

Warszawa, 15 września 2022

dr hab. Joanna Krakowska, prof. IS PAN
Instytut Sztuki PAN
Długa 26/28
00-950 Warszawa

Recenzja rozprawy doktorskiej Alicji Müller

*Błaznujące ciała.
Krytyczno-afirmatywny potencjał
wybranych polskich spektakli choreograficznych (2011-2021)*

**napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Łebkowskiej
w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych
na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego**

Pozwolę sobie zacząć od stwierdzenia wykraczającego daleko poza zwyczajową retorykę recenzji doktorskich: dawno już nie zdarzyło mi się czytać pracy czy książki naukowej tak metodologicznie świadomej, problemowo gęstej i afektywnie nasyconej. Intensywność wyводу porównać można tu chyba tylko z opisywanymi przez Autorkę spektaklami, bo zaciera się w nim granica między przedmiotem badania a dyskursem naukowym i wydaje się, że Autorka tańczy teorię, którą taniec konstytuuje.

Tę uwagę pozwolę sobie za chwilę nieco przeformułować i rozwinąć, bowiem zasadniczą problematyką, materią i osnową rozprawy Alicji Müller jest wzajemna relacja przedmiotu badań, czyli spektakli choreograficznych i teoretycznego dyskursu, który nie tylko je opisuje, ale i ustanawia. Światotwórczy charakter języka,

kategorii, aparatu pojęciowego i trajektorii ideowych bardzo rzadko ma okazję objawić się w takim zakresie, tak efektownie i tak skutecznie jak w przypadku *Błaznujących ciał* Alicji Müller.

Autorka zaznacza, że w pracy doktorskiej interesuje ją wyłącznie historia kontrkulturowych poruszeń oraz emancypacji ciał w ruchu, które odrzucając normatywne zasady widzialności poszerzają pole tego, co na scenie teatralnej i publicznej możliwe do pokazania. (6) Wprowadza więc do choreologicznego dyskursu pojęcie „ciała błaznującego” konotującego wszelkie odmiany klaunady, karnawalizacji, przesady, przekroczeń, odmienności, bezczelności i nieliczenia się z normami i konwencjami. Co szczególnie ciekawe, Autorka stosuje czasownik „błaznować” w formie z biernikiem (kogo? co?), a nie z dopełniaczem (z kogo, czego), co ma swoje konsekwencje semantyczne podnoszące niejako rangę tej praktyki. Jeśli „błaznować z władzy” czy „błaznować z normy” oznacza po prostu: wygłupiać się na temat władzy czy normy, ośmieszać je, traktować niepoważnie, to „błaznować władzę” będzie oznaczało – w moim rozumieniu – przekształcanie jej, odkrywanie jej kompromitujących aspektów, przejmowanie jej na własny użytek. Nic dziwnego zatem, że błaznujące ciała to dla Autorki takie, które „działają wbrew hegemonowi, emancypują się ze struktur homogenicznej sfery publicznej, podważając zastany porządek” i stają się sojusznikami „choreografii krytycznej i zaangażowanej” (12).

Rozprawa podzielona została na dwie części zatytułowane odpowiednio: „Choreografie konfliktu” i „Choreografie spotkania”. Poprzedza je obszernie wprowadzenie poświęcone omówieniu nowoczesnych i współczesnych praktyk choreograficznych w Polsce, czy wręcz – jak pisze Autorka – zarysowaniu mapy tego, co mieści się „w heterogenicznym polu najnowszej polskiej choreografii teatralnej” (14). Jest to teren działalności dobrze rozpoznanej w całości przez nielicznych, ale w wielu swoich przejawach żywo obecny w refleksji krytycznej i teatrologicznej. Do tej refleksji Autorka pracy także często się odwołuje w kontekście opisów i interpretacji konkretnych spektakli, ale po przeczytaniu rozprawy staje się zarazem całkowicie oczywiste, że jej teoretyczne inspiracje płyną skądinąd – to nie

studia performatywne czy inne teorie teatru i widowisk są dla niej punktem odniesienia metodologicznego. A jednocześnie to teatr pozostaje horyzontem i szerszym kontekstem jej rozważań. Nie widzę w tym sprzeczności, lecz raczej swego rodzaju diagnozę kondycji teorii teatru, która albo nie wykształciła narzędzi adekwatnych do badania najnowszych zjawisk albo, co gorsze (a może lepsze?) przestała być potrzebna wobec szerokiej możliwości aplikacji interdyscyplinarnych narzędzi i idei do opisu i analizy współczesnego teatru i tańca. Czego najlepszym przykładem jest rozprawa przedłożona do recenzji. Jak pisze jej Autorka: „Można więc powiedzieć, że bohaterem moich rozważań jest współczesny polski taniec niezależny, który korzystając z narzędzi humanistyki zaangażowanej i wizualnego aktywizmu, wikła się w tkankę ciała społecznego oraz współtworzy organizując ją dyskursy” (26). Jest tak w istocie, przy czym chciałam zwrócić uwagę i podkreślić sformułowanie o „korzystaniu” i „współtworzeniu” przez taniec dyskursów humanistyki zaangażowanej.

W dalszej części „Wprowadzenia”, Autorka definiuje własne rozumienie polityczności tańca w odwołaniu do teorii Rancière’a, przyjmując zarazem, że o historii praktyk choreograficznych można mówić jako o praktykach oporu (34), a polityczność tańca ufundowana jest na podmiotowości i sprawczości tańczącego ciała, które działając w polu społecznym wykorzystuje swój performatywny potencjał. Nie musi być to oczywiście wcale potencjał emancypacyjny, choć w polu zainteresowania Autorki pozostaje właśnie taki. Rozmaitość możliwych perspektyw zostaje jednak uwidoczniona, gdyż Alicja Müller przywołuje i omawia liczne polskie i obce publikacje poświęcone kwestiom choreopolitycznym i estetycznemu aktywizmowi między innymi w perspektywie historycznej czy instytucjonalnej.

Aby dopełnić obowiązku przedstawienia mapy zjawisk, stanu badań, metodologicznych wspólnot, Autorka określa własne pozycje teoretyczne i formułuje zasady, wedle których dokonuje wyborów, podziałów i analiz materiału badawczego. Dzieliąc taniec zaangażowany na krytyczny i afirmatywny, a porządek estetyczny i porządek reprezentacji wpisując w spektrum od obsceniczności do gościnności, ustanawia zarazem ramy narracyjne swojej rozprawy. Jeśli potraktować

rozdzielenie spektakli choreograficznych na krytyczne i afirmatywne jedynie jako do pewnego stopnia uproszczony gest porządkujący, rzecz wydaje się oczywista, a przede wszystkim konstrukcyjnie niezbędna. Alicja Müller zakorzenia ten podział w opozycjach filozoficznych Rancière-Badiou, w paranoi i reparacji, w przeciw-historii i historii ratowniczej, w sztuce krytycznej i sztuce zaangażowanej. Dostrzega zarazem afirmatywny potencjał praktyk krytycznych, uznając, że w przypadku prac choreograficznych granice między krytycznym i afirmatywnym pozostają płynne, a tańczące ciało kwestionujące zastany ład jednocześnie materializuje jego alternatywę.

Tym samym podział przywołanych w rozprawie spektakli na choreografie konfliktu i choreografie spotkania wydaje się arbitralny i, jak napisałam, służy konstrukcji wyводу i da się dość przekonująco uzasadnić, ale nie jest ostateczny, ani jedyny, ani nieodwracalny. Spektakle spotkania, jak choćby *Witajcie/Welcome* Aurory Lubos, wydają się w niektórych wypadkach nawet nie drastycznie konfrontacyjne i krytyczne, ale wręcz negujące afirmatywną potencjalność. Co oczywiście – w polemice z Autorką – można by dalej uzasadniać. Stąd też pytanie do Autorki, jaki charakter ma w istocie podział na krytyczne i afirmatywne, na konflikt i spotkanie: utylitarny czy ideowy, historyczny czy estetyczny, a może – co Autorka poniekąd sugeruje – taki podział w istocie nie istnieje?

Pytanie to w odniesieniu do tańca wydaje się szczególnie zasadne, gdyż na przykład w teatrze pojęcie „krytyczności” ma charakter historyczny w odniesieniu do polskich spektakli w latach 2005-2012. Początek teatru krytycznego, rozpoznającego rzeczywistość przeszłą i teraźniejszą poprzez konflikt, rewindykację i konfrontację poprzedza o dekadę teatr spotkania, afirmatywnej obecności na scenie emancypujących się grup i dyskursów. W sztukach wizualnych wydaje się podobnie, choć takie procesy miały tu miejsce jeszcze wcześniej. To zarazem rodzi pytanie o chronologię: czy zdaniem Autorki krytyczno-afirmatywne spektakle tańca zaczęły powstawać w Polsce, gdy teatr krytyczny stracił już swą moc? A jeśli tak: czy prowadzi to do jakichś wniosków, czy coś implikuje? Byłoby to ciekawe, gdyż teatr dramatyczny z kolei podjął krytyczną misję w momencie, gdy sztuka krytyczna jako formacja artystyczna przestawała istnieć.

Przewidując zapewne ryzyko zmańczenia w określaniu i nazywaniu rodzajów politycznego zaangażowania, Alicja Müller umiejętnie uchyla się przed zarzutem niejasności i kładzie nacisk na światotwórczy wymiar wszystkich spektakli choreograficznych, w których, jak pisze, „formułowane i testowane są alternatywne sposoby ustanawiania relacji między swojskością a obcością, przedmiotem a podmiotem, normą a anomalią czy widowiskowością a obscenicznością” (68). To pozwala jej ustanowić inne warunki organizacji wybranych przez siebie przedstawień choreograficznych, tym razem w spektrum od obsceniczności do Derridiańskiej gościnności. W pierwszej części – w „Choreografiach konfliktu” – omawia zatem spektakle naruszające obowiązujące normy widzialności, wchodzące w konflikt z polityką i estetyką, naruszające tabu nagości, pożądania, patriarchalnego porządku. W drugiej części zaś – w „Choreografiach spotkania” – przywołuje takie przedstawienia, w których nacisk położony został na rozszerzanie wspólnot, inkluzywność, otwarcie i gościnność, a przynajmniej na rozpoznawanie problemów związanych z reprezentacjami Innego i konstruowaniem normy.

Tym, co wydaje się szczególnie cenne w metodologicznej części pracy jest wytworzenie pewnego rodzaju heterogenicznego modelu teoretycznego i aparatu analitycznego, który nie musi ograniczać swojego zastosowania wyłącznie do pracy pani Alicji Müller, a mógłby zostać wykorzystany także w odniesieniu do innych współczesnych zjawisk artystycznych. Ten model konstruowany wokół kategorii polityczności, krytyczności, afirmatywności, zaangażowania, nienormatywności, tworzenia alternatyw, ucieleśnionego oporu i światotwórstwa, operujący precyzyjnymi narzędziami analitycznymi wyprowadzonymi z poststrukturalizmu, teorii krytycznych, myśli feministycznej i teorii wywrotowych jest w pracy Alicji Müller poddany dużej dyscyplinie i stosowany precyzyjnie a, co najważniejsze, w pełni świadomie funkcjonalizowany. W tym sensie od strony teoretycznej praca ma charakter wzorcotwórczy. Co oczywiście nie znaczy, że nie domaga się doprecyzowania czy nie skłania do polemik, wprost przeciwnie. Nie należy zapominać bowiem, że trzon pracy stanowi analiza i interpretacja konkretnych spektakli, co z definicji zatem skazane jest na kontr-analizy i przeciw-interpretacje.

Nie podejmuję takiej próby, dlatego, że istotą rozprawy Alicji Müller jest dla mnie ów mariaż tańca i teorii, o którym wspomniałam na wstępie, rodzący pytanie zasadnicze: czy taniec żywi się teorią, czy teoria tańcem? Jaką rolę we współczesnych choreografiach odgrywa refleksja teoretyczna? I odwrotnie, co konkretnie taniec wnosi, a z pewnością wnosi, do teorii? „Zmącenie metodologiczne, które wprowadzam, oddaje heterogeniczność, hybrydyczność oraz interdyscyplinarność najnowszego polskiego tańca, chętnie, jak spróbuję pokazać, zrzeszającego się z dyskursami emancypacyjnymi z humanistyką zaangażowaną i afirmatywną” (31) – pisze Alicja Müller. Podejmuję więc ten wątek, aby wyrazić przekonanie, że związek filozofii i teorii krytycznej z praktyką choreograficzną wydaje się nierozzerwalny i tworzy układ symbiotyczny, w którym trudno byłoby wskazać stronę dominującą.

Z wielką przyjemnością chciałabym sformułować konkluzję recenzji: wnoszę o dopuszczenie pani mgr Alicji Müller do dalszych etapów przewodu doktorskiego.