

Marta Cebera

Uniwersytet Gdański (PL)

ORCID: 0000-0002-1545-6516

Teatralne eksperymenty Katarzyny Figury

Abstract

Katarzyna Figura's Theatre Experiments

This article presents selected aspects of Katarzyna Figura's theatrical work. Drawing on the key ideas of Linda Nochlin's essay *Why Have There Been No Great Women Artists?*, the author argues that Figura is a theatrical experimenter and an actress willing to take on unconventional roles. In her essay, the American art historian wrote about the marginalisation of women artists' work, the social context in which art is created, and the institutional obstacles that prevented women from achieving success. Bold choices and ideas helped Katarzyna Figura overcome these obstacles. The author revisits Figura's artistic beginnings, examining her work at the Ognisko Teatralne theatre and the Teatr Ochota, as well as her education at the National Higher School of Theatre in Warsaw. The article contains an analysis of theatre roles that demonstrate Figura's experimental tendencies and which do not conform to the image she created in film.

Keywords

actress, theatre, Katarzyna Figura, theatrical experiment, theatre role, Linda Nochlin

Abstrakt

Artykuł przedstawia wybrane aspekty teatralnej aktywności Katarzyny Figury. Autorka, odnosząc się do głównych założeń eseju Lindy Nochlin *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, pokazuje, że Figura jest teatralną eksperymentatorką i aktorką charakterystyczną gotową do wykonywania niekonwencjonalnych zadań. Amerykańska historyczka sztuki pisała o marginalizowaniu pracy artystek, kontekście społecznym sztuki oraz przeszkodach instytucjonalnych, które uniemożliwiały kobietom osiągnięcie sukcesu. Odważne wybory i pomysły pomagały Katarzynie Figurze w przełamywaniu tych barier. Autorka przypomina artystyczne początki aktorki, przyglądając się jej działalności w Ognisku Teatralnym przy Teatrze Ochoty i edukacji w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Warszawie. Analizuje wybrane role teatralne potwierdzające eksperymentalne skłonności Figury, nieprzystające do jej odmiennego wizerunku filmowego.

Słowa kluczowe

aktorka, teatr, Katarzyna Figura, eksperyment teatralny, rola teatralna, Linda Nochlin

Nazwisko Katarzyny Figury na trwałe wpisało się w historię polskiego filmu. *Pociąg do Hollywood*, *Kingsajz* i *Kiler* zapewniły aktorce popularność, a zarazem wykreowały wizerunek seksbomby, polskiej Marilyn Monroe, który przez kolejne dekady wyznaczał sposób postrzegania jej pracy – głównie przez pryzmat urody, a nie metody twórczej czy podejścia do roli. Obraz ten wzmacniały „napastliwe pytania o jej świadomość dominacji cielesności w kreacji aktorskiej”, kontrapunktowane „seksistowskimi w gruncie rzeczy zachwyta”¹. Zbiorowe wyobrażenia na temat aktorki są tożsame z kategorią *glamour* opisywaną przez Agatę Łukszę jako:

kształtujący się w środowisku miejskim kod wizualny operujący dialektyką dostępności i niedostępności oglądanego obiektu i urabiający kobiece ciało w obiekt pożądania, przedmiot konsumpcji i nośnik aspiracji społecznych.²

Z jednostronnego oglądu kariery Figury wyłamuje się jej dorobek sceniczny – zróżnicowany i pod wieloma względami odmienny od wizerunku znanego z ekranu. Teatr jako przestrzeń wolna, inaczej niż kino, od społecznych oczekiwań wobec pięknych kobiet, opierająca się stereotypowemu oglądowi ludzkiego ciała jest dla Figury miejscem realizacji ambicji artystycznych, wykraczających daleko poza przyzwyczajenia masowego widza. Z analizy ról teatralnych wyłania się obraz eksperymentatorki, odważnej twórczyni, gotowej na ryzykowne działania, budującej role także z wykorzystaniem inspiracji filmowych. Publiczności teatralnej dała się poznać jako aktorka charakterystyczna, odzierająca swoje postaci ze stereotypowego seksapilu i genderowej jednowymiarowości.

Śmiałe poczynania Figury w teatrze wynikają z gotowości do mierzenia się z tym, co w sztuce nieznane i niepewne. Jej twórczość ma charakter eksperymentalny, ponieważ pozostaje otwarta na innowacyjne metody pracy i sama inicjuje działania oparte na przełamywaniu konwencji. Jednym z wyznaczników eksperymentu artystycznego jest szukanie i wdrażanie nowych technik oraz form wyrazu. Wiąże się to z podwyższonym ryzykiem niezrozumienia ze strony publiczności czy niezamierzonego wypaczenia znaczeń tekstu. Może się też okazać, że próby wyjścia poza schemat w żaden sposób nie przysłużą się ani budowanej roli, ani całemu spektaklowi, a będą odbierane jedynie jako postępowanie hermetyczne. Figura unika niepowodzeń, gdyż – niezależnie od

¹ Ewa Hevelke, „Transformacja: Katarzyna Figura i Adrianna Biedrzyńska”, *Dialog*, nr 1 (2020), <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/transformacja-katarzyna-figura-i-adrianna-biedrzyńska>.

² Agata Łuksza, *Glamour, kobiecość, widowisko: Aktorka jako obiekt pożądania* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2016), 33–34.

rodzaju eksperymentu – nigdy nie traci z oczu samej postaci, którą tworzy na scenie. Aktorka łączy skłonność do nieszablonowych zabiegów kreatywnych z umiejętnością wydobywania znaczeń roli kluczowych dla ogólnej wymowy utworu. Jej inwencja sceniczna służy czemuś więcej niż zaskoczenie publiczności i zawsze powiązana jest z dbałością o wysoką jakość kreacji.

Analizowane w artykule role teatralne zostały wybrane na podstawie kryterium gry z powszechnie przyjętym wizerunkiem aktorki. Ich przegląd poprzedza omówienie działalności artystki sprzed i z czasów studiów aktorskich w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Warszawie. W tych wczesnych latach upatrywać należy źródeł strategii pracy nad rolą i zawodowych decyzji w teatrze. Punktem odniesienia dla rozważań o dokonaniach Figury będzie esej Lindy Nochlin *Dlaczego nie było wielkich artystek?*. Przewrotne pytanie zawarte w tytule zwraca uwagę na kwestię marginalizowania osiągnięć kobiet oraz akcentuje problem przypisywania pojęcia „wielkości” i „geniuszu” wyłącznie mężczyznom zajmującym się sztuką. Nochlin poddaje też krytyce przekonanie o „cudownej, niezgłębionej i aspołecznej naturze osiągnięć artystycznych”³. Jak słusznie zauważa, wspierając swój wywód przykładami z malarstwa, zagadnienia te dotyczą rozmaitych dziedzin twórczości. Przypadek Katarzyny Figury jest egzemplifikacją praktyk polegających na bagatelizowaniu sukcesów artystycznych i umniejszaniu talentu, przy jednoczesnym uwypuklaniu tego, co miało oddalać ją od miana „wielkiej artystki”. Seksapil, obfity biust, blond włosy i ponętny głos przez długi czas definiowały wizerunek aktorki. Amerykańska badaczka pisała o kontekście społecznym, w jakim dochodzi do „całej sytuacji tworzenia sztuki, pojmowanej zarówno w kategoriach rozwoju jej twórcy, jak i przez pryzmat natury oraz jakości samego dzieła sztuki”⁴. Figura stała się kimś w rodzaju zakładniczki zbiorowej wyobraźni Polaków, którzy woleli widzieć w niej Mariolę Wafelek z filmu *Pociąg do Hollywood* niż Halinę z *Żurku*⁵. Gdyby Nochlin spotkała Figurę, mogłaby skierować do niej słowa ze swojego eseju:

nie zawiniły gwiazdy, nasze hormony i cykl miesięczny ani nasze wewnętrzne niedostatki, lecz instytucje i system edukacji – edukacji rozumianej jako wszystko, czego doświadczamy od chwili przyjścia na świat, pełen znaczeń, symboli, znaków i sygnałów.⁶

³ Linda Nochlin, „Dlaczego nie było wielkich artystek?”, w: *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, tłum. Agnieszka Nowak-Młynikowska (Sopot: Smak Słowa, 2023), 46.

⁴ Nochlin, „Dlaczego nie było wielkich artystek?”, 51.

⁵ *Pociąg do Hollywood*, reż. Radosław Piwowarski (1987); *Żurek*, reż. Ryszard Brylski (2003).

⁶ Nochlin, „Dlaczego nie było wielkich artystek?”, 38.

Aktorce systematycznie odmawiano prawa do „wielkości”, co odzwierciedlają tendencyjne pytania zawarte w dziesiątkach wywiadów prasowych⁷. Konsekwentnie, choć nieregularnie upominała się w teatrze nie tyle o to prawo, ile o sprawiedliwą ocenę wartości artystycznej swojej pracy, podejmując wyzwania trudne i nieoczywiste. Scena właśnie, szczególnie Teatru Dramatycznego w Warszawie i Teatru Wybrzeże w Gdańsku, stała się dla niej przestrzenią wyzwalać się ze sztywnych ram kobiecości. W eseju *Dlaczego nie było wielkich artystek?* mowa jest o „przeszkodach instytucjonalnych, które uniemożliwiały kobietom osiągnięcie takiego poziomu lub sukcesu artystycznego, do jakiego mogli dążyć mężczyźni, niezależnie od tak zwanego talentu czy geniuszu”⁸. Aktorka pokonywała te przeszkody w teatrze dzięki trafnym wyborom, zaufaniu dyrekcji i reżyserów oraz otwartości każdej ze stron na śmiałe pomysły i nowe doświadczenia.

Adeptka

Przez większą część życia zawodowego Katarzyna Figura koncentrowała się na rozwijaniu kariery filmowej. Po dwuletnim pobycie w stołecznym Teatrze Współczesnym (1985–1987) nie pracowała na etacie przez dziewiętnaście lat. Dopiero od 2006 odnotowujemy wzrost jej aktywności scenicznej. Najpierw przyjmuje etat w Teatrze Dramatycznym (2006–2013), a następnie w Teatrze Wybrzeże (od 2013). Zmiana ta była też powrotem do młodzieńczej pasji, zrodzonej w latach siedemdziesiątych, gdy jako nastolatka uczęszczała do legendarnego Ogniska Teatralnego przy Teatrze Ochoty⁹. Jan i Halina Machulscy stworzyli miejsce, gdzie młodzi ludzie mogli swobodnie poznawać tajniki pracy laboratoryjnej, kultywowanej przez aktorskie małżeństwo¹⁰. Dorastający

⁷ Już w jednym z pierwszych wywiadów Figura usłyszała pytanie: „Czy moi koledzy po piórze, przeprowadzający z tobą wywiady, nie próbują cię uwodzić?”, Temida L. Stankiewiczówna, „Czuję się bardzo współczesna”, *Sztandar Młodych*, nr 249 (1985), 8.

⁸ Nochlin, „Dlaczego nie było wielkich artystek?”, 96.

⁹ Figura należała też do Koła Miłośników Teatru przy Teatrze Ochoty, co potwierdza jej nazwisko na liście członków z lipca 1977. Tego typu koła działały pod auspicjami małżeństwa Machulskich w szkołach warszawskich, pierwsze powstało 6 listopada 1971 w XXI Liceum Ogólnokształcącym im. Kołłątaja. Organizowały różne aktywności: zajęcia z literatury, historii i teorii teatru, udział w badaniach opinii widzów. Figura dołączyła do KMТ podczas obozu szkoleniowego we Wzdowie. Wyjazdy wakacyjne były integralną częścią programu. W ich trakcie młodzież opracowywała plan działania na kolejny sezon i zgłaszała propozycje doskonalenia pracy teatru, na przykład pomysł prowadzenia ankiet wśród publiczności. Figurę, od najmłodszych lat chętnie czytającą książki i piszącą opowiadania, ciekawiły wykłady poświęcone literaturze i teatrowi, które zapewne wpłynęły na jej zainteresowanie przedmiotami teoretycznymi w szkole aktorskiej. Zob. Archiwum Teatru Ochoty w Warszawie, *Kandydaci przyjęci na członków Koła Miłośników Teatru na obozie szkoleniowym przy Teatrze Ochoty – Wzdów – lipiec 1977*.

¹⁰ Zob. Anna Bimer, *Świat Machulskich: Biografia rodzinna* (Warszawa: Dom Wydawniczy Rebis, 2024), 37.

Katarzyna Figura (Puk)
w *Śnie nocy letniej*

TEATR OCHOTY, WARSZAWA 1978



FOT. JÓZEF NOWACKI. WALKA MŁODYCH 1978, NR 29, 15

amatorzy uczyli się systematyczności, samodzielności i odpowiedzialności za spektakl.

Dziś trudno sobie wyobrazić, że Figura debiutowała na scenie w *Urodzinach Kłapouchego* rolą Kubusia Puchatka, u boku Małgorzaty Bogdańskiej, grającej Prosiaczka (premiera 15 grudnia 1974, reż. Halina Machulska). Tytuł wielokrotnie pokazywano na uroczystościach świątecznych w zakładach pracy¹¹, co świadczy o powodzeniu przedstawienia z udziałem chudej i wyglądającej na młodszą dwunastolatki. Została obsadzona wbrew warunkom zewnętrznym, a w wypełnieniu zadania miał jej pomóc ogromny kostium misia, ukrywający drobną posturę. W tej zabawnej odsłonie zobaczył ją na scenie Juliusz Machulski, zachwycony wyjątkowym nazwiskiem debutantki, które uznał za dobrą

¹¹ Zob. „Kronika: Sezon 1975/1975”, w: *Doktor Judyń*, program spektaklu, Teatr Ochoty, prem. 22 listopada 1975, <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/10684/doktor-judym>.

wróżbę na przyszłość¹². Jego prognozy sprawdziły się kilka lat później, kiedy zdjęcie szesnastoletniej Figury, ilustrujące recenzję *Snu nocy letniej*¹³, ukazało się na łamach czasopisma *Walka Młodych*. Nie grała ani Hermii, ani Heleny, lecz psotnego Puka. Fotografia Józefa Nowackiego uchwyciła postać w luźnych spodniach i bluzie z obszernymi rękawami, z torbą przewieszoną przez ramię, włosami w nieładzie i zaaferowanym wyrazem twarzy. Recenzent, zaskoczony wysokim poziomem widowiska, pisał:

Po raz pierwszy jednak wykonawcami byli wyłącznie uczniowie adresujący swój spektakl do rówieśników. Było to więc przedsięwzięcie wielce ryzykowne, grożące irytującą często w teatrze amatorskim skłonnością do udawania zawodowców. Teatr „Ochoty” jednak nie tylko wyszedł z realizacji tego nietypowego zamysłu obronną ręką, ale odnotował autentyczny sukces. [...] Młodzieżowi aktorzy po prostu sami bawią się, grając, choć zarazem traktują serio swoje obowiązki wobec widzów-kolegów.¹⁴

Nobilitacją był udział wybranych członków Ogniska w spektaklach Teatru Ochoty dla widzów dorosłych. Amatorzy występowali w sztukach z zawodowcami, wcielając się w małoletnich bohaterów. Do stałych praktyk należało niewymienianie ich z imienia i nazwiska, pozostawali anonimowi w programach i na afiszach, gdzie figurowali jako „młodzież z Ogniska Teatralnego”. Zwyczaj ten nawiązywał do tradycji Reduty Juliusza Osterwy, zgodnie z którą bezimiennność miała utrzymywać adeptów w pokorze wobec sztuki¹⁵. To rodzi niemałe trudności dla badacza próbującego zrekonstruować pełną obsadę spektakli. Katarzyna Figura grała co najmniej w kilku sztukach z regularnego repertuaru Teatru Ochoty, choć nie ma całkowitej pewności co do konkretnych tytułów. Potwierdza udział w spektaklu *Krzywa płaska*¹⁶. W opowieści o ważnym wydzwisku społecznym i dylematach etycznych wystąpiła w roli umierającej dziewczynki, którą ratuje przeszczep nerki od chłopca, ofiary wypadku samochodowego. Była to poważna rola dramatyczna wówczas piętnastolatki, wymagająca konfrontacji z tematem choroby i śmierci. Podczas

¹² Zob. film dokumentalny *Nie powiem, kim jestem*, realizacja Alina Mrowińska i Jolanta Sztuczyńska (1998).

¹³ *Sen nocy letniej* Shakespeare’a, reż. Jan i Halina Machulscy, prem. 1 czerwca 1978, Teatr Ochoty – Ośrodek Kultury Teatralnej, Warszawa.

¹⁴ Tomasz Miłkowski, „Igrze z Szekspirem”, *Walka Młodych*, nr 29 (1978): 15.

¹⁵ Zob. Zbigniew Osiński, „Instytut Reduty jako laboratorium teatralne”, *Pamiętnik Teatralny*, 48, z. 2 (1999): 8.

¹⁶ *Krzywa płaska* Szymańskiego, reż. Jan Machulski, prem. 19 października 1977, Teatr Ochoty – Ośrodek Kultury Teatralnej, Warszawa.

prób mogła przyglądać się doświadczonym aktorom – między innymi obojgu Machulskim, Halinie Chrobak, Janinie Nowickiej, Tadeuszowi Boguckiemu, Januszowi Leśniewskiemu i Krzysztofowi Kiersznowskiemu.

W PWST w Warszawie Katarzyna Figura studiowała w latach 1981–1985. Wybór studiów aktorskich nie był sprawą oczywistą. W podaniu do rektora pisała: „W razie niepomyślnego wyniku egzaminu zamierzam przystąpić do egzaminu na iberystykę (uw)”¹⁷. Początkowo nie marzyła o aktorstwie, chciała zostać pisarką i tłumaczką. Lata spędzone w Ognisku oraz pierwsze sukcesy sceniczne i filmowe¹⁸ wpłynęły na zmianę planów. Na egzaminie wstępnym z języka obcego zaskoczyła komisję, gdy zaczęła mówić o egzystencjalizmie, cytując z pamięci fragment pism Sartre’a¹⁹. Naukę na Wydziale Aktorskim rozpoczęła w szczególnym momencie. W wyniku głosowania w pierwszych demokratycznych wyborach rektorem został Andrzej Łapicki, wcześniej o obsadzie stanowiska decydował minister²⁰. Kadencję dziekana aktorstwa rozpoczął zaś Jan Englert. Co istotne, edukacja Figury przypadła na okres stanu wojennego. Była studentką pierwszego roku, gdy został wprowadzony. Studenci PWST, podobnie jak innych uczelni w kraju, przystąpili do strajku. Protest młodych ludzi towarzyszył działaniom środowisk artystycznych, jak bojkot telewizji i radia, rozwijanie teatru drugiego obiegu oraz współtworzenie i kolportaż podziemnej prasy. Ich aktywność obejmowała między innymi udział w manifestacjach i wykładach przedstawicieli opozycji antykomunistycznej oraz współpracę z Prymasowskim Komitetem Pomocy Osobom Pozbawionym Wolności i ich Rodzinom. Zaangażowaniem w nielegalne inicjatywy narażali się na represje i aresztowanie, co spotkało kilka osób z warszawskiej szkoły. W 1982 i 1983 z powodów politycznych nie odbył się nabór na pierwszy rok studiów na Wydziale Wiedzy o Teatrze. Wsparciem dla studentów – także po ustaniu politycznych zawirowań – była kadra pedagogiczna. Figura ze szczególnym sentymentem wspomina trzy osoby pomagające jej doskonalić warsztat i formujące stosunek do zawodu. Należał do nich Piotr Cieślak, opiekun pierwszego roku:

¹⁷ Archiwum Akademii Teatralnej w Warszawie, sygn. 1729, Katarzyna Figura, *Podanie do Obywatela Rektora*, 3.

¹⁸ Dostrzeżona w spektaklach Ogniska Teatralnego, zagrała w filmach *Zginął pies* (reż. Zofia Ołdak, 1976) i *Mysz* (reż. Wiktor Skrzynecki, 1979). Pracowała też jako dziecięca aktorka dubbingowa, podkładając głos w polskich wersjach językowych produkcji węgierskich, czeskich oraz meksykańskich, np. Anita w filmie *Zindy – chłopiec z bagien* (reż. René Cardony, 1976).

¹⁹ Rozmowa autorki z Katarzyną Figurą, 8 kwietnia 2024, Gdańsk.

²⁰ Zob. Magdalena Raszewska, „Powtórka z historii: Kronika lat 1932–1991”, w: *Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza: 75 lat kształcenia dla teatru*, red. Marcin Rochowski (Warszawa: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, 2007), 15.

Był bardzo obecny. Zapamiętałam go jako surowego pedagoga. Potrafił nas bezpardonowo krytykować, ale nie było w tym żadnego nadużycia. Dawał nam precyzyjne wskazówki i natychmiast reagował na lenistwo i minoderię. W szkole mówiło się, że jestem atrakcyjna, dlatego obawiano się, że za bardzo będą skupiać się na zewnętrznych atrybutach postaci, pomijając to, co istotne. Nauczył mnie wielokierunkowego patrzenia na rolę.²¹

Namacalnym dowodem obecności Cieślaka na każdym etapie kształcenia²² Figury był zeszyt z zapiskami o rozwoju studentki, który wręczył jej w 2006, gdy dołączyła do zespołu Teatru Dramatycznego w Warszawie²³. Dopiero wtedy dowiedziała się, że prowadził kajety poświęcone swoim uczniom. Skrupulatne notatki pokazywały adeptkę skrywającą pod urodziwym wyglądem ciekawe wnętrze. Kończył je wniosek, że warto działać na przekór warunkom zewnętrznym, by ukazać to, co znajduje się w głębi²⁴.

Figura sporo zawdzięcza również Mariuszowi Benoit²⁵ i Władysławowi Kowalskiemu²⁶. Obaj wykształcili w niej uważność na emocje. To na ich zajęciach zrozumiała, jak istotne w pracy scenicznej jest unikanie oczywistych rozwiązań i wnikliwy namysł nad tekstem. Pierwszy jeszcze w czasie studiów rekomendował ją do roli Laury w filmie *Przeznaczenie* Jacka Koprowicza²⁷, gdzie partnerowała swojemu nauczycielowi, grającemu Kazimierza Przerwę-Tetmajera. Drugi nauczył ją łączenia technik aktorstwa filmowego i teatralnego, myślenia obrazami, a przede wszystkim reżyserował spektakl dyplomowy – *Widok z mostu* Arthura Millera. Cieślak, Benoit i Kowalski byli jej najważniejszymi nauczycielami aktorskiego rzemiosła. Z każdym z nich pracowała później na scenie lub na planie filmowym.

Podczas studiów ceniła szczególnie dwie grupy przedmiotów: ruchowe i teoretyczne. Z jednej strony gimnastyka akrobatyczna, rytmika i taniec nowoczesny

²¹ Rozmowa autorki z Katarzyną Figurą, 12 kwietnia 2024, Gdańsk.

²² Piotr Cieślak uczył Figurę następujących przedmiotów: Elementarne zadania aktorskie (I rok), Sceny dialogowe (II rok), Praca nad rolą (III rok). Zob. Archiwum Akademii Teatralnej w Warszawie, Protokoły z egzaminów na Wydziale Aktorskim p.w.s.t., rok akademicki 1981/82, 1982/83, 1983/84.

²³ Piotr Cieślak był dyrektorem artystycznym Teatru Dramatycznego w Warszawie w latach 1993–2008.

²⁴ Rozmowa autorki z Katarzyną Figurą, 12 kwietnia 2024, Gdańsk.

²⁵ Mariusz Benoit uczył Figurę przedmiotów: Elementarne zadania aktorskie (I rok) i Sceny dialogowe (II rok). Zob. Archiwum Akademii Teatralnej w Warszawie, Protokoły z egzaminów na Wydziale Aktorskim p.w.s.t., rok akademicki 1981/82, 1982/83.

²⁶ Władysław Kowalski uczył Figurę przedmiotów: Sceny dialogowe (II rok), Praca nad rolą (III rok). Zob. Archiwum Akademii Teatralnej w Warszawie, Protokoły z egzaminów na Wydziale Aktorskim p.w.s.t., rok akademicki 1982/83, 1983/84.

²⁷ Film kręcony był latem 1983, czyli między II a III rokiem studiów, do kin wszedł w 1985.

w połączeniu z porannym joggingiem z Marszałkowskiej na Miodową zapewniały jej dobrą kondycję fizyczną. Z drugiej strony pilnie uczęszczała na wykłady z filozofii prowadzone przez Henryka Hinza dla kameralnego grona studentów²⁸. Z równym entuzjazmem brała udział w zajęciach Barbary Lasockiej z historii teatru i dramatu polskiego oraz Agnieszki Morawińskiej z historii sztuki. Spotkania z teoretykami inspirowały do zdobywania wiedzy wielokierunkowej, wykorzystywanej później w pracy aktorskiej. Według Figury:

gdy czerpiemy z różnych źródeł, możemy więcej przekazać widzom. A powinniśmy dawać im coś zupełnie nieoczekiwanego, do czego nie mają dostępu. Dlatego zadaniem aktora jest sięganie po najróżniejsze inspiracje.²⁹

Widok z mostu okazał się dla aktorki wyjątkowym doświadczeniem z kilku powodów. Studenci grali na Małej Scenie Teatru Powszechnego w Warszawie, gdzie pracował wówczas Władysław Kowalski. Wstęp na profesjonalną scenę był dla nich szansą zawodową. W sztuce o imigrantach i zaborczej miłości zagrała Kate, obiekt uczuć swojego wuja i opiekuna, Eddiego. Kowalski powierzył jej rolę korespondującą z warunkami zewnętrznymi. Na zdjęciach ze spektaklu widzimy uśmiechniętą, smukłą dziewczynę z rozpuszczonymi włosami, ubraną w T-shirt, krótką i obcisłą spódnicę dżinsową, odsłaniającą zgrabne nogi w szpilkach. Trudno dziwić się takiej decyzji obsadowej, wszak wygląd studentki miał uwiarygodnić zainteresowanie, jakim mężczyźni darzyli Kate. *Widok z mostu* zebrał pozytywne opinie. Pisano o w pełni profesjonalnym spektaklu i doskonałym poprowadzeniu młodych aktorów³⁰. Zwracano uwagę na trudny materiał sceniczny, z którym debiutanci dobrze sobie poradzili³¹. Teresa Krzemień poświęciła aktorce **osoby** akapit, lecz skupiła się głównie na jej walorach fizycznych:

Kate Katarzyny Figury urzeka temperamentem. Nie jest to rola wspaniała i skończona, ale bardzo wiele obiecująca, sporo mówiąca o talencie i brawurze aktorki. Trochę mała, perwersyjna lolitka, trochę niesforna nastolatka z dobrego domu,

²⁸ Rocznik Figury liczył 16 osób. Na liście absolwentów 1985 prócz niej znajdują się: Leszek Abrahamowicz, Piotr Barszczak, Wiesław Bednarz, Mariusz Czajka, Małgorzata Dewejko, Maciej Godlewski, Robert Górecki, Janusz Józefowicz, Mariusz Karamański, Katarzyna Kozak, Anna Majcher, Wojciech Paszkowski, Piotr Siwkiewicz, Bożena Suchocka, Agnieszka Szczegielska.

²⁹ Rozmowa autorki z Katarzyną Figurą, 12 kwietnia 2024, Gdańsk.

³⁰ Jerzy Panasewicz, „Przegląd spektakli dyplomowych dobiega końca: Bez kurtyny”, *Express Ilustrowany*, nr 59 (1985), <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/232864/przeglad-spektakli-dyplomowych-dobiega-konca-bez-kurtyny>.

³¹ Teresa Krzemień, „Dyplom z Millera”, *Tu i Teraz*, nr 13 (1985), <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/228689/dyplom-z-millera>.



Katarzyna Figura (Kate) i Piotr Barszczak (Eddie)
w *Widoku z mostu*

TEATR POWSZECHNY, WARSZAWA 1985

trochę dojrzała przedwcześnie dziewczyna, której przodkowie uprawiali vendettę gdzieś daleko, „gdzie pomarańcze i cytryny rosną na drzewach”. Bardzo jest ta Kate amerykańska i infantylna i bardzo już dorosła. Młodość aktorki, jej warunki fizyczne uwiarygodniają tutaj wszystkie prawie zdrowe i „niezdrowe” pociągi zainteresowanych.³²

Uroda aktorki była głównym punktem zainteresowania, a także źródłem kontrowersji i sporów podczas III Ogólnopolskiego Przeglądu Spektakli Dyplomowych Szkół Teatralnych w Łodzi. Oczarowany Tomasz Raczek pisał:

pamiętam tylko ten moment, gdy pierwszy raz wyszła na scenę – wszystkich nas na widowni, zamurowało. Kasia coś mówiła, a my jej nie słuchaliśmy, tylko trwaliśmy

³² Krzemień, „Dyplom z Millera”.

w osłupieniu: – Ale figura! Jak ona się nazywa? – sprawdzaliśmy w programie – Figura. Kasia Figura. *Nomen omen*.³³

Występ studentki podzielił jurorów i widzów, a przyczyną sporów nie były warsztat aktorski, warunki głosowe czy interpretacja tekstu, lecz przykuwający wzrok wygląd. Dyskutowano głównie o urodzie aktorki. Za trafny prognostyk, sugerujący rozwój raczej kariery filmowej niż scenicznej, uznać należy komentarz obecnego na przeglądzie brytyjskiego krytyka teatralnego: „Gdybym był dyrektorem wytwórni Paramount Pictures, jeszcze dzisiaj w nocy ta dziewczyna otrzymałaby telegram z propozycją kontraktu”³⁴. Przchylną opinię zagranicznego eksperta kontrowano ripostą, pomijającą rzeczową i całościową ocenę kreacji: „Ale przecież to jest teatr, a nie kino, uroda to jeszcze nie wszystko”³⁵. Argumenty o konsekwentnie i oryginalnie zagranej roli odpierano zdaniem o braku zapotrzebowania na drugą Marylin Monroe oraz o talencie zdominowanym przez wygląd³⁶. Racje przeciwników, odnoszące się wyłącznie do jej fizyczności, trafnie podsumował Raczek:

Katarzyna Figura odważyła się zagrać w *Widoku z mostu* Arthura Millera zgodnie z warunkami. Wywołało to burzę dyskusji. Okazała się bowiem tak ładna, że nasza zakompleksiona scena z trudem zniosła taką dawkę urody.³⁷

Wykazał się także dobrą intuicją, zapowiadając walkę, jaką będzie musiała stoczyć z recepcją własnej urody o prawo do realizacji ambicji zawodowych. Figurę spotkało to, o czym pisała Linda Nochlin – dyskredytacja talentu i potencjału ze względu na płeć. Pięknej dziewczynie już na początku dorosłego życia odmówiono prawa do bycia artystką. Jak się później przekonała, było to preludium do szeregu publikacji pomijających jej umiejętności aktorskie, za to nadmiernie eksponujących walory cielesne. Jak wspominał Raczek:

Tak się cieszyliśmy, że wśród niezbyt urodziwych dyplomantek szkół teatralnych nagle pojawiła się seksbomba, że przez długi czas w ogóle nie widzieliśmy w niej aktorki.³⁸

³³ Tomasz Raczek, „Figlarka”, *Elle*, nr 4 (1999): 54.

³⁴ Tomasz Raczek, „Odwaga zwyciężania”, *Polityka*, nr 19 (1985): 8.

³⁵ Raczek, „Odwaga zwyciężania”, 8.

³⁶ Zob. Raczek.

³⁷ Raczek.

³⁸ Raczek, „Figlarka”, 54.

W świetle przytoczonych faktów intrygujący wydaje się temat pracy magisterskiej Katarzyny Figury, przygotowanej pod kierunkiem Barbary Lasockiej: „Portrety kobiet: Maggie z *Po upadku* Arthura Millera, Margaret z *Kotki na rozpalonym blaszanym dachu* Tennessee Williamsa, Marta z *Kto się boi Wirginii Woolf* Edwarda Franklina Albeego”. Pochłonięta pracą na planach filmowych, przystąpiła do obrony cztery lata po ukończeniu studiów – 2 czerwca 1989 roku. W rozprawie pozwoliła sobie na wyznanie, które odsłania jej aspiracje, odmienne od wyobrażeń publiczności i krytyki:

Świat przedstawiony w dramacie amerykańskim nasycony jest prawdą o ludzkiej naturze i psychice i z tego względu tak bardzo interesuje mnie jako aktorkę. [...] Postaci z dramatu amerykańskiego to typy neurotyczne i to przesądza o ich współczesności. Ich psychika jest bogata, mroczna i nieodgadniona, kryje w sobie wieloznaczności, fascynuje i pociąga. [...] Wszystkie te postaci chciałabym zagrać, stanowią bowiem wspaniały materiał aktorski. Być może znajduję w nich związki z własną osobowością, z własną historią i dlatego są mi w jakiś sposób bliskie.³⁹

Rozprawa może być interpretowana jako koncepcja kierunku działań artystycznych oraz strategii przygotowywania roli. Potwierdza to recenzja Henryka Rogackiego: „Najciekawsze jest w pracy to, iż jest ona projektem własnej drogi aktorskiej”⁴⁰. Wywód Figury dowodzi dojrzałości analitycznej, a także umiejętności przeprowadzania wnikliwej analizy motywacji, psychiki i działań postaci. Jest też wyrazem gotowości do podjęcia wyzwania, jakim byłoby praktyczne wykorzystanie wniosków z namysłu nad charakterem bohaterów, czyli odegranie ich w teatrze bądź filmie.

Aktorka charakterystyczna i eksperymentatorka

Kilka lat temu Michał Kwieciński powiedział Katarzynie Figurze: „Ciebie nie można tak po prostu obsadzić, nawet w roli drugoplanowej. Ty i tak wysuniesz się naprzód. Nawet jeśli będziesz stała gdzieś daleko, wszyscy będą cię widzieć”⁴¹. To, o czym mówił producent, pasuje do definicji aktorki charakterystycznej.

³⁹ Biblioteka Akademii Teatralnej w Warszawie, sygn. Pr. 720, Katarzyna Figura, „Portrety kobiet: Maggie z *Po upadku* Arthura Millera, Margaret z *Kotki na rozpalonym blaszanym dachu* Tennessee Williamsa, Marta z *Kto się boi Wirginii Woolf* Edwarda Franklina Albeego” (praca magisterska, PWSiT, 1989).

⁴⁰ Archiwum Akademii Teatralnej w Warszawie, Henryk Rogacki, *Recenzja pracy magisterskiej p. Katarzyny Figury*, 2 czerwca 1989.

⁴¹ Rozmowa autorki z Katarzyną Figurą, 12 kwietnia 2024, Gdańsk.

Choć Kwieciński miał na myśli świat filmu, jego komentarz można by odnieść również do dorobku scenicznego Figury. W tej odsłonie poznali ją widzowie Teatru Współczesnego, gdy grała Irinę w *Trzech siostrach*⁴². Była to pierwsza kreacja po otrzymaniu etatu w 1984 za dyrekcji Macieja Englerta, który zdecydował o angażu, po tym, jak zobaczył ją w szkolnej jednoaktówce *Jest tam kto?* Saroyana. „Po prostu była potrzebna Irina, więc ją zaangażowaliśmy. Pracowała ciężko i dobrze wykonała swoje zadanie”⁴³ – mówił reżyser. Nie przewidział jednak, że na tle pozostałych siostr okaże się zbyt nowoczesna. O ile Maja Komorowska (Olga) i Marta Lipińska (Masza) doskonale wpisywały się w nastrój odległej epoki, o tyle wygląd ich młodszej koleżanki znacząco kontrastował z wykreowanym na scenie światem. Na zdjęciach ze spektaklu widać, że fryzura i sposób siedzenia Figury bliższe były współczesnej mieszkance Warszawy niż córce generała brygady z końca poprzedniego stulecia. Zaradzić temu problemowi próbowała Krystyna Zachwatowicz za pomocą kostiumu i charakteryzacji. Tuż przed premierą doczepiany warkocz zastąpiła peruką, jednak mimo dobrych intencji, pozbawiła aktorkę młodzieńczego uroku i lekkości. Figura wspominała: „Konstruowałam moją bohaterkę tak, jakby niemal unosiła się nad ziemią, gotową do odlotu. Gdy dostałam tę perukę, poczułam się tak, jakby obcięto mi skrzydła”⁴⁴. Po pewnym czasie powrócono do warkocz.

Jej współczesna aparycja była spójna z nowym przekładem sztuki Czechowa autorstwa reżysera. Englert zrezygnował z anachronizmów i posłużył się lapidarnym językiem dzisiejszym⁴⁵. Figura wypowiadała kwestie najmłodszej siostry z pełną naturalnością. Nie dostrzegano przepaści między absolwentką PWST a bardziej doświadczonymi koleżankami⁴⁶. Choć wspominano o zakrzyczeniu Iriny i zbyt ekspresywnym przedstawianiu przeżyć⁴⁷, zapis dźwiękowy spektaklu pozwala odkryć przede wszystkim sprawne niuansowanie za pomocą głosu zmian zachodzących w świadomości postaci. Figura stopniowo przechodziła od entuzjazmu i ufności do smutku, niezadowolenia z życia i utraty nadziei. Owszem, jej czterominutowemu monologowi – kiedy mówiła: „Ja już dłużej nie wytrzymam. Nie mogę, nie mogę” – towarzyszył wzbierający szloch i rosnące

⁴² *Trzy siostry* Czechowa, reż. Maciej Englert, prem. 29 maja 1985, Teatr Współczesny, Warszawa.

⁴³ Rozmowa autorki z Maciejem Englertem, 2 czerwca 2024, Warszawa.

⁴⁴ Rozmowa autorki z Katarzyną Figurą, 9 kwietnia 2024, Gdańsk.

⁴⁵ Zob. Elżbieta Baniewicz, „Między życiem a teatrem”, *Teatr*, nr 11 (1985), <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/86502/miedzy-zyciem-i-teatrem>.

⁴⁶ Zob. Ryszard Kosiński, „Trzy siostry i Tuzenbach”, *Trybuna Ludu*, nr 140 (1985), <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/86440/trzy-siostry-i-tuzenbach>.

⁴⁷ Zob. Temida L. Stankiewiczówna, „A jednak żal...”, *Sztandar Młodych*, nr 115 (1985), <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/86442/a-jednak-zal>.

FOT. ANDRZEJ KRYNICKI. INSTYTUT TEATRALNY IM. ZBIGNIEWA RASZEWSKIEGO W WARSZAWIE



Ryszard Barycz (Wierszynin), Katarzyna Figura (Irina), Maja Komorowska (Olga),
Marta Lipińska (Masza) w *Trzech siostrach*

TEATR WSPÓŁCZESNY, WARSZAWA 1985

natężenie głosu, była to raczej próba uzewnętrznienia głębokiej rozpaczyny kobiety znajdującej się u kresu sił⁴⁸. Dostrzegł to Krzysztof Karwat:

Godna podkreślenia jest konsekwencja, z jaką aktorzy zwracają uwagę na wyrażanie przemian dokonujących się w bohaterach. To największa wartość tego przedstawienia. Oto Irina w wykonaniu świetnie zapowiadającej się Katarzyny Figury [...]; jej młodzieńczy, promieniujący na wszystkich bohaterów, bezpretensjonalny witalizm w miarę upływu lat przemienia się w bolesne zwątpienie. Wyraz tego znajdziemy nie tylko w tonie jej głosu, ale także w ruchach i działaniach coraz bardziej przyspazonych, niepewnych, tak że zdaje się, że Irina staje się „nieobecna”.⁴⁹

⁴⁸ Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego w Warszawie, nagranie dźwiękowe spektaklu *Trzy siostry*.

⁴⁹ Krzysztof Karwat, „Nadzieja i rozpacz”, *Tak i Nie*, nr 40 (1985), <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/86491/nadzieja-i-rozpacz>.

Jej bohaterka, choć przynależała do dawnej rosyjskiej inteligencji, odgrywała na scenie cierpienie współczesnej dziewczyny. Irina była inna, charakterystyczna i ta odrębność wносиła do spektaklu nową jakość. Figura wypadła wiarygodnie, ponieważ tkła postać z prywatnych tęsknot i marzeń o wyjeździe z komunistycznej Polski i znajdowała analogie między własnym życiem a losem najmłodszej siostry.

Aktorka swoimi wyborami teatralnymi spełnia oczekiwania Nochlin nawołującej kobiety do ujrzenia w sobie podmiotów równych mężczyznom⁵⁰. Wiąże się to z konsekwentnym łączeniem wyrazistości scenicznej z upodobaniem do eksperymentów. Chętnie podejmuje działania ryzykowne. Odnoszą się one do konstrukcji postaci, kostiumu, sposobu poruszania się i relacji z otoczeniem. To coś więcej niż niechęć do schematycznych rozwiązań – raczej potrzeba doświadczania zmian w procesie twórczym. W eksperymentach oczekuje czegoś, co ją samą zaskoczy. Gra oparta na odważnych posunięciach i decyzjach jest dla niej przeciwieństwem automatycznego podawania tekstu, bez pogłębionej analizy kontekstów, w jakie uwikłana jest postać.

Zanim Katarzyna Figura powróciła do teatru, pracowała w taki sposób już w spektaklu telewizyjnym *Adrianne Lecouvreur* w reżyserii Mariusza Trelińskiego⁵¹. Zagrała rolę drugoplanową, ale została zapamiętana dzięki jednej prześmiewczej scenie. Księżna d'Aumont z obnażonymi piersiami leżała na stole spowitym pajęczyną, z resztkami jedzenia, a wokół niej biegały hałaśliwe, tresowane szczury. W tym samym czasie kopulowała z Księciem de Bouillon (Jan Peszek), zajętym równocześnie rozmową z Markizem Abbe de Chazeuill (Mariusz Benoit). Obraz został całkowicie pozbawiony erotyzmu na rzecz zabawy konwencją, ukazującą zepsuty świat bez moralności, oraz autoironii, jaką wniosła zwłaszcza Figura. Aktorka, którą widzowie w tym samym roku oglądali w *Szczęśliwego Nowego Jorku*⁵² i *Kilerze*, bawiła się wizerunkiem seksbomby i pokazywała dystans do siebie. Scena jest tym bardziej humorystyczna, że milcząca Księżna d'Aumont koncentruje uwagę widzów mocniej niż knowania mężczyzn.

W filmie *Summer love*⁵³ Figura grała kobietę pozbawioną włosów przez brutalnego mężczyznę. Zaproponowała, by w jednej ze scen naprawdę ogolono jej głowę brzytwą. Zakończenie zdjęć zbiegło się z początkiem prób do

⁵⁰ Zob. Nochlin, „Dlaczego nie było wielkich artystek?”, 39.

⁵¹ *Adrianne Lecouvreur* Scribe'a i Legouvého, reż. Mariusz Treliński, prem. 19 maja 1997, Teatr Telewizji.

⁵² *Szczęśliwego Nowego Jorku*, reż. Janusz Zaorski (1997).

⁵³ *Summer love*, reż. Piotr Uklański (2006).

Aliny na zachód w reżyserii Pawła Miśkiewicza⁵⁴. Jej Gerda budzi się rano i na poduszce znajduje swoje włosy – wypadły, gdy porzucił ją mężczyzna. Aktorka nie zamierzała używać łyski, wołała przez kolejne miesiące nie zapuszczać włosów, by jeszcze bardziej uwiarygodnić cierpienie bohaterki. A była to udręka wielowymiarowa. Kobieta oszpecona, opuszczona, mieszkająca na pustkowiu, w budynku nieczynnej stacji benzynowej, została wyrzucona poza nawias społeczeństwa. W scenie rozmowy Gerdy z Bartem Figura w zaskakujący sposób oddawała poczucie osamotnienia, pragnienie bliskości oraz fascynację kolegą syna. On znajduje się wyżej, ona zadziera głowę, by na niego spojrzeć. Chce go dotknąć, ale się boi, dlatego zabiera mu but i zaczyna biegać radośnie po scenie. Tekst nie zawierał opisu takiej sytuacji – została wymyślona przez aktorkę, zainspirowaną zachowaniem Roslyn Taber (czyli Marilyn Monroe) w filmie *Sklócenie z życiem*⁵⁵, która pokazała chwilowe uniesienie kobiety żyjącej złudzeniami. Gerda Figury przybrała maskę wzorcowej, energicznej gospodyni, spadającą wraz z nieoczekiwanym zdjęciem peruki:

Jej Matka śmieje się głośno, podskakuje żwawo, krząta się ruchliwie. Wzbudza szczerzy śmiech, kiedy wywracając oczami, popija likier, a na czule słowa Eggerta reaguje lekkim posapywaniem i lubieżnie wiję się na sofie. Aktorka nie boi się przerysowań i jaskrawości, jednocześnie umiejętnie pokazuje, że cały ten zestaw egzaltowanych zachowań jest kostiumem, który – jak to się dzieje na koniec – w każdej chwili może opaść, odsłaniając smutek i rezygnację.⁵⁶

Paweł Miśkiewicz wspominał, że Figura próbowała poznać Gerdę w najdrobniejszych szczegółach, co przełożyło się na jej intensywną obecność sceniczną:

Budowała rolę w oparciu o mikrozadania, które sama sobie stawiała. Wymyślała, jak ta postać się porusza, jak oddycha, co lubi, a czego nie. Obok tego wszystkiego, co było zapisane w tekście, budowaliśmy przy tej roli – w dużej mierze z jej inicjatywy – cały katalog upodobań i zachowań Gerdy.⁵⁷

Sukces *Aliny na zachód* był przełomem w pracy Figury. Artystki z eseju Nochlin torowały „sobie drogę w świecie sztuki, zamiast pokornie przyjąć społecznie

⁵⁴ *Alina na zachód* Dobbrowa, reż. Paweł Miśkiewicz, prem. 7 stycznia 2006, Teatr Dramatyczny w Warszawie.

⁵⁵ *Sklócenie z życiem*, reż. John Huston (1961).

⁵⁶ Marcin Kościelniak, „To gównie nie chce ruszyć”, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 71 (2006): 49.

⁵⁷ Rozmowa online autorki z Pawłem Miśkiewiczem, 11 maja 2024.

akceptowaną rolę żony i matki”⁵⁸. Ona przecierała sobie sceniczne szlaki, wychodząc poza rolę seksbomby, dzięki czemu została ponownie odkryta przez odbiorców i krytyków jako artystka teatralna. Po doskonale przyjętych rolach ekranowych – Ubicy w *Ubu królu*⁵⁹ i Haliny w *Żurku* – przyszła pora na przełamywanie kolejnych barier. Po roli w *Alinie na zachód* lista tytułów scenicznych z udziałem Figury szybko zaczęła rosnąć.

Spektaklem eksperymentalnym był *Ciąg* Eweliny Marciniak⁶⁰. Łączył niekonwencjonalną formę opowiadania o chorobie alkoholowej z konceptem współdzielenia przestrzeni teatralnej z publicznością. Widzowie obserwowali akcję z kanap i sof usytuowanych na scenie, wyobrażającej zamknięty z każdej strony luksusowy salon. Tekst sztuki powstawał podczas prób, w oparciu o godzinne improwizacje przed kamerą na temat zadany przez reżyserkę. *Ciąg* wymagał dużej otwartości szczególnie od Figury, która niemal przez cały czas nosiła wielką głowę białego królika. Z zakrytą twarzą, w sukience pensjonarki, dziewczęcych skarpetkach i bucikach grała Kataklizm – personifikację nałogu. Odzywała się sporadycznie, ale czyniła to głosem mocnym, gardłowym, nienaturalnym. Jej królik jest jednocześnie „czymś w rodzaju głosu rozsądku, wyrzutu sumienia i to on nadaje scenom szerszy kontekst”⁶¹. Rola w dużej mierze ograniczała się do szybkiego chodzenia po scenie. Energicznej choreografii nie sprzyjała ciężka, zamknięta głowa, która zarazem inspirowała do namysłu nad znaczeniem tej kreacji. Aktorka wspominała:

Zaczęłam zastanawiać się, dlaczego – mimo trudnych warunków – poruszam się tak a nie inaczej. Po prostu sprawdzałam, jak daleko mogę się posunąć, gdzie są moje granice i czy stać mnie na dokonanie jakiegoś przekroczenia.⁶²

Jej zachowanie mogło kojarzyć się z zamkniętym i biegającym automatycznie w klatce chomikiem. Nie wchodziła w interakcje z pozostałymi osobami, jednak jej funkcja była istotna: dynamizowała spektakl, uruchamiała inne postacie. Zgodnie z założeniami reżyserki, która chciała rozgrywać „napięcia pomiędzy realnością aktora a ustanawianym przezeń kodem symbolicznym”⁶³.

⁵⁸ Nochlin, „Dlaczego nie było wielkich artystek?” 83.

⁵⁹ *Ubu król* Jarry’ego, reż. Piotr Szulkin (2004).

⁶⁰ *Ciąg* Buszewicza, reż. Ewelina Marciniak, prem. 16 maja 2014, Teatr Wybrzeże, Gdańsk.

⁶¹ Katarzyna Fryc, „Ciąg dalszy nastąpi”, *Gazeta Wyborcza – Trójmiasto online*, nr 114 (2014), <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/182971/ciag-dalszy-nastapi>.

⁶² Rozmowa autorki z Katarzyną Figurą, 4 sierpnia 2024, Gdańsk.

⁶³ Jolanta Kowalska, „Ciało przed pustym lustrem”, *Teatr*, nr 11 (2015), <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/214548/cialo-przed-pustym-lustrem>.



Katarzyna Figura (Katakлизм) w *Ciagu*

TEATR WYBRZEŻE, GDAŃSK 2014

Fizycznie aktorka znajdowała się bardzo blisko widzów, ale paradoksalnie, z powodu króliczej głowy była od nich odgradzona. Wypracowała specyficzny rodzaj obecności, niezwykle intensywnej, co podkreślała jej partnerka sceniczna, Katarzyna Dałek:

To było tzw. zaangażowanie w ukryciu. Była obecna podprogowo. Nie bała się takiego zabiegu, świadczy to o jej aktorstwie totalnym, oddaniu się tematowi, a nie sprawom zewnętrznym. Wchodziła na sto procent w coś, co ktoś proponuje. Jej ogromne zaangażowanie w pracę i odwaga przejawiały się tym, że pozwalała sobie na puszczenie hamulców.⁶⁴

Dopiero na ostatnim etapie prób podjęto decyzję o zdjęciu króliczej głowy i ogłoszeniu końcowego monologu o alkoholizmie. Figura pokazywała zmęczoną twarz i mówiła bez zbędnego moralizatorstwa o ludziach odrzuconych. W finale brzmiał dojrzały głos kogoś, kto wie więcej niż inni bohaterowie.

⁶⁴ Rozmowa autorki z Katarzyną Dałek, 24 kwietnia 2024, Gdańsk.

W 2018 roku Figurę zaskoczyła informacja o powierzeniu jej roli pięknej Heleny w *Trojanek* Jana Klata⁶⁵. Pomysł reżysera na tę postać wykraczał daleko poza stereotypowe wyobrażenia i ograniczenia wiekowe. W sztuce o konsekwencjach przemocy, zbrodni wojennej i cierpieniu ofiar Figura pojawiała się w dwóch krótkich, skrajnie odmiennych odsłonach, które pozwalały jej na ukazanie różnych odcieni aktorstwa. Zwłaszcza pierwsza po raz kolejny dowiodła, jak chętnie aktorka poddaje się eksperymentom scenicznym, mocno ingerującym w ciało. Wchodziła na scenę związana i prowadzona na linach przez pięciu zamaskowanych Greków. Kilka splotów grubego sznura ciasno oplatało jej tułów. Ciężki łańcuch na przegubach dodatkowo krępował ruchy. Mężczyźni co chwilę szarpali ją stojącą sztywno i coraz bardziej zapadającą się w kopcu usypanym z piachu. Była unieruchomiona, przestraszona i bezbronna, co kontrastowało z najważniejszym atrybutem tej postaci, czyli skórzaną maską, przywodzącą na myśl Hanibala Lectera z filmu *Milczenie owiec*. Helena w spektaklu Teatru Wybrzeże nie uwodziła urodą, została bowiem oszpecona. Był to pomysł przekorny, ponieważ prowadził do niespodziewanego przedstawienia dwóch kobiet z odległych epok i światów, postrzeganych powszechnie przez pryzmat ich aparycji: fikcyjnej Heleny i realnej Katarzyny Figury. W scenie sądu z długim monologiem Spartanki, przekonanej o swej niewinności, aktorka nie mogła grać mimiką ani gestem, pozostawał jej jedynie głos. Mierząc się z trudnym tekstem Eurypidesa, dotykała bolesnej prawdy Heleny przedstawionej nie jako ofiara, ale osoba silniejsza niż próbujący ją poniżyć Grecy.

Bohaterka po raz drugi pojawiała się w epilogu, utrzymanym w zupełnie innym rejestrze, gdzie trojański piasek zamieniał się w egipską plażę z kolorowymi leżakami i deską surfingową. Klata nawiązał tu do *Heleny*, innego tekstu Eurypidesa, zgodnie z którym Parys zabrał do Troi widziadło, a prawdziwa Helena trafiła do Egiptu. Widok Figury z burzą blond loków, w kusej sukience skłonił wielu komentatorów do powierzchownych interpretacji. Sprowadzali tę odsłonę do „epatowania seksapilem”⁶⁶, potraktowania bohaterki jako „zmanierowanej gwiazdy kina i estrady”⁶⁷ oraz „produktu kultury masowej”⁶⁸. Podczas gdy była to scena pastiszowa, w której Figura dowcipnie i z dystansem ogrywała swój

⁶⁵ *Trojanek* Eurypidesa, reż. Jan Klata, prem. 8 września 2018, Teatr Wybrzeże, Gdańsk.

⁶⁶ Witold Mrozek, „Jan Klata reżyseruje w Gdańsku: *Trojanek* o zemście, przemocy i autorytarnej polityce”, *Gazeta Wyborcza online*, nr 212 (2018), <https://wyborcza.pl/7,112395,23898767,jan-klata-rezyseruje-w-gdansk-trojanek-i-o-zemscie-przemocy.html>.

⁶⁷ Jarosław Zalesiński, „Zamki z piasku”, *Teatr*, nr 10 (2018): <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/265819/zamki-z-piasku>.

⁶⁸ Elżbieta Baniewicz, „Patchworkowy antyk”, *Twórczość*, nr 7/8 (2019), <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/278455/patchworkowy-antyk>.

FOT. MICHAŁ SZLAGA. ARCHIWUM TEATRU WYBRZEŻE



Grzegorz Gzyl (Menelaos), Katarzyna Figura (Helena)
w *Trojankach*

TEATR WYBRZEŻE, GDAŃSK 2018

wizerunek, poruszając jednocześnie ważne tematy. Właśnie w epilogu Helena mówiła o traktowaniu kobiet przez niektórych mężczyzn, a także o poniżeniu i pogardzie, jakich doznała podczas sądu.

Od Kaliny do Szarego Anioła

Małgorzata Głuchowska zaproponowała Figurze rolę Kaliny Jędrusik w monodramie *Kalina*⁶⁹ z uwagi na doświadczenia wspólne dla gwiazd różnych epok. Reżyserka postanowiła zestawić obie artystki⁷⁰. Gotowość aktorki do tej kon-

⁶⁹ *Kalina* Głuchowskiej i Lipko-Koniecznej, reż. Małgorzata Głuchowska, prem. 28 czerwca 2013, Teatr Polonia, Warszawa.

⁷⁰ Agata Zbieg, „Moc legendy Kaliny Jędrusik”, *Gazeta Współczesna*, nr 124 (2013), <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/164968/warszawa-moc-legendy-kaliny-jedrusic-w-spektaklu-kalina>.

frontacji była wyrazem odwagi i otwartości na eksperyment, ponieważ wiązała się z eksploracją własnego życia oraz doświadczenia obecności w przestrzeni publicznej. Figura upodobniła się fizycznie do Jędrusik poprzez kostium, perukę, makijaż i sposób poruszania, lecz analogie dostrzegalne w sztuce wykraczały daleko poza sferę wizualną. Paralelność losów atrakcyjnych i wyrazistych twórczyń polega bowiem na postrzeganiu ich przez pryzmat cielesności oraz seksualności, co przesłania ich zawodowe osiągnięcia⁷¹. W programie do spektaklu Sylwia Chutnik pisała: „Ilość anegdot podkreślających skandalizujące zachowanie aktorki oraz jej problemy z cenzurą i społecznym odrzuceniem sprawiają, że ginie nam sprzed oczu utalentowana wokalnie oraz pracowita artystka”⁷². Udział Figury w monodramie wzmacniał ten przekaz. Broniąc Jędrusik, mówiąc o godności aktorki i cenie płaconej za charyzmatyczność, przemawiała jednocześnie we własnym imieniu, choć nie czyniła tego wprost. Balansowanie między dwoma życiorysami kazało widzieć w monodramie szerszą opowieść o losach gwiazd, nieustannie oglądanych, ocenianych i w pełni tego świadomych. Pozwoliło Figurze podjąć próbę skłonienia publiczności do szukania podobieństw w społecznym postrzeganiu obu kobiet, postrzeganych przez pryzmat cielesności i temperamentu. A w konsekwencji mogło stanowić zachętę do rewizji obiegowych poglądów na temat ich wartości jako artystek i krytycznego namysłu nad powierzchownymi opiniami, formułowanymi publicznie pod ich adresem. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że występ w *Kalinie* nie był dla Figury tylko kolejną rolą, lecz także szansą na przyjrzenie się sobie samej i analizie własnych doświadczeń zawodowych.

Kreacja Figury potwierdzała założenia sformułowane przez Johna Bergera w książce *Sposoby widzenia*:

Kobieta zmuszona jest do badawczej obserwacji całej siebie i wszystkiego tego, co robi, ponieważ dla jej sukcesu życiowego – zgodnie z powszechnym jego pojmowaniem – kluczowe znaczenie posiada sposób, w jaki jawi się ona innym, a zwłaszcza mężczyznom. Poczucie bycia sobą w swej istocie zostaje wyparte przez poczucie bycia podmiotem konstytuowanym przez odbiór innych.⁷³

⁷¹ Powszechny wizerunek Jędrusik ugruntowały przede wszystkim występy w popularnym Kabarecie Starszych Panów w Telewizji Polskiej i role w filmach: *Lekarstwo na miłość* (reż. Jan Batory, 1966), *Ziemia obiecana* (reż. Andrzej Wajda, 1975). Wyobrażenia na temat Figury kształtowały się pod wpływem filmów: *Ga, ga, Chwała bohaterom* (reż. Piotr Szulkin, 1986), *Pociąg do Hollywood* (reż. Radosław Piwowarski, 1987), *Kingsajz* (reż. Juliusz Machulski, 1988).

⁷² Sylwia Chutnik, „Kali-Kalina”, program do spektaklu *Kalina* (Warszawa: Teatr Polonia, 2013), 7.

⁷³ John Berger, *Sposoby widzenia*, tłum. Mariusz Bryl (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 1997), 46.

O ile Jędrusik nie zdołała wyzwolić się z wizerunku seksbomby i prowokatorki, o tyle Figura konsekwentnie ogrywa i ośmiesza ten stereotyp zarówno na ekranie, jak i w teatrze. A w monodramie Głuchowskiej pokazała nie tylko legendarną artystkę, ale także zwykłego człowieka. Wybrzmiało to zwłaszcza w ostatniej scenie widowiska, gdy Kalina mówiła:

Czasami mam chwile odrętwiającego strachu, kiedy wychodzę na scenę i przede mną tysiąc osób. Chcę im o czymś ważnym opowiedzieć, a oni patrzą na mnie i nie słuchają, bo prawie wszyscy patrzą, jak ja teraz wyglądam. [...] A ja jestem zwyczajną kobitą, przerażającą zwyczajną kobitą.⁷⁴

Ta zwyczajność została zaakcentowana już w części *Scena dziecko*, kiedy słynna piosenka *Bo we mnie jest sex* została zestawiona ze wspomnieniami utraty córki i zabiegu histerektomii⁷⁵. Dzięki temu utwór nabrał nowych sensów – kwestionował przekonania o utracie kobiecości po takich doświadczeniach.

Do poczucia straty i niespełnienia nawiązywała Figura także w monodramie *Szary Anioł: Hommage à Joanna Bogacka*, zrealizowanym w sopockim Teatrze Atelier⁷⁶. Widowisko zostało pomyślane jako reinscenizacja cenionego spektaklu z 2001 roku z udziałem Joanny Bogackiej w roli Marleny Dietrich⁷⁷. Po dwudziestu czterech latach André Hübner-Ochodlo postanowił na nowo przyjrzeć się historii ostatniego etapu życia gwiazdy światowego kina, naznaczonego cierpieniem z powodu choroby, samotności i niezaspokojonej tęsknoty za dawnymi sukcesami. Reżyser zaprosił do tego świata trzecią aktorkę, by wraz z Dietrich i Bogacką zbudowała nową figurę Szarego Anioła. O eksperymentalnym wymiarze monodramu świadczy jego dwuplanowość. Figura, podobnie jak jej poprzedniczka, wcieliła się w postać niemieckiej artystki, zamkniętej na czwartym piętrze paryskiego mieszkania, otoczonej stosem walizek, w towarzystwie wiernego Konstantyna. Równocześnie uczyła się roli od Bogackiej, niemalże stale obecnej na scenie za sprawą nagrania pierwotnej wersji spektaklu. Z egzemplarzem teatralnym na kolanach, wpatrzona w ekran zawieszony nad widownią (drugi z analogicznym obrazem znajdował się za plecami aktorki), śledziła jej gesty i sposób mówienia. Powtarzała kwestie lub je wyprzedzała.

⁷⁴ Archiwum Teatru Polonia w Warszawie, Małgorzata Głuchowska i Justyna Lipko-Konieczna, *Kalina*, egzemplarz teatralny, 20.

⁷⁵ Głuchowska, Lipko-Konieczna, *Kalina*, 9–11.

⁷⁶ *Szary Anioł: Hommage à Joanna Bogacka* (na podstawie *Szarego Anioła* Rinkego), reż. André Hübner-Ochodlo, prem. 6 lipca 2025, Teatr Atelier im. Agnieszki Osieckiej, Sopot.

⁷⁷ *Szary Anioł* Rinkego, reż. André Hübner-Ochodlo, prem. 28 lipca 2001, Teatr Atelier im. Agnieszki Osieckiej, Sopot.



FOT. MARTYNA NIEĆKO. ARCHIWUM TEATRU ATELIER

Katarzyna Figura (Marlena Dietrich)
w *Szarym Aniele: Hommage à Joanna Bogacka*

TEATR ATELIER IM. AGNIESZKI OSIECKIEJ, Sopot 2025

Przed premierą Hübner-Ochodlo deklarował: „To nie będzie konfrontacja. Katarzyna Figura nie przejmuję roli, a kontynuuje opowieść”⁷⁸. Czyniła to jednak na własnych warunkach, grając w kontrapunkcie do Bogackiej. Nie zgadzała się na pewne posunięcia, zastanawiała się, kwestionowała wypowiedzi i zachowanie poprzedniczki – zwłaszcza w stosunku do Konstantyna:

Wykazuję wobec niego dużo wyrozumiałości. W mojej interpretacji pytanie: „Dlaczego mnie nie opuszczasz?” jest wyrazem wdzięczności za wieloletnią obecność i lojalność. Joanna przeprowadziła to bardziej radykalnie, zwracając się do niego władczym tonem. Poniżej Konstantyna, pogardza nim.⁷⁹

⁷⁸ Gabriela Pewińska-Jaśniewicz, „Katarzyna Figura w hołdzie Joannie Bogackiej: Premiera w Teatrze Atelier”, zawsze Pomorze, 1 lipca 2025, <https://www.zawszepomorze.pl/arttykul/20575,katarzyna-figura-w-holdzie-joannie-bogackiej-premiera-w-teatrze-atelier>.

⁷⁹ Rozmowa autorki z Katarzyną Figurą, 11 lipca 2025, Gdańsk.

Inaczej też pracowała z niektórymi rekwizytami, na przykład z kwiatami od Hitlera. Bogacka sięgnęła po groteskę, Figura wzdrygnęła się i odrzuciła prezent, nie wypowiedziawszy nawet nazwiska przywódcy Trzeciej Rzeszy. Doceniła Bogacką, ale nie w sposób bezkrytyczny. Podjęła dyskusję z pierwszą interpretatorką Marleny, a jednocześnie wykazała wobec niej dużo pokory. Nie bez znaczenia dla eksperymentalnych walorów sztuki o odchodzeniu i umieraniu pozostawała również strona wizualna i fizyczność Figury, która siedziała przez prawie cały spektakl na wózku inwalidzkim, z siatką na głowie, bez blond peruki. Była postacią niepełną, kaleką, jak szary anioł bez skrzydeł, co miało upodobnić ją także do bohaterów *Końcówki* Becketta⁸⁰. Okulary z brązowymi, grubymi oprawkami w parze z egzemplarzem teatralnym przypominały widzom, że oglądają postać pracującą nad rolą. Nałożone na siebie odmienne wcielenia Bogackiej i Figury pozwalały widzom na bardziej złożony wgląd w osobowość nieszczęśliwej artystki.

Poza stereotypem płci

Katarzyna Figura potrafi zarówno eksponować urodę z przymrużeniem oka, jak i przeobrażać się w postacie odarte z kobiecości. Chętnie wybiera role, które wymagają od niej zapomnienia o własnej cielesności na rzecz uwypuklenia androgynicznych rysów swoich bohatererek. W spektaklach podkreślanie tych cech było albo realizacją zamysłu autora bądź reżysera, albo inicjatywą aktorki. Wszystkie te postacie zostały silnie zdefiniowane przez kostium, stanowiący podstawowe narzędzie transformacji z atrakcyjnej kobiety w osobę o postawie, sposobie chodzenia i odczuwania charakterystycznych dla płci męskiej. Taką widziano ją w monodramie *Lustro* Grzegorza Skurskiego w Krakowskim Teatrze – Scena STU, gdzie grała kobietę bezdomną, która przez dziesięć lat nie oglądała swojego odbicia⁸¹. W didaskaliach czytamy:

Na scenie bałagan. Meble „od Sasa do Lasa”. Wnętrze bardziej przypomina strych, niż mieszkanie kobiety. Frontem do widowni podwieszona jest rama lustra, w której jak w zwierciadle przegląda się co pewien czas bohaterka. Jest zaniedbana. Na głowie ma wełnianą czapkę, porozrywane džinsy, męską koszulę w plamach, a na nogach przydeptane adidasy.⁸²

⁸⁰ Rozmowa autorki z Katarzyną Figurą, 11 lipca 2025, Gdańsk.

⁸¹ *Lustro* Skurskiego, reż. Grzegorz Skurski, prem. 25 października 1997, Krakowski Teatr – Scena STU.

⁸² Archiwum Krakowskiego Teatru – Sceny STU, Grzegorz Skurski, *Lustro*, egzemplarz teatralny, 2.

Bohaterka *Lustra* w poszukiwaniu miłości straciła wszystko. Wspominała okoliczności, które przywiodły ją na ulicę, do dworcowej hali i noclegowni. W luźnym swetrze i z włosami w nieładzie powracała do błędów, porażek oraz do przełomowej chwili, gdy po latach odnalazła uczucie. Opowiadała o tym, jak wyciągnięte ze śmietnika dziecko pozwoliło jej na nowo stać się człowiekiem. Figura zagrała w *Lustrze* po siedmioletniej nieobecności w teatrze⁸³. Był to powrót o tyle wyjątkowy, że część prób zorganizowano w należącym do Teatru STU Ośrodka Poszukiwań Teatralnych w Ochodzy pod Krakowem, otwartym z myślą o kształceniu nowej generacji aktorów. „Zainstalowało się tam Studio Aktorskie z narybkiem i pedagogami, odbywały się próby do spektakli, organizowano okazjonalne spotkania i konferencje naukowo-artystyczne”⁸⁴. Figura ze Skurskim spędzili w Ochodzy kilka tygodni na pracy laboratoryjnej. Dyrektor Krzysztof Jasiński ocenia spotkanie z aktorką jako znaczące w historii Teatru STU:

Widziałem ją w tej robocie niezwykle skupioną i pokorną. Kompletnie nie przypominała Katarzyny Figury z plakatu, z obiegowych opinii. Była normalną, szarą dziewczyną w parku, przy robocie z egzemplarzem w ręce albo w sali prób. Po efektach prac wiedziałem, że z wielkim powodzeniem może uprawiać zawód aktorki dramatycznej.⁸⁵

Część widzów, podobnie jak Paweł Miśkiewicz, przychodziła na spektakl z ciekawości, by sprawdzić, czy gwiazda filmowa jest dobrą aktorką teatralną:

Szedłem na *Lustro* z dużą dozą nieufności, bojąc się rozczarowania. Bałem się, że to, co podziwiałem z daleka za pośrednictwem magii ekranu, z bliska może okazać się nie tak piękne i złożone. Zobaczyłem aktorkę, która grała inaczej niż wszystkie znane mi dotychczas artystki krakowskie. Mimo że to był monodram, jej intensywność bycia i energetyczność sceniczna pozwalała zapomnieć o tym, że mamy do czynienia z monologiem, z obecnością na scenie jednej postaci. Tak naprawdę Kasia przy tej intensywności i wiarygodności przekazywanych przeżyć budowała całe światy.⁸⁶

⁸³ Z Teatru Współczesnego w Warszawie odeszła w 1987, w 1990 zagrała Zosię w spektaklu impresaryjnym *Kochajmy się!* w reżyserii Jana Englerta.

⁸⁴ Tadeusz Nyczek, *Do STU razy sztuka: Opowieść teatralna* (Kraków: Fundacja STU, 2021), 157.

⁸⁵ Rozmowa autorki z Krzysztofem Jasińskim, 1 marca 2024, Kraków.

⁸⁶ Rozmowa online autorki z Pawłem Miśkiewiczem, 11 maja 2024.

Katarzyna Figura w monodramie *Lustro*

Teatr STU, Kraków 1997

SCREEN Z FILMU DOKUMENTALNEGO *NIE POWIEM, KIM JESTEM* (1998), REŻ. ALINA MRÓWCZYŃSKA I JOLANTA SZTUCZYŃSKA

O ile w *Lustrze* spod obszernych ubrań wyłaniała się rozpacz skrzywdzonej kobiety, o tyle w *Kupieckich kontraktach*⁸⁷ publiczność zetknęła się z postacią całkowicie zmaskulinizowaną. W czarnym męskim garniturze i krawacie Figura grała zdeprawowanego bankowca. Wysokie koturny na stopach nie były wcale atrybutem kobiecości, lecz oznaką wyższości i dominacji nad drobnymi akcjonariuszami. Bezimienna postać stojąca przy masywnym stole miała być uosobieniem bezdusznej instytucji finansowej, a lokowanie kapitału metaforą losu ludzkiego. Dlatego Figura przyjmowała również perspektywę osoby skrzywdzonej, nieustannie inwestującej w coś, co nie przynosi zysków. Aktorka pokazała narastającą frustrację i wściekłość, którą widzowie *Kupieckich kontraktów* – zgromadzeni w przestrzeni zaaranżowanej na wzór sali konferencyjnej

⁸⁷ *Kupieckie kontrakty* Jelinek, reż. Paweł Miśkiewicz, prem. 17 czerwca 2011, Teatr Dramatyczny, Warszawa.

w banku – mogli porównać z własnymi emocjami spowodowanymi złymi inwestycjami życiowymi.

Skomplikowany tekst Elfriede Jelinek dał Figurze możliwość wygłaszania długich monologów z pominięciem zasad językowej przejrzystości. Spektakl pozbawiony był „zindywidualizowanych, konkretnych postaci, elementów psychologizujących czy typowej intrygi”⁸⁸, lecz aktorka nie dała się przysłonić zawikłanym frazom. Z powodzeniem korzystała z gotowego zapisu emocjonalnej tyrady, posługując się tym tekstem jak własnym. Mówiła wściekle, żarliwie, śmiejąc się szyderczo z praktyk instytucji finansowych i naiwności klientów. Pokazywała zderzenie dwóch światów: oprawców i ofiar systemu, manewrując między odmiennymi punktami widzenia.

Postacią determinowaną przez pozycję społeczną był także Sędzia w *Balkonie* Jana Klaty w Teatrze Wybrzeże⁸⁹. Reżyser powierzył aktorce rolę męską, co nie znaczy, że grała mężczyznę. Była raczej upostaciowaniem urzędu, nie osobą z krwi i kości. Nosiła obszerną togę, która sprawiała, że wydawała się cięższa i mocniej osadzona w ciele postaci. W didaskaliach Genet pisał: „Na początku obrazu Sędzia czołga się na brzuchu w kierunku kobiety, która cofa się przed nim krok za krokiem”⁹⁰. Sadomasochistyczna sekwencja z choreografią Maćko Prusaka różniła się nieco od tego opisu. Pełzanie Figury było wynikiem kopniaków wymierzanych rytmicznie przez Marlyse przy trzasku bata, którym Kat uderzał o podłogę. Ten zabieg uwypuklił następującą wkrótce potem zamianę ról.

Bardziej spostrzegawczy widzowie mogli dostrzec kawałek siatki na nogach Sędziego, będący częścią erotycznego kombinezonu, ukrytego pod zwojami materiału. Ta wewnętrzna warstwa ubioru symbolizowała zepsucie i demoralizację. Schowana część garderoby służyła przede wszystkim Figurze podczas pracy nad rolą – to bardziej narzędzie pomocne w konstruowaniu postaci niż sygnał dla publiczności. Natomiast istotnym znakiem była blizna na twarzy, sugerująca, że postać doświadczyła jakiejś krzywdy. Podobnie jak w *Kupieckich kontraktach* trudno tu było uczłowieczyć Sędziego, Biskupa i Generała postrzeganych przez pryzmat majestatu i sprawowanej funkcji, jako reprezentanci uprzywilejowanych grup społecznych. Mimo wszystko wspomniana szrama pozwalała dostrzec w postaci aspekt ludzki. Taki był także lęk przed śmiercią, którego znakiem pod koniec spektaklu uczyniono wózek inwalidzki i ciemne okulary, mające zapewnić anonimowość w mieście owładniętym rewolucją.

⁸⁸ Agata Łuksza, „Gospodarka, głupcze”, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 4 (2012): 99.

⁸⁹ *Balkon* Geneta, reż. Jan Kłata, prem. 4 czerwca 2021, Teatr Wybrzeże, Gdańsk.

⁹⁰ Jean Genet, „Balkon”, w: *Teatr*, tłum. Jan Błoński, Jerzy Lisowski i Maria Skibniewska (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970), 161.

Mniej oczywistym przykładem gry z męskością jest postać Jima Morrisona, wykreowana na koncercie *Mirrors*, wieńczącym 45. Przegląd Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu⁹¹. Motywem przewodnim widowiska osadzonego w cyrku zamieszkanym przez wyraziste i nieakceptowane jednostki była inność. Artyści zabierali głos w imieniu odmieńców znajdujących schronienie w przestrzeni zaaranżowanej na wzór gabinetu osobliwości. Figura wykonała spolszczoną wersję piosenki *Gods & Monsters* (Bogi i potwory) z repertuaru Lany Del Rey. Organizatorzy koncertu chcieli, by bezpośrednim odwołaniem dla interpretacji aktorki był występ Jessiki Lange, która zaśpiewała ten utwór w 2014 w serialu *American Horror Story: Freak Show*⁹². Figura miała być zatem diwą w długiej sukni z szalem boa wokół szyi, stojącą na czele cyrku. Podczas prób całkowicie zmieniła koncepcję i skierowała się w stronę tego, co Jean-François Lyotard opisał jako sprawdzanie „możliwości odczuwania i wyrażania, poszerzając w ten sposób dziedzinę odczuwanego i odczuwającego, wyrażalnego i wyrażającego”⁹³. Zamiast naśladować wcześniejszy wariant, punktem wyjścia dla swojego wykonania uczyniła wers: „Jestem jak Jim Morrison”:

Gdy śpiewałam według pierwotnego planu, był to zwykły utwór, napięcie nie rosło. Czułam, że umykają mi sensy zawarte w tekście. Ponieważ znajdowałam się od razu w muzyce, nie mogłam urosnąć do rozpacz, buntu i niezgody na system. Są aktorzy, którzy świetnie kopią cudze wykonania – ja do nich nie należę, zawsze muszę znaleźć swoją drogę. Dlatego postanowiłam nawiązać do lidera grupy The Doors, który czasami mówił w swoich piosenkach, i zbudować tę kreację na kontrapunkcie wobec oryginału.⁹⁴

Ubrana w skórzane spodnie, T-shirt i kowbojki, wypowiedziała tekst, z początku mamrocząc, z narastającym rozedrganiem, coraz głośniej i boleśniej, skoncentrowana na słowie oraz intensywności przekazu. Muzyka wybrzmiała dopiero w kulminacyjnym momencie. Nie próbowała naśladować Morrisona, lecz stworzyła własną interpretację tej postaci oraz wyjątkową wersję znanej piosenki.

⁹¹ Koncert w Teatrze Muzycznym Capitol we Wrocławiu 29 marca 2025, transmisja na antenie TVP Kultura 28 czerwca 2025.

⁹² *American Horror Story: Freak Show* Murphy'ego i Falchuka, reż. Ryan Murphy et al., 2014–2015, Stany Zjednoczone. Czwarty sezon serialu *American Horror Story*.

⁹³ Jean-François Lyotard, „Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu”, tłum. Michał Paweł Markowski, w: *Postmodernizm: Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz (Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1998), 75.

⁹⁴ Rozmowa autorki z Katarzyną Figurą, 11 lipca 2025, Gdańsk.

Artykuł celowo pomija najgłośniejszą rolę teatralną Katarzyny Figury w *Fedrze* Grzegorza Wiśniewskiego⁹⁵. Wybór omawianych spektakli podyktowany był siłą oddziaływania eksperymentalnych zabiegów aktorki na kształt postaci. Uwzględnione zostały kreacje, na które nieszablonowe strategie wywarły największy wpływ. Szersza analiza dorobku scenicznego Figury pozwoliłaby włączyć do tej listy również inne role, przywołujące eksperyment jako niemalże stały i jeden z najważniejszych elementów jej metody twórczej. Szukanie nowych rejestrów aktorskiego wyrazu, swobodne operowanie ciałem i sukcesywne przekraczanie ograniczeń związanych ze stereotypowym postrzeganiem gwiazdy filmowej stawiają Figurę w pozycji oryginalnej i postępowej twórczyni. Z jednej strony eksperymenty, zmierzające do poszerzania możliwości wykonawczych, są istotną częścią jej rozwoju. Stanowią czynnik warunkujący proces pracy nad rolą, nieodłączny od jej scenicznej obecności. Z drugiej zaś – jawią się jako odpowiedź na rozpowszechnione wyobrażenie seksbomby, jego zaprzeczenie oraz jasny sygnał dla publiczności, że ciało aktorki może być inspirującym instrumentem niekonwencjonalnych praktyk artystycznych. Te dwie perspektywy – sceniczna i wizerunkowa – wzajemnie się uzupełniają i tworzą obraz skutecznej eksperymentatorki teatralnej.



Bibliografia

- Baniewicz, Elżbieta. „Między życiem a teatrem”. *Teatr*, nr 11 (1985). <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/86502/miedzy-zyciem-i-teatrem>.
- Baniewicz, Elżbieta. „Patchworkowy antyk”. *Twórczość*, nr 7/8 (2019). <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/278455/patchworkowy-antyk>.
- Berger, John. *Sposoby widzenia*. Tłumaczenie Mariusz Bryl. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 1997.
- Bimer, Anna. *Świat Machulskich: Biografia rodzinna*. Warszawa: Dom Wydawniczy Rebis, 2024.
- Hevelke, Ewa. „Transformacja: Katarzyna Figura i Adrianna Biedrzyńska”. *Dialog*, nr 1 (2020). <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/transformacja-katarzyna-figura-i-adrianna-biedrzyńska>.
- Kościelniak, Marcin. „To gówno nie chce ruszyć”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 71 (2006): 49–50.

⁹⁵ *Fedra* Racine’a, reż. Grzegorz Wiśniewski, prem. 6 kwietnia 2019, Teatr Wybrzeże, Gdańsk.

- Kowalska, Jolanta. „Ciało przed pustym lustrem”. *Teatr*, nr 11 (2015). <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/214548/cialo-przed-pustym-lustrem>.
- Lyotard, Jean-François. „Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu”. Tłumaczenie Michał Paweł Markowski. W: *Postmodernizm: Antologia przekładów*, redakcja Ryszard Nycz. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1998.
- Łuksza, Agata. *Glamour, kobiecość, widowisko: Aktorka jako obiekt pożądania*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2016.
- Łuksza, Agata. „Gospodarka, głupcze”. *Didaskalia: Gazeta Teatralna*, nr 4 (2012): 98–100.
- Nochlin, Linda. *Dlaczego nie było wielkich artystek?* Tłumaczenie Agnieszka Nowak-Młynikowska. Sopot: Smak Słowa, 2023.
- Nyczek, Tadeusz. *Do STU razy SZTUKA: Opowieść teatralna*. Kraków: Fundacja STU, 2021.
- Osiński, Zbigniew. „Instytut Reduty jako laboratorium teatralne”. *Pamiętnik Teatralny* 48, z. 2 (1999): 5–49.
- Raszewska, Magdalena. „Powtórka z historii: Kronika lat 1932–1991”. W: *Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza: 75 lat kształcenia dla teatru*, redakcja Marcin Rochowski. Warszawa: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, 2007.

MARTA CEBERA

doktor nauk o sztuce, adiunktka w Zakładzie Dramatu, Teatru i Widowisk na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół teatru i dramatu XIX oraz XX wieku, sztuki aktorskiej i jej przemian oraz obecności aktorów w mediach społecznościowych.

PROJEKT LAYOUTU Janusz Górski
PROJEKT GRAFICZNY Krzysztof Gotowicki
DTP Łukasz Prusko

Pierwotna wersja czasopisma ukazuje się w postaci elektronicznej
(open access, CC BY 4.0 licence), <https://www.czasopisma.ispan.pl/index.php/pt>
© 2026 copyright for this edition Instytut Sztuki PAN i Autorzy
Pewne prawa zastrzeżone

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

REDAKCJA

„Pamiętnik Teatralny”, Instytut Sztuki PAN, 00-238 Warszawa, ul. Długa 28,
tel. (+48 22) 504 82 42, pamietnik.teatralny@gmail.com

WYDAWCY

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, wydawnictwo@ispan.pl
Stowarzyszenie Liber Pro Arte

DRUK I OPRAWA Argraf, Jagiellońska 80, 03-301 Warszawa
Nakład wersji drukowanej: 230 egz.

VAT 8%

SPRZEDAŻ I PRENUMERATA

Prenumeratę czasopism wydawanych przez Instytut Sztuki PAN prowadzą następujące firmy:

„RUCH” s.a., www.prenumerata.ruch.com.pl

Kolporter sp. z o.o., www.kolporter.com.pl

Garmond Press, www.garmondpress.pl/prenumerata

Sprzedaż detaliczna „Pamiętnika Teatralnego” i innych wydawnictw Instytutu Sztuki PAN
w siedzibie Instytutu, ul. Długa 28 w Warszawie, tel. (+48 22) 50 48 274

Zamówienia prosimy składać pocztą elektroniczną: wydawnictwo@ispan.pl

SALE AND SUBSCRIPTION

“Pamiętnik Teatralny” is distributed abroad by Ars Polona s.a.: www.arspolona.com.pl
