

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Anny Królicy pt. *Ciało i pamięć w Teatrze Śmierci Tadeusza Kantora i Tanztheater Wuppertal Piny Bausch***

**napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Dariusza Kosińskiego**

Autorka niniejszej rozprawy, co nie jest tajemnicą, to osoba dobrze rozpoznawalna w środowisku choreologów i choreografów. Od wielu lat zajmuje się promocją i badaniem polskiej sceny tańca, jest też autorką ciekawych publikacji z tej dziedziny, inicjatorką programów poświęconych współczesnym projektom choreograficznymi, performansom, kuratorką, krytyczką tańca, o ugruntowanej już pozycji. A piszę o tym dlatego, że przedstawiona do oceny rozprawa wyróżnia się na tle jej dotychczasowego dorobku, jest bowiem propozycją spojrzenia na teatr (nie tylko teatr tańca) z perspektywy ciała i pamięci, co oczywiście nie nowe, ale zastosowane w nieoczywistej konfiguracji jest w pewnym stopniu odświeżające, a powiem nawet, że na swój sposób odkrywczym. Zestawienie Teatru Piny Bausch z Teatrem śmierci Tadeusza Kantora wydaje się zrazu zaskakującym i dość karkołomnym konceptem, ale sposób, w jaki koncept ten autorka wyzyskała w pracy, snując opowieść o poszukiwaniach artystycznych tych wybitnych twórców, ich poglądach, procesie twórczym, spektaklach, przyniósł interesujące efekty, prowokuje do dyskusji. Z pewnością było to ważne dla samej Autorki, kierowało Ją w te rejony naukowej refleksji o artystach, dla mnie jednak osobnych, w których problematyka ciała (ciała zrytmizowanego, tańczącego, w ruchu) Kantorowskich postaci oraz problematyka pamięci (eksplorowanej w spektaklach Bausch), choć obecna w literaturze przedmiotu, nie dominowała jej. Według mnie propozycję p. Królicy najlepiej zobrazować za pomocą chiasm: Kantor i ciało – pamięć i Bausch. Zgodnie z nim badanie teatru Kantora zogniskowane będzie na problematyce somatycznej: dlatego Autorkę interesują sposoby obrazowania ciała (także jego reprezentacje) w dziełach Kantora z jednej strony, i badanie teatru Bausch w perspektywie pracy pamięci z drugiej. Punktem przecięcia a zarazem punktem styku jest doświadczeniem obecności i zanikania, śmierci odciskającej swe piętno na ciele. Eksplorując te doświadczenia w swej twórczości bohaterowie pracy, każdy na swój autorski sposób uobecniając ciała na scenie i pracując z pamięcią (czego

oddzielić się nie da), po to, by” uczynić publicznym, co w życiu indywiduum było najskrytsze” (cytat autorki z *Pism* Kantora s. 135).

Propozycja p. Anny Królicy z pewnością jest oryginalna, w zastosowanym w pracy kontrapunkcie udaje się Jej odsłonić pewien znany, ale nie dość wyzyskany aspekt Kantorowskiego Dzieła i dopełnić wiedzę na temat poszukiwań artystycznych Piny Bausch w stworzonym przez nią Taztheater Wuppertalu w kontekście traumy i pamięci indywidualnej oraz kulturowej.

Praca składa się z dwóch części – mimo starań, by w podjętej w nich problematyce wskazywać na wiązanie twórczości Kantora i Bausch, na różnych poziomach (podejścia do ciała, wykorzystanie tekstu, konstrukcji akcji, przebiegu procesu twórczego) – części te pozostają w moim przekonaniu jednak odrębne, mogą z powodzeniem funkcjonować osobno, mimo wskazanych przez Autorkę powinowactw posiadają swoją autonomię. I tu rodzi się moja wątpliwość, czy tytuł pracy w pełni oddaje jej zawartość, pomijam fakt, że użyte w nim określenia Teatr śmierci i Tanztheater Wupertall Piny Bausch nie należą, jak mi się zdaje do tej samej kategorii, (pierwsze to określenie cyklu przedstawień, drugie jest nazwą zespołu kierowanego przez Bausch, z którym stworzyła nowy gatunek widowiska). Zastanawiające jest to, że w części poświęconej Kantorowi Autorka przedstawia cały jego dorobek, starając się uchwycić kierunek poszukiwań artysty zmagającego się z ciałem na scenie, których zwieńczeniem i ostatecznym akordem są *Umarła klasa*, *Wielopole*, *Wielopole* i inne spektakle z cyklu Teatru śmierci. Zatem reasumując, można powiedzieć, że w polu Jej zainteresowań, poświadczonych dokonanymi w pracy analizami i interpretacjami jest teatr Kantora (w różnych fazach), kryterium wyboru materiałów wiąże się zatem nie tyle z teatrem śmierci, ile z kategorią ciała. Uwidacznia się to także w tytułach, części I.-, „Kantor: ciało” i tytułach podrozdziałów, pozwolę je sobie przytoczyć: 1. „Rekonstrukcje wizji cielesności i tańca w przedwojennym Krakowie i Cricocie”, 2. „Modyfikacja ciała w spektaklach Kantora”, 3. „Odzyskiwanie ciała realnego”, 4. „Archiwum ciała”. Być może wskazanie we wstępie, iż punktem docelowym jest pokazanie teatru śmierci jako archiwum koncepcji Tadeusza Kantora mogłoby uzasadnić tak sformułowany temat. Stworzyłoby to także dodatkową ramę z kończącym II część pracy podrozdziałem noszącym tytuł „Teatr śmierci Piny Bausch.”

Przyjęte w pracy jako nadrzędne kategorie: ciało i pamięć są na tyle ogólne, że łączą obydwa fenomeny opisywanych przez Autorkę teatrów nie tylko za sprawą Jej arbitralnej decyzji.



Niewiele wnoszą tu części wstępu poświęcone opisowi metody i wyjaśnieniu, kluczowych dla pracy kategorii. Świadczy o tym dość skrótowo potraktowana metodologiczna rama, koncepcje, teorie, do których odwołuje się w toku wywodu (Bachtin, Barba) zaledwie wspomniane, czasem wręcz pominięte. A przecież zaznaczenie tych wielu pól, na które wyprawia się w swych rozważaniach Autorka pozwoliłoby jej wskazać swoje usytuowanie w dotychczasowych badaniach. Mogłoby też uwyraźnić interdyscyplinarność i kulturoznawczy charakter pracy.

Pierwsza część, poświęcona Tadeuszowi Kantorowi, była z pewnością dla Autorki pracy sporym wyzwaniem. Literatura przedmiotu jest bowiem niezwykle bogata i ciągle uzupełniana o szczegółowe rozpoznania. Nawet gdyby wymienić obszerne i niezwykle ważne, rzecz by można podstawowe monografie: Krzysztofa Pleśniarowicza oraz obszerną, wielowątkową, i komparatystyczną Katarzyny Fazan, zaproponowanie własnej autorskiej i odkrywczej analizy i interpretacji nie było łatwe. Stąd wiele przywołań, powtórzeń dokonanych już wcześniej interpretacji i rozpoznań. Doceniam jednak te fragmenty pracy p. Królicy, które świadczą, że w kantorologii próbowała znaleźć dla siebie przestrzeń odrębną, proponując inne nieco spojrzenie na problematykę ciała w ruchu, pracy z ciałem i nad ciałem, czy tańca. Pokazuje w nich bowiem swoistą Kantorowską choreografię, odsłania ją w rytmach, przestrzennym usytuowaniu (obecności i wymienności) bytów scenicznych stworzonych z różnego rodzaju materii, ludzkich i więcej niż ludzkich istnień.

Nim jednak przejdę do bardziej szczegółowych uwag, chcę zwrócić uwagę na problem szczątkowej jedynie obecności w stanie badań, ale, dodam, nie w głównych rozważaniach, ostatniej tak obszernej monografii Kantora autorstwa K. Fazan, tym bardziej, że wiele poruszanych w niej wątków dotyczy właśnie zagadnień w pracy przez p. Królicę podjętych. Odniesienie się do nich, podobnie jak skomentowanie książki Aleksandry Rembowskiej pt. *Teatr tańca Piny Bausch* może pozwoliłoby nieco ostrożniej sformułować zdanie na str. 16, które brzmi: „W polskich badaniach nad teatrem Kantora pioniersko próbuję analizować twórczość Tadeusza Kantora w kontekście tańca teatralnego i cielesności.”. Co do tańca – zgoda, ale problematyce ciała i materii Fazan poświęciła kilka rozdziałów, a problematyka ta poruszana była także przez innych badaczy, co zresztą potwierdza sama autorka, odnotowując w przypisach konkretne pozycje.

Pani Anna Królicy swe rozważania zaczyna od zarysowania szerszego kontekstu dla twórczych poszukiwań Kantora w tym zakresie, a zatem od charakterystyki nowych prądów w tańcu, jakie pojawiły się w pierwszych dekadach XX wieku, otwierających szerokie pole do eksperymentów i inicjujących zmiany w myśleniu o estetycznych jego walorach. Jak stara się

dowieść, Kantor był ich świadomy. W orbicie tańca, eksperymentów teatralnych Królica lokuje teatr Cricot, co zrozumiałe, inspiracje międzywojennym teatrem plastyków i silne z nim związki były szczególnie widoczne w pierwszym etapie twórczości Kantora, nie tylko w teatrze Cricot 2. To ciekawy podrozdział, autorka koncentruje się w nim wokół trzech zagadnień: tańca, przestrzeni i kostiumu, omawia je na podstawie różnego typu dokumentów źródłowych, fragmentarycznych rekonstrukcji wybranych scen, opisu kostiumów, analizy wypowiedzi artystów Cricotu a nawet utrwalonych w dokumentach anegdot. Pokazane w nim strategie teatralno-choreograficzne stanowią punkt wyjścia do tropienia w twórczość Kantora ich echa, powidoków awangardowych idei, które twórczo rozwijał i wzbogacał o własne koncepcje. Sygnalizuje ciekawy watek koincydencji/wpływów sztuki Oscara Schlemmera na twórczość plastyczną także i projekty kostiumów Jaremy i Wicińskiego, w istocie wart rozwinięcia w przyszłości.

W Kolejnych trzech podrozdziałach kluczowa w ujmowaniu twórczości Kantora kategoria ciała zostaje przedstawiona w trzech odsłonach. Pierwsza z nich zatytułowana *Modyfikacja ciała w spektaklach Kantora* poświęcona jest zastępowaniu aktora najpierw kukiełką, potem Przedmiotem o randze Aktora. Ta strategia jako efekt fascynacji Kantora konstruktywizmem i abstrakcją zostaje omówiona na przykładzie dwóch spektakli; *Śmierci Tintagilesy*, przepisanej w cricotagu *Maszyna Śmierci i Miłości* oraz *Balladyny*. W tym ostatnim dostrzega p. Królica wyraźny związek między koncepcjami Kantora i Schlemmera w zakresie przełamania praw fizyki poprzez ingerencję w cielesność tancerzy, odbywającą się za sprawą kostiumu i ruchu scenicznego. W twórczości Kantora realizowanej w czasie wojny materializacja ciała i fascynacja technologią miała, jak twierdzi p. Królica, inny wymiar ideologiczny, niż w przypadku artystów Bauhasu. Wobec doświadczeń wojennych „kojarzyła się z martwością” (s.47). choć dodam, że, mogła być także kojarzona z życiem ukrywającym się za zmechanizowanym, bo zdyscyplinowanym ruchem ludzi poddanych terrorowi wojny. Analizy ruchu w wymienionych spektaklach są bardzo ciekawe i pokazują ciało czujące w przestrzeni, której wieloznaczność wyzwalały działania aktorów, naprowadzające na różne tej przestrzeni konotacje. Omówiona figura koła obecna w ruchu scenicznym zastosowanym w inscenizacjach dzięki kontekstom kulturowym (procesji liturgicznych, szopek i somnambulicznego tańca - motywu wielu dzieł młodopolskich artystów) zostanie wzbogacona w dalszych partiach pracy o motyw *danse macabre*. Ciekawe są z pewnością w tej części rozpoznania doktorantki dokonanych przez Kantora przetworzeń „repertuaru kulturowych choreografii”, zarówno tradycyjnych konwencji baletowych jak też awangardowych propozycji



artystów takich jak Schlemmer, czy Meyerhold. Szkoda jedynie, że koncepcje Schlemmera, które przywołuje w pracy wielu miejscach nie zostały poprzedzone choćby krótkim syntetycznym ich opisem, co z pewnością ułatwiłoby czytelnikowi podążanie za wielowątkowym tokiem Jej myślenia.

Kolejne podrozdział poświęcone zostały ambalazom i bioobiektom jako fazom twórczego wnikięcia w naturę przedmiotu poprzez działania na styku malarstwa i teatru. Korzystając z ustaleń innych badaczy, m.in Zofii Gołubiew i Agnieszki Sosnowskiej, p. Królicza dochodzi do wniosków, że ambalaz, opakowywanie postaci i aktorów można potraktować nie tylko jako przeskalowany kostium, ale również ingerencję w sposób grania i ucieleśnianie roli przez aktorów. Szkoda, że Autorka wplata w te rozważania o cielesności wątki z pewnością ważne, jak np. wątek przedmiotu wprawionego w ruch, roli widza, co oddala ją od zasadniczej w tej części kwestii. Czy to rodzaj wstępu do omówionych w dalszym ciągu gier Kantora z Witkacym? Może to tak należy rozumieć, w każdym razie nie nadaje to wywodowi jasności. Przedstawianie galerii bio-objektów, które pojawiają się w spektaklach wybranych nieco chaotycznie, bo tworzonych w różnych okresach (w *Kurce wodnej*, *Niech szczerzą artyści*, *Umarłej klasie*) zamyka manekin i sobowtóry manekinów. W podrozdziale następnym cd. modyfikacji ciała, ale już ujętych przez pryzmat groteski. P. Królicza sprawnie operuje wskazanymi przez Bachtina cechami groteskowego ciała, aplikując je w opis hybrydowych bytów scenicznych stworzonych przez Kantora. Zaskoczeniem może natomiast być kończący tę część wywód dotyczący zastosowań groteskowego ciała we współczesnych choreografiach, dość luźno z zasadniczym tematem rozprawy związany. Czy chodziło o wskazanie, jak poszukiwania Kantora w tym względzie antycypują pewien nurt teatru tańca, opartego na uobecnianiu ciał niezwykle, nienormatywnych, właśnie groteskowych?

Odyskiwanie ciała realnego w twórczości Kantora Autorka łączy, i słusznie, w proces poszukiwań artystycznych od sztuki informel przez happening, teatr zerowy do teatru śmierci, w którym ciało jawi się jako archiwum pamięci indywidualnej i kulturowej. Co ciekawe, w spektaklach cyklu Teatru śmierci nadal posługuje się groteską szczególnie widoczną w stosowanych rytmach, gestyce i ruchu aktorów w przestrzeni. Zaskakująca jest w tej części pracy jej autorska propozycja interpretacji *Wielopola*, *Wielopola* jako przykładu polskiego teatru tańca, jakby niedokończona, a szkoda, bo intrygująca. Byłaby ona bardziej ciekawa, gdyby choć w przypisie p. Królicza polski teatr tańca scharakteryzowała, wskazała na jego dystynkcje, można się bowiem ich tylko domyślać w toku wyvodu (czy chodzi o rytuały cielesne właściwe dla tradycji judeo-chrześcijańskiej, nawiązanie do tańców ludowych, różnie

sfunkcjonalizowany marsz kontrapunktowany muzyką z polskiego repozytorium narodowego?). Interpretacja pozostaje bez pointy, Autorka płynnie przechodzi w dalszych partiach pracy do analizy kolejnych spektakli, w których wprowadza pojęcie „postaci znalezionej” i tropi korespondencję układów ruchowych z wybranymi dziełami sztuki.

W tych podrozdziałach sprawnie wskazuje i opisuje strategie Kantora, sposoby, w jakich wykorzystywał muzykę i gatunek tańca jej odpowiadający, eksponując użyte w spektaklach klisze pamięci własnej i odbiorców. Proces uruchamiania opisywany z dużą dokładnością jest w gruncie rzeczy dzieleniem postrzegalnego, wiązaniem *kinesis* z wizją człowieka i wspólnoty w określonym czasie historycznym w konkretnym miejscu.

Przyjęty w omawianiu twórczości Kantora porządek chronologiczny pozwala pokazać ewolucje poglądów, a jednocześnie sprobematyzować kierunek artystycznych poszukiwań. Doceniam ten układ, każdy podrozdział zogniskowany jest na określonym aspekcie ciała, gry ciałem, wypracowywanej stopniowo w kolejnych realizacjach poddanych przez p. Annę Królicę szczegółowym analizom i interpretacjom, w których umiejętnie wykorzystywała podpowiadane przez Kantora w Pismach, manifestach, notatkach tropy.

W wieńczących te rozważania analizach spektakli należących do cyklu Teatru śmierci udaje się Jej pokazać wykorzystywane w nich różne techniki operowania asamblażem, obiektem, bio-obiektem, które wprowadzane w ruch zdradzają różnie spożytkowaną kinetykę, służąc nieoczywistej artykulacji ciała.

Część druga pracy poświęcony Pinie Bausch jest także przykładem nierozdzielności pamięci i ciała. Rozpoczyna się podrozdziałem o ciele jako nośniku pamięci (przypomnieć należy, że część poświęcona Kantorowi kończy się rozważaniami o archiwum ciała i pamięci kulturowej, którą artysta uruchamiał w swych spektaklach). P. Królicza zderza zatem porządek pamięci indywidualnej z konwencjami i technikami poruszania ciałem. Co ciekawe, interesuje ją rozmontowanie, a zatem dekonstrukcja wypracowanych w teatrze przez Bausch i jej tancerzy technik prezentowania i używania ciała w tańcu. Wyznacza zatem różne ramy także ramy pamięci, w jakich uruchamia się ciała tancerzy, którzy zmagając się z estetycznym gorsetem konwencji i technik poruszania ciałem, eksplorują indywidualną pamięć, obnażając mechanizmy dyscyplinowania ciała. Relacyjność to słowo kluczowe w badaniach p. Królicy - objawia się ona na różnych planach (gry różnymi modelami cielesności, gry przestrzenią i w przestrzeni, tematu/autotematyczności, struktury spektaklu, metod pracy, relacji wewnątrz zespołu). Zastosowane pojęcia ciała niewiarygodnego, społecznego i ciała politycznego do



opisu poszukiwań artystycznych Bausch w sferze tańca współczesnego pozwalają p. Królicy ze znanstwem pokazać strategie używane przez artystkę i jej zespół w kolejnych przedsięwzięciach. To bez wątpienia efekt właściwie spożytkowanych koncepcji (Barby, Foucaulta, Goffmana, Bourdieu, Augé), umiejętnie wplecionych w analizy, pogłębiających interpretacje działań artystycznych.

To bardzo ciekawy rozdział, uporządkowany problemowo, niewątpliwie wzbogacający wiedzę na temat twórczości artystki, w Polsce jednak mało znanej. P. Królicy objawia się w nim jako badaczka o wyrazistym profilu, swobodnie poruszająca się w literaturze przedmiotu (myślę tu przede wszystkim o obcojęzycznych opracowaniach dotyczących Teatru Bausch) wykorzystująca obszerne analizy spektakli (*Sinobrody podczas słuchania opery Bela Bartoka Zamek Sinobrodego, Orfeusz i Eurydyka, Rok 1980, Café Müller* i inne) jako egzemplifikacji postawionych w pracy klarownie i jasno tez. Czytałam tę część z wielkim zainteresowaniem może także z uwagi na wykorzystane w niej źródła (myślę tu np. o rekonstrukcji prób do przedstawienia na podstawie dziennika Hoghego jednego z jego współtwórców, czy drobiazgowym ale i barwnym opisie scen z różnych spektakli).

Prócz strategii autorskich interesują p. Królicy metoda pracy Piny Bausch nad spektaklami, w których tworzeniu sięga do pamięci indywidualnej (własnej i tancerzy), pamięci miejsca i pamięci powojennej. Ciekawie demonstruje grę przestrzeni i czasem - wektorami pamięci, jaką uruchamiała Bausch w praktykach tanecznych. Kończący tę część rozdział *Teatr śmierci Piny Bausch* służy do zaprezentowania spektakli, które ujęte w tytułową formułę, służą artystce do „przedstawienia swojej żałoby, mocno obecny jest w nich temat śmierci, a przede wszystkim proces osvajania jej, przyzwyczajania się do jej obecności” (s.226). Nawiązania do Kantora są jednak śladowe. Dlatego uważam za dobre rozwiązanie „Zakończenie”, w którym, motyw Orfeusza pozwolił Autorce spleść opowieść o teatrach Kantora i Busch z kluczowymi dla zrozumienia ich twórczości wątkami: „wyprawy po ciało”, „inscenizowania śmierci”, doświadczenia „utruty i nieobecności” ujęte w powtarzające się obrazy wydobyte z pamięci i zmaterializowane na scenie.

Merytoryczna strona pracy nie budzi moich zastrzeżeń, intryguje proponowany w niej koncept oparty na paralelizmie, na wskazywaniu nie tylko punktów wspólnych, ale i różnic w podejściu do ciała scenicznego wprowadzonego w ruch oraz pracy pamięcią (rozmaicie określaną) w teatrach artystów wyrazistych i osobnych poszukujących nowych form scenicznych. Autorka proponuje w pracy nowe ujęcia twórczych dokonań Piny Bausch i Kantora, zwłaszcza w tym pierwszym zakresie dopełnia dotychczasowy stan wiedzy. Praca rodzi też wiele pytań To, co



się nasuwa jako ogólna uwaga po lekturze pracy, to ogrom zaprezentowanego materiału i wielość podjętych w pracy wątków, co pewnie usprawiedliwia wiele powtórzeń, a w niektórych fragmentach brak klarowności wykładu. Rozdział metodologiczny jest bardzo krótki, ważne kategorie i koncepcje (dotyczące pamięci czy ciała) na wstępie dość pobieżnie omówione, ale, co chce podkreślić, w dalszych partiach pracy wykorzystane z powodzeniem.

Niestety trudno mi usprawiedliwić redakcyjne i edytorskie mankamenty maszynopisu. Strona redakcyjna pracy zdecydowanie obniża jej wartość jako dysertacji naukowej, w której warsztat, „naukowe oprzyrządowanie” jest również ważny. Maszynopis w wielu miejscach nie spełnia standardów tego typu wypowiedzi. Dotyczy to nie tylko niezręczności stylistycznych, dzielenia wyrazów, ale literówek, które zmieniają sens zdania lub czynią go niezrozumiałym. Lista tego typów błędów jest dość długa, wybrałam tylko niektóre przykłady.<sup>1</sup> W przypisach też panuje bałagan, Autorka wielokrotnie podaje błędną lokalizację cytatów, czasem nie podaje ich źródła, stosując przypisy uproszczone, rezygnuje z podania informacji wzbogacających jej wywód, brakuje konsekwencji w tworzeniu przypisów, w wielu niepotrzebnie powtarza pełny opis bibliograficzny tych samych pozycji, lub nie przestrzega przyjętych norm, (np. opis artykułu umieszczonego w czasopiśmie z użyciem (w:). Przykłady podaję w przypisie.<sup>2</sup>

---

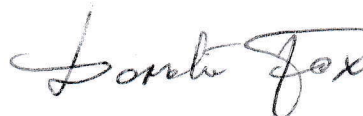
<sup>1</sup>Co znaczą określenia: „(...)potwierdzenie wyrażone w intencjach krytyków?”, wytyczanie filarów formalnych (s.6), „(...)materiał będący miąższem dla spektakli (s.6),”(...) temat ciała usytuowany w kontekście Zagłady” s.16, „Przeglądając się tym teatrom przyjąłam perspektywę komparatystyczną, wykorzystując narzędzia z dyskursu antropologicznego(...) , które w ostatnich latach szalenie szybko się rozwinęły” ( s.17) Niezrozumiały jest fragment na s.63, w którym omawia działania malarskie Kantora w kontekście działań Pollocka komentowanych przez J. Suchana.

<sup>2</sup> W przypisie do cytatu wypowiedzi Fazan, p. Królicza odsyła czytelnika do cytowanych przez Fazan autorów, o których w tekście głównym nie wspomina (s. 31 przypis 55.), jest kilka cytacji bez podania źródła. Brak przypisu do wspomnianego w pracy notatnika Kantora, w którym rozrysował ruch lalek w *Śmierci Tintagilesy* s.43; powołując się na badania Zofii Gołubiew na str. 53 Autorka nie odnotowuje żadnej pracy badaczki, na jej eseje wskazuje dopiero na s.126, domyślam się, że na s.53 korzysta z tekstów Gołubiew pomieszczonych w albumie *Tadeusz Kantor. Malarstwo* (przypis 10 s.12), cytując poetyckie sformułowanie „miazga życia” autorstwa Krzysztofa Owczarskiego s.62, nie podaje źródła, nie wiem też, czy nie chodziło raczej o słowa Wojciecha Owczarskiego autora wielu artykułów poświęconych Kantorowi. Niepokoi również nierzetelność w podawaniu informacji, różne są daty wystawienia spektakli (np. premiera *Lekcji anatomii wedle Rembrandta* odbyła się w Norymberdze w 1968 a rok później w Galerii Foksal, w przypisie widnieje jednak data 1969 s.90). Warto sprostować, że dawne RFN to nie Wschodnie, a Zachodnie Niemcy (s.207) Niewłaściwie rozszyfrowana zostaje w przypisie wskazana w tekście głównym nazwa Praski teatr D39, pod kodem tym nie kryje się Burian, który był założycielem tego teatru, w jego nazwie litera D pochodzi od słowa „divadlo” (s. 37 przypis 77). Autorka wielokrotnie przywołuje O. Schlemmera, jego koncepcje baletu triadycznego i typów postaci (s.24,30, 44), tę drugą wyjaśnia dokładnie i opisuje dopiero na str. 46. W wywodzie napotykam także pewne nielogiczności najpierw p. Królicza opisuje kostiumy do *Niemego kanarka*, autorstwa Marii Jaremy, po czym zaczyna kolejny akapit od stwierdzenia „Inaczej funkcjonują kostiumy Marii Jaremy s.29.). Wskazując na wypowiedzi wielu autorów, co sugeruje użycie czasownika w liczbie mnogiej „opisywano”, w przypisie podaje tylko jeden adres, warto byłoby odwołać się choćby do dwóch pozycji, Autorka wykorzystuje cytat tylko z jednej książki (nie recenzji) K. Fazan, s. 74.). Na s. 21 pisze, że na początku lat 30. przedmiotem gorących dyskusji był spektakl Kurta Jossa *Zielony stół...* i dodaje w nawiasie, że może dyskutowano o nim w Polsce. Ciekawi mnie zatem czy



Brak staranności obniża ostateczną ocenę pracy. A szkoda, bo dysertacja jest interesująca, prowokuje do dyskusji już samym pomysłem polegającym na „zobaczeniu w Teatrze Śmierci Kantora polskiego teatru tańca -jak pisze- który odpowiadałby niemieckiemu Tanztheater, którego modelowym przykładem jest, Tanztheater Wuppertal Piny Bausch” (s.6). To, jak wskazywałam na wstępie, oryginalna propozycja, z którą polemizować nie zamierzam, może właśnie dlatego, że była próbą spojrzenia na twórczość Kantora z nieoczywistej perspektywy komponowanego ruchu, tańca, choreografii i różnych form cielesności. Niewątpliwie pozwoliła także wzbogacić refleksję naukową o dokonaniach Piny Bausch i jej zespołu. Zaproponowana konfiguracja, dzięki uruchomionym kategoriom, przyjętej perspektywie pokazała, co jest jeszcze do pomyślenia o tych artystach. Zestawienia poszukiwań artystycznych i poglądów Kantora i Bausch pozwoliło p. Annie Królicy wyrazić podjęte w stworzonych przez nich spektaklach tematy „utraty/znalezienia, obecności/nieobecności, pamiętania/zapomnienia” (s.243), które są kluczowe dla ich pogłębionego poznania, „stanowią bowiem o ich istocie,, (s.243). Przedstawiona do oceny praca jest z pewnością efektem twórczego podejścia do przedmiotu badań, udaną próbą nowego odczytania dorobku artystów, co mimo krytycznych uwag pozwala mi sformułować ostateczną opinię.

Rozprawa magister Anny Królicy pt. **pt. *Ciało i pamięć w Teatrze Śmierci Tadeusza Kantora i Tanztheater Wuppertal Piny Bausch*** spełnia wymogi stawiane pracom doktorskim i określone w art. 13. 1. ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym. Na jej podstawie składam zatem wniosek o dopuszczenie pani mgr Anny Królicy do dalszych etapów przewodu doktorskiego.



---

można to sprawdzić? Przywołanie Debory Vogel (montaże, manekin) w kontekście myślenia bliskiego unizmowi bez odnośników i komentarzy w przypisie jest niedopatrzaniem (s. 32). Wiele przypisów ma charakter metryczki, Autorka nie rozwija ważnych dla toku wyводу informacji (np. na s. 67, czy na s. 158, gdy powołuje się na feminizm esencjonalistyczny). Powtórzenia całych fraz (s.62), również utrudnia lekturę, reorientuje zainteresowanie czytelnika na formę, nie na treść, co w konsekwencji nie pozwala skupić się na meritum.