

dr hab. Jacek Kopciński

Instytut Badań Literackich PAN

Warszawa 30.10.2023

**Recenzja rozprawy doktorskiej magistra Michała Smolisa zat. „Wiesław Michnikowski i jego sztuka aktorska”, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Magdaleny Raszewskiej**

Bohaterem rozprawy magistra Michała Smolisa jest Wiesław Michnikowski, zmarły w 2011 roku aktor teatralny, kabaretowy, telewizyjny i filmowy, przez większość swojej kariery związany z Teatrem Współczesnym w Warszawie. Jej tematem jest natomiast aktorstwo Michnikowskiego, czyli sposób, w jaki ten wybitny artysta kreował swoje role na scenie, estradzie i przed kamerą. Rozprawa ma więc wymiar biograficzny i monograficzny, przy czym przeważa w niej opis kolejnych ról Michnikowskiego, za każdym razem prowadzący do uchwycenia najważniejszych cech jego warsztatu oraz interpretacji stworzonych przez niego postaci. Życiorysowi aktora autor poświęcił dwa „przypisy biograficzne”, a w istocie osobne rozdziały: pierwszy i ostatni, które jak klamra spajają całą rozprawę. Pierwszy z tych rozdziałów zawiera sporo informacji o rodzicach i rodzinie Michnikowskiego, domu, w którym się wychował, szkołach, do których uczęszczał przed wybuchem wojny, jego pierwszych fascynacjach teatralnych i filmowych. Zarysowuje także wojenne losy aktora, wspomina o jego pracy w warsztatach Elektrycznej Kolejki Dojazdowej w Grodzisku Mazowieckim, doświadczeniu Powstania Warszawskiego, pobycie w obozie przejściowym w Pruszkowie, pracy w szpitalu polowym w Komorowie. Rozdział ostatni przedstawia natomiast koniec kariery Michnikowskiego, ostatnia lata jego życia i śmierć. Oba „przypisy” nie są zbyt rozbudowane i zawierają wyłącznie te informacje, które autor uznał za niezbędne dla stworzenia artystycznego portretu aktora.

Pomniejsze odniesienia biograficzne pojawiają się także w dalszych rozdziałach pracy i dotyczą przede wszystkim zatrudnienia Michnikowskiego w kolejnych teatrach, jego

---

współpracy z reżyserami na scenie, estradzie czy planie filmowym, wreszcie relacji z kolegami po fachu. Informacje o pozaartystycznych aktywnościach artysty, jego pasji do poznawania historii Warszawy czy wsparciu pierwszego demokratycznego rządu Tadeusza Mazowieckiego, otrzymujemy jednak rzadko i tylko wtedy, gdy wnoszą one coś istotnego do dyskursu skupionego na sztuce aktorstwa. Informacyjna skromność w pełni odpowiada postawie, jaką przyjął sam Michnikowski, w wywiadach zawsze zdawkowo odpowiadając na pytania dotyczące życia prywatnego. Wynika ona także z obranego przez magistra Smolisa stylu rozprawy, w której stawia się na umiejętność wyboru materiału źródłowego i celność jego interpretacji, a nie prezentowanie całej dostępnej wiedzy na temat aktora. Operując stylem barwnym, niekiedy zbliżonym do krytyki teatralnej a nawet felietonu, autor rozprawy nie tropi w biografii Michnikowskiego wątków, którymi zwykle interesują się dziennikarze, intymnych lub sensacyjnych, nie dekonstruuje też narracji, jaką o sobie samym stworzył aktor. Ufając świadectwu swojego bohatera i pozostając wierny jego postawie, sam z powodzeniem stosuje w swojej pracy zasadę „mniej znaczy więcej”.

Nie oznacza to jednak, że magister Smolis nie jest badaczem dociekliwym, a cała praca sprowadza się do powtórzenia za recenzentami najtrafniejszych sądów o wykonywanych przez Michnikowskiego rolach. Aktor pozostaje dla autora rozprawy frapującą zagadką, człowiekiem, który zawsze starannie ukrywał się pod maską swoich postaci, obdarzając je zarazem charakterystycznymi cechami swojej osobowości. Magister Smolis jako wytrawny teatrolog wie, że Michnikowski „nie grał siebie, ale budował role” (s. 11), zarazem jednak świetnie rozumie, że fizyczność i psychologia aktora, a także jego życiowe doświadczenia i obserwacje innych ludzi miały niebagatelny wpływ na jego twórczość sceniczną. Wpływ ten był z jednej strony oczywisty i bardzo często decydował o kolejnych rolach powierzanych aktorowi, z drugiej zaś zastanawiający, bo kreacje Michnikowskiego bywały znacznie bardziej skomplikowane niż oczekiwania reżyserów. Więcej, zdając sobie sprawę ze swoich specyficznych warunków, aktor wykorzystywał do maksimum własne *emploi*, zarazem na różne sposoby mu zaprzeczając, co nie zawsze bywało dostrzegane i właściwie doceniane. Powiedziałbym, że właśnie ta gra ze sobą prywatnym i scenicznym (kabaretowym, telewizyjnym, filmowym) w procesie świadomej kreacji kolejnych postaci stanowi główny przedmiot namysłu magistra Smolisa nad aktorstwem Michnikowskiego. Autor rozprawy miał kontakt z bohaterem swojej pracy, wielokrotnie rozmawiał o nim z reżyserami i innymi aktorami, co nie pozostało bez wpływu na formułowane w rozprawie intuicje, sądy i oceny.

---

Przede wszystkim jednak mierzy się z rolami, korzystając z tych źródeł wiedzy o dokonaniach aktora, które są dostępne historykowi teatru.

Magister Smolis zdaje sobie sprawę, że „problem z oddaniem, wyjaśnieniem i nazwaniem procesu twórczego mają nie tylko teoretycy, krytycy, historycy, ale i praktycy” sztuki aktorskiej, podejmuje jednak wysiłek jej opisanie, opierając się na ustaleniach wszystkich wymienionych. Należy też podkreślić, że istotną rolę w jego pracy odgrywa teatrologiczna wyobraźnia, dzięki której o rolach znanych tylko z opisu, wspomnienia czy fotografii potrafi pisać tak, jakby widział je na własne oczy. Najsłabiej w jego rozprawie reprezentowana jest teoria, którą w jakimś stopniu przejmują od takich badaczy, jak Beata Guzalska, Małgorzata Sugiera czy Dariusz Kosiński. Bibliografia rozprawy nie zawiera rozpraw napisanych przez polskich i zagranicznych teoretyków aktorstwa, a brak ten bierze się z przyjętej przez autora metodologii. Otóż magister Smolis nie próbuje zanalizować ról Michnikowskiego, wrzucając je w sieć takiego lub innego systemu teatralnego. Przyznam, że chętnie przeczytałbym tego rodzaju analizę, akceptuję jednak, że bliższa autorowi jest perspektywa historyka teatru, a nawet krytyka. W swojej pracy autor polega głównie na ustaleniach wybitnych recenzentów i badaczy dziejów teatru polskiego, takich jak Elżbieta Baniewicz, Marta Fik, Joanna Krakowska czy Zygmunt Greń. Cytuje także wielu innych komentatorów, często wykazując braki w ich spojrzeniu na rolę Michnikowskiego, czy spektakl, w którym ją zagrał. Porównując ze sobą różne recenzje, a także dokładnie studiując inne źródła wiedzy o spektaklu: fotografie (a w przypadku późnych przedstawień ich rejestracje), scenariusze, rozmowy z realizatorami, nagrania telewizyjne, filmy itd., jest w stanie wykazać słabości zarówno kreacji Michnikowskiego, jak i krytyki jego poszczególnych ról. Zasadniczo jego rozpoznania są trafne i dowodzą, że w pracy teatrologa nad opisem roli – zwłaszcza rekonstruowanej ze źródeł – najważniejsza jest indywidualna wrażliwość estetyczna i badawcza wyobraźnia, pracująca w ramach przyjętej metodologii.

Ta ostatnia w przypadku recenzowanej rozprawy wydaje się dość staroświecka. „Dzieło sztuki aktorskiej rodzi się z myśli autora, interpretowanej przez reżysera i wykonawcę” (s. 8) – pisze magister Smolis we Wstępie, narażając się na krytykę ze strony reprezentantów mniej tradycyjnej teatrologii współczesnej. Oczywiście autor zdaje sobie także sprawę, że „szuka aktorska jest zawsze ulokowana w kontekście historycznym, społecznym, obyczajowym” (s. 8), ale to za mało, by do przyjętej przez niego metodologii przekonać socjologów teatru, performatyków czy wyznawców psychoanalitycznej koncepcji spektaklu. Wydaje się jednak, że magistrowi Smolisowi szczególnie na tym nie zależy, dlatego w tytule swojej rozprawy

---

wybija słowo „sztuka” (praktyka czy energia. Swoją optykę badawczą uzgadnia on nie tyle z nowymi nurtami wiedzy o teatrze, ile ze świadomością interesującego go artysty oraz krytyków towarzyszących jego sztuce od pierwszych, powojennych ról na scenach lubelskich, po największe kreacje na scenie Teatru Współczesnego w Warszawie, z uwzględnieniem jego występów kabaretowych, telewizyjnych i filmowych. Świadomość ta rodzi się z aktorskiej i reżyserskiej lektury tekstu dramatycznego oraz scenicznego dialogu wykonawcy roli i inscenizatora spektaklu. Najciekawsze partie rozprawy magistra Smolisa dotyczą właśnie tego, fenomenologicznie pojmowanego dialogu nad koncepcją postaci, podbudowanego wcześniejszą analizą realizowanej sztuki. Dzięki nim przekonujemy się, jak ważnym czytelnikiem dramatu był Michnikowski, a trzeba dodać, że grywał on bardzo zróżnicowany repertuar, w jaki sposób korzystał z uwag zatrudniających go reżyserów, i jak budował własny scenariusz roli, świadomie kreując postacie, które istotnie różniły się od bohaterów literackich. Niekiedy z wielką dokładnością magister Smolis potrafi ustalić, jak aktor rozumiał grane przez siebie postacie i w jakim stopniu zmieniał ich charakter, stosując konkretne środki aktorskie. Nie chodzi tu tylko o tzw. „obronę bohatera”, czyli chwyt często stosowany przez aktorów i samego Michnikowskiego. Chodzi o bardziej subtelną interpretację postawy bohaterów, która była początkiem żmudnego poszukiwania w ciele aktora, jego głosie, spojrzeniu czy emocjach nowego wizerunku postaci.

Magister Smolis potrafi nie tylko trafnie ukazać ten twórczy proces, ale też przekonująco nazwać i ocenić jego artystyczne wyniki (nie zawsze zadowolające aktora i/lub krytyków). Jest to cenne i interesujące także ze względu na niebagatelny udział Michnikowskiego w polskiej recepcji tych dramatów, które zwykle się zalicza do nurtu Teatru Absurdu (Smolis nie dekonstruuje koncepcji Martina Esslina, choć dokonania Małgorzaty Sugiery są w tej kwestii warte namysłu). Mam na myśli dramaturgię Becketta, Ionesco, Pintera, a także Maxa Frischa, a wśród polskich reprezentantów tego nurtu – Sławomira Mrożka i Tadeusza Różewicza. Dramaturgię, która stworzyła zupełnie nowy typ bohatera, przez Michnikowskiego analizowany i grany wręcz mistrzowsko, czego najczęściej przytaczanym przykładem jest rola Artura w *Tangu* w reżyserii Erwina Axera. Magister Smolis precyzyjnie opisuje tę kreację, ale także inne role należące do tego nurtu poddaje ciekawej analizie. Uwagę zwraca szczególnie namysł nad jego kreacją w *Urodzinach Stanleya* Harolda Pintera. „Stanley, którego przedstawił Michnikowski, to modelowy przykład nerwicy neurastenicznej” – pisze autor rozprawy, uznając, że tak właśnie została napisana ta postać, zarazem jednak dostrzegając, jak niebywałym wyczuciem patologicznego stanu swojego bohatera wykazał się

---

Michnikowski. Grając z zawiązanymi oczami, wdepnął podczas spektaklu w dziecinny bębenek i „z instrumentem przyczepionym do nogi (...) zaczął wykonywać dziwny taniec, o niejasnej symbolice” (s. 64). Magister Smolis przekonująco interpretuje tę (improwizowaną?) scenę, w charakterystycznym dla siebie stylu stawiając najpierw pytania, a potem formułując swój sąd nad rolą.

Role w przedstawieniach „absurdystów”, obcych i polskich, to najbardziej interesująca część rozprawy magistra Smolisa i chciałoby się, żeby jego refleksja przynajmniej w tym miejscu była nieco bogatsza. Analizę ról Michnikowskiego w inscenizacjach dramatów Mrożka autor kończy bardzo ciekawą konkluzją odnoszącą się do trzech typów bohaterów będących w teatrze powojennym „depozytariuszami” inteligentckiego etosu. Pierwszy z nich stworzył Gustaw Holoubek, grając rolę Gustawa-Konrada w pamiętnych *Dziadach* w reżyserii Kazimierza Dejmka. Drugi z nich wykreował Zbigniew Zapasiewicz jako aktorskie alter ego Pana Cogito z wierszy Zbigniewa Herberta. Trzeci natomiast powstał dzięki pracy Michnikowskiego nad Arturem w *Tangu* oraz innymi postaciami ze sztuk Mrożka. Jak przekonuje Smolis, Michnikowski portretował inteligenta „w zgodzie z myślą autora – razem z jego słabością, hipokryzją, niemocą, obnażał skryte chamstwo (tak!) i intelektualną pustkę” (s. 78). Ten interesujący wywód kończy się jednak zbyt prostą konkluzją, zgodnie z którą Michnikowski „traktował bezwzględnie i bezlitośnie granych bohaterów, co było dużym osiągnięciem w wypadku aktora o tak ogromnym wdzięku” (s.78). Wydaje mi się, że podjęty tu temat, właśnie dlatego że ciekawy, wymaga głębszej refleksji, która dorówna wypowiedziom innych teatrologów poświęconym roli Holoubka czy Zapasiewicza. Grając Mrożka, Michnikowski rzeczywiście pozostawił po sobie zupełnie unikalny wizerunek polskiego inteligenta, a jego charakterystyka istotnie dopełni obraz stworzony przez dwóch innych, wybitnych aktorów, oparty na zupełnie innej literaturze. Zyska na tym nie tylko teatralna historia recepcji Mrożka w Polsce, ale także powojenna historia kultury, dla której temat upadku, przemiany i odrodzenia polskiej inteligencji pozostaje kluczowy.

Równie trafnie jak role w teatrze absurdu, magister Smolis opisał kreacje Michnikowskiego w zupełnie innym repertuarze. Na repertuarowych różnicach autor oparł zresztą klarowną kompozycję całej rozprawy, dzieląc role Michnikowskie według klucza gatunkowego. Pracy w powojennym Lublinie odpowiada więc ten okres w jego pracy artystycznej, kiedy aktor w repertuarze farsowym i komediowym buduje swój warsztat komika. W tym samym mieście, po upaństwowieniu teatrów i narzuceniu im doktryny socrealistycznej, przyszło mu występować w produkcjach. Do 1956 roku także w warszawskich teatrach

grywał role komsomolców, robotników i nawróconych na socjalizm łobuzów (a także Adama Mickiewicza w propagandowych *Balladach i romansach* Maliszewskiego – tej roli, jak zaznacza autor rozprawy, wstydził się do końca życia). Kolejny rozdział został poświęcony wspomnianym już kreacjom w teatrze absurdu, a następny skupia się wyłącznie na rolach w sztukach Mrożka i Różewicza. Rozdziały siódmy i ósmy opowiadają o pracy Michnikowskiego w spektaklach opartych na sztukach Szekspira i Aleksandra Fredry, a więc w repertuarze klasycznym. Na tym jednak nie koniec, bo kolejne partie rozprawy magister Smolis poświęcił niezapomnianym występom kabaretowym aktora, jego późnym rolom komediowym, w których wykazał się on talentem na miarę największych komików kina niemego, kreacjom w Teatrze Telewizji i w filmie. Dzięki takiemu ujęciu autorowi udało się autorowi zaprezentować wszechstronność Michnikowskiego, a także postawić pytanie o przyczynę jego zaszklania jako aktora, który niezależnie od sztuki i medium zawsze grał jedną rolę: Niedużego z Kabaretu Starszych Panów.

Ucieczka przed własnym, komediowym wizerunkiem i poczucie aktorskiego niespełnienia w repertuarze dramatycznym to stałe powracający motyw rozprawy magistra Smolisa. Autor wielokrotnie stawia pytanie o przyczynę, dla której postaci Michnikowskiego w Teatrze Współczesnym nawet przez poważnych krytyków teatralnych myłone były z bohaterami kabaretu Przybory i Wasowskiego. Z pracy wyłania się bardzo ciekawa historia artysty sceny, który pragnie być charakterystyczny i jak nikt z jego pokolenia pracuje nad swoim wizerunkiem, a zarazem aktora, który z tym wizerunkiem walczy, stale niuansując role wypychające go w schemat. Nawet w spektaklach telewizyjnych stara się pokonać samego siebie (czy może raczej siebie w oczach publiczności i krytyki). „Michnikowski mówi zawsze łagodnym, zgaszonym tonem głosu.” (s. 142) – zauważa Smolis, interpretując rolę w *Krześle w szczerym polu* w reżyserii Janusza Majewskiego. Problem w tym, że nawet najbardziej poważne ujęcie roli przez Michnikowskiego, z racji jego postury, wyglądu, spojrzenia, i tak wywoływało komiczny efekt i wzbudzało śmiech. Magister Smolis wielokrotnie przypomina, jak bardzo aktor starał się ograniczać aktorskie środki wyrazu (mówią o tym także przepytani przez niego reżyserzy i aktorzy), skutek był jednak taki, że publiczność śmiała się na przekór intencjom aktora, co go frustrowało. Nigdy jednak nie odbierało mu inwencji. Nawet w prostej telewizyjnej „Kobrze” uruchamiał warsztat świadomego aktora. „Naiwność i głupota są maskami postaci, ale wdzięk, czar i kultura angielskiego dżentelmena są już wkładem aktora w rolę” (s.143) – pisze autor rozprawy na marginesie *Łutu szczęścia* w reżyserii Janusza Morgensterna. „Aktor po prostu wprowadził logiczne wnioski z lektury” (s.144) –

notuje w innym miejscu, stale podkreślając, że twórcza inwencja Michnikowskiego zawsze brała się ze znakomitej znajomości tekstu.

Trzeba podkreślić, że zachwyty nad inteligencją i talentem aktora nie przeszkadza magistrowi Smolisowi sformułować krytycznych sądów na temat niektórych jego ról. Owszem, autor przyjmuje niekiedy ton nazbyt patetyczny, pisząc np., że „Michnikowski był ofiarą wielkiej historii i pojałatańskiego porządku” (s. 161). Był, ale przecież razem ze wszystkimi Polakami, którzy przeżyli okupację. Mimo to rozprawa nie jest apologią aktora, ale rzetelną monografią jego twórczości, napisaną przez teatrologa, który doskonale potrafi czytać źródła i w taki sposób opisywać kolejne role, by budować sukcesywnie skomplikowany, a przez to prawdziwy portret wielkiego artysty sceny. Portret niezwykle empatyczny. Magister Smolis jest świetnym obserwatorem szczegółów, ze spojrzenia, tembru głosu, zgiętej sylwetki aktora potrafi wyprowadzić ciekawą interpretację roli. W swoich komentarzach pozostaje nie tylko wnikliwy, ale i dowcipny, udatnie zestrzajając się z Michnikowskim. W kilku miejscach powściągnąłbym trochę nazbyt felietonowy czy recenzencki język autora. „Nie za bardzo udało się też film innego twórcy szkoły polskiej – Stanisława Różewicza” (s.149) – pisze o *Piekle i niebie* tak, jakby prowadził telewizyjną pogadankę. Ale to drobiazgi, podobnie jak liczne literówki - do poprawienia.

Praca magistra Michała Smolisa poświęcona sztuce aktorskiej Wiesława Michnikowskiego jest ciekawa, rzetelna, a w wielu partiach odkrywcza, w całości zatem spełnia wymagania rozprawy doktorskiej.

  
Jacek Kopciński