

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

**Recenzja rozprawy doktorskiej Hanny Raszewskiej-Kursa *Komizm w sztuce tańca i choreografii w Polsce w XXI wieku***

Przedstawiona rozprawa pozwala moim zdaniem postawić tezę, że Hanna Raszewska-Kursa jest jedną z najciekawszych praktyczek *dance studies* współcześnie w Polsce. Sama określa studia nad tańcem terminem choreologia, sytuując swój wysiłek badawczy w paradygmacie zainicjowanym przez Rudolfa Labana a rozwiniętym w polskim kontekście przez nieodżałowanego Profesora Roderyka Langego, którego duch unosi się stale nad przedstawionym tekstem, co osobiście uważam za wielką jego zaletę. Już na wstępie pozwolę sobie stwierdzić, że przedstawiony do recenzji doktorat – choć niepozbawiony rzeczy wartych pogłębienia, być może także modyfikacji – jest pracą znakomitą, pokazującą żywotność polskiej choreologii. Myślę, że prof. Lange byłby z niej dumny. Także dlatego, że ukształtowane w łonie choreologii narzędzia Autorka stosuje w sposób niekonwencjonalny i do analizy tekstów tanecznych o jak najbardziej współczesnym, nierzadko awangardowym charakterze. Przyznam, że rozczytywanie tego zabiegu sprawiło mi wiele poznawczej satysfakcji, ale też sprowokowało do postawienia różnego rodzaju pytań, sformułowania zastrzeżeń, wokół których obracać się będzie ta recenzja, skądinąd – podkreślam raz jeszcze - bardzo przychylna, by nie powiedzieć entuzjastyczna.

Przedstawiona praca licząca aż 343 strony składa się (oprócz wstępu, zakończenia, bibliografii i aneksów) z czterech obszernych (rozdział IV ma 165 stron!) rozdziałów, z których każdy mógłby swobodnie stanowić osobną publikację. Co prawda wydaje mi się, że można było jeszcze ściślej je ze sobą połączyć, ale ten postulat łatwo da się zrealizować, gdy przyjdzie dysertację zamienić na książkę, do czego z całego serca zachęcam. Na obecnym etapie autonomia poszczególnych rozdziałów jest zresztą wartością sama w sobie, gdyż pozwala stwierdzić, że Doktorantka znakomicie radzi sobie z różnymi naukowymi dyskursami. Cechuje ją ogromną erudycją oraz jest w stanie skonstruować wypowiedź pisemną o zaawansowanym tak empirycznie

jak teoretycznie charakterze. Strukturę pracy oceniam zatem bardzo wysoko, podkreślając równocześnie, że na kolejnym etapie opracowywania materiału do szerszego spożytkowania pozostają narzędzia analityczne opracowane w dwóch pierwszych rozdziałach – choreologiczny model analizy spektaklu tańca współczesnego jako społecznego zdarzenia oraz panoramiczna teoria komizmu (szczególnie ta druga).

We wstępie Doktorantka określa cel swojej rozprawy, który z jednej strony może wydawać się skromny, gdy pisze, iż jest nim „przyjrzenie się zabiegom komicznym stosowanym we współczesnym tańcu scenicznym w Polsce” (s. 4), ale okazuje się w gruncie rzeczy niezwykle ambitny, skoro, jak sama deklaruje: „Autorkę interesują rezultaty stosowania komizmu zarówno na płaszczyźnie stricte artystycznej, jak i w szerszym ujęciu: na polu społecznego oddziaływania sztuki tańca.” (s. 4) Tak zarysowawszy problematykę Doktorantka bardzo rozbudza szczególnie oczekiwania czytelnika takiego jak ja, badacza właśnie społecznego oddziaływania czy też społecznego wymiaru tańca. Muszę od razu powiedzieć, że te najbardziej socjologiczne oczekiwania nie zostają do końca spełnione, przynajmniej dla mnie. Doktorat, owszem, zawiera stosunkowo obszerne rozważania o MOŻLIWYM społecznym oddziaływaniu sztuki tańca, ale bynajmniej FAKTYCZNEGO oddziaływania nie bada. Tym, co się w pracy wydarza, jest analityczny rozbiór wybranych przez Raszewską-Kursę spektakli z dwóch nurtów: teatru tańca i nowej choreografii (więcej o tym rozróżnieniu poniżej) prowadzący do wskazania różnorodności zastosowanych zabiegów komicznych, ich budowy i funkcji, które ewentualnie mogą spełniać. Choć widownia jest w wielu miejscach wspomniana (Autorka deklaruje, że rejestrowała jej reakcje podczas oglądania prac na żywo i z odtworzenia), to badań odbioru nie przeprowadzono. Nie musi to być wadą, ale aby nią nie było, warto chyba jednak w całości narracji trochę mniej nacisku kłaść właśnie na kwestię społecznego oddziaływania. Choć bardzo sympatyzuję z twierdzeniami, że taniec ma do spełnienia ważną społecznie rolę i że komizm może mu pomóc ją wypełnić, to równocześnie jestem niestety przekonany, że dopiero empiryczne badania procesów oddziaływania tego, co w zamierzeniu komiczne, na konkretne widownie pozwolą te intuicje potwierdzić. Przed ich przeprowadzeniem pozostaje nam myślenie życzeniowe, któremu Autorka w najpiękniejszych fragmentach tekstu się oddaje. Ma do tego pełne prawo, niemniej na jej miejscu nie określałbym tego jako głównego zadania pracy.

Jeżeli mowa o rozbudzaniu oczekiwań, które trudno zaspokoić, to do przemyślenia jest też sam temat rozprawy, w którym pojawia się sformułowanie „sztuka tańca i choreografii”. Wydaje mi się, że nawet idąc za zaproponowaną przez Doktorantkę systematyzacją form tańca obejmuje to sformułowanie więcej niż to, o czym ona sama pisze. Zresztą bardziej potocznie je traktując, należałoby raczej do sztuki tańca i choreografii zaliczyć także balet, jeśli nie wszystkie sceniczne formy tańca. Raszewska-Kursa zdecydowała się pisać o tzw. teatrze tańca i nowej choreografii. Dlaczego nie wskazać tego już w tytule, by uniknąć zarzutów o pomijanie pewnych praktyk, odmawianie im artystyczności? Zachęcam, by wersji książkowej nadać bardziej precyzyjny tytuł. Równocześnie w pełni

przyjmuję przedstawione w rozprawie uzasadnienie zawężenia próby do obszaru tańca współczesnego jako żywiej rezonującego niż balet, przynajmniej na gruncie polskim, ze współczesnością, szczególnie w jej społeczno-politycznym aspekcie.

Choć to, co do tej pory zostało napisane, można uznać za pedanterię, to czuję się do niej uprawniony, gdyż sama Doktorantka jest jedną z najbardziej skrupulatnych uczonych w polskiej choreologii i właśnie metodycznością, dbałością o pojęciowe rozróżnienia, wielką wrażliwością na różnice i podobieństwa między odmianami tańca szczególnie imponuje. Z tej przyczyny to, co mniej konsekwentne czy spójne, szczególnie rzuca się w oczy na przestrzeni tej znakomitej pracy, prowokując do dyskusji. Zanim jednak o wewnętrznych niespójnościach napiszę szerzej, podejmując próbę współmyślenia centralnego problemu, nie mogę pozostawić bez komentarza uzasadnionej, ale też kontrowersyjnej decyzji Autorki, by w rozprawie odnosić się wyłącznie do literatury przedmiotu w języku polskim. Argumentuje tę decyzję Raszewska-Kursa dążeniem do uczynienia polskiej choreologii autonomiczną, wzmocnienia jej samorozpoznania (s. 5). W pełni popieram ten ogólny postulat dowartościowania polskojęzycznego dyskursu choreologicznego (pozostawiam na boku wątpliwości, co do konieczności celebrowania samego dyskursu a nie na przykład konkretnych środowisk badawczych). Ma na tym polu Autorka ogromne zasługi, będąc współcześnie najlepszą znawczynią piśmiennictwa o tańcu opublikowanego w języku polskim, co poświadcza jej dorobek, w tym recenzowana dysertacja. Równocześnie jednak muszę zgłosić kilka wątpliwości. Czy aby na pewno, by postawiony cel zrealizować, należy dobierać prace w kluczu języku publikacji, a więc też tłumaczenia, a jeśli tak, to dlaczego nie poświęcono uwagi kwestii polityki tłumaczeniowej, zasadom tworzenia polskojęzycznego dyskursu? W jakim dokładnie sensie tłumaczenia wybranych pozycji można traktować jako dorobek polskiej choreologii, skoro w procesie autonomizacji nie chodzi o sam dyskurs, ale o ludzi, którzy go tworzą? Czy takie a nie inne wybory tłumaczeniowe świadczą o autonomicznym czy zależnym charakterze polskiej myśli tanecznej? I wreszcie czy opieranie się również na tekstach w innych językach leżałoby w sprzeczności z samorozpoznaniem? Czy każde użycie „niepolskiej” teorii tańca jest autokolonizacją? Czy nie można tworzyć „polskiej” choreologii wykorzystując prace o „niepolskich” praktykach? Czy nie warto obok znakomicie zreferowanych dokonań badawczych opisanych w języku polskim uwzględnić też tych, jeszcze nie przełożonych, skoro tematem pracy nie jest tylko i wyłącznie rekonstrukcja dziejów polskich badań nad tańcem? Zgłaszam te wątpliwości jako człowiek bardzo krytycznie patrzący z jednej strony na ideologię nacjonalizmu a z drugiej na wszelkie próby intelektualnej, kulturowej, politycznej czy ekonomicznej kolonizacji. Rozumiem, dlaczego Doktorantce tak na sercu leży dowartościowanie lokalnych form wiedzy. Podzielam jej (i Ewy Domańskiej) obawy odnośnie bezrefleksyjnej autokolonizacji dyskursu akademickiego. Równocześnie jednak nie mam przekonania, że najlepszą odpowiedzią jest zaproponowane przez Raszewską-Kursę ograniczenie bibliografii tylko i wyłącznie do publikacji polskojęzycznych.

Oczywiście jest i perspektywa pragmatyczna – już na obecnym etapie warstwa teoretyczna rozprawy jest bardzo rozbudowana, co znajduje odbicie w bibliografii. Gdyby tę ostatnią poszerzyć o

prace niepolskojęzyczne (zupełnie osobnym problemem pozostaje ich sensowny dobór), tekst rozrósłby się do monstrualnych rozmiarów, więc może decyzja o ograniczeniu się do prac polskojęzycznych z roboczego punktu widzenia jest słuszna. Nie mogę się jednak pozbyć wrażenia, że szersza refleksja nad problemem „narodowości” tańca, której coraz więcej znajdziemy na poziomie globalnym (a która w Polsce dopiero raczkuje), mogłaby się Autorce przydać w procesie świadomego autonomizowania proponowanego przez nią wariantu choreologii. To samo mogę powiedzieć o kwestiach polityczności tanecznych dyskursów i badań nad społeczną rolą tańca. To, co znajdziemy u Langego, jest solidnym fundamentem. Tłumaczone na polski eseje Lepeckiego, Franko, Klein czy Vujanović stanowią dobre wsparcie w procesie uwspółcześniania klasycznego podejścia. Niemniej wydaje mi się, że warto byłoby uwzględnić także fundamentalne dla badań polityczności tańca monografie, które nie zostały na polski przełożone, a które kwestie wspólnotowości i ideologiczności praktyk tanecznych omawiają w sposób zniuansowany i wieloaspektowy. Mam tu na myśli przede wszystkim Randy’ego Martina *Critical Moves*, Andrew Hewitta *Social Choreography* oraz Anthony’ego Shaya *Choreographic Politics*. Być może upominanie się o nie jest objawem auto-kolonizacji, choć bardziej prawdopodobne jest, że wspominam je dlatego, iż moja socjologia tańca najwięcej im zawdzięcza. Pewnie w innych językach, choćby francuskim i niemieckim, również znaleźć można teksty pozwalające w twórczy sposób rozwinąć polskojęzyczny dyskurs choreologiczny właśnie w jego politycznym aspekcie.

Powyższy komentarz do doboru literatury jest uwagą na marginesie. Bardziej istotne zastrzeżenie odnosi się do selekcji materiału badawczego. O ile dobór literatury, choć kontrowersyjny, jest niezwykle klarowny co do zasady, o tyle dobór tanecznych prac poddanych analizie jest z mojej perspektywy daleki od bycia oczywistym czy nawet odpowiednio uzasadnionym. Wiadomym jest, że nie da się w żadnej przekrojowej pracy naukowej zanalizować wszystkich przypadków podpadających pod wybrane kategorie. Nie oczekuję zatem od Doktorantki, że przyjrzy się wszystkim powstałym w XXI wieku spektaklom teatru tańca i projektom nowej choreografii, w których odnaleźć można zabiegi komiczne. Nie jest dla mnie jednak precyzyjnym przyjęte kryterium „nasylenia zabiegami komicznymi”. Jak Autorka operacjonalizuje pojęcie nasylenia? Z jakiego szerszego zasobu wybrano analizowane prace? Czy dobrze domyślam się, że niewypowiedzianym kryterium doboru jest biografia Autorki, to znaczy, że wybrano do analizy prace, które Autorka miała sposobność zobaczyć a nie wybrano tych, których zobaczyć nie zdołała (choć pewnie chciała)? A może jeszcze inne czynniki wchodziły w grę? Czy Autorka widziała WSZYSTKIE spektakle teatru tańca i projekty nowej choreografii powstałe w Polsce w XXI wieku (czy choćby w okresie 2008-2018, z którego zaczerpnięto przykłady [nota bene dlaczego właśnie to dziesięciolecie?]), więc może obiektywnie stwierdzić, że analizowane są najbardziej nasycone komizmem? Pytania tego typu można mnożyć. Podkreślam, iż nie neguję dokonanego wyboru. Dopominam się o jego szersze uzasadnienie czy może, lepiej, omówienie.

Nie jestem w żadnym stopniu znawcą problematyki komizmu, więc rozdział III, gdzie przedstawiono wybrane teorie (również tylko i wyłącznie w ramach polskojęzycznego dyskursu) przeczytałem z wielką ciekawością, sporo się ucząc. Niemniej i tutaj można by zadać pytanie o kryteria

doboru. Rozumiem, że jednym z nich było zwrócenie uwagi na różne funkcje komizmu. Innym interdyscyplinarność podejścia. Czy jednak zaprezentowana panorama ujęć jest wyczerpująca odnośnie literatury polskojęzycznej o komizmie na wybranych płaszczyznach: psychologicznej, biologicznej i społecznej? Skoro napisano, że celem rozdziału trzeciego „jest możliwie przekrojowe przedstawienie koncepcji komizmu, śmiechu i humoru” (s. 61) i zadeklarowano, że nie chce się traktować teorii komizmu jako precyzyjnych narzędzi badawczych a jedynie „pożywkę dla myśli” (s. 62), to czemu właściwie dokonano ostatecznie takiego a nie innego wyboru? Albo też: czemu równocześnie próbuje się traktować teorię komizmu możliwie przekrojowo i dokonuje się w jej obrębie konkretnych wyborów? W jaki sposób myśl Doktorantki żywi się nietaneczną teorią? Mówiąc inaczej i wyrażając podstawową wątpliwość: jaka dokładnie jest relacja między rozdziałem o wybranych teoriach komizmu a autorską analizą prac tanecznych prowadzoną w kluczu choreologicznym? W rozdziale V zestawiono dane uzyskane na drodze analizy literatury teoretycznej oraz tekstów scenicznych, ale to zestawienie prowadzi nie tyle do empirycznej konkluzji, co zasugerowania możliwości zafunkcjonowania tanecznego komizmu w sposób wskazany przez teorie. Samemu zestawieniu nic nie można zarzucić. Autorka wykazała, że teorie komizmu mogą służyć do analizowania komizmu tanecznego. Ten ostatni nie ma charakteru zjawiska domagającego się innego rodzaju teorii niż już istniejące. Z drugiej strony jednak, biorąc pod uwagę wątpliwości co do kryterium doboru próby, można zapytać, czy uniwersalistyczny wydźwięk wniosków jest rzeczywiście w pełni uprawniony. Może wśród niezanalizowanych prac są takie, których komiczność spełnia inne niż wskazane funkcje? A może wskazane funkcje jednak nie są tak naprawdę realizowane w odniesieniu do konkretnych widowisk? Jaką wagę poznawczą mają w tym kontekście ustalenia Autorki, że pewne prace taneczne zawierają pewne elementy komiczne, które w pewnym warunkach mogą realizować pewne funkcje społeczne? Moim zdaniem wciąż poważną, niemniej należy dokładnie określić kryterium ewaluacji. Uważam, że mieści się ono raczej na płaszczyźnie strukturalnej (kinezjo- i ikonocentrycznej równocześnie, mówiąc językiem Autorki) niż socjologicznej. Z tej perspektywy patrząc można argumentować, że w gruncie rzeczy przegląd teorii komizmu jest zbyt obfity, że nie wszystkie referowane koncepcje „pracują” w części empirycznej.

W mojej ocenie najbardziej odkrywcze, nowatorskie i pouczające są te części dysertacji, które mają charakter choreologiczny, a więc rozdziały II, IV i w części V. Choć z poszczególnymi decyzjami definicyjnymi, np. z dość sztywnym oddzieleniem od siebie teatru tańca i nowej choreologii, miałbym ochotę polemizować, to niezwykle zaimponowała mi przedstawiona propozycja systematyzacji scenicznych praktyk tanecznych w obszarze sztuki tańca a przede wszystkim wielopoziomowy model analizy zdarzenia tanecznego zastosowany do omówienia wybranych przykładów. Nie znam w polskojęzycznej literaturze modelu bardziej pojemnego i poręcznego w zastosowaniu. Autorka była zdolna go skonstruować także dlatego, że jak nikt zna i jest w stanie opisać historię badań nad tańcem w Polsce oraz historię sztuki tańca w naszym kraju i na świecie na przestrzeni ostatnich stu lat. W porównaniu z jej elegancją na przykład klasyfikacje, które sam

zastosowałem w książce *Wizjonerzy ciała*, wydają się nieporadne. Raszevska-Kursa znakomicie porusza się w gąszczu nurtów i estetyk stawiając wyraziste, prowokującego do dyskusji tezy, jak choćby ta, że to Isadora Duncan i Loie Fuller były protoplastkami post-modern dance. Praca nie ma charakteru historycznego, więc polemizował nie będę z tą konkretną propozycją (nie mam zresztą szczególnej potrzeby, by to robić), przytaczam ten szczegół jedynie jako przykład nowatorstwa rozprawy także na poziomie historiograficznym. Jest ono możliwe właśnie dlatego, że tak dobrze Doktorantka zna historię tańca i jego badań, co z kolei pozwala jej dogłębnie rozumieć specyfikę współczesnych praktyk oraz dokonywać ich wyważonej klasyfikacji. Klasyfikacja ta prowokuje do polemik, szczególnie gdy czytelnik natrafia na takie określenia jak „realna rzeczywistość” czy „prawdziwa realność” (s. 11) w odniesieniu do tego, co ma miejsce w obrębie przestrzeni sceny, równocześnie jednak budzi szacunek szczegółowością stojącego za nią namysłu.

Z doświadczenia wiem, jak trudne jest określanie wyznaczników poszczególnych gatunków tanecznych czy, szerzej, form performatywnych i jak trudno na tym poziomie o zgodę między badaczami, więc wyrażam niniejszym uznanie, prosząc równocześnie, by na etapie tworzenia książki Autorka raz jeszcze możliwie gruntownie przemyślała proponowane przez siebie kryteria odróżnienia baletu, teatru tańca i nowej choreografii. Nie jestem w stu procentach przekonany, że położenie nacisku na rodzaj performowanej rzeczywistości, tudzież odróżnienie przedstawiania/reprezentacji (balet), wyrażania (teatr tańca) i istnienia/rzeczywistości (nowa choreografia) jest szczególnie klarowną procedurą demarkacyjną. Poza tym pewne wątpliwości budzą stwierdzenia takie jako to, że w nowej choreografii „Sam ruch zazwyczaj nie wyraża znaczeń” (s. 30) (Czy należy rozumieć, że ruch jest bez znaczenia? A może znaczenia nie są wyrażane a jakoś inaczej komunikowane? Jak?) lub że w teatrze tańca „Wewnątrzscenicznymi instancjami nadawczymi są najczęściej figury Everymana lub Everywoman” (s. 28) (Czy przeprowadzono badania określające częstotliwość występowania konkretnych figur w teatrze tańca?) Rozumiem, że chodzi o oddzielenie od siebie pewnych typów idealnych, niemniej doradzam jeszcze większą ostrożność w podawaniu ich konkretnych wyznaczników.

Tym natomiast co w zasadzie nie budzi moich wątpliwości jest wypracowany przez Doktorantkę warstwowy model analizy tanecznego performansu przedstawiony w podrozdziale II.6. Choć użycie określenia „warstwa” sugeruje zakorzenienie proponowanego modelu w fenomenologii Romana Ingardena, Raszevska-Kursa nie wychodzi od filozofii a od choreologii Labana i Langego, odwołując się równocześnie do osiągnięć teatrologii. Uważam to za bardzo korzystny zabieg, jeżeli idzie o prowadzenie analizy na poziomie strukturalnym. Szersze włączenie perspektywy Ingardenowskiej pozwoliłoby co prawda zadać pytanie o rolę percepcji w konstytucji dzieła, niemniej skomplikowałoby też chyba nadmiernie proponowany model, którego największą zaletą jest szczegółowe rozmapowanie warstwy ruchowej przy użyciu narzędzi kinezyjologicznych. To właśnie to ostatnie sprawia, że wbrew deklaracjom Autorki odbieram jej pracę jako nie przede wszystkim ikonocentryczną, ale też kinezyjocentryczną. To prawda, że w rozdziale IV można było poświęcić więcej

miejsca szczegółowymi analizom właśnie ruchowej warstwy badanych prac, ale nawet w obecnym kształcie podejście Raszewskiej-Kursy imponuje zwracaniem bacznej uwagi na różne aspekty ruchu, w czym pomaga doświadczenie kinetograficzne Doktorantki. Mogę powiedzieć, że praca przedstawiona do recenzji nauczyła mnie lepiej rozumieć perspektywę kinezjocentryczną w choreologii. Uważam, że również dla innych badaczy może być ona cenną lekcją, jak stosować narzędzia Labana i Langeego.

Z tej perspektywy patrząc można sądzić, że strona metodologiczna dysertacji góruje nad jej wymiarem empirycznym. Myślę jednak, że jest tak jedynie w przypadku lektury przez czytelnika profesjonalnego, zainteresowanego właśnie najbardziej akademickim wymiarem prezentowanego tekstu. Patrząc z punktu widzenia samej konstrukcji pracy, jej sercem jest najdłuższy rozdział IV, gdzie Autorka niezwykle skrupulatnie stosuje wypracowany przez siebie model do opisu wybranych spektakli. Ta partia tekstu dobitnie dowodzi, że Raszevska-Kursa w sposób znakomity opanowała umiejętność analitycznego oglądu tańca scenicznego, nie tracąc równocześnie zdolności odnoszenia go do kontekstu. Dzięki temu można użyć sporządzonej przez nią dokumentacji 12 prac jako panoramy współczesnego tańca scenicznego w Polsce. Dominantą w opisie jest oczywiście zgodnie z założeniem komizm, niemniej, dla mnie przynajmniej, stworzone zestawienie staje się swoistą opowieścią o zróżnicowaniu estetycznym, politycznym i technicznym artystycznego pola będącego wciąż w procesie autonomizacji i auto-definicji. Nie jest to zatem doktorat wyłącznie o komizmie w tańcu a raczej doktorat, który przez pryzmat komizmu opowiada o wewnętrznie niespójnej, nierzadko sfrustrowanej, ale jednak społeczności. Z opisów Raszewskiej-Kursy wyłaniają się jej zarysy, tak zresztą jak z historii tańca nowoczesnego i współczesnego przedstawionej w rozdziale drugim. W wersji książkowej także ten aspekt warto byłoby chyba uwypuklić, sytuując wybrane prace na szerszym tle, czyli pisząc także o tych projektach, których nie wybrano do analizy.

Nie będę szczegółowo odnosił się do poszczególnych opisów, które budzą pewne zastrzeżenia na poziomie pojedynczych sformułowań. Muszę jednak podzielić się ogólnym spostrzeżeniem: to właśnie lektura opisów wybranych prac wzbudziła we mnie najwięcej wątpliwości, jeśli chodzi o wewnętrzną spójność pracy. Za Baudelairem Raszevska-Kursa podkreśla w pewnym momencie: „Przyczyna rozbawienia nie jest [...] komiczna sama w sobie, a komiczna w sposób potencjalny. Potencjał ten nie zawsze będzie zrealizowany, a jego realizacja zależeć będzie m.in. od indywidualnych cech osoby poddanej ekspozycji na bodziec i interpretującej go.” (s. 81) Dalej pisze, że kryteria komiczności przez nią przyjęte nie były subiektywne a kulturowe. W centrum staje zatem nie Hanna Raszevska-Kursa jako odbiorca komicznych komunikatów ale poszczególny widz. Można zatem oczekiwać, że prowadząc konkretne analizy Autorka będzie zawsze podawać, dla kogo dokładnie dane zabiegi potencjalnie komiczne stają się komiczne w rzeczywistości. Niestety, perspektywizmu nie udaje się jej konsekwentnie stosować. Zdarzają się stwierdzenia o uniwersalistycznym wydźwięku jak: „Brak spodziewanego zachowania wywołuje śmiech z zawiedzionego oczekiwania” (s. 113); „Absurdalność sytuacji wywołuje efekt komiczny” (s. 113); „Modyfikacje znanych tekstów wywołują śmiech” (s. 140). W każdym przypadku aż prosi się, by zapytać: dobrze, ale w kim? To niby szczegół, ale wskazuje on

jeszcze jedną bolączką tej znakomitej rozprawy – niejasny status spojrzenia Autorki, która z jednej strony podkreśla specyfikę swojej pozycji a z drugiej przyznaje sobie (nie do końca wiadomo, na jakiej podstawie) status eksperta w dziedzinie poczucia humoru charakterystycznego dla kultury polskiej.

Pozwolę sobie przejść do podsumowania, w którym wątpliwości i entuzjazm złożą się na całościową ocenę. Na stronie 63 Autorka zadeklarowała: „niniejsza rozprawa ma na celu przyjrzenie się przede wszystkim nie temu, jak komizm powstaje, ale temu, jak oddziałuje; nie temu, jak jest wytwarzany na scenie, lecz temu, co przynosi wywołany za jego pomocą śmiech publiczności – a w konsekwencji społeczeństwu.” Moje subiektywne wrażenie jest takie, że właśnie to, jak komizm powstaje, wytwarzany jest na tanecznej „scenie” zostało w pracy na wybranych przykładach omówione, a to, co rzeczywiście publiczności (by nie mówić o społeczeństwie) przynosi wywołany śmiech pozostaje do zbadania. Nie dowiadujemy się, co wywołany za pomocą komizmu śmiech realnie daje publiczności, jaki JEST jego wpływ. Co MOŻE śmiech przynosić, udało się za to Doktorantce bardzo szczegółowo wskazać. Tyle że do opisanie potencjalnego wpływu w gruncie rzeczy nie potrzebne są analizy strukturalne konkretnych spektakli. Analizy te pozwalają potwierdzić, że to, co teoria komizmu mówi o jego funkcjach, możliwe jest do zastosowania w przypadku wybranych odmian tańca scenicznego. Nawet jednak gdyby Doktorantka nie znalazła w analizowanym materiale tego, o czym mówi teoria komizmu, nie znaczyłoby to, że jakiś inny taniec nie może realizować wskazanych przez teorię funkcji.

Brak opisu realnego wpływu śmiechu na publiczność rodzi niedosyt tylko dlatego, że Doktorantka sama zapowiedziała, że go przedstawi, a nie dlatego, że z przyczyn obiektywnych należało się go spodziewać w doktoracie zatytułowanym tak jak recenzowany. Można sobie doskonale wyobrazić pracę, która zatrzymałaby się na poziomie analizy strukturalnej, prowadząc ją po mistrzowsku. Taki doktorat Hanna Raszewska-Kursa w sumie napisała, próbując się równocześnie pokusić także o szersze, socjologiczne rozważania. Są one celne, bardzo poruszające, ale należałoby je potraktować jako wskazówkę dla dalszych badań a nie główny cel dysertacji. Być może podjęcie te badania sama Doktorantka (najlepiej z zespołem), wychodząc w stronę tanecznych publiczności. Bardzo na to liczę.

Cokolwiek się jednak wydarzy w przyszłości, nie może być brane pod uwagę przy ocenie bieżących dokonań. Ta zaś w moim wydaniu jest bardzo wysoka pomimo, a może właśnie na skutek, sformułowanych w tej recenzji wątpliwości. Jestem głęboko przekonany, że Hanna Raszewska-Kursa jest wyróżniającą się erudycją, skrupulatnością i wrażliwością choreolożką gotową do prowadzenia samodzielnych badań naukowych. Co więcej, jest badaczką, od której warsztatu uczyć się mogą także inni uczeni. **Przedstawiony do recenzji tekst z nawiązką spełnia wymagania stawiane dysertacjom doktorskim, wnioskuję zatem o dopuszczenie Autorki do dalszych etapów przewodu oraz wyróżnienie pracy.** Mam nadzieję, że potraktuje ona moje krytyczne uwagi jako przejaw ogromnego szacunku dla jej ciężkiej pracy na rzecz choreologii w Polsce. Oby o zasięgu i wartości tej pracy przekonał się także czytelnik książki powstałej na bazie przedstawionej pracy. Że będzie to książka



ważna i niezwykle pouczająca, nie mam najmniejszej wątpliwości.

Kraków, 19.11.2021