

Autoreferat

1. Imię i nazwisko: Weronika Szczawińska
2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe lub artystyczne – z podaniem podmiotu nadającego stopień, roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej.

2014 - stopień naukowy doktora nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o sztuce, nadany uchwałą Rady Naukowej Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk z dnia 18 grudnia 2014 roku, na podstawie rozprawy *Strategie reprezentacji pamięci w polskim teatrze przełomu XX i XXI wieku* stworzonej pod opieką promotorską prof. dr hab. Krystyny Duniec. Doktorat wyróżniony specjalną pochwałą Rady Naukowej ISPAN.

2006 - dyplom ukończenia jednolitych studiów magisterskich na kierunku Kulturoznawstwo w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych, dokument wydany przez Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, dyplom *summa cum laude*. Promotor pracy magisterskiej: prof. dr hab. Leszek Kolankiewicz.

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

Zatrudnienie w Teatrze Powszechnym w Łodzi w okresie od dnia 01.09.2012 do dnia 31.08.2014 w niepełnym wymiarze czasu pracy 1/2 etatu na stanowisku Reżyserki.

Od 01.10.2019 adiunkt na kierunku Wiedza o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie.

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.

Osiągnięcie, które chciałabym tu przedstawić, to reżyseria spektakli *Po prostu* (Instytut Sztuk Performatywnych, 2019) i *Onko* (TR Warszawa, 2021). Zdecydowałam się zaprezentować te przedstawienia razem, ponieważ traktuję je jako dwie odsłony spójnego projektu, związanego z artystycznym namysłem nad prezentacją wątków biograficznych i autobiograficznych w teatrze. Ponadto, spektakle owe, jak i praca nad nimi, skupiają w sobie niektóre z najważniejszych kierunków mojej praktyki rozwijanej w ostatnich latach.

Instytucjonalny kontekst ich powstania przywołuje również rozmaite drogi, jakie obrałam w swojej reżyserskiej działalności. *Onko* zostało zrealizowane na zaproszenie jednej z najważniejszych scen w kraju i wpisuje się w nurt mojej współpracy z teatrami repertuarowymi całej Polski. *Po prostu* wyprodukował natomiast Instytut Sztuk Performatywnych - fundacja, którą współtworzę, prowadzona przez teatralnych profesjonalistów dążących do wypracowania alternatywnych modeli produkcji scenicznej (spektakl miał swoją premierę na deskach Komuny Warszawa, prezentowany był gościnnie w warszawskim Teatrze Powszechnym, a obecnie grany bywa w siedzibie InSzPer, stanowiącej część Powszechnego). Jako reżyserka staram się kontynuować tradycje polskiego teatru publicznego, a jednocześnie poszerzać pole rodzimej sztuki teatralnej o nowe strategie instytucjonalne i produkcyjne.

Chociaż osiągnięciem, jakie zgłaszam w niniejszym autoreferacie, jest reżyseria, chciałabym dodatkowo zaznaczyć, że tworząc wskazane tu przedstawienia pełniłam kilka funkcji. Byłam odpowiedzialna za adaptację tekstu *Po prostu* i współautorstwo scenariusza *Onko* (napisanego razem z Sebastianem Pawlakiem i Piotrem Wawrem juniorem); w tym drugim przedstawieniu występuję również na scenie. Obydwa spektakle mają głęboko autorski charakter, rozwijający pewne charakterystyczne cechy mojego stylu teatralnego, jak np. minimalizm inscenizacyjny czy też skupienie na specyficznie teatralnych, „analogowych” środkach wyrazu.

Pomimo tematycznej i koncepcyjnej zbieżności, którą opiszę poniżej, *Po prostu* i *Onko* obrazują odmienne, a konsekwentnie obecne w mojej praktyce, strategie podejścia do teatru w jego wymiarze tekstualnym. *Po prostu* jest realizacją dramatu innego autora,

działaniem w obrębie dramaturgii współczesnej (utwór opublikowano w miesięczniku „Dialog” z czerwca 2019). Moim priorytetem było tu wyeksponowanie historii, która - choć toczy się meandrycznie, achronologicznie - ma charakter fabularny. Chciałam w ten sposób stworzyć swoją odmianę „teatru opowieści”, przeprowadzoną za pomocą bliskich mi środków scenicznych. Z kolei *Onko* oparte jest na współtworzonym przeze mnie scenariuszu pisanym na potrzeby konkretnego spektaklu, zakorzenionym w doświadczeniu jego autorów, odległym od zasady fabularnej - dostosowanym do kreowanych przeze mnie sytuacji scenicznych, rządzonych zasadami tematycznych asocjacji. Obydwa spektakle oparte są na tekście, jednak pozycjonują się wobec niego w zupełnie inny sposób, prezentując różnorodne narzędzia, jakimi posługuję się w pracy teatralnej.

Przedstawienia te stanowią też wyraz mojej fascynacji przeplataniem się prawdy i kreacyjności w sztuce. Stanowią także próbę stworzenia autorskiego, teatralnego odpowiednika zjawiska, które od dawna śledzę w literaturze: nurtu określanego czasem jako auto-fikcja, czerpiącego z życia autorek i autorów, którzy jednak poddają materiał wyjściowy artystycznym zabiegom, oddalając się od literatury faktu (jako inspiracje mogłabym tu wymienić chociażby utwory Maggie Nelson, Marguerite Duras, Annie Ernaux, Tove Ditlevsen czy Edouarda Louisa). Gry z biografią podejmowałam w swojej pracy artystycznej już wcześniej, jednak najczęściej były to próby odnoszące się do życiorysów wielkich postaci kultury (Lidii Zamkow, Konrada Swinarskiego, Marii Komornickiej/Piotra Własta), bazujące na pracy z archiwami. *Po prostu* i *Onko* stawiają sprawy radykalniej: intensywnie i otwarcie czerpią z materiału biograficznego artystów pracujących nad spektaklem.

Po prostu oparte jest na sztuce Piotra Wawra seniora, który również występuje w tym przedstawieniu jako aktor. Autor wraca w swoim tekście do wydarzeń z początku lat osiemdziesiątych, kiedy to w wyniku błędu lekarskiego, popełnionego podczas akcji porodowej, zmarła jego żona Ania. Utwór, pisany z perspektywy sześćdziesięcioletniego mężczyzny, jest osadzoną w prawdziwych wydarzeniach grą ze wspomnieniami: mówi on, że „nie opowie swojej historii taką, jaką była, ale jaką ją zapamiętał”. Tekst *Po prostu* składa się z obszernych monologów Piotra (w których relacjonuje istotne dla niego wydarzenia: odwiedziny w szpitalu u pogrążonej w przedśmiertnej śpiączce Ani, historię małżeństwa, opiekę nad nowo urodzonym synem, brutalne odrzucenie ze strony wszystkich instytucji, które powinny mu nieść pomoc etc) oraz krótkich scen z udziałem lekarzy i pielęgniarki,

wyobrażonych przez autora. *Onko* z kolei bazuje na autobiograficznym archiwum dwojakiego rodzaju: jego podstawą stało się moje doświadczenie jako pacjentki onkologicznej, scenariusz spektaklu obejmuje natomiast jeszcze jedną linię tematyczną, czerpiącą z biografii występującego w przedstawieniu aktora Sebastiana Pawlaka. Linia Sebastiana, związana z jego historią zawodową, stanowi szczególne odniesienie do własnego „życia w sztuce”. Połączenie tych dwóch wątków objaśnię w toku dalszego wywodu.

Po prostu i *Onko* uważam za w pełni wyartykułowaną, praktyczną realizację przekonania, które najsilniej organizuje moją pracę - przekonania, że w sztuce teatru „publiczne” i „prywatne” są ze sobą nieodłącznie splecione. Być może jest to wynikiem mojej uniwersyteckiej formacji jako kulturoznawczyni: najbardziej interesuje mnie ten moment, w którym to, co zdaje się najbardziej intymnym czy osobistym, zazębia się z wytworzonymi na gruncie społecznym systemami przekonań i praktyk. W tym sensie każda historia jest prywatna i publiczna zarazem, opowiada o człowieku i społeczeństwie, a każde ciało ma charakter ciała realnego, biologicznego, i społecznego - bo poddanego treningowi czy formatowaniu przez systemy wspólnych przekonań czy nakazów. W biograficznych historiach nie interesuje mnie aspekt konfesyjny czy też podbijający przekonanie o jednostkowej wyjątkowości. Traktuję je jako idealne narzędzie do uchwycenia kontaktu z widzem, zaprezentowania na konkretnym, a więc dotkliwym, przykładzie jakiegoś społecznie palącego problemu czy fenomenu. Bardzo interesuje mnie sztuka, która używa radykalnie osobistych treści do formułowania komunikatów istotnych społecznie, politycznie. Sztuka, w której bezczelność i eksces osobistego wyznania towarzyszą realizacji misji publicznej.

Pracując nad *Po prostu* zwracałam uwagę nie tylko na osobisty wymiar historii Piotra, ale na opowieść o człowieku, którego zawiodły wszystkie instytucje. Oczywiście, zapisana przez autora historia rozgrywa się w czasach PRL-u i stanowi, na pewnym poziomie, zapis rozkładu struktur opresyjnego państwa. Jednak starałam się prowadzić spektakl tak, aby stanowił też pewne lustro dla czasów dzisiejszych, charakteryzujących się potężnym brakiem zaufania do instytucji wspólnych, jak opieka zdrowotna, instytucje prawne i opiekuńcze etc. Historia człowieka oszukiwanego przez lekarzy, pobitego przez milicjantów, pozostawionego samemu sobie i samotnie dochodzącego sprawiedliwości, rezonuje silnie w dzisiejszych czasach, o czym przekonuję się za każdym razem podczas spotkań z widzami. *Onko* z kolei kontynuuje wątek bezduszności instytucji i stawia pytania o społeczny wymiar empatii.

Chodzi tu, ponownie, o system opieki zdrowotnej, ale też instytucje sztuki. Jednak zasób tego, co wspólne, na którym najsilniej działamy w *Onko*, związany jest z potężnym kompleksem społecznych wyobrażeń, które w niewidzialny sposób organizują nasze życie.

Teatr jest miejscem wspólnej rozmowy o rzeczach wspólnych - lecz pracując nad obydwoma przedstawieniami musiałam brać pod uwagę kluczowy tu wymiar osobisty, który z jednej strony legitymizował nasze opowieści, a z drugiej - stanowił spore wyzwanie etyczne. Tworząc *Po prostu* i *Onko* zastanawiałam się, jak pracować nad tak trudnymi i osobistymi tematami w sposób bezpieczny, respektujący higienę pracy: jak stworzyć spektakl łamiący społeczne tabu, ale nieprowadzący do niebezpiecznej transgresji u osób (w tym - mnie samej) dzielących się swoją historią. Poruszam ten wątek, ponieważ tak sformułowane pytanie stało się kluczowe dla artystycznych, rzemieślniczych, strukturalnych decyzji, które podjęłam jako reżyserka - i które pozwolą mi tu lepiej przybliżyć obydwie spektakle. Przedstawienia te łączy bowiem fakt, że fikcja i fikcjonalizujące strategie artystyczne służą zabezpieczeniu przed psychicznym urazem i re-traumatyzacją, a jednocześnie wzmocnieniu kontaktu z widownią.

Podstawowe wyzwanie, przed jakim stanęłam reżyserując *Po prostu*, to zaprojektowanie takiej sytuacji, w której praca na trudnym materiale autobiograficznym stałaby się bezpieczna dla aktora. Piotr Wawer senior napisał swoją sztukę z myślą o monodramie: chciał grać rolę Piotra, czyli siebie, a sceny z udziałem innych osób zrealizować w konwencji teatru radiowego. Kiedy zaproponował mi pracę nad tym materiałem, ja z kolei zwróciłam się do niego z prośbą o zgodę na radykalne przeformułowanie koncepcji i adaptację tekstu. Zaproponowałam włączenie do spektaklu drugiego aktora, którego obecność stałaby się wsparciem dla Piotra, a jednocześnie podbiła frapujący mnie pamięciowy wymiar tej opowieści, zdejmując też z Wawra seniora ciężar „dawania świadectwa” własnej historii. Za przyzwoleniem autora zaprojektowałam spektakl w taki sposób, aby jego centralnym motorem scenicznym stała się relacja pomiędzy dwoma aktorami, kluczowym zabiegiem czyniąc nie tylko samą opowieść, ale, zbieżne z ruchem pamięci, sceniczne sposoby jej wytwarzania.

Po prostu opiera się więc na napięciu, którego źródłem jest współbycie aktorów, Piotra Wawra seniora i Łukasza Stawarczyka (wybitnego aktora młodszego pokolenia, obecnie w zespole Narodowego Starego Teatru w Krakowie). Stawarczykowi powierzyłam

większość tekstów postaci Piotra, podczas gdy Wawer senior, chociaż wciąż odgrywa rolę samego siebie, przejął też funkcję kreowania sytuacji pobocznych (z udziałem lekarzy, pielęgniarek etc). W toku improwizacji aktorskich, część monologów zamieniłam na dialogi. Uzyskana sytuacja sceniczna tworzona jest przez dwóch Piotrów: starszy przygląda się młodszemu, jak gdyby przypatrując się powstającej na jego oczach opowieści; Piotr z roku 2019 współlistnieje z Piotrem z początku lata osiemdziesiątych.

Współbycie dwóch Piotrów ma też swoje stricte teatralne konsekwencje. Chciałam, aby w *Po prostu* teatr nieustannie ustanawiał się i rozpadał, był jak gdyby nieustanną próbą, przymiarkami do inscenizacji pamięciowego zdarzenia, którego tragizm wydawał mi się narażony na ciągle zagrożenie ze strony konwencjonalnych sposobów inscenizacji. Pamięć i teatr sam w sobie to również tematy często podnoszone w mojej pracy reżyserskiej, a gra pomiędzy Wawrem i Stawarczykiem ma też swój meta-teatralny charakter. Przedstawienie to jest pomyślane jako koncert dwóch aktorskich stylów: opartego na klasycznym, wcieleniowym rzemiośle stylu Piotra Wawra seniora i post-brechtowskich narzędziach preferowanych przez Łukasza Stawarczyka. Różnica pokoleniowa, różnica ekspresji, pomaga wyeksponować łączące ich na scenie skomplikowane relacje, dynamikę władzy i podległości. Zabawa aktorskim stylem i konwencjami służy więc postawieniu pytań o granice zawłaszczania (również przez sztukę) cudzej opowieści - ale też o granice auto-inscenizacji. Użyte w spektaklu zabiegi, np. śpiew, powtórzenia, nagłe zmiany konwencji czy też silna stylizacja, podbijają też temat przyglądania się własnej historii z boku, jak gdyby z pozycji bezsilnego widza - a jednocześnie mają stać się swoistym zaworem bezpieczeństwa dla wykonawców. Dodatkowo, obecność dwóch aktorów na scenie tworzy poboczną, acz istotną linię spektaklu: performatywną dyskusję o męskości, jej modelach i wyobrażeniach, generacyjnych różnicach.

Koncepcja przestrzenno-wizualna, wypracowana wraz ze scenografką Martą Szypulską, wprowadza dodatkowe wątki. Całość spektaklu rozgrywa się w kręgu wyznaczonym przez krzesła - siedzą na nich aktorzy i widzowie. Zależało mi przede wszystkim na zaprojektowaniu sytuacji, która wzmacniałaby kameralność opowieści, podbijała bliski kontakt z widzami, ale też budowała pewne poczucie trudnej wspólnoty - układ ten może budzić skojarzenia z terapią grupową czy spotkaniem we wspólnej sprawie. Z kolei kostiumy, ostentacyjnie teatralne, staromodne, oderwane od wszelkich społecznych

realiów prezentowanej historii, miały podbijać nie tylko wątek teatralnej zabawy, ale przede wszystkim wzmacniać temat performatywności życiowych ról - Piotr obsadzony jest przez los w niechcianej roli bohatera tragicznego. Wizualna strona przedstawienia stawia też pewne pytania o granice reprezentacji w teatrze, o to, jak konwencje teatralne są w stanie poradzić sobie z tematami takimi, jak żałoba.

Interesuje mnie moment, w którym teatr załamuje się pod ciężarem trudnego doświadczenia: dlatego finał spektaklu to nagranie płynące z podręcznego głośnika uruchamianego przez Piotra Wawra seniora. Tekst, relacjonujący najtrudniejsze momenty historii (zmagania z wymiarem sprawiedliwości, śmierć Ani, wizyta w prosektorium, pogrzeb), a wreszcie stopniowe wyjście z żałoby, czyta syna autora, Piotr Wawer junior (również aktor i dramaturg, mój stały współpracownik), podczas gdy obecni na scenie aktorzy już tylko towarzyszą widzom w przeżywaniu opowieści. Jako reżyserka staram się unikać pornografizacji lub sentymentalizacji cierpienia - zależy mi jednak na intensywnym kontakcie z widownią. W tym przypadku kontakt ten miał być wzmocniony szczególnym układem przestrzeni oraz zastosowanymi pod koniec środkami audialnymi, które pozwalają dokonać się scenicznej pracy żałoby. Takie projektowanie spektakli, opartych na wyrazistym, angażującym widownię koncepcie, tworzenie teatru doświadczenia, a nie reprezentacji, jest obecnie jednym z głównych obszarów mojego namysłu teatralnego.

Geneza struktury *Onko* również związana jest z próbą znalezienia bezpiecznej sytuacji, w ramach której upublicznieniu mogłoby podlegać moje doświadczenie (a także doświadczenie aktora Sebastiana Pawlaka). Od 2018 roku jestem pacjentką onkologiczną, która usłyszała diagnozę „rak piersi” i przeszła inwazyjne leczenie. Ogólna struktura *Onko* jest, mówiąc w pewnym uproszczeniu, oparta na wywiedzionej z mojego doświadczenia psychicznej drodze: od szoku diagnozy, przez zderzenie z nieczułością systemu opieki zdrowotnej, lęk i wyparcie, irytację z powodu bycia wciskaną w gotowe, społeczne scenariusze „pacjenckie”, po bunt i próbę znalezienia własnego sposobu na uporanie się z nową rolą. Konstytutywne jest tu napięcie pomiędzy utrwalonymi w kulturze sposobami reprezentacji osób chorujących na raka, a postulowanym przeze mnie podmiotowym podejściem - które przekształca język teatralny w autorską żonglerkę stylami i gatunkami.

Podobnie jak w *Po prostu*, kluczowe dla struktury przedstawienia okazały się przemyślenia i decyzje obsadowe. Tak, jak opisywany powyżej spektakl opiera się na

teatralnym napięciu pomiędzy Stawarczykiem, a Wawrem seniorem, tak *Onko* ufundowane jest na kolejnym teatralnym duecie. Role są tu jednak rozłożone nierównomiernie: główny nacisk położony został na działania aktora TR, Sebastiana Pawlaka, podczas gdy moja amatorska obecność sceniczna służy raczej ustanowieniu pewnej ramy sytuacyjnej.

Obydwa opisywane przedstawienia rządzą się zasadą obsadzenia w niechcianej roli życiowej - tam: bohatera tragicznego, tu: chorej. Jest to związane z moim rozpoznaniem towarzyszącym diagnozie nowotworowej, która ma tyleż wspólnego z biologią, co z kulturą. Otrzymując diagnozę, przyjmuje się niechcianą, a napisaną przez społeczeństwo rolę „pacjentki onkologicznej”, a z nią cały zestaw zachowań, wyobrażeń i fantazmatów. Wejście w sferę onkologiczną oznacza uruchomienie szczególnego teatru, wymusza rodzaj tożsamościowej wywrotki: wejście w rolę „chorej”, „chorej na raka”, „pacjentki” („pacjentki z rakiem piersi”, co jest w ogóle osobną kategorią, bo silnie genderowo naznaczoną).

Onko czerpie z tych performatywnych mechanizmów nieadekwatnej roli także na poziomie literalnym: rolę chorej reżyserki odgrywa na scenie aktor, podczas gdy reżyserka, wbrew zwyczajom, zajmuje również miejsce na scenie. Opracowując koncepcję *Onko* wiedziałam, że chciałabym zaproponować współpracę aktorowi-mężczyźnie. Po pierwsze, chciałam zabezpieczyć spektakl przed nadmierną konfesyjnością - a wywołany zamianą płci efekt obcości pracuje na krytyczny dystans i uspołecznienie moich doświadczeń. Po drugie, w pracy reżyserskiej wiele miejsca poświęcam performatywności płci, ten wątek powracał w moich licznych spektaklach. Przeniesienie opowieści o doświadczanym przez kobietę raku piersi na aktora-mężczyznę sprawia, że ciało uwidacznia swój konstruowany kulturowo charakter, staje się wyabstrahowane, podlega dyskusji.

Postanowiłam zaprosić do współpracy Sebastiana Pawlaka, wybitnego aktora, którego droga zawodowa prowadziła przez liczne sceny: od Będzina, przez Kalisz, Narodowy Stary Teatr, po etat w TR Warszawa. *Onko* opiera się na szczególnej teatralnej symbiozie między nami: ponieważ Sebastian zgodził się wziąć na siebie performowanie moich doświadczeń, wraz z dramaturgiem Piotrem Wawrem juniorem zaproponowaliśmy mu wprowadzenie do spektaklu komplementarnej linii, opartej na jego własnych przeżyciach. Sebastian, zainspirowany obecnymi w załączku scenariusza wątkami meta-teatralnymi, przedstawił nam opowieść o swojej drodze artystycznej, którą następnie wprowadziłam do scenariusza. Tym, co spaja wątek onkologiczny z wątkiem teatralnym, jest, po pierwsze, szczególny rodzaj

krytyki instytucjonalnej: opowieść o dwóch opresyjnych systemach, medycynie i teatrze. Po drugie - opowieść o indywidualnym wyjściu z opresji, odzyskaniu podmiotowości, odmowie „czołgania” (to istotne w spektaklu hasło), czyli życiu na własnych zasadach, poza ustanowionymi odgórnie scenariuszami.

Sebastian Pawlak, nie tworząc na scenie wcieleniowej roli „Weroniki”, jednocześnie odgrywa jej doświadczenia, przywołując także doświadczenia „Sebastiana”. Ja, obecna na scenie, jestem „sobą”, reżyserką - stosuję tu cudzysłowy, aby podkreślić umowny status naszych scenicznych osobowości, które starannie skomponowano. Zaczerpnięte z biografii wątki zostały zamienione w scenariusz, którego kształt dyktuje już nie życie, ale zaproponowane przeze mnie artystyczne konwencje. Konwencja jest słowem kluczowym dla *Onko*, które podejmuje grę z gatunkiem komedii, a zwłaszcza z jej specyficzną odmianą, jaką jest *stand-up*. Pomysł na komediowość spektaklu o raku wynika z moich obserwacji dotyczących kulturowego funkcjonowania tej choroby. W przypadku raka nikt nie wie, jak „się zachować”, gafa goni gafę, a faux pas staje się podstawową figurą komunikacji. Komiczny jest także rozdźwięk pomiędzy rzeczywistością choroby, a fantazją o niej; pomiędzy powszechnością choroby nowotworowej, a głębokim tabu, które ją otacza. Rozdźwięk wreszcie pomiędzy rzeczywistością, a patetycznym językiem, jakim wyraża się doświadczenie raka w przestrzeni publicznej i sztuce. To dlatego reżyserując *Onko* zdecydowałam się na przyjęcie oferowanej przez *stand-up* poetyki ekscesu i obsceny: aby przeciwstawić się kulturowym kliszom, a także spetryfikowanym kodom reprezentacji teatralnej, które z osoby chorej czynią jedynie ofiarę.

Przygotowując się do pracy nad *Onko*, prowadziłam intensywny *research*. Moją ambicją było stworzenie scenicznej wersji patografii, przyglądałam się więc temu, jak wybitne autorki opisywały i stematyzowały doświadczenie życia z nowotworem. *Onko* wiele zawdzięcza Susan Sontag i jej klasycznej pracy *Choroba jako metafora*; Audrey Lorde, która w *The Cancer Journals* stawiała odważne pytania o związek choroby i jednostkowej tożsamości; Jenny Diski i książce *In Gratitude*, operującej czarnym humorem i wskazującej na stereotypowe scenariusze pacjenckich zachowań; Anne Boyer i Barbarze Ehrenreich, krytykujących współczesny „onkobiznes”, utowarowienie raka i tabloidyzację towarzyszącego mu dyskursu; Ewie Guderian-Czaplińskiej i niezwykłemu zakończeniu jej *Trojanek*, które nakazuje stoicko zmierzyć się z tematem śmiertelności. Wiele zawdzięcza

artystkom wizualnym: tworzącej nowotworowe rzeźby Alinie Szapocznikow czy fotografującej przebieg swojego leczenia Annie Sprinkle. Najwięcej zawdzięcza jednak artystkom *stand-upu*: Tig Notaro, komiczce, która jeden ze swoich programów rozpoczęła słowami „Dobry wieczór, mam raka, a wy jak się macie?”, a także Hannah Gadsby, autorce m.in. *Nanette* i *Douglas*, która zrewolucjonizowała gatunek, wprowadzając do niego wstrząsające treści osobiste.

Logika *stand-upu* organizuje całość struktury teatralnej *Onko*, którą komponowałam zestawiając ze sobą sekwencje układane na zasadach tematycznych asocjacji. Kręgosłup dramaturgiczny przedstawienia, oparty na nieustannym powtarzaniu formuły „Cześć, jestem Weronika”, „Cześć, jestem Sebastian”, związany jest z tożsamościowymi pytaniami stawianymi przez spektakl: o tożsamość osób chorych, tożsamość sceniczną, tożsamość reżyserki i aktora. Z drugiej strony, *Onko* zapatrzone jest w tradycje teatralne, zwłaszcza w historię polskiego teatru awangardowego. Scenografia Karola Radziszewskiego, artysty wizualnego, nawiązuje do prac Marii Jaremy i Tadeusza Kantora. Ten awangardowy sztafaż przypomina też nieco teatrzyk dla dzieci, ustanawiając parodystyczną ramę dla naszych scenicznych działań i odnosząc się do historii Sebastiana Pawlaka, debiutującego w będziańskim teatrze lalek. Nadrzędną ramą dla teatralności *Onko* jest jednak kontekst samego TR Warszawa. Przedstawienie, grane na scenie przy Marszałkowskiej, nawiązuje w scenariuszu do powstających tu legendarnych już spektakli Jarzyny czy Warlikowskiego, a jednocześnie proponuje całkowicie nieadekwatną dla tego miejsca, „archaiczną” estetykę. Podejmuje też wątek hierarchiczności i przemocy struktur sztuki, wymuszanego przez nie auto-poniżenia. Zarówno ja, jak i Sebastian Pawlak, performujemy w obrębie spektaklu role będące nieco parodystycznym ujęciem naszych teatralnych funkcji. Moja sceniczna obecność i sterowanie niektórymi akcjami Sebastiana, tematyzuje wątek reżysersko-aktorskiej zależności.

Onko, podobnie, jak *Po prostu*, opiera się na intensywnym kontakcie z publicznością. Widzowie siedzą na scenie, światło nie gaśnie. Przestrzeń zachęca do uczestnictwa i wspólnotowego przeżycia tematu - zachęca ich jednak do tego przede wszystkim Sebastian Pawlak, poruszając się w wypracowanych przeze mnie ramach strukturalnych. Głównym warsztatowym wyzwaniem w *Onko* było zaprojektowanie partytury działań scenicznych,

która gwarantowałaby precyzję znaczeń, przy jednoczesnym zrobieniu miejsca na twórcze, aktorskie mikro-improwizacje sytuacyjne.

Podsumowując: obydwie omówione tu spektakle stanowią pogłębianą wersję pracy z autobiograficznym materiałem twórczyń i twórców. Zestawiając to, co prywatne, z tym, co publiczne, na poziomie znaczeń dotykają ważkich społecznie tematów, jak opowieść o żalobie i chorobie, systemowej przemocy i nieczułości, narzucanych odgórnie wzorcach zachowań. Na poziomie teatralnym realizują szczególną wersję „teatru doświadczeń”, opartego na intensywnym kontakcie z widzem, świadomej żonglerce gatunkowej oraz tematyzacji aktorskiego rzemiosła. Traktuję je jako przejaw autorskiej wersji teatru dokumentalnego, w którym ściśle teatralne zabiegi i potencjał fikcjonalizacji ustanawiają kontekst dla transmisji osobistych doświadczeń.

Po prostu i *Onko* są także kontynuacją współpracy z artystkami i artystami, którzy od lat tworzą ze mną wspólną konstelację teatralną. To dramaturg Piotr Wawer jr, choreografka i dramaturżka ruchu Agata Maszkiewicz, pianistka Aleksandra Gryka, a także tworzący scenografie i kostiumy artyści wizualni: Marta Szypułska oraz Karol Radziszewski. Czuję się tu w obowiązku przywołać wszystkie te nazwiska, - chociaż reżyseria omawianych tu spektakli jest moim wyłącznym osiągnięciem, to za istotną część swojej praktyki reżyserskiej uważam umiejętność nawiązywania interdyscyplinarnych, trwałych współpracy.

Obydwie opisywane tu przedstawienia zostały bardzo dobrze przyjęte przez publiczność i krytyków. Między innymi za reżyserię spektaklu *Po prostu* otrzymałam Paszport „Polityki” 2019 w kategorii „Teatr” - nagrodę, do której byłam nominowana trzykrotnie. Każdy ze spektakli, poza prezentacją na macierzystych, warszawskich scenach, dostarczał też okazji do spotkania z publicznością festiwalu. *Po prostu* mieliśmy okazję zaprezentować, między innymi, podczas białostockiego przeglądu Art Weekend 2020 oraz szczecińskiego festiwalu Spoiwa Kultury (2020); w ramach 13. Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Boska Komedia (2020, ze względu na pandemiczny lockdown festiwal odbywał się online, spektakl był streamowany na żywo ze sceny krakowskiego MOS); 26 Konfrontacji Teatralnych w Lublinie (2021). *Onko* tuż po premierze otrzymało zaproszenie na istotne międzynarodowo wydarzenie, jakim jest Noorderzon Festival of Performing Arts and Society, organizowany w Groningen w Holandii. Zaprezentowaliśmy tam spektakl pięć razy, w dniach 18-21 sierpnia 2021. Przedstawienie graliśmy również na Festiwalu Sopot Non-Fiction 2021

oraz w konkursie głównym (sekcja Inferno) 14. Międzynarodowego Festiwalu Boska Komedia (2021). Włączono je także do piątej edycji showcase'u *Generation After*, organizowanego przez warszawski Nowy Teatr, prezentującego polskie spektakle międzynarodowemu środowisku teatralnemu.

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

Pracuję w teatrze zawodowym od 2007 roku - zrealizowałam wtedy spektakl warsztatowy w warszawskim Teatrze Polskim (część tryptyku *Wyzwolenie-Próby*). Dotychczas stworzyłam kilkadziesiąt spektakli oraz innych wydarzeń scenicznych (jak czytania, performanse, słuchowiska). Jestem przede wszystkim reżyserką. Moja reżyserska tożsamość kształtowana jest jednak w polu wielu wpływów, tradycji i inspiracji - można powiedzieć, że od lat staram się wypracowywać własną definicję tego zawodu, opartą w równej mierze na umiejętnościach rzemieślniczych, narzędziach związanych z prowadzeniem grupowego procesu artystycznego oraz inspiracjach zaczerpniętych z innych dziedzin sztuki, jak np. choreografia. W teatrze bywam też dramaturżką i performerką, autorką adaptacji i tekstów; ze względu na wykształcenie praktyczno-teoretyczne nieustannie dążę do integrowania wiedzy rzemieślniczej z dyskusją prowadzoną w ramach najnowszej humanistyki. Poza pełnowymiarowymi spektaklami tworzonymi w teatrach repertuarowych, które stanowią sedno i dominującą część mojej praktyki, eksperymentuję też z innymi formami wypowiedzi, na pograniczu sztuk performatywnych i wizualnych. Reżyserię studiowałam w warszawskiej Akademii Teatralnej w latach 2003-2008. Nie doprowadziłam do obrony pracy magisterskiej, ponieważ ukończyłam już wcześniej studia w ramach MISH UW - zrealizowałam natomiast przedstawienie dyplomowe, *Jackie. Śmierć i księżniczka*, o którym napiszę więcej w dalszej części wywodu, ponieważ wyznaczyło ono dla mnie niezwykle istotne kierunki rozwoju.

Moje doświadczenie obejmuje współpracę z licznymi instytucjami kultury na terenie całego kraju. Uważam tę różnorodność za bardzo istotną cechę swojej praktyki. Współpracowałam ze sceną narodową (krakowski Stary Teatr), scenami stołecznymi (TR

Warszawa, Teatr Powszechny, Nowy Teatr), teatrami w miastach dużych (jak Wrocławski Teatr Współczesny czy bydgoski Teatr Polski, krakowska Łaźnia Nowa) i mniejszych (Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, Bałtycki Teatr Dramatyczny w Koszalinie, Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie, Teatr Zagłębia w Sosnowcu, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu). Realizowałam także spektakle w uznanym, ogólnopolsko i międzynarodowo, teatrze niezależnym Komuna Warszawa; przygotowywałam przedstawienia i performanse na zamówienie galerii sztuki (lubelski Labirynt, warszawska Zachęta i CSW, krakowski Bunkier Sztuki), instytucji kultury (poznańskie Centrum Kultury Zamek, Instytut Teatralny w Warszawie, Europejskie Centrum Solidarności, festiwal Olimpiada Teatralna), teatrów uczelnianych (Teatr Collegium Nobilium w Warszawie, teatr wrocławskiej PWST/AST). Reżyserowane przeze mnie spektakle pokazywano na licznych festiwalach i przeglądach. Współtworzę więc konsekwentnie krajobraz artystyczny całego kraju, wypróbując swoje umiejętności w różnorodnych formatach: od spektakli realizowanych na dużych scenach, przez różnorodność spektakli projektowanych kameralnie. Dotychczas stworzyłam jedno przedstawienie w teatrze zagranicznym: na zaproszenie Slovensko mladinsko gledališče z Lublany wyreżyserowałam w tej cenionej instytucji spektakl *Hitchcock* (2017), sceniczną grę z filmami ikony kina. Przedstawienie zaproszono do udziału w 52. Festiwalu Borštnikovo w Mariborze.

W mojej praktyce artystycznej wyróżnić można kilka głównych nurtów. Często zazębiają się ze sobą i wchodzą w sprzężenie; manifestują się zarówno w spektaklach stworzonych przed uzyskaniem stopnia doktora, jak i po obronie rozprawy. Chronologiczny układ prac przedstawiłam w załączniku *Wykaz osiągnięć* - tutaj skupię się na ich tematycznym wyborze i opisie.

Debiutowałam samodzielnie w 2008 roku, spektaklem *Jackie. Śmierć i książeczka* na podstawie dramatu Elfriede Jelinek (Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie). To kameralne przedstawienie, które zapoczątkowało trwającą do dziś moją współpracę z aktorką Mileną Gauer, było jednym z pierwszych przykładów teatru feministycznego w Polsce (a także jedną z pierwszych rodzimych realizacji dramatów Noblistki). Inspirowana historią Jackie Kennedy sceniczna rozprawa z kobiecością i jej wizerunkami, na wiele lat wyznaczyła charakterystyczny styl mojej pracy, łączący teatr dramatyczny z intensywnymi działaniami

fizycznymi, oparty na precyzyjnym montażu sekwencji, zainspirowany zarówno sztuką awangardową, jak i popkulturą. *Jackie*, pokazywana m.in. na warszawskim przeglądzie Hajdпарк (2008), krakowskim festiwalu Genius Loci (2009) czy wałbrzyskich Fanaberiach Teatralnych (2009), doczekała się opisów w literaturze naukowej, np. w książce Joanny Krakowskiej *Demokracja. Przedstawienia*.

Spektakl ten uruchomił jeden z kluczowych nurtów mojej pracy, związany z tematem scenicznej reprezentacji kobiet, badaniem pól dyskryminacji i wykluczeń, otwierania teatru na przyjęcie kobiecych biografii, głosów i ciał. W tym nurcie powstał mój kolejny olsztyński spektakl, *Noże w kurach* (2010) według sztuki Davida Harrowera, poświęcony poszukiwaniu języka adekwatnego dla wyrażenia kobiecych doświadczeń (przedstawienie pokazywano na festiwalu Boska Komedia w 2010 roku oraz katowickich Interpretacjach 2011). Kieleckie *Białe małżeństwo* według Tadeusza Różewicza (2010, prezentowane rok później m.in. na festiwalu Boska Komedia) czy *Moja pierwsza zjawa* według Mrożka (Łaźnia Nowa, 2011) były kolejnymi etapami tej eksploracji. W ostatnich latach temat kobiecych biografii i doświadczeń manifestował się najsilniej w reżyserowanych przeze mnie autorskich adaptacjach powieści Eleny Ferrante - *Genialna przyjaciółka* (Wrocławski Teatr Współczesny, 2018) i *Czas porzucenia* (Teatr im. Jaracza w Olsztynie, 2022) - oraz w spektaklu *Klub* z 2021 roku (który opisuję poniżej, w części poświęconej dydaktyce). *Genialna przyjaciółka*, wyprzedzająca polski boom na Ferrante, łączyła tabuizowane wątki społeczne (jak kobieca seksualność, szczerza dyskusja o macierzyństwie) z tematyką awansu społecznego; przedstawienie pojawiało się w zestawieniach najlepszych spektakli roku, prezentowane było na Kaliskich Spotkaniach Teatralnych (2018), a mnie przyniosło jedną z trzech nominacji do nagrody Paszport „Polityki”, a także nominację do O!Lśnień 2018 - Nagród Kulturalnych Onetu i Miasta Krakowa.

Kolejny nurt związany jest z tematem szeroko rozumianej pamięci. Poświęciłam mu przygotowaną w Instytucie Sztuki PAN rozprawę doktorską (2014), zajmując się, jako badaczka, strategiami reprezentacji pamięci (także tej historycznej) w najnowszym polskim teatrze. To właśnie zagadnienie, rozpatrywane na płaszczyźnie tematycznej (historyczne rewizje, wywiedzione z archiwum fikcje, upominanie się o autorów i postaci niesłusznie zapomniane i wypchnięte ze wspólnej pamięci) i estetycznej (teatr jako „maszyna pamięci”, używając określenia Marvinina Carlsona, miejsce nieustannych powrotów motywów, gestów i

sytuacji), stało się na wiele lat swoistym znakiem firmowym mojej działalności. Nurt ten rozpoczyna się właściwie ze zrealizowaną jeszcze w trakcie studiów *Nie-pamięcią* (częścią tryptyku *Wyzwolenie - Próby*, Teatr Polski w Warszawie 2007) i obejmuje jedne z moich najważniejszych prac. Zaliczyłabym do nich koszalińskie *Jak być kochaną* (2011), spektakl inspirowany opowiadaniem Kazimierza Brandysa i filmem Wojciecha Hasa, wyznaczający początek mojej wieloletniej współpracy z dramaturżką Agnieszką Jakimiak, podejmujący wątek pamięciowych narracji związanych z II wojną światową (a także z zapomnianą historią kobiet). Otrzymałam za niego nagrodę Jury Społecznego Festiwalu Sztuki Reżyserskiej w Katowicach (2012); przedstawienie pokazywano także na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych, bydgoskim Festiwalu Prapremier, szczecińskim Kontrapunkcie. Wątek historii pomijanych podnosił z kolei *Re-wolt*, na podstawie dokumentalnego tekstu Anny Wojnarowskiej, upominający się o miejsce w pamięci zbiorowej dla pracownic peerelowskich fabryk (Instytut Teatralny, Europejskie Centrum Solidarności 2012; spektakl prezentowany na poznańskim Festiwalu Twórczości Kobiet No Women No Art w 2013).

Nurt pamięciowy przyniósł też dwa istotne przedstawienia zakorzenione w obszarze archiwum kultury i pamięci teatru: zrealizowany w Komunie Warszawa *Re//mix Zamkow: 2 albo 3 rzeczy które o niej wiem* (2012) i zaprojektowany specjalnie dla Narodowego Starego Teatru spektakl site-specific *Geniusz w golfie* (2014). *Re//mix Zamkow* był jednym z pierwszych artystycznych głosów upominających się o obecność kobiet (tu: reżyserek) w kanonie polskiej kultury. Z kolei inspirowany legendą Konrada Swinarskiego *Geniusz w golfie* był teatralną medytacją nad rolą wielkich postaci w życiu wspólnoty i otwierał przestrzeń dla scenicznych historii alternatywnych, mieszając biograficzny *research* z artystyczną fikcją. Między innymi za to przedstawienie otrzymałam pierwszą nominację do nagrody Paszport „Polityki” (2014), a badaczka Magdalena Rewerenda poświęciła *Geniuszowi...* obszernie partie swojej książki *Performatywne archiwum teatru*.

Pamięć dotycząca nawiedzających współczesność powidoków historycznych katastrof była głównym mechanizmem spektakli reżyserowanych przeze mnie w kaliskim Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego. Stworzone z dramaturżką Agnieszką Jakimiak *Kłęski w dziejach miasta* (2015; spektakl znalazł się w finale 22 Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej, był także prezentowany na 54. Rzeszowskich Spotkaniach Teatralnych - Festiwalu Nowego Teatru, 16. Festiwalu Dramaturgii Współczesnej

„Rzeczywistość Przedstawiona” w Zabrze oraz w ramach Festiwalu Sztuki i Społeczności „Miasto szczęśliwe” organizowanym przez warszawski Teatr Powszechny) i *K. albo wspomnienie z miasta* (2016; spektakl znalazł się w finale 23. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej, był także prezentowany na 22. Konfrontacjach Teatralnych w Lublinie), dotyczyły tematu realnej i fantazmatycznej przeszłości Kalisza. Przedstawienia te kreowały modę na lokalność - o *Klęskach...* wspominał Filip Springer w swojej książce *Miasto Archipelag* - i zajmowanie się lokalną historią. Były też artystycznym działaniem w obszarze pamięci zbiorowej: *K.* podejmowało bolesny temat nieobecności kaliskich Żydów.

Nurt pamięciowy łączy się w mojej praktyce ze szczególnym działaniem w obszarze biografii i autobiografii; oprócz opisywanych powyżej spektakli inspirowanych Lidią Zamkow i Konradem Swinarskim, mieści się tu *Komornicka. Biografia pozorna* (Hobo Art Foundation, Teatr Polski w Bydgoszczy, Scena InVitro Lublin) z 2012 roku. To przedstawienie w reżyserii Bartosza Frąckowiaka, przy którym pracowałam jako dramaturżka i współautorka tekstu, artystyczna fantazja na motywach życia i twórczości Marii Komornickiej/Piotra Własta, zgłębiająca wątki tożsamości wymykającej się kategoryzacjom. Jako twórcy spektaklu otrzymaliśmy wyróżnienie w ramach XVII Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej. Biografizm, znacznie dosadniej traktowany, pojawia się także w mikro-spektaklu *tempo tempo* (2016) zrealizowanym przeze mnie i Piotra Wawra jr w programie *Mikro-teatr* Komuny Warszawa - wydarzenie, poświęcone odczuwaniu czasu, kończyło się przywoływaniem moich wspomnień na zamówienie widzów. Z kolei spektakl *Nigdy więcej wojny* (Komuna Warszawa 2018, nominacja do Paszportu „Polityki”, pokazy podczas przeglądu Dni Sztuki Współczesnej w Białymstoku, 2019) łączył w sobie moje zainteresowanie tematem inscenizacji pamięci i fikcjonalizowania biografii: ten teatralny koncert na płyty winylowe wykorzystywał nagranie rozmowy z moją babcią, wspominającą II wojnę światową. Najsilniejszym przejawem mojej dotychczasowej pracy w nurcie biograficznym są opisywane w punkcie 4. spektakle *Po prostu* (2019) i *Onko* (2021).

Nurt pamięciowo-historyczny spotyka się z moim zainteresowaniem kulturoznawczym, dotyczącym badania rodzimej kultury poprzez teatr, w obszarze uprawianej przeze mnie reinterpretacji klasyki. Pierwszym silnym przykładem tej tendencji była wałbrzyska *Zemsta* z 2009 roku, będąca nie tylko inscenizacją dramatu Fredry, ale także

sceniczną próbą analizą jej legendy i źródeł komizmu. Za reżyserię tego spektaklu otrzymałam II nagrodę na Koszalińskich Konfrontacjach Młodych „m-teatr” 2010; spektakl był również prezentowany na festiwalu Klasyka Polska w Opolu (2010) i toruńskim Pierwszym Kontakcie (2011). Do Fredry wróciłam kilka lat później, przy okazji skromnego, ale szeroko komentowanego (także w tekstach naukowych, np. Agaty Chałupnik) spektaklu/ wykładu performatywnego *Ciotunia* (Instytut Teatralny 2015), w którym wraz z Mileną Gauer zajmowałyśmy się sceniczną reprezentacją kobiecego ciała i wieku. Feministyczną rewizją klasyki był też performans „*Dziady*”: *kraksa*, remiks *Dziadów: 12 improwizacji* Jerzego Grzegorzewskiego, przygotowany na festiwal Olimpiada Teatralna we Wrocławiu (2016).

Do szczególnych rewizji polskiej kultury zaliczyłabym swoją pracę dramatopisarską i dramaturgiczną przy spektaklu *W pustyni i w puszczy. Z Sienkiewicza i z Innych* w reżyserii Bartosza Frąckowiaka (Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, 2011), opartą na postkolonialnej lekturze powieści Henryka Sienkiewicza, uzupełnionej, przy tworzeniu kolażowego scenariusza, szerokim *researchem* historycznym dotyczącym zachodnich i polskich marzeń imperialnych. Za dramaturgię do tego spektaklu otrzymałam w roku 2012 nagrodę Marszałka Województwa Dolnośląskiego. W tym nurcie teatralnych rewizji mieścił się również spektakl inspirowany cyklem powieściowym Małgorzaty Musierowicz, *Teren badań: literatura dziewczęca z poznańskich Jezyc* (CK Zamek, Komuna Warszawa 2014), spektakl-koncert, za który otrzymałam nominację do Paszportu „Polityki”, prezentowany m.in. na rzeszowskim Festiwalu Nowego Teatru (2014) i festiwalu Transeuropa w niemieckim Hildesheim (2015) - sceniczna próba zbadania tradycji i form polskiego mieszczaństwa. Taką próbą zrozumienia polskiej kultury byli także *Artyści prowincjonalni* (Teatr Powszechny w Łodzi, 2013), spektakl inspirowany słynnym filmem Agnieszki Holland, oraz eksperymentalna *Pornografia później polskości* na podstawie tekstu Tomasza Kozaka, zderzająca dyskusję o „polskiej formie” z fantomami polskiej kinematografii (Galeria Labirynt w Lublinie, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 2015).

Moja praca w obszarze polskiej klasyki dotyczy też zainteresowania autorami „źle obecnymi”, niesłusznie zapomnianymi: tu przykładem są choćby inscenizacje dramatów Tymoteusza Karpowicza realizowane we Wrocławskim Teatrze Współczesnym, podejmujące grę ze szczególnym projektem teatralno-audialnym tego poety. Zrealizowałam m.in.

prapremierowe słuchowisko na podstawie *Dźwiękowego zapisu doliny* (2013) oraz prapremierowe wystawienie dramatu *Niewidzialny chłopiec* (2015).

Osobną grupę spektakli stanowią przedstawienia tworzone na każdym etapie mojej drogi twórczej, które traktuję jako próbę stworzenia autorskiej formuły teatru politycznego: podejmującego ważne społecznie tematy, ale zawsze skoncentrowanego na teatralnym języku, formie i estetyce; wykorzystującego gatunkowe konwencje do transmisji angażujących treści. Wskazałabym tutaj np. wałbrzyski spektakl *Kamasutra. Studium przyjemności* z roku 2011, podejmujący próbę opowiedzenia o erotyce poza kategoriami tabu i wstydu w formule zabawnej rewii (kolażowy scenariusz, pisany z Bartoszem Frąckowiakiem, wykorzystywał nie tylko fragmenty *Kamasutry*, ale liczne cytaty z literatury światowej, np. z powieści Colette). Z kolei bydgoskie przedstawienie *Źle ma się kraj* (2012), inspirowane książką historyka i badacza Tony'ego Judta, podejmujące temat kryzysu ekonomicznego i krachu powojennego, europejskiego konsensusu, zrealizowane zostało w formule zwariowanej komedii przywołującej echa *Czarnoksiężnika z Krainy Oz* (spektakl zakwalifikował się do pokazów w ramach programu Teatr Polska). Zrealizowane w Bydgoszczy trzy lata później *Wojny, których nie przeżyłam*, poprzez opowieść o fikcyjnym instytucie naukowym dotykały tematu medialnych zawłaszczeń obrazów wojny i wojennego cierpienia (spektakl prezentowano m.in. na szczecińskim Kontrapunkcie i w ramach gdyńskiego Festiwalu Raport, 2016). Mój ostatni, jak dotąd, bydgoski spektakl, *Komuna Paryska* z 2017 roku, był monumentalnym koncertem prezentującym historię i piosenki fikcyjnego zespołu przypominającego wydarzenia z roku 1871, nawiązującego istotną łączność z kluczowymi wyzwaniem współczesności (motyw fikcyjnego zespołu niosącego przesłanie z przeszłości pojawiał się także w partycypacyjnym spektaklu *Dzieci Jarocina śpiewają Retrojutro* z roku 2014). *Lawrence z Arabii*, przedstawienie wyreżyserowane w warszawskim Teatrze Powszechnym (2018), stworzone we współpracy z grupą ekspertów (mieszkających w Polsce obcokrajowców i badaczek z Ośrodka Badań nad Migracjami UW) w ramach międzynarodowego projektu *Atlas of Transitions*, eksplorowało, w formule slapstickowej komedii, zakorzenione w języku i cielesnej praktyce przejawy rasizmu, skomplikowane tożsamości i wyzwania stojące przed demokratycznym społeczeństwem (spektakl pokazywano gościnnie w Backa Teater w szwedzkim Göteborgu; między innymi za niego otrzymałam nominację do Paszportu „Polityki” w roku 2018). Chciałabym podkreślić,

że byłam współautorką scenariuszy wszystkich przywołanych w tym nurcie przedstawień (wraz z Mateuszem Pakułą, Agnieszką Jakimiak i Piotrem Wawrem jr), a każde z nich oparte było na całkowicie autorskiej formule.

Coraz częściej podejmuję w swojej pracy reżyserskiej tematy ekologiczne, związane z ponownym przemyśleniem miejsca człowieka w świecie naturalnym. Oczywiście, horyzont tej pracy wyznaczany jest rzeczywistością wielkiej katastrofy klimatycznej, w której żyjemy - ale równie istotne są dla mnie stawiane przy tej okazji pytania o teatr, jego estetykę i misję. Tworząc spektakle na tematy „naturalne” podejmuję bowiem wyzwanie warsztatowe związane z pytaniem, jak reprezentować naturę nie-ludzką, jak jej doświadczać, w miejscu tak antropocentrycznym, jak teatr. Ta część mojej praktyki rozwija się właściwie od 2017 roku i zrealizowanej w sosnowieckim Teatrze Zagłębia *Wojny światów* na podstawie klasycznej powieści H.G. Wellsa, którą zinterpretowałam jako opowieść o miejscu człowieka w hierarchii bytów. Jednak w pełni już ukształtowane wątki „naturalne” pojawiły się w mojej pracy wraz z *Rozmową o drzewach*, autorskim spektaklem zrealizowanym podczas kuratorowanego przeze mnie sezonu tematycznego *Krajobraz* w teatrze Komuna Warszawa. Między innymi za to przedstawienie zostałam nagrodzona Paszportem „Polityki” 2019 w kategorii „Teatr”. Kontynuacją wątku ekologicznego stał się *Miejski ptasiarz* z roku 2020, zrealizowany we Wrocławskim Teatrze Współczesnym, oparty na fragmentach autobiograficznej książki *The Urban Birder* brytyjskiego ornitologa Davida Lindo. Obecnie pracuję w warszawskim Teatrze Powszechnym nad spektaklem o roboczym tytule *Grzyby*.

Przez ostatnie lata zrealizowałam także liczne czytania performatywne dramatów. Chciałabym tu wyróżnić, jako istotne, prace nad reinterpretacją mniej znanej klasyki, prowadzone w Instytucie Teatralnym (np. performans inspirowany *Płytami* Krystyny Uniechowskiej, 2019) czy z grupą Teraz Poliz (*Honor* na podstawie *Yseult o Białych Dłoniach* Amelii Hertzówny, 2020) oraz działania na dramacie najnowszym, zwłaszcza w kuratorowanym przeze mnie cyklu Nowe Dramaty (Nowy Teatr, Warszawa, 2019-2020), który stał się laboratorium mikro-form scenicznych i strategii nawiązywania kontaktu z widzami.

Projekty, które realizowałam w nieteatralnych instytucjach kultury, korespondują, w dużej mierze, z opisanymi powyżej nurtami: performatywna wystawa *Pamiętam, że w Zamku* (CK Zamek, Poznań, 2014) podejmowała temat alternatywnych przeszłości i pracy

archiwalnej; instalacja *Monologi Feniksany* (krakowski Bunkier Sztuki, 2014) stworzona do rzeźby Anny Baumgart, dotyczyła reinterpretacji romantycznej tradycji oraz wizerunku kobiecego ciała; performans *Wymianka* (2017), inspirowany twórczością Georges'a Pereca, przygotowany dla warszawskiej Zachęty, badał granice tożsamości oraz zależność pomiędzy tym, co osobiste, a tym co społeczne.

Praca reżyserska, którą wykonuję, jest nieodłącznie spleciona z pracą koncepcyjną. Wiele tworzonych przeze mnie spektakli powstaje w systemie całkowicie autorskim, w ścisłej współpracy z dramaturżkami, dramaturgami i innymi osobami tworzącymi. Pomimo silnego idiomu autorskiego, moja praktyka jest mocno urozmaicona. Mam na swoim koncie realizacje klasycznych i współczesnych dramatów, spektakle niemal pozbawione tekstu, oparte na muzycznych i ruchowych dramaturgiach, tworzone w kooperacji z kompozytorami i choreografkami. Wiele reżyserowanych przeze mnie przedstawień opartych jest na silnej grze z tradycyjnym gatunkiem scenicznym, który nieoczekiwanie przechwycony zostaje w kierunku bardziej awangardowych rozwiązań. W teatrze najbardziej interesuje mnie jego teatralność - unikatowa możliwość projektowania sytuacji, których doświadcza widownia. Dlatego ogromnie cenię „analogowość” teatru i ostrożnie korzystam z nowych technologii. Inspirują mnie zarówno dwudziestowieczne koncepcje spod znaku teatru ubogiego, jak też minimalistyczne rozwiązania typowe dla współczesnego tańca. W ostatnich latach największy nacisk kładę na projektowanie sytuacji zmniejszających dystans pomiędzy sceną, a widownią - natomiast sednem mojego rzemiosła pozostaje, niezmiennie, intensywna praca z aktorkami i aktorami, tworzenie miejsca dla ich ekspresji. Moja praca reżyserska rozpięta jest pomiędzy osobistym, autorskim ujęciem, a nieustannym byciem w relacji z licznymi współpracowniczkami i współpracownikami.

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

Moja praca dydaktyczna odbywa się przede wszystkim w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie (wcześniej miałam okazję prowadzić zajęcia w warszawskim Collegium Civitas - konwersatorium „Wariacje teatralne” w latach 2007-2009, oraz w Laboratorium Nowych Praktyk Teatralnych Uniwersytetu SWPS - konwersatorium „Reżyser w teatrze - instytucji”, 2016, 2019) . W roku akademickim 2019/2020 rozpoczęłam

pracę jako adiunkt na kierunku Wiedza o Teatrze AT (etat naukowo-dydaktyczny). Wcześniej, w roku akademickim 2016/2017, prowadziłam w Akademii gościnnie zajęcia. Od roku 2021/2022 współpracuję również z Kierunkiem Aktorstwo; w październiku 2022 dołączyłam do grona wykładowców Kierunku Reżyseria. Ze względu na wielokierunkowe wykształcenie (humanistyczne, odebrane na UW i w ISPAN, oraz rzemieślnicze - w AT), a także praktykę zawodową realizowaną w wielu obszarach, posiadam kompetencje umożliwiające prowadzenie zajęć zarówno o charakterze teoretycznym, jak i praktycznym. Wszystkie przedmioty oparte są na stworzonych przeze mnie autorskich sylabusach. Na kierunku Wiedza o Teatrze prowadziłam do tej pory zarówno warsztaty praktyczne (studia I i II stopnia), jak też seminarium *Teatr jako narzędzie kulturoznawcy* (studia II stopnia) oraz cieszące się popularnością fakultety: *Polityczne estetyki teatru* (studia licencjackie), a także *Reżyserki. Kino i teatr* (studia magisterskie). Warsztat dla studiów licencjackich poświęcony jest uwrażliwieniu na podstawowe jakości teatralne oraz kreacji autorskiej wypowiedzi performatywnej, budowanej od początku, nie czerpiącej z tekstu dramatycznego. Nacisk położony jest na świadome kształtowanie koncepcji artystycznej oraz metody pracy z ograniczeniami - szczególne rozumienie teatralnego *recyclingu* oraz praktyki *zero waste*. Warsztat dla studiów magisterskich poświęcony był praktycznym metodom, dzięki którym teatr/sztuki performatywne mogą podejmować istotne społecznie tematy, nie porzucając jednocześnie kluczowej dla tego medium refleksji estetycznej i namysłu nad formą.

Celem prowadzonego przeze mnie seminarium kulturoznawczego jest zaznajomienie osób studiujących z pojęciem i procedurami analizy kulturowej w dziedzinie teatru - traktowaniem spektakli teatralnych jako „rozmówców w ramach pewnej kultury, z której się wyłoniły” (używając słów Mieke Bal), czyli zjawisk, które poszerzają wiedzę o społeczeństwie. W ramach fakultetu *Polityczne estetyki teatru* staram się uwrażliwiać osoby studiujące na poszerzoną, nieoczywistą definicję polityczności, omawiając spektakle z szerokiego spektrum estetycznego, od klasycznego teatru, przez taniec współczesny, po światową awangardę. *Reżyserki* stanowiły przyczynek do rozmowy o nieco innym kanonie sztuki filmowej, zbudowanym w oparciu o dzieła mistrzyń kina (m.in. Deren, Akerman, Varda, Chytilova, Dash, Farrokhzad), a także rozmowy o narracjach tworzących historię polskiego teatru repertuarowego i niezależnego.

Stawiając sobie za wzór praktykę analizy kulturowej, rozwijaną przez wybitną badaczkę Mieke Bal, traktuję dzieła teatru i sztuk performatywnych jako równorzędne wobec

wszystkich innych źródeł wiedzy - moje zajęcia mają pomóc osobom studiującym zrozumieć, w jaki sposób przedstawienia wytwarzają ową wiedzę, za pomocą sobie tylko właściwych środków artystycznych. Bardzo ważną rolę w mojej praktyce dydaktycznej odgrywa drobiazgowość analiza dzieła teatralnego, prowadzona zawsze z szacunkiem dla specyfiki danego utworu i zastosowanych w nim środków. Staram się zaszczepić w studiujących myśl, że wszystkie przejawy ekspresji teatralnej są wobec siebie równorzędne - natomiast naszą rolę, jako badaczek czy artystek, jest dobranie odpowiednich narzędzi służących do stworzenia lub analizy dzieła. Zajęcia *Teatr i dramat współczesny*, prowadzone dla III roku Kierunku Aktorstwo, mają na celu zapoznanie studiujących z wybranymi, istotnymi dziełami teatru/sztuk performatywnych, stworzonymi po roku 2000, pod kątem analizy zastosowanych w nich strategii aktorskich oraz wdrożenie zintegrowanego podejścia - rozmowie o spektaklach towarzyszy praca nad autorskimi wypowiedziami performatywnymi studentek i studentów, tworzonymi w inspiracji oglądanymi wspólnie spektaklami. Zajęcia na Kierunku Reżyseria poświęcone są praktycznemu wymiarowi performatywności.

Ważną rolę w mojej praktyce dydaktycznej odgrywa wypracowywana na bieżąco metoda *feedbacku* - twórczych, konstruktywnych omówień prowadzonych przez wszystkie uczestniczki i uczestników zajęć. *Feedback* wydaje mi się kluczową kompetencją reżyserki i wykładowczynie. Za swój podstawowy obowiązek uważam stworzenie okoliczności umożliwiających studiowanie w bezpiecznych i przyjaznych warunkach. Kładę nacisk na przejrzystość proponowanych przeze mnie zadań oraz wdrażanie dobrych praktyk (omówienia, konsultacje, stworzone wspólnie z grupą „kontrakty”).

Dydaktyka jest dla mnie niezwykle istotnym obszarem działań naukowo-artystycznych; traktuję ją jako dziedzinę nieodłącznie związaną ze swoją praktyką twórczą, a metodom pracy wykładowczej poświęcam wiele uwagi i namysłu, dążąc do wytworzenia autorskiej, transdyscyplinarnej perspektywy integrującej teorię i praktykę, czerpiącą z najlepszych tradycji światowej humanistyki i zakorzenioną w teatralnym rzemiośle. Tym bardziej satysfakcjonujący jest fakt, że prowadzone przeze mnie zajęcia spotykają się z uznaniem osób studiujących - w ankietach otrzymuję wysokie oceny i bardzo pozytywną informację zwrotną.

Przez trzy lata pracy wypromowałam jedną magistrę, pod moją opieką powstały też cztery licencjaty; byłam również recenzentką prac licencjackich i magisterskich. W semestrze

letnim roku akademickiego 2020/2021 prowadziłam, na zaproszenie studentek Wiedzy o Teatrze, koło naukowe z zakresu performatyki.

Za istotną część mojej pracy dydaktycznej uważam także realizację spektakli dyplomowych w uczelniach teatralnych. Sądzę, że praca z osobami wchodzącymi dopiero w zawód, wymaga połączenia narzędzi artystycznych i pedagogicznych, a także szczególnej uważności. Reżyserując spektakle dyplomowe skupiam się maksymalnie na potrzebach aktorów i projektuję całość tak, aby każda osoba otrzymała równą partię materiału, takie same szanse zaistnienia na scenie. Ogromną wagę przykładam także do objaśniania narzędzi i metod warsztatowych, którymi posługujemy się w pracy, kładę nacisk na świadome prowadzenie procesu artystycznego i zachowanie odpowiednich proporcji pomiędzy moimi ambicjami artystycznymi, reżyserską odpowiedzialnością, a propozycjami młodych aktorek i aktorów, wsłuchaniem się w ich myślenie o sztuce.

Dwukrotnie pracowałam na zaproszenie Wydziału Aktorskiego Akademii Sztuk Teatralnych (wcześniej: PWST) we Wrocławiu: w 2016 roku wyreżyserowałam dyplom *Orlando*, na podstawie powieści Virginii Woolf, a w 2021 roku współreżyserowałam (wraz z Piotrem Wawrem jr) dyplom *Słowo las znaczy świat* według Ursuli K. LeGuin. Obydwa przedstawienia spotkały się z bardzo dobrym odbiorem publiczności i krytyki. Dwoje aktorów z *Orlando* otrzymało wyróżnienia na Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi, spektakl pokazywano też w sekcji dyplomowej festiwalu Boska Komedia (2016). Pojawiał się on także w rankingach najlepszych spektakli roku.

Osobnym przypadkiem jest spektakl *Klub*, który wyreżyserowałam na zaproszenie dziesięciu młodych aktorek finalizujących swoją edukację w warszawskiej AT. Przedstawienie, wyprodukowane w ramach międzynarodowego grantu *Zmiana - teraz!*, którego uczelnia jest liderem, koprodukowane przez TR Warszawa, stało się jednym z najczęściej komentowanych polskich spektakli roku 2021. Zespół aktorski *Klubu* zdobył dwie nagrody na festiwalu Boska Komedia, otrzymałyśmy także, wspólnie, nagrodę na szczecińskim festiwalu Kontrapunkt (2022). Spektakl prezentowany był również na festiwalach w Sopocie, Łodzi i Białymstoku; teksty o nim publikowały zarówno popularne portale (jak „Onet” czy „Interia”), prasa (np. tygodnik „Polityka”), tytuły branżowe (jak np. „Dialog”, „Didaskalia”, „dwutygodnik.com”) czy pisma modowe (jak np. „Vogue”); stał się też podstawą naukowych referatów. Co najważniejsze jednak, stał się przyczynkiem do szerokiej dyskusji na temat przemocy wobec kobiet, mechanizmów przemocy w

społeczeństwie, a także hierarchicznych uwikłań sztuki. Młodym aktorkom zapewnił wyrazisty start zawodowy, a mnie doświadczenie, dzięki któremu wzbogaciłam swój warsztat. Warto bowiem wspomnieć, że ze względu na wrażliwą tematykę, przedstawienie powstawało w poszerzonym składzie twórczyń - towarzyszyła nam Dobra Borkała, artystka i terapeutka. Dzięki temu zdobyłam nowe narzędzia, które pozwalają mi bardziej świadomie projektować proces pracy grupowej, z uwagą na bezpieczeństwo, inkluzywność i jawność. Chciałabym także zaznaczyć, że każde spotkanie z osobami studiującymi czy młodymi artystami traktuję jako okazję do własnego rozwoju - z moją funkcją łączy się większa odpowiedzialność, natomiast zakładam, że każda praca, w tym dydaktyczna, polega przede wszystkim na twórczej wymianie narzędzi, umiejętności, perspektyw i poglądów.

Częścią mojej praktyki dydaktycznej jest także praca warsztatowa czy też udział w projektach mentoringowych, mających na celu wspieranie twórczości innych artystów (zwłaszcza młodych) i popularyzowanie wiedzy o teatralnym rzemiośle. Spośród licznych warsztatów wymieniałabym tu np. *Urzeczowienie* (12-13.05.2022, Akademia Teatralna) towarzyszące konferencji poświęconej twórczości Jerzego Grzegorzewskiego - wzięli w nim udział przedstawiciele niemal wszystkich kierunków warszawskiej i białostockiej AT, a zajmowaliśmy się zbadaniem relacji pomiędzy ludzkimi i nie-ludzkimi performerami, pracując na obiektach pochodzących ze spektakli wielkiego reżysera. W sierpniu 2022 przeprowadziłam warsztaty na zaproszenie studentów V roku Wydziału Reżyserii krakowskiej AST, skoncentrowane na technikach świadomego kierowania procesem artystycznym. Jesienią 2021 roku, na zaproszenie Dublin Theatre Festival facylitowałam warsztaty online dla międzynarodowej grupy artystów w ramach projektu *Forecast - A School of Thinking-With*. Warsztaty te oparte były na bliskiej mi koncepcji „wymianki” - pracy na materiale zapożyczonym od innych uczestników, dzięki której zbadać można współbrzmienie tego, co osobiste, z tym, co wspólne - współbrzmienie kluczowe, moim zdaniem, dla teatru i sztuk performatywnych. W podobnym duchu prowadziłam również m.in. warsztaty Laboratorium Działania na zaproszenie Polskiego Teatru Tańca w Poznaniu (2018).

Od 2019 roku pracuję także jako ekspertka w projekcie Scena Nowej Dramaturgii, organizowanym przez Teatr im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie. W ramach Sceny spotykam się co roku z duetami reżysersko-dramaturgicznymi na intensywne sesje *feedbacku* i rozwoju koncepcji projektów. Funkcję „mentoringową” pełniłam także wobec artystek i

artystów zaproszonych do kuratorowanego przeze mnie sezonu tematycznego *Krajobraz*, realizowanego w teatrze Komuna Warszawa w roku 2019. Miałam okazję wspierać twórczo powstawanie prac tak świetnych młodych twórczyń i twórców, jak Klaudia Hartung-Wójciak, Dobra Borkała, Wojciech Grudziński. W latach 2013-2015 również wspierałam artystów jako kuratorka, pracując w ramach międzynarodowej platformy tańca współczesnego *Identity Move!*.

Do osiągnięć organizacyjnych zaliczyłabym pracę w grupie roboczej tworzącej zręby polityki antidyskryminacyjnej obowiązującej w Akademii Teatralnej. Grupa, w skład której wchodziły studentki, absolwentki, wykładowczynie i przedstawicielki władz uczelni, a także prawnicy, rozpoczęła prace jesienią 2018 roku. Wiosną 2019 roku Senat przyjął stworzony przez grupę *Kodeks etyki*; utworzono także stanowisko Rzecznika Praw Studenckich. Aktywnie włączam się w życie Akademii Teatralnej: jestem członkinią Senatu na kadencję 2020-2024 oraz członkinią Rady Kierunku Wiedza o Teatrze na tę samą kadencję.

Inne osiągnięcia organizacyjne łączę z moją pracą na stanowisku kierowniczką artystycznej Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu (byłam zatrudniona na podstawie umowy-zlecenie, dlatego nie podaję tej informacji w historii zatrudnienia) od czerwca 2014 do czerwca 2017. To wydarzenie istotne ze względu na mój rozwój twórczy, a także myślenie o całościowym kształcie instytucji i misji teatru publicznego.

Przez trzy sezony współtworzyłam, wraz z dyrektorką naczelną i artystyczną, Magdą Grudzińską, program kaliskiej sceny; wspierałam zatrudniane drużyny twórcze i zespół aktorski merytorycznymi omówieniami; byłam odpowiedzialna za koncepcję wydarzeń okołoteatralnych oraz współkuratorowałam, wraz z Grzegorzem Reske, najstarszy polski festiwal, jakim są Kaliskie Spotkania Teatralne - Festiwal Sztuki Aktorskiej. Autorski program dla kaliskiego Teatru skoncentrowany był wokół tematu miasta i miejskości (Kalisz - najstarsze polskie miasto). W podobnym obszarze pracowała część zapraszanych przeze mnie twórców: Sebastian Majewski zrealizował szeroko dyskutowane *Noce i dni* na podstawie powieści Marii Dąbrowskiej, dialogujące nie tylko z historią regionu, ale także legendarnym, kaliskim przedstawieniem Izabelli Cywińskiej; Lena Frankiewicz i Mateusz Pakuła nawiązywali do muzycznej historii Kalisza w *Mieście pustych pianin*. Jako kierowniczka artystyczna starałam się zapewnić kaliskiej publiczności i zespołowi kontakt z wybitnymi nazwiskami polskiej sceny (jak np. Remigiusz Brzyk, Wojtek Klemm czy Anna Smolar, której *Najgorszy człowiek na świecie* stał się pierwszym w historii kaliskim spektaklem

prezentowanym na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych) i niezwykleymi debiutantami (jak Marta Streker, czy rozpoczynający wtedy dopiero reżyserską karierę w teatrach dramatycznych Cezary Tomaszewski). Szczególną wagę przywiązywałam do spektakli dla najmłodszych: w okresie mojej pracy kaliska scena mogła poszczycić się najwyższej jakości przedstawieniami dla dzieci, realizowanymi m.in. przez Joannę Gerigk, Przemysława Jaszczaka, Alicję Morawską-Rubczak, W programie teatru była zarówno klasyka (np. *Koriolan* w reż. Streker, *Fantazy* w reż. Macieja Podstawnego), adaptacje prozy (np. *Wojna polsko-ruska* w reż. Brzyka) i nowa dramaturgia (inscenizacje pisanych dla teatru tekstów Pakuły, Jakimiak, Żelisławskiego). Aktywnie wspieraliśmy kaliską tradycję tańca współczesnego, organizując liczne pokazy w ramach programu Scena dla Tańca. Szczególnie ważne było dla mnie nawiązanie kontaktu z publicznością. W tym zakresie współpracowałam z pedagogkami teatru, prowadząc m.in. Dyskusyjny Klub Teatralny czy tworząc merytoryczne podwaliny projektu *Kalisz: Laboratorium dla przyszłości*, realizowany z mieszkańcami, lokalnymi aktywistami i organizacjami pozarządowymi oraz ekspertami. Wraz z Grzegorzem Reske układaliśmy program KST tak, aby spotykać kaliską publiczność z najbardziej ekscytującymi artystami sceny w Polsce, tocząc jednocześnie dyskusję o zmieniającej się kondycji współczesnego aktorstwa - kładliśmy nacisk na prezentację wybitnych zespołów, ale także zapraszaliśmy spektakle powstające na styku teatru i działań społecznie świadomych (np. przedstawienie Teatru 21 czy *Jeden gest* w reż. Wojtka Ziemilskiego, stworzony przez osoby Głuche). Brałam udział w pracach zespołu, który pozyskał ministerialne dofinansowanie projektu *Kalisz: Laboratorium dla przyszłości* (w ramach programu 250-lecie teatru publicznego w Polsce) oraz zespołu opracowującego wniosek grantowy, który zapewnił Kaliskim Spotkaniom Teatralnym rekordowo wysoką dotację w ramach programu „Teatr i taniec” MKiDN w 2017 roku.

Pracę w Kaliszu poprzedzały dwa lata mojej współpracy z Teatrem Powszechnym w Łodzi (2012-2014), gdzie byłam zatrudniona na stanowisku Reżyserki. Do moich obowiązków należała współpraca z twórcami działającymi na nowo otwartej Małej Scenie: służyłam merytorycznym wsparciem zatrudnianym tam artystom, udzielałam *feedbacku*, a także kuratorowałam autorski cykl małych zdarzeń teatralnych, zatytułowany *Niepoważne media*.

Moja działalność popularyzująca sztukę i naukę przejawia się dwojako: poprzez współpracę z czasopismami poświęconymi kulturze i sztuce (jestem autorką kilkudziesięciu

artykułów), a także poprzez udział w licznych panelach, debatach i dyskusjach związanych z szeroko pojętym teatrem. Główne tematy moich zainteresowań, które znajdują tu swoje odzwierciedlenie, to tematyka pamięci zbiorowej i historii w sztuce, artystyczna *herstoria* oraz tematyka feministyczna, krytyka instytucjonalna i ekokrytyka. Jako autorka współpracowałam zarówno z pismami naukowymi, jak „Polish Theatre Journal”, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”, „Teatro e Storia”, „Didaskalia. Gazeta teatralna”, „Performer”, jak też poświęconymi kulturze i sztuce („Dialog”, „Teatr”, „dwutygodnik.com”, „Res Publica Nowa”, „ha!art”). Kilka moich tekstów opublikowano w tomach zbiorowych - np. tekst *Przyszłość, która już się wydarzyła* znalazł się w książkach *Akademia Ruchu. Teatr* oraz *Post-teatr i jego sprzymierzeńcy* pod redakcją Tomasza Platy. Współtworzone przeze mnie teksty artystyczne zostały opublikowane w antologiach: anglojęzyczna wersja tekstu dla teatru *W Pustyni i w puszczy. Z Sienkiewicza i z Innych*, napisana wraz z Bartoszem Frąckowiakiem, pojawiła się w amerykańskiej antologii *(A)pollonia. Twenty-First-Century Polish Drama and Texts for the Stage*, natomiast sztuka *Komornicka. Biografia pozorna* (również napisana z Bartoszem Frąckowiakiem) w antologii *Transfer! Teksty dla teatru* pod redakcją Joanny Krakowskiej; rumuński przekład *Komuny Paryskiej* (napisanej wraz z Agnieszką Jakimiak) został zamieszczony w tomie *Revoluții: antologie de teatru contemporan polonez* pod redakcją Katarzyny Niedurny.

Aktywnie biorę udział w dyskusjach i webinarach o sztuce i warunkach jej powstawania, podejmując tematykę związaną z krytyką instytucjonalną, praktyką artystyczną i pracą opiekuńczą. Jako panelistka i dyskutantka współpracowałam m.in. z Biennale Warszawa, Festiwałem Nowa Siła Kuratorska, Katedrą Dramatu i Teatru UJ, Stiftung Genshagen, pismem „Widok”, festiwałem Her Docs, licznymi festiwalami teatralnymi i artystycznymi. Występowałam na Kongresie Kultury w roku 2016; przygotowywałam na zamówienie wykłady (np. poświęcony Annie Świrszczyńskiej w ramach „Alternatywnych lekcji klasyki” warszawskiego Nowego Teatru, 2019) i seminarium (np. *O współczesnych podziałach w Polsce na przykładzie recepcji wybranych spektakli teatralnych* w ramach cyklu *O różnicy i różnorodności* Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, 2017); konsultacje eksperckie (np. w ramach *Centrum w procesie* warszawskiego Centrum w Ruchu, 2019). Jestem też autorką przekładów, z języka angielskiego i na język angielski, tekstów z zakresu sztuk wizualnych i performatywnych (np. zamieszczonych w tomie *Notes from the Future of Art. Selected Writings by Jerzy Ludwiński* pod redakcją Magdaleny Ziółkowskiej czy

Przyjdźcie, pokażemy wam, co robimy. O improwizacji tańca pod redakcją Soni Nieśpiałowskiej-Owczarek i Katarzyny Słobody).

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

Obecnie, najistotniejsza dla mnie praca o charakterze instytucjonalnym rozgrywa się - poza, oczywiście, Akademią Teatralną - w ramach fundacji InSzPer (Instytut Sztuk Performatywnych), którą współtworzę, także jako członkini zarządu. Jesteśmy sześciuosobowym kolektywem profesjonalistów teatru i sztuk performatywnych, tworzącym organizację kultury dążącą do interdyscyplinarnego i międzynarodowego rozwoju sztuki aktywnej społecznie. Skupiamy się na stworzeniu przestrzeni artystycznej pracy, która pozostaje wolna od instytucjonalnej przemocy i rozwija praktyki *zero waste* w sferze kultury. Dzięki pozyskanej od Miasta Stołecznego Warszawy dotacji, zrealizowałam w InSzPerze opisywany powyżej spektakl *Po prostu*.

Członkinie i członkowie InSzPeru (oprócz mnie - Michał Buszewicz, Marta Keil, Grzegorz Reske, Anna Smolar, Piotr Wawer jr) skupiają się na wytworzeniu innego myślenia o teatralnej profesji, opartej nie tyle na konkurencji, co wsparciu. Poddajemy refleksji modele pracy w teatrze, zastanawiamy się nad możliwością odpowiedzialnej transformacji hierarchicznych struktur w modele współpracy horyzontalnej. Stąd, kluczową i rozwijaną przez nas praktyką jest doskonalenie się w świadczonym sobie i innym artystom, twórczym, nieprzemocowym *feedbacku*. Staramy się wspierać wzajemnie i działać na rzecz środowiska, przedkładając refleksję nad ciągłą produkcją. Obecnie nawiązaliśmy stałą współpracę z warszawskim Teatrem Powszechnym: InSzPer ma tam swoją siedzibę i scenę, na której we wrześniu 2022 odbyła się premiera *Czulego spektaklu* tworzonego przez grupę zaproszonych przeze mnie rezydentek - młodych twórczyń i twórców, związanych m.in. z kierunkiem Wiedza o Teatrze AT - nad którymi kolektyw sprawuje opiekę artystyczną. Mamy ambicję stać się domem pracy twórczej kreującym miejsce pracy dla innych osób tworzących (zwłaszcza debiutantów i osób, które w jakiś sposób nie wpisują się w linie programowe instytucji teatralnych) i przestrzenią wymiany środowiskowych doświadczeń. Nieprzypadkowo pragnę zakończyć mój autoreferat opisem działań kolektywu InSzPer - myślę, że dobrze podsumowuje obecny moment w mojej pracy artystycznej, gdzie bycie reżyserką nieodłączne jest od pracy kuratorskiej, aktywistycznej, instytucjonalnej,

edukacyjnej i pedagogicznej, podkreślającej związki twórczej jednostki z szeroko rozumianym środowiskiem, wspólnotową wartość pracy teatralnej i szeroko pojętą ekologię artystycznych procesów.

.....
(podpis wnioskodawcy)