

dr hab. Juliusz Grzybowski, prof. UAM

Zakład Arteterapii

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wydział Pedagogiczno-Artystyczny w Kaliszu

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Pawła Skalskiego

pt. *By zatańczyły słowa.*

Funkcja retoryczna w procesie tworzenia dzieła choreograficznego na przykładzie

spektaklu tanecznego Lithos w choreografii Jacka Owczarka

powstałej pod kierunkiem dr hab. Wojciecha Klimczyka, prof. UJ

Paweł Skalski jest zarówno teoretykiem tańca, jak i tancerzem, wciąż zresztą aktywnym i ta z jednej strony dwoistość a należałoby powiedzieć raczej: komplementarność jego zainteresowań tańcem jest cechą charakterystyczną, a przynajmniej jedną z cech charakterystycznych jego pracy. Będę na to, podczas pochwały pracy Pawła Skalskiego, zwracał uwagę. Takie podejście do tańca, w którym z jednej strony poświęca się on nieco upraszczając, wypracowaniem za sprawą badawczych narzędzi odpowiedniego dystansu, z drugiej zajmuje się tym, żeby dystans nie przesłonił rzeczy samej, pracy jakoś przyświeca i pozwala na zachowanie właściwej miary, szczególnie wtedy, kiedy zbyt euforyczny rytm wypowiedzi chciałby go powieść w krainy raczej wyśnione aniżeli rzeczywiste. Każde badanie i jest to przecież przekleństwo wszystkich badań, sprawia, że trochę chciany i niechciany zarazem podział na podmiot i przedmiot badań, nie tyle staje się świadectwem poznania, ile świadectwem rozstania, rozstania rzeczywistości i wiedzy. Chwali się zatem tych, którzy starają się, w problemie dostrzegając problem, jakoś się w tej sytuacji zachować. Nie chciał bym teraz oczywiście, wiedząc o tym, że recenzja pracy doktorskiej, mimo mglistych wymagań ustawowych, raczej jest gatunkiem literackim skromnych rozmiarów, a więc nie chciałbym wymieniać osiągnięć Pawła Skalskiego, zarówno tych scenicznych jak i piśmienniczych. Myślę, że pobieżna ich znajomość jasno wskazuje, że praca doktorska Pawła Skalskiego, którą postaram się już jednoznacznie zająć w następnym akapicie, nie jest dziełem przypadkowym i zarówno ma swoje zewnętrzne wobec niej uzasadnienia jak i ma oczywiście swój kierunek. Można, mówiąc inaczej, zasadnie sądzić, że nie jest to autora praca ostatnia. Na recenzencie zatem ciąży podwójny obowiązek i podwójna odpowiedzialność zarazem. Z jednej strony bowiem za sprawą specyficznej lokalizacji recenzja służyć musi, trochę przecież wbrew swojej woli, za akt urzędowy bardziej aniżeli naukowy, z drugiej strony, istnieje ryzyko, że w przyszłych pracach Paweł Skalski będzie ustalenia recenzji brał pod uwagę. Ewentualny pożytek, bądź rzecz jasna ewentualna szkodliwość recenzji nie zakończy się wraz z finalizacją przewodu doktorskiego. Wpisując się w te spostrzeżenia, chciałbym z góry zaznaczyć, że w tym horyzoncie będą się pojawiać moje wszystkie wobec

pracy uwagi, zarówno krytyczne, jak i pochwalne (krytyka zawsze jest poniekąd pochwałą, liczy bowiem, że to, co krytykowane, może stać się lepsze). Praca magistra Pawła Skalskiego, mimo swojego poziomu, który wedle mojej oceny, bez wątpienia daje podstawę do tego by magister Paweł Skalski stał się doktorem Pawłem Skalskim, może być jeszcze lepsza. Szczególnie jest to istotne, jeśli chciałoby się, a tak o pracy mgr Pawła Skalskiego myślę, ogłosić ją drukiem. Jeśli zatem w którymś momencie ton krytyczny niniejszej recenzji wydałby się, niezgodnie z zamierzeniem autora recenzji, nadto krytyczny, trzeba cały czas mieć na uwadze, że jest on osadzony na wcześniejszej pochwie.

1. O czym jest praca mgr Pawła Skalskiego i na ile mgr Paweł Skalski zdaje sobie sprawę z tego, o czym ona jest?

Na wstępie pozwolę sobie zdefiniować kategorię mojej recenzji naczelną. A zatem Pawłem Skalskim (bądź mgr Pawłem Skalskim) będę zasadniczo nazywał autora przedłożonej mi do recenzji pracy doktorskiej. W sensie ścisłym, to znaczy będę zasadniczo abstrahował od tego, że mgr Paweł Skalski, jest autorem innych prac i z czego zdaje sobie sprawę, zapewne autorstwo niniejszej pracy nie jest dla mgr Pawła Skalskiego osiągnięciem najistotniejszym. Jeżeli zatem będę referował bądź rekonstruował jego poglądy autora, bądź będę się starał dociec jego intencji, będę brał pod uwagę te przede wszystkim jego słowa, które spisał w pracy doktorskiej. A zatem, oddajmy wpierw głos Pawłowi Skalskiemu, strona 5: „Celem niniejszej pracy jest próba spojrzenia na dzieło choreograficzne, a także – czy może raczej przede wszystkim – na proces, który ma doprowadzić do jego powstania, z perspektywy retorycznej.” Uzasadnieniem dla tak podjętego kierunku jest zdaniem autora i zdaniem autora jest to argument wystarczający, obecność w dziele choreograficznym, jako „teleologicznie uporządkowanym i w sposób oczywisty przeznaczonym do konfrontacji z odbiorcą” funkcji perswazyjnej, która to, znowu wedle autora, jest dla retoryki kluczowa. Kluczowa albo istotna, różnica jest drobna ale może ze sobą przynieść, jak to w końcu z drobnymi u początków różnicami bywa, potężne różnice we wnioskach finalnych. W skrócie rzecz ujmując, istotne jest to, co czyni coś czymś, kluczowe natomiast jest coś, co daje do czegoś dostęp. Skoro natura, jak mawiał mędrzec Heraklit, lubi się ukrywać, raczej to, co kluczowe, i to, co istotne, tożsame ze sobą nie jest, a przynajmniej nie jest takim po prostu i zawsze.

2. Jak jest metoda pracy Pawła Skalskiego?

Mogę powiedzieć, że Paweł Skalski postępuje podczas swojej pracy zasadniczo rozważnie i te momenty, w których metodologiczną orientację traci, są jedynie chwilami zapomnienia, z których szybko się wydobywa. Trudno jest zachować miarę wobec tak różnorodnego materiału. Stąd metoda pracy jest oczywiście niejednorodna. Inaczej Paweł Skalski postępuje wtedy, kiedy przygląda się powstawaniu spektaklu Jacka Owczarka *Lithos* a inaczej, kiedy przygląda się muzyce barokowej i jej związkom ze sztuką retoryki. Inaczej postępuje wtedy, kiedy referuje ustalenia innych a inaczej, kiedy stara się o ustalenia swoje własne. Oczywiście. Niemniej jednak wszystko to, co robi Paweł Skalski wie w jednym kierunku i temu kierunkowi przyświeca metoda nadrzędna. Nazwałbym ją analogią. Oto autor

dostrzega, po pierwsze pewne podobieństwa i to podobieństwa daleko idące i właściwie oczywiste: podział na występującego i widownię i zarazem dbałość a nawet celowość działań ujawniający się w tym, żeby widownia to właśnie a nie co innego poczuła (dowolność interpretacji, którą to często sztuka nie tyle pozwala się uchwycić, ile czym się wręcz chlubi, byłaby tylko przypadkiem szczegółowym, odmianą gatunkową skutkującą odpowiednim zawieszeniem poziomu ogólności, który, co zrozumiałe, wypowiadać się może na wiele sposobów jednocześnie sobie samemu nie przecząc – interpretacja byłaby zatem pojęta jako materializacja a zatem ujednokowienie, co istotne, interpretacja z założenia musiałaby mieć niższy poziom ogólności). Skoro zatem celem zarówno sztuki (w szczególności tanecznej) jak i retoryki, jest wpływ, byłoby nierozsądnym nie zapytać się o tych dwu relacje. Podzielim to zdanie i stąd sądzę, że każdy, kto będzie zarzucał autorowi takiego pytania postawienie, będzie się musiał wykazać brakiem rozsądku. Ale, zdaje się, że autor tak przejęty swoim rozsądnym postawionym pytaniem, sam go nie zadaje, czy może raczej: nie zadaje go w sposób odpowiednio przygotowany i w blasku olśnienia daje się wciągnąć w odpowiedź. Nie jest w tym swoim postępowaniu bynajmniej odosobniony, od Platona wiemy, że blask wiedzy oślepia. Trzeba się przez jakiś czas po omacku poruszać zanim zaczniemy rozpoznawać kształty. Tak trochę po omacku porusza się magister Paweł Skalski. Odpowiedź mianowicie która się Pawłowi Skalskiemu nasuwa i którą w trakcie swojej pracy podąża, sprawia, że podobieństwo wiedzie do tożsamości. Wypowiedź sceniczna potraktowana zostaje jako tekst a zatem, niejako z automatu zaczyna podpadać pod kategorie retoryczne. Mamy rzecz jasna zapewnienia, że to droga nie jedyna i nie dąży wcale ona do supremacji. Ale. Po pierwsze, w tej kwestii autorowi akurat nie wierzę, uważam, że starał się skonstruować teorię totalną, to znaczy taką, która ujmie wszystko i robi to ściśle, a zatem, gdyby nawet jakieś inne teorie istniały, należałoby je uznać za zwyczajnie poznawczo zbędne, choć być może nie pozbawione wdzięku. Żebym był dobrze zrozumiany, bardzo sobie chwałę autora zapędy totalne czy może nawet momentami autorytarne, bo choć mam świadomość kłopotów, w które wrzuca nas ujednijająca kategoria rozumu, mam również świadomość kłopotów, w które nas wrzuci tej kategorii porzucenie. Stąd dla dobra tej zuchwałej hipotezy, którą autor stawia, a jedynie ze względu, tak sądzę, na dobre wychowanie i elegancję badawczą, którą stara się przedstawić zachowawczo, dobrze by było przywołać na scenę postać krytyczną, której przyznaję, w pracy mi brakuje.

Analogia jest metodą ryzykowną. Co jeśli mamy do czynienia jedynie z pozornym podobieństwem, każdemu się w życiu zdarzyło spotkać się z takim podobieństwem, które jest czysto przypadkowe. Co jeśli te wszystkie błyskotliwe zestawienia, którymi olśniewa czytelnika Paweł Skalski są jedynie chwilą słabości, piękną zmysłów igraszką, która poza swoim urokiem nic nam nie jest w stanie zaoferować? Skoro przed chwilą przywołaliśmy platońską alegorię jaskini a nawet umieściliśmy w niej Pawła Skalskiego w roli głównej, trzeba by się zapytać może czy podobieństwo przez Pawła Skalskiego dostrzeżone jest li podobieństwem rzeczy samych czy cieni, szczególnie, że tekst z jednej strony, a niech będzie że poniekąd za Platonem i z innej strony scena, a niech będzie, że za Platonem również, o cieniistość na różne sposoby, była nie raz posądzana.

3. Jacy są główni bohaterowie pracy doktorskiej mgr Pawła Skalskiego i czy mgr Paweł Skalski w sposób wystarczający ich przedstawił czytelnikowi?

Bohaterów jest oczywiście wielu i nie będę im wszystkim poświęcał uwagi. Szczególnie tym, którzy pojawiają się w pracy Pawła Skalskiego nie tyle jako własne wojsko ile posiłki, które, jak to z posiłkami bywa, nie zawsze się zachowują tak, jak by wypadało i nie do końca można nad nimi zapanować. Paweł Skalski nie pisze Summy a po prostu chciałby zrobić doktorat, stąd pewne pojęcia i kategorie przejmuję od innych. Trzeba powiedzieć, że wprowadza je do tekstu sumiennie (tak jest chociażby kiedy wprowadza do swojej pracy, przede wszystkim za Jurijem Łotmanem, kategorię tekstu kultury). Raczej referuje wtedy poglądy, aniżeli poddaje je próbie. Nie tyle mamy do czynienia z wykładem problemowym, gdzie zaznaczone byłyby chociaż minimalnie momenty teorii kłopotliwe, ile właściwie z manifestem. Jest tak a tak i takim znaczeniem będę się w pracy posługiwał. Takich kategorii, bardziej czy mniej dla pracy ważnych, Paweł Skalski wprowadza sporo, pamiętając o tym, że porusza się w obrębie kilku dziedzin i musi się liczyć z tym, że trafi na czytelnika, na którego przynajmniej część jego zestawu narzędziowego brzmieć będzie obco. W takich momentach, musi dbać nie tyle o głębie rozważań ile o bezpieczeństwo czytelnika, który to czytelnik będzie mógł się odnaleźć w gąszczu przyjętych w pracy założeń. Są jednak bohaterowie pracy mgr Pawła Skalskiego, których obsadza on w roli na tyle istotnej i co więcej, roli często odbiegającej od tych ról, które wcześniej dani bohaterowie grali, że bliższe spojrzenie jest nieuchronne i też w kilku momentach przecież dawni bohaterowie u Pawła Skalskiego ukazują się z nieco innej strony. Tym chciałbym się przyjrzeć nieco uważniej.

RETORYKA: Trochę już ten temat przywołaliśmy wtedy, kiedy to rozważaliśmy różnicę między kluczowością a istotnością. Zdaje się, że jest to różnica dla działań pisarskich Pawła Skalskiego decydująca, to znaczy raczej wybiera on kluczowość miast istotności. Stąd nie udało mi się od Pawła Skalskiego dowiedzieć czym z takim zachwytem przez niego podejmowana retoryka właściwie jest. Miałem oczywiście przez cały czas czytania jego pracy niegasnące poczucie, że Paweł Skalski o tym czym retoryka jest, wie, a nawet, na mocy pewnej wspólnoty czytelnika i pisarza zdawało mi się po wielokroć, karmiąc się wiedzą jednak cudzą, nie własną, z tej wiedzy wyciągać dla siebie niezmierzone korzyści, raz po raz jednak docierało do mnie, że nie wiem i autor najwyraźniej postanowił w tej niewiedzy mnie pozostawić. Szczególnie do mnie to docierało, gdy Paweł Skalski wpadał w ton euforyczny, w którym skłonny byłby sądzić, zaczynał twierdzić, że retoryka jest wszystkim. Chociażby dlatego, że wszystko jest tekstem. Przedstawię przykład takiego tonu euforycznego: s. 84: „Bywa, że pogląd na retorykę – pisze Paweł Skalski – opiera się na zdolności do manipulacji publiczności i bywa z tą właśnie zdolnością utożsamiany, co jest krzywdzącym stereotypem, dodatkowo nierzetelnym. Jak wskazuje Gerard Hauser – ton euforyczny Pawła Skalskiego znajduje wsparcie w innym euforycznym tonie - „odpowiedzialna retoryka nie oddziela naszych myśli od naszych uczuć; łączy je, zwracając się do całej osoby w kategoriach jej doświadczeń i sądów, które wspierają”. Jeżeli ten cytat miał odeprzeć zarzuty wobec retoryki, to obawiam się, że się to nie powiodło. Przypomnę na wstępie, że na tym krzywdzącym stereotypie jest zbudowany dialog Platona *Gorgiasz*, a poniekąd tego samego

krzywdzącego stereotypu używa Sokrates w swojej obronie tłumacząc sadowi ateńskiemu dlaczego to nie przyprowadził ze sobą dzieci i żony, choć zapewne byłoby to skuteczne. Dalej: czy istotnie nieoddzielanie naszych myśli od naszych uczuć jest działaniem odpowiedzialnym, czy może właśnie nie? Mroczną strony czynności analitycznych, która to stronę przywołuje autor jest bez wątpienia zatrzymanie a nawet uśmiercenie, zdaje się jednak, że przynajmniej czasami, jesteśmy na analizę a więc zawsze rozdzielenie tego, co chce być razem, skazani. Czy tutaj tak jest czy nie jest, nie będę tego rozstrzygał, kwestia jednak ewidentnie rozstrzygnięcia wymaga. Rozumiem, że autor darzy retorykę sympatią, tym większą zatem powinien zachować czujność, mając tę świadomość, że wtedy, kiedy darzymy kogoś pozytywnymi uczuciami skłonni jesteśmy nie dostrzegać w nim wad. Pośród rozmaitych kategorii obecnych trzeba też zwrócić uwagę na nieobecność pewnych kategorii, powiedzmy od razu dla retoryki kłopotliwych. Mianowicie nieobecność prawdy, owszem jakoś się ona anonsuje przedstawiona zarówno w 4,5 i 6 rozdziale części drugiej, ale raczej autor tego tematu unika. Żeby było jasne, nie twierdzę bynajmniej, że prawda miała by być mieczem, od którego uderzeń retoryka zginie, nie raczej sądzę, że prawda ma naturę retoryczną i tędy wiedzie czy wieść może uzasadnienie tych twierdzeń, które wypowiada Paweł Skalski uzasadnienia je pozbawiając. Ale pytajmy dalej: s 41: „Retoryka jest, – pisze Paweł Skalski - w mojej interpretacji, z jednej strony klasyczną teorią i dziedziną wiedzy, którą częściowo będę przybliżał, z drugiej zaś – opisuje pewną naturalną właściwość procesu komunikowania, zwaną właśnie przywołaną w tytule tego podrozdziału retorycznością.” Nie do końca rozumiem, czy ta dwustronność dotyczy tego, że oto nauka retoryki ma swój przedmiot, czy też tego, że retoryka jest tyleż wiedzą, co pewną umiejętnością i właściwie nie da się jej zdefiniować w oparciu o przedmiot, dotyczyć może każdego przedmiotu (skoro dotyczy każdego tekstu a tekst może dotyczyć każdego przedmiotu). Autor ma skłonność charakterystyczną przecież dla wszystkich prac naukowych do przeceniania przedmiotu swojej pracy, może się zatem czasem zdawać, że retoryka jest wszystkim i wszędzie, a ponieważ ta skłonność w przypadku retoryki napotyka na sprzyjające okoliczności (choćby dlatego, że trudno jest wskazać sytuację, która byłaby zupełnie pozbawiona tekstualności), czasem może się wydawać, że ujęcie retoryki jest i musi być jednocześnie ujęciem wszystkiego, zresztą przecież nie bylibyśmy tak bardzo oddaleni od prawdy gdybyśmy tak powiedzieli. Ale zatem, choćby za sprawą swojej totalności, czy jest retoryka zdolna ująć samą siebie? Czy tę dwoistość, która chyba przecież skłania Sokratesa w platońskim *Gorgiaszu* od odmówienia retoryce statusu sztuki (techné) da się wystarczająco oświetlić tak prowizorycznym rozstawieniem.

Dalej, s. 67: „Na perswazję jako istotę i cel retoryki wskazuje już Arystoteles” więc może tędy? Perswazja czyli co? Autora prowadzi słownik grecki. Od razu powiem i myślę i że będę to powtarzał, bardzo cenię sobie Pawła Skalskiego słownikową przytomność i te momenty, w których tę przytomność okazuje a szczególnie te, kiedy daje jej posłuch uważam, są lepszymi fragmentami pracy. A więc perswazja zostaje wyłożona w oparciu o słowo *πίστις* oraz spokrewniony z nim czasownik *πείθω*, jako, skracając dłuższy wywód autora, stworzenie takiej sytuacji, w której będzie można dać wiarę przedmiotowi swojej mowy. Dalej autor nie idzie, wdając się w rozróżnienia między postawą klasyczną i postawą współczesną, która mimo wszystko wydaje się mi i sądzę, że wydaje się również autorowi, drugorzędna. Do

perswazji wraca w podrozdziale następnym „Partes artis”, gdzie wykłada łaciński czasownik *persuadeo*. Nie wiem swoją drogą dlaczego nie umieszcza tego fragmentu w podrozdziale o perswazji. Dalej, s. 69: „W retoryce zatem – pisze Paweł Skalski - chodzi nie tylko o samo wykonanie czy też zaprezentowanie gotowego tekstu, lecz o jego realne działania, wychodzące poza język.” Nie za bardzo rozumiem jak byłoby możliwe samo wykonanie tekstu, które miałyby być odcięte od realnego działania. Samo wykonanie, chociażby przez swoją fizyczność jest realnym działaniem. Nawet gdyby, zaprezentował tekst samemu sobie, wtedy poniekąd pełniłbym funkcję audytorium. Na stronie 92 autor wypracowuje kategorię retoryki tanecznej: „Owa retoryka taneczna – pisze - ma zatem być sztuką używania języka – w naszym przypadku języka ruchu i tańca – w celach perswazji emocjonalnej, związanej z ewokowaniem zamierzonych emocji u odbiorcy dzieła choreograficznego.” Wychodziłoby na to zatem, że przez retorykę rozumie Skalski sztukę używania języka w celach perswazji, zdaje się jednak że przede wszystkim emocjonalnej. Czy to porzucenie myśli, których to myśli połączenie z emocjami jeszcze przed chwilą Paweł Skalski tak gorąco sławił, jest aktem zamierzonym, czy efektem niedopatrzenia?

SZTUKA TAŃCA: Kategorię sztuki tańca wprowadza do swojej pracy Paweł Skalski cytatem z *Antropologii tańca* Royce, wedle której taniec miałby być sztuką najstarszą, a nawet mógłby w ogóle sztukę poprzedzać. Z tego oto cytatu, który natychmiast traci swoją hipotetyczność i podjęty zostaje jako twarda teza, autor wyprowadza wniosek, że „figuracywny język tańca poprzedza język dosłowny”. Starszy niż sztuka w ogóle, czyli starszy niż co? O jakiej sztuce mówimy, czy mówimy o *techne*, *ars*, czy może jeszcze o czymś innym? Obawiam się, że albo Royce posługuje się tutaj jakąś odmianą romantyczną, Schlegel, Hegel, może Schelling, albo robi to, co robi się bardzo często, to znaczy używa się słowa sztuka bez specjalnego znaczenia i sztuka tańca znaczyłaby tutaj mniej więcej tyle samo, co sam taniec. Nie wiem, dlaczego dosłowność miałaby się wadzić z figuracywnością ani dlaczego akurat figuracywność miałaby wprost prowadzić do sztuki, w tym sztuki tańca. Mudry indyjskie zdaje się spełniać zarówno wymóg figuracywności jak i dosłowności. Jest do pomyślenia taka figuracywność i taka dosłowność, które się ze sobą wadzą, ale wymagałoby to od autora pewnych uściśleń. Potem sztuka zostaje dla odmiany zestawiona, znowu moim zdaniem niezbyt szczęśliwie z namiętnością a ta z kolei jednoznacznie zostaje scharakteryzowana jako twórczyni złudnych obrazów. Żeby był dobrze zrozumiany, nie twierdę, że takie ujęcie jest niemożliwe, twierdę jedynie, że nie jest ono oczywiste. Jak się ma ten przygarbięty z zachwytem przez Pawła Skalskiego cytat Michała Rusinka (str. 16), wedle którego to „pierwsze nasze zetknięcie z każdym nowym elementem rzeczywistości rodzi w nas „namiętność, która podsuwa nam »złudny obraz« zamiast »wyobrażenia prawdy«”. Nie wiem, jak Paweł Skalski chciałby osadzić tę wykładnię pierwszości w improwizacji, w której to, co pierwsze, jest tym właśnie, czemu trzeba dać wiarę. Nie tylko chodzi o to, że pojęcie sztuki, zdajemy sobie sprawę jak kłopotliwe to pojęcie, zostało potraktowane po macoszemu, ale zdaje się, że stąd właśnie wynika pewne kłopotliwe przeoczenie: oto bowiem dowiadujemy się od autora (s. 17), że „w tańcu twórca i środki ekspresji to jedno i to samo”. Zawsze czy tylko niekiedy? Czy absolutnie, czy tylko pod pewnym względem, słowem czy tańcząc mogę czy nie mogę wyróżnić w sobie twórcę i środki ekspresji i czy jeśli mogę to powinienem dla dobra tańca to uczynić czy nie

powinienem? Kłopot tym większy, że przecież do roli twórcy tańca pretendują przynajmniej dwie osoby, to znaczy tancerz i choreograf. Na s. 29 autor odróżnia twórcę, którym jest tutaj choreograf z ewentualnym dodatkiem dramaturga, od wykonawcy, którym jest tutaj tancerz. Obawiam się swoją drogą, że takie potraktowanie tancerza jest krzywdzące i chyba anachroniczne. A niech tam, w imię nauki czasem trzeba być anachronicznym i kogoś tam skrzywdzić, ale zdaje się, że ta gimnastyka językowa oferująca podział na twórcę i wykonawcę do nikąd nas po prostu nie zaprowadzi. Właściwie autor na poniomiej definicyjnym nie odróżnia tańca i taniec w finalnych próbach definicyjnych jest po prostu pominięty. Owszem autor zajmuje się bardziej choreografią (Jacek Owczarek pojawia się w pracy Pawła Skalskiego jako choreograf a nie jako tancerz, choć przecież nie tylko jako tancerz swoją karierę zaczynał, ale jeszcze całkiem niedawno jako tancerz występował). Jeśli twórcą jest choreograf, to jednak twór i środki ekspresji to nie jedno i to samo. Chętnie bym się dowiedział, w jakim zakresie twórcą jest tancerz, a w jakim choreograf, mógłbym się wtedy dowiedzieć, kiedy kompetencje choreografa się kończą a i również mógłbym się dowiedzieć, czy jest takie miejsce, kiedy kompetencje tancerza i choreografa na siebie nachodzą. Czy jest to nachodzenie wrogie czy przyjazne, czy trzeba go szukać, czy się go obawiać? Na to i na wiele innych pytań Paweł Skalski odpowiada ukazując sytuacje szczegółowe w spektaklu Jacka Owczarka *Lithos*, nie czyni tego jednak na gruncie ogólnym.

IMPROWIZACJA: Znakomity jest fragment, w którym autor szuka znaczenia słowa improwizacja w łacińskim *improvidus*, nie w tym rzecz że do głosu dochodzą przodkowie, ale w tym, że za sprawą prostej przecież ścieżki etymologicznej dowiadujemy się czym improwizacja jest (nie rozstrzygam tutaj, czy jest tym czymś istotnie, wiem natomiast czym jest w pracy mgr Pawła Skalskiego. Swoją drogą, blisko mi do tak postawionych rozstrzygnięć i skłonny byłbym ich bronić nie tylko jako integralnej części pracy Pawła Skalskiego). Nie ukrywam, z brakowało mi tego typu wykładu chociażby przy słowie choreografia, które posiada również szacowną etymologię. Tym bardziej dziwię się, że autor po tak precyzyjnym zdefiniowaniu improwizacji pisze na stronie 33, że improwizacja jest zjawiskiem „z zasady niedefiniowalnym”. Niedefiniowalność, jak każdy fakt naukowy, winno się uzasadnić, tymczasem po bardzo precyzyjnej definicji etymologicznej, którą stronę wcześniej oferuje nam autor, mamy oto informację, że ta i zresztą każda definicja jest niemożliwa. Definicja jest określeniem granicy (*finis*), może przybierać różną formę, zwykle jest to forma korzystająca z czasownika posiłkowego być, które pojawia się między dwoma terminami a i b, gdzie a i b są różne. Nie wiem dlaczego zatem definicja improwizacji miała być niemożliwa. Nie wiem też dlaczego niemożliwa miałaby być ścisła definicja improwizacji, choć oczywiście rozumiem, że definicja ścisła jest dużo trudniejsza od nieścisłej (nie do końca wiem, co rozumie autor pod słowem „ścisła”, ale podejrzewam, że rozumie: w sposób jednoznaczny prowadząca do tej właśnie a nie innej rzeczy definiowanej, ale w tej sytuacji obawiam się, że jedynym miejscem, w którym moglibyśmy szukać definicji ścisłych jest matematyka, improwizacja nie byłaby zatem w towarzystwie przedmiotów nauk humanistycznych niczym pod tym względem wyjątkowym).

LEK PRZED DEFINICJĄ: To młodzieńcze zawołanie dotyczące niedefiniowalności improwizacji, nie jest bynajmniej jedynym tego typu momentem pracy Pawła Skalskiego.

Choć z wielkim kunsztem ale też i powiedzmy sobie uczciwie, odwagą młodzieńczych fraz się wystrzega (choćaby na stronie 125 gdzie omija owo słynne „bycie sobą” jako klucz do właściwie wszystkiego) i raczej ceni sobie twory wiedzy konkretne (na s. 151 miło jest usłyszeć, że o tym, że dzieło powinno tworzyć spójną całość, strony od 161 – 164, gdzie znakomicie autor przedstawił konstrukcję postaci na scenie.), co więcej, takim jak się zdaje poczuć wiedziony szuka w retoryce narzędzia, którym będzie można się podczas tworzenia posłużyć i za pomocą którego będzie można również to, co stworzone poddać ocenie. Mimo tego wszystkiego od czasu do czasu wpada w specyficzny stan pojęciowego rozchwiania. Dowiadujemy się, że stan pojęciowego rozchwiania jest dla teatru tańca cechą charakterystyczną, jest charakterystyczną cechą dla sztuki współczesnej w ogóle ale w przypadku teatru tańca dochodzi do rozmiarów zatrważających. Coś zawsze może znaczyć coś jeszcze a nawet coś zupełnie innego. Mam wrażenie, że ten trop retoryczny, któremu autor się czasami jednak ulega, trop mam niestety poczucie wciąż w dyskursie naukowym nadobecny, już dawno stracił swą świeżość i miast zachwycać straszy. Być może próby definicji dzieła, tańca, teatru czy choreografii spotka porażka, ale w ich unikaniu widzę rezygnację a nie solidną pracę naukową. Rozumiem, że w takiej sytuacji jest również czytelnik i rozumiem, że troską o czytelnika kierowany mgr Paweł Skalski postanowił tego typu tonacjom powierzyć arcyważną (arcyważną ponieważ skupiającą się na tańcu i choreografii) część wstępu, ale wolałbym by szukał tonacji odmiennych. Tutaj może należałoby zwrócić uwagę na pewną metodologiczną mglistość, przyznając mglistość, którą autor podziela ze znakomitą większością badaczy tańca. Zresztą nie tylko tańca. Mglistość ta polega na tym, że nie zostaje odróżniony uzus języka od jego znaczenia, czego efektem jest z jednej strony swoista znaczenia demokratyzacja, wobec której to, jak to z demokracją w końcu bywa, nie posiadamy narzędzi odróżniających znaczenia właściwe od najzupełniej błędnych. Przykładowo, jeżeli jakiś kafelkarz nazwie się choreografem a dramaturgiem nazwie swojego kierowcę, właściwie nie będziemy mieli narzędzi, które pozwolą jego zdanie uznać za błędne i nie umieścić go w naszych materiałach źródłowych. Szczególnie jeżeli ktoś tego kafelkarza wraz z jego kierowcą umieści w jakimś wieszczym manifestie artystycznym. Tak możemy zrobić dopiero wtedy, kiedy przyjmujemy jakieś znaczenie idealne i potraktujemy je jako kryterium. Naturalnie w pracy pojęciowej te dwa sposoby zwykle się przeplatają, idealne znaczenia konstruujemy na podstawie uzusu, a później w ten uzus ingerujemy na podstawie wypracowanych kategorii idealnych, stąd pomieszanie jest niejako wpisane w pracę pojęciową i nieuniknione. Trudna praca i wyboista, czasem skazana na domysły i intuicja, na życzliwość oczywiście, zarówno czytelnika jak samego siebie, ale niezbędna. Sam autor ów rozdział wstępny zwie (s. 29) „dyskursem o ontologii dzieła choreograficznego”, który to dyskurs chciałby uzupełnić o komponent perswazyjny i dramaturgiczny. Obawiam się, że autor używa słowa ontologiczny w znaczeniu metaforycznym. Swoje ontologiczne kompetencje, z których posiadania w wielu miejscach pracy się zdradza, mógłby bez wątpienia wykorzystać w tym rozdziale lepiej.

4. Czy nie poniosła Pawła Skalskiego fantazja przy konstruowaniu tytułu, albo inaczej: kto tańczy w pracy Pawła Skalskiego?

Tytuły prac naukowych często mają taką strukturę dwudzielną, pierwsza część tytułu bardzo często nie ma absolutnie żadnego sensownego znaczenia, służy jedynie temu by poinformować czytelnika, że autor nie jest bynajmniej bezduszną istotą uniwersytecką, ale skłonny jest również do literackich uniesień i ma duszę również a nie tylko tytuł naukowy. Zwykle ta część pierwsza tytułu jest bezlitośnie falsyfikowana częścią drugą, ale chodzi o wrażenie. Chyba retoryczne. Zdaje się, że Paweł Skalski próbował tę dwudzielną formułę tytułu mimo wszystko twórczo wykorzystać. Nie do końca jestem przekonany, czy mu się to udało. Nie zajmowałbym się tym, bądź co bądź marginalnym przecież zagadnieniem, gdyby nie odsłaniało ono spraw już bardziej centralnych. Kto mianowicie tańczy? Wedle tytułu tańczyć miałyby słowa, a tymczasem w pracy Pawła Skalskiego tańczą jednak tancerze. Ewentualnie można by szukać słów w edukacyjnych zaułkach pracy choreograficznej, ale mimo wszystko chyba coraz bardziej oddalamy się od intencji autora, który, nieco upraszczając, chciałby ukazać oto sytuację, w której możemy nabyć pewnej umiejętności, przez słowa już nabytej. Nie zaczynają tedy tańczyć ustalenia dokonane na gruncie retoryki w pismach Arystotelesa czy Kwintyliana, ale tańczący bądź ci, którzy się tańcowi od zawsze przyglądają, bądź go starają się poskładać w sensowną całość, mają zacząć się tego uczyć od specjalistów od mówienia. Być może Paweł Skalski chciał dokonać jakiegoś dodatkowego wnioskowania: powiedzmy, że skoro mechanizmy rządzące słowami tak dobrze pasują do tańca, musi przeto słowa z tańcem coś łączyć i to coś jest na tyle ważne, że same słowa muszą mieć w sobie jakąś skłonność do tańca? Może, ale jesteśmy w obrębie rekonstrukcji i to powiedziałbym rekonstrukcji obciążonej sporym ryzykiem.

Posłuchajmy fragmentu ze strony 66, w skrócie autor zajmuje się retoryczną naturą muzyki, w szczególności, muzyki barokowej: „Wreszcie, w ramach rozważanej problematyki – czytamy - niebagatelną rolę pełni, wynikający między innymi z funkcji liturgicznej, kontekst religijny, a szczególnie – protestancki. W obrębie tej właśnie, konkretnej kultury religijnej muzyka funkcjonowała jako szczególnie istotny, opisywany jako drugi po Słowie Bożym środek objaśniania i szerzenia wiary.” Takie i inne ciągnące się przez cały rozdział dotyczący muzyki fragmenty pozostawiają czytelnika w niepewności, czy retoryka staje się narzędziem analogii wtedy jedynie, gdy muzyka jest powiązana a nawet podporządkowana słowom, czy również wtedy, gdy relacje ze słowami są kłopotliwe, w przypadku Bacha, powiedzmy w przypadku suit lutniowych, czy idąc w stronę szlagierów: toccata i fuga BWV 565. Czy tutaj również mamy do czynienia z retorycznością muzyki, czy nie. Zdaje się, że mamy i zdaje się, że podobnie myśli autor, ale pisząc o słowach, wprowadza czytelnika w swoiste rozchwianie. Zapewne dobrze by zrobił jakiś może nie rozdział, ale podrozdziałik, w którym jakieś dzieło zostałoby pod kątem retoryki poddane analizie i terminologia muzyczna zetknęła by się z retoryczną.

5. Kim jest Jacek Owczarek i co robi on w pracy mgr Pawła Skalskiego?

Brakuje mi informacji, na ile metoda, którą jak rozumiem stosował Jacek Owczarek w przypadku choreografii *Lithos*, wyglądała podobnie w przypadku innych jego choreografii.

Oczywiście najchętniej bym usłyszał, skąd się ewentualnie wzięła, jakie były przyczyny jej powstania, jakie były próby, zarówno te udane i te nieudane, ścieżki ślepe i już szczęśliwie zarosłe, ale też te, które zarosły nieszczęśliwie, załśniły kiedyś by potem do siebie dostępu odmówić. Po pierwsze, wydaje mi się jednak, że metoda Jacka Owczarka i metoda pracy przy *Lithosie* to dwie różne sprawy, chociaż skłonny byłbym podzielać zdanie autora (zdanie, które poniekąd muszę jednak rekonstruować), że *Lithos* jest w twórczości Jacka Owczarka spektaklem, szczególnie pod względem metodologii pracy, przełomowym. Z tego, co mi wiadomo, również Jacek Owczarek podziela to zdanie, chętnie bym się dowiedział zatem na czym ten przełom wyglądał, albo inaczej: jakie jest na ten temat zdanie Pawła Skalskiego. Drugie, takie genetyczne spojrzenie na metodę Owczarka z *Lithosa* mogłoby nam odsłonić również retoryczność owej metody: obraz, klatka z filmu, może nas w tej kwestii zwieść i podobieństwo może być podobieństwem jedynie pozornym.

Ten drobny zarzut, który przecież trochę jest zarzutem a trochę nim nie jest, zdaje sobie sprawę, że praca Pawła Skalskiego, która liczy stron 213, musiałaby mieć, lekko licząc jeszcze sto stron dodatkowych, a może doktorat nie jest gatunkiem tak skromnym jak recenzja doktoratu ale pewnych rozmiarów przekraczać nie powinien. Mimo wszystko takiego szerszego spojrzenia mi brakuje i teraz najważniejsze. Brakuje mi dlatego, że Paweł Skalski opisuje pracę choreograficzną Jacka Owczarka wyśmienicie. To jest trudna praca, niewdzięczna, mozolna, mrówcza i praca dla której brakuje języka. Każdy, kto próbował kiedykolwiek opisywać ruch człowieka o tym wie, szczególnie jeżeli ktoś chciał to zrobić precyzyjnie. A to dopiero początek. Odnaleźć w tym ruchu intencje, wpisać go w choreograficzne konstrukcje i napięcia. Dzięki temu udaje się Pawłowi Skalskiemu nie tylko zapewnić czytelnika, że oto jest coś takiego jak sztuka choreografii ale udaje się przyjrzeć temu jak ona działa i udaje się temu działaniu rozumnie przyjrzeć. Nie tylko zatem jest to praca rzetelna ale pożyteczna, jasno bowiem wskazuje, że sztuka jest jakąś umiejętnością, że można się jej uczyć i że uczyć się jej trzeba, jeżeli chce się ją wykonywać dobrze.

6. Zarzuty drobne, drobniejsze i najdrobniejsze

s. 28: Zupełnie nie zgadzam się z diagnozą dotyczącą roli dramaturga. W większości znanych mi przypadków dramaturg jest po prostu efektem indolencji reżysera czy choreografa i bynajmniej nie chroni przed bełkotem ani banałem, a nawet skłonny byłbym sądzić, że ku niemu prowadzi, zdejmując bowiem z choreografa często odpowiedzialność. Kiedy słyszę, że (s. 28) „Zadaniem dramaturga jest „sprawić, by spektakl był spójny i znaleźć uzasadnienie dla tych wszystkich dziwacznych rzeczy dziejących się na scenie” to zaczynam się zastanawiać, co takiego robi choreograf? Nie wiem, ale wychodzi na to, że choreograf nie wie również. Przyznam, że autor z tak ostro postawionej tezy później się wycofuje, w dramaturgu dostrzegając raczej pewną, w choreografię wpisaną, umiejętność.

s. 35: Wydaje mi się, że autor niewłaściwie wyklada fragment Derridy, nie tyle bowiem mowa jest tam o zagładzie czy utracie podmiotowości, ile o braku postrzeżenia. Podmiot przestaje siebie postrzegać, a zatem znajduje się w specyficznej sytuacji egzystencjalnej, w oderwaniu od kartezjańskiego cogito, z jednej strony zatem staje w takiej

samej sytuacji jak wszyscy inni, z drugiej, szczególnie kiedy będziemy szukać w spostrzeżeniu źródeł wiedzy, to w sposób naturalny okaże się, że takie źródło będzie niemożliwe, niemożliwe ponieważ postrzeżenie unicestwia proces, który miałoby postrzegać. Jesteśmy zatem skazani, bardziej niż kiedykolwiek indziej, na wsparcie pamięci, tylko czy pamięć nie jest doradcą podejrzanym.

s. 39: Ostrzem fragmentów Alkidamasa, które za Domańskim przytacza Skalski, nie jest ich retoryczna przynależność, ale zarzut wobec pisma, powtórzony zresztą u Eurypidesa w *Palamedesie* i u Platona, w *Fajdrocie*, *Protagorasie* i *Liście VII*, wedle którego to pismo, nieco upraszczając, odbiera życie. Choreografia, wedle greckiego źródłosłowu to pisanie tańca, można by się zatem zapytać na ile choreografia działa na sposób pisma. Tego pytania zarówno tutaj, jak i w całej zresztą pracy mi brakuje.

s. 74: Czytamy: „Teatr tańca i jego widzialną emanację, a zarazem bezpośredni wynik w rozumieniu Kwintyliana w postaci konkretnego dzieła choreograficznego można zatem usytuować w zderzeniu bądź też na pograniczu rodzajów drugiego i trzeciego.” Kwintyliana odwołuje się tutaj do arystotelesowskiej koncepcji ruchu, wedle której ruch jest niepełną entelechią, to znaczy swój cel znajduje w spoczynku, tak się dzieje w przypadku sztuk wynikowych, gdzie cel na przykład malowania stanowi obraz, który sam malowaniem nie jest. Nie tyle zatem chodzi o to, że efekt jakiegoś działania jest widzialny, bo trudno by było sobie pomyśleć niewidzialny taniec czy niesłyszalną mowę, ale chodzi o to, że samo dzianie się i cel są bądź nie są odrębne.

s. 88: Pico della Mirandola zwykle zaliczany jest do filozofii renesansu, nie średniowiecza.

s. 89: Trudno powiedzieć jak autor rozumie twierdzenie dotyczące jakoby to „głębokiej Platona niewiary w poezję”. Co do poezji możliwości, to, jak wiemy, Platon mimo miłości do Homera, postanawia poetów wyrzucić z państwa, taką mają w sobie siłę, obawiam się swoją drogą, że gdyby się przyjrzeć pod tym kątem, z państwa Platon wyrzuci razem z poetami również retorów. Wyrzucenie poetów jest oczywiście niepełne, pozostają oni w państwie, pierwszym a tym bardziej drugim, co do drugiego, to właściwie winno się ono zwać państwem tańczącym i powiedzmy od razu, tańczyć tam będą obywatele do wtóru pieśni poetów.

s. 104: „Taniec w sposób tylko dla siebie charakterystyczny nie re-prezentuje niczego poza sobą samym.” – biorąc pod uwagę oczywistą nieprawdę tego stwierdzenia skłonny byłbym się tu doszukiwać metafor, autor jednak w tym samym akapicie pisze: „Podążając za tezami autora *Znaczenia ciała* możemy zauważyć, że jedną z funkcji tańca jest „przedstawianie i odgrywanie odczutego doświadczenia””. Nie wiem jak bym się gimnastykował: przedstawianie i odgrywanie odczutego doświadczenia wiedzie do czegoś poza, zdaje się, że wiedzie do czegoś poza nawet wtedy, kiedy doświadczenie dotyczyłoby aktualnie tańczonego tańca. Gdyby taniec nie reprezentował niczego poza sobą samym, w sensie ścisłym, nic byśmy o nim nie wiedzieli. Ani my, ani nikt w ogóle. Chyba, że szukalibyśmy rozwiązania w jakiejś maksymie typu: kiedy tańczę, tańczy ze mną cała ziemia.

Takiej, lub pokrewnej. Czy Paweł Skalski szuka tutaj tańca, walczy z uprzedmiotowieniem tańca (czy da się walczyć inaczej z uprzedmiotowieniem niż walczyć z choreografem?). Nie wiem.

s. 138: „Ogromną wartość ma ten właśnie stan niewiedzy, bo tylko on pozwala na to, aby być otwartym.” Czy kwantyfikator wielki ma tutaj uzasadnienie? Błędem jest oczywiście tak mocna teza bez uzasadnienia, ale nie twierdzę, że teza jest błędna, warto się zastanowić, podobno bogowie chętniej przychodzą do tych głów, które są puste. Trochę żarty a trochę trafiamy na kolejną wersję wykładni wiedzy jako natury nieczystej i farmakoniczej, która tyleż daje co odbiera.

s. 184: „Warto przy tym zauważyć, że wśród zachowanych tekstów tragedii antycznych nie mamy żadnej, która wprost eksplorowałaby bezpośrednio mit Syzyfa, a więc prostego wzorca do wykorzystania. Daje to szansę na zintensyfikowaną kreatywność.” Trochę mimo wszystko tych źródeł jest, zresztą nie wiem dlaczego akurat mielibyśmy szukać tragedii. Zachowały się fragmenty dramatu satyrowego Eurypidesa *Syzyf*, nieliczne owszem, poza tym mamy Homera i Hezjoda, Apollodora, Pauzanasza i kilka fragmentów w scholiach. Nie ma tego dużo, a biorąc pod uwagę, że mamy do czynienia z postacią dla greckiego mitu absolutnie pierwszoplanową, mamy tego na prawdę niewiele, ale zdaje się, że jednak nie możemy mówić o braku i mimo wszystko pewien zarys, wybrańca bogów, może nawet kogoś więcej niż wybrańca (jest jakoś Syzyf negatywem boga słońca), który nie zdołał podołać boskości. No właśnie boskości, czy jakiejś jej wykładni?

s. 200: bibliografia jak rozumiem, ma charakter również historyczny, to znaczy pojawiają się w niej pozycje, które nie są w pracy cytowane ani, nie czyni autor z nich użytku. Zapewne czynił z nich użytek w tych wszystkich fragmentach pracy, które ostatecznie z pracy usunął.

7. Kwestie techniczne. Jak pisze mgr. Paweł Skalski?

Zasadniczo praca jest napisana językiem zrozumiałym i niepozbawionym finezji, to znaczy czytając raczej wiedziałem o czym autor mówi i znajdowałem w czytaniu nawet czasami przyjemność czysto estetyczną. Literówki pojawiały się rzadko, ale zalecałbym jednak, w przypadku gdyby autor, do czego zachęcam, myślał o druku, by pracę poddać korekcie. Czasem zdarzały się jednak wypadki większe, na przykład: s. 156: „Według dramaturg nie tylko nasz w sferze umysł, ale nawet na poziomie fizycznym, ludzkiego ciała jesteśmy tak nasiąknięci archetypową strukturą opowieścią, że jeżeli tworzymy fragment tańca zdawałoby się całkowicie instynktownie, to i tak będzie on w jakimś stopniu naturalną dla tej opowieści strukturą” Do pewnego stopnia wiem, o czym autor mówi, ale tylko do pewnego stopnia. Kilka takich zdań w pracy straszy.

Nie do końca jasne jest dla mnie stosowanie greckiego alfabetu, to znaczy nie wiem dlaczego raz autor stosuje pisownię oryginalną (pozwolę sobie pochwalić, rzadką w pracach innych niż te pisane przez hellenistów sumienność w stawianiu znaków diakrytycznych), a raz

transkrypcję łacińską. Zresztą i tutaj nie postępuje konsekwentnie, chociażby w słowie *techne* retorike, które pojawia się zamiennie z *techne rhetorike*.

Ocena końcowa

Rozumiem, że recenzja jest krótkim gatunkiem literackim. Więc wielu kwestii tutaj nie ma. Spraw szczegółowych i spraw ogólnych. Chętnie bym się z autorem wdał w kilka sporów i chętnie bym kilka podrzuconych przez niego tropów podjął. Podziękować muszę mgr Pawłowi Skalskiemu za to, że nad kilkoma sprawami dzięki jego pracy się zastanowiłem i kilku spraw się dowiedziałem. Kilku spraw, mam nadzieję dowiedzą się dzięki jego pracy inni i mogę powiedzieć, że bardzo jestem ciekaw tego, co będzie pan mgr Paweł Skalski pisał, kiedy już, nie mam co do tego wątpliwości, zostanie doktorem Pawłem Skalskim. A zatem: W mojej ocenie przedstawiona przez pana mgr Pawła Skalskiego rozprawa doktorska zatytułowana *By zatańczyły słowa. Funkcja retoryczna w procesie tworzenia dzieła choreograficznego na przykładzie spektaklu tanecznego Lithos w choreografii Jacka Owczarka* jest pracą bardzo dobrą i **spełnia wszelkie wymagania stawiane pracom doktorskim. Wnioskuje zatem o dopuszczenie doktoranta do dalszych etapów przewodu doktorskiego.**

