Załącznik nr 3

Autoreferat

1. Imię i nazwisko

   Marzenna Anna Wiśniewska

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe lub artystyczne – z podaniem podmiotu nadającego stopień, roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej.

   - Doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 2002

   Tytuł rozprawy doktorskiej: „Człowiek współczesny wobec sacrum. Z problematyki misteryjności w polskim dramacie powojennym". Promotor: prof. dr hab. Janusz Skuczyński. Recenzenci: prof. dr hab. Jan Ciechowicz, dr hab. Zofia Mocarska-Tyc, prof. UMK

   - Magister filologii polskiej ze specjalizacją teatrologiczną i pedagogiczną, Wydział Humanistyczny UMK, 1997

   Tytuł pracy magisterskiej: „Misterium w polskim teatrze współczesnym (1958-1996)", promotor: prof. dr hab. Janusz Skuczyński

3. Informacja o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych lub artystycznych.

   od 1.10.2011 – stanowisko adiunkta w Katedrze Kulturoznawstwa, Wydział Filologiczny, UMK w Toruniu (od 2019 roku w zmienionej strukturze: Instytut Nauk o Kulturze, Katedra Kulturoznawstwa, Wydział Humanistyczny UMK)

   03.09.2001- 30.09.2011 – stanowisko kierownika literackiego w Teatrze Baj Pomorski w Toruniu

   1997-2001 – studia doktoranckie, Wydział Filologiczny UMK, promotor: prof. dr hab. Janusz Skuczyński

4. Omówienie osiągnięć, o których mowa w art. 219 ust. 1 pkt. 2 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 2021 r. poz. 478 z późn. zm.).

   Monografia: *Archipelag indywidualności. Solowe teatry performerów współdziałających z materią*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2022, s. 373, ISBN: 978-83-231-4814-2

Monografia *Archipelag indywidualności. Solowe teatry performerów współdziałających z materią* jest efektem moich wieloletnich badań nad teatrem lalek, w których splatam perspektywę historycznoteatralną z ujęciami wypracowanymi na gruncie performatyki (wyrastającej przede wszystkim z założeń Marvina Carlsona, Richarda Schechnera, Eriki Fischer-Lichte) oraz propozycjami redefiniującymi badania nad teatrem lalek w świetle zwrotu materialnego, dla których fundamentalny jest tom *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance* pod redakcją Dassi N. Posner, Claudii Orenstein i Johna Bella (Londyn 2014). Tematyka książki wynika z mojego zainteresowania się w sposób szczególny fenomenem solowego lalkarstwa i autorskimi jednoosobowymi teatrami, które sytuują się na pograniczu praktyk lalkarskich i innych sztuk performatywnych. Bez wątpienia można powiedzieć, że w solowym teatrze lalek XX i XXI wieku objawiły się przełomowe zjawiska, które modyfikują środki i techniki kreacji rzeczywistości scenicznej oraz prowokują do rewizji pojęć uznawanych za definiujące lalkarstwo czy szerzej sztukę animacji, takich jak „lalka", „animacja", „lalkarz". Henryk Jurkowski słusznie zauważył, że to właśnie przedstawienia artystów i artystek uprawiających jednoosobowy teatr animacji na całym świecie ustanawiają swego rodzaju punkty odniesienia dla wszystkich, którzy praktykują i badają współczesną sztukę sceniczną rodzącą się w wyniku współdziałania człowieka z materią.

Punktem wyjścia mojej monografii była przekonanie, że istotną luką w polskich badaniach nad sztuką lalkarską i teatrem animacji jest brak syntetycznego opracowania solowego lalkarstwa w Polsce. Zjawisko to nie ma długiej tradycji w naszym kraju i rozwija się poza strukturami publicznych scen lalkowych, ale to właśnie w jego ramach usytuowane są najbardziej autorskie i eksperymentalne praktyki lalkarskie, w których wyrażają się przemiany idei i środków ekspresji w szeroko rozumianym współczesnym teatrze animacji. Celem książki *Archipelag indywidualności. Solowe teatry performerów współdziałających z materią* jest analiza różnorodnych, autorskich formuł solowego teatru oraz ukazanie ich na tle procesów artystycznych na świecie i w Polsce w XX i XXI wieku. Książką tą chcę przyczynić się do włączenia tego zjawiska w szerszy obieg refleksji teatrologicznej, nie tylko lalkarskiej. Celem monografii jest również poszerzenie zakresu oddziaływania na polskie badania lalkarskie pojęć oferowanych przez performatykę oraz koncepcji osadzonych w tzw. „nowym lalkarstwie", jak formułuje to Claudia Orenstein, a które wyrastają z redefinicji sztuki lalkarskiej w świetle założeń nowego materializmu (przede wszystkim w ujęciu Jane Bennett). Wskazana rama metodologiczna daje w moim przekonaniu język analizy, który

pozwala objąć bogaty zasób performujących przedmiotów i strategii teatralnego współdziałania człowieka i materii, a tym samym uchwycić fenomen twórczości wymykającej się gatunkowym podziałom. W świetle zaproponowanej metodologii ważne w moich tezach stają się następujące kwestie: ontologiczna hybrydyczność sztuki lalkarskiej, performans ludzko-materialno-technologiczny, sprawczość materii, emergencja wizualności, percepcyjna wielostabilność. Zaproponowane ramy metodologiczne stanowią cały czas ujęcia skromnie wykorzystywane w polskich badaniach lalkarskich, dlatego ważnym kontekstem moich rozważań są teksty zagranicznych badaczy teatru lalek, które też tą książką chcę upowszechnić w polskim obiegu naukowym.

W założeniach metodologicznych przyjętych w autorskiej monografii sytuuję swoją działalność badawczą od wielu lat, czego wyrazem są powiązane z nią tematycznie następujące artykuły w monografiach zbiorowych i czasopismach punktowanych: *Performatywność lalek teatralnych*, [w] *Teatr wśród mediów*, red. A. Duda, M. Wiśniewska, B Oleszek, Toruń 2015; *Performers in Polish Puppet Theatre*, [w:] *Puppetry in the 21st Century: Reflection and Challenges*, red. M. Wiśniewska, K. Suszczyński, Białystok 2019; *On hybridity in Puppetry: Material ontologies*, "Performance Research" 2020, Vol. 25, no 4.

Jak już zasygnalizowałam, w Polsce autorski teatr solistów lalkarzy nie ma bogatej tradycji. Waśko z Wilna z końca XV wieku stał się symbolicznym reprezentantem nieznanych szerzej kuglarzy wędrujących po ziemiach polskich ze swoimi przenośnymi jednoosobowymi teatrami lalkowymi. Osobną kartę w solowym lalkarstwie zapisał warszawski żebrak nazywany Baranim Kożuszkiem, który w okresie insurekcji kościuszkowskiej urządzał na ulicach stolicy polityczną scenę-gilotynę i uśmiercał na niej lalki wrogów sprawy narodowej. W pierwszych dekadach XX wieku jednoosobowa działalność lalkarska nadal należała do rzadkości. Dopiero od końca lat sześćdziesiątych można mówić o kilku niezależnych artystach, których solowa twórczość teatralna wyodrębniła się na tle państwowych teatrów lalek. Najbardziej autorskie i konsekwentnie tworzone solowe teatry, które eksperymentowały z tradycją lalkarską oraz dziedzictwem awangard i wpisały się w zwrot peformatywny w sztuce drugiej połowy XX wieku, stworzyło czterech artystów: Andrzej Dziedziul, Grzegorz Kwieciński, Tadeusz Wierzbicki i Adam Walny. Osobne światy teatralne tych twórców zyskały uznanie na polskich i zagranicznych festiwalach jako artystyczne laboratoria przede wszystkim ze względu na oryginalne wybory materii i eksplorowanie właściwości performujących przedmiotów w celu odkrywania ich nietradycyjnych zastosowań dramaturgicznych oraz inscenizacyjnych. Z początkiem XXI wieku poszerzyło się grono polskich artystek i artystów, których solowe przedsięwzięcia teatralne mają wyraźną

sygnaturę autorskiego mierzenia się z potencjałem performatywnym materii i fenomenem teatru lalek. Szczególną uwagę zwraca silny i zróżnicowany artystycznie głos kobiet. Solowa twórczość takich lalkarek różnych pokoleń, jak m.in.: Anna Proszkowska, Jolanta Góralczyk, Agata Kucińska, Anna Skubik, Anna Makowska-Kowalczyk, Natalia Sakowicz wniosła ożywcze impulsy w dzisiejsze lalkarstwo polskie przede wszystkim ze względu na emancypacyjny potencjał wybranych strategii artystycznych i feministyczną problematykę. W książce *Archipelag indywidualności. Solowe teatry performerów współdziałających z materią* w centrum uwagi stawiam twórczość przywołanych powyżej polskich artystek i artystów XX i XXI wieku, ponieważ dostrzegam w nich propozycje z porządku „nowego lalkarstwa" lub innowacyjne performanse ludzko-materialne.

Z przyjętej w książce perspektywy metodologicznej wynikają decyzje terminologiczne, które wyjaśniam w jej pierwszym rozdziale. Za Frankiem Proschanem artykułuję tezę, że lalka teatralna jest częścią szerokiej grupy obiektów „wytworzonych, wystawionych na pokaz bądź animowanych w narracyjnych lub dramatycznych przedstawieniach", które amerykański badacz określił terminem *performing objects*, co tłumaczę jako „performujące przedmioty". Zaproponowana przeze mnie forma gramatyczna niesie inny odcień znaczeniowy niż pojęcie „performatywne przedmioty" zastosowane przez Tomasza Kubikowskiego w przekładzie książki *Performatyka. Wstęp* Richarda Schechnera, w której badacz ten użył terminu Proschana. Forma imiesłowu czynnego akcentuje ideę sprawczości materii, na którą zwracają uwagę zarówno Schechner, jak i współautorzy tomu *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, dla których termin Proschana stał się źródłem postulatów w zakresie redefinicji podstawowych kategorii lalkarskich i rewizji dotychczasowych metodologii badań teatru lalek.

W polskich badaniach teatrologicznych przyjął się inny termin, który stanowi odpowiedź na wielopostaciowość praktyk lalkarskich i jest wolny od tradycyjnych konotacji semantycznych pojęć „lalka" i „teatr lalek". Halina Waszkiel wprowadziła termin „animant", obejmując nim wszelkie odmiany lalek, maski, przedmioty, kawałki materiału i efemeryczne środki ekspresji (smugę światła, obiekty cyfrowe) „pełniące rolę postaci scenicznych, partnerów dialogu, nośników idei, przedmiotów estetycznych budujących metaforę". Walorem terminu „animant" jest jego pojemność znaczeniowa, a szczególnie fakt, że niesie skojarzenia z tym, co niefiguratywne, co może być abstrakcyjne, zmienne, ulotne i jako takie spełnia funkcję medium teatralnego. Równocześnie jednak pojęcie to pozostawia w centrum uwagi paradygmat „ożywiania", czyli wytwarzania iluzji życia animantów znajdujących się we władaniu artysty. W takim ujęciu zachowana zostaje opozycja między tym, co żywe i

sprawcze, czyli ludzkie, oraz martwe i bierne, czyli materialne. Animanty jako obiekty nieożywione (nie-ludzkie) pozostają w roli przedmiotów performansu ludzkiego. Tymczasem w myśl nowego materializmu lalki, przedmioty, materia domagają się dostrzeżenia ich autonomicznej sprawczości, ich zdolności generowania performansu artystycznego, wreszcie wytwarzanych przez nie modeli relacji. W swoich rozważaniach podążam za Dassią N. Posner i Claudią Orenstein, które we wstępie do tomu *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance* zwracają uwagę, że jest różnica między performansem materii (*material performance*), w którym ideę manipulacji zastępuje współdziałanie, uważność na aktywność każdej ze stron performansu, a performowaniem z materią/materiałami (*performance with materials*), czyli używaniem przedmiotów przez człowieka, manipulowaniem nimi jako obiektami poddanymi jego woli. W tym kontekście zaproponowany przez Halinę Waszkiel termin „animant" pozostawia nas w polu semantycznym performowania z materią. Tymczasem „performujące przedmioty" kierują uwagę na osobną sprawczość materii w procesie współdziałania z człowiekiem i kreowania przedstawienia. Taka perspektywa przenosi uwagę z pytań o ontologiczną naturę performujących przedmiotów na analizę ich złożonej sprawczości (*agency not „as object" but „as do-er"*) – czyli na pytania o to, co one robią, jak i jakie działania generują.

W przypadku oryginalnych solowych praktyk, które analizuję w tej książce, ich intrygująca złożoność wynika stąd, że oglądamy na scenie nie tylko człowieka, którego medium wypowiedzi staje się wiele rodzajów materii i sposobów jej organizacji, ale też autonomiczną sprawczość performujących przedmiotów, ich działanie na człowieka (tak performera, jak i widza). Z tego powodu Proschanowski termin „performujące przedmioty" dominuje w proponowanych przeze mnie analizach. Nie znaczy to, że rezygnuję ze stosowania takich pojęć jak „animant", „obiekt", „figura", „lalka", „maska", „cień" i innych określeń wynikających z tradycji gatunków lalkarskich (np. „marionetka" itd.), gdy oddają one naturę opisywanych zjawisk. Terminologia ta jest świadectwem bogactwa form, materii, konstrukcji i technik animacyjnych performujących przedmiotów.

W świetle tych ustaleń definiuję lalkarza jako performera. Polemizuję z Henrykiem Jurkowskim, który w artykule *Lalkarz – aktor lalkarz – performer* wyróżnił spośród artystów uprawiających lalkarską profesję osobną kategorię lalkarzy performerów jako swoisty projekt artysty przyszłości, „świadomego materialnych źródeł swej sztuki i tworzącego swoje teatralne instrumenty od początku do końca". Przyjmuję szerokie rozumienie performera, które Marco De Marinis osadził w diachronicznej perspektywie, pokazując, że pojęcie to obejmuje każdy typ artysty scenicznego, czyli „człowieka w sytuacji zorganizowanego

przedstawienia", jak ujął to Eugenio Barba. Proponuję następujące ujęcie: lalkarz jest performerem, któremu partneruje otwarty zasób materii i technologii, co też sprawia, że jest artystą interdyscyplinarnym, multiinstrumentalnym i multimedialnym. Lalkarz i materia funkcjonują w dynamicznym, wielopoziomowym procesie współdziałania i razem współtworzą performans artystyczny. Lalkarz może działać w ukryciu i w sposób widzialny, korzystać z rozmaitych technologii i wykorzystywać środki z całej skali scenicznej ekspresji – od grania do demonstrowania siebie, a tym samym współtworzyć różne typy relacji z performującymi przedmiotami i przyjmować różne role. Immanentną cechą teatru tworzonego przez performera współdziałającego z materią jest to, że wyłania się on w procesie hybrydyzacji cielesnych, materialnych i technologicznych elementów przedstawienia.

Różnorodność materii i praktyk performatywnych, z którymi mierzą się analizowani przeze mnie twórcy, sprawia, że trudno objąć ich propozycje teatralne terminami z porządku tradycyjnego lalkarstwa. Podążając za przyjętymi w książce definicjami zastosowałam wobec bohaterów tej monografii sformułowanie „performerzy współdziałający z materią". Ich autorska twórczość teatralna należy do zjawisk osobnych, wyraźnie sygnowanych indywidualnością artysty/artystki i tworzy swego rodzaju wyspy w archipelagu solowego teatru. Stąd brzmienie tytułu książki.

Artyści i artystki, których prezentuję w niniejszej publikacji, nie ustanawiają spójnego ruchu w ramach polskiego lalkarstwa solowego. Ze względu na indywidualny, wyraziście autorski rys każdego z solowych teatrów, które znalazły się w centrum moich rozważań, kolejne rozdziały książki układają się w chronologicznie uporządkowane analizy monograficzne, co poza ostatnią częścią jest wyraźnie sygnowane w ich tytułach obecnością imion i nazwisk twórców. Jako że niniejsza publikacja jest pierwszą próbą sformułowania szerszej opowieści o polskim teatrze performerów solowo współdziałających z materią, zachowanie porządku autorskiego i następstwa czasowego zjawisk jawiło mi się jako najbardziej naturalna i potrzebna droga rozważań. Drugi ważny powód zastosowania takiego trybu narracji wynika stąd, że pozwala on 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. Nie bez znaczenia jest również fakt, że choć wszystkie zjawiska będące przedmiotem analizy w tej książce rodzą się niejako samorodnie i są indywidualnymi światami teatralnymi, to pomiędzy niektórymi z nich zachodzą pewne przepływy idei, które stają się czytelne dzięki chronologicznemu porządkowi rozważań. Klasyczny układ monograficzny staram się równoważyć problematyzacją każdego z rozdziałów i zmienną optyką analiz.

Kontekstem, w którym prezentuję twórczość wybranych artystów i artystek jest pytanie o uwarunkowania rozwoju solowego lalkarstwa w Polsce i ich związek z funkcjonowaniem tego rodzaju teatru na marginesie życia teatralnego. Zwracam uwagę na kilka zasadniczych kwestii. Solowemu lalkarstwo nie sprzyjała polityka kulturalna w Polsce po 1945 roku i wynikające z niej schematy w definiowaniu misji, środków wyrazu, repertuaru i odbiorców teatrów lalek. Inną kwestią jest fakt, że solowy teatr rodzący się z eksperymentalnego współdziałania człowieka z performującymi przedmiotami sam był niszą w lalkarskiej niszy, niepokornie sytuował się na pograniczach sztuk i nie mieścił w dominujących lalkarskich trendach. Do końca XX wieku indywidualne i eksperymentalne przedsięwzięcia solistów rozwijały się równocześnie z teatrem wybitnych polskich reżyserów lalkowych różnych pokoleń, których twórczość stanowiła centrum debat w środowisku lalkarskim (Jan Wilkowski, Jan Dorman, Leokadia Serafinowicz, Wiesław Hejno, Piotr Tomaszuk). Z tego powodu przedstawienia niezależnych artystów były skromnie obecne w dyskursie krytycznym. Jest jeszcze inny ważny kontekst dla niszowego funkcjonowania twórczości analizowanych przeze mnie solistów. Choć autorskie przedsięwzięcia takich performerów jak Dziedziul, Kwieciński czy Wierzbicki były na tle dominujących trendów w równolegle uprawianym repertuarowym teatrze lalek spełnieniem awangardowego teatru formy, to w zestawieniu z twórczością Tadeusza Kantora czy Józefa Szajny i ich szeroko komentowaną teatralną filozofią manekina, przedmiotu, bio-obiektu miały mały zasięg oddziaływania i nikły potencjał reformatorski.

W Polsce pionierem solowego lalkarstwa i ucieleśnieniem performerskiej osobowości aktora lalkarza był bez wątpienia Andrzej Dziedziul, który swą niezależną działalność z sukcesem zainicjował w drugiej połowie lat sześćdziesiątych XX wieku. W toku analiz problemowych autorskich przedstawień wrocławskiego lalkarza, przekształcających się z czasem w coraz odważniejsze, efemeryczne performanse, śledzę proces konstruowania nowego lalkarstwa, które zasadza się na konsekwentnym performowaniu statusu lalkarza, eksplorowaniu różnych odmian performujących przedmiotów i strategii współdziałania z nimi na scenie, w tym ekspozycji hybrydycznych form ludzko-materialnych. Dziedzictwo artystyczne solowego teatru Dziedziula to lalkowe prapremiery klasyki literatury europejskiej, w których dekonstruował archetypowe postaci (*Hamlet* W. Szekspira, *Faust* wg niemieckich lalkarzy i J. W. Goethego, *Don Kichot* M. de Cervantesa) oraz prowokacyjne i ludyczne performanse intensyfikujące żywioł improwizacji i performatywność przestrzeni.

Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku najbardziej oryginalnym przykładem poszerzania lalkarstwa o praktyki charakterystyczne dla zwrotu

performatywnego w sztuce nowoczesnej stały się jednoosobowe kameralne przedstawienia oraz akcje plenerowe Grzegorza Kwiecińskiego, twórcy Teatru Ognia i Papieru. Czyniąc ramą rozważań estetykę performatywności Eriki Fischer-Lichte, analizuję performatywny potencjał ognia i papieru, „wydarzanie się" wizualności performansów i strategie wykonawcze Kwiecińskiego jako performera. W interpretacji eksponuję apokaliptyczny charakter performansów Teatru Ognia i Papieru, który wynika z ekspozycji traumatycznych sytuacji terroru i śmierci, a w warstwie teatralnej wyraża się zniszczeniem i spłonięciem performujących przedmiotów. Pisząc o Kwiecińskim, zwracam uwagę na powinowactwa jego twórczości z działalnością artystyczną Władysława Hasiora oraz ideą przedmiotu w teatrze Tadeusza Kantora.

Tadeusza Wierzbickiego, twórcę autorskiego laboratorium zjawisk świetlno-cieniowych uważam za spadkobiercę artystów-wynalazców i konstruktorów, którzy wyznaczali różne ścieżki rozwoju awangardowych technik „ruchomych wrażeń optycznych". Sytuuję jego twórczość na mapie takich działań artystycznych jak pionierskie projekty kinetyczno-luminescencyjne w środowisku Bauhausu czy eksperymenty optyczno-kinetyczne polskiej awangardy filmowej i teatralnej (m.in. produkcje Franciszki i Stefana Themersonów czy *Kineformy* Andrzeja Pawłowskiego). Jednocześnie wskazuję na obecność idei i przedstawień Wierzbickiego w kręgu światowej refleksji nad nowoczesnym teatrem światła i cienia (Rainer Reusch). Analizuję materialno-technologiczne aspekty innowacyjnego laboratorium scenicznego Wierzbickiego (konstrukcje przenośnej sceny z ekranem, dynamiczne architektury teatru światła, instrumenty i maski świetlne, cienie kinetyczne) oraz performatywny potencjał różnych rodzajów światła, które pełni u niego rolę autonomicznego performera. Poddaję refleksji efemeryczny i improwizowany charakter performansów Wierzbickiego, które zarazem są wariacjami niekończącego się dzieła na najprostsze znaki graficzne: kropkę i kreskę, analizuję emergentną naturę wizualności tworzonych przez niego zjawisk świetlno-cieniowych oraz strategie wykonawcze artysty.

W twórczości Adama Walnego widzę ucieleśnienie idei lalkarza niezależnego, który kreuje offowy teatr lalek. Równocześnie jest on współczesną wersją figury wędrownego performera swobodnie czerpiącego z różnych tradycji ludycznego teatru lalek. Jest on lalkarskim wynalazcą – eksperymentuje z materiałami, konstruuje autorskie odmiany lalek i asamblażowe obiekty oraz projektuje oryginalne techniki animacji i strategie współdziałania z performującymi przedmiotami. W analizach przedstawień Walnego zwracam uwagę na to, w jaki sposób dialog z materią staje się podstawą dramaturgiczno-teatralnych narracji, które są reinkarnacją archetypowych opowieści i bohaterów wpisanych w wyobraźnię zbiorową (m.in.

mity stworzenia, historie biblijne, *Hamlet* W. Szekspira, *Don Kichot* M. de Cervantesa) lub teatralnymi parabolami o kole życia. Zwracam szczególną uwagę na to, że lalki i obiekty stają się w teatrze Walnego przedmiotami o autonomicznej sprawczości, wehikułami scenicznej opowieści oraz mediami pamięci, co interpretuję w kontekście idei „nawiedzonej sceny" (*haunted stage*) oraz teatru jako maszyny pamięci (*memory machine*) w ujęciu Marvina Carlsona.

W ostatnim rozdziale książki stawiam tezę, że w polskim lalkarstwie solowym zdominowanym do końca XX wieku przez mężczyzn, z początkiem XXI wieku dokonał się wyraźny zwrot i najsilniejszy głos w tej domenie teatru obecnie należy do kobiet. Rozdział ten stanowi przyczynek od lalkarskich herstorii i ufundowany jest na krytyce feministycznej patronującej takim projektom badawczym, jakim w Polsce stała się HyPaTia, a w światowej refleksji lalkarskiej konferencja i monografia *Women and Puppetry. Ciritical and Historical Investigations* (red. Alissa Mello, Claudia Orenstein, Cariad Astles, Londyn-Nowy Jork 2019). Analizuję w nim przyczyny skromnej reprezentacji kobiet w tworzeniu polskich przedsięwzięć solowych w drugiej połowie XX wieku oraz skupiam uwagę na tych realizacjach, które mimo efemeryczności, wniosły feministyczną wrażliwość w solowe lalkarstwo (Anna Proszkowska, Jolanta Góralczyk). Główne miejsce w prezentowanych w tej części rozważaniach zajmują autonomiczne solowe światy teatralne, które nie były dotąd przedmiotem analiz badawczych, a które wyraziście tworzą: Agata Kucińska, Anna Skubik, Natalia Sakowicz i Anna Makowska-Kowalczyk. W analizie solowych przedstawień Kucińskiej, Skubik, Sakowicz szczególnie koncentruję się na lalkarskiej reprezentacji postaci kobiecych, subwersywnym potencjale performansu ludzko-lalkowego i feministycznym wymiarze analizowanych przedstawień. Sceniczne spotkanie ciała biologicznego i lalek, masek, przedmiotów staje się bowiem dla tych artystek sposobem wyrażania krytycznej refleksji o uprzedmiotowieniu ciała kobiecego i strategiach wytwarzania tożsamości normatywnej. Z kolei subwersywny potencjał cyklu performansów Makowskiej-Kowalczyk z lalką Kazio Sponge'a w roli głównej analizuję zarazem w kontekście tradycji postaci komicznych plebejskiego teatru lalek, estrady lalkowej oraz współczesnego stand-upu i formatów teatru improwizowanego.

Monografia przedstawiona jako główne osiągnięcie naukowe jest w polskich badaniach teatralnych pierwszą propozycją syntetycznego ujęcia solowych zjawisk teatralnych, które powstają dzięki współdziałaniu człowieka z materią. Do analizy wybrana została najbardziej autorska, oryginalna i konsekwentnie uprawiana twórczość solowa. Zaproponowane przeze mnie ujęcia badawcze mogą znaleźć zastosowanie w analizie

najnowszych zjawisk solowego teatru performerów współdziałających z materią, które rozwijają się na pograniczach sztuk performatywnych w formule niezależnych inicjatyw artystycznych, a dla których swoistym inkubatorem i miejscem pierwszych prezentacji stał się powołany w 2018 roku Międzynarodowy Konkurs Animatus w Teatrze Lalki i Aktora Kubuś w Kielcach.

5. Informacja o wykazywaniu się istotną aktywnością naukową albo artystyczną realizowaną w więcej niż jednej uczelni, instytucji naukowej lub instytucji kultury, w szczególności zagranicznej.

W całej mojej działalności naukowej, nie tylko w głównym osiągnięciu wskazanym jako podstawa wszczęcia procedury habilitacyjnej, bardzo ważną rolę odgrywa współpraca z innymi instytucjami naukowymi w postaci udziału w projektach badawczych, konferencjach i innych przedsięwzięciach naukowych. Koncentruje się ona na badaniu teatru i performansów kulturowych, ze szczególnym uwzględnieniem historii i teorii teatru lalek, polskiego dramatu i teatru XX i XXI wieku oraz relacji między teatrem i innymi mediami. Z tymi polami badań krzyżują się analizy systemu organizacji życia teatralnego w Polsce (w tym interesujące mnie zagadnienie wdrażania modelu instytucji performatywnej poprzez budowanie relacji z widownią) i prace naukowe poświęcone polskiej pedagogice teatru oraz animacji kulturowej.

Swoje badania konfrontowałam na konferencjach ogólnopolskich i międzynarodowych, wśród których do najważniejszych należą: International Conference „Puppetry and Multimedia" (The Academy of Performing Arts w Bratysławie, Słowacja 2017); 6th Annual Conference „Hybrid Practices: Methodologies, Histories, and Performance (University of Malta, 2019); International Conference „From Jerzy Grotowski to Krystian Lupa. On the Influence of Polish Theatre in the World" (Theatre Academy Shanghai, Chiny 2018), International Scentific Conference „Lalka Nova" (Akademia Sztuk Teatralnych im. S. Wyspiańskiego, Wrocław 2021), 33. SIBMAS Conference „Performing the Future. Institutions and Politics of Memory", Warszawa 2022).

Współpraca naukowa zawiązana podczas konferencji międzynarodowych zaowocowała zaproszeniem mnie do członkowstwa w międzynarodowym zespole UNIMA Research Commission na lata 2021-2024, który pracuje pod kierunkiem lalkarki i badaczki z Wielkiej Brytanii, Cariad Astles. Na łamach czasopisma „MANIP. Le Journal de la Marionnette" (2021 no. 67), wydawanego przez The National Association of Puppet Theatres and Associated Arts (THEMAA, Francja) ukazał się mój esej *Un "tournant féminin" dans le solo marionnette en Pologne*, w którym przedstawiłam działalność polskich lalkarek solistek na początku XXI wieku.

Efektem współpracy naukowej z Akademią Teatralną w Szanghaju jest publikacja mojego artykułu *Remix of Tadeusz Kantor and Cricot 2 Theatre: performing memory and theatre archive*, który ukazał się w tomie *当代欧美戏剧的弄潮儿:波兰戏剧研讨会论文集* [Wpływowi artyści współczesnego dramatu i teatru europejskiego oraz amerykańskiego], pod redakcją Gonga Baoronga (Szanghaj 2021, s. 322-340). W tekście tym podjęłam mało rozpoznaną w chińskich badaniach problematykę remiksów teatralnych oraz performatywnego potencjału archiwum teatru na przykładzie dialogu ze spuścizną Tadeusza Kantora w przedstawieniach The Wooster Group (USA) oraz Pawła Passiniego (Polska). Współpraca naukowa z badaczami chińskimi stała się jednym z priorytetów powołanego na UMK w 2020 roku Zespołu Badawczego – Performatyka i Studia nad Przekładem Dramatu. Jako jego członkini brałam udział w grancie UMK „Inicjatywa Doskonałości – *Inter disciplinas excellentia*" w ramach programu „Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza", dzięki któremu powstała antologia polskiej dramaturgii po 1989 roku w przekładzie na język chiński, pod red. Artura Dudy (China Theatre Press w Pekinie, publikacja w marcu 2023). Ukaże się niej mój artykuł poświęcony analizie dramatu Piotra Tomaszuka *Bóg Niżyński* w kontekście twórczości teatralnej tego artysty i działalności Teatru Wierszalin. Wymiana doświadczeń naukowych w zakresie dramatu i teatru azjatyckiego zaowocowała współpracą z Bridges Foundation i Instytutem im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu przy organizacji międzynarodowej konferencji naukowej „Contemporary Acting Techniques in Eurasian Theatre, Performance and Audiovisual Art: Intercultural and Intermedia Perspective" (online, wrzesień 2021). Gośćmi specjalnymi konferencji byli: Eugenio Barba (Odin Teatret), Danny Yung (Zuni Icozahedron, Hong Kong) i Tang Shu-wing (Tang Shu-wing Theatre Studio, Hong Kong), z którym prowadziłam konferencyjną rozmowę.

Do najważniejszych ogólnopolskich ośrodków naukowych, z którym współpracuję regularnie należy Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. W bibliotece i archiwum Instytutu Teatralnego realizowałam kwerendy badawcze związane z moją działalnością naukową. Ze względu na prowadzone przeze mnie badania nad twórczością Jana Dormana zostałam kierowniczką naukową projektu „Dorman. Archiwum otwarte", realizowanego w Instytucie Teatralnym ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w latach 2016-2019. W projekcie współpracowałam z badaczami, pedagogami teatru i twórcami teatralnymi z ośrodków akademickich oraz artystycznych całej Polski. Kierowałam pracą w czterech obszarach:

- opracowanie modelu archiwizacji i procesów digitalizacji dokumentacji Jana Dormana;

- opracowanie koncepcji strony internetowej www.jandorman.pl i administracja treściami, publikacja autorskich haseł i artykułów na stronie;
- kierownictwo naukowe rezydencji badawczych dla młodych naukowców wyłonionych w konkursie oraz konferencji naukowej;
- współpraca kuratorska w realizacji działań artystycznych i pedagogiczno-teatralnych przez trzy lata trwania projektu.

Do najważniejszych efektów naukowych i artystycznych, które wyniknęły z kierowania projektem „Dorman. Archiwum otwarte" należą:

1. Publikacja monograficznego zeszytu czasopisma „Pamiętnik Teatralny" 2019, z. 3-4, w którym ukazały się: pierwsza całościowa kronika życia i twórczości Jana Dormana oraz artykuły i analizy problemowe poświęcone nieopisanym dotychczas aspektom działalności teatralnej twórcy Teatru Dzieci Zagłębia w Będzinie. Zeszyt ten otworzył mój artykuł *Otwarte archiwum Dormana*, w którym opisałam strukturę archiwum artysty oraz wyjaśniłam założenia archiwum performatywnego, patronujące całemu projektowi i artykułom zebranym w tomie. Razem z Ewą Tomaszewską jestem również współautorką *Kroniki życia i twórczości Jana Dormana*. W tomie tym ukazał się ponadto mój artykuł *W laboratorium Fausta*, w którym po raz pierwszy poddane zostały analizie motywy i inspiracje *Faustem* w całej twórczości Dormana oraz nieopisana dotychczas inscenizacja dramatu J. W. Goethego w jego reżyserii. Wszystkie artykuły, które składają się na monograficzny zeszyt „Pamiętnika Teatralnego" powstały podczas cyklu seminariów naukowych pod moim kierunkiem.
2. Organizacja ogólnopolskiej konferencji naukowej „Teatr Jana Dormana: inspiracje, praktyki, refleksje" (Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego w Warszawie, 13-15.12.2019)
3. Cykl autorskich artykułów w monografiach zbiorowych:

Jeszcze przed objęciem roli kierowniczki naukowej projektu „Dorman. Archiwum otwarte" powstały artykuły, w których zaproponowałam analizę przedstawień i strategii artystycznych Dormana w świetle reformatorskich praktyk teatralnych i zwrotu performatywnego w drugiej połowie XX wieku oraz w kontekście przemian estetyki teatru dla dzieci i młodzieży. Na cykl ten składają się autorskie artykuły:

- *Estetyka Teatru Jana Dormana na tle współczesnego teatru dla dzieci i młodzieży w Polsce*, [w:] *Jan Dorman i Jego Teatr*, pod red. M. Odziomek, Teatr im. Dzieci Zagłębia Będzin 2013, s. 114-123 (tekst w jęz. polskim i angielskim). Tamże również artykuł: *Dorman, Kantor, Grotowski – przestrzenie spotkania trzech artystów teatru* (s. 138-153).
- *Zatrudnić widza - twórczość teatralna Jana Dormana w świetle zwrotu performatywnego*, [w:] *Dziedzictwo awangardy a edukacja artystyczna. Pomiędzy dziełem, zdarzeniem i*

doświadczeniem, pod red. M. Moszkowicz i B. Stando, Kraków 2015, s. 202-219. W artykule tym wskazałam, że innowacyjne praktyki teatralne Jana Dormana spełniają cechy tych awangardowych działań artystycznych, które wywołały zwrot performatywny w sztuce i poddałam analizie szczególnie te strategie, które zmieniały rolę młodego widza z obserwatora w uczestnika zdarzeń scenicznych, poszerzały związki między zdarzeniem teatralnym i światem codziennym odbiorcy oraz sprzyjały wielozmysłowej percepcji rzeczywistości teatralnej.

W efekcie trzyletniej pracy z dokumentacją archiwalną Dormana powstały kolejne artykuły współtworzące cykl autorskich publikacji poświęconych analizie twórczości teatralnej Dormana i jej oddziaływaniu w teatrze najnowszym:

- M. Wiśniewska, *Pisanie na scenie i „sceny pisma" Jana Dormana*, [w:] *Pisanie dla sceny – narracje współczesnego teatru*, red. M. Figzał-Janikowska, A. Głowacka, B. Popczyk-Szczęsna, E. Wąchocka, Katowice 2019, s. 251-272.

W artykule poddałam analizie performatywność scenariuszy teatralnych Dormana, która wynika ze stosowanych przez niego strategii dramaturgiczno-teatralnych (dekonstrukcja tekstów, technika kolażu i montażu, rytmizacja, gra z konwencjami, zapis improwizacji), z samej procedury wytwarzania scenariuszy podczas prób i ich wyjątkowej formy materialnej w postaci tzw. „sklejek". Równocześnie, nawiązując do pojęcia „sceny pisma" Jacques'a Derridy uczyniłam przedmiotem analizy performatywne gesty inscenizowana „ja" artysty na kartach dokumentacji archiwalnej.

- M. Wiśniewska, *Przedmiot w teatrze Jana Dormana*, „Teatr Lalek" 2020, nr 1 (120), s. 2-13.

W artykule tym zostały zebrane rozproszone idee Jana Dormana na temat przedmiotu i jego funkcji teatralnych. Analizie typów przedmiotów powracających w realizacjach scenicznych tego reżysera towarzyszyła refleksja nad ideami wspólnymi dla Dormana i Kantora.

- na stronie www.jandorman.pl ukazały się opracowania problemowe inspirowane opublikowanymi artykułami i badaniami w archiwum (m.in. *Młody widz jako współpraca teatru Jana Dormana*, *Teksty teatralne Jana Dormana*)

4. Cykl warsztatów pedagogiczno-teatralnych, których kulminacją było wydarzenie artystyczne „Archiwum Dormana. Inspiracje, praktyki, refleksje" (24-27.11.2017). Odbyło się ono w przestrzeniach Instytutu Teatralnego, w plenerze i warszawskiej szkole. Proponowane działania ufundowane były na następujących założeniach: performowanie archiwum poprzez różne warsztaty i praktyki artystyczne, remiksowanie twórczości Dormana w świetle zasobu archiwalnego, reinterpretowanie i nowe ucieleśniania spuścizny artysty, interdyscyplinarność.

Opis wpływu na otoczenie społeczno-gospodarcze moich badań naukowych związanych z projektem „Dorman. Archiwum otwarte" został wskazany w ewaluacji dyscypliny nauki o kulturze i religii na Wydziale Humanistycznym UMK w 2022 roku. Zaangażowanie w badania nad twórczością Dormana stymulowały również moją współpracę z Teatrem im. Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie, gdzie prezentowałam wykłady i prowadziłam rozmowy panelowe poświęcone dziedzictwu tego artysty w dzisiejszym teatrze.

Z Instytutem Teatralnym łączy mnie również współpraca na polu pedagogiki teatru. W recenzowanej publikacji Instytutu Teatralnego (M. Wiśniewska, *W stronę polskiego modelu pedagogiki teatru*, [w:] *Pedagogika teatru. Kierunki, refleksje, perspektywy*, red. J. Czarnota-Miśtal, M. Szpak, Warszawa 2018, s. 16-30) przedstawiłam reformatorskie założenia edukacji teatralnej z okresu międzywojnia, które wraz z przemianami języka teatru i jego roli społeczno-kulturowej w drugiej połowie XX wieku oraz inspiracjami płynącymi z niemieckiej pedagogiki teatru współtworzą otoczenie kulturowe sprzyjające rozwojowi polskiego modelu pedagogiki teatru. Z idei pedagogiki teatru wyrasta projekt „Lato w teatrze", w którym brałam udział przez sześć lat w roli osoby prowadzącej warsztaty teatralne (Teatr Baj Pomorski w Toruniu) oraz uczestniczki szkoleń ewaluacyjnych. Z tych doświadczeń wyniknęły artykuły poświęcone analizie praktyk we współczesnym teatrze polskim, które inicjują zmiany modelu uczestnictwa widzów w życiu teatralnym oraz prowokują przekształcenia w teatrze jako instytucji: *M. Wiśniewska, Teatr w kulturze uczestnictwa. W stronę modelu performatywnego,* [w:] *Teatr w kryzysie*, red. R. Cieślak, Teatr Lalek Pleciuga, Szczecin 2013, s. 69-75; M. Wiśniewska, *Doświadczanie teatru: inspirujące działania artystyczno-edukacyjne i pedagogika teatru*, [w:] *Kompetencje do prowadzenia edukacji kulturalnej*, pod. red. K. Olbrycht, B. Głydy, A. Matusiak, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2014, s. 227-236; M. Wiśniewska, *Ku teatrowi stosowanemu*, [w:] *Uczeń, nauczyciel, badacz w przestrzeni teatru*, red. B. Gromadzka, J. Kaniewski, W. Wantuch, Wydawnictwo Naukowe UM, Poznań 2015, s. 23-35.; M. Wiśniewska, *Widz w teatralnym laboratorium: performatywne praktyki partycypacyjne w teatrach a badania nad publicznością*, [w:] *Teatrologia na rozdrożach*, red. A. Świątek, P. Tenczyk, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2017, s. 19-32.

Innym z obszarów regularnej współpracy z Instytutem Teatralnym, który wynika z prowadzonych przeze mnie badań teatralnych jest członkostwo w komisjach eksperckich powoływanych przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w prestiżowych ogólnopolskich konkursach teatralnych („Teatr Polska", „Lato w teatrze", „Konkurs im. Jana

Dormana"). W roku 2020 byłam jurorką Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej.

W moich badaniach nad teatrem lalek ważną rolę odgrywa współpraca z dwoma ośrodkami akademickimi: Akademią Sztuk Teatralnych im. S. Wyspiańskiego, filia we Wrocławiu oraz Akademią Teatralną im. A. Zelwerowicza w Warszawie, filia w Białymstoku. Na konferencjach naukowych organizowanych przez obie uczelnie prezentowałam najważniejsze tezy swoich artykułów oraz autorskiej monografii. Moje propozycje badawcze ogniskowały się na dwóch nurtach zagadnień. Pierwszy z nich stanowią analizy multimedialnych i intermedialnych praktyk oraz nowych technologii cyfrowych w polskim teatrze lalek. Wynikają one w moich zainteresowań teatrem jako medium i mediami w teatrze, co znalazło odzwierciedlenie w tomie *Teatr wśród mediów* redagowanym razem z Arturem Dudą i Bartłomiejem Oleszkiem z UMK (Toruń 2015). Szczegółową analizę praktyk lalkarskich wykorzystujących nowe technologie i media rozwinęłam w dwóch referatach i artykułach będących ich pokłosiem: *Multimedialne strategie inscenizacyjne i wyzwania intermedialności w polskim teatrze lalek*, opublikowanym w monografii zbiorowej *O polskim teatrze lalek – w Szczecinie*, pod red. H. Waszkiel (Szczecin 2015, s. 47-66) oraz w tekście *Multimedia performances and intermediality in contemporary Polish puppet theatre*, w tomie *Puppetry and Multimedia*, pod red. I. Hledikovej i C. Astles (Academy of Performing Arts, Bratysława 2020, s. 37-47). Estetyka i teoria teatru lalek to drugi nurt moich badań. Z drem Karolem Suszczyńskim z białostockiej filii Akademii Teatralnej przygotowaliśmy tom *Puppetry in the 21st Century: Reflections and Challenges* (Białystok 2019), w którym młodzi badacze teatru lalek w całego świata zaproponowali rozważania w trzech blokach problemowych: usytuowanie artysty w teatrze lalek, nowe tematy i metodologie badań nad teatrem lalek oraz formy organizacji działalności lalkarskiej i edukacja. W tomie tym ukazał się mój artykuł zapowiadający główne założenia metodologiczne i tezy na temat solowej twórczości lalkarskiej w Polsce (*Performers in Polish Puppet Theatre*). Ze współpracy naukowej z drem K. Suszczyńskim wyniknął artykuł *Małe i duże prapremiery Tęczy*, który ukazał się w redagowanym przez niego tomie *Tęcza – mały wielki teatr* (Słupsk 2022).

Mój dorobek w zakresie badań nad teatrem lalek zdecydował o zaproszeniu mnie do Kolegium Redakcyjnego czasopisma „Teatr Lalek" (od 2014 roku), gdzie też regularnie publikuję eseje i recenzje. Współpracuję również z POLUNIMĄ (Polskim Ośrodkiem Lalkarskim). W latach 2017-2020 byłam członkinią jury Nagrody Polskiego Ośrodka Lalkarskiego UNIMA na najbardziej obiecującego aktora lalkarza/ aktorkę lalkarkę młodego pokolenia.

Jeszcze jako kierowniczka literacka Teatru Baj Pomorski nawiązałam współpracę organizacyjną i naukową z Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu. Po podjęciu pracy na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w 2011 roku przerodziła się ona w szereg działań naukowych, które służyły analizie najnowszych zjawisk w polskim dramacie i teatrze dla dzieci i młodzieży. Efektem tej współpracy był udział w konferencjach o charakterze międzynarodowym (np. wykłady panelowe podczas 18. Światowego Kongresu ASSITEJ w Warszawie) oraz w wydarzeniach na skalę ogólnopolską (m.in. udział w kształtowaniu tematyki 22. Biennale Sztuki Dziecka w Poznaniu w 2020 roku, referaty na konferencjach naukowych, artykuły w publikacjach CSzD, wykłady i prowadzenie debat plenarnych podczas forów, praca w komisji eksperckiej oceniającej projekty teatralne). Badania nad dramatem i teatrem dla dzieci rozwijałam również we współpracy z innymi instytucjami artystycznymi, w tym szczególnie teatrami. W tym zakresie ważna była dla mnie wymiana myśli dotyczących polskiego teatru dla młodzieży, którą wspierały sesje organizowane m.in. przez Teatr Lalek Pleciuga, Teatr Dramatyczny im. J. Szaniawskiego w Wałbrzychu (Z Ogniem w Głowie), wałbrzyski Teatr Lalki i Aktora (Festiwal Małych Prapremier), Teatr Miniatura w Gdańsku (Przegląd Teatru dla Młodzieży „Co nowego?"), Wrocławski Teatr Lalek (Przegląd Nowego Teatru dla Dzieci i Młodzieży) czy Teatr Animacji w Poznaniu (Festiwal Konteksty). Zaangażowanie w badania nad współczesnym dramatem i teatrem dla młodych widzów znalazło bezpośrednie odzwierciedlenie w tomie *Teatr i dramat dla dzieci i młodzieży*, pod redakcją Macieja Wróblewskiego i moją (Toruń 2016). W książce tej ukazał się mój artykuł „... *zrozumiesz, jak dorośniesz": tematy nie dla dzieci w teatrze dla dzieci*, który potem w wersji skróconej i zmienionej został opublikowany na łamach czasopisma „Teatr" i był cytowany w artykułach innych autorów o nowoczesnym teatrze dla dzieci i młodzieży (np. „Teatr" 2017, nr 9; „Maska" 2020 nr 46 (3)). Na łamach miesięcznika „Teatr" ukazały się również inne moje eseje poświęcone teatrowi dla młodego widza (m.in. *Teatr: miejsce dla młodzieży*, „Teatr" 2017/2; *Teatr na szkolnym ekranie*, „Teatr" 2018/5). O strategiach dekonstrukcji i rekontekstualizacji biblijnej opowieści o stworzeniu świata w dramaturgii dla dzieci i młodzieży pisałam w artykule *Przepisywanie „Genesis" w najnowszym dramacie polskim dla dzieci i młodzieży*, opublikowanym w czasopiśmie „Kultura-Media- Teologia" 2018, nr 31 (s. 80-92). W związku z prowadzonymi przeze mnie badaniami nad dramatem i teatrem dla dzieci i młodzieży zostałam zaproszona do recenzowania artykułów naukowych poświęconych tej tematyce w czasopismach „Dzieciństwo. Literatura i Kultura" (2019, 2022) oraz „Literatura Ludowa. Journal of Folk and Popular Culture" (2022).

Regularnie współpracuję z teatrami toruńskimi. Istotny wymiar naukowy i artystyczny miały działania wynikające ze współpracy z Teatrem im. Wilama Horzycy, a realizowane wspólnie z drem hab. Arturem Dudą, prof. UMK. Pod naszą redakcją powstał monograficzny tom czasopisma „Litteraria Copernicana" – Reżyserzy KONTAKTU (2018, vol. 26), w którym ukazały się artykuły naukowe polskich i zagranicznych teatrologów podejmujących refleksję nad przemianami estetyki teatru na przełomie XX i XXI wieku z perspektywy polskich i europejskich reżyserów prezentowanych na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym KONTAKT w Toruniu. Promocja tomu odbyła się podczas festiwalu w 2018 roku. W tomie tym ukazał się mój artykuł *Piotra Cieplaka gry z teatralnością.* W 2020 roku razem z Arturem Dudą zrealizowaliśmy wystawę *Stulecie teatru polskiego w Toruniu 1920-2020*, która powstała we współpracy z Teatrem im. W. Horzycy, Archiwum Państwowym w Toruniu i Muzeum Okręgowym w Toruniu (wystawa na dziedzińcu Ratusza Staromiejskiego, lipiec – sierpień 2020). We współpracy z innymi toruńskimi scenami: Teatrem Baj Pomorski, Teatrem Zaczarowany Świat (do 2019 r.) głównym aspektem była moja działalność pedagogiczno-teatralna. Uczestniczyłam również w projektowaniu warsztatów teatralnych, które były podstawą przedstawień Grupy Teatralnej Jestem tworzonej przez osoby z niepełnosprawnościami, działającej przy Stowarzyszeniu Pomocy Dzieciom Niepełnosprawnym i Osobom Potrzebującym Wsparcia „Jestem" w Toruniu. Analizę procesu pracy warsztatowej i przedstawień tego zespołu przedstawiłam w artykule *Od siebie do performera: Grupa Teatralna "Jestem"*, który ukazał się w tomie *Spektakl jako wydarzenie i doświadczenie. Aktor*, red. I. Jajte-Lewkowicz, M. Wąsik, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018, s. 133 - 148.

6. Informacja o osiągnięciach dydaktycznych, organizacyjnych oraz popularyzujących naukę lub sztukę.

Jestem zatrudniona na stanowisku adiunkta w Katedrze Kulturoznawstwa od października 2011 roku. W swojej pracy dydaktycznej łączę doświadczenie badawcze w zakresie nauk o teatrze oraz wiedzę i umiejętności w zakresie animacji kulturowej i zarządzania instytucjami kultury, które wynikają z mojej dziesięcioletniej pracy na stanowisku kierowniczki literackiej w Teatrze Baj Pomorski oraz udziału w licznych projektach kulturowych. Wraz z prof. Januszem Skuczyńskim i drem hab. Arturem Dudą współpracowałam przy opracowaniu pierwszego programu specjalizacji Animacja kultury na drugim stopniu studiów kulturoznawstwa (od roku akademickiego 2013/2014) oraz przy jego późniejszych modyfikacjach. W 2018 i 2022 roku otrzymałam nagrodę indywidualną

dziekana Wydziału Humanistycznego za działalność dydaktyczną i organizacyjną. W 2020 roku za działalność dydaktyczną i edukacyjną w środowisku akademickim i poza uczelnią otrzymałam Medal Komisji Edukacji Narodowej.

I. Działalność dydaktyczna

Na mój dorobek dydaktyczny składają zajęcia dla studentów pierwszego i drugiego stopnia kierunku kulturoznawstwo w pięciu głównych obszarach:

- zajęcia teatrologiczne: wykład z historii dramatu i teatru XIX wieku, wykład monograficzny *Lalka w kulturze*, konwersatoria z wprowadzenia do wiedzy o teatrze, analizy dramatu, analizy dzieła teatralnego, warsztaty teatralne;
- zajęcia kulturoznawcze: Instytucje kultury i prawo autorskie, Organizacja działalności kulturalnej, Twórcze pisanie o kulturze, Animacja kultury, Sztuki plastyczne a teatr, Formy teatru niedramatycznego; Teatr w kontekście innych sztuk, fakultet kulturoznawczy: *Lalka i maska w świecie widowisk*;
- ćwiczenia i warsztaty specjalizacyjne (specjalizacja Animacja kultury oraz specjalizacja folklorystyczno-antropologiczna): Pedagogika kultury, Metody animacji kultury, Zarządzanie projektami kulturalnymi, Analiza performansu, Kultura remiksu, Edukacja regionalna;
- seminaria licencjackie: w latach 2014-2022 wypromowałam 30 prac licencjackich. Nagrody i wyróżnienia dla prac licencjackich pisanych pod moim kierunkiem: 2019 (A. Malanowska – nagroda WH); 2018 (Paweł Kostrzewa – wyróżnienie), 2015 (K. Peplińska, W. Jasiński – wyróżnienia, prace stały się podstawą artykułów naukowych opublikowanych w czasopiśmie „Tekstura");
- praktyki studenckie: w latach 2013-2017 byłam koordynatorką ds. praktyk studenckich dla studentów kulturoznawstwa II stopnia. Od 2019 roku jestem koordynatorką ds. praktyk studenckich dla studentów I i II stopnia, kierunki: kulturoznawstwo, japonistyka.

Prowadziłam ponadto warsztaty komparatystyczne dla studentów kierunku komparatystyka literacko-kulturowa (Wydział Humanistyczny, 2020/2021) oraz blok zajęć o teatrze polskim w ramach Wprowadzenia do kultury polskiej dla obcokrajowców (Studium Kultury i Języka Polskiego dla Obcokrajowców, UMK). Od roku akademickiego 2020/2021 prowadzę zajęcia Edukacja przez teatr na studiach podyplomowych Pedagogika teatru w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego.

W prowadzonych zajęciach wdrażam innowacje dydaktyczne: metody pracy zespołowej, drama, elementy treningu teatralnego, metodyki związane z projektowaniem sytuacji twórczych i treningiem twórczości, studia przypadku, narzędzia i aplikacje nauczania zdalnego. Efektem pracy metodą projektu była realizacja przez studentów gier terenowych w

mieście: „Krzyżacy" 2016, „Odyseja" 2017, warsztatów: np. Art fake, 2019; wydarzeń kulturalnych: Noc kultury w Maiusie 2020. Uczę pisania wniosków grantowych i pozyskiwania funduszy – 6 projektów studenckich przygotowanych na zajęciach Organizacja działalności kulturalnej zostało zrealizowanych w toruńskim programie grantowym „Mikrowsparcie" w latach 2014-2018, wspierałam projekty studenckie zgłaszane w ramach stypendiów artystycznych.

W anonimowych ankietach po każdym roku akademickim średni wynik oceny moich zajęć przez studentów był wysoki lub bardzo wysoki.

II. Opieka naukowa nad studentami

a) włączyłam się w zainicjowany w Katedrze Kulturoznawstwa program tutorski dla studentów. Współpraca indywidualna ze studentami zaowocowała ich udziałem w konferencjach naukowych, artykułami naukowymi, organizacją konferencji naukowych i realizacją autorskich projektów kulturalnych.

b) opieka nad kołami naukowymi

- W latach 2014-2016 byłam opiekunką naukową Międzywydziałowego Interdyscyplinarnego Koła Animatorów Kultury. We współpracy z filią Książnicy Kopernikańskiej w Toruniu studenci zrealizowali cykl warsztatów dla dzieci pt. „Zakładka pomysłów".
- Od 2016 roku jestem opiekunką naukową Studenckiego Koła Teatrologicznego. SKT regularnie współpracuje z teatrami w Toruniu, czego efektem są studenckie publikacje recenzji, relacji i prowadzenie dyskusji podczas czterech międzynarodowych i ogólnopolskich festiwali teatralnych w Toruniu (teksty publikowane w gazetach festiwalowych i w mediach społecznościowych). Pod moją opieką artystyczną powstał cykl czytań performatywnych dramatów dawnych i współczesnych (prezentowane m.in. podczas Toruńskiego Festiwalu Nauki i Sztuki). W 2021 roku SKT zorganizowało konferencją naukową online: „Teatr jako przestrzeń debaty oraz zmiany społecznej?" (opieka naukowa: dr hab. Artur Duda, prof. UMK, dr Marzenna Wiśniewska). Cykl artykułów, które powstały po tej konferencji ukaże się do końca 2022 roku w czasopiśmie „Tekstura".

III. Inne funkcje na UMK:

- Pełnomocniczka Dziekana Wydziału Humanistycznego ds. Praktyk Studenckich dla kierunków kulturoznawstwo, japonistyka (od 2019)
- członkini komisji konkursowej programu „Student na staż" (2014-2019)
- udział w pracach Kapituły Nagrody Teatralnej UMK przyznawanej twórcom z Teatru im. W. Horzycy, Teatru „Baj Pomorski" w Toruniu i Teatru Muzycznego w Toruniu

- członkini komisji wydziałowej w konkursie na najlepszego absolwenta, najlepszego studenta i najlepszego studenta sportowca Wydziału Humanistycznego UMK (2020)
- członkini Komisji IV edycji konkursu Grants4NCUStudents (UMK, 2022)
- od 2017 roku jestem członkinią Komitetu Okręgowego Olimpiady Literatury i Języka Polskiego.

IV. Popularyzacja nauki

Ważnym aspektem mojej pracy jest popularyzacja teatru jako dziedziny sztuki i zarazem ekspresji teatralnej jako formy wypowiedzi, która dostępna jest każdej osobie. Do najważniejszych działań popularyzatorskich w tym zakresie należą:

- koordynacja akademickiej części programu ogólnopolskiej akcji „Dotknij teatru" towarzyszącej obchodom Międzynarodowego Dnia Teatru w latach 2013-2016 oraz prowadzenie wykładów, warsztatów i tematycznych gier terenowych we współpracy z toruńskimi instytucjami kultury. W kolejnych latach brałam udział w dyskusjach, które towarzyszyły tej akcji oraz razem z drem hab. Arturem Dudą, prof. UMK organizowałam sympozja związane z teatralnym świętem. W marcu 2022 roku zorganizowaliśmy wraz z Akademią Teatralną w Warszawie oraz filią w Białymstoku sesję Międzynarodowy Dzień Teatru: Solidarni z Ukrainą, podczas której online wystąpiły badaczki i artystki z ośrodków akademickich w Kijowie i Charkowie w Ukrainie.
- realizacja projektu edukacji teatralnej „Wyzwanie: Teatr!" w partnerstwie z Teatrem im. W. Horzycy w Toruniu (autorzy projektu: dr hab. Artur Duda, dr Marzenna Wiśniewska, mgr Marta Lewandowska). Projekt finansowany z grantu w ramach programu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Edukacja kulturalna od maja do grudnia 2017 roku. W projekcie wzięło udział ponad dwadzieścia młodych osób, które w formie rozmaitych warsztatów zdobywały wiedzę o estetyce współczesnego teatru oraz poznawały różnorodne techniki ekspresji aktorskiej. Wraz z młodzieżą zostało zrealizowane pierwsze Święto ulicy Wilama Horzycy, które od tego momentu każdego roku organizowane jest przez teatr. W wyniku ewaluacji projektu powstały w teatrze kolejne propozycje skierowane do młodych odbiorców, w tym idea Młodego teatru.
- udział w debatach i dyskusjach organizowanych przez toruńskie instytucje kultury, w których analizowane są ważne aspekty współczesnej kultury (m.in. udział w debacie po filmie *Bob Wilson's Life & Death of Marina Abramovic* w Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu w 2019 roku, debata *Miasto w teatrze*, Teatr im. Wilama Horzycy w 2019 roku i dyskusje problemowe po premierach, dyskusja teatralna „Jakość obecności" zorganizowana online przez Wojewódzki Ośrodek Animacji Kultury w Toruniu w 2021 roku)

- wykłady popularyzatorskie: m.in. dla młodzieży szkolnej oraz w ramach programu dla seniorów w Kamienicy Inicjatyw w Toruniu (2022).

- popularyzacja materiałów dla animatorów kultury, wspierających rozwój umiejętności w zakresie warsztatów twórczych. Jestem redaktorką i autorką materiałów warsztatowych:

Na tropie Muz, red. M. Wiśniewska, Dom Muz, Toruń 2016.

Teatralne działania bez barier, red. M. Wiśniewska, „Jestem" Stowarzyszenie Pomocy Dzieciom Niepełnosprawnym i Osobom Potrzebującym Wsparcia, Toruń 2014.

Teatr równych szans, red. M. Wiśniewska, „Jestem" Stowarzyszenie Pomocy Dzieciom Niepełnosprawnym i Osobom Potrzebującym Wsparcia, Toruń 2016.

Archiwum Jana Dormana: inspiracje, praktyki, refleksje, 24-26 listopada 2017, red. V. Siedlecka, M. Wiśniewska, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2017.

Regularnie współpracuję z instytucjami i organizacjami pozarządowymi w realizacji projektów teatralnych, w trakcie których prowadzę warsztaty dramaturgiczne i pedagogiczno-teatralne. Ważnym doświadczeniem była dla mnie wieloletnia współpraca w Teatrem Baj Pomorski w Toruniu już po ustaniu zatrudnienia w tej instytucji. Przez sześć lat prowadziłam warsztaty teatralne w programie „Lato w teatrze" oraz z okazji ogólnopolskiej akcji „Dotknij teatru". Niezwykle cennym procesem twórczym również dla mnie samej były warsztaty, które prowadziłam z seniorami, z osobami z niepełnosprawnościami oraz młodzieżą z ośrodków terapeutycznych (Fundacja Pro Theatro w Toruniu, „Jestem" Stowarzyszenie Pomocy Dzieciom Niepełnosprawnym i Osobom Potrzebującym Wsparcia w Toruniu).

7. Oprócz kwestii wymienionych w pkt. 1-6, wnioskodawca może podać inne informacje, ważne z jego punktu widzenia, dotyczące jego kariery zawodowej.

- nagrody i wyróżnienia

Medal Komisji Edukacji Narodowej 2020

Plakietka Związku Artystów Scen Polskich, Sekcja Teatrów Lalkowych z okazji Światowego Dnia Lalkarstwa w dowód uznania za nieocenioną pracę na rzecz środowiska lalkarskiego, Warszawa 2021

Nagroda Rektora za publikację naukową w czasopiśmie „Performance Research", MEiN: 100 pkt. – 2021

Nagroda Indywidualna Dziekana Wydziału Humanistycznego UMK 2018, 2022

- rozwój naukowo-dydaktyczny

Funkcja promotorki pomocniczej pracy doktorskiej mgr Olgi Chrzan, Uniwersytet Śląski w Katowicach, promotor: dr hab. Dorota Fox, prof. UŚ (od 2019 roku).

- promocja monografii naukowej

W 2022 roku odbyły się trzy spotkania promocyjne książki *Archipelag indywidualności. Solowe teatry performerów współdziałających z materią*:

- 15.05.2022 podczas Toruńskich Spotkań Teatrów Jednego Aktora (Teatr Baj Pomorski). Spotkanie prowadził dr Tomasz Miłkowski (AICT). Jego recenzja książki ukazała się na stronie AICT: https://www.aict.art.pl/2022/06/25/lektury-yoricka-archipelag-indywidualnosci-marzenny-wisniewskiej/?cn-reloaded=1;
- 16.06.2022 podczas 19. Festiwalu Monodramów „Sam na scenie" w Słupsku (Teatr Rondo i Słupski Ośrodek Kultury);
- 23.06.2022 podczas Międzynarodowego Festiwalu Szkół Lalkarskich Lalkanielalka w Akademii Teatralnej w Białymstoku. W dyskusji udział wzięli prof. dr hab. Marek Waszkiel oraz redaktorka „Teatru Lalek" Lucyna Kozień. Na łamach czasopisma „Teatr" 2022/10 ukazała się recenzja Marka Waszkiela *Lalkarze performerzy i peformująca materia*, online: https://teatr-pismo.pl/19213-lalkarze-performerzy-i-performujaca-materia/.

Marzenna Wiśniewska
.....
(podpis wnioskodawcy)