

Załącznik 2

Autoreferat

1. Imię i nazwisko **Beata Guczalska**
2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe/artystyczne – z podaniem nazwy, miejsca i roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej
 - **magister filologii polskiej, specjalizacja teatrologia (1986)**, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, na podstawie pracy magisterskiej „Przemiany perspektywy krytycznej w twórczości Jana Kotta”, napisanej pod kierunkiem dra Emila Orzechowskiego,
 - **doktor nauk humanistycznych (1998)**, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, na podstawie pracy „Jerzy Jarocki – artysta teatru”, promotor: doc. dr hab. Emil Orzechowski, recenzenci: doc. dr hab. Lech Sokół, dr hab. Jacek Popiel.
3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych/artystycznych
 - 1987 – 1988 Muzeum Historyczne miasta Krakowa, Oddział Teatralny (asystent)
 - 1988 – 1992 stacjonarne studia doktoranckie na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie,
 - 1992 -2007 Wydział Aktorski Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie (asystent, od roku 1999 adiunkt)
 - 2007 - do chwili obecnej Wydział Reżyserii Dramatu Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie (adiunkt, od 2011 starszy wykładowca).
4. Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust. 2 z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. Ust. nr 65, poz. 595 ze zm.):
 - a) tytuł osiągnięcia naukowego/artystycznego
Beata Guczalska *Aktorstwo polskie. Generacje*, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie 2014.

- b) omówienie celu naukowego/artystycznego ww. pracy/prac i osiągniętych wyników wraz z omówieniem ich ewentualnego wykorzystania

Książka *Aktorstwo polskie. Generacje* dotyczy sztuki aktorskiej i przemian w praktyce zawodu aktorskiego w latach 1945 – 2013. Na wybranych przykładach starałam się pokazać różne modele uprawiania tej sztuki, uwarunkowania, jakim twórczość aktorska podlega oraz tradycje, z jakich się wywodzi. Książka skoncentrowana jest wokół działalności zawodowych scen repertuarowych, stąd nie ma w niej rozważań na temat formuły aktorstwa w teatrach sytuujących się w opozycji do tego modelu, w różnie rozumianych nurtach alternatywnych: w teatrze Jerzego Grotowskiego, Tadeusza Kantora, Włodzimierza Staniewskiego i innych artystów, kreujących dla potrzeb swego teatru specyficzny tryb praktykowania aktorstwa. Celem przedłożonej pracy było stworzenie zarysu przemian w polskiej sztuce aktorskiej ostatniego półwiecza. Podjęłam próbę wypełnienia pewnego rodzaju luki we współczesnej polskiej teatrologii, w której sztuka aktorska opisywana jest przede wszystkim w trybie monografii poszczególnych artystów, z pominięciem aspektu porównawczego. Ponadto monografie naukowe na temat aktorstwa dotyczą najczęściej aktorów przeszłości, których nie mieli okazji oglądać na scenie ani badacze, ani czytelnicy. W zalewie popularnych publikacji na temat aktorów działających obecnie brakuje rzetelnych studiów nad samą sztuką aktorską i jej uwarunkowaniami, brak również ujęć panoramicznych, ukazujących tę sztukę w szerszym kontekście i pozwalającym na wskazanie różnych sposobów jej praktykowania w podobnym czasie i środowisku artystycznym.

Badania teatrologiczne nad współczesnym teatrem zdominowane są obecnie perspektywą twórczości reżysera – o nim pisze się najczęściej, uznając go za niemal wyłącznego autora powstającego dzieła, czyli przedstawienia teatralnego. Inne powszechnie występujące ujęcia dotyczą teatralnego funkcjonowania wybranego dramatu lub dramaturgii konkretnego autora. Jeszcze inne – określonego zagadnienia: dialogu, przestrzeni w dramacie lub spektaklu, wizerunku kobiet na scenie, iluzji i realności w teatrze, i tym podobne. Perspektywa *stricte* aktorska, w której twórcza działalność aktora jest zasadniczym przedmiotem rozważań, istnieje w bardzo nikłym stopniu – toteż moim zamiarem było stworzenie opisu wybranych zjawisk teatralnych właśnie z tej perspektywy.

Interesowały mnie przede wszystkim przemiany w sztuce aktorskiej – możliwe do uchwycenia w twórczości tak kolejnych pokoleń artystów, jak i w obszarze poszczególnych aktorskich karier. Starałam się ukazać drogi artystycznego rozwoju wybranych twórców, nabywanie umiejętności i pokonywanie kolejnych etapów świadomości zawodowej. Przyglądałam się ze szczególną uwagą sprawom warsztatowym, bardzo istotnym dla samych

aktorów, a często pomijanym. Opisy ról dotyczą zazwyczaj wytworzonych przez aktora znaczeń: pisze się o tym, jaką postać stworzył, jaka jest relacja tej scenicznej postaci do literackiego pierwowzoru, itd. Bardzo rzadko zwraca się uwagę, jak aktor to zrobił, aby być w określony sposób odbieranym bohaterem.

Osią konstrukcyjną książki jest przede wszystkim twórczość aktorów – w odróżnieniu od większości ujęć historycznych, porządkujących dzieje teatru w perspektywie reżyserów, autorów dramatów bądź dyrektorów teatrów. Zwracam szczególną uwagę na niespotykane w innych rodzajach sztuk natężenie czynników, które kształtują aktorską sztukę, wpływają na jej rozwój i recepcję. Są to przede wszystkim struktury zespołowe, w ramach których aktor funkcjonuje, współpraca z reżyserem, określającym zadania aktorskie i cel projektu teatralnego, dramaturgia, będąca podstawą pracy oraz społeczny kontekst odbioru przedstawień.

Książka składa się z sześciu obszernych rozdziałów. W rozdziale pierwszym, *Geniusz pokolenia?* została przedstawiona i przeanalizowana sztuka aktorska najwybitniejszych osobowości polskiej sceny lat powojennych – Gustawa Holoubka i Tadeusza Łomnickiego. Zwracając uwagę na bardzo podobny punkt startu (studia teatralne i debiut w teatrze krakowskim drugiej połowy lat czterdziestych XX wieku), skupiono się na prześledzeniu podobieństw i różnic w przebiegu kariery, metodach pracy, repertuarze i artystycznym wizerunku. Omówiono najważniejsze role, a także światopogląd artystyczny obu twórców, formułowany w książkach i wywiadach.

Rozdział drugi, *Pasja w karbach ironii*, dotyczy fenomenu aktorstwa krakowskiego Starego Teatru lat siedemdziesiątych XX wieku (i później), opartego na szczególnego rodzaju zespołowości i podobnym światopoglądzie artystycznym, co pozwoliło łączyć w spójny organizm różne osobowości i style uprawiania aktorskiej profesji. Zwrócono tu uwagę na kontrpunktowe współistnienie różnych tendencji, związanych z twórczością wybitnych reżyserów: Andrzeja Wajdy, Konrada Swinarskiego i Jerzego Jarockiego. Do sformułowania uogólnień i wniosków posłużyły przedstawione sylwetki czterech aktorów: Jana Nowickiego, Jerzego Trela, Jerzego Radziwiłowicza oraz Jerzego Stuhra. Osobna część rozważań dotyczy sposobu funkcjonowania aktorów w pejzażu mentalnym lat siedemdziesiątych.

Rozdział trzeci, *Kontury (nie)możliwego opisu. Dygresja metodologiczna* dotyczy zagadnień teoretycznych i metodologicznych związanych z wyzwaniem opisu sztuki aktorskiej. Rozpatrywane są trudności związane z umieszczeniem sztuki aktorskiej w szerszej panoramie historii teatru i kultury, spowodowane specyfiką tej sztuki: niemożliwością wytyczenia

jasnych granic dzieła sztuki aktorskiej, ulotnością przedstawień teatralnych, która uniemożliwia historyczne badania porównawcze, wielością czynników powstawania roli, komplikującą sprawę autorstwa dzieła. W tej części książki nakreślono także obszar tradycji polskiej sztuki aktorskiej, mapę wpływów, oraz przedstawiono stan badań nad tą sztuką.

W rozdziale czwartym, *We władzy Utopii* opisano metodę pracy aktora, jaką zastosował w swoim teatrze, poczynawszy od lat osiemdziesiątych, Krystian Lupa. W swojej twórczości teatralnej reżyser posłużył się inną materią do konstrukcji ról, a tekst literacki sprowadzony został do pretekstu dla emocjonalnych poszukiwań. Jego aktorzy – Piotr Skiba, Andrzej Hudziak, Alicja Bieniewicz, Agnieszka Mandat, Małgorzata Hajewska-Krzysztofik – uruchamiali przede wszystkim proces wewnętrzny, wykorzystując skojarzenia i sny, zapisując monologi wewnętrzne, eksplorując obszary nieświadomości. Inspiracją nie była już polska literatura i narodowe obrachunki, ale dzieła Carla Gustava Junga, wielkie powieści literatury europejskiej, badania i praca Arnolda Mindella. Po raz pierwszy w teatrze repertuarowym tak wyraźnie położono nacisk na proces dochodzenia do roli, nie zaś efekt końcowy, oraz na zbudowanie osobistej relacji z postacią.

Ciało wydane na sąd, rozdział piąty, dotyczy pokolenia, które zaistniało w latach dziewięćdziesiątych, przede wszystkim w warszawskim teatrze Rozmaitości, a spektaklach Grzegorza Jarzyny i Krzysztofa Warlikowskiego. Byli to Magdalena Cielecka, Danuta Stenka, Jacek Poniedziałek, Andrzej Chyra, Małgorzata Hajewska-Krzysztofik, i inni. W obrazoburczych spektaklach aktorzy, decydując się na obnażenie cielesne i psychiczne, dokonywali swego rodzaju zbiorowej psychoanalizy wspólnoty widzów i artystów. Podejmowali kontrowersyjne tematy tożsamości seksualnej, przemocy, homofobii, poczucia winy, duchowych okaleczeń, czyniąc własną integralność psychofizyczną obszarem doświadczeń ofiarowywanych publiczności.

Rozdział szósty, *Cząstki elementarne*, to próba opisu aktorstwa w teatrze początku XXI wieku, określanego często mianem teatru postdramatycznego. Aktorzy muszą zmierzyć się z kresem tradycyjnej postaci scenicznej, z rozbiciem zintegrowanego podmiotu, z destrukcją tożsamości. Zjawiska te wyrażają się poprzez fragmentaryzację roli, składającej się z niejednorodnych całości, oraz poprzez konstruowanie przekazu na różnych poziomach narracji. Aktorzy nie mają możliwości wykreowania jednolitej postaci, mierzą się z zadaniem improwizacji, konfrontują się z wielością mediów (przede wszystkim z projekcjami wideo), z koniecznością komunikacji z widownią we własnym imieniu, bez przesłony roli. To z jednej strony podnosi ich wkład twórczy w przedstawienie, z drugiej – pozbawia możliwości wykreowania „wielkiej roli”.

Gdyby w wielkim uproszczeniu zarysować przebieg ewolucji w sztuce aktorskiej ostatnich kilkudziesięciu lat, przebiegałaby ona w kierunku od słowa do ciała, od sensu do działania i od grania roli do scenicznego istnienia we własnym imieniu, w formie zbliżonej do performansu. U początku opisywanej w książce epoki pojmowano aktorstwo przede wszystkim jako narzędzie przekazywania sensu, zapisanego w utworze dramatycznym – medium podziwiane, udzielające nieraz widowni za sprawą talentu i osobowości swojej charyzmatycznej mocy. Jednak sferę podstawowego znaczenia, jakie niosło przedstawienie teatralne, lokowano gdzie indziej, nie w sferze decyzji i świadomego istnienia aktora na scenie.

W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych skupiano się przede wszystkim na kunszcie słowa – tak w kształceniu, jak w budowaniu ról. Uważano wówczas, że obszar emisji słowa jest podstawowym wymiarem sztuki aktorskiej – w nim szukano wszelkich możliwości przekazania znaczeń tekstu, starano się wydobyć jego wieloznaczności i niuanse. Wiązało się to ze swoistym kultem literatury dramatycznej, traktowanej – zwłaszcza w odniesieniu do klasyki – jako nienaruszalna, integralna całość, narzucająca w dużej mierze swoją formą status istnienia aktora na scenie. Ważne i nobilitujące role pochodziły z rejonu dramatycznej klasyki, w przeważających wypadkach pisanej wierszem i językiem poetyckim, wymagającym określonej konwencji wypowiedzi, dalekiej od potoczności i naturalności. Rolę traktowano wówczas jako akt, w którym mowie nadawano życie – powołując ją do istnienia w konkretnym miejscu i czasie. Stąd używano często terminu „żywe słowo” – a więc słowo uobecnione na scenie poprzez aparat wykonawczy aktora.

Stosunek do słowa podlegał najbardziej znamiennej ewolucji. Stopniowo przestało być traktowane jako uniwersalny nośnik sensu, uznano je przede wszystkim za świadectwo wewnętrznych procesów, zachodzących w aktorze/postaci. Słowa przypadkowe, nie celebrowane jak dawniej, wypowiedziane z potoczną dykcją słowo, czasem w formie niegramatycznych zdań i powtórzeń – kierowały uwagę widza ku temu, co dzieje się pod powierzchnią widzialnych działań, w głębi ludzkiej psychiki. Słowo miało być symptomem, a nie przekazywaczem obiektywnego znaczenia.

W teatrze nowego wieku potraktowano słowo jeszcze inaczej: wypowiedzi w wielu wypadkach oderwano od postaci, a sama postać dramatyczna (i teatralna) rozpadła się na fragmenty i przestała stanowić integralną całość, wzorowaną na osobie ludzkiej. Mówi się jakby cytując, wygłasza słowa cudze, często pozbawiając wypowiedź sceniczną konwencjonalnej emocjonalności, wpisanej w tekst. Słowa stały się bytem samodzielnym, nieprzypisanym żadnej konkretnej postaci ani sytuacji – funkcjonują jak cząstki ogromnego

wspólnego dyskursu kulturowego, rozbrzmiewają, by coś przywołać, uruchomić jakiś rodzaj skojarzeń czy zainicjować teatralne działanie. Bywają więc wypowiedziane na różne sposoby, od całkowitego spłaszczenia linii intonacyjnej do melorecytacji, od skandowania do chaotycznego słowotoku. Nie pełnią już ani roli psychologizacji postaci, ani przekazania znaczeń wpisanych w nie przez autora, i uznanych za obiektywny sens dramatu. Słowa działają na innych zasadach, raczej inicjując sensotwórcze procesy, wywołując obecność rozmaitych zjawisk w sposób skomplikowany, daleki od jednoznaczności.

Podobnie rozległa ewolucja dokonała się w obszarze traktowania ciała aktora. W pierwszych dziesięcioleciach opisywanego okresu realne, prywatne ciało aktora nie istniało na scenie, miało jedynie funkcję żywego, lecz ukrytego stelażu dla postaci dramatycznej. Ze sceny miał przemawiać Hamlet albo Kordian, a nie aktor grający te postaci – ambicją twórców było zamaskowanie osoby aktora, używającego wprawdzie swojego ciała, lecz po to, by przemówić w cudzym imieniu. Od początku lat siedemdziesiątych zwracano coraz większą uwagę na realne uwarunkowania obecności aktora w przedstawieniu: wciąż był on przede wszystkim postacią, ale równolegle odsłanianio fizyczny trud roli, zwracając uwagę na cielesny i osobisty wymiar jej grania. Jeszcze później, pod koniec wieku, ciało aktora stało się samodzielnym podmiotem scenicznej gry: to w jego obrębie rozgrywała się istota dramatycznego konfliktu. Zarówno postać, jak i rola stały się swego rodzaju pretekstem dla osobistej wypowiedzi aktora, angażującej na równi jego ciało i psychikę.

Trzeci bardzo istotny obszar zmian to relacja aktora z rolą. Ta relacja jest w dużej mierze sprawą indywidualności twórczej aktora, i uogólnienia w tym względzie są najbardziej ryzykowne. Można jednak powiedzieć, że o ile na początku była to relacja kunsztu, czyli dobrania odpowiednich, najbardziej skutecznych i sugestywnych środków warsztatowych do wyrażenia sensu dramatu i jego reżyserskiej interpretacji, o tyle w latach późniejszych stawiała się coraz bardziej osobista, nasycona zakorzenionymi w psychice aktora treściami. Rola była w coraz większym stopniu punktem wyjścia dla preparowania osobistej wypowiedzi, istnienia własnego w symbiozie z postacią. Osobowość aktora, występującego coraz częściej we swoim imieniu, w charakterze performerów, a nie odtwórcy roli, staje się decydującą jakością w konstrukcji przedstawień teatralnych i coraz liczniejszych przedsięwzięć, które przekraczają formułę *stricte* teatralnej produkcji.

5. Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo – badawczych

W swojej pracy naukowo-badawczej zajmowałam się przede wszystkim polskim teatrem współczesnym, zwłaszcza w dwóch aspektach: sztuki reżyserii i sztuki aktorskiej.

Okres studiów doktoranckich poświęciłam badaniom i dokumentowaniu twórczości jednego z najwybitniejszych polskich reżyserów, Jerzego Jarockiego. Napisana praca doktorska – *Jerzy Jarocki, artysta teatru*, wydana w wersji rozszerzonej w formie książki – jest monografią tego twórcy, jak dotąd jedyną w polskiej teatrologii. W pracy tej dokonałam próby uchwycenia istoty tej twórczości i rządzących nią reguł z perspektywy dążeń artysty teatru – toteż przyglądałam się różnym obszarom strategii reżyserskiej, rekonstruując jego artystyczny światopogląd, a także techniki budowania znaczeń i współpracy z aktorem. Prześledziłam także, na wybranych przykładach (Gombrowicza i Witkacego) kwestie interpretacji literatury w teatrze. Praca zawierała także obszerną część dokumentującą wszystkie przedstawienia Jarockiego, łącznie z obsadami, ilością zagranych spektakli oraz bibliografia najważniejszych recenzji.

Twórczością Jarockiego zajmowałam się również w latach późniejszych, aż do roku 2012, opisując kolejne prace reżysera i rejestrując zmiany tematów, strategii artystycznych, poszukiwanie obszarów żywego, odnawiającego się na innych zasadach porozumienia z publicznością. Szczególną uwagę poświęciłam autorskim scenariuszom Jarockiego, osnutym wokół twórczości i biografii fascynujących go artystów (*Grzebanie*, dotyczące dzieła i życia Witkacego, *Błądzenie*, wokół Gombrowicza). W eseju *Rzeźbiarz znaczeń* („Didaskalia” 2012 nr 112) napisanym po śmierci reżysera, podsumowuję jego trwającą w trakcie całej kariery strategię artystyczną i technikę kształtowania materii teatru.

Innym twórcą, któremu poświęciłam kilka istotnych rozpraw, jest Krystian Lupa. Publikacje dotyczące tego artysty dotyczą różnych zagadnień: są to zarówno obszernie omówienia jego spektakli (*Lunacy*, *Wymazywanie*, *Azyl*, *Mistrz i Małgorzata*), jak i artykuły dotyczące wypracowanego w tym teatrze modelu aktorstwa, artystycznych początków, pracy pedagogicznej ze studentami reżyserii i aktorstwa (*Krystiana Lupy prawda i metoda*, *Krystian Lupa w krakowskiej PWST*).

Inne ważne publikacje z obszaru badań nad twórczością polskich reżyserów dotyczą Jerzego Grotowskiego (*Grotowski w dwóch wymiarach*, *Polskie środowisko teatralne wobec Grotowskiego*), spektakli Jerzego Grzegorzewskiego, a także dokonań najmłodszego pokolenia twórców: Mai Kleczewskiej, Michała Borczucha, Michała Zadary, Barbary Wysockiej.

Równolegle zajmowałam się twórczością aktorów: opublikowałam esej przedstawiający sylwetkę artystyczną Jerzego Radziwiłowicza (*Jerzego Radziwiłowicza aktorstwo intelektualnej pasji*, „Notatnik Teatralny” 1991 nr1), artykuł przedstawiający początki aktorskiej drogi Zbigniewa Cybulskiego (w tomie zbiorowym *Zbigniew Cybulski aktor XX*

wieku, Gdańsk 1997). Następne rozprawy dotyczyły aktorów w teatrze Lupy (*Powołani i wybrani*), sztuki Tadeusza Łomnickiego (*Tadeusz Łomnicki, czyli lekcja wolności*), Gustawa Holoubka (*Holoubek: maski patriarchy*), Jerzego Stuhra (*Gdzie jest Jerzy Stuhr?*). Te wszystkie badania wykorzystałam w książce *Aktorstwo polskie. Generacje*.

Jeszcze inny obszar moich zainteresowań dotyczy krytyki i eseistyki teatralnej, czy, mówiąc ogólniej – strategii i modeli pisania o teatrze i dramacie. W swojej pracy magisterskiej *Przemiany perspektywy krytycznej w twórczości Jana Kotta* starałam się prześledzić różne ujęcia interpretacyjne w zależności od zmiennych uwarunkowań historycznych i światopoglądowych (obszerne fragmenty pracy zostały opublikowane: *Jan Kott: pisarz i krytyk*, „Dialog” 1988 nr 5, *Shakespeare Jana Kotta*, „Dialog” 1988 nr 6). W późniejszym czasie wielokrotnie pisałam o książkach dotyczących historii i współczesności teatru (autorstwa Małgorzaty Dziewulskiej, Zbigniewa Osińskiego, Agnieszki Wójtowicz, Doroty Sajewskiej, Barbary Osterloff, Katarzyny Osińskiej), poruszając równocześnie kwestie metodologiczne, czyli jakie są możliwości i ograniczenia w pisaniu o ulotnej sztuce teatru.

Kilka rozpraw poświęciłam również współczesnej dramaturgii: René Pollescha, Ingmara Villquista, a także związkom między dramaturgią i sztuką teatru.

Od dwudziestu lat współpracuję z krakowskim czasopismem naukowym „Didaskalia”, należąc do jego stałych współpracowników. Opublikowałam na jego łamach kilkadziesiąt artykułów. Publikuję także w „Dialogu”, „Teatrze”, „Pamiętniku Teatralnym”.

Wielokrotnie uczestniczyłam także w pracach jury festiwali teatralnych, polskich i międzynarodowych („Klasyka Polska” w Opolu, „Kontrapunkt” w Szczecinie, „Kontakt” w Toruniu). Obecnie jestem jurorem Konkursu na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Polskie „Klasyka Żywa”.

Redagowałam również wydawane przez Państwową Wyższą Szkołę Teatralną im. L. Solskiego w Krakowie tomy pokonferencyjne: *Wyspiański badany teatrem*, Kraków 2008, oraz *Odpowiedź Stanisławskiemu*, Kraków 2012.

Jako prodziekan (2009 – 2012), a obecnie dziekan (od 2012) Wydziału Reżyserii Dramatu krakowskiej PWST koordynuję działalność badawczą Wydziału, angażuję się także aktywnie w działalność wydawniczą Uczelni.

Beata Gucalska