

Łódź, dn. 28.08.2020 r.

dr hab. Jacek Owczarek, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi
dawniej dziedzina sztuki muzyczne, dyscyplina rytmika i taniec

obecnie dziedzina sztuki, dyscyplina sztuki muzyczne

Adres do korespondencji:

ul. Kopcińskiego 36c/2

90 – 154 Łódź

tel. 607 171 583

e-mail: jacek.owczarek@amuz.lodz.pl

Zlecniodawca recenzji

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie, pismo z dn. 3 lipca 2020 r.
w sprawie recenzji pracy doktorskiej Pani mgr Liwii Bargieł. Przewód doktorski prowadzony
na podstawie warunków określonych w art.13 ust 1 ustawy z dnia 14 marca 2003 r o
stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. z
2014 roku poz.1852 oraz z 2015 roku, poz. 249 i 1767.) Przed rozpoczęciem prac
recenzenckich zapoznałem się z dokumentacją doktorską. Potwierdzam prawidłowość
procedur i kompletność dokumentów.

**Recenzja pracy doktorskiej Pani mgr Liwii Bargieł pt. „Narracja niewerbalna i metody
budowania postaci w spektaklu *Body Bank*”.**

Promotor: dr hab. Waldemar Raźniak

Praca doktorska mgr Liwii Bargieł pt.: „Narracja niewerbalna i metody budowania
postaci w spektaklu *Body Bank*” składa się z dzieła artystycznego, zarejestrowanego na

nośniku elektronicznym oraz obszernego opisu tegoż dzieła, stanowiących razem całość pracy doktorskiej. Z opisu spektaklu wynika, iż Kandydatka była nie tylko autorką choreografii, ale również reżyserem spektaklu, twórcą koncepcji wizualnej oraz wykonawcą scenicznym. O ile nie mam wątpliwości co do tego, że spektakl *Body Bank* jest spektaklem autorskim, nie zaś wieloautorskim, jednak nie do końca wiem, jaki zakres obowiązków został powierzony współpracownikom. Zakres wykonanych przez nich prac jestem zmuszony raczej rekonstruować na podstawie fragmentów rozprawy doktorskiej. Oczywiście, nie ma nic zdrożnego w tym, że w pracy nad spektaklem uczestniczą inne osoby, a nawet należałoby pochwalić autorkę za to, że potrafiła wykorzystać pracę zespołu, niemniej moim zdaniem, wymogi profesjonalnego podejścia do pracy scenicznej, a zarazem naukowej sugerowałyby doprecyzowanie tej kwestii i wymienienie osób, które miały wpływ na powstanie dzieła.

Autorka występuje zarówno w roli choreografki, jak i jedynej tancerki, czy też może raczej - performerki, bo jak rozumiem, raczej z tym określeniem się ona identyfikuje. Spektakl składa się w całości z trzech części. Dwie pierwsze rozumiem jako części taneczno-ruchowe, natomiast trzecią, która jest sceną mówioną, nazwałbym performatywną, w wąskim znaczeniu słowa „performans”, w którym rzeczywistość pozasceniczna odgrywa w działaniu scenicznym rolę jeśli nie pierwszoplanową, to co najmniej bardzo istotną.

Trudno jest jednoznacznie wskazać temat dzieła artystycznego i sama autorka opisuje go dość mgliście. Wydaje się, że tematem głównym jest ciało i jego, nazwałbym to, zasobność tożsamościowa, która eksplorowana jest przez autorkę przede wszystkim na gruncie kategorii woli, świadomości oraz nieświadomości. Autorka pisze na stronie 1: „Biorąc pod rozważania ludzkie ciało jako obiekt, żywą przestrzeń i rezerwuuar informacji, próbuję dotrzeć do istoty organicznej materii i jej fizycznej egzystencji.” i dalej: „Zastanawiam się nad anatomiczną, strukturalną konstrukcją ciała oraz nad punktami styku między świadomą i nieświadomą częścią naszej egzystencji. Oddychanie na przykład, jest procesem automatycznym, niezależnym od naszej woli. Ruch ręką natomiast jest efektem naszej świadomej decyzji.”

Nie do końca rozumiem, co autorka ma na myśli, kiedy mówi o przestrzeni żywej, choć moim zdaniem właśnie ten trop w pracy autorki, zarówno w pracy praktycznej, jak i teoretycznej jest najbardziej interesujący i godny uwagi. O ile mam zastrzeżenia co do precyzji języka, o tyle nie mam wątpliwości, że w tym obszarze autorka ma kilka istotnych rzeczy do powiedzenia, nawet jeśli ma problem z ich sformułowaniem. Zarówno bowiem koncept żywej przestrzeni, jak i przeświadczenie, że fizyczna egzystencja materii, jej istota, ma naturę organiczną, to nie jest to bynajmniej oczywiste i stanowi czy też - mogłoby stanowić - doskonały punkt wyjścia do scenicznego namysłu. Kategoria żywej przestrzeni może być twórczo przeciwstawiona wykładni przestrzeni na gruncie fizyki, skoro naturalnie wykładnia fizyczna nie jest ani jedyną, ani uprzywilejowaną. Mówiąc inaczej, stajemy wobec

pewnego poróżnienia pomiędzy tym, co zmysłowe, a tym co materialne. To wydaje mi się osią rzeczywistych zainteresowań autorki, jak i również osią, wokół której krąży temat przedstawionego spektaklu.

Zupełnie niepotrzebnie moim zdaniem cały temat grzęźnie w dość dla odmiany oczywistych sądach, dotyczących tematu woli, świadomości i nieświadomości. Zresztą cały czas pozostajemy w obrębie tego tematu na poziomie bardzo ogólnym i w sposób nieraz oczywisty błędnym. Przyjrzyjmy się chociażby przykładowi, którym autorka nas zaskakuje zaraz na pierwszej stronie i który jak rozumiem, ma pełnić rolę przykładu emblematycznego. Chodzi o proces oddychania. Oczywiście, że oddychamy bez względu na to, czy o tym wiemy czy nie. Jednak skoro możemy o tym wiedzieć, to oddychanie może stać się częścią naszej świadomości i do pewnego stopnia może być poddane świadomej kontroli, nawet w znaczeniu negatywnym, to znaczy możemy np. przestać oddychać.

Zwróćmy uwagę, że są procesy, których możemy być świadomi, ale podlegają one naszej kontroli w znikomym stopniu, jak na przykład bicie serca. Są też takie, których świadomi nie jesteśmy, przynajmniej bezpośrednio nie jesteśmy świadomi, bo możemy je sobie uświadomić za pomocą różnych wynalazków technicznych; rzecz jasna należałoby się zastanowić, na ile taka świadomość zapożyczona jest faktycznie świadomością.

Mnożę przykłady, żeby unaocznić autorce, że temat woli i świadomości ma do zaoferowania znacznie więcej. Ton wieszczy, w który autorka wpada, rozwodząc się nad swoim odkryciem, że człowiek podczas ruchu jednak się męczy i czasem oddycha szybciej aniżeli by chciał, jest w moim poczuciu zupełnie nieuzasadniony. Ginie w nim to, co istotnie w spektaklu warto uwagi. Osobiście poczułem rozczerwanie, tak jakby cała mnogość wyobrażeń, która pojawiała mi się podczas podążania za spektaklem, cała przyświecająca spektaklowi tajemniczość, zostały tym jednym gestem unieważnione. Pojawia się pytanie, że skoro tylko o to chodziło, po cóż były te wszystkie działania; wystarczyło przecież wykonać kilka wyczerpujących ćwiczeń i efekt prowadziłby do podobnych konkluzji.

Mglistość tematu nie jest tylko problemem ewentualnej werbalizacji, ale jest widoczna na scenie. Widz może mieć poczucie, że oto obcuje z tematem, który jeszcze nie zdążył się dobrze sformułować w myśli twórcy, bądź nawet z brakiem tematu.

Kolejny istotny moim zdaniem problem ze spektaklem wynika z faktu, że często młodzi twórcy chcą w jednym swoim dziele powiedzieć wszystko naraz. Mówiąc inaczej, pojawia się problem z selekcją. To też objawia się moim zdaniem w wielości użytych środków; autorka chciała najwyraźniej skorzystać z wszystkich dostępnych. Działanie intermedialne otwiera duże bogactwo możliwości, ale jednocześnie jest działaniem wielce niebezpiecznym. O tym często zapominamy, zbyt może zapatrzeni we wszechobecne

aktualnie zachwyty nad nową, multi- czy inter-medialną sztuką. Bardzo łatwo w ramach takich działań popaść z jednej strony w przesadę, z drugiej zaś w ucieczkę, zarówno przed ewentualną krytyką, jak i też przed pojawiającymi się scenicznym problemami. Oczywiście, często łatwiej jest coś powiedzieć aniżeli zatańczyć. Łatwiej jest „załatwić” jakiś temat projekcją multimedialną, ale przecież dążeniem twórcy powinno być, w głębokim moim przekonaniu, kierowanie się tym, co lepsze dla dzieła, nie zaś tym, co łatwiejsze. Próba scedowania wszystkiego na szeroką kategorię performansu może budzić obawy, czy nie mamy do czynienia z łatwym pretekstem ucieczki od reguł. Reguł działania, ale i reguł oceny, jako że mamy do czynienia z procesem oceny. Bez względu na to, jak bardzo krytykowalibyśmy podziały w obrębie szeroko rozumianej sztuki, oferują nam one jednak pewne kryteria i bazę do oceny. Jest to z pewnością kłopotliwe, dyskusyjne, a czasem arbitralne, jednakże w procesie oceny musimy kierować się regułami czy też kryteriami, w obrębie których chociażby można nam przypisać określoną kompetencję. Nie możemy zapominać, że jesteśmy właśnie w trakcie pewnego procesu kompetencyjnego, który ma rozstrzygnąć, czy kompetencje autorki, którymi się z nami dzieli, są wystarczające do tego, żeby przyznać jej tytuł doktora. Zalecałbym, aby podczas swoich dalszych działań artystycznych autorka również szukała wsparcia w klasycznych, akademickich podziałach. Nie dlatego, żeby miała zostać teraz dla odmiany zostać przedstawicielem myślenia akademickiego, ale może to się stać dla niej pożytecznym kontrapunktem, pozwalającym dostrzec na przykład kłopotliwe momenty metodologiczne.

Cieńko znaleźć, zarówno w wypowiedzi pisemnej autorki, jak i samym spektaklu rację przemawiającą za pojawieniem się tekstu. Temat zwykle pojawia się na początku procesu twórczego. Oczywiście, często podlega on zmianom, również radykalnym; często na początku jest źle sformułowany, ale wytycza jednocześnie drogę. Tego początku mam wrażenie autorce zabrakło i ten brak skutkował później pewnym zagubieniem, z którego zresztą sama autorka w kilku miejscach opisanego procesu twórczego zdaje sobie sprawę.

Na stronie 10 autorka daje nam taką oto odpowiedź: „Celem projektu *Body Bank* jest otwarcie widza na inny rodzaj odbioru ciała wykonawcy, jego subiektywność fizjologii i ruchu.” Jak rozumiem, mamy do czynienia z jedną z licznych w obrębie pracy prób werbalizacji. Co takiego w ciele, które raczej się skrywa aniżeli przedstawia, jest w istocie interesującego. Jakie doświadczenie ciała może nas uczynić mądrzejszymi? Słowem, co jest takiego, czego jeszcze nie wiemy, a możemy, może nie tyle się dowiedzieć, ale jakoś dotknąć czy nawet przeczuć za sprawą scenicznego wydarzenia. Autorka nam sprawy nie ułatwia, często ubierając swoje raczej nieśmiałe przecież sugestie, pytania bardziej, aniżeli odpowiedzi w formę gnomiczną. „Tak jest i ja wam to pokażę, czy może bardziej - ja wam pokazałam”. Czy naprawdę możemy uznać to za aż tak odkrywcze i nowatorskie? Zdarza się, że

zapominamy czasem, że za postacią pojawiającą się na scenie istnieje cały czas żywy człowiek, ale nie możemy chyba mówić, że jest to nieuświadomione powszechnie i że odkryje to dla nas autorka.

Pośród tych wszystkich wątpliwości, bez wątpienia jednak czytelnik pracy doktorskiej Pani Lidii Bargieł cały czas ma poczucie, że jesteśmy oto uczestnikami pewnej bardzo osobistej wyprawy. Osobistej i uczciwej, mimo tych wszystkich dróg błędnych, którymi nas autorka prowadzi. Jasnym jest, że zależy jej na tym, aby zdać rzetelnie sprawę ze swojej pracy, podzielić się nie tylko tymi triumfalnymi momentami (choć ton triumfalistyczny pojawia się zdecydowanie zbyt często), ale też tymi mniej triumfalnymi. Oczywiście, że autorka ma pewną tendencję do stawiania tez apodyktycznych, słowem często jest swoimi wnioskami zachwycona i ten zachwyt sprawia, że nie dostrzega w nich cieni, ale przecież taka jest kolej wiedzy. Dlatego właśnie, że dotykamy czegoś istotnego, ciężko nam się o tym mówi. Wątpliwości, nawet wątpliwości duże, dowodzą w końcu tego, że to, co wątpliwości budzi, istnieje.

Rzadko jest tak, że recenzent staje wobec dzieła doskonałego. Częściej ma do czynienia z tworem, który posiada pewne, czasem istotne ułomności, ale zazwyczaj przecież jest wynikiem potężnego wysiłku i wielkiej troski. Recenzent jest przede wszystkim okiem i słowem życzliwym. Jeżeli recenzent korzysta czasem z ostrych formuł językowych, kieruje się przede wszystkim dobrem dzieła. Życzliwy głos rozpoznajemy po tym, że wskazuje nam błędy, nie zaś po tym, że nasze błędy zbywa milczeniem. A więc wszystkie uwagi, które w recenzji się pojawiają, należy odczytywać jako przejaw tej troski właśnie.

Teoretyczna część pracy dotyczy części praktycznej i jest próbą pewnej autorefleksji, dokonaną przez autorkę. Mam oczywiście świadomość, że artysta ma przede wszystkim tworzyć dzieła artystyczne. Tekst powinien służyć temu i taką pełnić przede wszystkim funkcję, że wskazuje metodę pracy i broni jako pracy świadomej. Pełni zatem rolę swoistego dowodu, że to, co powstało nie jest efektem przypadku, ale sztuki, a więc pewnej umiejętności. Autorka pisze na stronie 1: „W niniejszej rozprawie [...] pragnę wyjaśnić, w jaki sposób abstrakcyjny, niewerbalny komunikat w teatrze może być zrozumiany przez widza i wywołać emocjonalną reakcję. W tym celu będę rozważać nie tylko konstrukcyjne aspekty dzieła sztuki, lecz również jego filozoficzny wymiar.”. Czy autorka uważa, że komunikat niewerbalny jest zarazem abstrakcyjny? Czy może uważa, że abstrakcyjny jest z konieczności niewerbalny? Obydwie tezy są błędne, dobrze byłoby zatem, szczególnie w obrębie stawiania sobie celów, zastanowić się nad relacją, która to, co abstrakcyjne i to, co niewerbalne łączy bądź dzieli. Dalej, czy spektakl jako swoisty komunikat musi być rozumiany; rozumienie jest specyficznym sposobem przyswojenia i bynajmniej nie jedynym. Kłopot w tym wypadku

polega na tym, że rozumienie w obrębie odbioru sztuki jest sposobem raczej zarezerwowanym jest dla wąskiego grona, zazwyczaj tych, którzy znają się na rzeczy. Kłopot tym większy, że autorka najwyraźniej od zrozumienia właśnie uzależnia reakcję emocjonalną, która jak rozumiem ma świadczyć o tym, że dzieło sztuki zostało właściwie podjęte. Rozum z emocjonalną reakcją raczej jednak się wadzi. Zarówno termin „emocjonalny”, jak i termin „reakcja”, zakładające jednak raczej pewną bierność, budzić mogą w zestawieniu z rozumem jednak pewien opór.

Dalej, nie za bardzo wiadomo, co autorka ma na myśli, pisząc o konstrukcyjnych aspektach dzieła sztuki, szczególnie wtedy, kiedy wobec tych konstrukcyjnych aspektów oznacza jako odrębny „filozoficzny” jak sama określa wymiar dzieła. Jak rozumiem wedle autorki filozofia nie zajmuje się aspektami konstrukcyjnymi dzieła sztuki. To jest mocne twierdzenie i gdybyśmy mu dali wiarę, musielibyśmy usunąć z historii filozofii spora ilość dzieł absolutnie pierwszoplanowych, chociażby *Państwo* Platona czy *Poetykę* Arystotelesa. Czymże jest zatem filozoficzny wymiar dzieła? Rzecz jasna, słowo filozofia ma swoje ścisłe znaczenie, ale ma też niestety szereg znaczeń nieścisłych i powiedziałbym nawet złośliwych, byłoby zatem ze wszech miar pożyteczne, gdyby autorka to znaczenie uściśliła. Tak wygląda pierwszy akapit i w gruncie rzeczy taką właśnie, meandryczną, momentami impresyjną ścieżką wiedzie nas autorka, korzystając z zasobności polszczyzny dość lekko, przeplatając znaczenia ścisłe z nieścisłymi, co rzecz jasna może czynić lekturę przyjemną, ale utrudnia jej należyte, na gruncie pisania recenzji podjęcie.

„Spektakl – pisze autorka na stronie 2 - nie posiada linearnej dramaturgii.” Ta nielinearność, jest wedle wskazówek autorki wynikiem formalnych zapożyczeń z obszaru sztuk plastycznych. Sztuki plastyczne, twierdzi autorka, nie tyle opowiadają historię od początku do końca, ile przedstawiają pewien obraz, w którym elementy tworzą raczej plamę, konglomerat, źródło do samodzielnego wyciągania wątków i narracji. (s. 4 „konstruując choreografię do *Body Bank*, inspirowałam się bardziej regułami przypisywanymi sztukom wizualnym niż inscenizacji dramatu.”) Po pierwsze, nie koniecznie. Obrazy, rzeźby, nie mówiąc już o obiektach sztuki współczesnej, często posiadają jak najbardziej klasyczną, linearną dramaturgię. Obraz można oglądać i pewne momenty ujawniają się w jego obrębie dopiero z czasem. Dalej, spektakl *Body Bank* Pani Liwii Bargiel moim zdaniem posiada dramaturgię linearną a nawet powiedziałbym, że momentami jej linearność jest irytująca. Autorka porusza się po scenie tworząc dość przewidywalny zestaw wydarzeń, szczególnie to dotyczy przemieszczania się po scenie (choćby przestrzałowe światło na początku spektaklu dość ewidentnie sugeruje, że będziemy mieli do czynienia z przemieszczeniem się wzdłuż tego światła). Od samego początku na scenie znajduje się mikrofon, który jasno wskazuje, że autorka w pewnym momencie zacznie z mikrofonu korzystać. Robi to zresztą

w najgorszym możliwym momencie, to znaczy na końcu, sprawiając, że wypowiedziany przez nią tekst zyskuje rangę podsumowania a może nawet autointerpretacji. Rozważyłbym podczas następnych pokazów, mam nadzieję, że autorka swojego spektaklu po obronie doktorskiej nie zarzuci, usunięcie mikrofonu i usunięcie tekstu, a jeśli już przywiązanie autorki to tych elementów byłoby tak wielkie, że na taki zabieg nie będzie miejsca, zalecałbym rozważyć, czy tekst, po pierwsze nie powinien był się znaleźć w innym miejscu: w trakcie, albo w ogóle na początku. Wtedy ruch miałby przewagę nad słowem, a tak cała pochwała komunikacji niewerbalnej wygląda niewiarygodnie, skoro i tak na końcu znajdują się słowa. To, co niewerbalne w scenie finalnej i tak musi się poddać temu co werbalne, a zatem jesteśmy w obrębie bardzo klasycznego czy klasycystycznego właściwie paradygmatu, w którym to, co jasne i wyraźne, można wypowiedzieć, a to, co niewypowiadalne, pozostaje czymś niewyraźnym, niejasnym i zazwyczaj niedopracowanym.

Praca pisemna składa się z wprowadzenia, pięciu rozdziałów i zakończenia. Dodatkowo mamy wyszczególnioną bibliografię i spis ilustracji. Główną część tekstu stanowią dwa w założeniu komplementarne rozdziały – rozdział trzeci, w którym autorka opisuje swoje doświadczenia z pracy nad przedstawieniem i wskazuje metody, którymi posługiwała się podczas pracy nad budowaniem postaci; oraz rozdział czwarty, w którym spektakl *Body Bank* zostaje poddany poniekąd zewnętrznej analizie. Samo założenie formalne jest ze wszech miar zacne, dzięki niemu bowiem zyskujemy zarówno wgląd synchroniczny, jak i diachroniczny. Zdecydowanie lepiej autorka radzi sobie w rozdziale trzecim, kiedy przedstawia nam krok po kroku sprawozdanie ze swojej pracy. Co do analizy przeprowadzonej w rozdziale czwartym, to mam świadomość, jak niełatwo jest stanąć na zewnątrz swojego własnego dzieła, szczególnie wtedy, kiedy się w nim samemu występuje. Ciężko jest odróżnić to, co się widzi samemu od tego, co widza inni. Pewne rzeczy dla nas są jasne, ale nie koniecznie będą jasne dla widzów. Łatwość, z jaką autorka wskazuje w swoim przedstawieniu rozmaite obrazy jest uderzająca i radziłbym, w przyszłości, zachować tutaj jednak pewną powściągliwość. Na przykład, na stronie 40 czytamy: „Nieporadne, nieregularne ruchy, mogą przywodzić na myśl pierwsze kroki nowonarodzonych organizmów, np. piskląt.”. Podobnie, strona 37: „Duże zbliżenie i skrót perspektywiczny zmieniły fragment mojego ciała w imitację ciała niebieskiego. Kolejne pojawiające się kształty przypominają ruch meteorytów i satelitów.” Strona 36: „Moja biała ortalionowa kurtka jest niczym fragment skafandra astronauty lub kombinezonu laboratoryjnego.” Na tej samej stronie: „Ascetyczna forma wizualna *Body Bank* ma przywodzić na myśl skojarzenia laboratoryjne”. To ostatnie wyobrażenie szczególnie budzi wątpliwość w kontekście tego, co autorka pisze na s. 16: „Warstwa plastyczna dzieła jest dla mnie zawsze bardzo ważna, jednakże z powodów tak

prozaicznych, jak budżet produkcyjny, nie mogłam sobie pozwolić na zbyt dalekosiężne projektowanie kostiumów czy scenografii.” Na ile zatem te wyobrażenia są efektem działań intencjonalnych, a na ile są po prostu efektem okoliczności zewnętrznych, niezależnych od zamierzeń autorki?

Oczywiście, moglibyśmy ubolewanie nad niewystarczającym budżetem wpisać w warstwę inicjalną procesu, a ascetyczność wyrazu odczytać w ramach wyrażanego niejednokrotnie samozachwyty autorki, która nie tylko poradziła sobie z niewystarczającym budżetem, ale jeszcze uczyniła z tego atut. Zdaje się, że jednak nie tędy droga. Wszystkie opisane skojarzenia można oczywiście uznać za bardzo interesujące, co więcej, mogą one grać pewną rolę w procesie twórczym, można jednak czasem odnieść wrażenie, że wyrazistość tych wyobrażeń jest dla autorki nazbyt oczywista, a nawet, że autorka w wyrazistości tychże skojarzeń dostrzega sedno swojego spektaklu. Widać to choćby wtedy, kiedy poczytuje za swój sukces pojawianie się tych samych czy podobnych wyobrażeń wśród widzów. Po pierwsze, bliskość wyobrażeń, a tym bardziej identyczność mogą być również oznaką słabości spektaklu. Po drugie, nie w tym przecież celu robimy spektakle, żeby szyfrować jakieś komunikaty, które można by podać w wersji niezaszyfrowanej, ale robimy moim zdaniem spektakle po to, żeby powiedzieć coś, czego inaczej się powiedzieć nie da.

Zaznaczone wyżej problemy są ściśle związane z tematem przeprowadzonej wśród widzów ankiety. Oczywiście chwali się to, że autorka do wyników ankiet podchodzi z jednej strony z należytą uwagą, a z drugiej jednak z pewnym dystansem. Te dwie, niezbędne w takiej sytuacji metody podejścia bardzo trudno ze sobą pogodzić i wielki się autorce należy podziw, że jej się pogodzić udało. Musimy jednak pamiętać, że ankieta jest narzędziem bardzo chybottliwym i dobrze by było, gdyby kiedyś jeszcze autorka chciała z tych metod badania korzystać, ażeby przyjrzała się pewnym istotnym w takich sytuacjach okolicznościom. Mam na myśli choćby takie kwestię, jak związek wyników ankiet z pytaniem, kim byli ludzie na widowni, czy znali spektakl wcześniej, czy mieli możliwość komunikowania się ze sobą podczas wypełniania, co z kolei prowadzi do pytania, na ile ankieta była anonimowa. Doskonale rozumiem, że przeprowadzenie ankiet zgodnie z wszystkimi wymogami metodologicznymi wymagałoby, by autorka zagrała spektakl dwadzieścia razy, musiałaby zadbać o odpowiedni dobór widzów, zorganizować grupy kontrolne itd. Biorąc to wszystko pod uwagę, tym bardziej należy być nadzwyczaj ostrożnym w formułowaniu wniosków oraz dobrze by było, by autorka zdawała sobie sprawę z tego, że mamy do czynienia jednak z narzędziem pomocniczym, a nie ostatecznym.

Co ważne, dostrzegam również, że autorka pewnych kwestii nie jest pewna oraz, że były takie momenty, w których reakcja widzów niezgodna była z jej oczekiwaniami (strona 58 „To co mnie zaskoczyło, to brak odczytania poczucia humoru płynącego z tej sceny.”)

Bardzo cenny jest fakt, że przyczyn tego rozdźwięku szuka ona nie po stronie widzów, ale w słabości własnych rozwiązań. Autorka posiada zatem w swojej pracy zmysł samokrytyczny i nie tylko się nań godzi, ale go ceni. Umiejętność słuchania jest bodajże najważniejszą umiejętnością artysty.

Kwestie techniczne pracy pisemnej. Niewątpliwie mnogość zainteresowań autorki musi budzić uznanie, trudno się jednak nie oprzeć wrażeniu, że wiele z tych zainteresowań, które pojawiają się pod ogólnym hasłem inspiracji, nie wpływa na kształt i przebieg spektaklu. To trochę analogiczny proces do tego, jak w przypadku, gdy pozycje podawane w bibliografii nie są cytowane w tekście. Zdarza się tak szczególnie wtedy, kiedy zależność jest tak ewidentna, że ciężko nam wyróżnić w przypisie konkretne miejsce o tej zależności świadczące. To prawda, że widzę w tym przede wszystkim przejaw uczciwości, nie zmienia to jednak faktu, że brakuje mi wskazanych momentów przejścia. Mówiąc inaczej, nie wszystkie inspiracje są widoczne na scenie.

Sama bibliografia jest wystarczająca, kłopot jednak budzi właśnie jej wykorzystanie. Większość pozycji obecnych w bibliografii nie pojawia się w przypisach. W przypisach bardzo często autorka nie wskazuje strony; w kilku miejscach (s. 36) w ogóle nie mamy przypisu, mimo tego, że w tekście znajduje się tekst ujęty w cudzysłów. O ile cały tekst, mimo ewidentnych miejscami potknięć stylistycznych (np. strona 27: „Rosalind Crisp ma szereg strategii uważności, np. śledzenie, z uwagą, ruchu określonej części ciała lub powierzchni, aż do zauważania następnej.”) jest przygotowany starannie, to w kwestii przypisów autorka się pogubiła. Cytaty czasem nie łączą się z tekstem, tworzą oderwane od całości części. W takiej sytuacji warto z cytatu uczynić samodzielny akapit i dobrze jest graficznie go oddzielić. Nie ma wtedy wątpliwości, że ma on status wyjątkowy i często decyduje to w dużej mierze o spójności całego tekstu.

Na koniec chciałbym zwrócić uwagę na pewne szczegóły o mniejszym znaczeniu:

- strona 3:

„Człowiek oglądający spektakl odbiera go całościowo. Nie analizuje oddzielnie każdego z elementów inscenizacji.” Mam mimo wszystko nadzieję, że analizując oddzielnie każdy z elementów inscenizacji, pozostawałem jednak człowiekiem.

- ta sama strona:

„W dzisiejszych czasach, gdzie dominuje wszechobecna komunikacja wirtualna i wizualna, ludzie coraz lepiej odczytują „język ciała”, „język dźwięku”, oraz „język obrazu.” Nie wiem jakimi drogami szła autorka formułując takie diagnozy współczesności, ale nie były to na pewno drogi związane z wiedzą. Znane mi diagnozy współczesności raczej wskazują na mechanizmy odwrotne, to znaczy, że wirtualność usuwa z pola naszego

doświadczenia ciała przede wszystkim. Nie wiem zatem, jak mielibyśmy ciało lepiej odczytywać, skoro się od niego, właśnie za sprawą wirtualności, oddzielamy. Być może autorka chce zwrócić uwagę na to, że wypieramy w naszych kontaktach słowa na rzecz dość ograniczonego zazwyczaj języka obrazkowego. Facebook dla przykładu, z binarnego „lubie/nie lubie”, przeszedł na formułę składająca się bodajże z pięciu oznaczeń, ale i tak, wobec języka, którego używaliśmy dotychczas w ogóle trudno mówić o jakiegokolwiek proporcji. Osobiście zatem szukałbym tutaj tonów apokaliptycznych, a nie źródeł wyższego doświadczenia.

- strona 17:

„Ważnym założeniem było utrzymanie ekspozycji ciała w formie bezosobowej. W tym celu regułą poruszania się było ukrywanie twarzy przed publicznością”. Chciałbym zwrócić uwagę na to, że zasłonięcie twarzy może być jedynie elementem pomocniczym. Rozpoznajemy ludzi nie tylko po twarzy i sprowadzenie tego, co rozpoznawalne, do twarzy właśnie może być kłopotliwe, również w kontekście, któremu się autorka przygląda szczególnie uważnie, to znaczy w kontekście tego, co niewerbalne.

- strona 18:

Nie wiem co autorka rozumie pisząc o kategorii, którą nazywa „nową choreografią”. Jak rozumiem, jest to jakiś specjalistyczny termin, z którym autorka się zresztą mocno identyfikuje. Tym bardziej zatem domaga się on zdefiniowania i wyjaśnienia.

Konkluzja

Praca doktorska mgr Liwii Bargiel potwierdza wiedzę teoretyczną w dyscyplinie artystycznej teatr. Spektakl *Body Bank* nie wnosi nowatorskich narzędzi inscenizacyjnych, natomiast jest dziełem autorskim i stanowi swój wkład w rozwój sztuki. W swojej pracy doktorskiej autorka rozwiązała założone zagadnienie artystyczne.

Niniejszym działając zgodnie z wymaganiami art. 13 ust. 1 ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. z 2014 roku poz.1852 oraz z 2015, poz. 249 i 1767.), stawiam wniosek o przyjęcie pracy Pani mgr Liwii Bargiel w dziedzinie sztuk teatralnych.

