

Jean Ward

Instytut Anglistyki i Amerykanistyki UG

Gdańsk, 04.06.2020

**Ocena osiągnięć naukowych dr Anety Mancewicz
w związku z postępowaniem o nadanie stopnia doktora habilitowanego w dziedzinie
literaturoznawstwa**

1. Uwagi ogólne o Habilitantce

Przed obroną rozprawy doktorskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim w roku 2008, pod kierownikiem prof. dr hab. Małgorzaty Sugiery, dr Aneta Mancewicz miała już za sobą skończone studia magisterskie z dwóch kierunków: filologii angielskiej i filologii polskiej, oraz studia licencjackie z italianistyki, wszystkie obronione na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. To imponujące! Z wykazu w załączniku 4 dołączonym do wniosku habilitacyjnego wynika, że wiele razy zarówno na drodze prowadzącej do powstania doktoratu, jak i po jego obronie, została wyróżniona nagrodami przyznanymi przez UMK a później przez Rektora Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy – gdzie od 2004 do 2013 była zatrudniona jako nauczyciel akademicki. Nagroda Prezydenta Miasta Bydgoszczy dla wybitnego młodego naukowca, przyznana w roku 2013, jak również stypendium naukowe Marie Curie przyznane przez Unię Europejską w latach 2011-2013, świadczą o uznaniu dla jej rozwijającej się kariery. Od roku 2013 dr Mancewicz wiąże swoje życie zawodowe z ośrodkami brytyjskimi. Obecnie zajmuje stanowisko Lecturer in Drama and Theatre Arts w University of Birmingham.

**2. Ocena rozprawy przedstawionej przez Kandydatkę do stopnia doktora
habilitowanego**

Pani dr Aneta Mancewicz przedstawiła do oceny jako główne osiągnięcie naukowe w przewodzie habilitacyjnym monografię pt. *Intermedial Shakespeares on European Stages*, wydaną przez Palgrave Macmillan w roku 2014. Owo niedługie ale treściwe i jasno zorganizowane studium traktujące o intermedialności w inscenizacjach szekspirowskich zostało inspirowane, jak czytamy we wstępie, dziełem polskiego reżysera i zarazem autora

Piotra Lachmanna *Hamlet gliwicki* (s. 2). Stroniąc od uwag wartościujących, Autorka dokładnie opisuje wybrane przez siebie inscenizacje szekspirowskie, starając się wydobyć z nich sens środków intermedialnych stosowanych przez reżyserów. Monografia powstała jako owoc wspomnianego wyżej stypendium naukowego Marie Curie Unii Europejskiej – wygranie tego stypendium samo w sobie jest znaczącym osiągnięciem. Cały wywód oparty jest nie tylko na doświadczeniu tych inscenizacji albo w teatrze, albo w rejestracji inscenizacji, lecz również na dogłębnej znajomości sztuk Szekspira. Warto zaznaczyć, że Autorka w każdym przypadku dokładnie określa, w jaki sposób sama poznała inscenizację, która w danym miejscu jest podmiotem analizy.

We wstępie Autorka omawia pojęcie intermedialności (w odróżnieniu od multimedialności, s. 5) i jego stosowalność do opisu współczesnych inscenizacji szekspirowskich. Jak twierdzi, skupia uwagę na takich inscenizacjach, w których „technological devices are an integral and reflexive part of staging” (s. 5). Wskazuje na różnorodność oczekiwań, co do tego, co znaczy „Shakespeare” (s. 7) i zwraca uwagę na meta-teatralne aspekty jego dzieł (s. 10). Kreśli różnicę pomiędzy tym, co nazywa brytyjskim podejściem do inscenizacji szekspirowskich a tym, co uważa za typowe dla Europejczyków. Owa różnica ma polegać na tym, że w tradycji W. Brytanii zwracano więcej uwagę na tekst, który w przedstawieniach europejskich staje się mniej ważny. Może nadmiernie uprościłam myśl Autorki, jednak uogólnienie tu czynione wydaje mi się nazbyt daleko idące. Nie przekonuje mnie również protekcyjny sposób odniesienia do inscenizacji w tradycji anglojęzycznej w stwierdzeniu, że one „tend to *fall back on* [podkreślenie J.W.] a quasi-Elizabethan mode of dramatic performance, focusing on speech delivery and character development” (s. 14).

Autorka przystępuje w pierwszym rozdziale do omówienia dwóch inscenizacji, które rozważa po hasłem „Intermedial texture”. Są to *Hamlice* włoskiego reżysera Almando Punzo (2010) i *Der Sturm* Niemca Stefana Puchera (2007). Jak twierdzi dr Mancewicz, zawsze w tle inscenizacji intermedialnych, które opisuje jest „świadomość [...] kanonicznego ‘Shakespeare’a’” (s. 28). Odwołując się do wstępu, nie do końca przekonujący jest dla mnie argument, że nagrania audio w *Hamlice* Punzo funkcjonują jako „an integral and reflexive part of staging”. Bardziej przekonujący jest opis działania wideo (s. 37-38). Ten rozdział zawiera interesujący opis tekstu przekładu wykorzystanego w inscenizacji *Der Sturm*, szczególnie ciekawe są uwagi o epizodzie dwujęzycznym (s. 42). Jednak jeśli to jest ściśle związane z tematem intermedialności, to ja przeoczyłam wyjaśnienie związku. Odnoszę wrażenie, że Autorka chcąc omówić wiele ciekawych aspektów zarówno tekstu *Der Sturm*

(np. podkreślenie metateatralnych elementów *Burzy*, s. 41) jak i jego inscenizacji (np. kwestionowanie roli genderowych, s. 43), momentami traciła z oczu główną tematykę książki. Słowo „interweaving”, wykorzystane w śródtytułach zarówno w odniesieniu do audio, wideo i tekstu, nie bardzo kryje to, że nie we wszystkich wypadkach można mówić o intermedialności. Być może Autorka przyjmuje, że relacja page-stage jest relacją intermedialną, a więc włączenie mediów cyfrowych jest tylko ekstrapolacją z podstawowej intermedialności każdej inscenizacji każdego tekstu. Jednak nie mówi tego wprost.

Konkluzja pierwszego rozdziału, nie wiem na ile świadomie, sugeruje, że osnowa (kontynuując metaforę tkania, która jest dla Autorki ważna – zob. s. 55) to media a nie tekst („Rewriting the scripts and interweaving them into a range of media in performance (...), 51). Warto byłoby skonfrontować wprost kwestię tu sugerowaną, czy skrypt i media są równie ważnymi elementami w omawianych inscenizacjach, czy media biorą górę nad tekstem?

Rozdział 2 wprowadza termin „intermedial stratigraphy” do opisanego „a reflexive construction of stage setting that incorporates digital technology into a live performance in a way that creates a complex layering of temporal and spatial perspectives” (55). Przedmiotem analizy są tu dwa przedstawienia: *Hamlet gliwicki* reż. Piotra Lachmanna (materiał pasjonujący!) i *Der Kaufmann von Venedig* reż. Nory Somaini. Na tych przykładach, Autorka wskazuje na przesiąknięcie współczesnych inscenizacji intermedialnych przeszłością („the preoccupation of contemporary intermedial stagings with the past”), spowodowane jej zdaniem niestałym charakterem nowej technologii, dzięki czemu dane są ciągle usuwane i przepisywane („ephemerality and erasure of data are at the heart of new technology”, 56). Warto odnotować, że wzmianka o Lachmannie i Somaini pojawia się także w następnym rozdziale (s. 101-102), co sugeruje, że motywy przewodnie w kolejnych rozdziałach nie są wzajemnie wykluczające. Kategoria „intermedial mirror”, wprowadzona w rozdziale 3, prawdopodobnie pasowałaby równie dobrze do *Hamleta gliwickiego*, jak do inscenizacji wybranych przez Autorkę w ilustracji „stratygrafii intermedialnej” w rozdziale 2.

Rozdział 3 oscyluje, jak już zasugerowałam, wokół metafory „zwierciadła intermedialnego”, które jak twierdzi Autorka odnosi się do wzajemnej relacji pomiędzy żywą obecnością aktorów na scenie a „mediatyzowanym” obrazem i dźwiękiem, tworzących intymną i wzajemną relację z widzami („an interrelationship of the live presence of actors with mediated image and sound that creates an intimate and reflexive relationship with the spectators”, s. 83). W tym rozdziale Autorka omawia: *Troilus and Cressida* reż. Elizabeth

LeComte (The Wooster Group) i Marka Ravenhill'a (Royal Shakespeare Company) oraz *Hamleta* reż. Thomasa Ostermeira.

Do analizy przeprowadzonej w tym rozdziale mam kilka zastrzeżeń. Jedno dotyczy nieostrego użycia terminów: pastiche, parody, satire na stronie 95. W świetle prac Lindy Hutcheon nad parodią i adaptacją, bezrefleksyjne równanie „parody” z „mockery” wydaje się już całkiem nieuprawnione. Kolejne zastrzeżenie związane jest ze wzmianką Autorki o ocenie przedstawienia *Troilus and Cressida* przez wytrawnego krytyka teatralnego Michaela Billingtona. Habilitantka wnioskuje, że dezaprobata Billingtona i innych „bardziej tradycyjnych krytyków teatralnych” wynikała z niezrozumienia (s. 86). Nie sądzę, by tak było. Recenzja Billingtona opublikowana w *The Observer* (12.08.2012), odnosi się do dwóch przedstawień szekspirowskich, w których wykorzystano „technologię”: *Troilus and Cressida* Wooster Group/RSC oraz *Coriolanus* National Theatre Wales. Krytykując pierwsze i chwalać drugie Billington nie komentuje „użycia technologii” w rzeczy samej, tylko sposób wykorzystania tej technologii, z którego jego zdaniem w pierwszym wypadku nic nie wynika. Tak pisze: „The Wooster Group's idea of having actors mirror film scenes being played out on TV monitors struck me as unilluminating and elitist: it took a sharp-eyed cineaste to point out that the production's big love scene was a reflection of *Splendor in the Grass*. And so bloody what?”. Natomiast Billington określił użycie kamer w *Coriolanus* jako „dazzling”, pozwalające na włączenie widzów w akcję, którą też mogli oglądać jakby w powtórzeniu na dużych ekranach („the audience was both part of the action and watching it replayed on big screens. At one point, I even noticed an angry member of the Roman mob capturing on his iPhone the war hero's getaway, exactly as might have happened in Tahrir Square”). Tak więc użycie technologii nie jest samo w sobie problemem dla Billingtona. A wydaje mi się, że opisując strategię intermedialną wybraną w *Troilus and Cressida* Le Comte i Ravenhill'a, dr Mancewicz nie bardzo rozwiewa wątpliwość tak dosadnie wyrażaną przez Billingtona. Na stwierdzenie, że grze aktorskiej na scenie wtóruje akcja wyświetlanych filmów (s. 91) na pewno by powtórzył swoje pytanie: „And so bloody what?”

Rozdział 4 odróżnia tak zwane „nowe media” od starych, wskazując jednak na ścisły związek między nimi. Można by się jeszcze zastanowić nad tym związkiem. Czy na przykład „video art” jest całkowicie innym medium, niż „painting”, czy tylko jego przetworzeniem w świecie cyfrowym? Omówiono w tym rozdziale *Romeinse tragedies* reż. Ivo van Hove (2007) oraz *Makbet* reż. Grzegorza Jarzyny (2005). Autorka bierze pod uwagę filmowe przetworzenie spektaklu Jarzyny pod tytułem *2007: Macbeth* oraz wersję, którą sama oglądała na Edinburgh Festival w roku 2012, zatytułowaną *2008: Macbeth*. Być może ta

ciągła aktualność dzieła, które po raz pierwszy zostało przedstawione 9 lat przed ukazaniem *Intermedial Shakespeares* usprawiedliwia częste użycie czasu present perfect w tej części dyskusji. Jednak nie mogę do końca pozbyć się podejrzenia, że podstawą tekstu w tym wypadku – może nie tylko w tym wypadku – są recenzje teatralne, które nie zostały do końca przerobione na użytek monografii.

Ostatni akapit na stronie 134 jako konkluzja dyskusji dotyczącej Jarzyny jest moim zdaniem niezadowolający. Według Autorki, *Macbeth* polskiego reżysera pokazuje, że w świecie współczesnym nie można łatwo odróżnić dobra od zła. Nie sądzę, by kiedykolwiek było to łatwe. Ale jeśli ma być szczególnie trudne dziś, to chciałabym, by powody ku temu były jaśniej przedstawione. Przyznaję, że nie rozumiem sensu zdania: „The recent concerns surrounding the relationship between West and East, Christianity and Islam have challenged this dichotomy [miedzy dobrem a złem?] particularly strongly”. Jeśli próbuję domyśleć się, o co tu chodzi, wychodzi mi tylko banał, twierdzenie, jakoby w ostatnim czasie okazało się, że nie można równać Zachodu z chrześcijaństwem i dobrem, a Wschodu z islamem i złem.

Rozdział 5, zatytułowany „Digital Intermediality without Digital Technology”, przedstawia dwa dobrze dobrane przykłady inscenizacji, które odwołują się do intermedialnych kompetencji i myślenia odbiorców choć nie wykorzystują technologii cyfrowej. Są to: *A Midsummer Night's Dream* reż. Seana Holmesa (2010) i *Romeo e Giulietta – et ultra* reż. Luigi de Angelis i Chiary Lagani (1999-2000). Wcześniejsze rozdziały Autorka poświęciła takiej intermedialności, w których technologie cyfrowe są rzeczywiście wykorzystane podczas spektaklu i są jego integralną częścią. W ostatnim rozdziale udowadnia, bardzo ciekawie i przekonująco, że można kształtować odbiór spektaklu poprzez przywołanie doświadczenia cyfrowości, by tak rzec, gdy nie ma na scenie nic rzeczywiście ze sprzętów czy urządzeń technicznych. Szkoda, że tu też bywają wnioski dość banalne, np. „*Et ultra* activates some of the fundamental features of Shakespearean drama, [...] in order to appeal to the imagination of the spectators” (s. 156).

Kilka razy czytając *Intermedial Shakespeares on European Stages* natrafiłam na uogólnienia, co do których trafności miałam wątpliwości. Na przykład, Autorka obejmuje przedstawienia postdramatyczne i poststrukturalistyczne twierdzeniem, że w większości przypadkach „the involvement of the spectators [...] revolves around issues of aesthetics and epistemology rather than around social action” (s. 97). Najbardziej jednak budzi sprzeciw uogólnienie sugerowane w tytule książki. Może przydałoby się – jeśli nie w tytule, to z podkreśleniem we wstępie – dodatkowe słowo „Some”, gdyż ryzykowne jest dać do zrozumienia, że inscenizacje opisane w książce, pochodzące z Niemiec, Włoch, Holandii,

Polski i W. Brytanii są na pewno typowe dla ogółu „scen europejskich”. Wybór pod tym względem wydaje się w gruncie rzeczy przypadkowy. Nie byłoby to jednak problemem, gdyby nie wrażenie sprawione przez tytuł, że te poszczególne inscenizacje mają reprezentować Europę i w dodatku podtrzymać tezę, że oparte bardziej na geście i akcji „europejskie” przedstawienia, skłonne do eksperymentowania z nowymi mediami, można przeciwstawić ogółowi brytyjskich, osadzonych w tekstach dramatów Szekspira i niechętnych do eksperymentowania. Oczywiście, takie intermedialne spektakle, jak omówione przez Autorkę *A Midsummer Night's Dream* Holmesa lub *Troilus and Cressida* Le Comte i Ravenhilla, stworzone przy współpracy Royal Shakespeare Company i (nowojorskiego!) The Wooster Group można uważać za wyjątki dowodzące słuszności reguły. Należałoby to jednak podkreślić, gdyż inaczej trudno zrozumieć, przy wprowadzonej przez dr Mancewicz opozycji Europa – W. Brytania, na jakiej zasadzie opisy tych inscenizacji znalazły miejsce w książce. Nie chcę być drobiazgową, wydaje się jednak, że nad tymi kwestiami należałoby się trochę zastanowić.

Dołączę w tym miejscu kilka uwag edytorskich, które przynajmniej po części mają znaczenie nie tylko edytorskie:

- 1) Dlaczego Peter Brook zasługuje na miejsce w indeksie, natomiast cytowany na tej samej stronie Jerzy Limon (s. 12) już nie? Jest to dość przykre przeoczenie, biorąc pod uwagę to, że książka zawiera analizę przedstawienia *Der Kaufmann*'a, obejrzanego, jak podaje Autorka, na Gdańskim Międzynarodowym Festiwalu Szekspirowskiego (s. 72). A przecież bez pomysłodawcy i założyciela w osobie Jerzego Limona tego festiwalu by nie było.
- 2) Skąd pochodzą cytaty z Birgit Wiens na stronie 56? Takiego nazwiska nie ma w bibliografii. Również nie wiadomo, co dokładnie pierwszy z cytowanych fragmentów opisuje, gdyż jego pierwotny kontekst nie został wymieniony.
- 3) Bezpośrednie odniesienie do pracy Klause Bruhna Jensena byłoby lepsze, niż za pośrednictwem Bay-Chenga (s. 2)
- 4) Częste użycie słowa „interrogate”, nota bene zarówno w innych publikacjach przedstawianych do oceny, jest dla mnie nieco irytujące, jako że kojarzy mi się z żargonem recenzji teatralnych. Opisując „capitalist realism” Ostermeira, Autorka twierdzi, że wymaga od widzów by „poddawali ściślejszemu przesłuchaniu upadek wartości politycznych, społecznych i moralnych” („interrogate more closely the downfall of political, social and moral values”, s. 104). Nie umiem sobie wyobrazić, jak takie niejasno określone zadanie można by wykonać.

3. Ocena pozostałych osiągnięć naukowych, popularyzatorskich, dydaktycznych, organizacyjnych

W całym dorobku dr Mancewicz wymienionym w wykazie prac opublikowanych po uzyskaniu stopnia doktora znajduje się, oprócz monografii *Intermedial Shakespeares on European Stages*, książek współredagowanych, recenzji książek i recenzji teatralnych – 3 artykuły w czasopismach uwzględnionych przez WoS lub na liście ERIH, 7 innych artykułów naukowych oraz 7 tekstów określonych jako „rozdziały w książkach”, choć jeden z nich liczy tylko 5 stron i wydaje się być bardziej hasłem do publikacji o charakterze encyklopedycznym (*Hamlet Handbuch*, 2014). Swoją udział w powstaniu wszystkich artykułów i większości rozdziałów Autorka szacuje na 100%. Dziwi więc przy tym to, że do wyboru tekstów przedstawionych do wglądu w postępowaniu habilitacyjnym dr Mancewicz włączyła 2 rozdziały, w których własny udział szacowała tylko na 33% i 50%. Nie jest dla mnie problematyczne, że są to rozdziały-wstępy, przecież odpowiednie wstępy są niezbędnym elementem naukowych monografii zbiorowych. Dobrze świadczy o Habilitantce, że przyczyniła się do powstania takich książek, wydanych w szacownym wydawnictwie Palgrave Macmillan. Problematyczne jednak jest ocenienie, w jakiej mierze zalety tych tekstów współautorskich, przedstawianych do oceny, można przypisać dr Mancewicz. Z pozostałych 3 tekstów dołączonych do „pakietu” pod tytułem „Rozdziały w książkach”, jeden jest właśnie to hasło z *Hamlet Handbuch*, o których wspomniałam wyżej. Wydaje się, że dr Mancewicz trochę sobie sama skrzywdziła tym wyborem.

W artykule „From Global London to Global Shakespeare”, opublikowanym w *Contemporary Theatre Review* w roku 2018, Autorka analizuje reakcje na szereg przedstawień szekspirowskich z całego świata w ramach festiwalu Globe to Globe w roku 2012. (Tu znajdujemy odniesienia do ważnej monografii zbiorowej współredagowanej przez Susan Bennett i Christie Carson, *Shakespeare Beyond English* (Cambridge University Press, 2013). Zabrakło takich odniesień w książce *Intermedial Shakespeares on European Stages*, być może dlatego, że praca Bennett i Carson nie była dostępna w czasie pisania książki.) Wbrew implikacjom tytułu festiwalu Globe to Globe (G2G), dr Mancewicz postrzega go jako „celebracją angielskości, w którym umieszczono Szekspira jako szczyt literatury angielskiej i język angielskiego” [„a celebration of Englishness, with Shakespeare positioned as the pinnacle of English literature and language”], s. 239. Argumentuje, że za roszczenia do „uniwersalności” Szekspira zwykle kryje się myślenie imperialistyczne, niezdolne do przyjęcia inności, zakładające, że to, co jest „istotą” Szekspira równa się z tym, co jest „istotą

angielskości” [„‘essentially’ English”]. Nie wiem jednak, czy dr Mancewicz słusznie zarzuca Harriet Walter tego rodzaju myślenie, gdy ta zasłużona angielska aktorka mówi o swoim zadowoleniu z przedstawienia *Makbeta* Maji Kleczkowskiej podczas festiwalu G2G (s. 237-238). Podane fragmenty krytyki Walter w artykule Mancewicz wydają się dotyczyć czegoś innego, a zresztą podobne wypowiedzi krytyczne pewnie można było słuchać również w Polsce.

Artykuł „Performing Shakespeare in Europe”, napisany do pisma *Literature Compass* 13/11 (2016), z obszerną bibliografią, przynosi sprawnie napisany przegląd historii obecności Szekspira na scenach europejskich, opisujący również rozwój European Shakespeare Studies przy zachowaniu ostrożności w stosowaniu takich terminów, jak „European Shakespeare tradition”. Artykuł opublikowany w *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance* 11/26 (2014) pt. „Looking Back at the Audience: The RSC & The Wooster Group’s *Troilus and Cressida* (2012) przedstawia kontrowersje wokół owej inscenizacji, która z trochę innego punktu widzenia została omawiana w *Intermedial Shakespeares on European Stages*. Dyskusja oparta jest na tym samym materiale w postaci oglądanych przedstawień oraz świadectw odbioru (*Intermedial Shakespeares* s. 86, „Looking Back at the Audience” s. 68). Autorka wychodzi z podobnego założenia, jak w książce, że „few productions offer [...] a better insight into the nature of Shakespearean staging and spectating in Anglophone culture than this one” (s. 66). W kolejnym artykule przedstawionym do oceny, „The Stage as a Page and the Stage as a Screen” (*Forum Modernes Theater* 26 (2011 [2014]) dr Mancewicz również omawia inscenizację, która jest przedmiotem analizy w *Intermedial Stages*, czyli *The Tempest* (tu Autorka podaje angielski tytuł) Stefana Puchera. Nie tylko tytuł artykułu, ale także jego treści, które są w wielu miejscach identyczne z treścią książki, wskazują na to, że funkcjonował on jako baza do wersji pojawiającej się w *Intermedial Shakespeares*. Nie ma w tym nic złego, ale wypadałoby, by w książce wspomnieć o wcześniejszych opracowaniach materiału w niej omawianego.

Inaczej sprawa wygląda z artykułem ukazującym się w *Wissenschaftliches Seminar Online* 7 (2009), w którym mowa o działaniu warszawskiego *Videoteatru Poza* i o *Hamlecie gliwickim* Lachmanna, ale z akcentem na aspektach tego przedstawienia, które nie są w centrum uwagi w *Intermedial Shakespeares*, czyli na pamięci powojennej i kwestii winy. Zestawienie tego artykułu z treścią książki uwiarygodnia stwierdzenie Autorki, że rozmyślanie nad dziełem teatralnym Lachmanna stało się inspiracją monografii habilitacyjnej (*Intermedial Shakespeares* s. 2).

Liczbowo dorobek publikacyjny dr Mancewicz jest może niewielki, jednak teksty przedstawiane do oceny w przewodzie habilitacyjnym dowodzą jej konsekwentnego rozwoju i wysokich kompetencji jako badaczki „Shakespeare in performance”. Godny pochwały jest również jej udział w zespołach redakcyjnych opracowujących koncepcje prac zbiorowych i je realizujących. Habilitantka jest bardzo aktywna na konferencjach – w wykazie nadmienia, że wygłoszone referaty na 20 konferencjach w całej Europie, w USA i nawet w Indiach to tylko wybór! Równie imponująca jest lista wygłoszonych zaproszonych wykładów i seminariów uniwersyteckich w latach 2012-2017. Dr Mancewicz brała udział w organizacji wielu konferencji naukowych, ma rozległe doświadczenie dydaktyczne zdobyte m.in. na UKW w Bydgoszczy, w Kingston University oraz w University of Birmingham. Jak podaje, wypromowała kilkudziesięciu licencjatów na filologii angielskiej w Bydgoszczy. Z wykazu wynika, że ma jedną doktorantkę pod opieką i pełniła przez rok funkcję promotora pomocniczego w drugim przewodzie doktorskim. W dodatku, pełniła rolę recenzenta i egzaminatora doktoratu w Shakespeare Institute w Stratfordzie oraz na Middlesex University. Jej udział w kolegium oceniającym wnioski o grant w Arts and Humanities Research Council świadczy o tym, że jest cenionym znawcą w swej dziedzinie. Podobnie godna uwagi jest jej praca jako ekspert oceniający wniosek o grant dla prestiżowego Leverhulme Trust. Ujmuje mnie to, że przy tak intensywnej pracy związanej z nauką znajduje czas, by prowadzić warsztaty teatralne dla dzieci i młodzieży, co kilkakrotnie zrobiła zarówno w Polsce, jak i w W. Brytanii.

Konkluzja

Warto na końcu zwrócić ponownie uwagę na wyraźne powodzenie zawodowe Habilitantki, która po wygraniu Marie Curie Research Fellowship w roku 2011 jest stale związana z uczelniami brytyjskimi. Miarą szacunku, jakim się cieszy w kręgach zarówno teatralnych, jak i naukowych są zaproszenia do wygłoszenia wykładów i do recenzowania artykułów i książek naukowych oraz wniosków grantowych dla AHRC i Leverhulme Trust. Trochę mi szkoda, że przy takich możliwościach pracy międzykulturowej w dwóch albo trzech językach, jakie dr Mancewicz posiada, działa głównie jednostronnie, niewiele pisząc w swoim ojczystym języku. Niewiele także korzysta z dorobku polskich szekspirologów, oprócz i tak znanego na Zachodzie Jana Kota. Nie mam jednak wątpliwości, że dzięki swemu konsekwentnie prowadzonym i cenionym w forum międzynarodowym badaniom naukowym, dr Mancewicz

spełnia ustawowe wymagania dla ubiegającego się o stopień doktora habilitowanego. Wnoszę zatem o dopuszczenie Kandydatki do dalszych etapów przewodu habilitacyjnego.

Jan Ward