

dr hab. Tomasz Nowak
Wydział Nauk o Kulturze i Sztuce
Uniwersytet Warszawski

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Hanny Raszewskiej-Kursy
pt. *Komizm w sztuce tańca i choreografii w Polsce w XXI wieku*
powstałej pod kierunkiem dr hab. Danuty Kuźnickiej, prof. IS PAN**

Hanna Raszewska jest badaczką, publicystką i krytyczką tańca młodego pokolenia, którą wyróżnia bardzo duża aktywność i szeroki zakres zainteresowań. Punktem skupiającym te zainteresowania jest niewątpliwie dążenie do określenia przejawów tańca we współczesności – jego form, miejsca i roli w kulturze i społeczeństwie. Przy tym jednak jako autorka wielokrotnie dała dowody troski o odniesienie się bezpośrednio do materii tanecznej i przywiązania do narzędzi choreologicznych, które zresztą opanowała bardzo dobrze. Poświadczają to jej liczne publikacje, wśród których dominują liczne sprawozdania, krytyki i artykuły naukowe, ale znajdują się również interesujące pozycje książkowe. Zauważyć chciałbym tu przede wszystkim *Teorię tańca w polskiej praktyce* (2018) oraz *Taniec w Warszawie - społeczeństwo, edukacja, kultura* (2018) wiele wnoszące do dyskursu o tańcu w Polsce współczesnej. Znając więc powyższe dokonania autorki podczas przyjmowania obowiązków recenzenta dysertacji doktorskiej spodziewałem się bardzo interesującej i dobrze ustawionej metodologicznie pracy. I od razu na wstępie wyjawię, że moje nadzieje nie zostały zawiedzione.

Rozprawa poświęcona jest komizmowi jako środkowi artystycznemu i kulturowemu – jednemu z wielu – wzmacniającemu oddziaływanie sztuki tańca i choreografii na rzeczywistość pozasceniczną. Autorka bowiem podziela przekonanie o tym, że taniec nie jest wyłącznie tworem kultury, ale może również na nią wpływać. Doktorantka jest też przekonana o tym, że owa samozwrotność tańca oraz jego potencjał autozmiany i wprowadzania zmian w świecie ma duże znaczenie, do czego zastosowany komizm może się w sposób istotny przyczynić.

W trakcie omawiania zagadnień wstępnych doktorantka zadeklarowała zastosowanie pokrewnej teorii ugruntowanej metodologii praktycznej w koncepcji Ewy Domańskiej, wychodzącej od analizy materiału i formułującej na podstawie wyników analizy wnioski. Wyprzedzając omówienie późniejszych fragmentów pracy należy stwierdzić, że autorka, zgodnie z przyjętą postawą metodologiczną, konsekwentnie unikała manifestowania przeświadczeń poprzedzających badania, a kategorie analityczne zostały wyłonię z danych badawczych. Jakkolwiek trudno doszukiwać się w pracy w pełni zrealizowanego postulatu triangulacji czy też komplementarności metod badawczych, tak charakterystycznego dla przyjętej orientacji metodologicznej. Trzeba jednak podkreślić, że w przypadku analizowanych przez badaczkę spektakli trudno o opracowania uzupełniające przyjętą perspektywę. W tej sytuacji zrozumiałym jest, że autorka starała się zestawić wnioski wyprowadzone przy pomocy narzędzi z obszaru dziedziny sztuki z wynikami analiz przeprowadzonych przy użyciu narzędzi z obszaru psychologii, socjologii, neurokognitywistyki, fizjologii czy prymatologii, co szczególnie jest widoczne na przykładzie rozdziału trzeciego i piątego dysertacji.

Jakkolwiek przeciwstawiając się tendencjom autokolonizacji autorka opowiedziała się za potrzebą podkreślania autonomizacji, czy raczej suwerenności sztuki tańca, a także uprzedmiotowieniem badań ukierunkowanych na środowisko lokalne, to jednak nie przyjęła perspektywy choreocentrycznej. Za wiodący autorka przyjęła paradygmat ikonocentryczny. W przekonaniu recenzenta w związku z przyjętą metodologią jest to jedyny możliwy paradygmat, który zapewnia spełnienie postulatu komplementarności, umożliwiając przyjrzenie się realizacji strategii artystycznych nie tylko w warstwie ruchowej, ale także dźwiękowej, plastycznej i tekstowej. Nie zamyka jednak drogi do szczególnie uważnemu przyjrzeniu się warstwie ruchowej, co też autorka przeprowadziła w sposób w pełni satysfakcjonujący.

Zasadniczy korpus pracy – poza rozdziałem wstępnym - podzielony został na cztery rozdziały, określające kolejno: kontekst artystyczny analizowanych zjawisk, pierwszoplanowe dla pracy zagadnienie komizmu ukazane w perspektywie interdyscyplinarnej, sposoby budowania efektów komicznych w wybranych polskich dziełach choreograficznych, w końcu propozycję systematyki wyróżnionych funkcji komizmu. Przyjęty układ pracy należy uznać za klarowny, logiczny i właściwy z perspektywy przyjętej postawy metodologicznej.

Rozdział drugi autorka rozpoczęła od ukazania funkcji artystycznej tańca na tle pozostałych funkcji tańca, jednakże przy nieznacznym wyróżnieniu funkcji społecznej,

istotnej z perspektywy tematu pracy. Następnie omówione zostało kształtowanie się i przemiany dwóch nurtów tańca scenicznego – teatru tańca i nowej choreografii – oddzielnie na świecie i w Polsce. Omówienia te zostały przeprowadzone bardzo kompetentnie, przy dobrym doborze literatury przedmiotu, w dwóch niezależnych od siebie ciągach historycznych dla obydwu wyróżnionych nurtów. W rozdziale tym autorka przedstawia i poddaje refleksji także zagadnienie statusu rzeczywistości wewnątrzsceniczej dzieł choreograficznych oraz konstytutywny dla dziedziny pracy charakter tańczącego czy też tanecznego ciała. Konieczność takiego dookreślenia wynika z dokonanego w sztuce tańca zwrotu performatywnego. Stąd badaczka podkreśla znaczenie poetyckości i metafory dla teatru tańca oraz realności dla nowej choreografii.

Trudno jednak jest mi zgodzić się z doktorantką na całkowite pominięcie baletu, co autorka wyjaśniła chęcią koncentracji na zjawiskach współczesnych. Przedstawione tu stanowisko ma charakter stereotypu, który na pewno dotyczy zdecydowanej większości środowiska baletowego. Jednakże w przypadku niektórych choreografów baletowych, szczególnie młodego pokolenia, zarówno stylistyka warstwy ruchowej, jak też strategia narracyjna i tematyczna są nader często bardzo współczesne. Pominięcie więc tego typu perspektywy twórczej bez obszerniejszego komentarza jest działaniem nieuzasadnionym z perspektywy strategii artystycznej, a odzwierciedla raczej istniejące podziały społeczne wynikające raczej ze stosowanych strategii organizacyjnych, finansowych, czy w końcu bezrefleksyjnie podtrzymywanych utartych wzorców polityki kulturalnej. Temat pracy wymaga jednak, aby stanąć ponad istniejącymi podziałami i dokonać uzupełnień, zwłaszcza wtedy, gdyby praca ta miała zyskać szerszy zasięg czytelników. Zresztą w przypadku sytuacji w Polsce komentarz taki autorka poczyniła na s. 35, choć w moim przekonaniu jest on niewątpliwie nazbyt szczupły.

Historyczne rozważania zawarte w drugim rozdziale zamyka krótkie, ale jak się wydaje kompletne omówienie sytuacji obecnej omawianych nurtów. Specjalnie w drugim rozdziale chciałbym wyróżnić podrozdział *II.5 Stan badań nad tańcem w Polsce* pisany z bardzo ryzykownej perspektywy autorefleksyjnej, ale w tym wypadku jakże znakomicie przeprowadzonej. W moim przekonaniu jest to najlepiej przeprowadzone omówienie dorobku polskich badań nad tańcem po drugiej wojnie światowej, spośród wszystkich, jakie dotąd się ukazały. Za równie udany uważam również podrozdział *II.6 Dzieło choreograficzne – model i język opisu*, który jakkolwiek nieco odbiega od klasycznych wzorców brytyjskich

kontynuatorów koncepcji Rudolfa Labana, to jednak stanowi bardzo spójną i użyteczną koncepcję autorską.

Rozdział trzeci dysertacji poświęcony jest omówieniu wybranych ujęć problematyki komizmu oraz mechanizmów jego oddziaływania, postrzeganych jednak nie w kategoriach fundamentu metodologicznego pracy, ale raczej punktów odniesienia rozdziału analitycznego opisywanych z perspektywy diachronicznej. Mechanizmy oddziaływania komizmu autorka ujęła w trzy grupy: ujęcia psychologiczne dotyczące funkcji emocjonalnych, ujęcia behawioralne dotyczące funkcji biologicznych i ujęcia socjologiczne wynikające z funkcji społecznych. Jest to więc rozdział, który wymagał od autorki ujęcia interdyscyplinarnego, które swym zakresem jest imponujące. W podsumowaniu rozdziału autorka w sposób udany odnosi omówione zagadnienia do badań choreologicznych.

Rozdział czwarty – najobszerniejszy, liczący 165 stron – poświęcony został omówieniu i analizie dwunastu wybranych spośród powstałych w Polsce w latach 2008-2017 spektakli i performansów spod znaku zarówno teatru tańca jak i nowej choreografii. Zaznaczyć przy tym chciałbym, że autorka bardzo świadomie zwróciła uwagę na procesualność analizowanych spektakli i w każdym przypadku zapoznawała się z kilkoma prezentacjami dokonując wyboru najbardziej reprezentatywnego w jej przekonaniu. Każdy opis zawiera: podstawowe informacje na temat twórców, ogólny opis przebiegu spektaklu lub performansu, analityczny opis poszczególnych jego warstw (choreografii, dramaturgii, reżyserii, tańca, gry aktorskiej, dźwiękowej, plastycznej, tekstu, relacji z publicznością) z zaznaczeniem elementów komicznych, a także wymowie spektaklu. Wszystkie opisy przeprowadzono z ogromną starannością i dokładnością, a analizy odznaczają się wszechstronnością. Celem autorki było określenie autorskich strategii budowania efektów komicznych. Dlatego w każdym przypadku autorka dołączyła tabelę zestawiającą rodzaje reakcji komicznych ze źródłami komizmu obecnymi w dziele. Tabele te stanowią bardzo przejrzyste zebranie i podsumowanie efektów każdej z analiz, a jednocześnie doskonały punkt wyjścia do kolejnego etapu badań.

Ostatni, piąty rozdział stanowi propozycję systematyki funkcji komizmu w tańcu scenicznym oraz próbę ukazania potencjału sztuki tańca i choreografii w zakresie negocjowania i kształtowania postaw. Systematyka wykorzystuje w tym celu kategorie wyprowadzone w trakcie rozważań nad komizmem w rozdziale trzecim odniesione do strategii określonych w toku analizy dzieł w rozdziale czwartym. Te punkty przyjętej procedury badawczej porządkują i wyznaczają cztery zestawienia zawierające spostrzeżenia z

tabel wcześniejszych i wskazane powyżej kategorie. Autorka wprowadza rozróżnienie na zabiegi ogólnokomiczne, specyficzny dla sztuki tańca i choreografii komizm dziedzinowy oraz komizm – choć w moim przekonaniu winniśmy raczej mówić o komizmach - dziedzinowy specyficzny dla innych sztuk. Z kolei analizując wpływ interakcji komicznej na widownię, badaczka wyodrębnia siedem funkcji komizmu: rozpoznania rzeczywistości, refleksyjną, światopoglądową, interwencyjną, rozrywkową, więziotwórczą i dotyczącą uniwersaliów funkcję regulacji skali. Ekspozycja na bodźce komiczne może zaś okazać się środkiem dbałości o dobrostan indywidualny i społeczny, narzędziem integracji na małą i dużą skalę, drogą do nabywania mądrości życiowej, stymulatorem refleksji egzystencjalnej i etycznej, wreszcie – katalizatorem zmian społecznych i kulturowych. To krótkie streszczenie dokonane piórem recenzenckim nie oddaje jednak bogactwa powiązań i egzemplifikacji, jakie stały się efektem omawianego tu bardzo szeroko prowadzonego dyskursu badaczki. Rozdział ten stanowczo potwierdza nie tylko dużą dojrzałość naukową doktorantki, ale też jej olbrzymi potencjał intelektualny, który w przyszłości może zaowocować jeszcze wieloma podobnie szeroko zakrojonymi i przeprowadzonymi studiami.

Pracę zamyka zawarte na dwóch stronach zakończenie, w którym autorka podkreśla, że odbiór sztuki tańca i choreografii jest dla człowieka istotnym polem treningowym empatii, jednego z najważniejszych czynników zwiększających możliwości przetrwania człowieka jako gatunku. Stąd badaczka stwierdza, że etycznie stosowany komizm może być jednym z istotnych narzędzi wspierających szanse przetrwania ludzkości. To bardzo ambitne i dalekosiężne odniesienie, współgrając z poglądami autorki ze wstępu ujmują oś główną pracy.

Całość pracy uzupełniają: bibliografia, wykaz dzieł choreograficznych wymienionych w rozprawie, wykaz stosowanych skrótów, wykaz tabel, podziękowania i streszczenia. Wszystkie te elementy przygotowano na ogół prawidłowo. Z obowiązku recenzenckiego zwracam uwagę, że autorka przeciwstawiła się autokolonializacji, decydując się jednocześnie na skoncentrowanie się na myśli konstytuowanej i modyfikującej się w polskim obszarze językowym. Dlatego też korzystała w omawianej rozprawie wyłącznie z literatury przedmiotu powstałej w języku polskim lub na język polski przetłumaczonej. Tym samym rozprawa charakteryzuje jednocześnie polskojęzyczny dyskurs choreologiczny. Pragnę także zauważyć, że jakkolwiek przyjęty układ bibliografii ma swoje istotne walory porządkowe i użyteczne, to jednak prowokuje do powtarzania tych samych pozycji bibliograficznych w różnych

miejscach spisu. Ponadto użyteczności tego zestawienia przysłużyłoby się również wymienienie pełnych imion autorów, oraz umieszczenie ich po nazwisku.

Treści całej pracy są zgodne z tytułem dysertacji. Praca napisana jest jasnym, swobodnie kształtowanym i poprawnym językiem. Oceniany tekst posiada właściwie sporządzony aparat naukowy, a wszystkie zestawienia, ilustracje, wykazy i spisy zostały przygotowane z dużą i zasługującą na wyróżnienie starannością. Zdarzają się jednak miejsca, w których nie uporządkowane zostały kroje czcionek, stosunkowo często można znaleźć też błędy literowe. W kilku miejscach można się też pokusić o dokonanie uzupełnień faktograficznych, choć wiele braków jest już mocno utartych w literaturze przedmiotu. Przykładowo na s. 38 przy Olsztyńskim Teatrze Tańca figuruje jedno nazwisko założyciela, choć przecież w początkach działalności tej instytucji niepoślednią rolę odgrywał też Jacek Łumiński. Jestem jednak przekonany, że przygotowując wersję drukowaną dysertacji, do czego serdecznie namawiam, autorka znajdzie czas na te drobne, aczkolwiek istotne uzupełnienia i poprawki.

Zmierzając do konkluzji recenzji stwierdzam, że autorce udało się zrealizować postawione we wstępie cele, a biorąc pod uwagę tradycję badawczą należy uznać, iż praca ta stanowi niezmiernie istotny wkład w badania podjętej tematyki, wprowadzając do niej perspektywę choreologiczną. Z kolei do polskiego dyskursu choreologicznego autorka wprowadza nie stosowane dotąd orientacje metodologiczne i pojęcia. Żadna też z wymienionych powyżej uwag krytycznych – zresztą bardzo niewielu jak na pracę doktorską - w żaden sposób nie dyskwalifikuje recenzowanej dysertacji. W mojej ocenie przedstawiona przez panią mgr Hannę Raszewską-Kursę rozprawa doktorska zatytułowana *Komizm w sztuce tańca i choreografii w Polsce w XXI wieku* jest pracą bardzo dobrze skonstruowaną, a przy tym dobrze przygotowaną oraz napisaną i spełnia wszelkie wymogi stawiane pracom doktorskim. Wnioskuje zatem o dopuszczenie doktorantki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

