didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/rola-jako-przestrzen-performatywna-strategie-dystansu-i-obecnosci-w-pracy-aktorki

/ AKTORKI

Rola jako przestrzeń performatywna. Strategie dystansu i obecności w pracy aktorki

Milena Gauer

Jako aktorka nie czuję się komfortowo w roli osoby tworzącej „postać". Zadania aktorskie takie jak: „konstruowanie postaci", „wchodzenie w rolę", „zrzucanie z siebie roli" oraz deklaracje: „to nie ja – to moja postać", zawsze mnie uwierały. Nie odnajdywałam się w takim podejściu i długo poszukiwałam odpowiedzi – dlaczego. Tradycyjne tworzenie postaci, oparte na budowaniu wewnętrznych motywacji z wyobrażonej perspektywy, a także charakterystyczności ruchowej i głosowej w określonych okolicznościach, nie odpowiada w pełni mojemu doświadczeniu scenicznemu. Choć sama jako pedagożka korzystam z metod Konstantego Stanisławskiego i Michaiła Czechowa, które stanowią fundament nauczania aktorstwa w szkołach teatralnych, to uważam, że kondycja współczesnej, świadomej i samodzielnej osoby aktorskiej wymaga elastyczności. Potrzebujemy sięgać po strategie performatywne, opisane przez Philipa Auslandera, a wcześniej przez Bertolta

Brechta. Praca nad rolą staje się wówczas nie tylko kreowaniem postaci, ale również wprowadzaniem widza w stan aktywnego myślenia o rzeczywistości.

„Aktor musi pokazać nie tylko, co sam sądzi o roli, lecz także, co jego zdaniem rola sądzi o samej sobie" (*Brecht on Theatre*, 1964, s. 137). Takie podejście rodzi współodpowiedzialność za projekt, twórczą czujność i gotowość do nieustannego bycia „tu i teraz". Pozwala budować uważność w relacji z partnerem scenicznym i widzem.

Pytania, które zadaję sobie przy pracy nad każdym spektaklem, mogłyby pojawić się również w bardziej tradycyjnym modelu: jaka jest moja relacja z publicznością; jaka jest moja relacja z partnerami; jakie są okoliczności założone; jaki jest cel; jaka stawka; jak mogę aktywnie budować kontakt; jakich narzędzi używam? Jednak nie zadaję ich sobie jedynie z pozycji postaci i kontekstu materiału literackiego, ale także z pozycji performerki *in and out*, która wchodzi w sytuację dramatyczną, ale robi to świadomie i może balansować między tymi dwoma porządkami. Takie podejście daje mi twórczą wolność. Rola przepływa przez ciało, umysł i serce – to doświadczenie zmysłowe, dalekie od „wcielania się" w sztuczny konstrukt. Jeśli się zgubię, rozproszę, mogę wrócić do struktury: do kontaktu z widzem, z partnerem, do celu – to daje poczucie sprawczości i współtworzenia.

Ważną inspiracją jest dla mnie metoda Declana Donnellana, opisana w książce *Aktor i cel.* Służy mi nie tylko jako narzędzie warsztatowe, ale przede wszystkim stanowi filozofię obecności scenicznej. Jej centrum to skierowanie uwagi poza siebie – w stronę celu (*targetu)*. Może nim być partner, obiekt, działanie, idea – coś, co angażuje uwagę i energię aktorską – konkretnie i zewnętrznie.

> Aktor nie może nic zrobić, jeśli nie ma celu. […] Jedyne, co aktor może zagrać to czasowniki, które wiążą się z konkretnym celem. Cel jest rodzajem obiektu, obecnego bezpośrednio lub niebezpośrednio, konkretną rzeczą możliwą do zobaczenia, do odczucia, rzeczą, która spełnia potrzebę. To, czym cel faktycznie jest może zmieniać się z minuty na minutę. Wybór jest rozległy. Ale aktor, który nie ma celu, nie jest w stanie zrobić absolutnie nic, gdyż cel jest dla aktora źródłem życia (Donnellan, 2009, s. 18-19).

To oznacza rezygnację z introspekcji na rzecz działania. Emocje nie są punktem wyjścia, lecz skutkiem dobrze ukierunkowanego działania. Donnellan wprost odrzuca pojęcie „grania roli" jako wewnętrznej manipulacji psychiką i oferuje konkretne zadania, które prowadzą do naturalnej ekspresji. Metoda ta daje mi zakorzenienie w ciele, autentyczność, swobodę i intensywny kontakt z partnerem i publicznością. Choć zarówno Donnellan, jak i Stanisławski dążą do „prawdy scenicznej", to ich drogi są odmienne. Wczesny Stanisławski opierał się na „pamięci emocjonalnej" i „kręgu uwagi" (Stanisławski, 2010, t. I, s. 129-130, 331), Donnellan kieruje energię aktora na zewnątrz, ku celowi. Kluczową różnicą między obiema koncepcjami jest zatem kierunek działania. W systemie Stanisławskiego koncentracja ma charakter *inward-outward*, to znaczy zaczyna się w wewnętrznej przestrzeni aktora i stopniowo projektuje się na zewnątrz. W metodzie Donnellana przeciwnie – to *outward-inward*, gdzie kontakt z przeszkodą zewnętrzną inicjuje autentyczną reakcję wewnętrzną. Stanisławski buduje od „ja" w stronę świata, Donnellan zakłada, że „ja" nie istnieje bez relacji z celem. Kolejna różnica dotyczy statusu uwagi jako narzędzia. Dla Stanisławskiego uwaga jest polem, które należy kontrolować, kształtować, chronić. Dla Donnellana uwaga to energia, która musi mieć

wektor – kierunek przepływu. Jej jakość zależy nie od jej skupienia, lecz od prawdziwości przeszkody i wyrazistości celu. Innymi słowy, Donnellan proponuje podejście bardziej performatywne, ukierunkowane na działanie i jego dramaturgię, natomiast Stanisławski akcentuje aspekt psychofizycznej obecności i ciągłości koncentracji.

Niniejszy artykuł zawiera refleksję nad trzema rolami, które stworzyłam w 2024 roku w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie, pracując z trzema duetami twórczymi, posługującymi się bardzo odmiennymi narzędziami artystycznymi. W każdej z prac przyjęcie pozycji współtwórczyni i obecnej performerki było świadomym wyborem, choć każdorazowo funkcjonowało inaczej. To świadectwo z wnętrza procesu, z miejsca doświadczania, poszukiwań, niepewności i odkryć. Nie interesuje mnie opisanie gotowych ról, chcę pokazać, jak wyglądała moja droga do tych zadań, przybliżam strategie, które towarzyszą mi w scenicznej praktyce i pozwalają rozwiązywać twórcze zagadki, które napotykam. Analiza tych ról pozwoli mi prześledzić, jak poprzez świadome operowanie strategiami wywodzącymi się z tradycji Brechta, metody Declana Donnellana i tak zwanego aktorstwa performatywnego możliwe jest tworzenie scenicznej obecności, która angażuje estetycznie, politycznie i społecznie, daje ogromną satysfakcję artystyczną i poczucie twórczej sprawczości.

Praca nad rolą Justyny Szafryńskiej: między pamięcią a performansem

Spektakl *Nie smućcie się. Ja zawsze będę z Wami* miał premierę 22 marca 2024 roku w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie. Przedstawienie jest artystyczną interpretacją wydarzeń z 1877 roku, kiedy to w Gietrzwałdzie na Warmii doszło do objawień maryjnych, uznanych przez Watykan za

autentyczne. Głównymi postaciami tych wydarzeń były dwie młode wizjonerki: dwunastoletnia Barbara Samulowska i trzynastoletnia Justyna Szafryńska. Obie, zgodnie z przekazem Matki Boskiej, wstąpiły do zakonu Szarytek. Barbara pozostała w zgromadzeniu aż do śmierci, podczas gdy Justyna, w wieku trzydziestu trzech lat, opuściła zakon, a jej dalsze losy pozostają nieznane. Spektakl w reżyserii Wiktora Rubina i dramat Jolanty Janiczak oddają głos „zapomnianej" wizjonerce Justynie, skupiają uwagę na jej historii, dopisując jej nieznane losy, tworząc sceniczną fantazję o kobiecie, którą przerosło objawienie, która im głębiej zagląda w siebie, tym więcej ma wątpliwości co do swojej wiary, powołania do życia zakonnego, do którego została zmuszona, która niesie przez życie niewyobrażalny ciężar, od którego nie sposób się uwolnić. Tak jakby funkcjonowała w nieustannym dialogu z Matką Boską, wciąż odtwarzając spotkanie z nią i obawiając się stanowić o sobie i swoim życiu.

Podczas prób pracowaliśmy w duchu bardzo zespołowym, w procesie, wspólnym dzieleniu się doświadczeniami i refleksją. Rubin i Janiczak zapraszają aktorki i aktorów do współautorstwa – nie tylko na poziomie formy, ale też treści. Nie chodzi o odtwarzanie, lecz o generowanie – materiał powstaje poprzez dialog, wspólny czas, wymianę myśli, wspomnień i emocji. W centrum ich praktyki leży temat i zespół. Zaczęliśmy pracę od dyskusji o szeroko pojętej duchowości, a także wspólnych lektur i projekcji filmowych (między innymi *Ewangelia według świętego Mateusza* Pier Paola Pasoliniego, *Pieśń o Bernadetcie* Henry'ego Kinga, *Anette* Leosa Caraxa, *Wielka cisza* Philipa Groninga), poszerzających temat spektaklu, odwiedziliśmy też miejsce objawień w Gietrzwałdzie. Na moją pracę aktorską szczególnie wpłynęła książka *Kościół kobiet* Zuzanny Radzik, ale też powieści opisujące złożoną relację matki i dziecka/córki, takie jak: *Kurwa kurwa*

kurwa Lim Stromsborg, *Zgiń kochanie* Ariany Harwicz i *Jak kochać własną córkę*Hili Blum. Chociaż tekst spektaklu powstawał z dnia na dzień, scena po scenie, i w trakcie procesu nie byliśmy do końca świadomi dalszego rozwoju fabularnego, to dzięki wcześniejszemu osadzeniu w kontekstach i inspiracjach nie gubiliśmy się.

Styl dramatopisarski Jolanty Janiczak jest bardzo charakterystyczny i wyrazisty. Jej teksty wyróżniają się intensywnością językową, polifonicznością, dekonstrukcyjnym podejściem do historii i silnym ładunkiem emocjonalnym. Mam poczucie, że Brechtowski efekt obcości zawiera się już w samej ich konstrukcji – postaci funkcjonują niejako na kilku poziomach jednocześnie: są zarówno uczestnikami wydarzeń, jak i ich komentatorami, a niekiedy wręcz współautorami opowieści, w której się znajdują. Ich świadomość przebiegu fabularnego, kontekstów społecznych, historycznych i performatywnych sprawia, że rzadko zanurzają się w iluzji przeżywania – raczej opowiadają siebie, niejako rekonstruując swoją tożsamość na oczach widza. To powoduje, że efekt obcości nie musi być „dodawany" z zewnątrz – on już tam jest, wpisany w strukturę tekstu.

Taki sposób pisania doskonale koresponduje z metodą Declana Donnellana, dla którego podstawą jest nieustanny ruch uwagi aktora – z siebie na partnera, z wnętrza na zewnątrz, z emocji na cel. Zmienność celu i konieczność nieustannego redefiniowania działania aktorskiego znajdują w tej dramaturgii naturalne pole do zaistnienia. Ponieważ tekst Janiczak jest pełen napięć, nieciągłości i wewnętrznych zwrotów, aktorka nie może się w nim zanurzyć w sposób psychologiczny – musi być uważna, gotowa na zmianę kierunku, obecna nie tylko w emocji, ale też w strukturze. Tym samym praca z tekstem Janiczak niejako wymusza aktorstwo oparte na świadomości formy i relacyjności, co dla mnie jako aktorki pracującej metodą

Donnellana stanowi niezwykle inspirującą przestrzeń.

Akcja spektaklu rozpisana jest na kilka równoległych planów i wątków, które nieustannie się przenikają. Pierwszy z nich to wspomnienie Justyny z pobytu w klasztorze – przestrzeń opresji, milczenia i duchowego napięcia. Drugi to jej nowe życie: małżeńskie i rodzicielskie, zbudowane już poza murami klasztoru, ale wciąż głęboko naznaczone tamtym doświadczeniem. Kolejnym poziomem jest „rama" – jak nazywa ją Wiktor Rubin – czyli współczesne śledztwo prowadzone przez Delegata Apostolskiego (w tej roli Radosław Hebal), mające na celu zbadanie sprawy zapomnianej wizjonerki. To właśnie w tej warstwie dramatycznej odbywa się swoista negocjacja pamięci, prawdy i instytucjonalnej narracji. Na poziomie metafizycznym funkcjonuje natomiast sześcioosobowy Chór Matek Boskich – postaci nienależących do świata realistycznego, ukazujących się Justynie, Barbarze, ale i widzom. Ich obecność wprowadza wymiar transcendentny, a zarazem silnie performatywny. Wszystkie te plany – cielesne, duchowe, historyczne i wyobrażone – dialogują ze sobą, wzajemnie się komentują, zaskakują i zakłócają linearność opowieści. Dzięki temu spektakl nie tyle opowiada historię, ile raczej ją konstruuje – na oczach i w obecności widzów.

Proces konstruowania roli Justyny Szafryńskiej był uważny i powolny. Krok po kroku szukaliśmy adekwatnej sytuacji performatywnej dla tekstu Janiczak. Jego styl jest niezwykle nasycony poetycki, pełen powtórzeń, charakterystycznego rytmu, zaskakujących kontrastów, zgrzytów stylistycznych, kwestii czasami bardzo krótkich, czasami przesadnie długich i rozbudowanych. To język, który wyraźnie stawia opór, chociażby trudnością dykcyjną, ale także przy uczeniu się go na pamięć, ponieważ rozsadza ramy teatralnej tradycji budowania scen dialogowych. W tekście postaci nie są „psychologiczne" w klasycznym sensie, mają charakterystyczną nadwiedzę

na swój temat i na temat swojej historii, są samoświadome, odpowiedzialne za swój los i sposób prezentowania go – są zatem raczej nosicielami energii, postaw, zranień, systemów. Strategie dystansu i budowania roli z pozycji uważnej perfomerki narzucają się naturalnie w sytuacji, w której bohaterem i osobnym „ciałem" spektaklu staje się język.

W spektaklu *Nie smućcie się…* moim zadaniem nie mogło być stworzenie postaci w klasycznym rozumieniu. To, co budowałam na scenie, miało charakter obecności – cielesnej, emocjonalnej, duchowej. Wpisywałam się w strukturę dramaturgiczną Jolanty Janiczak jako ciało świadome, poruszające się między warstwami czasu, głosu i pamięci. Podczas pracy Wiktor Rubin konsekwentnie i powoli buduje sceniczny świat i jego zasady, ale kluczowe są relacje i energia między postawami i stanowiskami, a także eksplorowanie sposobów na opowiadanie o życiu wewnętrznym, wewnętrznych motywacjach i zwątpieniach – „wywlekanie" monologu wewnętrznego na zewnątrz, ale zawsze w formie argumentu, psychofizycznego działania, które wpływa na partnerów, realnie zmienia i na nowo negocjuje sceniczną rzeczywistość, wymuszając na pozostałych natychmiastowe zastosowanie się do nowej sytuacji, zmianę perspektywy. Rubin określa te działania jako specyficzną grę – „zadawanie" sobie nawzajem, zaskakiwanie partnerów swoją reakcją, podejściem do sceny, w taki sposób, żeby odpowiedź wciąż na nowo stwarzała sceniczny świat, podważała przed chwilą ustanowione reguły. Podobne podejście jest gwarantem aktorskiej czujności i jest bardzo bliskie metodzie Donnellana, który wyraźnie odróżnia koncentrację od uwagi, wskazując tę drugą jako bardziej istotne narzędzie aktorskie, ze względu na to, że jego kierunek jest zawsze, w założeniu, na zewnątrz.

Koncentracja udaje, że dotyczy kogoś lub czegoś innego, że dotyczy zewnętrznego świata – tak jednak nie jest. Wybieramy ją częściej, dlatego że

możemy ją wyłączać. Uwaga jest zupełnie inna. Jest nam dana i musimy ją odnaleźć. Wlewamy w siebie koncentrację litrami i wydaje nam się, że możemy kontrolować jej przypływy i odpływy. To właśnie dlatego jest mało użyteczna. Nie możemy kontrolować uwagi – i stąd jest ona przydatna, a zarazem alarmująca (Donnellan, s. 24).

Koncentracja jest ruchem do wewnątrz – zawęża pole percepcji, skupia energię na jednym punkcie, często odcinając aktora od relacyjności. Uwaga natomiast otwiera – to aktywne, czułe skierowanie się ku partnerowi, sytuacji, przestrzeni. W teatrze, szczególnie w pracy z tekstem wymagającym reakcyjności i świadomości formy, to właśnie uwaga pozwala aktorowi pozostać w żywym kontakcie z „tu i teraz".

Każde moje działanie w tym spektaklu (za działanie uznaję także kwestię dialogową czy monolog) ma zatem cel (*target)*– konkretny, cielesny, namacalny. Nie skupiam się na odgrywaniu emocji, lecz na ich przeprowadzaniu przez ciało w działaniu. Na przykład sceny klasztorne – wkładanie habitu, spędzanie czasu w celi, prace porządkowe, dyscyplinowanie przez Matkę Przełożoną (Barbara Prokopowicz), obserwowanie posłuszeństwa Barbary (Aleksandra Kolan) – stanowią tak precyzyjnie utkaną strukturę działań, że wystarczy utrzymać uwagę oraz świadome, cielesne poczucie wewnętrznego oporu, wynikające z założonych okoliczności scenicznych i relacyjnych. Emocje są efektem, nie celem. W momentach zbiorowych scen staram się utrzymywać połączenie z zespołem i z widownią – nie zamykając się w swojej opowieści, nieustannie kierując uwagę na zewnątrz. Widownia usytuowana naokoło pola gry sprzyja tej strategii, losy Justyny są nielinearne, kapryśne, zmieniają miejsca i czas, w jednej przestrzeni spotykają się osoby z jej życia, które nie mogły spotkać się realnie, Justyna jest otoczona narracjami i otoczona widownią. Podczas

przedstawień pilnuję postawy bycia zaskakiwaną, pilnuję, by odbierać sygnały od partnerów uważnie i nie „na pamięć", zachowuję strukturę, ale pamiętam, żeby nie być jej więźniem, mieć swobodę poruszania się między perspektywami. Od strony praktycznej istotnym narzędziem okazuje się rozluźnione ciało i konsekwentne wracanie do świadomego oddechu, zaglądanie w oczy publiczności czy napicie się wody, kiedy poczuję taką potrzebę. „Tu nie ma błędu" – mówił podczas prób Wiktor Rubin, dając nam tym samym poczucie swobody przy eksploatowaniu spektaklu; jest tu miejsce na poczucie humoru, kiedy coś nas szczególnie rozbawi czy zdekoncentruje. Po prostu po chwili rozluźnienia, oddechu wracamy do przebiegu.

Osobną, wyraźnie wyodrębnioną częścią *Nie smućcie się…* jest dla mnie zakończenie – zarówno w sensie dramaturgicznym, jak i performatywnym. Składają się na nie: monolog wypowiadany przeze mnie do publiczności oraz wideoperformans nagrany wcześniej (kilka tygodni przed premierą) na ulicach Rzymu, głównie na placu Świętego Piotra. Te dwa elementy funkcjonują jako forma konfrontacji – zarówno z narracją spektaklu, jak i z moim osobistym doświadczeniem.

Monolog powstał w wyniku moich rozmów z Jolantą Janiczak. To efekt wspólnoty naszych doświadczeń i zainteresowań, ale też dzielenia się prywatnymi historiami. Jako dziecko doświadczałam silnego wykluczenia w obrębie Kościoła, będąc bardzo zaangażowaną i praktykującą – nie mogłam zostać ministrantką ani nawet dopuścić do siebie myśli, że mogłabym w przyszłości pełnić funkcję duchowną, na przykład kapłanki. W monologu ta moja prywatna perspektywa zostaje przełożona na doświadczenie Justyny. Pada pytanie: dlaczego skoro kobiety mogą wypiekać chleb, nie mogą go dzielić?To pytanie – proste, ale przecież fundamentalne – otwiera szerszą refleksję nad systemowym wykluczeniem kobiet z przestrzeni sakralnej i

religijnej sprawczości. W warstwie performatywnej ten moment łamie iluzję reprezentacji. Nie przedstawiam już losów Justyny, nie reprezentuję jej historii. Siadam na fotelu, wcześniej zarezerwowanym dla Delegata Apostolskiego, i zwracam się bezpośrednio do widzów – nie jako postać, lecz jako kobieta, aktorka, człowiek. Mówię też o innym, własnym, bolesnym doświadczeniu z lekcji religii. To moment, który przekracza ramy fabularne spektaklu.

Integralną częścią finału spektaklu stał się performans zrealizowany w Rzymie – przede wszystkim na Placu Świętego Piotra, tuż pod oknem papieskim. To doświadczenie wychodzące poza ramy sceny teatralnej, przekraczające granicę instytucjonalnej sztuki, a równocześnie pozostające głęboko zakorzenione w jej strukturze. W performansie performerka nie służy tworzeniu fikcyjnej postaci, lecz jest elementem wydarzenia. Działania i obecność nie zostają pochłonięte przez iluzję, lecz stają się częścią tego, o czym jest performans. Widz odczytuje zachowanie performerki jako zachowanie, a nie jako reprezentację. Jak pisze Amelia Jones: „Sztuka performansu upiera się przy intersubiektywności: «ja» nie jest całością, ale powstaje w spotkaniach” (1988, s. 13).

I tak moim zadaniem było przywracanie Justyny Szafryńskiej do życia i do pamięci przechodniów. Ubrana w unowocześniony habit – dżinsy, pelerynę i nakrycie głowy charakterystyczne dla zakonnicy, a także baner z opisem historii Justyny w języku angielskim – stawałam się postacią realną i nierealną zarazem. Przemawiałam do ludzi w różnych językach, rozdawałam wodę z Gietrzwałdu, dzieliłam się opowieścią o kobiecie pełnej wątpliwości, pytając: „Czy osoba, która się waha, nie może być świętą? Czy nie może być naszą patronką?”.

Performans ten był zadaniem wymagającym ogromnej odwagi i obecności –

nie tylko fizycznej, ale i duchowej. Spotkania z przechodniami – czasem trudne, czasem wzruszające, czasem niespodziewane – stanowiły żywy komentarz do spektaklu i realne przedłużenie jego tematu. Niektóre osoby wykazywały duże zainteresowanie samą opowieścią, inne znały miejscowość Gietrzwałd przede wszystkim z przekazów ustnych. Spotkałam także Włocha, który nosił na ramieniu tatuaż z imieniem „Justin" – imieniem swojego syna – i jednocześnie znał historię Justyny Szafryńskiej. Była też kobieta, dla której nasza rozmowa oraz wręczenie butelki z wodą z Gietrzwałdu stały się symbolicznym znakiem nadziei na pozytywną przemianę w jej życiu. Oczywiście, zdarzały się osoby mniej zainteresowane tematem, policja i straż graniczna były zaniepokojone moimi działaniami, jednak zdecydowana większość reagowała na historię z życzliwością i otwartością. To była próba zmiany perspektywy w prawdziwym świecie (w centrum świata katolickiego) nie poprzez metaforę, ale przez bezpośrednie, cielesne działanie. Każde spojrzenie, każde słowo, każda przyjęta butelka wody stawały się mikrosceną – mikroprzemianą.

W kontekście teorii performansu ten epizod wpisuje się w gest „rozszczelnienia" przedstawienia, o którym pisze m.in. Brecht – aktor przestaje być medium dla fikcji, a staje się narzędziem rzeczywistej interakcji. Jednocześnie, zgodnie z koncepcją Donnellana, kluczowe staje się to, kto stoi naprzeciw mnie – w tym przypadku nie partner sceniczny, ale przechodzień, realny człowiek, który wchodzi w relację. Performans rzymski był dla mnie nie tylko aktem artystycznym, ale głębokim duchowym i społecznym gestem – doświadczeniem redefinicji świętości, kobiecości i ich obecności w przestrzeni publicznej.

Katharina von Globig. Performatywna opieka nad postacią i podwójna linia aktorskiej obecności

Spektakl *Wszystko na darmo* w reżyserii Weroniki Szczawińskiej i Piotra Wawra jr, miał premierę 29 maja 2024 roku na scenie Teatru im. Stefana Jaracza w Olsztynie. To adaptacja powieści Waltera Kempowskiego, której akcja rozgrywa się zimą 1945 roku w fikcyjnym majątku Georgenhof, położonym w Prusach Wschodnich, między Olsztynem a Elblągiem.

Narracja skupia się na losach mieszkańców dworku: Kathariny von Globig, zarządzającej majątkiem podczas nieobecności męża walczącego na froncie włoskim, jej syna Petera, Cioteczki z Dolnego Śląska, Doktora Wagnera – nauczyciela oraz służby. Bohaterka doświadcza codzienności na tle zbliżającej się katastrofy. Przez dwór przewija się szereg gości – przedstawicieli różnych warstw społecznych i światopoglądów – tworząc wielowymiarową panoramę ówczesnej rzeczywistości.

Powieść Waltera Kempowskiego, uznawana za jedno z kluczowych dzieł niemieckiej literatury powojennej, jest zwieńczeniem jego autobiograficzno-historycznego cyklu. W centrum opowieści znajduje się motyw życia w świecie złudzeń – w odraczaniu prawdy i świadomym ignorowaniu nadchodzącej katastrofy. Tytułowe *Wszystko na darmo* odnosi się zarówno do bezsensu wojny, jak i do złudzenia, że można uciec od odpowiedzialności za politykę hitlerowskich Niemiec. Autor unika patosu i moralizatorskiego tonu, zachęcając czytelnika do uważnego odczytywania tego, co ukryte między słowami. Choć narracja prowadzona jest w trzeciej osobie,

Kempowski stosuje technikę mowy pozornie zależnej, wplatając w tekst przebłyski myśli bohaterów – nie pogłębionych analiz psychologicznych, ale raczej urywków, powtórzeń i banalnych fraz. Język w jego powieści nie służy prawdziwemu porozumieniu, lecz podtrzymywaniu iluzji – ukazuje społeczne konwencje jako wypłukane z głębszego znaczenia.

Moja praca nad rolą Kathariny von Globig rozpoczęła zatem się od wnikliwej lektury powieści Kempowskiego. Tekst okazał się nieoczywisty i pełen wyzwań – pozbawiony klasycznych dialogów, oparty na wewnętrznych monologach, determinujących jednak napięcia między postaciami, przeplatanych powierzchownym, konwencjonalnym dialogiem, który nieustannie na nowo negocjuje skonstruowany świat codziennych spraw dworu.

Adaptacja sceniczna Weroniki Szczawińskiej i Piotra Wawra Jr proponowała rozwiązanie, które od razu pobudziło mój aparat aktorski – wypowiadaliśmy na głos to, co w książce pozostaje przemilczane. Mówiliśmy o sobie i innych w trzeciej osobie: „ona robi", „on myśli", „ja odczuwam" – co wprowadzało Brechtowski efekt dystansu (Verfremdungseffekt), pozwalający widzowi przyglądać się procesowi budowania scenicznych obecności w relacjach z partnerami, a nie jedynie utożsamiać z postaciami i podążać za fabułą.

Ta forma narracji – choć pozornie chłodna – uruchamiała wysoki poziom uważności i obecności wobec partnera i była wyrazistą decyzją inscenizacyjną. Swoją obecność sceniczną od początku budowałam zatem dwutorowo, jednocześnie prowadząc linię postaci i linię performerki.

Linia postaci to ekspolorowanie w dosyć tradycyjny sposób charakterystyczności Kathariny: wystudiowanych póz, eleganckiego tonu głosu, zamyślenia. Inspirowałam się postaciami z dramaturgii Antoniego

Czechowa, jak chociażby Heleną z *Wujaszka Wani* czy Maszą z *Trzech sióstr.* Ciekawy kontekst stanowił dla mnie ponownie obejrzany przy okazji tej realizacji film Louisa Malle'a *Wania na 42 ulicy* (z Julianne Moore w roli Heleny), także eksplorujący moment wejścia i wyjścia aktorów w przestrzeń gry w pracy z w jakimś sensie podobnym materiałem literackim. Wszystkie te inspiracje prowadzą do wykształcenia się specyficznego typu obecności kobiecej – refleksyjnej, depresyjnej, bardziej „w odpowiedzi" niż w działaniu. Funkcjonowanie Kathariny skupia się przede wszystkim na autoprezentacji i autokreacji, jakby kobieta nieustannie ustawiała się do kolejnego zdjęcia, dążąc do jak najbardziej korzystnego ujęcia.

Linia performerki, a raczej współtworzenie performerskiego porządku z całym zespołem, to moment rozpoczęcia spektaklu, kiedy powołujemy Georgenhof do życia, wyznaczani przez grającą Petera Zuzannę Wicką do swoich zadań i umiejscawiani w przestrzeni. Scenografia autorstwa Marty Szypulskiej wzmacnia ten przekaz – musimy nieustannie podtrzymywać niestabilne meble, zmieniamy się przy nich, modyfikujemy pozycję, pomagamy sobie nawzajem, tworząc nowe obrazy. Celowo niefunkcjonalna scenografia jest w tym spektaklu pełnoprawnym partnerem – zmusza nasze ciała do ciągłego reagowania, do negocjowania swojej pozycji w świecie. Gra „jak gdyby nigdy nic" na niestabilnym gruncie staje się metaforą postawy Kathariny i wszystkich pozostałych postaci. Pierwsze próby, poza wnikliwą lekturą adaptacji, skupiały się na fizycznym ekspolorowaniu przestrzeni, próbach siadania na krzesłach bez nóg, znajdywania możliwych dla siebie pozycji. Z niewygody i napięcia w ciałach postaci mogliśmy potem zastartować do szukania bardziej adekwatnych zmian i pozycji, które będą stanowić odpowiedni i działający obraz dla poszczególnych odsłon.

Z jednej strony zatem postać – Katharina von Globig, kobieta o romantycznej,

nieco irytującej naturze, której sposób poruszania się, mówienia i śpiewania budowałam z próby na próbę jak misterny obraz z teatralnego muzeum, inspirując się zwłaszcza wspominanym w powieści (jako komplement w stronę Kathariny) pełnymi dostojeństwa i melancholii, eleganckimi, ale powściągliwymi emocjonalnie kobiecymi pozami z malarstwa Anselma Feuerbacha. Z drugiej – ja sama, obecna jako aktorka, wykonująca fizyczne działania: siedzenie na chwiejnym krześle z dwiema nogami, trzymanie blatu stołu, który mógłby się przewrócić w każdej chwili, zmieniająca sukienki na oczach widzów. Zmiana pozycji ciała oraz przemieszczanie się między poszczególnymi sekwencjami można interpretować jako element porządku performatywnego spektaklu. Natomiast momenty rozluźnienia ciała, przyjmowanie poetycko ukształtowanych pozycji charakteryzujących się zamyśleniem i zawieszeniem w czasie, wynikają bezpośrednio z perspektywy samej postaci.

Te dwie linie – narracyjna i performatywna – tworzą także dla publiczności dwa równoległe tory odbioru. Jeden prowadzi po prostu przez fabularną opowieść osadzoną w realiach wojennej zawieruchy, w scenerii majątku stojącego u progu zagłady. Drugi toczy się w przestrzeni metaforycznej, gdzie nasze aktorskie działania – balansowanie na konstrukcjach, fizyczny wysiłek, ciągłe trzymanie czegoś, co się wali – budują poczucie kruchości, niestabilności i nieuchronnego końca. Takie podejście, zgodne z Brechtowską strategią zdystansowanej obecności, pozwala widzowi nie tyle uwierzyć w postaci i ich historię, ile raczej współodczuwać ich kondycję jak symbol rozpadu i końca pewnego porządku świata.

W przeciwieństwie do *Nie smućcie się…* , w którym Brechtowski efekt obcości zawarty był w strukturze tekstu dramatycznego i jego językowych strategiach, we *Wszystko na darmo* efekt ten został niejako zainstalowany w

strukturze inscenizacji. Decyzje dotyczące przestrzeni, scenografii oraz sposobu funkcjonowania aktorek i aktorów – w połączeniu z adaptacją oddającą ducha powieści Waltera Kempowskiego – już od pierwszych prób narzucały dystans. Szczególnie znacząca była wspomniana już strategia mówienia o sobie i partnerach w trzeciej osobie (często tak, jakbyśmy się nawzajem nie słyszeli), na przemian z dialogiem o charakterze bardziej oficjalnym. Ten zabieg automatycznie ustanawiał podwójną perspektywę i uniemożliwiał utożsamienie się z postacią w sposób organiczny.

Z punktu widzenia aktorki oznaczało to konieczność utrzymania równoczesnej czujności na dwóch poziomach obecności. Pierwszy to klasyczna, rzemieślnicza praca nad zadaniem: budowanie charakterystyczności ruchowej i głosowej, odnalezienie wyobrażonego centrum i wyobrażonego ciała postaci w duchu technik Michaiła Czechowa (2008, s. 106-107), świadome relacje z partnerami scenicznymi – wszystko to w służbie narracyjnego porządku. Drugi poziom to ciągła gotowość na poruszanie się w świecie, który sam z siebie generuje efekt obcości.

Nieustanne balansowanie między tymi dwiema liniami – narracyjną i performatywną – bez pozwolenia, by którakolwiek z nich zdominowała proces, uznaję za kluczowy aspekt pracy nad tym spektaklem. Co więcej, ta dwutorowa uważność nie skończyła się na próbach – jest integralną częścią każdego przedstawienia, wymaga stałej aktualizacji i reagowania na strukturę spektaklu oraz na współobecność partnerów scenicznych.

Doświadczenie pracy nad Kathariną von Globig nie było dla mnie wchodzeniem w postać, lecz raczej performatywnym badaniem – jak opowiedzieć kobietę, która trwa w cieniu katastrofy, w świecie przesuniętym, w którym nic nie działa tak, jak powinno, a jednak wszystko toczy się dalej, jakby gdyby nigdy nic.

Brecht pisał:

> Aktor nie może zapominać, że gra. Powinien przedstawiać publiczności postać, którą odtwarza, i pozwalać jej obserwować swoją kontrolę nad nią. Nie powinien zatracać się całkowicie w postaci. Powinien prowadzić ją jak woźnica prowadzi konia (*Brecht on Theatre*, 1964, s. 138).

W ramach eksploatacji tego spektaklu odnoszę właśnie wrażenie, że postać Kathariny pozostaje pod moją opieką performerską, jakbym wyznaczała jej ramy i granice, budowała pole gry. Odbieram to doświadczenie jako bogate i satysfakcjonujące.

W kadrze i poza kadrem. Sceniczna negocjacja tożsamości Susan Sontag

Spektakl *Susan Sontag*, wyreżyserowany przez Agnieszkę Jakimiak i Mateusza Atmana, miał premierę 18 października 2024 roku na scenie Teatru im. Stefana Jaracza w Olsztynie. Przedstawienie stanowi autorską interpretację życia i twórczości Susan Sontag – ikony amerykańskiej kultury, eseistki, myślicielki i aktywistki. Twórcy koncentrują się na eksploracji napięcia między publicznym wizerunkiem pisarki a jej prywatnymi doświadczeniami, szczególnie w kontekście nieujawnionej publicznie orientacji seksualnej. Spektakl porusza kwestie związane z tożsamością, prywatnością oraz oczekiwaniami społecznymi wobec osób publicznych – ale nie po to, by udzielać odpowiedzi. Interesujące staje się raczej to, co niedopowiedziane i pęknięte, niż to, co podane wprost.

Pracę nad zadaniem rozpoczęłam od analizy materiałów biograficznych – przede wszystkim obszernej książki *Susan Sontag. Życie i twórczość* autorstwa Benjamina Mosera, dzienników i esejów pisarki oraz wspomnień osób z jej najbliższego otoczenia, takich jak Sempre Susan. *Wspomnienie o Susan Sontag* Sigrid Nunez. Już na etapie lektury zaznaczałam cechy i tropy, które wewnętrznie mnie z tą postacią łączyły – szukałam punktów wspólnych, rezonujących z moim doświadczeniem. Wspólnie podczas prób oglądaliśmy filmy dokumentalne: *Regarding Susan Sontag*, *Mapplethorpe: Look at the Pictures* i *How to survive a plague*, które stanowiły istotny kontekst interpretacyjny i pozwoliły osadzić się w specyfice epoki, o której mieliśmy opowiadać. Samodzielnie zapoznałam się także z dostępnymi w internecie materiałami dokumentalnymi np. wywiadami z Sontag. Nie dążyłam do wiernego odwzorowania gestów, mimiki czy głosu autentycznej postaci. Tych źródeł nie traktowałam jako instruktażu upodobnienia się do oryginału, lecz jako pole inspiracji – wielowarstwowe, złożone, niekiedy sprzeczne. Były próbą zanurzenia się w przestrzeni myślowej i kulturowej, jaką Sontag współtworzyła, oraz sposobem na uchwycenie dynamiki jej obecności jako ikony. Rezygnując z dążenia do realistycznego odwzorowania, pozwalałam, by zebrane impulsy – intelektualne, emocjonalne, fizyczne – przepływały przeze mnie, osadzały się w ciele, wpływając na performatywną jakość obecności scenicznej.

Istotnym narzędziem w procesie twórczym była również analiza ikonografii – zdjęć Susan Sontag. Miało to szczególne znaczenie, ponieważ spektakl był konstruowany na zasadzie swoistego fotostory. Każda scena rozpoczynała się lub kończyła konkretnym zdjęciem, a pozycja ciała ze stopklatki wyznaczała początkowy impuls energetyczny do budowania sceny. Praca z ciałem – jego ustawieniem, napięciem, dynamiką – stawała się tu kluczem do odkrywania emocji i intencji. To właśnie z pozycji fizycznej mogłam wyjść do struktury

emocjonalnej i dramaturgicznej danego momentu.

Pracowaliśmy zespołowo, często w duchu brechtowskiego Verfremdungseffekt, a także inspirując się Pirandellem, zwłaszcza jego dramatem Sześć postaci w poszukiwaniu autora. Ten trop był dla mnie szczególnie znaczący – także ze względu na to, że silnie nawiązywał do kulturoznawczych fascynacji Sontag. W swojej eseistyce wielokrotnie podejmowała ona temat napięcia między fikcją a rzeczywistością, między formą a życiem – obszary, które Pirandello czynił osią swojej dramaturgii. W Sześciu postaciach… tożsamości bohaterów są płynne, granice między aktorem a postacią się zacierają, a proces twórczy zostaje przeniesiony w sam środek akcji – w postaci niegotowe, poszukujące swojej formy.

Ten model był niezwykle inspirujący – również nasza *Susan Sontag* nie jest jednolita ani zamknięta. Traktujemy ją jako zbiór obrazów, wersji, fragmentów, które wspólnie negocjujemy na scenie. Przed rozpoczęciem sceny przegadujemy kontekst – wiek, miejsce akcji, sytuację społeczną i emocjonalną. Te rozmowy mają charakter roboczy, ale jednocześnie performatywny – poprzez nie tworzymy wspólną rzeczywistość, w której zadanie może zaistnieć. Takie „zalogowanie się” do przestrzeni, zanim jeszcze rozpocznie się gra, ma dla mnie fundamentalne znaczenie – pozwala ugruntować fikcję w konkretności, a jednocześnie pozostaje otwarte na przemianę.

Konstrukcja spektaklu Agnieszki Jakimiak i Mateusza Atmana opiera się na strategii biograficznego zanurzenia – nurkowaniu w wybrane epizody z życia pisarki poprzez medium fotografii. Punktem wyjścia dla każdej sceny jest konkretne zdjęcie, które staje się nie tylko wizualnym rekwizytem, ale także źródłem energetycznym i dramaturgicznym. Performerzy – w tym ja – sytuujemy się wobec obrazu na dwa sposoby: inicjując scenę z pozycji zdjęcia

lub dążąc do tej pozycji w trakcie jej trwania. Obie te ścieżki stanowią odmienne, lecz komplementarne strategie budowania zadania – raz opierające się na natychmiastowym zestrojeniu z wizerunkiem, innym razem eksplorujące drogę dojścia do niego jako aktu performatywnego poszukiwania.

Integralnym elementem konstrukcji spektaklu jest choreografia autorstwa Any Szopy, która – będąc także jedną z wykonawczyń – wnosi do przedstawienia fizyczną precyzję i zmysłową dynamikę. Ruch staje się narzędziem nawigacji po biografii i nośnikiem napięć ukrytych w obrazie.

Charakterystyczną cechą tej realizacji jest również intensywna praca na styku sceny i widowni. Pomiędzy scenami prowadzimy otwarty, najczęściej improwizowany dialog ze sobą i z publicznością. Te momenty metateatralnego kontaktu służą nie tylko osadzeniu kontekstu danej sceny, ale również pogłębieniu wspólnej przestrzeni doświadczenia – zarówno dla widza, jak i dla nas, wykonawców. Ten rodzaj wspólnotowego wprowadzenia w klimat pełni funkcję miękkiego przejścia między rzeczywistościami – biograficzną, teatralną i naszą własną.

Szczególnie istotnym tematem okazał się dla mnie brak jednoznacznego coming outu Sontag, który otworzył we mnie szereg pytań nie tylko biograficznych, ale i performatywnych. Jako aktorka mierzyłam się z postacią, która przez znaczną część życia funkcjonowała w półcieniu – prywatnym, społecznym i symbolicznym. Ten brak pełnej deklaratywności nie wynikał wyłącznie z represyjnego charakteru epoki, ale również – jak sądzę – z głębokiego przekonania Sontag, że tożsamość jest złożona, zmienna i nie poddaje się łatwym kategoriom. Równocześnie dostrzegam w jej biografii pewien rodzaj wewnętrznej blokady – potrzeby kontrolowania tego,

co widoczne i tego, co pozostaje poza kadrem. Sontag – mistrzyni obrazów, pisania o fotografii i analiz kultury wizualnej – bardzo świadomie kształtowała swój wizerunek, ale jednocześnie unikała bezpośrednich gestów samodeklaracji. Mam wrażenie, że to napięcie – między obecnością a nieobecnością, widzialnością a ukryciem – było jedną z sił napędowych jej życia.

Tę niejednoznaczność starałam się zachować także w swojej pracy scenicznej – nie dopowiadać, nie zamykać, nie ujawniać na siłę. W interpretacji zadania szukałam raczej gestów, napięć, niedopowiedzeń – miejsc, w których intymność i polityczność przecinają się bez potrzeby werbalizacji. W tym sensie praca nad Sontag była dla mnie nie tylko procesem biograficznego odtwarzania, ale też subtelnym aktem queerowej reprezentacji – opartej na obecności, ciele, spojrzeniu, a nie deklaracji.

Jednym z najbardziej charakterystycznych elementów pracy nad *Susan Sontag* była metoda określana przeze mnie jako „wywleczone okoliczności założone" – termin zapożyczony z nomenklatury Stanisławskiego i przekształcony. W tradycyjnym ujęciu okoliczności założone stanowią wewnętrzny, często intymny fundament pracy aktora – element ukryty, będący częścią procesu prób. Odnoszą się do wszystkich danych i warunków, które tworzą świat przedstawiony w sztuce, a które aktor musi przyjąć jako prawdziwe i żywe, aby możliwie autentycznie wcielić się postać. Obejmują one czas i miejsce akcji, warunki społeczne i kulturowe, relacje między postaciami, wydarzenia poprzedzające scenę (por. Stanisławski, 2010, t. 1, s. 100-101, 103). W realizacji spektaklu Jakimiak i Atmana ta warstwa została przeniesiona na zewnątrz – w duchu Brechta – i komunikowana bezpośrednio przed rozpoczęciem sceny, zarówno pomiędzy wykonawcami, jak i w stronę widza.

Ten zabieg redefiniuje relację między aktorem a rolą – rozgrywając moment transformacji w sposób jawny, deklaratywny, a zarazem performatywny. Przykładowo, przed wejściem w daną scenę pojawia się wypowiedziane na głos określenie wieku i sytuacji postaci: „Susan ma czterdzieści kilka lat, publikuje właśnie esej O fotografii" albo „ma szesnaście lat, jest w parku z koleżanką, być może kochanką". Te komunikaty nie tylko budują kontekst dla widza, ale też działają jak zapalniki dla aktorskiego ciała – powodując niemal automatyczne przygotowanie fizyczne i emocjonalne do zadania. Głos ulega pogłębieniu, rytm ruchu zwalnia, sylwetka przyjmuje posturę coraz starszej kobiety – bez potrzeby „psychologicznego" uzasadniania.

Spektakl był konstruowany jako mapa życia Susan Sontag – kolejne epizody, miasta, relacje, przestrzenie: park, mieszkanie przyjaciela, motel, zdjęcie z synem na ławce – wszystkie podporządkowane jednak naczelnemu tematowi: brakowi publicznego coming outu. Pod okiem reżyserów materiał biograficzny ulegał transformacji w dramaturgię sprzeczności – między tym, co w kadrze i poza nim, tym, co publiczne i prywatne, wyluzowane i spięte, afiszowane i ukryte. Konstrukcję ożywianego *fotostory* podkreślał także nierealistyczny, spowolniony, oparty na nienaturalnych pauzach rytm wypowiadania tekstu, który powraca w kilku scenach. W trakcie prób było to wyzwanie, ale okazało się, że jest środkiem trafnym, bardzo szybko przenosi uwagę widza z porządku potocznego w bardziej metaforyczny, jakby zawieszony w czasie.

Moje ciało stawało się tutaj medium napięcia. W trakcie procesu badałam, jak fizyczność ulega przemianie w zależności od wyobrażonego obserwatora: napięcie pojawiało się, gdy „fotografował" mnie ktoś zagrażający, pragnący demaskacji; rozluźnienie – gdy spojrzenie pochodziło od osoby bliskiej, kochającej. Takie rozpoznanie pozwalało na subtelną, ale niezwykle silną

dramaturgię obecności – na styku widzialnego i niewidzialnego. To właśnie w tej przestrzeni – między kontrolą a odsłonięciem – szukałam swojej Susan Sontag.

W tym spektaklu strategia aktorstwa performatywnego przybiera formę wyjątkowo bezpośrednią i jawną – bardziej niż w dwóch pozostałych analizowanych przypadkach. Można by określić tę realizację jako spektakl opowiadany, nieustannie rekonstruowany, negocjowany i tworzony na nowo – zarówno w procesie prób, jak i w wykonaniu scenicznym. Przedstawienie staje się tu czymś więcej niż opowieścią o Susan Sontag; jest narracją o grupie ludzi – o kolektywie artystycznym – duetu reżyserskiego, pozostałych twórców, performerek i performerów, którzy wspólnie współtworzą jego strukturę i sens. Projekcje obecne w spektaklu nie są jedynie ilustracją życia pisarki. To przede wszystkim fotografie inspirowane ikonografią Sontag, lecz przedstawiające członków zespołu – zarówno w pozowanych ujęciach, jak i w momentach prób, rozmów i wspólnego bycia. W ten sposób spektakl zyskuje wymiar metateatralny: opowiada o sobie samym, o procesie stawania się, o wspólnocie jako fundamencie twórczości scenicznej.

Poczucie wspólnotowości – zarówno w sensie estetycznym, jak i egzystencjalnym – staje się tu kluczowym narzędziem performatywnym. Akt pracy zespołowej przenika strukturę spektaklu nie tylko na poziomie dramaturgii, ale również w praktykach cielesnych, energetycznych i emocjonalnych obecnych na scenie. To właśnie w tej zbiorowej relacyjności zakorzenia się sens performansu: w możliwości wspólnego pytania, tworzenia i przebywania – tu i teraz, z widzem i z sobą nawzajem.

Wszystkie analizowane tutaj role powstały w ścisłej współpracy z duetami twórczymi. Praca z dwuosobowym zespołem reżyserskim lub reżysersko-

dramaturgicznym z miejsca nadaje procesowi twórczemu kolektywny charakter. Brak jednej figury reżyserskiej podejmującej arbitralne decyzje powoduje, że odpowiedzialność rozkłada się na dwie osoby, co z kolei niejako automatycznie upodmiotawia każdą osobę w zespole. W efekcie większość decyzji i propozycji przepływa naturalnie przez cały zespół twórczy, włączając kompozytora, scenografa czy choreografa. Energia twórczej grupy, oparta na wspólnym przepływie i kolektywnej zabawie podczas prób, przekłada się następnie na dynamikę realizacji spektaklu, w którym centralnym punktem uwagi stają się relacje interpersonalne wewnątrz zespołu.

***

W mojej pracy aktorskiej dostrzegam wyraźny wymiar polityczny, który przejawia się w nieustannym negocjowaniu definicji kobiecości w teatrze. Każde podejście do portretów kobiecych na scenie stanowi dla mnie próbę redefinicji tego, czym kobiecość może być i jak może się przejawiać w teatrze. Od początku mojej drogi zawodowej poszukuję tych obszarów w teatrze, które pozostają niezbadane, a także miejsc, w których kobiece doświadczenie jeszcze nie zostało w pełni zaprezentowane. Dążenie do odkrywania białych plam w przedstawieniach kobiecości jest istotną częścią mojej artystycznej praktyki. Aktorstwo performatywne, które wiąże się z przejęciem odpowiedzialności za cały proces twórczy, jak również za każdorazowy przebieg spektaklu, ma dla mnie szczególne znaczenie, zwłaszcza w kontekście traktowania wystąpień na scenie jako aktów politycznych. W tym sensie moje podejście do aktorstwa jest bliskie filozofii Lauren Love, która postrzega performatywność aktorstwa jako wyraz ciągłej negocjacji tożsamości i odpowiedzialności za jej przedstawienie na scenie.

W artykule *Resisting the Organic* (2002) Love proponuje zestaw strategii,

które umożliwiają aktorom i aktorkom świadome wyjście poza iluzję „naturalnego" grania i zakwestionowanie konwencji psychologicznego realizmu. Love promuje postawy aktorskie oparte na autorefleksji, dystansie, procesualności i nieciągłości – uczy rozpoznawać momenty, w których „organiczność" staje się pułapką, uniemożliwiającą twórcze przekroczenie przyjętych norm reprezentacji.

Te strategie, choć wynikające z innej tradycji niż metoda Declana Donnellana, mogą być z nią owocnie zestawione. Donnellan w centrum swojego podejścia stawia relację – kierunek spojrzenia aktora, jego konkretnego „ty" na scenie, który uruchamia działanie. Zamiast zagłębiania się w psychologiczne uzasadnienie emocji, Donnellan proponuje pracę przez opór i przepływ energii między partnerami. Jego metoda jest dynamiczna, relacyjna i antyesencjalistyczna – zakłada, że prawda sceniczna rodzi się w działaniu, nie w introspekcji. Strategie Love wzmacniają ten relacyjny wymiar, podkreślając konieczność ciągłej negocjacji tożsamości scenicznej, świadomego korzystania z teatralności oraz odklejenia się od potrzeby „bycia prawdziwym" w tradycyjnym sensie. Zestawione z propozycjami Donnellana, pozwalają stworzyć model aktorstwa performatywnego, w którym aktorka/aktor nie tyle „wciela się", ile „wchodzi w relację" – z partnerem, z widownią, z materią tekstu, z przestrzenią sceniczną. Tym samym połączenie strategii Donnellana i Love prowadzi do propozycji praktyki scenicznej, w której najważniejsza staje się uważność, gotowość na zmianę i twórcze napięcie między obecnością a dystansem. To aktorstwo, które nie szuka prawdy „w sobie", lecz w dynamicznej sieci relacji – zawsze tymczasowej, zawsze negocjowanej na nowo. Z perspektywy praktyczki mogę powiedzieć, że właśnie w tej przestrzeni – pomiędzy relacją a dystansem, między napięciem a swobodą – czuję dziś najwięcej artystycznej prawdy. Nie muszę już „stawać się" postacią, żeby działać skutecznie. Wystarczy, że jestem – w

kontakcie, w odpowiedzi, w świadomej decyzji. Tak rozumiane aktorstwo staje się dla mnie nie tylko metodą pracy, ale też drogą twórczą, która daje wolność, pozwala widzieć szerzej, czuć głębiej i być w pełni obecną – bez iluzji, bez udawania, bez przymusu.

Wzór cytowania:

Gauer, Milena, *Rola jako przestrzeń performatywna. Strategie dystansu i obecności w pracy aktorki*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/rola-jako-przestrzen-performatywna-strategie-dystansu-i-obecnosci-w-pracy-aktorki.

Autor/ka

Milena Gauer

Milena Gauer – doktora Sztuk Teatralnych, Absolwentka Policealnego Studium Aktorskiego im. Aleksandra Sewruka w Olsztynie i Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Współpracowała z teatrami w Wałbrzychu, Warszawie i Krakowie. Od 2005 roku w zespole Teatru im. Stefana Jaracza w Olsztynie.

Bibliografia

Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic, red. J. Willet, Metheun Drama, London 1964.

Czechow, Michaił, *O technice aktora,* przeł. M. Sołek, Arche, Kraków 2008.

Donnellan, Declan, *Aktor i cel*, tłum. J. Murczyńska, I. Noszczyk, PWST, Kraków 2009.

Jones, Amelia, *Body Art/ Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1998.

Love, Lauren, *Resisting the „organic" a feminist actor's approach*, [w:] *Acting (re)considered, a theoretical and practical guide*, red P.B. Zarrilli, Routledge, London–New York 2002.

Stanisławski, Konstanty, *Praca aktora nad sobą. Dziennik ucznia*, tłum. J. Czech, PWST, Kraków 2010.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/rola-jako-przestrzen-performatywna-strategie-dystansu-i-obecnosci-w-pracy-aktorki