

AUTOREFERAT

1. Imię i nazwisko: **EWA PARTYGA**

2. Dyplomy i stopnie naukowe:

doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa (2003, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego), na podstawie rozprawy doktorskiej *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej. O sposobach wykorzystania osoby chóru w dwudziestowiecznym dramacie i teatrze poetyckim* (promotor: prof. dr hab. Ewa Miodońska-Brookes; recenzenci: dr hab. Lech Sokół doc. IS PAN; dr hab. Jacek Popiel prof. nadzw. UJ)

candidata magistrii (1993, Universitetet i Bergen) stopień przyznany częściowo na podstawie polskiego dyplomu magisterskiego, częściowo na podstawie egzaminów z Uniwersytetu w Bergen (w zakresie historii sztuki, pedagogiki oraz języka norweskiego); w roku 1994 oficjalne potwierdzenie kompetencji na poziomie **candidata philologiae**

magister filologii polskiej, specjalność teatrologia (1990, Instytut Polonistyki Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego); praca magisterska: *W poszukiwaniu twarzy poety. O podmiocie lirycznym wierszy Aleksandra Wata*, (promotor: prof. Ewa Miodońska-Brookes, recenzentka: prof. dr hab. Marta Wyka)

3. Informacja o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych:

od 2006 **adiunkt w Zakładzie Historii i Teorii Teatru Instytutu Sztuki PAN**
2011-2013 **adiunkt na Wydziale Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie (1/2 etatu)**

Współpraca z innymi jednostkami naukowymi:

1997-2003 studia doktoranckie na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego
2004-2009 Wydział Polonistyki UJ (umowa o dzieło)
2004-2008 Instytut Filologii Polskiej Akademii Podlaskiej w Siedlcach (umowa o dzieło)
od 2008 Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie (umowa o dzieło)

2010-2014 Wydział Nauk Humanistycznych UKSW (umowa o dzieło)
od 2016 Katedra Skandynawistyki Uniwersytetu Humanistycznospołecznego SWPS
w Warszawie (umowa o dzieło)

4. Osiągnięcie naukowe 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.):

Ewa Partyga

IBSENOWSKIE KONSTELACJE. ĆWICZENIA W PATRZENIU I CZYTANIU

Wydawnictwo Instytutu Sztuki PAN, Warszawa 2016

ISBN: 978-83-65630-36-0

Recenzenci: dr hab. Katarzyna Fazan, dr hab. Jacek Kopciński prof. IBL PAN.

Omówienie osiągnięcia:

Ibsenowskie konstelacje. Ćwiczenia w patrzeniu i czytaniu to monograficzny cykl transdyscyplinarnych studiów, które poprzez analizę związków twórczości Ibsena z narodzinami szeroko rozumianej nowoczesności mają przyczynić się do rewaloryzacji obrazu tej twórczości w polskiej kulturze. Moja propozycja interpretacyjna wpisuje się w linię nowych polskich dramatologiczno-teatrolologicznych, performatywnych i literaturoznawczych badań nad Ibsenem (prowadzonych m.in. przez Małgorzatę Sugierę, Lecha Sokoła, Gabriellę Matuszek, Dorotę Sajewską, Mateusza Borowskiego, Marię Sibińską), ale jej głównym celem jest poszerzenie horyzontów akademickiego dialogu na temat miejsca Ibsena w kulturze europejskiego modernizmu (a ściślej rzecz biorąc, w kulturze, w której współistniały różne modele modernizmów) i na temat jego zmieniającej się i dynamicznej roli w teatrze i w kulturze współczesnej. Umieszczam sztuki Ibsena i ich sceniczne realizacje w różnych kontekstach, żeby badać relacje między dramatami i przedstawieniami a innymi formami artystycznymi, dyskursami oraz mediami. Książka ma więc wielu współbohaterów, artystów i intelektualistów, których twórczość wchodzi w wielowątkowy dialog z dziełami Ibsena. Wpisana w projekt zasada zmiany perspektywy i układu odniesienia nie tylko służy poszerzaniu kontekstów, ale ma także chronić utwory Ibsena przed petryfikacją w stabilnych i nienegocjowalnych znaczeniach. Aby uwypuklić możliwości negocjowania znaczeń, koncentruję się na kilku zaledwie dramatach z bogatego dorobku pisarza. W kolejnych rozdziałach powracają więc te same teksty Ibsena w różnych konfiguracjach i ujęciach, co pozwala sprawdzić, w jakiej mierze

kontekstualizacje modyfikują myślenie o utworach dramatycznych. W pracy dominuje perspektywa dramatologiczno-teatrolologiczna, ważnym punktem odniesienia jest jednak także komparatystyka kulturowa rozumiana jako praktyka interpretacyjna wymagająca wypracowania nowego języka w każdym z aktualizowanych kontekstów. Wśród wypróbowywanych w analizach języków znalazły się m.in. propozycje metodologiczne badaczy kultury wizualnej i antropologii obrazu, a także przedstawiciele poetyki kulturowej czy nowego historyzmu. W całym tomie odwołuję się też do badań ibsenowskich, klasycznych i najnowszych, starając się wprowadzać zwłaszcza wątki mniej znane, dostępne tylko w języku norweskim.

Podzielone na cztery części studium ma dwudzielną strukturę. Dwóm pierwszym częściom – *Konstelacjom wizualnym* i *Konstelacjom filozoficznym* – przyświeca idea uruchomienia pozaliterackich i pozateatralnych kontekstów, które mogą zaowocować zmianami akcentów w myśleniu o twórczości Ibsena w Polsce. Dwie kolejne części – *Konstelacje skandynawskie* i *Konstelacje młodopolskie* – przesuują uwagę w kierunku recepcji tej twórczości, rozumianej jako dynamiczny proces wpływający na jej postrzeganie i interpretację. Recepcja obejmuje inscenizacje dramatów Ibsena, dyskursy krytyczne zogniskowane wokół jego utworów, a także teksty dramatyczne dawnych i współczesnych autorów przetwarzające ibsenowskie motywy metodą recyklingu albo dramatyzujące podobne pytania czy problemy. Te dwa odmiennie zogniskowane nurty refleksji spaja zasada powracania tematów, które uważam za kluczowe w dramatach norweskiego autora. Między konstelacjami krążą więc pytania o kulturowo warunkowane techniki i sposoby widzenia oraz o ich związek z metodami artystycznej reprezentacji, refleksja nad artystyczno-filozoficzną kategorią powtórzenia, pytania o kondycję zdecentrowanego podmiotu naznaczonego doświadczeniem nowoczesności, wreszcie wątek teatru jako doświadczenia poznawczo-metamorficznego, czyli redefiniującego nie tylko nasze światopoglądy i światopoglądy, lecz także nasze sposoby uczestnictwa w świecie.

Bohaterami *Konstelacji wizualnych* są trzej skandynawscy artyści: Henrik Ibsen, Edvard Munch i Vilhelm Hammershøi. Dziedziny ich twórczości, dramat, teatr i sztuki plastyczne, a także fotografia, interesująca każdego z nich z innego powodu, zostały w tej części potraktowane jako praktyki współtworzące kulturę wizualną ostatnich dekad XIX i pierwszej dekady XX wieku. Transdyscyplinarna analiza ich prac, inspirowana m.in. antropologią obrazu, służy pokazaniu, że wszyscy trzej mieli daleko posuniętą świadomość reguł i dogmatów kultury wizualnej swojej epoki, a zarazem poddawali wiwisekcji sposoby patrzenia, wśród których się obracali. Można ich więc uznać za świadków kryzysu kartezjańskiego perspektywizmu, śmiało



eksperymentujących z wizualnością. Wszyscy krytycznie weryfikowali mit patrzenia niezaangażowanego, niezależnego od dyspozycji fizycznych i psychicznych podmiotu i od jego uwikłania w społeczną interakcję. Łączy ich także świadomość niemożności autorytarnego zapanowania nad obrazami, a zarazem pragnienie wywalczenia jakiegoś marginesu niezależności własnego spojrzenia.

W *Konstelacjach filozoficznych* proponuję lekturę równoległą dramatów Ibsena i wybranych pism filozofów-artystów, Friedricha Nietzschego (*Z genealogii moralności*) i Sorena Kierkegaarda (*Powtórzenie*). Nie badam bezpośrednich wpływów idei filozoficznych na twórczość Ibsena, nie traktuję ich także jako interpretacyjnych kluczy do jego dzieła. Wychodzę z założenia, że sztuki Ibsena są rezultatem bliskiego obu filozofom przeświadczenia o uwikłaniu filozoficznego myślenia w egzystencję. Dlatego w tej części wyводу staram się dowieść, że w ujęciu Ibsena dramat i teatr były mediami szczególnie predestynowanymi do wypróbowywania filozoficznych przypowieści, aforyzmów i poznawczych metafor podobnych do tych, które znajdziemy u Nietzschego czy Kierkegaarda, zwłaszcza zaś filozoficznych obrazów i metafor problematyzujących doświadczenie nowoczesności. W twórczości Ibsena dramat i teatr, ze względu na swój dialogiczny i performatywny potencjał, dowiodły swej skuteczności jako praktyki artystyczne służące badaniu rozmaitych relacji konstytuujących nowoczesny podmiot.

Z szerokiej i wielowątkowej recepcji Ibsena w kulturze skandynawskiej wybrałam twórców podchodzących do dzieła Ibsena dialogicznie albo polemicznie, gdyż właśnie tego rodzaju „zaczepna” recepcja potwierdza żywotność jego nieustannie rekontekstualizowanych dramatów. W *Konstelacjach skandynawskich* przedmiotem analizy są sztuki oraz przedstawienia komplikujące i problematyzujące to, co się określa jako tradycję ibsenowską. Analizuję zatem dramaty wybrane z dorobku dwojga najwybitniejszych – w moim przekonaniu – współczesnych dramatopisarzy norweskich, Cecilie Løveid i Jona Fossego, uważanych za autorów, którym udało się wydobyć norweski dramat z pułapki psychologicznego realizmu traktowanego długo jako rdzeń tradycji ibsenowskiej. Løveid i Fosse dostrzegają jednak w tej tradycji znacznie więcej i podejmują z nią interesujący dialog. Analizy podjęte w pracy dowodzą, że w ich oryginalnych tekstach dla teatru Ibsenowskie motywy, tematy, sytuacje, wątki a nawet postaci zaczynają żyć nowym, niezależnym życiem. W takim ujęciu tradycja ibsenowska przestaje być widmem ciężącym nad teatralną kulturą Norwegii, staje się natomiast przestrzenią negocjowania sensów, w której stary i nowy dramat i teatr oświetlają się nawzajem, nabierając performatywnej energii. Skandynawską recepcję teatralną sztuk Ibsena interpretuję na przykładzie twórczości Ingmara Bergmana, nieufnego w stosunku do tekstów

norweskiego dramatopisarza. Pokazuję, jak Bergman próbował „poprawiać” Ibsena nie tylko przy pomocy rozwiązań strindbergowskich, ale także przy pomocy reżyserskich praktyk uspójniających, które można wywieść z ducha teatru reinhardtowskiego. Chociaż metoda Bergmana nie pozwalała na uchwycenie niejednoznaczności wpisanych w dramaty Ibsena, to w swoim czasie wniosła świeży powiew w skostniałą tradycję ibsenowską.

Przedmiotem refleksji w ostatniej części książki stała się recepcja Ibsena w Polsce w ostatnich dekadach XIX i w pierwszej dekadzie XX wieku. W moim przekonaniu bowiem właśnie w tym okresie należy szukać kluczy do odpowiedzi na pytanie, dlaczego autor *Rosmersholmu* nigdy nie odegrał istotnej roli w polskim teatrze i w polskiej kulturze. Dlaczego pozostał autorem aktorów, a nie reżyserów, którzy wyznaczyli linie rozwojowe polskiego teatru i otwierali nowe ścieżki. I dlaczego zamknięto go w dziewiętnastowieczności, nie dostrzegłszy, że przekraczał ją na wiele sposobów. Dwa rozdziały tej części poświęcone są teatralnej recepcji utworów Ibsena, analizowanej na przykładzie aktorskich kreacji Gabrieli Zapolskiej i reżyserskich interpretacji Tadeusza Pawlikowskiego. Oboje znacznie przyczynili się do popularyzacji Ibsena w Polsce, chociaż, jak staram się dowieść, Zapolska – jako aktorka – jest w tym względzie niedoceniana, a Pawlikowski – przeceniany. W rozdziale o Zapolskiej zastanawiam się, dlaczego jej pomysł, by przy pomocy Ibsena rozmawiać w teatrze przede wszystkim z kobietami, by uczynić jego *Dom lalki* wehikułem teatru inkluzywnego, nie znalazł odpowiedniego oddźwięku wśród krytyków. W rozdziale o Pawlikowskim podkreślam natomiast, że jego „artystyczny” Ibsen, choć z czasem zyskał znaczną rangę w tradycji teatralnej, odebrał norweskim sztukom drapieżność i wyrazistość. Bohaterami dwóch ostatnich rozdziałów są najwybitniejsi przedstawiciele wczesnego modernizmu w Polsce, Stanisław Brzozowski i Stanisław Wyspiański, ponieważ w ich biografii intelektualnych Ibsen był jedną z formacyjnych legend. Brzozowski jednak w pewnym momencie przestał szukać formuły krytycznej, w której można by zmieścić dynamiczną twórczość Ibsena, zamiast tego obsadził go w niewdzięcznej roli „bankruta romantyzmu”. Stanisław Wyspiański w swoich odmiennych estetycznie dramatach nie odwoływał się do Ibsena bezpośrednio, ale stawiał podobne pytania o człowieka, o jednostkową tożsamość rozumianą jako samoprzekształcająca się praktyka i o relację między sztuką a życiem zaangażowanym. Dlatego przy pomocy równoległej analizy tekstów wybranych w dorobku obu twórców staram się ustanowić dialogową relację między teatrem Ibsena i teatrem Wyspiańskiego.

W *Ibsenowskich konstelacjach* często powraca przeciwstawienie Ibsena dziewiętnastowiecznego i dwudziestowiecznego. Nie ma ono jednak wartościującego charakteru, służy raczej podkreśleniu, że tego pierwszego, wykreowanego w znacznej mierze

przez młodopolską kulturę, znamy już dość dobrze. Celem mojej pracy jest natomiast uwypuklenie tego, co sprawia, że twórczość Ibsena jest nie tylko zjawiskiem historycznym, ale też propozycją dramatycznej konceptualizacji doświadczenia nowoczesności otwartą na sceniczne aktualizacje w różnych modelach teatru.

5. Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo-badawczych:

Moje zainteresowania naukowe obracają się od początku wokół polskiego i europejskiego dramatu i teatru XIX i XX wieku, a najbliższą mi perspektywę badawczą można określić jako antropologiczno-kulturową.

Książka wskazana jako najważniejsze osiągnięcie naukowo-badawcze mieści się w szerszym nurcie moich badań nad twórczością Henrika Ibsena rozpoczętych w roku 2006. Ich rezultaty prezentowałam na dziewięciu konferencjach w kraju i za granicą (zał. 3, p. III A, B) i opublikowałam w szesnastu artykułach naukowych (zał. 3, p. II A, B; cztery z nich zostały przeredagowane, poszerzone i włączone do tomu *Ibsenowskie konstelacje*). Skupiałam się przede wszystkim na późnych dramatach, pisanych po roku 1885. Interesowały mnie szczególnie zagadnienia związane z metodami obnażania i demontowania systemów reprezentacji i reguł konstruowania i percepcji rzeczywistości, rola popularnych gatunków dramatyczno-teatralnych (zwłaszcza farsy i melodramatu) w modelowaniu odbioru tekstów Ibsena, metateatralne aspekty dramatów powiązane z redefiniowaniem sytuacji i roli czytelnika i widza. Kilka studiów poświęciłam kwestii podmiotu i indywidualnej tożsamości jako tematowi, który powraca we wszystkich sztukach Ibsena dramatyzujących na wiele sposobów doświadczenie nowoczesności i związany z nim kryzys kartezjańskiego myślenia o podmiotowości. Szukałam także metod badawczych, które mogłyby odsłonić poetycki charakter teatru Ibsena, nie zawsze dostrzegany za fasadą podważanych przez autora realistycznych konwencji – służyły temu refleksje nad rolą estetyki powtórzenia w jego tekstach oraz badania nad językowym kształtem dramatów o tematyce współczesnej, modelowanych dyskretnie za pomocą odwołań biblijnych. Integralną częścią moich badań ibsenowskich były tłumaczenia naukowe z języka norweskiego. Przełożyłam na język polski siedem artykułów poświęconych twórczości autora *Heddy Gabler* oraz książkę Niny S. Alnæs *Varulv om natten* (zał. 3 p. II B). Wybrane do tłumaczenia prace ukazują te aspekty dramatów Ibsena, które są zatarte lub zniekształcone w polskich przekładach (np. wielopoziomowe aluzje biblijne oraz nawiązania do norweskich tradycji balladowych). Badania ibsenowskie kontynuuję i rozwijam w ramach grantu NCN „Znak przeciw znakowi”. *Monografia późnej twórczości Henrika Ibsena* (Opus 6; DEC-2013/11/B/HS2/02494). Jego głównym rezultatem będą wieloaspektowe

i wieloperspektywiczne studia na siedmioma ostatnimi sztukami Ibsena oraz ich inscenizacjami w różnych kulturach teatralnych, połączone z przygotowaniem do druku przekładów najbardziej interesujących brulionów pisarza.

Zagadnienia kryzysu podmiotu, poszukiwania nowej formuły podmiotowości oraz tożsamości indywidualnej i zbiorowej były przedmiotem mojej refleksji nie tylko w badaniach ibsenowskich. Poświęciłam im tekst teoretyczny (*Tożsamość dziś: narracyjna? dialogowa? performatywna?*, 2008)¹. Był to także wątek konstytutywny dla moich studiów nad dramatem i teatrem współczesnym – problem relacyjności podmiotu okazał się interesującym kluczem do dramatów Cecilie Løveid (*W poszukiwaniu „niezbędnego innego”*, 2008) czy Arnego Lygre (*Rozspójnienie*, 2012), teatralne diagnozy dotyczące tożsamości zbiorowej analizowałam na przykładzie legnickiego przedstawienia *III Furie* w reż. Marcina Libera (*Teatralne potyczki o historię i tożsamość*, 2013). Z zagadnieniem podmiotowości wiązały się także moje badania nad coraz popularniejszą we współczesnym teatrze formą „biogramatu”, czyli dramatu, którego intertekstem są biografie. Próbę teoretycznego ujęcia zjawisk biografizowania dramatu i dramatyzowania biografii podjęłam w pracy *O wyższości troski nad prawdą. Dramat w świetle filozofii biografii Adriany Cavarero* (2008), później zaś analizowałam pod tym kątem utwory Macieja Wojtyszki, Jerzego Łukosza, Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk i Jolanty Janiczak (*Wolność i suchy fakt: sceniczna biografia Joanny Kastylijskiej*, 2013; *Biografia w dramacie. Rekonesans*, 2014). Wątek ten powraca także w książce *Ibsenowskie konstelacje* w odniesieniu do tekstów Cecilie Løveid i Jona Fossego.

Osobny nurt mojej naukowej refleksji stanowiły próby połączenia badań dramatologiczno-teatralnych z badaniami nad kulturą popularną. W latach 2007-2010 w Instytucie Sztuki PAN prowadziłam (zainicjowany przez dr Justynę Kozłowską) wewnętrzny projekt na temat metodologii badania popkulturowych kontekstów dramatu i teatru. Końcowym efektem tego przedsięwzięcia był zbiorowy tom złożony z tekstów doktorantów IS PAN i zaproszonych gości *Niebezpieczne związki. Dramat, teatr i kultura popularna* (2010), poprzedzony wstępem mojego autorstwa (*Teatr na manowcach popkultury*). W badaniach własnych inspirowanych kulturową teorią gatunku skupiałam się na zagadnieniach genologicznych, interesowały mnie szczególnie popularne gatunki dramatyczno-teatralne, mające swój rodowód w praktykach teatru XIX wieku – wodewil, melodramat i farsa. Analizowałam ich wpływ na poetykę i estetykę dramatów Ibsena i Czechowa (*Ibsena i Czechowa gry genologiczne*, 2007; *W szponach czy objęciach gatunków popularnych?*

¹ Adresy bibliograficzne wszystkich tekstów w załączniku 3.

O Czechowskim „tra la la la”, 2010), a także na dramat absurdu (*Melodramatyczne farsy absurdystów*, 2008) i na film niemy (*"Banici" Victora Sjöströma*, 2015).

Kontynuowałam również rozpoczęte rozprawą doktorską (*Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej*, 2004) badania nad szeroko rozumianym dramatem i teatrem poetyckim, ufundowanym na słownej i wizualnej metaforze traktowanej nie tylko jako trop stylistyczny, ale także jako sposób poznawania świata. Analizując charakterystyczne dla tego nurtu rozwiązania estetyczne oraz badając właściwości i walory performatywne dramatów poetyckich i implikowane przez nie strategie odbioru zaangażowanego, zajmowałam się dramatem i teatrem polskim (*Odcienie dialogu w „Jaskini filozofów” Zbigniewa Herberta*, 2011), irlandzkim (*Jednoaktówka jako przestrzeń wolności. O dramatach jednoaktowych Williama Butlera Yeatsa*, 2007; *Storytelling in Poetic Drama of W.B. Yeats*, 2010) i skandynawskim (*Fosse i Loveid: janusowe oblicze współczesnego dramatu norweskiego*, 2007; *Ciemne świedldo czy mydlana poezja?*, 2009; *Przepisywanie marginesów. Ibsen – Fosse – Loher*, 2009).

Pisałam o dramacie i teatrze polskim i obcym także przy innych okazjach. Niektóre z moich tekstów powstały jako uzupełnienie albo poszerzenie prowadzonych przeze mnie wykładów i konwersatoriów akademickich na temat teatru XX wieku (*Literackość jako pułapka. O wybranych inscenizacjach "Białego małżeństwa"*, 2013; *Interkulturowy Shakespeare japońskich reżyserów Yukio Ninagawy i Tadashiego Suzukiego*; 2014), inne są efektem zainteresowania rozwojem współczesnego dramatu polskiego (*Tak się tworzy rzeczywistość [o Bezkrólewiu Wojciecha Tomczyka]*, 2011) i europejskiego (*Kanon jako pułapka współczesnego dramatu*, 2005; *"Rok Ryszarda" albo Przypisy do mizantropologii [o twórczości Angeliki Liddell]*, 2012).

W roku 2013 włączyłam się w zainicjowany przez Dorotę Buchwald i Joannę Krakowską multimedialny projekt *Teatr publiczny 1765-2015. Przedstawienia*, podejmując się przygotowania i wygłoszenia cyklu wykładów na temat teatru polskiego w XIX wieku. Wykłady prowadziłam w Instytucie Teatralnym w Warszawie w zimowym semestrze 2014/2015 razem z dr Agnieszką Wanicką. W roku 2016 natomiast opublikowałam tom *Wiek XIX. Przedstawienia* proponujący autorskie ujęcie historii teatru publicznego w Polsce w tym stuleciu (Agnieszka Wanicka wybrała ilustracje, które w istotny sposób uzupełniają wywód; książka została wydana przez PIW, Instytut Teatralny i Instytut Sztuki PAN). W tej pracy traktuję teatr jako część życia społecznego, kulturową praktykę estetyczną i polityczną zarazem, która w tamtym stuleciu była najważniejszym medium zbiorowej komunikacji. Badam, na ile w okresie intensywnych modernizacyjnych przeobrażeń politycznych,

społecznych, ekonomicznych i kulturowych teatr stał się miejscem wypróbowywania i zderzenia nowych tożsamości, a także czy kreował i podsyczał, czy raczej hamował tendencje emancypacyjne. Dociekam, jak zmieniały się praktyki teatralne oraz rola widza w teatrze pod wpływem rozwoju innych mediów. Próbuję ustalić, jaki obraz zbiorowego „my” wyłania się z teatralnej codzienności i czy w tym zbiorowym podmiocie mogła się rozpoznać cała teatralna widownia. Tok rozważań podjętych w książce *Wiek XIX. Przedstawieni*, wyznacza siedem tekstów dramatycznych i siedem przedstawień, traktowanych jako przestrzeń krystalizacji zbiorowych rozpoznania i emocji dotyczących spraw ważnych dla którejś z grup społecznych aspirujących do roli podmiotu życia publicznego. Materiał badawczy stanowią utwory, które – nawet jeśli nie zostały zapomniane – nie weszły do kanonu kultury wysokiej, za to w swoim czasie owocowały przedstawieniami, przyciągającymi i elektryzującymi publiczność. Wszystkie współtworzą obraz teatru XIX wieku jako politonalnego medium dynamizującego sferę publiczną oraz zbiorowej praktyki wytwarzającej, za pomocą intelektualnych, cielesnych i emocjonalnych doświadczeń, obszar spraw wspólnych. Zapowiadane w tytułach rozdziałów sztuki zostały przedstawione w szerokich kontekstach kulturowych i społecznych, a przy tym są kontrapunktowane wieloma innymi dramatami i inscenizacjami, które wytwarzają kolejne konteksty i mogą generować inaczej uporządkowane narracje. Zaproponowana w książce jest bowiem tylko jedną z wielu możliwych.

5. Współpraca międzynarodowa oraz działalność organizacyjna, wydawnicza, dydaktyczna i popularyzatorska:

Moje badania nad twórczością Ibsena są związane z różnymi formami współpracy międzynarodowej. Od wielu lat odbywam regularnie wizyty badawcze w Center for Ibsen Studies na Uniwersytecie w Oslo, ich owocem były między innymi wspomniane wyżej przekłady naukowe. W 2009 dzięki wymianie między Polską Akademią Nauk i Kungliga Vitterhetskademien zbierałam w Sztokholmie materiały na temat Ibsenowskich inscenizacji Bergmana. W roku 2010 opublikowałam artykuł *Narrative Identity and a Question of Character in Ibsen's Rosmersholm* w wydanej w Hong Kongu tomie *Ibsen and the Modern Self* (ed. Kwok-Kan Tam, T. Siu-han Yip, F. Helland). W roku 2016 wygłosiłam referat *Ibsen's Unsuccessful Circulation in Poland* na konferencji "Circulations". 106th Annual Meeting of SASS zorganizowanej przez Society for the Advancement of Scandinavian Study w Nowym Orleanie. W kwietniu 2017 wygłosiłam wykład *Gabriela Zapolska in Et Dukkehjem. Ibsen for everyone?* w Center for Ibsen Studies na Uniwersytecie w Oslo. W kwietniu 2017 rozpoczęłam



także współpracę z Center for Ibsen Studies w ramach cyfrowego projektu IbsenStage [ibsenstage.hf.uio.no/].

Uczestniczyłam aktywnie w pracach komitetów organizacyjnych pięciu konferencji naukowych w Instytucie Sztuki PAN (*Ibsen 2006; Biblia a dramat i teatr współczesny*, 2008; *Nihilizm i nowoczesność*, 2011; *Film wobec teatru – teatr wobec filmu*, 2014; *Ethnos – theatron*, 2016). Byłam współinicjatorką powołania serii wydawniczej *Studia Komparatystyczne Instytutu Sztuki PAN. Teatr. Sztuka. Kultura*. Seria została stworzona jako miejsce spotkań i dialogu różnych stylów myślenia o kulturze i sztuce oraz krzyżowania się rozmaitych języków współczesnej humanistyki. Od początku, razem z prof. Lechem Sokołem, odpowiadam za redakcję naukową serii. We współpracy z różnymi specjalistami opracowałam naukowo i przygotowałam do druku sześć tomów zbiorowych (zał. 3, p. II B).

Byłam ekspertem MKiDN w kilku konkursach na stypendia twórcze (2012-2015). Recenzowałam jeden projekt w konkursie NCN SONATA (2013). W ramach procedur recenzyjnych oceniałam artykuły naukowe zgłoszone do publikacji w „Didaskaliach”, „Wielogłosie”, „Kwartalniku Filmowym” oraz w czasopismach internetowych „Widok” i „Performer”. Od roku 2015 jestem reprezentantką pomocniczych pracowników nauki w Radzie Naukowej Instytutu Sztuki PAN.

Od 2004 roku współpracowałam jako nauczyciel akademicki z różnymi uczelniami (UJ, Akademia Podlaska w Siedlcach, UKSW, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, SWPS). Prowadziłam autorskie konwersatoria i wykłady monograficzne na temat twórczości Yeatsa, Leśmiana, Ibsena i Czechowa oraz dwudziestowiecznej dramatycznej i teatralnej recepcji tragedii antycznych i dzieł Shakespeare’a. Prowadziłam również kursowe wykłady, ćwiczenia i konwersatoria na temat historii dramatu i teatru powszechnego, historii teatru XX wieku, nowoczesnych teorii teatralnych, historii dramatu polskiego XIX wieku, analizy dzieła literackiego, analizy dramatu, historii literatury norweskiej oraz kultury norweskiej. Recenzowałam prace magisterskie i licencjackie w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza i w UKSW. Opiekowałam się kilkoma pracami licencjackimi. Wypromowałam osiem prac magisterskich (kulturoznawstwo UKSW).

Na poczet moich prac popularyzatorskich można zaliczyć tłumaczenia sztuk teatralnych z języka norweskiego (7), duńskiego (1) i angielskiego (4). Niektóre z nich zostały wydane w krakowskiej serii „Dramat współczesny” i opatrzone opracowanymi przeze mnie naukowymi wstępami (zał. 3, p. 2 B). Publikowałam recenzje teatralne w miesięczniku „Teatr” oraz na portalu teatralny.pl, brałam udział w panelach i w audycjach radiowych popularyzujących twórczość Ibsena, a także w dyskusjach na temat współczesnego życia teatralnego



organizowanych przez redakcje „Dialogu” i „Teatru”. Byłam członkinią jury 21. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej. W 2016 roku uczestniczyłam w pracach komisji egzaminacyjnej zawodów ogólnopolskich III etapu Olimpiady Literatury i Języka Polskiego. Jestem także współautorką strony internetowej teatrpubliczny.pl – przygotowałam większość tekstów w części poświęconej teatrowi XIX wieku.

Ewa Partyjska