

Kraków, 7 września 2019

dr hab. Tadeusz Kornaś, prof. UJ
Katedra Teatru i Dramatu
Uniwersytet Jagielloński

Recenzja rozprawy doktorskiej Raminty Bumbulytė *Dance Costume Perception. A Case Study of the Lithuanian Contemporary Dance in 2012-2016*

Raminta Bumbulytė jest absolwentką Wileńskiej Akademii Sztuk Pięknych (licencjat) i Goldsmith College, University of London (magisterium). Przedstawiona do niniejszej recenzji rozprawa doktorska została napisana w Instytucie Sztuki PAN pod opieką Jagody Hernik Spalińskiej.

Rozprawa Raminty Bumbulytė skonstruowana jest bardzo przejrzysto i precyzyjnie. Choć kolejne jej części dotyczą, wydawałoby się, odmiennych zagadnień, które same w sobie mogłyby stanowić samodzielne tematy badawcze, jednak w precyzyjnym połączeniu wszystkie fragmenty pracy dopełniają się i dopowiadają. Podstawowym zagadnieniem w każdej z tych odmiennych części pozostaje związek ciała tancerza z kostiumem. Istotnym zaś elementem w tej pracy jest percepcja widza (w szczególności krytyka), sposób postrzegania przez niego tego, pozornie tylko oczywistego połączenia.

Po wyczerpującym i ciekawym wprowadzeniu, w którym przedstawiona zostaje krótka historia kostiumu w europejskim tańcu oraz przegląd światowej literatury na temat kostiumu, autorka przechodzi do właściwej części rozprawy. W pierwszym rozdziale bada, jak litewscy krytycy odnoszą się do kostiumu, na jakich zasadach opisują jego funkcjonowanie na scenie tanecznej. W drugiej części autorka odnosi się do teoretycznych kontekstów zagadnienia. Odchodzi nieco od kontekstu litewskiego. Bada nie tylko przemiany rozumienia kostiumu w przeszłości, ale wskazuje na teoretyczne konteksty sposobów postrzegania tancerza na scenie – jego ciała i stroju we wzajemnym skomplikowaniu, czyli performującego ciała poruszającego się „we wnętrzu” kostiumu i ubrania będącego animowanym przez obecność w nim ciała. Wreszcie trzeci rozdział dotyczy sposobów wykorzystania kostiumu w litewskim tańcu w latach 2012-2016. Tutaj najwyraźniej dochodzi do głosu sama autorka, która próbuje usystematyzować, pogrupować różnorakie podejście do kostiumu i stosunek ciała aktora i stroju w poszczególnych przedstawieniach. Buduje przy tym konsekwentne teoretyczne zasady, które pozwalają na precyzyjny opis nie tylko na potrzeby tańca litewskiego.

Podkreślę raz jeszcze precyzję wywodu. Każdy z tych rozdziałów oparty jest na nieco innym sposobie pracy nad zgromadzonym materiałem. Spróbuję się tym sposobom pokrótce przyjrzeć.

Pierwszą część poprzedzona jest bardzo sumiennie wykonaną pracą materiałową. Sporządzona zostaje pełna lista recenzji dotyczących tańca, które ukazały się w litewskiej prasie między 9 maja 2012 a grudniem 2017. Przy każdej recenzji, obok oczywistej informacji bibliograficznej i tego, jaki spektakl był omawiany, znajduje się informacja, czy autor umieścił jakieś uwagi o kostiumach.

Druga lista to – znów w kolejności powstawania – zestaw wszystkich litewskich premier spektakli tanecznych, które odbyły się w latach 2012-2016. Tym razem lista jest wzbogacona w każdym

przypadku o informacje dotyczące kolorów strojów, materiałów z jakich zostały uszyte oraz krótki opis wyglądu kostiumów. Są to dane bardzo sumienne, jak można sądzić – wyczerpujące.

Na końcu pracy umieszczone zostały ilustracje – po jednej z każdego z 96 przedstawień.

W sumie te zestawienia i fotografie zajmują 98 stron, a więc prawie jedną trzecią całej pracy. To dużo. Ale ta „benedyktyńska” praca materiałowa była konieczna nie tylko ze względu na dokumentację. Bowiem właściwie wszystkie informacje zgromadzone tutaj zostaną wykorzystane w późniejszych analizach. Bumbulytė, na ile to możliwe, stara się wykluczyć subiektywność wyboru przedstawień i ich treści. Chce przyjrzeć się „równno” wszystkim tanecznym przedstawieniom, a dokładniej - kostiumom w tych przedstawieniach. Dać zobjektywizowany przegląd odnoszący się do stroju na tanecznej scenie. Zaś zdjęcia – do których autorka nieustannie się odnosi – stanowią dla wyobraźni czytelnika wielkie ułatwienie.

Zebrane informacje zostają poddane badaniom ilościowym, statystycznym, ukazany także na diagramach. Oczywiście nie ma powodu, bym komentował wszystkie te badania – zrobiła to wyjątkowo uważnie Raminta Bumbulytė – jednak do kilku drobiazgów chciałbym się odnieść.

Pierwszy interesujący trop dotyczy krytyki tańca na Litwie. Bumbulytė zdaje sobie sprawę, że pisanie o tańcu może przybliżyć, ale i wypaczyć obraz samych spektakli. Każdy krytyk w indywidualny sposób patrzy na spektakle i odmiennie pisze. Bumbulytė wskazuje, że w połowie analizowanych recenzji w ogóle nie wspomniano ni słowem o strojach tancerzy. Jakby kostium był dla opisującego niewidzialny. Analizując pozostałe recenzje, wskazuje, ile razy wspomniano w tekstach o kostiumie, czy nazywano kolory, materiały itd. Zdecydowana większość autorów recenzji to kobiety, ale, paradoksalnie, jedynie jeden autor - mężczyzna – Helmutas Šabasevičius – w swoich licznych (12) recenzjach zawsze pisze o strojach (dla sprawiedliwości wypada dodać, że są także nieliczne kobiety, zawsze piszące o strojach, ale pisały w tym czasie tylko sporadycznie - dwa, maksimum cztery artykuły). Bumbulytė wskazuje też, jak w różnych typach czasopism kształtuje się procentowo ilość wzmianek.

Na przestrzeni pięciu lat trudno pokusić się na określenie precyzyjnych, długoterminowych, jednoznacznych trendów. Choć niekiedy procentowe dane wydają się na nie wskazywać. Na przykład na jednym z wykresów Bumbulytė analizuje kolory wykorzystywanych strojów. Najczęściej używana jest czerń, następnie biel. Ale co ciekawe, tylko krzywa wskazująca procentowe używania czarnych kostiumów regularnie wznosi się. Czyżby sugerowało to dłuższy trend?

Dzięki takiemu statystycznemu podejściu udaje się autorce rozprawy wskazać też, jak wygląda stan krytyki tańca, jak postrzegane są spektakle, a równocześnie odnieść się i zanalizować ilościowo zagadnienia i trendy dotyczące kostiumu, jego koloru, materiału itd.

Jedynе zastrzeżenie do tych wykresów i tematów w nich badanych, jakie udaje mi się sformułować, dotyczy może ilości napomnień o stroju w stosunku do długości przywoływanych tekstów recenzji czy artykułów. Bo w badaniach statystycznych tego typu współzależność jest ważna: wielkość badanej próbki to sprawa istotna. Może to mieć także istotne znaczenie w interpretacji danych, bo w bardzo krótkim tekście można nie wspomnieć o kostiumie celowo, a nie z braku zainteresowania. A więc wcale nie dlatego, że kostium jest dla autora „niewidoczny”. Co prawda Bumbulytė pisze o typach czasopism, nawet konkretnych tytułach, natomiast długość tekstów (w stosunku do zawartych w nich cech kostiumów) pozostaje tajemnicą.

Czy takie badania ilościowe mogą odnieść sukces w badaniu tańca (w tym przypadku kostiumu)? Jak pokazuje praca Raminty Bumbulytė – tak. Korzyści takiej „obiektywnej” analizy zostaną jeszcze poszerzone. Ta pierwsza część, choć sama w sobie ciekawa i pouczająca, zostanie w trzeciej, moim

zdaniem najważniejszej części pracy wykorzystana na inny jeszcze sposób. Analiza ilościowa stanowić będzie mocną podstawę do studium przypadków.

Ale zanim dojdziemy do części trzeciej, Raminta Bumbulytė oddali się nieco od litewskiego tańca. Druga część rozprawy jest swoistym obszernym ekskursem. Po szczegółowych badaniach krytyki, stroju, ciała, w części pierwszej, teraz Bumbulytė przedstawia przegląd historyczno-teoretycznych prac dotyczących procesu percepcji. Często wykraczają one poza kontekst kostiumu – wskazując na odbiór nie tylko teatru czy tańca, ale też literatury, czy nawet po prostu drugiego człowieka. Autorka wybiera z różnorodnych teorii elementy jej potrzebne. Stara się relacjonować, a nie wskazywać na swoje preferencje metodologiczne czy filozoficzne. Roman Jakobson, Martin Buber, Roland Barthes, gender study, Gestalt, Ernst Gombrich, Guy Debord i Erika Fischer-Lichte – to tylko wybrane przeze mnie nazwiska i trendy. Także ten przegląd zrobiony jest z precyzją. Bumbulytė wyławia z bogactwa myśli i pozycji najbardziej przydatne dla tej pracy koncepcje. Jak wspominałem, często nie dotyczą one stroju. Gdy to możliwe, jednak zbliżają się do teorii tańca czy nawet kostiumu. Teorie te Bumbulytė ilustruje niekiedy przykładami z litewskiego teatru tańca. To precyzyjne i uporządkowane przedstawienie kontekstów teoretycznych samo w sobie jest ciekawe.

Jako czytelnik tej pracy zastanawiałem się, skąd taki kolosalny przeskok? Dlaczego po pracy materiałowej, tak wyczerpującej i dokładnej, w drugiej, centralnej przeciw części, autorka prawie całkowicie wycofuje się z kontekstu tańca litewskiego (niekiedy jedynie odnosząc poszczególne prace teoretyczne do litewskich przykładów). Przecież najczęściej takie teoretyczne podstawy pojawiają się na początku, stanowiąc wstęp do przedstawianej metodologii?

Okazuje się jednak, że te obszerne, wydawałoby się niezwiązane ze sobą rozdziały I i II znajdują doskonałe rozwinięcie w części trzeciej, dla mnie najciekawszej. Autorka rozprawy przygląda się w niej „ubranemu tancerzowi”. Raz jeszcze spotykamy znane już spektakle z lat 2012-2016, ale tym razem przede wszystkim w jej autorskiej analizie. Autorka rozprawy, jak napisała (s. 21), widziała wiele z analizowanych przedstawień osobiście. Ale w stosunku do wszystkich, posiłkując się zdjęciami, rejestracjami, także recenzjami, dokonuje uporządkowanego opisu sposobów funkcjonowania stroju na przykładzie konkretnych spektakli litewskiego teatru.

Natomiast konteksty, które przed chwilą były systematycznym przedstawieniem materiału teoretycznego (część druga), teraz okazują się przydatne w przekrojowej analizie, dokonanej przez Bumbulytė. Stawiane w nich pytania umożliwiły zbudowanie przejrzystej struktury kolejno badanych tematów. Autorka rozprawy w pragmatyczny sposób wskazuje więc najpierw w kolejnych podrozdziałach trzy możliwe relacje fizyczne między ciałem i strojem: obojętność, antagonizm i współpracę. Opisuując te relacje nieustannie pracuje na materiale z litewskiego tańca, na owych przedstawieniach z okresu 2012-2016. Już w takiej strukturze ułożenia materiału jasne staje się, że bez teoretycznych dociekań i mocnego na nich się oparcia, analiza przypadków byłaby chaotyczna i niezborna.

Odnosząc się w kolejnych zdaniach do treści rozprawy, pozwolę sobie na dołączenie do tej sprawozdawczości własnych drobnych pytań, do których zainspirowała mnie ta praca.

Czy nagość jest związana z obojętnością wobec stroju. Czy o nagości możemy mówić jako o kostiumie? Wychodząc od narzucającego się skojarzenia o powiązaniu ciała i ubrania, Bumbulytė wskazuje, że od tego związku tancerz uwolnić się nie może. Gdy jest nagi, jest zarazem nie-ubrany. O nagości nie da się rozmawiać bez kontekstu stroju.

Bumbulytė zaczyna więc od próby pokazania, obojętności stosunku stroju i ciała tancerza. Jak na scenie wygląda nage ciało. Czy rzeczywiście jest to obojętność wobec stroju? W litewskich przedstawieniach

tanecznych nagość występuje stosunkowo rzadko. Bumbulytę wskazuje, że obecność widza czyni tę sytuację dosyć skomplikowaną. Bo nawet jeśli tancerz czy choreograf jest „wyzwolony” wobec stroju, nagość jest dla niego obojętna, to widz może postrzegać to inaczej – niekoniecznie jako sytuację neutralną. Wręcz przeciwnie – nagość może wzbudzać choćby poczucie pustki i straty (s. 171). Zapewne może być postrzegana w kręgu seksualności. Bumbulytę wskazuje też, w jak odmienny sposób postrzegana jest nagość kobiet i mężczyzn.

Choć autorka stara się uporządkować w konkretnych podpunktach sprawy obojętności, antagonizmu czy współpracy, ostateczne jej konstatacje zawsze, jak mi się wydaje pozostają niedomknięte. I w tym – paradoksalnie - upatruję zaletę jej pisania.

Szczególnie interesujący jest dla mnie fragment dotyczący antagonizmu ciała i kostiumu. Autorka bardzo ciekawie pisze o zaburzeniu reakcji ciała związanej z oporem materii, ubrania. Ciało musi wykonywać niekiedy „wiele dodatkowych ruchów” (s. 179), które wymusza kostium (na przykład za ciasny lub za obszerny). Dodać wypada, że takie gesty – jak w ornamencie delikatne zakłócenie symetrii – budują „celowe zaburzenie”. Mogą wzbudzać, właśnie przez owe wymuszone mikroruchy tancerza, większe zainteresowanie widza. Tancerz może być w harmonii z przeszkadzającym kostiumem (a więc równocześnie jest to antagonizm i współpraca).

Choć Raminta Bumbulytę stara się usuwać w cień, preferując obiektywny opis, wydaje się, że jednak nieświadomie preferuje kostium, który nie przeszkadza ciału, który pozwala skupić się na ciele, na ruchu ciała. Który nie rozprasza uwagi. (Także rozbudowana scenografia może być „wrogiem”). Tylko wyjątkowo docenia wysokie walory użycia „wyrafinowanego”, dekoracyjnego kostiumu (na przykład w *Spalio tyléjimas*). Tymczasem niekiedy można się żyć z kostiumem (jak z długą suknią w stroju ludowym). Naturalny ruch – cokolwiek to znaczy – może równie dobrze być związany z opresyjnym strojem. Owe celowe zaburzenia – a więc i odruchy ciała – mogą budować spotęgowane poczucie naturalności ruchu. Nie tylko współpracujący kostium, ale i przeszkadzający, może współpracować z ruchem ciała i wzmacniać jego oddziaływanie (Bumbulytę problematyzuje to w rozdziale o antagonizmie).

Na dodatek w tej części bardzo użyteczne są przedstawione w rozdziale drugim spostrzeżenia teoretyczne. Bo często nie sposób oddzielić związku ciało-kostium od sposobu jego postrzegania przez widzów. I tak na przykład trykot, według Bumbulytę, nie ogranicza ruchu ciała (s. 174) i jest bierny wobec ciała tancerza. Jednak, jak sądzę, może być też odwrotnie. W odczuciu widza trykot może pozostawiać tancerzowi tylko pozorną wolność. Bo trykot przez widzów jest najczęściej (jeśli nie zawsze) postrzegany jako ubranie robocze tancerza – a więc konsekwencja w percepcji jest taka, że oto tancerz robi popis umiejętności przed widzami. Nie pozwala sobie na wolność wykroczenia poza komunikat, że oto „jest w pracy”. Trykot w takim odbiorze zawęża więc znaczenia, a nie daje wolności, ale pozostawia najmocniejszy komunikat performerów: „oto jestem tancerzem”. Spektakl zawsze będzie więc autotematyczny. To oczywiście moje konstatacje, a nie Bumbulytę. Lecz i w tym zawieram pochwałę, bo z autorką i jej „obiektywizmem” chce się współpracować.

Bumbulytę zdaje sobie sprawę, że na opisanie funkcji kostiumu i jego współpracy, opozycji czy obojętności wobec ciała na można analizy zakończyć i uznać za pełną. Zajmuje się także wizualnością kostiumu, jego znaczeniami. Poświęcony jest temu obszerny fragment części trzeciej. W tym przypadku – co oczywiste – o wiele mocniejszym odniesieniem staje się oko widza. Znowu materiał badawczy zostaje przedstawiony w sposób bardzo uporządkowany. Ukrywanie ciała, erotyzowanie ciała, deformowanie ciała, poszerzanie ruchu – to kolejne podrozdziały. Następnie Bumbulytę opowiada o kreowaniu historii wizualnej, kreowaniu roli czy braku „roli”, a nawet, na koniec, o chaotyczności

kostiumu, nieumiejętnym jego użyciu, niepotrzebnym nadmiarze – wszystkie te tematy nadawane przez kostium wskazywane są na konkretnych przykładach spektakli litewskich.

Bumbulytė – jak sądzę - osiąga w swojej rozprawie podwójny sukces. Z jednej strony buduje konsekwentną matrycę, z jakich perspektyw można patrzeć na kostium (ciało-kostium, wizualność kostiumu, znaczeniowość, brak związku). Użyteczność tego schematu może się sprawdzać w każdym tanecznym materiale. Może być przydatna w analizie kostiumu w każdym kraju, stylu tanecznym. A z drugiej strony drobiazgowo unaocznia na konkretnych przykładach, jak wyglądał ubiór w tańcu litewskim – i jak wpływał na tancerza. Bumbulytė bowiem szczegółowo analizuje kostiumy ze WSZYSTKICH spektakli.

Ta struktura opisu wydaje się wyczerpująca. Trudno do niej coś dorzucić. W jej ramach wydaje się, że można zmieścić całość materiału. Bumbulytė jednak sama dostrzegła pewne pułapki w całym oparciu się na wypracowanej przez siebie strukturze. Są pewne zagadnienia, które domagają się specyficznego potraktowania. Autorka na przykład napisała dwukrotnie o nagości (najpierw jako obojętności stroju wobec tancerza i potem – już w osobnym podrozdziale - o oddziaływaniu nagości na widza).

Ja natomiast zadałbym jeszcze jedno pytanie, dotyczące zagadnienia, które nie mieści się w podanym planie pracy: co z głową tancerza? Czy rzeczywiście „ubiór” głowy daje się wyczerpać w powyższym schemacie zagadnień wypracowanym przez Bumbulytė. Przecież w głowie umieszczone są wszystkie zmysły, a „taniec twarzy” to rzecz nieco odmienna od ruchu innych kończyn. Strój może funkcjonalnie wpływać a nawet zaburzać zmysł wzroku, słuchu, czy nawet węchu tancerza.

W bardzo precyzyjnej konstrukcji pracy można usprawiedliwić brak takiego podrozdziału – bo nie ma przecież rozdziałów o nogach (np. butach), rękach (np. biżuterii), korpusie (np. sukienkach), etc. Zapewne słusznie takich rozdziałów nie ma. Ale „strój” głowy to rzecz szczególna – dotyczy twarzy, włosów, etc. Nie da się tego stroju potraktować jako ubioru podkreślającego tonus mięśniowy. Długie włosy – część jednak ciała – są równie niezależne wobec ruchu ciała, jak strój. I kolejne pytania: Czy maska w spektaklu to też część stroju, czy rekwizyt? Jak traktować dobrany do stroju makijaż czy malowanie twarzy? Jak funkcjonuje wobec zmysłów woalka czy chusta zasłaniająca oczy i uszy (zdjęcie 85)? Te moje pytania nie są przypadkowe w kontekście tańca litewskiego, bo patrząc wyłącznie na zdjęcia, odnajduję jeszcze wiele nieopisanych lub słabo opisanych tego typu elementów.

Wystarczy zwrócić uwagę na opaskę (zdjęcie 3) szczelne zakrycie głowy jako część trykotu (zdjęcie 4, 81) nałożone na głowę spinacze do prania (zdjęcie 5), kokardę (?) we włosach (zdjęcie 8), cylinder (zdjęcie 11) lub kapelusz (69), czapkę z pomponem (12)... Nie mówiąc już o uczesaniu (67) czy wykorzystaniu włosów jako niesfornelementu ruchu (67), makijażu (46, 87) masce (56, 89)... Nie stawiam jednak zarzutu, że autorka zupełnie nie dostrzega tego problemu. Kilukrotnie pojawiają się wzmianki czy analizy, czasem bardzo ciekawe - na przykład na s. 201 ze spektaklu *Melancholijos dėžutė* (dotyczy fryzur) czy *Criseless* (o czapce z daszkiem) – i kulturowych konsekwencjach takiego nakrycia głowy, a także, co czapka „robi” z osobowością tancerza. Także w „stopkach” spektakli w zestawieniu w rozdziale II autorka zwraca uwagę na głowę, pisząc niekiedy także o makijażu czy malowaniu twarzy. Tym niemniej problem pozostał dla mnie otwarty. Żałuję, że nie powstał analogiczny - jak o nagości – rozdział problematyzujący temat.

Pomimo tego drobnego niedosytu uważam jednak, że rozprawa jako całość jest ogromnie ciekawa i pouczająca. Napisana z wielką starannością. Jako praca materiałowa jest bez zarzutu.

Jest to dysertacja wyróżniająca. Autorka prowadzi czytelnika po materiale tanecznym, którego nie znam (nie miałem możliwości śledzenia tańca litewskiego w tym okresie). Jednak sposób analizy jest na tyle precyzyjny, że pracę czyta się z przyjemnością, a analizowane zagadnienia są przedstawione w taki sposób, że „widzimy” taniec.

Autorka starała się ukryć pod obiektywnością opisu. Robiła to bardzo skutecznie, choć niekiedy – co oczywiste, spod opisu wychodziły jej fascynacje i upodobania. Każdy przypadek, każdy spektakl był potraktowany z takim samym precyzją, bez względu na wartość artystyczną.

Mogę tylko stwierdzić, że dzięki pracy Raminty Bumbulytė strój tancerza przestał być „niewidoczny”.

Rozprawa mgr Raminty Bumbulytė spełnia wszystkie wymogi stawiane pracom doktorskim. Wnoszę zatem – z pełnym przekonaniem – o jej przyjęcie i o dopuszczenie doktorantki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Dodatkowo wnoszę o wyróżnienie pracy.



dr hab. Tadeusz Kornaś, prof. UJ