

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Alicji Müller pt. „Błaznujące ciała. Krytyczno-afirmatywny potencjał wybranych polskich spektakli choreograficznych (2011-2021)”

Już na wstępie chcę zaznaczyć, że rozprawa przedstawiona do recenzji jest ze wszech miar interesująca, zarówno gdy idzie o intrygujący temat, jak też z uwagi na sposób jego ujęcia. Autorka omawia w niej w bardzo szerokim kontekście spektakle choreograficzne ostatniej dekady stworzone przez artystów związanych z teatrem niezależnym i powstałe jakby poza głównym nurtem na styku działań tanecznych i performansów artystycznych, destabilizujące normatywne porządki, poszerzające pole widzialności dla wykluczonych i napiętnowanych. Autorka świetnie zorientowana w stanie badań nad teatrem tańca, we współczesnej choreologii znajduje dla siebie osobne miejsce, wkracza na terytorium dotąd nie poddane tak ukierunkowanej refleksji, nie tylko, jak zaznacza, „na peryferie mikrokosmosu sztuk teatralnych”, pozbawionych instytucjonalnego wsparcia ale też w strefę choreografii oporu, w której dochodzi do uobecnienia „ciał niezwykle, nienormatywnych, queerowych, groteskowych czy obcych, które tańczą we własnym imieniu lub w miejsce Innego”(s.31).

Wprowadzając, eksponowaną w tytule pracy, kategorię „ciała błaznującego”, proponuje namysł nad politycznością tego rodzaju antysystemowych, w pewien sposób bluźnierczych i prowokacyjnych praktyk choreograficznych, która ujawnia się w różnych strategiach i językach twórców, ich cielesnej obecności w przestrzeni sceny, w dialogu, jaki toczą między sobą wobec/i z widzami w przestrzeni przekroczeń, liminalnej, karnawałowej. Co więcej, stara się dociec, jak wykorzystują oni performatywny potencjał do nawiązania nieprzemocowej relacji z Innym, by w konsekwencji doprowadzić do zredefiniowania przestrzeni społecznej i transformacji społecznej wyobraźni. To jeden aspekt rozważań doktorantki. Drugi, jakby podskórny, dotyczy krytyki instytucjonalnej, którą Autorka się nie zajmuje bezpośrednio, lecz o nią zahacza, zaskakująco wskazując na impas w tej dziedzinie twórczości wynikający z trudnej do pogodzenia potrzeby wsparcia instytucjonalnego dla artystów z ich chęcią zachowania autonomii i niezależności, niezbędnej do prowadzenia swoistej partyzantki

kulturowej wobec hegemonu/władzy. Zatem uznaję ten wątek za ważny dla p. Müller, przede wszystkim z uwagi na chęć „uczynienie widocznym” produkcji powstałych poza mainstreamem, jako znaczących i ważnych mimo ograniczonego zasięgu, tworzonych przez artystów poszukujących różnych rozwiązań w zakresie estetyki, polityki i poetyk ruchu, eksperymentujących „sobotańczenie”.

Choć nadal pozostaje dla mnie problematyczną delikatna kwestia owej nieprzemocowej relacji z Innym, w kontekście sytuacji widza jako Innego w teatrze, to muszę powiedzieć, że praca doktorantki wiele wyjaśnia. Dotyczy to zwłaszcza spektakli o potencjale krytycznym (omówionych w I części dysertacji), bynajmniej nie oferujących inkluzji, a jeśli już to pozorujących włączenie, będących projektem emencyjnym. Intuicja mi podpowiada, że to ważny element spektaklu, wyraźny sygnał dokonującego się w jego trakcie procesu terapeutycznego, służący wyjściu z kultury przemocowej, homologicznej, co dokonuje się dzisiaj już nie tylko na polu sztuki. Choć wiem, że, do teatru nie wchodzi się bezkarnie, jak brzmi Kantorowskie dictum przypominane przez Autorkę, to jednak szokowanie i przekraczanie tabu ujęte w spektaklach tych w podwójną ramę karnawału i sztuki częściej zamyka widza na inność, niż wyzwala w nim chęć pełnej jej akceptacji. Zastanawia mnie to, czy tancerze performując własną podmiotowość, biorą pod uwagę podmiotowość widza, przekraczając w pewnym stopniu granice jego intymności, zwłaszcza gdy zaliczają go w poczet „normalsów”. Jak działa i czy działa tu autopojetyczna pętla feedbacku? Na ile w proces twórczy w kalkulowano koszty, jakie ponosi widz, wychodząc ze swojej strefy komfortu? Czy fundowana mu „terapia” szoku, dyskomfortu, oglądania ciała błaznującego, ale przecież nie śmiesznego, prowującego, często abiektalnego, obscenicznego, nienormatywnego, kalekiego, odbiegającego od kanonu zostaje domknięta? Bez wątplenia przykład takiego głębokiego przepracowania można uznać rozważania Autorki, co nadaje Jej pracy dodatkowy walor, czyni ją potrzebną i ważną z perspektywy odbiorców i widzów tego rodzaju projektów, którzy nawet po obejrzeniu spektakli czują się zdezorientowani, szukają odpowiedzi, objaśnienia.

Może na zakończenie tej introdukcji warto dodać, że swoją pracę mgr Müller dokonuje swoistego przedstawienia w polu widzialności, kontrpunktuje dominujące dyskursy o tańcu i sztuce swoją narracją bogatą w pogłębione i wrażliwe interpretacje kilkunastu spektakli choreograficznych, odsłaniając ich często niedostrzegalne lub trudne do wyłowienia sensy, odczytuje ich przesłanie, anonsonowane tytułem pracy, jako „afirmatywno-krytyczny” sposób włączania odmienności/ Innego w sferę publiczną. W swej pracy wykorzystuje różne koncepcje i perspektywy badawcze, pisząc o wybranych z rozmysłem choreografiach oporu wobec

rozmaitych wykluczeń. Sprzymierza umiejętnie ze sobą i wykorzystuje różne typy dyskursów zainicjowanych w studiach: feministycznych, queer, gender, implementuje teorie wywrotowe, wzbogacając krytyczną refleksję o projektach choreograficznych wyróżniających się spośród innych tego typu produkcji sfokusowaniem na odmiennność, na to, co zmarginalizowane i stabuizowane, czy wręcz wykluczane w oficjalnej kulturze (czasem także instrumentalizowane i powierzchownie ujmowane w przekazach kultury popularnej).

Interesuje Ją gest karnawałowego „odwrócenia” ustalonych i przyjętych w społeczeństwie porządków, dlatego w centrum swego zainteresowania stawia peryferie. W nich lokuje polski teatr tańca, zwłaszcza te choreografie, których twórcy używają tańca jako medium zmiany. Bada ich strategię, którą można opisać jako anarchuizujące transgresje, dyktowane pragnieniem spełnienia się, akceptacji „odmienności”. Peryferie te ujmuję w kategorię heterotopii – przestrzeni współdzielenia doświadczeń i testowania wzajemnych międzyludzkich relacji, które opierałyby się na tolerancji i gościnności. W przestrzeni omawianych spektakli zostaje stworzona, urealniona i odegrana alternatywna wersja rzeczywistości i kultur, zaskakująca widza, napawająca niepokojem, wstrętem, pobudzająca jego sensorium niemal boleśnie. Praca mgr Müller jest, by tak rzec, efektem spotkania z Innym, do którego zaprosili ją twórcy omówionych spektakli. Imponuje horyzontem poznawczym, mnogością kontekstów, zawiera wiele kodów dostępu do omówionych przedstawień. Autorka stara się spektakle te dyskursywnie uchwycić, oswoić to, co pewnie mniej wprawnemu widzowi trudno byłoby wypowiedzieć a nawet pomyśleć. Może dlatego mniej w pracy uwag dotyczących odbioru spektakli, reakcji widzów informacji o tym, jak ta potencjalność krytyczno-afirmatywna praktyk choreograficznych zadziałała na styku bliskości artysty i widza (udziału w spektaklu/performansie) i radykalnej obcości wobec błaznujących ciał tancerzy performerów. To z pewnością temat na inną pracę z zakresu recepcji. Doktorantka skoncentrowała się przede wszystkim na pokazaniu potencjału performatywnego tego tańca i zrobiła to w sposób zaskakujący i dodam, imponująco. Czuję jednak pewien niedosyt informacji o tym, jak działał on w polu społecznym, pytam więc o jego „wydajność”. W wykorzystanych w pracy materiałach zabrakło mi większej ilości recenzji, głosów innych odbiorców, widzów (pojawilo się zaledwie kilka, m.in. wielce znacząca informacja o skandalu na festiwalu Ciało/Umysł w związku ze spektaklem Tymieńskiego, który odwołano). To rzecz jasna nie zarzut, raczej zasygnalizowanie potrzeby informacji o tym, jak szeroki był zakres oddziaływania artystów i jego siła. Zdaję sobie także rzecz jasna sprawę, jak trudno recenzować tego typu produkcje, znaleźć dla ich opisu odpowiedni język, stworzyć o nich interesującą narrację, angażując nie

tylko swoją wiedzę widzę, ale podejmując dialog ciał, zwerbalizować empatię. Myślę więc, że praca doktorantki napisana na bardzo wysokim naukowym poziomie i bardzo hermetycznym językiem, co w tego typu dysertacjach jest zrozumiałe, po „lekkim retuszu” może stać się dla krytyków choreografii ważną inspiracją. Bo że jest warta wydania, nie wątpię.

Zaproponowane przez doktorantkę analizy i bogate w sensy interpretacje nie tylko poszerzają naszą wiedzę o spektaklach, są także, jak ja to czytam, propozycją ważną w badaniach nad tańcem dyskursu scalającego wymiar performatywny tańca i wymiar społeczny po linii Rancierowskiego ujęcia polityki i estetyki jako nierozdzielnych dziedzin życia i w duchu humanistyki afirmatywnej, także sztuki krytycznej związanej z politykami tożsamości.

Rozprawa została precyzyjnie skomponowana, obie jej części, z których pierwsza dotyczy choreografii konfliktu a druga choreografii spotkania, pozwalają Autorce pokazać (czasem nie tylko potencjalną) sprawczość choreografii, realizującą się niejako w dwóch wymiarach. W części I interesują ją choreografie „ucieleśniające opór wobec normatywnych, hegemonicznych konfiguracji postrzegalnego”, w drugiej natomiast projekty proponujące „alternatywne scenariusze” zmierzające do wypracowania nowych relacji społecznych, projektujące społeczną zmianę przez inkluzję.

Dla porządku przedstawia je oddzielnie, lecz nie rozłącznie, wskazując na dominanty w przyjętych przez ich twórców strategiach. Proponowane w nich praktyki cielesne, granie/poznawanie/bycie ciałem umożliwiają interwencję w zastaną rzeczywistość, w sferę publiczną, wprawiając widza w konfuzję przez obsceniczność, prowokując pornoszykiem, lub zapraszając do uczestnictwa, oswajając z Innym. Doktorantka nie tylko strategie te trafnie diagnozuje i porządkuje, ale też umiejętnie łączy z figurą błazna, trósterka, eksplorując jej ambiwalentny charakter. Błazen - uosobienie ekskluzji, niedopasowany, niebezpieczny prześmiewca, który obnażając podtrzymywany przez władzę ład, na moment go burzy, staje się w pracy patronem artystów tworzący analizowane spektakle. Pojemność metafory błaznującego ciała pozwala p. Müller transponować różne jej sensy na stworzone na scenie prezentacje i reprezentacje postaci. Jednocześnie uaktywniając inne z błaznem kojarzone pola i konteksty: cyrk i karnawał, budę jarmarczną i święto głupców, pokazuje te spektakle na szerszym tle widowisk kultury, które wszak uznać należy za kultury tej metakomentarz. Ani przez chwilę nie traci z oczu tych kategorii i kontekstów, są one stałym punktem odniesienia dla opisu strategii choreografów, wyznaczają kierunek odczytań stworzonych przez nich projektów. To czyni prace spójną, pełną zaskakujących skojarzeń, ale też układających się w wyrazisty wzór.

Ujmując interesującą ją choreografię w kategorii laboratorium, sama takie laboratorium spekulatywnego myślenia stwarza. Dzięki obcowaniu ze sztuką, podejmuje wysiłek myślenia razem ze znaczącym Innym. Zalety spekulatywnego myślenia, które w sztuce służą tworzeniu możliwych do zrealizowania utopii, mających wartość apotropaiczną, jak mówiła Domańska, a więc ratunkową i reparatorną, Autorka świetnie demonstrowa, odwołując się do rozumienia humanistyki afirmatywnej Domańskiej głównie po to, by w polskich choreografiach ostatnich lat odnaleźć przykłady takiej imaginologii, która stanowiłaby przeciwwagę dla przyjętego i podtrzymywanego przez władzę obrazu rzeczywistości. Omówione przez nią spektakle subwersywnie odwracają narzucone narracje, uwzględniają bowiem podmiotową rolę osób zwykle wykluczanych, nienormatywnych, drugorzędnych, utowarowionych, uchodźców, z niepełnosprawnościami nieheteronormatywnych, które w analizowanych przez nią performansach queerują, krippują, błaznują, starając się wzbogacić dyskurs społeczny, uczynić widzialnym to, co ukryte, zamaskowane, niebezpieczne

Świetnie jest napisane *Wprowadzenie*, w którym sformułowane zostały cele badawcze, perspektywy, zasygnalizowane zostały wszystkie wykorzystane w dalszych rozdziałach perspektywy, teorie, modele, kąty widzenia. Rozdziałów jest sześć symetrycznie ułożonych w dwie części, a wspominam o tym dlatego, że już na poziomie kompozycji ujawnia się dbałość Autorki o porządek myślenia, spójność wyводу, ogromną dyscyplinę. Brak w pracy powtórzeń mimo że, analizom szczegółowym poddanych zostało kilkanaście spektakli/performanceów. Zdawałoby się zatem, że obszar praktyk choreograficznych będących przedmiotem badań i egzemplifikacją wywodów doktorantki jest niewielki. Jednakże na liście spektakli, umieszczonej w bibliografii, znajduje się 50 pozycji. I w istocie Autorka się do nich w pracy odwołuje, w rozbudowanych przypisach krytycznie omawia nie tylko ważne dla wywodów publikacje, opinie stanowiska, ale wskazuje na te właśnie spektakle, daje krótką ich interpretację, dzięki czemu znany nam obraz współczesnej choreografii stopniowo się krystalizuje i dopełnia o nurt bynajmniej nie incydentalnych eksperymentów, ale konstelacji praktyk choreograficznych, które są sposobem „emancypowania się, ableistycznych i heteronormatywnych schematów ujarzmiania odmienności.”(s.170), że posłużę się Jej słowami. Wiodący po tych konstelacjach, wyjaśniający głos Autorki jest mocny i wyrazisty. Prowadzi ona czytelnika po różnych trajektoriach ciał błaznujących polskiej choreografii ostatniej dekady, uważnie i wytrawnie, jak sądzę, za sprawą świetnego przygotowania metodologicznego i kulturoznawczego. Każdy rozdział to właściwie osobne studium, które wypełniają wielopiętrowe analizy i interpretacje kilku, najczęściej dwóch spektakli,

zestawianych i porównywanych, kontrapunktowanych, by wskazać różne sposoby rozwiązań choreograficznych, pracy z ciałem, otwarcia ciała i jego niejednoznacznych artykulacji.

W rozdziale I autorka omawia problem obsceniczności, który łączy z pornografią, ciałem abiektalnym, nagim ciałem, groteskowym ciałem. Interesuje Ją, jak tańczące perwersyjne podmioty, używają bluźnierstwa i pornograficznej narracji do odwrócenia obowiązującego porządku społecznego. Spektakle Tymińskiego, Wach i Jablonovec są analizowane w kontekście perwersji i pornografii, na wielu płaszczyznach. Ileż tu odwołań do literatury przedmiotu, rozpoznawczych antropologów i filozofów, które wszakże nie dominują interpretacji, ale ją wzbogacają, doskonale jej służą (to dotyczy także pozostałych części rozprawy). Obsceniczność, groteskowość ciała prowokacyjna nagość nabierają nowych sensów, gdyż, jak udowadnia Autorka, są w istocie narzędziami służącymi pokazaniu tego, co w porządku systemowym skrywane, zepchnięte poza scenę lub objęte fetyszyzującym spojrzeniem. Autorka trafnie to wychwytuje, wyjaśniając, jak zdyskretytowane podmioty nieheteronormatywne, feministyczne uwikłane w ciało, przez ciało zdeterminowane dekonstruując narzucony im porządek reprezentacji, wyzwala się z niego dzięki ironii, radykalnemu przekroczeniu i przewrotności.

W II rozdziale Na temat *Kobiecości poza zasadą widowiskowości* powraca poruszony już wątek obsceniczności i nagości w kontekście kobiecego ciała i roli przypisanej kobiecie w społeczeństwie patriarchalnym. W omawianych tu spektaklach płeć jest rolą do odegrania, jakby w poprzek tradycyjnych scenariuszy. Ciekawe wydają się w związku z tym odwołania do romantycznego rodowodu matki Polki-ofiarniczki (zatem i do literatury), do sportu, i do baletu, wreszcie do triady Braidotti matki-potwory-maszyny. To pozwala doktorantce oparte na dekonstrukcji i przechwycaniu kalek strategię artystek, eksponujących/ błaznujących prywatne intymne ciało poddawane ujarzmieniu, pokazać w szerszym kontekście przemian współczesnej kultury, w której destabilizuje się na różne sposoby patriarchalny ład, ale częściej konserwuje tradycyjny podział ról. Choreografie siostrzeństwa jak określa twórczynie analizowanych w tej części spektakli, eksplorują herstorie, dekonstruują wizerunki idealnych ciał tancerek, wysportowanych ciał sportowców, matek, co Autorka umiejętnie łączy z dyskursem genderowym i feministycznym.

Rozdział III poświęcony jest tzw „innym tańcom”, których „afektywno-arbitralny” ucieleśniony język służy zademonstrowaniu możliwości ciał fizycznie odmiennych, starych, z alternatywną motoryką, ciał, które skrywają pożądanie. Strategie queerowania i kaleczenia,

rozpoznawane w spektaklach Bazana, Więcka, Przybyła, jak stara się dowieść Autorka, służą praktykowaniu alternatywnego światotwórstwa.

W kolejnych ujętych w II części pracy rozdziałach ukazane zostały choreografie spotkania, a więc spektakle, w których zastosowane strategie oparte na stawianiu się Innym, tańczenia w miejscu Innego, odkrywanie w sobie Innego, czy wręcz demonstrowanie własnej inności są bardziej nakierowane na widza, angażują go, wyzwalają pozytywną wzrokową interakcję. Inny to człowiek z niepełnosprawnością, uchodźca, ktoś wyalienowany który budzi lęk, ale też intryguje, pojawiając się nie tylko w polu naszego widzenia, ale też wkraczając, czy zasiedlając naszą przestrzeń. Co ciekawe, Autorka nie zajmuje się problemem mniejszości (różnie określanych), ale sytuacją innego wobec normatywnej wspólnoty oraz reakcją na inność. Rozpatruje choreografie: *Wielogłos Witajcie*, *The Entrance*, *Gatunki chronione* w perspektywie etyki troski, empatii, afektu, zadając pytanie: jak ich twórcy, często wspólnie z widzami, próbują oswoić inność. Proponowane interpretacje nie są jednoznaczne, przypominają klucze alternatywnych odczytań i to imponuje. Bez wątpienia w dyskursie Autorki doskonale sprawdza się deridiańska koncepcja gościnności (na bazie której nota bene powstała koncepcja gość-inności Cezarego Wodzińskiego, dla Autorki mniej wydajna w rozpoznawaniu spektakli i to rozumiem) oraz różnoty (propozycja Burzyńskiej i Kwaśniewskiej). Interesują ją złożone relacje między twórcami choreografii a widzami i widzami. Dramat spojrzenia patrzenia, i bycia oglądanym, dotyczy w istocie upodmiotowienie Innego. Zdaniem Autorki twórcy omawianych choreografii starają się to spotkanie z różnym Innym praktykować poprzez „gościnność największą z możliwych”, „unieważniając, jak pisze, zastany podział postrzegalnego i wprowadzając zasadę naprzemienności ról gospodarza i gościa” (s.229). To nie tylko kwestionowanie istniejącego porządku, to realizująca się w czasie spektaklu w przestrzeni heterotopijnej i testowana wersja porządku alternatywnego. Potwierdzają to zaproponowane interpretacje spektakli i stosowane w nich techniki improwizacji kontaktowej oraz danceflooru.

O pracy należałoby powiedzieć pewnie więcej, zwrócić uwagę na jej iście karnawałowy nadmiar, rozmach na wielu planach (interesujące są np. odwołania do Kantora, jego mitu, pozycji, spektakli, asamblaży, czy do przedstawienia *Wesela* Klaty i figury chochoła). W konkluzji chcę już tylko powiedzieć, że praca nie rodzi żadnych metodologicznych wątpliwości. Autorka jest wytrawnym teoretykiem, porusza się swobodnie po różnych obszarach nowej humanistyki, jest znakomicie obeznana z wielością paradygmatów badawczych, koncepcji, ujęć, i co chcę podkreślić, potrafiąca z tej znajomości czynić świetny

użytek na rzecz stosowanych procedur analitycznych, kontekstów interpretacyjnych i jasno sformułowanych celów poznawczych. Umiejętnie zestawia i zestraja poglądy różnych badaczy na polityczność sztuki jej aktywizm, krytyczność. Na wyliczenie autorów prac, studiów, dodajmy z różnych dziedzin (antropologów, filozofów, psychologów, teatrologów) nie starczyło by strony. Wchodzi z nimi w dialog, czasami w polemikę, najczęściej jednak twórczo wykorzystuje ich myśl. Chciałoby się rzec, że jak wytrwany żongler wprawia w ruch stworzone przez nich teorie, koncepcje, pokazując jak one twórczo i poznawczo pracują w interpretacji spektakli, jak można je spożytkować z powodzeniem na polu choreologii i choreografii.

W rezultacie trudno wskazać w pracy miejsca niejasne, puste. Tekst, mówiąc kolokwialnie jest gęsty, choć dodam, że w niektórych fragmentach lektura jest mozolna, zwłaszcza w podsumowaniu. Hermetyczny język w konkluzjach sprawia, że wielopiętrowe zdania stają się mało zrozumiałe. Przy całym szacunku dla sprawności Autorki w posługiwaniu się aparatem pojęciowym, uważam, że momentami staje się on zbyt gęstym szyfrem, obniżającym komunikatywność tekstu, co poddaję pod rozagę, jeśli przyszła jego publikacja ma mieć nie tylko bardzo wąski adres odbiorczy. Innych uwag krytycznych nie zgłaszam, bo także pod względem redakcyjnym i edytorskim praca jest na bardzo wysokim poziomie.

Pani mgr Müller objawia się w pracy jako autorka dojrzała, w pełni ukształtowana. Co chcę podkreślić, wprowadzone przez nią do opisu pojęcia, koncepty (np. ciała błaznujące, heretyckie), uruchomione w interpretacjach konteksty niewątpliwie wzbogacają dyskurs o tańcu. Przez swoją praktykę tekstową daje „czułe” świadectwo o konkretnych spektaklach, jak wiadomo ulotnych, nie do powtórzenia, co więcej, zmienia sposób patrzenia na ten nurt choreografii współczesnej, eksperymentującej z ciałami wymykającymi się kontroli władzy i inkryminacjom., prowokującej, błaznującej, stawiającej opór zastanej rzeczywistości i spekulatywnie projektującej inny lepszy (bynajmniej nie Haxleyowski) świat.

Godna podkreślenia jest dyscyplina Autorki konsekwentnie dociekającej i rozpoznającej w nowatorski sposób choreografie oparte na przekraczaniu granicy między fenomenalnym ciałem aktora i jego ciałem semiotycznym, między realnością a kreacją, między tym, co społecznie akceptowane a tym, co odrzucone. Uważnej na semantyczny, afektywny i performatywny aspekt spektakli rozpatrywanych w kontekście współczesnych przemian kulturowych. Wielość kontekstów, skojarzeń i możliwych sposobów konceptualizacji i analizy w większości kontrowersyjnych spektakli świadczą nie tylko o ugruntowanej wiedzy humanistycznej i

kulturoznawczej doktorantki, ale też świetnej orientacji we współczesnej polskiej choreografii, dzięki krytycznemu i naukowemu w niej zaangażowaniu. Pani mgr Müller jest już autorką wielu artykułów o tańcu współczesnym publikowanych w czasopismach specjalistycznych i książki *Sobątańczenie. Między choreografią a narracją*, (Kraków 2017), jednak, w swej rozprawie doktorskiej, co warto podkreślić, choć do tych tekstów nawiązuje, najczęściej w przypisach, twórczo je wzbogaca, proponując nowe pełniejsze ujęcie omawianych w nich kwestii. To erudycyjna i dojrzała praca o imponującym zapleczu metodologicznym, teoretycznym i kulturoznawczym - raz jeszcze dodam. Nie mam więc żadnych wątpliwości, że przedstawiona do recenzji dysertacja jest ważna dla swojej dziedziny, odkrywczą, a do tego napisana z potrzeby poznawczej.

Rozprawa mgr Alicji Müller pt. „**Błądzące ciała. Krytyczno-afirmatywny potencjał wybranych polskich spektakli choreograficznych (2011-2021)**” spełnia z naddatkiem wymogi stawiane pracom doktorskim. Na jej podstawie składam wniosek o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów przewodu doktorskiego. Z pełnym przekonaniem rekomenduję także Jej rozprawę do druku.

