

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna
i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi
Wydział Aktorski
za pośrednictwem
Rady Doskonałości Naukowej
pl. Defilad 1
00-901 Warszawa
(Pałac Kultury i Nauki, p. XXIV, pok. 2401)

Małgorzata Bogajewska

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi
Wydział Aktorski
stanowisko : adiunkt

Wniosek

z dnia 27.06.2023

o przeprowadzenie postępowania w sprawie nadania stopnia doktora habilitowanego
w dziedzinie - sztuki, w dyscyplinie- sztuki filmowe i teatralne

Określenie osiągnięcia naukowego będącego podstawą ubiegania się o nadanie stopnia doktora habilitowanego:

Reżyseria spektaklu „Płatonow” A.Czechowa w Teatrze Śląskim w Katowicach
Reżyseria spektaklu „Wujaszek Wania” A.Czechowa w Teatrze Ludowym w Krakowie
Reżyseria spektaklu „Tato” A. Pałygi w Teatrze Bagatela w Krakowie
Reżyseria spektaklu „Ich czworo” G. Zapolskiej w Teatrze im. Jaracza w Łodzi

Wniosuję – na podstawie art. 221 ust. 10 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 2021 r. poz. 478 zm.) – aby komisja habilitacyjna podejmowała uchwałę w sprawie nadania stopnia doktora habilitowanego w głosowaniu **tajnym/jawnym***



Zostałam poinformowana, że:

Administratorem w odniesieniu do danych osobowych pozyskanych w ramach postępowania w sprawie nadania stopnia doktora habilitowanego jest Przewodniczący Rady Doskonałości Naukowej z siedzibą w Warszawie (pl. Defilad 1, XXIV piętro, 00-901 Warszawa).

Kontakt za pośrednictwem e-mail: kancelaria@rdn.gov.pl, tel. 22 656 60 98 lub w siedzibie organu.

Dane osobowe będą przetwarzane w oparciu o przesłankę wskazaną w art. 6 ust. 1 lit. c) Rozporządzenia UE 2016/679 z dnia z dnia 27 kwietnia 2016 r. w związku z art. 220 - 221 oraz art. 232 – 240 ustawy z dnia 20 lipca 2018 roku - Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce, w celu przeprowadzenie postępowania o nadanie stopnia doktora habilitowanego oraz realizacji praw i obowiązków oraz środków odwoławczych przewidzianych w tym postępowaniu.

Szczegółowa informacja na temat przetwarzania danych osobowych w postępowaniu dostępna jest na stronie www.rdn.gov.pl/klauzula-informacyjna-rodo.html


(podpis wnioskodawcy)

Załączniki:

1. Dane wnioskodawcy
2. Kopia dokumentu potwierdzającego posiadanie stopnia doktora
3. Autoreferat – Tragikomedia codzienności - twórcza droga do Czechowa – analiza własnej drogi artystycznej w kontekście pracy reżyserskiej nad przedstawieniami „Wujaszek Wania” A.Czechowa w Teatrze Ludowym w Krakowie i „Płatonow” A. Czechowa w Teatrze Śląskim w Katowicach
4. Wykaz osiągnięć naukowych albo artystycznych

Tragikomedia codzienności - twórcza droga do Czechowa – analiza własnej drogi artystycznej w kontekście pracy reżyserskiej nad przedstawieniami „Wujaszek Wania” A.Czechowa w Teatrze Ludowym w Krakowie i „Płatonow” A.Czechowa w Teatrze Śląskim w Katowicach

(...) Życie jest przecież i śmieszne, i potworne, najczęściej w tym samym momencie. Tragikomedia codzienności to dla mnie najbardziej naturalny rodzaj opowieści.(...) szczęście jest nieuchwytnie. Może się jednak objawić w najbardziej nieoczekiwanym momencie, w drobiazgach, z jakich składa się codzienne życie. I tylko od nas zależy, jak na nie zareagujemy. Bardziej niż problemy społeczne czy przynależność polityczna interesują mnie ludzie. (...) Unikam myślenia w kategoriach konfliktu dobra i zła. Wolę zadawać pytania i oglądać rzeczy z różnych, często sprzecznych punktów widzenia. Mike Leigh (z wywiadu dla miesięcznika Film 20.11.2008)

Jest "Płatonow" dramatem o jedzeniu, piciu, spaniu, umieraniu. Jak wszystkie sztuki Czechowa. W "Płatonowie" jest to wszystko jeszcze w miarę obojętnym drugim planem. "Codzienność" to raczej faktura dramatyczna, niż temat przewodni. Z czasem zrobi się z tego motyw obsesyjny, to pocziwe "jedzenie, picie, spanie, umieranie" stanie się koszmarem. Celebrowanie obrzędów domowych, posłuszeństwo zniewalającemu mechanizmowi codzienności, odbierze sens życiu i barwę indywidualności ludzkiej. W "Płatonowie" jest Czechow jeszcze urzeczony barwnością życia, widzi kręcącą się bez sensu karuzelę, ale nie jest jeszcze okrutny do końca, nie mówi całej prawdy bohaterom ogłupianym przez idiotyczny kołowrotek codzienności. Ci sami ludzie staną się z czasem bardziej jeszcze "nudni, szarzy, nieciekawi, leniwi, obojętni, niepożyteczni, nieszczęśliwi", jak wobec głuchego Fieraponta zaskowyczy Andrzej z "Trzech siostr". Dlaczego? Właśnie dlatego, że wszyscy "tylko jedzą, piją, śpią, potem umierają, rodzą się inni, także jedzą, piją, śpią i aby nie zgłupieć z nudów, urozmaicają sobie życie ohydny plotkarstwem, wódką, kartami, pieniactwem, żony zdradzają mężów, a mężowie kłamią, udają, że nic nie widzą, nic nie słyszą, i ten przemożny, upodlający wpływ ciąży na dzieciach, gasi w nich wszelką iskrę Bożą, aż staną się tak samo nędzne, tak samo do siebie podobne, tak samo martwe jak ich rodzice." Jerzy Koenig „W stronę Płatonowa” Dialog nr. 5 01.05.1962

Małgorzata Bogajewska

Moje reżyserowanie to grzebanie w codzienności, to zachwywanie się codziennością, to odnajdowanie w niekończących się rytuałach zwykłego życia, metafizyki i piękna. To tworzenie alternatywnych światów, napędzane nigdy niezaspokojoną potrzebą intensywności życia i ciekawością drugiego człowieka. Przez całe moje zawodowe życie próbuję tworzyć na scenie światy, które są śmieszne i tragiczne jednocześnie, światy, w których widz ma odnaleźć swoją twarz, swoje najbardziej intymne lęki i swoje marzenia. Pierwszym moim samodzielnym egzaminem były sceny z „Trzech sióstr” Czechowa pod opieką Gustawa Holoubka. Moim 50-tym spektaklem jest wyreżyserowany w Teatrze Śląskim w Katowicach „Płatonow” Czechowa. Największym moim sukcesem jest „Wujaszek Wania” Czechowa w Teatrze Ludowym w Krakowie. Zdecydowałam się zdawać na reżyserię po zobaczeniu spektaklu: „Płatonow – akt pominięty” Czechowa w reżyserii Jerzego Jarockiego, z Teatru Polskiego we Wrocławiu. Czechow przewija się przez moją reżyserską podróż, podnosi poprzeczkę, ciągle każe szukać dalej, głębiej, dowcipniej, intensywniej. Spotkanie w pracy z Czechowem, to jak spotkanie mistrza, spotkanie, które otwiera nowe drogi, nowe rozwiązania i daje napęd do dalszej pracy. W „Wujaszku Wani” i „Płatonowie” – moich ostatnich spektaklach, odbijają się wszystkie moje wcześniejsze realizacje. Spektakle te, to także otwarcie nowej drogi do dalszych teatralnych poszukiwań.

To, czego szukam w teatrze, to moment spotkania tego co codzienne, zwyczajne, prozaiczne, z tym co magiczne. Szukam takiego sposobu opowiadania o codzienności, aby ta opowieść stała się trampoliną do opowiadania o najbardziej skrywanych lękach, marzeniach. Aby z realnej opowieści, stawała się metafizyczna.

Podczas 20 lat wyreżyserowałam 50 spektakli, przygotowałam wiele prób czytanych, byłam wielokrotnie jurorem najrozmaitszych konkursów i festiwali, jestem nauczycielem akademickim i dyrektorem teatru. Każda z tych ról, funkcji, każda z wykonywanych prac to przede wszystkim spotkania z ludźmi. Każde spotkanie zostawia we mnie ślad, rozwija mnie, buduje. Pisanie tego autoreferatu, to tropienie w sobie śladów, jakie pozostały po najważniejszych etapach mojej artystycznej drogi, po najważniejszych spotkaniach. Dlatego zanim opowiem o moim Czechowie, chcę przejść się tymi najważniejszymi śladami, zrozumieć je, rozpoznać i opisać.

Moim pierwszym „doświadczeniem teatru” było uczestnictwo w warsztatach prowadzonych przez Teatr Ósmego Dnia w Poznaniu. Teatr ten właśnie otrzymał od miasta miejsce na swoją siedzibę i prowadził cykl warsztatów między innymi z Teatrem Kana, Teatrem Akademia Ruchu, Teatrem Biuro Podróży czy Teatrem Provisorium. Warsztaty te, w mniejszym czy większym stopniu, opierały się o sposób pracy wywodzący się z teatru Jerzego Grotowskiego. Najważniejszym elementem tej metody były improwizacje i ćwiczenia mające z własnego ciała uczynić instrument służący do przepływu emocji i myśli w czasie scenicznego bycia. Studiowałam wtedy na wydziale Prawa i Administracji na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i wiedziałam już, że bycie prawnikiem to nie jest moja droga. Warsztaty w Teatrze Ósmego Dnia i w Teatrze Biuro Podróży dawały mi poczucie prawdziwego, intensywnego życia. Jeździłam również na warsztaty do Instytutu Grotowskiego we Wrocławiu. W 1995 rozpoczęłam studiowanie w Akademii Sztuk Wizualnych na Wydziale Aktorskim. To, czego się nauczyłam przez dwa lata w studium aktorskim, pozwala mi na lepsze zrozumienie aktorów i tego, czego potrzebują do swojej pracy. Niezależnie od talentów i predyspozycji myślę, że każdy reżyser powinien przejść kurs aktorski. Z przyjaciółmi założyliśmy teatr „Verte”. Jego ideą była nie tyle produkcja przedstawień, co szukanie własnej drogi w teatrze. Wystawiliśmy przedstawienie o cudzie w Kanie Galilejskiej, opowiedzianym z perspektywy matki Jezusa, która chciałaby, żeby to wszystko się nie wydarzyło, żeby syn był mniej niezwykły, może gorszy jako człowiek ale żywy i wstydzi się swojej dawnej dumy z syna i wolałaby się go wstydzić, byleby żył. Na Festiwalu Malta pokazaliśmy dwa happeningi „Piasek” i „Szachownica”.

Czas spędzony w teatrze alternatywnym nauczył mnie szacunku do teatru i przetwarzania na użytek teatru własnych emocji i doświadczeń. Nauczył mnie także wykorzystania potencjału fizyczności aktora, budowania opowieści nie za pomocą słów, ale emocji. To ważne także przy pracy nad Czechowem – to zrozumienie zależności pomiędzy ciałem, a często nieuświadomioną emocją. Zanim bohater zwerbalizuje swoją emocję, zanim w ogóle zrozumie, że to ona jest odpowiedzialna za napięcia w jego ciele, to ciało już opowiada swoją historię. Tworząc bohaterów Czechowa trzeba pracować nad tym jak pracuje ciało. Spięcie pleców, przeprosty, wieczne chodzenie na palcach czy patrzenie w podłogę – każda z postaci opowiada ciałem swoją historię, na długo zanim zacznie opowiadać ją słowami. Tak więc praca z ciałem jaką zaczęłam z w Teatrze Ósmego Dnia, do dzisiaj wyznacza mój sposób myślenia o pracy nad postaciami. Ale ważniejsze w tym doświadczeniu pracy w teatrze alternatywnym było z pewnością to, że ten teatr nauczył mnie odpowiedzialności za

przekaz który powstaje. Za to, co chce się przekazać widzom. Nauczył mnie, że teatr jest, albo może się stawać, narzędziem walki o lepszy świat.

W 1997 zostałam przyjęta do międzynarodowego projektu Teatru Derevo „School on wheels” zatytułowanego „Inner Gardens- Once more about love” - realizowanego w „Projekt Theater” w Dreźnie. To było dla mnie bardzo ważne doświadczenie. Praca z legendarnymi twórcami teatru awangardowego była niezwykle wymagająca zarówno pod względem fizyczno-tanecznego przygotowania jak i obciążenia emocjonalnego. Ogromne wymagania jakie stawiali oni sobie samym i uczestnikom warsztatów, wynikały z ich metod pracy i artystycznego credo. W ich teatrze najważniejsze było osiągnięcie niezwykle silnej scenicznej obecności dzięki świadomości własnego ciała, pełnym wykorzystaniu własnego potencjału i kreatywności. Służyły do tego codzienne fizyczne treningi i całkowite podporządkowanie życia prywatnego pracy w teatrze. Spotkanie z niezwykle wyobraźnią, talentem i zaangażowaniem aktorów Dereva, z ich wybitną techniką ruchu scenicznego i ogromnymi możliwościami aktorskimi, było dla mnie inspiracją do poszukiwań własnych teatralnych światów, do szukania własnego języka. Dla aktorów Dereva teatr nie był tylko pracą ani zawodem, był sposobem życia i sposobem patrzenia na świat. Zawsze miałam wrażenie, że oni potrafią dostrzec to tajemnicze, to niewidzialne, co znajduje się gdzieś, tuż pod powierzchnią widzialnej rzeczywistości i stanowi prawdę o nas samych. Klaunada jest dla mnie niezwykle inspirującym i wciąż fascynującym teatrem. Mistrzowie klaunady tacy jak Anton Adasiński czy Slava Polunin tworzą w swoich spektaklach postać smutnego, rozumiejącego świat klauna, który z łagodnym uśmiechem zdziwienia tropi wszelkie absurdy rzeczywistości, wciąż pragnąc szczęścia i miłości. Klaun błazen, który widzi więcej – to figura, która jest dla mnie esencją teatru. Może dlatego nie lubię teatru, który się mądrzy, stara się być politycznie zaangażowany i modnie nowoczesny – lubię teatr łączący śmiech z tragizmem – opowieści o zwykłych ludziach, którzy desperacko szukają sposobu jak być w życiu szczęśliwymi. No i zazwyczaj im się nie udaje. Co też bywa śmieszne. Teatr Derevo, Slava Polunin, Pina Bausch, Sascha Walzt, DV8, to były zespoły, które tworzyły mój teatralny świat i konstruowały moją wrażliwość. Teatr najwyższej próby i najwyższego możliwego zaangażowania. Teatr, w którym mistrzowski warsztat pozwala stworzyć piękno i metafizykę teatralnych opowieści.

Klaun, to jednak przede wszystkim ten, który staje na granicy tego co zwyczajne i tego co magiczne. Często wykorzystuję elementy klaunady w myśleniu o swoich scenicznych bohaterach. Lubię ten moment przekroczenia, gdy z nadmiaru emocji postać zaczyna stawać

się kimś na kształt smutnego klauna – stając się śmiesznym i tragicznym jednocześnie. Taki jest Wujaszek Wania, kiedy staje przed Profesorem z bronią w ręku i stara się go zabić. Potem kiedy Astrow chce mu odebrać broń mówi – „to dziwne chciałem zabić człowieka a nie aresztują mnie, nie oddają pod sąd, czyli uważają mnie za wariata.... Jestem wariatem (...). Jestem wariat, niepoczytalny, mam prawo mówić głupoty” Astrow odpowiada : „, Stary wyga. Nie wariat, po prostu cudak. Błazen. Dawniej każdego cudaka uważałem za chorego, nienormalnego, a teraz jestem zdania, że normalny stan człowieka – być cudakiem.” („Wujaszek Wania” Antoni Czechow tłumaczenie Agnieszka Lubomira Piotrowska). Astrow dobrze diagnozuje i siebie, i Wujaszka, i moment w ich życiu, kiedy właśnie przekraczają magiczną granicę rozsądku i stają się błązami. Za dużo cierpienia. Cierpienie przekroczyło poziom krytyczny.

Po doświadczeniach teatru alternatywnego i doświadczeniach aktorskich w 1997 rozpoczęłam studia na Wydziale Reżyserii warszawskiej Akademii Teatralnej. Moim dziekanem był Maciej Wojtyszko. Najważniejszym profesorem był Jan Kulczyński. To on pomógł mi zrozumieć zasady konstruowania scenicznego świata. Do dzisiaj jego myśl przewodnia – zadanie aktorskie jest czasownikiem- pomaga mi w pracy. Jest zresztą tym, czego sama uczę studentów. Człowiek jest intencjonalny – to znaczy ma coś na celu, jakieś działanie, chce być sprawczy i nawet jeśli sobie tego nie uświadamia, zawsze do czegoś dąży. To zresztą przetworzenie metody Stanisławskego: praca polegająca na stawianiu zadań aktorskich. Jest to umiejętność absolutnie niezbędna przy pracy nad klasyką dramaturgii rosyjskiej.

Szkoła, to ważny czas poszukiwań, pierwszych scenicznych doświadczeń i asystentur. Byłam asystentką Piotra Cieplaka przy przedstawieniu „Kubuś P” w Teatrze Studio. Byłam także asystentką Krystiana Lupy przy spektaklach „Powrót Odysa” Wyspiańskiego i „Wymazywaniu” Bernharda (oba w Teatrze Dramatycznym). Niezwykła wyobraźnia Lupy, jego przygotowanie do prób, precyzyjne kontrolowanie procesu powstawania spektaklu, przy jednoczesnym dawaniu współtwórcom i aktorom poczucia wolności i współuczestnictwa w procesie tworzenia - wszystko to sprawiło, że 18 miesięcy spędzonych na próbach było dla mnie intelektualną przygodą. Obserwowałam, jak Krystian Lupa wykorzystuje swoją pozycję lidera, by sprowokować aktorów do scenicznego i emocjonalnego ryzyka i jak potrafi im dać poczucie bezpieczeństwa w pracy. Najważniejszą jednak nauką było obserwowanie jego przygotowania do prowadzenia próby. Miałam wrażenie, że już na początku prób widzi spektakl w swojej głowie i tylko szuka sposobów przełożenia go na aktorów, zaszczepienia w

Hebe Piziel

nich tego scenicznego życia, które sam już zna. To był dla mnie ważny czas nauki, obserwowania nie tylko Lupy, ale też wspaniałych aktorów biorących udział w tym przedstawieniu: Mai Komorowskiej, Adama Ferencego, Piotra Skiby i przede wszystkim wielkiego aktora Marka Walczewskiego, w genialnej kreacji Kardynała Spadoliniego. Walczewski zmagał się już wtedy z chorobą Alzheimera, miał trudności w zapamiętywaniu tekstu. Codziennie siedział razem z legendarnym garderobianym Teatru Dramatycznego – panem Stanisławem na końcu korytarza i próbował nauczyć się tekstu. Jego walka nierozdzielnie łączyła się z pracą nad przedstawieniem, które w swoim temacie było próbą reinterpretacji wspomnień, odkłamania ich, a może wręcz próbą ostatecznego się ich pozbycia, by stać się nowym człowiekiem. Wspomnienia, pamięć – na ile nas tworzą, na ile jesteśmy tym co pamiętamy. Czy możemy tworzyć spójną osobowość bez pamięci. Kim jesteśmy, gdy już nie pamiętamy kim jesteśmy, czy to wciąż my?

To pytanie brzmiało w mojej głowie podczas pracy nad „Wujaszkiem Wanią”. W „Wujaszku”, stworzyłam postać niani jako tej, która osuwa się w odmęty demencji. Przestaje kontrolować świat realny. Ma dla niego co najwyżej pełen bezradności i niezrozumienia uśmiech. A przecież niania jest tą postacią u Czechowa, która niesie tradycje tego domu, jest najstarsza, najmądrzejsza ze wszystkich. Przywodzi na myśl dzieciństwo pełne ciepłego mleka i pieczonych na niedziele ciast. Niania powinna być ciepła. Kiedy podjęłam decyzję, że chcę, aby ten mój Czechow był radykalniejszy w wyrazie, mocniejszy, tragiczniejszy postanowiłam zabrać temu światu nianię i zostawić tylko kogoś, kto już sam nie pamięta kim jest i tylko przypomina, że dawnego, bezpiecznego świata już nie ma. Wspomnienia już nie pomogą. To w zasadzie odnosi się też do profesora Sieriebriakowa. On jeszcze pamięta, że był wielki, ale wie że została już mu tylko pamięć. Jego wielkość jest w czasie przeszłym, jest tylko wspomnieniem.

Debiutowałam w teatrze im. L. Kruczkowskiego w Zielonej Górze przedstawieniem „Powrót” według tekstu Jerzego Łukosza. To opowiadanie o powracaniu po latach do rodzinnego domu i próbie odnalezienia się w rzeczywistości, którą opuściło się będąc dzieckiem. Chciałam w tym spektaklu, opowiedzieć o magii wspomnienia, o dziwnym momencie konfrontacji, kiedy to, co istnieje w naszych wspomnieniach, nagle staje przed nami. I jest inne. Ludzie są inni – i to nie dlatego, że się zestarzelili czy zmienili – to my w naszych głowach nadaliśmy im inne życie, naznaczyliśmy oczekiwaniami, emocjami, tęsknotą. To żyjące w nas, wyobrażone, nigdy nie może spotkać się z tym zwyczajnym, prozaicznym. W spektaklu zderzałam rozwiązania hiperrealistyczne, sceny wyposażone w

niezliczoną ilość rekwizytów i działań przynależnych do codziennego życia, ze scenami poetyckimi, odrealnionymi. To była dobra praca i dobre międzyludzkie spotkanie, a bardzo dobre przyjęcie tego spektaklu niewątpliwie dało mi wtedy napęd do dalszej pracy. Spektakl „Powrót” był pierwszą z wielu moich opowieści o domach rodzinnych i o ich skrywanych tajemnicach i traumach. Pierwszą próbą zbudowania za pomocą realistycznego spektaklu metafory ludzkiego życia, stworzenia opowieści o marzeniach i o tęsknotach. W „Wujaszku Wani” do domu po latach wraca profesor Sieriebiakow. Jednak ani on nie potrafi się już odnaleźć w dawnym życiu i jego zbyt ciasnych nagle ramach, ani domownicy w starzejącym się profesorze, nie potrafią już rozpoznać tego wielkiego uczonego, któremu poświęcili swoje życia. Powroty zazwyczaj się nie udają. Ten czas, co rośnie w nas, często staje się najdalszą przestrzenią do pokonania dla drugiego człowieka.

Teatr im. Jaracza w Łodzi był i nadal jest dla mnie bardzo ważnym miejscem. To takie miejsce, które w nomenklaturze teatralnej jest określane jako teatralny dom – to znaczy, że to miejsce nas ukształtowało, a jednocześnie to miejsce, gdzie spotkaliśmy się w pracy z ważnymi dla nas ludźmi. Moja praca w Teatrze im. Jaracza przypadła na lata dyrektury Waldemara Zawodzińskiego. Zawodziński był dla mnie przykładem dyrektora, który bardzo precyzyjnie buduje repertuar teatru i dba o spójność teatralnych propozycji, walczy o teatr odważny i zaangażowany, jednocześnie dbając o pracowników i zespół artystyczny. Pierwszy spektakl jaki wyreżyserowałam w Teatrze im. Jaracza to „Osaczeni” Władimira Zujewa. „Osaczeni” to spektakl o tym jak wojna nieodwracalnie zmienia człowieka, jak strach zaraża dalsze powojenne życie żołnierza. Spektakl zaczyna się w momencie, gdy wspomnienia stopniowo przejmują władzę nad bohaterem, zmuszając go by walczył dalej, by zabijał, by zamieniał w piekło życie bliskich mu ludzi. Ten spektakl miał być wojenną przestrogą, ale też trenem dla żywych ofiar wojny – ofiar po każdej stronie frontu. Teraz pisząc te słowa, w trakcie trwającej wojny w Ukrainie, z przerażeniem myślę, że spektakl byłby znów aktualny, choć wtedy opowiadając o wojnie w Czeczeni myśleliśmy, że to ostatnia tak okrutna i barbarzyńska wojna w Europie. Praca nad tym spektaklem to wspaniałe spotkanie z Kamilem Maćkowiakiem, Samborem Czarnotą i Dobromirem Dymeckim. Ich zaangażowanie było całkowite, ich aktorstwo brawurowe. Spektakl był niezwykle intensywny, dojmujący.

Wyreżyserowałam w Teatrze Jaracza również „Zszywanie” z Kamilem Maćkowiakiem i Katarzyną Cynke „Bramy raj” z Tomaszem Schuchardem w roli Jakuba, „Kotkę na gorącym blaszanym dachu” z Kamilem Maćkowiakiem w roli Bricka i Andrzejem Wichrowskim jako

ojcem. Wszystkie te spektakle cieszyły się ogromnym powodzeniem u łódzkiej publiczności. Bardzo ważna była dla mnie praca nad spektaklem „Jajo węża” według scenariusza Bergmana. To bardzo autorski spektakl, opowiadający o przerażeniu złem, o osuwającym się w szaleństwo nazizmu społeczeństwie Niemiec lat 30 – tych. Przedstawienie utrzymane było w poetyce klaunady. Aktorzy mieli pomalowane na białą twarze i przerysowane stroje. Wszyscy grali podwójne role. Byli klaunami w podrzędnym teatrzyku i jednocześnie realnymi postaciami z życia głównego bohatera Abła, granego doskonale przez Michała Staszczaka. W spektaklu wspaniałe role stworzyli między innymi Katarzyna Cynke, Milena Lisiecka, Mariusz Siudziński, Mariusz Słupiński, Andrzej Wichrowski, Iza Noszczyk. Spektakl „Jajo węża” dzieje się w Berlinie w przeddzień rozpoczęcia II wojny Światowej. „Noc Helvera” Ingrama Villqista (kolejny spektakl w Teatrze im. Jaracza z Mileną Lisiecką i Mariuszem Słupińskim) może dziać się wszędzie i w każdym czasie. Te dwa przedstawienia łączy pytanie o bezradność człowieka wobec rodzących się fundamentalizmów i o możliwość przeciwstawienia się im. O możliwość buntu. „Noc Helvera” zadaje też pytanie, na ile w naszych czasach widzimy powtórkę mechanizmów z lat 30-tych ubiegłego wieku?

Ważnym spektaklem wyreżyserowanym w łódzkim teatrze było „Ich czworo” Zapolskiej z brawurową rolą Gabrieli Muskały, jako żony.

Uwspółcześniając tekst „Ich czworo”, starałam się zachować wierność istocie tekstu, nie tyle definiując głupotę ludzką czy kołtuństwo, nie tyle krytykując mieszczaństwo jako takie, czy kołtuństwo jako takie, ale przystawiając lustro współczesnej rodzinie. Postanowiłam stworzyć pozory przedstawienia kostiumowego i posługującego się niemal XIX-wiecznym kanonem teatralnych środków. To przedstawienie miało być jakby przykryte „teatralnym kurzem”, wprowadzać widza w świat magiczny, bajkowy, urzekający. Proces uwspółcześniania tekstu Zapolskiej w mojej inscenizacji, nie miał polegać na zmianach zewnętrznych, ale na przesunięciach w interpretacji zdarzeń, a przede wszystkim na współczesnej interpretacji postaci, tak aby w ich sposobie zachowania, motywacjach, lękach i emocjach, dzisiejszy widz zobaczył siebie. Historyczny (czy raczej stylizowany na historyczny) kostium ma nie tylko w tym nie przeszkadzać, ale poprzez stworzenie dystansu, wręcz tę identyfikację ułatwiać.

W roku 2019 obroniłam pracę doktorską zatytułowaną „Ich czworo” Zapolskiej - sceniczna metoda uwspółcześnienia tekstu (na podstawie przedstawienia Gabrieli Zapolskiej „Ich czworo” w Teatrze Jaracza w Łodzi we własnej reżyserii). Promotorem pracy doktorskiej był dr.hab. Jacek Orłowski profesor uczelni.

„Wujaszek Wania” z Teatru Ludowego czy „Płatonów” z Teatru Śląskiego, to także spektakle współczesnione. W „Wujaszku Wani” wnętrza i kostiumy są współczesne, ale jednocześnie to współczesnienie nie ma stawać się dominującym tematem, ma być w zasadzie niewidoczne. Niewprawy widz teatralny mógłby niemal pomyśleć, że to kostium z czasów Czechowa, bo mimo współczesnych krojów dominujące w kostiumie i scenografii różne odcienie brązu, mało kojarzą się ze współczesną modą. W „Płatonowie” kostiumy są również współczesne, a ich odniesieniem jest moda spod znaku Versace.

Mimo, że każdy z tych spektakli to inny rodzaj współczesniania tekstu, niewątpliwie łączy je ta sama dbałość, aby „współczesnianie” nie stało się tematem samym w sobie, nie było nachalne. Ten dziwny dystans, który czuje widz w teatrze patrząc na klasyczną sztukę, daje publiczności poczucie pozornego bezpieczeństwa i może stanowić precyzyjnie zaplanowaną pułapkę dla widza. W końcu przecież widz orientuje się, że oto w tych tekstach napisanych ponad 100 lat temu widzi siebie.

Pierwszym Teatrem, w którym reżyserowałam w Warszawie był Teatr Powszechny. Najpierw był „Tlen” Wyrupajewa. To był muzyczny spektakl z Pauliną Holtz i Adamem Woronowiczem. Spektakl- protest, wykrzyczany, wytańczony i wyrapowany. Później w Teatrze Powszechnym za dyrekcji Krzysztofa Rudzińskiego wyreżyserowałam jeszcze „Dotyk” Marka Modzelewskiego, a za dyrekcji Jana Buchwalda „Espresso” Lucii Frangione i „Językami mówić będą” Andrew Bovella. „Dotyk” był to zapis rozmów, jakie tej samej nocy toczyła żona z mężem i syn z ojcem. Dwie trudne rozmowy. Opowieść o tolerancji, ale też o tym, jak życie w kłamstwie może nas zniszczyć, opowieść o oszustwie i o zawiedzionym zaufaniu i o odpowiedzialności za to kim się jest. Spektakl odbywał się na małej Scenie Garażu Powszechnego, aktorzy grali bardzo blisko widzów, otoczeni przez nich z trzech stron. Niezwykła intymność tego spektaklu, w połączeniu z bardzo dobrym aktorstwem Edyty Olszówki, Szymona Bobrowskiego, Krzysztofa Szczubińskiego i Sylwestra Maciejewskiego sprawiła, że spektakl cieszył się ogromnym powodzeniem wśród widzów. W Warszawie wyreżyserowałam także spektakl „Jednocześnie” według Griszkowca z Pawłem Pabisiakiem. Przedstawienie wyprodukowane zostało przez Agencję Produkcji Teatralnej Taos, a premiera odbyła się w Galerii Prudera w Warszawie. To opowieść o zadziwieniu światem, o banalnych marzeniach i drobnych klęskach. W tej sentymentalno-zabawnej opowieści, fundamentalne pytania o sens naszego życia, zadawane były ze zdziwieniem dziecka, które w najzwyklejszych przejawach codzienności tropi absurdy istnienia. Siłą tego skromnego przedstawienia było to, że stawało się ono swoistym seansem

pogodzenia się ze światem i wyznaniem miłości wszelkim naszym potknięciom i codziennym upadkom.

W 2007 roku wyreżyserowałam „Daily soup” Amanity Muskarii w Teatrze Narodowym w Warszawie. To była wyjątkowa praca i wyjątkowe spotkanie z prawdziwymi mistrzami teatru. W obsadzie spektaklu znaleźli się Halina Skoczyńska, Anna Grycewicz, Danuta Szaflarska i Janusz Gajos. Praca nad tym spektaklem to było przede wszystkim podglądanie mistrzów, dyskretne wyznaczanie kierunków, szukanie rozwiązań formalnych, określanie całości. I ogromna lekcja pokory wobec tych, którzy mają nieporównywalnie większe doświadczenie. Fakt, że zaufali mi jako reżyserowi był dla mnie bardzo ważny. Mimo, że nie jest to moje najbardziej nagradzane przedstawienie -jego wartość, pamięć tego niezwykłego spotkania, jest dla mnie bardzo cenna. To kolejny mój spektakl o codzienności, która zmienia się w piekło, o domu, który staje się pułapką, o dobrych chęciach i trosce o innych, która przeradza się w narzędzie opresji i kontroli. Dramat sióstr Gabrieli i Moniki Muskały ma w sobie siłę Czechowskich opowieści, gdzie za drobnymi, codziennymi wydarzeniami kryje się dramat niedopowiedzeń, wzajemnych oskarżeń, zawiedzionych nadziei na dobre życie i pretensji do innych. To opowieść o rodzinie, która ponosi klęskę, to gorzka komedia o miłości i opowieść o lęku przed śmiercią. Spektakl został przeniesiony do Teatru Telewizji. Premierowy pokaz oglądało ponad milion widzów

Kolejnym teatrem z jakim związałam się w Warszawie był Teatr Dramatyczny. W Teatrze Dramatycznym wyreżyserowałam „Wzrusz moje serce” Hanoha Levina, „Martwą naturę w rowie” Fausto Paravidino i „Trzy siostry” Czechowa.

„Wzrusz moje serce” było dla mnie niezwykle ważną i bardzo trudną pracą. W tej opowieści o sędzim Lamce, który przez wiele lat próbuje rozkochać w sobie Lalalalę, chciałam wrócić do rodzaju teatru, który zachwycił mnie na początku mojej teatralnej drogi. Do klaunady. Chciałam w tym spektaklu stworzyć postać Sędziego Lamki, wzorowaną na postaciach ze spektaklu Teatru Licedei. Smutnego klauna, który wkłada ogromną energię w udawanie, że jest szczęśliwy i nie jest samotny- w zakłamywanie rzeczywistości. Waldemar Barwiński podjął się tego zadania i wykonał je doskonale. Obdarzył swojego bohatera nie tylko lewinowskim rozdzieleniem pomiędzy rozpaczą, a miłością, pomiędzy marazmem, a działaniem bezcelowym i bezużytecznym, pomiędzy dążeniem do szczęścia i wiedzą, że ono nigdy nie nadejdzie. Barwiński wyposażył też swojego bohatera w specyficzny rodzaj fizyczności zaczerpnięty z poetyki klaunowskiej. Doskonale partnerował mu Robert

Majewski, jako zmęczony wiecznymi kłótniami i szukający ucieczki od życia Pszoniak. W połączeniu ze świetną muzyką Bartka Woźniaka wszystko to dało efekt niebanalnego, gorzko-śmiesznego przedstawienia.

„Trzy siostry” to było moje pierwsze spotkanie z Czechowem w zawodowym teatrze. Już wtedy postawiłam sobie zadanie odromantyczenia Czechowa. Chciałam dojść do tego co jest konkretem, realnością życia trzech sióstr, w małej miejscowości, daleko na rosyjskiej prowincji. Jak naprawdę może wyglądać ich życie bez znajomych, pracy, pieniędzy. Otoczone przez dawnych znajomych swojego ojca, wojskowych, w których pragną widzieć coś więcej – utracone moskiewskie salonowe życie. Ale jak długo można się oszukiwać i czy da się żyć samą tęsknotą. Chciałam stworzyć widowisko rozedrgane, dalekie od czechowowskiej nudy, wyciągając konsekwencje z tego, że Czechow wpisał poszczególne akty dramatu w ciąg imprez. I tak dramat zaczyna się od imienin Iriny, drugi akt to noc, kiedy przychodzą kołędnicy. Później następuje noc pożaru. Kiedy tu się nudzić. Czułam intuicyjnie, że to jak do tej pory są wystawiane „Trzy siostry”, nie spotyka się z wewnętrzną energią tego kipiącego emocjami tekstu. Jednak w tym moim wystawianiu nie wszystko się udało. Nie udało się stworzyć nowego grania, ani zupełnie nowego rytmu przedstawienia. Kontakt z widzami nie ułatwiała też ogromna przestrzeń dużej sceny Teatru Dramatycznego. Nad sceną miały latać zamknięte w ogromnej klatce wielkie orły. Miały symbolizować życie w zamknięciu, ułomne, wypełnione tęsknotami do rozpostarcia skrzydeł. Z powodu komplikacji przy budowie scenografii okazało się, że ptaki z łatwością znajdują z postawionych klatek drogę ucieczki. W rezultacie na dwa dni przed premierą w klatkach stanęły brzozy, co całkowicie zbanalizowało i zdeformowało wydźwięk spektaklu. Dzięki wspaniałym aktorom – Agnieszce Warchulskiej, Izie Dąbrowskiej, Annie Gajewskiej, Adamowi Ferencemu, Adamowi Blumenfeldowi, czy Januszowi R. Nowickiemu spektakl znalazł uznanie widzów. Ja jednak pozostałam z poczuciem niedosytu. Nie udało się odnaleźć nowego sposobu wystawienia Czechowa. Na to musiałam czekać jeszcze wiele lat. Aż do „Wujaszka Wani”.

Teatr Bagatela – współpraca z Teatrem Bagatela rozpoczęła się od prowadzenia warsztatów z umiejętności prowadzenia improwizacji aktorskich. Pracowaliśmy na warsztatach w oparciu o tekst „Barbelo, o psach i dzieciach” Bibljany Srbljanović. Praca ta była tak inspirująca, że zapadła decyzja, żeby w oparciu o powstałe na warsztatach efekty stworzyć przedstawienie. Praca nad tym spektaklem, to było pierwsze z szeregu spotkań z takimi aktorami jak Ewelina Starjeki, Anna Rokita, Adam Szarek, Michał

Kościuk, którzy stali się bazą grupy, z którą pracowałam w Teatrze Bagatela. Stworzyliśmy razem pięć przedstawień – „Oblężenie”, „Vip” „Płomień żądy” i „Tato”. Efekty kolejnych wspólnych prac były lepsze od poprzednich i ta współpraca przyjacielsko – zawodowa sprawiła, że zaczęłam myśleć o zaletach posiadania własnego zespołu, z którym można więcej osiągnąć, niż z zespołami spotykanymi okazjonalnie na jedną czy dwie realizacje. Tekst Serbki Bibljany Srbljanović jest próbą opisanie kondycji ludzi po wojnie domowej. Ludzi, którzy żyją dalej, mimo że ich świat się przewrócił. Sztuka ma podtytuł: „o psach i ludziach” i tak w naszym spektaklu aktorzy grali zarówno psy i ludzi. To był świat pomieszanych pojęć, gdzie to co ludzkie bardziej przynależało psu, a człowiek był traktowany jak pies. Aktorzy ubrani byli w całości na brązowo, akcja działa się w brązowym mieszkaniu. W pierwszej scenie spektaklu otwierały się drzwi i do środka wchodziła dziwna grupa ludzi z taczką wypełnioną ziemią. Wysypywali ziemię na dywan i odprawiali pogrzeb. Ale umarła sama zasypywała się ziemią i sama sobie śpiewała pieśń żałobną. Była nie mniej żywa od innych, a może to inni byli nie mniej martwi niż ona. Może to wszystko działo się w jakiejś poczekalni do czyścica. W jakimś życiu po życiu. Ten rodzaj straty swojego życia, swojej pozycji, ten moment, w którym świadomość końca przychodzi do nas i każe podsumowywać nasze życie będzie wielokrotnie powracał w moich spektaklach. To rozczerwanie własnym życiem, jest też motywem przewodnim twórczości Czechowa, moment zmiany, na którą albo jest za późno, albo nie mamy na nią siły, albo jest to zmiana, która nie przyniesie nam nic dobrego. I tak wybiera się trwanie. Trwanie mimo wszystko.

Najważniejszym przedstawieniem jakie reżyserowałam w Teatrze Bagatela był spektakl „Tato” (spektakl przeniesiony do Teatru Telewizji). Spektakl ten obok „Ich czworo”, i „Wujaszka Wani” był najbardziej nagradzanym z moich przedstawień. Otrzymał między innymi nagrodę za reżyserię na Festiwalu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej, nagrody za reżyserię na festiwalach w Tarnowie, Polkowicach, Zabrze, Grand Prix na Festiwalu w Zabrzu i Tarnowie i liczne nagrody aktorskie, w tym również na Festiwalu Dwa Teatry w Sopocie. „Tato”, to z jednej strony spektakl prywatny, (jak zresztą wszystkie moje spektakle), korzystający z własnych doświadczeń, ale też spektakl diagnozujący całe pokolenie. Pokolenie ojców, którzy nie potrafili być ojcami. Pokolenie uwięzione w patriarchacie. Spektakl ma specyficzną formę. Aktorzy grają postaci i jednocześnie grają na instrumentach muzycznych, cały czas komentując w ten sposób akcję. Opowieść toczona przez syna zaczyna się po śmierci ojca. A przecież ojcowie nigdy nie umierają. Istnieją dalej, nie tylko w naszej pamięci, ale przede wszystkim w nas. Opowieść Frania – (w tej roli Adam

Szarek) ciamajdowatego chłopca, który nigdy nie poczuł, że ojciec jest z niego dumny, zaczyna się w momencie stypy, gdzie zgromadzenie wujów zakąsa wódeczkę śledziem, szyneczką i sałatką, a wykończona mamusia biega próbując dogodzić biesiadnikom. Nagle Franio przerywa tęscenę i wyrzuca biesiadników. Odtąd opowieść o ojcu będzie prowadzona na prawach Frania – jego wspomnieniami, jego emocjami. Opowieść o trudach spotkania się ojca z synem, będzie obrazem epoki ze wszystkimi kolejkami, brakiem kawy, meblościankami, sąsiadkami z tlenionymi włosami i wszechobecną przemocą. Ale spektakl „Tato”, to coś więcej – zarówno dla mnie jak i dla aktorów biorących udział w przedstawieniu, to był jakiś rytuał przebaczenia i wyrażania miłości do swoich ojców. To co najtrudniejsze przy tym spektaklu, to utrzymanie komediowego, groteskowego tonu jednocześnie opowiadając o intymnych i trudnych momentach. Trudna sztuka wzruszania za pomocą komedii. Ale przy tym spektaklu paradoksalnie wszystko było łatwe. Widziałam ten spektakl w swojej głowie dokładnie tak jak ma wyglądać, byłam pewna rozwiązań scenicznych na długo przed pierwszą próbą. Proces powstawania był bardzo szybki. Próby trwały może 8 tygodni. „Tato”, to jeden z najważniejszych spektakli jakie wyreżyserowałam w moim życiu. Niezwykłym doświadczeniem było też przeniesienie tego spektaklu do Teatru Telewizji. Duża ilość dni zdjęciowych pozwoliła na znalezienie najlepszych rozwiązań- tak aby środki teatralne znalazły swój odpowiednik w środkach telewizyjno- filmowych.

Ważną częścią mojej pracy jest doświadczenie nauczycielskie. Dzieli się ono na dwa nurty – prace nad reżyserowaniem dyplomowych przedstawień aktorskich i prowadzenie zajęć edukacyjnych. Wyreżyserowałam pięć dyplomów. W mojej pracy nad dyplomami zawsze najważniejsze jest jak najlepsze pokazanie możliwości i umiejętności aktorów. Ważna jest też uczciwość i szczerść pracy. Myślę, że tak istotne doświadczenie dla studentów i przyszłych aktorów – jakim jest tworzenie swojego pierwszego czy drugiego przedstawienia powinno być pracą wartościową, twórczą, a nawet magiczną. Powinno być dobrą wróżbą na resztę zawodowego życia. Wyreżyserowałam pięć spektakli dyplomowych: „Plastelinę” Sigariewa, „Roberto Zucco” Koltesa, „Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku” Masłowskiej, „Beczkę prochu” Dukowskiego i „Anioły w Ameryce” Kushnera. Pierwszym dyplomem, jaki wyreżyserowałam w Łódzkiej Szkole Filmowej była „Plastelina” Wasilija Sigarjewa. To bardzo dla mnie ważne przedstawienie i piękne spotkanie z aktorami takimi jak Michał Jaros, Oriana Sojka czy Agnieszka Żulewska – dziś z powodzeniem występującymi na świetnych teatralnych scenach. „Plastelina” to tekst młodego rosyjskiego autora, o niemożności wyrwania się z biedy i o beznadziei współczesnej Rosji, przesiąkniętej

okrucieństwem, biedą, alkoholem i bezmyślnością. Powstał spektakl bardzo brutalny i nieuciekający od mocnych, drastycznych scen. Dla mnie ważne było, że potraktowaliśmy się nawzajem ze studentami w pracy, jak równorzędni partnerzy pozwalając sobie na błędzenie, twórcze pomyłki i nieskrępowaną kreatywność.

Następne przedstawienie dyplomowe to „Roberto Zucco” B. M. Koltesa, „Roberto Zucco”, to opowieść o mordercy, szaleńcu i przestępcy, ale też opowieść o marzeniu posiadania całkowitej wolności, życiu bez ograniczeń zasadami społecznymi. To także opowieść o wykluczeniu i miłości. Dramaturgia Koltesa to moja niespełniona miłość, a jego tekst „Walka czarnucha z psami” wielokrotnie został już wyreżyserowany w mojej głowie i ciągle czeka na swoją sceniczną szansę. Ze studentami podjęliśmy próbę stworzenia koltesowskiego świata, w którym poezja miesza się z brutalnością. Świata, który jest jednocześnie rajem i więzieniem. Aktorzy ubrani byli w więzienne kalessy, a góra kostiumu była dopasowanym do postaci ubiorem. Na całej podłodze leżał śnieg. Poza tym scenografię tworzyły tylko przedstawiane przez aktorów krzesła. Za pomocą tych prostych elementów i doskonałego opracowania muzycznego autorstwa Rafała Kowalczyka próbowaliśmy stworzyć opowieść o samotności wśród ludzi, próbie uwolnienia się ze społecznych norm, i o marzeniu o wyprawie na Kilimandżaro.

Przy pracy nad „Beczką prochu” i nad „Aniołami w Ameryce” miałam to szczęście, że było to moje kolejne spotkanie ze studentami, których już uczyłam na drugim i trzecim roku. Było to doświadczenie pełnego prowadzenia studentów, pogłębionej pracy i cudownego międzyludzkiego spotkania. Zarówno z jednego, jak i z drugiego roku, aktorzy są częścią zespołu Teatru Ludowego w Nowe Hucie (Wojciech Lato, Robert Ratuszny), więc nasza wspólna droga jeszcze się nie zakończyła. Przyjemność prowadzenia dyplomów to przyjemność porównywalna chyba tylko do pierwszego zakochiwania się, do pierwszego nazywania świata, wchodzenia na nieodkryty jeszcze teren. Intensywność studentów, ich poszukiwań i niezwykła frajda, jaką daje im praca, udziela mi się podczas prób, pozwalając na nowo odkrywać przyjemność tworzenia teatru. Uczestniczenie w poszukiwaniach młodych aktorów, w ich pierwszym nazywaniu tego, co potrzebne do zbudowania roli, uczenie ich obserwowania świata, jest niezwykle inspirujące i dające napęd do dalszej pracy.

Pewnie nie istnieje coś takiego jak modelowe uczenie studenta, żeby przygotować go do zawodu aktora. Ja wypracowałam sobie własny system pracy. Traktuję wszystkich studentów tak jak traktuję aktorów w czasie pracy – jako pełnoprawnych współtwórców i tego właśnie

próbuję ich uczyć – samodzielności w tworzeniu. Aktor w moim przekonaniu musi być partnerem reżysera, partnerem kolegów scenicznych. Gdybym miała nadać tytuł moim zajęciom ze studentami aktorstwa, brzmiałby on: „Wolność kontrolowana i wymuszona samodzielność”.

Zajęcia zawsze zaczynam od rozmowy, która pozwala nam wszystkim się poznać. Następnie staram się przedstawić w miarę precyzyjnie zasady obowiązujące na zajęciach i sposób oceniania studentów. Bardzo ważne na zajęciach jest poczucie bezpieczeństwa. Tylko wtedy możemy się wszyscy otworzyć. Tylko wtedy możemy zaryzykować.

Najważniejszym założeniem mojej pracy ze studentami jest to, że traktuję ich dokładnie tak samo, jak traktuję aktorów jako reżyser. Nie zakładam, że czegoś nie potrafią. Analizuję to co powstało na scenie, jakby było zamierzonym przez studenta efektem. Dlatego zawsze oceniam pracę, nigdy studenta czy aktora. Aktor może dostać uwagę: „Założyliśmy podczas prac interpretacyjnych, że twoja postać będzie miała kłopot z agresją poprzez to, że przyjmuje pobudzające ją substancje psychoaktywne, a ty prezentujesz postać, która ma w sobie dużo łagodności. To ciekawe odwrócenie interpretacji, ale musimy wtedy zmienić także inne założenia sceny. Jeśli byśmy jednak spróbowali jeszcze raz przyjrzeć się agresji postaci, to może okazać się dla nas ciekawe. Dlatego spróbujmy to osiągnąć przez konkretne działania sceniczne.” Itd. Wydaje mi się, że to gra w pewną grę. I ja i student doskonale wiemy, że zamierzony efekt nie został osiągnięty. Ale nie uważam, żeby nazywanie tego przyniosło jakąkolwiek korzyść. Wiem, że na następnych zajęciach student pokaże mi nową wersję sceny i jego postać będzie dużo bardziej agresywna. I tak dając przestrzeń do pracy, nie umniejszając dokonań powoli zbliżamy się do osiągnięcia zamierzonego celu. Oczywiście po skończonych zajęciach siadamy wspólnie i omawiamy efekty zajęć – czasami wtedy jest czas, w którym należy obnażyć grę. Powiedzieć – „obserwowałam na zajęciach, jak zmagaleś się z tym wyzwaniem, jakim było stworzenie postaci w ruchach, emocjach i sposobie reagowania przepełnionej agresją. Wiem, że było to dla ciebie trudne, bo jest to bardzo dalekie od ciebie, ale bardzo dużo osiągnęłaś”. Tak jak w teatrze, nigdy nie komentuję dyspozycji aktorów. Skupiam się tylko na omawianiu tego, co widzę na scenie. Aktorstwo to ciekawy zawód. Jedną uwagą można kogoś pozbawić odwagi do poszukiwań. Żeby aktor mógł spojrzeć w głąb siebie i wychwycić tą cechę, która nada się jako załączek nowego scenicznego życia, trzeba odwagi i poczucia bezpieczeństwa.

Tak jak podczas prób w teatrze, pierwszym etapem pracy ze studentami jest to, co w teatrze nazywamy próbami stolikowymi. Czytam ze studentami tekst. Następnie analizujemy świat przedstawiony w tym tekście. Opowiadam studentom jakie informacje w moim odczuciu są niezbędne do budowania roli i pokazuję jak wyciągnąć te informacje z tekstu. Następnie studenci dostają za zadanie analizę bohaterów na następne zajęcia. Na kolejnych zajęciach rozmawiamy o postaciach – zastanawiamy się, co jest siłą napędową kolejnych postaci, co jest ich świadomym dążeniem, a co jest nieświadomione. Analizujemy też jak daną postać stworzyć zewnętrznie i jakie cechy charakteru powinna mieć. Następnie rozmawiamy o tym, jaka jest postać na początku i na końcu. Jakie zastosować środki, aby spróbować uchwycić jej przemianę. Oczywiście te rozmowy, nie są zestawem przepisów na budowanie konkretnych postaci, ale mają za zadanie uświadomienie mechanizmów jakie mogą być przydatne w pracy. Rozmawiamy też często o możliwych inspiracjach z życia, czy z filmów, które mogą przybliżyć zrozumienie danej postaci. Następnym etapem jest rozmowa o zadaniach aktorskich. Czym są i jak próbować je wyznaczać. Zadanie aktorskie, tak jak mnie na studiach uczył Jan Kulczyński jest czasownikiem. To ogromna różnica czy mówiąc „Ładny dziś dzień” chcemy kogoś pocieszyć, przywitać, obrazić, czy pożegnać i zabić. Aktor, który otrzymuje od reżysera zadania, które są czasownikami, łatwiej rozumie intencje i sposób działania postaci, łatwiej mu budować strukturę roli. Oczywiście w pracy nad budowaniem postaci najważniejsza jest intuicja, umiejętność czerpania z własnych doświadczeń, umiejętność obserwowania świata, ale siłą napędową tkwi w zadaniu aktorskim, które jest czasownikiem. Dobrze wyznaczyć zadania aktorskie, to stworzyć bezpieczną przestrzeń do budowania sceny, do budowania postaci. To wcale nie jest proste zadanie. Oznacza dokonanie świadomej interpretacji dramatu i działań postaci. Zadania muszą być tak wyznaczone, aby uruchamiały do działania. Zadanie: on jest zły, on go nie lubi zupełnie nic nie wnoszą do konstruowania roli. To nie jest tak, że wyznaczanie zadań aktorskich w jakimkolwiek stopniu zaprzecza roli intuicji w procesie budowania roli. Czasowniki to tylko konstrukcja. Jaki dom na niej zbudujemy, to zależy od nas.

Na kolejne zajęcia studenci dostają za zadanie przygotować zadania aktorskie dla wyznaczonych postaci. Próby stolikowe zazwyczaj obejmują około 4, 5 zajęć. Podczas tych zajęć próbujemy uruchomić wyobraźnię i zobaczyć naszych bohaterów w różnych sytuacjach – przede wszystkim takich, które nie są opisane w dramacie. Próbuje zobaczyć, jak są ubrani, jak mieszkają, co jedzą, z kim spędzają swój wolny czas. Wszystko to po to, by aktorzy mogli wyobrazić sobie scenę, którą będziemy robić.

Uważam, że najważniejsze co otrzymujemy w szkołach artystycznych, to czas na własne poszukiwania. Uważam, że jeżeli doświadczenie ma być użyteczne musi być doświadczeniem, które identyfikujemy jako takie przez które przeszliśmy samodzielnie. Kiedy jestem kierowcą samochodu, zawsze zapamiętuję drogę. Kiedy jestem pasażerem, nawet jeśli się staram, zazwyczaj nie umiem odtworzyć drogi jaką przejechałam. Dlatego na moich zajęciach studenci pracują nad swoimi etiudami samodzielnie. W swoich realizacjach scenicznych zawsze idę za aktorem. Nie reżyseruję nikogo, gdzie ma usiąść, kiedy ma wejść. Zawsze na takie pytania odpowiadam: „A co mnie to obchodzi – nie reżyseruje spektaklu o tym, kiedy ktoś siada, ani kiedy przechodzi na drugą stronę sceny – ważny jest proces jaki zachodzi w postaci i proces jaki zachodzi między ludźmi, zdarzenie emocjonalne, spotkanie”. O tym rozmawiamy, nad tym pracujemy, do takiej prawdy emocjonalnie próbujemy się dobrać. Dlatego też nie reżyseruję scen podczas pierwszych zajęć. Powtarzam studentom starą teatralną prawdę. Próby są od próbowania, co oznacza, że nie wolno zbyt wcześnie zamykać się na to co nowe, inne. Należy porzucać gotowe pomysły i ciągle iść dalej.

Schemat działania wygląda następująco. Studenci w toku spotkań i improwizacji przygotowują pierwsze wersje sceny i pokazują mi na zajęciach. Następnie omawiamy scenę, wprowadzam zamiany i robimy powtórnie. Następnie studenci dostają ode mnie wytyczne, jakie kolejne improwizacje przeprowadzić i w którym kierunku powinna przebiegać ich dalsza własna praca nad sceną. Jeśli scena wymaga „podreżyserowania”, robię to w ostatnim możliwym momencie – na dwa, trzy zajęcia przed egzaminem. Uważam, że satysfakcja z wykonanej pracy jest ważna i zależy mi, żeby studenci dobrze wypadli na egzaminie. Jeśli poczują dumę z wykonanej pracy, lepiej zapamiętają wszystko to, czego poprzez własne doświadczenie się nauczyli. Na zajęciach dużo rozmawiamy o tym, jak inspirować się światem, jak obserwować rzeczywistość i ludzi wokół siebie, by znajdować w nich materiał do budowania roli, ale też jak otaczający nas świat coraz lepiej rozumieć i odczuwać. Bo jeśli zrozumiemy pewne mechanizmy rządzące światem to nie tylko będziemy mogli zbudować sceniczną akcję, ale także spróbować stworzyć taki teatr, który będzie miał potencjał zmiany świata.

W pracy ze studentami wielokrotnie sięgałam po Czechowa. Pracowaliśmy nad scenami z „Wujaszka Wani”, „Trzech sióstr”, „Platonowa”. Zawsze w pracy nad postaciami Czechowa fascynowała mnie wielość możliwych interpretacji postaci. W pracy ze studentami często staram się badać nowe, nieoczywiste tropy interpretacyjne. Studentom pokazuję to, jak różnie można poprowadzić postać na tym samym tekście, jak zapisane słowa mogą być bazą po

zupełnie różne rozwiązania sceniczne, dla mnie to ważne doświadczanie nowych ścieżek, sprawdzanie rozwiązań. Praca ze studentami jest dla mnie często pierwszym etapem pracy nad tekstem wystawianym później w teatrze.

Zajęcia ze studentami, to także okazja do zarażenia się wciąż na nową miłością do teatru, energią, radością życia. Lubię pracować z młodymi ludźmi i byłabym nieuczciwa gdybym nie powiedziała, że ta praca pomaga mi w reżyserowaniu. Pracując ze studentami trzeba się ciągle doskonalić w sztuce precyzyjnego nazywania zadań, przekazywania komunikatów, trzeba ćwiczyć się w niełatwej sztuce delikatności i dawania poczucia bezpieczeństwa. I wciąż staram się pamiętać, że ci studenci za chwilę będą aktorami, których często ja będę prosiła o współpracę. Będziemy wtedy partnerami, kolegami, razem podejmującymi ryzyko budowania nowych scenicznych światów. Jeśli ma się to kiedyś zdarzyć- poważnie trzeba się traktować już dziś.

W 2016 roku wygrałam konkurs i zostałam Dyrektorem Naczelnym i Artystycznym Teatru Ludowego w Krakowie. Tworzenie wizerunku teatru, konstruowanie jego repertuaru, a przede wszystkim budowanie zespołu, to niezwykle twórcze zadania porównywalne z reżyserowaniem spektaklu. Teatr Ludowy, to specyficzne miejsce na mapie Krakowa. Widownia poszukująca eksperymentów scenicznych, teatru politycznie zaangażowanego, kieruje swoje kroki przede wszystkim do teatrów w centrum Krakowa. Teatr Ludowy najczęściej odwiedza widownia, która (poza rozrywką) potrzebuje w teatrze zobaczyć opowieści o ludziach. Widownia, która potrzebuje od teatru wzruszenia. Mogę z pełną uczciwością powiedzieć, że identyfikuję się z tą widownią. Wierzę w siłę prostych opowieści. Wierzę w teatr potrzebujący widza i wierzę w moc teatralnego wzruszenia. Ale wierzę też w szukanie nowych ścieżek, nowych rozwiązań, nowych sposobów opowiadania, Wierzę w potrzebę odwagi i w prawo do pomyłki.

W Teatrze Ludowym wyreżyserowałam do tej pory: „Rewizor, będzie wojna” Artura Pałygi, „Sędziów” Wyspiańskiego, „Zahipnotyzuj mnie” – piosenki Zygmunta Koniecznego, „Gdy przyjdzie sen” PiKu, „Anioły w Ameryce” Tonego Kushnera, „Wujaszka Wanię” Czechowa.

„Rewizor- będzie wojna” Artura Pałygi był przeniesieniem Gogolowskiego Rewizora w czasy współczesne. Współczesny Chlestakow przyjeżdżał nie tyle do miasteczka, ile wprost do Teatru i traktował scenę, jako miejsce przedwyborczego spotkania, miejsce idealne do uprawiania polityki. Stopniowo przetwarzał sceniczny świat i sprawiał, że to, co początkowo było poezją czy metaforą zaczynało być propagandowym, jarmarcznym wiecem. Ten spektakl

miał pokazywać potworniejącą twarz współczesnej polityki, ale także pokazywać nieme przyzwolenie na zmianę standardów, które dajemy my wszyscy.

W roku 2019 obroniłam pracę doktorską. Praca była opisem procesu twórczego podczas powstawania „Ich czworo” Gabrieli Zapolskiej w teatrze Jaracza w Łodzi, którego założeniem było, aby nie zmieniając tekstu Gabrieli Zapolskiej stworzyć spektakl na wskroś współczesny, który widzowie odczytają jako opowieść o samych sobie. Pisanie pracy doktorskiej było z pewnością ważnym doświadczeniem. Zostałam niejako zmuszona do nazwania wszystkich procesów pracy nad spektaklem. Nazwania sposobu pracy, który do tej pory był raczej intuicyjny.

Obrona pracy zbiegła się z premierą „Kosztu życia” w Teatrze Śląskim w Katowicach. Była to polska prapremiera nagrodzonego nagrodą Pulitzera tekstu Martyny Majok, o zmaganiu się z niepełnosprawnością. Chciałam stworzyć spektakl nie tylko o niepełnosprawności fizycznej, ale także o wykluczeniu z życia społecznego ze względu na biedę, nałóg, czy bycie emigrantem. Chciałam pokazać samotność wśród ludzi, jako jeszcze jedną chorobę, równie raniącą i zabierającą radość życia. Powstał spektakl zadziwiająco zabawny, jak na podejmowaną tematykę. Spektakl o wszelkich odmianach samotności.

Po obronie doktoratu wyreżyserowałam pięć przedstawień „Anioły w Ameryce” Tonego Kushnera na Dużej Scenie Teatru Ludowego, „Wujaszka Wanię” na Scenie pod Ratuszem Teatru Ludowego, „Tramwaj zwany pożądaniem” w Teatrze Ochoty w Warszawie, „Wstyd” Marka Modzelewskiego na Scenie pod Ratuszem Teatru Ludowego i „Płatonowa” w Teatrze Śląskim w Katowicach.

„Anioły w Ameryce” w Teatrze Ludowym to czterogodzinne widowisko, grane z muzykami na żywo na Dużej Scenie Teatru Ludowego. Opowieść o umierającej na HIV Ameryce, jest w moim zamierzeniu opowieścią o tym, jaka jest cena prawdy, wolności i indywidualizmu. Myślę, że jest to bardzo aktualna dziś opowieść o tolerancji. Ta pełna ironii i zjadliwego humoru historia o demokracji z czasów ultraprawicowego prezydenta Ronalda Regana, stała się dla widzów przede wszystkim wielką opowieścią o miłości. O miłości, w czasach zarazy. Ale też powieścią o konieczności wzięcia odpowiedzialności za swój los i za swoje wybory.

Gdybym miała powiedzieć jaki temat w moich teatralnych pracach jest dominujący, to chyba byłoby rozczarowanie albo lęk, że pewnego dnia ocenimy nasze życie jako rozczarowujące. I będziemy się go wstydić. Wstyd jest wielkim tematem dzisiejszego społeczeństwa. Wstyd i

poczucie winy. Od dzieciństwa żyjemy w niewoli porównań. Kultura celebrycka atakuje nas obrazkami perfekcyjnego życia, perfekcyjnych dzieci i perfekcyjnych mieszkań. Czymś, czego nigdy nie osiągniemy. I tak jesteśmy nieustannie wpychani we wstydzenie się własnego życia.

Wstyd, wielokrotnie jako temat pojawiał się w moich spektaklach w tonie bardzo serio. Pomyślałam, że dobrze będzie podejść do dobrze znanych tematów w komediowy sposób, nabrać do nich dystansu. Dlatego wyreżyserowałam „Wstyd” według tekstu Marka Modzelewskiego. Historia ucieczki Pana Młodego z wesela, to opowieść o wszystkich naszych polskich kompleksach i przywarach. Bo jak obronić się przed upokorzeniem i jak ocalić własne mniemanie o sobie, swojej rodzinie i o swojej pozycji społecznej, kiedy na oczach zgromadzonej rodziny syn ucieka z własnego ślubu? Najlepszą obroną jak zwykle okazuje się atak. „Wstyd”, to w zasadzie koncert czwórki aktorów: Małgorzaty Kochan, Katarzyny Tlalki, Tadeusza Łomnickiego i Piotra Politowskiego.

„Tramwaj zwany pożądaniem” w Teatrze Ochoty, to ważna dla mnie praca. To spotkanie z moimi studentami: Irminą Liszkowską i Krzysztofem Oleksym. Każdy spektakl muszę traktować jak przygodę. Muszę w nim znaleźć jakieś wyzwanie i muszę „nie wiedzieć”. Ten stan niewiedzy, jest jak pierwsze wejście podróżnika na nieznaną wyspę. Jest ekscytujący, powodujący uważność patrzenia na to, co powstaje na scenie i czułość do aktorów – tych w których ten świat musi powstać.

W pracy w Teatrze Ochoty, chciałam zrezygnować z tradycyjnej narracji, tworząc z całego przedstawienia coś na kształt eksperymentu. Narratorem przedstawienia został Paweł Janyst, aktor doskonale odnajdujący się w zadaniach wymagających wyczucia formy scenicznej. To on daje sygnał do rozpoczęcia spektaklu, to on zatrzymuje akcje, komentuje. Wydarzenia sceniczne miały udawać improwizowane – i rzeczywiście sporo osób uważało, że z pewnością każdego wieczoru, spektakl przybiera zupełnie inny kształt. Precyzyjnie zaplanowane i wykonywane przedstawienie, z powodzeniem udaje przedstawienie improwizowane, powstające na bieżąco na oczach widza. Głównym tematem przedstawienia (poza biedą i niemożnością wyjścia z jej zakłętego kręgu) miała być próba wyjścia poza schematyczne i narzucane nam kulturowo role damsko męskie. Dużo o tym rozmawialiśmy na próbach – na ile jesteśmy zdeterminowani narzuconymi nam ramami społeczno-kulturowego postrzegania ról społecznych, a na ile możemy i powinniśmy te schematy niszczyć, by nie stać się ich zakładnikami. Młody zespół Teatru Ochoty, świetnie odnalazł się

w tej dziwnej konwencji łączącej tradycyjny sposób budowania postaci scenicznych, z niekonwencjonalnym sposobem budowania narracji. Interakcje jakie budują z publicznością tworzą poczucie, że i widownia jest częścią tej gry, że razem z aktorami jest umieszczona w tej samej doświadczalnej klatce, biorąc udział w eksperymencie na temat oczekiwań społecznych, stereotypowego rozdziału ról damsko męskich i roli pieniądza w naszym życiu.

„Wujaszek Wania” jest spektaklem o niespełnieniu, o utracie marzeń i o zmęczeniu. Scenografia przedstawia jeden pokój z brązowymi tapetami w kwietne motywy. To typowa tapeta, jaka królowała w naszych domach, za czasów mojego dzieciństwa. Nijaka, w buro- niedookreślonym kolorze, w motywy zdradzające jakąś pretensję do wielkości, do arystokracji, do klasyki, do porządku. A jednocześnie w mojej głowie pozostała ta tapeta wspomnieniem życia byle jakiego, gdzie dążenie do samorealizacji było radykalnie ograniczone przez świat zewnętrzny. Na jednej ze ścian wybrzuszenia i zacieki wskazują miejsce niedawnej usterki. Pękła rura w ścianie i teraz pokój jest w trakcie remontu. Parkiet jest wybruszony, ściany, fortepian i meble pozasłaniane foliami. Na miejscu pracuje robotnik. Chciałam, żeby scenografia pokazywała jakąś bezcelowość dążenia do momentu, kiedy się w końcu w życiu urządzimy, a jednocześnie jakiś moment zepsucia, upadku. Aktorzy ubrani są w ubrania w kolorze brązu – początkowe jasne i kolorowe akcenty z upływem czasu ustępują miejsca ciemnym brązom – miało to tworzyć poczucie jakby ten dom ich pochłaniał, wysysał z nich całą energię i radość życia. Obecność robotnika wprowadza w ten czechowowski świat zwyczajność, kontruje wielkie tematy prozą zwykłych spraw. Robotnik jest po to, by przeszkadzać. Zaburza rytm rozmów, hałasuje podczas najbardziej poetyckich momentów. W scenie spotkania przy śniadaniu, na które wszyscy czekają uruchamia piłę tarczową, żeby dociąć klepki i niszczy całą podniosłość chwili. Jego obecność nie jest nachalna, właściwie jest niemal niezauważalna – ot wciąż pracuje przy remoncie, ale przesunięcia w energii tekstu, które mogłam zrobić w spektaklu dzięki jego postaci są ogromne. Najważniejszym moim założeniem było odromantyczyć Czechowa. Nie chciałam robić spektaklu o nudzie, gdzie postaci, które rozsiadły się w wiklinowych fotelach będą wypowiadały zdania analizujące ich stan wewnętrzny. Chciałam zrobić Czechowa bardzo prywatnego. Zbliżyć bohaterów do nas samych. Naczelnym tematem tego przedstawienia jest dla mnie wstyd. To bardzo gorące, palące, miazdzące wręcz uczucie – ten wstyd, że się przegrało życie, że się jest nie tym, kim się być chciało. Ale najgorsze w tym wstydzie jest to, że to wstyd ostateczny – przychodzący razem z poczuciem, że nic już nie da się zrobić, że możliwości już się wyczerpały. Ten wstyd jest uczuciem, które dominuje w

domu Wujaszka Wani i Profesora Sierebriakowa, choć każda z postaci przeżywa go na swój sposób.

Niania zawsze u Czechowa jest tą, która pamięta stare lepsze czasy i niesie w sobie spokój i czułość. Jest ostoją. Nie chciałam takiej niani. Myślę, że jako społeczeństwo przestaliśmy ufać starym ludziom. Przestaliśmy myśleć, że w nich jest mądrość, która może nam pomóc przejść przez życie. Częściej jawią się nam jako ci, którzy nie nadążają za współczesnością i potrzebują opieki. Niania w moim przedstawieniu nic już prawie nie pamięta. Osuwa się bezwładnie w odmęty demencji, bezradnie uśmiechając się do świata, z którego nic już nie rozumie. Nie rozmawia z Astrowem w pierwszej scenie. On wszystkie kwestie powie za nią, jak wielokrotnie powtarzane zdania, które się zna na pamięć. Nie będzie pocieszać Soni, kiedy Wujaszek spróbuje zastrzelić Profesora. Słynne zdanie wypowiedziane przez nianię : ”Rozgęgały się gąsiorzy. Pogęgają i przestaną”, które według pierwotnej intencji tekstu ma być uspokajające, w moim spektaklu zostało zamienione na atak paniki. Takie ustawienie Niani pokazuje mój sposób patrzenia na ten tekst – jest gorzej, jest bardziej boleśnie i bardziej schyłkowo.

Dom wymaga remontu. Remont daje poczucie tymczasowości wszelkich rozwiązań, jest stanem przejściowy. Ale co, jeśli ten stan przejściowy się nie kończy, a remont wydaje się nie mieć końca. Robotnik pracuje i coś tam robi, ale wszystko od początku do końca przedstawienia wygląda niemal tak samo. A przecież w scenicznym czasie upłynęły już przynajmniej trzy miesiące. A co, jeśli ta wieczna prowizorka będzie trwała już zawsze. Chciałam, żeby scenografia podkreślała moment ugrzęźnięcia w tymczasowości. Tak jak remont nie może ruszyć z miejsca, tak bohaterowie utknęli w jakimś punkcie swojego życia, z którego nie mogą się ruszyć. A przecież potrzebują zmiany, a przecież są ze swojego życia niezadowoleni. Jednak w jakiś magiczny sposób tkwią w martwym punkcie, coraz lepiej tylko zdając sobie sprawę ze swojego położenia i coraz mniej mając nadzieję na poprawę losu.

Sonia jest młodą kobietą, wychowaną bez matki, w cieniu wielkiego ojca, którego wszyscy uwielbiali. Jej potrzeby nigdy nie były brane pod uwagę – w tym domu zwracano uwagę tylko na sukces Profesora, na alkoholizm Wujaszka, na problemy finansowe. Sonia miała być przeźroczysta. Dobrze znamy ten typ wychowywania spod znaku „choć ty już mi nie rób problemów”. Ważnym tematem pozostawało, jak na scenie przedstawić „niewidoczność” Soni, by była widzialna. Jak stworzyć postać, która sama siebie usuwa w cień, w taki sposób, by widzowie spostrzegli w niej niemal postać pierwszoplanową i kibicowali jej staraniom o

miłość Astrowa. Miłość Soni do Astrowa, to przecież jeden z głównych wątków dramatu, a odejście Astrowa jest bezpośrednim powodem do pełnego rozpaczliwego monologu końcowego Soni. Praca Mai Pankiewicz, która stworzyła przejmującą postać Soni, polegała głównie na zrozumieniu motywacji postaci. Sonia to postać skryta, delikatna. Trzeba było rozważnie dawkować informacje o jej emocjach tak, by widz miał poczucie, że podejrzewał je niemal przypadkiem, że to jego własne osiągnięcie, że zauważył kawałek prawdy o Soni. To, co dla Soni najważniejsze, to religijność i wierność swoim zasadom, pracowitość, prawość, bycie zawsze przede wszystkim dla innych, a dopiero potem dla siebie. Sonia kocha Astrowa. Ta miłość przez lata trzymana w ukryciu, wybucha tego lata, nie tylko dlatego, że Astrow bywa codziennie, ale przede wszystkim dlatego, że przyjechała Helena. Żona Profesora jest piękna, kobieca, emanuje seksapilem. Sonia patrzy na nią równie pożądliwie co mężczyźni. Ich wspólna scena nocnej rozmowy jest najbardziej erotyczną sceną w spektaklu. A przecież Sonia absolutnie Heleny nie pożąda. Przy niej, a może z powodu jej obecności wybucha w niej zapomniana, zaprzeczona kobiecość. Udało się stworzyć z Soni bardzo silną postać, w czym zasługa wybitnie zdolnej Mai Pankiewicz i precyzyjnie poprowadzonych tropów interpretacyjnych.

Kobiety w świecie Czechowa są z jednej strony bardzo silne, a z drugiej wydaje się, że stworzone zostały głównie po to, by podziwiać mężczyzn. Chciałam oddać w przedstawieniu ten służalczy ton kobiet przy jednoczesnym pokazaniu ich siły. Chciałam stworzyć kobiety, które same poniekąd rezygnują z roli wiodącej i stają się cieniem mężczyzn, którym służą. Tak, służą to nie jest przypadkowe słowo. Trudno w małżeństwie Heleny i Profesora dopatrywać się partnerstwa, trudno też wypatrzyć miłość czy pożądanie. To małżeństwo zostało zbudowane na podziwieniu. Studentki, czy młodej dziewczyny do Profesora i jego wielkości. Po latach z tego podziwu niewiele zostało. Za mało by tworzyć związek. Tak samo na jakimś dziwnym bałwochwalczym wręcz uwielbieniu Profesora, zbudowana jest postać Marii Wojnicew. Całe życie innym poświęciła też niania, której nikt nawet nie wymienia z imienia. Niania, czyli ta, która miała się wszystkim opiekować. Sonia też służy innym i mimo, że są w niej załamki buntu – ostatecznie przecież przegra i w końcowym monologu powie – trzeba pracować, pracować, pracować, czyli żyć dla innych zapominając o własnym szczęściu, wyglądając nagrody dopiero gdzieś w życiu pozagrobowym. W innym lepszym świecie.

Budowanie postaci Soni to także wybór fizycznej obecności na scenie. Sonia jest zawsze zgarbiona, wpatrzona w podłogę, szurająca nogami. Wykonuje masę niepotrzebnych,

nerwowych ruchów. I ciągle je. Ale to bardziej skubanie jedzenia, chorobliwe podjadanie niż prawdziwe jedzenie. Podjadanie, za które co chwila się karci. Na przeciwnym biegunie do Soni ustawiona jest Helena. Myśląc o tej postaci wcale nie zamierzałam uciekać od stereotypowego wizerunku Heleny z „Wujaszka Wani” – pięknej, kuszącej kobiety. A jednocześnie chciałam ten wizerunek pogłębić. Pokazać rozpacz i osamotnienie młodej kobiety, pozostawionej samej sobie w bezbrzeżnej nudzie prowincjonalnego świata. W tym otoczeniu widać bardziej niż w mieście starość Profesora i bardziej niż pośród przyjęć i wernisaży jest ona przerażająca. Pracowałyśmy nad rolą Heleny z Roksana Lewak, próbując wyciągnąć jak największe konsekwencje z położenia, w jakim znajduje się Helena. Odrzucona przez męża, w obcym domu, samotna, bez zajęcia, bez pieniędzy, bez wiedzy, co przyniesie przyszłość. Jedyne co wie z całą pewnością, to to, że się pomyliła. Pomyłką było jej małżeństwo z Profesorem, pomyłką, z której trudno się wypłatać. Helena jest kobietą dbającą o swój wizerunek piękności z lepszego świata. Jest stateczna i spokojna. Z drugiej strony w scenach z mężem i w scenach nocnych Helena jest niespokojna, nerwowa. Zachowuje się tak, jakby całe ciało ją bolało, jest w ciągłym ruchu. Jakby jej ciało było głodne miłości i czułości, której oczekuje, ale nie otrzymuje.

Scena między Profesorem, a Heleną z początku drugiego aktu bardzo dobrze obrazuje moją taktykę reżyserką odnośnie tego spektaklu. Profesor śpi w fotelu, kiedy w środku nocy przychodzi do niego Helena. Cechow zapisał dla tej sceny prostą wymianę zdań – „zamknę okno, chłodno już, przynieś mi jutro książkę z biblioteki”. Pokazał małżeństwo wypalone, niepotrafiące znaleźć do siebie drogi. Chciałam jednak, żeby w moim spektaklu ta scena była sceną walki o to małżeństwo, sceną błagania o seks, o czułość lub choćby o uwagę. I to się udało. Słowa zostały dołożone do sytuacji pozornie do nich nie pasujących i nabrały nowych znaczeń. Kiedy Helena siada na kolanach profesora i chce go pocałować, Profesor odsuwa się ze stwierdzeniem: „boli mnie noga”, kiedy Helena bardziej się przytula i zaczyna się rozbierać – Profesor mówi odsuwając się od niej: „to nie podagra to chyba reumatyzm”. Widać, że boi się potrzeb młodej żony, boi się, że pewnie po męsku, może już im nie sprostać. A może już nie chce nawet próbować. Zasłania się chorobą, ta choroba to jego tarcza. To zresztą jedna z moich ulubionych scen w spektaklu. Helena doprowadzona do ostateczności ucieka i chowa się za folią zasłaniającą ściany, a potem jakby była małym dzieckiem owija się tą folią. Nakłada na twarz, pokazuje jak dusi się, jak jej brakuje powietrza. A Profesor patrzy na nią. Kiedy w końcu w ostatecznej próbie uzyskania choćby odrobiny czułości, usiadzie mu na kolanach, okryta długą folią, będzie w niej wyglądała jak w

dziwacznej sukni ślubnej z długim trenem. Uwięziona w małżeństwie. Zaślubiona niewoli. Takie było moje założenie na tę pracę – nie szukać zmian tekstu, nie dopisywać - bawić się przesunięciami znaczeń, wprowadzać nowe tropy interpretacyjne, odromantyczniać. Trywializować rozpacz. Wtedy jest prawdziwie przerażająca.

Ważnym tematem „Wujaszka Wani” jest niemożność. A wizualnym jej zobrazowaniem jest zawinięte w folię pianino. Niemożność dotyczy wszystkich – każdy z zamieszkujących Wojnicówkę ludzi, nie może wyrwać się ze swojego życia, ze swoich ograniczeń. Pianino zostało zabezpieczone przed remontem – ot nic wielkiego, ale gdy okazuje się, że Helena jest wykształcona w konserwatorium, że granie to jej pasja, do której tęskni, gdy dodamy do tego zakaz grania narzucony przez Profesora, to już wiadomo, że ten owinięty folią fortepian staje się metaforą sytuacji w jakiej znaleźli się bohaterowie. Profesor nie pozwala grać na fortepianie, bo boli go głowa, bo choruje. W drugim akcie Helena pracowicie obiera fortepian z foli – jakby chciała powiedzieć dość, trzeba się wyzwolić. Chwilę później grając delikatnie na pianinie – tak, żeby nie usłyszał mąż, powtórzy: „A może właśnie tak trzeba, uciec, odlecieć stąd jak wolny ptak?”. A przecież nie ma ucieczki. Bo niemożność nie jest czymś, co przychodzi z zewnątrz. Jest w nich samych. Marzenia Heleny, aby się wyzwolić są takie same jak marzenia wszystkich. Jakby Helena do tego domu te marzenia przywiozła i nimi zaraziła. Ale one po prostu zawsze tu były, marzenia Soni, pragnienia Iwana. Po prostu, pierwszy raz dopuścili je do głosu. Helena jest takim wyzwalczem dla tego świata, takim wirusem, który uruchamia wszelkie inne choroby. Chciałam, żeby podstawową warstwą muzyczną w przedstawieniu była muzyka fortepianowa. Bartek Woźniak napisał piękną muzykę – męczących i wyrazistych partii fortepianowych, powtarzalnych, podobnych niemal do ćwiczeń muzycznych. Z czasem muzyka w przedstawieniu staje się coraz bardziej delikatna, współtworzy coraz bardziej duszną energię przedstawienia. Ważnym momentem spektaklu jest moment pijackiej imprezy, w której pijani Astrów z Teleginem przychodzą do rozpaczającego nad swoim losem Wojnickiego. Scena pijackich śpiewów po chwili przeradza się w scenę szaleńczego tańca Iwana. Muzyka do tej sceny jest zainspirowana utworem Bella Ciao. Chodziło o uzyskanie energii przyjaźni, męskiej przyjaźni mimo przewracającego się życia. Silnej do końca. Ważnej, a nawet najważniejszej. Bo Iwan i Astrów to przyjaciele. Dlatego tak boli, kiedy Astrów próbując zdobyć Helenę zdradza Wojnickiego. Taniec Wujaszka w tej scenie jest dziki, szalony, jakby chciał wyrwać się ze swojego ciała i uzyskać wolność. Ale kończy się tak, jak można się spodziewać – trywialnie. Wojnicki przewraca się o własne nogi i przychodzi Sonia, by go ratować. Jak zawsze Sonia. Pocieszycielka, ostoja.

Dużo jest muzyki w tym przedstawieniu, dyskretnie podbijającej najważniejsze tematy. Cisza zapada przed ostatnim monologiem Soni. Maja Pankiewicz w ostatni monolog Soni włożyła tyle bólu zdradzonej i opuszczonej kobiety, tyle poczucia niesprawiedliwości, że nie wyobrażam sobie, żeby można było go piękniej powiedzieć.

Z Kajetanem Wolniewiczem grającym Profesora spotkałam się w pracy po raz szósty. To zawsze cudowne doświadczenie, taka wielokrotność wspólnej pracy, ale też bardzo duże wyzwanie by nie powtarzać sprawdzonych rozwiązań. Ustaliliśmy z Kajetanem, że jego Profesora napędza strach, frustracja i złość. Niepewność wieku starczego. Strach przed utratą kontroli nad własnym życiem. Frustracja, że u schyłku życia nie jest się tym, kim się chciało być. I nawet nie jest się tym, kim się być przywykło. A przywykł być podziwiany i ważny. Kiedy przyszła emerytura i okazało się, że wszyscy chętnie się go pozbyli, nie tylko jego myślenie o sobie zostało podważone, ale podważone zostało całe jego życie, cały jego dorobek. Wszystko. Młoda żona, która jeszcze tak niedawno była powodem do dumy i potwierdzeniem własnej atrakcyjności i nieśmiertelności, teraz jest nieznośnym przypomnieniem czasów minionych. Jej obecność odczuwa tak, jakby ktoś nieustannie śmiał się z niego, tuż za jego plecami. Nie da się tego wytrzymać. Do tego wszyscy ci domownicy, którzy z jednej strony traktują go jak eminencję, tak jak przywykli traktować go przez lata, a z drugiej strony, w jego własnym odczuciu wciąż od niego, tej minionej już wielkości oczekują. Zastania się przed nimi chorobą jak tarczą. Powtarza, że nie czuje się najlepiej, że jest chory, bardzo chory, niemal już nad grobem, niemal umierający. A w środku czai się wściekłość i nienawiść do nich wszystkich. Oni samą swoją obecnością wciąż przystawiają mu lustro, w którym widzi własny upadek.

Kolejnym bohaterem „Wujaszka Wani” jest Telegin. Przyznam, że tu bardzo zaufałam ogromnemu wyczuciu scenicznemu i doświadczeniu Tadeusza Łomnickiego. Telegin miał być postacią, która stara się być niewidoczna, która ze swojej niewidoczności uczyniła sens swojego istnienia. Byle nikomu nie przeszkadzać, byle nie wychodzić na pierwszy plan. Ot przeżyć to życie cichutko, lubiąc wszystkich, wszystkim współczując, nie konfliktując się z nikim, dla nikogo nie będąc ciężarem. Ot niewidoczny człowiek. Kiedy Helena w pierwszej scenie spektaklu myli jego nazwisko, spokojnie ją poprawia i dodaje: „Może mnie pani raczej pamiętać, codziennie siadam z państwem do obiadu”. I nie ma w tym nic z kokieterii czy dowcipu. Telegin naprawdę myśli, że jest niewidoczny. A dzięki temu jest bezpieczny. Bo czy można skrzywdzić człowieka, którego się nie dostrzega. Tadeusz Łomnicki doskonale wywiązał się ze swojego zadania i stworzył postać fascynującą, napiętą, czujną, jakby ciągle

Telegin
Łomnicki

gotową do ucieczki, wkładającą ogromny wysiłek, by nikogo niczym nie urazić, by być niezauważalnym. Stworzył postać, która w swojej niewidoczności jest doskonale widoczna.

Wujaszek Wania, to najważniejsza postać spektaklu. Centrum scenicznego świata. Najbardziej zawiedziony z zawiedzionych, najmocniej rozczarowany z rozczarowanych. Piotr Pilitowski jest doskonałym aktorem i wiedziałam, że to jest właściwy wybór do roli Wujaszka. To niezwykle niejednoznaczna i trudna do uchwycenia rola. Bo przecież nie chodzi w niej o miłość do Heleny. Ta miłość, która tak nagle wybucha i wydaje się zasłaniać cały świat jest jakąś upiornie rozpaczliwą próbą ratowania swojego życia, ostatnim wysiłkiem, podjętym by było inaczej. Wujaszek kocha Helenę, bo chce powiedzieć sam sobie, jeszcze jest czas na zmianę, jeszcze mogę mieć kobietę, zmienić swoje życie, założyć rodzinę. Nie wszystko jeszcze stracone. A jednocześnie Wujaszek wie, że wszystko już jest stracone. I to nie tylko dlatego, że ma ponad 50 lat. Dlatego, że zainwestował całe swoje życie, nie tak jak powinien, zainwestował je w miłość i podziw dla Profesora. Spędził swoje życie żyjąc nie dla siebie, żył, żeby spłacić dług, żył by zadowolić innych. I liczył na podziw, na wdzięczność. Ale nikt tego jego poświęcenia nie zauważył. Wszyscy uznali je za naturalne. A życia nie da się cofnąć. I ta miłość do Heleny jest nie tyle wołaniem o ratunek, co bardziej usprawiedliwieniem tych potwornych emocji, które teraz się w nim obudziły. Emocji, które stara się zapić wódką, zagadać niekończącymi się rozmowami z Astrowem i udawać, że te emocje to nieodwzajemniona miłość. To przecież byłoby ludzkie. To byłoby też zrozumiałe i w pewnym sensie godne pochwały. To takie romantyczne. Nieszczęśliwa miłość odmienia życie Wujaszka. Ale przecież kiedy Wujaszek zobaczy Helenę z Astrowem, zrezygnuje zbyt szybko jak na wielką miłość. Bo nie o miłość tu chodzi, ale o stracone życie i o wstyd -jak sam Wujaszek mówi – „wstyd - palące uczucie, którego nie da się porównać z żadnym innym”. Najgorsze. Wstyd, że się tak głupio, tak bezmyślnie oddało swoje życie komuś, kto tego nie był wart.

Wielkiemu „odteatralnieniu” uległa scena ze strzelaniem do Profesora. To bardzo teatralna scena. Oto jak zapisano w didaskaliach :Wujaszek wbiega z rewolwerem, oddaje dwa strzały w kierunku Profesora. Ten ucieka. Baliśmy się tej sceny. Baliśmy się, że teatralność tego gestu ośmieszy nasze próby stworzenia świata banalnego, zwykłego. Gdzie zło i rozpacz są powszednie, nasze, małe i tym bardziej przerażające. Pewnego dnia, pod koniec prób odważyliśmy się zaimprovizować tę scenę. Aktorzy już doskonale znali swoje postaci, a także sposób grania i tak po prostu zrobili tę scenę uzyskując dokładnie to, co było moim

*Hejnie
Brienne*

oczekiwaniem. Ta scena jest równie mało spektakularna, co poprzednie. Jest niezdarna. Jest to scena nie tyle o próbie zabójstwa, co o tym, jak pozbawiony nadziei człowiek, któremu właśnie odebrano resztkę godności, próbuje zawalczyć o swoją dumę. I od początku nie wierzy, że mu się to uda. Myślę, że już gdzieś za sceną, biorąc rewolwer do ręki wie, że nic z tego nie będzie, że tylko się ośmieszy. Wujaszek wie, że z rzeczywistości, w której utknał nie ma wyjścia i żadne wielkie gesty tego nie zmieniają. Zastrzelenie Profesora się oczywiście nie udaje i utwierdza Wujaszka Wanię w przeświadczeniu, że będzie co ma być, i to co było do tej pory i tak właśnie ma być. Tak ma wyglądać jego życie. Bo w ostatecznym rozrachunku Wujaszek Wania to spektakl o ludziach wypalonych, w których już nie ma potencjału zmiany. I o ludziach zaharowanych, zamęczonych.

Zarówno Wujaszek jak i Astrów są tak samo przepracowani. Praca, która mogłaby być sensem życia, ich radością, pasją, dla nich jest udręką. Jest jej za dużo i nikt za nią nie dziękuje. Obaj są tak samo zaharowani i wypaleni. I obaj spędzili życie pracując dla idei – Wujaszek dla idei wielkiego Profesora – jakby w jego wielkości mógł dostrzec cząstkę własnej wielkości. Astrów dla przyszłych pokoleń, dla ekologii, dla lepszego zdrowszego świata. Obu określa wódka. Obaj już dawno nie zapijają problemów. Oni piją bez przerwy. Ich dni dzielą się na leczenie kaca i czekanie wieczora, żeby napić się znów. Ale Astrow jest lekarzem. Leczy ludzi, wykonuje operacje. Parę miesięcy temu zmarł mu pacjent. Nigdy nie zostanie to powiedziane, ale możemy się domyślać. Pacjent mu zmarł, bo Astrow był pijany. Z własnej winy zabił człowieka. Ustaliliśmy z Piotrem Franasowiczem, grającym rolę Astrowa, że śmierć pacjenta będzie najważniejszym tematem określającym Astrowa. Tym bardziej, że on dalej pije. I dalej leczy pod wpływem alkoholu. W scenie, w której przychodzi wezwanie do chorego, prosi robotnika o kieliszek wódki. Astrow już do chorych na trzeźwo nie jeździ. On się chorych boi. Astrow utracił pewność siebie. Piotr Franasowicz obdarzył graną przez siebie postać jakąś dziwną nerwowością i skrajnym zmęczeniem. Jakby grał zajechanego na śmierć konia, który wie, że to ostatnia jego droga, to droga na rzeź. Wietrzy niebezpieczeństwo. Jego miłość do Heleny też jest bardziej próbą szukania dla siebie dróg ratunku, niż faktycznym stanem zakochania.

W „Wujaszku Wani” czas się zatrzymał. Ci bohaterowie nie są ani historyczni, ani też bardzo współcześni. Ich kostiumy mogłyby z powodzeniem odnaleźć się w obu epokach. Ich problemy są jednak jak najbardziej współczesne. Kto z nas nie ma w sobie lęku, że traci najlepsze lata życia zarabiając na kredyt, kto z nas, nie ma w sobie lęku, że nasze życie mija

bezpowrotnie i wciąż żyjemy bardziej dla innych niż dla siebie. I wciąż swojego życia nie lubimy wystarczająco. Cieszy mnie odbiór „Wujaszka Wanii”. Nie tylko entuzjastyczne recenzje. Cieszy to, że ten spektakl trafia do zwykłego widza. Jest opowieścią, która każdemu widzowi wydaje się właśnie o nim opowiedziana, właśnie o jego życiu. To niezwykle widzieć wzruszonych widzów po każdym spektaklu. Tym bardziej, że udało się w spektaklu stworzyć wiele sytuacji komediowych i widzowie podczas spektaklu reagują bardzo żywiołowo. A potem wychodzą ze spektaklu wzruszeni. To najpiękniejsza nagroda.

„Wujaszek Wania” jest spektaklem o rozczarowaniu życiem, a „Płatonow” miał być spektaklem o śmierci, o rozgoryczeniu, o samounicestwieniu. Pierwszym etapem pracy nad tekstem była niewątpliwie praca nad egzaminem trzeciego roku wydziału aktorskiego. Sięgnęliśmy wtedy po egzemplarz reżyserski Jerzego Jarockiego ze spektaklu „Płatonow akt pominięty”. Ten wspaniały spektakl był jednym z powodów, dla których zdecydowałam się studiować reżyserię teatralną. Widziałam „Płatonowa” Czechowa w reżyserii Jarockiego i spektakl „Płatonow – akt pominięty” również w jego reżyserii na festiwalu w Gdańsku. Zajmowałam się wtedy amatorsko teatrem ulicznym, tzw. teatrem alternatywnym i bojkotowałam to, co działo się w teatrach repertuarowych uważając, że zajmują się głównie dostarczaniem rozrywki dla statecznych mieszczan. Namówiona przez krytyczkę teatralną Ewę Obrębowską- Piasecką pojechałam do Gdańska, gdzie na Festiwalu organizowanym przez Macieja Nowaka, była niepowtarzalna okazja zobaczyć te dwa genialne przedstawienia, jedno po drugim. To było olśnienie. To było jak otwarcie nowych drzwi. Teatr niezwykle przejmujący, ale też teatr, którego znaki i sensy były głęboko ukryte w misternej układance. Widz był zmuszony odbywać swoistą podróż teatralną, tropiąc sensy, rozczytując metafory. Po latach ze studentami wyruszyliśmy w podobną podróż. Najpierw uważnie przeczytaliśmy „Płatonowa” Czechowa, a później analizowaliśmy adaptację Jerzego Jarockiego. W efekcie tej niezwykle ciekawej pracy powstała nasza wersja „Płatonowa”, będąca próbą uchwycenia stanu Płatonowa na chwilę przed ostatecznym upadkiem, pogrążonego w szaleństwie, w alkoholu. Na scenie została stworzona klasa szkolna – miejsce ukrycia Płatonowa z trzeciego aktu. Ale zamiast pojedynczych scen z przychodzącymi do niego kobietami, wszystkie one od razu były obecne na scenie. Rozmawiały ze sobą, nawet komentowały nawzajem swoje sceny. Płatonow był zagubiony w czasie – jednocześnie działy się sceny w czasie rzeczywistym i atakowały go sceny z przeszłości. Praca nad tym egzaminem przyniosła mi wiele satysfakcji i na nowo otworzyła drogę do „Płatonowa” Czechowa. Dotychczas bowiem spektakle Jarockiego były dla mnie wielkością tak absolutną i

wzorem tak niedoścignionym, że niweczyły każde twórcze myślenie o tym tekście. Po doświadczeniu egzaminu zaczęłam myśleć o wystawieniu „Płatonowa”. Myślałam początkowo o pójściu krok dalej niż na egzaminie. Płatonow miał być niemal nieobecny. Miał być tak pijany, że niemal nie wiedział co mówi i z kim się właściwie spotyka, a głównym motywem miała być śmierć (tak zresztą jak na egzaminie, gdzie pewnego rodzaju refren stanowiło zdanie wypowiedziane przez Osipa – „Osip przyszedł zabić”). Śmierć miała być karą, za stracone życie, za stracone marzenia, za niewykorzystanie własnych możliwości, ale też karą za krzywdy wyrządzone innym. Później pojawiła się wersja jeszcze bardziej radykalna, żeby nie było już innych kobiet – tylko Sasza i Płatonow, w ostatecznym pożegnaniu- obaj tak samo na krawędzi, oboje tak samo o krok od śmierci. Miał to być spektakl bolesny, ale bardzo poetycki. O zdradzie, o miłości, o pożegnaniu. Taka propozycję przedstawiłam dyrektorowi Teatru Śląskiego Robertowi Talarczykowi. A później zaczęły się komplikacje. Aktor mający grać Płatonowa miał tzw. terminy nie do pogodzenia. A we mnie siedział rozgrzebany temat, powołany już do życia. Decyzja, która zapadła – robimy Płatonowa bez Płatonowa – była nagła, nieprzemyślana. Ale dziękuję dyrektorowi i aktorom, za odwagę pójścia wraz ze mną w tę podróż. Kiedy zaczynaliśmy mieliśmy tylko intuicję, przeczucia, że opowieść o niespełnieniach kobiet nie potrzebuje scen miłości, by wybrzmieć swoją pieśnią rozpacz i tęsknoty. A później przyszła wojna. Przewróciła całe myślenie. W pierwszym odruchu kazała zaprzeczyć całemu sensowi robienia teatru. Nagle wszystko, co nie było pomocą humanitarną, przestało mieć sens. Cała ta sytuacja określiła naszą pracę nad „Płatonowem” na nowo. „Płatonow” stał się opowieścią o społeczeństwie. I o wojnie. Obrazem rosyjskiej inteligencji, uchwyconej na krok przed ostatecznym upadkiem. Ostatnim balem na Tytaniku. Obrazem ludzi oszalałych, pijanych, jeszcze zachłannych na życie, na miłość, a już gotujących się na zagładę, na śmierć. „Płatonow” stał się spektaklem- oskarżeniem rosyjskiej inteligencji o marazm, o niezdolność sprzeciwu, o egoizm. O wojnę. To był jedyny temat, jaki można było podjąć w czasie wojny. A jednocześnie w czasie zadawania sobie pytań o moralne prawo do wystawienia rosyjskiego autora, ten rodzaj oddania sprawiedliwości Czechowowi, wydawał mi się najsensowniejszy. Czechow przecież nie był entuzjastą rosyjskiej inteligencji, zubożałej, ale zachowującej swoją manię wielkości. Pokazywał ją w krzywym zwierciadle niespełnionych marzeń, często też nazywał swoje utwory komediami. Zaczęliśmy więc pracować nad tak pomyślanym „Płatonowem”. Płatonow się nie pojawia -choć na niego czekają. Czekają aż przyjdzie i spełni swoją rolę błazna. Tego, który wszystko potrafi ośmieszyć, podważyć, przywołać prawdę i podstawić pod nos jej obnażające lustro. Ale Płatonow nie przychodzi. Nie przychodzi ten, który

uporządkuje świat przez oczyszczający śniech. I zostajemy sami. Sami na chwilę przed końcem świata. Ostatnia kolacja, potańcówka, sztuczne ognie – ostatnie przyjęcie przed licytacją majątku. Tak pomyślany „Płatonow” miał być oskarżeniem rosyjskiej inteligencji – tej która nigdy nie wyciągnęła konsekwencji ze swojej wiedzy, majątku czy pochodzenia.

Tej, która nigdy nie stała się mechanizmem napędowym rosyjskiego społeczeństwa. Nigdy nie wzięła odpowiedzialności za ten kraj i teraz kiedy trwa wojna w Ukrainie, nie słychać głosu sprzeciwu rosyjskich elit. Poza nielicznymi, poza wyjątkami. Sytuacja wojenna, której wszyscy staliśmy się uczestnikami, odcisnęła swoje piętno na pracy. Kiedy ujawniono zbrodnie w Buczy jasne dla nas wszystkich pracujących nad tym przedstawieniem stało się, że nasza wypowiedź musi być jeszcze radykalniejsza. Wtedy zmieniłam postać Marii (Agnieszka Radzikowska) i stała się ona tą, która budzi sumienia. Próbuje budzić. Przepisując postać Marii skorzystałam z tekstów Sorokina i Sołomonowa – ich listów otwartych, ich oficjalnego sprzeciwu przeciwko wojnie w Ukrainie. Maria mówi tymi tekstami o Putinie, o wojnie i o jej ofiarach. Najważniejsza jest scena, kiedy Maria przerywa zabawę w majątku Wojnicewów. Przerywa zabawę w majątku Anny Wojnicew, Generalowej, kobiety, do której należy w tym miejscu pierwsze i ostatnie słowo. I Anna w odpowiedzi zaczyna śpiewać. Do śpiewu Anny dołączają inni i tak śpiewają wszyscy – śpiewają o wielkiej Rosji, o wielkich przestrzeniach kraju, który kochają. A Maria krzyczy, tym głośniejsze im głośniejsze oni śpiewają, o tym, żeby się obudzili, żeby przestali wreszcie się okłamywać, żeby przestali tęsknić do wielkiej Rosji w której nigdy nie żyli, żeby zatrzymali rozlew krwi, żeby się obudzili, bo obudzić się trzeba.

Zakończeniem wątku Marii, jest scena rozstania Marii z Nikołajem, do której dopisałam atak wściekłości Nikołaja, że on nie chce wolności, że się wolności boi, że nie chce żadnego przebudzenia, nie chce samodzielnie myśleć. I Maria odchodzi. A oni zostają, by dokończyć tę noc upadku, w czasie której Głagoliew odejdzie i ostatecznie nie kupi majątku, po tym jak Anna odepchnie jego zaloty jak gwałt, Sasza dowie się, w którym miejscu kobiecej układanki znajduje się dla zdradzającego ją Płatonowa, Osipa zabiją. Anna straci wszystko i nie przyjdzie do niej Płatonow na ostatnią, tak upragnioną noc miłości.

Mimo ważności tematu politycznego, bardzo chciałam, żeby opowieść o ludziach pozostała ważna i dotkliwa. I żeby nie straciła tak ważnej u Czechowa umiejętności sięgania do naszych dusz. To przecież u tego autora, patrząc na scenę, patrzymy na samych siebie. Poza opowieścią o rosyjskim społeczeństwie, najważniejsza jest w tym spektaklu opowieść o

Annie (wielka rola Anny Kadulskiej), starzejącej się kobiecie, która nie umie i nie chce się z tą starością pogodzić. O kobiecie silnej, dumnej, która nie umie i nie chce zaczynać życia po raz kolejny, ale już nie jako generałowa posiadająca majątek, wdowa po generale, rozdająca karty i szanowana w okolicy. Kiedy nadejdzie rano i dowie się, że już po licytacji i bank sprzedał majątek, będzie już nikim. A w tę noc ratować ją może tylko miłość. I nie miłość Osipa, której nie może i nie umie odwzajemnić, ale miłość Płatonowa. Ale Płatonow nie przychodzi. Płatonow już nigdy nie przyjdzie.

Praca nad tym przedstawieniem była dopełnieniem mojego spotkania z Czechowem i pierwszą całkowicie autorską adaptacją tekstu. To była dla mnie fascynująca praca, także poprzez spotkanie z wyjątkowymi aktorami, niezwykle twórczo uczestniczącymi w procesie powstawania spektaklu. Pozwoliła mi uwierzyć w siłę wypowiedzi poprzez teatr, ale przede wszystkim pozwoliła mi uwierzyć w sens bardzo autorskiego podejścia do tekstu i mimo, że to „Wujaszek Wania” zdobywa laury na wszelkich możliwych festiwalach, to praca nad „Płatonowem” jest dla mnie jakimś zamknięciem cyklu. Po pięćdziesięciu wyreżyserowanych spektaklach, po licznych nagrodach i sukcesach związanych z prowadzeniem teatru, bardzo potrzebuję nowych otwarć i przededefiniowania mojej pracy. Bo teatr przede wszystkim – mocno w to wierzę - jest ruchem i nie znosi stagnacji, samozadowolenia i chodzenia utartymi ścieżkami. Teatr musi być ciągle przygodą, którą z każdym nowym przedstawieniem zaczynasz z bezradnością dziecka stawiającego pierwsze kroki i z dziecięcą otwartością na świat i zaciętością w jego poznawaniu. Tylko niewiedza może nas ocalić. Pozwala otworzyć się na nowe. I tworzyć. Odwaga i wybieranie wciąż nowych ścieżek są potwierdzeniem miłości do teatru i wartości naszej drogi. Cieszę się, że tworząc w tak krótkim odstępie czasu te dwa przedstawienia oparte na tekstach Czechowa udało mi się uniknąć powtórzeń i gotowych rozwiązań. Teraz pewien cykl wyznaczony dawno temu przez „Płatonowa -Akt pominięty” Jerzego Jarockiego dobiegł końca. Czas na nowe przygody.

Magdalena
Bogdziewicz

**Wykaz osiągnięć naukowych albo artystycznych, stanowiących znaczny wkład w rozwój
określonej dyscypliny**

**I. WYKAZ OSIĄGNIĘĆ NAUKOWYCH ALBO ARTYSTYCZNYCH,
O KTÓRYCH MOWA W ART. 219 UST. 1. PKT 2 USTAWY**

1. Monografia naukowa, zgodnie z art. 219 ust. 1. pkt 2a ustawy; lub
NIE DOTYCZY
2. Cykl powiązanych tematycznie artykułów naukowych, zgodnie z art. 219 ust. 1. pkt 2b
ustawy; lub
NIE DOTYCZY
3. Wykaz zrealizowanych oryginalnych osiągnięć projektowych, konstrukcyjnych,
technologicznych lub artystycznych, zgodnie z art. 219 ust. 1. pkt 2c ustawy.

WYKAZ ZREALIZOWANYCH PRZEDSTAWIEŃ TEATRALNYCH

Jerzy Łukosz **Powrót**

forma twórczości: adaptacja, reżyseria

teatr: Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego Zielona Góra

data premiery: 2001-10-28

Radosław Figura **Prawdziwa historia głupiego Jasia**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego Radom

data premiery: 2002-03-16

Stefan Themerson **Przygody Pędrka Wyrzutka**

forma twórczości: adaptacja, reżyseria

teatr: Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego Radom

data premiery: 2003-01-04



Petr Zelenka **Opowieści o zwyczajnym szaleństwie**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego Zielona Góra

data premiery: 2003-03-02

Andrzej Saramonowicz **Testosteron**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr Jeleniogórski im. Cypriana Kamila Norwida (Scena Dramatyczna) Jelenia Góra

data premiery: 2003-09-1

Iwan Wyrypajew **Tlen**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera Warszawa

data premiery: 2003-11-14

Marek Modzelewski **Koronacja**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego Zielona Góra

data premiery: 2004-03-20

Jewgienij Griszkowicz **Jednocześnie**

forma twórczości: reżyseria

teatr: przedstawienie impresaryjne

data premiery: 2004-04-02

Grand Prix - XIII Międzynarodowy Festiwal Teatralny „Zderzenie” w Kłodzku –dla monodramu „Jednocześnie” - rok przyznania 2004

Grand Prix- XXXIII Festiwalu Monodramu WROSTJA –dla monodramu „Jednocześnie” - rok przyznania 2004

Dea Loher **Sinobrody nadzieja kobiet**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr im. Jana Kochanowskiego Opole

data premiery: 2004-09-11

Ariano Suassuna **Testament psa**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr Polski im. Hieronima Konieczki Bydgoszcz

data premiery: 2005-02-05

Peter Barnes **Czerwone nosy**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr Jeleniogórski im. Cypriana Kamila Norwida (Scena Dramatyczna) Jelenia Góra

data premiery: 2005-09-17

Marek Modzelewski **Dotyk**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera Warszawa

data premiery: 2005-10-22

nagroda indywidualna za reżyserię - XII Ogólnopolski Konkurs na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej – rok przyznania 2006

Bohumil Hrabal **Miasteczko, w którym czas się zatrzymał**

forma twórczości: adaptacja, reżyseria

teatr: Teatr Powszechny w Łodzi Łódź

data premiery: 2006-04-29

Lucia Frangione **Espresso**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr Jeleniogórski im. Cypriana Kamila Norwida (Scena Dramatyczna) Jelenia Góra

data premiery: 2006-11-04



Włodimir Zujew **Osaczeni**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr im. Stefana Jaracza Łódź

data premiery: 2007-02-10

Nagroda Dziennikarzy - VI Festiwalu Prapremier w Bydgoszczy – rok przyznania 2007

*Grand Prix - VIII Festiwal Dramaturgii Współczesnej Rzeczywistość Przedstawiona w Zabrze
- rok przyznania 2008*

*Nagroda Publiczności - VIII Festiwal Dramaturgii Współczesnej Rzeczywistość
Przedstawiona w Zabrze - rok przyznania 2008*

*Nagroda indywidualna za reżyserię- VIII Festiwal Dramaturgii Współczesnej Rzeczywistość
Przedstawiona w Zabrze - rok przyznania 2008*

Amanita Muskaria **Daily Soup**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr Narodowy Warszawa

data premiery: 2007-05-26

Andrew Bovell **Językami mówić będą**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera Warszawa

data premiery: 2008-03-07

Anthony Neilson **Zszywanie**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr im. Stefana Jaracza Łódź

data premiery: 2008-09-13



William Shakespeare **Hamlet**

forma twórczości: opracowanie tekstu, reżyseria

teatr: Teatr im. Wilama Horzycy Toruń

data premiery: 2008-11-08

Jerzy Andrzejewski **Bramy raju**

forma twórczości: adaptacja, reżyseria

teatr: Teatr im. Stefana Jaracza Łódź

data premiery: 2009-09-12

Zyta Rudzka **Nawigacja Nocą**

Forma twórczości : reżyseria radiowa

Teatr Polskiego Radia – finał Festiwalu Nowe Słuchowiska Polskiego Radia

2009- 12- 27 Program III Polskiego Radia

Wasilij Sigariew **Plastelina**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr Studyjny PWSFTviT Łódź

data premiery: 2010-01-15

Tennessee Williams **Kotka na rozpalonym, blaszanym dachu**

forma twórczości: reżyseria, scenografia

teatr: Teatr im. Stefana Jaracza Łódź

data premiery: 2010-04-24

Lucia Frangione **Espresso**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera Warszawa

data premiery: 2011-05-28

Life In the

Biljana Srbljanović **Barbelo, o psach i dzieciach**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr Bagatela im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego Kraków

data premiery: 2011-09-10

Jewgienij Griszkowicz **Oblężenie**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr Bagatela im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego Kraków

data premiery: 2011-10-08

Bernard-Marie Koltès **Roberto Zucco**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr Studyjny PWSFTviT Łódź

data premiery: 2012-02-11

Ingmar Bergman **Jajo węża**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr im. Stefana Jaracza Łódź

data premiery: 2012-09-30

Yasmina Reza **Bóg mordu**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr 6.piętro Warszawa

data premiery: 2012-11-10

Dorota Masłowska **Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr Studyjny PWSFTviT Łódź

data premiery: 2013-03-23

Fausto Paravidino **Martwa natura w rowie**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy Warszawa

data premiery: 2013-06-01

Stig Larsson **V.I.P.**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr Bagatela im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego Kraków

data premiery: 2013-12-28

Antoni Czechow **Trzy siostry**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy Warszawa

data premiery: 2014-03-09

Artur Pałyga **Tato**

forma twórczości: reżyseria, reżyseria światła

teatr: Teatr Bagatela im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego Kraków

data premiery: 2014-10-05

*nagroda indywidualna za reżyserię - XV Jubileuszowy Festiwal Dramaturgii Współczesnej
"Rzeczywistość przedstawiona" -rok otrzymania 2015*

*nagroda zespołowa dla twórców spektaklu- XV Jubileuszowy Festiwal Dramaturgii
Współczesnej "Rzeczywistość przedstawiona" -rok otrzymania 2015*

Grand Prix - XIX Ogólnopolski Festiwal Komедии Talia w Tarnowie- rok otrzymania 2015

*nagroda indywidualna za reżyserię - XIX Ogólnopolski Festiwal Komедии Talia w Tarnowie-
rok otrzymania 2015*

*Nagrodę Publiczności- 10. Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych R@port w Gdyni - rok
otrzymania 2015*

*Nagrodę indywidualną za reżyserię - 21. Ogólnopolski Konkurs na Wystawienie Polskiej
Sztuki Współczesnej - rok otrzymania 2015*

*Nagrodę indywidualną za reżyserię - Polkowice - XVII Festiwal "Oblicza Teatru"
Polkowickie Dni Teatru - Złoty Miedziak rok otrzymania 2016*



Gabriela Zapolska **Ich czworo**

forma twórczości: reżyseria, reżyseria światła

teatr: Teatr im. Stefana Jaracza Łódź

data premiery: 2014-10-26

nagroda indywidualna za reżyserię - Konkurs na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Polskiej "Klasyka Żywa" - rok otrzymania 2015

Złota maska- nagroda dziennikarzy łódzkich za najlepsze przedstawienie sezonu 2014/2015 – rok otrzymania 2015

-Złoty Miedziak - nagroda dla najlepszego spektaklu XVII Festiwal "Oblicza Teatru" Polkowickie Dni Teatru - rok otrzymania 2016

nagroda indywidualna za reżyserię - -Złoty Miedziak - XVII Festiwal "Oblicza Teatru" Polkowickie Dni Teatru - rok otrzymania 2016

Hanoch Levin **Wzrusz moje serce**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy Warszawa

data premiery: 2015-03-06

Hanoch Levin **Płomień żądy**

forma twórczości: reżyseria, reżyseria światła

teatr: Teatr Bagatela im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego Kraków

data premiery: 2015-10-01

Fiodor Dostojewski **Zbrodnia i kara**

forma twórczości: adaptacja, reżyseria

teatr: Teatr im. Aleksandra Fredry Gniezno

data premiery: 2016-04-17

Artur Pałyga **Rewizor. Będzie wojna!**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr Ludowy Kraków-Nowa Huta

data premiery: 2017-01-22

Dejan Dukovski **Beczka prochu**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr Studyjny PWSFTviT Łódź

data premiery: 2017-04-08

Zygmunt Konieczny **Zahipnotyzuj mnie. Piosenki Zygmunta Koniecznego**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr Ludowy Kraków-Nowa Huta

data premiery: 2017-10-07

„Bulawa hetmańska” - nagroda główna 43 Zamojskiego Lata Teatralnego – rok otrzymania 2018

Stanisław Wyspiański **Sędziowie**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr Ludowy Kraków-Nowa Huta

data premiery: 2018-01-21

Katarzyna Dworak, Paweł Wolak **Gdy przyjdzie sen**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr Ludowy Kraków-Nowa Huta

data premiery: 2018-09-21

nagroda publiczności dla spektaklu- Katowice- festiwal „XIX Karnawał komedii” - rok otrzymania 2018

nagroda główna za reżyserię - XIX Ogólnopolski Festiwalu „Rzeczywistość przedstawiona” w Zabrzu – rok otrzymania 2019

Ingmar Villqist **Noc Helvera**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr im. Stefana Jaracza Łódź

data premiery: 2019-01-24

Łatwo uste Bogusław

Tony Kushner **Anioły w Ameryce**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr Studyjny PWSFTviT Łódź

data premiery: 2019-02-23

Martyna Majok **Koszt życia**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr Śląski w Katowicach

data premiery: 2019-09-20

PRZEDSTAWIENIA TEATRALNE WYREŻYSEROWANE PO UZYSKANIU STOPNIA
DOKTORA

Tony Kushner **Anioły w Ameryce**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr Ludowy w Krakowie

data premiery: 2019-12-08

Antoni Czechow **Wujaszek Wania**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr Ludowy w Krakowie

data premiery: 2019-12-08

*INFERNO GRAND PRIX 2021 - Nagroda Główna XIV Festiwalu Boska Komedia – rok
otrzymania 2021*

Grand Prix Kaliskie Spotkania Teatralne - rok otrzymania 2022

nagroda indywidualna za reżyserię Festiwal Arcydzieł Rzeszów - rok otrzymania 2022

Tennessee Williams **Tramwaj zwany pożądaniem**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr Ochoty w Warszawie

data premiery: 2021-09-11



Marek Modzelewski **Wstyd**

forma twórczości: reżyseria

teatr: Teatr Ludowy w Krakowie

data premiery: 2021-12-08

Antoni Czechow **Płatonow**

forma twórczości: reżyseria, adaptacja

teatr: Teatr Śląski w Katowicach

data premiery: 2022-06

Artur Miller **Śmierć komiwojażera**

Forma twórczości : reżyseria

Teatr : Teatr Ludowy w Krakowie

Data premiery : 18.03.2023

reżyseria filmowa:

Tajemnice Teatru Ludowego

forma twórczości: reżyseria, scenariusz – bajka dla dzieci

produkcja Teatr Ludowy dzięki środkom z MKiDN i Gminy miejskiej – Kraków w ramach twórczości online Teatru Ludowego

Nixon Nixon – impresja

– scenariusz i reżyseria na podstawie sztuki Nixon Nixon

produkcja Teatr Ludowy dzięki środkom z MKiDN i Gminy miejskiej – Kraków- w ramach twórczości online Teatru Ludowego

inne :

Artur Pałyga Gotki

Forma twórczości : reżyseria czytania performatywnego

Instytut Teatralny im Raszewskiego w Warszawie

04.04.2023



II. WYKAZ AKTYWNOŚCI NAUKOWEJ ALBO ARTYSTYCZNEJ

1. Wykaz opublikowanych monografii naukowych (z zaznaczeniem pozycji niewymienionych w pkt I.1) NIE DOTYCZY
2. Wykaz opublikowanych rozdziałów w monografiach naukowych. NIE DOTYCZY
3. Wykaz członkostwa w redakcjach naukowych monografii. NIE DOTYCZY
4. Wykaz opublikowanych artykułów w czasopismach naukowych (z zaznaczeniem pozycji niewymienionych w pkt I.2). NIE DOTYCZY
5. Wykaz osiągnięć projektowych, konstrukcyjnych, technologicznych (z zaznaczeniem pozycji niewymienionych w pkt I.3). NIE DOTYCZY
6. Wykaz publicznych realizacji dzieł artystycznych (z zaznaczeniem pozycji niewymienionych w pkt I.3).

Prezentacja przedstawień dyplomowych i egzaminów na Festiwalach i nagrody związane z działalnością dydaktyczną(dla studentów grających w przedstawieniach)

2010 – XXVIII Festiwal Szkół Teatralnych w Łodzi – „Plastelina”

Nagroda Zespołowa dla spektaklu „Plastelina”- przyznana wykonawcom przedstawienia: Michałowi Jarosowi, Orianie Soice, Andrzejowi Niemytowi, Jakubowi Mrozowi, Marcinowi Włodarskiemu, Agnieszce Żulewskiej, Małgorzacie Kocik, Michałowi Sękiewiczowi, Piotrowi Jęczarze, Janowi Marcinowskiemu, Annie Sandowicz, Joannie Koc.

Pierwsza nagroda za najlepszą rolę męską - Michał Jaros,

Pierwsza nagroda za najlepszą rolę męską - Andrzej Niemyt

Nagroda Radia Łódź dla najlepszego aktora - Andrzej Niemyt

Nagroda dla najbardziej "elektryzującej" aktorki - Agnieszka Żulewska

2012- XXX. Festiwal Szkół Teatralnych w Łodzi - „Roberto Zucco”

Nagroda za wybitną osobowość sceniczną - Mateusz Król z PWSFTviT w Łodzi

2013 - XXXI. Festiwal Szkół Teatralnych w Łodzi „Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku”

Nagroda - Magdalena Drab

Wyróżnienie - Marta Jarczevska

2017 -35. Festiwal Szkół Teatralnych w Łodzi „Beczka prochu”

Nagroda aktorska - Kamil Wodka, Marianna Zydek

Wyróżnienie - Piotr Choma

Nagroda im. Jana Machulskiego - Kamil Wodka

Nagroda Publiczności - Marianna Zydek , Cezary Kołacz

Nagroda KALEJDOSKOPU -Zuzanna Zielińska

2019- 37.Festiwal Szkół Teatralnych w Łodzi „Anioły w Ameryce”

Główna Nagroda - Elżbieta Zajko

Nagroda aktorska - Ksenia Tchórzko

Nagroda Opus Film - Ksenia Tchórzko

Nagroda publiczności dla Najbardziej Elektryzującej Aktorki - Elżbieta Zajko

Nagroda Łódzkich Dziennikarzy - Elżbieta Zajko

Nagroda KALEJDOSKOPU - Paweł Głowaty

Złota Maską za najlepszy debiut aktorski w sezonie 2018/2019 - Elżbieta Zajko

Nagrody na festiwalach międzynarodowych

Tomasz Lipiński, student V roku Wydziału Aktorskiego Szkoły Filmowej w Łodzi, zdobył nagrodę za najlepszą rolę męską na Międzynarodowym Festiwalu Szkół Teatralnych w Brnie 2013

Egzamin z przedmiotu rola współczesna na roku III na podstawie sztuki Martyny Majok „Koszt życia” zdobył - Nagrodę Główną ZŁOTY LIŚĆ na 4.Jeseni Pozorišni Kustendorf Festival /Serbia (w obsadzie aktorów dyplomowego roku: Julia Chatys, Dorota Ptaszek, Mikołaj Bartosiewicz, Hubert Kowalczyk, Wiktor Piechowski, Aleksander Rudziński, Michał Włodarczyk).

Wykaz prezentacji przedstawień na festiwalach ogólnopolskich i międzynarodowych w czasie po uzyskaniu stopnia doktora

Prezentacja przedstawienia w ramach projektu Ministerialnego Teatr Polska (ogólnopolski program promocji teatru wśród mieszkańców miejscowości mających ograniczony dostęp do teatru) realizowanego przez Instytut Teatralny – spektakl „Koszt życia”- 2020, spektakl „Gdy przyjdzie sen”- 2021

Spektakl „Gdy przyjdzie sen”

XIX Ogólnopolski Festiwal „Rzeczywistość przedstawiona” w Zabrzu

Spektakl „Wstyd”

Festiwal „Zamojskie Lato Teatralne” 2022

Letni Ogród Teatralny w Katowicach 2022

Spektakl gościnnie prezentowany w Budapeszcie na Scenie w Aranytiz

Kozzi Film Festiwal w Zielonej Górze 2023

Spektakl „Tramwaj zwany pożądaniem

4 Międzynarodowy Festiwal Teatralny w Kielcach - 2022

Spektakl „Wujaszek Wania”

Festiwal Boska Komedia w Krakowie - 2021,

Teatr Konesera Katowice- 2022,

Festiwal Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych w Łodzi- 2022,

Festiwal Sztuki Aktorskiej – Kaliskie spotkania Teatralne w Kaliszu - 2022,

Festiwal – Warszawskie Spotkania Teatralne - 2022,

Festiwal Scena Wolności w Słupsku - 2022,

Festiwal Arcydzieł w Rzeszowie - 2022,

Prezentacja w Teatrze Starym w Lublinie – 2022

Prezentacja w Teatrze Imka - 2022

Międzynarodowy Festiwal Regionów w Hradec Kralove – 2022

Spektakl „Płatonow”

Festiwal Sztuki Aktorskiej w Kaliszu - 2023

7. Wykaz wystąpień na krajowych lub międzynarodowych konferencjach naukowych lub artystycznych, z wyszczególnieniem przedstawionych wykładów na zaproszenie i wykładów plenarnych. NIE DOTYCZY
8. Wykaz udziału w komitetach organizacyjnych i naukowych konferencji krajowych lub międzynarodowych, z podaniem pełnionej funkcji. NIE DOTYCZY
9. Wykaz uczestnictwa w pracach zespołów badawczych realizujących projekty finansowane w drodze konkursów krajowych lub zagranicznych, z podziałem na projekty zrealizowane i będące w toku realizacji, oraz z uwzględnieniem informacji o pełnionej funkcji w ramach prac zespołów. NIE DOTYCZY

Ligonia Bogdan

10. Wykaz członkostwa w międzynarodowych lub krajowych organizacjach i towarzystwach naukowych wraz z informacją o pełnionych funkcjach. NIE DOTYCZY
11. Wykaz staży w instytucjach naukowych lub artystycznych, w tym zagranicznych, z podaniem miejsca, terminu, czasu trwania stażu i jego charakteru. NIE DOTYCZY
12. Wykaz członkostwa w komitetach redakcyjnych i radach naukowych czasopism wraz z informacją o pełnionych funkcjach (np. redaktora naczelnego, przewodniczącego rady naukowej, itp.). NIE DOTYCZY
13. Wykaz recenzowanych prac naukowych lub artystycznych, w szczególności publikowanych w czasopismach międzynarodowych. NIE DOTYCZY
14. Wykaz uczestnictwa w programach europejskich lub innych programach międzynarodowych.

Jestem liderem polskiej grupy w ramach międzynarodowego projektu „Play on”- powstałego ramach Kreatywnej Europy (jako dyrektor Teatru Ludowego) od grudnia 2019 - do czerwca 2024 (grupa zawiera reżyserów, ekspertów technologicznych, scenografów, dramaturgów)

Teatr Ludowy jest partnerem międzynarodowego projektu „Play On!” powstałego w ramach Kreatywnej Europy wraz z teatrami VAT Teater z Estonii, Teatro Elsinor z Włoch, Pilot Theater z Wielkiej Brytanii, Teatret Vart z Norwegii, Landestheater Linz z Austrii, Theater Dortmund z Niemiec, Teatro O Bando z Portugalii, Kolibri Szinhaz z Węgier. Projekt „Play on” jest rozpisany na lata 2020- 2024 współpracą teatrów w zakresie poszukiwań nowej formy narracji teatralnej skierowanej do młodego widza. Współpracując z tymi teatrami jednocześnie podejmujemy współpracę z : Tallinn University of Technology, University of Dortmund (DE), Università di Modena, University of Applied Science; Linz (AT) Department Media Technique and Design, University of Fine Arts Budapest, Technical University Lisbon, Norwegian University of Science and Technology.

15. Wykaz udziału w zespołach badawczych, realizujących projekty inne niż określone w pkt. II.9. NIE DOTYCZY
16. Wykaz uczestnictwa w zespołach oceniających wnioski o finansowanie badań, wnioski o przyznanie nagród naukowych, wnioski w innych konkursach mających charakter naukowy lub dydaktyczny.

DRAMATOPISANIE – członek kapituły programu stypendialnego służącego wspieraniu polskiej dramaturgii współczesnej prowadzonego przez Instytut Teatralny im Zbigniewa Raszewskiego- trzy edycje

- I- 2020
- II- 2021
- III- 2022

III. WSPÓŁPRA Z OTOCZENIEM SPOŁECZNYM I GOSPODARCZYM



1. Wykaz dorobku technologicznego. NIE DOTYCZY
2. Współpraca z sektorem gospodarczym. NIE DOTYCZY
3. Wykaz uzyskanych praw własności przemysłowej, w tym uzyskanych patentów krajowych lub międzynarodowych. NIE DOTYCZY
4. Wykaz wdrożonych technologii. NIE DOTYCZY
5. wykaz wykonanych ekspertyz lub innych opracowań wykonanych na zamówienie instytucji publicznych lub przedsiębiorców. NIE DOTYCZY
6. Wykaz udziału w zespołach eksperckich lub konkursowych.

Udział w pracach jury festiwalu i konkursów

XXVII Festiwal Szkół Teatralnych – 2009

VI Ogólnopolski konkurs na Dramat – Windowisko - 2009

XXII Ogólnopolski Konkurs na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej - 2016

XXI Ogólnopolski Festiwal Komedii Talia w Tarnowie 2017

XIV Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych Raport W Gdyni- 2019

LX Kaliskie Spotkania Teatralne w Kaliszu - 2020

XI Forum Młodej Reżyserii – 2021

VII Komediopisanie – Teatr Powszechny w Łodzi - 2023

7. Wykaz projektów artystycznych realizowanych ze środowiskami pozaartystycznymi.

Od 2016 roku jestem Dyrektorem Naczelnym i Artystycznym w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie. Realizujemy projekty społeczno – artystyczne przy wsparciu Fundacja Ukryte Skrzydła, Stowarzyszenie Lions Club Kraków, Fundacja dla AGH – min. realizowaliśmy warsztaty dla dzieci ukraińskich, projekt „Sąsiedzkie śpiewanie” – projekt integracyjny polsko-ukraiński.

IV. DANE NAUKOMETRYCZNE

1. Impact Factor (w dziedzinach i dyscyplinach, w których parametr ten jest powszechnie używany jako wskaźnik naukometryczny).
2. Liczba cytowań publikacji wnioskodawcy, z oddzielnym uwzględnieniem autocytowań.
3. Indeks Hirscha.


..... (podpis wnioskodawcy)