

Prof. dr hab. Grzegorz Ziółkowski
Instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Ocena dorobku naukowego i rozprawy habilitacyjnej dr Marzenny Wiśniewskiej
pt. *Archipelag indywidualności. Solowe teatry performerów współdziałających z
materią* w przewodzie habilitacyjnym

1.

W ocenie dorobku naukowego dr Marzenny Wiśniewskiej z Instytutu Nauk o Kulturze, Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, w tym w szczególności jej autorskiej monografii habilitacyjnej *Archipelag indywidualności. Solowe teatry performerów współdziałających z materią* (Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2022), nie sposób moim zdaniem nie uwzględnić faktu, iż habilitantka prowadzone w środowisku uniwersyteckim pogłębione badania teatrologiczne oraz wieloaspektową dydaktykę akademicką wzbogaca od wielu lat o liczne inicjatywy i aktywności o charakterze animacyjnym, artystycznym, edukacyjnym, eksperckim, jurorskim, organizacyjnym i popularyzatorskim. Co istotne, te wartościowe działania habilitantka podejmowała i podejmuje nie tylko na macierzystej uczelni (choć i tu ich lista jest długa i zawiera m.in. prace w różnych komisjach konkursowych, opiekę nad działalnością studenckich kół naukowych i praktykami studenckimi oraz, od 2017 roku, pracę w Komitecie Okręgowym Olimpiady Literatury i Języka Polskiego), ale także poza nią. Dr Marzena Wiśniewska wielokrotnie współpracowała zarówno z różnymi renomowanymi instytucjami kultury (m.in. wraz prof. UMK dr. hab. Arturem Dudą współtworzyła wystawę plenerową *Stulecie teatru polskiego w Toruniu, 1920–2020*, zorganizowaną przez Teatr im. Wilama Horzycy, Muzeum Okręgowe oraz Archiwum Państwowe w Toruniu i eksponowaną przez dwa letnie miesiące 2020 roku na dziedzińcu Ratusza Staromiejskiego w tym mieście), jak i z pozarządowymi organizacjami społeczno-kulturalnymi (np. współtworzyła arteterapeutyczne projekty teatralne w Stowarzyszeniu Pomocy Dzieciom Niepełnosprawnym i Osobom Potrzebującym Wsparcia „Jestem”). Zaproszenie do współpracy przy tego typu

Ziolkowski

przedsięwzięciach odczytuję jako wyraz uznania dla wiedzy specjalistycznej dr Wiśniewskiej, a jej uczestnictwo w nich odnotowuję z satysfakcją, gdyż w ten sposób pokazuje ona, iż nie lekceważy oczywistych dla mnie zobowiązań humanisty/humanistki wobec społeczeństwa.

Istotniejsze w kontekście oceny dorobku naukowego habilitantki jest jednak coś innego. Otóż niejednokrotnie inicjatywy te pozostawały w sprzężeniu zwrotnym z jej działalnością badawczą, stwarzając jej przy tym okazję do upowszechniania i popularyzowania efektów dociekań, a jednocześnie dając asumpt do ich pogłębiania i rozszerzania. Dokonania dr Wiśniewskiej w tym zakresie są imponujące i nie sposób ich tutaj wszystkich wymienić. Wskażę zatem tylko na najważniejszą w moim przekonaniu kwestię, która – jak mogę domniemywać – silnie wpłynęła nie tylko na zakres tematyczny prowadzonych przez habilitantkę badań teatrologicznych, lecz również na sposób korzystania przez nią ze znakomicie przyswojonego nowoczesnego warsztatu naukowego (do tej drugiej kwestii wrócę w dalszej części tego dokumentu).

Jeszcze przed uzyskaniem stopnia doktora w 2002 roku na podstawie rozprawy *Człowiek współczesny wobec sacrum. Z problematyki misteryjności w polskim dramacie powojennym*, napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Janusza Skuczyńskiego, dr Marzena Wiśniewska rozpoczęła pracę na stanowisku kierownika literackiego Teatru Baj Pomorski w Toruniu, którą wykonywała przez ponad dekadę (2001–2011). Bez wątpienia, doświadczenia zdobyte na tym polu sprawiły, że jeszcze przed objęciem 1 października 2011 roku stanowiska adiunkta w Katedrze Kulturoznawstwa Wydziału Filologicznego UMK zaczęła publikować teksty naukowe poświęcone szeroko pojętemu teatrowi lalkowemu (*Teatr lalek w świecie współczesnych technik multimedialnych. Próba rozpoznania problemu*, [w:] *Scena i ekran. Przestrzenie dialogu interartystycznego*, pod red. Piotra Skrzypczaka i Janusza Skuczyńskiego, Toruń 2007) oraz repertuarowi teatru dla dzieci i młodzieży (*W sieci uwarunkowań. Komentarz do rozdziału Tadeusza Pajdały i Zbigniewa Rudzińskiego o repertuarze i dramatopisarstwie*, [w:] *Raport o stanie polskiego teatru dla dzieci i młodzieży w latach 1989–2003*, pod red. Zbigniewa Rudzińskiego i Juliusza Tyszki, Poznań 2005; oraz *Sceniczne losy jednej syrenki*, [w:] *Wokół Andersena. W dwusetną rocznicę urodzin*, pod red. Anny Ciciak, Szczecin 2007). W późniejszych latach konsekwentnie pogłębiała badania prowadzone na tych dwóch obszarach, dodając do listy poruszanych przez siebie zagadnień m.in. pedagogikę teatru oraz dokonania i idee ważnego polskiego innowatora teatralnego, Jana Dormana (1912–1986), adresującego swój przekaz głównie (choć nie wyłącznie) do dzieci i młodzieży. W poszerzeniu listy podejmowanych tematów o taką właśnie problematykę można się oczywiście dopatrywać

Za Janusza

korelacji z doświadczeniami wyniesionymi z przedsięwzięć edukacyjno-organizacyjnych inicjowanych i prowadzonych przez habilitantkę w Bajcu Pomorskim.

Z wielością wcieleń dr Wiśniewskiej (animatorka, autorka, edukatorka, ekspertka, inicjator, konsultantka, kuratorka, nauczycielka akademicka, organizatorka, redaktorka, uczona) koresponduje wielość form, w jakich wyraża się jej aktywność naukowa, różnorodność sposobów upowszechniania przez nią wyników badań oraz – wspomniana przed chwilą – różnorodność tematyczna zgłębianej problematyki. Zanim przyjrę się bliżej jej głównemu dokonaniu naukowemu, czyli monografii *Archipelag indywidualności*, kolejne trzy fragmenty tej recenzji poświęcę tym właśnie sprawom.

2.

Dr Marzena Wiśniewska ma na swoim koncie nie tylko liczne wartościowe publikacje naukowe, które pisała indywidualnie i we współpracy oraz redagowała i współredagowała, lecz także szereg recenzji (*peer reviews*) artykułów mających ukazać się na łamach czasopism naukowych, takich jak „Analyses/Rereadings/Theories: A Journal Devoted to Literature, Film and Theatre”, „Didaskalia. Gazeta Teatralna”, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura”, „Literatura Ludowa. Journal of Folklore and Popular Culture”, „Opcje” i „Studia Choreologica”, oraz w monografiach Wydawnictwa Naukowego Tygiel. Do listy form, w jakich dr Wiśniewska uprawiała działalność badawczą, należy dopisać pracę w uznanej krajowej organizacji naukowej (Polskie Towarzystwo Badań Teatralnych, PTBT) i renomowanym międzynarodowym stowarzyszeniu artystyczno-badawczym (afiliowana przy UNESCO Union Internationale de la Marionnette, UNIMA), członkostwo w kolegiach redakcyjnych toruńskiego „Przeglądu Artystyczno-Literackiego” (w 2002 roku, czyli w ostatnim roku działalności pisma, na którego łamach habilitantka opublikowała szereg tekstów przed otrzymaniem stopnia doktora i niedługo po tym, jak do tego doszło) i czasopisma branżowego „Teatr Lalek” (od 2014 roku), a także współpracę z Polskim Ośrodkiem Lalkarskim POLUNIMA (obejmującą, dopowiem na marginesie, kilkuletnią – 2017–2020 – pracę w jury dorocznej nagrody przyznawanej przez tę organizację).

Co więcej, w okresie po uzyskaniu stopnia doktora habilitantka pracowała w komitetach naukowych siedmiu konferencji. Pięć z nich odbyło się na UMK w Toruniu, jedna – „Teatr Jana Dormana – poszukiwania, inspiracje, refleksje” – w Instytucie im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie (w dniach 13–15 grudnia 2019 roku) i jedna online – mowa o konferencji „Contemporary Acting Techniques in Eurasian Theatre, Performance and Audiovisual Art: Intercultural and Intermedia Perspective”, zrealizowanej we współpracy z The

Bridges Foundation i Instytutem im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu (28–30 września 2021 roku). Habilitantka współkierowała także (razem z prof. Dudą) dwudniową ogólnopolską studencko-doktorancką konferencją naukową „Teatr jako przestrzeń debaty i zmiany społecznej?”, która przeprowadzona została w formule online we wrześniu 2021 roku, oraz wraz z prof. Dudą oraz dr. Karolem Suszczyńskim z białostockiej filii Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie zorganizowała w marcu 2022 roku sesję naukową online „Międzynarodowy Dzień Teatru 2022: Solidarni z Ukrainą”, w której wzięły udział artystki i badaczki teatru z Ukrainy.

Na szczególną uwagę jeśli chodzi o działalność naukową habilitantki zasługuje interdyscyplinarny projekt „Dorman. Archiwum otwarte”, łączący tak różne (pozornie) dziedziny, jak dokumentacja archiwalna, pedagogika teatru i działania artystyczne. Przedsięwzięcie to zrealizowane zostało w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie w latach 2016–2019 przy wsparciu ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a dr Wiśniewska była jego kierowniczką naukową. W ramach projektu habilitantka m.in. wypracowała model archiwizacji i digitalizacji dokumentacji Jana Dormana; kierowała razem z dr Ewą Tomaszewską wspomnianą już konferencją „Teatr Jana Dormana – poszukiwania, inspiracje, refleksje”; nadzorowała rezydencje badawcze młodych naukowców wyłonionych w Konkursie im. Jana Dormana; kuratorowała także warsztaty pedagogiczno-teatralne, których zwieńczeniem było wieloaspektowe wydarzenie artystyczno-edukacyjne „Archiwum Dormana. Inspiracje, praktyki, refleksje” (24–26 listopada 2017 roku).

Odnotać należy także, iż obecnie habilitantka pracuje w dwóch zespołach badawczych, z których pierwszy, umocowany na UMK – Performatyka i Studia nad Przekładem Dramatu – prowadzi działania we współpracy z partnerami chińskimi (w oparciu o środki z programu „Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza”, ID-UB), a drugi – UNIMA Research Commission – ma charakter międzynarodowy i podejmuje zagadnienia wiążące się z teatrem lalkowym. Dr Wiśniewska pełni także funkcję promotorki pomocniczej pracy doktorskiej powstającej na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach.

Jak się wydaje, w bogatym życiorysie zawodowym habilitantki brakuje chyba tylko kierowania projektami badawczymi finansowanymi z grantów krajowych, przyznawanych np. przez Narodowe Centrum Nauki (NCN) czy Narodowy Program Rozwoju Humanistyki (NPRH), lub z grantów międzynarodowych, pozostających w gestii European Research Council (ERC). Ale może się to wkrótce zmienić, gdyż habilitantka ma już na swoim koncie publikacje o zasięgu międzynarodowym (wróć do tej kwestii), co dla powodzenia w konkursach grantowych tego typu jest sprawą niebagatelną.

3.

Habilitationka upowszechniała wyniki swoich badań na rozmaite sposoby – przede wszystkim w autorskiej monografii habilitacyjnej *Archipelag indywidualności*; siedmiu autorskich artykułach opublikowanych w czasopismach naukowych, które znalazły się na tzw. liście ministerialnej („Kultura Media Teologia”, „Litteraria Copernicana”, „Pamiętnik Teatralny”, „Performance Research” i „Przegląd Religioznawczy”) i jednym tego typu artykule napisanym we współpracy z dr Ewą Tomaszewską, który ukazał się na łamach „Pamiętnika Teatralnego”; a także w ponad 30 autorskich artykułach, które weszły w skład monografii wieloautorskich (głównie tomów pokonferencyjnych).

Do tego dodać trzeba zredagowane przez nią wydawnictwo okolicznościowe *60 lat Teatru „Baj Pomorski” w Toruniu, 1945–2005* (Toruń 2005), które oprócz bogatego materiału dokumentacyjnego i wspomnieniowego zawiera kilka tekstów historycznoteatralnych autorstwa uznanych badaczy teatru lalek, takich jak Henryk Jurkowski, Henryk Izidor Rogacki czy Marek Waszkiel, a które ówczesna kierowniczka literacka toruńskiego teatru zredagowała, wzbogacając je przy tym własnym tekstem z dziedziny historii teatru. Uczona ma dodatkowo na swoim koncie pięć współredagowanych książek zbiorowych: *Teatr wśród mediów* (Toruń 2015, współpraca naukowa i redakcyjna z prof. Dudą i dr. Bartłomiejem Oleszkiem, książka poprzedzona została naukowym wstępem prof. Dudy i dr Wiśniewskiej); *Współczesny teatr i film wobec wyzwań nowych mediów* (Toruń 2015, współpraca naukowa i redakcyjna z dr. Oleszkiem); *Teatr i dramat dla dzieci i młodzieży* (Toruń 2016, współpraca naukowa i redakcyjna z prof. Maciejem Wróblewskim, książkę poprzedzał naukowy wstęp redaktorów); *Andersenowskie inspiracje w kulturze i literaturze polskiej* (Toruń 2017, współpraca naukowa i redakcyjna z prof. Hanną Ratuszną i prof. Violetą Wróblewską); oraz *Puppetry in the 21st Century: Reflections and Challenges* (Białystok 2019, współpraca naukowa i redakcyjna z dr. Suszczyńskim, zestaw tekstów poprzedza odredakcyjny wstęp).

Razem z prof. Dudą habilitationka zredagowała także zeszyt specjalny toruńskiego czasopisma naukowego „Litteraria Copernicana” (2018, vol. 26), poświęcony estetyce spektakli twórców teatralnych prezentujących swoje dokonania na renomowanym Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym „Kontakt” w Toruniu. W skład tego wydawnictwa weszła jej pogłębiona analiza języka scenicznego Piotra Cieplaka, jaką zawarła w artykule zatytułowanym *Piotra Cieplaka gry z teatralnością*.

Dorobek ten wzbogacają liczne krótsze artykuły i eseje habilitationki, które ukazywały się w periodykach spoza tzw. listy ministerialnej, w tym w pismach branżowych, takich jak

„Scena”, „Teatr” i dwujęzyczny (polsko- i angielski) „Teatr Lalek”. Dr Wiśniewska opublikowała po doktoracie razem prawie 40 tego typu tekstów, w tym dwa na łamach „Sceny”, dwanaście w „Teatrze” i dwanaście w „Teatrze Lalek” (w tym ostatnim periodyku – jeden artykuł napisany został wspólnie z dr Suszczyńskim). Publikacje te mają głównie charakter publicystyczny i zawierają m.in. omówienia i recenzje spektakli teatralnych, recenzje książek teatrologicznych i rozmowy z twórcami teatru (takimi jak, podaję w kolejności chronologicznej ukazywania się rozmów, Sławomir Maciejewski, Leszek Mądzik i Zbigniew Lisowski; w tym pierwszym przypadku habilitantka przeprowadziła rozmowę razem z Aleksandrą Kowalczyk-Pryczkowską), w znakomity sposób uzupełniając główny nurt badań autorki.

Do tej kategorii zaliczyć można również trzy teksty dotyczące różnych aspektów teatru lalkowego, które ukazały się w fachowych periodykach poświęconych tej formie teatru, tj. w ukazującym się w Polsce w językach angielskim i polskim roczniku „The Annual Magazine of ASSITEJ” (2014); w czeskim „Loutkářze” (2020, nr 4); i we francuskim „Manip. Le Journal de la Marionnette” (2021, nr 67). Pierwszy z artykułów stanowi skróconą wersję jej studium *Dorman, Kantor, Grotowski – przestrzenie spotkania trzech artystów teatru*, które ogłosiła rok wcześniej w dwóch językach (po polsku i po angielsku) w tomie zbiorowym *Jan Dorman i Jego teatr* (tom ten pod redakcją Marty Odziomek ukazał się nakładem Teatru Dzieci Zagłębia w Będzinie). Drugi artykuł, poświęcony polskim dokonaniom czeskiego scenografa Marka Zákostelecký’ego, zatytułowany *Diskrétní půvab „divadla atrakcí”*, opublikowany został dodatkowo w polskiej wersji językowej w „Teatrze Lalek” (2021, nr 4). Problematykę trzeciego – monodramy polskich lalkarek powstałe na początku bieżącego stulecia – uczona rozwinęła w ostatnim rozdziale swojej monografii habilitacyjnej.

Dorobek publikacyjny po doktoracie wzbogacają w przypadku dr Wiśniewskiej redagowane przez nią wydawnictwa popularyzatorskie, takie jak *Teatralne działania bez barier* (Toruń 2014) i *Teatr równych szans* (Toruń 2016), które stanowią podsumowanie wspomnianych już inkluzywnych przedsięwzięć artystyczno-terapeutycznych Stowarzyszenia Pomocy Dzieciom Niepełnosprawnym i Osobom Potrzebującym Wsparcia „Jestem” w Toruniu, w które habilitantka silnie się angażowała. Choć publikacje te nie mają charakteru naukowego, ich wartość dokumentacyjna i poznawcza jest niezaprzeczalna.

Dr Marzena Wiśniewska dzieliła się ustaleniami poczynionymi podczas prowadzonych przez siebie badań naukowych również w formie referatów i wykładów panelowych wygłaszanych na krajowych i międzynarodowych konferencjach naukowych, zjazdach krajowych towarzystw naukowych (PTBT), kongresach międzynarodowych stowarzyszeń instytucji i organizacji kultury (SIBMAS oraz ASSITEJ), a także sympozjach

naukowych towarzyszących cyklicznym uznanym wydarzeniom teatralnym, takim jak Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek dla Dorosłych w Białymstoku, Biennale Sztuki Dziecka w Poznaniu czy Międzynarodowy Kongres Animatus w Kielcach. Lista tego typu wystąpień po uzyskaniu przez dr Wiśniewską stopnia doktora w 2002 roku obejmuje prawie 40 pozycji, z czego sześć referatów habilitantka wygłosiła zanim objęła stanowisko adiunkta na UMK w 2011 roku. Warto podkreślić, iż znajdują się w tym zestawieniu trzy referaty przedstawione na międzynarodowych konferencjach odbywających się poza Polską: w Bratysławie (konferencja „Puppetry and Multimedia”, zorganizowana przez stowarzyszenie UNIMA oraz the Academy of Performing Arts w Bratysławie w 2017 roku); Szanghaju (konferencja „From Jerzy Grotowski to Krystian Lupa: On the Influence of Polish Theatre in the World”, zorganizowana przez the Shanghai Theatre Academy w 2018 roku); oraz w Valetcie (konferencja „Hybrid Practices: Methodologies, Histories, and Performance”, zorganizowana przez University of Malta w 2019 roku). Należy odnotować, iż we wszystkich trzech przypadkach wystąpienia te przełożyły się na artykuły anglojęzyczne, w dwóch pierwszych zamieszczone w monografiach wieloautorskich (mowa o tekstach *Multimedia Performances and Intermediality in Contemporary Polish Puppet Theatre* oraz *Remix of Tadeusz Kantor and Cricot 2 Theatre: Performing Memory and Theatre Archive*, z których pierwszy ukazał się w antologii *Puppetry and Multimedia*, pod red. Idy Hledíkovej i Cariad Astles, Bratislava 2020, a drugi w chińskim tomie pod red. Gong Baorong, Shanghai 2021), w trzecim zaś – w wydawanym przez Routledge wysokopunktowanym czasopiśmie „Performance Research” (indeks Scopus 46, punktacja MNiE 100) (chodzi o tekst *On Hybridity in Puppetry: Material Ontologies*, „Performance Research”, vol. 25, issue 4, 2020). Jest warto podkreślenia, iż tym sposobem badaczka umieściła swoje ustalenia w światowym obiegu naukowym (dotyczy to w szczególności publikacji w „Performance Research”), przekraczając tym samym próg, który dla wielu rodzimych przedstawicielek i przedstawicieli nauk humanistycznych pozostaje wciąż zbyt wysoki.

Zestawienie to wzbogaca szereg wykładów popularyzatorskich, głosów w dyskusjach panelowych oraz referatów wygłoszonych na konferencjach popularnonaukowych, organizowanych w Będzinie, Białymstoku, Gdańsku, Opolu, Poznaniu, Toruniu, Wałbrzychu, Warszawie, Wrocławiu i Zaniemyślu.

Lista sposobów upowszechniania badań naukowych nie byłaby pełna bez uwzględnienia wspomnianego już projektu „Dorman. Archiwum otwarte”, którego pokłosiem były – oprócz szeregu publikacji w monografiach wieloautorskich i czasopismach oraz referatów konferencyjnych – specjalny „dormanowski” zeszyt „Pamiętnika Teatralnego”

(2019, t. 68, z. 3–4) oraz strona internetowa www.jandorman.pl, w której przygotowanie i prowadzenie habilitantka była bezpośrednio zaangażowana (opracowała jej koncepcję, administrowała treściami, publikowała na niej autorskie hasła i artykuły). Ważne jest też to, iż jeden z projektów kuratorowanych przez dr Wiśniewską – wzmiankowane wcześniej wydarzenie „Archiwum Dormana. Inspiracje, praktyki, refleksje” (2017) – obejmował tak różne formy działań, jak akcja performatywna, czytanie performatywne, doświadczenie laboratoryjne, interaktywna instalacja, panel dyskusyjny, spektakl, spotkanie, warsztaty i wykład performatywny.

Podsumowując ten fragment oceny, skonstatować można, iż habilitantka potrafi na różne sposoby dzielić się swoją wiedzą i jest otwarta nie tylko na współpracę z innymi, ale także na posługiwanie się innowacyjnymi metodami interakcji z osobami zainteresowanymi daną tematyką.

4.

Z powyższych wyliczeń wynika, iż dr Wiśniewska zgromadziła na swoim koncie spory dorobek naukowy, z którego istotna część dostępna jest w języku angielskim, a pojedyncze eseje również po czesku i po francusku. Skupię się teraz na głównych zagadnieniach, które habilitantka podejmowała w swoich badaniach, oraz odniosę się bardziej szczegółowo do jej artykułów.

Dr Marzenna Wiśniewska z dużą konsekwencją eksploruje cztery główne obszary badawcze, które – choć nie są tożsame – silnie się o siebie zazębiają. W pierwszej kolejności mowa tu o (1) estetyce, historii i teorii szeroko pojętego teatru lalkowego (w tym teatru animacji, teatru materii czy, jak badaczka sama – bardzo słusznie – to określa, teatru współdziałania z materią), a także o przemianach estetyki tego teatru pod wpływem jego interakcji z nowymi mediami i technologiami cyfrowymi; tudzież o (2) najnowszym dramacie i teatrze dla dzieci i młodzieży; (3) pedagogice teatralnej i różnych formach uprawiania tzw. teatru stosowanego (*applied theatre*); oraz o (4) twórczości Jana Dormana. Tylko kilka artykułów z podstawowego korpusu tekstów habilitantki, z którego wyłączam tutaj jej wartościową publicystykę teatrologiczną, dotyczy innych zagadnień (takich, jak polska dramaturgia powojenna, teatr Piotra Cieplaka, teatr jednego aktora, teatralne remiksy dokonań Tadeusza Kantora i sposoby uruchamiania performatywnego potencjału archiwum teatralnego). Notabene publicystyka ta również oscyluje przede wszystkim wokół wspomnianych wyżej zagadnień. Nie można przy tym przeoczyć faktu, iż uczona w kilku przypadkach powracała do wybranych tematów, pogłębiając i niuansując sformułowane wcześniej refleksje.

Teatrowi lalkowemu/animacji/materii/współdziałania z materia badaczka przyglądała się zarówno z perspektywy historiograficznej i historycznoteatralnej (*Dzieje toruńskiej sceny lalkowej, 1945–2005*, [w:] *60 lat Teatru „Baj Pomorski” w Toruniu, 1945–2005; Alternatywni lalkarze*, [w:] *Polski teatr alternatywny po 1989 roku z perspektywy Akademickich/Alternatywnych Spotkań Teatralnych Klamra*, pod red. Artura Dudy, Emilii Adamiszyn i Bartłomieja Oleszka, Toruń 2012; *Folklor w polskim teatrze lalek – między ograniczeniem a wyzwoleniem wyobraźni*, [w:] *Folklor polski i litewski (źródła – adaptacje – interpretacje)*, pod red. Andrzeja Baranowa, Jarosława Ławskiego i Violetty Wróblewskiej, Toruń 2021; *Małe i duże prapremiery Tęczy*, [w:] *Tęcza – mały wielki teatr*, pod red. Karola Suszczyńskiego, Białystok-Słupsk 2022), jak i performatycznej (uwzględniając przy tym kwestie ontologiczne) (*Performatywność lalek teatralnych*, [w:] *Teatr wśród mediów*, 2015; *On Hybridity in Puppetry*, 2020). Czasami łączyła obydwa wyróżnione spojrzenia (*Performers in Polish Puppet Theatre*, [w:] *Puppetry in the 21st Century*, 2019), a także uruchamiała różne tryby analityczno-interpretacyjne celem zgłębienia interakcji tego typu teatru z nowymi mediami (*Teatr lalek w świecie technik multimedialnych*, 2007; *Multimedialne strategie inscenizacyjne i wyzwanie intermedialności w polskim teatrze lalek*, [w:] *O polskim teatrze lalek – w Szczecinie*, pod red. Haliny Waszkiel, Szczecin 2015; *Multimedia Performances and Intermediality in Contemporary Polish Puppet Theatre*, 2020). Te napisane ze znanostwem tematu artykuły okazały się być w przypadku autorki przepustką do niewielkiego w naszym kraju grona specjalistów zajmujących się naukowo szeroko rozumianym teatrem lalkowym.

Szczególnie cenne na tym polu wydają mi się ustalenia poczynione przez dr Wiśniewską w znamionującym dużą klasę naukową tekście *On Hybridity in Puppetry*, w którym autorka umiejętnie tworzy ramę myślową, odwołując się do dociekań filozoficznych i teoretycznoteatralnych innych autorów na temat „puppetry’s ontological in-betweenness” (s. 63), by przejść do ujęć szczegółowych, poświęconych bio-obiektom Tadeusza Kantora, hybrydycznej koegzystencji człowieka i lalki oraz przedmiotom performującym z wykorzystaniem nowych mediów i technologii cyfrowych. Uczona słusznie zauważa, iż lalkarstwo z przynależnym mu wielowymiarowym potencjałem hybrydyczności i możliwością tworzenia synergicznych relacji stanowi wyrazisty przykład „the liminal, transgressive and subversive power of theatre” i jako takie potrafi oświetlić „our posthuman condition that challenges the domination of anthropocentric thinking” (s. 63). Szczególnie przekonujący i odkrywczy wydał mi się zawarty w konkluzji wywód wiążący procesy percepcyjne i pozycjonowanie widzów jako współtwórców zdarzeń performatywnych:

The performing hybrid entities we denote by 'puppets', whether physical or digital, mobilize the perception of audiences to constantly switch between different realities and media, leading to what I have identified, after [Erika] Fischer-Lichte, as the perceptual multistability of viewing these performances. Such multistable perception foregrounds the co-presence of performances and audiences as well as the performative role of viewers as co-creators in these hybridized situations. (s. 63)

Druga znacząca część dorobku dr Wiśniewskiej ogniskuje się na problematyce najnowszego teatru dla dzieci i młodzieży, w tym na repertuarze tego typu teatru. Swoje analizy zjawisk zachodzących na tym polu, obejmujących m.in. procesy – jak to ujmowała habilitantka w różnych miejscach – dekonstrukcji, przepisywania czy rekontekstualizacji, ogłaszała w takich artykułach, jak: *W sieci uwarunkowań* (2005); *Sceniczne losy jednej syrenki* (2007); „...zrozumiesz, jak dorozniesz...”. *Tematy „nie dla dzieci” w teatrze dla dzieci*, [w:] *Teatr i dramat dla dzieci i młodzieży* (2016); *Andersen na teatralnym afiszu*, [w:] *Andersenowskie inspiracje w kulturze i literaturze polskiej* (2017); *Być i uczestniczyć. O potrzebie komplementarności różnych praktyk nadawczo-odbiorczych w teatrze dla dzieci*, [w:] *Sztuka jako spotkanie*, pod red. Grzegorza Leszczyńskiego i Joanny Żygowskiej, Poznań 2018. Już w 2005 roku badaczka – występująca wówczas w roli kierownika literackiego toruńskiego teatru – dokonała bardzo trzeźwej diagnozy sytuacji repertuarowej teatru dla dzieci i młodzieży: „teatr [ten] pozostanie samotny w sięganiu po nową dramaturgię, jeśli 1) nie rozwinie się zainteresowanie krytyków współczesnymi tekstami, a w ślad za tym obecność krytycznej refleksji o najnowszej literaturze dla dzieci i młodzieży nie zaistnieje w szerszym obiegu kulturowym; 2) nie rozwinie się badawcza refleksja nad tą tematyką na uniwersytetach” (*W sieci uwarunkowań*). W późniejszych latach tę właśnie badawczą refleksję habilitantka konsekwentnie uprawiała w środowisku akademickim. Współ z prof. Wróblewskim w szczególnie trafny sposób określiła znaczenie, jakie teatr może odgrywać w życiu dzieci i młodzieży (te mądre sformułowania zasługują na przytoczenie *in extenso*):

widowisko teatralne niesie w sobie kulturową i psychospołeczną energię pomocną w kielznaniu lęków, interpersonalnych konfliktów, burzących psychofizyczną równowagę wewnętrznych napięć. Oczywiście, teatr nie jest remedium na ponowoczesne bolączki dzieci i dorosłych, ale na pewno pomaga uporządkować rozchwianą rzeczywistość i choć na chwilę nadać „płynnej ponowoczesności” formę przejrzystej struktury. Ze względu na ten aspekt widowisko pełniło i wciąż pełni funkcję edukacyjną w tym sensie, że pobudza zawartą w dziele ekspresję – pieczołowicie wydobywaną przez aktora – do myślenia mogącego być początkiem zmian.

(Marzenna Wiśniewska, Maciej Wróblewski, *Teatra dla małego i młodego widza. Zarys problematyki* – wstęp do *Teatr i dramat dla dzieci i młodzieży*, 2016, s. 16–17).

Dużą wartość na tym polu ma w szczególności artykuł dr Wiśniewskiej „...zrozumiesz, jak dorosisz...” (2016), w którym autorka mapuje, a następnie w pogłębiony sposób analizuje tematy tabuizowane w życiu społecznym, takie jak: „sprawy metafizyczne; śmierć, chorobę [...], również niepełnoprawność; trudne relacje rodzinne [...]; dojrzewanie, problemy tożsamościowe, transgresje; polityk[a], życie społeczne” (s. 94), konfrontacji z którymi teatr dla dzieci bynajmniej nie unika. Autorka uruchamia imponujący materiał egzemplifikacyjny, a w podsumowaniu słusznie przestrzega przed podążaniem za modą i doraźnością, jeśli chodzi o sposoby podejmowania tych zagadnień na scenie. Co więcej – i tę konstatację znajduję jako wyjątkowo trafną – posiadające niekiedy dużą siłę oddziaływania spektakle podejmujące trudne tematy egzystencjalne i społeczne „rozgrywają się nie tylko na scenie, ale nie mniej intensywnie na żywej materii emocji, doświadczeń, lęków dzieci, które często nie mają jeszcze wypracowanych osłon czy mechanizmów wyparcia” (s. 113), a w konsekwencji powinny stawać się „częścią szerszego, performatywnego zdarzenia, które da ujście wyzwolonym przez spektakl pytaniom, dylematom, refleksjom czy płataninie myśli” (s. 113–114). Dr Wiśniewska słusznie upomina się o „redefinicję stylu i form współdziałania z dziecięcym odbiorcą oraz uprawiania teatru dla dzieci” (s. 114). Gruntowna znajomość i zrozumienie zagadnienia skłania ją do wyrażenia mądrego postulat, aby odejść „od komunikacji jednokierunkowej (widz jako «ogłdacz» i konsument dóbr kultury) na rzecz performatywnej obecności, w której jest miejsce na doświadczenie, działanie na treściach i materii artystycznej” (s. 114). Kodę tego istotnego tekstu stanowi szczególnie ważna konstatacja: „Tak całościowo czyniony teatr dla dzieci i z dziećmi stwarza szansę realnego sprzężenia zwrotnego, które skutkuje umocnieniem widzów i zarazem samego teatru” (s. 114).

Tego typu holistyczne myślenie i wielowymiarowe podejście do działalności teatralnej stanowi jeden z wyznaczników dynamicznie rozwijającej się obecnie pedagogiki teatru, pojmowanej zarówno w aspekcie teoretycznym, jak i jako strategia, w której mniejszy nacisk kładzie się na tworzenie i prezentację dzieł, a większy na aktywną partycypację wszystkich uczestników procesów performatywnych. Nic dziwnego więc, że temu zagadnieniu dr Wiśniewska poświęciła w swych tekstach naukowych sporo uwagi. Kwestie te porusza w następujących artykułach: *Doświadczenie teatru – inspirujące działania artystyczno-edukacyjne na polskich scenach i pedagogika teatru*, [w:] *Kompetencje do prowadzenia edukacji kulturalnej*, pod red. Barbary Głydy-Żydek, Agnieszki Matusiak i Katarzyny

Olbrycht, Katowice 2014; *Widz w teatralnym laboratorium. Performatywne praktyki partycypacyjne w teatrach a badania nad publicznością*, [w:] *Teatrologia na rozdrożach*, pod red. Adrian Świątek i Piotra Tenczyka, Katowice 2017; *W stronę polskiego modelu pedagogiki teatru*, [w:] *Pedagogika teatru. Kierunki, refleksje, perspektywy*, pod red. Justyny Czarnoty-Misztal i Magdaleny Szpak, Warszawa 2018.

W tym nurcie rozważań umieścić można również dwa teksty habilitantki, dotyczące pokrewnych działań – takich, w których teatr służy za narzędzie nie tylko w animacji kulturowej czy edukacji, ale również w budowaniu społecznych więzów, resocjalizacji czy różnych typach terapii. Są to artykuły: *Ku teatrowi stosowanemu*, [w:] *Uczeń – nauczyciel – badacz w przestrzeni teatru*, pod red. Beaty Gromadzkiej, Jerzego Kaniewskiego i Wiesławy Wantuch, Poznań 2015; *Od siebie do performerów ku innym: Grupa Teatralna „Jestem”*, [w:] *Spektakl jako wydarzenie i doświadczenie. Aktor*, pod red. Ireny Jajte-Lewkowicz i Moniki Wąsik, Łódź 2018.

Podejścia charakterystyczne dla pedagogiki teatru i teatru stosowanego (inaczej nazywanego „teatrem społecznym” czy „teatrem dla życia”) inicjują i podsycają procesy zmierzające do zdefiniowania i przekształcenia instytucjonalnego wymiaru działalności teatralnej. Dr Wiśniewska odnosi się do nich w artykule *Teatr w kulturze uczestnictwa. W stronę modelu performatywnego*, [w:] *Teatr w kryzysie*, pod red. Roberta Cieślaka, Szczecin 2013. Ma je również na względzie, szczegółowo omawiając tom zbiorowy *System organizacji teatrów w Europie* (pod red. Karoliny Prykowskiej-Michalak, Warszawa 2016) w swoim artykule *Europejskie systemy organizacji teatrów*, opublikowanym na łamach „Litteraria Copernicana” (2018, vol. 26, nr 2).

W korpusie tekstów bezpośrednio lub pośrednio podejmujących problematykę pedagogiki teatru na wyróżnienie zasługują moim zdaniem dwa artykuły: *Doświadczenie teatru* (2014) oraz *W stronę polskiego modelu pedagogiki teatru* (2018). Ten pierwszy, ponieważ zawiera szereg cennych uwag przydatnych w porządkowaniu myślenia o „performatywnych strategiach teatralnych, które przenoszą akcent z upowszechniania na kulturową wymianę, uczestnictwo, przenikanie sztuki i życia” (*Doświadczenie teatru*, s. 231). Ten drugi, dlatego, że w sposób kompetentny prezentuje tło historyczne, jakie dla współczesnej pedagogiki teatralnej stanowią główne reformatorskie założenia polskiej edukacji teatralnej w okresie międzywojennym, twórczość Jana Dormana oraz kontrkulturowe praktyki z końca burzliwych lat sześćdziesiątych i z lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku, a także ich późniejsze kontynuacje i modyfikacje.

Wspomniane tematy – szeroko pojmowany teatr lalkowy, teatr dla dzieci i młodzieży, pedagogika teatru/teatr stosowany – zbiegają się w twórczości Jerzego Dormana, którą dr Wiśniewska zgłębia już od ponad dekady. Zrealizowany wraz z gronem współpracowniczek i współpracowników wspomniany interdyscyplinarny projekt „Jan Dorman. Archiwum otwarte” stanowił znaczące rozwinięcie jej wcześniejszych badań, których efekty znaleźć można w następujących artykułach: *Estetyka teatru Jana Dormana na tle współczesnego teatru dla dzieci i młodzieży w Polsce* oraz *Dorman, Kantor, Grotowski – przestrzenie spotkania trzech artystów teatru*, [w:] *Jan Dorman i Jego teatr* (2013); a także „Zatrudnić widza”. *Twórczość Jana Dormana w świetle zwrotu performatywnego w sztuce*, [w:] *Dziedzictwo awangardy a edukacja artystyczna. Pomiędzy dziełem, zdarzeniem i doświadczeniem*, pod red. Mirosławy Moszkowicz i Bernadety Stano, Kraków 2015. Publikacyjnym pokłosiem przedsięwzięcia „Jan Dorman. Archiwum otwarte” są teksty zamieszczone na łamach wspomnianego specjalnego zeszytu „Pamiętnika Teatralnego” (2019, t. 68, z. 3–4), z których część jest autorstwa lub współautorstwa dr Wiśniewskiej. *Otwarte archiwum Dormana* to autorski wstęp do zeszytu, w którym badaczka wyjaśnia założenia projektu i opisuje strukturę zbiorów archiwalnych pozostawionych przez twórcę. Pozostałe artykuły to skompilowana razem z dr Tomaszewską *Kronika życia i twórczości Jana Dormana (1912–1986)* oraz autorskie historycznoteatralne studium analityczne *W laboratorium Fausta*. Poza „Pamiętnikiem Teatralnym” uczona opublikowała także tekst *Pisanie dla sceny i „sceny pisma” Jana Dormana*, [w:] *Pisanie dla sceny. Narracje współczesnego teatru*, pod red. Magdaleny Figzał-Janikowskiej i in., Katowice 2019.

Zarówno wspomniane kalendarium, jak i studium *W laboratorium Fausta* stanowią istotny wkład do dorobku historiograficznego i historycznoteatralnego polskiej nauki o teatrze. Nie ma wątpliwości, iż kalendarium stanowić będzie podstawowy punkt odniesienia w biografistyce i w przyszłych szkicach poświęconych dokonaniom Dormana. Z kolei wartość studium wynika z faktu, iż autorka kompetentnie przedstawia w nim inspiracje i motywy faustyczne obecne w twórczości artysty, a także z uwagi na to, iż wypełnia ono lukę w badaniach jego dorobku – zawiera bowiem precyzyjny (na tyle, na ile pozwoliły na to źródła) opis nieanalizowanej wcześniej inscenizacji *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego, której premiera odbyła się w Teatrze Animacji w Jeleniej Górze 26 stycznia 1986 roku, a więc na niecały miesiąc przed śmiercią reżysera (przez co spektakl ten obrósł legendą i odbierany był jako testament artystyczny Dormana).

Za osiągnięcie uznaję również wcześniejszy tekst habilitantki poświęcony Dormanowi, „Zatrudnić widza” (2015), w którym autorka, odwołując się do koncepcji postdramatyczności

w ujęciu Hansa-Thiesa Lehmana, przekonująco dowodzi tezy o nowoczesności idei teatralnych artysty oraz tego, iż „Przedstawienia i eksperymenty Jana Dormana to ważny w polskim teatrze 2. połowy XX wieku przykład tworzenia strategii teatralnych odnawiających performatywną moc teatru” (s. 205).

W odniesieniu do analiz twórczości Dormana autorstwa dr Wiśniewskiej sformułuję jedną uwagę krytyczną. Rozważania poświęcone paralelom Jan Dorman – Jerzy Grotowski, które pojawiają się w jej tekście z 2013 roku, wiele by zyskały, gdyby autorka uwzględniła rolę, jaką odegrały (tak ważne dla Dormana) wyliczanki i zabawy dziecięce w *Apocalypsis cum figuris* Teatru Laboratorium (1969), o czym kompetentnie pisał Mateusz Kanabrodzki w swoim studium poświęconym temu przełomowemu przedstawieniu, opublikowanym wpierw w „Dialogu” (1995, nr 8), a następnie w autorskiej książce *Dziecięcy język teatru* (Łódź 1997).

Ogólnie rzecz ujmując, badaczka bardzo dobrze orientuje się zarówno w kwestiach historyczno-, jak i teoretycznoteatralnych oraz performatycznych. Nie przytłacza jednak czytelniczek i czytelników swoich tekstów zagadnieniami metodologicznymi i sięga tylko po te narzędzia z nowoczesnego warsztatu performatyczno-teatrologicznego, a także z innych dziedzin współczesnej humanistyki (np. medioznawstwa), które mogą okazać się przydatne do jak najlepszego przeanalizowania i zinterpretowania przez nią danego problemu czy zjawiska. Uczona w swoich artykułach często po precyzyjnym naszkicowaniu teoretycznej ramy przechodzi do prezentacji i analizy bardzo dobrze dobranej, interesującego materiału egzemplifikacyjnego, umiejętnie w ten sposób ukonkretniając swoje ogólne rozważania i wzmacniając siłę argumentacji. Jej artykuły cechują się jednak nie tylko wyrazistością kompozycji, lecz nade wszystko naukową rzetelnością, klarownością refleksji i czytelnością dyskursu. Ten ostatni pozbawiony jest u niej zbędnego akademickiego żargonu – rozważania prowadzone są tu przystępną, a jednocześnie bogatą polszczyzną, gdyż nade wszystko liczy się dla habilitantki jasność myśli i komunikatywność wypowiedzi. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można założyć, iż ten – ze wszech miar godny polecenia – styl uprawiania nauki stanowi pochodną długofalowego bezpośredniego kontaktu z żywym teatrem, jaki miała i ma habilitantka, w tym jego współtworzenia, a także wymiany myśli i współpracy z widzami, nade wszystko dziecięcymi i młodzieżowymi.

Reasumując, artykuły naukowe habilitantki – cechujące się rzetelnością, dużym znawstwem tematu i umiejętnym wykorzystaniem najnowszych zdobyczy metodologicznych teatrologii, performatyki oraz innych dziedzin humanistyki – posiadają dużą wartość naukową i wzbogacają dorobek polskiej nauki o teatrze.

5.

Monografia *Archipelag indywidualności. Solowe teatry performerów współdziałających z materią* to bez wątpienia najistotniejsze jak dotąd naukowe dokonanie habilitantki. Nie mam wątpliwości, że ta nowatorska książka okaże się ważna nie tylko dla uprawianych w Polsce badań szeroko pojmowanego teatru lalkowego/animacji/materii, ale także dla polskiej nauki o teatrze jako takiej. Decyduje o tym nie tylko fakt, iż autorka wypełniła lukę w wiedzy o istotnych zjawiskach polskiego teatru powojennego (w tym najnowszego), ale także to, w jaki sposób tego dokonała.

Habilitantka podjęła się przebadania nieanalizowanych wcześniej – w ogóle lub na taką skalę – jednoosobowych prac polskich artystów i artystek teatru, którzy „uczynili lalki, przedmioty, materię partnerami swojej solowej wypowiedzi teatralnej” (s. 10). Wyszła bowiem z założenia, że to te właśnie praktyki „stanowią przykłady intrygujących przekroczeń gatunków sztuki i lokują się w awangardach artystycznych XX wieku” (s. 9). Mowa o autorskiej działalności awangardowej, eksperymentalnej lub/i laboratoryjnej Andrzeja Dziedziuła, Grzegorza Kwiecińskiego, Tadeusza Wierzbickiego i Adama Walnego, a także o autorskich monodramach lalkarek – Agaty Kucińskiej, Anny Skubik, Natalii Sakowicz i Anny Makowskiej-Kowalczyk, współtworzących „zwrot kobiecy”, który – jak udowodniła dr Wiśniewska – dokonał się w szeroko pojmowanym polskim teatrze lalkowym na początku tego stulecia. Celem, jaki postawiła sobie badaczka, było „sproblematyzowanie wielorodnych formuł solowego teatru, który rodzi się ze współdziałania człowieka z materią, i ukazanie ich na tle procesów kształtujących praktyki teatralne w Polsce i na świecie oraz w kontekście przemian sztuki w XX i XXI wieku” (s. 10).

Aby tego dokonać, zdecydowała się posłużyć narzędziami historycznoteatralnymi, wzbogacając je o kategorie wypracowane na gruncie performatyki (przede wszystkim przez Marvinę Carlsona, Erikę Fischer-Lichte i Richarda Schechnera) i tzw. nowego lalkarstwa (np. przez Johna Bella, Claudię Orenstein i Dasię Posner) oraz o koncepcje pojawiające się w dyskursie nowomaterialistycznym. Tak skalibrowane podejście pozwoliło spojrzeć na szeroko rozumiany teatr lalek w nowy – nieantropocentryczny – sposób. Zmiana optyki umożliwiła z kolei dostrzeżenie autonomicznej sprawczości lalek, przedmiotów i materii oraz rozpoznanie ich „zdolno[ci] generowania performansu artystycznego, wreszcie wytwarzanych przez nie modeli relacji” (s. 34).

W efekcie otrzymaliśmy pionierską pracę, która dogłębnie rozpoznaje historię i specyfikę wcześniej nieprzebadanych (gruntownie lub w ogóle) zjawisk oraz upowszechnia w polskim obiegu teatrologicznym i – szerzej – humanistycznym zagadnienia takie, jak:

„ontologiczna hybrydyczność sztuki lalkarskiej, performans ludzko-materialno-technologiczny, sprawczość materii, emergencja wizualności, percepcyjna wielostabilność” (autoreferat, s. 3). Co więcej, dr Wiśniewska nie tylko z powodzeniem posłużyła się kategorią *performing objects* (performujące przedmioty), wprowadzoną do dyskursu teatrologicznego przez Franka Proschana na początku lat osiemdziesiątych XX wieku, ale także wypracowała własne pojęcie: „teatr współdziałania z materią”, przez co poszerzyła i doprecyzowała język opisu teatru lalkowego/animacji/materii, który może być z powodzeniem wykorzystywany w przyszłych pracach badawczych.

Swoją monografię habilitantka podzieliła na sześć rozdziałów, z których hybrydyczny rozdział pierwszy zdaje sprawę ze stanu badań, stwarza ramę teoretyczno-historyczną i dostarcza narzędzi i języka opisu dla następujących dalej czterech szczegółowych studiów przypadków (*case studies*). Ostatni rozdział poświęcony jest solowemu teatrowi lalkarek w Polsce w XXI wieku – choć i on osadzony został w kontekście historycznym.

Taka kompozycja pracy jest czytelna, choć – jak sędzę – monografii wyszłoby na dobre, gdyby odrobinę inaczej zorganizowany został materiał zawarty w pierwszym rozdziale, niepotrzebnie łączącym dwa zupełnie różne ujęcia – teoretycznoteatralne i historycznoteatralne. Praca zyskałaby w moim odczuciu większą kompozycyjną przejrzystość, gdyby rozważania dotyczące tych dwóch spraw i porządków dyskursywnych umieszczone zostały w osobnych, silniej wyodrębnionych częściach.

W tym miejscu pozwolę sobie na wtęret, który być może przyczyni się do wzbogacenia dyskursu teoretycznego dotyczącego teatru lalek. Otóż widzom indonezyjskiego teatru cieni *wayang kulit*, który habilitantka kilkakrotnie przywołuje w kontekście rozważań o „emergencji wizualności”, zdarza się podziwiać animacyjny kunszt *dalanga* (animatora, mistrza ceremonii), nie tylko oglądając cienie rzucane na ekran przez skórzane ażurowe lalki, ale także – niekiedy – obserwując pracę lalkarza za ekranem. To oczywiście komplikuje kwestie teoretyczne dotyczące „wydarzenia przekraczającego to, co widzialne, rozgrywającego się na granicy materialnego i niematerialnego” (s. 189). Drugi przykład, jaki chciałbym przywołać, powiązać można z hybrydycznością „przedmiot-człowiek”, którą wielokrotnie rozpoznawała w odniesieniu do teatru lalkowego habilitantka, również na kartach swojej monografii. W tradycyjnym teatrze japońskim *kabuki* istnieje forma nazywana *ningyo-buri*, obejmująca występy aktora (zwyczajowo mężczyzny w roli kobiecej – tzw. *onnagata*), grającego lalkę animowaną przez wykonawców drugoplanowych, których działania i ubiór wzorowane są na działaniach i ubiorze animatorów tradycyjnego teatru lalkowego *bunraku/ningyo-joruri*. Konwencja ta wyłoniła się, aby uatrakcyjnić przedstawienie *kabuki* i dać mu przewagę w

rywalizacji o widzów, jaka toczyła się pomiędzy tą formą teatru a *bunraku/ningyo-joruri* (o czym pisała u nas Estera Żeromska w drugim tomie swojej monografii *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy*, Warszawa 2010). Co ciekawe, po tę właśnie formę sięgnęła francuska innowatorka teatralna Ariane Mnouchkine w wyreżyserowanym przez siebie w Théâtre du Soleil w 1999 roku przedstawieniu *Tambours sur la digue, sous forme de piece ancienne pour marionnettes jouée par de acteurs* (Bębny na tamie. W formie starej sztuki dla marionetek granej przez aktorów), następnie – w 2002 roku – sfilmowanym (zob. Magdalena Hasiuk *Teatr słońca. Od rewolucji na kozłach do odysei uchodźców*, Warszawa 2016). Przykład ten pozwala – jak sądzę – jeszcze inaczej spojrzeć na relację zachodzącą pomiędzy składowymi wspomnianej dwójni „przedmiot-człowiek”.

Idące w dalszej części książki precyzyjne opisy, drobiazgowo analizy i pogłębione interpretacje prac Dziedziuła, Kwiecińskiego, Wierzbickiego i Walnego uporządkowane zostały chronologicznie, co pozwoliło „w syntetyczny sposób zaprezentować twórczość omawianych artystów na tle procesów zachodzących równolegle w różnych dziedzinach teatru i innych sztuk performatywnych w Polsce i na świecie” (s. 15). Ostatecznie te cenne poznawczo studia, zawierające dodatkowo szereg ustaleń stwarzających kontekst dla działalności wspomnianych twórców, pomóc mogą w ocenie ich dokonań nie tylko z perspektywy historii teatru lalek, ale szerzej – teatru polskiego i światowego.

Ostatni rozdział jest inny – łączy panoramiczne ujęcie solowych działań lalkarek w teatrze polskim (głównie – choć nie wyłącznie – najnowszym) ze szczegółowymi studiami jednoosobowych dokonań czterech performerek współdziałających z materią (według formuły dr Wiśniewskiej). (Nawiasem mówiąc, zastanawiam się, dlaczego w tytule książki mowa jest wyłącznie o „performerach”, skoro publikacja uwzględnia perspektywę feministyczną, a feminityw „performerka” pojawia się w niej wielokrotnie.) Przyznam, że ta część monografii nie do końca mnie usatysfakcjonowała, gdyż nie miałem pewności, jakimi kryteriami kierowała się autorka przy wyborze analizowanych prac (analizowanych – dopowiem – fachowo i interesująco). Badaczka skupiła się na spektaklach autorskich stworzonych i wykonywanych przez kobiety jednoosobowo. Tych jednak było w omawianym okresie więcej – zresztą dr Wiśniewska o tym wspomina, wskazując na prace Jolanty Góralczyk czy Eweliny Ciszewskiej (s. 57). Nic nie ujmując dokonaniom Kucińskiej, Skubik, Sakowicz czy Makowskiej-Kowalczyk, ale czy w przypadku artystek, które – tak jak one – stworzyły jedynie kilka jednoosobowych spektakli (czasem zaledwie dwa), można już mówić o powstaniu autorskiego teatru? Mam wątpliwości.

Zwraca też uwagę fakt, iż książka pozbawiona jest podsumowania i konkluzji. Lepiej byłoby moim zdaniem ograniczyć analizy zawarte w rozdziale ostatnim do dominującego w tej części rozważań tematu (tzn. „zwrotu kobiecego” w polskim teatrze lalkowym/animacji/materii), a uwagi dotyczące ewentualnych perspektyw rozwojowych solowych prac powstających w tego typu teatrze przesunąć do – wyodrębnionego – zakończenia.

Na koniec wskażę parę niedociągnięć jeśli chodzi o redakcję książki, która w kilku miejscach powinna być staranniejsza. Kilkakrotnie brakuje w niej niezbędnych danych bibliograficznych (opatrzenia przypisem domaga się np. przywołanie elementów koncepcji Michela Foucaulta na s. 312; ten sam problem pojawia się na s. 325, gdzie brak jest odnośnika do „aktu oddania” w ujęciu Ciriad Astles; a także na s. 326, gdzie przydałby się przypis we fragmencie przywołującym refleksje Maurice’a Merleau-Ponty’ego). Poza tym krótki biogram Anny Skubik niepotrzebnie w moim przekonaniu zawędrował do przypisu (s. 304), skoro to twórczości tej właśnie artystki poświęcony został ten fragment rozważań. I dalej: przedmioty pojawiające się w teatrze Tadeusza Kantora określone zostały raz jako „ubogie” (s. 25), innym razem jako „biedne” (s. 132). Zważywszy na specyfikę użycia przymiotnika „biedny” przez Kantora i „ubogi” przez Ludwika Flaszena i Jerzego Grotowskiego, warto byłoby zachować większą precyzję w doborze sformułowań. Na s. 99 wkradły się dwa błędy faktograficzne – autorem *Tragicznych dziejów doktora Fausta* nie był oczywiście Goethe, lecz Christopher Marlowe, poza tym w momencie premiery tego przedstawienia opolski teatr prowadzony przez Grotowskiego i Flaszena nazywał się Teatr Laboratorium 13 Rzędów (a nie Teatr 13 Rzędów). Nie jestem też pewny, czyją pamięć ma na myśli autorka, gdy używa generalizującego zaimka „nasza” w odniesieniu do pamięci o „zapętlony[ch] obraz[ach] medialnego przekazu tragedii z 11.09.2001 roku w Nowym Jorku” (s. 155). Nie wiem ponadto, do czego odnosi się wyrażenie „azjatycki teatr lalek” (s. 36), które zdecydowanie domaga się doprecyzowania (lub choćby zastosowania liczby mnogiej), zważywszy na mnogość form i odmian teatru lalkowego w Azji. Na s. 153 dr Wiśniewska pisze: „Trzeba zaznaczyć, że artysta [Grzegorz Kwieciński] urodził się ponad dekadę po wojnie (rocznik 1957) i należy już do pokolenia, które nie doświadczyło wojny, ale za to wzrastało w warunkach szczególnie intensywnej transmisji pamięci o traumie czasu zagłady, zanurzone było w emocjach, obrazach i narracjach o tragicznym losie jednostek i zbiorowości w czasie wojny”. Jeśli dobrze rozumiem, słowo „zagłada”, zapisywane w przytoczonym zdaniu małą literą, odnosi się do Zagłady Żydówek i Żydów podczas drugiej wojny światowej. Jeśli tak jest w istocie, to w świetle ustaleń poczynionych przez Grzegorza Niziołka i zaprezentowanych w jego przełomowej książce *Polski teatr Zagłady* (Warszawa

2013) trudno mówić o „szczególnie intensywnej transmisji pamięci o traumie czasu zagłady”, jaka rzekomo miała się dokonać w polskim społeczeństwie powojennym. Mówić raczej wypada o uruchomieniu skomplikowanych mechanizmów wyparcia traumatycznych doświadczeń.

Chciałbym zaznaczyć, iż te drobne uchybienia niczego nie ujmują wartościowej publikacji dr Marzenny Wiśniewskiej ani nie obniżają mojej wysokiej jej oceny.

6.

Przedstawiony przez dr Marzenę Wiśniewską dorobek naukowy, a w szczególności jej autorska rozprawa habilitacyjna zatytułowana *Archipelag indywidualności. Solowe teatry performerów współdziałających z materią* (Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2022), wnosi istotny wkład do nauki o teatrze i spełnia wymagania określone w art. 219 ust. 1 pkt 2 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 2018 r., poz. 1668 z późn. zm.).

Dorobek ten pozwala też z całą mocą stwierdzić, iż w osobie dr Marzanny Wiśniewskiej mamy do czynienia z badaczką dojrzałą, mądrą, pracowitą i rzetelną – znakomicie przygotowaną do samodzielnego prowadzenia pracy naukowej w dziedzinie nauki o teatrze. Ponadto, dr Marzena Wiśniewska to uczona potrafiąca jak mało kto w polskim środowisku teatrologicznym budować silne więzi pomiędzy różnymi wymiarami praktyki teatralnej i dociekań naukowych, w tym namysłu teoretycznego.

W związku z powyższym z pełnym przekonaniem wnoszę o dopuszczenie habilitantki, dr Marzenny Wiśniewskiej, do dalszych etapów procedury habilitacyjnej.

Prof. dr hab. Grzegorz Ziółkowski

Poznań, 11 kwietnia 2023