyślaną oszczędność foniczną, umiar w operowaniu krzykiem, płaczem, umiejętność stwarzania efektu niedopowiedzenia.

Pani Cebera równie umiejętnie i przekonująco analizuje **sztukę dubbingu** Aleksandry Śląskiej, aktorki będącej jedną z głównych współtwórczyń i filarów „polskiej szkoły dubbingu”, zwłaszcza pod kierownictwem Zofii Dybowskiej-Aleksandrowicz. Mimo braku opisu i analizy dubbingu w krytyce, a nawet lekceważenia przez nią tej formy artystycznej i kreacyjnej twórczości aktorów Doktorantka docierając do szczytkowego materiału w Archiwum Telewizji Polskiej samodzielnie i szczegółowo omawia najwybitniejsze osiągnięcie w dziedzinie dubbingu jakim jest rola w brytyjskim serialu *Elżbieta, królowa Anglii* (1973), w którym użycza głosu Elżbiecie granej przez Glendę Jackson.

Atuty Śląskiej to refleks, wycucie czasu, świetny słuch pozwalający utrzymać właściwe tempo wypowiedzi i jej rytm, zawieszania głosu dopasowanie oddechu, podzielność uwagi, umiejętna i twórcza współpraca aktorki z reżyserką, dialogistą, skupienie i dyscyplina pozwalająca na dopasowanie słów do ułożenia warg aktorki grającej postać tzw. kłapy. Śląska jako Elżbieta wykorzystuje foniczne antytezy, twórczo raz zbliża się, raz rozmija głosowo z aktorką filmową, tworzy nacechowany własną indywidualnością obraz kobiety uwikłanej w polityczne gry i zawirowania, ale bardzo samotnej, niezrozumianej.

Kolejnym osiągnięciem aktorskim Śląskiej bardzo udanie analizowanym jest jej praca w tworzącym się dopiero (lata pięćdziesiąte) **Teatrze Telewizji**. Stała się ona współtwórczynią artystycznego kształtu szklanego ekranu w polskim wydaniu mimo ciężkich warunków pracy, niesprzyjających skupieniu, fizycznie wyczerpujących. Okazała się aktorką umiejętnie wykorzystującą współpracę z kamerą. Jej telewizyjna strategia polegająca na ograniczonej mimice, grze wyrazem oczu, grymasem ust, uniesionymi brwiami, naturalnością wyrazu twarzy sprawiały, że twarz aktorki stawała się narzędziem kreacji artystycznej.

W IV części pracy *Ze stereotypem w tle* pani Cebera skupia uwagę na rolach filmowych i teatralnych Śląskiej, które te **stereotypy: „hitlerówki” i „arystokratki”** powołały do życia. Trzeba przyznać, że robi to bardzo wnikliwie, rzetelnie, nie tylko z odwoływaniem się

do bogatej i zróżnicowanej opinii krytyków i reakcji publiczności, ale traktuje je z krytycznym dystansem i wyraża sąd własny. Bardzo drobiazgowo i fachowo opisuje kolejne liczne role Śląskiej Niemek i hitlerówek, ale, co szczególnie ważne, zmaganie się samej aktorki z przyprawianą jej „gębą” jednowymiarowego emploi. Pyta o przyczyny wtłaczania jej w ten fatalny stereotyp i akcentuje aktorski wysiłek, prawdziwie heroiczny trud ocalania doniosłości artystycznej kreowanych przez nią kobiet, w jej ujęciu z reguły niejednoznacznych, pogłębionych psychologicznie, skomplikowanych wewnętrznie, zdolnych wywołać empatię u widza w ich dramatycznym, wręcz tragicznym człowieczeństwie. Przyczyny pojawienia się i utrwalania stereotypu negatywnych Niemek dostrzega pani Cebera między innymi w specyfice „nordyckiej urody” Aleksandry Śląskiej.

To jej niepospolita, niemal marmurowa blada cera, chłodnie spojrzenie, ostre rysy, blond włosy, surowość oblicza, nieskazitelna dykcja, dobitny sposób mówienia, a nawet umiejętnie wygrywanie delikatnego zęza. Znakomity filmowy debiut młodziutkiej aktorki w filmie Wandy Jakubowskiej *Ostatni etap* (1948) w roli nadzorczyńi w obozie koncentracyjnym Auschwitz przyniósł jej nie tylko międzynarodową sławę, ale też zakleszczył ją w wizerunku złej Niemki, hitlerówki.

Kolejne filmowe, radiowe i teatralne role Niemek: w *Pasażerce* Andrzeja Munka (1963), bohaterki dramatów Leona Kruczkowskiego *Niemcy* (gdzie grała nie tylko Liesel i Ruth, ale i Marikę, a nawet Fanschett), Inge w *Pierwszym dniu wolności* oraz Joannę w *Więźniach*



z *Altony* Sartre'a utrwały ten stereotyp. Jednakże, jak przekonująco pokazuje *Doktorantka*, było to wyzwaniem dla aktorki, by artystyczną dojrzałością, perfekcyjnym rzemiosłem aktorskim różnicować i pogłębiać grane postaci, co, jak się wydaje, udało się.

Przeciwwagą stereotypu złej Niemki stał się drugi stereotyp arystokratki, a nawet królowej, kształtowany za sprawą ról wiodących w teatrze i telewizji i pobocznych w filmie. Pani Cebera wspomina o rywalkach Śląskiej do grania królewskich postaci (Irenie Eichlerównie, Ninie Andrycz i Elżbiecie Barszczewskiej), aktorkach pokoleniowo starszych i warsztatowo odmiennych, niemogących w istocie „zagrozić” artystycznym sukcesom młodszej koleżanki.

Skupia się przede wszystkim na fachowym opisie i wnikliwej analizie wybranych ról wiodących w repertuarze „królewskim”, także tych kontrowersyjnych w oczach krytyki z powodu, jak twierdzono, błędów obsadowych. Pani Cebera podkreśla umiejętność noszenia przez Śląską historycznego kostiumu, ogrywania rekwizytów, budowania spójnej, konsekwentnej artystycznie postaci, współdziałania z partnerem scenicznym, trzymania wysokiego artystycznego poziomu niezależnie od potknięć i błędów reżysera, co niejednokrotnie ratowało przedstawienie.

Najwięcej wnikliwej uwagi poświęca, co zrozumiałe, największej i najznakomitszej roli królewskiej Aleksandry Śląskiej - królowej Bony w dwunastoodcinkowym serialu telewizyjnym Janusza Majewskiego (1980).



Część V doktoratu zatytułowana *Romans z socjalistyczną propagandą* najszerszej uwzględnia historyczny i polityczny kontekst działalności aktorskiej Śląskiej, głównie za sprawą repertuaru narzucanego teatrom i filmom w ramach socjalistycznej polityki kulturalnej władzy ludowej. Śląska nie należała do PZPR, nie pełniła, jak inni wybitni koledzy, funkcji publicznych (np. posła), ale była traktowana przez władzę z uznaniem i łaskawością, zwłaszcza jako aktorka filmowa wysyłana na festiwale, wyjazdy zagraniczne, honorowana Nagrodami Państwowymi.

Pani Cebera traktując ten aspekt aktorskiej biografii Śląskiej łagodnie, z wyrozumiałością, broni przed przypinaniem jej łatki „dworaka komunizmu”. Słusznie podkreśla, że Teatr „Ateneum” prowadzony przez Janusza Warmińskiego bronił się poziomem artystycznym starannie dobieranego repertuaru, nie popadał w propagandową sztamę, co uchroniło jego gwiazdę i żonę dyrektora przed uwikłaniem w zawstydzające uleganie socrealistycznej estetyce i nachalnej propagandzie teatralnych agitek.

Ale również w filmach, co prawda zaledwie kilku i to wczesnych, z lat pięćdziesiątych, więc z konieczności historycznej propagandowych, dydaktycznych i w sumie słabych: *Dom na pustkowiu* Jana Rybkowskiego (1949), *Autobus odjeżdża 6.20* także Rybkowskiego (1954,) gdzie grała spawaczkę, *Piątka z ulicy Barskiej* Aleksandra Forda (1954), *Historia współczesna* Wandy Jakubowskiej (1961) aktorka, podejmując świadomie ryzyko artystyczne, próbowała wyłamać się z narzuconych konwencji obcych jej estetyce i

wrażliwości psychologicznej. Wysokim poziomem aktorstwa demaskowała słabości tych filmów, co krytyka skrzętnie odnotowała.

Osobny przedmiot analiz Doktorantki [część VI *Oblicza kobiecej natury*] stanowią role, głównie teatralne na scenie i w Teatrze TV, prezentujące, zarówno poprzez wybory repertuarowe jak i przez ujęcie roli, alternatywne wzorce kobiecości, odmienne od Niemki, królowej, przodownicy pracy, często wewnętrznie skomplikowane, nieokreślone, wywrotowe, nawet perwersyjno-demoniczne.

Wśród bogatej i zróżnicowanej galerii kobiet granych przez Śląską Autorka pracy doktorskiej wyróżnia przede wszystkim bohaterki Czechowa (Helena w *Wujaszku Wani* K. Dejmka 1968, Arkadina w *Mewie* J. Warmińskiego 1977, Raniewska w *Wiśniowym sadzie* także Warmińskiego 1986, grana wcześniej w TV u Macieja Prusa 1972). Grając bohaterki Strindberga: Alicję w *Tańcu śmierci* Jana Świderskiego 1974 i Teklę w *Wierzytelach* J. Warmińskiego 1982 staje się „współtwórczynią małżeńskiego piekła”.

Kolejna to *Kobieta znudzona* Ibsena czyli Hedda Gabler Jana Świderskiego (TV 1974), *Cierpiąca wdowa*: Joanna w *Domu kobiet* Ireneusza Kanickiego TV 1966, Joanna w *Czarnej sukni* Janusza Majewskiego, film TV 1967 w znakomitym duecie z Idą Kamińską. Wreszcie role zdradzanych, nieszczęśliwych żon albo mężatek uwikłanych w romans, czyli kobiety *W miłosnym trójkącie*. To role telewizyjne i filmowe: *Tułacze* wg Joyce’a Jerzego Gruzy TV 1961 z G. Holoubkiem i A. Hanuszkiewiczem, film J. Rybkowskiego

*Spotkanie w „Bajce”* 1962 z G. Holoubkiem i A. Łapickim, *Ich dzień powszedni* Al. Ścibora-Rylskiego 1963 z Polą Raksą i Zbigniewem Cybulskim.

Ostatnia grupa kobiet to *Krucze niczym kwiat* czyli Panna Rosita w sztuce F.G. Lorki w reżyserii Maryny Broniewskiej TV 1966 i *Łagodna* wg. Dostojewskiego 1968 w reżyserii J. Warmińskiego ze Stanisławem Zaczykiem. Ten bogaty zestaw granych przez Śląską kobiet pozwala pani Ceberze wydobyć niezwykle walory jej aktorstwa, łączącego perfekcyjne rzemiosło z niebywałą umiejętnością i elastycznością pokazywania głębi psychologicznej i niuansów charakterologicznych prezentowanych bohaterek: dojrzałych, silnych, przebiegłych, dotkniętych przez los, cierpiących, bezradnych, także młodziutkich, wewnętrznie kruchych, potulnych, wycofanych.

W sztukach małoobsadowych ujawniała się ponadto umiejętność Śląskiej współpracy z partnerem czy partnerką, dialogowego współbrzmienia czy, odwrotnie, kontrastowego budowania postaci, nawet w zderzeniu z aktorami dużo młodszymi, z innej niż ona „szkoły” aktorskiego rzemiosła lub wręcz bez niego.

Byłoby warto uwzględnić w szerszym zakresie kwestię bardzo ważną dla opisu i analizy aktorstwa w ogóle, jakkolwiek materiał recenzencki niewiele tu może pomóc. Krytycy teatralni z reguły traktowali aktora i jego ujęcie roli jako coś osobnego, autonomicznego, bardzo rzadko analizowali relacje między postaciami sztuki i aktorami wcielającymi się w te postaci. Śląskiej partnerowali z reguły bardzo wybitni aktorzy i aktorki. Składnikiem jej aktorskiego

kunsztu i artystycznego sukcesu była umiejętność partnerskiego, dialogicznego współistnienia w sztukach mało obsadowych, jak i włączanie się w pracę zespołową. Pani Cebera o tym wspomina, ale byłoby dobrze te relacje między aktorami dokładniej opisać, a także pokazać Śląską wśród innych wybitnych aktorek jej pokolenia i jej czasów (np. Zofia Mrozowska, Halina Mikołajska, Zofia Rysiówna...).

W części VII *Zaskakujące wybory* wyodrębniono nieliczne, ale zdaniem pani Cebery bardzo ważne i skrajnie odmienne role Śląskiej. To role „perwersyjno-demoniczne” ( prostytutek, neurasteniczek, szalonych, obłąkanych, opętanych, owładniętych erotyczną obsesją) i role komediowe. Miały szansę przełamać stereotypowy wizerunek „gwiazdy Ateneum”, odsłonić wazkie, acz niewykorzystane w należytych stopniu możliwości talentu aktorki. Choć skromne ilościowo zapisały się jako ważne/znaczące w artystycznym dorobku Teatru „Ateneum” pod dyktando Janusza Warmińskiego („teatr okrucieństwa”) i jako wybitne osiągnięcia aktorki. (Blanche w *Tramwaju zwanym pożądaniem* 1958, Temple Stevens w *Requiem dla zakonnic* 1962, Matka Joanna w *Demonach* 1963 w reżyserii Andrzeja Wajdy, Charlotte Corday w spektaklu *Marat-Sade* 1968 w reżyserii Konrada Swinarskiego)

Opisując te role pani Cebera stawia bardzo dobre pytanie czy artystyczny sukces aktorki był rezultatem gry spontanicznej, emocjonalnej, żywiołowej improwizacji, czy profesjonalnej

samokontroli i warsztatowej precyzji? Moim zdaniem słusznie przychyła się do tej drugiej możliwości.

Jeśli idzie o **role komediowe**, które Śląska lubiła i ceniła, nie miała możliwości zbyt często się z nimi zmierzyć. Wprawdzie jeszcze w Krakowie, jako młodziutka aktorka zagrała udanie kilka ról komediowych, ale wtłoczona w gorset stereotypu dopiero w „Ateneum” na fali październikowej odwilży po 1956 roku miała szansę zaistnieć, i to z sukcesem, w repertuarze komediowym.

Co ciekawe w sezonie 1957/58 fertyczną Dorynę w *Świętoszku* przeplatała z neurasteniczną Blanche w *Tramwaju zwanym pożądaniem*. Aktorskie spotkanie z Fredrą miało dwa odmienne rezultaty. Sukces w roli Elwiry w *Mężu i żonie* 1966 w reżyserii Warmińskiego, gdzie Śląska nie tylko aktorską inwencją przesuwiała środki ciężkości, pogłębiła autorski tekst, przyćmiewała inne postaci wyrazistością. W dziesięć lat później, obsadzona, jak twierdziła krytyka, niezbyt fortunnie w roli Pani Dobrójskiej w *Ślubach panińskich* 1976 w reż. Jana Świderskiego „przegrała z rekwizytem” manipulując nadmiernie wstępami tytułu przeznaczonemu na ślubne welony Klary i Anieli.

Szerszej publiczności dała się poznać jako aktorka komediowa a wręcz kabaretowa dzięki Jeremiemu Przyborze i Jerzemu Wasowskiemu, którzy obsadzili ją w Kabarecie Starszych Panów w roli pani Dyrektor (*Wieczór 11 Kwitnące szczeble* 1963 i jako „laną przez męża” Tycjanę w *Wieczorze 13 i 3/4* (1965).

Świetny duet z Anną Seniuk stworzyła w *Łotrzycach* Agnieszki Osieckiej 1967, w dodatku ujawniając swój talent wokalny.

Dopełnieniem aktorskiego działania Śląskiej były nieliczne, ale ważne dla jej wizerunku prace reżyserskie, które Doktorantka omawia w części VIII *Reżyserem być*. Oprócz opisu dwu zróżnicowanych spektakli: monodramu *Rozmowa w domu państwa Stein o nieobecny panu von Goethe* Petera Hacksa (1978), w którym zagrała panią Stein i reżyserowała samą siebie oraz milczącego partnera i sztuki na pięć kobiet Yukio Mishimy *Madame de Sade* (1988), gdzie grała madame de Montreille, teściową Sade'a Autorka doktoratu docieka powodów decyzji Śląskiej, by sięgnąć po działania reżyserskie. Najciekawsza wydaje się jej postawa wynikająca z przekonań feministycznych, mianowicie świadomość wyłączenia kobiet z życia literackiego i teatralnego przez dramaturgów To brak ważnych, dobrych, znaczących ról kobiecych, pokazujących miejsce kobiety w życiu społecznym, politycznym, historycznym, prezentowanych zawsze w cieniu mężczyzn w życiu i w działalności zawodowej. Reżyserując sztukę Mishimy chciała dać kobietom, koleżankom – aktorkom szanse zaistnienia na świeczniku w świetle reflektorów. Były to próby udane. Na marginesie upomnę się o nazwisko Lidii Zamkow w rejestrze ważnych, znaczących kobiet reżyserek, zwłaszcza, że odegrała wybitną rolę w dziejach teatru Wybrzeże w Gdańsku.

Ostatnia IX część doktoratu pani Marty Cebery „Święty potwór” z *PWST* dotyczy pracy pedagogicznej Aleksandry Śląskiej w Akademii Teatralnej w Warszawie, co w bardzo istotny sposób wzbogaca i dopełnia jej wizerunek, tym bardziej, że swoją rolę pedagoga pełniła z oddaniem, pasją, poczuciem misji i, dodajmy, świetnymi rezultatami, o czym świadczy poziom wychowanych przez nią aktorów.

Rozmowy Doktorantki z jej byłymi studentami, a potem koleżankami i kolegami w Teatrze „Ateneum” rzuca bardzo interesujące światło na Śląską jako człowieka z klasą, niewolnego od wad, nierzadko dotkliwych dla studentów, ale kulturalnego, prawego, szlachetnego.

Na koniec kilka uwag krytycznych.

Wioletta w *Kordianie* to Włoszka nie Angielka (s.164); dwór hrabiostwa Respektów na Podolu w *Fantazym* jest XIX a nie XVIII wieczny (s.181). Rzecz dzieje się około 1841 roku (didaskalia!). Fatalna literówka na str. 159: chodzi o „Fedrę” nie „Fredrę”. Niestosowne jest nazywanie Śląskiej „żoną Janusza Warmińskiego” (s. 104). Nieładne w tak dobrze napisanej pracy z dbałością o poprawną i elegancką polszczyznę żargonowe słownictwo: „zapodane” (s. 78); powtarzające się „parać się” (s.271,285), „co rusz” (s. 135,159) itd. Błędne końcówki fleksyjne: (s, 197) „wytykali Domu powinno być Domowi), „trzech pokojów” (s.113). Niezgrabności leksykalne: „filmowe zajętości” (s.112); „zacofana aparatura” (s. 114) (raczej przestarzała); odmiana nazwiska Camus (s. 248).



Reasumując poczynione w recenzji uwagi należy stwierdzić, że praca doktorska pani Marty Cebery jest rezultatem wieloaspektowych, rzetelnych badań. Zawiera wnikliwe analizy aktorskich dokonań Aleksandry Śląskiej, wprowadza pomysłowe interpretacje, stawia dociekliwe pytania, zawiera cenny wykaz ról teatralnych, radiowych, telewizyjnych Śląskiej i dubbingów. Jest osadzona w bogatej, zróżnicowanej literaturze przedmiotu, którą Doktorantka przyswoiła umiejętnie, twórczo i krytycznie.

Praca doktorska pani mgr Marty Cebery z naddatkiem spełnia wymogi stawiane dysertacjom doktorskim. Będąc w istocie monografią wieloaspektowej działalności artystycznej Aleksandry Śląskiej wnosi bardzo istotną wiedzę do historii teatru polskiego XX wieku. W pełni zasługuje na wyróżnienie i na druk, po korektach kompozycyjnych i stylistycznych.

Wnoszę o dopuszczenie jej Autorki do dalszego etapu postępowania w przewodzie doktorskim.

Dr hab. Ewa Nawrocka

Emerytowany prof. UG

