

Dr hab. Wojciech Klimeczyk, prof. UJ
Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji
Uniwersytet Jagielloński

Recenzja pracy doktorskiej Katarzyny Słobody „Ucieleśniona uważność w praktykach tańca współczesnego w perspektywie krytycznych studiów nad tańcem”

Tytulem wstępu

Przedstawiona do recenzji praca liczy 161 stron. Składa się ze wstępu, ośmiu rozdziałów, zakończenia oraz bibliografii. Tym, co uderza już na samym początku, jest zatem stosunkowo duża ilość części w stosunku do objętości pracy, która nie jest szczególnie obszerna jak na rozprawy doktorskie, które miałem okazję czytać. Nie jest to z mojej strony zarzut, a raczej stwierdzenie faktu, które prowadzi do ogólnego spostrzeżenia na temat strategii pisarskiej Doktorantki. Otóż cechuje ją rzadka ekonomia w tworzeniu wywodu – zdolność do pisania w sposób syntetyczny bez większego uszczerbku dla jakości całości pracy. Równocześnie rodzi ta ekonomia w czytelniku czasami uczucie niedosytu, o którym więcej w dalszej części tej recenzji. Podkreślić jednak pragnę już na początku, że zalety ekonomicznego pisania stosowanego przez Doktorantkę przeważają, w moich oczach, nad jego wadami, szczególnie, iż widać w tekście szeroką, erudycyjną bazę, na której wznosi się struktura nieimponująca (na szczęście) samymi tylko rozmiarami.

Jak wskazałem, praca składa się z ośmiu rozdziałów, które z kolei podzielone są na dwie - do pewnego stopnia autonomiczne, choć także wchodzące ze sobą w relację - części. Część pierwsza, rozpoczynająca się po rozważaniach wstępnych, przynosi trzy rozdziały, w których w bardzo dobry, syntetyczny właśnie sposób Autorka przedstawia podbudowę teoretyczną analiz praktyk tanecznych, które zawiera kolejnych pięć rozdziałów tytułowanych po prostu imionami i nazwiskami bohaterek jej „krytyczno-bliskiej” analizy tańca współczesnego, w jego skupionej na procesie odmianie. Więcej na temat autorskiego podejścia metodologicznego poniżej. Na tym etapie chciałbym jedynie poradzić, by w wersji książkowej rozprawy, która mam nadzieję, powstanie, zastosować trochę bardziej rozbudowaną tytulaturę, bo przecież istotą sprawy nie jest tu kreślenie portretów, a omówienie aspektów podejścia do kwestii uważności w tańcu współczesnym, do których indywidualne metodologie taneczne odsyłają. Warto zatem te aspekty wskazać jako tematy poszczególnych rozdziałów, w powiązaniu oczywiście z osobami je badającymi w swoich praktykach.

Warstwa teoretyczna

Muszę powiedzieć, że w części teoretycznej, a przynajmniej we fragmentach poświęconych przedstawieniu współczesnej, głównie amerykańskiej, teorii tańca czy też krytycznych studiów nad tańcem, by użyć terminologii zaproponowanej w pracy, Autorka zaimponowała mi dogłębną znajomością propozycji bez wątpienia czołowych dziś badaczy: Susan Leigh Foster, Randy’ego Martina, Marka Franko i André Lepeckiego. Jej rekonstrukcja z powodzeniem służyć może jako wprowadzenie do ich twórczości, z której wydobyto rzeczywiście najistotniejsze i najbardziej newralgiczne wątki. Można by oczywiście dywagować, czy nie należało tej amerykańskiej perspektywy poszerzyć o to, co dzieje się w europejskiej teorii tańca, choćby w „szkole” Gabriele

Brandstetter, przywołanej tylko w przypisach, czy w dziele Laurence Louppe, ale byłoby to w moim ujęciu przesadnie akademickie podejście do sprawy. I bez tego zresztą Autorka wykazuje się sporą erudycją, o czym świadczy dobrze zestawiona bibliografia. Jeżeli już miałbym jakieś istotniejsze braki literaturowe wskazać, to powiedziałbym, że na poziomie teoretycznym zabrakło mi szerszego dialogu z neurobiologiczną teorią tańca (na polskim gruncie przybliżyli to powiązanie Tomasz Ciesielski i Sandra Frydrysiak), bo wydaje mi się, że Autorka jest gotowa podjąć twórczą krytykę tego ujęcia, chyba kluczowego, gdy idzie o badanie kwestii uważności, rozumianej wszak w pracy jako pewien psychofizyczny proces. Z wielką ciekawością przeczytałbym komentarz na temat tego, jak to, co Doktorantka dowiedziała się podczas własnych badań, ma się do tego, co o tańcu mówią współczesne neuronauki, szczególnie że moje historyczne badania nad tańcem nie pozwoliły mi jak dotychczas szerzej zgłębić tego ostatniego dyskursu. Ale to uwaga na marginesie, wskazująca z jednej strony ograniczenia mojej ekspertyzy, a z drugiej możliwe kierunki rozbudowy pracy na etapie przygotowywania wersji książkowej, bądź też sugestie tematyki przyszłych badań Doktorantki. Bo że powinna ona swoją karierę naukową kontynuować, jest dla mnie oczywiste.

O ile przeprowadzoną rekonstrukcję historii i stanu obecnego krytycznych studiów nad tańcem rozumianych jako część projektu *cultural studies* (dziękuję Autorce za podkreślenie tego powiązania, które w kontekście polskich badań nad tańcem pozostaje z pewnością niewyeksplorowane) jestem w stanie z pełnym przekonaniem uznać za w zasadzie wyczerpującą, nawet jeśli objętościowo niezbyt rozległą, a dokonaniem wyborowi punktów odniesienia przyklasnąć jako szczególnie zasadnemu w obliczu własnych propozycji metodologicznych Autorki, o tyle dwa pozostałe rozdziały metodologiczne, szczególnie zaś ten poświęcony problematyce uwagi i uważności, dużo trudniej mi ocenić. Kompetentna ocena wszak wymagałaby dobrego rozeznania we współczesnej literaturze psychologicznej, nie mówiąc już o wspomnianej neuronauce. Tak szerokich kompetencji nie posiadam, podkreślę zatem za Autorką, że jej podejście do tych kwestii jest świadomie wybiórcze, a zastosowana perspektywa nie tyle psychologiczna czy filozoficzna, co kulturoznawcza. Autorkę interesuje nie sama kwestia funkcjonowania w praktykach tanecznych uwagi jako skupionego postrzegania wyodrębnionych bodźców odróżnionej od uważności rozumianej jako psychofizyczna wrażliwość na możliwie wiele aspektów doświadczenia, ale umieszczenie tych psychofizycznych procesów na płaszczyźnie kulturowej, poprzez powiązanie z tym, co nazywamy czasem kapitalizmem kognitywnym czy też konsumeryzmem. Dobrym zabiegiem jest naświetlenie tej relacji w perspektywie historycznej przy użyciu znakomitej rekonstrukcji Jonathana Crary przedstawionej w *Zawieszenie percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*. Równocześnie za zabieg do pewnego stopnia dyskusyjny można uznać to, iż bardziej niż detaliczne rozważania nad zasadami działania uwagi i uważności w odniesieniu do tańca Doktorantkę interesuje emancypacyjny potencjał tanecznych praktyk skupionych na pielęgnowaniu uważności, co nadaje pracy lekko idealistyczny (nie w sensie filozoficznym, ale potocznym) charakter, do czego przyjdzie mi jeszcze nawiązać. Prowadzi to do skrótowego potraktowania literatury z dziedziny psychologii uwagi i uczynienia podstawą teoretyczną w psychologicznym wymiarze proponowanej metodologii ekologii percepcji Jamesa J. Gibsona. Jako osoba bez psychologicznego wykształcenia z dużym zainteresowaniem odczytałem streszczenie koncepcji tego badacza. Rozumiem też doskonale, dlaczego uczyniony został patronem snuty przez Autorkę rozważań. Chętnie dowiedziałbym się, jak dokładnie lokuje się ekologia percepcji w łonie współczesnych badań nad postrzeganiem i uwagą (nie tylko enaktywizmu), ale pewnie mogłoby to być tematem osobnego doktoratu. Gdy przyjdzie pracować nad książką, to kolejny wątek wart rozwinięcia, tym bardziej, że w odniesieniu do tańca perspektywę Gibsonowską analizuje też Sandra Frydrysiak w zamieszczonej w bibliografii książce. Ciekawe byłoby dowiedzieć się, jak badania Doktorantki mają się do badań prowadzonych przez inną

znakomitą badaczkę. Może już należałoby zrewidować tezę, że badania nad tańcem w Polsce dopiero raczują?

Również świadomie wybiórcza jest rekonstrukcja współczesnego feminizmu proponowana w pracy, skupiona na feminizmie korpor(e)alnym w ujęciu Elizabeth Grosz i Karen Barad. O ile jestem w stanie ocenić, streszczenie ich idei zaproponowane przez Doktorantkę jest bardzo kompetentne. Ich teoria dobrze nadaje się do ugruntowania etycznych postulatów, które w kilku miejscach wysuwa Autorka, bo też proponuje holistyczną, transgatunkową perspektywę ujmowania rzeczywistości. Równocześnie jednak podatna jest ona na krytykę, także z pozycji feministycznych. Trochę szkoda, że Doktorantka głębiej nie zapuściła się w fascynujący spór między nowym materializmem a społecznym konstruktywizmem, choćby poprzez paralelną rekonstrukcję myśli Judith Butler zawartej np. w *Bodies that Matter*, która niuansuje wysunięte przez feminizm korporealny propozycje. Butler pojawia się w kilku miejscach, ale niejako „przy okazji”. Wejście w szerszy dialog z jej myślą pomogłoby spojrzeć w sposób jeszcze bardziej kompleksowy na kluczową dla pracy kategorię ciała, które Autorka czasem wydaje się traktować jak „ostateczną podstawę” albo „pierwszego poruszydela”, o którym „prawdę” wypowiadają praktyki celebrujące uważność.

Butler, zwracając uwagę na dyskursywne uwikłania ciała także na jego materialnym czy też doświadczeniowym poziomie, podkreśla, że nie jesteśmy w stanie dotrzeć do „nagiego doświadczenia”, bo pomiędzy nas i świat „wciska się” zawsze jakiś dyskurs. Osobiście zachęcałbym Autorkę do użycia teorii Butler w celu jeszcze bardziej krytycznego przemyślenia statusu kluczowych dla pracy pojęć takich jak ciało, praktyka, uważność, krytyczna bliskość. Oczywiście nie by je odrzucić, ale by je zabezpieczyć przed ewentualnymi zarzutami o myślenie życzeniowe czy spekulatywność. Osobiście uważam się za adherenta feminizmu korporealnego a równocześnie „butlerystę”, więc jestem niezwykle zainteresowany budowaniem pomostów między tymi perspektywami. Mam nadzieję, że w przyszłości będę się mógł czegoś również w tym dziele od Doktorantki nauczyć.

Podsumowując uwagi na temat teoretycznej części rozprawy pragnę raz jeszcze podkreślić, że bardzo dobre wrażenie wywarła na mnie umiejętność uważnego czytania krytycznej teorii tańca w języku angielskim, która bynajmniej do najbardziej przystępnych nie należy, oraz syntetycznej jej prezentacji w języku polskim, której częścią są kompetentne tłumaczenia dokonane przez Autorkę. Jako ciekawe i dobrze umotywowane odebrałem też odniesienia do wybranych pozycji z przepastnego zasobu współczesnej literatury na temat uwagi i feminizmu. Jako zapalony teoretyk odczułem pewien niedosyt, jeśli chodzi o kontekstualizację wybranych koncepcji, ich krytyczny rozbiór wskazujący nie tylko, co dzięki ich użyciu możemy zyskać, ale też co pozostaje przez nie nieuchwycone. Rozumiem jednak, że nie mamy do czynienia z pracą teoretyczną, a jedynie z budowaniem przy użyciu teoretycznych narzędzi pewnej perspektywy patrzenia na współczesne praktyki w dziedzinie tańca współczesnego. Z tym większym zatem zainteresowaniem zabrałem się do odkrywania, w jaki sposób proponowana aparatura oświetli metodologie artystyczne, których efekty tylko częściowo niestety znam z własnego doświadczenia.

Towarzystwo praktykom

W części badawczej Autorka w kolejnych rozdziałach przygląda się praktykom artystycznym pięciu kobiet, które można określić mianem twórczyń czy też praktyczek tańca współczesnego. Należą one do odmiennych kontekstów kulturowych: Lisa Nelson jest Amerykanką, która odebrała dość klasyczne wykształcenie w Juilliard School, a następnie współtworzyła amerykańską scenę improwizacji kontaktowej, Rosalind Crisp z kolei to Australijka, która wiele lat spędziła we Francji,

wreszcie Maria Zimpel, Anna Nowicka i Maria Stokłosa są Polkami, które kształciły się poza granicami kraju. Nie przywołuję tych tożsamości narodowych, by upierać się, że mają kluczowe znaczenie dla praktyki tanecznej, ale by ukazać, iż Autorka dokonała (jak każdy badacz) specyficznego doboru „materiału” do analizy. Osobie, która jak ja spogląda na badania z boku, ciśnie się na usta pytanie o dokładne kryteria doboru tych przypadków. W tytule pracy pojawia się nazwa ogólna „taniec współczesny” – dlaczego zatem właśnie zajmowanie się wybranymi przykładami (chyba warto tę wybiórczość podkreślić w tytule potencjalnej książki) daje nam szczególnie dobry wgląd w taniec współczesny? Rozumiem, że omawiane artystki umieszczają kwestię uwagi na pierwszym planie i dlatego Doktorantka się nimi zajmuje, ale czy tylko one to robią? A jeśli nie (a wydaje mi się, że jednak więcej artystów tańca współczesnego zajmuje kwestia ucieleśnionej uważności), to co odróżnia proponowane przez nie podejście od innych stosowanych w ramach tego pola artystycznego? Socjolog we mnie nie może powstrzymać się od zadania pytania o reprezentatywność – czy jej osiągnięcie było dla Autorki ważne, a jeśli nie, to dlaczego? Może trzeba wyraźnie wskazać fragmentaryczność własnych badań, jeśli chodzi o diagnozy odnośnie tańca współczesnego *sensu largo*? Pewnie też warto byłoby przy okazji poświęcić trochę więcej miejsca opisaniu, jak Autorka rozumie „taniec współczesny”, bo przecież jest to określenie bardzo wieloznaczne.

Jeżeli chodzi o precyzyjniejsze niż obecnie sformułowanie charakteru i ograniczeń własnych badań, to postulowałbym też w przyszłości szerszą refleksję na temat warsztatowej specyfiki własnej metodologii. Na tym etapie trochę enigmatyczne dla mnie jest na przykład, co dokładnie jest tematem w części empirycznej: praktyki rozumiane jako warsztat, to, co dzieje się w studio (od tej strony analizuje Doktorantka działalność Nelson i Crisp), czy może jednak praktyka rozumiana jako tworzenie scenicznych struktur (w przypadku polskich artystek większość uwag Autorki odnosi się właśnie do performansów dla publiczności, choć oczywiście studyjna praca również jest obiektem zainteresowania), a może skomplikowane relacje między tymi aspektami praktyk (nie opisane w dysertacji szczegółowo)? Idąc dalej można też zadać pytanie, dlaczego uważność w przypadku zagranicznych menterek rekonstruowana jest na bazie zastanych wywiadów i tekstów programowych, a w przypadku polskich praktyczek głównie (choć nie tylko) na podstawie spektakli? Czemu w obu przypadkach nie wykorzystano takich samych źródeł? Wątpliwości metodologiczne jest więcej. Jak dokładnie w dysertacji „pracują” prowadzone przez Autorkę „liczne rozmowy” (s. 5) z Artystkami, skoro nie cytowane są żadne ich zapisy? Jaki charakter miały te rozmowy? Czemu ich nie utrwalono? Jak ma się taka forma pozyskiwania wiedzy do korzystania z wywiadów przeprowadzonych przez kogoś innego? Z korzyścią dla pracy byłoby zadanie tych i podobnych pytań oraz skomponowanie osobnej części poświęconej autorskiej metodzie badań proponowanej przez Autorkę, którą za Gayatri Chakravorty Spivak nazywa ona „krytyczno-bliską”, ale szczegółowo jej nie operacjonalizuje. Szkoda, że tak się dzieje nie ze względu na konieczność trzymania się tak czy inaczej wyobrażonych sztywnych „standardów naukowości”, ale dlatego że krytyczne badania nad tańcem, szczególnie w Polsce, mogłyby na takiej precyzji skorzystać. Wszak Doktorantka współtworzy to pole i z jej pracy młodszy adepci będą się mogli wiele nauczyć. Dlatego zachęcam do szerszego namysłu nad stosowaną metodą, której różne odsłony w różnych częściach pracy zostały zastosowane, ale która nie została całościowo wyeksplikowana.

By jeszcze wyraźniej uwidocznić kłopot, jaki mam z pewnym „rozproszeniem” tej metody, wskażę na wątek, który Autorka w części dotyczącej krytycznych studiów nad tańcem sygnalizuje, ale którego w odniesieniu do własnych działań nie problematyzuje. Chodzi mi tu o kwestię pisania o tańcu jako odmiany choreografii. Otóż w rozdziałach poświęconych polskim praktyczkom sporo miejsca zajmują rozbudowane opisy ich publicznych performansów, które Autorka poznała jako

widzka i które (czasami) miała okazję utrwalić sobie w głowie dzięki nagraniom. Nasuwa się tu co najmniej kilka pytań. Czym dokładnie w ramach jej badań są szczegółowe kinetyczne streszczenia tanecznych działań: w jakimś sensie „przezroczystym” dokumentem (wierną reprezentacją?), mniej lub bardziej twórczą interpretacją, Derridiańskim śladem świadczącym o braku źródłowej „prawdy ruchu”? Jaką choreografką jest Katarzyna Słoboda, w jakim dokładnie sensie uważne jest jej pisanie ruchu? Na czym w szczególności polega deklarowane „towarzystwo” opisywanym praktykom? Z pracy dowiadujemy się ogólnie, że Doktorantka brała udział w warsztatach, oglądała efekty projektów, rozmawiała z niektórymi artystkami, czytała tworzone przez nie dokumenty opisujące ich praktyki. Chciałoby się jednak poznać u źródeł specyfikę także jej własnej praktyki: tanecznej, badawczej i pisarskiej, tym bardziej, że – jak argumentowała cytowana Susan Leigh Foster – są one nierozdzielne.

Zaczynam opis części badawczej od różnego rodzaju zastrzeżeń nie w celu podważenia zasadności dokonanych wyborów czy zakwestionowania wartości stosowanej w patrzeniu na taniec współczesny perspektywy. Wręcz przeciwnie, proponowane wglądy w praktykę artystyczną, zarówno wybranych zagranicznych pionierek, jak i niezwykle twórczo adaptujących ich podstawowe postulaty polskich artystek, wydają mi się niezwykle cenne, bo też uchwytyjące procesualność praktyk tanecznych, ich nieodkrytość i sytuacyjność. Wydaje mi się jednak, że jeśli mamy o tańcu współczesnym rzeczywiście krytycznie myśleć i pisać, to musimy zachować możliwie daleko idącą czujność, jeżeli chodzi właśnie o usytuowania konkretnych punktów widzenia. To zresztą jest też celem Doktorantki, która pisze „Wszelka percepcja i recepcja zakotwiczona jest w bardzo konkretnym ciele, określonym historycznie, kulturowo, genderowo, rasowo, klasowo, sprawnościowo, itd. Odczytywanie sensów poprzez ich ucieleśnione odczuwanie, odbywa się nie tylko w wymiarze jednostkowym, ale także wspólnotowym, tym samym uważność nabiera społecznego wymiaru.” (s. 7) W pełni zgadzam się z takim postawieniem sprawy i dlatego też może w przesadny sposób chciałbym tutaj upomnieć się o rozpoznanie usytuowania percepcji samej Autorki oraz większe zwrócenie uwagi na różne uwikłania praktyk i tożsamości bohaterki jej badań, które nie są po prostu ciałami, ale psychofizycznymi bytami nacechowanymi historycznie, kulturowo, rasowo, etnicznie, klasowo, seksualnie, genderowo, wiekowo, sprawnościowo, językowo itd. W tym kontekście warto byłoby trochę więcej uwagi poświęcić nie tylko możliwym wydzwikom prowadzonych przez omawiane artystki poszukiwań, ich emancypacyjnemu potencjałowi na poziomie jednostkowym, ale też rzeczywistościom społeczno-kulturowym, które są dla nich kontekstem. Zdaję sobie sprawę, że Autorka zadeklarowała dokładnie to, przywołując kulturową teorię uważności, mam jednak wrażenie, że w części empirycznej można byłoby z niej wyciągnąć bardziej złożone wnioski.

Nie zmienia to jednak mojej ogólnej wysokiej oceny części badawczej, w której przedstawione zostały pionierskie interpretacje taktów stosowanych przez omawiane artystki w obliczu hegemonicznych strategii kognitywnego kapitalizmu. To właśnie wskazanie emancypacyjnego potencjału tańca współczesnego w jego najbardziej zorientowanym na proces wydaniu uważam za największą wartość pracy. Autorka udowadnia, że istnieją sposoby, by praktykować cielesny opór bynajmniej nie odwołując się do militarnej retoryki: „Ucieleśniona percepcja w ujęciu ekologicznym, a nie ekonomicznym, pozwala (choćby w mikroskali) na rozwijanie innego rodzaju relacji ze środowiskiem, których charakter, za Lisą Nelson, nazwać można zestrąjaniem się lub też współodczuwaniem.” (s. 6-7) Zniuansowane opisy sposobów rozwijania zdolności kinetycznego zestrąjania/współodczuwania, które znajdujemy w pięciu głównych rozdziałach – a więc opisy praktyk ciała wielozmysłowego, zintensyfikowanego, kalejdoskopowego i improwizującego – warte są uważnego studiowania, bo też zapraszają do ich pogłębiania i przeszczepiania na inne artystyczne

i społeczne pola. Pozostaje mieć nadzieję, że dzięki badaniom takim jak prowadzone przez Doktorantkę coraz więcej osób będzie miało okazję aktywnie towarzyszyć tym praktykom albo po prostu współtworzyć je tak, jak robi to – moim zdaniem – Autorka. W tym sensie praca ma potencjał aplikacyjny, choć nie w rozumieniu kapitalistycznej aplikacyjności rozumianej jako techniczna użyteczność dla procesów pomnażania wymiernych zysków.

Polityczność tanecznej uważności?

Jak widać, w pełni sympatyzuję z ambicjami etycznymi, które zdają się leżeć u podstaw pracy. Prezentowany przez Doktorantkę idealizm nie jest dla mnie słabością, ale siłą jej pracy. Uważam jednak równocześnie, że niektóre stwierdzenia idą za daleko mieszając porządek faktyczny z życzeniowym. Jako najbardziej wyraźny przykład podam diagnozę zamieszczoną na s. 51-52: „Taniec jako materialny, bo cielesny przykład pracy afektywnej, zwraca naszą uwagę na to, iż praca niematerialna w dzisiejszej ekonomii oparta jest na realnym wyzysku i katorżniczej, fizycznej pracy w rejonach Globalnego Południa. Obcowanie z praktykami tanecznymi daje narzędzia do zmaterializowania odcieleśnionych problemów klas prekarnych czy współczesnych niewolników; krytycznie odnosząc się do naturalizacji (ekonomicznego) niedoboru czy też polityki zaciskania pasa (ang. *austerity*) przekierowuje naszą uwagę na bogactwo jakie powinno być (współ)dzielone (równo i troskliwie) pomiędzy wszystkich, w ramach ponadnarodowych społeczności.” O ile zdecydowanie chciałbym, żeby było tak, jak twierdzi Autorka, o tyle nie znajduję (także w pracy) dowodów, że taniec rzeczywiście zwraca *naszą* (jak rozumiem, chodzi tu o społeczeństwo, a nie tylko osobę Badaczki i moją) uwagę na wyzysk i katorżniczą pracę w rejonach Globalnego Południa. Takie projekty taneczne powstają, ale bynajmniej nie jest ten wątek (a już na pewno nie w pracy Doktorantki) postawiony na pierwszym planie w tym artystycznym polu.

Autorka nie przedstawia też niestety żadnych konkretnych dowodów na potwierdzenie bardziej ogólnej tezy o związku między praktyką oglądania tańca a poczuciem odpowiedzialności: „Widz uprzedzony (np. w programie czy prasowej zapowiedzi wydarzenia), iż taniec, jaki widzi, nie jest wykonaniem uprzednio przygotowanej choreografii, ale niejako tworzeniem tejże w czasie rzeczywistym, niejednokrotnie czuje odpowiedzialność za to, co widzi, czując się częścią tego, co powstaje.” (s. 8) Znow bardzo chciałbym, żeby widz rzeczywiście czuł się współodpowiedzialny za performujące istoty, niemniej nie mam mocnego przekonania, że dzieje się tak niejednokrotnie, może też dlatego, iż określenie „niejednokrotnie” nie jest precyzyjne.

W planie ogólnym zachęcam Autorkę do większej ostrożności, jeśli chodzi o konstatowanie politycznej mocy tańca. Gdy używa trybu przypuszczającego, jej stwierdzenia nie budzą wątpliwości, stając się politycznie mobilizujące. Jednak by przesądzać, że w sferze politycznej taniec współczesny rzeczywiście oddziałuje, należałoby po pierwsze podjąć odpowiednie badania tego dowodzące, a po drugie zagłębić się w literaturę na temat polityczności. To pojęcie można wszak rozumieć nie po Rancierowsku (choć akurat to, że Autorka tak ją określa, wydaje się w kontekście praktyk artystycznych jak najbardziej na miejscu), a choćby za Chantal Mouffe agonistycznie, co prowadzi do konieczności uzupełnienia emancypacji na drodze praktykowania uważności o polityczną autonomię w bardziej tradycyjnym sensie dostępu do instytucji, która nie jest przedmiotem rozważań Autorki, choć dostrzega ona ten aspekt problemu, gdy pisze o słabej społecznej widzialności tańca współczesnego. Zgadzam się z krytyczną teorią tańca, gdy stwierdza ona, że także w płaszczyźnie kinetycznej prywatne jest polityczne, równocześnie jednak nie mam niestety pewności, że polityczność uważności powinna być punktem dojścia. Uważam, że taniec, aby był politycznie skuteczny, musi szerzej włączyć się, albo zostać włączony, w procesy zmagania o kulturową hegemonię. W tym celu poza kształtowaniem osobistej uważności powinien kształtować także więzi społeczne oraz polityczną świadomość rozumianą jako

troska o dobro wspólne. Chętnie dowiedziałbym się, czy praktyki omawiane przez Autorkę jakoś szerzej podejmują także tę drugą kwestię. Zachęcam, by w przyszłych badaniach nią się też szerzej zająć.

Kwestie techniczne

Zanim przejdę do konkluzji, mam kilka uwag natury technicznej. Po pierwsze z pewną konsternacją przyjmuję dość licznie obecne w pracy literówki, błędy interpunkcyjne i potknięcia gramatyczne. Wygląda to tak, jakby na porządną korektę zabrakło czasu, co biorąc pod uwagę niezbyt dużą objętość pracy jest dziwne. Nie będę tutaj podawał konkretnych przykładów tych uchybień, bo nie wydaje mi się to rolą recenzenta. Uczulam jednak Autorkę na konieczność bardziej gruntownego sprawdzania tekstu pod kątem językowej poprawności.

Po drugie zastanawiałem się czytając pracę nad zaskakująco słabą obecnością danych wygenerowanych przez samą Autorkę w toku wywodu. Mam tu na myśli niecytowanie przeprowadzonych z artystkami rozmów, jak i niekorzystanie ze śladów pracy nad własną ucieleśnioną uważnością. Uważam, że warto byłoby sporządzić dokładny katalog źródeł, z których Doktorantka skorzystała, poza standardową bibliografią. Jako recenzent chciałbym mieć możliwość wglądu w tzw. „kuchnię badawczą”, by zrozumieć, jak dokładnie przebiegały procesy wnioskowania, zmaganie się ze specyficznym terenem, w którym od lat funkcjonuje Autorka. Sprowadza się to do postulatu umieszczenia w pracy dodatkowego rozdziału o autorskiej metodzie. Powyżej już kilka razy o tym pisałem. Tutaj to podkreślam jako swoisty brak formalny szczególnie w przypadku rozprawy doktorskiej. Jest dla mnie oczywiste, że konkretne badania empiryczne zostały wykonane i to porządnie. Nie jest jednak dla mnie równie oczywiste, jak dokładnie one przebiegały, a w związku z tym z czego można być już w pełni zadowolonym, a co warto w przyszłych pracach badawczych dopracować.

I wreszcie rzecz ostatnia, czysto osobisty postulat – wydaje mi się, że warto byłoby narrację językową wzbogacić o jakiś materiał wizualny, by dać kontrpunkt dla przedstawianych przez Autorkę opisów. Tekst, jak wskazałem, jest bardzo syntetyczny, gęsty znaczeniowo. Możliwość „zawieszenia” przez chwilę oka na czymś innym niż jego linie byłaby dla mnie pomocą w podążaniu za proponowaną narracją. Być może nie tylko dla mnie zresztą.

Konkluzja

Czytając powyższe uwagi można odnieść wrażenie, że ostatecznie niedosyt góruje nad satysfakcją poznawczą, jaką dała mi praca. Jest dokładnie na odwrót. Zestawiając to, co praca odsłania, z tym, czego w niej nie ma i tym, co kryje się w tle, zaledwie zasygnalizowane, dochodzę do pełni przekonania, że Autorce udało się przygotować dysertację będącą ważnym wkładem w polskie badania nad tańcem, której fragmenty mogą być równocześnie niezwykle interesujące dla międzynarodowego odbiorcy (mam tu szczególnie na myśli pogłębiony opis praktyk polskich artystek). Odczuwany przeze mnie niedosyt świadczy o tym, że praca zachęca do refleksji, nie pozostawia obojętnym. Bardzo doceniam jej zaangażowany ton, podbudowujące rozważania troskę i szacunek dla różnorodności. Dziękuję Doktorantce za wykonaną już pracę oraz liczę, że nie ustanie w swoich wysiłkach na rzecz pogłębiania wiedzy o tańcu współczesnym oraz transformacji współczesnej kultury w stronę większej inkluzywności, troskliwości i wrażliwości w relacjach między bytami różnego rodzaju.

Biorąc pod uwagę badawcze osiągnięcia Doktorantki, bardzo kompetentną ich prezentację oraz zdolność do prowokowania krytycznej, twórczej refleksji **stwierdzam, że przedstawiona**

rozprawa spełnia wymagania stawiane pracom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie do dalszych etapów przewodu. Równocześnie zachęcam Autorkę do rozwinięcia pracy do rozmiarów książkowych, być może uwzględnivszy część zgłoszonych w tej recenzji uwag.

Wojciech Klimczyk

Kraków, 17.06.2021 r.