

Warszawa, 30 czerwca 2021 r.

Dr hab Agata Chałupnik  
Zakład Teatru i Widowisk  
Instytut Kultury Polskiej  
Uniwersytetu Warszawskiego

## **Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Katarzyny Słobody**

Praca doktorska magister Katarzyny Słobody zatytułowana *Ucieleśniona uważność w praktykach tańca współczesnego w perspektywie krytycznych studiów nad tańcem* proponuje nową perspektywę spojrzenia na taniec, nowy język opisu, analizy i interpretacji tańca współczesnego. Autorka konstruuje i wypróbowuje ów język omawiając twórczość i praktyki pedagogiczne wybranych współczesnych tancerek i choreografek, tworzących pewną matrylinearną tradycję czy też – by wyrazić się bardziej precyzyjnie – konfigurację artystek, które łączą osobiste relacje i wzajemne inspiracje, ale nade wszystko – zbliżone myślenie o tańcu. (Praktyki australijskiej artystki Lisy Nelson – jak wskazuje Doktorantka – wpłynęły na rozwój artystyczny Marii Stokłosy i Rosalindy Crisp, której twórczość z kolei jest ważnym źródłem inspiracji dla Marii Zimpel i Anny Nowickiej.)

Z tym matrylinearnym wątkiem mocno wybrzmiewającym w tekście łączy się wybrana przez Katarzynę Słobodę feministyczna metodologia (w szczególności – fascynująca ją perspektywa feminizmu korporalnego). W tej pracy – jak pisze – bada „ucieleśnione praktyki kobiet, sama będąc kobietą” (s. 7). I co prawda analizowane przez nią praktyki bohaterki pracy „rozsadzają kategorię kobiecości”, a „kobieta jako podmiot” w pracy nie jest definiowana, niemniej „stanowi punkt wyjścia dla usytuowanej analizy” (s. 7). W działalności wybranych przez siebie artystek Doktorantka rozpoznaje „feministyczną politykę ciała”, którą określa jako „wolność do samostanowienia, rozpoznanie różnorodności, w której ucieleśnienia to ciągły proces poznawczy i egzystencjalny”. (s. 7) „To fundamentalne dzisiaj pytanie o politykę ciała – pisze – pozwala zobaczyć mikropolityki cielesnych decyzji na gruncie choreografii i tańca jako kluczowe dla samostanowienia kobiet na gruncie reprezentacji (gdzie performatyka spotyka się z polityką)” „Emancypacyjna siła” bada-

nych przez nią praktyk artystycznych – jej zdaniem – „polega właśnie na procesualnym i uważnym badaniu relacji pomiędzy ciałami”.

Praca dzieli się na dwie części – teoretyczną czy metodologiczną, obejmującą pierwsze trzy rozdziały i analityczną, obejmującą kolejne pięć rozdziałów i poświęconą omówieniu twórczości kolejnych wybranych artystek, i – jak Katarzyna Słoboda pisze we *Wstępie* – stoi za nią potrzeba „dogłębnego zrozumienia specyfiki praktyk choreograficznych i tanecznych na gruncie badań nad sztukami performatywnymi prowadzonymi w Polsce” (s. 4).

Pierwszy rozdział, zatytułowany *Perspektywa studiów nad tańcem* poświęcony jest prezentacji historii studiów nad tańcem. Ich początki badaczka wywodzi z namysłu nad tańcem, podejmowanego przez praktyków tańca – tancerek i tancerzy oraz choreografów i choreografek uczących na praktycznych wydziałach tańca i choreografii (tu Katarzyna Słoboda podkreśla dokonania Rudolfa Labana) oraz krytyków i krytyczek tańca (John Martin). Historię i teorię tańca rozwijają w dalszej perspektywie muzykolog i muzykolożka (Curt Sachs) oraz etnografowie i etnografki (Gertrude Prokosh Kurath i Joan W. Keliinohomoku). W Polsce – jak zwraca uwagę autorka rozprawy – w badaniach nad tańcem za sprawą Roderyka Langego przez długi czas dominuje perspektywa etnograficzna, a także historia baletu, znaczone nazwiskami takich badaczek jak Irena Turska, Janina Pudełek czy Bożena Mamontowicz-Łojek. Publikacje poświęcone tańcowi współczesnemu pojawiają się w Polsce dopiero w ostatnich latach, m. in. dzięki Joannie Szymajdzie czy Wojciechowi Klimczykowi. To jest właściwy krąg odniesień dla rozprawy Katarzyny Słobody, która wybiera perspektywę namysłu nad tańcem jako praktyką artystyczną i sięga po metodologię wypracowaną przez krytyczne studia nad tańcem. Rozwój tej perspektywy Autorka datuje na lata osiemdziesiąte dwudziestego wieku i łączy z ekspansją kulturoznawstwa. Jak pisze – „implementując transdyscyplinarne podejście”, krytyczne studia nad tańcem położyły nacisk na „specyfikę praktyki tanecznej i choreograficznej”, podważając jednocześnie „utarte rozumienie tańca jako sztuki niemej, ulotnej, opartej jedynie na skonwencjonalizowanym estetycznie ruchu ciała” i „problematyzując kwestię ciała i cielesności”, a w szczególności – „seksualności, rasy i płci”, podjęły namysł nad społecznym i politycznym kontekstem powstawania tańca („politykami ucieleśnienia, tożsamości i reprezentacji”) (s. 11).

Wobec tego, że publikacje reprezentujące tę perspektywę badawczą nie były tłumaczone na polski i nie zostały włączone w polski obieg naukowy, Autorka widzi konieczność zrelacjonowania ich teorii „tak silnie włączonej w krwioobieg pracy choreograficznej rozumianej jako teoretyzowanie (w toku praktyki wytwarzającej swoiste dla siebie narzędzia analityczne), tym samym pogłębiającej autorefleksję na temat badawczych strategii pozostających w bliskości z praktykami artystycznymi”

(s. 14). Za kluczowe dla wykrystalizowania się tej perspektywy Katarzyna Słoboda uznaje prace Susan Leigh Foster (*Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, 1986; *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*, 1996; *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, 2010), Marka Franko (*The Dancing Body in Renaissance Choreography*, 1986; *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, 1993; *Dancing Modernism/ Performing Politics*, 1995), Randy'ego Martina (*Critical Moves. Dance Studies in Theory and Politics*, 1998) i André Lepeckiego (*Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, 2006; *Singularities. Dance in the Age of Performance*, 2016).

Perspektywa krytycznych studiów nad tańcem pozwala Autorce ująć taniec nie jako wyjęte z życia społecznego zjawisko estetyczne, lecz sztukę uwikłaną w dynamiczne społeczne, polityczne, ekonomiczne procesy, redefiniującą ciało i ustanawiającą na nowo wspólnotę. Taniec, podobnie jak choreografia, w tej perspektywie czytany jest jako teoria – nie tylko ustanawiająca sposoby odbioru tańca jako takiego, ale będąca także teoretycznym narzędziem testującym niejako relacje społeczne, ustanawiającym czy projektującym ich nowy wymiar.

Co interesujące, Doktorantka podejmuje także namysł nad pozycją badacza/badaczki tańca, poddając namysłowi relację między tańczeniem i pisaniem, swoiste „choreografowanie tekstu”, które jej zdaniem ma silnie afektywny i cielesny wymiar. („Cieleśność aktu pisania”, czy też „tańczenia jako cielesnego pisania” jej zdaniem jest rozpoznaniem „usytuowania wiedzy i doświadczenie w cieleśności piszącej badaczki” i wynika „z potrzeby towarzyszenia praktykom artystycznym w ramach wytworzonego przez nie cielesnego pola”, s. 26.)

Jak rozumiem, jeśli analizowane przez Katarzynę Słobodę taneczne praktyki mają emancypacyjny wymiar, obejmuje on nie tylko tancerki i choreografki, ale także widownię – a w szczególności osoby o owych praktykach piszące. „Podążając za metodologią pracy choreograficznej badaczka w ramach krytycznych studiów nad tańcem poszukuje sposobów [...] emancypacji (kobiecego) podmiotu, a tym samym daje nadzieję włączenia go na powrót w empatyczną wspólnotę – pisze Słoboda. – Te chwilowe wspólnoty to utopijne scenariusze realizowane w ramach poszczególnych praktyk choreograficznych, zintensyfikowanych przez udział publiczności. Wyzwania stojące zarazem przed artystkami i artystami, jak i badaczkami i badaczami dotyczą głównie percepcyjnej wrażliwości współdzielonej przez publiczność tańca. Czy jest ona podporządkowana logocentrycznym sposobom odbioru sztuki współczesnej (...)? W jaki sposób badaczka może uczestniczyć w mediowaniu wiedzy ucieleśnionej, zmysłowej, zaufaniu odczuciom i konceptualizowaniu tychże poprzez język bliższy ciału, jego motoryce i sensoryce, bez popadania w naiwny esencjonizm czy eskapizm?” (s. 18) – pyta.

Autorka zwraca także uwagę na polityczny wymiar tańca. Jej zdaniem taniec to „pole społecznego eksperymentu, gdzie w toku jego produkcji hierarchie poddawane są ponownej negocjacji, a afektywne relacje pomiędzy performerami budowane są przede wszystkim za pomocą ciała, a nie jedynie (czytelnego) gestu czy języka” (s. 29). Tańczące ciała jej zdaniem stają się „aktywatorami ucieleśnionych historii, globalnych trajektorii wartości i społecznych zmian” (s. 31).

Jeśli pierwszy rozdział prezentował szeroką perspektywę badawczą krytycznych studiów nad tańcem, drugi rozdział, *Uwaga i uważność*, podejmuje namysł nad pojęciem pojawiającej się w tytule rozprawy „uważności”.

Rozdział otwiera refleksja nad „zmysłowym pejzażem tworzenia i recepcji tańca”. Przestrzeń sceny – jak pisze Doktorantka – prowokuje do przemyślenia dominacji zmysłu wzroku, zwłaszcza w odniesieniu do praktyk choreograficznych opierających się w pierwszym rzędzie na kinestetyce i propriocepcji „w kontekście politycznego znaczenia współdzielonej zmysłowości” (s. 34). Słoboda relacjonuje zmieniające się rozumienie pojęcia kinestezji w refleksji nad tańcem poczynając od Henry Charltona Bastiana, przez prace Johna Martina po Susan Leigh Foster, podkreślając etyczny wymiar kinestetycznej empatii – jako, że percepcja i recepcja tańca odbywa się w konkretnym ciele, określonym przez historyczne i kulturowe warunki – gender, rasę, klasę, sprawność. Niemniej, co Autorka podkreśla za Maaïke Bleeker, naszym kinestetycznym reakcjom i cielesnym odczuciom, rezonującym ze znanymi nam kulturowym kodami, nadajemy sens. „To odczytywanie poprzez odczuwanie sensów odbywa się nie tylko w wymiarze jednostkowym, ale wspólnotowym, tym samym uważność nabiera społecznego wymiaru” (s. 38).

Jednym z istotnych społecznych i kulturowych wymiarów pojęcia uwagi jest dla autorki pracy kapitalizm „i jego ciągle doskonalone narzędzia generowania i sterowania konsumeryzmem” (s. 39). Pierwsze psychologiczne badania nad pojęciem uwagi badaczka datuje na drugą połowę dziewiętnastego wieku. Tym wczesnym konceptualizacjom uwagi, powstającym pod piórem takich badaczy, jak Wilhelm Wundt, Edward B. Titchner, William James czy Oswald Külpe „niezmiennie towarzyszyło dążenie do opracowania modeli zachowania (rozumianego tutaj nie tylko jako reakcja na bodźce, ale strukturyzacja i modyfikacja całej sieci zmysłowych doznań” (s. 40) w celu osiągnięcia większej produktywności. „Pożądaný stan – pisze Słoboda – to nie tyle poczucie panowania, ile faktyczne panowanie nad zmysłami. Słaba umiejętność selektywnego sterowania uwagą była załączkiem patologii. Zdrowy podmiot musiał posiadać umiejętność hamowania i tłumienia zbędnych informacji zmysłowych” (s. 39-40). Początkowo zatem uwaga jest narzędziem psychologicznej manipulacji, mającej uczynić nas wydajniejszymi pracownikami, a wkrótce potem staje się towarem, którym manipuluje się za pomocą coraz doskonalszych mechani-

zmów rynkowych, nie tyle zaspokajających, co wytwarzających potrzeby konsumpcyjne. (Nawet współczesne praktyki mindfulness mają oczywiste związki z systemem kapitalistycznym.)

Niemniej w uwadze i uważności – jak zwraca uwagę Słoboda – tkwi także wielki potencjał emancypacyjny czy wywrotowy, do którego odwołuje się współczesna choreografia. Zwracający nam bogactwo świata uciekające nam kiedy funkcjonujemy w trybie zadaniowym, wymuszonym przez kapitalistyczne instytucje, w obrębie których funkcjonujemy. Badacze zajmujący się ekologią percepcji za Jamesem J. Gibsonem pokazują, że percepcja jest procesem polegającym na interakcji podmiotu z (ludzkim i poza-ludzkim) otoczeniem: „ucieleśniona i uważna obserwacja aktywności w otoczeniu sugeruje sposoby, w jakie mogę na nie odpowiedzieć. Te potencjalne scenariusze zachowania realizowane w zespoleniu ze środowiskiem oparte są na improwizowanej responsywności” (s. 50) – czytamy w rozprawie. Z kolei cytowany przez Słobodę Tim Ingold, rozwijający myśl Gibsona pisze: „by odzyskać nurt życia i tym samym zmysłowej uważności, musimy dołączyć do ruchów, które dają początek rzeczom, zamiast rzutować naszą uwagę na ich obiektywne i uprzedmiotawiające formy. Musimy [...] cofnąć operacje inwersji, porzucając stałe w postaci genów, obrazów, zapisów i krajobrazów na rzecz ruchów generujących życie, światło, dźwięk i aurę” (s. 50-51). Wybrane przez Doktorantkę taneczne i choreograficzne praktyki – jak pisze – można uznać za „idealną przestrzeń do eksperymentowania z tak rozumianą uważnością”. Taniec jest tu rozumiany jako „nabywanie i dzielenie się ucieleśnioną samoświadomością a choreografia stanowi pole dla autoanalizy” oraz szerszej refleksji „nad percepcyjnymi i afektywnymi podstawami budowania każdej wspólnoty” (s. 51). Artystki wierzą, „że społeczeństwo oparte na współodczuwaniu i harmonijnym rozdzielaniu dóbr może w sposób niehierarchiczny i nieszwiniście zbudować na nowo swoje relacje w ramach środowiska” (s. 51). Obcowanie z ich praktykami – pisze w cokolwiek utopijnym duchu – „daje narzędzia do zmaterializowania odcieleśnionych problemów klas prekarnych czy współczesnych niewolników; krytycznie odnosząc się do naturalizacji (ekonomicznego) niedoboru czy też polityki zaciskania pasa [...] przekierowuje naszą uwagę na bogactwo jakie powinno być (współ)dzielone (równo i troskliwie) pomiędzy wszystkich, w ramach ponadnarodowych społeczności” (s. 52).

Trzeci rozdział rozprawy zatytułowany jest *Ciało i ucieleśnienie – metodologie feminizmu (nowej) różnicy*. Autorka przybliży w nim rozmaite feministyczne teorie wychodzące od feminizmu różnicy, jako że to właśnie feminizm w dużym stopniu przywrócił doświadczenie ciała i cielesności logocentrycznej i racjonalistycznej zachodniej filozofii, by skupić się na metodologii feminizmu korporalnego, a także „koncepcjach ciała w teoriach posthumanistycznych”, podążając – jak pisze – „ścieżką wyznaczoną przez interesujące ją praktyki” (s. 58). Badaczka podkreśla relacje między

teoretycznymi rozpoznaniem feminizmu korporalnego i krytycznych studiów nad tańcem. Na przykład przywoływana w rozprawie wielokrotnie Susan Leigh Foster postuluje „podążanie za dynamiką cielesnego rezonowania, oddając ciałom należyte miejsce w teorii” (s. 58). To tańczące ciało „tworzą znaczenia we właściwej sobie znaczeniowo formie, wszelka słowna interpretacja nie jest więc tłumaczeniem ciała na język, ale towarzyszeniem poruszającym się ciałom w języku, który staje się czuły, (wielo)zmysłowy, ucieleśniony” (s. 59). Cieleśność – jak pisze Słoboda – w tym ujęciu staje się „korpor(e)alnością”, „Korporealność ukazuje ciało jako czystą przechodność, która zarazem jest jej największą siłą, gdyż odnosi się do umiejętności oporu, uporu, komponowania, pokazując tancerzom/tancerkom, ale także odbiorcom możliwości innego ucieleśnienia” (s. 59) – pisze z kolei cytowany przez badaczkę André Lepecki.

Dużo miejsca w trzecim rozdziale Autorka poświęca omówieniu fenomenologii ciała Maurice’a Merleau-Ponty’ego i krytyce, jakiej poddały ją feministyczne filozofki (w związku z prymatem wzroku i spojrzenia w jego filozofii i reprodukcją patriarchalnych schematów poznawczych). Zdaniem Katarzyny Słobody to nie wzrok, lecz dotyk (rozumiany w perspektywie kinestetycznej) „wydaje się być podstawą uważnego tańczącego i choreografującego podmiotu”, ucieleśnianego przez interpretowane przez nią praktyki artystyczne. „Wzrokowa, zaangażowana obecność badaczki, której punktem wyjścia jest dotykowa wrażliwość – pisze – stanowi podstawę dla wielozmysłowej analizy współczesnych praktyk tanecznych” (s. 64).

Najbardziej adekwatne narzędzia dla swojej analizy i interpretacji Autorka odnajduje w feminizmie korporalnym i posthumanistycznych koncepcjach cielesności. Ten pierwszy jako „inkluzywna teoria ciała ludzkiego” – jak pisze Słoboda za Moniką Rogowską-Stangret – otwiera drogę do „poszerzenia ciała poza człowiekiem, jako ciała otwartego, płynnego”. Otwiera rozumienie ciała na „mięśność”, łączącą nas ze zwierzętami, na „przedmiotowość w jej reifikacyjnym potencjale”, a także na „inne podmiotowości”, „inne modalności bycia” – „ciało zwierzęce, urzeczowione, ucieleśniające i cielesnie interpretujące rozmaite stany przyrody ożywionej i nieożywionej, eksperymentujące z własną przedmiotowością (s. 68-69). Z tego drugiego Doktorantka czerpie m. in. koncepcję trans-korporealności, którą za Stacy Alaimo opisuje jako „ponowne przemyślenie ontologicznych i epistemologicznych podstaw naszego współżycia” i „ponowne złączenie człowieka z jego środowiskiem”. To „uważność, otwartość, responsywność jako podstawowe i pożądane cechy empatycznej, ziemskiej wspólnoty” (s. 72).

Czwarty rozdział, poświęcony Lisie Nelson otwiera drugą, analityczną część pracy. Amerykańska tancerka odebrała klasyczne taneczne wykształcenie w Juilliard School w Nowym Jorku, aby w trakcie studiów w Bennington College w Vermont zetknąć się z Judith Dunn z Judson Dance

Theatre oraz Stevem Paxtonem, twórcą kontakt improwizacji, co w znaczący sposób zmieniło jej sposób spojrzenia na taniec. Była tancerką w Workgroup Daniela Nagrina, przez lata współpracowała z Paxtonem, współredagowała pismo „Contact Quaterly”, pracowała z kamerą rejestrując improwizacje taneczne i sesje Body-Mind Centering®, by w latach dziewięćdziesiątych opracować własną metodę pracy „kompozycyjno-badawczej”, którą określa jako „partytury zestrzajania”. Interpretacja tej metody stanowi główną część poświęconego artystce rozdziału. „Ciało działa reagując na informacje i impulsy zbierane z otoczenia, celem praktyki Nelson jest niejako rozłożenie tego procesu na czynniki pierwsze, wydłużenie czasu trwania jego poszczególnych części, sprawienie, że ciało, jako wielozmysłowy organizm, już nie tylko impulsywnie reaguje na środowisko, ale twórczo na nie odpowiada wchodząc z nim w dialog” (s. 79-80) – pisze Katarzyna Słoboda, która miała okazję uczestniczyć w warsztatach prowadzonych przez Lisę Nelson w Polsce w 2015 roku. Tym samym rozdział, oparty na źródłach pisanych (w dużym stopniu – na cytowanych obszernie wywiadach z artystką) oraz obserwacji uczestniczącej, stanowi próbę znalezienia języka opisującego i analizującego własne cielesne, zmysłowe doświadczenie Autorki. W tym rozdziale też bardzo interesująco pracują teoretyczne narzędzia wybrane przez Słobodę – prace z zakresu antropologii obrazu (zmysł wzroku i spojrzenie od dawna były dla Nelson pracującej przez lata z kamerą wideo obszarem namysłu i eksperymentów artystycznych), teorie percepcji Jamesa J. Gibsona, do których artystka wielokrotnie się odwołuje, czy perspektywa ekologii umysłu Gregory Batesona. Jak podkreśla Doktorantka – narzędzia choreograficzne, powstające w ramach warsztatów Lisy Nilson – mają się odnosić „do codziennego funkcjonowania naszych systemów percepcyjnych. Sytuacja warsztatowa wydaje się więc tutaj laboratorium do eksperymentowania z podstawowymi składowymi każdej sytuacji społecznej (patrzenie, słuchanie, mówienie, język ciała), ale też relacji ze środowiskiem poza-ludzkim ([...] przedmiotami, zwierzętami, roślinami, ale i daną przestrzenią). Celem jest tu wielozmysłowa komunikacja nie tylko z innymi uczestnikami danej interakcji, ale i najbliższym otoczeniem”, „czułe dialogowanie ze środowiskiem oraz ucieleśnione i uważne komponowanie swoich relacji w jego ramach” (s. 92-93).

Piąty rozdział rozprawy Doktorantka poświęca australijskiej tancerce Rosalindzie Crisp. Podobnie jak Lisa Nelson, także Crisp ma za sobą klasyczne baletowe wykształcenie (Victorian Ballet School w Melbourne), które poszerza o techniki tańca współczesnego, Body-Mind Centering® i kontakt improwizację. Od 2002 roku związana jest ze sceną tańca współczesnego we Francji. Rozwinęła własną autorską metodę pracy z ciałem w tańcu, którą określa jako „improwizację choreograficzną”, i której regularnie naucza w trakcie licznych warsztatów w Europie i Australii. (Pokazywała swoje prace i prowadziła warsztaty także w Polsce.) Poświęcony jej rozdział rozprawy

oparty jest w dużej mierze na dokumentacji prac artystki, na wywiadach i tekstach jej autorstwa, publikowanych przy okazji premier jej kolejnych projektów, a także na rozmowach z Rosalind Crisp, które Słoboda miała okazję przeprowadzić przy kolejnych bytnościach australijskiej choreografki w Polsce. Autorka podkreśla także, że nie będzie się zajmować interpretacją poszczególnych prac Crisp, lecz, podobnie jak w poprzednim rozdziale, skupi się na jej metodach pracy z ciałem. Jej praktyki – jak pisze Słoboda – stanowią „matrylinearny pomost” (s. 94) pomiędzy sposobem pracy Lisy Nelson, a twórczością polskich choreografek, będących bohaterkami ostatnich rozdziałów rozprawy – czyli Marii Zimpel, Anny Nowickiej i Marii Stokłosy.

Praca Rosalind Crisp z tańczącym ciałem w pierwszym rzędzie polega na jego „odczynianiu” – stopniowym porzucaniu schematów ruchowych, wyuczonych w trakcie wykształcenia tanecznego. Słoboda akcentuje powrót choreografki do anatomii i fizjologii ciała, jego fizyczności, „uważne przyglądanie się jego częściom, ich relacjom i możliwościom, jakby po raz pierwszy, bez uprzednio założonych hierarchii, bez estetycznego wartościowania” (s. 96). Zasadniczym elementem praktyk Crisp jest „ucieleśniona i przemieszczająca się uważność”, służąca owemu „odczynianiu” ciała (s. 100), ale istotna również w wypadku odbioru tańca. Zdaniem Katarzyny Słobody ciało w działaniach Rosalind Crisp „stanowi ostateczny punkt odniesienia”, „wyznacza możliwości pojawiania się form i znaczeń”. „Jest to jednak ciało w nieustannym procesie stawania się, tak bliskie pojęciom wypracowanym na gruncie feminizmu korporalnego. Jest to ciało ludzkie, ciało kobiece, które w toku «odczyniania» fragmentaryzuje się, uzyskując nowe relacje przestrzenne i potencjalności, wykraczając poza ciało ludzkie” (s. 96). è

Kolejne rozdziały rozprawy poświęcone są kolejno Marii Zimpel, Annie Nowickiej i Marii Stokłosie.

Do przedstawienia twórczości Marii Zimpel, wykształconej w berlińskim Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz polskiej tancerki i choreografki, Katarzyna Słoboda wybiera cztery prace: solo *What do you really miss?* z 2012 roku, *noish~* z 2014 roku, trio *What do you really miss?* z 2015 roku oraz projekt *Ciało i fikcja* z roku 2018. Zimpel, która jako tancerka współpracowała z m. in. Rosalind Crisp – jej zdaniem – „bada fikcyjne wymiary ciała, pracując ze strukturami przestrzennymi i dźwiękowymi wyznaczającymi parametry dla ruchu”. Doktorantka akcentuje uważność jako ważny wymiar analizowanych przez siebie prac i zarazem metody pracy Marii Zimpel, zanurzenie w tu i teraz, relacyjność ciała. „Ciało w praktyce Zimpel rozumiane jest wielowymiarowo – pisze Słoboda – jako membrana odbierająca i generująca impulsy rezonujące w ciele, jako miara przestrzeni oblekająca jej niewidoczne struktury w formę ucieleśnionego działania, komplikującego trajektorie ruchu, jako procesualny, działający byt, podążający za rytmem swojej fizjologii i morfo-



logii, tropiący i generujący fikcje i zmyślenia na swój temat, przy jednoczesnym eksperymentowaniu z poza-ludzkimi wcieleniami” (s. 118).

Bohaterką kolejnego rozdziału jest Anna Nowicka, tancerka i choreografka, która po ukończeniu studiów psychologicznych w Warszawie studiowała w Salzburg Experimental Academy of Dance i Inter-University Centre for Dance w Berlinie. Na jej twórczość miała wpływ z jednej strony Anna Godowska, pracująca ze snami polska choreografka, z drugiej strony – Rosalind Crisp, w której projektach kilkakrotnie brała udział. Doktorantka omawia twórczość Nowickiej na podstawie trzech prac – *Raw Light* z 2017 roku *This is The Real Thing* z 2018 roku i *Eye Sea* z 2019 roku. Pisząc o tym ostatnim przedstawieniu, Słoboda podkreśla charakteryzującą je „imersyjną wrażliwość”, która przynosi skojarzenia z koncepcją trans-korporealności Stacy Alamo. W jej ramach – jak pisze doktorantka – „cielesność ujmowana jest jako empatyczna, relacyjna procesualność wykraczająca poza to, co ludzkie, a ludzki podmiot niejako rozpuszcza się, eksperymentując z poza-ludzką kinestetyką, sięgając wyobraźnią poza oczywiste ścieżki relacji naturokultury”. (s. 132)

Bohaterka ostatniego rozdziału pracy, Maria Stokłosa, współzałożycielka Centrum w Ruchu oraz Fundacji Burdąg, ukończyła studia w School for New Dance Development w Amsterdamie i London Contemporary Dance School. W swojej tanecznej i choreograficznej pracy – jak pisze Słoboda – Stokłosa „eksploruje możliwości i ograniczenia praktyki improwizacyjnej” (s. 133). Autorka omawia i interpretuje jej praktyki, a także myślenie o tańcu jakie się z nich wyłania, na podstawie projektów *3.15 dance* z lat 2015-2016, *Wychodząc od działania* z 2017 roku i *Królowa Wody* z roku 2018. W praktykach Stokłosa Słoboda widzi trzy przenikające się obszary: „ciało prywatne”, „ciało relacyjne” i „ciało społeczne” (s. 134), a ewolucję artystki opisuje jako proces przechodzenia „od skupienia na sobie i eksplorowania ciała codziennego” i płynących z niego odczuć, przez ciało „nawiązujące relacje z otoczeniem”, po „ciało społeczne, które w ramach performansu buduje sytuacje interakcji z widzami, stającymi się tym samym uczestnikami i współtwórcami wydarzenia” (s. 134-135). W projekcie *Wychodząc od działania*, zdaniem Słobody, kluczowa w jej rozprawie kategoria uważności „ukazana jest jako fundamentalny element relacyjności współczesnych praktyk performatywnych”. (s. 145) W praktyce Marii Stokłosa owe relacje „dotyczą metodologii pracy choreograficznej opierającej się na związkach między podstawowymi składowymi działaniami scenicznego, z których na żywo komponuje się performans w warstwie fizycznej, emocjonalnej, wyobrażonej (ruch, słowo i obraz). Kluczową relacją okazuje się (...) relacja z otoczeniem, rozumianym znów jako wielowymiarowe środowisko dla działania” (s. 145). W *Wychodząc od działania* zdaniem Słobody Stokłosa „badała elementy składowe każdej społecznej interakcji (rozmowa, gest,

mowa ciała)”, z kolei w *Królowej Wody* „tworzyła wielowymiarową sytuację współobecności, gdzie każdy z uczestników i uczestniczek miał szansę skonfrontować się ze swoimi społecznymi lękami, ale też politycznymi intencjami swoich działań, przekierowując swoją uwagę ku (wyobrażonej, bo zaproponowanej przez Stokłosę) zmianie” (s. 145).

Rozprawa doktorska Katarzyny Słobody napisana jest ze swobodą i znanstwem. Doktorantka świetnie porusza się w obu obszarach – praktyk tańca współczesnego, jak współczesnych teorii humanistycznych – krytycznych studiów nad tańcem, teorii feministycznych czy psychologicznych badań nad zjawiskiem uważności (także w ich krytycznym wymiarze). Nie mam wątpliwości, że praca z naddatkiem spełnia wymogi stawiane rozprawom doktorskim. Mocną stroną rozprawy wydaje mi się język, jaki proponuje Doktorantka, odważny i radykalny w poszukiwaniu zmysłowego wymiaru tańca i jego odbioru, nazywany tu „choreografowanym pisaniem o tańcu”. Ma być on „rodzajem krytyczno-bliskiego towarzyszenia praktykom tańca współczesnego, rodzajem zmysłowej translacji dynamiki przemieszczania się ich cielesnych znaczeń, zapisem procesu ich otwierania na ciągle aktualizujące się (moje, badawcze, i artystek) doświadczenie, czule na afektywne drgania percepcji piszącej, jak i czytającego (te słowa)” (s. 146).

Gdybym jednak miała wskazać słabsze punkty pracy, to moje największe wątpliwości budzi jej kompozycja. Trzy wstępne, metodologiczne rozdziały, zajmują połowę objętości rozprawy – 73 strony. Pięć kolejnych analitycznych rozdziałów, stanowiących zasadniczą część rozprawy, zajmuje kolejne 74 strony, zaś rozdziały poświęcone polskim artystkom – Marii Zimpel, Annie Nowickiej i Marii Stokłosie, których praktyki – jak pisze Doktorantka – najbardziej ją interesują – liczą po kilkanaście stron, co budzi niedosyt. Mam też wrażenie, że aparat metodologiczny wyprowadzony z rozmachem w części pierwszej, w części drugiej uruchamiany jest dyskretnie i sporadycznie. Ta Czechowowska strzelba, zawieszona na scenie w pierwszym akcie, wbrew zapowiedziom Autorki nie zostaje użyta, a na pewno – nie zostaje w pełni wyzyskana. Chciałabym z naciskiem podkreślić, że doceniam zarówno teoretyczny język zaproponowany przez Katarzynę Słobodę w metodologicznej części pracy, jak język analizy i interpretacji praktyk tanecznych zaproponowany przez nią w części drugiej. Niemniej marzyłaby mi się praca łącząca je oba. Wykorzystująca w pełni teoretyczny potencjał analizowanych przez Katarzynę Słobodę praktyk artystycznych, oraz analityczny potencjał używanych przez nią narzędzi teoretycznych w interpretacji tańca współczesnego. Wierzę, że przygotowując pracę do publikacji Autorka lepiej obie części ze sobą połączy.

Te wątpliwości jednak nie zmieniają faktu, że uważam rozprawę Katarzyny Słobody za ważne dokonanie w dziedzinie pączkujących w Polsce krytycznych studiów nad tańcem współcze-

sny. Uważam, że praca spełnia wymogi stawiane pracom doktorskim i wnoszę o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Agata Chojnacka