

Marta Cebera

Uniwersytet Gdański
Gdańsk

Aleksandra Śląska jako Hedda Gabler

Aleksandra Śląska as Hedda Gabler

Słowa kluczowe: Teatr Telewizji, aktorka Ibsenowska, adaptacja telewizyjna, teatr tradycyjny, transformacja aktorska

Key words: TVP Theatre, Ibsen's actress, TV adaptation, traditional theatre, actor's transformation

W historii teatru niejednemu wykonawcy przyznano zaszczytne z artystycznego punktu widzenia miano aktora Ibsenowskiego. Jak rozumieć to poważnie brzmiące określenie? Najogólniej rzecz ujmując, odnosi się ono do mistrzów sceny wyspecjalizowanych w rolach z repertuaru norweskiego pisarza. W przypadku tej kategorii wbrew pozorom nie liczba stworzonych kreacji, lecz umiejętność oddania charakteru postaci jest czynnikiem decydującym o kojarzeniu przez potomnych danego artysty z autorem *Domu lalki*. Karol Adwentowicz, Kazimierz Kamiński, Eleonore Duse, Helena Modrzejewska, Irena Solska, Anna Gostyńska, Wanda Siemaszkowa – to tylko kilka z obszernej galerii osób, które zachwyciły interpretacjami postaci kreślonych piórem Ibsena. Dokładnie trzydzieści lat temu, w 1974 roku, dołączyła do tego grona Aleksandra Śląska – niestety, nie na deskach teatru żywego, lecz za sprawą popularnego w owym czasie Teatru Telewizji. Aktorka zmierzyła się z tytułową rolą w *Heddzie Gabler* (1890 r.), sztuce odgrzebanej przez odpowiedzialnego za reżyserię Jana Świderskiego spod stosu utworów uznanych za zwietrzałe. Pierwsze zawodowe spotkanie wychowanki Juliusza Osterwy z Ibsenem zakończyło się sukcesem, o czym świadczą pochlebne wzmianki w prasie (premiera 9 grudnia 1974 r.). Niemniej jednak skończyło się na enigmatycznych, ogólnikowych, niewiele wyjaśniających opisach. Spektakl ten, a co się z tym wiąże – również postać żony Jørgena Tesmana nie doczekały się dotąd szerszego opracowania.

Warto bliżej przyjrzeć się głównej kreacji nie tylko z powodu potwierdzonego recenzjami wysokiego poziomu przedstawienia czy ocenianej pozytywnie pracy reżysersko-adaptatorskiej. Sprawą najistotniejszą jest obrona przez Śląską strategii artystycznej, pozwalająca nazwać ją aktorką Ibsenowską. Świadomie bądź nieświadomie podąża ona śladem swoich poprzedniczek (teatralnych i filmowo-telewizyjnych) – Ireny Solskiej, Wandy Siemaszkowej, Anny Gostyńskiej, Zofii Rysiówny, Zofii Petri, Ingrid Bergman – proponując interpretację oszczędną, powściągliwą, a zara-

zem pogłębioną, pozbawioną niepotrzebnych popisów i megalomanii, typowych dla XIX-wiecznego teatru gwiazdorskiego. Tworzy jednocześnie własny wariant Heddy Gabler, bohaterki niezmiernie pojemnej pod względem charakterologicznym. Korzystając ze wskazówek zawartych w tekście dramatu, buduje postać wieloznaczną, zagadkową. Co więcej, nie ułatwia widzowi zadania polegającego na odczytaniu i zrozumieniu motywów oraz działań bohaterki. Posługuje się potężnym orężem – wyrazistym tekstem, wspieranym artystyczną dojrzałością. Bez tego drugiego czynnika Hedda Gabler nie mogłaby powstać z kart dramatu.

Zanim przejdę do właściwej analizy spektaklu, spróbuję odpowiedzieć na pytanie, co ujęło Śląską w wymyślonej przez wybitnego Norwega córce generalskiej. Wszak nie od dziś wiadomo, że aktorka wszystkie propozycje zawodowe poddawała starannej selekcji, często przedkładając pracę w tradycyjnym teatrze nad brylowanie na szklanym ekranie. Nie bez znaczenia było zapewne nazwisko i renoma reżysera Jana Świdorskiego, kolegi po fachu, z którym owocna współpraca znajdzie ciąg dalszy w kolejnych latach podczas realizacji *Dzikiej kaczki* (1976 r.) czy *Tańca śmierci* (1985 r.) Augusta Strindberga. Jednak profesjonalne podejście do aktorstwa kazało kierować się Śląskiej przede wszystkim konstrukcją postaci oraz związanym z tym twórczym wyzwaniem. Tak uzasadniała swoje zawodowe wybory:

Największym zainteresowaniem darzę właśnie ludzi bogatych wewnątrznie, nieokreślonych zbyt jednoznacznie, ciekawych pod względem charakterologicznym i intelektualnym, ludzi, których mogę studiować i odkrywać w nich wciąż coś nowego¹.

Hedda Gabler, obok Hjørdis (*Wyprawa północna*), Nory (*Dom lalki*) czy Rebeki West (*Rosmersholm*), reprezentuje galerię Ibsenowskich kobiet, którym pisarz poświęcił sporo uwagi w swoich utworach. Większość z nich, w tym wymienione wyżej bohaterki, „burzyciel porządku”² obdarzył skomplikowaną, pogłębioną psychologicznie naturą, czasami trudnymi do kategoriycznego zdefiniowania przymiotami – czyli tym wszystkim, czego Śląska oczekiwała od roli. Ponadto widzący potrzebę walki o prawa kobiet pisarz przejawiał tendencję do ukazywania przedstawicielek płci pięknej w sytuacjach skrajnych, dzięki czemu jeszcze bardziej uwypuklał ich wielopłaszczyznowe usposobienie. Twórcy przystępujący do adaptacji dzieł klasycznych muszą zwykle rozstrzygnąć kwestię aktualności (bądź zdezaktualizowania) poruszanych w danej sztuce problemów. W przypadku *Heddy Gabler* wydawać by się mogło, że z perspektywy dwudziestowiecznego odbiorcy podnoszone przez Ibsena zagadnienia noszą znamiona anachronizmu. Jeśli myślimy w kategoriach czysto zewnętrznych, nieuwzględniających wielowymiarowości tematycznej utworu, tego typu tezę zdołalibyśmy uzasadnić. Lecz Śląska wraz z partnerującym jej zespołem dostrzegła w perypetiach pani Tesman potencjał na miarę współczesnych czasów. Aktorka, dzieląc się na łamach „Słowa Powszechnego” wrażeniami z pracy nad rolą, przyznaje:

¹ B. Lasocka, *Aleksandra Śląska*. Warszawa 1990, s. 9.

² W. Czapińska, *Wkrótce w Teatrze TV „Hedda Gabler”*. „Ekran” 1974, nr 49, s. 6.

Niewykluczone, że część sztuk Ibsena zestarzała się, a problemy jego bohaterów, zwłaszcza kobiet, straciły być może wiele ze swej świeżości. Nie odnosi się to jednak do Heddy Gabler, gdyż dla niej emancypacja dotyczy także spraw uczuciowych. A wszak dla kobiet, nawet tych z drugiej połowy XX wieku, uczucie, pragnienie posiadania bliskiego człowieka jest ważniejsze niż sprawy zawodowe. W psychice mężczyzn zawsze pasja twórcza, zawód będą najistotniejsze. Wieczne ścieranie się tych dwóch dążeń prowadzi do tragedii niemożności. Ten zaś problem, dotyczący nie tylko sfery uczuć, wyjątkowo jest bliski współczesnemu człowiekowi³.

Można zatem stwierdzić, że według Śląskiej namiętności i nastroje targające niewieściami duszami w swej zasadniczej formie nie uległy zmianie na przestrzeni lat. A cieniem na damsko-męskie relacje wciąż kładą się przypisywane każdej z płci właściwości psychiczne i życiowe priorytety. Temu dychotomicznemu podziałowi nietrudno byłoby zarzucić pewne uproszczenia oraz stereotypizację. Poza tym niejedna osoba zgodziłaby się z postawioną przez aktorkę diagnozą.

Świderski przyjął koncepcję adaptacyjną odpowiadającą idei teatru tradycyjnego⁴. Przedstawione wydarzenia osadził w epoce skandynawskiego pisarza. Jednym z założeń reżysera było możliwie jak najwiarygodniejsze odtworzenie realiów końca XIX wieku, bez żadnych nowatorskich eksperymentów bądź drastycznych modyfikacji (nie obyło się, rzecz jasna, bez skreśleń w tekście, koniecznych z racji ograniczeń czasowych widowiska telewizyjnego). W tym celu zadbał nie tylko o odpowiedni dobór obsady, ale także o dokładne odwzorowanie świata przedstawionego. Aranżacja salonu Tesmanów pomysłu Marka Lewandowskiego, choć w kilku szczegółach odbiega od zawartych w didaskaliach wskazówek, w ogólnym kształcie współgra z opisem Ibsena. Widzimy urządzone z lekkim przepychem (aspirującym do arystokratycznego blichtru) obszerne pomieszczenie z rozstawionymi ze smakiem meblami. W podzielonym na umowne sekcje pokoju królują ciemne, wręcz ponure barwy. Uwzględniono takie elementy, jak otwarte oszklone drzwi prowadzące na werandę, tylny pokój, fortepian oraz portret zmarłego generała Gablera. Wyliczam te detale, ponieważ nie są zwykłymi częściami scenografii. Ich przeznaczenie wykracza daleko poza funkcje użytkowo-zdobnicze. Ibsen nadał im wymiar symboliczny, przez co dla każdej aktorki wcielającej się w Heddę stanowią istotny element w procesie budowania roli. Dla widzów z kolei są kluczem do zrozumienia motywów kierujących bohaterką.

Podobne zastosowanie przypisuje Norweg charakteryzującym postaciom: pistoletom Heddy, rękopisowi Eilerta Løvborga (Ignacy Gogolewski), kapciom Tesmana (Jerzy Kamas). Świderski pomija w swej adaptacji ten ostatni obiekt. Niektórzy badacze odczytują poranne pantofle jako znak zniewieściałości, udomowienia, który czyni z Jørgena figurę farsową⁵. Rezygnacja z tego atrybutu pociągnęła za

³ R. Popkowicz-Tajchert, *Aleksandra Śląska o ibsenowskiej Heddzie Gabler*. „Słowo Powszechnie” 1974, nr 310, s. 4.

⁴ Do tego zagadnienia odnosi się w swym artykule K.T. Toeplitz, *Dwie sztuki tradycyjne*. „Teatr” 1975, nr 2, s. 20.

⁵ Por. E. Partyga, *W kapciach czy z liściem winorośli? O konstruowaniu męskości w dramatach Ibsena*. W: *Ibsen. Powroty i odejścia*, red. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków 2009, s. 123.

sobą konieczność zaakcentowania powyższych cech poprzez grę pozostającego nieco w cieniu Jerzego Kamasa, a jednocześnie pozwoliła w większym stopniu skupić uwagę odbiorców na głównej bohaterce. Czy ten zabieg był potrzebny? Raczej nie, lektura pełnego dramatu (w tłumaczeniu Józefa Giebułtowicza⁶) nie pozostawia bowiem wątpliwości, iż dominującą postacią dramatu jest córka generała Gablera. W tak a nie inaczej skonstruowanej fabule musiało zabraknąć miejsca dla wyrazistego męskiego protagonisty. Zatem wspomniany skrót adaptacyjny wynikał zapewne z przyczyn czysto technicznych. Prawdopodobnie podobne przesłanki przyświecały wykreśleniu w pierwszym akcie wypowiedzianej przez Heddę kwestii, w której narzeka na otwarte drzwi werandowe, rozsunięte zasłony oraz nadmiar światła słonecznego. Jak słusznie zauważa Jan Kott, właśnie od nakazu zasłonięcia okien zaczyna się dramaturgiczna charakteryzacja małżonki Tesmana⁷. Słowa te są znakiem dążenia do odgrodzenia się od świata, którego bohaterka nie akceptuje. Wyłączenie owej skargi z tekstu nie skutkowałoubożeniem rysu charakterologicznego, ponieważ Śląska korzysta z innych otwartych przez Ibsena furtek, by uwypuklić wyobcowanie kobiety – o czym później.

Każdy dobry reżyser wie, że role, zwłaszcza kobiece, można powierzyć wyłącznie tym wykonawcom, którzy nie tylko dysponują wszechstronnie wykształconym warsztatem, ale także mają rozwiniętą świadomość artystyczną. Ani jednego, ani drugiego Śląskiej odmówić nie można. Wielokrotnie udowodniła, że sprawdza się w repertuarze zarówno klasycznym, jak i współczesnym. Wystarczy wspomnieć chociażby takie kreacje, jak: Blanche w *Tramwaju zwanym pożądaniem* Tennessee Williamsa (1958 r., reż. Janusz Warmiński), Matka Joanna od Aniołów w *Demonach* Johna Whitinga (1963 r., reż. Andrzej Wajda), tytułowa Maria Stuart w dramacie Juliusza Słowackiego (1965 r., reż. Ireneusz Kanicki) czy Elżbieta de Valois w *Don Carlosie* Fryderyka Schillera (1972 r., reż. Maciej Prus). Trudno o lepszą rekomendację. Jediną przeszkodą mógł być wiek aktorki – Śląska zagrała dwudziestodwuletnią Heddę, skończywszy trzydzieści dziewięć lat. Okoliczność ta jednak nie stanowiła problemu z dwóch powodów. Po pierwsze w teatrze (nawet telewizyjnym) świat przedstawiony pod wieloma względami oparty jest na szeroko pojętej umowności. Po drugie cechą dystynktywną Śląskiej był specyficzny typ urody, wyjątkowo odpornej na upływ czasu. Ponadto jej blada twarz łatwo poddawała się charakteryzacji⁸. Trudno oprzeć się wrażeniu, iż Świdorski nie brał pod uwagę wspólnych dla aktorki i postaci literackiej przymiotów zewnętrznych. W didaskaliach czytamy przecież:

twarz i postać szlachetne i wytworne. Cerę ma matowobiałą. Oczy, stalowoszare, wyrażają zimny, trzeźwy spokój. Włosy pięknego, kasztanowego koloru, lecz

⁶ Poza Józefem Giebułtowiczem *Heddę Gabler* na język polski tłumaczyli też: Karhal, Waleria Marrené Morzowska, Julia Otrembowa, Kazimierz Rychłowski. Zob. *Dramat obcy w Polsce 1765-1965: premiery, druki, egzemplarze*, red. S. Hałabuda, t. 1. Kraków 2001, s. 333.

⁷ J. Kott, *Ibsen na nowo odczytany*. „Dialog” 1981, nr 7, s. 99.

⁸ Nieco inaczej wyglądała sprawa podczas realizacji serialu *Królowa Bona*. Reżyser Janusz Majewski rozważał możliwość zaangażowania młodszej aktorki do roli dwudziestokilkuletniej żony Zygmunta Starego.

niespecjalnie bujne. Ubrana jest w wytworną, nieco luźną suknię przedpołudniową⁹.

Wygląd Heddy poza barwą włosów odpowiada wizerunkowi odtwórczyni. Nie bez znaczenia są też noszone przez bohaterkę stroje. Przez trzy początkowe akty dominującym kolorem ubioru Śląskiej jest biel, która w przypadku żony historyka kultury odzwierciedla poetycko-romantyczne ideały oraz poczucie pustki, towarzyszące bohaterce w obcym jej świecie. Wywodząca się z arystokratycznych sfer kobieta została wtłoczona w drobnomieszczańską ciasnotę. W momencie pojawienia się Heddy w pierwszej scenie nie sposób nie zauważyć kontrastu między nią a otoczeniem. W swej zwiewnej, jasnej kreacji zdecydowanie wyróżnia się na tle utrzymanego w ciemnych odcieniach salonu. Tym samym bohaterka Śląskiej demonstruje swą odrębność i przynależność do innej, bliżej nieokreślonej rzeczywistości. Ubiór jest jedną z licznych cegieł stawianego przez nią muru, którym odseparowuje się od nowej rodziny. Co rusz majstruje przy szerokich, falbaniastych rękawach, by uniknąć dotyku Tesmana bądź ciotki Julii (Elżbieta Wieczorkowska). W czwartym akcie następuje kolorystyczna zmiana – Świdorski odziewa aktorkę w intensywnie czerwoną, niemalże krwistą suknię, postępując wbrew zaleceniom Ibsena. Zamiast wyrażającej żalobę czerni reżyser wybrał barwę korespondującą z wcześniejszymi wydarzeniami, a mianowicie z „intencjonalnym morderstwem”¹⁰ Løvborga, jakiego dopuściła się Hedda. Kolor ten, niezmiernie pojemny znaczeniowo, symbolizuje tutaj grzech i zbrodnię, a także opacznie pojmowaną odwagę. Stanowi ponadto zapowiedź ostatecznej klęski pani Tesman.

Po omówieniu zewnętrznych przymiotów postaci, granej przez wieloletnią aktorkę Teatru Ateneum, wypada przejść do analizy poszczególnych działań scenicznych i rozwiązań adaptacyjnych. Jak już wcześniej sugerowałam, Świdorski podchodzi do sztuki Norwega z szacunkiem dla konwencji XIX-wiecznego dramatu oraz z zamiarem stworzenia realizacji telewizyjnej w dużym stopniu zbliżonej do wzorca klasycznego¹¹. W tym kontekście za trafne można uznać spostrzeżenia Barbary Osterloff na temat polskich przedstawień utworów pisarza w latach 70.:

był to okres dla teatralnej recepcji tego dramatopisarza w Polsce z wielu względów ważny. Działali wtedy jeszcze reżyserzy wychowani w kulcie Ibsena i zafascynowani postaciami z jego dramatów, którzy tworzyli tradycyjny, w dobrym słowa znaczeniu realistyczny teatr psychologiczny, budowany na rolach wybitnych aktorów¹².

Świdorski wykorzystuje rozwiązania, dzięki którym w odbiorcy spektaklu telewizyjnego *Hedda Gabler* narasta odczucie obcowania ze sztuką żywą. Oczywiście

⁹ H. Ibsen, *Hedda Gabler*. W: idem, *Wybór dramatów*, tłum. J. Frühling, J. Giebułtowicz, wstęp O. Dobijanka-Witczakowa, cz. 2. Wrocław 1984, s. 777.

¹⁰ Określenia tego używa J. Kott, *Ibsen na nowo odczytany...*, s. 100.

¹¹ Zagadnienie wpływu teatru dramatycznego na strukturę repertuaru oraz charakter widowisk Teatru Telewizji porusza I. Bołtuć, *Teatr Polskiej Telewizji (1955-1975)*. W: *Teatr w Polsce Ludowej*, red. A. Skalimowski. Warszawa 1982, s. 169-193.

¹² B. Osterloff, *Henrik Ibsen we współczesnym teatrze polskim. Z doświadczenia krytyka teatralnego*. W: *Ibsen czytany. Ibsen oglądany*, red. E. Partyga, L. Sokół. Warszawa 2008, s. 160.

złudzeniu temu nie sposób ulec całkowicie z powodu wszechwładnego pośrednika, czyli kamery, zapewniającej jedynie fragmentaryczny dostęp do świata przedstawionego i dokonującej za nas wyboru oglądanego wycinka rzeczywistości. Niemniej jednak Świdierskiemu udało się wykreować coś więcej niż namiastkę tradycyjnego teatru. Dokonał tego poprzez aranżację świata przedstawionego na kształt konwencjonalnej przestrzeni scenicznej podzielonej na kilka stref, z których każda pełni określoną funkcję. W jednym miejscu przyjmowani są goście, w drugim prowadzi się poufale rozmowy, trzecie służy jako kącik pracy, a jeszcze inne, tuż przy oknie, można by nazwać przystanią refleksji. Wrażenie styczności z żywym teatrem potęguje rozmieszczona w jednym szeregu scenografia. Z tym wyjątkiem, że to oko kamery, a nie ludzkie, decyduje o tym, co widzimy w danej chwili. Zadanie reżyserowi ułatwił sam Ibsen, osadzając główną akcję wyłącznie w salonie Tesmanów i ograniczając liczbę bohaterów do siedmiu (tendencja znamienna dla norweskiego autora). Znakiem inspiracji klasycznym modelem inscenizacyjnym jest w *Heddzie Gabler* sposób usytuowania aktorów względem siebie. W momentach istotnych z dramaturgicznego punktu widzenia wykonawcy – a najczęściej Aleksandra Śląska – stają plecami do adwersarza, z twarzą zwróconą pod różnymi kątami w kierunku kamery. Jest to jedno z typowych rozwiązań adaptacyjnych dla teatru żywego.

Tytułowa bohaterka dramatu wzbudzała kontrowersje od samego początku, tj. od prapremiery w monachijskim Teatrze Dworskim 31 stycznia 1891 roku. Badacze do dziś nie są zgodni w sprawie oceny postępowania Heddy. Jedni nazywają ją kobietą zepsutą, zdegenerowanym typem, inni widzą w niej uosobienie marzenia o doskonałości i pięknie lub dopatrują się w niej satyrycznych rys¹³. Ostrej krytyki nie szczędzi generalskiej córce Maria Rafałowiczówna, według której jest ona „przedstawicielką zgnilizny moralnej i pleśni salonowej [...] indywidualnością, ale tylko ze zmysłów i z nerwów, bynajmniej nie z ducha”¹⁴. Z kolei Bernard Shaw postrzega ją jako istotę prowadzącą bezwartościowe życie, ale usprawiedliwia jej nieczne postępowanie wcześniejszym tchórzostwem, jakim było gwałtowne zerwanie znajomości z Løvborgiem. Według Shawa „budzi się w niej gorące przekonanie, że powinna mieć odwagę czynienia zła”¹⁵. Śląska w swojej koncepcji roli zdaje się daleka od absolutnego demonizowania Heddy. Nie neguje ujemnych cech kobiety, takich jak: okrucieństwo, hipokryzja, bezwzględność czy wyrachowanie. Ukazuje ją jako nieliczącą się z uczuciami innych manipulatorkę, której działania determinuje między innymi przemożna żądza władzy, pragnienie sprawowania kontroli nad drugim człowiekiem. Jednocześnie w wyniku wnikliwej analizy psychiki oraz położenia żony Tesmana aktorce udaje się uniknąć jednostronnie negatywnego przedstawienia bohaterki. Postawiwszy sobie za cel zbudowanie postaci pełnowymiarowej, a więc prawdziwej, konsekwentnie kroczy obraną ścieżką. Niezwykle cenne w kontekście tej kreacji są słowa aktorki na temat recepty na udaną kreację:

¹³ Szerzej na ten temat pisze E. Beyer, *Henryk Ibsen*, tłum. B. Danilczuk, posł. Z. Ciesielski. Gdańsk 1978, s. 147.

¹⁴ M. Rafałowiczówna, *Ze studyów nad Henrykiem Ibsenem dramaturgiem*. Warszawa 1914, s. 109-110.

¹⁵ B. Shaw, *Kwintesencja ibsenizmu*, tłum. C. Wojewoda. Warszawa 1960, s. 141.

Staram się przyjąć założenia i poglądy postaci, którą gram, uwierzyć w nie i bronić, jak swoich własnych. Na czas spektaklu. Wychodzę z racji, z pozycji mojej postaci, pozostając sobą. Jest to jedno z podstawowych zadań aktorskich, bez jego umiejętnej realizacji nie może być mowy o stworzeniu przekonującej roli¹⁶.

W spektaklu Świdierskiego Śląska nie tylko pozostaje wierna owej strategii, ale także za pośrednictwem pewnych niuansów daje widzowi do zrozumienia, że jej bohaterka wymyka się jednoznacznym ocenom.

Ibsen naszkicował sylwetkę Heddy na kartach czteroaktówki, lecz w momencie oddania tekstu w ręce czytelników i adaptatorów skończyło się jego panowanie nad tekstem. Jak zauważa Edvard Beyer, rysunek ten kreślony jest enigmatycznie, niejasno, przez co może ona uchodzić za „postać niezrozumiałą i nierealną”¹⁷. Dlatego zadanie polegające na przybliżeniu widzowi motywów kierujących dawną panną Gabler spoczywa na barkach wykonawcy scenicznego, filmowego bądź telewizyjnego. Angielska aktorka, Peggy Ashcroft, która w 1954 roku grała w sztuce Ibsena, porównała Heddę do „góry lodowej na pokładach ognia”¹⁸. Tego typu określenie tylko do pewnego stopnia pasuje do wizerunku bohaterki w ujęciu Śląskiej. Owszem, polska odtwórczyni nie pozbawia Heddy jej oschłości oraz chłodu, ale okrasza te przymioty szerokim uśmiechem, najczęściej nieszczerym. Jest on formą maski, za którą kobieta skrywa mniej lub bardziej skutecznie swe uczucia. Wykorzystuje go jako broń oraz narzędzie manipulacji w kontaktach z pozostałymi personami, z wyłączeniem Løvborga. Unoszące się co rusz kąciki ust służą córce Gablera do stwarzania pozorów uprzejmości oraz pewności siebie. Śląska rozporządza uśmiechem z umiarem – sięga po ten środek wyłącznie w uzasadnionych dramaturgicznie punktach akcji, chociażby podczas sprowokowanego przez nią incydentu z kapeluszem ciotki Julii czy niedyskretnych rozmów z Theą Elvsted (Anna Milewska). Zdarzają się też oczywiście chwile autentycznej radości lub rozbawienia. Na jej twarzy maluje się zadowolenie graniczące z podnieceniem, na przykład wtedy, gdy porównuje prawdopodobną rywalizację między Tesmanem a Løvborgiem do zawodów sportowych. Oświadcza wzniosłym tonem, z szeroko otwartymi oczami: „Będę oczekiwała wyniku z najwyższym napięciem”¹⁹.

Mimiką Śląska wznosi też solidny mur, oddzielający Heddę od pospolitej, trywialnej i nieprzewidywalnej w swym wymiarze rzeczywistości. Jej bohaterka do tego stopnia wyspecjalizowała się w natychmiastowym przywoływaniu promiennego uśmiechu, że niekiedy przypomina aktorkę grającą przed światem „komedię życia”. Biorąc pod uwagę te okoliczności, za słuszne można uznać jedno z odczytań samobójstwa bohaterki jako „figury wyjścia z ciasnego mieszczańskiego teatru”²⁰. Śląska w toku akcji wielokrotnie sugeruje również inną, skuteczniejszą niż uśmiech, meto-

¹⁶ B. Lasocka, *Aleksandra Śląska...*, s. 14.

¹⁷ E. Beyer, *Henryk Ibsen...*, s. 146-147.

¹⁸ B. Hemmer, *Ostatni odwrót córki generała. „Hedda Gabler”*, tłum. M. Skowrońska. W: *Zamki na lodzie. Szkice o Ibsenie*, red. M. Sibińska, K. Michniewicz-Weisland. Kraków 2007, s. 101.

¹⁹ H. Ibsen, *Hedda Gabler*. Teatr Telewizji, reż. J. Świdierski, data premiery: 9 grudnia 1974 r.

²⁰ Taką interpretację proponuje E. Partyga, *Hedda Gabler; czyli o doświadczeniu niemożności (d)doświadczenia*. W: *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, E. Nawrocka, t. 88. Warszawa 2007, s. 205.

dę izolacji, ucieczki przed światem. Wiąże się ona z przywoływanym wcześniej ustawieniem postaci na modłę teatru żywego. Kiedy dana sytuacja emocjonalnie przerasta Heddę, odwraca się plecami do interlokutora. Widzowie mogą czuć się wówczas uprzywilejowani, ponieważ dzięki kamerze telewizyjnej mają sposobność wejrzenia w duszę dwudziestodziewięciolatki. Z konfiguracją tą mamy do czynienia w chwilach trudnego do zniesienia dla niej napięcia. Mimika bywa zawodna, a obawiająca się skandalu kobieta nie może sobie pozwolić na ujawnienie nieprzyzwoitych myśli. Z tego powodu w krytycznych momentach Śląska każe odtwarzanej postaci odwracać wzrok, umykać przed pozostałymi osobami. Strategia ta koresponduje z notatkami Ibsena na temat żony Tesmana: „Heddę w głębi duszy przepelnia pozycja. Ale otoczenie ją przeraża. Wszystko tylko nie ośmieszyć się!”²¹.

Znamienne pod tym względem są konwersacje dotyczące Løvborga, z którym łączyła ją niegdyś sekretna przyjaźń. Tego typu usytuowanie może sprawiać wrażenie sztucznego, anachronicznego rozwiązania, lecz jednocześnie zgodnego z kodem zachowań scenicznych. Inną wymowę mają sytuacje sceniczne z sędzią Brackiem (Władysław Kowalski). Jak czytamy w utworze Ibsena, asesor, który początkowo stanowił dla pani domu źródło rozrywki oraz pełnił funkcję partnera do werbalnego flirtu, ostatecznie daje się poznać jako bezlitosny, pozbawiony skrupułów szantażysta i uwodziciel. Śląska wraz z Kowalskim wypracowali układ oddający klimat tej relacji. Niekiedy budzi on skojarzenia z motywem goniącego i ściganego. Na każdy odwrót Heddy Brack reaguje niczym drapieżnik. Zbliża się do kobiety, po czym staje w bliskiej odległości, wykraczającej daleko poza niewinne towarzyskie kontakty. Przyjmuje pozycję, która jednoznacznie kojarzy się z osaczeniem ofiary przez łowcę. Pani Tesman natomiast powieliła jego rolę w jednej z rozmów z Theą. Zachodzi od tyłu siedzącą na krześle rywalkę i, śmiejąc się, szybkim ruchem niszczy jej uczesanie. W wypowiedzianym radosnym tonem żarcie, dotyczącym groźby wyrwania włosów pani Elvsted, pobrzmiewa nuta rozgoryczenia, połączona z zazdrością o powstałą między Theą a Løvborgiem więź.

Heddę Gabler można by określić wieloma epitetami²². Spośród bogatego arsenału cech Śląska bardziej eksponuje jedną, a mianowicie wszechogarniające poczucie znużenia oraz zniechęcenia. Dokonuje tego poprzez wyposażenie postaci w zwyczaj zaplatania dłoni za głowę, czy to w pozycji siedzącej, czy stojącej. Gestem wyrażającym szeroko pojętą nudę aktorka posługuje się w ciągu spektaklu kilka razy. Ponadto chwyt ten pozwala jej na intensyfikację niechęci do dotyku ze strony innych osób, zwłaszcza infantylnego męża. Gdy Tesman kłęk przed spoczywającą na krześle żoną, ta nie odwzajemnia jego uścisku – wręcz przeciwnie, używa rąk, by wyzwolić się z niemitych jego objęć. Jak słusznie zauważa Ewa Partyga:

dotyk funkcjonuje w świadomości bohaterki jako narzędzie kontroli i interwencji. Hedda niechętnie pozwala się komukolwiek dotykać, unika bliskości, nieliczne zaś momenty, w których ona kogoś dotyka, są momentami akcentowania władzy²³.

²¹ E. Beyer, *Henryk Ibsen...*, s. 145-146.

²² O problematyce indywidualnej *Heddy Gabler* oraz innych dzieł Ibsena powstałych po 1882 roku pisze M. Steffen, *Ibsen. W: Słownik pisarzy skandynawskich*, red. Z. Ciesielski. Warszawa 1991, s. 310.

²³ E. Partyga, *Hedda Gabler, czyli o doświadczeniu...*, s. 199.

Omawiany nawyk jest też odzwierciedleniem przepelniającego bohaterkę poczucia pustki życiowej. W przyjętej linii prowadzenia postaci Śląska zdaje się zgodna z opinią samego Ibsena. Zapisał on w swych notatkach: „Zwątpienie Heddy wiąże się z wyobrażeniem, że choć istnieje tyle możliwości osiągnięcia szczęścia na świecie, to ona nie potrafi ich dostrzec. To brak celu w życiu ją męczy”²⁴. Stan niemocy, bezczynności oraz braku impulsu do przynoszącej spełnienie samorealizacji potęguje uwięzienie w naznaczonej drobnomieszczaństwem przestrzeni. Śląska, świadoma konotacji, jakie wiążą się z oszklonymi drzwiami werandowymi, korzysta z nich w podpowiadanych przez autora sztuki momentach, by zaakcentować marzenia postaci o poważnych czynach prowadzących do wolności. W jednej z początkowych scen, tuż po wyjściu ciotki Julii, Hedda znajduje się przez chwilę przy werandzie, wpatrzona w jesienne liście. Być może stałaby tam dłużej, gdyby nie szybki powrót Tesmana. Śląska i Jerzy Kamas wzbogacili ten fragment dramatu o pewien szczegół. U Ibsena bohaterka odchodzi od drzwi bez wyraźnego powodu. Z kolei para wykonawców podaje jasną motywację tego ruchu – zbliżające się z zamiarem przytulenia ręce męża.

Poza nudą, stanowiącą dominantę telewizyjnej Heddy, Śląska akcentuje też jej silne podniecenie związane z osobą Eilerta Løvborga. Nie ucieka się przy tym do oczywistych rozwiązań scenicznych. Aktorka balansuje na krawędzi dzielącej przeciwstawne sobie stany emocjonalne, zachowując umiar i prawdopodobieństwo naturalnych reakcji. Jej grę w obecności i pod wpływem nawróconego historyka literatury charakteryzują płynne przejścia od jednego afektu do drugiego. Śląska przeplata ze sobą szczerze reakcje z podszytymi fałszem elementami towarzyskiego *savoir-vivre'u*, będącego częścią gry pozorów. Badacze twórczości Ibsena przeważnie odbierają postępowanie Heddy wobec Løvborga jako jawnie instrumentalne praktyki, niemające wiele wspólnego z miłością. Maria Rafałowiczówna twierdzi, że kobieta w kontaktach z Eilerem szuka jedynie „silnych wrażeń, potrzebnych tej zblazowanej, a nienasyconej naturze [...] gwałtownego uniesienia zmysłów”²⁵. W ujęciu Bjørna Hemmera bohaterka kieruje się pragnieniem zdobycia władzy nad człowiekiem, którego szanuje, a osiągnięcie tego celu jest dla niej równoznaczne z mocą decyzyjną nad własnym życiem²⁶. Zdaniem Ewy Partygi „Hedde interesuje ten Løvborg, którego sobie wyinterpretowała z jego autonarracyjnych opowieści i który był jednym z bohaterów jej prywatnej mitologizującej opowieści o sobie samej”²⁷. Strategia Śląskiej współbrzmi najbardziej z tą ostatnią opinią, choć w jej interpretacji nie brakuje ani potrzeby odczuwania mocniejszych bodźców, ani dążenia do pozbawienia pani Elvsted wpływu na Løvborga.

Aktorka daje do zrozumienia, że pani Tesman od wielkości uzyskanej kontroli nad dawnym znajomym uzależnia swoją przyszłość. Bohaterka Śląskiej wychodzi bowiem z założenia, iż „akty odwagi”, do których usiłuje nakłonić historyka kultury, są niezbędnym środkiem na drodze do wiary w kobiecą niezależność. Patrząc na

²⁴ B. Hemmer, *Ostatni odwrót córki...*, s. 109.

²⁵ M. Rafałowiczówna, *Ze studyów nad Henrykiem Ibsenem...*, s. 77.

²⁶ B. Hammer, *Ostatni odwrót córki...*, s. 115.

²⁷ E. Partyga, *Hedda Gabler, czyli o doświadczeniu...*, s. 201.

nego, nie widzi osadzonego w rzeczywistości człowieka, lecz wyidealizowany wytwór swej wyobraźni. W sekwencji przedstawiającej rozmowę nad albumem, początkowo zdystansowana, daje się w końcu ponieść wspomnieniom poruszających spotkań sprzed lat. Przez moment filmowani z profilu, trzymający się za ręce aktryzy przypominają parę kochanków. Niepostrzeżenie dłoń mężczyzny łąduje na piersi partnerki. Na podstawie tego ujęcia nie sposób jednak wysnuć jakichkolwiek wniosków dotyczących obecnego stosunku żony Tesmana do Løvborga, ponieważ jest to po części wyreżyserowane przez nią powtórzenie ich niegdysiejszych schadzki. Dopiero na podstawie dalszego ciągu tej rozmowy możemy snuć pewne domysły. Gdy Løvborg pyta, czy w jej stosunku do niego nie było „ani śladu, ani cienia miłości”²⁸, z jej ust pada odpowiedź: „Któż to może wiedzieć”²⁹. Kwestia ta nie pojawia się w tekście Ibsena. Dodanie tych słów przez Śląską rzuca nowe światło na zapatrywania Heddy wobec Eilerta, zwłaszcza że wypowiada je, stojąc tyłem do interlokutora. Nie zaprzeczając (co czyni dopiero później) ani nie potwierdzając, skłania widza do poddania głębszej refleksji łączącej ją z Løvborgiem relacji. Śląska zostawia odbiorcy spektaklu otwartą furtkę interpretacyjną. Nie daje jednoznacznej odpowiedzi, czy Hedda kocha bądź kiedykolwiek darzyła dawnego przyjaciela poważnym uczuciem. Poprzez prowadzenie postaci od jednej emocji do drugiej udaje jej się zasiać w nas niełatwe do zrozumienia ziarno niepewności.

Mniej uwytłumionym w spektaklu Świdorskiego motywem jest wpływ nieżyjącego generała Gablera, w tym męskiego wychowania, na obecne życie Heddy. Ibsen w swoich notatkach zaznaczał, że „jako postać należy ją bardziej widzieć jako córkę swego ojca niż żonę swego męża”³⁰. Z opinią tą zgadza się Agnieszka Janiak-Staszek, według której bohaterka nigdy tak naprawdę nie opuściła domu rodzinnego i wciąż znajduje się pod władzą ojca³¹. Znakiem metaforycznej obecności rodzica jest jego portret oraz odziedziczone przez jedynaczkę pistolety. O ile generalska broń została w adaptacji wykorzystana na wszystkich oznaczonych przez Ibsena polach, o tyle obraz z wizerunkiem „przystojnego mężczyzny w mundurze”³² zdaje się nie być dla twórców równie ważnym szczegółem. Wiszący na bocznej ścianie portret prezentuje się niezbyt okazale głównie z powodu niewielkich wymiarów. Ponadto reżyser postępuje wbrew zaleceniom Norwega, umieszczając go w salonie, zamiast w tylnym pokoju, gdzie córka gromadzi przedmioty związane z ojcem i przeszłością: fortepian oraz skrzynię z pistoletami. W konsekwencji bohaterka Śląskiej, owszem, popełnia samobójstwo w pomieszczeniu symbolizującym schronienie przed rzeczywistością, lecz nie pod portretem ojca. Innymi słowy traci rację bytu wy tłumaczenie tego czynu jako uśmiercenie w sobie ojca, z którym kobieta nie po-

²⁸ H. Ibsen, *Hedda Gabler...*, s. 869.

²⁹ H. Ibsen, *Hedda Gabler*. Teatr Telewizji...

³⁰ B. Hemmer, *Ostatni odwrót córki...*, s. 106.

³¹ A. Janiak-Staszek, *Obecni-nieobecni. Ojcowie w „Duszach nieśmiertelnych” Aleksandra Świętochowskiego i „Heddie Gabler” Henryka Ibsena*. W: *Rodzina w czasach przełomów. Literackie diagnozy od XIX do XXI wieku*, red. K. Kralkowska-Gątkowska, B. Nowacka. Katowice 2011, s. 51.

³² H. Ibsen, *Hedda Gabler...*, s. 761.

trafiła się rozłączyć³³. Mało dostrzegalne w spektaklu jest także pokłosie wojskowego stylu wychowania, jakiemu została poddana Hedda, które skutkowało późniejszym zaprzeczaniem swojej roli jako żony i matki. Pogarda do Tesmana uwypuklona jest dostatecznie. Natomiast wypierane ze świadomości zajście w ciążę zostało zaledwie zasugerowane w pierwszej rozmowie z ciotką Julią. Doskonałą okazję do zaakcentowania awersji do stanu błogosławionego stanowi krótki monolog niedoszłej rodzicielki podczas palenia rękopisu: „Palę twoje dziecko, Theo! [...] Twoje i Eilerta Løvborga – wasze dziecko. Palę teraz – palę dziecko”³⁴. „Dziecko” ma w tym przypadku dwa znaczenia: wspólnego owocu pracy pani Elvsted i naukowca oraz nienarodzonej istoty ludzkiej. Według Jana Kotta zniszczenie dzieła życia Løvborga można utożsamiać z zastępczym morderstwem własnego dziecka³⁵. Świdorski rezygnuje z monologu – Hedda wrzuca kartki do ognia, nie wypowiadając ani słowa. Nie widzimy też jej twarzy, ponieważ aktorka filmowana jest od tyłu. Dokonując tego skrótu, reżyser zawęził pole interpretacyjne.

Spektakl z 1974 roku, podobnie jak większość produkcji Teatru Telewizji, nastawiony jest na słowo. W związku z tym, że dialog odgrywa w nim rolę nadrzędną nad akcją, *Hedda Gabler* opiera się głównie na grze aktorskiej. Informacji o efektach transformacji małego zespołu wykonawców, zwłaszcza Aleksandry Śląskiej, dostarcza nam przenikliwa kamera. Czyni to najczęściej przy pomocy zbliżeń, obnażając szersze niż w teatrze lub filmie spektrum „sygnalizacji procesów psychicznych postaci”³⁶. Rację miał Adam Hanuszkiewicz, który mówił: „Autentycznym bohaterem spektaklu telewizyjnego jest twarz człowieka, w niej, w jej oczach, zmarszczkach, oddechu skupia się cały wyraz”³⁷. Odtwórczyni tytułowej bohaterki chętnie wykorzystuje rozwiązania technologiczne telewizji, by dookreślić jej uczucia oraz charakterologiczne rysy. Kadrowanie twarzy Śląskiej w dużym zbliżeniu pozwala aktorce na daleko posunięte różnicowanie stanów emocjonalnych Heddy. Podkreśla ona znaczenie mimiki dla sposobu kształtowania postaci. Przygotowana na penetrowanie twarzy przez kamerę, gra podtekstem w celu uwypuklenia złożoności psychicznej jednostki. Reszta ciała, a wraz z nią ruch, schodzi na dalszy plan. Świdorski, świadomy silnego oddziaływania bliskości fizycznej ludzkiego oblicza, całkowicie rezygnuje z muzyki. Nie potrzeba tu bowiem dodatkowych efektów, podbijających bądź uzupełniających nastrój. Gra broni się sama.

Ibsen tak tłumaczył swoje intencje odnośnie do utworu: „Próbowałem przedstawić ludzi, przedstawić ich tak dokładnie, jak to możliwe, w takich detalach, jakie są możliwe. Być może zdarzy się, że w dramacie ktoś znajdzie coś rewolucyjnego, ale to pozostaje w tle”³⁸. Tym tłem, zdaniem wielu znawców pisarstwa Norwega, jest społeczne zniewolenie kobiet, uosabiane przez córkę generała. Jednak Śląska w niewielkim stopniu wskazuje na rozdarcie między konwenansem a pragnieniem

³³ O takim rezultacie samobójczej śmierci Heddy pisze: J. Kott, *Ibsen na nowo odczytany...*, s. 99.

³⁴ H. Ibsen, *Hedda Gabler...*, s. 929.

³⁵ J. Kott, *Ibsen na nowo odczytany...*, s. 99.

³⁶ J. Limon, *Trzy teatry. Scena – telewizja – radio*. Gdańsk 2003, s. 115.

³⁷ W. Majcherek, *Teatr w telewizji*. W: *Teatr. Widowisko*, red. M. Fik. Warszawa 2000, s. 409.

³⁸ E. Beyer, *Henryk Ibsen...*, s. 143-144.

niezależnego, odważnego czynu, pozbawiając bohaterkę wymiaru tragicznego. Kładzie nacisk na stwarzane przez panią Tesman pozory. Hedda w jej interpretacji to naznaczona defektem megalomanii aktorka, której pozy wzniosłości i wyniosłości składają się na gesty, mające dowieść jej wyższości nad reprezentantami mieszczańskiego świata. Wykonawczynie skupia się na podkreśleniu władczych zapędów kobiety, niszczących jej zdolność do miłości. W jednej z recenzji czytamy: „Nie ma w tym żadnej siły fatalnej – jest głęboka, prawdziwie współczesna znajomość psychologii”³⁹. Śląska unika scenicznej szarży, ponieważ wie, że tylko gra oparta na półtonach i niuansach może oddać wewnętrzne różnicowanie postaci. Dyscypliną, jak również umiarem w sięganiu po bardziej ekspresyjne środki artystycznego wyrazu kreuje Heddę bliską wyobrażeniom Ibsena o nowoczesnym aktorstwie.

Bibliografia

- Beyer E., *Henryk Ibsen*, tłum. B. Danilczuk, posł. Z. Ciesielski. Gdańsk 1978
- Bołtuć I., *Teatr Polskiej Telewizji (1955-1975)*. W: *Teatr w Polsce Ludowej*, red. A. Skalmimowski. Warszawa 1982, s. 169-193
- Boska A., *Hedda Gabler*. „Kurier Polski” 1974, nr 285, s. 2
- Dramat obcy w Polsce 1765-1965: premiery, druki, egzemplarze*, red. S. Hałabuda, t. 1. Kraków 2001
- Czapińska W., *Wkrótce w Teatrze TV „Hedda Gabler”*. „Ekran” 1974, nr 49, s. 6-7
- Hemmer B., *Ostatni odwrót córki generała. „Hedda Gabler”*, tłum. M. Skowrońska. W: *Zamki na lodzie. Szkice o Ibsenie*, red. M. Sibińska, K. Michniewicz-Veisland. Kraków 2007, s. 101-121
- Ibsen H., *Hedda Gabler*. Teatr Telewizji, reż. J. Świdorski, data premiery: 9 grudnia 1974 roku, czas trwania spektaklu: 106 minut
- Ibsen H., *Hedda Galber*. W: idem, *Wybór dramatów*, tłum. J. Frühling, J. Giebułtowicz, wstęp O. Dobijanka-Witczakowa, cz. 1, 2. Wrocław 1984
- Janiak-Staszek A., *Obecni-nieobecni. Ojcowie w „Duszach nieśmiertelnych” Aleksandra Świętochowskiego i „Heddie Gabler” Henryka Ibsena*. W: *Rodzina w czasach przełomów. Literackie diagnozy od XIX do XXI wieku*, red. K. Kralkowska-Gątkowska, B. Nowacka. Katowice 2011, s. 49-62
- Kott J., *Ibsen na nowo odczytany*. „Dialog” 1981, nr 7, s. 90-107
- Lasocka B., *Aleksandra Śląska*. Warszawa 1990
- Limon J., *Trzy teatry. Scena – telewizja – radio*. Gdańsk 2003
- Majcherek W., *Teatr w telewizji*. W: *Teatr. Widowisko*, red. M. Fik. Warszawa 2000, s. 407-424
- Osterloff B., *Henrik Ibsen we współczesnym teatrze polskim. Z doświadczenia krytyka teatralnego*. W: *Ibsen czytany. Ibsen oglądany*, red. E. Partyga, L. Sokół. Warszawa 2008, s. 160-178
- Partyga E., „*Hedda Gabler*”, czyli o doświadczeniu niemożności (d)oświadcza(e)nia. W: *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, E. Nawrocka, t. 88. Warszawa 2007, s. 194-208

³⁹ A. Boska, *Hedda Gabler*. „Kurier Polski” 1974, nr 285, s. 2.

- Partyga E., *W kapciach czy z liściem winorośli? O konstruowaniu męskości w dramatach Ibsena*. W: *Ibsen. Powroty i odejścia*, red. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków 2009, s. 115-129
- Popkowicz-Tajchert R., *Aleksandra Śląska o ibsenowskiej Heddzie Gabler*. „Słowo Powszechne” 1974, nr 310, s. 4
- Rafałowiczówna M., *Ze studyów nad Henrykiem Ibsenem dramaturgiem*. Warszawa 1914
- Shaw B., *Kwintesencja ibsenizmu*, tłum. C. Wojewoda. Warszawa 1960
- Steffen M., *Ibsen*. W: *Słownik pisarzy skandynawskich*, red. Z. Ciesielski. Warszawa 1991, s. 308-311
- Toeplitz K.T., *Dwie sztuki tradycyjne*. „Teatr” 1975, nr 2, s. 20

Summary

The article focuses on an analysis of Aleksandra Śląska acting in TVP Theatre play *Hedda Gabler* (1974) directed by Jan Świdorski. By taking part in this artistic undertaking, the actress joined the circle of outstanding Ibsen's actors such as: Karol Adwentowicz, Irena Solska, Anna Gostyńska or Wanda Siemaszkowa. Śląska, who played general's daughter, was prepossessed by character's ambiguity, intellectual and personal curiousness. The actress also saw the timeliness of Ibsen's drama in regards to emancipation of emotions. Świdorski adapted the play written in 1890, referring to an idea of the traditional theater. He perfectly projected the elements of scenography and props, relevant from actor's transformation point of view. Moreover, the director often used a character setup typical for stage theatre – facing forwards to the camera and backwards to the interlocutor. The author of this article points out both perfect changes to Ibsen's text and the actress' utilization of interpretation strategy – restrained and hushed play. By nuances, transmitted through an all seeing eye of the camera, she creates an internally rich character.

Biogram

Marta Cebera (ur. 1987 r.) – magister filologii polskiej, tytuł naukowy uzyskany na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego (2011 r.) na podstawie rozprawy *Sztuka aktorska Romana Wilhelmiego: telewizja, film, teatr*; obecnie słuchacz Filologicznych Studiów Doktoranckich na macierzystej uczelni; przewodnicząca Interdyscyplinarnego Koła Naukowego Doktorantów FSD UG; członek Rady Doktorantów Wydziału Filologicznego UG, współpracownik Kwartalnika Artystycznego „Bliza”, kierownik redakcyjny Portalu Niezależnej Młodzieży e-magnes.pl

marta.cebera@gmail.com