

Dr hab. Beata Guczalska, prof. AST

Akademia Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie

**RECENZJA rozprawy doktorskiej pana mgr Michała Smolisa pt.**

***Wiesław Michnikowski i jego sztuka aktorska***

**napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Magdaleny Raszewskiej**

Praca doktorska pana Michała Smolisa to gatunek w dziejach teatrologii klasyczny: monografia twórczości artysty sceny, w tym przypadku aktora – Wiesława Michnikowskiego. Silnie osadzona w tradycji gatunkowość nie oznacza jednak, że istnieje jakiś uniwersalny wzorzec w tym względzie, choć monografie aktorskie autorstwa historyków teatru układają się w powtarzalny wzór, stanowiąc zazwyczaj chronologiczną konstrukcję obejmującą dzieje twórczości splecione z większą lub mniejszą dawką faktów z życia prywatnego, osadzoną w pewnym kontekście historycznym. Choć wydawałoby się, że książek tego typu jest sporo, w bliższym oglądzie okazuje się, że pozycji sumiennie historycznych, skupiających się na artystycznej profesji, wciąż jest za mało. Od razu więc można stwierdzić, że wybór tematu uważam za bezdyskusyjnie wartościowy.

Bohater rozprawy doktorskiej, Wiesław Michnikowski, należał do aktorów bardzo znanych, rozpoznawalnych, lubianych – choć nie mieścił się w pierwszym szeregu „geniuszy” czy „gigantów” sceny polskiej, jak Stefan Jaracz, Gustaw Holoubek czy Tadeusz Łomnicki. Miał bardzo określony wizerunek, warunkujący stopniowo zakres możliwych do zagrania ról, nie dokonywał też radykalnych zmian w zakresie środków wyrazu i aktorskiej stylistyki. Związany przez większość życia z jednym teatrem, Współczesnym w Warszawie, nie przeszedł w życiu zawodowym przez spektakularne wzloty i upadki, zmiany scen i reżyserów, czy rozmaite zaangażowania polityczne. Tym bardziej intrygująca wydaje się próba opisanie i zgłębienia pracy artystycznej aktora pracowitego, skromnego, rzetelnego w swoim zawodzie, uwielbianego przez publiczność – taki aktorski „żywot poczciwy”, w odróżnieniu od „żywotu burzliwego”, uchwycić jest niewątpliwie trudniej.

Kwestią podstawową jest decyzja o kompozycji – z bardzo obszernego materiału, z mnogości informacji na temat ról, z rozmaitych wątków i tematów trzeba skonstruować logiczny wywód, odbierany w chronologicznym procesie lektury. Najbardziej typowa i narzucająca się konstrukcja chronologiczna często uniemożliwia zgłębienie poszczególnych zagadnień i

obszarów połączonych tematycznie. Michał Smolis zdecydował się na kompozycję mieszaną: do pewnego momentu, czyli roku 1956, przedstawia życiorys i pracę Michnikowskiego w porządku chronologicznym, wychodząc od informacji biograficznych dotyczących dzieciństwa i młodości (rozdział 1), poprzez naukę zawodu, pierwszą pracę w lubelskim Teatrze Miejskim i początki kariery warszawskiej (rozdziały 2 – 4). Następna, zasadnicza część pracy składa się z rozdziałów analizujących teatralną twórczość aktora według klucza repertuarowego (dramaty absurdu, Mrozek, Shakespeare i klasyka, Fredro) oraz dokonań w obszarze innych mediów: kabaretu i estrady, Teatru Telewizji, filmu. Zamyka pracę rozdział nazwany „drugim przypisem biograficznym”, domykający życiorys aktora, zmarłego w 2017 roku. Ta kompozycja jest według mnie sensowna i przejrzysta, dobrze służy zamierzeniu autora, by przedmiotem rozprawy była sztuka aktorska jej bohatera, zaś informacje biograficzne i historyczne pojawiają się w minimalnym zakresie, koniecznym dla zrozumienia okoliczności twórczych.

We wstępie Michał Smolis formułuje szereg pytań, które stanowią pointy dla rzeczowych stwierdzeń, a dotyczą związku między sferą świadomych decyzji a przypadkiem, wpływem osobistych doświadczeń i okoliczności historycznych na kreowane role, a także zyskami i stratami wynikającymi z popularnego wizerunku. Zadaje też pytania o wkład aktora w tradycję teatralną i o sferę wpływów, jakie mogły go kształtować. To bardzo klarowna mapa zagadnień, na które trzeba odpowiedzieć, tworząc wizerunek sztuki konkretnego aktora. Na te pytania autor rozprawy nie odpowiada zazwyczaj wprost, czytelnik musi raczej wysnuć odpowiedzi z narracji dotyczącej kreowanych ról i ich odbioru przez publiczność i krytykę. Choć nie wszystkie postawione na początku zagadnienia zostają w toku pracy dostatecznie rozwinięte.

Czy istotnie dwudziestotrzyletni Wiesław Michnikowski marzył po wojnie o karierze inżyniera, jak sugeruje autor pracy? Charakterystyczne, że wiele aktorskich powojennych karier zaczyna się od historii przypadku, który skierował późniejszych ulubieńców publiczności na scenę, choć ta przypadkowość bywała jedynie anegdotyczna. Z rozprawy wynika, że Michnikowski został aktorem dzięki mobilizacji do Ludowego Wojska Polskiego... co faktograficznie bez wątplenia jest prawdą, ciekawy jednak byłby moment wyboru czy decyzji w tej sprawie, odkrycia w sobie jakiejś skłonności czy talentu, któremu okoliczności jedynie pomogły. Szeregowy Michnikowski trafił wiosną 1945 roku na estradę Teatru Domu Żołnierza – czy był to istotnie czysty przypadek? Autor nie miał zapewne danych, by te okoliczności wyjaśnić, a sam bohater pracy – jak się dowiadujemy – nie lubił mówić o sobie. Tym niemniej okres lubelski (1945 – 1951, z przerwą na sezon 1947/48) jest udokumentowany i przedstawiony

obszernie i skrupulatnie, z odwołaniem do wszelkich możliwych źródeł. Przede wszystkim recenzji spektakli; inne źródła, jak pamiętniki, dzienniki, listy nie były dostępne bądź nie zachowały się. Powstał ciekawy obraz odradzającego się po wojnie życia teatralnego w ważnym, choć jednak nieco prowincjonalnym mieście, w warunkach niestabilności, chaosu administracyjnego i politycznego, niedoborów ludzkich i braku podstawowych dóbr materialnych. Silna potrzeba odbudowy życia kulturalnego i determinacja środowiska aktorskiego grzęzły w tymczasowości, doraźności, braku perspektyw i spójnych planów działania, toteż wiele przedsięwzięć miało charakter półamatorski albo czysto komercyjny. Nauka w Studio Dramatycznym w Lublinie była właściwie wstępem do prawdziwej szkoły, jaką stanowiła praca aktorska na scenie Teatru Miejskiego w Lublinie, gdzie zadebiutował w lutym 1948 roku. Michnikowski zdobywał umiejętności zawodowe niczym aktor dziewiętnastowieczny, po prostu „wstępując” na scenę i ucząc się poprzez praktykę grania kolejnych ról w najrozmaitszym repertuarze, od obyczajowych przedwojennych sztuk średniego lotu, przez farsę, do klasyki. W obszernym rozdziale drugim autor rozprawy prezentuje w pełni swoje kompetencje historyka teatru, choć w moim odczuciu zbyt wiele polega na opiniach recenzentów i wymowie faktów (tytułów i nazwisk), za mało pola pozostawiając na wnioski i refleksje własne. Dobrze jednak prezentuje zawrotny wachlarz ról, jakie przypadło grać adeptowi sztuki scenicznej, co w rezultacie świetnie przygotowało go do dalszej, warszawskiej kariery.

Ciekawy i dobrze udokumentowany jest również rozdział poświęcony początkom kariery warszawskiej, które przypadły na lata socrealizmu. Dziś opisy socrealistycznych fabuł czyta się z pewnym rozbawieniem, widać w nich komediowy potencjał („czułem, że przez tego prosiaka moglibyśmy przegrać zawody”, s. 51), choć wówczas nikomu do śmiechu nie było. Mimo politycznej opresji ludzie teatru starali się coś zaoferować publiczności, przemycić kawałek autentycznego życia, wywołać śmiech czy moment wzruszenia. Nawet w warunkach totalitaryzmu teatr musi w jakiejś mierze solidaryzować się ze swoją publicznością, inaczej byłby całkowicie martwy. Dlatego nieco dziwi – w barwnym i przekonującym wywodzie – zdanie „Ten wyraźnie ludzki rys w interpretacji młodego komsomolca po latach niepokoju najbardziej, obciąża artystę współodpowiedzialnością za sukces propagandowej maszyny, nieprawda?” (s. 51) Autor pracy wie zapewne, że aktorzy z reguły bronią swojej postaci, papierowym charakterom próbują nadać życie – i to jest ich święte prawo. A w tym przypadku nawet pewna lojalność wobec publiczności, której nie chce się zaoferować całkowicie bezwartościowego spektaklu. Dla mnie w tym rozdziale najciekawsze są właśnie sposoby

radzenia sobie w tak trudnej dla artystów sytuacji: jak się mimo wszystko buduje porozumienie z publicznością, kłopoty postaci z kompletnie niewiarygodnych dramatów, przemyca żywe treści i dowcipy. Choć można zgodzić się ze zdaniem, że „sorealizm nie dawał szansy zawodowego rozwoju ani odtwórcom ról głównych, ani drugoplanowych, ani epizodystom” (s. 53), to równocześnie mam wrażenie, że ten okres w doświadczeniach Wiesława Michnikowskiego i jego kolegów mocno się przyczynił do późniejszych sukcesów w kabarecie: mówienie nie wprost, budowanie relacji z publicznością poza cenzurą, umiejętność operowania aluzją – tego mogli się nauczyć w owych ponurych latach.

Najciekawsze rozdziały pracy dotyczą repertuaru, w którym Wiesław Michnikowski wykreował swoje najlepsze role, czyli teatru absurdu i Mrożka (rozdział 5 i 6). Dramaty Becketta, Pintera, Mrożka, przez wielu aktorów starszej generacji uważane za „papierowe”, „nie do zagrania”, okazały się idealnie pasować do aktorskiego profilu Wiesława Michnikowskiego. Aktor objawił w tych rolach umiejętność balansowania na granicy realizmu i absurdu, wcielenia w postać i dystansu, a nade wszystko okazał się rzadkim rodzajem „artysty, który potrafi osiągnąć efekt tragiczny za pomocą środków komediowych”. (s. 61) Warto zauważyć, że dramaty te, uważane z początku za całkowicie nową jakość, czerpały przecież z różnych istniejących wcześniej gatunków dramatycznych: moralitetu, komedii, dramatu realistycznego, farsy, a nawet – w przypadku *Urodzin Stanleya* Pintera – thrillera, jak słusznie zauważa autor rozprawy. Tu przydało się Michnikowskiemu pracowite doświadczenie sceniczne w bardzo rozmaitych rodzajach widowisk i gatunków, mógł swobodnie żonglować środkami wywodzącymi się z różnych, odległych nieraz, konwencji. Bardzo interesująca, wnikająca w różne poziomy aktorskiej twórczości jest właśnie analiza roli Stanleya w dramacie Pintera: Michał Smolis objawia w niej świadomość złożonych mechanizmów kreowania roli, umiejętność rozpoznania decyzji artystycznych, błyskotliwie interpretuje uzyskane efekty.

Udaje się również autorowi udowodnić słuszność opinii Erwina Axera, że „Michnikowski urodził się dla Mrożka” (s. 71). Bardzo słusznie zauważa autor, że „postacie Mrożka od początku sprawiały trudność aktorom” – wbrew pozorom sztuki tego autora wcale nie są „samograjem”, wymagają niemałej ekwilibrystyki, by ich wartość objawiła się na scenie. I wielu decyzji. Bohater rozprawy nie tylko potrafił sprostać wymaganiom dramaturgii Mrożka, ale stworzył wyrazisty wizerunek zgorzkniałego, bezsilnego inteligenta, świadomego swojej niemocy, ofiary tyleż okoliczności politycznych, co własnych ograniczeń: lęku, konformizmu, kabotyństwa. Parobek N z *Zabawy*, Artur z pamiętnej inscenizacji *Tanga* reżyserii Axera, a trzydzieści lat później Eugeniusz w spektaklu Macieja Englerta, inteligent AA z *Emigrantów*,

Przybysz ze *Szczęśliwego wydarzenia*, wreszcie Krawiec – w tych wszystkich rolach, przecież różniących się od siebie, tkwiła jakaś cecha wspólna, trafny i pozbawiony sentymentów portret Mrożkowego „mędrka”. Bardzo celnie sformułował to autor pracy: „W historii polskiego teatru drugiej połowy XX wieku nie tylko Gustaw Holoubek w roli Gustawa-Konrada w legendarnych *Dziadach* Kazimierza Dejmka czy Zbigniew Zapasiewicz jako alter ego Herbertowskiego Pana Cogito w montażach wierszy – zapisali się jako depozytariusze inteligenckiego losu. To również Artur w *Tangu* i Wiesław Michnikowski, który nie sprzeniewierzył się Mrożkowi, a inteligenta, kreowanego w kolejnych dramatach, portretował w zgodzie z myślą autora – razem z jego słabością, hipokryzją i niemocą, obnażał skryte chamstwo (tak!) i intelektualną pustkę. Traktował bezwzględnie i bezlitośnie granych bohaterów, co było dużym osiągnięciem w wypadku aktora o tak ogromnym wdzięku.” (s. 78)

Role w dramatach klasycznych zostały odnotowane i opisane sumiennie i rzeczowo, i może dlatego tak wyraźnie widać, że nie był to obszar szczególnych powodzeń aktora – poza wyjątkami, jak rola sir Andrzeja Chudogęby w *Wieczorze Trzech Króli* (1993), i niektóre postaci w repertuarze Fredrowskim. Ale, co charakterystyczne, nawet w komediach Fredry dostawał role drugoplanowe, albo pierwszoplanowe, ale w drugorzędnych pozycjach. Komediowy, a potem kabaretowy wizerunek Michnikowskiego, który w teatrze stawał się coraz większym obciążeniem, wcale nie pasował do klasycznej komedii, zaludnionej innymi typami ludzkimi. Zaś wizerunek ów był do bólu współczesny, wypełniony rysami smutku, poczucia przegranej, czasem neurozy.

Dlatego artystyczne spełnienie dał mu kabaret. Jeśli dziś odbiorca kultury kojarzy Wiesława Michnikowskiego, to z pewnością z piosenek i skeczy Kabaretu Starszych Panów i Kabaretu Dudek. *Addio, pomidory, Już kąpiesz się nie dla mnie, Tanie dranie, Sęk* – dzięki Internetowi są wciąż oglądane i zyskują ogromną liczbę odsłon. To absolutna klasyka polskiego dwudziestowiecznego dowcipu, humoru, oryginalnej, niepowtarzalnej formuły rozrywki. Michnikowski wykreował na użytek kabaretu własną postać, choć w kolejnych piosenkach i skeczach tę postać mocno różnicował. W niezwykle interesującym rozdziale poświęconym twórczości kabaretowej autor odsłania kulisy powstawania słynnych „numerów” i uświadamia, ile błyskotliwych pomysłów i odważnych decyzji stało za efektem, który dziś odbieramy jako oczywistość. „Każda piosenka w Kabarecie Starszych Panów w wykonaniu Michnikowskiego była małym, ale rozbudowanym przedstawieniem ze wstępem, rozwinięciem i błyskotliwym zakończeniem, prawie w każdej aktor oddawał ze śmiertelną powagą huśtawki emocjonalne swoich bohaterów, dlatego mógł śmieszyć lub przynajmniej wywołać uśmiech. Bohaterowie

powołani do życia przez Przyborę i Wasowskiego w tej interpretacji próbują przewyciążyć lęk przed światem, przeciwstawić się rzeczywistości, ale przede wszystkim żywią się nieuleczalnymi marzeniami. Bywają więźniami swoich zmysłów, przekłętym przeznaczenia lub tylko ofiarami nieporozumienia.” (s. 116) Ta nadzwyczaj trafna obserwacja ujmuje w sugestywnym skrócie istotę kabaretowej twórczości Michnikowskiego.

Logicznym następstwem rozdziału o kabarecie jest kolejny, „Rodowód komika”, poświęcony komedii i farsie, a ściślej – miejscu Wiesława Michnikowskiego w komediowej tradycji. Ponieważ, jak stwierdza słusznie autor, „publiczność kocha się śmiać”, umiejętność rozśmieszania jest w cenie – tym bardziej, że wymaga wysokiego profesjonalizmu. Pisząc o rolach aktora w farsie i popularnej komedii Smolis bada koneksje swojego bohatera, porównując – za zaistniałymi w recenzjach sugestiami – jego sztukę z wielkimi komikami filmu niemego (Buster Keaton, Stan Laurel, Charlie Chaplin), a także komikami polskiego teatru, zarówno pokolenia wcześniejszego (Frenkiel, Fertner, Dymśa), jak i rówieśnikami (Mieczysław Czechowicz, Tadeusz Fijewski, Bronisław Pawlik). Te porównania, pełne celnych uwag, udowadniają bystry dar obserwacji autora pracy, jego umiejętność uchwycenia całego spektrum środków aktorskich i umieszczenia ich na swego rodzaju mapie narzędzi i strategii profesjonalnych komików. Ale słuszna jest i konkluzja: „Cała ta komparatystyka dowodzi paradoksalnie jednego: sztuka komiczna, sztuka aktorska Wiesława Michnikowskiego, która mieściła w sobie tak odmienne światy, operowała różną skalą środków, była po prostu dziełem oryginalnym, *summą* przemyśleń i obserwacji zawodowych, dowodem wielkiego talentu, a on sam – artystą niepodrabialnym, a więc osobnym.” (s. 131) Zgoda, z tym że nie jest to żadnym paradoksem – porównania umieszczają artystę jedynie w pewnym pejzażu, ukazującym powiązania z różnymi tegoż pejzażu elementami, nie mają na celu wykazania wtórności czy zależności. I w istocie każdy z wybitnych aktorów, wpisujący się w określoną tradycję, jest w istocie osobny i niepodrabialny.

Dwa końcowe rozdziały, poświęcone dokonaniom w filmie i Teatrze Telewizji, dowodzą, że Wiesław Michnikowski należał do aktorów, których kocha scena, i teatralna, i estradowa, a niekoniecznie kamera (choć w telewizji zagrał wiele udanych ról). Być może dla filmu był zbyt wyrazisty i osobny – a w latach późniejszych zbyt mocno kojarzony z kabaretowym wizerunkiem. Słynna rola Eksceleńcji w *Seksmisji* była już grą z owym wizerunkiem – zaistniał tam jako Ten Sławny Michnikowski grający kobietę.

Podsumowując, uważam rozprawę pana Michała Smolisa za bardzo wartościową i w pełni udaną próbę stworzenia monografii twórczości aktorskiej, z użyciem odpowiednich narzędzi

warsztatu historyka teatru. Doceniam szczególnie analizy dotyczące sztuki Michnikowskiego jako aktora komediowego – w polskiej refleksji teatrologicznej sztuka komedii, tak w zakresie dramaturgii, jak i twórczości scenicznej, jest wciąż w niedostatecznym stopniu doceniana i opisywana. Wciąż pokutuje odczucie, że „wielki aktor” albo „wielki dramatopisarz” powinni reprezentować „poważny” repertuar. Wysoko oceniam zwłaszcza umiejętności pana Michała Smolisa w zakresie analizy aktorskich środków komediowych, zakorzenionych bardzo mocno w cielesności, ale nie ograniczających się wyłącznie do aspektów fizycznej obecności.

Pora na uwagi krytyczne i zastrzeżenia, które są nieodłączną częścią pracy recenzenta. Brakuje mi w pracy pana Michała Smolisa metodologicznego umocowania – odniesienia do bogatej przecież tradycji aktorskich portretów, deklaracji własnej wybranej metody, refleksji nad budowaną narracją, która jest przecież efektem określonych wyborów. Chciałabym się dowiedzieć, jakie wzory panu Smolisowi przyświecały, dlaczego zdecydował się na określoną strategię, które źródła – i dlaczego – uznał za najistotniejsze. Tego rodzaju samoświadomość naukowa wydaje się niezbędna. Zwłaszcza, że autor pracy zaznacza dystans wobec powstałych w PRL-u opinii jako niemiarodajnych, bo podlegających cenzurze, a równocześnie duże partie pracy buduje głównie w oparciu o recenzje prasowe.

Drugie zastrzeżenie dotyczy pewnego niedoboru kontekstu społecznego, i generalnie perspektywy odbioru ról aktora przez publiczność. Dlaczego pewne wcielenia aktorskie Michnikowskiego tak mocno rezonowały w określonych momentach historycznych? Warto by się temu przyjrzeć, podjąć głębszy namysł nad funkcjonowaniem komizmu w czasach ograniczonej wolności i w czasach swobody wypowiedzi.

Rażą nieco pojawiające się (sporadycznie wprawdzie) sądy nadmiernie radykalne i nie do końca uzasadnione. Na jakiej podstawie autor stwierdza, że warszawski Teatr Polski był w roku 1970 niższej rangi od Teatru Współczesnego? (s. 82) Jeśli uważa, że reżyseria komedii Fredry w wykonaniu Andrzeja Łapickiego była „do bólu konwencjonalna” i tylko wybitni aktorzy w obsadzie mogli uratować końcowy efekt, wypadaloby to uzasadnić. (s.136)

Potknięcia stylistyczne i redakcyjne oraz pewne braki informacyjne (np. brak pełnej informacji na temat przedstawień, czasem nazwiska reżysera spektaklu) składam na karb pośpiechu i desperacji w ostatecznym redagowaniu pracy, która powstawała długo i z pewnością autor dysponował dużą ilością materiałów, które musiał pominąć (co uwidacznia się w pojawiających się czasem zdaniach jakby nieco wyrwanych z kontekstu). Zwrócę jednak uwagę na pewną kwestię stylistyczną. Szkodliwość socrealistycznej doktryny w życiu kulturalnym, opresje i

straty okresu stalinowskiego w Polsce nie podlegają dyskusji, są oczywistością. Tym niemniej określenia „komunistyczni kosiarze umysłów”, „truć jadem propagandy”, „pod stalinowskim butem” zanadto trącą publicystyką, i nie pasują, w moim odczuciu, do obiektywnego historycznego wywodu. Czasem też świadczą o błędnym rozpoznaniu problemu. Jeśli zarzut partyjnego urzędnika jest przedstawiony jako „głupi i śmieszny zarzut kacyka, który nie rozumiał istoty teatru” (s. 41), to widać, że emocje górują nad zrozumieniem sytuacji: ów „kacyk” po prostu pilnował swojego ideologicznego interesu, i mógł całkiem trafnie rozumieć oddziaływanie teatru, skoro bał się jego oddziaływania.

Gdyby doktorant zdecydował się na przygotowanie pracy do publikacji, radziłabym również jej uzupełnienie o pełny spis dokonań aktora i wstawienie w przypisach pełnego zestawu informacji o przedstawieniach.

Wszystkie zgłaszane przeze mnie zastrzeżenia i dostrzeżone potknięcia nie zmieniają zdecydowanie pozytywnej oceny pracy, która zgłębia wybrany obszar badawczy i inspiruje czytelnika do własnych refleksji. Pan mgr Michał Smolis zrealizował założone cele naukowe rozprawy, wykazał się umiejętnościami gromadzenia i interpretacji materiałów źródłowych, znajomością kontekstów, zdolnością skonstruowania spójnego i dobrze umotywowanego wywodu naukowego. Praca z powodzeniem spełnia wymogi stawiane rozprawom doktorskim, zatem przyjmuję ją i kwalifikuję do kolejnych etapów przewodu doktorskiego.

Dr hab. Beata Guzalska