

Autoreferat

1. **Imię i nazwisko:** Magdalena Figzał-Janikowska
2. **Posiadane dyplomy, stopnie naukowe lub artystyczne – z podaniem podmiotu nadającego stopień, roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej:**

2016 – uzyskanie stopnia doktora nauk humanistycznych (z wyróżnieniem), dyscyplina: kulturoznawstwo, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Wydział Filologiczny (obecnie Wydział Humanistyczny)
Tytuł rozprawy: *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym*
Promotor: prof. dr hab. Ewa Wąchocka (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Recenzenci: prof. dr hab. Krzysztof Kłosiński (Uniwersytet Śląski w Katowicach, dr hab. Barbara Dutkiewicz, prof. AM (Akademia Muzyczna w Katowicach)

2009 – dyplom magistra kulturoznawstwa (specjalizacja: teatrologia), Uniwersytet Śląski w Katowicach, Wydział Filologiczny (obecnie Wydział Humanistyczny)
Tytuł rozprawy: *Funkcja muzyki w spektaklach dramatycznych Krzysztofa Warlikowskiego*
Promotor: prof. Ewa Wąchocka (Uniwersytet Śląski w Katowicach)

2014 – dyplom ukończenia studiów podyplomowych w zakresie Zarządzania Kulturą, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
Tytuł pracy dyplomowej: *Od kulturoznawstwa do kultur mediów – analiza rozwoju studiów kulturoznawczych na przykładzie Uniwersytetu Śląskiego*

2005 – dyplom ukończenia Państwowej Szkoły Muzycznej II stopnia w Zabrzu w klasie fortepianu (uzyskany tytuł: muzyk instrumentalista)

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

2016 – obecnie: **adiunkt** w Instytucie Nauk o Kulturze na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach

2013 – 2016: **asystent** w Instytucie Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych Katowicach (Zakład Teatru i Dramatu) na Wydziale Filologicznym (obecnie Wydział Humanistyczny) Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach

2014 – 2020: **przewodniczka akademicka, autorka projektów edukacyjnych** w Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Kraków

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.). Omówienie to winno dotyczyć merytorycznego ujęcia przedmiotowych osiągnięć, jak i w sposób precyzyjny określać indywidualny wkład w ich powstanie, w przypadku, gdy dane osiągnięcie jest dziełem współautorskim, z uwzględnieniem możliwości wskazywania dorobku z okresu całej kariery zawodowej.

4.1 Jako moje główne osiągnięcie naukowe chciałabym wskazać monografię autorską: *Performanse plastyczne Władysława Hasióra*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego (seria wydawnicza: Nowa Biblioteka Instytutu Teatralnego), Warszawa 2024 (ISBN: 978-83-67682-48-0, liczba stron: 296), która poświęcona jest performatywnej twórczości Władysława Hasióra. Temat monografii koresponduje z prowadzonymi przeze mnie badaniami, które koncentrują się na relacjach współczesnego teatru z innymi dyscyplinami artystycznymi, w szczególności z muzyką i sztukami wizualnymi. Przedmiotem moich analiz badawczych są najczęściej sposoby funkcjonowania jednego medium w obrębie drugiego (muzyka w teatrze; praktyki performatywne w twórczości współczesnych kompozytorów i kompozytorek; formy plastyczne w działaniu performatywnym), konkretne praktyki intermedialne i ich źródła, wreszcie estetyka hybrydycznych performansów artystycznych oraz modele ich percepcji. Interesujące mnie podejście interdyscyplinarne znalazło swój szczególnie wyraz w prezentowanej monografii.

Monografia autorska *Performanse plastyczne Władysława Hasiora* została wydana pod koniec 2024 roku jako efekt kilkuletnich kwerend i stypendium badawczego realizowanego w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie w latach 2020–2022. Pomysł na książkę zrodził się w 2019 roku po przeprowadzeniu wstępnych kwerend i przedstawieniu ich wyników na dwóch konferencjach naukowych dotyczących problemu dokumentacji performansu (Konferencja Naukowa „Dokumentacja przedstawień – między rejestracją a kreacją”, 19–20 kwietnia 2018 roku, Katowice) oraz dyskursu pamięci w sztuce (Ogólnopolska Konferencja Naukowa „Zapomniana sztuka – sztuka pamiętania”, 25–18 maja 2018 roku, Zakopane). W przedstawionych wówczas referatach podjęłam próbę zwrócenia uwagi na niezgłębiony dotąd obszar twórczości Władysława Hasiora, a zatem realizowane przez artystę performanse plenerowe i akcje efemeryczne, a także ich fotograficzną i filmową dokumentację. Temat ten okazał się na tyle szeroki i interesujący, że został opracowany przeze mnie jako projekt publikacji książkowej i zgłoszony w IV Konkursie Wydawniczym Instytutu Teatralnego w Warszawie. Jury konkursu doceniło jego oryginalność i proponowane ujęcie metodologiczne, co zaowocowało przyznaniem mi nagrody i dwuletniego stypendium badawczego na realizację projektu. Finalizację książki poprzedził cykl wykładów, które miałam okazję wygłosić w Instytucie Teatralnym w Warszawie i które dały początek formułującym się rozdziałom omawianej publikacji.

Performanse plastyczne Władysława Hasiora to pierwsza monografia w całości poświęcona performatywnej twórczości zakopiańskiego artysty. W poszczególnych rozdziałach tej pracy przyglądam się mniej znanym obszarom działalności Władysława Hasiora, analizując jego akcje efemeryczne, teatralizowane ceremonie odsłonięcia rzeźb i pomników, realizacje scenograficzne, wreszcie projekty partycypacyjne i aktywizujące publiczność. Działania te ujawniają inscenizatorski zmysł twórcy, jego predylekcję do teatralizowania materii rzeźbiarskiej, wykorzystywania żywiołów jako środków ekspresji, integrowania tworzyw wizualnych i audialnych, projektowania monumentalnych form i zbiorowych manifestacji, wreszcie reżyserowania publiczności jako ciała kolektywnego. Istotny jest fakt, że niemal we wszystkich tych zdarzeniach odbiorca obcuje nie tylko z samym dziełem, ale także z jego twórcą – obecność artysty (bezpośrednia lub zapośredniczona w przypadku performansów dokamerowych) ma tu zatem kluczowe znaczenie.

Z uwagi na efemeryczny i widowiskowy charakter wymienionych działań trudno rozpatrywać je wyłącznie jako zdarzenia plastyczne. W swoich badaniach przyjmuję zatem perspektywę performatywną, która pozwala uchwycić wielowymiarowość i interdyscyplinarność sztuki Hasiora, a także zwrócić uwagę na pomijany dotąd w opracowaniach krytycznych element

akcji, definiujący sposób pracy artysty z materią plastyczną. Hasior przerzuca bowiem punkt ciężkości z dzieła-objektu na działanie w czasie, a tym samym na bezpośrednią relację z widzem. Postrzeganie inauguracji rzeźb plenerowych i akcji efemerycznych Hasiora jako plastycznych performansów uwydatnia nie tylko ich dramaturgię, narracyjny charakter i szeroką gamę środków teatralnych wykorzystywanych przez artystę, ale przede wszystkim pozwala poddać analizie sposoby dialogowania z publicznością, miejscem realizacji czy zmieniającym się krajobrazem kulturowym. Mam świadomość wieloznaczności i wszechobecności kategorii performansu w dyskursie naukowym, dlatego też w książce staram się dość precyzyjnie określić, w jakim znaczeniu i w jakich celach posługuję się tym terminem. Za Shannon Jackson (2014) przyjmuję, że na gruncie sztuk wizualnych performatywność rozpatrywać należy przede wszystkim w kontekście intermedialności i społecznego oddziaływania dzieła. Pisząc o performatywności rzeźb plenerowych Władysława Hasiora, z jednej strony mam zatem na myśli ich intermedialny charakter, objawiający się w nieustannym poszukiwaniu przez artystę nowych środków wyrazu, wykraczających poza sferę czysto plastyczną – uwzględniających element ruchu, akcji, dźwięku czy wreszcie dramatu. Z drugiej strony moje rozważania koncentrują się na społecznym oddziaływaniu rzeźbiarskich projektów artysty – na sposobach interweniowania w przestrzeń publiczną, metodach „produkowania doświadczeń” (Hantelmann 2014), jak również na budowaniu dialogu z kolektywnym odbiorcą.

Hasiora określano często mianem maga, iluzjonisty, szamana, demiurga, czy wreszcie inscenizatora. Operowanie teatralną metaforą stało się znakiem rozpoznawczym poświęconych mu tekstów krytycznych. Sam artysta w programie publicystycznym *Sam na sam* z 1974 roku przyznawał: „Uczyłem się rzeźby, ale rzeczywiście w tej chwili pomieszałem konwencję malarską z rzeźbiarską i z tych dwóch dyscyplin uprawiam coś w rodzaju własnego teatru”. Mimo licznych prób konfrontowania twórczości Hasiora z teatralną optyką, nie podjęto jak dotąd tak obszernej i syntetycznej próby analizy dorobku artysty w perspektywie performatywnej i interdyscyplinarnej, a wyreżyserowane przez zakopiańskiego twórcę liczne pokazy efemeryczne i duże widowiska plenerowe towarzyszące inauguracjom projektów rzeźbiarskich pozostawały przez wiele lat najmniej zgłębnym przez badaczy obszarem jego artystycznej działalności. Zaważył na tym z pewnością ulotny charakter tych zdarzeń, który nadaje im status performansu i odróżnia je od zinwentaryzowanych eksponatów galeryjnych. Przedłożona do oceny monografia *Performanse plastyczne Władysława Hasiora* stanowi zatem próbę wypełnienia luki w badaniach nad twórczością artysty, jest także propozycją jej nowego ujęcia – nieco odmiennego od perspektyw badawczych proponowanych przez historyków

sztuki. Jednocześnie należy zauważyć, że przedmiotem moich badań nie jest cały dorobek Władysława Hasiora, a jedynie te jego obszary, w których aspekt performatywny wysuwa się na plan pierwszy.

Podjmując próby zrekonstruowania kształtu wybranych performansów plastycznych Hasiora poszukiwałam ich materialnych i niematerialnych „śladów”: zachowanych dokumentów fotograficznych, filmowych, nagranych i zapisanych komentarzy samego autora, artykułów prasowych oraz relacji widzów-uczestników. Praca z archiwaliami – często rozproszonymi i niepoddanymi wcześniejszemu opracowaniu – stała się zatem podstawą procesu badawczego, który obejmował: 1. kwerendy w instytucjach krajowych (Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych im. Antoniego Kenara w Zakopanem, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Archiwum Telewizji Polskiej) i zagranicznych (Södertälje Konsthall oraz Moderna Museet w Szwecji); 2. drobiazgowo kwerendy biblioteczne i studiowanie materiałów prasowych (artykułów, recenzji, wywiadów i reportaży) obejmujących lata aktywności twórczej Hasiora; 3. spotkania i rozmowy z osobami współpracującymi z artystą bądź uczestniczącymi w jego działaniach performatywnych. Dopiero zestawienie ze sobą różnych typów materiałów źródłowych pozwoliło mi podjąć próbę rekonstrukcji efemerycznych pokazów artysty – ustalić ich przebieg oraz wskazać możliwe znaczenia. Z krytycznego i teoretycznego namysłu nad zgromadzonymi archiwaliami wyłoniła się sylwetka twórcy wszechstronnego – nie tylko rzeźbiarza i plastyka, ale przede wszystkim performerą, reżysera zmysłowego „teatru żywiołów”, artysty wchodzącego w bezpośrednią interakcję z widzem i świadomego siły oddziaływania zdarzeń o charakterze efemerycznym, widowiskowym, ulotnym.

Choć praca z archiwaliami okazała się najistotniejszą częścią procesu badania performansów plastycznych Władysława Hasiora, wydobywania ich niuansów, a także kulturowych i społecznych znaczeń, to jednak moim celem było również osadzenie tej twórczości w kontekście zjawisk i zwrotów estetycznych w sztukach wizualnych i performatywnych XX wieku: począwszy od ruchu happeningowego, przez zwrot performatywny i archiwalny w sztukach plastycznych, po sztukę partycypacyjną i land art. Konsekwencją tej próby było przyjęcie kilku różnych metodologii i perspektyw badawczych, które pozwoliły nadać odpowiedni kształt zagadnieniom omawianym w poszczególnych rozdziałach książki. Korzystam w nich z narzędzi i metod opisu z zakresu performatyki, teorii sztuki partycypacyjnej, współczesnych badań teatrologicznych, intermedialnych, a także *sound studies*. Nadrzędna dla obranej narracji pozostaje jednak kategoria performansu, która dzięki

swej immanentnej elastyczności nie zawęży pola badań i w sposób konstruktywny może łączyć się z innymi orientacjami metodologicznymi. To właśnie dzięki niej poszczególne części książki wzajemnie się przenikają i uzupełniają.

W rozdziale pierwszym *Od rzeźby do performansu* staram się wskazać źródła teatralnych zainteresowań Hasióra, a także prześledzić ich rozwój w kontekście konkretnych projektów artysty: jego praktyki aktorskiej w amatorskim teatrze, działalności pedagogicznej, wystawienniczej, scenograficznej, animatorskiej, wreszcie performatywnej. Analizie poddaję także samo pojęcie teatralności w odniesieniu do różnych aspektów twórczości rzeźbiarza oraz sposobów jej postrzegania przez współczesnych mu krytyków. Rozdział pierwszy jest z jednej strony próbą chronologicznego i tematycznego uporządkowania źródeł – dzienników artysty, relacji jego uczniów z Państwowego Liceum Technik Plastycznych im. Antoniego Kenara w Zakopanem, recenzji prasowych dotyczących wystaw i prac scenograficznych, relacji współpracowników artysty (reżyserów, kompozytorów, aktorek i aktorów) czy wreszcie świadectw uczestników widowiskowych pokazów Hasióra. Z drugiej strony za istotne uznałam skonfrontowanie performatywnej twórczości artysty – w szczególności jego akcji efemerycznych – z najważniejszymi tendencjami w polskiej sztuce awangardowej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, a przede wszystkim ze zjawiskiem rodzącego się wówczas happeningu. Już pobieżny przegląd postaw artystów skupionych chociażby wokół wrocławskiej Galerii Mona Lisa, warszawskiej Galerii Foksal czy krakowskiej Galerii Krzysztofory, wskazuje na zdecydowane rozbieżności między uprawianą przez członków tych grup „sztuką akcji” a performansami plastycznymi Hasióra. Pokazy artysty – nawet jeśli zakładały współudział odbiorcy – pozostawały strukturą zamkniętą i przemyślaną dramaturgicznie, nie było w nich miejsca na przypadek. Wolne były też od politycznych deklaracji.

Istotną część pierwszego rozdziału poświęcam sposobom teatralizowania przestrzeni wystawienniczej przez artystę – nadawania jej monumentalnego charakteru, wykorzystywania estetycznej i symbolicznej funkcji ognia, gry światła i cienia, integrowania środków audialnych i wizualnych. Szczególnie interesująca wydaje się współpraca Hasióra ze Studiem Muzyki Elektroakustycznej, działającym przy Akademii Muzycznej w Krakowie, którą rozpatrywać można na tle rozwoju awangardowej sztuki audiowizualnej w drugiej połowie XX wieku. Jak dowodzę w kolejnych rozdziałach książki, zainteresowanie Hasióra muzyką i audialnymi sposobami pogłębiania dramaturgii obiektu wizualnego, zaowocuje oryginalnymi koncepcjami grających pomników o instalacyjnym, performatywnym charakterze.

Związki Hasióra z teatrem obejmowały także współpracę z reżyserami i reżyserkami teatralnymi. W rozdziale pierwszym omawiam najważniejsze prace scenograficzne artysty wykonane dla teatru dramatycznego (*Don Juan* w reż. Jerzego Krasowskiego oraz *Gra snów/Rzecz ludzka* w reż. Krystyny Skuszanek – oba spektakle miały swą premierę w Teatrze Polskim we Wrocławiu), projekty zrealizowane z Robertem Jakobssonem (Teater Albatross), Krzysztofem Jasińskim (widowisko plenerowe *Harfy Papuszy* z muzyką Jana Kantego Pawлуśkiewicza) czy wreszcie długofalową współpracę z Andrzejem Majem (widowiska teatralne i spektakle Teatru Telewizji realizowane w Galerii Władysława Hasióra). Opracowane materiały źródłowe (często po raz pierwszy „wychodzące” poza archiwa), a także przywołane rozmowy z twórcami i świadkami wspomnianych widowisk, pozwoliły na ukazanie szerszego kontekstu teatralnych doświadczeń i poszukiwań Hasióra – aktywności obejmującej studenckie próby aktorskie, teatralne metody wykorzystywane w pracy pedagogicznej, projekty scenograficzne dla widowisk teatralnych, wreszcie akcje efemeryczne, które postrzegam jako najpełniejszą realizację inscenizacyjnych zamysłów artysty.

Rozdział drugi *Teatr żywiołów* składa się z czterech części, w których przedstawiam najważniejsze realizacje rzeźbiarskie Hasióra, zwracając uwagę na sposób, w jaki przekraczają one klasyczną definicję rzeźby. Mowa tu o performatywnych pomnikach (*Prometeusz rozstrzelany; Żelazne organy*), o rzeźbach tworzonych metodą „wrywania z ziemi” (projekt pomnika *Rozstrzelanym zakładnikom w Nowym Sączu; Golgota*), wreszcie o miejskich instalacjach *site-specific* oraz ich interakcyjnym potencjale (*Rydwán skandynawski; Ogniste ptaki; Tym, co walczyli o polskość i wolność ziem Pomorza*). Tym, co łączy wszystkie te prace, jest wykorzystywanie żywiołów (ognia, wody, ziemi i powietrza), którym artysta nadaje określone funkcje estetyczne oraz semantyczne. Ich siła najlepiej objawia się w momencie publicznej inauguracji dzieła, którą to uroczystość zamieniał twórca w plastyczny performans o rozbudowanej dramaturgii i określonym scenariuszu. We wszystkich tych pokazach na plan pierwszy wysuwa się czynnik akcji oraz obecność artysty jako inicjatora performansu – Hasiór najczęściej przemieszczał się z zapaloną pochodnią między zgromadzoną publicznością, by następnie za pomocą ognia ożywić obiekty rzeźbiarskie, nadać im nowe znaczenia, rozpalić tzw. „pożar wyobraźni”.

Ponieważ „teatr żywiołów” stanowi właściwy przedmiot rozważań tej części pracy, rozdział rozpoczynam od przywołania filozoficznych kontekstów związanych z symboliką i funkcją ognia, wody, ziemi i powietrza. Odwołując się do rozważań Gastona Bachelarda, Philipa Balla czy Krystyny Wilkoszewskiej, zwracam uwagę na materialne i symboliczne funkcje żywiołów, których można dopatrywać się także w pracach Hasióra. Z Bachelardem artysta dzieli nie tylko

fascynację materią – jej różnorodnością, wewnętrzną dynamiką, zmiennością – ale także wiarę w jej zdolność do przekazywania określonych treści archetypicznych. Bliska jest mu także Bachelardowska dialektyka ognia, zgodnie z którą żywioł ten może jawić się zarówno jako podmiot, jak i przedmiot, jako zjawisko intymne i uniwersalne zarazem. Włączając żywioły do swych realizacji plenerowych i galeryjnych, Hasior z jednej strony odwoływał się do ich uniwersalnych, pierwotnych i ponadkulturowych znaczeń, z drugiej zaś – w zależności od geograficznego usytuowania i przeznaczenia monumentu – pozwalał, aby ewokowały treści związane z konkretnym doświadczeniem kulturowym, historycznym, lokalnym.

Wskazane powyżej funkcje żywiołów widoczne są w projektach pomników oraz innych realizacjach rzeźbiarskich Hasiora. W rozdziale drugim analizuję je zarówno w kontekście zwrotu performatywnego w sztukach wizualnych, jak i w odniesieniu do teoretycznych rozważań nad sztuką *site-specific*. Moim celem jest wskazanie ich funkcji performatywnych, które za Shannon Jackson (2014) rozumiem dwojako: w pierwszym ujęciu performatywność wiązać się będzie z możliwością „stwarzania rzeczywistości” i „produkowania doświadczeń” (zob. też Hantelmann 2014), w drugim z intermedialnym charakterem dzieła. Świadomie odwołuję się tu do sposobu rozumienia performatywności na gruncie sztuk wizualnych, nie zaś teatru, ponieważ wydaje się, że uwzględnia ono czynniki najistotniejsze dla rzeźbiarskich realizacji Hasiora w przestrzeniach publicznych – dookreśla sposób ich funkcjonowania w środowisku naturalnym, jak i miejskim. W pierwszym przypadku koncentruję się przede wszystkim na integracji rzeźby z naturalnym pejzażem, przekraczaniu statyczności bryły, a także na traktowaniu żywiołów jako elementu kompozycyjnego. Omawiane projekty (*Prometeusz rozstrzelany*, *Żelazne organy*, *Pomnik rozstrzelanym zakładnikom w Nowym Sączu*, *Golgota* czy „szklane pomniki”) rozpatrzę pod kątem ich właściwości performatywnych – uwzględniając ich nowatorskie koncepcje, a w przypadku *Prometeusza rozstrzelanego* i *Żelaznych organów* także aspekty audialne. W części poświęconej miejskim instalacjom rzeźbiarskim interesują mnie z kolei sposoby budowania przymierza z lokalną społecznością – interakcyjny potencjał rzeźby, jej relacja z otoczeniem, ale też napięcia, jakie wywoływać może artystyczna ingerencja w przestrzeń publiczną. Omawiając realizacje *Słoneczny rydwan* czy *Ogniste ptaki* odwołuję się przede wszystkim do kategorii miejsca, osadzając je w kontekście współczesnej sztuki *site-specific* (zob. Kwon 2022). Analizując zmieniające się relacje rzeźby z miejskim krajobrazem, staram się pokazać, w jaki sposób wybrane realizacje Hasiora wykraczają poza tradycyjną definicję rzeźby, stając się „trwałym, niewymazywalnym znakiem społecznym” (Kwon 2022: 166).

W rozdziale trzecim *Między rejestracją a kreacją – dokumentowanie performansu* podejmuję refleksję nad znaczeniem filmowej i fotograficznej dokumentacji performansów Hasiora, stawiając pytanie o status tych archiwaliów, a także stopień ich użyteczności w badaniach nad efemeryczną twórczością artysty. Swoje rozważania sytuuję w kontekście zwrotu archiwalnego i dokumentacyjnego w sztukach performatywnych i wizualnych. Głównym punktem odniesienia stają się dla mnie prace Philipa Auslandera i Amelii Jones, którzy zwracają uwagę na ścisłą zależność między performansem a jego dokumentacją – ich badania dowodzą, że w pewnym sensie to akt dokumentowania performansu ustanawia performans jako taki (zob. Auslander 2006; Jones 1997).

Rozdział ten rozpoczynam od próby nakreślenia medialnego wizerunku Hasiora, który w latach siedemdziesiątych był najczęściej filmowanym artystą w kraju. Analizując filmy dokumentalne i reportaże fotograficzne poświęcone artyście zwracam uwagę na dwa interesujące zjawiska: proces autokreacji (stosowanie strategii inscenizacyjnych nadających określone znaczenia własnej obecności) oraz autoprezentację (dbanie o odpowiednią dokumentację i filmowo-fotograficzną reprezentację własnej sztuki). W kolejnych częściach rozdziału przyglądam się wybranym materiałom filmowym i fotograficznym, stanowiącym dokumentację performansów plastycznych Hasiora. Analizie poddaję rejestracje filmowe dużych pokazów plenerowych z udziałem publiczności, jak również akcje efemeryczne powstałe jedynie na potrzeby filmów dokumentalnych (performanse dokamerowe). W obu przypadkach staram się określić, w jakim stopniu dokumentacja staje się właściwą reprezentacją performansu, w jakim zaś funkcjonuje jedynie jako jego (re)kreacja. Odrębny fragment rozdziału poświęcam *Notatnikowi fotograficznemu* Hasiora, w szczególności zaś tym jego odsłonom, które stanowią dokumentację działań performatywnych. Większa część tego zbioru to fotografie wykonane przez samego artystę, który w trakcie pokazów plenerowych odgrywał często rolę ich głównego dokumentalisty. Praktyka ta – bliska działaniom wielu performerów XX wieku – wskazuje na szczególnie silny związek między performansem a jego dokumentacją.

W rozdziale czwartym książki: *Od kolektywnych pochodów do „światlicy powiatowej” – projekty partycypacyjne* przyglądam się działaniom Hasiora zmierzającym w stronę praktyk partycypacyjnych, angażujących odbiorców i proponujących im bezpośredni udział w procesie kreowania zdarzenia performatywnego. Jest to ważny kierunek poszukiwań zakopiańskiego rzeźbiarza, który nie został dotąd zgłębniony przez badaczy. Fakt ten może dziwić, gdyż kolektywne performanse artysty realizowane począwszy od lat siedemdziesiątych doskonale oddają ideę sztuki partycypacyjnej, choć – jak dowodzą przeprowadzone przeze mnie analizy – trudno wpisać je w jeden jej model. Przedmiotem moich badań w tej części książki stają się

z jednej strony masowe widowiska plenerowe przybierające formę procesji bądź ceremonii, a z drugiej działania bardziej kameralne, oparte na dialogu oraz bliskiej współpracy artysty i uczestników. Przykładem pierwszych są widowiskowe prezentacje sztandarów w przestrzeni publicznej (słynny *Pochód sztandarów* w Łącku czy też pokazy *Żarliwych sztandarów* w Drawsku Pomorskim i Nowym Sączu), a także uroczysta *Przeprowadzka* artysty z internatu zakopiańskiego liceum plastycznego do nowej pracowni w październiku 1984 roku. Projekty o charakterze dialogicznym i pedagogicznym łączę natomiast przede wszystkim z działalnością Galerii Władysława Hasiora w Zakopanem, którą postrzegam jako jeden z największych projektów partycypacyjnych artysty. To właśnie w tym miejscu Hasior realizował działalność opartą na idei twórczego dialogu, współpracy z widzem oraz integracji poprzez sztukę. W rozdziale po raz kolejny łączę tytułową kategorię performansu z teoriami kluczowymi dla współczesnego dyskursu o sztuce. Wymienione projekty Hasiora rozpatruję w kontekście badań nad sztuką partycypacyjną – zarówno w świetle antagonistycznej teorii partycypacji Claire Bishop, jak i koncepcji sztuki dialogicznej Granta H. Kestera. Wydaje się, że Hasior z powodzeniem łączył te dwie strategie, a obrany model współpracy zależny był od charakteru projektu, uwarunkowań środowiskowych, potrzeb uczestników czy wreszcie pożądanego efektu działań. Osadzenie wybranych praktyk artystycznych Hasiora w kontekście partycypacyjnym stwarza możliwość ponownego odczytania jego sztuki poprzez przeniesienie punktu ciężkości z dzieła na relację z odbiorcą, która je konkretyzuje.

Książkę zamyka **rozdział piąty** *W stronę natury*, w którym omawiam szczególny stosunek artysty do zjawisk przyrodniczych, znajdujący odzwierciedlenie w jego twórczości fotograficznej i performatywnej. Analizie poddaję wybrane projekty pomników i rzeźb plenerowych, które stanowią próbę wprzęgnięcia natury w proces formowania dzieła oraz uczynienia jej jednym z istotnych tworzyw plastycznych. Opisując założenia *Prometeusza rozstrzelanego* czy *Żelaznych organów*, zwracam uwagę na ich symbiotyczną i performatywną relację z podhalańskim krajobrazem – próbuję także przyjrzeć się im w kontekście landartowych „pomników przyrody”. Z kolei w przypadku „rzeźb wyrywanych z ziemi” koncentruję się przede wszystkim na samym procesie twórczym, który opiera się na szczególnym związku rzeźby z glebą („to ziemia rodzi rzeźbę” – mawiał Hasior). Poszukiwanie inspiracji w naturze i utrwalanie jej dramatycznej ekspresji jest jednym z motywów przewodnich *Notatnika fotograficznego* Hasiora, który postrzegać można jako „ćwiczenie wyobraźni”, studium do wielu realizacji rzeźbiarskich, wreszcie pretekst do rozmów z publicznością. Utrwalone w *Notatniku fotograficznym* obrazy okaleczonych drzew stały się

impulsem do stworzenia *Alarmu ekologicznego* – jednego z najważniejszych performansów Hasiora o charakterze ekokrytycznym, który został opatrzony autorskim manifestem.

Istotną część tego rozdziału stanowi również analiza performansów inspirowanych tradycyjnymi świętami i rytuałami ludowymi, zsynchronizowanymi z rytmem przyrody. Za szczególnie cenną uważam przeprowadzoną analizę i interpretację widowiska *Koła solarne* (1988) – jednej z najbardziej rozbudowanych dramaturgicznie akcji efemerycznych Hasiora, której przebieg udało mi się zrekonstruować dzięki dotarciu do unikatowych materiałów (zapisów wideo) i relacji świadków. Rekonstrukcja tego zdarzenia jest poniekąd potwierdzeniem tezy przyświecającej całej monografii – o tym, że performans nie znika, lecz aktualizuje się poprzez dostęp do archiwum i „rytualne powtórzenie” (Schneider 2020). To w resztkach – materialnych i niematerialnych pozostałościach – zapisuje się pamięć performansu.

Przygotowując przedłożoną do oceny monografię starałam się, aby zarówno we wstępie, jak i w poszczególnych rozdziałach, wyraźnie wybrzmiała proponowana przeze mnie perspektywa badawcza, przenosząca twórczość Hasiora w krąg zagadnień interesujących badacza teatru i performansu. Choć w książce odwołuję się do licznych teorii i ujęć metodologicznych zaczerpniętych z historii i estetyki sztuki, a także badań nad dźwiękiem, nadrzędną kategorią opisu pozostaje dla mnie performans. Performatywne spojrzenie na sztukę Hasiora pozwala wydobyć te jej obszary, które do tej pory umykały badaczom, stawały się nieuchwytne ze względu na ich efemeryczność. Jednocześnie mam świadomość, że wkroczenie na grunt badawczy eksplorowany dotąd niemal wyłącznie przez reprezentantów innej dyscypliny, niesie z sobą pewne ryzyko. W tym kontekście szczególne znaczenie mają dla mnie przychylne głosy obu środowisk – teatrologów i historyków sztuki – wyrażone w recenzjach, artykułach oraz dyskusjach poświęconych książce. Pozwolę sobie przytoczyć kilka z nich:

– „Termin performans stał się obecnie bardzo popularny i wielu piszących usiłuje traktować go jak uniwersalny wytrych, którym można dostać się do wielu różnorodnych zjawisk. Figłał-Janikowska do tych osób nie należy i stworzony przez nią w odniesieniu do opisów aktywności artystycznej Hasiora termin „performanse plastyczne” jest całkowicie adekwatny” dr hab. Joanna Ostrowska, prof. UAM (fragment recenzji wydawniczej)

– „Autorka analizuje różnorodną działalność Hasiora w kluczu odmiennych dyscyplin badawczych – sztuk wizualnych, performatyki, teatrologii, muzykologii. Takie podejście metodologiczne doskonale koresponduje z omawianą twórczością. Jednocześnie wpisuje się w dorobek naukowy autorki. (...) Autorka nie poprzestaje na utrwalonej opinii, że Hasior to „inscenizator, aktor, demiurg, szaman”. (...) Precyzyjnie pokazuje elementy teatralizacji

plastyki, a także rolę artysty w tych prezentacjach” dr hab. Paweł Stangret, prof. UKSW (fragment recenzji wydawniczej)

– „*Performanse plastyczne Władysława Hasióra* to ważna i niezwykle interesująca publikacja, która prezentuje szeroki obraz różnych performatywnych aspektów prac Hasióra – artysty nieco obecnie zapomnianego. Wpisuje się również w obecne trendy rewidowania twórczości artystów ubiegłego stulecia, którzy swoimi ideami zaskakiwali i wyprzedzali swój czas” Szymon Golec, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185

– „To opracowanie jest bardzo wartościowe, ponieważ otwiera nas na nowe perspektywy metodologiczne i krytyczne, a interdyscyplinarność w myśleniu o sztuce Władysława Hasióra jest bardzo pożądana” dr hab. Katarzyna Chrudzimska-Uhera, prof. UKSW (wypowiedź podczas spotkania dyskusyjnego poświęconego książce, 12.02.2025)

– „Książka Figzał-Janikowskiej jest pierwszą próbą szerokiego spojrzenia na twórczość zakopiańskiego artysty z perspektywy performatywności, która – jak stwierdza autorka – była wcześniej niemal całkowicie pomijana w opracowaniach historyczno-artystycznych. Tymczasem twórczość Hasióra, nawet przy pobieżnym oglądzie, wydaje się w oczywisty sposób grawitować ku dzianiu się, przeobrażeniu, rytualności, uczestnictwie. (...) Dlaczego więc dopiero teraz dorobek artysty doczekał się omówienia, które uruchamiałyby właśnie te konteksty? Powodem jest, zdaje się, izolacja metodologiczna i przedmiotowa historii sztuki. (...) W zaproponowanej narracji najcenniejsze jest moim zdaniem jednak to, że dowartościowuje ona skojarzenie jako metodę pisania o fenomenie estetycznym. Metoda ta sama w sobie ma charakter relacyjny, bo niejako „rzuca” własną praktykę badawczą na mapę wielu innych praktyk badawczych, niekoniecznie sąsiadujących ze sobą, ale utrzymujących nieoczywiste powinowactwa” Marcelina Obarska, „Magazyn SZUM” 2025, nr 19

– „Monografia dr Magdaleny Figzał-Janikowskiej pozwala na obcowanie z Hasiorem w zupełnie nowym wymiarze, uzupełniając dzieła twórcy asamblażowych kompozycji Sztandarów o niezwykle ważny w życiu artysty komponent teatralny”, Maria Sztuka, „Gazeta Uniwersytecka UŚ”

Nagrody związane z monografią:

– Nominacja do Nagrody Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych za najlepszą publikację naukową z zakresu wiedzy o dramacie, teatrze i widowiskach wydaną w 2024 roku (książka znalazła w gronie sześciu wyróżnionych publikacji). Laudację dotyczącą monografii przygotowała dr hab. Monika Błaszczak (Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu) – pełny tekst laudacji dołączam do dokumentacji wykazu osiągnięć

- Nominacja do nagrody Najpiękniejsza Polska Książka 2024 w kategorii „literatura naukowa i popularnonaukowa” (nagroda przyznawana przez Polskie Towarzystwo Wydawców Książek)
- Nagroda Indywidualna Rektora II stopnia za wybitne osiągnięcia uzyskane w roku 2024

Spotkania autorskie i dyskusyjne towarzyszące wydaniu monografii:

- spotkanie autorskie w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego, udział w spotkaniu wzięły: dr hab. Katarzyna Chrudzimska-Uhera (UKSW), Julita Dembowska (Muzeum Tatrzańskie), dr Ewa Maria Śmigielska (ASP w Warszawie), dr Magdalena Figzał-Janikowska, prowadzenie: Jadwiga Majewska, 12.02.2025
- spotkanie autorskie w Galerii Władysława Hasiora w Zakopanem (spotkanie z autorką poprowadziła Julita Dembowska), 15.05.2025
- spotkanie autorskie w Galerii Sztuki Współczesnej BWA „Sokół” w Nowym Sączu (spotkanie z autorką poprowadziła Alicja Gołyźniak), 16.09.2025
- spotkanie dyskusyjne w Fundacji Sztuk Wizualnych w Krakowie poświęcone twórczości Władysława Hasiora z udziałem autorki, Julity Dembowskiej oraz Karola Hordzieja (prowadzenie spotkania: Michał Nogaś), 27.09.2025

Wykłady gościnne wygłoszone w trakcie pracy na książką i po jej wydaniu, przedstawiające i upowszechniające wyniki omawianych badań:

- cykl wykładów autorskich w Instytucie Teatralnym w Warszawie (w ramach stypendium badawczo-wydawniczego IT). Tytuły wykładów: *Władysław Hasior – performer* (8.10.2020); *Władysław Hasior – dokumentalista* (5.11.2020); „*Płonące rzeźby*”, „*grające pomniki*”, czyli *teatralizacja żywiołów w twórczości Władysława Hasiora* (7.01.2021); *Performanse ekologiczne Władysława Hasiora* (4.02.2021); *Sztandary, pochody, procesje – o integracyjnej funkcji sztuki Władysława Hasiora* (17.03.2021)
- wykład autorski *W dialogu z widzem. O partycypacyjnych projektach Władysława Hasiora/ In Dialogue with the Viewer. About Władysław Hasior's participatory projects* wygłoszony 25.11.2022 roku podczas międzynarodowej konferencji naukowej „Wyjście z pracowni i sztuka partycypacyjna. Wokół twórczości Hasiora/ Leaving the Studio and Participatory Art. Around Władysław Hasior's Work” w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem (24-25.11.2022)
- wykład autorski *Władysław Hasior: Sculptor or Performer? Some Notes on Artist's Interdisciplinary and Participatory Practice* wygłoszony 2.12.2023 roku w Teater Giljotin w Sztokholmie w Szwecji (wykład w j. angielskim)

- wykład autorski *Wątki ekologiczne w twórczości Władysława Hasiora* wygłoszony 21.10.2024 roku w Małopolskim Centrum Kultury „Sokół” w Nowym Sączu
- wykład autorski *Władysław Hasiór's Banners* wygłoszony 8.05.2025 roku w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (wykład w j. angielskim)
- wykład autorski *Performanse plastyczne Władysława Hasiora* wygłoszony 16.09.2025 roku w Małopolskim Centrum Kultury „Sokół” w Nowym Sączu
- wykład autorski „*Tu świadczy się usługi dla ludności*”. *O społecznym i pedagogicznym wymiarze Galerii Władysława Hasiora w latach 80. i 90.* wygłoszony 28.11.2025 roku podczas konferencji naukowej „Hasiór współczesny. Długie trwanie dzieła i kolekcji” organizowanej przez Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem (26-29.11.2025)

Wygłoszone referaty konferencyjne związane z omawianymi badaniami:

- *(Re)konstruowanie performansu. O filmowym i fotograficznym zapisie akcji efemerycznych Władysława Hasiora*, Konferencja Naukowa „Dokumentacja przedstawień – między rejestracją a kreacją”, organizatorzy: Uniwersytet Śląski w Katowicach (Zakład Teatru i Dramatu) i Akademia Sztuk Teatralnych w Krakowie (Wydział Teatru Tańca), Katowice 19-20.04.2018
- *Jak ocalić perfmans? Akcje efemryczne Władysława Hasiora i ich dokumentacja*, Ogólnopolska Konferencja Naukowa „Zapomniana sztuka – sztuka pamiętania”, organizator: Zakład Estetyki Wydziału Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Marii-Curie Skłodowskiej w Lublinie, Zakopane 25-28.05.2018
- *Theatricality in Władysław Hasiór's visual art*, 1st International Academic Conference Theatricality – Antitheatricality: Transdisciplinary and Scenological Studies on Contemporary Theatre, organizator: Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej, 20–22.11.2019
- *Theatrical Imagination of Władysław Hasiór*, 5th EASTAP Conference „Theatrical Mind: Authorship, Staging and Beyond”, organizator: EASTAP (European Association for the Study of Theatre and Performance), Mediolan, Włochy 23-27.05.2022, Piccolo Teatro

Pragnę również nadmienić, że moich badań nad twórczością Władysława Hasiora nie zakończyłam wraz z ukazaniem się przedłożonej do oceny monografii. Obecnie prowadzę zaawansowaną pracę nad biografią naukową artysty, którą przygotowuję na zaproszenie i zlecenie Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego. Zgodnie z podpisaną umową biografia zatytułowana *Władysław Hasiór. Artysta pięciu żywiołów* ukaże się w serii wydawniczej „PRL. Biografie”.

4.2 Poza przedstawioną monografią i związaną z nią aktywnością naukową chciałabym zwrócić uwagę na pozostałą część mojego dorobku naukowego, w której szczególne miejsce zajmuje **refleksja nad zagadnieniami teoretycznymi i analitycznymi dotyczącymi muzyki scenicznej oraz nowego teatru muzycznego**. Zagadnienia te stanowią jeden z najważniejszych obszarów moich zainteresowań badawczych, które rozwijam od początku mojej ścieżki naukowej. Jeszcze przed uzyskaniem stopnia doktora opublikowałam kilka artykułów poświęconych muzyce teatralnej – sposobom jej funkcjonowania w polskim teatrze dramatycznym (*Współczesna polska muzyka teatralna*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 2 oraz *Chór antyczny oraz jego wcielenia w inscenizacjach współczesnych polskich reżyserów*, [w:] *Wartości formalne antycznego dramatu i teatru greckiego. W 50. rocznicę śmierci Profesora Stefana Srebrnego*, pod red. G. Golik-Szarawarskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015), a także metodom jej badania (*Muzyka teatralna i jej wymiar performatywny*, [w:] *Zwrot performatywny w estetyce*, pod red. L. Bieszczad, Wydawnictwo Libron, Kraków 2013, s. 183-194). Wskazane problemy badawcze – szczególnie te dotyczące metodologii, performatywności oraz funkcji muzyki w polskim teatrze dramatycznym – zostały rozwinięte w mojej rozprawie doktorskiej *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym* (napisanej pod kierunkiem prof. Ewy Wąchockiej), na podstawie której uzyskałam z wyróżnieniem stopień doktora w styczniu 2016 roku. Praca doktorska – w znacznie rozszerzonej wersji – ukazała się drukiem w 2017 roku nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego, stanowiąc pierwszą w Polsce monografię naukową poświęconą współczesnej polskiej muzyce teatralnej. Odnosząc się do twórczości wybranych reżyserów i współpracujących z nimi kompozytorów podjęłam w książce szereg zagadnień teoretycznych dotyczących obecności muzyki w przedstawieniu teatralnym: począwszy od kwestii związanych z percepcją muzyki scenicznej, przez klasyfikację zjawisk akustycznych w teatrze oraz wpływ nowych mediów na sposób kształtowania dźwięku, aż po różnorodne ujęcia znaczenia muzycznego i metody badania teatralnej fonosfery. Ogniwem spajającym poszczególne fragmenty monografii była kategoria przestrzeni muzycznej, którą w najbardziej ogólnym i metaforycznym sensie rozumieć należy jako pewien specyficzny sposób funkcjonowania dźwiękowości w przedstawieniu teatralnym. Analizując spektakle takich twórców, jak Jerzy Jarocki, Jerzy Grzegorzewski, Krystian Lupa, Andrzej Dziuk, Krzysztof Warlikowski czy Jan Klata, starałam się pokazać, że we współczesnym teatrze dramatycznym muzyka coraz częściej staje się „równouprawnionym składnikiem inscenizacji, który nie tylko dopełnia czy potęguje siłę oddziaływania poszczególnych obrazów scenicznych, ale też aktywnie uczestniczy w procesie konstruowania znaczeń, nierzadko przyjmując rolę czynnika

podporządkowującego sobie pozostałe elementy przedstawienia” (Figzał-Janikowska 2017: 87-88). Równolegle do pracy nad książką w latach 2015-2017 przygotowywałam na zlecenie Instytutu Muzyki i Tańca (obecnie Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, „Raporty o stanie polskiej muzyki teatralnej”, pozwalające przyjrzeć się najważniejszym tendencjom w zakresie kształtowania warstwy dźwiękowej polskich przedstawień oraz statystykom (np. liczba spektakli teatralnych z muzyką komponowaną). Zorganizowałam oraz moderowałam też panel poświęcony muzyce teatralnej podczas III Konwencji Muzyki Polskiej (15-17 maja 2017).

Zagadnienia przedstawione w książce były przeze mnie sukcesywnie rozwijane i uzupełniane, co zaowocowało artykułami poświęconymi: 1. muzyce i muzyczności w twórczości konkretnych reżyserów teatralnych (*Muzyka a gest performatywny w przedstawieniach Krzysztofa Warlikowskiego*, [w:] *Ciało – muzyka – performans*, red. J. Mikołajczyk, M. Popczyk, Katowice 2017; *Przestrzeń umuzyczniona: o warstwie dźwiękowej przedstawień Jerzego Jarockiego* [w:] *Jerzy Jarocki, artysta i pedagog teatru*, red. Beata Guczalska, Wydawnictwo Akademii Sztuk Teatralnych, Kraków 2020; *Żywioł muzyczny w spektaklach Jerzego Grzegorzewskiego*, [w:] *Grzegorzewski. Wrażliwość. Wyobraźnia. Materiały z konferencji naukowej*, red. Wojciech Świdziński, Mateusz Żurawski, Warszawa 2023); 2. wybranym zagadnieniom badawczym związanym z muzyką sceniczną (*O autonomizacji przestrzeni dźwiękowej w teatrze współczesnym*, [w:] *Przestrzenie autonomii – sztuka, filozofia, kultura*, red. T. Pękała, Lublin 2017; *O cytacie muzycznym w teatrze*, [w:] *Pisanie dla sceny – narracje współczesnego teatru*, red. M. Figzał-Janikowska, A. Głowacka, B. Popczyk-Szczęśna, E. Wąchocka) oraz 3. ujęciom syntetycznym i przekrojowym dotyczącym muzyki teatralnej (*Z muzycznej historii polskiego teatru lalek*, „Teatr Lalek” 2022, nr 2-3; *Scena audytywna*, „Teatr” 2024, nr 2).

W okresie od maja do grudnia 2018 roku byłam rezydentką programu badawczego „Dorman. Archiwum Otwarte” (Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie), w ramach którego badałam źródła muzyczności teatru Jana Dormana oraz muzyczne spektakle reżysera. Efekty kilkumiesięcznych kwerend archiwalnych przedstawiłam m.in. w artykule *Od rytmiczności do oper i baletów: wokół muzycznych inscenizacji Jana Dormana* w „Pamiętniku Teatralnym” 2019, r. 68, z. 3/4 (więcej informacji na temat projektu przedstawiam w punkcie 5. Autoreferatu). W latach 2018–2022 współpracowałam z Krakowskim Forum Kultury przy realizacji projektu „Muzyczny ślad Krakowa”, poświęconego polskiej muzyce teatralnej. Jako redaktorka merytoryczna projektu byłam odpowiedzialna za przeprowadzenie licznych kwerend archiwalnych, mających na celu odnalezienie cennych partytur muzycznych powstałych dla teatrów, w tym między innymi zaginionych utworów Krzysztofa Pendereckiego

(stały się one podstawą do realizacji płyty *Krzysztof Penderecki. Muzyka teatralna i filmowa*, DUX 2021). W ramach projektu przygotowałam teksty do wydawnictw płytowych z muzyką teatralną Stanisława Radwana, Krzysztofa Pendereckiego i Andrzeja Zaryckiego. Opracowałam też ponad trzydzieści haseł słownikowych związanych z wybranymi utworami muzyki teatralnej (www.muzycznyslad.cfolks.com). Wyniki moich badań poświęconych polskiej muzyce teatralnej miałam okazję prezentować na licznych konferencjach naukowych w kraju i za granicą, w takich jednostkach akademickich jak Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Universität zu Köln (referat pt. *Subversiveness of Songs. The Case of Krzysztof Warlikowski's Performances* wygłoszony podczas IFTR Annual Conference, 6-13 czerwca 2025), Vilnius University (referat pt. *"Kantor is here": The Living Archive and Digital Strategies of Artist's Presentification* poświęcony projektowi dźwiękowemu Agnieszki Jakimiak, Wojciecha Kiwera i Piotra Peszata, wygłoszony podczas 4th EASTAP Conference "New Spectatorship in Post-Covid Times: Theatre and the Digital"), a także podczas paneli dyskusyjnych czy w udzielonych wywiadach (zob. *Muzyka nowego teatru*, z Magdaleną Figzał-Janikowską rozm. Magda Piekarska, „teatralny.pl” 25.02.2026). W 2020 roku na zaproszenie Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka” przygotowałam audio-wykład *Muzyczne źródła pamięci*, poświęcony muzyczności i cytatom muzycznym w Teatrze Śmierci Tadeusza Kantora. Na wątki muzyczne od lat zwracam uwagę także w swoich recenzjach publikowanych na łamach „Gazety Teatralnej. Didaskalia”, „Teatru”, „Nietaktu”, Kwartalnika „Opcje” czy portalu „teatralny.pl”. Uważam, że polska muzyka teatralna pozostaje wciąż jednym z marginalizowanych obszarów, któremu niewiele miejsca poświęca się w opracowaniach krytycznych i naukowych. Chcąc w jeszcze większym stopniu wypełnić tę lukę i zwrócić uwagę na jej istotność, podczas V Zjazdu Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych (21-23.10.2022) w Kaliszu przedstawiłam projekt *Słownika polskich kompozytorów i kompozytorek muzyki teatralnej*, a w ubiegłym roku powołałam zespół, który będzie pracował nad jego opracowaniem (zespół złożył także projekt grantowy w konkursie NPRH).

Od kilku lat moje poszukiwania badawcze związane z muzyką i teatrem koncentrują się również na **performatywności muzyki klasycznej** oraz **praktykach performatywnych współczesnych kompozytorów i kompozytorek**. Przedmiotem moich zainteresowań jest przede wszystkim nowy, eksperymentalny teatr muzyczny, który jest dziś zjawiskiem bardzo rozległym, a na skutek rewolucji cyfrowej i odrzucenia paradygmatu muzyki absolutnej (zob. Lehmann 2016), bardzo dynamicznie się rozwija. Tendencje, o których piszę, mają także związek ze zwrotem performatywnym w muzyce klasycznej, którego źródeł szukać należy w

działaniach kompozytorów związanych z ruchem Fluxus i awangardą muzyczną drugiej połowy XX wieku. Praktyki zachodnich kompozytorek i kompozytorów XXI wieku wydają się jeszcze silniej zakorzenione w teatrze – czerpią z teatralnych środków wyrazu, partycypacyjnych strategii budowania relacji z widzem i performatywnych modeli odbioru. W utworach tych widoczne jest także zainteresowanie ciałem i cielesnością, zarówno w aspekcie wykonawczym, jak i odbiorczym. Komponowanie jawi się tu zatem jako szerszy proces „instalowania” dźwięku w przestrzeni kulturowej, a także wydobywania performatywnego potencjału muzyki. Nurt ten bardzo silnie obecny jest również w polskiej muzyce współczesnej, choć często bywa pomijany przez muzykologów. Jedną z przyczyn marginalizowania wskazanych praktyk kompozytorskich może być konieczność włączenia do analizy narzędzi performatycznych i teatrologicznych. Od kilku lat staram się badać ten obszar, jednocześnie konfrontując dokonania polskich kompozytorów i kompozytorek z tendencjami rozwijanymi w innych kręgach zachodniej muzyki klasycznej. Moje dotychczasowe prace obejmują serię artykułów poświęconych performatywności muzyki, a także praktykom cielesnym i partycypacyjnym w obszarze Nowej Muzyki:

– Magdalena Figzał-Janikowska, *Dźwięk, ciało, maszyna*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2020, nr 155, ISSN 1233-0477.

– Magdalena Figzał-Janikowska, *Między ciałem a dźwiękiem: teatr Wojtka Blecharza*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2020, nr 160, DOI: 10.34762/0xfn-hz12. Wersja angielska: Magdalena Figzał-Janikowska, *Between Body and Sound: the Theatre of Wojtek Blecharz*, "Didaskalia. Gazeta Teatralna" (English Issue) 2021, nr 4, s. 141-166, DOI: 10.34762/3ca5-c903, ISSN 1233-0477.

– Magdalena Figzał-Janikowska, *Seeing Sound: Music Performativity in the Theatre of Georges Aperghis, Niels Rønsholdt and Wojtek Blecharz*, [w]: *Creating for the Stage and Other Spaces: Questioning Practices and Theories*, red. Guccini Gerardo, Longhi Claudio, Vianello Daniele, Editio da Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Bologna 2021, s. 663-673, ISBN 978-88-5497-071-7.

– Magdalena Figzał-Janikowska, *Poszerzanie pola*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021, nr 166, s. 320-330, ISSN 1233-0477.

– Magdalena Figzał-Janikowska, *Embodying Sound. The Spectator's Experience in Music Performances of Wojtek Blecharz*, [w:] *El Cuerpo Del Espectador / el Cuerpo Del Lector (presencias Reales Del Teatro y la Literatura)*, Peter Lang Publishing Group, red. Carlos Fernando Dimeo Álvarez i inni, Frankfurt a.M. 2022, s. 193-202, ISBN 978-3-631-86603-0.

– Magdalena Figzał-Janikowska, *Usłyszeć ciało, zobaczyć dźwięk*, „Didaskalia” 2023, nr 174, ISSN 1233-0477.

– Magdalena Figzał-Janikowska, *From New Tendencies to Polish Experimental Music Theatre*, “Magazin für freies Musiktheater” 2026, nr 3.

– Magdalena Figzał-Janikowska, *Performowanie literatury w utworach współczesnych polskich kompozytorów i kompozytorek*, „Academic Journal of Modern Philology” 2026, nr 29 [artykuł po pozytywnych recenzjach i opracowaniu redakcyjnym, przyjęty do druku].

Wyniki prowadzonych przeze mnie badań we wskazanym obszarze staram się regularnie prezentować i konsultować na ważnych konferencjach międzynarodowych i krajowych. W 2023 roku wzięłam udział w konferencji naukowej „Theatre Sound (as) Collaboration. Distributed Creations, Shared Agencies”, organizowanej przez Center for Advances Studies and Department of Theatre Studies na Uniwersytecie Ludwika i Maksymiliana w Monachium. Podczas konferencji wygłosiłam referat pt. „*Theatre of Composers*” – *New Practices on the Polish Theatre Stage*, w którym zwróciłam uwagę na istotność zjawiska, jakim jest polski eksperymentalny teatr muzyczny, tworzony przez kompozytorów i kompozytorki. W 2024 roku podczas 7th EASTAP Conference "Ecosystems of Theatre and Performance" organizowanej przez European Association for the Study of Theatre and Performance, zaprezentowałam w Institute of the Arts Barcelona referat pt. “*We're Here, We're Queer*” – *Contemporary Musical Performance and Gender Politics*, podejmując zagadnienie relacji płci, cielesności i polityki w performansach muzycznych współczesnych kompozytorów. Wątek ten będę rozwijać podczas tegorocznej odsłony IFTR World Congress (International Federation for Theatre Research), która odbędzie się w dniach 6–10 lipca 2026 roku w Melbourne w Australii (University of Melbourne). Mój referat pt. *Queering Classical Music: Between Sound, Body and Politics* zostanie zaprezentowany w pierwszej sesji panelowej organizowanej przez sekcję Music Theatre Group, do której należę. W tym roku wzięłam udział także w interdyscyplinarnej konferencji naukowej „Teatr i film. Metamorfozy” (16-17 kwietnia 2026) organizowanej przez IS PAN oraz Akademię Teatralną im. A. Zelwerowicza w Warszawie, podczas której wygłosiłam referat pt. „*Nieemożliwa polifonia*”. *O teatrze intermedialnym Georges’a Aperghisa*, wskazując na najważniejsze techniki i metody pracy z dźwiękiem stosowane przez kompozytora. Pośród wskazanych zagadnień za szczególnie istotny uważam obszar praktyk performatywnych polskich kompozytorów i kompozytorek, któremu to zagadnieniu poświęciłam wniosek grantowy złożony w konkursie SONATA Narodowego Centrum Nauki (projekt *Performative Practices in the Works of Polish Composers of 21st Century*).

4.3 Moja praca naukowa związana jest również z działalnością zespołu badawczego „**Archiwum – tekst – scena. Przestrzenie performatywne współczesnego teatru**”, funkcjonującego przy Instytucie Nauk o Kulturze Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Śląskiego. Od początku działalności zespołu (2021) pełnię funkcję jego liderki. Moim zadaniem jest koordynowanie prac zespołu, którego badania koncentrują się na analizie szeroko rozumianych praktyk performatywnych we współczesnym teatrze i performansie, w szczególności w odniesieniu do pracy z archiwum pojmowanym dwukierunkowo: jako zapis kulturowego dziedzictwa oraz jako aktualizujący się zbiór praktyk performatywnych. Efektem pierwszego etapu naszych prac było przygotowanie projektu grantowego *Teatr Śląski w archiwach i przekazach ustnych* (kierownik projektu: dr hab. Dorota Fox, prof. UŚ), który uzyskał dofinansowanie w konkursie Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki i obecnie jest realizowany (nr projektu: NPRH/DN/SP/0125/2024/14).

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

Począwszy od studiów doktoranckich podjętych przeze mnie w 2009 roku starałam się prowadzić aktywność naukową także poza macierzystą uczelnią, rozwijając warsztat badawczy i doświadczenia dydaktyczne. Ową aktywność chciałabym podzielić na trzy grupy działań naukowych: I. Rezydencje badawcze realizowane poza macierzystą uczelnią; II. Współpracę międzynarodową i upowszechnianie wyników badań za granicą; III. Współpracę z instytucjami kultury w zakresie upowszechniania wiedzy akademickiej.

I. Rezydencje badawcze realizowane poza macierzystą uczelnią:

W latach 2010-2011 byłam rezydentką programu badawczego „Performatyka i inne tańce” Otwartego Uniwersytetu Poszukiwań działającego przy Instytucie Grotowskiego we Wrocławiu. Jako członkini grupy projektowej przez cały rok akademicki brałam udział w seminariach naukowych, wykładach i warsztatach, których celem było podjęcie refleksji nad sposobami wykorzystania performatyki oraz estetyki performatywności jako metodologii w badaniach teatralnych. Bezpośrednim efektem mojej rezydencji była praca nad artykułem *Muzyka teatralna i jej wymiar performatywny*, którego założenia przedstawiłam najpierw podczas 4. Ogólnopolskiej Konferencji Estetycznej „Estetyka sztuk performatywnych” zorganizowanej przez Uniwersytet Jagielloński (21–23 maja 2012 roku), a następnie

opublikowałam w tomie pokonferencyjnym *Zwrot performatywny w estetyce*, pod red. Lilianny Bieszczad (Kraków 2013). W artykule przedstawiłam nową propozycję badania muzyki teatralnej, uwzględniającą postdramatyczną estetykę współczesnych przedstawień. Postulowany przeze mnie zwrot w stronę performatywności i związanej z nią emergencji znaczeń, a także propozycja odejścia od znakowego statusu dźwięku w teatrze, spotkały się z dużym zainteresowaniem badaczy. Opis proponowanej metodologii rozwinęłam następnie w książce *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym* (Katowice 2017).

W okresie od maja do grudnia 2018 roku byłam rezydentką programu badawczego „Dorman. Archiwum Otwarte” (Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, kierownik naukowy projektu: dr hab. Marzenna Wiśniewska, prof. UMK), w ramach którego badałam źródła muzyczności teatru Jana Dormana oraz muzyczne spektakle reżysera. Podczas kilkumiesięcznych kwerend studiowałam zachowane partytury muzyczne oraz archiwalia (scenariusze teatralne, artykuły i recenzje, „sklejki” i dzienniki Dormana, nagrania dźwiękowe), które umożliwić miały rekonstrukcję muzycznych inscenizacji reżysera oraz wskazanie ich najważniejszych tropów estetycznych. Efektem wnikliwej pracy archiwalnej było wygłoszenie referatu pt. *Muzyczne inscenizacje Jana Dormana* na Konferencji Naukowej „Teatr Jana Dormana. Poszukiwania – Inspiracje – Refleksje” w Instytucie Teatralnym w Warszawie (13-15 grudnia 2019) oraz opublikowanie artykułu *Od rytmizacji do oper i baletów: wokół muzycznych inscenizacji Jana Dormana* w „Pamiętniku Teatralnym” 2019, r. 68, z. 3/4.

W latach 2020 – 2022 byłam stypendystką programu badawczo-wydawniczego w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Stypendium otrzymałam w drodze wygranego konkursu (IV Konkurs Wydawniczy Instytutu Teatralnego) za przedstawiony projekt *Performanse plastyczne Władysława Hasióra*. Dwuletni program stypendialny umożliwił mi realizację kwerend naukowych, w tym badań terenowych w Polsce (Zakopane/ Kluszkowce/ Nowy Sącz) oraz kwerend bibliotecznych za granicą. Pośród pobytów studyjnych najważniejszy okazał się mój wyjazd do Szwecji (w lipcu 2021 roku) – odbyłam wówczas kwerendy terenowe w pobliżu kompozycji rzeźbiarskiej *Rydwan Skandynawski* w Södertälje oraz kwerendy biblioteczne w Södertälje Konstahall oraz w Moderna Museet w Sztokholmie. Zgromadzone materiały okazały się bezcenne dla moich badań – umożliwiły dogłębne przyjrzenie się procesowi powstawania rzeźby *Rydwan Skandynawski* oraz jej znaczeniom społecznym, tożsamościowym i integracyjnym. Zgromadzone dokumenty i relacje świadków pozwoliły też na przyjrzenie się performansom Hasióra realizowanym przy okazji jego wystaw w Södertälje i w Sztokholmie.

W ramach programu stypendialnego zrealizowałam też cykl wykładów w Instytucie Teatralnym, które prezentowały wyniki moich badań i dały początek poszczególnym rozdziałom mojej książki (*Performanse plastyczne Władysława Hasióra*, Wydawnictwo Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie, Warszawa 2024, ISBN 978-83-67682-48-0). Tytuły wykładów podaję w punkcie 4.1 niniejszego Autoreferatu. Wszystkie wykłady zostały zarejestrowane i są dostępne online na stronie Instytutu Teatralnego oraz w serwisach społecznościowych instytucji. Pozostałe publikacje będące wynikiem rezydencji:

- Magdalena Figzał-Janikowska, *Wokół rzeźb performatywnych Władysława Hasióra*, „Societas/ Communitas” 2022, nr 2 (34), s. 139-156, DOI: 10.55226/uw.S.-C.2022.34.2.2
- Magdalena Figzał-Janikowska, *Miejskie performanse Władysława Hasióra*, "Pamiętnik Teatralny" 2022, t. 71 (1), s. 11-32, DOI: 10.36744/pt.903.
- Magdalena Figzał-Janikowska, *Władysław Hasiór: od rzeźby do performansu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021, nr 165, s. 53-80, DOI: 10.34762/t100-bh02

II. Współpraca międzynarodowa i upowszechnianie wyników badań za granicą:

Od 2019 roku jestem członkinią EASTAP (European Association for the Study of Theatre and Performance). Stowarzyszenie zrzesza badaczy teatru i performansu z Europy, umożliwiając im wymianę naukową oraz inicjowanie wspólnych projektów. Co roku staram się uczestniczyć w konferencjach organizowanych przez EASTAP. Do tej pory uczestniczyłam w czterech sympozjach, podczas których miałam okazję wygłosić własne referaty, jak również prowadzić panele konferencyjne i towarzyszące im dyskusje. Poniżej przedstawiam zakres tematyczny poszczególnych konferencji oraz tytuły przygotowanych przeze mnie wystąpień:

- 3th EASTAP Conference „Creating for the Stage and other Spaces: Questioning Practices and Theories”, Bolonia, Włochy, 27–19 lutego 2020. Tytuł referatu: *Seeing Sound: Music Performativity in the Theatre of Georges Aperghis, Niels Rønsholdt and Wojtek Blecharz* (z powodu wybuchu pandemii zarząd stowarzyszenia podjął decyzję o odwołaniu spotkania stacjonarnego i przygotowaniu publikacji zawierającej rozszerzoną wersję zgłoszonych referatów – zob. publikacja *Creating for the Stage and Other Spaces: Questioning Practices and Theories* (szczegółowe dane bibliograficzne publikacji i mojego artykułu podaję w wykazie osiągnięć – załącznik nr 4)
- 4th EASTAP Conference “New Spectatorship in Post-Covid Times: Theatre and the Digital”, 23–24 września 2021, Faculty of Communication, Vilnius University, Wilno, Litwa. Tytuł referatu: *"Kantor is here": The Living Archive and Digital Strategies of Artist's Presentification*

– 5th EASTAP Conference „Theatrical Mind: Authorship, Staging and Beyond”, 23–27 maja 2022, Piccolo Teatro, Mediolan, Włochy. Tytuł referatu: *Theatrical Imagination of*

Władysław Hasior

– 7th EASTAP Conference “Ecosystems of Theatre and Performance”, 28 października – listopada 2024, Institute of the Arts Barcelona, Sitges, Hiszpania. Tytuł referatu: “*We're Here, We're Queer*” – *Contemporary Musical Performance and Gender Politics*

Od początku 2025 roku jestem też członkinią IFTR (International Federation for Theatre Research) i sekcji badawczej Music Theatre Working Group działającej w ramach federacji. W ramach corocznych kongresów IFTR grupa organizuje własne panele, które poświęcone są muzyce scenicznej i różnym form teatru muzycznego. W ramach tej współpracy w ubiegłym roku przygotowałam audiopaper (dla członków grupy), a następnie referat (dla szerszej publiczności) pt. *Subversiveness of Songs. The Case of Krzysztof Warlikowski's Performances*, poświęcony subwersywnej i kontrapunktowej funkcji songów w spektaklach Krzysztofa Warlikowskiego. Podczas tegorocznego kongresu w Melbourne (6-10 lipca 2026) zaprezentuję referat *Queering Classical Music: Between Sound, Body and Politics*, koncentrujący się na kompozycjach queerowych kompozytorów, których utwory w szczególny sposób eksplorują związek między ciałem, muzyką i politycznością. Nawiązując do moich wcześniejszych rozpoznań chciałabym ukazać queerową kompozycję jako rodzaj performatywnego manifestu.

W związku z intensywnym rozwojem moich badań nad performatywnością i relacyjnością współczesnej muzyki klasycznej oraz fenomenem teatru kompozytorów i kompozytorek, za istotne uznałam skonfrontowanie moich tez i metod badawczych ze stanowiskami innych badaczy zajmujących się podobnym obszarem praktyk artystycznych. W tym roku przystąpiłam do konkursu w ramach **programu NAWA Zawacka** (nabór zakończony 29 stycznia 2026 roku) i otrzymałam stypendium na miesięczny wyjazd badawczy do Pragi. W ramach stypendium realizować będę kwerendy badawcze w **Academy of Performing Arts – Theatre Faculty (DAMU)**, związane z moim projektem *Performative Practices of the 21st Century Composers*. Funkcję opiekuna naukowego podczas mojej wizyty studyjnej będzie pełnił prodziekan Wydziału Teatralnego DAMU prof. Lukáš Jiříčka. Poprowadzę także dwa wykłady gościnne oraz spotkania seminaryjne dla studentów. Potwierdzenie otrzymania stypendium oraz szczegółowy plan badawczy wyjazdu, dołączam do dokumentacji wykazu osiągnięć.

Pozostała aktywność naukowa na forum międzynarodowym:

1. Współpraca z mf:fm – Magazin für freies Musiktheater – na zaproszenie prof. Fabiana Czolbe z Hamburg University of Music and Drama. Przygotowanie numeru tematycznego magazynu poświęconego praktykom performatywnym polskich kompozytorów oraz zainicjowanie pracy nad wspólnym projektem grantowym (NAWA/DAAD)
2. Wykład gościnny *Władysław Hasior: Sculptor or Performer? Some Notes on Artist's Interdisciplinary and Participatory Practice* wygłoszony 2 grudnia 2023 roku w Teater Giljotin w Sztokholmie w Szwecji (wykład w j. angielskim) – na zaproszenie organizatorów wydarzenia „Kan konsten rädda världen?” Teater Albatross i Teater Giljotin
3. Wykład gościnny *Władysław Hasior's Banners* wygłoszony 8 maja 2025 roku w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (wykład w j. angielskim dla międzynarodowej publiczności) – na zaproszenie Pracowni Komunikacji Wizualnej na Wydziale Wzornictwa
4. Udział w International Conference “Cervantes, Shakespeare and The Golden Age of Drama”, 17-21 października 2016, Madryt, Hiszpania. Organizatorzy: Instituto de Teatro de Madrid (Facultad de Filología, UCM), Universidad Internacional de la Rioja (UNIR), Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD). Tytuł referatu: *The Circle of Outcasts: Krzysztof Warlikowski's 'African Tales by Shakespeare'*. Opublikowałam też artykuł o tym samym tytule w książce pokonferencyjnej (szczegółowe dane bibliograficzne zamieściłam w wykazie osiągnięć – załącznik nr 4, pkt 2.3).
5. Udział w dwóch międzynarodowych sesjach naukowych z cyklu „Theatricality – Antitheatricality” organizowanych przez prof. Carlosa Dimeo Alvareza z Uniwersytetu Bielsko-Bielskiego. Wygłoszone referaty i opublikowane artykuły: M. Figzał-Janikowska, *Embodying Sound. The Spectator's Experience in Music Performances of Wojtek Blecharz*, [w:] *El Cuerpo Del Espectador / el Cuerpo Del Lector (presencias Reales Del Teatro y la Literatura)*, red. Carlos Fernando Dimeo Álvarez i in., Peter Lang Publishing Group, Frankfurt a.M. 2022, s. 193-202, ISBN 978-3-631-86603-0 oraz M. Figzał-Janikowska, *Theatricality in Władysław Hasior's visual art*, [w:] *Theatricality and Anti-theatricality: Spaces of Reflection in Drama and Theatre*, red. Carlos Dimeo Álvarez, Aneta Głowacka, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2026, s. 45-53, ISBN 3631925468.
6. Prelekcje dla międzynarodowych grup akademickich na temat sztuki i teatru Tadeusza Kantora realizowane w latach 2014-2020 w Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka” w Krakowie (szczegóły współpracy podaję poniżej).

III. Współpraca z instytucjami kultury w zakresie upowszechniania wiedzy akademickiej:

W latach 2014-2020 współpracowałam z Ośrodkiem Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka” w Krakowie, gdzie przygotowywałam oprowadzenia po wystawach stałych i czasowych „Cricoteki”, a także prelekcje dla międzynarodowych grup akademickich poświęcone sztuce Tadeusza Kantora i działalności Teatru Cricot 2. W ramach współpracy z ośrodkiem prowadziłam też autorskie warsztaty edukacyjne dla różnych grup wiekowych, których celem było upowszechnianie wiedzy na temat twórczości Tadeusza Kantora, w szczególności na temat muzyczności jego teatru – programy „Muzyczne klisze pamięci” (2017) oraz „Muzyczne źródła pamięci” (2020). Prowadzone warsztaty stały się punktem wyjścia do przygotowania obszernego audio-wykładu *Muzyczne źródła pamięci* poświęconego muzyce w Teatrze Śmierci Tadeusza Kantora i udostępnionego publiczności przez Cricotekę (2020).

W latach 2016-2018 współpracowałam z Instytutem Muzyki i Tańca w Warszawie (obecnie Narodowy Instytut Muzyki i Tańca). Na zlecenie instytucji przygotowywałam raporty o stanie polskiej muzyki teatralnej (artykuł *Polska muzyka teatralna w 2015 roku*, Serwis Internetowy Instytutu Muzyki i Tańca „muzykaPOLSKA”, 2016, s. 1-5 oraz artykuł *Polska muzyka teatralna 2016*, Serwis Internetowy Instytutu Muzyki i Tańca „muzykaPOLSKA”, 2017, s. 1-5.). W 2017 roku podczas III Konwencji Muzyki Polskiej (organizowanej przez IMiT) byłam pomysłodawczynią i moderatorką panelu poświęconego polskiej muzyce teatralnej, w którym udział wzięli reprezentanci środowiska: Tomasz Cyz krytyk muzyczny), Piotr Klimek (kompozytor), Zbigniew Szumski (dyrektor Teatru Cinema i festiwalu Muzyki Teatralnej działającego w latach 2007-2016). Celem spotkania było zebranie wniosków na temat stanu polskiej muzyki teatralnej, sytuacji kompozytorów i kompozytorek, wypracowanie strategii promocji tej sfery twórczości oraz przygotowanie rekomendacji dla MKiDN. Przygotowany przeze mnie raport dołączam do zbioru materiałów dokumentujących mój dorobek (zob. *Muzyka teatralna w Polsce*, Warszawa 2017 – załącznik nr 4, pkt 2.6).

W latach 2018–2022 współpracowałam z Krakowskim Forum Kultury współrealizując projekt „Muzyczny ślad Krakowa” poświęcony polskiej muzyce teatralnej i kompozytorom związanym z Krakowem. O projekcie wspomniałam już w pkt 4. Autoreferatu. Jako redaktorka merytoryczna projektu byłam odpowiedzialna za przeprowadzenie licznych kwerend archiwalnych, mających na celu odnalezienie cennych partytur muzycznych powstałych dla teatrów. Dzięki kwerendom udało mi się odnaleźć zaginione partytury muzyczne Krzysztofa Pendereckiego z okresu jego współpracy z teatrami dramatycznymi i lalkowymi (stały się one podstawą do realizacji płyty *Krzysztof Penderecki*.

Muzyka teatralna i filmowa, wytwórnia DUX, 2021 oraz pretekstem do napisania mojego artykułu *Z muzycznej historii polskiego teatru lalek*, „Teatr Lalek” 2022). W ramach projektu przygotowałam teksty do wydawnictw płytowych z muzyką teatralną Stanisława Radwana (*Stanisław Radwan. Muzyka teatralna i filmowa*, wytwórnia DUX, 2019), Krzysztofa Pendereckiego i Andrzeja Zaryckiego (*Andrzej Zarycki. Muzyka teatralna i filmowa*, wytwórnia DUX, 2022. Spis tekstów w języku polskim i angielskim przedstawiam w wykazie osiągnięć (załącznik nr 4 – pkt 2.8). Opracowałam też ponad trzydzieści haseł słownikowych związanych z wybranymi utworami muzyki teatralnej (www.muzycznyslady.cfolks.com).

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

Jako pracowniczka badawczo-dydaktyczna (a wcześniej doktorantka) Instytutu Nauk o Kulturze Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Śląskiego od 2010 roku prowadzę zajęcia konwersatoryjne i warsztatowe ze studentami i studentkami, a od 2016 roku (po uzyskaniu stopnia doktora) także wykłady. Zajęcia dydaktyczne w Instytucie Nauk o Kulturze prowadzę na dwóch kierunkach: **kulturoznawstwo** i **kultury mediów**. Wśród prowadzonych przeze mnie kursów znalazły się takie przedmioty jak: Historia teatru powszechnego, Główne kierunki teatru światowego, Teatr XX wieku, Teatr w kulturze, Współczesny teatr polski, Antropologia widowisk, Wybrane konwencje teatru światowego, Dramat XX i XXI wieku, Metodologia badań teatrologicznych (wykład), Praktyki performatywne (wykład), Sztuka cytatu, Wprowadzenie do nauk o sztukach widowiskowych, Wstęp do nauki o teatrze, Formy widowisk kulturowych (wykład), Organizacja życia teatralnego, Teatr europejski epoki nowożytnej, Antropologia widza, Dramatyzacje życia publicznego, Warsztaty recenzentkie. Ważną grupę modułów, które chciałabym wyodrębnić stanowią prowadzone przeze mnie przedmioty związane z muzycznością i kulturą dźwiękową: Gatunki widowisk muzycznych (wykład), Muzyka w świecie widowisk, Muzyka popularna, Audialność, Zajęcia autorskie (poświęcone muzyce teatralnej). Ze względu na moje zainteresowania intermedialne w ostatnich latach stałymi kursami w mojej siatce godzin dydaktycznych są także przedmioty: Teatr i nowe media, Media i sztuki widowiskowe, Media i studia genderowe, Warsztaty krytyki mediów. Regularnie prowadzę seminaria licencjackie na obu wskazanych kierunkach. Prowadziłam także seminarium magisterskie oraz tutoring ekspercki. Przez kilka lat pełniłam też funkcję tutora wspomagającego w Szkole Doktorskiej UŚ.

Poza zajęciami dydaktycznymi w macierzystej jednostce od 2024 roku prowadzę także wykłady i ćwiczenia z Wybranych kierunków teatru światowego na kierunku **animacja**

społeczno-kulturalna z edukacją kulturalną na Wydziale Sztuki i Nauk o Edukacji Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie. W pracy z osobami studiującymi stawiam na łączenie teorii z jej praktycznym zastosowaniem. Stąd efektem wielu prowadzonych przeze mnie kursów są projekty studenckie („Dźwiękowa mapa kampusu – spacer performatywny” z wykorzystaniem aplikacji Echoes; wystawa esejów dźwiękowych na Wydziale Humanistycznym; wreszcie nagrania terenowe stanowiące efekt praktyki *deep listening*). Regularnie podejmuję współpracę ze studentami i studentkami w ramach corocznego festiwalu „Otwarta Kultura. Dnia kulturoznawstwa i kultur mediów”, najczęściej angażując się w projekty dźwiękowo-muzyczne (np. projekt *Wykonywać, interpretować, aranżować, czyli o tym, co ożywia muzykę*, w którym pełniłam rolę akompaniarki-pianistki).

Popularyzacją nauki zajmuję się także poza uczelnią. Jednym z najważniejszych dla mnie działań w tym zakresie jest projekt „Muzyczny ślad Krakowa”, który szczegółowo opisałam w poprzednim punkcie. Upowszechnianie wiedzy na temat polskiej muzyki teatralnej, dbanie o utrwalenie tego dorobku i czynienie go widzialnym, postrzegam nie tylko jako wyzwanie naukowe, ale też społeczno-kulturalną misję. Z podobnym zaangażowaniem podchodziłam do warsztatów, oprowadzeń i prelekcji akademickich prowadzonych w Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka” w Krakowie. Współpraca z „Cricoteką” pozwoliła mi łączyć naukowe zainteresowania z możliwością dzielenia się wiedzą oraz dostosowywaniem kanałów przekazu do wymogów audytorium (w „Cricotece” prowadziłam też oprowadzenia „dźwiękowe” dla osób niewidomych i słabowidzących). Podsumowaniem moich pedagogicznych praktyk podczas współpracy z krakowskim Ośrodkiem było stworzenie autorskiego przewodnika *Spacerownik. Kraków Tadeusza Kantora* (Wydawnictwo „Cricoteki” 2018) oraz jego anglojęzycznej wersji (*A walking Guide. Cracow of Tadeusz Kantor*, Wydawnictwo „Cricoteki” 2020). Spacerownik został pomyślany jako mapa i propozycja trasy śladami Tadeusza Kantora i miejsc związanych z jego działalnością. Publikacja zachęca nie tylko do odkrywania obiektów ważnych dla polskiej sztuki i tożsamości kulturowej, ale też do aktywnego spędzania czasu: wykonywania prostych aktywności ruchowych, kolekcjonowania skojarzeń, obrazów i „pamiątek” znalezionych podczas wędrówki.

Za istotny wkład w popularyzację nauki i praktyk pedagogicznych uważam też moją współpracę z Laboratorium Pedagogiki Teatru funkcjonującym przy Teatrze Zagłębia w Sosnowcu pod kierunkiem dr Iwony Woźniak. W ramach programu „Edukacja Kulturalna” MKiDN i na zaproszenie kierowniczkii Laboratorium Pedagogiki Teatru w kwietniu 2025 roku podjęłam pracę nad redakcją książki gromadzącej głosy praktyków i teoretyków pedagogiki teatru. Moim zadaniem było nawiązanie merytorycznego dialogu z autorkami i autorami

tekstów i skomponowanie wielogłosowej narracji na temat najważniejszych zagadnień dotyczących edukacji kulturowej wywodzącej się z teatru i praktyk performatywnych. Sama zajęłam w tej propozycji głos na temat performatywnej edukacji muzycznej. Efektem kilkumiesięcznej pracy konsultacyjnej i redakcyjnej jest przygotowana do druku publikacja *Laboratorium Pedagogiki Teatru – praktyki, metody, konteksty* (obecnie w opracowaniu wydawniczym, po recenzji), która ukaze się jesienią nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego.

Na zakończenie tej części autoreferatu pragnę poświęcić kilka słów mojej pracy organizacyjnej na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Obecnie pełnię funkcję członka Rady Naukowej Instytutu Nauk o Kulturze powołanego na podstawie dorobku naukowego (kadencja 2022–2026). Wielokrotnie pełniłam funkcję opiekuna roku studenckiego, byłam członkiem komisji rekrutacyjnych na studia I i II stopnia, członkiem zespołu ds. ankietyzacji studentów, a także członkiem komisji weryfikującej sylabusy. W latach 2016–2018 oraz w latach 2020–2022 pełniłam funkcję opiekuna naukowego Koła Naukowego Teatrológów UŚ. W latach 2010–2011 byłam opiekunem naukowym Koła Naukowego Kultury Muzycznej UŚ.

Od 2021 roku jestem liderką zespołu badawczego „Archiwum – tekst – scena. Przestrzenie performatywne współczesnego teatru” działającego w Instytucie Nauk o Kulturze UŚ, w skład którego wchodzi: dr hab. Dorota Fox, prof. UŚ; dr hab. Ewa Dąbek-Derda, prof. UŚ; dr hab. Beata Popczyk-Szczęsna, prof. UŚ oraz dr Aneta Głowacka, prof. UŚ. W latach 2015–2020 byłam członkiem zespołu badawczego „Theatrum” pod kierownictwem prof. dr hab. Agnieszki Pośpiech i dr hab. Eugenii Sojki działającego w Instytucie Kultury i Literatur Anglojęzycznych UŚ. Byłam współorganizatorką kilku konferencji naukowych, pełniąc funkcję członka ich komitetów naukowych i organizacyjnych: Ogólnopolska Konferencja Naukowa „Dramat i doświadczenie” (Uniwersytet Śląski w Katowicach, 21-23 maja 2012 r.), Ogólnopolska Konferencja Naukowa „Pisanie dla sceny – narracja współczesnego teatru” (Uniwersytet Śląski, 18-19 maja 2017 r.), Ogólnopolska Konferencja Naukowa „Po Wyspiańskim?” (Teatr Śląski im. St. Wyspiańskiego w Katowicach, 30.11-2.12.2022 r.).

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

Poza wskazanymi wyżej elementami mojego dorobku naukowego pragnę zwrócić uwagę na moją działalność recenzencką, którą zajmuję się od 2009 roku. Jako krytyczka teatralna współpracowałam z Kwartalnikiem Kulturalnym „Opcje”, Miesięcznikiem Społeczno-Kulturalnym „Śląsk”, „Gazetą Teatralną. Didaskalia”, Miesięcznikiem „Teatr”, Kwartalnikiem

Teatralnym „Nietakt”, portalem „teatralny.pl” oraz Dwutygodnikiem Kulturalnym „ArtPapier”, w którym od 2018 roku pełnię funkcję redaktorki działu teatralnego. Moja pozanaukowa działalność obejmuje także współpracę kuratorską z artystką wizualną dr Ewą Marią-Śmigielską (ASP w Warszawie) – twórczynią instalacji dźwiękowych, takich jak *Wobec* (2018), *Follow the Dragon* (2021), *Phoenix Mantra* (2023, 2024). Jestem autorką tekstów kuratorskich do wystaw artystki, która w swych pracach eksploruje związki między materią rzeźbiarską a dźwiękiem (teksty kuratorskie dołączam do dokumentacji dorobku).

Pragnę również nadmienić, że w okresie po uzyskaniu stopnia doktora miałam dwie udokumentowane roczne przerwy w pracy, będące wynikiem przybywania na urlopach macierzyńskich (od sierpnia 2018 roku do sierpnia 2019 roku oraz od lutego 2023 roku do lutego 2024 roku). Mimo urlopów starałam się kontynuować aktywność naukową w możliwym do wykonania zakresie.

Bibliografia:

Auslander Philip, *The Performativity of Performance Documentation*, „PAJ: A Journal of Performance and Art” 2006, vol. 28, no. 3.

Figzał-Janikowska, *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017.

Hantelmann Dorothea von, *The Experiential Turn*, [w:] *On Performativity*, red. Elizabeth Carpenter, Living Collections Catalogue, t. 1, Walker Art Center, Minneapolis 2014.

Jackson Shannon, *Performativity and Its Addressee*, [w:] *On Performativity*, red. Elizabeth Carpenter, Living Collections Catalogue, t. 1, Walker Art Center, Minneapolis 2014.

Jones Amelia, „*Presence*” in *Absentia: Experiencing Performance as Documentation*, „Art Journal” 1997, vol. 56, no. 4.

Kwon Miwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge 2002.

Lehmann Harry, *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*, przeł. Monika Pasiecznik, Fundacja Bęc zmiana, Warszawa 2016.

Schneider Rebecca, *Pozostaje performans*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2020.

.....
(podpis wnioskodawcy)