

## Załącznik 2.

### AUTOREFERAT

1. Imię i nazwisko: **Ewa Tomaszewska**
2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe/artystyczne, zawodowe kursy kwalifikacyjne – z podaniem nazwy, miejsca i roku ich uzyskania oraz tytułów prac:
  - a. Dyplom ukończenia studiów magisterskich na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej, **tytuł mgr inż. arch. uzyskany w 1986** (praca dyplomowa na temat: *Krasiczyn – rekonstrukcja urbanistyczna oraz propozycja rozwiązania architektury i funkcji zespołu rynku sprzężonego z zamkiem*, wykonana pod kierunkiem prof. dr hab. Przemysława Szafera).
  - b. Dyplom ukończenia studiów podyplomowych magisterskich w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie Wydziału Lalkarskie w Białymstoku, **tytuł mgr sztuki uzyskany w 1990** (praca magisterska na temat: *Teatr lalek na drodze do teatru plastycznego* napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Henryka Jurkowskiego).
  - c. **Dyplom doktora nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce (historia teatru), Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, 11.10.2007**; tytuł rozprawy doktorskiej: *Twórczość Jana Dormana. Monografia*; promotor: prof. dr hab. Henryk Jurkowski; recenzenci: prof. dr hab. Janusz Degler oraz prof. dr hab. Zbigniew Osiński.
  - d. Warsztaty mistrzowskie *Ex Voto 5*, prowadzenie: Peter Schumann i „Bread and Puppet Theatre”, Ośrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzieży, Poznań, październik 1986.
  - e. warsztaty mistrzowskie „Figurentheater Triangel”, prowadzenie: Henk Boerwinkel, w Internationale Institute de la Marionnette, Charleville – Mézières (Francja), 16 – 30.05.1987.
  - f. warsztaty mistrzowskie Teatr Cieni – prowadzenie: Richard Breadshaw, Teatr Lalek im. J. Zitzmana „Banialuka”, Bielsko-Biała, 16–18.05.2006.
  - g. Kurs Kwalifikacyjny Pedagogiczny w zakresie przedmiotów zawodowych, Wojewódzki Ośrodek Metodyczny, Bielsko-Biała, zakończenie: 16.03.1992.

3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych/artystycznych:
  - a. **Uniwersytet Śląski** w Katowicach, **Wydział Etnologii i Nauk o Edukacji** w Cieszynie (dawniej: Pedagogiki), **Zakład Edukacji Kulturalnej** (dawniej: Zakład Wychowania Estetycznego, później: Animacji Społeczno-Kulturalnej i Wychowania Estetycznego) **Instytutu Nauk o Edukacji** (dawniej: Instytutu Nauk Społecznych i Nauk o Kulturze); od **1.10.1990**.
  - b. Teatr „Lalka”, asystent reżysera, Astrid Lindgren *Mio, mój Mio*, adapt. i reż. W. Fełenczak, scen. K. K. May, muz. S. Nakielski, prem. Warszawa 10.05.1987.
  - c. Teatr Lalek „Arlekin”; adaptacja, reżyseria i scenografia sztuki *Mała Syrenka* wg Jana Chrystiana Andersena, muz. A. Glinkowski, prem. Łódź 30.01.1988.
  - d. Teatr Lalek „Baj Pomorski”; asystent reżysera, Rada Moskowa *Dokąd pędzisz koniku*, reż. K. Rau, scen. K. Święcka, muz. L. Żuchowski, prem. Toruń 05.1988.
  - e. Białostocki Teatr Lalek; reżyseria sztuki Samuela Marszaka *Żołnierz i bieda*, scen. W. Jurkowski, muz. L. Żuchowski, prem. Białystok 18.12.1988.
  - f. Teatr Lalek „Baj Pomorski”; reżyseria sztuki Aleksandra Maliszewskiego *Nowe szaty króla*, scen. J. Zieliński, muz. K. Arciszewski, Toruń 05.1990.
  - g. Olsztyński Teatr Lalek, reżyseria sztuki Rady Moskowej *Nim zakwitną stokrotki (Nim zakwitną margerytki)*, scen. A. Chodyniecka-Kuberska, muz. J. Stachurski, prem. Olsztyn 05.1992.
  - h. Teatr Lalek „Banialuka”, adaptacja i reżyseria sztuki *Felek*, scen. A. Peringer, prem. Bielsko-Biała 13.09.1997.
4. Wskazanie osiągnięcia wynikające z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. nr 65, poz. 595 ze zm.):
  - a. Tytuł osiągnięcia naukowego:

Ewa Tomaszewska *Tam i z powrotem, rzecz o lalkarskich kontaktach polsko-czechosłowackich i polsko-czesko-słowackich na Śląsku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014, ISSN 208-6336, ISBN 978-833-8012-160-7 (wersja drukowana), ISBN 978-833-8012-161-4 (wersja elektroniczna), stron: 372.
  - b. Cykl artykułów anglojęzycznych powiązanych tematycznie – *Theatre for Children and Teenagers (Teatr dla dzieci i młodzieży)*:

- Ewa Tomaszewska, *In Search of a New Theatre for Children / U potrazi za novim pozorištem za decu*, in: *Theatre for Children – Artistic Phenomenon / Pozorište za decu – umetnički fenomen*, a collection of papers of International Research College of Theatre Arts, vol. 2, edited by H. Jurkowski and M. Radonjić, International Festival of Children's Theaters, Open University w Suboticy, Theatre Museum of Vojvodina, Subotica 2011, ISBN 978-86-85123-61-0, COBISS.SR-ID 263690503, CIP 792-053.2(082), s. 65–81.
- Ewa Tomaszewska, *Theatre and Children - Two Ways of Creating / Pozoriste i deca - Dva nacina stvaranja*, w: *Theatre for Children - Artistic Phenomenon*; a collection of papers of International Research College of Theatre Arts, vol. 3, edited by H. Jurkowski and M. Radonjić, International Festival of Children's Theaters, International Research College of Theatre Arts, Subotica 2012, ISBN 978-86-85123-77-1 (PMV), COBISS.SR-ID 271227143, CIP 792-053.2(082), s. 35–50.
- Ewa Tomaszewska, *Jan Dorman and Krystyna Miłobędzka – the Creators of a New Theatre for Children in Poland (the theatre of play) / Jan Dorman i Kristina Miłobędzka – stvaraoci novog pozorišta za decu u Poljskoj (pozorište igre)*, in: *Theatre for children – artistic phenomenon*, a collection of paper of International Research College of Theatre Arts vol. 5, edited by H. Jurkowski, M. Radonjić, Theatre Museum of Vojvodina, International Festival of Children's Theaters, Open University Subotica, Subotica 2014; ISBN 978-86-85123-96-2, COBISS.SR-ID 289225735, CIP 792-053.2(082), s. 155–173.
- Ewa Tomaszewska, *Theatre for Children and Teenagers in the “Liquid Modern World”* in: *Theatre For Children - Artistic Phenomenon*, a collection of paper of International Research College of Theatre Arts vol. 6, edited by H. Jurkowski, M. Radonjić, published by International Festival of Children's Theaters, Theatre Museum of Vojvodina, Open University in Subotica, Novi Sad 2015, ISBN 978-86-80006-06-2, s. 119-126.
- Ewa Tomaszewska, *A Map to the Fifth Kingdom*, “Puppet Notebook” magazine, British UNIMA, ISSN 1745-1086, nr 20, 2011/12, s. 20–21.
- Ewa Tomaszewska, *In Search of a New Theater for Children*, “Creativity. Theories – research – applications”, Janina Uszyńska-Jarmoc and Maciej Karwowski (editors), Volume 1, Issue 1, Białystok 2014, s. 142–155; ISSN: 2354-0036; DOI: 10.15290/ctra.2014.01.01.10 .

5. Opis szczegółowy osiągnięć:

**5.1. Ewa Tomaszewska *Tam i z powrotem, rzecz o lalkarskich kontaktach polsko-czechosłowackich i polsko-czesko-słowackich na Śląsku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014, ISSN 208-6336, ISBN 978-833-8012-160-7 (wersja drukowana), ISBN 978-833-8012-161-4 (wersja elektroniczna), 372 strony.**

Celem badań było opisanie i zanalizowanie kontaktów między teatrem lalek polskim, czeskim i słowackim oraz zaobserwowanie przenikania wpływów. Inspiracją do badań była znacząca obecność czeskich i słowackich twórców na scenach polskich, która stała się konkurencyjna wobec polskiej twórczości lalkowej XXI wieku. Zjawisko to jest szczególnie widoczne na obszarze Śląska.

Badań i obserwacji dokonano za pomocą kwerendy literatury z zakresu historii teatru ze szczególnym naciskiem na historię i teorię teatru lalek, a także na bazie recenzji teatralnych oraz analizy dokumentów i archiwaliów wybranych teatrów polskich, czeskich i słowackich (czechosłowackich). Do opisanie wielu spektakli użyto również materiałów fotograficznych i filmowych teatrów lalek oraz prywatnych materiałów twórców. Dla lepszego zrozumienia problematyki posłużono się także metodami dialogowymi i biograficznymi. Szczególne znaczenie miały tu wywiady z twórcami i działaczami teatralnymi Czechosłowacji, Czech, Słowacji i Polski (Karel Brožek, Petr Nosálek, Marian Pecko, Pavel Helebrand, Nina Malíková, Ida Hledíková, Eva Farkašová, Pavel Hubička, Jan Polívka, Henryk Jurkowski, Krystian Kobyłka, Wojciech Kobrzyński, Renata Chudecka).

Zebrany materiał jest podzielony na dwie części. Pierwsza, o charakterze historyczno-opisowym, ma na celu pokazanie na czym się zasadzały i jak się tworzyły pierwsze lalkarskie kontakty polsko-czechosłowackie. Z punktu widzenia historii teatru lalek, jest to zatem wybór pewnych zjawisk dokonany pod kątem ich wpływu i wzajemnych oddziaływań na lalkarzy oraz na formy lalkowych przedstawień obu państw i trzech narodów, ze szczególnym naciskiem na formowanie się polskiego środowiska lalkarskiego i polskiego stylu. Część druga, dotycząca czasów nam bliższych (przełom lat 80-tych XX w. aż do współczesności), ma charakter opisowo-dokumentacyjny i jest próbą zapisu dokonań czeskich i słowackich artystów na śląskich scenach lalkowych. Obie części różnią się formalnie, ale i jakość, i sposób istnienia opisywanych zjawisk są różne. Najpierw kontakty polsko-czechosłowackie

polegały na wzajemnej obserwacji i inspirowaniu się; później, na realizacji przedstawień w koprodukcji czesko-słowacko-polskiej.

### **Streszczenie:**

Czeski teatr lalek ma długą i ciekawą historię, a jego znaczące miejsce w kulturze czeskiej jest niezaprzeczalne. Najwcześniejsze zapisy i ryciny dotyczące czeskiego teatru lalek pochodzą z XVI i XVII w., a w wieku XVIII teatr ten ma już solidne podstawy uformowane przez wędrownie angielskie, później niemieckie lub holenderskie trupy aktorów. W ten sposób ukształtował się też klasyczny repertuar lalkowy oparty na motywach dzieł Marlowa, Szekspira czy Moliera, potem także na librettach oper oraz motywach apokryficznych czy biblijnych (*Don Juan, Faust, Genowefa, Alcesta*). Od połowy XVII wieku lalkarze czescy coraz częściej przemawiali do publiczności w ich rodzimym języku co, wobec natężonej germanizacji, stało się niezwykle ważnym elementem przechowania, a potem budzenia świadomości narodowej Czechów. Pojawiają się nowi autorzy, którzy dostarczają lalkarzom nowy, aktualny repertuar oparty na legendach czeskich, a także historycznych wydarzeniach. W wieku XIX znaczące stały się nazwiska: Matěja Kopecký'ego i Jana Nepomuka Lašťovki, jako krzewicieli czeskiej mowy i czeskiej tradycji okresu odrodzenia narodowości czeskiej (českého národního obrození).

W drugiej połowie XIX wieku zainteresowanie teatrem lalek w Czechach rozwija się i oddziałuje także na Słowaków, którzy teatr lalek znali za pośrednictwem wędrownych trup i indywidualnych lalkarzy przybywających z Austrii, Niemiec, a nawet Francji.

W ten sposób, kiedy Polska traciła niepodległość, na terenach Czech, a także Słowacji, teatr lalek był nie tylko znany i popularny, ale posiadał ugruntowaną tradycję. W XIX wieku polski teatr lalek reprezentowała właściwie wyłącznie szopka kolędnicza, gdyż niezwykle popularna forma teatru z bohaterem ludowym (typu: Punch, Poliszynel, Guignol, Pietruszka czy niemiecki Kasperle, czeski Kašparek, słowacki Gašparko) nigdy nie została przez polską publiczność zaakceptowana i traktowano ją jako tradycję obcą, związaną z zaborcami.

Z końcem XIX i początkiem XX wieku, zarówno w Czechach, jak i na Słowacji, teatr lalkowy staje się własnością wszystkich. Z jednej strony formuje się naprawdę powszechny amatorski i rodzinny teatr lalkowy, z drugiej jednak powoli przełamuje się formuła teatru ludowego na rzecz poszukiwań artystycznych. Obok tradycyjnej formy spektaklu marionetkowego pojawia się forma przedstawień typu variété, złożonych z krótkich scenek, numerów wykonywanych przez lalki opartych na zabawnych monologach lub dialogach oraz

popisach technicznych. W latach dwudziestych Josef Skupa tworzy postać Spejbla, która miała być nowoczesną konkurencją dla tradycyjnego Kašparka. „Teatr Spejbla i Hurvinka” okazał się najśłynniejszym czeskim teatrem lalkowym pierwszej połowy XX wieku.

Z początkiem XX wieku czeski teatr lalek wkracza w nowy etap – powstają opracowania teoretyczne i historyczne, konkursy literackie na sztukę lalkową i wreszcie kolejne sceny artystyczne, a w latach 1912 – 1913 wychodzą nawet dwa roczniki czasopisma „Český loutkář” pod redakcją Jindřicha Veselý’ego<sup>1</sup>.

W Polsce tradycja lalkarska była o wiele skromniejsza: wspomniana wcześniej, barwna i ciekawa polska szopka kolędnicza – teatr ludowy, ale i sezonowy, kilka prywatnych teatrów utworzonych już w XX wieku i działających na Śląsku, w Wielkopolsce, na Pomorzu, czy w Wilnie, kilku działaczy – lalkarzy aktywnych w okresie międzywojennym oraz doświadczenia pedagogiczno-artystyczne warszawskiego teatru „Baj”, jedynej polskiej profesjonalnej sceny lalkowej jaka istniała do wybuchu II wojny światowej. To wszystko nie mogło równać się z kilkusetletnią tradycją lalkarską sąsiadów zza południowej granicy. Pionierzy polskiego lalkarstwa uczyli się profesji od zagranicznych lalkarzy, od Niemców, Belgów, Włochów, a czeski teatr traktowali jako wzór i tam też szukali inspiracji.

Właśnie brak w Polsce tak wyraźnej lalkarskiej tradycji był jednym z powodów, dla których po II wojnie światowej sceny lalkowe poszły odmienną drogą artystyczną. Teatr lalek w Czechosłowacji próbował kontynuować dokonania sprzed wojny. W Polsce w zasadzie wszystko zaczynało się od zera. Ponieważ nie było ani możliwości szybkiego przepływu informacji, ani nie ukształtowały się jeszcze formy kontaktów międzynarodowych, polski teatr lalek rozwijał się według własnych dość niezależnych koncepcji. Kształt nadawał mu spłot pedagogicznych koncepcji wychowawczych zakorzenionych w ideach warszawskiego „Baja” i artystycznych pomysłów wniesionych do teatru przez plastyków, którzy tu szukali nowych przestrzeni twórczych. Krakowski Teatr „Grotteska” Władysława Jaremy (1945) czy „Niebieskie Migdały” Janiny Kilian-Stanisławskiej (1946) czy Teatr Lalek „Baniałuka” (1947) założony przez duet plastyków: Jerzego Zitzmana i Zenobiusza Zwolskiego były dobrym początkiem dla ukształtowania się plastycznego myślenia o inscenizacji lalkowej. Perspektywa artysty plastyka w podejściu do teatru lalkowego pozwalała dostrzec ogromną przestrzeń budowania nowych światów, ucieleśniania plastycznych wizji i kreacji teatru wyobraźni, co całkowicie różniło się od tradycyjnego myślenia.

---

<sup>1</sup> Pismo to, z przerwami i odmiennymi nieco tytułami („Loutková scena”, „Československý loutkář”, „Loutkář”), ukazuje się do dziś.

Rok 1945 rozpoczynał burzliwy okres formowania się nowoczesnej Europy, a Czechosłowacja, podobnie jak Polska, była w sytuacji ścierających się wewnętrznych sił. Oba państwa znalazły się pod silnym wpływem ZSRR. Teatry stały się instytucjami państwowymi subwencjonowanymi z kasy ministerstw, co także zobowiązywało teatr do realizacji programów ideowych narzucanych z góry. Zaś prawodawcą teatru lalek państw demokracji ludowej był Siergiej Obrazcow, założyciel i dyrektor Centralnego Państwowego Teatru Lalek w Moskwie. Jego spektakle, prezentowane w ramach tournée po Europie środkowej (1948-49) wywoływały ogromny oddźwięk wśród widzów, krytyków teatralnych i lalkarzy. Szczególnie silne wrażenie zrobiła fantastyczna technika animacyjna lalkarzy z Moskwy. Wydawało się, że lalki Obrazcowa żyją i działają jak prawdziwi ludzie. Owa dążność do realizmu trafiała na podatny grunt rozszerzającej się doktryny realizmu socjalistycznego, której podstawowym założeniem była idea sztuki „socjalistycznej w treści i narodowej w formie” i jako jedynie słuszna, wdrażana była poprzez naciski polityczne, we wszystkich krajach demokracji ludowej. W ten sposób czechosłowackie teatry lalek ugrzęzły w tradycji, zmodyfikowanej nieco zgodnie z duchem realizmu socjalistycznego.

Obecność Obrazcowa w Polsce potwierdziła dualizm ideowy wewnątrz polskiego środowiska lalkarzy. Jedni w zgodzie z socrealizmem uważali, że lalka po prostu zastępuje żywego aktora i stawiali na teatr imitatorski. Inni widzieli w lalce aktora specyficznego, którego plastyczna forma niesie treści symboliczne. W tym drugim ujęciu realistyczne odwzorowanie świata w spektaklu nie ma takiego znaczenia, gdyż główny nacisk położony jest na metaforę. W 1955 roku Władysław Jarema wystawił spektakl *Babcia i wnuczek, czyli Noc cudów* według Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, w którym funkcja masek prowadziła do podkreślenia teatralności. W inscenizacji warszawskiego teatru „Lalka” – *Guignol w tarapatach* Jana Wilkowskiego (1958) zestawienie lalki i rekwizytu z żywym aktorem tworzyło nową jakość, zaś Jan Wilkowski był pierwszym twórcą, który z powodzeniem wprowadził formę epickiego teatru Bertolta Brechta na scenę lalkową. W Będzinie, w 1958, Jan Dorman zerwał z konwencją parawanową w przedstawieniu *Krawiec Niteczka* wg Kornela Makuszyńskiego i stworzył nowy typ przedstawienia lalkowego, który sam nazwał teatrem zabawy. W ten sposób formowała się specyfika polskiego teatru lalek.

W Czechach dopiero po śmierci Stalina (1953) zaczynają pojawiać się pierwsze próby przełamania tradycyjnego sposobu myślenia o lalkach polegające z jednej strony na wprowadzeniu realizmu fantastycznego, z drugiej na użyciu zupełnie nowych technik lalkowych (wprowadzenie lalki typu: jawajka, pacynka, czarnego teatru, cieni). Zmiany są

początkowo powolne, ale w latach 60-tych nabierają tempa, aby osiągnąć apogeum w latach siedemdziesiątych. Cztery ośrodki lalkarskie stanowią awangardę tych przemian: Liberec, Hradec Kralove, Pilzno, i Praga. Wiele wskazuje na to, że polski teatr stał się inspiracją dla artystów Czechosłowacji, gdyż właśnie w sferze plastyki następowało owo odświeżenie teatru. Podziwiano także odwagę twórczą i swego rodzaju niezależność jaka panowała w polskim teatrze.

Jednocześnie w 1954, w Pradze pojawili się pierwsi polscy studenci na otwartym tam wydziale lalkarskim (Loutkářská katedra, Divadelní fakulta Akademi múzických umění, w skrócie: DAMU). Zrodzone wówczas osobiste kontakty między studiującymi tam lalkarzami miały ogromne znaczenie dla późniejszych artystycznych dokonań zarówno czeskich jak i polskich twórców.

Inną platformą spotkań polskich i czechosłowackich zespołów lalkarskich były festiwale, z których najważniejszym był Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek w Bielsku-Białej, który powstał w 1966 roku jako płaszczyzna bilateralnych spotkań teatrów polskich i czechosłowackich, a z czasem rozwinął formułę i stał się miejscem spotkań zespołów z całego świata. Festiwal pozwalał na przenikanie do naszej środkowoeuropejskiej rzeczywistości idei i koncepcji z zachodu, co w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych było doprawdy łykciem świeżego powietrza.

Pierwszym polskim teatrem, który – nie bez trudności – nawiązał stałe kontakty z teatrami w Czechosłowacji był Teatr Lalek „Banialuka”, który w 1957 wyjechał na tournée po Zaolziu (Ostrawa, Hawirzów, Trzyniec, Frydek Mistek, Karwina, Czeski Cieszyn). W 1959 roku doszło do artystycznej wymiany między Teatrem Lalek „Marcinek” z Poznania a teatrem Krajská lutková scéna z Liberca. W 1963 trzy polskie teatry: teatr „Marcinek” z Poznania, Państwowy Teatr Lalki i Aktora z Lublina oraz Teatr Dzieci Zagłębia z Będzina zostały zaproszone do Brna przy okazji II Ogólnopanstwowego Przeglądu Czechosłowackich Zawodowych Scen Lalkowych. Wskazuje to na zainteresowanie kolegów zza południowej granicy polskimi dokonaniem.

Najbardziej spektakularnym wydarzeniem była jednak realizacja międzynarodowego projektu *Janosik* (1975), w którym brały w nim udział 3 teatry: czeski „Drak” z Hradec Králové, Krajské Bábkové Divadlo z Bańskiej Bystrzycy i Poznański Teatr Lalki i Aktora „Marcinek”. W ramach jednej realizacji spotkali się tacy twórcy jak: Josef Krofta, Karel Brožek – zaproszony do współpracy przez Słowaków oraz Leokadia Serafinowicz z Wojciechem Wieczorkiewiczem z Poznania. Polsko-czesko-słowacki bohater ludowy –



Janosik, był klamrą spinającą trzy narody w tej artystycznej przygodzie teatralnej<sup>2</sup>. Na fali tej współpracy do Poznania trafia Karel Brožek, a także Josef Krofta, który w poznańskim „Marcinku” tworzy słynne przedstawienie *Don Kichot* (1976), które – ze względu na wymowę polityczną – w Czechosłowacji zrealizowane zostało dopiero po 18 latach (1994), a więc już po „aksamitnej rewolucji”.

Mimo ograniczeń i trudności lalkarze w Czechosłowacji dobrze wiedzieli, co dzieje się polskim teatrze. Niemal wszystkie ważniejsze premiery zostały przez nich zauważone, opisane i recenzowane. Polskę odwiedzali najważniejsi twórcy i krytycy Czechosłowacji: Erík Kolár, Jan Malík, Miroslav Česal, Milan Čečuk, Martin Jančuška, Jan Dvořák, Josef Krofta, Miroslav Vildman czy obecnie: Ida Hlediková ze Słowacji czy Nina Malíková z Czech. Polscy twórcy drukowali w czechosłowackich pismach artykuły dotyczące własnych koncepcji twórczych (Jan Dorman, Henryk Jurkowski, Krystyna Miłobędzka).

Lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte były dla Polaków okresem wielkich twórczych poszukiwań na niwie teatru, dla Czechów okresem obserwacji, nauki i wdrażania nowych koncepcji w dużej mierze inspirowanych przez polskie dokonania i to nie tylko lalkowe. W latach osiemdziesiątych, ze względu na sytuację polityczną w Polsce, Czechosłowacja minimalizuje lub całkowicie zrywa kontakty. Zaś w Polsce teatr lalek powoli zaczyna popadać w stagnację.

Jest to jednak także okres pierwszych ważnych artystycznych działań czeskich twórców lalkowych w polskich teatrach. Trzeba tu wspomnieć o realizacji przedstawienia *Johannes doktor Faust* przygotowanej w Teatrze Lalki i Aktora w Wałbrzychu przez Matěja Kopeckiego i Jaroslava Doležala (1980). Była to jedna z pierwszych inscenizacji w Polsce oparta na tradycyjnym czeskim tekście i konwencji marionetkowej. W Bielsku i w Opolu pojawia się inny czeski reżyser – Miroslav Vildman. Za jego pośrednictwem trafia do Polski Petr Nosálek ze swoimi współpracownikami: Pavlem Helebrandem, Tomášem Volkmerem oraz Pavlem Hubičką. Śląski Teatr Lalki i Aktora „Ateneum”, a potem także Teatr Dzieci Zagłębia z Będzina rozpoczynają współpracę z twórcami zaolziańskimi: Rudolfem Chowaniokiem, Pawłem Żywczokiem i Haliną Szkopkową, związanymi z czeskokocieszyńskim polskim teatrem lalek „Bajka”. W kwietniu 1986 roku na Przegląd Przedstawień Dyplomowych Szkół Lalkarskich w Białymstoku przyjeżdżają studenci DAMU z Pragi. Przywożą dwa przedstawienia: *Džezinbed (jazzwłózku)* w reżyserii, wówczas studenta,

---

<sup>2</sup> Po 35 latach powtórzono ten pomysł. Warszawski teatr „Lalka”, teatr „Drak” z Hradca Kralove i „Stare Divadlo Karola Spišaka” z Nitry zrealizowały w 2010 roku przedstawienie *Jánošík Janosik Jánošík* składające się z trzech, niezależnie przygotowanych spektakli.

Ondreja Spišaka (z Martina na Słowacji) i *Johanka z Arcu* (*Joanna d'Arc*) w reżyserii profesora, Miroslava Vildmana. Zderzenie z polskimi produkcjami studenckimi ujawniło kryzys polskiego lalkarstwa.

Zatem powoli sytuacja zaczęła się odwracać. W Czechosłowacji ugruntowuje się i rozwija nowy teatr lalek, posługujący się ciekawym językiem teatralnym zarówno w sferze działań aktorskich, jak i działań plastycznych. Tworzy się szkoła scenografii teatru lalek traktująca przestrzeń gry jako przestrzeń mobilną, zmieniającą się, wprowadzająca wielofunkcyjne maszyny sceniczne. Muzyka teatralna scalona z widowiskiem nadaje mu właściwy rytm i koloryt. I jeszcze jedno – porusza się istotne treści. W ten sposób polskie inspiracje nabrały nowego kształtu w czechosłowackim teatrze lalek. Tymczasem w Polsce zaczął dominować swego rodzaju marazm artystyczny spełniający się w jałowych dyskusjach o pryncypia lalkarza i aktora.

Po rozpadzie Czechosłowacji, a zwłaszcza po roku 2003, kiedy to granice całkowicie zostały otwarte, a Polska, Czechy i Słowacja stali się członkami Unii Europejskiej – do polskich teatrów lalek wkroczyli szeroką ławą czescy i słowaccy twórcy, którzy zyskali ogromną przychylność polskiej publiczności. Byli to przede wszystkim: **Karel Brožek**, **Petr Nosálek** i **Marian Pecko**, a także **Ondrej Spišak**, **Simona Chalupová-Pěničková** czy **Jakub Krofta**, od 2012 roku dyrektor artystyczny Wrocławskiego Teatru Lalek. Karel Brožek również był kierownikiem artystycznym polskiej sceny lalkowej – Śląskiego Teatru Lalki i Aktora „Ateneum” w Katowicach (w latach 2007-2012). Po jego odejściu konsultantem katowickiej sceny został Petr Nosálek (do 2013). Fakty te stanowią sytuację bez precedensu w historii polskiego teatru.

Należy także powiedzieć, że czescy reżyserzy przywieźli ze sobą współpracowników, z którymi realizowali swoje przedstawienia tworząc artystyczne zespoły. Lista nazwisk jest długa – scenografowie: **Pavol Andraško**, **Eva Farkašova**, **Pavel Hubička**, **Pavel Kalfus**, **Lukáš Kuchinka**, **František Lipták**, **Jan Polívka**, **Alois Tománek**, **Tomaš Volkmer**, **Marek Zákostecký**, **Jan Zavorský**; kompozytorzy: **Nikolas Engonidis**, **Pavel Halebrand**, **Robert Mankovecký**. Są wśród nich twórcy starszego pokolenia i ci młodszy, absolwenci zreformowanego Wydziału Sztuki Alternatywnej i Lalkowej, praskiej DAMU.

Najdłużej z polskimi teatrami współpracuje Karel Brožek, który już w latach osiemdziesiątych realizował spektakle w Teatrze Lalek „Marcinek” w Poznaniu. W 1990 roku nawiązał współpracę ze ŚTLiA „Ateneum” w Katowicach, gdzie zrealizował 10 premier, z których *Król Jeleń* Gozziego (1995) otrzymał prestiżową nagrodę – Złotą Maskę. Jako

dyrektor artystyczny doprowadził do powstania drugiej, „poszukującej” sceny teatru „Ateneum” – Teatru w Galerii. Zrealizował tam kilka ważnych przedstawień (*Jama* – 2008, *Joanna d’Arc* – 2010). Opierając się na swoich międzynarodowych kontaktach nadał także nowy błysk Festiwalowi „Katowice Dzieciom”, zainicjowanemu przez teatr w 2002.

**Petr Nosálek** ma na swoim koncie 70 reżyserii zrealizowanych przede wszystkim w teatrach śląskich, ale także w Toruniu, Olsztynie, Białymstoku czy Warszawie. Jego fascynacja romantyzmem zaowocowała dwoma ważnymi inscenizacjami *Balladyny* Słowackiego (OTLiA im. A. Smolki w Opolu – 1996, wznowienie 2006; TL „Banialuka” im. J. Zitzmana w Bielsku-Białej – 2007). Równie bliska była Nosálkowi tematyka religijna. Dwukrotnie podjął się realizacji wielkich widowisk teatralnych o charakterze misteryjno-oratoryjnym, których centralnymi postaciami byli: św. Wojciech (*Misterium drogi świętego Wojciecha* – Opole, 1996) oraz Jakub Böhm (*De Regeneratione. Powtórne narodziny* – Jelenia Góra, 2009), bohaterowie łączący narody polski, czeski i niemiecki. W 2009 rozpoczęła się jego współpraca z polską pisarką utworów teatralnych dla dzieci, Martą Guśniowską, z którą zrealizował aż 11 premier (*O mniejszych braciszkach Św. Franciszka, Baśń o Grającym Imbryku, Tristan i Izolda, Pod-Grzybek, Kopciuszek, Królowna Śnieżka, Nieznośka i Kmieć, O wampirze W., Bazyliszek, Mała Syrenka*). Nosálek był reżyserem niezwykle cenionym także za jego niezwykłą umiejętność przenoszenia na teatralną scenę dla dzieci tematów ważnych i trudnych (*Jak pingwiny arką popłynęły, O diabełku Widelku, O królestwie drzew i traw*). Początkowo współtworzył widowiska ze scenografem, Tomášem Volkmerem oraz Pavlem Helebrandem, kompozytorem, potem dołączył młodszy – Pavel Hubička. Razem potrafili w sposób doskonały zespolic wszystkie materie twórcze w jednobrzmiącą, wielotworzywową całość (*Opowieść o miłości, o drzewie i o tobie* – 1996, *Księga dżungli* – 1998). Śmierć Petra Nosálka, w 2013 roku, przerwała doskonale rozwijającą się współpracę z polskimi teatrami.

**Pavel Hubička** bardzo szybko stał się wziętym scenografem realizującym swoje wizje niemal w całej Polsce. Od 1995 roku, kiedy to po raz pierwszy tworzył scenografię do *Bajki o dobrym smoku* Ladislava Dvorsky’ego w Opolskim Teatrze Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, do dzisiaj zrealizował w polskich teatrach około 90 scenografii. Pavel Hubička był także współtwórcą projektu przebudowy budynku Teatru Lalek „Baj Pomorski” w Toruniu.

Innym scenografem czeskim o porównywalnej popularności jest **Jan Polívka**, który dotarł do Polski przez Państwową Wyższą Szkołę Teatralną im. L. Solskiego w Krakowie, Wydziały Zamiejscowe we Wrocławiu. W 2002 roku, w ramach europejskiego programu

Sokrates, Polivka trafił do Wrocławia realizując oprawę plastyczną do studenckiego przedstawienia *Masakra* (2003). Obecnie ma na swoim koncie ok. 50 scenografii w całej Polsce.

Gigantem scenografii (ok. 90 realizacji), a szczególnie projektowania kostiumów, jest **Eva Farkašová** ze Słowacji, której prace zobaczyć można niemal w całej Polsce. Od ponad 10 lat współpracuje też z Piotrem Tomaszukiem i jego Towarzystwem „Wierszalin” Teatr z Supraśla. Farkašová dotarła do Polski z **Marianem Pecko**, reżyserem teatru „Bábkové divadlo na Rázcestí” z Bańskiej Bystrzycy. To twórca o wielkiej teatralnej wyobraźni posługujący się wieloma formami i technikami. I on także jest stałym gościem w polskich teatrach lalek, gdzie zrealizował już ponad 20 inscenizacji. Pierwszą i jednocześnie do dzisiaj cieszącą się niesłabnącym powodzeniem było przedstawienie *Mr Scrooge* (warszawska wersja – 1995, bielska – 2001, opolska – 2005). Najgłośniejszą premierą był wielokrotnie nagrodzony spektakl *Iwona, księżniczka Burgunda* Gombrowicza (2009).

Z kolei w Warszawie zadomowił się inny Słowak, **Ondrej Spišák**, który wraz z **Františkem Liptákiem** jest twórcą wielu przedstawień i to nie tylko w teatrze lalek. Jego najważniejsze inscenizacje powstały we współpracy z polskim dramaturgiem Tadeuszem Słobodziankiem w ramach Laboratorium Dramatu. Jego inscenizacje sztuk: *Prorok Ilia*, *Merlin. Inna historia*, *Malambo*, a zwłaszcza *Nasza klasa* wzbudziły nie tylko zainteresowanie, ale ważne dyskusje wykraczające poza problematykę teatru i dotykające bolesnych i ważnych tematów nacjonalizmu i okrucieństwa, utraty wiary czy poszukiwania sensu życia.

Nic dziwnego zatem, że obecni od drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych twórcy z Czech i Słowacji, tworzący bliski naszym doświadczeniom teatr inscenizacyjny, pełen przemyślanych i właściwie dobranych form plastycznych połączonych integralnie z muzyką i jednocześnie przekazujących istotne treści, które dotyczą najgłębszych problemów ludzkiej natury, tak mocno poruszają polską publiczność. Karel Brožek proponuje powrót do przeszłości, do dawnych opowieści, mitów, historii i poprzez to poszukuje tożsamości współczesnego człowieka. Petr Nosálek, także sięgając do historii, w religijności poszukuje wartości najważniejszych, które współczesny człowiek zagubił, czy po prostu o nich zapomniał, a które jego zdaniem, stanowić powinny jednocześnie drogowskaz i cel ludzkiego życia. Marián Pecko w swojej twórczości skupia się na ludzkiej naturze. Niczym psychoanalityk sięga głęboko w ludzkie wnętrza i bezlitośnie ujawnia wszystkie nasze przywary. Odkrywa jednak także humanistyczną głębię ludzkich losów.

Do Polski powróciły przetworzone i wyniesione na wyższy poziom dawne idee, zapomniane już i traktowane przez nas samych jako jałowe, wyczerpane. Czesi i Słowacy pokazali, że to nieprawda. Należy jednak dodać, że z drugą falą czeskich i słowackich twórców przyjechał do Polski nieco inny rodzaj teatru, realizowany pod wpływem idei postmodernistycznych. Nasi goście z południa spotykają się tu z podobnym myśleniem rozkrzewiającym się w polskim teatrze już od lat osiemdziesiątych. Łamią się granice, a najbardziej jest to widoczne przy przekraczaniu granic teatru lalek i wchodzeniu w przestrzeń teatru dramatycznego, która dotąd była dość hermetycznie zamknięta. Dzisiaj Ondrej Spišák czy Jakub Krofta dość swobodnie działają w tych przestrzeniach, które w Polsce przełamał dotąd tylko Piotr Tomaszuk. Ta nowa symbioza z pewnością jest korzystna dla teatru dramatycznego. Powstaje pytanie czy także dla teatru lalek? Trudno dzisiaj na to odpowiedzieć, gdyż brak właściwej perspektywy czasowej.

Tak oto po raz kolejny historia zatacza pętlę – wydaje się, że tak wszechstronna obecność czeskich i słowackich twórców w polskim teatrze lalek pełni jednak funkcję inspirującą i mobilizuje nowe polskie pokolenie lalkarzy do nieco głębszych i odważniejszych w znaczeniu artystycznym poszukiwań teatralnych, które być może wytyczą nowe kierunki rozwoju teatru lalek w Polsce. Jest to jednak normalne, że fale inspiracji przelewają się w historii, a my powinniśmy z tego faktu czerpać siłę i optymizm.

## **5.2. Cykl artykułów powiązanych tematycznie – theatre for children and teenagers :**

W 2009 roku, z inicjatywy prof. dr hab. Henryka Jurkowskiego oraz organizatorów International Festival of Children's Theaters w Suboticy (Serbia), po raz pierwszy zorganizowano międzynarodową konferencję teatrologiczną (International Research College of Theatre Arts) poświęconą problematyce teatru dla dzieci i młodzieży. Dała ona początek istnieniu ważnego naukowego forum dyskusyjnego poświęconego szeroko rozumianej problematyce teatru powiązanego z dzieckiem, które jest miejscem wymiany doświadczeń, refleksji nad stanem teatru dla dzieci, dyskusji nad nowymi środkami i formami teatralnymi oraz analizy sytuacji teatru młodego widza wobec wyzwań współczesnego świata – czasu  *płynnej nowoczesności*. Współorganizatorami International Research College of Theatre Arts są także: Open University w Suboticy i Theatre Museum of Vojvodina.

Kluczem do wyboru cyklu artykułów były moje publikacje wydane w ramach tego forum i prezentowane w 2010, 2011, 2013 i 2014 roku. Artykuły przygotowane na International Research College of Theatre Arts w Suboticy są uzupełnione dwoma tekstami,

które ukazały się w czasopismach anglojęzycznych w Londynie i w Białymstoku. Są one rozwinięciem przedstawionych w Serbii pomysłów i idei lub ich dopełnieniem.

Punktem wyjścia dla wszystkich poniższych tekstów były konstatacje związane z obserwacją rzeczywistości, w której żyjemy i analizą jej wpływu na dzieci i młodzież, a także badania uwarunkowań funkcji współczesnego teatru dla dzieci i młodzieży.

Rzeczywistość, w której żyjemy, Zygmunt Bauman określił trafną metaforą – *płynna nowoczesność*. Wszystko płynie, jedno zjawisko zamienia się w inne, nie ma granic ani norm, będących wytycznymi dla życia człowieka. Podstawowymi cechami tego świata są: hiperkonsumpcjonizm, przemieniający wszystko w towar, powstanie równoległej rzeczywistości medialnej, która przybrała formę nieskończonego morza informacji przekazywanych cyfrowymi kanałami, ale także dekonstrukcja dotychczasowych reguł i zasad, dekompozycja formalna oraz kryzys tożsamości, który Anthony Giddens postrzega jako swego rodzaju niewiedzę tego, czym i kim jesteśmy<sup>3</sup>. Nieograniczona wolność oferowana przez „płynną nowoczesność” tylko pozornie pozwala człowiekowi dowolnie kształtować siebie, jak mówi ksiądz Józef Tischner: *To nie pojęć o człowieku nam brak, lecz doświadczeń. Jakbyśmy nie umieli przeżywać tego, co naprawdę nas stanowi.*<sup>4</sup>

W szczególnej sytuacji jest dziecko, które przychodząc na świat, zaczyna poznawać go poprzez obserwację i doświadczenie, ucząc się komunikowania z innymi ludźmi. W tym wieloletnim procesie musi uformować własne poglądy na rzeczywistość, w której wyrasta, ukształtować swoją osobowość i zbudować tożsamość poprzez integrację wewnętrzną. W dzisiejszej „płynnej nowoczesności” ta indywidualna praca zostaje zaburzona i to wielokrotnie. W sytuacji braku określonych systemów wartości (bo każdy ma je sobie stworzyć sam), braku wyraźnych ram i granic zachowań w życiu społecznym, wobec ciągłego rozproszenia przez technologie cyfrowe oraz wobec ciągłego oddziaływania (manipulacji) mediów – dzieci i młodzież stają wobec ogromnych trudności w zbudowaniu własnego wewnętrznego świata oraz poznaniu świata zewnętrznego. Jeśli dorośli zagrożeni są utratą tożsamości i dezintegracją osobowości, to dzieci i młodzież w ogóle mogą nie stworzyć wewnętrznego zintegrowanego świata jako bazy dla własnej tożsamości. Efektem jest zagubienie, lęk i frustracja.

---

<sup>3</sup> A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2001.

<sup>4</sup> J. Tischner, *Śmierć człowieka*, <http://www.akcentpismo.pl/pliki/nr3.08/tischner.html> (data pobrania: 10.05.2014).

Jedną z dróg wspierających dziecko w budowaniu „siebie” jest sztuka. Należy traktować ją jako formę komunikacji, w której chodzi o budzenie ciekawości świata i potrzebę zadawania najbardziej podstawowych i jednocześnie istotnych pytań, które są motorem uczenia się rozumianego jako pobudzenie ludzi (w szczególności dzieci i młodzież) do samodzielnego myślenia w oparciu o doświadczenie w krytycznym upominaniu się o siebie jako niepowtarzalnej, specyficznej jednostki ludzkiej i jako członka społeczności, w której żyje. Konstatacje powyższe były fundamentem myślowym dla poszukiwań nowych form teatralnych i sposobów istnienia teatru dla dzieci i młodzieży oraz badań ich oddziaływania na młodego widza. Poniższe teksty prezentują różne formy twórczości teatralnej dla dzieci i młodzieży, które stawiają sobie za cel wspieranie młodego widza w jego wysiłkach budowania wewnętrznej niezależności, rozwijania wyobraźni oraz poszukiwania własnego miejsca w świecie.

- 5.2.1. Ewa Tomaszewska, *In Search of a New Theatre for Children / U potrazi za novim pozorištem za decu*, in: *Theatre for Children – Artistic Phenomenon / Pozorište za decu – umetnički fenomen*, a collection of papers of International Research College of Theatre Arts, vol. 2, edited by H. Jurkowski and M. Radonjić, International Festival of Children's Theaters, Open University w Suboticy, Theatre Museum of Vojvodina, Subotica 2011, ISBN 978-86-85123-61-0, COBISS.SR-ID 263690503, CIP 792-053.2(082); s. 65–73 (English), 74–81 (Serbian).

Artykuł znajduje się w spisie lektur podstawowych dla studentów kursu: *Children's theatre: methods and tools* (20460), prowadzonym przez dr Olgę Levitan na Hebrajskim Uniwersytecie w Jerozolimie.

W artykule opisane zostały trzy eksperymenty teatralne zrealizowane na podstawie pomysłów Jana Dormana, wybitnego twórcy teatru i założyciela Teatru Dzieci Zagłębia w Będzinie, a powtórzonych wraz z grupą studentów 3 roku animacji społeczno-kulturalnej w ramach zajęć odbywających się na Wydziale Etnologii i Nauk o Edukacji UŚ w Cieszynie.

Zamysł widowiska *Kaczka i Hamlet*, zrealizowanego wg scenariusza Jana Dormana w 2003 roku, a adresowanego do dzieci przedszkolnych (5/6-latków) polegał na rozszerzeniu oddziaływań artystycznych poza przestrzeń stricte teatralną. Chodziło także o pobudzenie wyobraźni odbiorcy teatralnego i mobilizację do emocjonalnie i intelektualnie aktywnego uczestnictwa w przedstawieniu teatralnym.

Do dwóch cieszyńskich przedszkoli aktorzy zawieźli dwie kaczki, żółtą i niebieską. Były to dwa duże rekwizyty teatralne, formą przypominające ogromne zabawki na kołach rowerowych z ruchomymi skrzydełkami. Przez dwa tygodnie kaczki pozostawały w przedszkolach towarzysząc dzieciom w zabawach, podczas posiłków i zajęć. Przez dwa tygodnie „kaczka z innego świata” stała się dzieciom bliska, odmieniła codzienność ich przedszkolnego życia, które nabrało niezwykłości. Po dwóch tygodniach kaczki zniknęły z przedszkoli, ale za to dzieci poszły do teatru. Gdy otworzyła się kurtyna dzieci, ku swemu zdumieniu i wielkiej radości, odnalazły swoje kaczki na scenie. Były one bohaterkami przedstawienia *Kaczka i Hamlet*. Ten zabieg miał na celu związanie emocjonalne odbiorców z postaciami teatralnymi, a co za tym idzie, pogłębienie odbioru samego przedstawienia.

Podobne idee przyświecały tworzeniu spektaklu *Młynek do kawy* (2005), zrealizowanemu wg opowiadania Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego na podstawie adaptacji scenicznej Jana Dormana. Tym razem jednak widowisko skierowane było do dzieci starszych – 11-14-letnich. Pomysłem było złożenie przedstawienia z kilku dopełniających się elementów: plakatu, aranżacji foyer teatralnego, programu i właściwego widowiska (na przykład: postać Młynka do Kawy powstawała ze złożenia obrazu formy przedmiotu, który został przedstawiony na plakacie i aktora grającego w żywym planie na scenie).

Podobnie jak w przypadku *Kaczki i Hamleta*, inscenizacja budowana była w oparciu o metodę twórczą Jana Dormana – źródłem i techniką działania aktora był rytm inspirowany dziecięcymi zabawami, wyliczankami, ale także rytm ludowych śpiewek i obrzędów, rytm rytuału kościelnego i modlitw; działania i recytacje aktorskie charakteryzowały częste powtórzenia, powroty do scen, które już były, spowolnienia i zatrzymania akcji nadając całości charakter muzyczny. Akcja sceniczna miała budowę otwartą i rozwijała się na zasadzie skojarzeń.

Losy przedmiotu – Młynka do kawy – przedstawione były jakby z dwóch perspektyw: ludzkiej, która zwiazuje przedmioty z ich życiem siłą przyzwyczajenia i sympatii; oraz z perspektywy przedmiotu, który pozbawiony sympatii ludzi staje się bezużyteczny, a jego życie traci sens. Młodzi odbiorcy sztuki, pomimo epizodycznej konstrukcji scenicznej, bez trudu zrozumieli, że Młynek do kawy był czymś więcej niż rzeczą – był metaforą odtrąconego członka rodziny. Potwierdziły to rozmowy z widzami przeprowadzone po spektaklu oraz zrealizowane przez nich prace plastyczne. Pokazały one także jak bardzo przedstawienie pobudziło odbiorców do myślenia – ich wypowiedzi wskazały na głębokie poczucie osamotnienia i alienacji młodych ludzi w wieku dojrzewania.



Ostatnim teatralnym eksperymentem było widowisko *Konik* (2006-2007) realizowane z dziećmi w wieku przedszkolnym. Działania teatralne, także oparte na pomysłach Jana Dormana i złożone z kilku odrębnych części odbywających się zarówno w teatrze jak i w przedszkolach, zrealizowane zostały dwukrotnie we współpracy z 11 cieszyńskimi przedszkolami. Naczelną ideą było budowanie tzw. horyzontu skojarzeń. Chodzi o zasadę podsuwania skojarzeń, która w tym wypadku opierała się na wprowadzeniu do akcji scenicznej postaci z wielkiej literatury światowej (Don Kichot, Cyrano de Bergerac, Matka Courage, Faust itp.). Oczywiście, małe dzieci nie mogą znać przywołanych na scenę postaci, ale po obejrzeniu takiego widowiska w ich pamięci pozostanie ślad, który może zostać wypełniony treścią w przyszłości, kiedy dziecko zetknie się już z tymi samymi postaciami na terenie sztuki. Na przykład, pojawiająca się w finale spektaklu postać Don Kichota zestawiona z działaniami aktorów, muzyką, a także przez siłę oddziaływania obrazu – zapada w pamięć. W ten sposób tworzy się skojarzenie, do którego można się odwołać w przyszłości. Ewentualnie rodzi się ciekawość, która mobilizuje do zadawania pytań, a czasem nawet do sięgnięcia do literatury. Aby jednak osiągnąć zamierzony cel – działania sceniczne muszą zainteresować widza, zaintrygować czasem nawet zirytować. Chodzi o to, aby widz miał o czym myśleć po wyjściu z teatru, aby pozostało wrażenie, które odcisnie ślad w pamięci dziecka. Wielość takich śladów będzie właśnie budowała horyzont skojarzeń, do których można się odwoływać niemal przez całe życie.

- 5.2.2. **Ewa Tomaszewska, *Theatre and Children - Two ways of creating / Pozoriste i deca - Dwa nacina stvaranja*, w: *Theatre for Children - Artistic Phenomenon; a collection of papers of International Research College of Theatre Arts*, vol. 3, edited by H. Jurkowski and M. Radonjić, International Festival of Children's Theaters, International Research College of Theatre Arts, Subotica 2012, ISBN 978-86-85123-77-1 (PMV), COBISS.SR-ID 271227143, CIP 792-053.2(082); s. 35–42 (English), 43–50 (Serbian).**

Artykuł jest próbą uporządkowania zagadnień teatru powiązanego z dzieckiem. To swego rodzaju klasyfikacja zjawisk teatralnych dokonana według różnic założeń i celów przy jednoczesnym podobieństwie form. Rozróżniam zatem: teatr dla dzieci, teatr dziecięcy oraz dramę.

**Teatr dla dzieci** jest formą ekspresji artystycznej realizowanej w profesjonalnych zespołach artystycznych (teatrach instytucjonalnych, prywatnych grupach teatralnych itp.). Przedstawienia przygotowane najczęściej są przez dorosłych artystów, których celem jest realizacja przedstawienia o jak najwyższej artystycznej wartości, którego adresatem jest dziecko lub młodzież. Ta forma teatru zmagają się z wieloma problemami skoncentrowanymi wokół pytań: czy forma teatru dla dzieci, podnoszona tematyka oraz język różnią się od form, tematów i języka teatru w ogóle? Czy i jakie cele pozaartystyczne stawiać sobie powinien teatr młodego widza? Dodatkowym utrudnieniem jest złożoność, niejednorodność i zmienność potrzeb, oczekiwań i możliwości młodego odbiorcy wynikające z jego niezwykle intensywnego rozwoju zarówno biologicznego, psychicznego jak i intelektualnego. To stawia twórców wobec szczególnych wyzwań. W artykule znajduje się próba odpowiedzi na te pytania.

**Teatr dziecięcy** to teatr realizowany przez dzieci lub młodzież pod okiem pedagogów i instruktorów, który nakierowany jest na sam proces twórczy. Ma on na celu wspomóc uczestnika działań artystycznych w jego wszechstronnym rozwoju. Ta forma ekspresji twórczej ma charakter amatorski i realizowana jest w dwóch podstawowych odmianach: naśladownictwa teatru zawodowego lub teatru samorodnego (J. Cierniak, L. Komarnicki, W. Budzyński). Ponieważ cel tej formy teatru sytuuję w obrębie pedagogiki opowiadam się raczej za tą drugą formą, która doskonale koresponduje z ideami edukacji estetycznej (edukacji przez teatr) uformowanymi już przez ruch Nowego Wychowania na przełomie XIX i XX wieku, a w Polsce rozwijanymi np. przez prof. Stefana Szumana.

**Drama** jest formą wykorzystania środków teatralnych do celów dydaktycznych, tj. rozszerza i wspomaga warsztat nauczyciela.

Wszystkie trzy formy dopełniają się wzajemnie, a granice między nimi nie są sztywne lecz płynne, formy te przenikają się wzajemnie. Niemniej uważam za istotne posiadanie świadomości różnic zarówno przez twórców teatru dla dzieci jak i opiekunów i prowadzących zajęcia teatralne z dziećmi.

- 5.2.3. **Ewa Tomaszewska, Jan Dorman and Krystyna Miłobędzka – the creators of a new theatre for children in Poland (the theatre of play) / Jan Dorman i Kristina Miłobędzka – stvaraoci novog pozorišta za decu u Polijskoj (pozorište igre), in: Theatre for children – artistic phenomenon, a collection of paper of International Research College of Theatre Arts, vol. 5, edited by H. Jurkowski,**

**M. Radonijć, Theatre Museum of Vojvodina, International Festival of Children's Theatres, Open University Subotica, Subotica 2014; ISBN 978-86-85123-96-2, COBISS.SR-ID 289225735, CIP 792-053.2(082); s. 155–164 (English) i 165–173 (Serbian).**

Artykuł prezentuje twórczość dwojga artystów: **Jana Dormana**, praktyka teatralnego i twórcy metody teatralnej opartej na zabawach dziecięcych traktowanych jako kanwa kompozycyjna, rytmiczna, literacka i muzyczna, a nawet jako konwencja gry aktorskiej („teatr zabawy”); oraz **Krystyny Miłobędzkiej**, poetki i autorki sztuk teatralnych dla dzieci pisanych w zupełnie nowej konwencji inspirowanej działaniami Dormana i jego metodą twórczą.

Mimo, że mamy do czynienia z odmiennymi osobowościami artystycznymi ich twórczość posiada wspólny mianownik w postaci wykorzystania na scenie zabaw dziecięcych zarówno jako elementów tekstu wypowiedzianego na scenie (wierszyki, wyliczanki, dziecięce gry słowne), jako sposobu gry scenicznej (wprowadzenie zasady asocjacji w miejsce budowania logicznych ciągów zdarzeń), animacji (wielofunkcyjność przedmiotu), rytmizacji wszystkich warstw przedstawienia (muzyczność słów, rytmizacja i powtórzenia ruchów i gestów), jak również wykorzystania w budowaniu akcji scenicznej gier i zabaw dziecięcych jako struktury działań aktora.

Takie podejście do materii teatralnych doprowadziło Dormana do budowania scenariuszy opartych na literackich kolażach, a widowiska przybierały charakter otartych kompozycji. Wykorzystywał także elementy rytuału czy raczej rytualności działań oraz elementy obrzędu ludowego, który w jego rozumieniu bliski był folklorowi dziecięcemu i dla dziecka zrozumiały. Wykraczał często poza tradycyjnie rozumianą przestrzeń teatralną (rozszerzał ją o foyer teatralne, ulicę, plac zabaw, przedszkole) i modyfikował ją dopasowując do swoich inscenizacji.

Należy jednak podkreślić, że Dorman spełniał się przede wszystkim w pracy bezpośrednio na scenie, kreując spektakle. Krystyna Miłobędzka, która przyznaje się do fascynacji teatrem Dormana, stworzyła przede wszystkim literaturę teatralną, wyraźnie jednak inspirowaną dormanowskim „teatrem zabawy”. Jednak jej „gry słowne dla teatru” (jak nazwała swoje dramaty) są budowane na zasadzie poetyckiego przetworzenia rzeczywistości, skrótu myślowego, znaku, metafory, z wpisaniem „wolnym miejscem dla wyobraźni”, które wypełnić treścią może twórca przedstawienia lub/oraz widz. Dziecko traktowane jest przez

Miłobędką niezwykle serio, a jej twórcze starania koncentrują się na znalezieniu specyficznego języka (także pozasłownego), który będzie mógł skomunikować się nawet z najmłodszym odbiorcą sztuki. Te jej poszukiwania stanowią o niepowtarzalności, wyjątkowości i oryginalności jej teatralnej twórczości dla dzieci.

**5.2.4. Ewa Tomaszewska, *Theatre for children and teenagers in the “liquid modern world”*, a collection of paper of International Research College of Theatre Arts vol. 6, edited by H. Jurkowski, M. Radonijć, published by International Festival of Children’s Theatres, Theatre Museum of Vojvodina, Open University in Subotica, Novi Sad 2015, ISBN 978-86-80006-06-2, s. 119-126.**

Artykuł stanowi dopełnienie badań nad nowymi formami teatru dla dzieci i skoncentrowany jest na problemach recepcji sztuki teatralnej przez młodych widzów. Szczególne miejsce zajmują tu spostrzeżenia dotyczące roli sztuki w formowaniu własnych poglądów na rzeczywistość adresata artystycznych oddziaływań, kształtowania swojej osobowości i budowania tożsamości poprzez integrację wewnętrzną. W dzisiejszej „płynnej nowoczesności” ta indywidualna praca zostaje zaburzona, a zatem funkcja sztuki – zwłaszcza sztuki teatralnej – będącej artystycznym dialogiem między twórcą (twórcami) posługującym się metaforą i znakiem a odbiorcą – wzrasta. Problem ten przedstawiony jest na przykładach badań odbioru sztuki po przedstawieniach: *Kaczka i Hamlet* (2003), *Młynek do kawy* (2005), *Wariatka z Chailot* (2009), *Mapa Piątego Królestwa* (2010-2011) i *Uskrzydłony* (2012).

We wszystkich tych eksperymentach artystycznych zaobserwować można było, że teatr pełnił funkcję epistemologicznego wehikułu. Zarówno w przypadku dzieci młodszych jak i młodzieży spektakl teatralny mobilizował widzów do podróży w głąb siebie, a także zmieniał widzenie świata, w którym się żyje. Oglądanie przedstawienia, czy raczej intelektualny i emocjonalny udział w widowisku teatralnym okazał się czymś w rodzaju medytacji – ale takiej, która wypełnia umysł, gdzie kolejne bodźce czy zespoły bodźców zewnętrznych są skierowane głębiej i wpływają na świat wewnętrzny odbiorcy sztuki.

**5.2.5. Ewa Tomaszewska, *A Map to the Fifth Kingdom*, “Puppet Notebook” magazine, British UNIMA, ISSN 1745-1086, nr 20, 2011/12, s. 20–21.**

Włączone zostały także konkretne dane dotyczące odbioru sztuki. Lepiej zatem uwypukliły się zarówno idee przyświecające realizacji opisanych eksperymentów teatralnych (tworzenie horyzontu skojarzeń, tworzenie widowiska złożonego z wielu form oddziaływań – afisz, program, spektakl, zabawa) jak również ich wpływ na odbiorcę.

#### **6. Inna działalność naukowa, artystyczna, dydaktyczna, upowszechnieniowa i popularyzatorska:**

Moje zainteresowania naukowe koncentrują się w zasadzie na dwóch zająbiających się dziedzinach: teatru lalek i teatru dla dzieci. Z jednej strony badam język teatru lalek i form plastycznych, jego możliwości wyrazowe, granice komunikacyjne, z drugiej – ważny jest dla mnie widz i jego sposób odbioru przedstawienia teatralnego, a także wpływ jaki spektakl ma na odbiorcę. Wszelkie moje działania zatem opierają się na łączeniu teorii z praktyką i praktyki artystycznej z badaniami naukowymi. Wyniki tych badań mają być bazą dla zbudowania teoretycznych fundamentów specyficznej formy teatru, którego adresatem są dzieci i młodzież oraz dla edukacji teatralnej. Należy bowiem podkreślić, że teatr dla dzieci i młodzieży jest zjawiskiem stosunkowo nowym, uformowanym w zasadzie dopiero na przełomie XIX i XX wieku, a zatem nie zdążył jeszcze uformować swoich teoretycznych podstaw jako jednolitego systemu, na którym opierać się będą mogli zarówno twórcy, krytycy, jak i edukatorzy.

Dodatkowym i niezwykle istotnym elementem moich działań jest udział studentów, którzy – w ramach zajęć akademickich lub jako wolontariusze – aktywnie uczestniczą w prowadzonych przeze mnie pracach. Dochodzi tutaj zatem kolejny zająbiający się element – moja praca dydaktyczna na Uniwersytecie Śląskim.

Pracę na uniwersytecie rozpoczęłam od działalności upowszechnieniowej i promującej sztukę, w szczególności teatr. Byłam współzałożycielem wydziałowego miesięcznika społeczno-kulturalnego „Filia” i jako redaktor naczelny (1993–1997) wydałam 37 numerów pisma, w którym napisałam dziesiątki artykułów, informacji i notatek prasowych pod własnym nazwiskiem lub pod pseudonimami (Zofia Bielska, Felix, Felicja, ET, F.). Pod patronatem „Fili” organizowałam wiele imprez i warsztatów skierowanych do środowiska akademickiego, ale także do mieszkańców Cieszyna (załącznik 3). Niektóre z nich, jak duże seminarium *Dzisiaj pójdę do teatru* (1993), wykroczyło poza granice regionu i ściągnęło do Cieszyna artystów z całej Polski, a także dziennikarzy i pracowników ówczesnego Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Ministerstwa Edukacji Narodowej. Tego typu działalność

Artykuł jest opisem działań teatralnych adresowanych do dzieci młodszych (3-6 lat) łączących spektakl z warsztatami plastycznymi, które są zaplanowane jako dopełnienie akcji scenicznej. Inspiracją dla działań artystycznych była sztuka czeskiej autorki, Milady Mašatovej – *4 x Smok*, opowiadająca o przygodach Smoka, który szuka żony. Smok trafia do czterech różnych królestw w poszukiwaniu właściwej królowej. Pierwsza królowa jest po prostu zła, druga okazuje się płaksą, trzecia jest przemądrzała, a zatem żadna z nich nie nadaje się na żonę. Za to czwarta jest dobra i piękna, ale właśnie dlatego ma już narzeczonego – królewicza, który przepędza Smoka. W ten sposób Smok zostaje z niczym.

Po obejrzeniu przedstawienia zaproponowano dzieciom, aby zabawiły się w podróżników, którzy w swych wędrówkach napotkali Piąte Królestwo. To tam Smok znajduje swoje szczęście. Zadaniem dzieci było stworzenie mapy (miała ona charakter dywergencyjny) będącej pomocą dla Smoka. Pracę dzieci obserwowali studenci, pełniący funkcję geografów – notowali ważniejsze szczegóły, wspomagali dzieci pytaniami, a także pilnowali, aby zdobyte informacje były połączone z właściwym rysunkiem. Tak powstawała Mapa Piątego Królestwa.

Na zakończenie warsztatów dzieci oglądały jeszcze jedną – teatralną wersję losów Smoka, którą na podstawie pomysłów dzieci przygotowali studenci – w piątej bajce Smok spotyka swoją wybrankę.

Ta propozycja nieformalnych działań edukacji artystycznej była kolejną próbą stworzenia atrakcyjnych działań artystycznych o charakterze interdyscyplinarnym (łączących różne ekspresje twórcze) oraz interaktywnym. „Interaktywność” rozumiana jest jako aktywne współdziałanie twórców widowiska teatralnego z jego odbiorcą. Nie chodzi tu tylko o proste włączanie widza w akcję sceniczną lecz przede wszystkim o zaktywizowanie emocjonalne i intelektualne oraz uruchomienie jego wyobraźni i kreatywności, która staje się niezbędnym elementem artystycznej kreacji.

5.2.6. Ewa Tomaszewska, *In search of a new theater for children, “Creativity. Theories – research – applications”* Janina Uszyńska-Jarmoc and Maciej Karwowski (editors), Volume 1, Issue 1, Białystok 2014, s. 142-155, ISSN:2354-0036; DOI: 10.15290/ctra.2014.01.01.10.

Artykuł jest rozwinięciem myśli zawartych w pierwszym z prezentowanych tekstów. Działania teatralne o charakterze interaktywnym i pobudzającym młodych odbiorców do aktywnego uczestnictwa w widowisku teatralnym zostały opisane bardziej szczegółowo.

miała ważne walory edukacyjne oraz stwarzała dla mnie, jako nauczyciela akademickiego, zupełnie nowe możliwości oddziaływania na studentów i współpracy z nimi. Stała się także ważnym elementem pobudzenia aktywności środowiska akademickiego, zwłaszcza studenckiego i promocji Filii UŚ w Cieszynie.

Pod patronatem „Filii” oraz Polskiego Ośrodka Międzynarodowej Unii Lalkarskiej POLUNIMA, której byłam wówczas członkiem Zarządu, rozpoczęłam wydawanie „Zeszytów Teatralnych”, cyklicznej i taniej publikacji dramatów przeznaczonych na sceny teatrów dla dzieci oraz dla scen dziecięcych. Celem było poszerzenie oferty dramaturgicznej dla ruchu amatorskiego oraz pomoc merytoryczna dla nauczycieli i instruktorów zajmujących się edukacją teatralną. Służyły temu napisane przeze mnie krótkie teksty o charakterze instruktażowym zamieszczone we Wstępie do każdego numeru. Wydano 3 zeszyty z tekstami J. Rochowiaka, E. Wojnarowskiego i Z. Poprawskiego. Niestety, z braku środków oraz w związku z trudnościami organizacyjnymi zaprzestałam wydawania tej serii.

W 1999 roku założyłam nieformalną Scenę Szkolną Filii UŚ w Cieszynie (pisałam o niej: *„Scena Szkolna” Filii UŚ w Cieszynie*, „Gazeta Uniwersytecka”, nr 3/2004; *„Scena Szkolna” UŚ w Cieszynie – funkcje warsztatów teatralnych w nauczaniu studentów ASK*, w: *Upowszechnianie kultury – wyzwaniem dla edukacji kulturalnej* pod red. K. Olbrycht, E. Koniecznej, J. Skutnik, Toruń 2008), która potem zmieniła nazwę na Scenę Studencką. Stała się ona miejscem nie tylko artystycznego wyżycia się studentów cieszyńskiego wydziału UŚ, ale także przestrzenią edukacyjną i naukową. Realizowane przedstawienia były formą praktycznej weryfikacji wiedzy teoretycznej dotyczącej teatru, ale też często połączone były z badaniami dotyczącymi recepcji sztuki oraz z poszukiwaniami nowych form teatralnych nakierowanych na pobudzanie aktywności intelektualnej i artystycznej młodych widzów. To z kolei, wiązało się z organizowaniem spektakli z udziałem dzieci i młodzieży przedszkoli i szkół Cieszyna. W ten sposób narodziła się stała współpraca z wieloma placówkami wychowawczymi i edukacyjnymi, która zaowocowała interesującymi przedsięwzięciami naukowymi i artystycznymi (załącznik 3). Przedstawienia Sceny Studenckiej prezentowane były przy okazji różnych imprez naukowych czy dydaktycznych, także poza Cieszynem (Będzin, Kartuzy, Bielsko-Biała, Kwidzyn), a także brały udział w różnych festiwalach zdobywając nagrody i wyróżnienia, na przykład:

- *Ptam* wg tekstu K. Miłobędzkiej prezentowany na Biennale Sztuki dla Dziecka, Poznań 2000;

- *Res Publica* na podst. piosenek zespołu „Republika”, udział w II Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Studenckich „Teatrum Orbis Terrarum” – III nagroda i Nagroda Publiczności, Olsztyn 2001;
- *Daj się uświadomić!* wg *Ferdydurke* W. Gombrowicza na I Festiwalu Teatralnym im. Jana Dormana, Będzin 2007;
- *Włóczykij*, wg opowiadania *Wiosenna piosenka* z książki *Opowiadania z Doliny Muminków* T. Jansson na 7 Międzynarodowym 11 Festiwalu „Animo”, Kwidzyn/Sztum 2012.

Jednocześnie, z inspiracji prof. dr hab. Henryka Jurkowskiego, zainteresowałam się postacią Jana Dormana. Z końcem lat 90-tych rozpoczęłam badania nad jego twórczością zakończone pracą doktorską *Twórczość Jana Dormana. Monografia (1945-1978)*, która ukazała się drukiem w dwóch odrębnych książkach: *Jan Dorman poeta teatru* (2010) oraz *Jan Dorman – własną drogą* (2012). Spotkanie z twórczością Dormana było dla mnie pod wieloma względami inspirujące. Jego pomysły teatralno-pedagogiczne o nowoczesnych założeniach artystycznych i edukacyjnych stały się bazą kilku eksperymentów artystycznych, które zrealizowałam wraz ze studentami w ramach wspomnianej Sceny Studenckiej (*Kaczka i Hamlet* – 2003, *Młynek do kawy* – 2005, *Konik* – 2006/2007). Te artystyczne przedsięwzięcia były czymś więcej niż tylko powtórzeniem czy realizacją pomysłów sprzed lat. Były także formą poznania pedagogicznego i artystycznego sposobu myślenia ich autora, Jana Dormana. Projekty: *Kaczka i Hamlet* oraz *Młynek do kawy* dały szansę porównania badań z lat sześćdziesiątych XX wieku z badaniami współczesnymi. Opis eksperymentów oraz wyniki badań były prezentowane na konferencjach naukowych w Polsce i zagranicą i opublikowane w różnych pracach zbiorowych (załącznik 1). Powstało także kilka prac magisterskich i licencjackich opisujących nasze eksperymentalne działania teatralne dla dzieci. Za moją działalność popularyzującą postać i twórczość Jana Dormana przyznano mi tytuł *Zasłużonego dla Fundacji im. Jana Dormana w Będzinie* (Będzin 21.11.2008).

Pragnę także dodać, że brałam udział w cyklach konferencji, które tematycznie bliskie były moim zainteresowaniom teatrem dla dzieci i młodzieży, a także edukacją teatralną. Były to:

- Cykl konferencji organizowanych w ramach Ogólnopolskiego Festiwalu Ekspresji Dziecięcej przez Uniwersytet Śląski Centrum Ekspresji Dziecięcej przy Bibliotece Śląskiej w Katowicach: 2004, 2006, 2007, 2008.
- Cykl konferencji organizowanych przez Uniwersytet Łódzki, Wydział Nauk o Wychowaniu, Katedra Edukacji Artystycznej, Zakład Teorii Wychowania Estetycznego, Łódź 2008, 2012, 2014.
- International Research Collage of Theater Arts w ramach International Festival of Children’s Theater, Subotica (Serbia) 2010, 2011, 2013, 2014.



Doświadczenia dotyczące kreacji teatru dla młodego widza według pomysłów Jana Dormana zaowocowały innymi, już bardziej oryginalnymi, pomysłami artystycznych działań adresowanych do dzieci i młodzieży. W ten sposób sformułowałam kilka problemów badawczych, wokół których obracały się moje działania artystyczne i naukowe. Zaliczyć do nich należy:

1. Tworzenie spektakli dla dzieci przedszkolnych i odbiór sztuki teatralnej przez dzieci młodsze:
  - Eksperyment teatralno-pedagogiczny *Kaczka i Hamlet* Uniwersytet Śląski Filia w Cieszynie, 30.03. – 14.04. 2003  
  
Wniosek o przyznanie stypendium z Funduszu Promocji Twórczości; tytuł projektu: *Kaczka i Hamlet. Historia jednego eksperymentu*; Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, stypendium twórcze z Funduszu Promocji Twórczości, nr wniosku: 47512/14, data złożenia: 29.01.2014 – odmowa finansowania.  
  
Praca magisterska: Anna Bieniek *Analiza eksperymentów teatralno-pedagogicznych Jana Dormana w kontekście jego teatru*, promotor: prof. dr hab. Katarzyna Olbrycht, Cieszyn 2004.
  - Eksperyment teatralno-pedagogiczny *Konik* badający wpływ widowiska teatralnego na wyobraźnię dzieci przedszkolnych, Cieszyn 28 listopada – 15 grudnia 2006 oraz 19–27 marca 2007; opracowanie materiału: marzec – czerwiec 2007.
2. Tworzenie spektakli dla dzieci starszych i młodzieży – recepcja sztuki teatralnej przez dzieci starsze i młodzież:
  - Eksperyment teatralno-pedagogiczny *Młynek do kawy*, badający recepcję sztuki teatralnej przez dzieci starsze, UŚ Filia w Cieszynie, listopad-grudzień 2005.
  - Badanie odbioru sztuki teatralnej przez młodzież szkół ponadpodstawowych na bazie małej formy teatralnej *My z początku XXI wieku*, Cieszyn, grudzień 2007/luty 2008.
  - Badanie recepcji sztuki *Ptak* Jerzego Szaniawskiego przez młodzież szkół średnich, Cieszyn, 2008–2010.
  - Badanie odbioru sztuki przez młodzież szkół ponadpodstawowych na bazie recenzji napisanych po przedstawieniu *Uskrzydlony* (prem. 13.12.2011, realizacja badań: wiosna 2012).
3. Teatr wyobraźni – badanie oddziaływania teatru na wyobraźnię młodych widzów:
  - *Tymoteusz*, sprzężenie słuchowiska ze spektaklem teatralnym: 1 próba (odstęp czasowy między słuchowiskiem a przedstawieniem) słuchowisko - maj 2008, przedstawienie – wiosna 2009; 2 próba (słuchowisko realizowane jako akt pierwszy, przedstawienie jako akt drugi widowiska) listopad 2011 – marzec 2012.  
  
Praca licencjacka: Agnieszka Matyszkiewicz *Przygotowanie dziecka do odbioru sztuki i ukazanie jej wartości w rozwoju dziecka*, promotor: dr Urszula Szuścik, Cieszyn 2009.
  - *Teatr wyobraźni*, ciąg dalszy badań dotyczących tworzenia i odbioru sztuki teatralnej, tym razem jednak adresowanych do młodzieży licealnej. Realizacja

przedstawienia *Wariatka z Chaillot* wg J.Giraudoux w dwóch częściach: akt 1 – słuchowisko, akt 2 – spektakl. Całość realizowana w przestrzeni szkoły (słuchowisko 2.12.2009; spektakl 17.12.2009).

Praca licencjacka: Małgorzata Hanulok *Rola teatru w pobudzaniu wyobraźni dzieci i młodzieży*, promotor: dr Ewa Tomaszewska, Cieszyn 2011.

#### 4. Teatr interaktywny:

- realizacja eksperymentu *Mapa Piątego Królestwa*: 1 faza – spektakl (8.12.2010); 2 faza – dzieci wymyślają piątą bajkę o smoku (grudzień 2010); 3 faza realizacja piątej bajki i zagranie jej w przedszkolu (styczeń 2011).

projekt: *Warsztaty teatralno-artystyczne dla dzieci w wieku przedszkolnym połączone z badaniami dotyczącymi odbioru sztuki przez dzieci młodsze, których efektem ma być publikacja książkowa o charakterze metodycznym adresowana do nauczycieli i wychowawców oraz twórców teatru dla dzieci najmłodszych*; zgłoszony w ramach otwartego konkursu ofert na „wsparcie realizacji zadań organizacji pożytku publicznego ze środków własnych Gminy Bielsko-Biała z zakresu: kultury, sztuki, ochrony dóbr kultury i dziedzictwa narodowego oraz podtrzymywania i upowszechniania tradycji narodowej, pielęgnowania polskości oraz rozwój świadomości narodowej i kulturowej oraz działalności na rzecz kombatantów i osób represjonowanych” – I edycja; Bielsko-Biała, 9 stycznia 2012 – odmowa finansowania.

Zgłoszenie do konkursu na dofinansowanie publikacji ze środków Funduszu Promocji Twórczości MKiDN. Tytuł publikacji: *Księga Piątego Królestwa*; charakter publikacji: popularno-naukowa dokumentująca działania artystyczno-edukacyjne związane z recepcją sztuki; autorzy: Jolanta Gisman-Stoch i Ewa Tomaszewska; recenzenci: dr hab. Prof. UŚ Urszula Szuścik, dr Jolanta Skutnik; Warszawa, 30 stycznia 2012. – odmowa.

- *Włóczykij* wg opowiadania *Wiosenna piosenka* z książki *Opowiadania z Doliny Muminków* Tove Jansson, widowisko połączone z warsztatami muzycznymi, prem. Cieszyn 21.05.2012.
- Spektakle łączące działania teatralne z elementami wykładu na temat wybranych zagadnień: *Surrealiści* scenariusz oparty na tekstach: A. Bretona, A. Artauda, T. Tzary, K. Schwittersa, Z. Freuda oraz F.G. Lorki prezentował nurt artystyczny surrealizm (Cieszyn, 28 listopada 2012), *Legends Cieszyńskie* (Cieszyn, 10.06.2013 oraz 26.11.2013) połączone z rozmową na temat mitu, baśni i legendy.

Dla łatwiejszego prowadzenia badań i pozyskiwania środków na działalność naukowo-artystyczną, a także cele organizacyjne i dydaktyczne, w 2010 roku, wraz z Markiem B. Chodaczyńskim jako Fundatorem, założyłam Fundację Animacji Społeczno-Kulturalnej, która rozpoczęła działalność w styczniu 2011 roku. Od tej pory do dziś pełnię funkcję Prezesa. Obecnie Fundacja ma na swoim koncie wiele znaczących imprez (por. [www.fundacja.kek.edu.pl](http://www.fundacja.kek.edu.pl) )

Jednocześnie prowadziłam wiele warsztatów teatralnych adresowanych do dzieci i młodzieży oraz nauczycieli (złącznik 3). Należałam także do grona jurorów wielu przeglądów teatrów amatorskich. Od początku istnienia Przeglądu Widowisk Jasełkowych placówek

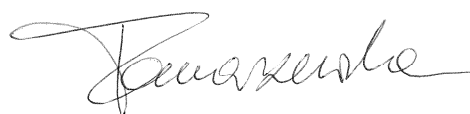
opiekuńczo-leczniczych oraz warsztatów terapii zajęciowej organizowanych w ramach Żywieckich Godów pełniłam funkcję Przewodniczącej Jury.

Jednocześnie, organizując imprezy artystyczne i naukowe, wzięłam udział w dwóch konferencjach zorganizowanych na cieszyńskim wydziale UŚ przy okazji międzynarodowego festiwalu teatralnego „Na Granicy/Na Hranici” (1997, 2001). Nawiązane wówczas kontakty zaowocowały udziałem w cyklu konferencji *O divadle na Moravě a ve Slezsku*, które organizowała Katedra divadelních, filmových a mediálních studií Filozofické fakulty Univerzity Palackého w Ołomuńcu w ramach grantu: MSM 6198959225. Pierwszy mój udział (2003) wiązał się z prezentacją kontaktów teatralnych Jana Dormana ze środowiskiem czechosłowackich lalkarzy. Kolejne moje wystąpienia (2008, 2010, 2013) stały się następującymi po sobie etapami badań dotyczących lalkarskich kontaktów polsko-czechosłowackich, a po roku 1992 polsko-czesko-słowackich, i wynikających z nich wzajemnych wpływów i inspiracji. Podjęta przeze mnie tematyka okazała się niezwykle aktualna w świetle coraz bardziej rozwijającej się współpracy wielu polskich teatrów, zwłaszcza działających na Śląsku, z twórcami Czech i Słowacji. Starając się o pieniądze na prowadzone badania aplikowałam do Small Grants Program w Funduszu Wyszehradzkim (Bratysława, 29.05.2013) oraz złożyłam wniosek o przyznanie stypendium z Funduszu Promocji Twórczości MKiDN (Warszawa 30.01.2013). Obie moje aplikacje zostały odrzucone. Dopiero wsparcie Wydziału Etnologii i Nauk o Edukacji UŚ pozwoliło mi wydać książkę *Tam i z powrotem, rzecz o lalkarskich kontaktach polsko-czechosłowackich i polsko-czesko-słowackich na Śląsku*.

Jako pracownik Zakładu Edukacji Kulturalnej (dawniej: Katedra Edukacji Kulturalnej) brałam udział w realizacji badań naukowych oscylujących wokół problematyki edukacji kulturalnej, upowszechniania kultury oraz wpływu znaczących jednostek na kreatorów i odbiorców kultury i sztuki. Brałam też udział w organizacji konferencji naukowych oraz imprez o charakterze dydaktycznym i artystycznym (załącznik 3).

Za swoją działalność dydaktyczną i organizacyjną zostałam uhonorowana **Nagrodą Indywidualną II stopnia** Uniwersytetu Śląskiego (2008) oraz **Nagrodą Zespołową III stopnia** Uniwersytetu Śląskiego (2014), a za działalność artystyczną i popularyzatorską na wniosek Zarządu Polskiego Ośrodka Międzynarodowej Unii Lalkarskiej POLUNIMA,

Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego przyznał mi honorową odznakę **Zasłużony dla Kultury Polskiej** (2012).

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Tomaszewska', written in a cursive style.