

Dr hab. Małgorzata Jarmułowicz, prof. UG

Instytut Filologii Polskiej  
Zakład Dramatu, Teatru i Widowisk  
Uniwersytet Gdański

**Recenzja dorobku naukowego dr Marzenny Wiśniewskiej**

ze szczególnym uwzględnieniem monografii

*Archipelag indywidualności. Solowe teatry performerów współdziałających z materia*  
w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego doktora habilitowanego

Droga naukowa dr Marzenny Wiśniewskiej od samego początku rozwija się według czytelnie wytyczonego azymutu, a jej stabilności sprzyja dodatkowo stały związek łączący Habilitantkę z Toruniem. Swój naukowy mariaż z teatrem i literaturą dramatyczną zainicjowała ona na Wydziale Filologicznym, a potem Humanistycznym toruńskiego UMK, poświęcając zarówno pracę magisterską (1997), jak i doktorską (2002) problematyce misterium w polskim teatrze i dramacie powojennym (obie powstały pod opieką promotorską prof. dr. hab. Janusza Skuczyńskiego). Powrót Marzenny Wiśniewskiej w 2011 roku do rodzimej Alma Mater – tym razem w roli adiunkta w Katedrze Kulturoznawstwa – został poprzedzony dziesięcioletnim okresem pracy na stanowisku kierownika literackiego w Teatrze Baj Pomorski w Toruniu, która ostatecznie ukształtowała również profil jej naukowych zainteresowań teatrem. Do najistotniejszych tematów skorelowanych z tym ważnym doświadczeniem zawodowym należy teatr lalek, badany odtąd przez Habilitantkę w rozmaitych ujęciach: z perspektywy jego historii, teorii, metodologii badań i wreszcie estetyki, ze szczególnym akcentem na wkraczające do tego teatru praktyki multi- i intermedialne oraz technologie cyfrowe. Przedmiotem jej naukowych zainteresowań jest również współczesna dramaturgia dla dzieci i młodzieży, pedagogika i edukacja teatralna, a także powiązane z nimi kwestie przeobrażeń modelu uczestnictwa widza we współczesnym teatrze oraz przekształceń teatru jako instytucji.

Imponująco szeroki zakres wymienionych tu obszarów problemowych idzie w parze z wielowymiarową i nieprzeciętną aktywnością eksplorującej je Badaczki. Marzenna Wiśniewska jako specjalistka od teatru lalkowego i teatru dla młodego widza ma w swoim dorobku ponad pięćdziesiąt punktowanych artykułów naukowych, udział w krajowych i międzynarodowych konferencjach (na przestrzeni siedemnastu lat blisko czterdziestu) i współredakcję pięciu monografii wieloautorskich (*Teatr wśród mediów*, Toruń 2015; *Współczesny teatr i film wobec wyzwań nowych mediów*, Toruń 2015; *Teatr i dramat dla*

*dzieci i młodzieży*, Toruń 2016; *Andersenowskie inspiracje w kulturze i literaturze polskiej*, Toruń 2017; *Puppetry in the 21st Century: Reflections and Challenges*, Białystok 2019). Nie do przeczenia są również jej liczne eseje na łamach miesięczników „Teatr” i „Teatr Lalek” (od 2014 jest członkinią jego Kolegium Redakcyjnego), wieloletnia działalność animacyjna i pedagogiczna o charakterze warsztatowym (projekty „Lato w teatrze” i „Dotknij teatru”, warsztaty teatralne z seniorami, osobami niepełnosprawnymi i młodzieżą z ośrodków terapeutycznych, redakcja materiałów warsztatowych dla animatorów kultury), udział w komisjach eksperckich i jurorskich konkursów teatralnych („Teatr Polska”, „Lato w teatrze”, Konkurs im. Jana Dormana, Ogólnopolski Konkurs na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej), a także uczestnictwo w licznych dyskusjach, debatach i konferencjach popularnonaukowych.

Szczególną pozycję w środowisku badaczy teatru dla dzieci i młodzieży zapewniła jej rola kierowniczkii naukowej ważnego i szeroko zakrojonego projektu *Dorman. Archiwum otwarte*, realizowanego w latach 2016-2019 w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego. Jego owocem jest znakomite cyfrowe archiwum Jana Dormana [www.jandorman.pl](http://www.jandorman.pl), opracowane koncepcyjnie i współtworzone przez Habilitantkę, która koordynowała również pracę zaangażowanych w projekt młodych badaczy, artystów i pedagogów teatralnych. Wśród dokonań Marzenny Wiśniewskiej w ramach tego projektu wymienić należy również organizację konferencji *Teatr Jana Dormana: inspiracje, praktyki, refleksje* i współpracę przy publikacji monograficznego numeru „Pamiętnika Teatralnego” zawierającego kompletną kronikę życia i twórczości Jana Dormana oraz artykuły badaczy powstałe w ramach cyklu seminariów naukowych pod kierunkiem Habilitantki. Ona sama poza kilkoma kluczowymi dla tego numeru artykułami opublikowała również cykl czterech autorskich studiów o Dormanie w monografiach zbiorowych, osadzając jego dorobek w kontekstach zwrotu performatywnego i przeobrażeń estetycznych, jakie dokonały się w teatrze drugiej połowy XX wieku.

Na podkreślenie zasługuje bardzo rozbudowana sieć instytucji i środowisk naukowych i artystycznych, z którymi Badaczka nawiązała współpracę zarówno w ramach badań dotyczących teatru lalek i teatru dla dzieci (praktycznie wszystkie ważne polskie ośrodki o takim profilu), jak też w ramach innych aktywności naukowych. Bliskie relacje łączą ją, co zrozumiałe, zwłaszcza z teatrami toruńskimi, co odzwierciedla choćby jej współudział przy publikacji monograficznego numeru czasopisma „Litteraria Copernicana” - *Reżyserzy „Kontaktu”* (2018, vol. 26) i przy organizacji wystawy *Stulecie teatru polskiego w Toruniu 1920-2020*. Bardzo ważna – również ze względu na wymogi ustawowe związane z

nadawaniem stopnia doktora habilitowanego – jest współpraca Badaczki z zagranicznymi ośrodkami naukowymi. Jej dobrym zwiastunem był udział Marzenny Wiśniewskiej w czterech ważnych konferencjach międzynarodowych, a wymiernym efektem na polu współpracy międzynarodowej członkostwo w zespole UNIMA Research Commission na lata 2021-2024 (owocujące publikacją na łamach czasopisma „MANIP. Le Journal de la Marionnette”), współpraca naukowa z Akademią Teatralną w Szanghaju (zwieńczona publikacją artykułu o remiksach teatralnych na bazie spuścizny Tadeusza Kantora), udział w grancie UMK „Inicjatywa Doskonałości — *Inter disciplinas excellentia*” (niebawem finalizowany publikacją antologii polskiej dramaturgii w języku chińskim, w której ukaze się artykuł Habilitantki) oraz współpraca 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*.

Żadnych wątpliwości nie może budzić również zaangażowanie Habilitantki w działalność dydaktyczną na rodzimej uczelni, tematycznie powiązaną z szerokim zakresem jej zainteresowań naukowych. Sięga w niej po innowacyjne metody pracy ze studentami (m.in. drama i elementy treningu teatralnego) i skutecznie uruchamia potencjał twórczy swoich słuchaczy, o czym świadczą praktyczne realizacje ich prac projektowych i wsparcie finansowe uzyskiwane w miejskich programach grantowych, a także nagrody i wyróżnienia dla trzech spośród 30 wypromowanych przez nią prac licencjackich. Marzenna Wiśniewska prowadzi również z widocznymi sukcesami program tutorski dla studentów i opiekuje się prężnie działającym Studenckim Kołem Teatrolologicznym. O jakości jej pracy dydaktycznej i organizacyjnej na uczelni świadczą zarówno wysokie oceny w ankietach studenckich, jak i znaczące wyróżnienia: przyznana dwukrotnie (w 2018 i 2022) nagroda indywidualna Dziekana Wydziału Humanistycznego i Medal Komisji Edukacji Narodowej (w 2020).

\*

Ponad dziesięcioletni okres intensywnej pracy naukowej Habilitantki na UMK znalazł godne zwieńczenie w postaci monografii *Archipelag indywidualności. Solowe teatry performerów współdziałających z materią* (Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2022), która została zgłoszona przez nią jako osiągnięcie naukowe będące podstawą ubiegania się o nadanie stopnia doktora habilitowanego. Zarówno temat tej ważnej, wartościowej i świetnie napisanej książki, jak i sposób jego ujęcia stanowią kolejne świadectwo spójności i

konsekwencji, z jakimi od lat rozwija się kariera naukowa jej Autorki. Marzenna Wiśniewska pozostaje nadal w kręgu znakomicie jej znanego teatru lalkowego, proponując nowatorską, choć jej samej bliską już od lat optykę jego oglądu. Tym razem uzasadnia ją fakt skupienia się przez Badaczkę na szczególnej odmianie lalkarstwa, jaką jest teatr tworzony dla widzów dorosłych przez solowych wykonawców. Właśnie na tym polu, jak zauważa trafnie Habilitantka, objawiły się zjawiska przełomowe, przekraczające granice znanych wcześniej form gatunkowych, środków i technik kreacyjnych, to zaś tłumaczy konieczność rewizji podejścia do samej sztuki lalkarskiej, jej materii i twórcy. Marzenna Wiśniewska podejmuje się tego zadania świadoma paradoksu, jaki wynika z faktu, że cenny potencjał reformatorski, jaki cechuje twórczość lalkarzy-indywidualistów, idzie w parze z jej niszowym charakterem i znikomym wpływem na mainstreamowy teatr instytucjonalny. Ze zderzenia tych dwóch cech badanego zjawiska wynika jednak unikalna i pionierska ranga jej monografii, która nie tylko wydobywa z cienia zmarginalizowaną dziedzinę pulsującego innowacyjnymi pomysłami lalkarstwa solowego w Polsce i przełamuje deficyt przekrojowych studiów na jego temat, ale też podejmuje próbę wypracowania nowych, adekwatnych narzędzi opisu i analizy tej formy sztuki.

Określenie *Archipelag indywidualności* dobrze oddaje naturę zjawisk artystycznych przedstawionych w książce, bohaterami zawartych w niej studiów są bowiem twórcy i twórczynie o całkowicie odrębnych genotypach artystycznych: Andrzej Dziedziul, Grzegorz Kwieciński, Tadeusz Wierzbicki i Adam Walny oraz przedstawicielki środowiska lalkarek, ze szczególnym uwzględnieniem Anny Proszkowskiej, Agaty Kucińskiej, Anny Skubik, Anny Makowskiej-Kowalczyk i Natalii Sakowicz. Dążąc do sprobematyzowania niepowtarzalnych formuł ich autorskich teatrów Marzenna Wiśniewska proponuje poszerzenie metodologicznych ram poświęconej im refleksji o idee zrodzone w kręgu performatyki i zwrotu materialnego, co pozwala – jak to formułuje w autoreferacie - „uchwycić fenomen twórczości wymykającej się gatunkowym podziałom” (s. 3). Na pewno celowi temu dobrze służy zastąpienie tradycyjnego pojęcia „lalkarz” nieporównanie pojemniejszym określeniem „performer”, które rzeczywiście jest w stanie objąć wszystkie potencjalne modele scenicznej obecności artysty i wszystkie typy więzi łączących go z artystycznie użytą materią. W perspektywie zwrotu performatywnego Autorka osadza również swoją propozycję redefinicji terminu „lalka”, nie zadowolając się reformą, jaką już wcześniej dokonała w tej dziedzinie Halina Waszkiel, wprowadzając do użycia termin „animant”. Uwaga Habilitantki skupia się bowiem nie tyle na narastającym zróżnicowaniu form materii partnerującej współczesnemu lalkarzowi, co na zmianie charakteru łączącej ich relacji. Istotę tej zmiany oddaje tytułowe

sformułowanie „performer współdziałający z materią”, które w moim przekonaniu zostaje jednak wsparte na nazbyt radykalnej tezie. Marzenna Wiśniewska postanowiła mianowicie umocować sens tego sformułowania w idei sprawczości materii wyprowadzonej z założeń nowego materializmu, co wzmacnia dodatkowo autorskim pomysłem, by zaczerpniętemu od Franka Proschana określeniu „performing objects” nadać w polskim tłumaczeniu formę imiesłowu czynnego – „performujące przedmioty”. Tego, co Badaczka określa mianem „autonomicznej sprawczości performujących przedmiotów” (s. 34), nie sposób jednak pojmować dosłownie, tak samo jak nie sposób przypisać pojawiającym się na scenie przedmiotom intencjonalności działania, niezbędnej, by można było mówić – jak chce Autorka książki - o ich zdolności do kreowania przedstawienia. To, co w odczuciu widza może objawić się jako wrażenie samodzielnej sprawczości materii lub wręcz jako dominacja „witalności materii” nad człowiekiem, jest w każdym przypadku jedynie pochodną konceptualnej i czynnościowej inicjatywy performerów, czyli po prostu efektem wielowymiarowej gry człowieka z materią. Literalnie pojęty „performans materii” toczy się w istocie wyłącznie w ludzkiej wyobraźni, a zatem tam - i znów tylko tam - gdzie w kulturach tradycyjnych rodziła się wiara w nadnaturalną moc animowanych lalek. Nowatorski rys zaproponowanego przez Badaczkę tropu metodologicznego jest więc również raczej pozorny. Nie zmienia to jednak faktu, że we frapujący sposób eksponuje ona nowe konfiguracje scenicznej współobecności człowieka i materii, jakie na przełomie XX i XXI wieku objawiły się w twórczości lalkarskich solistów.

Wielokontekstową bazę teoretyczną dla analitycznych sekwencji książki Autorka buduje w rozdziale pierwszym, który ma zarazem istotną wartość samodzielną jako przegląd najnowszych zjawisk i przeobrażeń w teatrze lalek oraz ujęć badawczych podążających w ślad za tymi przemianami. Zaanonsowany w tytule rozdziału obraz „teatralnego współdziałania człowieka i materii” rozrasta się tu o przykłady ze świata, które nie mają swoich odpowiedników w Polsce (np. performanse lalkowo-biotechnologiczne). Przed wszystkim jednak Habilitantka konsekwentnie poszerza horyzont refleksji teatrologicznej na jego temat, syntetyzując tezy polskich i zagranicznych badaczy, którzy o jakościowych zmianach w obrębie interesującego ją zjawiska mówią językiem performatyki lub bliskim performatyce. Spójny i nieszablony fundament teoretyczny książki jest nie do przecenienia, zważywszy niedostatki i zapóźnienia rodzimej refleksji teatrologicznej nad sztuką lalkarską, a niektóre spośród przywołanych w nim badawczych koncepcji - choćby uwagi Eriki Fischer-Lichte o „percepcyjnej wielostabilności” czy Mirosława Kocura o

„emergencji wizualności” - mogą ciekawie ukierunkować przyszłe ścieżki myślenia o tej sztuce.

Rozdział pierwszy inicjuje również narrację poświęconą lalkarstwu solowemu w Polsce, mimo systemowych utrudnień rodzącemu się po wojnie na fali reformatorskich tendencji w powojennej sztuce lalkarskiej i rosnącej popularności monodramów. Podążając tropem kolejnych festiwali i konkursów dedykowanych tej dziedzinie teatru, Marzenna Wiśniewska rekonstruuje sinusoidę jego procesu rozwojowego prowadzącą aż do sezonów spod znaku pandemii Covid-19. Już w tej części książki ujawnia się niepospolita zdolność Autorki do tworzenia z ułamkowych i rozproszonych informacji wielowymiarowego obrazu badanego zjawiska oraz do wydobywania istotnych treści z pozornie suchej faktografii. W kolejnych rozdziałach poświęconych wybranym twórcom równie wysoki poziom osiąga sztuka uważnej lektury, wnikliwej interpretacji i celnej problematyzacji dokumentalnych i bibliograficznych świadectw ich artystycznych dokonań, nigdy wcześniej nie poddanych tak pogłębionej analizie. Jednocześnie Badaczka nie traci z oczu złożonego tła zewnętrznych uwarunkowań kształtujących omawianych twórców, przez co ich minimonografie, ułożone w porządku chronologicznym, układają się zarazem w opowieść o historii funkcjonowania samego środowiska lalkarskiego w realiach kolejnych dekad powojennej Polski.

Galerię tytułowych indywidualności otwiera w pełni zasłużenie Andrzej Dzedziul, znakomity pionier polskiego monodramu lalkowego i zarazem jedyna w tej galerii postać już ewidentnie historyczna. Marzenna Wiśniewska z imponującym skutkiem pokonuje istotną przeszkodę, jaką jest brak nagrań jego jednoosobowych spektakli, robiąc przy tym znakomity, niemal detektywistyczny użytek z dokumentów zachowanych w Archiwum Wrocławskiego Teatru Lalek, pod szyldem którego – co wyróżnia Dzedziula na tle pozostałych solistów, działających poza strukturami instytucjonalnymi – stworzył on pod koniec lat 60. swe najwybitniejsze przedstawienia. Wnikliwy namysł Badaczki nad szczątkowymi materiałami archiwalnymi staje się wręcz przyczynkiem do śmiałych reinterpretacji sensów tych przedstawień. Ważne wnioski wyprowadza ona również z analizy wpływów, jakie na twórczości artysty eksperymentującego z łączeniem technik lalkarskich i aktorskich odcisnęły kontakty z Janem Dormanem i Jerzym Grotowskim. Znacznie trudniejsze okazuje się wpisanie Dzedziula, będącego spadkobiercą sędziwej tradycji wędrownych lalkarzy i teatrów jarmarcznych, które bazowały na improwizacji i interakcji z widzem - w ramy zapowiedzianej wcześniej nowatorskiej metodologii. Wprawdzie Marzenna Wiśniewska, gdy to tylko możliwe, stara się używać w odniesieniu do jego twórczości pojęć zaczerpniętych z dyskursu performatyki (idee nowego materializmu zupełnie w niej nie rezonują), ale potwierdza w ten

sposób nie tyle akces artysty do grona pionierów zwrotu performatywnego, co wszechstronność możliwych zastosowań samego języka performatyki.

Status poszukiwaczy nowych tworzyw i technik w sztuce lalkarstwa solowego z całą pewnością należy przypisać bohaterom dwóch kolejnych rozdziałów. Jednocześnie zarówno Grzegorz Kwieciński, sięgający po ogień jako materię – co paradoksalne – twórczą, jak i Tadeusz Wierzbicki z jego niezwykłym laboratorium zjawisk świetlno-cieniowych, przewartościowują relację między performerem i użytą przez niego materią, oddając pole scenicznych działań tej drugiej, a ściśle rzecz biorąc uaktywnianym przez nią nietrwałym i afabularnym zjawiskom fizycznym, jakie zarazem wysuwają na pierwszy plan techniczny i zdarzeniowy aspekt przedstawienia. W przeciwieństwie do lalkarskich monodramów Dziedziula, do analizy których Autorka książki używa przede wszystkim terminologii teatrologicznej jego epoki, widowiska kreowane przez Kwiecińskiego i Wierzbickiego domagają się rzeczywiście nowego języka opisu. W ich przypadku kategorie zaczerpnięte z estetyki performatywności stanowią bez wątpienia najbardziej adekwatne instrumentarium pojęciowo-interpretacyjne. Marzenna Wiśniewska buduje również obszerne zaplecze odniesień i skojarzeń łączących obu performerów z pokrewnymi zjawiskami artystycznymi w Polsce i na świecie oraz niezwykle starannie bada potencjał znaczeń i skutków odbiorczych wpisanych w autorskie techniki ich występów. Trzeba przyznać, że w znakomitym stylu wprowadza niszowych eksperymentatorów do obiegu polskiej myśli teatrologicznej.

Reprezentantem kolejnej fali przeobrażeń sztuki lalkarskiej po transformacji ustrojowej jest bohater czwartego rozdziału książki, Adam Walny, czyniący z samodzielnie konstruowanych lalek i obiektów wehikulej narracyjnej eksploracji archetypów i mitów kulturowych, a swą artystyczną odrębność demonstrujący między innymi poprzez podjęcie roli egzegety własnej filozofii twórczej. Marzenna Wiśniewska ciekawie krzyżuje te autokomentarze z opisami działań artystycznych off-lalkarza i z tropami konceptów teoretycznych odbijających się w jego spektaklach. Szczególnie interesująco przedstawia się odniesienie tych spektakli do Carlsonowskiej idei teatru jako maszyny pamięci i „nawiedzanej sceny”. Być może na głębszy namysł zasługuje natomiast niemal przemilczana przez Badaczkę koncepcja nadmarionety Gordona Craiga, patronującego pierwszemu teatrowi współtworzonemu przez Walnego i odbijającego się echem także w jego autorskiej mitologii lalki.

Ostatni rozdział książki Marzenna Wiśniewska poświęca grupie artystek, które na początku XXI wieku przełamały monopol mężczyzn w polskim lalkarstwie solowym, inaugurując jej zdaniem również u nas „zwrot kobiecy” w tej dziedzinie sztuki. Zdefiniowanie

specyfiki tego zjawiska ułatwiają Autorce rozpoznania poczynione na polu badań międzynarodowych i opublikowane w 2019 w monografii *Women and Puppetry. Cirritical and Historical Investigations*, które jednak tylko w ograniczonym zakresie dają się odnieść do polskich realiów. Wyeksponowanej w nich perspektywy feministycznej Marzenna Wiśniewska szuka u wielu opisywanych lalkarek z wyraźnie wymuszonym skutkiem, znajdując ją w znacznej mierze w spektaklach powstających poza Polską. Przykładem jest kariera Anny Proszkowskiej, nabierająca feministycznych tonów dopiero po podjęciu przez lalkarkę współpracy z fińską artystką Kristiiną Hurmerintą. Przegląd dorobku kobiecego lalkarstwa solowego z przełomu XX i XXI wieku również składa się głównie z opisów spektakli zagranicznych, lokujących dyskurs z kobiecością na styku ciała biologicznego i lalki. Bardzo ciekawe i cenne ze względu na swój prekursorski charakter są natomiast analizy twórczości polskich lalkarek debiutujących po roku 2000, które w wyrazisty i zróżnicowany sposób zaznaczały swą indywidualność, choć ich akces do dziedziny lalkarstwa solowego miał - jak w przypadku Agaty Kucińskiej i Anny Skubik - dość krótkotrwały charakter. Jeśli nawet określenie „zwrot kobiecy” jest w odniesieniu do obecnej fazy tego zjawiska w Polsce terminem na wyrost, to portrety czterech artystek nakreślone przez Autorkę książki uświadamiają bez wątpienia istotną wagę i odrębność ich głosu w tej dziedzinie teatru. Marzenna Wiśniewska wypunktowuje przy tym znakomicie cechy idiomu artystycznego każdej z nich: lalkowe reprezentacje wykluczenia u Agaty Kucińskiej, dekonstrukcje żywiołu kobiecego u Anny Skubik i Natalii Sakowicz i wywrotowy potencjał lalkowego stand-upera Kazia Sponge’a Anny Makowskiej-Kowalczyk.

Nie mam żadnych wątpliwości, że zadanie, jakie Habilitantka wyznaczyła sobie w ostatnim, „kobiecy” rozdziale swojej książki, chcąc „zainicjować wypełnianie luki w tym obszarze polskich badań nad teatrem animacji” (s. 278), udało jej się zrealizować ze świetnym skutkiem w odniesieniu do wszystkich zjawisk artystycznych przeanalizowanych w monografii. Jej prekursorski temat, starannie przebadany, inspirująco sprobematyzowany i zajmująco wyłożony, znalazł wsparcie w najwyższej klasie warsztatu naukowego Autorki. Z pełnym przekonaniem stwierdzam, że zarówno osiągnięcie naukowe zgłoszone przez Marzennę Wiśniewską jako podstawa do ubiegania się o nadanie stopnia doktora habilitowanego, jak i pozostałe jej dokonania opisane w pierwszej części niniejszej recenzji, spełniają wymogi ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce. Tym samym wnoszę o dopuszczenie dr Marzenny Wiśniewskiej do dalszych etapów postępowania habilitacyjnego.

Małgorzata Januszewska