

Dr hab. Agata Chałupnik, prof. UW
Instytut Kultury Polskiej
Uniwersytet Warszawski

RECENZJA ROZPRAWY DOKTORSKIEJ MGR PAWŁA SKALSKIEGO

Rozprawa Pawła Skalskiego, zatytułowana *By zatańczyły słowa. Funkcja retoryczna w procesie tworzenia dzieła choreograficznego na przykładzie spektaklu tanecznego Lithos w choreografii Jacka Owczarka*, napisana pod kierunkiem prof. Wojciecha Klimczyka z Uniwersytetu Jagiellońskiego, jest projektem bardzo ambitnym i od razu powiem – udanym. Na dwustu stronach gęstego tekstu Autor rozwija koncepcję zastosowania narzędzi krytyki retorycznej do analizy i interpretacji dzieła choreograficznego i aplikuje te narzędzia do spektaklu Jacka Owczarka, przy narodzinach którego asystował. Na tekst składa się pięć rozdziałów (1. *W stronę teorii dzieła choreograficznego*, 2. *Retoryczność dzieła choreograficznego*, 3. *„Żeby być nieprzygotowanym”*. *Choreograf i improwizacja*, 4. *Proces twórczy*, 5. *Proces na scenie*) oraz *Wstęp*, *Zakończenie* i obszerna *Bibliografia*. Do pracy dołączona jest płyta z rejestracją analizowanego spektaklu.

Autor miał okazję uczestniczyć w procesie przygotowania spektaklu, jak sam pisze – prowadząc obserwację uczestniczącą w zajęciach Jacka Owczarka w Instytucie Choreografii, a potem w procesie prób, obserwację wzbogacając rozmowami tak z choreografem, jak z tancerzami i tancerkami, co pozwoliło mu – jak sądzi – zrekonstruować metodę twórczą Owczarka. To też wzmacnia decyzję, żeby teoretyczną płaszczyzną uczynić retorykę i rozwijaną przez wielu dwudziestowiecznych badaczy krytykę retoryczną – bo jak twierdzi – narzędzia retoryczne są bliskie także bohaterowi rozprawy.

W pierwszym rozdziale pracy, zatytułowanym *W stronę teorii dzieła choreograficznego*, Paweł Skalski prezentuje różne teoretyczne perspektywy spojrzenia na spektakl taneczny. Próbuje zatem odnieść pojęcie dzieła choreograficznego do teatru tańca, odwołując się do perspektywy antropologii tańca Annie Peterson Royce i antropologii teatru Eugenia Barby z jednej strony, a także do dwudziestowiecznych praktyk artystycznych, analizowanych i interpretowanych przez

Joannę Szymajdę, Wojciecha Klimczyka, Annę Królicę i Hannę Raszewską-Kursę z drugiej strony. W tym ujęciu dzieło choreograficzne jest wielowarstwowym, złożonym komunikatem, w którym podstawowym nośnikiem znaczeń jest ludzkie ciało, nawiązujące relacje z innymi ciałami i za pomocą efektów kinestetycznych oddziałujące na widownię. Autor prezentuje także spojrzenie na spektakl teatru tańca jako na tekst kultury, uruchamiając perspektywę semiotyczną. Uzupełnia dotychczasowe ujęcia o perspektywę dramaturgii tańca i improwizacji. „W kontekście całości dotychczasowych rozważań – pisze – postrzegam dzieło choreograficzne jako heterogeniczny tekst kultury, który stworzony został intencjonalnie w procesie choreografowania oraz uporządkowany/zorganizowany dramaturgicznie. [...] Proces choreograficzny prowadzony jest pod kierunkiem konkretnego choreografa/choreografki wedle określonej metody oraz w oparciu o wypracowany materiał ruchowy, realizowany na scenie przez osoby tańczące – osoba tańcząca może być oczywiście jedna, zaś w roli wykonawcy może występować sam twórca. Jednocześnie dzieło choreograficzne postrzegam jako rodzaj retorycznego komunikatu, który wyrażony w formie artystycznej zawiera w sobie celową funkcję perswazyjną, a zatem tworzony jest z myślą o wywołaniu u odbiorcy określonego efektu” (s. 29).

W drugim, dość obszernym rozdziale, zatytułowanym *Retoryczność dzieła choreograficznego* Autor wypracowuje sobie teoretyczne narzędzia, jakich będzie używał w analizie spektaklu Owczarka. Obszernie omawia narzędzia krytyki retorycznej, która – jak pisze – umożliwia analizę „rozmaitych niewerbalnych komunikatów i tekstów kultury z perspektywy retorycznej” (s. 8). Szczegółowo przedstawia historię tej perspektywy badawczej i jej poszczególnych ujęć, omawia klasyków i przygląda się poszczególnym kategoriom retorycznym (*pathos*, perswazja), a także związkom retoryki muzycznej i tanecznej. Wszystko to służy mu do zdefiniowania pojęcia „retoryki tanecznej”, która ma być „sztuką używania języka – w naszym przypadku języka ruchu i tańca – w celach perswazji emocjonalnej, związanej z ewokowaniem zamierzonych emocji u odbiorcy dzieła choreograficznego. Jest równocześnie zbiorem ogółu środków, które mogą być wykorzystane przez twórcę-choreografa i które mogą posłużyć wyznaczonemu celowi, a które tożsame są z proponowaną kategorią, nazwaną ποιητική χόρευσις – *poietike choreusis*”. „Przez *poietike choreusis* – pisze dalej Skalski – rozumiem również zarysowaną metodę badawczą, która w zamierzeniu ma ułatwić heurystyczną analizę i opis procesu twórczego, związanego z powstawaniem dzieła choreograficznego. Szczególnie ważny wydaje mi się intencjonalny charakter perswazji oraz to, że dzieło choreograficzne jest nim dzięki temu, iż spełnia głównie estetyczne funkcje” (s. 93).

Trzeci rozdział, zatytułowany *Żeby być nieprzygotowanym. Choreograf i improwizacja*, poświęcony jest prezentacji sylwetki twórczej Jacka Owczarka. Autor podkreśla jak ważne dla rozwoju metod pracy choreografa było zetknięcie się z kontakt improwizacją oraz inspiracje płynące z psychologii zorientowanej na proces Arnolda Mindella. Jak pisze Skalski – w trakcie pracy z założonym przez siebie Teatrem Tańca Pracownia Fizyczna w Łodzi, kluczowej według niego dla krystalizacji metody twórczej artysty – Owczarek „przez pięć lat rozwijał swoją metodę pracy nad improwizacją sceniczną, badając przede wszystkim zależności między kanałami zmysłowymi i ich wpływ na ruch. Do swojej metody choreograf włączył całe doświadczenie płynące z praktykowania i uczenia kontakt improwizacji i tę część pracy z procesem, która dotyczy roli zmysłów, określania i rozwijania indywidualnego ruchu osoby tańczącej oraz budowania postaci scenicznej w oparciu o jakości ruchowe. Tego rodzaju podejście łączy relacyjność kontakt improwizacji, już nie tylko w bezpośrednim kontakcie fizycznym, pracę z przestrzenią, realizację tematów w improwizacji oraz możliwość budowania narracji spektaklu poprzez ruch, interakcje i relacje osób tańczących” (s. 98). Te doświadczenia choreografa odcisną się zarówno na sposobie powstawania *Lithos*, jak na jego ostatecznym estetycznym kształcie.

Czwarty rozdział, zatytułowany *Proces twórczy*, rozwijając wątki z poprzedniej części, w bardzo ciekawy sposób poddaje szczegółowej analizie metodę pracy choreograficznej Owczarka na przykładzie pracy nad wybranym spektaklem. Kluczowe w tej pracy – jak już zostało powiedziane – są improwizacja i praca ze „śniącym ciałem” Mindella. W tym punkcie Skalski zwraca uwagę na pojęcie „amplifikacji”. „Pojęcie to i mechanizm działania zjawiska – pisze – sformułowane zostały jeszcze przez Carla Gustava Junga. W tym kontekście oznacza ono intensywne wzmocnienie sygnału w celu doprowadzenia go do świadomości po to, aby mógł się rozwinąć w cały proces, którego sygnał ów jest fragmentem czy symptomem” (s. 114). „Podobny mechanizm” – uważa Autor – stanowi zasadę jednego z najważniejszych narzędzi choreograficznych Owczarka, a zarazem retorycznych środków wyrazu w obszarze *poietike choreusis*. Amplifikacja, łac. *amplificatio*, gr. αὐξησις w teorii retoryki dotyczy wzmacniania emocji i uczuć w procesie perswazji. Samo słowo oznacza zarówno «powiększanie», jak i «rozszerzanie», «wzbogacanie», a nawet «uszlachetnianie» (s. 115). (W swoich dalszych wywodach Skalski w ciekawy sposób pokazuje jak amplifikację stosują poszczególni tancerze i tancerki kreując swoje sceniczne postacie, a także jak z tego narzędzia korzysta choreograf w konstruowaniu całości spektaklu) Z kolei w pracy nad improwizacją sceniczną – pisze Doktorant – bohater jego pracy od blisko trzech dekad bada „zależności i wpływy kanałów zmysłowych (słuch, wzrok, dotyk, głos) na ruch. Do swojej metody włącza doświadczenie płynące z praktykowania i uczenia kontakt improwizacji i tę część

pracy z procesem, która dotyczy roli zmysłów, określania i rozwijania indywidualnego ruchu osoby tańczącej oraz budowania postaci scenicznej w oparciu o jakości ruchowe. Tego rodzaju podejście łączy relacyjność kontakt improwizacji – przy czym nie tylko w bezpośrednim kontakcie fizycznym – pracę z przestrzenią, realizację tematów w improwizacji oraz możliwość budowania narracji spektaklu poprzez ruch, interakcje i relacje postaci. Postać sceniczna jest ucieleśniana poprzez precyzyjne określenie jakości jej ruchu, w obrębie której osoba tańcząca improwizuje. Określając cechy ruchu, twórca stara się wypracować opis, skład i proporcje jakości właściwe dla danej postaci na poziomie fizycznym, wyobrażeniowym, zmysłowym i emocjonalnym. Realizując te wytyczne, osoba tańcząca kreuje postać sceniczną, która ma swoją konsekwentną ruchową tożsamość” (s. 118). Opierając się na owych dwóch filarach, Owczarek – zdaniem Skalskiego – wychodząc od ruchu i nie bojąc się stanu niewiedzy, od którego rozpoczyna pracę nad spektaklem, konstruuje swoją choreograficzną skrzynkę z narzędziami. Te podstawowe, zaczerpnięte z retoryki narzędzia, po które sięga to gradacja, wariant, przeciwieństwo i abstrakcja. Procesowi konstruowania choreografii z owych cegiełek, Autor przygląda się w obszernym kolejnym rozdziale, zatytułowanym *Proces na scenie*, w dużym stopniu poświęconym interpretacji przedstawienia.

Zdaniem Pawła Skalskiego kluczem „do znaczenia i struktury, do myśli przewodniej całości dzieła choreograficznego *Lithos* jest fakt, że cały proces, rozgrywający się na scenie przed oczami widowni i rozpisany na sześcioro osób tańczących dotyczy w intencjonalnym zamierzeniu choreografa jednej, wspólnie kreowanej postaci zbiorowej” (s. 163). Spektakl, dla którego kontekstem był *Mit Syzyfa* Alberta Camus’a, opowiada o porażce. „O upadku i o dźwiganiu się z niego. O całkowitym rozpadzie świata i próbie poskładania go na nowo. Jednocześnie jest to również rzecz o przekraczaniu granic i pokonywaniu związanych z nimi trudności” (s. 166). Skalski uważa, że dla choreografa główny sens *Lithos* odnosi się do „uniwersalnej wiary w sens podnoszenia się, ponawiania wysiłków, wielokrotnych powrotów, kolejnych upadków i podnoszenia się znowu. Bez tych trudnych doświadczeń i konsekwencji w wielokrotnym pokonywaniu trudności rozwój i droga naprzód nie są możliwe” (s. 166-167).

W *Zakończeniu* Autor rekapitułuje założenia swojego projektu i metody badawczej. W jego przekonaniu „obecność w przestrzeni sztuki tańca i choreografii perspektywy retorycznej, retoryki jako narzędzia badawczego i podstawy procesu twórczego” stanowi „ciekawą i inspirujący model myślenia o dziele choreograficznym”. I dalej: „Przywołując konkretnego twórcę i jego dzieło artystyczne, starałem się wykazać, w jaki sposób metodologia i aparat pojęciowy wypracowane przez *téchne rhetorike*, szczegółowo przedstawione i omówione w niniejszej rozprawie, mogą stać się nowatorskim sposobem zarówno tworzenia, jak i analizowania dzieł choreograficznych, a tym

samym przyczynić się do rozwoju badań nad tańcem. *Lithos* Jacka Owczarka jest według mnie egzemplifikacją połączenia dwóch odrębnych, ale zespolonych ze sobą form komunikacji: słowa i tańca, dwóch dziedzin sztuki: retoryki i choreografii, co otwiera przestrzeń do włączenia teorii retoryki w obszar choreologii, a tym samym wypracowania alternatywnego aparatu metodologicznego właściwego do badania dzieł tanecznych” (s.194). Podkreśla, że zależało mu „na wyodrębnieniu tych elementów metody Jacka Owczarka, które wskazują na ścisły związek pomiędzy myśleniem retorycznym a choreograficznym oraz tego, w jaki sposób środki retoryczne mogą być wykładnią dla procesu twórczego i retorycznej analizy spektaklu tanecznego” (s. 195).

Jak zaznaczyłam na wstępie, uważam rozprawę Pawła Skalskiego, za udane przedsięwzięcie, które ma szanse wnieść istotny wkład w dziedzinę polskich badań nad tańcem. Praca jest dobrze napisana, i przy całym skomplikowaniu teoretycznej materii, do której się odnosi – dobrze się ją czyta. Niemniej nasunął mi się w lekturze szereg uwag.

Moje pierwsze zastrzeżenie odnosi się do kompozycji pracy. Rozprawa Skalskiego (mimo pewnych wysiłków Autora żeby odnosić się do koncepcji twórczych swojego bohatera już od pierwszych stron) rozpada się na część teoretyczną, w której Autor wypracowuje teoretyczną ramę i metodologię swojej interpretacji oraz część by tak rzec „taneczną”. Skalski taką strukturę wybiera świadomie. „Omówiony powyżej układ poszczególnych rozdziałów proponuję ze względu na zamiar oddzielenia poszczególnych tematów składowych i omówienia ich najpierw oddzielnie” (s. 10) – pisze we *Wstępie*. W moim przekonaniu jednak nie jest to rozwiązanie najszcześniejsze. Zwłaszcza, że praca na dobre otwiera się na taniec dopiero od trzeciego rozdziału, przedstawiającego drogę twórczą Jacka Owczarka (czyli około połowy), a opis i interpretacja spektaklu pojawia się dopiero w piątym, ostatnim rozdziale (s. 163-193). Tym samym w lekturze można odnieść wrażenie, że sama taneczna materia zostaje przyduszona przez (ambitną – podkreślam raz jeszcze) teoretyczną koncepcję Autora. Zastanawiam się czy nie byłoby z korzyścią dla tekstu i jego przyszłych czytelniczek (bo z całą pewnością rozprawa ma potencjał by stać się ważną i ciekawą książką), przesunąć niejako punkt ciężkości tekstu z krytyki retorycznej na taniec i może jednak rozpocząć od spektaklu? Zaprosić niejako czytelniczkę na widownię i pozwolić jej doświadczyć w jakimś stopniu obrazów, afektów czy bodźców intelektualnych, towarzyszących odbiorowi *Lithos*, żeby przekonać ją o użyteczności retorycznych narzędzi, których Autor używa w swojej interpretacji? Jak wszyscy wiemy, ów delikatny balans między teoretycznymi narzędziami, których używamy w interpretacji tekstów kultury, a samymi obiektami naszego zainteresowania badawczego, jest jedną z najtrudniejszych rzeczy w naszej pracy i być może stanowi ostatni etap

przyswajania akademickiego warsztatu (i wielu dojrzałych badaczy i badaczek popełnia podobne błędy: interpretowane przez nich/nie utwory nikną pod zastosowaną do ich interpretacji aparaturą teoretyczną). Tym bardziej jednak zachęcałabym Autora do przyjrzenia się pracy pod tym kątem, przekomponowania jej i rozwinięcia wątków tanecznych, żeby ów balans nieco na rzecz tańca wyrównać. Niech słowa Autora – w zgodzie z tytułem pracy – zatańczą.

Co więcej, Skalski podsumowując swoje wnioski, podkreśla, że „zmiana perspektywy na retoryczną pozwala nie tylko przyrzeć się dogłębnie strukturze i znaczeniu dzieła choreograficznego *Lithos*, ale też w innym świetle spojrzeć na obecność i rolę widowni” (s. 197). Jego zdaniem Owczarek „podobnie jak Kenneth Burke, który udział widowni w procesie odbioru dzieła uznaje za konstytutywny, również uznaje ten aspekt za najistotniejszy. W zgodzie z tym, uczestnictwo w odbiorze spektaklu tanecznego, zaangażowanie we wspólne przeżywanie procesu, który jest udziałem tancerzy, i współtworzenie w ten sposób znaczenia dzieła, uwalnia akt poznawczy, samo stając się procesem”. To niezwykle ważna uwaga, zwłaszcza, że recepcja choreografii i spektakli tanecznych stanowi ważny obszar badań współczesnych studiów nad tańcem (który pojawia się także w nowych publikacjach polskich autorów – na przykład Katarzyny Słobody, Sandry Frydrysiak czy Tomasza Ciesielskiego). Tymczasem jednak autor rozprawy nie dzieli się własnymi emocjami z odbioru spektaklu (jak rozumiem, włączając je w swoją interpretację spektaklu i czyniąc elementem perswazyjnego wymiaru swojego tekstu). Niemniej muszę przyznać, że jako czytelniczka tekstu byłabym ciekawa, jak Autor, korzystając z rozwijanego przez siebie instrumentarium tematyzuje swój odbiór i poddaje go analizie, zwłaszcza, że – przypominam – wielokrotnie zwraca uwagę na to, że widz/ka jest w pewnym sensie współtwórcą/czynią dzieła choreograficznego.

Mam także kilka uwag szczegółowych.

Autor pisze we *Wstępie* o wielu rozmowach, które przeprowadził tak z choreografem, jak tancerkami i tancerzami, biorącymi udział w spektaklu. W tekście wielokrotnie cytuje Jacka Owczarka, cytatów owych wszakże nie opatruje przypisami, co może prowadzić do dezorientacji czytelniczki. Informacja w jakim kontekście pada określona uwaga (wywiad własny, próba, luźna rozmowa w sytuacji towarzyskiej? I w której fazie pracy – na jej początku, w okolicach premiery – czy może już z jakiegoś czasowego dystansu?) może mieć znaczenie, a jej brak wydaje mi się niedopatrzeniem.

Muszę także przyznać, że nie satysfakcjonują mnie rozważania z pierwszego rozdziału dotyczące gatunkowej specyfiki teatru tańca. Autor, idąc za teoretycznymi lekturami, do których się odwołuje (z teatrologicznych źródeł w tym fragmencie to przede wszystkim *Słownik terminów*

teatralnych Patrice'a Pavisa), przeciwstawia sobie „przedstawienie” i „performance”: „Spojrzenie na teatr tańca jako na przedstawienie *par excellence* odwołuje się do idei reprezentacji, odtwarzania czegoś, co już istnieje w inny sposób, zanim zostanie przeniesione na scenę. Re-prezentować oznacza również – uobecniać coś, co istnieje poza samym dziełem. Rodzi to dalsze problemy terminologiczne.

Funkcjonujący często w odniesieniu do wszelkich scenicznych działań tanecznych termin *performance* kieruje uwagę na sam akt wykonania/prezentowania czegoś na scenie. Spojrzenie z tej perspektywy odwołuje się przede wszystkim do idei przestrzeni performatywnej (sceniczej) i podkreśla aspekt widowiskowy danego przedmiotu czy zdarzenia, performowanego specjalnie w tym celu, aby było oglądane. Podkreśla to również aspekt samego *w y k o n y w a n i a* (*to perform*) jakiegoś działania w samym akcie przedstawiania. Owe działania przy tym dotyczą zarówno sceny oraz wszystkiego, co składa się na spektakl, jak i widzów, w rozumieniu «działań interpretacyjno-odbiorczych», co jest spójne z zarysowaną w dalszej części pracy perspektywą symbolistyczną działania mechanizmu perswazyjności” (s. 21).

Pamiętając, że Autor zajmuje się tu specyfiką teatru tańca, nie teatru jako takiego, muszę jednak zwrócić uwagę, że te rozważania wydają mi się anachroniczne, być może dlatego, że książka Pavisa, czy inne opracowania z pola teatralnego, na które Skalski się powołuje są dość stare. Ale nawet to, że w tym fragmencie „performance” zapisywany jest z angielska, wydaje się sugerować, że Autor nie jest świadom dyskusji jaka przetoczyła się w polskim środowisku badaczy teatru i performansu na przełomie lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych, której wynikiem było ugruntowanie się polskiej performatyki jako perspektywy teoretycznej (czego z kolei znakiem jest przyswojenie polszczyźnie pojęcia performansu, zapisywanego fonetycznie, jako „performans” właśnie). Ale upowszechnieniu się performatyki w humanistyce w ostatnich dwóch dekadach towarzyszyły także przemiany w estetyce teatralnej. (I mam wrażenie, że ten proces dotyczy tak polskiej humanistyki i polskiego teatru, jak podobnych procesów na całym świecie, związanych z przemianami tak miejsca i społecznych funkcji teatru, jak akademii jako takiej). W owej nowej estetyce teatralnej coraz większe znaczenie ma – by tak rzec – performatywny wymiar spektaklu, wymagający nowych umiejętności warsztatowych od osób aktorskich i nowych kompetencji od widza. Pozostając w polu polskiego teatru – projekty teatralne Krzysztofa Garbaczewskiego, Wiktora Rubina, Weroniki Szczawińskiej, Barbary Wysockiej czy Michała Borczucha eksplorują wspólne tu i teraz widowni i osób działających na scenie, otwarte na to, co się może zadziać pomiędzy sceną i widownią, granica między którymi może być performatywnie ustanawiana, przekraczana i ustanawiana na nowo wielokrotnie w trakcie trwania spektaklu. Jednym słowem dla

dzisiejszego teatru przedstawienie już nie jest tym samym, co trzydzieści lat temu, kiedy powstawało opracowanie Pavisa (pierwsze wydanie – 1996, pierwsze polskie wydanie 1998), a reprezentacja już nie jest do niego kluczem. I mam wrażenie, że ten zmieniający się kontekst ma też znaczenie dla przemian samego teatru tańca, wydaje się, że wzajemne przepływy między tradycyjnym teatrem dramatycznym a światem choreografii czy teatru tańca są dzisiaj o wiele silniejsze i wzbogacają oba pola. (A dotyczą tyleż przepływu inspiracji, idei, pomysłów estetycznych, co przepływów środowiskowych – instytucjonalnych i personalnych.) Sugerowałabym zatem przemyślenie tego fragmentu z perspektywy owych nowych relacji i być może uzupełnienie o nowsze opracowania. (Z pola performatyki – na przykład książki Diany Taylor, Philipa Ausländera, Bena Spatza.)

Nie mogę też nie odnotować, że wobec budzącej respekt erudycji Autora zdumiało mnie nazwanie Pico della Mirandoli, włoskiego humanisty, platonika, związanego z florenckim dworem Wawrzyńca Medyceusza, jednym z najważniejszych ośrodków włoskiego Odrodzenia, „filozofem średniowiecznym”. (Cytuję: „Rozważając rolę wyobraźni w procesie twórczym, nie sposób nie przywołać średniowiecznego traktatu Pico della Mirandoli, który udowadnia, że myśl wieków średnich, podobnie jak filozofia antyku, rozróżniała twórczy i odtwórczy rodzaj wyobraźni”, s. 89). Sugeruję poprawienie tego lapsusu przy przygotowaniu tekstu do publikacji.

Niewystarczającą uwagę w interpretacji przedstawienia Autor zwraca także w moim przekonaniu na jego warstwę muzyczną. Część ostatniego rozdziału pracy stanowi bardzo precyzyjny i interesujący opis spektaklu i działań ruchowych tancerzy. Do opisu poszczególnych elementów składowych choreografii Skalski używa kategorii retorycznych (period, kolon, semikolon, fraza taneczna), a styl Owczarka nazywa „choreograficznym stylem periodycznym”. W tym miejscu, w moim przekonaniu, Autor mógłby odwołać się do swoich rozważań z drugiego rozdziału, poświęconych związkom retoryki muzycznej i tanecznej. Niechże ta przysłowiowa Czechowowska strzelba z pierwszego aktu ma okazję wypalić w akcie trzecim.

Te uwagi wszakże nie zmieniają mojego wysokiego mniemania o znaczeniu opracowania Pawła Skalskiego, który zademonstrował dojrzały warsztat badawczy, imponującą erudycję i odczytanie literaturze teoretycznej – tak w polu retoryki, jak badań nad tańcem, a także – last but not least – świetne pióro. **W moim przekonaniu praca pana Pawła Skalskiego spełnia ustawowe wymogi stawiane rozprawom doktorskim i z pełnym przekonaniem wnioskuję o dopuszczenie Autora rozprawy do dalszych etapów przewodu doktorskiego.**