

Autoreferat

1. Imię i nazwisko: Anna Gajewska

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe lub artystyczne – z podaniem podmiotu nadającego stopień, roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej.
 - Dyplom ukończenia studiów wyższych magisterskich na kierunku aktorstwo Akademii Teatralnej im. Al. Zelwerowicza w Warszawie otrzymany dnia 27.09.2002 roku
 - Dyplom Doktora Sztuki w dziedzinie Sztuk Teatralnych nadany uchwałą Rady Wydziału Sztuki Lalkarskiej w dniu 21.12.2017 roku na podstawie rozprawy doktorskiej pod tytułem „Analiza roli Virginei (Viviany) w spektaklu »Merlin. Inna Historia« w reżyserii Ondreja Spišáka w świetle psychologii głębi C.G.Junga”

3. Informacja o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych lub artystycznych.
 - 1 XI 1999 - 31 VIII 2003 - Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy, stanowisko: aktorka
 - 4 VI 2014 – do chwili obecnej - Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy, stanowisko: aktorka
 - 1 X 2012 – 31 VII 2015 - Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku, wykładowca
 - 1 X 2015 – 15 VI 2018 - Akademia Teatralna w Warszawie Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku; stanowisko asystent
 - 23 IV 2018 – do chwili obecnej - Akademia Teatralna w Warszawie Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku (od 1 IX 2019 roku Filia w Białymstoku), stanowisko adiunkt

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 2021 r. poz. 478 z 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.

„My, kobiety nie wiemy, że mamy moc. Co jest naszą mocą? Co jest moją mocą? Gdybym mogła rozpoznać swoją moc, odkryłabym tajemnicę życia! Ale ja nie wiem co jest moją mocą. Ani co jest moją istotą.”¹

Powyższy cytat pochodzi ze spektaklu „Miłość od ostatniego wejrzenia” w reżyserii Iwony Kempy, w którym gram jedną z czterech równorzędnie głównych ról. Przewrotnie przypomniał mi się natychmiast, gdy tylko rozpoczęłam pracę nad tym autoreferatem. Zapewne dlatego, że patrząc na moją drogę zawodową, widzę nie tylko aktorkę, ale przede wszystkim kobietę, i moc, którą właśnie kobiecość definiuje, i która orbituje wokół współpracy i wspólnej troski.

Już w czasie studiów w Akademii Teatralnej w Warszawie słyszałam od moich wykładowców, że kobiety mają w tym zawodzie trudniej. Wówczas mogłam jedynie stawiać pytania o sens przytoczonych przestróg. Czy chodzi o rolę matki, którą równoległe do ról teatralnych wiele aktorek decyduje się podjąć? A może o fakt, że jest nas w tym zawodzie więcej, co zwiększa konkurencję? A może o to, że od nas kobiet, a aktorek w szczególności, oczekuje się zazwyczaj, że będziemy nieustająco młode i piękne?

Późniejsze doświadczenia zawodowe pokazały, że powyższe powody rzeczywiście mają wpływ na ścieżkę zawodową aktorek, ale najistotniejszym w moim odczuciu okazał się fakt, że w większości premier teatralnych, w których brałam udział, decydujące role przypadają mężczyznom. W klasycznej sztuce teatralnej mamy zazwyczaj króla/księcia/prezydenta/burmistrza/lekarza/nauczyciela/księdza/żebraka/policjanta i młodą, atrakcyjną (!) kobietę (zazwyczaj obiekt seksualny głównego bohatera) oraz inne, epizodyczne postaci kobiece. Celowo przejawiam podział ról, bo oczywiście nie wszystkie klasyczne sztuki mają dokładnie taką konstrukcję i nie we wszystkich teatrach repertuar opiera się na klasyce. Moja zasadnicza teza jest jednak taka: patriarchalny świat, w którym żyliśmy opisywany był często patriarchalnym dramatem, a potem patriarchalną inscenizacją.

1 Rudan Vedrana, Miłość od ostatniego wejrzenia, Drzewo Babel, Warszawa 2005, str.143

Na szczęście świat się zmienia. Zmienia się też teatr. Na przestrzeni dwudziestu trzech lat mojej drogi zawodowej obserwuję jak transformacja dotyka całe środowisko teatralne. Proces przemian jest stopniowy, często spotyka się z oporem, ale widzę jak postępuje. Ogromnie cieszy mnie, że reforma dotyka w pierwszej kolejności edukacji teatralnej, bo to jest czas, kiedy kształtuje się wyobrażenie młodych ludzi, czym jest teatr, to wtedy uczą się wyznaczania swoich granic, określania potrzeb i zasad współpracy. Mam na myśli m. in. warsztaty antymobbingowe, które odbyły się w większości uczelni artystycznych, pomagające zarówno wykładowcom jak i studentom zrozumieć czym jest przemoc i jak jej unikać, jak się komunikować, jak w tej delikatnej materii, jaką jest aktorstwo poruszać się w granicach szacunku dla ludzkiego ciała i emocji. Coraz częściej dyrektorkami Teatrów zostają kobiety. Piszę te słowa kilka tygodni po przekazaniu sterów Teatru Dramatycznego w Warszawie w ręce Moniki Strzępki, pierwszej w historii tej instytucji kobiety-dyrektorki. Tak, dyrektorki, a nie dyrektora. Jak widać, zmienia się także język opisywanej rzeczywistości, co oznacza, że naprawdę jesteśmy w procesie transformacji. Mam nadzieję, że będzie to zmiana przywracająca równowagę. Daleka jestem od stanowiska, że zmiana oznacza skrajność idącą w drugą stronę – obsadzamy stanowiska kierownicze samymi kobietami, zapraszamy tylko reżyserki i robimy spektakle tylko o kobietach. Ale może być tak, że aby zaszedł efekt równowagi, szala musi chwilowo przeważać się na drugą stronę, a kobiety muszą poczuć, że mają równorzędne miejsce w świecie i w teatrze.

Ten wstęp był mi potrzebny, aby nakreślić tło projektu, w którym miałam szczęście brać udział, a mianowicie pracy nad rolą Ona 4 w przedstawieniu „Miłość od ostatniego wejrzenia” wyreżyserowanym przez Iwonę Kempę w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Pierwsze czytanie tekstu odbyło się w lipcu 2018 roku. Przed rozpoczęciem prób nie znałam twórczości Vedrany Rudan. Byłam pod ogromnym wrażeniem materiału, z którym miałyśmy się mierzyć, choć muszę przyznać, że radykalizm Vedrany Rudan wzbudzał moje mieszane uczucia. Tekst pełen wulgaryzmów, dosadnych opisów przemocy psychicznej i fizycznej, jakich doświadcza główna bohaterka, stawiał tezy, z którymi trudno było mi się utożsamić. Rok po premierze Iwona Kempa podczas spotkania z publicznością Kaliskiego Festiwalu Teatralnego, na którym prezentowałyśmy „Miłość od ostatniego wejrzenia”,

powiedziała zdanie, którego potrzebowałam, aby ostatecznie przekonać się do stylu chorwackiej pisarki : „Nie ma innego języka do opisu przemocy niż język, który tę przemoc wyraża. To może boleć, bo przemoc boli.”

Lipcowe czytanie zakończyło sezon teatralny, pracę nad spektaklem miałyśmy zacząć jesienią. Ale ziarno zostało zasiane. Każda z nas, aktorek biorących udział w przedstawieniu, rozpoczęła podróż ze zgłębianiem zagadnienia przemocy. Z filmów, wywiadów z ofiarami, zdjęć, reportaży i statystyk rysował się porażający obraz. Po powrocie z urlopu każda z nas przyszła nie tylko ze sporą dawką wiedzy i odczuć na ten temat , ale również z własnymi, osobistymi historiami, które zostały poruszone. Nie trzeba być bitą, czy molestowaną, aby doświadczyć tego, o czym mówi bohaterka spektaklu, a czego wiele kobiet (również aktorek) doświadcza na co dzień: „Obleśne uwagi przypadkowych facetów na temat twojego ciała, upokarzające traktowanie przez dyrektorów, reżyserów i wielkich panów profesorów...”. Te słowa, choć pochodzą ze spektaklu, nie należą do Vedrany Rudan. Iwona Kempa postanowiła włączyć je do przedstawienia, choć ich autorką jest jedna z aktorek, które je wypowiada – Magdalena Czerwińska.

Tak zaczęła budować się niezwykła wspólnota aktorek – kobiet. Wspólnota, która za zadanie postawiła sobie reprezentować głos tych, które nie potrafią go użyć, nie mają na to siły lub możliwości. Pamiętam komentarze moich kolegów i koleżanek (!) z teatru, gdy dowiedzieli się, że siedem kobiet spotka się przy wspólnej pracy (pięć aktorek, reżyserka i scenografka). „Przecież wy się pozagryzacie”, „No to będzie się działo”, „Ciekawe która będzie najlepsza”. Nie pozagryzałyśmy się. Przeciwnie, udało się nam zbudować silną, twórczą i wspierającą się grupę, co było widoczne na scenie i często znajdowało odzwierciedlenie w recenzjach. Podczas XIX Festiwalu Dramaturgii Współczesnej Rzeczywistość Przedstawiona w Zabrze trzy z nas (w tym ja) otrzymałyśmy nagrody aktorskie za nasze role.

Karolina Charkiewicz, Magdalena Czerwińska, Anna Gajewska, Małgorzata Niemirska, Agata Wątróbska. Rzadko wspominam całą obsadę, ale też rzadko cała obsada wznosi się na takie wyżyny aktorstwa. Panie nie tylko doskonale wchodzą w skórę odgrywanych postaci, ale też potrafią ze sobą na scenie współdziałać.²

2 <https://e-teatr.pl/ponizenie-i-wscieklosc-a263340> (dostęp 20.09.2022)

Iwona Kempa rozpisala postać Tildy na cztery aktorki w różnym wieku, dokładając obsadowo postać Matki. Monolog bohaterki zostaje nam zatem opowiedziany przez różne aktorki, które na przemian przejmują narrację Tildy. Pomysł ten, choć prosty, dobrze się sprawdza. Nie dość, że korzystając z sumy traumatycznych doświadczeń bohaterki tworzy wspólnotę kobiet, to jeszcze pozwala innym - słuchającym - do niej dołączyć, na zasadzie milczącego współuczestnictwa w opowieści Tildy, która staje się mityczną historią wszystkich kobiet, a przez to osobistą historią każdej z nich. Taka konstrukcja bohaterki wymaga specjalnego aktorstwa, polegającego na niezwyklej dyscyplinie i uważności. Jest to bowiem rodzaj aktorskiej sztafety, podczas której jedna aktorka przekazuje sceniczną pałeczkę drugiej.

Zasady są takie same, jak w biegach: im sprawniej i szybciej przekazana zostaje koleżance nić losu bohaterki, tym prawdziwsze, głębsze i piękniejsze przedstawienie. Aktorki Teatru Dramatycznego robią to wspólnie.³

Każda z nas reprezentowała więc pewien okres z życia bohaterki. Mi przypadł w udziale ostatni etap, kiedy była już wycieńczona wieloletnią przemocą. Żeby zrealizować cel, który sobie postawiłyśmy, potrzebowałyśmy być wiarygodne. Potrzebowałyśmy zrozumieć stany emocjonalne i sposoby reagowania bohaterki, aby móc przekazać je widzom. To wymagało czasu i wysiłku. Na wielu poziomach. Pierwszy oznaczał zrozumienie tematu i mechanizmu, który często pojawia się w przemocowej relacji, a który sprowadza się do myślenia „to moja wina”.

„Ludzie tego nie rozumieją, myślą, że życie jest proste, on cię bije, ty odchodzisz. A dlaczego cię bije? W jego oczach widziałam czystą, wielką, lodowatą nienawiść. Czy jestem taka, jaka powinnam być?! Czy ktoś może tak strasznie nienawidzić i być tak strasznie zły bez powodu?! Chciałam odpowiedzi na pytanie mojego życia – co muszę zmienić, żebyś mnie kochał, mój drogi?”⁴

Dodatkową trudnością i wyzwaniem była ciągła zmiana ról, które przyjmowałyśmy. Każda z nas była odpowiedzialna nie tylko za opowiedzenie pewnego fragmentu życia bohaterki, ale odgrywała również role najważniejszych mężczyzn z jej życia – ojca,

3 <https://e-teatr.pl/nazywam-sie-tilda-a270278> (dostęp 20.09.2022)

4 Rudan Vedrana, Miłość od ostatniego wejrzenia, Drzewo Babel, Warszawa 2005, str.139

męża i kochanka. Celowo używam słowa odgrywała, gdyż styl prowadzenia opowieści, a tym samym środków aktorskich, których używałyśmy był zróżnicowany. Były sceny, w których z jednej strony przywoływałyśmy psychologicznie stany emocjonalne bohaterki, a z drugiej przejawiałyśmy jej partnerów, tak jak robimy to często w życiu, gdy opowiadamy o kimś, kogo bardzo nie lubimy. Celowo przerysowujemy wtedy sposób chodzenia, ton głosu czy sposób mówienia danej osoby, aby jak najlepiej oddać jego zachowanie. To był właśnie sposób, jakiego używałyśmy, wchodząc w role oprawców. Zmieniały się więc role, które przyjmowałyśmy, ale zmieniał się również adresat. Pierwszym był sąd, bo chwilami opowieść przybierała rodzaj zeznania w stosunku do instytucji nazywanej przez bohaterkę sądem, choć nie był to sąd rzeczywisty. Sądem była publiczność, sumienie bohaterki, a może wyimaginowany sąd, przed którym bała się, że kiedyś stanie. Po skończonym zeznaniu opowieść znów wracała do granych przez nas scen, w których adresatem była partnerka, bądź partner, kiedy któraś z nas wchodziła w rolę mężczyzny. Musiałyśmy więc utrzymywać nieustający balans między tworzeniem i przełamywaniem czwartej ściany, a także balans w przechodzeniu z roli kata w rolę ofiary.

Osobny akapit chciałabym poświęcić współpracy z Joanną Zemanek – polską artystką interdyscyplinarną, kuratorką wystaw, wykładowczynią w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, którą to artystkę Iwona Kempa odkryła dla teatru. „Miłość od ostatniego wejrzenia” była pierwszą współpracą Joanny z teatrem, i jak się później okazało, nie ostatnią. Zemanek stworzyła scenografię i kostiumy wykorzystując swoją instalację z 2016 roku, o której pisze tak:

Instalacja składa się z sześciu tanich kartonowych trumien kremacyjnych stosowanych powszechnie do spielania zwłok oraz sześciu darowanych sukien ślubnych kobiet–rozwóddek. Jak nakazuje tradycja — w której dorastałam — zmarły mąż jest chowany w trumnie na ślubnej sukni swojej żony. Umieściłam autentyczne, подарowane mi przez rozwódki suknie ślubne w kartonowych trumnach używanych do kremacji zwłok (zgodnie ze zwyczajem z okolic Oświęcimia chowania zmarłego męża na ślubnej sukni żony).⁵

5 <http://joannazemanek.com/index.php/archiwum/>(dostęp 20.09.2022)

Każda z nas wybrała sobie suknię, która w jej odczuciu najbardziej do niej pasowała. Miałyśmy świadomość, że to nie tylko kostium teatralny uszyty specjalnie dla nas, ale strój, który ma swoją historię i to zapewne niełatwą. Kostiumy wywoływały w widzach najróżniejsze skojarzenia poruszane później m.in. w recenzjach:

„...aktorki noszą białe suknie – stanowiące atrybut wychodzących za mąż kobiet i idących do komunii dziewczynek, traktowany jako symbol przejścia i zawierzenia komuś, kto powinien obdarzać troską i miłością. W spektaklu to dziewczęce marzenie o byciu księżniczką, idącą z radością do tego jednego jedyne, szukającą nadziei i zapomnienia, jest natychmiast skonfrontowane z rzeczywistością. Księżę na białym rumaku staje się nagle kimś, kto „spluwa, rzyga i nie myje członka”. Nie ma miejsca na marzenia tam, gdzie nieustająco trwa wojna.”⁶

Chcę jeszcze dodać, że spektakl był bardzo różnie przyjmowany przez publiczność. Zdarzało się, że na widowni słyszałyśmy płacz i wtedy pojawiała się pokusa, aby ze współczucia zgubić dyscyplinę opowiadanej historii i ulec emocjom. Bywało też, że widzowie wychodzili, czasem ostentacyjnie wyrażając swój negatywny stosunek do tego, co usłyszeli i zobaczyli. Wówczas pojawiała się w nas złość, że ktoś lekceważy ból i krzywdę, o których opowiadamy. Nauczyłyśmy się nie reagować na te reakcje, niezależnie od tego, jaki miały wydzźwięk. I jest w tym duża zasługa reżyserki, która wielokrotnie powtarzała: „Pamiętajcie po co wychodzicie na scenę”. A wychodzimy tam po to – jak już wspomniałam – żeby zabierać głos w imieniu tych, które z różnych powodów nie mogą tego zrobić.

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

Kiedy myślę o mojej dotychczasowej aktywności artystycznej nasuwają mi się dwa słowa – bogactwo i różnorodność. Pracę rozpoczęłam jeszcze jako studentka Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie debiutem w teatrze TV „Szkolne Graffiti” w reżyserii Witolda Adamka oraz współpracą z legendarnym Kabaretem Olgi Lipińskiej. W 1999 ukończyłam studia biorąc udział w trzech przedstawieniach

6 <https://kulturanacodzien.pl/2021/01/15/poki-smierc-nas-nie-rozlaczy/> (dostęp 20.09.2022)

dyplomowych - „Marchołcie” w reżyserii Anny Seniuk, „Fragmentach z Szekspira” w reżyserii Macieja Wojtyszki i „Iwanowie” w reżyserii Mateusza Bednarkiewicza. Rola w drugim ze wspomnianych dyplomów przyniosła mi wyróżnienie na XVII Festiwalu Sztuk Teatralnych w Łodzi, a po obejrzeniu trzeciego dyplomu, czyli „Iwanowa”, ówczesny dyrektor Teatru Dramatycznego w Warszawie, Piotr Cieślak zaprosił mnie do swojego zespołu. Spełniło się również moje studenckie marzenie, gdyż pierwszą rolą po ukończeniu studiów była opera radiowa „Balladyna” w reżyserii Anny Seniuk (opiekunki mojego roku podczas studiów), w której zagrałam tytułową rolę. W dodatku w roli matki wystąpiła Teresa Budzisz – Krzyżanowska, również opiekunka roku, która w tamtym czasie była dla mnie dużym autorytetem. Tym samym rozpoczęłam trwającą do dziś przygodę pracy głosem. Użyczyłam go setkom postaci z filmów fabularnych, animowanych, gier video, słuchowisk radiowych i audiobooków. Gdy w 2010 roku miasto stołeczne Warszawa inaugurowało działalność Centrum Nauki Kopernik, współpracowałam z Peterem Greenawayem i Saskią Boddeke przy tworzeniu widowiska multimedialnego uświetniającego otwarcie tego miejsca. I to właśnie mój głos można było usłyszeć w animacji otwierającej uroczystość.

Ale podstawą mojej aktywności artystycznej był i jest teatr. Po zakończeniu studiów rozpoczęłam kilkuletnią współpracę z Teatrem Dramatycznym w Warszawie, ale model teatru instytucjonalnego nie wyczerpywał moich ówczesnych potrzeb. W 2004 roku wraz z Agatą Buzek, Kacprem Kuszewskim i Michałem Sieczkowskim stworzyliśmy Fundację Sztuki Arteria, której celem była realizacja ambitnych międzynarodowych projektów, nie tylko kulturalnych, ale również społecznych. W 2005 roku miał premierę spektakl „Sallinger” w reżyserii Michała Sieczkowskiego we współpracy z artystami z Francji i Czech, a w 2006 cykl wydarzeń poświęconych społeczności Wietnamczyków mieszkających w Warszawie. O tej części działalności wspomnę w kolejnym punkcie. Fundacja Arteria nie była jedyną instytucją pozarządową, dzięki której realizowałam projekty teatralne. W latach 2006 – 2013 ściśle współpracowałam ze Studiem Teatralnym Koło w Warszawie stworzonym przez Igora Gorzkowskiego, a także z Fundacją Sztuka Dialogu prowadzoną przez Tadeusza Słobodzianka. Ten okres uważam za niezwykle twórczy i w znaczący sposób formujący mnie jako aktorkę. Polegał on na ścisłej współpracy całych zespołów tworzących przedstawienia – dramaturgów, aktorów, reżyserów, scenografów czy muzyków – na każdym etapie tworzonych spektakli. Tekst powstawał często w

wyniku improwizacji aktorskich, które miały miejsce np. podczas Warsztatów Letnia Sztuka Dialogu organizowanych przez Tadeusza Słobodzianka, czy też wyjazdów organizowanych przez Igora Gorzkowskiego. Tak powstały m.in. spektakle „Kowal Malambo” w reżyserii Ondreja Spišáka, „Szajba” w reżyserii Anny Trojanowskiej, „Baden Baden” i „Gardenia” w reżyserii Aldony Figury czy też „Hydraulik”, „Ukryj mnie w gałęziach drzew” i „Dolina Muminków w listopadzie” w reżyserii Igora Gorzkowskiego. Dzięki współpracy ze wspomnianymi instytucjami dwukrotnie objechałam Polskę w ramach projektu Teatr Polska ze wspomnianym „Kowalem Malambo” i „Doliną Muminków w listopadzie”. Jednocześnie współpracowałam z teatrami instytucjonalnymi – Rampą, Syreną czy Teatrem Nowym, biorąc udział głównie w widowiskach muzycznych, takich jak „Wielka Woda” w reżyserii Jana Szurmieja czy „Opera za trzy grosze” w reżyserii Laco Adamika.

W 2012 roku rozpoczęłam współpracę z Akademią Teatralną w Warszawie na Wydziale Sztuki Łalkarskiej w Białymstoku (obecnie Filia w Białymstoku), którą kontynuuję do dzisiaj. Kiedy w 2014 roku na zaproszenie Tadeusza Słobodzianka rozpoczęłam ponowną współpracę z Teatrem Dramatycznym w Warszawie, dołączając do zespołu artystycznego, te dwie instytucje – Teatr Dramatyczny i Akademia Teatralna zdominowały moje życie zawodowe, nie pozostawiając wiele miejsca na inną aktywność. Mimo to, w miarę możliwości kontynuowałam pracę głosem i prowadziłam różnego rodzaju warsztaty teatralne, o czym wspomnę w kolejnym punkcie autoreferatu. Zaczęłam również nawiązywać intensywniejszą współpracę z produkcjami filmowymi, czego owocem jest m.in. film „Magdalena” w reżyserii Filipa Gieldona, w którym zagrałam jedną z głównych ról. Film zdobył w ostatnim roku wiele nagród na polskich i międzynarodowych festiwalach filmowych. Film jest dziedziną sztuki, która wciąż pozostaje dla mnie przestrzenią do większej eksploracji i mam nadzieję, że w najbliższej przyszłości będę miała ku temu sposobność.

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

Fundacja Arteria, której jestem jedną z założycielek, i o której wspomniałam w poprzednim punkcie, za swój główny cel stawiała realizację projektów artystycznych

zaangażowanych w tematy społeczne. W 2006 roku dzięki wsparciu m.in. Urzędu Miasta st. Warszawy udało się nam zorganizować cykl wydarzeń artystycznych poświęconych diasporze Wietnamczyków mieszkających w Warszawie. Program obejmował koncert plenerowy na Polach Mokotowskich, do którego zaprosiliśmy m.in. zespół Voo Voo, warsztaty plastyczne, muzyczne, degustację kuchni wietnamskiej. Na Starym Mieście można było zobaczyć wystawę fotograficzną autorstwa Bartłomieja Zaranka – portrety Wietnamczyków z umieszczoną pod zdjęciami informacją o ich imieniu, nazwisku i wieku, a także informacją od ilu lat mieszkają w Warszawie. Byłam jedną z czterech osób produkujących i organizujących to ogromne przedsięwzięcie, a chcę zaznaczyć, że komunikacja i współpraca z azjatycką społecznością, diametralnie różniącą się od europejskiej nie należały do najłatwiejszych. Dzięki nawiązanym kontaktom wpadłam na pomysł, aby nakręcić dokument opowiadający o tych ludziach. I tak powstał film zatytułowany Warszawiacy, którego jestem autorką. Stworzyłam do niego scenariusz, znalazłam bohaterów, zorganizowałam plany zdjęciowe oraz miałam znaczący udział w montażu. Film gościł na wielu festiwalach, zdobył kilka znaczących nagród, a także został wyemitowany w telewizji na kanale Plannete (informacje o nagrodach, jakie zdobył film umieściłam w załączniku: Wykaz osiągnięć naukowych albo artystycznych). Kontakty, które nawiązałam podczas realizacji tych projektów zaowocowały współpracą z Joanną Warszą przy stworzeniu kolejnego wydarzenia zatytułowanego Podróż do Azji. Był to interdyscyplinarny spacer po nieistniejącym już Stadionie Dziesięciolecia, podczas którego uczestnik miał szansę poczuć się przez chwilę jak w Hanoi czy w Sajgonie, słysząc dookoła obcy język, zachodząc do sklepów z wietnamskimi produktami, czy grając w szachy z jednym z wietnamskich kupców. Projekt zdobył prestiżową nagrodę - Wdechę Gazety Wyborczej Co jest grane dla najlepszego wydarzenia 2006 roku. Nie był to jednak ostatni projekt związany z mniejszością wietnamską. Już rok później na zaproszenie stowarzyszenia Terra Incognita przeprowadziłam wraz z Mirosławem Sikorą warsztaty teatralne dla polsko-wietnamskiej grupy młodzieży, których owocem była inscenizacja spektaklu w naszej reżyserii zatytułowanego „Tam Kam, czyli historia jednej miłości”.

Jednocześnie od 2005 roku aktywnie współpracowałam z różnymi instytucjami państwowymi i pozarządowymi, prowadząc warsztaty i zajęcia teatralne, początkowo z dziećmi i młodzieżą, a później również z osobami dorosłymi. Prowadziłam m.in.

warsztat pracy z tekstem podczas Kursu Instruktorów Teatralnych w Ognisku Teatralnym przy Teatrze Ochoty w 2005 roku, a także cykl warsztatów teatralnych ze studentami tworzącymi Studencki Teatr Praski, z którymi w 2008 roku stworzyłam spektakl „Polowanie na Kaczki” na podstawie sztuki Aleksandra Wampilowa. Współpracowałam ze Stowarzyszeniem Praktyków Dramy STOP-KLATKA, z którym w ramach projektu Hominem Quaero prowadziłam warsztaty teatralne z młodzieżą z LXXXIII Liceum Ogólnokształcącego im. Emiliana Konopczyńskiego w Warszawie w 2009 roku, jak również udzielałam konsultacji scenariuszowych i reżyserskich podczas powstawania spektaklu z młodzieżą z VII Liceum im. Juliusza Słowackiego w Warszawie. Wiele satysfakcji dała mi roczna, cotygodniowa praca z grupą młodzieży w Ognisku Teatralnym Teatru Ochoty na przełomie 2013 i 2014 roku, z którymi pracowałam głównie nad zagadnieniami dotyczącymi poezji. To spotkanie utwierdziło mnie w przekonaniu, że nic nie wyraża lepiej egzystencji nastolatka niż odpowiedni wiersz, a za swój największy sukces uważam to, że udało mi się wzbudzić w tych młodych ludziach autentyczne zainteresowanie poezją.

W 2012 roku rozpoczęłam pracę w Akademii Teatralnej w Warszawie na ówczesnym Wydziale Lalkarskim w Białymstoku (obecnie Filia w Białymstoku). Zaczęłam od zajęć z „Interpretacji wiersza i prozy” prowadzonych na pierwszym i drugim roku, a obecnie najczęściej pracuję ze studentami nad „Scenami dialogowymi wierszem”. Przez ostatnie 10 lat zajmowałam się sztukami Aleksandra Fredry, Juliusza Słowackiego, Wiliama Szekspira, Johanna Wolfganga Goethego, Henryka Ibsena, Moliera, Pedra Calderona. Największą satysfakcję w dziedzinie dydaktycznej przynoszą mi sytuacje, w których studenci pozbywają się lęku przed poszukiwaniami i próbują różnych twórczych rozwiązań. W 2016 roku rozpoczęłam współpracę z Instytutem Sztuki Polskiej Akademii Nauk, prowadząc na podyplomowych Studiach Teatrolologicznych zajęcia z przedmiotu Interpretacja Wiersza. Była to dla mnie okazja do ciekawych spotkań z polonistami, animatorami kultury, teoretykami teatru, którzy chcieli poszerzyć swoje horyzonty również o wiedzę praktyczną z dziedziny teatru. Obserwowałam podczas tych spotkań jak wiele osób jest uprzedzonych do wiersza z powodu edukacji szkolnej i starałam się rzucić nowe światło na zagadnienia związane z poezją. Kiedy w 2022 roku otrzymałam zaproszenie do udziału w II Konferencji Teatralnej „W poszukiwaniu wspólnoty” zorganizowanej przez Warszawskie Centrum Innowacji Edukacyjno-Społecznych i Szkoleń ucieszyłam się, bo było to okazja do

spotkania z nauczycielami z warszawskich szkół i rozmowy na temat ich podejścia do wiersza i sposobu, w jaki przekazują tę wiedzę młodym ludziom. Działo się to w ramach warsztatu „Praca aktorska z grupą teatralną nad interpretacją tekstu”. W ostatnim roku na zaproszenie studentów Studia Teatralnego Teatru Baza w Warszawie poprowadziłam warsztat ze scen dialogowych wierszem. Wszystkim tym spotkaniom towarzyszyło zaskoczenie uczestników, że wiersz nie jest tak trudny, jak się im wydawało i moja radość, jeśli choć w minimalnym stopniu udało mi się zarazić ich moją wiedzą. Szczegółowy wykaz osiągnięć dydaktycznych i popularyzujących naukę i sztukę znajduje się w załączniku: Wykaz osiągnięć naukowych albo artystycznych.

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

Chciałabym w tym punkcie wspomnieć o dwóch istotnych kwestiach, bez których nie wyobrażam sobie budowania mojej kariery zawodowej. Pierwszą jest umiejętność pracy w zespole. Są różne modele aktorstwa. Jedni koncentrują się wyłącznie na tym, co dotyczy ich bohatera. Nie potrzebują znać scenariusza filmu, w którym biorą udział, wystarczy im znajomość scen, w których pojawia się grany przez nich bohater. Nie uważam takiego podejścia za nieprofesjonalne, ale mnie zawsze interesowała całość. Czy dotyczyło to spektaklu, czy jakości instytucji, w której miałam rozpocząć pracę, zawsze ważne było dla mnie z kim i po co tworzę dane dzieło. Pozornie banalna teza o potrzebie współpracy w sztuce wypływa z moich osiągnięć zawodowych i podparta jest wieloletnim doświadczeniem. Właśnie z doświadczenia wypływa przekonanie, że bez spotkania z odpowiednimi ludźmi, bez ich zaangażowania - czy to w opisywany na początku spektakl „Miłość od ostatniego wejrzenia”, czy to w pracę społecznie zaangażowaną lub dydaktyczną – osiągnięcie satysfakcjonujących artystycznych czy pedagogicznych celów nie byłoby możliwe. To właśnie umiejętność współpracy daje mi motywację do ciągłego rozwoju zawodowego i podstawy do patrzenia na własny dorobek z satysfakcją.

Drugą kwestią jest ów rozwój. Jako dziecko marzyłam o tym, aby być lekarzem. Ten zawód poza oczywistym wymiarem, jakim jest pomaganie ludziom, jawił mi się jako profesja wymagająca nieustannego doksztalcania się. Kiedy zostałam aktorką czułam niedosyt wynikający z tego, że nie wiedziałam jak mogę poszerzać moją wiedzę. Na szczęście szybko okazało się, że ten zawód nie tylko daje mi taką możliwość, ale

wręcz tego ode mnie wymaga. I co również jest częstym przypadkiem, ku rozwojowi prowadziły mnie problemy, jakie sygnalizowało moje ciało. Dzięki kłopotom z głosem udało mi się spotkać takie osoby jak Olga Szwajgier, Magdalena Sekuła, Katarzyna Winiarska czy Kamil Dominiak, a także poznać różne techniki emisyjne i wokalne dzięki m.in. Aldonie Krasuckiej, Annie Grabowskiej, Marinie Kunikowej, Annie Ochrymczuk, Janowi Bernatowi czy Jackowi Laszczkowskiemu. Dziś wiem, że moje ciało jest mądre i jeśli sygnalizuje mi jakiś dyskomfort czy problem to jest to dla mnie przede wszystkim szansa na rozwój.

Podobnie było z różnymi metodami pracy nad rolą. W ostatnich dziesięciu latach udało mi się wziąć udział w kilku warsztatach prowadzonych przez nauczycieli z różnych stron świata pracujących różnymi metodami aktorskimi. Uczestniczyłam m.in. w dwuletnim treningu w Laboratorium Meisnera w Warszawie, warsztatach Lee Strasberga prowadzonych przez Roberta Castle, pracowałam z Garym Condesem łączącym różne techniki pracy nad rolą. I nawet jeśli ostatecznie dochodzę do wniosku, że wszystkie te ścieżki, to tylko różne drogi prowadzące tak naprawdę w tym samym kierunku, to pozyskane narzędzia ubogacają mnie jako aktorkę i pedagoga, poszerzają moje zawodowe horyzonty i wspierają rozwój, który jest podstawą mojej pracy.