

Autoreferat

Agata Chałupnik

1. Wykształcenie akademickie i stopnie naukowe:

2001 doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa; stopień nadany uchwałą Rady Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego z dnia 11 grudnia 2001 na podstawie rozprawy doktorskiej *Biologiczny wymiar doświadczenia kobiety w wybranych utworach Gabrieli Zapolskiej i Zofii Nałkowskiej*, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Małgorzaty Szpakowskiej [recenzenci – prof. dr hab. Grażyna Borkowska-Arciuch, prof. dr hab. Leszek Kolankiewicz]

1996 magister sztuki w zakresie Wiedzy o teatrze [dyplom z wyróżnieniem]; Wydział Wiedzy o Teatrze, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. [Praca magisterska *Motyw kobiety fatalnej przełomu wieków na tle ówczesnego mizoginizmu i tradycji romantycznej*; Promotor: dr Henryk Izydor Rogacki]

1996-2001 studia doktoranckie na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego

1991-1996 studia magisterskie na Wydziale Wiedzy o Teatrze w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza [dziś: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza]

2. Zatrudnienie w jednostkach naukowych i przebieg pracy zawodowej

od **2002** zatrudniona w Instytucie Kultury Polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego [Zakład Teatru i Widowisk]



2002-2004 asystent

2004-2015 adiunkt

od 2015 – specjalista ds. naukowo-technicznych

3. Osiągnięcie naukowe wynikające z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym

„*Niech się pan nie wyteatrza!*” *Auschwitz w twórczości Mariana Pankowskiego*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017, s. 281, ISBN 978-83-235-2683-4

Recenzentki wydawnicze:

dr hab. Ewa Guderian-Czaplińska, prof. UAM; dr hab. Jagoda Hernik Spalińska, prof. IS PAN.

Opis osiągnięcia:

Pierwszą część tytułu mojej rozprawy – *Niech się pan nie wyteatrza!* – zaczerpnęłam od jej bohatera, Mariana Pankowskiego. „*Niech się pan nie wyteatrza!*” – mówi w *Chrabąszczach* Dziennikarz, reprezentujący oficjalną wersję pamięci zbiorowej, do pojawiającego się znikąd Andrzeja, a właściwie jego zjawy, ducha, emanacji przeszłości, wnoszącego na scenę całą ambiwalencję i skomplikowanie naszej historii.

Twórczość zmarłego w 2011 roku Mariana Pankowskiego, pozostającego od końca wojny na emigracji prozaika i dramaturga, który przez długi czas funkcjonował na marginesie polskiego życia literackiego, w ostatnich kilkunastu latach przeżywa renesans. Wznowieniom jego starszych utworów i premierom najnowszych towarzyszy rosnąca biblioteka tekstów krytycznych. Listę klasycznych już ujęć monograficznych Stanisława Barcia (*Marian Pankowski – poeta, prozaik, dramaturg*, Lublin 1991), Krystyny Latawiec (*Na scenie świata i teatru. O dramaturgii Mariana Pankowskiego*, Kraków 1994) oraz Krystyny Ruty-Rutkowskiej (*Dramaturgia Mariana Pankowskiego. Problemy poetyki dramatu*

współczesnego, Warszawa 2001; *Szkice o twórczości Mariana Pankowskiego*, Warszawa 2008) wzbogacają książki Piotra Krupińskiego (*Ciało, historia, kultura. Pisarstwo Mariana Pankowskiego i Leo Lipskiego wobec tabu*, Szczecin 2011) oraz Tomasza Chomiszczaka (*Mistrz ceremonii. Marian Pankowski – od filologii do rytuału*, Sanok 2014).

Moja rozprawa skupia się na motywie Auschwitz w twórczości autora *Rudolfa* – na doświadczeniu obozowym i wiążącą się z nim ściśle kwestią zagłady Żydów. Oba te wątki zakorzenione są w biografii pisarza. Marian Pankowski w latach 1942–1945 był polskim więźniem politycznym obozów Auschwitz-Birkenau, Gross-Rosen, Nordhausen-Dora i Bergen-Belsen; z kolei jego żona, Regina z Fernów, polska Żydówka, która przeżyła Zagładę na aryjskich papierach w Warszawie, straciła całą rodzinę w Treblince. Te doświadczenia musiały naznaczyć pisarza na całe życie i odcisnąć się silnym piętnem na jego twórczości. Przeżycia obozowe krótko po wojnie pojawiają się w poezji Pankowskiego. W pierwszej powieści, *Matuga idzie. Przygody* z 1959 roku, pisarz poświęca im rozdział zatytułowany *Podróż Władzia Matugi*. W 1968 roku zostaje opublikowane *Teatrowanie nad świętym barszczem*, a w 1998 roku – poobozowe wspomnienia zatytułowane *Z Auszvicu do Belsen. Przygody*. Wątek kacetowy pełni także ważną rolę w *Rudolfie* z 1980 roku. Motyw Zagłady pojawia się z kolei w opublikowanym w 1969 roku dramacie *Chrabąszcze, w krótkiej sztuce Podróż rodziców mej żony do Treblinki* z 2003 i w powieści *Była Żydówka, nie ma Żydówki* z 2008 roku.

Na kluczowe znaczenie doświadczenia Auschwitz dla Pankowskiego zwracali już uwagę badacze jego twórczości (na przykład Przemysław Czapliński, Piotr Krupiński, Jakub Momro czy Arkadiusz Morawiec), niemniej żaden z badaczy jego twórczości do tej pory nie poświęcił tej kwestii tyle uwagi i nie skonstruował wokół niej konsekwentnej interpretacji. Tymczasem czytana w tej optyce twórczość Pankowskiego nabiera nowych znaczeń i jawi się jako oryginalny projekt estetyczny, antropologiczny i polityczny.

By mogła w pełni wybrzmieć wywrotowość jego projektu, pomijam tuż powojenne utwory poetyckie Pankowskiego poświęcone Auschwitz i koncentruję się na prozie i dramacie, w nich bowiem dochodzi w pełni do głosu to, co mnie najbardziej fascynuje w jego twórczości: nieoczywista antropologia, stosunek do ciała i cielesności, obsceniczna estetyka. Książka składa się z pięciu rozdziałów, w których skupiam się na kolejnych utworach, czasem proponując ich konsekwentną, całościową interpretację, a czasem podejmując wybrane

rozdziały czy wątki, idąc za inspirującymi mnie obrazami i cytatami, z takich czy innych przyczyn wybiegających daleko poza horyzont oczekiwań czytelniczych. Swoje interpretacje konstruuje z użyciem wybranych narzędzi współczesnej humanistyki, do tej pory sporadycznie używanych w interpretacjach utworów Pankowskiego: studiów nad pamięcią (*memory studies*), studiów nad traumą i studiów nad Holocaustem (*trauma studies i Holocaust studies*) oraz studiów nad zwierzętami (*animal studies*). Za każdym razem staram się jednak być blisko tekstu i z tekstu właśnie wyprowadzać użyteczne w interpretacji narzędzia teoretyczne.

W pierwszym rozdziale skupiam się na *Teatrowaniu nad świętym barszczem*. To, co mnie w tym rozdziale interesuje, to estetyka obsceniczności Pankowskiego, która jest w moim przekonaniu odpowiedzią na estetykę wzniosłości, postulowaną jako pożądany (a dla niektórych filozofów i badaczy – jedyny dopuszczalny) styl mówienia o doświadczeniu Auschwitz. Tymczasem w obozowych opowieściach Pankowskiego (niezależnie od gatunku wypowiedzi) króluje groteskowa, Bachtinowska cielesność, wyparta seksualność i rozmaite zjawiska przynależące do tak zwanej „szarej strefy”. Fabuła *Teatrowania...* rozgrywa się w dwóch planach czasowych: w planie zewnętrznym, teatralnym „dzisiaj”, stowarzyszenie „byłych kacetowców” pod kierunkiem Prezesa przygotowuje obchody kolejnej rocznicy wyzwolenia obozu, snując wspomnienia i odgrywając sceny, które odgrywali w przeszłości „na bloku” i które – jak możemy przypuścić – pozwoliły im przeżyć; w planie wewnętrznym, w teatralnym „wczoraj”, zostajemy przeniesieni do kacetowej rzeczywistości W.1 i W.2 i oglądamy historię relacji między Kapo (piłkarzem i złodziejem z Dortmundu) a W.3, jego piplem (subtelny chłopcem z inteligenckiego polskiego domu), którą należałoby nazwać relacją miłosną. Tej historii wszakże W.1 i W.2 nie będą mogli pokazać, bo – jako historia miłości między mężczyznami, miłości między Niemcem i Polakiem oraz piplem i jego kapo – nie znajdzie miejsca w heroicznej narracji pamięci obozowej. Pisarz, czyniąc główną ośią swojego tekstu przygotowania do rocznicowej akademii, pokazuje mechanizmy powstawania pamięci dominującej: W.1 i W.2 są „aktorami pamięci” negocjującymi na naszych oczach znaczenia, Prezes – jako osoba pośrednicząca między byłymi więźniami i władzą – często wchodzi w rolę cenzora. Pankowski poddaje także namysłowi kryteria stosowności poobozowej pamięci, dotyczące zarówno tego, co się pamięta, jak i tego, jak się owe wspomnienia opowiada. („Dość tej nędzy i bryndzy! – mówi Prezes. Ma być „kacet i teatr!”)

Drugi rozdział książki poświęciłam interpretacji *Chrabąszczy*. Skupiam się w nim na performatywnym charakterze pamięci i genderowym wymiarze doświadczenia Zagłady. Bohaterka tekstu, znana paryska scenografka Róża Karp, jest ostatnią Żydówką z liczącej przed wojną blisko pięć tysięcy członków żydowskiej gminy w swoim rodzinnym miasteczku na południu Polski. Jak się możemy domyślić – jedyną ocalałą z Zagłady. Do paryskiego studia Róży przyjeżdża dziennikarz z lokalnej gazety, żeby wysłuchać jej świadectwa, historii jej ocalenia: lokalna społeczność – jak deklaruje – pragnie postawić pomnik upamiętniający wymordowaną żydowską ludność by – jak się możemy domyślić – zamknąć raz na zawsze kwestię lokalnych relacji polsko-żydowskich. Kobieta broni się, ale niejako na naszych oczach historia sama powraca, przyoblekając ciała postaci z przeszłości albo pojawiających się znikąd manekinów, za pomocą których Róża wraz z Dziennikarzem będzie odgrywać zapamiętane sceny. Dowiemy się, że po ucieczce z transportu znajomi polscy chłopcy ukrywali ją w piwniczce pod chlewikiem, gdzie odwiedzał ją, przynosząc wiadomości – a czasem tabliczkę czekolady – przedwojenny kolega, Andrzej. (Andrzej, zamordowany już po wyzwoleniu przez NKWD za próbę wywołania antyradzieckiego powstania, był – jak się okaże – starszym bratem Dziennikarza. Szeleściński zatem przyjeżdża do Paryża także z prywatną sprawą.) Przy próbie ucieczki z Polski z kolei, Róża zostaje zgwałcona przez polskich żołnierzy, a jej żydowski narzeczony, któremu też udało się przeżyć wojnę, zostanie przez nich zamordowany. Ta historia nie zostaje opowiedziana linearnie, wraca we fragmentach, narzucających się wbrew woli samych uczestników zdarzeń: wprawionego w ruch performatywnego mechanizmu pamięci, ale także samego mechanizmu „teatrowania” nie daje się zatrzymać. To „teatrowanie” pamięci ma, podobnie jak w *Teatrowaniu nad świętym barszczem*, wywrotowy charakter. Wszelkie próby przechwycenia gorącego medium teatru dla oficjalnych celów, zaprzęgnięcia go do rytuałów upamiętnienia, u Pankowskiego muszą się skończyć katastrofą.

W trzecim rozdziale analizuję obozowe przygody Władzia Matugi, bohatera pierwszej powieści Mariana Pankowskiego, zatytułowanej *Matuga idzie*. Osią mojej interpretacji jest zmysłowy wymiar doświadczenia obozowego i zmagania pisarza z językiem opisującym rozmaite cielesne doznania (w szczególności bólu, doświadczanego przez ciężko pobitego w obozie bohatera). Władzio, dla którego obóz jest kolejną z życiowych „przygód”, odbiera przybycie do obozu po miesiącach w więziennej celi jako „dar oddechu” i głównie przez

doznania węchowe obóz zapamiętuje. Nienazwane wprost w powieści Auschwitz, „miasto czerwonych domów”, jest dla niego „ogrójcem woni”: na ów bukiet zapachów składają się mdlący zapach krematoryjnego dymu, szpitalny odór trupów i gnijących ciał, ale i pieczonych przez kolegów maślanych ciastek. Tym samym obóz jest dla Władzia Matugi nie tylko miejscem umierania, ale też życia (choć trzeba dodać, że przez chwilę życie bohatera, ciężko skopanego przez strażnika, wisi na włosku). Pankowski w *Matudze* podważa, po pierwsze, dominującą, heroiczną i jednoznaczną narrację pamięci, w której role sprawców i ofiar są dobrze zdefiniowane i wiadomo kto jest kim, ale także, po drugie, jej swoistą wzrokocentryczność. Pamięć Auschwitz wydaje się kodowana przede wszystkim przez znaki wizualne, takie jak zdjęcia z Bergen-Belsen, które wspomina w swojej książce *O fotografii* Susan Sontag, i które – jak mówi – naznaczyły ją na zawsze. W końcu, po trzecie, pisarz podważa obowiązującą w naszej kulturze hierarchię zmysłów, w której wedle Georga Simmla zmysły dystansu – wzrok i słuch – pozostają zmysłami dominującymi, a zarazem „właściwymi zmysłami estetycznymi”. Twórczość Pankowskiego współgra z projektem historii ciała, przedstawionym przez Haydena White’a w tekście *Ciała i ich fabuły*, od którego rozpoczynam ten rozdział. Postulowana przez amerykańskiego badacza historia ciała ma mieć – podobnie jak proza Pankowskiego – zmysłowy charakter i otwierać się na fascynujące pisarza monstrualne ciała. Tym samym twórczość autora *Teatrowania...* można czytać jako konsekwentny projekt antropologiczny, uwzględniający fenomenologiczny wymiar doświadczenia cielesności.

W czwartym rozdziale idę za wybranymi wątkami *Rudolfa*. W tej książce, uznawanej czasem za pierwszą polską powieść gejowską, wątki obozowe nie pełnią roli pierwszoplanowej, niemniej stanowią istotne tło relacji między narratorem, Polakiem, byłym więźniem obozu koncentracyjnego, a Rudolfem, starzejącym się niemieckim homoseksualistą i byłym żołnierzem Wehrmachtu. Pisarz czyni ich po trosze figurami dwóch życiowych postaw: Profesor reprezentuje interesy zbiorowości, obowiązek i kulturę, Rudolf jest rzecznikiem indywidualizmu, przyjemności i praw ciała, a nawet – jak piszą krytycy – swoistej „religii Ciała”. Pankowski nie rozstrzyga sporu między nimi, ale literacka atrakcyjność obrazów, w których pojawia się Rudolf przechylałaby chyba szalę zwycięstwa na jego korzyść. W wymianie listów między protagonistami powieści pojawia się też zwierzęca metafora: Profesor zostaje przyrównany do kota (który woli „bezpieczne, suche

ścieżki”), Rudolf – do psa. Idąc tropem tej metafory (i innych zwierzęcych tropów i metafor u Pankowskiego – w *Chrabąszczach* i w *Była Żydówka, nie ma Żydówki*) sprawdzam przydatność narzędzi *animal studies* w interpretacji utworów autora *Rudolfa*. Mimo że pisząc o zwierzętach, pisze on tak naprawdę o ludziach, ta wycieczka w dziedzinę studiów nad zwierzętami okazuje się owocna: konteksty, które ta teoria otwiera, interesująco wzbogacają interpretacje jego utworów. *Rudolf* przynosi także wątek ciała jako medium pamięci: każdy z bohaterów nosi swoją przeszłość niejako zapisaną na ciele – Profesor ma na przedramieniu wytatuowany obozowy numer, Rudolf nosi na brzuchu tatuaż miłosny, upamiętniający romans z młodocianym Marokańczykiem. Przypominając historię tatuażu i analizując jego społeczne funkcje, interpretuję oba tatuaże w kategoriach Goffmanowskiego piętna.

W ostatnim rozdziale zajmuję się dwoma autobiograficznymi tekstami Pankowskiego *Podróż rodziców mej żony do Treblinki* i *Była Żydówka, nie ma Żydówki*, wracając do genderowego wymiaru doświadczenia Zagłady. Jeśli bowiem doświadczenia obozowe w jego utworach opowiadane są zdecydowanie z męskiej perspektywy, to doświadczenie Zagłady Pankowski opisuje z kobiecej perspektywy, za pośrednictwem kobiecych bohaterek i kobiecego doświadczenia. Za teoretykami *memory studies* – Aleidą i Janem Assmannami oraz Marvinem Carlsonem szukam także metafor pamięci najbliższych teatrowi oraz przyglądam się teatrowi jako medium pamięci. Carlson podkreśla wielokrotnie związki między teatrem i pamięcią zbiorową. Swoją książkę zatytułował *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine / Nawiedzona scena. Teatr jako maszyna pamięci*, ponieważ istotą medium teatru jego zdaniem jest nieustanna aktywność pamięci widza, nawiedzanej wspomnieniami jego wcześniejszych doświadczeń teatralnych i poprzednich wersji oglądanej przez niego historii. Teatr i dramat bowiem stale powracają do historii, obdarzonych szczególnym (społecznym, politycznym czy religijnym) znaczeniem dla swojej publiczności, a teatr funkcjonuje jako „atrakcyjne repozytorium” dla treści przechowywanych w pamięci zbiorowej, a zarazem „mechanizm wprawiającym ją w ruch”. Opisany przez amerykańskiego badacza mechanizm wyjątkowo dobrze koresponduje z analizowanymi przeze mnie w tym rozdziale utworami Pankowskiego: oba, nie tylko niejako „prywatyzują” pamięć Holocaustu, odnoszoną przez pisarza konsekwentnie do historii ocalenia jego żony, ale skonstruowane są z klisz, konotujących pamięć Zagłady: tory kolejowe i bydlęcy wagon, obóz jako miejsce pamięci, z młodzieżą fotografującą się przy krematorium (ten obraz pojawia się już w *Wycieczce do*

muzeum Tadeusza Różewicza), czy swoisty „apel poległych”, w którym pisarz przywołuje żydowskich kolegów z klasy zamordowanych w czasie wojny, przywołujący na myśl Kantorowski topos „umarłej klasy”.

Mojej lekturze Pankowskiego towarzyszy kilka słów-kluczy, nawzajem się dopowiadających, wchodzących ze sobą w relacje: ciało, gender, doświadczenie zmysłowe, obsceniczna estetyka, teatr jako medium pamięci. Moje ujęcie ma charakter interdyscyplinarny. Wypróbuję rozmaite narzędzia teoretyczne, lokując utwory autora *Rudolfa* w kontekście twórczości innych pisarzy i artystów w podobny sposób problematyzujących problem reprezentacji Auschwitz. Na tym tle dobrze widać ich wyjątkowość, o której stanowi przykuwająca uwagę forma, czasem drastyczna, konfrontująca czytelnika / widza z zasadami decorum, poczuciem dobrego smaku i horyzontem jego czytelniczych oczekiwań. Wybrane utwory Pankowskiego, które w pierwszej lekturze mogą wydawać się anachroniczne, interpretowane z użyciem najnowszych gałęzi humanistyki okazują się rezonować z najważniejszymi dyskusjami współczesności. Co więcej, wobec pewnych obszarów związanych z dyskursem pamięci pisarz okazuje się prekursorem, mierzy się z kanoniczną estetyką wzniosłości, poddając namysłowi kwestię reprezentacji i stosowności jej środków, genderowy wymiar Zagłady czy problem „zapomnianych ofiar nazizmu”.

Agata Chęć

4. Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo-badawczych

Jeszcze podczas studiów na Wydziale Wiedzy o Teatrze w warszawskiej Akademii Teatralnej zadebiutowałam jako krytyczka teatralna w miesięczniku „Teatr” oraz rozpoczęłam trwającą do dziś współpracę z miesięcznikiem „Dialog”, na łamach którego publikuję artykuły naukowe poświęcone polskiemu i europejskiemu dramatowi współczesnemu, tłumaczę esystrykę z angielskiego (a przez kilka lat opracowywałam także materiały do działu „Kronika”, poświęconemu życiu teatralnemu na świecie). Regularnie publikuję też recenzje teatralne (kolejno w „Teatrze”, w internetowym „Dwutygodniku”, a ostatnio w „Didaskaliach”).

Współpraca z „Dialogiem” wyznaczyła jeden z ważnych wątków mojej działalności badawczej – **dramat współczesny**. Z tych zainteresowań wyrasta cykl moich publikacji, rozpoczęty jeszcze podczas studiów doktoranckich, poświęcony **dramaturgii Tadeusza Różewicza**. (*Kafka i szafka, czyli Edo ergo sum. Szkic do interpretacji „Odejścia głodomora” Tadeusza Różewicza*, w: *Dialog w dramacie*, Kraków 2004; *Teatralne wcielenia Starej Kobiety*, w: *Teatr – przestrzeń – ciało – dialog. Poszukiwania we współczesnym teatrze*, Wrocław 2006; *Różewicza teatr płci. Z perspektywy krytyki genderowej*, w: *Re: Wizje Różewiczowskie*, Gdynia 2008; *Ciało poety. Pankowski i Różewicz wobec tradycji romantycznej*, w: *Trans-Polonia. Z Gdyni w świat*, Gdańsk 2011.)

Czytam twórczość dramatyczną Różewicza jako niezwykle ciekawy projekt antropologii ciała i fenomenologii doświadczenia cielesności. W swoich esejach odnoszę się do teatralnej recepcji Różewicza, w moim przekonaniu bowiem interpretowanie dramaturgii autora *Kartoteki* w oderwaniu od teatralnej praktyki (oraz czasami niezwykle ciekawej krytycznej recepcji przedstawień) prowadzi do uproszczeń i jednostronnych odczytań, zdeterminowanych przez teoretycznoliterackie narzędzia. Tymczasem Różewicz czytany w teatralnym kontekście okazuje się nie tylko pionierem w podejmowaniu pewnych tematów w powojennej polskiej dramaturgii (kwestie feministyczne w *Białym małżeństwie* i *Starej kobiecie...*, pedofilia w *Śmieszny staruszek*, czy złożone politycznie dziedzictwo polskiego Podziemia w *Do piachu*), ale i ważnym kronikarzem przemian obyczajowych w powojennej Polsce.

Przemiany obyczajowe w dwudziestym wieku są kolejnym ważnym obszarem moich zainteresowań badawczych. Na dwudziesty wiek można spojrzeć jako na okres gwałtow-

nego przyspieszenia przemian obyczajowych w sferze relacji rodzinnych (i kontraktu płci), sposobie wychowywania dzieci, w relacjach między pracą a czasem wolnym (i w sposobach jego spędzania), w stosunku do ciała i jego wyglądu i tak dalej. Przemiany te czasem były konsekwencją przewrotów politycznych, czasem były uwarunkowane bezpośrednimi i pośrednimi skutkami obu wojen światowych, niemniej wiele z nich było skutkiem pojawienia się nowych mediów (takich jak radio, telefon czy telewizja), wynalazków i odkryć naukowych (takich jak pigułka antykoncepcyjna). Moje zainteresowaniem przemianami obyczajowymi w perspektywie kulturoznawczej zaowocowały udziałem w projekcie „**Kultura polska 1905-1989. Antropologiczne aspekty historii obyczajów**” [grant Komitetu Badań Naukowych nr 1 H01C 063 26] pod kierunkiem prof. dr hab. Małgorzaty Szpakowskiej, którego owocem był m. in. podręcznik akademicki, mający charakter autorskiej antologii, *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów* (red. Małgorzata Szpakowska, WUW, Warszawa 2008) oraz książka *Obyczaje polskie. Wiek XX w krótkich hasłach* (red. Małgorzata Szpakowska, W.A.B., Warszawa 2008). Do tej publikacji, mającej charakter autorskiego słownika poświęconego kluczowym obszarom przemian obyczajowych w Polsce w XX wieku opracowałam 10 haseł odnoszących się do kwestii emancypacji kobiet, praw reprodukcyjnych i różnych wymiarów kobiecego doświadczenia, zmieniającego się pod wpływem dwudziestowiecznych wynalazków takich jak pigułka hormonalna (i szerzej – skuteczne metody antykoncepcji) czy tampon – w istocie umożliwiających emancypację i uczestnictwo kobiet w życiu społecznym na równych prawach z mężczyznami. (Artykuły mojego autorstwa to – *Anoreksja; Depilacja: „gładkie jak jedwab”*; *Feministka, czyli „gwałtu co się dzieje!”*; *Legalizacja aborcji: dwa tysiące na skrobankę*; *Pigułka*; *Prezerwatywa: „prędeż serce ci pęknie”*; *Solarium*; *Świadome macierzyństwo: jak skończyć z piekłem kobiet*; *Tampon: „z pewną taką nieśmiałością”*; *Wychowanie seksualne: „sztuka kochania”*.) Publikacja *Obyczaje polskie* została oparta na autorskiej metodologii umożliwiającej wgląd w różne warstwy doświadczeń ludzi w XX wieku, których świadectwa można odnaleźć w rozmaitych mediach – w literaturze i sztuce, w teatrze, w reklamie, w kinie i w telewizji. Metodologia została doceniona tak przez środowisko historyków kultury, jak socjologów i kulturoznawców, a publikacja doczekała się wielu recenzji i omówień.

Kolejnym obszarem moich zainteresowań naukowych jest **antropologia widowisk**. Antropologia widowisk proponuje teoretyczną podstawę badania kultury w perspektywie widowiskowej. Jest subdyscypliną antropologii kultury, wyrastającą z jednej strony z rozpoznań Victora Turnera i Richarda Schechnera, z drugiej strony – zakorzenioną w refleksji Witolda Gombrowicza i Jerzego Grotowskiego, która skupia się na performatywnych aspektach życia zbiorowości (od rytuału i ceremoniału – po zabawę i karnawał) i jednostki (począwszy od form wzajemności w jakie wchodzimy po performatywną koncepcję osobowości). Byłam członkinią zespołu, który opracował pierwszy w Polsce podręcznik *Antropologii widowisk*, mający charakter autorskiej antologii tekstów (red. naukowa Leszek Kolankiewicz, wyd I., WUW, Warszawa 2005; wyd. II, zmienione, poprawione i rozszerzone, 2010), według którego począwszy od roku 2002/2003 regularnie prowadzę zajęcia w Instytucie Kultury Polskiej UW. Podręcznik jest szeroko wykorzystywany na wielu wydziałach humanistycznych w Polsce. Jestem także współredaktorką (wraz ze współautorami *Antropologii widowisk* – Wojciechem Dudzikim, Mateuszem Kanabrodzkim i Leszkiem Kolankiewiczem) serii „Dromena” w Wydawnictwach Uniwersytetu Warszawskiego, publikującej książki z zakresu szeroko rozumianej antropologii widowisk. W ramach tej serii zredagowałam i opatrzyłam posłowiem książkę Jamesa Combsa *Świat zabaw. Narodziny nowego wieku ludycznego*, (przeł. Olga Kaczmarek, Warszawa 2011).

Z antropologią widowisk wiąże się kolejny obszar moich zainteresowań: **poetyka kulturowa teatru**. Poetyka kulturowa teatru (wyrastająca z amerykańskich badań nad twórczością Shakespeare’a i teatrem elżbietańskim, prowadzonych w duchu nowego historycyzmu) pozwala oglądać teatr w sieci powiązań społecznych: pozostający w dynamicznym związku z ośrodkami władzy, określany przez relacje ekonomiczne, umiejscowiony w tkance miejskiej i uwarunkowany płcią tak wykonawców, jak widzów. W tym sensie, wyrastając z badań historyczno-teatralnych poetyka kulturowa teatru daleko poza nie wykracza, stając się raczej sposobem uprawiania historii kultury. Jestem współautorką cyklu programów dydaktycznych z poetyki kulturowej teatru realizowanych na prowadzonej przez Zakład Teatru i Widowisk w latach 2013/14 – 2016/17 specjalizacji „Teatr w kulturze”, a także współredaktorką serii „Poetyka kulturowa teatru” w Wydawnictwach Uniwersytetu Warszawskiego i współredaktorką dwóch tomów poświęconych teatrowi elżbietańskiemu oraz komedii dell’ arte (*Teatr elżbie-*

tański, red. naukowa Agata Chałupnik, Warszawa 2015; *Teatr dell'arte*, red. naukowa Dorota Sosnowska, Warszawa 2016). (W tej chwili trwają prace nad kolejnym tomem, poświęconym popularnym gatunkom teatralnym w XIX wieku.) Antologie przygotowywane w ramach serii „Poetyka kulturowa teatru” prezentują autorski wybór nietłumaczonych dotychczas na polski opracowań dotyczących wybranych epok w dziejach teatru, czy też – kluczowych formacji teatralnych: wybieramy epoki, w których teatr stawał się z różnych powodów kluczowym medium i ośrodkiem krystalizacji kulturowych znaczeń, a zarazem – funkcjonował jako społeczny metakomentarz. Dbamy o to, żeby wybierane przez nas teksty nie tylko prezentowały wybrane zjawiska historyczno-teatralne, ale by były także propozycjami metodologicznymi, pozwalającymi w interesujący sposób spojrzeć również na zjawiska z historii teatru polskiego. (I tak na przykład tom poświęcony teatrowi elżbietańskiemu był drugim w języku polskim, po opublikowanym w serii Horyzonty Nowoczesności wyborze tekstów Stephena Greenblatta, tak obszernym wyborem tekstów z zakresu materializmu kulturowego).

Kolejnym istotnym obszarem moich zainteresowań badawczych jest **genderowe ujęcie historii teatru i dramatu**, rozwijane konsekwentnie, począwszy od pracy magisterskiej, poświęconej motywowi femme fatale w dramacie przełomu wieków [nagroda II stopnia w konkursie im. Jana Józefa Lipskiego na najlepszą pracę magisterską w naukach humanistycznych, 1997], przez rozprawę doktorską, opublikowaną w 2004 roku pod tytułem *Sztandar ze spódnicy. Zapolska i Nałkowska o kobiecym doświadczeniu ciała*, po najnowsze – indywidualne i zespołowe – projekty naukowe. Wymieniłabym tu publikacje wyrastające z badań nad twórczością Gabrieli Zapolskiej i Zofii Nałkowskiej, prowadzonych przeze mnie w trakcie pisania rozprawy doktorskiej (*Nie-moralność pani Dulskiej*, w: *Dramat polski. Interpretacje*, t. I, red. Jan Ciechowicz, Zbigniew Majchrowski, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2001; *Inspiracje Schopenhauerowskie we wczesnej prozie Zofii Nałkowskiej*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, 2004 nr 1-2; niepublikowane wystąpienie poświęcone twórczości Zapolskiej pt. *Czerwona spódnica Malaszki* na konferencji *Inna scena. Obscena*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 23-24 maja 2011). Przygotowałam i opatrzyłam posłowiem także obszerny wybór dramatów Zapolskiej dla wydawnictwa Świat Książki (*Komedie wybrane*, Warszawa 2004). W tych publikacjach interpretuję twórczość Gabrieli Zapolskiej i wczesną prozę Zofii Nałkowskiej za pomocą narzędzi krytyki feministycznej, osadzając je w

szerokim kontekście kultury przełomu XIX i XX w. Pamiętając, że obie autorki z różnych powodów odcinały się czasem od celów ruchów kobiecego, uważam, że obie wywarły znaczący wpływ na jego kształt. Wiele różni te dwie pisarki, należące do różnych pokoleń i do różnych formacji intelektualnych, niemniej równie wiele łączy: spojrzenie na kobiecą cieleśność jako źródło opresji i walka o prawo do „całego życia” – jak sformułowała to Nałkowska w słynnym wystąpieniu na Zjeździe Kobiet Polskich w 1907 roku.

Narzędzia teoretyczne wypracowywane przez krytykę feministyczną i mało w Polsce znaną feministyczną historię teatru wykorzystywałam w pisanych dla „Dialogu” artykułach poświęconych współczesnej dramaturgii kobiecej (*To możesz być ty*, „Dialog” 2005 nr 5 – o szwedzkiej autorce Majgull Axelsson; *Eurydyka nie chce wracać*, „Dialog” 2005 nr 12 – o amerykańskiej dramatopisarce Sarah Ruhl; *Droga przez mężczyznę*, „Dialog” 2012 nr 12 – o polskiej autorce Ewie Madeyskiej), a także w omówionych już tekstach poświęconych dramaturgii Tadeusza Różewicza, czy Stanisława Ignacego Witkiewicza i Aleksandra Fredry (*Witkacy i teoria queer w: Inna scena. Ciało, płęć, tożsamość seksualna i tożsamość płci w polskim dramacie i teatrze*, Warszawa 2008; *Gwałtu, co się dzieje! czyli Fredro feministycznie*, w: *Nikt mnie nie zna, czyli Fredro niekanoniczny*, Warszawa 2015). Genderowa perspektywa była mi także bliska przy pracy nad rozprawą *Niech się pan nie wyteatrze!*

Jestem członkinią i jedną z pomysłodawczyń zespołu „**Hypatia. Kobięca historia teatru. Feministyczny projekt badawczy**” [grant NPRH 11H 12 0379 81, kierownik dr Joanna Krakowska], który przyjął za cel przypomnienie wkładu kobiet w historię polskiego teatru. Uruchomiona została strona internetowa publikująca materiały archiwalne dotyczące twórczości kobiet w teatrze i polskiej dramaturgii kobiecej, której dorobek jest w dużym stopniu zapomniany [<http://www.hypatia.pl>]. W ramach grantu powstaje m. in. antologia dwudziestowiecznego dramatu pisanego przez kobiety, której jestem współredaktorką. Jako redaktorka przygotowuję również poświęcony figurze aktorki w kulturze numer „Communicare. Almanachu Antropologicznego”, który ma się ukazać w tym roku.

Najnowszym obszarem moich zainteresowań badawczych są studia nad pamięcią, w tym namysł nad **teatrem jako medium pamięci**. Jestem uczestniczką projektu badawczego „**Ślady Holokaustu w imaginariu kultury polskiej**” [grant NPRH 11H 12 0134 81; kierownik dr Justyna Kowalska-Leder]. Ukazała się właśnie książka będąca owocem kilkuletniej

zespołowej pracy, zatytułowana *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej* (red. Paweł Dobrosielski, Justyna Kowalska-Leder, Iwona Kurz, Małgorzata Szpakowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017), mająca charakter autorskiego słownika pojęć czy obrazów (tytułowych „śladów”), które zmieniły znaczenie po wojnie, straciły „niewinność”, stopniowo nasycając się skojarzeniami holokaustowymi (na przykład: „wagon”, „mur” czy „gaz”). Tytułowe „ślady Holokaustu” można odnaleźć w różnych mediach i w różnych obszarach kultury: w literaturze, filmie i teatrze, w sztuce krytycznej, ale także w prasie, na portalach internetowych, w kibicowskich przyśpiewkach i w ulicznym graffiti; owo holokaustowe polskie imaginarium jest także zmienne w czasie. Z analizowanego materiału wynika, że doświadczenie zagłady Żydów głęboko naznaczyło polskie społeczeństwo, zmieniając sposób w jaki odbieramy rzeczywistość, a dostęp do owego wspólnego imaginarium mają tak kibice Widzewa Łódź, opowiadający holokaustowe dowcipy licealiści, jak artyści czy przedstawiciele akademii: współtworzymy je i uczestniczymy w nim wszyscy. W tomie tym opracowałam hasło zatytułowane *Komin*, poświęcone jednej z najbardziej rozpoznawalnych ikon Zagłady, jaką jest komin krematorium. W swoim artykule skupiam się na wywołanej przez Claude’a Lanzmanna dyskusji dotyczącej reprezentacji Zagłady i jej polskich kontekstach, korzystając z bogatego zestawu źródeł, zarówno z wysokiego, jak niskiego obiegu: internetowych, literackich, filmowych, wizualnych. Praca przy tym projekcie wywarła znaczący wpływ na moją rozprawę o Marianie Pankowskim.