

**Dr Dorota Kolak-Michalska**  
Akademia Muzyczna  
im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

#### AUTOREFERAT

---

Mirosław Baran tak opisywał moje aktorstwo w 2010 roku: „Charakterystyczny, niski i jakby lekko zachrypnięty głos, intrygująca uroda, nieprzystająca do stereotypowych kanonów. Pewne siebie, zamaszyste, ważne gesty. Aktorka wyspecjalizowała się w kreowaniu postaci pełnych dumy i silnych psychicznie, jednocześnie mrocznych, skomplikowanych i niejednoznacznych, skrywających tajemnicę, często ponizanych. [...] Widzimy jednak wyraźnie, że pod zimną, pełną obojętności maską buzują uczucia, emocje, ledwo zablźnione rany czy niespełnione ambicje” [„Notatnik Teatralny” 60-61/2010]. Przeglądam się w tym opisie i próbuję określić, w jaki sposób te dumne, mroczne, niejednoznaczne postaci się ze mnie wyłaniają, co im z siebie dają i ile jest ich we mnie. Skąd biorę tę pewność gestu, odpowiedni ton, tę umiejętność skrywania tajemnicy, które czynią moje postaci wiarygodnymi?

Praca nad każdą rolą jest procesem żmudnym i skomplikowanym, z trudem poddającym się analizie i opisowi. Jeśli szukam jakiegoś oparcia, to daje mi je przede wszystkim moje ciało i mój głos, o których znaczeniu przekonał mnie już wybitni pedagodzy w krakowskiej szkole teatralnej. Wspominam ten czas przede wszystkim jako okres intensywnej pracy nad warsztatem. A więc to dykcja i impostacja są moim „rusztowaniem”. Dzięki profesor Oldze Sz wajgier, która wykładała te przedmioty, uświadomiłam sobie, że ich doskonale opanowanie służy temu, co w moim odczuciu jest podstawowym celem mojej twórczości – kontaktowi z drugim człowiekiem, z widzem. Drugim ważnym aspektem mojego aktorstwa jest niewątpliwie praca nad ciałem i plastyka ruchu scenicznego. Uczyłam się jej od profesor Zofii Więclawówny, która wpoila mi, jak ważna jest precyzja ruchu ciała w przestrzeni sceny. Prowadzone przez Nią zajęcia wydawały się żmudne i nieefektywne, w żaden sposób nie przypominały nauki tańca czy płynności ruchu, ale dzięki nim nauczyłam się wyznaczać niemal geometryczne zależności między łokciem a barkiem, ramieniem, dłonią, kolanem, stopą. Przyglądając się zmaganiom profesor Więclawówny z naszymi wadami postawy i złymi nawykami,

nabrałam przekonania, że brak swobody i pewności ciała przekłada się na problemy w aktorskiej ekspresji. Zdobyte tu doświadczenia zaważyły nie tylko na moim myśleniu o doskonaleniu własnego wyrazu cielesnego, ale także dały mi podstawy do późniejszego stworzenia indywidualnej metody pracy z adeptami aktorstwa, polegającej na wprowadzaniu ćwiczeń i improwizacji ruchowych jako elementu poprzedzającego zadania głosowe, a wreszcie pracę nad słowem. Tym, co przenoszę do pracy dydaktycznej, są także ćwiczenia koordynacyjne. Przygotowując dziś do zawodu przyszłych śpiewaków operowych, uświadamiam sobie jak niezbędna jest to umiejętność. Kiedy bowiem młody śpiewak staje na scenie, musi nie tylko znać swoją partię, panować nad oddechem, utrzymywać kontakt z partnerem w duecie czy tercecie, podążać za orkiestrą i dyrygentem, ale także realizować założenia inscenizacyjne reżysera. Bez zdolności koordynacyjnych połączenie tych wszystkich elementów byłoby niemożliwe. Inną umiejętnością, którą wyniosłam z zajęć plastyki ruchu i którą przekazuję moim studentom, jest poczucie rytmu. Można sobie ostatecznie wyobrazić aktora dramatycznego, który nie słyszy w muzyce „raz” czy „i”, ale śpiewak, który nie opanował do perfekcji poczucia rytmu, byłby skazany na błędzenie między początkami a końcówkami fraz.

Powracając do mojej nauki aktorstwa, uważam, że miałam niebywale szczęście kształcić się pod okiem dwóch wybitnych aktorek – profesor Ewy Lassek i profesor Anny Polony. Choć każdej z nich zawdzięczam coś innego, to niewątpliwie obie ukształtowały mnie jako aktorkę – wpłynęły na moją ekspresję, nauczyły mnie budowania roli, nasycania emocjonalnością grane przeze mnie postaci, wreszcie – uporę w podejmowaniu prób budowania ról na kilku, czasem skonstrastowanych ze sobą płaszczyznach.

Niewątpliwie jednak to spotkanie z profesor Zofią Więclawówną pozwoliło mi jako aktorce nabrać wiary i ufności we własny warsztat jako bazę wszelkich poszukiwań w zakresie ekspresji scenicznej. Choć wówczas nie byłam tego świadoma, dziś muszę stwierdzić, że tu także ukształtowała się moja postawa pedagoga i przekonanie, że najważniejszą powinnością nauczyciela jest wyposażenie przyszłego artysty w świadomość znaczenia warsztatu i zdolność jego twórczego rozwijania. Jako aktorka z dużym doświadczeniem teatralnym (83 role), filmowym (udział w 14 filmach fabularnych) i telewizyjnym (25 ról w Teatrze TV oraz role w serialach fabularnych) własne kreacje artystyczne postrzegam także przede wszystkim przez funkcję dynamiki i

ekspresji

ciała

w budowaniu postaci, dlatego w ten sposób postaram się przedstawić moją drogę i osiągnięcia zawodowe.

Rok 1980 – Kalisz, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego. Na Małej Scenie rozpoczynamy próby *Procesu* Franza Kafki w reżyserii Romany Próchnickiej<sup>1</sup>. Otrzymuję rolę skompiłowaną z dwóch postaci – Leni i Praczki, a ta dwoistość pozwala mi na poszukiwanie skrajnych środków wyrazu. Leni jest spokojna, zamknięta w sobie, prawie nieruchoma, delikatna i świadoma swojej urody. Praczka jest natomiast nieufna i prostacka. Łączy je narzucająca się seksualność. Jednak podczas prób Leni coraz bardziej staje się Praczką. Zdejmuję buty, które nosiłam na siateczkowe pończochy, zostaję na bosaka.

Nie stoję już wyprostowana, lecz raczej lekko przygarbiona, jak to praczka nad balią. Ruch i jego dynamika zostają znacznie zwolnione. Ręce mam zajęte mokrym prześcieradłem, które podczas rozmowy z Józefem K. przierzucam z ręki do ręki. Z każdą chwilą rytm przyspiesza, najpierw wygląda to jak zabawa, ale stopniowo przeradza się w zaloty. Teraz każdemu przerzuceniu prześcieradła z ręki do ręki towarzyszy ruch biodra to w jedną, to w drugą stronę. Wygląda to niemal jak taniec godowy przed Józefem K. Aż w pewnym momencie następuje całkowity bezruch. Po chwili Praczka podchodzi do łóżka, siada u wezglowia i podciągając fartuch, pokazuje nogi w siatkowych pończochach. Siedzi mocno, po męsku, opierając dłonie na kolanach. Ta pozycja jest wulgarna i brzydka. Józef K. wybiega. Tę niewielką scenkę z krótkim monologiem oparłam na swego rodzaju tańcu w narastającym rytmie, który wywiedziony został z realistycznie pokazanej czynności, a z czasem przerodził się w metaforę.

W 1987 roku miałam możliwość pracowania z wybitnym reżyserem i niezwykle ciekawym człowiekiem – Tadeuszem Mincem. W gdańskim Teatrze Wybrzeże zostałam obsadzona w reżyserowanej przez niego adaptacji powieści Witolda Gombrowicza *Opętani*<sup>2</sup>. Grałam Maję Ochołowską, a rolę Mariana Leszczuka powierzono Jackowi Mikołajczakowi. Przedstawienie rozpoczynała scena gry głównych bohaterów w tenisa. Miała to być jednak gra niezwykle ciekawa, gra o wszystko, czyli o dominację w miłości.

<sup>1</sup> *Proces* F. Kafki, reż. R. Próchnicka, Teatr im. W. Bogusławskiego, Kalisz, 1980.

<sup>2</sup> *Opętani* W. Gombrowicza, reż. T. Minc, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 1987.

Dodatkowa trudność polegała na tym, że graliśmy prawdziwymi raketami, ale bez piłeczki tenisowej. Idąc za radą reżysera, najpierw uczyliśmy się po prostu gry w tenisa. Oglądając materiały z zawodów sportowych, wybieraliśmy te elementy gry, które dałoby się przenieść na scenę. Odbicia, uderzenia, serwy, wreszcie specyficzne zachowania tenisistów. Na jednej z późniejszych prób stanęliśmy na scenie po dwóch stronach siatki i zaczęliśmy improwizowany mecz. Reżyser uświadamiał nam, że sposobem na osiągnięcie w tej scenie drapieżności i wrażenia niezwyklej determinacji w walce o zwycięstwo, jest częsta zmiana rytmu odbić, kierunku lotu wyimaginowanej piłki, duża dynamika ruchu, częste podbieganie do siatki, nieoczekiwane zatrzymanie gry i stanie naprzeciw siebie

w bezruchu, niczym w stop klatce. Te pauzy w bezruchu, kiedy stojąc po dwóch stronach siatki, dyszeliśmy z prawdziwego zmęczenia, dały efekt niebywałego napięcia, erotyzmu i nieprzewidywalności relacji między postaciami. Bez ani jednego słowa odegraliśmy pełną namiętności scenę miłosną. Zrobiliśmy to chyba przekonująco, bo Barbara Osterloff w swojej recenzji napisała: „Pomiędzy Mają Ochołowską, a Leszczukiem rozgrywa się już nie pojedynek osobowości czy płci, ale ponura, swoista psychomachia na śmierć i życie” [„Teatr” 8/1987].

Drugi akt *Opetanych* rozpoczynał się sekwencją scen w podrzędnej obskurnej tancbudzie, gdzie w poszukiwaniu Leszczuka przychodzi ubrana jak dama Maja. Reżyser uważał, że siła tej sceny zależy od tego, jak przejdę przez scenę – salę taneczną. Próbowałam to przejście niezliczoną ilość razy, ale zawsze było to, jakby jakaś zwykła dziewczyna szła ulicą. Tadeusz Minc poświęcił mi wiele czasu, odwołując się do różnych sytuacji. Wreszcie kazał mi sobie wyobrazić następującą sytuację: masz z nimi wszystkimi porachunki gangsterskie, musisz ich zabić właśnie teraz, w ręku trzymasz broń; głowa wysoko, plecy wyprostowane, ręce swobodne; stawiaj długie kroki, nie rozglądaj się. Zaczęłam próbować to wejście, chodząc w tę i z powrotem, aż w pewnej chwili poczułam tę siłę i niezależność, o którą chodziło reżyserowi. Miałam świadomość, że do tej podlej tancbudy wchodzi atrakcyjna i pewna siebie kobieta. Cała sekwencja kończyła się szalonym, zatraćącym taniem. I tym razem bez tekstu, jedynie językiem ciała udało się wyrazić stan emocjonalny bohaterki. Pracy z Tadeuszem Mincem zawdzięczam przede

wszystkim utwierdzić się w przekonaniu, że potrafię być na scenie kobietą świadomą swojej seksualności.

O roli tytułowej w *Pannie Julii* Augusta Strindberga<sup>3</sup> myśli chyba każda aktorka, która czuje, że mimo młodego wieku i krótkiego stażu ma już trochę gorzkich doświadczeń, którymi można się podzielić z widzami. Kiedy występowałam już na scenie, postać tę grała Maja Komorowska w Teatrze Telewizji (1980), a Krystyna Janda w warszawskim Teatrze Powszechnym (1988). Ja dostałam taką szansę w 1990 roku w przedstawieniu reżyserowanym przez Krzysztofa Babickiego.

Nie chciałam zagrać Julii jako ofiary społecznego konwenansu. Wydawało mi się, że można pokazać tę postać jako kobietę nadwrażliwą, pochłoniętą namiętnością, która podejmuje ryzykowną grę, ale pod wpływem uczucia, którego nie przewidywała, potrafi także być uległa i pokorna. Jednak zanim sobie uświadomi to uczucie, spostrzeża, że już jest w pułapce.

Podczas prób analitycznych ustalaliśmy z reżyserem, że Julia powinna zjawić się w służbówce Jeana i Krystyny gwałtownie i nieoczekiwanie – nieoczekiwanie także dla siebie samej. Nie planowała tego, była to chwila, kiedy nie kontrolowała swojego zachowania. Nieobliczalna, zdeterminowana, rozgrzana tańcem ze służbą, trawiona gorączką pożądania. W scenografii były ogromne, ciężkie drzwi wahadłowe. Otwierałam je, odpychając obydwa skrzydła i zawisałam na nich z rękoma na klamkach. Wyglądało to tak, jakby Julia zastygła szeroko rozwarłszy ramiona. Stałam długo z rozłożonymi rękoma. Otwarta, z włosami w nieładzie, spocona, dysząca, rozgrzana tańcem, nieco pijana, bezczelna i jakby trochę nieobecna. Ta długa pauza i bezruch, kiedy przez chwilę wpatrywałam się w Jeana jak w zwierzę do upolowania, pozwoliły rozpocząć tę scenę z bardzo wysokiego poziomu emocji. Wreszcie padały pierwsze słowa dialogu. Każda kwestia, nawet niewinna i ledwie kokieteryjna, brzmiała jak prowokacja – groźnie i wulgarnie. Był to dziwny flirt – rozpaczliwy, zmierzający do świadomego samounicestwienia. Myślę, że w tych pierwszych zdaniach udało nam się zagrać narastające pożądanie hamowane konwenansami. Dodatkowej mocy tej scenie przydawał fakt, że Julia kompletnie ignorowała obecność Krystyny. Narzeczonego Jeana była dla niej przezroczysta niczym powietrze.

---

<sup>3</sup> *Panna Julia* A. Strindberga, reż. K. Babicki, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 1990.

Ważną zasadą kompozycyjną tej sytuacji było utrzymywanie stałego dystansu między mną a partnerem, jakby grane przez nas postaci miały świadomość, że gdy tylko zbliżą się do siebie, stanie się coś nieodwracalnego. Punktem odniesienia dla ruchu Julii był Jean – silny i prawie nieruchomy. Na jednej z prób zaczęłam krążyć wokół niego niemal nie odrywając się od mebli ustawionych wokół sceny. Wyglądało to tak, jakby Julia potrzebowała nieustannie jakiegoś punktu zaczepienia. Klamki drzwiczek kredensu, poręcz krzesła, wieszak na palta – byle tylko mieć się czego przytrzymać, byle nie wpaść do wody, do piekła, które przeczuwała. Dzięki takiej koncepcji ruchu scenicznego udało mi się chyba połączyć dwie sprzeczne emocje: niemal magnetyczne przyciąganie, które czuję do Jeana i paniczny strach przed nim.

W całkowicie odmienny sposób zbudowaliśmy z reżyserem drugie wejście Julii przez te same drzwi wahadłowe, kiedy wraca z Jeanem po wspólnie spędzonej nocy. Sytuacja się odwraca. Jean zaspokoił swoje pożądanie, wchodzi pewny i tryumfujący, z impetem odpychając skrzydła drzwi, nie dbając o to, czy Julia wchodzi za nim. Mija długa chwila, gdy służący pije podkradzione panu wino, i dopiero wtedy przez ledwie uchylone skrzydło wsuwa się Julia, jakby się przez nie przeciskając. Staje, nie mając odwagi wejść dalej bez zaproszenia. Ma opuszczoną głowę, rozsznurowany gorset, trzęsie się z zimna i wstydu. Jest cicha i zagubiona, jej bezruch to rodzaj zawieszenia. Czeką pokornie na to, co jej pan – lokaj zadecyduje. I znowu, jak przy pierwszym wejściu, zapada cisza. Przez długą chwilę patrzymy na inną Pannę Julię – teraz to ona jest zaszczytnym zwierzęciem.

Po zagraniu Panny Julii, która pozwoliła mi rozpoznać i uruchomić nowe, zupełnie nieznane mi wcześniej emocje, musiały upłynąć dwa lata, zanim znowu wyruszyłam na kolejne inspirujące spotkanie z sobą samą. W tym czasie intensywnie pracowałam, zagrałam Oktawię w *Antoniuszu i Kleopatrze* Williama Szekspira<sup>4</sup> oraz Boletę w *Kobiecie z morza* Henrika Ibsena<sup>5</sup>. Aż wreszcie przyszedł czas na *Biesy* Fiodora Dostojewskiego<sup>6</sup> i rolę Marii Timofiejewny Lebiadkiny. Myślałam, że zagram Lizę, może Daszę, ale nie Marię. Kiedy ponownie przeczytałam powieść Dostojewskiego, a potem

<sup>4</sup> *Antoniusz i Kleopatra* W. Szekspira, reż. K. Babicki, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 1992.

<sup>5</sup> *Kobieta z morza* H. Ibsena, reż. K. Babicki, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 1992.

<sup>6</sup> *Biesy* F. Dostojewskiego, reż. K. Babicki, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 1992.

adaptację, od razu zobaczyłam „moją” Marię. Usłyszałam jej głos, czysty, wysoki i dziewczęcy. Grając tę rolę, używałam głosu powyżej mojej średnicy, bo moja Maria w środku była dzieckiem o wesołym, ufnym spojrzeniu. Włosy miała zaplecione w cieniutki warkoczyk, głowę lekko przekrzywioną, z wysoko wyciągniętą szyją. Jakby nieustannie patrzyła w sufit, niczym w niebo. Tak ułożona głowa stanowiła przeciwwagę dla wykręconej do wewnątrz, zawsze opartej na palcach chromej stopy. Utrzymanie tak wygiętej sylwetki podczas długich, czasami czterogodzinnych prób, bywało męczące. Z czasem jednak nabrałam przeświadczenia, że „ubieram się” w ciało Marii niczym w kostium.

Dostojewski charakteryzując graną przeze mnie postać, napisał, że „ciągle miała przy sobie małe wiejskie lusterko, stare karty, roztrzęsiony śpiewnik i nadgryzioną białą bułeczkę”. I właśnie tej bułeczce zawdzięczam prawie wszystkie rytmy moich pasażów, dialogów i monologów, a zwłaszcza kluczowego monologu o urodzeniu i utopieniu w stawie swojego dziecka. Kiedy szukałam środków na wiarygodne wyartykulowanie tak dramatycznej spowiedzi granej postaci, pomyślałam, że nie powinna ona zabrzmieć jednoznacznie. Może byłoby ciekawiej, gdyby widz nie był pewien, czy ta tragiczna opowieść jest prawdziwa, czy też powstała tylko w chorej wyobraźni Marii.

Mówiąc monolog, siedziałam na krześle tak głęboko, że obie nogi wisały w powietrzu, nie mogąc dotknąć podłogi. Opowiadałam Szatuszce dlaczego tak ciągle płaczę – „Płaczę za moim dzieckiem”. Uporczywie wpatrywałam się w sufit, jakby tam przesuwaly się ilustracje do opowiadanej przeze mnie historii. Nerwowo ugniatałam bułeczkę, Na wspomnienie nocy miłości, czy też gwałtu, wpychałam w nią cały wskazujący palec. Potem histerycznie zaczynałam tę bułeczkę skubać, wybuchając krótkim, głębokim szlochem, bo nie umiałam powiedzieć „czy to chłopczyk był, czy dziewczynka”. Kręciłam z mięszu małe kulki, które łapczywie zjadałam w chwili, gdy opowiadałam Szatuszce jak szłam z noworodkiem przez las. Wreszcie rozszarpywałam resztę bułki z wściekłością, bo „dziecko urodziłam, a męża nie mam”. Działania z bułeczką wypełniały też pauzy, w których Maria milknie, gdy pograża się w marzeniach, albo po prostu zapada się w sobie. Za rolę Marii otrzymałam kilka nagród, ale najważniejsza była dla mnie nagroda na Kaliskich Spotkaniach Teatralnych w 1992 roku.

Gdybym miała wybierać rolę, która była dla mnie ważna w latach 1993-1999, wymieniałabym chyba Katarzynę w *Poskromieniu złośnicy* Szekspira<sup>7</sup>. Była dla mnie ważna dlatego, że po latach zagrałam ją po raz drugi. Pierwszy raz grałam Katarzynę w przedstawieniu dyplomowym; ponownie zmierzyłam się z nią pracując z tym samym reżyserem, moją Mistrzynią – Anną Polony. Od dyplomu minęło trzynaście lat. W tym czasie zagrałam około czterdziestu ról. Byłam już innym człowiekiem i sądzę, że zaczynałam czuć się aktorką. To powtórne spotkanie było niezwykle, zaskakujące i twórcze. A rola Kasi okazała się całkiem inna. Nie tak komediowa, raczej gorzka. Była chyba przypowieścią o tym, jak można złamać człowieka, jego wolę, osobowość i indywidualność.

W tym czasie ważna też była dla mnie Masza z *Trzech siostr* Czechowa<sup>8</sup>; może dlatego, że był to mój pierwszy Czechow i od razu rola marzeń. Czechow: niby nic się nie dzieje, a powietrze wokół pulsuje. Najtrudniejszą sceną w tym przedstawieniu było rozstanie z Wierszyninem.

Rozważaliśmy różne wersje tej sceny, a właściwie różne wersje rozpacz. Od płaczu po krzyk i skowyt. Ciągle miałam poczucie banału i przewidywalności reakcji. Aż wreszcie na którejś z prób generalnych bez krzyków i szlochów, w milczeniu wczepiłam się w Wierszynina. Trzymałam go za poły płaszcza i nie chciałam puścić, trzymałam się go jak tonący ostatniej deski ratunku. Próbował się mnie pozbyć, najpierw delikatnie, później bardziej stanowczo, choć bez skutku. W końcu Olga zaczęła mu pomagać uwolnić się ode mnie, potem też inni. Ostatecznie, żeby móc odjechać, musiał być brutalny. Byłam zadowolona ze sposobu rozegrania tej sceny jedną sytuacją, bez krzyku i nadekspresji.

W 1995 była kolejna Maria – tym razem w *Woyzecku* w reżyserii Rudolfa Ziolo<sup>9</sup>, a potem Solange w *Pokojówkach* Geneta w reżyserii Krzysztofa Nazara<sup>10</sup> z jednym z najtrudniejszych monologów, jakie zdarzyło mi się opracowywać. Jest to ostatni monolog, kiedy bohaterka prowadzona jest na śmierć – gra pozorów, perwersja i

<sup>7</sup> *Poskromienie złośnicy* W. Szekspira, reż. A. Polony, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 1993.

<sup>8</sup> *Trzy siostry* A. Czechowa, reż. K. Babicki, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 1995.

<sup>9</sup> *Woyzeck* G. Büchnera, reż. R. Ziolo, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 1995.

<sup>10</sup> *Pokojówki* J. Geneta, reż. K. Nazar, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 1997.



szaleństwo obok poczucia zagubienia i bezradności. Grałam to niemal w bezruchu. Tylko kierunki spojrzeń wyznaczały pojawianie się kolejnych wymaginowanych postaci i miejsc akcji. Wykonałam ten monolog bez żadnego gestu, bo ręce trzymałam cały czas splecione z tyłu, skute kajdankami wyobraźni. To trudne aktorskie zadanie wymagało żelaznej dyscypliny zarówno ciała, jak i emocji, a jednocześnie doświadczenia szaleństwa dramatu człowieka poniżonego, dla którego jedynie zemsta jest ukojeniem. Dostrzegła to recenzentka Monika Brand: „Aktorka gra całym ciałem, każdy gest i grymas doprowadzony jest do perfekcji, a wszystko wyliczone co do minuty, z matematyczną precyzją. Jej ostatni monolog-tyrada (kiedy stoi nad leżącą siostrą, jeszcze przed podaniem jej ziółek), to, jak zawsze w wykonaniu tej aktorki, rzetelnie, ze zrozumieniem litery tekstu zagrana scena, ocierająca się momentami o majstersztyk” [„Gazeta Morska” 1997 nr 36].

W roku 2000 zagrałam Królową Elżbietę w *Ryszardzie III* Szekspira<sup>11</sup>, a rok później Ellę w *Janie Gabrieli Borkmanie* Ibsena<sup>12</sup>. Wówczas także, ku mojej wielkiej radości z odmiany, wystąpiłam w dwóch farsach – *Nie teraz kochanie* Cooneya i Chapmana<sup>13</sup> oraz *Run for your wife* Cooneya<sup>14</sup>. Bardzo lubiłam moją Barbarę Smith z tej sztuki, rudą idiotkę, wiecznie zdziwioną światem, niezbyt błyskotliwą, która równie wolno myślała jak chodziła. Był to wspaniały oddech po mrocznych i dusznych dramatach moich bohaterów.

W roku 2002 po raz drugi spotkałam się z Anną Augustynowicz. Tym razem, ku mojemu zaskoczeniu, nie w sztuce współczesnej, lecz w „klasycznym” *Mężu i żonie* Fredry<sup>15</sup>. Była to próba mówienia wierszem w sposób, jakiego nie uczono mnie w szkole teatralnej, ignorowanie „przenajświętszej” kropki aktorskiej. Augustynowicz wprowadziła twarde zasady ascezy, co oznaczało używanie tylko tych środków wyrazu, które są bezwzględnie konieczne, zarówno w ruchu, jak i w interpretacji tekstu. Była to dla mnie ważna lekcja nowoczesnej interpretacji wiersza. Wykorzystuję te doświadczenia, prowadząc dzisiaj sceny klasyczne z moimi studentami.

<sup>11</sup> *Ryszard III* W. Szekspira, reż. K. Nazar, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 2000.

<sup>12</sup> *Jan Gabriel Borkman* H. Ibsena, reż. G. Wiśniewski, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 2001.

<sup>13</sup> *Nie teraz kochanie* R. Cooneya i J. Chapmana, reż. G. Chrapkiewicz, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 2001.

<sup>14</sup> *Run for your wife* R. Cooneya, reż. G. Chrapkiewicz, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 2002.

<sup>15</sup> *Mąż i żona* A. Fredry, reż. A. Augustynowicz, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 2002.

Rok 2003 przyniósł mi dwie role matek – w *Zwyczajnych szaleństwach Zelenki*<sup>16</sup> i w tytułową postać w *Matce Witkiewicza*<sup>17</sup>. Spotkały się w niej jak w soczewce wszystkie moje dotychczasowe role i doświadczenia.

Kiedy rozpoczynałam pracę nad *Matką* Witkacego, miałam 36 lat i ośmioletnią córkę. Stałam przed wyzwaniem, które – jak mi się wydawało – przerastało mnie, ale także było ekscytujące i ciekawe. Musiałam wyobrazić sobie, że jestem matką dwudziestoparoletniego syna, przedstawić sobie doświadczenie odchodzenia, starzenia się, utratę sił, chorobę, klęski macierzyństwa, dramat niespełnionego życia i śmierć. Taka rola to dla aktora okazja do przeprowadzenia swoistego bilansu życiowego i zawodowego.

Nie mogę tu nie wspomnieć o pewnym splocie okoliczności, który odczuwałam jako dodatkowe obciążenie. Kiedy byłam w liceum i dopiero marzyłam o zostaniu aktorką, bardzo często chodziłam do teatru. Mój tata pracował w Starym Teatrze i dzięki niemu mogłam obejrzeć *Matkę* w reżyserii Jerzego Jarockiego wiele razy. Tytułową rolę grała wówczas Ewa Lassek, którą wielbiłam jak kogoś obdarzonego niezwykłym talentem.

Kiedy po latach dostałam się do szkoły teatralnej, wydawało mi się, że stał się cud – moim pedagogiem została profesor Ewa Lassek. A teraz ja miałam zagrać *Matkę*! W jakim stopniu udało mi się sprostać temu zadaniu – nie potrafię ocenić, ale dzięki tej roli dowiedziałam się wiele o sobie, uruchomiłam emocje, których nawet nie przeczuwałam jako człowiek i jako aktorka. Uczciwie i bez wstydu rozmawiałam z publicznością o moich lękach, pragnieniach, egoizmie, małostkowości, o odczuwaniu strachu przed śmiercią i smutku, kiedy patrzyłam na własne starzejące się ciało, wreszcie o miłości w jej wszelakich przejawach.

Spektakl zaczynałam, leżąc na pustej scenie, która sprawiała wrażenie ringu na podwyższeniu. Kuliałam się, wilałam, przetaczałam, turlałam. Sądzę, że mogłam wyglądać jak dręczona przez złośliwe dziecko gąsienica. Ten dziwny niby-taniec był próbą ukojenia ciała, miał pokazać Janinę Węgorzewską w chwili intymnej samotności, kiedy ciało aż boli, pragnąc ciała drugiego człowieka. O tej scenie gdańska recenzentka pisała:

<sup>16</sup> *Zwyczajne szaleństwa* P. Zelenki, reż. K. Rekowski, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 2003.

<sup>17</sup> *Matka* S. I. Witkiewicza, reż. G. Wiśniewski, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 2003.

„Już pierwsza, genialnie zagrana przez Kolak scena, w której Matka poddaje się erotycznej pokusie

w towarzystwie widma Alfreda, wprowadza nas w dręczarium kobiety samotnej. Kobiety, która utraciła młodość, urodę, atrakcyjność, nie przestała jednak pragnąć miłości i zbliżenia z mężczyzną” [Joanna Chojka, „Teatr” 2003 nr 12]. Było to zadanie wyczerpujące fizycznie, więc kiedy kończąc tę etiudę, docierałam do małego obrotowego krzeselka na środku sceny, byłam naprawdę zmęczona. I od takiego wyczerpania rozpoczynałam mój monolog, kręcąc się na moim krzeselku w kółko. Tekst monologu brzmiał bardziej jak z Joyce’a niż z Witkacego. Był jak strumień świadomości. Obrazy, skojarzenia, wspomnienia, strzępy dziecięcej piosenki, marzenia – wszystko splatało się ze sobą bez logiki. Podkrecona narkotykami Janina Węgorzewska podążała za emocjami. Przechodziłam gwałtownie przez skrajne stany, bez przygotowania i emocji pośrednich – z płaczu w śmiech, z apatii w nadmierne pobudzenie. W tym czasie ręce zaczynały – najpierw nieśmiało, potem coraz odważniej – błądzić po ciele, udach, szyi, piersiach, ustach. Głos nadchodzącego Leona przerywał tę intymną pieśczętę.

W dniach, kiedy grałam *Matkę*, przychodziłam do teatru dużo wcześniej przed przedstawieniem. Wprawdzie nie potrzebowałam czasu na charakteryzację czy włożenie kostiumu. Grałam bez makijażu, w zwykłej halce. Potrzebowałam natomiast czasu, żeby – jak sama to nazywałam – „dociążyć ciało”, poczuć jego zmęczenie, zużycie, sflaczenie i starość. Był to ciężar, który Janinę Węgorzewską przygniatał, który dźwigała. Miejscami, w których koncentrował się wysilek, były barki i kark – to one nadawały mojej sylwetce wyraz, tam kumulowałam energię, tam rodziła się ekspresja. Staralam się, aby moja postać żyła „tu i teraz”, żeby nie była klasyczna czy archetypowa, lecz wydawała się wyrazistą kobietą, która nosi w sobie wieczną gotowość do buntu i niezgodę na wszelką przeciętność, a te cechy stanowią o jej nieprzemijającej – mimo wieku – młodości. Tę rolę zgłosiłam jako podstawę w przewodzie doktorskim. Doktorat obroniłam w roku 2007 w PWST im. Ludwika Solskiego w Krakowie.

W latach 2004-2006 zagrałam kolejne role w Teatrze Wybrzeże, były to między innymi Klara w dramacie Thomasa Bernharda *Przed odejściem w stan spoczynku*<sup>18</sup>,

---

<sup>18</sup> *Przed odejściem w stan spoczynku* T. Bernharda, reż. G. Wiśniewski, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 2004.

Nora w *Tytusie Andronikusie* Szekspira<sup>19</sup> i Matka w *Parawanach* Geneta<sup>20</sup>. Wówczas także podejmowałam się reżyserii dzieł operowych na Wydziale Wokalno-Aktorskim Akademii Muzycznej w Gdańsku, np. zrealizowałam *Komedie o żonie niemowie* T. Z. Kasserna. Na ten okres przypadły także dwie istotne dla mnie role w Teatrze Telewizji w przedstawieniach *Fryzjer* Pieprzycy i *Padnij* Demirskiego i Mańkowskiego. Za tę ostatnią otrzymałam Nagrodę Aktorską na Festiwalu Sztuki Telewizyjnej i Radiowej w Sopocie.

Rola Majorowej w *Padnij* to portret kobiety pozornie silnej, cynicznej, pozbawionej emocji, która pod maską całkowitego spokoju i obojętności ukrywa tajemnicę. Całymi latami była bita i maltretowana przez męża-wojskowego. Teraz jest przerażona przed powrotem męża z Iraku.

Praca nad tą rolą, oprócz zupełnie nierozpoznanego przeze mnie do tej pory problemu kobiety w sytuacji opresyjnej, przyniosła mi pierwsze poważne doświadczenia związane z pracą przed kamerą. Mogłam tu wykorzystać umiejętności zdobyte wcześniej w trakcie pracy w serialach i filmach. Zawsze fascynowała mnie całkowita odmienność środków aktorskich używanych przed kamerą. Na scenie jestem zazwyczaj dość wyrazista, warunkuje to po prostu mój temperament. Natomiast w *Padnij* chciałam tę właściwą mi dynamikę drastycznie ograniczyć. Nie tylko ze względu na kamerę, ale także z powodu charakteru kreowanej przeze mnie postaci. W sposób zaskakujący dla mnie samej przyniosło mi to wiele satysfakcji. Ten rodzaj ascezy pozwolił mi w sposób paradoksalny poszerzyć skalę moich środków wyrazu, koncentrując ekspresję w spojrzeniu, grymasie ust, szepcie lub tylko oddechu. Kluczowy monolog Majorowej oparłam właśnie na oddechu – rytmie, jego narastaniu, spazmatycznym zaciąganiu się wdychanym powietrzem. Ten oddech właśnie, bardziej niż same słowa, demaskował moją bohaterkę.

W 2007 roku rozpoczęłam próby *Grupy Laokoona* Różewicza<sup>21</sup> – a zatem pracowałam nad moją kolejną rolą matki. *Grupa Laokoona* to komedia, w której autor żongluje konwencjami, kpi, ironizuje i prowokuje. Dodatkowo realizatorzy (reżyser, scenograf, choreograf) zaproponowali zabawę stylami aktorskimi. Matka w *Grupie* to głupota w intelektualnym kostiumie, przeciętność w czystej postaci, bełkot myślowy,

<sup>19</sup> *Tytus Andronikus* W. Szekspira, reż. M. Pęcikiewicz, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 2006.

<sup>20</sup> *Parawany* J. Geneta, reż. K. Babicki, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 2006.

<sup>21</sup> *Grupa Laokoona* T. Różewicza, reż. Grupa Laokoona (J. Tumidajski, M. Kaczmarek, A. Jankowska), Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 2007.

mowa zdegradowana, która skrywa pustkę. Matka myśli schematycznie i żyje schematycznie. Także schematycznie uprawia sztukę i kocha piękno.

I tym razem oparcia dla postaci szukałam w charakterystycznym ruchu. Grażynka biega w szpilkach drobnym kroczeniem tam i z powrotem. Z kuchni do salonu i z salonu do kuchni. Musi zdążyć wygłosić swoje głębokie przemyślenia o porażającej sile sztuki i odstawić gary. Cały czas ma na ręce kolorową kuchenną rękawicę – niczym jej atrybut. Nie siada, raczej przysiada, przykuca – jak kura na grzędzie. A to przycupnie na schodku, a to na podnóżku. Rusza się intensywnie i w sposób irytujący z powodu powtarzalności.

Rola Grażynki rozpięta jest między farsą a dramatem. Tragizm jej życia jest groteskowy, bo jest tragizmem patetycznego banału. Postać wygłasza liczne monologi, w których przedstawia swoje poglądy na życie, na sztukę i historię. Robi to z pasją graniczącą z egzaltacją. Bywa w nich nawet natchniona i często wzrusza się przenikliwością własnych sądów, a robi to wszystko z zawrotną szybkością i hiperpoprawną dykcją.

Takie zadanie wymaga od aktorki żelaznej dyscypliny rytmicznej wypowiedzi, niemal muzycznie zakomponowanej dynamiki i celowego użycia pauz.

Moje poszukiwania rozwiązań aktorskich w trakcie budowania tej roli przebiegały dwutorowo. Po pierwsze, skoncentrowałam się na plastyce ruchu – na sposobie chodzenia, siadania, na przybieraniu póz i partyturze gestów. Po drugie, oparłam rolę na monologach, a więc wyznaczałam akcenty prowadzące w poszczególnych tematach (rytmy, tempa, oddechy), wreszcie określiłam technikę operowania głosem, wykorzystując jego dużą rozpiętość – od tonów niskich, dramatycznych, po wysokie, niczym gdakanie. Pierwszy sposób mówienia wykorzystywałam, gdy Grażynka czuje się artystką, malarką; drugi, gdy jest nadopiekuńczą matką, kwoką.

Grażynka z *Grupy Laokoona* to jedna z tych ról w moim dorobku, w której zsumowałam wcześniejsze doświadczenia w zakresie rzemiosła. Podczas spektakli uświadamiałam sobie, że bez elastyczności warsztatu niektóre rozwiązania sceniczne byłyby niemożliwe, a na pewno nieskuteczne.

W roku 2008 rozpoczęłam pracę nad rolą, która jest głównym przedmiotem mojej habilitacji – rolą Alexandry del Lago w *Słodkim ptaku młodości* Tennessee Williamsa<sup>22</sup>. Było to duże wyzwanie, gdyż jako aktorka miałam wystąpić w roli aktorki-gwiazdy.

<sup>22</sup> *Słodki ptak młodości* T. Williamsa, reż. G. Wiśniewski, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 2008.

Gwiazda to pewien typ zachowań, gestów, sposób mówienia, protekcyjny ton, ciemne okulary, przyklejony uśmiech, lodowata uprzejmość zmieszana z pogardą, elegancki ruch. Z tych stereotypowych atrybutów gwiazdy postanowiłam skorzystać, budując jej zewnętrzny wizerunek. Jednocześnie wyposażałam Alexandrę w swoje prywatne frustracje, lęki i rozterki związane z uprawianiem zawodu aktorki. Moja własna biografia zawodowa stała się materiałem, który przetwarzałam i którym żywiłam kreowaną postać. Mirosław Baran napisał o tej kreacji: „To niezwykle trudna i wymagająca rola, jednak po raz kolejny gdańskiej aktorce udało się stworzyć kreację wybitną. Bez trudu przeistacza się ona z kobiety zrezygnowanej, zniszczonej czasem, alkoholem i narkotykami w zaborczą gwiazdę“ [„Gazeta Wyborcza. Trójmiasto“ nr 110/2008].

Rozpoczyłam przedstawienie od długiego, bo prawie piętnastominutowego bezruchu. Naszą przestrzenią gry był duży mlecznobiały kwadrat pleksi z prawdziwą palmą pośrodku – metafora wyspy. Leżałam na brzuchu ubrana tylko w czarny biustonosz i czarne rajstopy – bezwładne, półnagie ciało wyrzucone na brzeg. Ale ta wyspa była jednocześnie pokojem hotelowym z rozbebeszoną walizką, srebrną tacą z kieliszkami, butelką wódki i popielniczką. Była to zarazem przestrzeń nierealna, co powodowało, że nawet proste działania sceniczne aktorów zyskiwały moc metafory. Stawali się oni synonimem człowieka-rozbitka, ciałami wyrzuconymi na brzeg po jakiejś katastrofie, zanurzeni w ciszy po burzy, uciekinierzy od świata, szukający samotności. Ten pierwszy obraz budził skojarzenia i dostarczał widzom więcej informacji niż rozległe dialogi.

Alexandrę poznajemy, gdy po szaleńczej nocy i morzu wypitego alkoholu budzi się w hotelowym pokoju nie całkiem trzeźwa, obolała i zmęczona. Towarzyszy jej młody mężczyzna, Chance. Ta pierwsza scena ukazuje aktorkę zza kulis jako samotną, starą kobietę z rozmazanym makijażem – bez widowni, świateł reflektorów i poza rolę, którą zwykła grać. Uciekła po swojej ostatniej premierze ze wstydu i sądzi, że to wydarzenie przypieczętowało jej ostateczny koniec jako aktorki, że było kresem jej zawodowego życia. Ale zarazem wie, że odłączona od dawki adrenaliny i oznak uwielbienia, przestanie istnieć. Brawa, kwiaty, dowody sukcesu to natychmiastowa gratyfikacja za ból aktu tworzenia, od którego Alexandra jest uzależniona. Gdybym miała zatytułować tę pierwszą część przedstawienia, tytuł brzmiałby: „Ja, aktorka, nie wiem kim jestem, więc już nie mogę być

aktorką”. Jednak na końcu Alexandra może powiedzieć: „Wiem już kim jestem, więc teraz znów mogę być aktorką”.

Podczas prób dokonaliśmy z reżyserem kluczowych – w moim odczuciu – ustaleń dotyczących tej roli. Po pierwsze, Alexandra jest naprawdę dobrą aktorką, nie tylko gwiazdą.

Po drugie, czuję, że jej aktorstwo – nie tylko ciało – po prostu się zestarzało i nie jest już dość nowoczesne. Po trzecie, celebrycki świat ją śmieczy, pogardza „czerwonym dywanem”. Po czwarte, starzenie się to znak nadchodzącej śmierci – tego boi się najbardziej. Lęka się samotności, dlatego tak spazmatycznie szuka miłości.

Pierwszym monologiem w przedstawieniu jest właśnie wypowiedź o starzeniu się, rozpięta między żalonym buntem a rozpaczą. Ekran to dla aktora olbrzymie lustro, na którym widać starość w powiększeniu. Ten obraz jednoznacznie uświadamia Alexandrze, że czas obfitości ról bezpowrotnie się skończył i nadeszła aktorska pustka, która dla aktorki jest nie do zniesienia. „Rozumiesz co to znaczy dusić się bez grania, jak bez tlenu?” – mówi w kolejnym monologu do Chance’a. Konstrukcja tej części przedstawienia jest rozchwiana – rytmy zrywane, pauzy nielogiczne, uzasadnione jedynie mechanizmem luźnych skojarzeń i obrazów. Tę niespójność wzmagają alkohol i palona na zmianę z papierosami „trawka”. Zaciąganie się dymem zwalniało rytm, pozwalało przywołać myśl, obraz. Wydychanie dymu to moment decyzji, by tę myśl wypowiedzieć. Ten monolog o upadku i wstydzie zagrałam środkami filmowymi. Światło punktowe stwarzało wrażenie zbliżenia. Pozwoliłam sobie na pewien sposób „niegrania”, co z kolei podkreślało wrażenie samotności i pustki.

W tej pierwszej części przedstawienia największym wysiłkiem ciała było – paradoksalnie – pozbawienie go siły, uczynienie z niego bezwładnego worka, dla którego każdy ruch jest ogromnym wysiłkiem. Zmęczenie, kac, ból, kaszel, dygot, nadwrażliwość na światło – w tym stanie Alexandra jest odpychająca, ale także bezbronna i krucha. Z czasem jednak, pod wpływem nowej porcji alkoholu, nabiera siły, staje się bezwzględna, władcza i wulgarna. Palona „trawka” powoduje, że jest coraz weselsza, wyzywająca i nieobliczalna.

Scena z pleksi, lekko nachylona ku widowni, jest śliska, więc każdy krok, mimo pozornego rozluźnienia, musi być dokładnie wymierzony i ostrożny. To połączenie

w ruchu ciała napięcia i rozluźnienia wywoływało efekt niespójności, wewnętrznego rozdarcia.

Było jeszcze jedno ważne założenie dotyczące pierwszego aktu – Alexandra zakochuje się w Chancie. Zakochuje się, ponieważ sama pragnie być kochana i wydaje jej się, że jeśli sama zdoła kogoś obdarzyć uczuciem, to otrzyma je także we wzajemności. Pierwszą część przedstawienia kończyła sekwencja scen między Ciocią Nonnie, Bossem Finleyem, Heaventy i Scudderem. Choć tekst tego nie przewidywał, w scenach tych uczestniczy także Alexandra. Reżyser zaproponował mi zadanie, które poruszyło moją wyobraźnię. Miał to być rodzaj monologu bez tekstu, sytuacja symetryczna wobec sceny początkowej – bezruch trwający około dziesięciu minut. Stojąc na samej krawędzi podestu, intensywnie oświetlona palę papierosa, wpatrując się w przestrzeń. Tę pozornie banalną sytuację odczuwam ambiwalentnie – samotność postaci, którą gram, staje się też moją samotnością, samotnością aktorki, która skończyła część swojej roli i pozostaje na scenie. Jestem zarazem potrzebna i zbędna. Dwuznaczność tej sytuacji jest źródłem refleksji nad paradoksami zawodu.

W akcie drugim scena – kwadrat z pleksi z palmą pośrodku – pełni różnorodne funkcje. Jest umowną przestrzenią podrzędного baru, potem salą, w której odbywa się wiec wyborczy Bossa Finleya. Alexandra pojawia się w knajpie, szukając Chance'a. Postarała się, aby wyglądać atrakcyjnie – podkreślają to fryzura, makijaż, czarna cekinowa suknia.

Efekt nie wypada jednak najlepiej. Udaje damę, przybiera władcze pozy, ale ledwo trzyma się na nogach. Jest odrzucona i jakby niezauważona; sfatygowana gwiazda. Urok dziecka, który stara się roztaczać, jest raczej żaloszny niż godny podziwu. Znalezienie sensownego balansu między dezintegracją ciała a próbą utrzymania go w dyscyplinie to jeden z trudniejszych aspektów roli w drugiej części *Słodkiego ptaka*. Inspiracją do pokazania tej części osobowości Alexandry był dla mnie występ Marilyn Monroe podczas gali z okazji urodzin prezydenta Kennedy'ego. Ciało Marilyn, niemal zaszyte w połyskującą suknię, było cały czas w ruchu. Wiję się, przegina, odchyła, stąpa drobnymi kroczkami, bez przerwy odgarnia opadający lok. Udaje dziewczynkę, a jednocześnie jest pełną seksapilu kobietą. Wydaje mi się, że ten odmienny wizerunek Alexandry po portrecie z pierwszego aktu był nieoczywisty i wyrazisty.



Punktem zwrotnym drugiego aktu i całego spektaklu jest rozmowa księżniczki z Sally Powers, wpływową dziennikarką z Hollywood. Od niej Alexandra dowiaduje się, że jej film okazał się wielkim sukcesem. Od tego momentu jej zachowanie zmienia się diametralnie. Odzyskuje jasność umysłu, zaczyna precyzyjnie planować swój powrót „na szczyt”. Jest opanowana i arogancka, gdy rozmawia z Chancem. Stąpa pewnie, jest wyprostowana i całkowicie panuje nad swoim ciałem. Wydaje się zniecierpliwiona obecnością kochanka, nie reaguje na jego obraźliwe słowa, nawet gdy nazywa ją kurwą. Potrzebuje tylko nieco dłuższej przerwy, żeby stłumić gniew. Nie poświęcając mu w ogóle uwagi, wypowiada coś w rodzaju własnego credo: żeby w tym zawodzie być kimś, trzeba być potworem, egoistą, nie kochać nikogo oprócz siebie i nie pragnąć miłości. Temu zawodowi trzeba poświęcić absolutnie wszystko. Brzmi to w jej ustach cynicznie, ale i gorzko, bo Alexandra już przeczuwa, że jej powrót na szczyt jest pozorny i tymczasowy.

Ale chce do końca wykorzystać ten moment, kiedy dzięki podziwowi i porcji adrenaliny choć przez chwilę będzie znów szczęśliwa.

Rok 2009 to dwie kolejne istotne role teatralne. Sophie von Essenbeck w *Zmierzchu bogów*<sup>23</sup> i Pani w *Pieszko* Mrożka<sup>24</sup>, ale przede wszystkim pierwsza znacząca rola filmowa w *Jestem twój* Mariusza Grzegorzka, za którą na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni otrzymałam indywidualną nagrodę aktorską.

Scenariusz został oparty na sztuce kanadyjskiej brutalistki Judith Thomson. To świetnie zdialogowany, intrygująco skonstruowany i bardzo „gęsty” pod względem psychologicznym materiał. Zdzisław Pietrasik w swojej recenzji napisał: „(...) do akcji wkracza matka dozorczy i to ona od tej chwili będzie najważniejszą postacią na ekranie. – Pozwolisz, żeby te bogate dupki cię wykorzystaly i wypluly – wyrzucą synowi. (...) w streszczeniu może to przypominać nachalny wątek klasowy, w istocie zaś chodzi o zderzenie dwóch postaw życiowych. (...) Matka traktuje życie serio, po prostu nie potrafi inaczej. Zagrała ją Dorota Kolak i jest to jedna z największych ról, nie tylko drugoplanowych, jakie widzieliśmy ostatnio w naszym kinie”.

Mariusz Grzegorzek istotnie konsekwentnie odrzucał ten wątek klasowy, poszukując z aktorami głównie motywacji psychologicznych. Ireń – sprzątaczkę i matkę

---

<sup>23</sup> *Zmierzch bogów* L. Viscontiego i in., reż. G. Wiśniewski, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 2009.

<sup>24</sup> *Pieszko* S. Mrożka, reż. A. Augustynowicz, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 2009.

dozorcy – przepelnia ocean goryczy i żalu z powodu życia, które zmarnowała, z powodu utraconych nadziei. Te uczucia są jakąś potężną ciemną siłą, która ogarnia ją jak opętanie. Irena jest chora z nienawiści do świata. Nienawidzi „tamtych” ustawionych w życiu, jednak nie z powodu ich bogactwa, lecz dlatego, że postrzega ich jako zadowolonych z życia, spełnionych. Nie wie, że „tamci” są równie jak ona nieszczęśliwi. Jest zaborczą, bezwzględną matką, ale jest także godna litości i współczucia.

Myszę, że na tę postać złożyły się wszystkie moje „mroczne” role teatralne. Wszystkie kolejne matki, których miałam w swoim repertuarze sporo – zarówno te tragiczne, jak i farsowe. Także i tym razem budowanie roli Ireny zaczęłam od przyjrzenia się, w jakim ciele „mieszka” moja bohaterka. Była zmęczoną, zaniedbaną, pracującą ponad siły kobietą. To wrażenie obczwładniającego zmęczenia sprawiło, że poczułam jakby moje ciało było obłe i bezkształtne, bez konturu, jakby rozlewało się i nie trzymało formy.

Irena chodzi na lekko rozstawionych nogach, kołysząc się na boki. Nie stawia stóp ani z pięty, ani z palców, lecz płasko z góry i całym ciężarem, niczym słoń. Prawie nie gestykuje, bo to wymaga za dużo wysiłku.

Mariusz Grzegorzek częściej niż inni reżyserzy filmowi posługuje się zbliżeniem i detalem. Ta technika filmowania pozwoliła mi na grę w niektórych sekwencjach wyłącznie spojrzeniem. Twarz pozbawiona makijażu, bez mimiki i wyrazu, ale oczy mówią, że jest to ktoś, kogo trawi gorączka nienawiści i smutku. Irena umiera, ale wydaje się, że umiera pogodzona, a nawet pogodna. Irena z *Jestem twój* to jedna z tych postaci, z którymi rozstawałam się długo i z trudem. Jej działanie na mnie nie było tylko kwestią przekroczeń psychicznych, jakie dokonywały się w akcie kreacji. Było to także doświadczenie, którego nie da się zapomnieć i odwrócić od niego, przechodząc do następnej roli.

W roku 2010 wystąpiłam w dwóch teatralnych rolach matek – w *Naszych najdroższych* Osmenta<sup>25</sup> i w *Ewie Peron* Copiego<sup>26</sup>. Były to dwie diametralnie odmienne postaci i skrajnie różne stylistyki teatralne. W kolejnym sezonie rozpoczęłam pracę w serialu *Przepis na życie*, na ekrany wszedł film B. Konopki *Lęk wysokości* z moją kolejną rolą matki. Zagrałam także w *Miłości* S. Fabickiego i *Dniu kobiet* M. Sadowskiej, a w teatrze po

<sup>25</sup> *Nasi najdrożsi* P. Osmenta, reż. R. Ziolo, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 2010.

<sup>26</sup> *Ewa Peron* Copiego, reż. K. Kowalski, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 2010.

raz kolejny spotkałam się z Anną Augustynowicz, pracując nad tekstem Doris Lessing *Na początku był dom*<sup>27</sup>.

W roku 2012 zagrałam w filmie M. Piprzycy *Chce się żyć* i przeżyłam niezwykle inspirujące spotkanie z Krystyną Jandą jako reżyserką spektaklu *Seks dla opornych*<sup>28</sup>.

Wszystkie moje doświadczenia i aktorskie odkrycia staram się przekładać na praktykę dydaktyczną. Od 1991 nieprzerwanie pracuję jako wykładowca w Akademii Muzycznej w Gdańsku, ucząc scen klasycznych, współczesnych, wiersza, plastyki ruchu scenicznego i piosenki. W 1995 wyreżyserowałam pierwszy z kilku dyplomów operowych na Wydziale Śpiewu Solowego. Były to kolejno: *Wesele Figara* i *Ascanio in alba* W. A. Mozarta, *Inge H. Czyża*, *Dyrektor teatru* W. A. Mozarta, *La cambiale di matrimonio* G. Rossiniego, *La serva padrona* G. B. Pergolesiego, *Comedy of the Dumb Wife* T. Z. Kasserna, *The old Maid and the Thief* G. C. Menottiego oraz *Potajemne małżeństwo* D. Cimarosy. Podążając za moimi zainteresowaniami, starałam się obserwować i analizować, w jaki sposób muzyka wpływa na ekspresję ciała śpiewaków, czy im pomaga, czy też jest elementem blokującym działania.

Dzisiejszy teatr operowy stawia wykonawcom bardzo wysokie wymagania, także w zakresie plastyki ciała. Śpiewak nie jest już tylko „pudłem rezonansowym” dla swojego głosu, ale jego ciało jest pełnowartościowym środkiem wyrazu artystycznego. Do reżyserowanych przeze mnie oper opracowywałam zarówno ruch sceniczny, jak i choreografię, wychodząc zawsze od koncepcji postaci i temperamentu wykonawcy, a nauczanie rozumiejąc jako twórczą obustronną inspirację.

Spoglądając wstecz na moją drogę twórczą, próbowałam wykazać jak dalece ciało staje się w moich rolach ekwiwalentem stanu emocjonalnego kreowanych postaci. Zawsze staram się utrzymać ciało w dyscyplinie gry i przestrzeni, ale jednocześnie nie chcę go pozbawiać moich własnych, nieteatralnych rysów. Ciało staje się na scenie moją przestrzenią wiarygodności. Ale to prowokuje przede wszystkim pytanie o tożsamość aktorską, pytanie o to, na ile aktor rezygnuje z własnej tożsamości na rzecz tożsamości granej postaci. Na ile trudna jest rezygnacja z przyrodzonego każdemu człowiekowi dążenia do bycia sobą, na rzecz „ćwiczenia się w fałszu”, jak to określił Jean-Jacques

<sup>27</sup> *Na początku był dom* D. Lessing, reż. A. Augustynowicz, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 2011.

<sup>28</sup> *Seks dla opornych* M. Rimla, reż. K. Janda, Teatr Polonia, Warszawa 2012.

Rousseau

w *Liście o widowiskach*.

Pewną odpowiedzią są dla mnie słowa Pablo Picassa, który uważał, że „wiemy już (...), że sztuka nie jest prawdą. Sztuka jest kłamstwem, które pozwala nam zbliżyć się do prawdy, przynajmniej tej prawdy, która jest dla nas rozpoznawalna”.



**Dr. Dorota Kolak-Michalska**  
The Stanisław Moniuszko  
Academy of Music in Gdansk