

Warszawa, 27 września 2022

dr hab. Piotr Morawski
Instytut Kultury Polskiej
Uniwersytet Warszawski

Recenzja rozprawy doktorskiej Alicji Müller *Błądzące 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 UJ

Alicja Müller jest w mojej opinii jedną z najważniejszych polskich komentatorek tańca i choreografii. Jej bogaty dorobek świadczy dobitnie o jej kompetencjach i pozwolił jej wyrobić renomę nie tylko w środowisku choreograficznym i w tym związanym ze sztukami performatywnymi: jej prace (recenzje i artykuły) budowały dyskurs wokół dziedziny intensywnie rozwijającej się – choć wciąż marginalizowanej przez system zdominowany przez teatry dramatyczne – jaką jest taniec i choreografia. Nie mam wątpliwości, że również jej teksty przyczyniły się do emancypacji tego pola i nadania mu większego znaczenia w polskich narracjach o sztukach performatywnych.

Zacznę więc od stwierdzenia, że w przedstawionej do oceny pracy widzę również potencjał dyskursywnego wzmocnienia choreografii. Jest to bowiem przynajmniej w punkcie wyjścia i podstawowych założeniach synteza – jak sugeruje tytuł – ostatniej dekady w polskiej choreografii (choć dwa istotne dla pracy spektakle – *Polska* Agaty Maszkiewicz i *Mt 9,7* Rafała Urbackiego – powstały chwilę wcześniej: odpowiednio w 2009 i w 2010 roku). Już z tego powodu praca jest godna uwagi, nie ma bowiem książki ani szerszego omówienia mapującego nie tylko tę dekadę, lecz szerzej – najnowszą historię choreografii w Polsce. Od razu stwierdzam, że praca wypełnia tę lukę z naddatkiem: Autorka omawia w sumie ponad pięćdziesiąt prac choreograficznych, jej uwaga – co z samej liczby wynika – skoncentrowana jest nie tylko na głośnych spektaklach z większych ośrodków. O tym, że ma doskonale rozpoznane pole współczesnej choreografii Alicja Müller przekonywała wielokrotnie w swoich tekstach, tu zaś jedynie przekonanie to potwierdza. Już samo zebranie i omówienie tych prac zasługuje na uznanie, zwłaszcza wobec słabego rozpoznania omawianych zagadnień w polskich badaniach nad sztukami performatywnymi.

Zadanie, jakie Autorka postawiła sobie w *Błaznujących ciałach* to jednak nie tylko, a pewnie nawet nie przede wszystkim, stworzenie szerokiej panoramy zjawisk z pola choreografii. Rozprawa jest silnym i wyrazistym głosem w debacie na temat ciał i cielesności – nie tylko zresztą w polu sztuki. Autorka – śledząc interesujące ją spektakle – przełamuje utrwalone patriarchalną heteronormą sposoby pisania o ciele. Nie przypadkiem pewnie zresztą – o czym za chwilę – to choreografia jest polem pozwalającym w tak dużym stopniu na emancypację ciał opresjonowanych w porządku społecznym. Nie popełnię nadużycia, gdy stwierdzę, że praca, choć koncentruje się na zjawiskach artystycznych, znacznie swoim zakresem przekracza myślenie o choreografii jako dziedzinie praktyk z pola sztuki, wychodząc w pole praktyk społecznych i społecznych choreografii. Jednym z jej patronów jest André Lepecki, twórca pojęcia „chorepolityki” – choreografia staje się w tym ujęciu, stwierdza Autorka, „przestrzenią potencjalności, w której ciała w ruchu praktykują strategie emancypacyjne, a innymi słowy – wyobrażają nowe konfiguracje wspólnego sensorium, niezależne od ideologii hegemonu i umykające jego kontroli” (s. 44). I tak zdefiniowane pole choreografii interesuje Alicję Müller przede wszystkim, stawką pracy jest zaś również tworzenie alternatyw: alternatywnego sensorium, alternatywnych motoryk, ale i – potencjalnie – alternatywnych sposobów wytwarzania sztuki (choć chciałoby się przeczytać więcej o porządku instytucjonalnym, w jakim funkcjonuje choreografia w Polsce – ale więcej o tym później).

Innym wyraziście manifestowanym kontekstem teoretycznym jest koncepcja karnawału – obecne w tytule ciała błazeńskie. Tu Autorka idzie przetartymi już ścieżkami rozpoznania antropologów_kultury i literaturoznawczyń_ów, zwłaszcza zaś rzecz jasna Michaiła Bachtina i jego koncepcji karnawału i karnawałowej cielesności. Obecność tego znacznie bardziej niż współczesne teorie choreograficzne ugruntowanego ujęcia odczytuje tu jako próbę odzyskania historycznie zorientowanego myślenia na rzecz współczesnych praktyk somatycznych i reinterpretacji koncepcji karnawału i związanych z nim teorii.

W tak wyjściowo określonych ramach Alicja Müller organizuje swój wywód porządkując go w dwóch częściach: *Choreografie konfliktu* i *Choreografie spotkania*. W pierwszej Autorka umieszcza rozdziały poświęcone kobiecości i nienormatywności (*Sceny obsceniczne, Kobiecość poza zasadą widowiskowości* i *Choreografie nienormatywnego pożądania*); za „choreografie spotkania” uznając z kolei praktyki budujące heterotopie: spektakle dotyczące różnorodności cielesnej i motorycznej, kruchości, niepełnosprawności (rozdziały: *Gość(inność) polskiej choreografii, Choreografie obcości* i *Nieobliczalne choreografie*).

Ten podział uważam za symptomatyczny i chciałbym się przy nim na chwilę zatrzymać. Sama Autorka zauważa bowiem, że nie jest to porządek, którego się ortodoksyjnie trzyma. Stwierdza w podsumowaniu, że w opisywanych przez nią przypadkach „negacja płynnie przeistacza się w afirmację tego, co dopiero nadchodzi, a o czym spekulują wyobrażające zmianę, queerujące, kaleczące i błaznujące zastane *status quo* ciała w ruchu” (s. 319), lecz świadomość arbitralności podziału na choreografię konfliktu i choreografię spotkania ma już we wstępie, gdy pisze: „w obu grupach strategie krytyczne zyskują wymiar afirmatywny. Afirmacjom towarzyszą natomiast akty radykalnej niezgody na dominację logiki tego Samego oraz, nierzadko brutalne, demontaże ideologii normy i umacniających ją normatywnych dyskursów spod znaku patriarchy, nacjonalizmu czy ableizmu” (s. 68). W innym miejscu zaś stwierdza: błaznujące ciało „łączy funkcje krytyczne i afirmatywne; formułuje ucieleśniony opór wobec hegemonicznych narracji oraz uprawia alternatywne światotwórstwo” (s. 75). I rzeczywiście w wywodzie strategie konfrontacyjne przeplatają się z afirmatywnymi, konflikt miesza się ze spotkaniem – czasem nawet w tych samych pracach, których tytuły i nazwiska ich twórczyń_ów powracają w obu częściach.

Zastanawiam się więc co stało za decyzją o ufundowaniu tak silnej dystynkcji w polu, które niejako z założenia przekracza strategie dyskursywne ufundowane na konflikcie i spotkaniu, przeciwstawiając je sobie. Czy to akademicki charakter wyводу dyktuje ową dialektykę czy też może jest to przechwycenie z tradycji teatru dramatycznego (Autorka powołuje się na koncepcje związane z politycznością teatru czy z teatrem krytycznym, choć zasadniczo nie wprowadza do pracy wątków poświęconych teatrowi dramatycznemu)? Zastanawiam się, bo w zgromadzonym materiale i przy tak ogromnej świadomości teoretycznej Autorki widzę tu szansę na przekroczenie tego podziału (co i tak Alicja Müller w swojej pracy robi, operując jednak w binarnie ufundowanej strukturze). Może dziedzictwo polskiej sztuki krytycznej i teatru krytycznego jest tu bardziej balastem, który nie pozwala oderwać się i stworzyć „alternatywne światotwórstwo” również w porządku teoretycznym? Nie wiem, ale poddaję ten watek pod rozwagę.

Wspomniałem o świadomości teoretycznej i metodologicznej Alicji Müller i używanym przez nią narzędziom też warto poświęcić nieco miejsca. Mamy do czynienia z badaczką doskonale zorientowaną nie tylko – co oczywiste – w teoriach związanych z polem badań nad choreografią czy sztukami performatywnymi albo praktykami artystycznymi. Rozmach teoretyczny wyводу imponuje, Autorka sprawnie porusza się w koncepcjach kulturoznawczych, socjologicznych, filozoficznych, literaturoznawczych czy psychoanalitycznych, zręcznie je przeplatając i dopełniając (choć niekiedy sprawia to wrażenie

żonglerki). Najciekawsze są fragmenty, w których to właśnie spektakle i choreografia uruchamiają potencjał teoretyczny (imponowało mi to przy *Polsce* Maszkiewicz czy *Gatunkach chronionych* Urbackiego). Uważam za niezwykle cenne właśnie to, że w tym wywodzie to praktyki choreograficzne wyprzedzają refleksję teoretyczną; teoria nie służy Badaczce adaptowaniu i interpretowaniu, lecz ujawnia się w interpretacji – to spektakl podpowiada narzędzia. Co też nie bez znaczenia w translacji z ruchu scenicznego na akademicką narrację, Alicja Müller daje świetne opisy analizowanych przedstawień, które same w sobie tworzą już interpretację, następnie przekonująco wzbogacaną i dociążaną literaturą przedmiotu. W doborze tej ostatniej widzę pewien eklektyzm, ale dostrzegam w tym walor: Alicja Müller nie reprezentuje metodologicznej ortodoksji, co też pozwala jej unikać uproszczeń, czasem zaś pozwala wydobywać paradoksy. Niemniej momentami (to ta żonglerka) Autorka przytłacza pewną nadmiarowością asocjacji i skojarzeń teoretycznych, co nie zawsze służy klarowności wyводу – w tym jednak rozpoznaję temperament Autorki i w żadnym razie nie czynię z tego zarzutu.

Eklektyzm dostrzegam też w stylu pisarskim. Praca jest świetnie napisana, co też nie dziwi przy tak bogatym doświadczeniu pisarskim i redaktorskim. Alicja Müller sprawnie łączy wywód teoretyczny, opis, esej, sprawiając, że rozprawa naukowa, jaką niewątpliwie są *Błądzące ciała*, jest przyjazna w lekturze, nie stawia oporu, nie onieśmiela, będąc świetnym materiałem na książkę (bo że praca ta powinna zostać opublikowana jako książka nie mam wątpliwości). Widać wyraźnie, że Autorka dobrze czuje się w polemice, uruchamia ją niezgoda na interpretacje innych badaczy_ek, co dodaje tekstowi swady (choć może zredukowałbym kilkustronicową dyskusję ze Stanisławem Godlewskim na temat *Gatunków chronionych*).

Jak wspomniałem na wstępie wybrane przez Alicję Müller spektakle uruchamiają (zgodnie z przyjętą i rozwijaną w pracy koncepcją Rancière'a) pole napięć społecznych, dla których centralnymi kategoriami są władza, ideologia, hegemonia czy rozumiany za Foucaultem dyskurs. Choreografia w przyjętym przez Autorkę ujęciu oddaje pole ciałom znajdującym się na słabej pozycji: „Ciało kobiety, ciało uchodźcy, ciało z niepełnosprawnością, ciało pragnące zakazanej rozkoszy, ciało stare, ciało queerowe” (s. 318). Wszystkie one, niewpisujące się w patriarchalny dyskurs normy, właśnie w ruchu mają możliwość emancypacji. Choreografia daje też widzialność: „może stawać się praktyką uwidzialniania podmiotów i przedmiotów, które w homogenicznej sferze publicznej są dyskryminowane” (s. 45) – stwierdza gdzie indziej Alicja Müller. W tej optyce choreografia w znaczeniu większym stopniu niż inne dziedziny sztuk performatywnych (na czele ze zhierarchizowanym i silnie skonwencjonalizowanym teatrem dramatycznym) staje się polem ekspresji i autoekspresji

niejednolitych ciał, przestrzeni budowania uważności i alternatywnych relacji między różnymi i różnorodnymi ciałami. Autorka wprost pisze o „gościnności współczesnego tańca” (s. 319), podkreśla jego wymiar krytyczno-afirmatywny, zauważając jednocześnie jego usytuowanie w polu sztuki. Pisze o marginalności choreografii, która – nie wchodząc do mainstreamu – ciągle czyni ją otwartą na nowe języki i estetyki, które nie zostały zdominowane przez hegemoniczny kanon. Choreografia jest więc polem, które przez swoje peryferyjne usytuowanie sprawnie wymyka się dyskursom władzy i kanonom, zawsze pozostając na stanowisku je kwestionującym i korzystając ze swojej błazeńskiej pozycji wskazuje wciąż nowe możliwości tworzenia alternatyw.

Autorka doskonale sytuuje zatem choreografię w polu politycznym i społecznym, jednak pewien niedosyt (o ile można mówić o poczuciu niedosytu w przypadku liczącej niemal trzysta pięćdziesiąt stron pracy) budzi we mnie pojawiająca się jedynie fragmentarycznie w rozprawie diagnoza dotycząca usytuowania instytucjonalnego choreografii w Polsce. W otwarciu pracy Autorka rozbudza nadzieje, pisząc o kontekście rynkowym funkcjonowania sztuki, a zwłaszcza choreografii, lecz później uwagi na ten temat nie zyskują głębszego rozpoznania i syntetycznego ujęcia.

Alicja Müller nie stroni od przywoływania szerokich kontekstów powstawania omawianych prac, jednak ciekaw jestem co myśli na temat wpływu peryferyjnego miejsca w polskich instytucjach, jakie ma choreografia oraz ograniczonego obiegu komentatorskiego. Czy choreografia ma potencjał budowania alternatywy wobec hegemonicznego w polskim systemie teatru dramatycznego? Zarówno w polu praktyk, jak i funkcjonowania środowiskowego – w wymiarze widzialności, ekonomii, prestiżu? Pytam już całkiem na marginesie pracy, bo wydaje mi się to również istotną perspektywą budowanego przez rozprawę dyskursu na temat choreografii w Polsce ostatniego dziesięciolecia (i nie tylko).

Mam też wrażenie, że nie do końca udało się w rozprawie przechwycić ugruntowaną i mocno uhistorycznioną kategorię karnawału: ciągle wracałem do fragmentów, w których Autorka przywołuje Bachtina i jego rozpoznania, do momentów, w których pojawiał się karnawał. Świetnie to działa w otwierającym rozprawę passusie, w którym – jak często bywa w tej pracy – ciało błazna wzięte zostało z instalacji *Okno holenderskie* pokazywanej w czasie pandemii w oknach Cricoteki, co uruchomiło narzędziownię związaną z karnawalem. Później jednak ustalenia Bachtina i innych osób badających karnawały i błazeńskie ciała służą raczej ilustracji wyводу i argumentacji niż są reinterpretowane. Innymi słowy: koncepcje dotyczące karnawału służą komentowaniu współczesnych choreografii, które z kolei nie wpływają i nie przekształcają teorii Bachtina, pozostawiając ją statycznym aktantem budowanej konfiguracji

teoretyczno-choreograficznej. Znow: nie jest to zarzut, bo jest to jak najbardziej uprawniony sposób aplikowania istniejących ujęć teoretycznych, wydaje mi się jedynie, że w takiej pracy była szansa na wprowadzenie w ruch i rozwibrowanie również tak kanonicznego (sic!) ujęcia.

Jeszcze w kwestii języka – Autorka zwraca uwagę na funkcjonowanie w polskim dyskursie terminów „queer” i „crip” (s. 164), konsekwentnie stosując importowaną anglojęzyczną nomenklaturę – jedynie w przypisie za Jackiem Kochanowskim pisze o genealogii i biografiach słów, w które wpisane jest piętno. Rozumiem decyzję, jaką podjęła, nie bałbym się jednak ani „teorii pedalskiej”, ani „teorii perwertów” – „queer” w polszczyźnie brzmi jednak zbyt gładko i elegancko, a tym samym być może jego użycie niepotrzebnie ugrzecznia spektakle, o których Autorka pisze. To znow jednak tylko drobna uwaga na marginesie niewpływająca w żadnym stopniu na merytoryczną ocenę pracy.

Jak chyba jasno wynika z tego, co wyżej napisałem, mój stosunek do rozprawy – zawartych w niej rozpoznań, analiz i interpretacji – jest zdecydowanie pozytywny. W przedstawionym kształcie jest w pełni satysfakcjonująca, merytorycznie ważąca. Niewątpliwie wypełnia istotną lukę w badaniach, ma swój ciężar teoretyczny i – powtarzam – powinna zostać wydana w formie książki. Zgłaszane przeze mnie uwagi wynikają raczej z pytań, do jakich rozważania Alicji Müller mnie skłoniły w trakcie lektury. Wszystkie je oddaję do dyspozycji Autorki.

Chciałbym więc wprost już stwierdzić, że uważam pracę doktorską Alicji Müller za bardzo istotny wkład w dyskusje teoretyczne, doceniam umiejętności analityczne, erudycję i błyskotliwość spostrzeżeń, jak również umiejętność operacjonalizowania ujęć teoretycznych.

Z całym przekonaniem stwierdzam więc, że recenzowana rozprawa doktorska Alicji Müller spełnia z naddatkiem warunki określone w art. 13.1 Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz.U. nr 65 poz. 595 z późn. zmianami) i wnioskuję do Rady Dyscypliny Nauki o Kulturze i Religii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie o dopuszczenie Alicji Müller do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Zgłaszam również wniosek o wyróżnienie rozprawy.