

Autoreferat

1. Imię i nazwisko: Milena Gauer

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe lub artystyczne- z podaniem podmiotu nadającego stopień, roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej.

2018- stopień doktora sztuki w dziedzinie sztuk teatralnych, nadany uchwałą Rady Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, z dnia 21.03.2018, na podstawie rozprawy doktorskiej pod tytułem *Transformacje wizerunku kobiecości. Próba zbadania i dekonstrukcji mechanizmów kulturowych wytwarzania płci- na podstawie zagranych ról: Jackie, Kobiety, Klaudyny w spektaklach w reżyserii Weroniki Szczawińskiej*, stworzonej pod opieką promotorską prof. dr hab. Wojciecha Malajkata i dr Agaty Adamieckiej- Sitek.

2007- dyplom ukończenia jednolitych studiów magisterskich na kierunku wiedza o teatrze, Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, z wynikiem bardzo dobrym, promotor pracy magisterskiej prof. Lech Śliwonik

2005- dyplom ukończenia Policealnego Studium Aktorskiego przy Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie, z wynikiem celującym, specjalność: aktor dramatu

3. Informacja o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych lub artystycznych

2005- do chwili obecnej- aktorka Teatru im. Stefana Jaracza w Olsztynie

2011-2013- aktorka gościnnie Teatru Dramatycznego w Warszawie, Teatru Łąźnia Nowa w Krakowie, Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu

2015 - do chwili obecnej- wykładowczyni w Policealnym Studium Aktorskim im. Aleksandra Sewruka, przy Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie

2019 - do chwili obecnej- kierowniczką Policealnego Studium Aktorskiego im. Aleksandra Sewruka przy Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie

2019 - do chwili obecnej- wykładowczyni na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warmińsko- Mazurskiego w Olsztynie

4. Omówienie osiągnięć, o których mowa w art. 219 ust. 1 pkt 2 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. Z 2021r.poz 478z późn. zm). Omówienie to winno dotyczyć merytorycznego ujęcia przedmiotowych osiągnięć, jak i w sposób precyzyjny określać indywidualny wkład w ich powstanie, w przypadku, gdy dane osiągnięcie jest dziełem współautorskim, z uwzględnieniem możliwości wskazywania dorobku z okresu całej kariery zawodowej.

*Gdy udasz się wystarczająco daleko,
rozpoznasz samą siebie
wychodzącą sobie na spotkanie.
A wtedy powiesz – TAK.¹*

Osiągnięciami, które chciałabym tu przedstawić są role w dwóch różnych spektaklach- *Łatwe rzeczy* w reżyserii Anny Karasińskiej (Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie, 2021) i *Czas porzucenia* w reżyserii Weroniki Szczawińskiej, (Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie, 2022) Z premedytacją zestawiam je razem, choć dzieli je wiele- sposób powstawania, materiał literacki, inspiracje, forma- wspólny mianownik stanowi natomiast mój status jako współtwórczyni tych przedstawień i przetworzenie ich treści w sposób bardzo osobisty. Przy obu tych przedsięwzięciach zdecydowanie przekroczyłam tradycyjny zakres zadań aktorki zatrudnionej do projektu - aktywnie współtworząc kształt przedstawień, oba bardzo mocno korespondują z moimi własnymi przeżyciami, związanymi, tak z życiem osobistym, jak i zawodowym, oba stanowią istotną kontynuację mojej pracy badawczej i aktorskiej nad obrazowaniem i eksploatacją kobiecości w przestrzeni scenicznej, oba wreszcie powstały w moim macierzystym teatrze, z którym związana jestem od 2005 roku, przez większość mojej drogi zawodowej – w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie.

Auto-teatr, czyli teatr, którego twórcy mówią ze sceny we własnym imieniu i pod nazwiskiem własnym, a nie scenicznej postaci. Od siebie i o sobie. Odnoszą się do własnych doświadczeń,

1 Marion Woodman, *Uzależnienie od doskonałości*, przeł. Małgorzata Kalinowska, Czeladź 2020, s. 210.

badają osobiste ograniczenia, odsłaniają słabości, problematyzują sytuację swojej wypowiedzi, definiują i kwestionują swoją tożsamość, zdradzają kulisy procesu teatralnego, relacje zespołowe, ograniczenia instytucjonalne, uwarunkowania ekonomiczne, niepokoje ideowe. Auto-teatr to niekoniecznie konwencja teatralna, lecz raczej formuła nawiązywania kontaktu z widzami na nowych zasadach – szczerości, ujawniania, odsłaniania, mówienia-za-siebie, odpowiedzialności za własne słowa, testowania demokratycznych procedur. (...) To zatem także próba nawiązania na nowo komunikacji, która została zerwana w teatrze za sprawą nazbyt hermetycznych poszukiwań artystycznych, a w życiu publicznym – na skutek radykalnych podziałów politycznych i polaryzacji światopoglądowej, uniemożliwiających jakkolwiek dyskusję.²

Ta definicja Joanny Krakowskiej w ogromnym stopniu określa nurt w jakim zrealizowane zostały oba omawiane przez mnie przedstawienia i role. W przypadku *Czasu porzucenia* to przyporządkowanie wydaje się o wiele mniej oczywiste ze względu na oparcie realizacji scenicznej na tekście literackim, ale w moim głębokim przekonaniu oba spektakle spełniają założenia definicji i stanowią wyraźne przykłady obecności tego nurtu w polskim teatrze instytucjonalnym.

Spektakl *Łatwe rzeczy* powstawał jako autorski projekt reżyserki Anny Karasińskiej od maja do grudnia 2021 roku. Twórczyni ta, jest znana ze swojego niezwykle niekonwencjonalnego sposobu pracy. Znając jej wcześniejsze spektakle, a także słysząc o oryginalnym podejściu do pracy teatralnej, od dawna marzyłam żeby spotkać się z nią w pracy i móc osobiście doświadczyć laboratoryjnej oryginalności tej twórczyni. Do obsady trafiłam po rezygnacji dwóch poprzednich ekip aktorskich, które uznały, że nie są gotowe i chętne na taki sposób aktorskiej eksploatacji. Pracę zaczynałyśmy tym samym od początku. Anna Karasińska nie przychodzi do teatrów z gotowym pomysłem, tekstem czy scenariuszem. Zaczyna od szeroko pojętego - badania terenu - miasta, potrzeb widowni, rozmów z potencjalną obsadą, ale też z mieszkańcami miasta, próbuje dotknąć nieuchwytnego „ducha miejsca” i przygotować spektakl- „pracę” (tak sama ją nazywa), która w danym miejscu okaże się potrzebna i „rozpoznana”. Spotkania z aktorami rozpoczyna od rozmów i improwizacji. Zakres tematów jest bardzo szeroki, najczęściej dotyka jednak materii osobistej. W przypadku naszej wspólnej pracy przypominam sobie etiudy na temat mojego ciała (opisywanie swojego ciała jak ogrodu, obiektu przyrody), performatywny opis ostatnio zapamiętanego snu (próba interpretacji poprzez odwrócenie w nim ról), opowiadanie o swoim głosie (opisywanie go i eksplorowanie na różne sposoby), zauważanie w obecności co dzieje się z moim ciałem i ze mną w „tu i teraz”. Z serii rozbudowywanych na próbach etiud zaczyna po jakimś czasie wyłaniać się tematyka teatralnego zdarzenia maksymalnie spójna z osobistym

² Joanna Krakowska, *Auto-teatr w czasach post- prawdy*, tekst napisany do katalogu XXI Konfrontacji Teatralnych w Lublinie, Dwutygodnik 195 09/2016

i twórczym doświadczeniem osób aktorskich. (Anna Karasińska w obecnej praktyce preferuje pracę z osobami spoza teatru zawodowego, co pozwala na zdecydowanie większą świeżość eksplorowanej tematyki, w oderwaniu od teatralnych przyzwyczajzeń).

Zakres naszych wspólnych zainteresowań i tematu wokół którego będziemy poruszać się jako artystki zaczął „wylaniać się” dość szybko, niejako naturalnie, na podstawie powstających etiud (zwykle boleśnie opowiadających o mojej scenicznej obecności, braku akceptacji swojego ciała, niskiego poczucia własnej wartości i trudnościami z poruszaniem się w takiej kondycji na scenie), ale dla mnie był też naturalną kontynuacją mojej wieloletniej twórczej współpracy z Weroniką Szczawińską, opisywanej szczegółowo w rozprawie doktorskiej. Różnicę stanowiła baza literacka - tam - opierałyśmy się zawsze na tekście literackim, czasami całkowicie, czasami jedynie w ramach inspiracji czy pretekstu, w spektaklu *Łatwe rzeczy*, natomiast- tekst stanowiły moje własne słowa, wyłonione podczas improwizacji i rozmów, ujęte przez reżyserkę w poetycki scenariusz.

Spółeczne i rodzinne oczekiwania wobec kobiecej ale i aktorskiej kondycji, obecności i tzw. „warunków scenicznych”, idące za tym kompleksy i pretensje do własnego ciała, próby dyscyplinowania go, „wewnętrzna krytyczka” ale też pełne przemocy sposoby komunikacji stosowane przez despotyczne osoby reżyserskie i pewien rodzaj osobistego zażenowania i niezgody wobec szeregu stereotypowych zadań powierzanych aktorkom od zawsze i bez zmian w tzw. tradycyjnym teatrze repertuarowym stały się w wyniku szeregu improwizacji (niekiedy bardzo trudnych, bolesnych) i rozmów - tematami i głównymi kierunkami odczytywania spektaklu *Łatwe rzeczy*. Sam tytuł także wyłonił się spontanicznie - odpowiadając szeregiem ruchowych etiud i prezentacji scenicznych an pytanie reżyserki: Jakie grasz najczęściej role? W jakich spektaklach? Odpowiedziałam ironicznie : „najczęściej bardzo łatwe rzeczy” pokazując role po roli, zadania irytujące, dziwne, śmieszne, bliskie kliszy, ale też niekiedy uwłaczające mi, jako twórczyni. Zestaw tych scenicznych praktyk stanowi teraz istotną część spektaklu.

W moim odczuciu tym, co w największym stopniu zbudowało materię przedstawienia jest moja relacja ze sceniczną partnerką- Ireną Telesz- Burczyk. Irena dołączyła do naszego twórczego zespołu, do naszej pracy, na jej ostanim etapie, około trzech tygodni przed premierą. Ten *timing* wynikał z szeregu obsadowych ale i epidemicznych komplikacji czasu powstawania tego spektaklu (już z moim udziałem praca toczyła się około 6 miesięcy), był taki moment, w którym istniała możliwość, że na scenie zostanę sama, a spektakl będzie rodzajem aktorskiego solo przy współudziale publiczności. Wiedziałam jednak, że Anna Karasińska niezwykle ceni sceniczną obecność Ireny Telesz- Burczyk i znając elementy biografii nestorki, które korespondowały i niejako dyskutowały z zarysowaną już częściowo moją opowieścią udało mi się doprowadzić do spotkania i ostatecznie, wspólnie z reżyserką, namawiając ówczesnego dyrektora Teatru Zbigniewa Brzozę, na przysłowiową ostatnią chwilę, wprowadzić Irenę do obsady. Tym samym osią *Łatwych*

rzeczy stała się wspierająca współ-obecność dwóch aktorek, dwóch aktorskich ciał, w różnym wieku, o różnym doświadczeniu, o różnych marzeniach i rozczarowaniach, o różnych sposobach postrzegania swojej pracy, różnych strategiach twórczych, ale odbijających się w sobie jak w lustrach, naprawdę „widzących” siebie nawzajem i tym „widzeniem” zdolnych uleczyć własne bolesne miejsca i blizny. Nie chcę unikać patosu w tym momencie wywodu, mam poczucie że moje spotkanie bardziej ludzkie niż aktorskie, bardziej osobiste niż twórcze, bardziej w obecności niż w kreacji z Ireną Telesz- Burczyk jest najważniejszym dla mnie punktem tej pracy, stanowi fundament tego przedstawienia, ale też, prawdopodobnie, przy recepcji spektaklu, najsilniej oddziałuje na widzki i widzów. Jest proste, zwykłe i dosyć namacalne, a przez to staje się unikatowe.

Spektakl można nieco umownie podzielić na trzy części, choć skonstruowany jest w taki sposób, że zastosowane konwencje i porządki łagodnie się w nim przenikają.

Pierwsza część to (rozgrywająca się w niemal całkowitej ciemności) ekspozycja, przedstawiamy się publiczności, opowiadając o naszych ciałach, naszym odczuwaniu samych siebie jako twórczyń i aktorek, ale nasze monologi są wcześniej nagrane, oddziałamy głosy od ciał. Widzowie słyszą w jaki sposób siebie opisujemy, ale niemal nas nie widzą, gdy my tymczasem poruszamy się po scenie przybierając stereotypowe kobiece pozy i podejmując stereotypowe kobiece zadania, szukamy swojego miejsca, siedzimy, sprawdzamy co można robić na scenie jak ją eksplorować kiedy nie ma wyraźnie zarysowanych celów, postaci, okoliczności, sprawdzamy granice scenicznej obecności. To także w tej części „rozprawiam się” z zestawem ról i klisz, między którymi od lat zawodowo się poruszam.

Druga część (już w świetle) w sposób o wiele bardziej dogłębny i precyzyjny tematyzuje nasze aktorskie doświadczenie. Składają się na nią monologi o scenach eksplorujących kobiecą nagość, albo- szerzej - teatralnie pożądaną seksualną tożsamość, monologi Ireny o mówieniu wiersza, gdzie technika miesza się z natchnieniem i o poczuciu łączności ze scenicznymi postaciami, a także moja krótka etiuda, zapowiadana jako „moja scena”, która została w przebiegu jeszcze z pierwszych improwizacji na temat ciała - trzymam w niej na leżąco duży kamień, o którym opowiadam, że jest moim sercem. To dla mnie bardzo ważna i osobista etiuda, niezwykle prosta - kładę się na scenie i przytulam kamień, a jednak jest we mnie poczucie sięgnięcia przez ten krótki moment do swojego delikatnego, na co dzień ukrytego, także na scenie, miejsca- pełnego bólu, kompleksów, złych wspomnień. Pokazanie przed sceniczną partnerką, ale i publicznością swojego „cienia” okazuje się nieoczekiwane wyzwalające.

Gdybym mogła wyodrębnić i nadać tytuł części trzeciej- brzmiałby on „Obecność- spełnienie”. W mojej ocenie to ostatnia część spektaklu jest tym, co od początku próbowała, za pomocą szeregu strategii osiągnąć z nami reżyserka- spotkaniem w „tu i teraz”, tak z widownią jak i ze sobą nawzajem. Mój niemal całkowicie improwizowany monolog o tym czego „Milena teraz nie robi”

jest wyznaniem miłości do ulotnej chwili obecnej i wymiany energii, która zachodzi między sceną a widownią. Niczego w jego trakcie nie wymuszam, pozwalam płynąć strumieniowi świadomości i spotkać się w ten sposób z osobami obecnymi na widowni. Po chwili dołącza do mnie Irena Telesz wnosząc pieczonego kurczaka (we wcześniejszej wersji był to tort), rozbieram się do naga i razem z Ireną, trochę rozmawiając (improvizacja), a trochę jedząc, spędzamy ostatnie dziesięć minut przedstawienia. W obecności, w uznaniu siebie na scenie, w poczuciu że nie musimy nic grać ani niczego pokazywać, a i tak pozostajemy wystarczające i zasługujące na uwagę i akceptację. Moja sceniczna nagość jest zwykła, „domowa”, nie jest w żaden sposób wystylizowana, nie jest w żaden sposób upozowana, daje mi podmiotowość i wolność, ponieważ wybieram ją sama, w geście sprzeciwu wobec oczekiwań, stereotypów i klisz.

Spotkanie, najistotniejsza wg reżyserki Anny Karasińskiej kwestia do osiągnięcia podczas realizacji teatralnego zdarzenia, zachodzi tu na wielu poziomach. Każda z nas, aktorek, spotyka się tu sama z sobą, konfrontuje z własną siłą i słabością sceniczną, wewnętrzną krytyczką i wewnętrzną kibicką, spotykamy się ze sobą, stawiając naprzeciw siebie, bez oceniania i wartościowania odmienne style uprawiania aktorstwa - wcieleniowe (oparte na pracy z postacią) i progresywne (oparte na narzędziach post- brechtowskich, performatywne), ze swoją prawdą wychodzi na spotkanie z widzami, aby pozwolić im, w swoim tempie spotkać się z samymi sobą.

Teatr Karasińskiej to teatr śmierci. To ona pojawia się wszędzie i zawsze w sposób niezwykły- jako pęknięcie, zgrzyt, zatrzymanie kolejnych obrotów żartobliwej maszynki. (...) I widać ją tu i teraz³

Nie inaczej jest w *Łatwych rzeczach*, w przejmującym monologu Irena Telesz-Burczyk zastanawia się, które koleżanki mogą w przyszłości, po jej śmierci, zrobić szybkie zastępstwa w poszczególnych rolach, by wreszcie z satysfakcją stwierdzić że w trwającym właśnie spektaklu jest nie do zastąpienia, bo nikt nigdy nie będzie w stanie zagrać jej samej, z jej kompleksami, prywatnym zapleczem cech fizycznych, starością, doświadczeniem.

Recepcja tego spektaklu, która w ramach jego eksploatacji okazała się najbardziej poruszająca to nie środowiskowe nagrody i docenienie (choć jest to bez wątpienia bardzo satysfakcjonujące), ale właśnie relacje, recenzje, wrażenia które pojawiały się w trakcie rozmów z widzami w różnych miastach, krajach i okolicznościach. Okazało się, że *Łatwe rzeczy* stają się dla publiczności doświadczeniem transformującym na wielu, często zaskakujących poziomach, ale motywem, który pojawiał się najczęściej jest relacja z ciałem, zobaczenie swoich trudności, odrzucenia i ponownej akceptacji, aż do próby pełnego rozgoszczenia się „w samym sobie”.

³ Dariusz Kosiński, *Opowiem jak najlepiej umiem. O teatrze Anny Karasińskiej*, Teatr Studio/ Komuna Warszawa 2020, s. 118.

Łatwe rzeczy zostały nagrodzone Grand Prix Międzynarodowego Festiwalu Boska Komedia w Krakowie w 2022 roku, co otworzyło przed nami możliwość zagranicznych prezentacji. W 2023 roku zagrałyśmy spektakl na trzech międzynarodowych festiwalach: FITS Festival w Sibiu (Rumunia), Sirenos Festival w Wilnie (Litwa) oraz Palm Off Fest w Pradze (Czechy).

W maju 2023 roku, razem z Ireną Telesz, otrzymałam Grand Prix Kaliskich Spotkań Teatralnych. Pokazałyśmy spektakl także na polskich festiwalach: Warszawskich Spotkaniach Teatralnych oraz Festiwalu Scena Wolności w Słupsku. Gościnnie zagrałyśmy również w Gdańskim Teatrze Szekspirowskim i w Lubelskim Teatrze Starym.

Właściwą pracę nad spektaklem *Czas porzucenia* rozpoczęłam miesiąc po premierze *Łatwych rzeczy*, czyli w styczniu 2022 roku, ale przygotowania i rozmowy na temat tej realizacji rozpoczęły się dużo wcześniej. Powieść przeczytałam bardzo szybko, kiedy tylko została wydana po polsku, czyli w maju 2020 roku, znałam już wówczas dosyć dobrze twórczość Eleny Ferrante (przede wszystkim tzw. teatralogię neapolitańską). Mając w swoim życiu prywatnym osobiste doświadczenie rozpadu małżeństwa i trudnych emocji z tym związanych, byłam niezmiernie ciekawa literackiego przetworzenia tego tematu przez tak cenioną przeze mnie autorkę. Nie zawiodłam się.

*Nie interesuje mnie ani los powieści, ani literackie piękno, ani formalna innowacja. Opisuję codzienne doświadczenia i zranienia. Dążę do odkrywania prawdy, którą – z roztropności lub konformizmu – zasłaniamy pięknymi frazami lub formalnymi eksperymentami. Moim największym zmartwieniem jest to, czy uda mi się znaleźć odpowiedni ton głosu – taki, który pozwoli mi usunąć, warstwa po warstwie, bandaż, które zakrywają ranę.*⁴

Język użyty przez autorkę do opowiedzenia o doświadczeniu porzucenia, rozpadu dotychczasowego sposobu życia i funkcjonowania zdaje się być całkowicie unikatowy- dobitny, dosadny, bolesny w odbiorze. Cała powieść jest monologiem w pierwszej osobie, głównej bohaterki- Olgi, zapisem jej myśli, spostrzeżeń i doświadczeń - od momentu odejścia jej męża ze wspólnego domu i życia przez kilka następujących po tej chwili miesięcy. Myśl, że chciałabym spróbować zagrać ten materiał literacki pojawiła się we mnie niemalże od razu, już w trakcie lektury. Miałam poczucie, że w spektaklu na podstawie *Czasu porzucenia* mogę spotkać ze sobą moje doświadczenie prywatne ze scenicznym, że jestem gotowa sięgnąć po aktorskie środki, które będą stanowić aktorski ekwiwalent dla języka powieści.

4 Elena Ferrante, *Galimatias. Papiery, maile, wywiady*, przekład Lucyna Rodziewicz- Doktor, Katowice 2023, cyt. za: Agata Sosnowska, „Inteligenci bez tradycji”, *Dwutygodnik*, 178/2017, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7743-inteligenci-bez-tradycji.html>

Realizacja spektaklu była inicjatywą moją i reżyserki Weroniki Szczawińskiej, (z którą pracuję od 2007 roku; o naszej wieloletniej współpracy pisałam obszernie w swojej rozprawie doktorskiej), ówczesny dyrektor Teatru imienia Stefana Jaracza w Olsztynie- Zbigniew Brzoza powitał ten pomysł z entuzjazmem i umożliwił nam pracę na scenie Margines na początku 2022 roku.

Ekipę realizatorską doskonale uzupełnili Piotr Wawer Jr – dramaturg i współautor adaptacji i Marta Szypulska – scenografka i kostiumografka.

Jeszcze podczas rozmów koncepcyjnych przed rozpoczęciem właściwej pracy zaczęliśmy się wspólnie zastanawiać czy *Czas porzucenia* powinien być monodramem czy realizacja wymaga poszerzenia obsady. Ponieważ jednym z bohaterów Ferrante jest muzyk zastanawialiśmy się czy nie pokusić się o sceniczną obecność osoby grającej na instrumencie smyczkowym. Ostatecznie w spektaklu zagrała razem ze mną utalentowana, wówczas studentka, Studium Aktorskiego w Olsztynie- Julia Gadzina- będąca jednocześnie magistrami skrzypiec. To rozbicie materiału na dwie performerki miało szereg konsekwencji scenicznych i pozwoliło na uruchomienie rozwiązań dobrze oddających „ducha” powieści Ferrante.

Chciałabym podkreślić w tym miejscu kolektywność naszej pracy, pozwolenie sobie na wspólne budowanie, krok po kroku, scenicznego świata, na błędy, zabłądzenia i triumfalne „wpadanie na pomysły” właściwe. Każda z osób ekipy realizatorskiej funkcjonowała podczas tworzenia spektaklu na równych prawach, miała swój twórczy głos i wkład.

Początkowe próby (już z gotową adaptacją) były poszukiwaniem scenicznych, działających tu i teraz, rozwiązań scenicznych, które nie będą opowiadać fabularnej historii przedstawionej w powieści, ale raczej będą stanowić teatralny ekwiwalent jej wywrotowości. W adaptacji spektaklu opartego na powieści Eleny Ferrante imiona wszystkich postaci zostały usunięte, poza imieniem psa. Bohaterka mogła stać się reprezentantką uniwersalnej kobiecości — takiej, z którą mogłaby się utożsamić każda kobieta na widowni. Dzięki temu otworzyła się przestrzeń do identyfikacji z jej przeżyciami i emocjami.

W pracy nad językiem kobiecości przy tym projekcie, szczególnie interesowało mnie przeniesienie na scenę mechanizmów społecznych i cielesnych opisanych przez Elenę Ferrante. Jej teksty ujawniają, w jaki sposób kobiety się samocenzurują aby dostosować się do obowiązujących norm męskich i społecznych, a ich ciało oraz język stają się miejscem ciągłej kontroli. Ferrante pisze:

„Zbyt”u kobiety wywołuje u mężczyzn przesadne reakcje, a na dodatek ściąga niechęć innych kobiet, które codziennie muszą walczyć o męską łaskawość. „Zbyt” u mężczyzn budzi z kolei podziw i otwiera drogę do przywództwa. W konsekwencji, żeński potencjał (...) musi dla świętego spokoju sam siebie tłamsić. Choć mamy za sobą stulecie feminizmu, wciąż nie potrafimy być w pełni sobą, nie należymy do siebie. Nasze wady, niegodziwości, przestępstwa, cnoty, przyjemność, a nawet język posłusznie wpisują się w męską hierarchię, zostają ukarane bądź pochwalone zgodnie z obcym nam

*kodeksem, przez co jesteśmy coraz bardziej zmęczone. (...) Kobiety balansują między permanentnymi kontrastami, a niewyobrażalnym wysiłkiem. Wszystko, naprawdę wszystko zostało ustalone według męskich potrzeb, nawet nasza bielizna, zwyczajnie seksualne i macierzyństwo. Mamy się dostosować do ról i oczekiwań, które uszczęśliwią mężczyzn, ale jednocześnie mamy stawić im czoła i rywalizować z nimi w miejscach publicznych.*⁵

Język Ferrante jest bezpośredni i cielesny; opisuje kobiece ciało w sposób biologiczny i dosadny – części intymne, menstruację, inne funkcje organizmu – a także macierzyństwo, ukazując je w całej jego fizjologicznej i emocjonalnej rzeczywistości, bez upiększania czy lukru. Poprzez taki język złość, rozpacz, zmęczenie i potrzeba samoobrony stają się doświadczeniem autentycznym, mocno osadzonym w ciele i języku. W mojej praktyce aktorskiej podjęłam próbę przełożenia tego języka na scenę, badając granice ekspresji kobiecego ciała i języka w kontekście społecznych norm. Siedzenie w szerokim rozkroku stanowi pierwsze wyłamanie się z normatywnych oczekiwań wobec kobiecości. W tekście spektaklu uwypuklałam wulgaryzmy, odniesienia biologiczne do ciała i macierzyństwa oraz język emocji, aby wzmocnić napięcie między cielesnym doświadczeniem a społecznie narzuconymi regułami.

Ferrante pokazuje, że złość, rozpacz i fizjologiczna rzeczywistość ciała są nierozdzielnie związane z językiem. W mojej pracy aktorskiej starałam się uchwycić to napięcie, badając, gdzie ciało odczuwa ból, a gdzie staje się narzędziem kreacji. Pierwsza część spektaklu ukazuje bohaterkę, która stara się utrzymać kontrolę nad ciałem i językiem, w drugiej doświadczamy rozpadu tej kontroli, a w trzeciej bohaterka odnajduje własną drogę ekspresji, wolną od narzuconych ograniczeń. Teatr staje się w ten sposób przestrzenią analizy i ekspresji, w której biologiczność ciała, język emocji i społeczna presja zostają wydobyte i poddane refleksji widza.

Pierwsza część to koncert — wykrecony, przesadzony, niemal operowy w wyrazie. Wymagał ode mnie dużej precyzji w dykcji i rytmice, bo tekst traktowałam jak muzykę, starając się wydobyć z niego naturalną pulsację i muzykalność. To moment sięgania po emocje, które często bywają trudne do wypowiedzenia, zwłaszcza przez kobiety w skomplikowanych, trudnych relacjach.

Druga część to pozwolenie sobie na rozpad, na rozbiecie dotychczasowych struktur tożsamości. To doświadczenie bardzo uniwersalne, wykraczające poza wiek czy płeć — moment w życiu, kiedy coś zupełnie nieoczekiwanego i trudnego nas zaskakuje. Choć rozpad nie dotyczy ciała bezpośrednio, ciało odczuwa go bardzo mocno. Ten fragment budowałam także w oparciu o własne doświadczenia i wspomnienia chwil bezsilności, gdy trudno było podołać codziennym wyzwaniom.

⁵ Elena Ferrante, *Przygodne rozważania. Felietony, Nienawistne 17 marca 2018*, przeł. Lucyna Rodziewicz- Doktor, Katowice 2022, s.29

Trzecia część przypomina formę stand-upu i opiera się na bezpośrednim kontakcie z publicznością. To moment, w którym puszczają napięcia, a poczucie humoru pojawia się także w relacji z widzami. Bohaterka z dystansem, humorem i lekką złośliwością opowiada o swoim nowym życiu po rozwodzie — relacjach z córką, mężem i potencjalnym partnerem. To chwila, gdy można odpuścić, spojrzeć na siebie i swoje życie z nowej perspektywy oraz osadzić się w tym doświadczeniu bez zbędnego ciężaru.

Dosyć szybko doszliśmy do wspólnego wniosku, że pierwsza, niezwykle dynamiczna, pełna emocji i zmian nastrojów część - reakcja bohaterki na nagłe odejście męża - powinna mieć formę specyficznego koncertu na dwie aktorki i skrzypce. Koncertu dziwnie przesadzonego, hiperbolicznie podkreślającego stereotypowe przeżycia bohaterki - żal, gniew, rozgoryczenie, zawód, próby załagodzenia sytuacji i przywrócenia *status quo*. Wybór tej formy dyskutował także w sposób ironiczny ze społecznym oczekiwaniem, że kobieta rozwodząca się, porzucona nie okaże w sposób bezpośredni sposób swoich uczuć, ale zachowa się z „z klasą”, jakby nie dając po sobie poznać, czego tak naprawdę doświadcza. W połączeniu z dosadnym, miejscami wulgarnym, językiem Ferrante- elegancki, operowo- smyczkowy koncert zadziałał zaskakująco trafnie, pozwolił wydobyć poczucie humoru niewidoczne w materiale literackim na pierwszy rzut oka, wyraziście przesadzić i przez to nienachalnie skorzystać z brechtowskiego efektu obcości, uzyskując sceniczną obecność operowej divy- która niczym podczas koncertu- wyśpiewuje i obsesyjnie odgrywa swoje emocje. Praktyka specyficznej pracy z rytmem i melodyjnością tekstu, którą stosowałyśmy z Weroniką Szczawińską w naszych poprzednich spektaklach niezwykle się tu przydała, tekst został podzielony na fragmenty, odmienne w charakterze „muzyczne” utwory; ich odrębność podkreślałyśmy z Julią Gadziną robiąc krótkie przerwy, jak gdybyśmy niczym muzyczki szykowały się do następnej części koncertu, łapiąc oddech, pijąc wodę, sprawdzając nuty. Ta metoda pracy z pierwszą częścią pozwoliła mi jeszcze bardziej osadzić się w pozycji „medium” – przez które przepływa pewien zakres tematów i emocji, a uniknąć tradycyjnego „wcielania się” w rolę, które moim zdaniem nie byłoby ani trafne ani działające w przypadku tej materii literackiej i zawęziłoby znaczenia w niej drzemiące.

Scenografia autorstwa Marty Szypulskiej pełniła w tym spektaklu rolę równorzędnej partnerki scenicznej. Przestrzeń, w której funkcjonowałyśmy to przestrzeń głęboko zakorzeniona w doświadczeniu „domowości”, jakby bohaterki były „wrośnięte” w przedmioty i sprzęty. Kostiumy wykonano z materiałów przeznaczonych pierwotnie do innych, codziennych funkcji np. bluzka z ceraty, spodnie ze szmaty, a sukienka – z zasłony prysznicowej. Całość osadzona była pośród przedmiotów codziennego użytku: lodówki, zlewu, odkurzacza, lampy, dywanika – rozmieszczonych na scenie z precyzją przypominającą orkiestrowy porządek. To zestawienie domowej materii z elegancką formą koncertu wytwarzało efekt subtelnej, lecz celnej ironii,

dekonstruując zarazem pojęcie „występowania” i „sceniczności” oraz wprowadzając pytanie o granice pomiędzy tym, co prywatne i tym, co performatywne. Co wypada, a co nie wypada? Kiedy aktorka zachowuje się z klasą? Kiedy kobieta zachowuje się z klasą? Gdzie i jak te granice są przekraczane. Ferrante przeprowadza i ujawnia tę obsceniczność w języku, my szukałyśmy tu aktorskiego odpowiednika np. monolog z odkurzaczem, który staje się opisem nieudanej randki z sąsiadem, zabawa powtórzeniami obelg i wyzwisk kierowanych do odchodzącego męża, „przesadzone” arie o sprawach przyziemnych i domowych.

Praca nad drugą częścią- opowieścią o najbardziej traumatycznym dniu, w którym wszystko „zprzysięga się” przeciwko bohaterce (zepsuty zamek, nie działający telefon, wymiotująca córka i chory pies) stanowiła dla nas od początku spore wyzwanie. Mieliśmy poczucie że „odgrywanie” wydarzeń i prób wydostania się z mieszkania nie może zadziałać i będzie stanowić zbyt mały kontrast wobec pierwszej części. Decyzja by tę część bardziej opowiadać niż grać była trafna, choć dotarcie do niej zajęło jakiś czas scenicznych prób i błędów. Ostatecznie gram tę scenę, niemalże niewidoczna (mam mikroport więc jestem słyszalna), zza zasłony wystają jedynie moje nogi. Monolog nie ma jednak charakteru tradycyjnego audiobooka, który być może wydawałby się w tej sytuacji naturalny, kondycja głosu i sposób mówienia wywiodłam z pozycji ciała, rozpadniętego, ciała bez siły. Po desperackich próbach utrzymania swojej „klasy” bohaterka doznaje rozpadu, nie umie już utrzymać żadnych pozorów, zapada się w siebie, to samo dzieje się ze scenicznym światem. Próbę „pociągnięcia” przedstawienia dalej podejmuje moja sceniczna partnerka, „wychodząc” tym samym z roli córki czy koncertowej skrzypaczki, przechodząc w kondycję bardziej performerską. I tak o to, nie ma już dwóch aktorek grających sceny, nie ma śpiewaczki i skrzypaczki, nie ma powieściowych matki i córki- zaczynamy funkcjonować w spektaklu bardziej na zasadzie wymiany impulsów i bodźców obecnych „tu i teraz”, chociaż cały czas w warstwie tekstowej opieramy się na prozie Ferrante.

Relacja z moją partnerką Julią Gadziną, która w czasie prób do spektaklu była także moją studentką, jest dla mnie integralną częścią tego przedstawienia i stanowi odwrócone lustro relacji z Ireną Telesz, na której zbudowany jest omawiany powyżej spektakl *Łatwe rzeczy*. Na poziomie adaptacji Piotr Wawer Jr i Weronika Szczawińska zdecydowali o eliminacji syna głównej bohaterki, tym samym w spektaklu pojawia się tylko córka - jednak sceniczne funkcjonowanie Julii Gadziny to coś dużo większego, poza warstwą dźwiękową i autorskim opracowaniem muzycznym, jest to niezwykła performerska hybryda dziecka i psa, a przede wszystkim partnerka sceniczna, która także umie zawalczyć o swoją przestrzeń i swoją opowieść.

Trzecia część spektaklu jest bardzo krótka i stanowi rodzaj spełnienia – odpuszczenia, puszczenia napięcia. Po trudnościach formalnego koncertu, po doświadczeniu rozpadania się ciała i intensywnych próbach ratowania relacji z córką, przy jednoczesnym wysiłku wydostania się

z przestrzeni mieszkania również poprzez język – dochodzi do radykalnego przekształcenia sytuacji scenicznej. Jako performerka, nie tylko aktorka, wybieram konfrontację z publicznością – twarzą w twarz, oko w oko. Zmieniam rytm, język i kierunek przepływu energii. Rezygnuję z inscenizacji na rzecz obecności. Nie chodzi jednak o nagłą autentyczność, lecz o przejście do innego rejestru komunikacji – bardziej bezpośredniego, ale wciąż formalnie świadomego. To moment, w którym nie szukam już ochronnych form, tylko otwieram się na wspólne bycie tu i teraz.

Spektakl został zaprezentowany podczas Warszawskich Spotkań Teatralnych w 2023 roku oraz Kaliskich Spotkań Teatralnych w roku 2024. W tym samym sezonie był również zagrany na scenie Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego.

W mojej pracy artystycznej kluczowe miejsce zajmuje przekonanie, że teatr może być narzędziem pogłębiania świadomości, pracy nad sobą i samopoznania. Nie traktuję go wyłącznie jako przestrzeni ekspresji czy reprezentacji, lecz jako żywy organizm, w którym możliwa jest prawdziwa konfrontacja – ze sobą, ze światem, z pytaniami, które w innych sytuacjach bywają spychane na margines. Praca nad spektaklami *Łatwe Rzeczy* i *Czas Porzucenia* była procesem głęboko osobistym i wymagającym – zarówno pod względem emocjonalnym, jak i cielesnym. Przenosiłam na scenę własne doświadczenia: dzieciństwo, trudne relacje, w tym doświadczenie rozpadu małżeństwa, oraz długofalowe napięcia związane z ciałem – jego obrazem, obecnością, wstydem, pragnieniem i ograniczeniami. Ten materiał osobisty, choć bolesny, nie był eksponowany wprost – przechodził przez filtr świadomości i twórczej dyscypliny. Na poziomie formalnym szukałam takiego języka scenicznego, który pozwalałby zachować intymność i szacunek do własnego doświadczenia, a jednocześnie dawał przestrzeń na jego transformację. Zależało mi, by nie tyle opowiedzieć własną historię, co stworzyć przestrzeń, w której inne kobiety – widzki – mogłyby rozpoznać swoje przeżycia, emocje, napięcia.

Proces ten staje się dla mnie aktem samowyzwolenia, ale – co równie istotne – zaczyna funkcjonować także po drugiej stronie rampy. Widzki dzielą się ze mną swoimi opowieściami: mówią o konfrontacji z własnym wstydem, o rozpoznaniu utraconych części siebie, o poruszeniu, które nie kończy się po wyjściu z teatru. Te spotkania są często bardzo poruszające, bo okazuje się, że poprzez formę teatralną możliwe jest prawdziwe współistnienie – rodzaj wspólnotowej przemiany, która zaczyna się w jednostkowym doświadczeniu, ale promieniuje znacznie szerzej.

W takim ujęciu teatr przestaje być miejscem jedynie dla estetyki i narracji – staje się laboratorium obecności, czułości i odwagi. I właśnie w tej funkcji teatru – jako narzędzia świadomej transformacji – widzę dziś jedno z najważniejszych zadań mojej pracy artystycznej.

5. Informacja o wykazywaniu się istotną aktywnością naukową albo artystyczną realizowaną w więcej niż jednej uczelni, instytucji naukowej lub instytucji kultury, w szczególności zagranicznej

Swoją zawodową drogę aktorki rozpoczęłam w 2005 roku, kiedy – bezpośrednio po ukończeniu Policealnego Studium Aktorskiego im. Aleksandra Sewruka – otrzymałam propozycję stałego zatrudnienia w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie od ówczesnego dyrektora naczelnego i artystycznego Janusza Kijowskiego. Dwa lata później ukończyłam studia magisterskie na Wydziale Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, broniąc pracę magisterską pod kierunkiem prof. Lecha Śliwonika. Od początku swojej drogi zawodowej świadomie łączyłam więc doświadczenie praktyczne z refleksją teoretyczną, co w znaczącym stopniu ukształtowało moje podejście do pracy artystycznej – jako przestrzeni nie tylko ekspresji, ale też badania, dekonstrukcji i negocjowania znaczeń.

Pierwsze lata mojej pracy artystycznej – w szczególności sezony 2005–2007 – były naznaczone współpracą z reżyserką Julią Wernio. Pracowałyśmy wspólnie nad spektaklami *Milczenie* Shelagh Stevenson oraz *Pułapka* Tadeusza Różewicza. Były to realizacje silnie osadzone w analizie psychologicznej postaci, ale jednocześnie budowane na precyzyjnej strukturze ruchowej, która nadawała im dodatkowy wymiar formalny. Już na tym etapie dostrzegłam, jak bardzo moje ciało i jego ekspresja stają się narzędziem myślenia scenicznego – nie jedynie „nośnikiem emocji”, ale składnikiem kompozycji scenicznej. Praca z Julią Wernio nauczyła mnie również pogłębionego researchu do roli – szukania kontekstów, materiałów, inspiracji pozatekstowych, które wzbogacają postać i osadzają ją w rzeczywistości. Ta metoda pracy – analityczna, a zarazem intuicyjna – stała się później moim stałym punktem odniesienia.

W 2007 roku rozpoczęła się jedna z najważniejszych relacji artystycznych mojego życia zawodowego – spotkanie z reżyserką Weroniką Szczawińską. Nasza wieloletnia współpraca to próby znalezienia kobiecego języka, kobiecego terytorium w patriarchalnych strukturach polskiego teatru instytucjonalnego, posuwanie się razem we wspólnym doświadczeniu bycia kobietami ale także teatralnymi twórczyniami, które próbują sięgać po niezagospodarowane scenicznie ślady kobiecego doświadczenia. Nasza pierwsza wspólna premiera odbyła się w 2008 roku – był to spektakl *Jackie śmierć i książniczka*, na podstawie *Dramatów książniczek* Elfriede Jelinek. Ta współdzielona twórczość stała się osią mojego rozwoju artystycznego. Przez kolejne dwie dekady wspólnie konstruowałyśmy projekty, które miały na celu wypełnianie pustych miejsc w teatrze – szczególnie tych, które nie dotyczyły jeszcze kobiecego doświadczenia lub dotyczyły go w sposób zredukowany i uproszczony.

Od początku nasza współpraca czerpała z brechtowskiego podejścia: operowałyśmy dystansem, dekonstrukcją roli i świadomym naruszaniem iluzji scenicznej. Towarzyszyła temu intensywna praca z ciałem i precyzyjne poszukiwanie formy. Spektakl *Jackie...* był jednym z pierwszych przedstawień w Polsce podejmujących tematykę feministyczną i zarazem jedną z najwcześniejszych adaptacji twórczości laureatki Nagrody Nobla wystawionych na polskich scenach. Była to sceniczna analiza medialnych i kulturowych obrazów kobiecości, przeprowadzona na przykładzie figury Jackie Kennedy. Przedstawienie spotkało się z dużym zainteresowaniem – pokazano je m.in. na warszawskim Hyde Parku (2008), krakowskim festiwalu Genius Loci (2009) i Fanaberiach Teatralnych w Wałbrzychu (2009). Znalazło także miejsce w refleksji naukowej – m.in. w książce *Demokracja przedstawienia* Joanny Krakowskiej.

Kolejnym wspólnym spektaklem były *Noże w kurach* Davida Harrowera –po odrzuceniu szeregu narzuconych przez patriarchalnych dyskursów, którym przyjrzałyśmy się w *Jackie...*, skupiłyśmy się na poszukiwaniu kobiecego języka scenicznego, bohaterka tego spektaklu bada swoje możliwości i ograniczenia, wyrwa się na niepodległość, szuka własnej drogi i własnego głosu. *Noże w kurach* były prezentowane na festiwalu Boska Komedia w Krakowie (2009) oraz na Interpretacjach w Katowicach (2011).

W 2015 roku nasza współpraca zaowocowała spektaklem *Ciotunia*, opartym na rzadko wystawianym dramacie Aleksandra Fredry. Przedstawienie to było częścią cyklu *Fredro. Nikt mnie nie zna*, realizowanego w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego. Mimo niewielkiej liczby prezentacji scenicznych, *Ciotunia* spotkała się z dużym zainteresowaniem krytyki teatralnej i została szeroko omówiona w prasie oraz mediach branżowych. Spektakl ten wprowadzał na scenę ironię, autotematyzm i postdramatyczną grę z formą, będąc zarazem manifestem teatru, który pragnie przekształcać zastane kody kulturowe, a nie jedynie je reprodukować.

Okres dyrekcji Janusza Kijowskiego w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie (2004–2016) był dla mnie czasem formacyjnym – to właśnie wtedy ugruntowała się moja tożsamość aktorska i wyraźnie zarysowały się pola tematyczne oraz estetyczne, które do dziś pozostają osią mojego działania twórczego. Kluczowe znaczenie miała wówczas rozpoczęta współpraca z Weroniką Szczawińską – jedna z najważniejszych i najdłużej trwających relacji artystycznych w moim życiu. Wspólne projekty, [*Jackie, Śmierć i księżniczka* (2008), *Noże w kurach* (2010) *Moja pierwsza zjawa* (2012), *Kamasutra. Studium Przyjemności* (2012), *Ciotunia* (2015)], w których koncentrowałyśmy się na performatywnych reprezentacjach kobiecego doświadczenia i strategiach dystansu, zostały szczegółowo omówione w mojej pracy doktorskiej i stanowią odrębny rozdział mojego rozwoju scenicznego, dlatego tu wspominam o nich jedynie skrótowo.

W ramach dyrekcji Janusza Kijowskiego zrealizowałam także kilka kluczowych ról, które poprzedzały mój czasowy wyjazd i poszukiwania nowych przestrzeni twórczych. W 2010 roku współpracowałam z Iwonem Vedralem przy spektaklu *Twarzą do ściany* Martina Crimpa, gdzie doświadczyłam radykalnej redukcji środków wyrazu i skupienia na rytmie, ciszy i napięciu obecności. W tym samym okresie, pod koniec tej dekady, zagrałam również pod kierunkiem Małgorzaty Głuchowskiej w *Lemoniadowym Joe* – projekcie opartym na klasycznym materiale muzycznym i campowej, westernowej estetyce, gdzie moja rola wymagała zarówno żywiołowości scenicznej, jak i precyzyjnej pracy z tekstem i ruchem.

W sezonach 2010/2011 oraz 2011/2012 zdecydowałam się na czasowe odejście ze stałego zespołu Teatru Jaracza, by poszukać nowych inspiracji i wyzwań. W tym okresie występowałam gościnnie w kilku ważnych dla mnie projektach. W Teatrze Dramatycznym Miasta Stołecznego Warszawy zagrałam w spektaklu *Córeczki* w reżyserii Małgorzaty Głuchowskiej – w krakowskiej Łażni Nowej wystąpiłam w *Mojej pierwszej zjawie* wg Sławomira Mrożka w reżyserii Weroniki Szczawińskiej, natomiast w Teatrze im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu zagrałam Klaudynę w spektaklu *Kamasutra. Studium przyjemności* autorstwa Bartka Frąckowiaka i Weroniki Szczawińskiej, w reżyserii tej ostatniej.

Po powrocie do Olsztyna, ze świeżym spojrzeniem i nową energią, podjęłam realizację dwóch znaczących ról – Ajtry w *Matkach Błagalnicach. Koncercie Śmierci* (2012), w reżyserii Łukasza Chotkowskiego (spektakl był prezentowany na Festiwalu Prapremier w 2012 roku) oraz Eriki w *Królowej Ciast* (2012) w reżyserii Katarzyny Kalwat. Obie postaci stanowiły kontynuację mojej pracy nad kobiecym doświadczeniem w jego granicznych wymiarach: toksycznej matki jako istoty zagarniającej przestrzeń i dziewczynki w dysfunkcyjnej rodzinie, szukającego wolności w świecie wyobraźni.

W tym samym czasie nawiązałam również współpracę z Michałem Kotańskim przy realizacji *Świętoszka* (2015), która zapoczątkowała mój długofalowy kontakt z metodą Declana Donnellana. Podejście to, oparte na działaniu wynikającym z potrzeby i relacji, wniosło istotną modyfikację do mojego warsztatu aktorskiego i pedagogicznego. W 2016 roku zaś pod kierunkiem Piotra Ratajczaka stworzyłam rolę Adolfa Hitlera, w spektaklu *On wrócił*- postaci wyjątkowo złożonej, która wymagała ode mnie balansowania między historycznym ciężarem a performatywnym rozbrojeniem ikonografii władzy.

Dyrekcja Zbigniewa Brzozy w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie, przyniosła istotne zmiany w mojej praktyce aktorskiej. W tym czasie podjęłam się dużych ról, które realizowane były w formule bardziej tradycyjnej, w odróżnieniu od wcześniejszych doświadczeń opartych na strategiach dystansu i performatywności.

W sezonie 2019–2020 zagrałam trzy znaczące postaci: Zosię w *Pannach z Wilka* Jarosława Iwaszkiewicza, w reżyserii Krzysztofa Rekowskiego, Julasiewiczową w *Dulskich. Tragifarsie Koltuńskiej* wg Gabrieli Zapolskiej w reżyserii Wojciecha Malajkata oraz Miezie w *Kamieniu* Mariusza von Mayerburga, przygotowaną pod kierunkiem Adama Nalepy. Każda z tych ról była dla mnie wyjątkowo ważnym spotkaniem – zarówno pod względem artystycznym, jak i osobistym – dając możliwość głębokiego zanurzenia się w konstrukcję postaci, narrację oraz emocjonalny wymiar tradycyjnego aktorstwa. Mimo że wszystkie te role różniły się charakterem i estetyką, łączyło je to, że operowały one w klasycznej konwencji kreacji scenicznej – budowania spójnej postaci, dążenia do naturalistycznej obecności i angażowania widza poprzez identyfikację z bohaterem. Był to dla mnie ważny czas skoncentrowany na eksploracji tych fundamentalnych aspektów aktorstwa, co miało też znaczenie dla mojego podejścia pedagogicznego, pozwalając mi docenić wartość tradycyjnych form i technik, obok bardziej eksperymentalnych praktyk, które rozwijałam wcześniej. W efekcie tych doświadczeń poszerzyłam swoje rozumienie aktorstwa jako dyscypliny wielowymiarowej – w której tradycja i nowoczesność, klasyczne formy i strategie dystansu mogą współistnieć i wzajemnie się dopełniać.

W sezonie 2021–2022 moja praca koncentrowała się na spektaklach *Łatwe Rzeczy* oraz *Czas Porzucenia*, realizowanych pod kierunkiem Anny Karasińskiej i Weroniki Szczawińskiej. Projekty te, które szczegółowo omawiam w punkcie 4, stanowiły dla mnie kontynuację poszukiwań w obszarze performatywności oraz pracy z kobiecym doświadczeniem.

Od 2022 roku, wraz z rozpoczęciem dyrekcji Pawła Dobrowolskiego, Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie wszedł w nowy etap swojej działalności, zyskując ogólnopolski wymiar. Zwiększona obecność w debacie artystycznej oraz zapraszanie uznanych, nowoczesnie myślących twórców sprawiły, że teatr stał się miejscem intensywnego fermentu artystycznego i poszukiwań formalnych. W tym kontekście rozwijam swoje najnowsze role, pracując nad spektaklami łączącymi indywidualne doświadczenia z nowoczesnym językiem scenicznym oraz refleksją nad współczesnością i pamięcią.

W spektaklu *Nie smućcie się. Ja zawsze będę z Wami* (premiera 2023, reżyseria Wiktor Rubin) pracowałam nad rolą Justyny Szafryńskiej, wizjonerki z Gietrzwałdu – miejsca objawień maryjnych. Charakterystyczna dramaturgia Jolanty Janiczak, w której wbudowana jest strategia dystansu, ponieważ postaci nieustannie dokonują rewizji swoich losów, dała ogromne możliwości aktorskie. Żywy i performatywny styl reżyserski Wiktora Rubina pozwolił nam odnaleźć się w strukturze spektaklu. Praca nad rolą opierała się na dogłębnym zgłębianiu psychiki postaci, pozwalając jednocześnie na elastyczność i spontaniczność sceniczną. Korzystając z metody Donnellana, nieustannie odnawiałam uwagę, reagując na bieżąco na wydarzenia na scenie, a także

świadomie budowałam dystans, umożliwiającą refleksję nad osobistymi i społecznymi aspektami historii Justyny.

W *Wszystko na darmo* wg Waltera Kempowskiego (premiera 2023, reżyseria Weronika Szczawińska i Piotr Wawer Jr.) zagrałam Katarinę von Globich. W przeciwieństwie do *Nie smućcie się...*, gdzie brechtowski efekt obcości był zawarty bezpośrednio w strukturze tekstu dramatycznego, tu efekt ten został zainstalowany w samej inscenizacji. Decyzje dotyczące przestrzeni, scenografii oraz funkcjonowania aktorek i aktorów, wraz z adaptacją oddającą ducha powieści Waltera Kempowskiego, od pierwszych prób narzucały dystans.

Spektakl *Susan Sontag* (premiera 2024, reżyseria Agnieszka Jakimiak i Mateusz Atman) wyróżnia się jeszcze bardziej bezpośrednią i jawną strategią aktorstwa performatywnego. To przedstawienie można określić jako spektakl opowiadany – nieustannie rekonstruowany, negocjowany i tworzony na nowo zarówno podczas prób, jak i na scenie. Przedstawienie staje się tu narracją nie tylko o Susan Sontag, lecz także o grupie artystów – duetu reżyserskiego, pozostałych twórców i performerów – którzy współtworzą jego strukturę i sens. Projekcje obecne na scenie to nie tylko ilustracje życia pisarki, ale przede wszystkim fotografie inspirowane ikonografią Sontag, ukazujące członków zespołu zarówno w pozowanych ujęciach, jak i w autentycznych momentach prób, rozmów i wspólnego bycia. W ten sposób spektakl rozciąga się na wymiar meta-teatralny, opowiadając o sobie samym, o procesie powstawania i o wspólnotcie jako fundamencie twórczości scenicznej. W spektaklu tym performatywnie przedstawiam rolę tytułową – Susan Sontag.

Wszystkie trzy role były dla mnie ważnym polem doświadczalnym, gdzie teoria spotykała się z praktyką. Strategia dystansu, aktywna uważność oraz relacyjność stanowiły narzędzia umożliwiające wielowymiarową pracę nad zadaniami scenicznymi oraz pozwalały na dialog z widzem na różnych poziomach odbioru. Metoda Donnellana, będąca dla mnie kluczową inspiracją, umożliwiła mi tworzenie ról jako żywych, dynamicznych procesów rozwijających się na scenie w relacji z partnerami i publicznością. Mój sposób pracy nad tymi trzema rolami, opisałam szerzej w artykule *Rola jako przestrzeń performatywna*, który ukazał się w 187/188 numerze pisma *Didaskalia*.

Końcówka sezonu 2024–2025 obejmowała dwa dla mnie szczególnie ważne przedstawienia. W *Złym wychowaniu* Huberta Sulimy, (premiera 2025) w reżyserii Jędrzeja Piaskowskiego, praca aktorska odbywała się w odważnej, kempowej estetyce, opowiadającej współczesne i dokumentalne historie z życia polskiego kościoła katolickiego. Każda z sześciu odsłon wymagała ode mnie całkowicie odmiennego rytmu, charakteru i transformacji postaci, co stanowiło intensywny trening sprawności aktorskiej, umiejętności szybkiego wchodzenia i wychodzenia z ról oraz rytmicznego kształtowania scenicznych przemian. Następnie współpracowałam przy autorskim spektaklu

Weroniki Szczawińskiej, kooperacji z Gdańskim Teatrem Szekspirowskim (premiera 2025), w którym twórczo obserwowaliśmy relację Duch Ojca - Hamlet z pierwszego aktu *Hamleta* Williama Shakespeare'a, - *Wchodzi Duch*, rozszerzając ją o szereg kontekstów prywatnych, politycznych i teatralnych. W tej metaforycznej przestrzeni, ubrani w prześcieradła, działaliśmy wyłącznie poprzez ciało i głos, bez tradycyjnych środków wyrazu, co wymagało niezwyklej precyzji, wyczulenia na rytm i subtelności gestu. Przy obu projektach pełnię również funkcję asystentki reżyserki/a, co pozwala mi jeszcze głębiej uczestniczyć w procesie twórczym i codziennej eksploatacji tych przedstawień.

6. Informacja o osiągnięciach dydaktycznych, organizacyjnych oraz popularyzujących naukę lub sztukę.

Moja praca dydaktyczna w Studium Aktorskim w Olsztynie, gdzie od 2015 roku prowadzę przedmiot - *Sceny wierszem*, mieści się w obszarze kształcenia praktycznego, lecz jej fundamentem są moje długofalowe fascynacje literackie, językowe i metodologiczne. Nieprzerwanie od dziesięciu lat uczę tego jednego, ściśle określonego przedmiotu – i właśnie ta pozorna monotonia okazuje się w rzeczywistości nieustannym źródłem rozwoju. Głęboka specjalizacja, która wynika z ciągłej pracy nad dramatem wierszowanym, pozwala mi coraz precyzyjniej łączyć metodologię pracy aktora z analizą literacką oraz formalną refleksją nad językiem jako równoprawnym bohaterem scenicznym.

Zajęcia prowadzę w kameralnych grupach – zazwyczaj pięcio-, sześciuosobowych – co umożliwia indywidualne podejście do każdego ze studentów i budowanie procesu opartego na rozpoznaniu ich potrzeb, potencjałów oraz braków. Już na początku pracy z każdą nową grupą przeprowadzam szczegółową analizę ich wcześniejszych doświadczeń scenicznych, by przygotować dla nich wyzwanie skrojone na miarę: materiał, który nie tylko wymaga poszerzenia dotychczasowego repertuaru środków, ale również konfrontuje studentów z typem obecności scenicznej, z którym wcześniej mogli się nie zetknąć – lub nie w tak intensywnej i zorganizowanej formie.

Podstawą pracy jest dla mnie klasyka dramatu polskiego i światowego: William Shakespeare, Aleksander Fredro, Pedro Calderón de la Barca, Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki. Wybór konkretnego tekstu nie jest nigdy przypadkowy – każdorazowo przygotowuję jeden projekt literacki dla danej grupy, dostosowany do jej składu, potrzeb oraz potencjalnych możliwości rozwojowych. Tak powstaje nasz wspólny świat – z jasno określonymi regułami gry, ograniczeniami oraz konwencją sceniczną, którą wypracowujemy razem, niejednokrotnie od podstaw. Praca z tekstem wierszowanym wymaga od studentów zarówno precyzji formalnej, jak i intuicji emocjonalnej;

rozwija wrażliwość na rytm, frazę, napięcie budowane przez język oraz – co szczególnie istotne – świadomość języka jako materii nie tylko do wypowiedzenia, ale i do zagrania.

Nieustannie szukam sposobów, by przekroczyć czysto formalne podejście do wiersza jako trudnej struktury, która ma zostać „opanowana”, i przekierować uwagę studentów na potencjał poetyckiego tekstu jako narzędzia ekspresji – tak samo cielesnego i emocjonalnego, jak psychologiczne dialogi współczesnych dramatów. Tym samym moja praca nie polega na utrwalaniu klasycznej dykcyjnej dyscypliny, ale na poszukiwaniu performatywnych strategii językowych, które wpisują się w szerszą refleksję nad aktorstwem jako sztuką świadomego, uważnego, a jednocześnie twórczego posługiwania się słowem w przestrzeni scenicznej. Podstawą mojej pracy dydaktycznej jest metoda Konstantego Stanisławskiego – jednak w wersji nieco uproszczonej, przefiltrowanej przez wieloletnie doświadczenie sceniczne i pedagogiczne. Moją główną inspiracją nie są teksty samego Stanisławskiego, lecz jego praktyka opisana przez Nikołaja Toporkowa w książce *Stanisławski na próbie* oraz rozważania Declana Donnelana zawarte w *Aktorze i celu*. To właśnie Donnelan proponuje kluczowe dla mnie rozróżnienie między aktorską koncentracją a uwagą – i to ono stało się jednym z filarów mojego podejścia.

Koncentracja, według Donnelana, jest ruchem do wewnątrz, zamknięciem się w świecie wewnętrznych emocji czy doznań. Tymczasem uwaga jest ruchem ku zewnątrz – jest skierowana ku partnerowi, ku przestrzeni, ku działaniu, ku celowi. To przesunięcie akcentu z introspekcji na relacyjność pozwala aktorowi uniknąć szkodliwego „zamknięcia się w sobie” i otwiera pole dla autentycznego działania w języku – działania, które w scenach wierszowanych jest kluczowe. Dramat wierszowany jest bowiem formą szczególną – jego struktura rytmiczna, metaforyczna i często retoryczna nie służy wyłącznie emocjonalnemu wyrażeniu, lecz konstruuje rzeczywistość sceniczną poprzez sam akt wypowiedzenia. Słowo jest działaniem – a nie jego ilustracją. Dlatego tak istotne staje się przesunięcie uwagi z „przeżywania emocji” na „osiąganie celu poprzez język”. W tym sensie metoda Donnelana – która pogłębia i aktualizuje myślenie Stanisławskiego – okazuje się narzędziem niezwykle skutecznym, a wręcz koniecznym w pracy z tekstem klasycznym. Drugim filarem mojego podejścia jest świadome wprowadzanie strategii dystansu – inspirowanych zarówno praktyką Bertolta Brechta, jak i performatywnym myśleniem o aktorstwie. Interesuje mnie nie tylko postać i jej droga ku celowi, ale także relacja aktora z samą strukturą spektaklu, z przestrzenią gry i z widzem. Dlatego egzaminy, które przygotowuję, przyjmują najczęściej formę otwartych, dwupoziomowych konstrukcji scenicznych. Część aktorów znajduje się w przestrzeni gry, podczas gdy inni – obecni, widoczni – obserwują akcję z perspektywy współczesnych performerów. Nie wycofują się, nie znikają za kulisami. Ich obecność jest widzialna, żywa i znacząca. W ten sposób osiągam dynamiczne napięcie między byciem w postaci, a byciem

w świadomości. Studenci mogą wchodzić i wychodzić z roli – z perspektywy swojej, współczesnej, komentującej. Czasami dopuszczam też ironię, dystans, czy wręcz zaburzenie płynności akcji – nie po to, by rozbić strukturę dramatu, ale by uaktywnić podmiotowość aktora wobec tekstu i wobec swojej pracy. Ten balans między pogłębioną pracą psychofizyczną a brechtowską strategią dystansu staje się dla mnie formą praktycznej syntezy dwóch tradycji: jednej, która szuka prawdy i autentyczności wewnątrz postaci, i drugiej, która proponuje krytyczny ogląd i refleksyjną obecność. W pracy nad klasyką – zwłaszcza dramatem wierszowanym – taka synteza okazuje się nie tylko twórcza, ale i etyczna: pozwala studentom odnaleźć siebie w dialogu z tradycją, a nie jedynie podporządkować się jej regułom.

Drugim, odmiennym i uzupełniającym aspektem mojej działalności dydaktycznej jest praca na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie, gdzie od 2019 roku prowadzę zajęcia teoretyczne z zakresu szeroko pojętej teatrologii. Wykładam na dwóch kierunkach: logopedii oraz filologii polskiej, a przedmioty, które realizuję, to *Teatr w kulturze*, *Analiza dzieła teatralnego* i *Wiedza o teatrze*. Choć stanowią one kursy wprowadzające, ich celem nie jest jedynie przekazanie podstawowych informacji o historii i pojęciach teatralnych. Moją intencją jest formowanie świadomych, aktywnych i krytycznie myślących odbiorców teatru – takich, którzy potrafią zarówno emocjonalnie zaangażować się w spektakl, jak i z dystansem przyjrzeć się jego estetyce, formie i ideologicznemu wymiarowi. Zajęcia te stanowią naturalne pole do wykorzystania mojego wykształcenia teoretycznego zdobytego na kierunku wiedzy o teatrze Akademii Teatralnej w Warszawie. Choć uzupełniam kursy własnym doświadczeniem artystycznym i scenicznym, priorytetem pozostaje dla mnie konsekwentne rozwijanie kompetencji analitycznych i historycznych studentów w duchu humanistyki performatywnej.

Przedmiot- *Teatr w kulturze*- na kierunku logopedia został zaprojektowany jako przegląd najważniejszych momentów w dziejach teatru – zarówno polskiego, jak i światowego – ukazanych przez pryzmat ich wpływu na współczesne myślenie o scenie. Kryterium selekcji epok i zjawisk nie jest wyłącznie historyczne, lecz przede wszystkim funkcjonalne: interesuje mnie to, w jaki sposób dany moment przeszłości teatralnej nadal rezonuje w estetyce i strategiach współczesnych twórców. Omawiamy więc antyk, średniowiecze, teatr elżbietański, commedię dell'arte, hiszpański złoty wiek, narodziny teatru mieszczańskiego i narodowego, dramat romantyczny – aż po przełomową Wielką Reformę Teatru, która staje się punktem kulminacyjnym pierwszego semestru.

Każde zajęcia dzielę na trzy moduły: wykład teoretyczny, projekcję spektaklu reprezentującego daną epokę (np. *Król Edyp* w reż. Gustawa Holoubka, ekranizacje Szekspira, Teatr Telewizji oparty na Molierze, Calderonie itd.), oraz wspólną analizę i dyskusję. Cenię aktywność studentów w tej

części spotkania, ponieważ ich refleksje ujawniają nie tylko stopień przyswojenia wiedzy, ale także osobistą relację z teatralnym tekstem kultury.

W semestrze drugim, w ramach przedmiotu- *Analiza dzieła teatralnego* - akcent przesuwa się z historii na praktykę krytyczną. Można ten kurs opatrzyć podtytułem „klasycy współczesności” – analizujemy dzieła i sylwetki najważniejszych twórców teatru polskiego XX i XXI wieku. Punktem wyjścia jest zwykle krótki referat przygotowany przez studentów, który uzupełniam własnym komentarzem i kontekstem. Następnie wspólnie oglądamy spektakl, jego fragmenty lub dokumentację pracy danego reżysera. Spotkania kończy pogłębiona dyskusja. Zajmujemy się twórczością Jerzego Grotowskiego, Tadeusza Kantora, Józefa Szajny, Jerzego Jarockiego, Jerzego Grzegorzewskiego, Krystiana Lupy, Krzysztofa Warlikowskiego i innych. Zależy mi, by studenci traktowali teatr nie tylko jako estetyczne doświadczenie, ale jako narzędzie dialogu ze współczesnością.

Z kolei kurs- *Wiedza o teatrze* - realizowany na kierunku filologia polska stanowi kondensację dwóch powyższych przedmiotów. Ze względu na jednosemestrowy wymiar zajęć, wprowadzam uważnie dobraną selekcję tematów, które pozwalają połączyć historyczną panoramę z analizą współczesnych form teatralnych. Również tutaj stosuję trzyczęściową strukturę: wykład, projekcję i dyskusję. Wybierając spektakle, kieruję się zarówno ich wartością artystyczną, jak i potencjałem do ukazania przemian myślenia o dramacie, reżyserii czy strukturze przedstawienia.

Moja praca na uniwersytecie opiera się na przekonaniu, że teatr – także w formie teoretycznego przedmiotu akademickiego – jest przestrzenią dialogu, poruszenia i krytycznej refleksji. Wprowadzając studentów w świat sceny, staram się nie tylko przekazywać wiedzę, ale też otwierać ich na myślenie, że teatr nie jest zamkniętym zbiorem dzieł, lecz żywą, nieustannie aktualizującą się praktyką kulturową i społeczną.

Od 2019 roku pełnię funkcję kierowniczkę Policealnego Studium Aktorskiego im. Aleksandra Sewruka przy Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie – szkoły wyjątkowej, prowadzonej w formule niepublicznej na prawach szkoły publicznej, osadzonej organizacyjnie i artystycznie w strukturze teatru repertuarowego. Moja praca w tej roli rozpoczęła się od szeregu wyzwań, których charakter w znacznym stopniu ukształtował mój styl zarządzania: elastyczny, ale konsekwentny; twórczy, ale mocno osadzony w realiach instytucji publicznej.

Pierwszym z tych wyzwań było przeprowadzenie – zgodnie z nowymi przepisami – transformacji Studium z czteroletniego cyklu nauczania w cykl trzyletni. Proces ten odbywał się w trybie pilnym i pod nadzorem Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Następnie, w 2020 roku, działalność szkoły została wystawiona na próbę przez pandemię COVID-19, która wymusiła

natychmiastowe przejście na formy nauczania zdalnego, także w przypadku egzaminów semestralnych i dyplomowych.

Dziś, po latach zdobywania doświadczenia, widzę, jak unikalny model edukacji reprezentuje nasze Studium: to szkoła przy teatrze – nie tylko z nazwy, ale i z praktyki. Uczniowie kształcą się w bezpośrednim sąsiedztwie instytucji artystycznej, uczestniczą w życiu teatru, występują w przedstawieniach – w epizodach, a niekiedy w dużych rolach. Jako aktorka tego samego teatru i kierowniczka szkoły doświadczam tego przepływu jako żywej wymiany: między instytucją, artystami a osobami uczniowskimi. To zintegrowane funkcjonowanie pozwala tworzyć nie tylko profesjonalne przygotowanie do zawodu, ale również teatralną wspólnotę praktyki.

W ramach swoich obowiązków kierowniczych odpowiadam za całość działań organizacyjnych: administrację szkoły, organizację egzaminów wstępnych (od lat pełnię funkcję przewodniczącej komisji rekrutacyjnej), przebieg egzaminów semestralnych, pracę komisji dyplomowej. Od sezonu 2023/2024, na zaproszenie dyrektora Teatru Jaracza, Pawła Dobrowolskiego, koordynuję również zapraszanie reżyserów do pracy nad trzema spektaklami dyplomowymi, decydując o profilach artystycznych projektów finałowych dla osób kończących naukę.

W mojej pracy kładę nacisk na tworzenie środowiska rozwoju i współpracy. Zainicjowałam i skoordynowałam liczne warsztaty twórcze, które poszerzają program edukacyjny szkoły i odpowiadają na zmieniające się potrzeby osób uczniowskich. Szczególnie istotna wydaje mi się rozpoczęta w 2022 roku współpraca z Wydziałem Reżyserii Akademii Teatralnej w Warszawie, prowadzonym wówczas przez dr Martę Miłoszewską. Co roku dwie osoby studiujące reżyserię realizują w Olsztynie warsztaty z osobami uczniowskimi wokół wybranego tematu – dotychczas były to: „Szekspir” i „Skandynawowie”. Pokazy warsztatowe kończą tygodniową pracę twórczą i stanowią przestrzeń międzywydziałowego dialogu pedagogicznego.

Drugą ważną inicjatywą było nawiązanie współpracy z Reduta Berlin – szkołą teatralną Teresy Nawrot. Efektem tej współpracy były warsztaty prowadzone przez Nawrot i jej asystenta w Olsztynie oraz wyjazd trzeciego roku do Berlina w maju 2023 roku, podczas którego uczniowie zaprezentowali swój spektakl dyplomowy i wzięli udział w warsztatach rytmicznych oraz castingowych.

Dążę także do integrowania nowoczesnych standardów edukacyjnych z praktyką aktorską. Przykładem tego są warsztaty: *Bezpieczna przestrzeń. Dobre praktyki i narzędzia służące transformacji kształcenia teatralnego*. To projekt realizowany we współpracy z Akademią Teatralną im. Aleksandra Zelwerowicza w latach 2022–2024, mający na celu podniesienie bezpieczeństwa osób studiujących oraz jakości kształcenia teatralnego. W ramach projektu

zorganizowano cykle warsztatów z koordynacji scen intymnych, udzielania konstruktywnego feedbacku, wypracowywania kontraktu na proces twórczy oraz przeciwdziałania manipulacji w pracy zespołowej. Warsztaty wzmocniły świadomość i kompetencje w obszarze świadomej zgody, poszanowania granic oraz demokratyzacji procesów twórczych. Projekt został dofinansowany przez Ministerstwo Edukacji i Nauki w ramach programu „Nauka dla Społeczeństwa”. Uczestniczyli w nich nauczyciele przedmiotów praktycznej nauki zawodu i dplomowy trzeci rok.

Ponadto organizuję regularnie warsztaty dubbingowe, filmowe, castingowe, a także spotkania o charakterze psychologicznym – służące rozwiązywaniu konfliktów grupowych i wspieraniu dobrostanu psychicznego uczniów.

Jako kierowniczka staram się nie tylko reagować na bieżące potrzeby, ale patrzeć całościowo na rozwój każdej osoby uczniowskiej. Przez trzy lata obserwuję każdy etap ich kształcenia – od zajęć z umuzykalnienia, przez egzaminy ruchowe, sceny, aż po dyplomy. Widzę ich rozwój, kryzysy, transformacje. Możliwość wspierania tego procesu – i zarządzania strukturą, która go umożliwia – traktuję jako przywilej i odpowiedzialność. Choć codzienność tej pracy pełna jest obowiązków administracyjnych, to właśnie spotkanie z indywidualnym rozwojem młodych artystów przynosi mi najwięcej wzruszeń i poczucia sensu.

7. Oprócz kwestii wymienionych w pkt. 1-6. wnioskodawca może podać inne informacje, ważne z jego punktu widzenia, dotyczące jego kariery zawodowej.

Istotnym uzupełnieniem mojej pracy dydaktycznej są działania realizowane poza instytucjonalnym systemem kształcenia aktorskiego, w środowiskach niezawodowych, często określanymi mianem amatorskich. W tym obszarze prowadzę autorskie warsztaty teatralne i rozwojowe, w których narzędzia sceniczne stają się impulsem do głębszego kontaktu ze sobą, z innymi oraz z otaczającym światem. Przykładem takiej pracy był kilkumiesięczny cykl warsztatowy *Podróż bohaterek* (Miejski Ośrodek Kultury w Olsztynie), zainspirowany książką *Podróż bohaterki* (1990) autorstwa Maureen Murdock – amerykańskiej psychoterapeutki jungowskiej. Autorka zaproponowała alternatywną wobec klasycznego modelu Josepha Campbella narrację inicjacyjną, ukazującą kobiecą drogę wewnętrznego scalania, powrotu do relacji z kobiecym dziedzictwem oraz duchowego odnowienia.

Warsztaty odbywały się w trybie cotygodniowym, a moja rola miała charakter hybrydalny – łączyłam kompetencje przewodniczki procesu rozwojowego i nauczycielki medytacji aktywnej z praktyką aktorki pracującej z ciałem, tekstem, improwizacją i elementami dramy. Celem procesu

nie było stworzenie gotowego dzieła teatralnego, ale umożliwienie uczestniczkom doświadczenia przemiany poprzez działanie sceniczne. Zwieńczeniem pracy był pokaz dla bliskich uczestniczek – intymne i poruszające wydarzenie o charakterze rytualnym, będące świadectwem przemiany, jaką przeszły w trakcie pracy.

Drugim przykładem pracy z osobami spoza profesjonalnego obiegu teatralnego były warsztaty *Teatr tu i teraz*, które przeprowadziłam w ramach programu „Przestrzenie Sztuki”, organizowanego przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego we współpracy z Teatrem im. Stefana Jaracza w Olsztynie. Adresatkami i adresatami tych warsztatów byli instruktorzy teatralni, pracujący na co dzień z dziećmi i młodzieżą. Głównym założeniem warsztatów było ukazanie, że działanie teatralne nie musi opierać się na rozbudowanych środkach scenograficznych, literackich czy technicznych – może wynikać z minimalnych impulsów i decyzji scenicznych, które – jeśli są prawdziwe i osadzone w intencji – budują czytelne i poruszające sytuacje sceniczne. Warsztaty te w pewnym stopniu inspirowane były moimi doświadczeniami pracy z reżyserką Anną Karasińską, której estetyka opiera się na redukcji środków, świadomej prostocie oraz wydobywaniu performatywnego potencjału z pozornie codziennych gestów. Zamiast konstruowania iluzji teatralnej, celem było przywrócenie uczestnikom wiary w sprawczość obecności i wartość prostego bycia na scenie.

Oba te działania – zarówno *Podróż bohaterek*, jak i *Teatr tu i teraz* – wpisują się w moje dążenie do poszerzania pola praktyki aktorskiej i pedagogicznej o obszary mniej formalne, bardziej inkluzywne i oparte na osobistym doświadczeniu. Dla mnie jako aktorki-praktyczki są one nie tylko działaniami edukacyjnymi, ale też formą badań performatywnych, w których weryfikuję skuteczność i sens używanych narzędzi w różnorodnych kontekstach społecznych.