

Dr hab. Wojciech Klimczyk, prof. UJ
Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji
Uniwersytet Jagielloński

Recenzja rozprawy doktorskiej Emilii Cholewickiej pt. *Homo saltatrix. Sytuacja kobiet na rynku pracy artystek i artystów baletu*

Przedstawiona do recenzji praca liczy 340 stron. Składają się na nią: 1) *Entrée*, w którym Autorka wprowadza w tematykę swojej dysertacji, precyzyjnie określa cel pracy, problem badawczy wraz z kontekstem oraz formułuje hipotezy i pytania badawcze, 2) zwarty rozdział metodologiczny, gdzie szczegółowo zostały opisane zastosowane techniki prowadzenia badań dobrane w kluczu *mixed-methods*, 3) trzy zasadnicze rozdziały, będące sercem pracy, w których przy użyciu danych statystycznych pochodzących z ogólnokrajowego badania liczebności środowiska artystycznego oraz wywiadów pogłębionych IDI przeprowadzonych przez Autorkę, nakreślona została tytułowa sytuacja kobiet (choć nie wszystkich, do czego wróce) na rynku pracy artystek i artystów baletu, oraz 4) *Coda*, a więc stosunkowo długie (50 stron) podsumowanie przeprowadzonych badań zawierające też refleksję na temat możliwych zastosowań wniosków płynących z badań, które to wnioski czynią pracę – co uważam za jej wielką zaletę – istotnym wsparciem dla postulatów zmian w polskim systemie szkolnictwa baletowego oraz, szerzej, instytucjonalnych mechanizmach regulacji życia artystycznego w naszym kraju. Do pracy załączono krótki słowniczek pojęć baletowych, poprzedzający lekturę, oraz aneks z tabelami, fotografiami dodatkowymi (w samym tekście umieszczono liczne fotografie wzbogacające wrażenia z lektury), scenariuszami przeprowadzonych wywiadów, instrukcją dla osób prowadzących badania pracochłonności konkretnych ról w wybranym baletcie (pomiar jest jednym z zastosowanych narzędzi badawczych), spisem tabel, rysunków i zdjęć oraz bibliografią.

Jak widać, zawarty w pracy materiał jest bardzo bogaty oraz różnorodny, co stanowi moim zdaniem ogromną wartość dysertacji, która – pozwolę sobie uprzedzić po trosze konkluzję – jest istotnym i niezwykle cennym wkładem w polskie badania nie tylko baletu ale też tańca w

ogólności dzięki unikalnej perspektywie metodologicznej zaproponowanej przez Autorkę, z jednej strony tancerkę wykształconą w technice klasycznej a z drugiej znakomitą specjalistkę w dziedzinie ekonomiki kultury. W tej ostatniej nie mam dużego rozeznania (a w zasadzie nabyłem wstępne rozeznanie dopiero dzięki lekturze rozprawy), więc na ekonomicznym aspekcie dzieła nie będę się w tej recenzji skupiał, niemniej uważam, że łączenie w badaniach wątków ekonomicznych z choreologicznymi, socjologicznymi i kulturoznawczymi jest w zasadzie jedyną drogą, by w pełni zrozumieć współczesne (choć też historyczne) praktyki taneczne wraz z ich kontekstem. Przyklaskuję zatem dokonaniu przez Doktorantkę wyborowi strategii *mixed-methods*, w tym konkretnym przypadku ekonomiki kultury, studiów o tańcu (*dance studies*) i *women studies* uprawianych w duchu zdecydowanie feministycznym. W mojej ocenie to ekonomika kultury stanowi w tym miksie dominantę, co nadaje pracy oryginalności na tle innych dokonań krajowych studiów o tańcu. W przedstawionej dysertacji to nie technika, choreografie i ich znaczenia, ale konkretna praktyka i jej miejsce na rynku pracy stają w centrum. Uważam, że takie postawienie sprawy oraz wypracowany model prowadzenia badań mogą i powinny stać się inspiracją do podjęcia podobnych badań odnośnie innych praktyk tanecznych, choćby tańca współczesnego.

Autorka deklaruje we wstępie chęć prowadzenia badań danych różnego typu i na szczęście na deklaracji się nie kończy. Udaje się jej bowiem zrealizować bardzo trudny plan, by zintegrować dane ilościowe i jakościowe w celu przedstawienia całościowego obrazu sytuacji życiowej respondentek na tle innych osób w ich bezpośrednim otoczeniu oraz szerszym polu działalności artystycznej w Polsce. Praktyka taneczna jest rozważana z perspektywy rynków pracy w gospodarce kreatywnej. Tak nakreślona problematyka jest olbrzymia i ze zrozumiałych powodów część kwestii została jedynie naszkicowana a obraz końcowy może wydawać się do pewnego stopnia stronniczy. Chcę podkreślić, że nie uważam tego za wadę, gdyż – tak jak Autorka – uznaję tezę Donny Haraway o usytuowanym charakterze każdej wiedzy. Równocześnie jednak pozwolę sobie w tej recenzji wypunktować zastrzeżenia, które wydają mi się dyskusyjne i wątki godne rozwinięcia na etapie, gdy na bazie pracy Doktorantka przygotowywać będzie publikację książkową, bo że w takiej formie badania powinny zostać ostatecznie upublicznione, nie mam najmniejszej wątpliwości. Zaczniemy jednak od przybliżenia treści samej pracy.

We wstępie w sposób bardzo sugestywny nakreślona została specyfika zawodu artystki baletu z uwzględnieniem jego aspektu ekonomicznego, do której klasyczna koncepcja *homo oeconomicus* nie przystaje. Artyści, w tym także baletowi, nie działają na zasadzie kalkulacji możliwie najwyższych zysków materialnych. Sama praca jest dla nich wartością, o ile przebiega w sposób satysfakcjonujący. Tańczenie nie jest tylko sposobem zarabiania, ale sposobem na życie, swoistym powołaniem (przynajmniej w sytuacji modelowej). Sprawia to, że artyści tańca są podatni na ekonomiczne manipulacje, nierzadko brak im zmysłu przedsiębiorczości, są w stanie wiele

poświęcić, by móc praktykować to, co jest podstawowym źródłem ich poczucia tożsamości. Autorka wie to nie tylko z przeprowadzonych wywiadów, ale z własnego doświadczenia, co bardzo szybko w pracy podkreśla i co w moich oczach czyni jej rozważania szczególnie wymownymi.

Praca w baletcie – nawet na tle innych zawodów tanecznych – jest bardzo specyficzna. Jej fundamentem jest ukształtowany na drodze skomplikowanej historii swoisty reżim treningowy, który z jednej strony ze współczesnej perspektywy może wydawać się opresyjny, a z drugiej jest powodem do dumy dla osób, które są w stanie mu sprostać. Reżim ten – technika dyscyplinująca ciało w celu naznaczenia go swoście rozumianą wirtuozerią – wymaga od aspirantów rozpoczęcia kształcenia w dzieciństwie oraz sprawia, że kariery baletowe kończą się stosunkowo wcześnie, wiele lat przed wejściem tancerzy w oficjalny wiek emerytalny. Reżim ten jest dodatkowo szczególnie skrupulatny w stosunku do kobiecego ciała, poddając je większej presji niż ciało męskie, jeżeli chodzi o preferowaną anatomię, wagę ciała, niuanse techniczne postulowanego ruchu (tylko kobiety tańczą na pointach). Równocześnie balet jest środowiskiem mocno sfeminizowanym (ok. 2/3 osób tańczących to kobiety), co sprawia, że konkurencja między tancerkami jest olbrzymia. Przekłada się to na szereg wyzwań, którym sprostać starają się kobiety poruszające się w tym polu artystycznym. Te zmagania tańczących kobiet z reżimem wstępnie zarysowane zostają na samym początku pracy, która jest, między innymi, wołaniem o reformę instytucjonalną, ale też udzielanie sobie nawzajem siostrzanego wsparcia w próbach reformowania baletowego świata, który (do czego wróć) jest w zasadzie u korzenia trawiony odwrócony „seksizm” – stawia na piedestale wymagowaną kobiecość, która staje się źródłem opresji realnych kobiet, dyskryminowanych i poniżanych w studiach baletowych i biurach baletowych instytucji, choć na scenie celebrowanych i w potocznej świadomości „glamouryzowanych” za pośrednictwem tendencyjnej publicystyki baletowej.

O publicystyce nie pisze Doktorantka osobno, choć korzysta z jej pracy (nie do końca szczęśliwie w bibliografii artykuły popularne wymieszane są z akademickimi opracowaniami). Niejednokrotnie jednak przywołuje stereotypowe wizerunki tancerzek klasycznych, które zapewne (przydałoby się, rzecz jasna, porządne badania na reprezentatywnej próbie, by to przesądzić) kształtują społeczną wyobraźnię w tym temacie. Choćby kostium, a szczególnie zmitologizowane kobiece obuwie – pointy – staje się tematem krytycznych rozważań, które Autorka snuje przywołując kluczową, już dziś klasyczną literaturę przedmiotu (Susan Leigh Foster, Marion Kant, Ann Daly). Świadczy to o umiejętności zdystansowania się od „magii” badanego zjawiska, której z pewnością do pewnego stopnia uległa sama Autorka, wkracząc w młodości na scenę. Podjęte później studia, liczne lektury z dziedziny myśli feministycznej i krytycznych studiów nad tańcem, sprawiły, że w doktoracie balet (rozumiany nie tyle jako pewna estetyka ruchu i ciała, choć i to także, co pole artystyczne w sensie Bourdieu) analizowany jest na trzeźwo, przy użyciu liczb i

wskazników oraz niezwykle krytycznie. Równocześnie jednak czuć w pracy sympatię dla czegoś, co z braku lepszego terminu określam, za Bourdieu, jako baletowe *illusio*. Autorka nie chce baletu likwidować (choć może w sumie należałoby to zrobić?), ale reformować. Wierzy, że to nie forma jako taka jest opresyjna, ale dominujące sposoby uprawiania jej. Być może jest to wynikiem bycia przez lata uczestniczką rozgrywek toczących się w tym polu, emocjonalnej inwestycji w nie? Nie jestem w stanie przesądzić, gdyż – mimo iż napisana do pewnego stopnia z perspektywy autobiograficznej – praca nie do końca odsłania obecną pozycję samej badaczki, choć idąc za Haraway pewnie warto byłoby wyłożyć karty na stół.

Piszę o nieujawnionej do końca własnej pozycji nie tylko dlatego, że autoetnografia jest wskazana jako jedna z zastosowanych metod badawczych. Piszę o niej także dlatego, że podstawowym problemem w pracy jest nierówność na tle płci – szczególnie w odniesieniu do procesów gromadzenia kapitału symbolicznego. Uważam, że przedstawiona praca może służyć jako karta przetargowa w zmaganiach o postulowane równouprawnienie także na płaszczyźnie symbolicznej a Autorka już na ten moment autorytetem w dziedzinie studiów o balecie i warto byłoby, by tak właśnie funkcjonowała w baletowym środowisku, dowodząc, że bynajmniej mężczyźni nie mają monopolu na wiedzę i prawdę o tej formie sztuki. W tym kontekście pewien rodzaj niepewności, który wyczuwam u źródeł zastosowanego zabiegu „wycofywania” własnej subiektywności, uważam za bezzasadny. Praca nie byłaby mniej naukowa, czy mniej przekonująca, gdyby historia Autorki i jej obecny status zostały w pełni ujawnione, stając się modelową opowieścią o emancypacji. Wręcz przeciwnie – w naukach humanistycznych i społecznych, tak jak w balecie, toczy się obecnie fundamentalny spór o etykę prowadzenia prac i o „prawdę” praktyki. Nowa humanistyka, w tym teoria feministyczna, uczy nas, że potrzebna jest rewolucja wrażliwości – całościowa zmiana kąta patrzenia na to, czym jest podmiotowość (a więc autorytet) oraz na przebrzmiałą już dystynkcję obiektywne-subiektywne. Autorka idzie tym tropem, choć do pewnego stopnia jeszcze nieśmiało. Zachęcam, by w książce szerzej opisać swoje zaangażowanie w temat oraz własną historię, bo wydaje mi się, że jest ona sama w sobie przejawem procesu emancypacji, który dysertacja postuluje.

Moje wrażenie niepełnego ukazania subiektywnej pozycji Autorki wynika zapewne w jakiejś mierze z tego, że znaczną część pracy stanowi analiza danych statystycznych pochodzących z badania „Szacowanie liczebności artystów, twórców i wykonawców w Polsce” przeprowadzonego w 2018 roku przez zespół pod kierownictwem prof. Doroty Ilczuk. Doktorantka brała udział w jego pracach, co pozwoliło jej spojrzeć na problemy własnej branży w szerszym kontekście oraz zaproponować autorskie ujęcie danych odnoszących się do artystek i artystów baletu, którzy również byli uczestnikami badania. W oparciu o odpowiedzi badanych Autorka przedstawiła w rozdziale III panoramę polskiego tańca w odniesieniu do wieku, wykształcenia,

form zatrudnienia oraz struktury zarobków w różnych kategoriach zawodowych. W świetle wskaźników statystycznych sytuacja artystek (i artystów) baletu nie rysuje się w szczególnie ciemnych barwach na tle na przykład tancerek burleski czy tańca współczesnego, które zarabiają znacznie mniej i nie mogą liczyć na stałe formy zatrudnienia. Autorka pokazuje jednak, że te wskaźniki są do pewnego stopnia mylące, właśnie dlatego, że tancerki zespołów baletowych krócej na przestrzeni życia mają szansę pracować w zawodzie oraz przez zobowiązania etatowe nie mają możliwości podejmowania alternatywnych form zarobkowania (niski wskaźnik wielozawodowości). Podobnie pozornie krzepiące jest to, że w świecie baletu na poziomie wynagrodzeń nie występuje luka płciowa (średnio tancerze zarabiają mniej niż tancerki), skoro obserwujemy ogromną lukę płciową na poziomie struktury władzy oraz prestiżu, o której Autorka pisze w kolejnym rozdziale.

Muszę powiedzieć, że (pewnie jako osoba nie stosująca technik ilościowych w badaniach tańca) jestem pod dużym wrażeniem tego, jak przejrzyście Doktorantka przedstawia zgromadzony materiał i jak sprawnie posługuje się do jego interpretacji teoriami z dziedziny ekonomiki kultury (bardzo sprawnie przybliżonymi czytelnikowi-niespecjaliście). Dane ilościowe przedstawione zostały przy pomocy licznych tabel i rysunków oraz szczegółowo opisane, co daje naprawdę solidne podstawy do bardziej szczegółowych analiz prowadzonych w części opartej na wywiadach pogłębionych. Czytelnik widzi tam konkretne wypowiedzi respondentek, przywoływane anegdoty na tle ogólnych trendów, które wskazują liczby. Równocześnie też zdaje sobie sprawę, że same liczby nie tworzą wyczerpującego obrazu a nawet mogą być mylące. Dotyczy to chociażby tajemniczego, zdawałoby się, trendu wskazującego, że to mężczyźni w balecie pracują tygodniowo w większym wymiarze godzin zarówno pod względem całonocnego czasu pracy, jak i pracy twórczej. Choć Autorka nie tłumaczy tego wprost, można z jej rozważań wydedukować, że ta „przewaga” wynika z tego, że wiele czynności, które kobiety muszą wykonać w ramach etatu, nie jest wliczanych do oficjalnego czasu ich pracy a poza tym, jak we wszystkich innych sektorach, kobiety są znacznie bardziej niż mężczyźni obciążane obowiązkami pozapracowymi, ograniczającymi ich możliwość oddania się twórczości. W tym sensie to uprzywilejowany mężczyzna pozostaje modelem baletowego Artysty, choć mężczyźni w rzeczywistości wcale więcej czasu i zaangażowania nie poświęcają swojej profesji.

Na poziomie statystycznym, jak wskazuje Autorka, nie obserwujemy znaczących różnic w poziomie zarobków między kobietami i mężczyznami w balecie. Jednakże balet w Polsce to także konkretna struktura instytucjonalna oraz, przede wszystkim, pewna pragmatyka, czyli sposób realizowania baletowego *illusio*. Na tym poziomie – badania jakościowe przeprowadzone przez Doktorantkę stanowią wstrząsające potwierdzenie tego, o czym mówi się nierzadko w kuluarach – jest on systemowo w zasadzie oparty na dyskryminacji płciowej. Respondentki w szczególności

opowiadają, jak były w szkole uczone podejrzliwości w stosunku do swojego ciała, jak wpajano im obsesję na punkcie odpowiedniej wagi i anatomii, ale też jak faworyzowano uczniów płci męskiej, gdyż w świecie baletu generalnie mężczyźni stanowią „dobro deficytowe”. Już na poziomie szkoły chłopcom wolno więcej a równocześnie mniej się od nich wymaga. Gdy adepci przechodzą na kolejny etap, stając się zawodowymi tancerzami w zespołach baletowych, nierówności utrwalają się. Na poziomie kadry zarządzającej i kreatywnej (kierownicy zespołów, choreografowie) mężczyźni zdecydowanie górują nad kobietami, które z kolei stanowią większość kadry pomocniczej jako zastępczynie kierowników, baletmistrzynie czy pracowniczki administracji. Autorka pokazała to czarno na białym na przykładzie 9 czołowych (finansowanych z pieniędzy publicznych!) zespołów w Polsce. Sytuacja nawet nie zbliża się u nas do parytetu, choć za granicą działania idące w tym kierunku już się zaczęły. Wynika to z powszechnie przyjętych przekonań (co absolutnie tragiczne: czasami internalizowanych przez same artystki), że to mężczyźni lepiej radzą sobie w rolach przywódczych, są bardziej dyspozycyjni a przede wszystkim „po prostu” bardziej są skłonni podejmować twórczą aktywność. O tym, iż kreatywność niszczy w kobietach znacznie bardziej niż w przypadku mężczyzn edukacja już się nie mówi. Dlatego między innymi tak ważna jest recenzowana rozprawa.

Może jest to stronnicze spojrzenie na sprawę wynikające z moich metodologicznych przyzwyczajęń, ale osobiście uważam, że najcenniejszym segmentem badań – mimo tego, że ich wydźwięk bez warstwy statystycznej byłby znacznie słabszy – są przeprowadzone przez Doktorantkę wywiady pogłębione. W części drugiej, krytycznej recenzji pozwolę sobie zgłosić w stosunku do nich pewne zastrzeżenia, czy też może raczej podzielić się pewnymi wątpliwościami, niemniej muszę powiedzieć, że dyskryminacja kobiet w świecie polskiego (ale nie tylko) baletu udokumentowana w tych wypowiedziach wstrząsnęła mną bardzo głęboko. Oczywiście przyjęcie perspektywy feministycznej wyostrza spojrzenie na szczegółowe kwestie, choćby właśnie na „niechęć” samych badanych do podejmowania prób kreowania repertuaru, która z bardziej liberalnej perspektywy mogłaby zostać uznana za wystarczające uzasadnienie dla „naturalnego” niedoreprezentowania jednej z płci w dziedzinie choreografii. W sporze o odpowiedzialność za dyskryminację Autorka staje po stronie głosów obarczających nią kulturę a nie poszczególne jednostki. Osobiście też tak widzę sprawy, więc podzielam postulat systemowych reform. Równocześnie jednak rozprawa skłoniła mnie do zastanowienia, czy aby na pewno system jako taki da się zreformować, skoro balet nigdy, od czasów swojego powstania w renesansie nie był przyjazny kobietom na poziomie pragmatycznym (nie bez przyczyny w podręcznikach historii na palcach jednej ręki można policzyć kobiety występujące w rolach kreatywnych: Marie Salle czy Bronisława Niżyńska to jedynie tzw. wyjątki potwierdzające regułę). Autorka, jak wspomniałem, jest większą optymistką, o czym pisze w zakończeniu, proponując nie tyle „opuszczenie baletu” (na

podobieństwo feministek radykalnych, które postulowały „opuszczenie mężczyzn”), co wprowadzenie kodeksu dobrych praktyk. Jej stanowisko jest równocześnie bardziej realistyczne, jak i idealistyczne niż moje. To także swoista zaleta przedstawionej pracy, ale i punkt wyjścia do dalszych dyskusji odnośnie wartości samego *illusio*.

Wracając do treści, chciałbym podkreślić, że ponad stustronicowy rozdział „Zawód artystka baletu” to coś, co można nazwać *instant classic*. Autorce udało się w sposób syntetyczny a równocześnie wielopłaszczyznowy ukazać specyfikę społecznej kondycji współczesnych artystek baletowych (choć nie wszystkich). W rozdziale tym poruszony został szczegółowo temat traktowania kobiet w szkołach baletowych. Co więcej, poświęcono sporo uwagi kobiecej cielesności, kwestii dotyku oraz historycznie ukształtowanym zjawisk przemocowym w tym aspekcie. Autorka z maestrią przeskakuje od wypowiedzi swoich respondentek do kontekstów z przeszłości oraz innych krajów, przez co jej narracja staje się wyjątkowo kompleksowa. To naprawdę świetna robota analityczna! Tak zresztą jak wtedy, gdy przechodzi do ukazywania problemów hierarchii w zespołach baletowych, systemu awansów (skrajnie uznaniowego) oraz podwójnych standardów, które utrzymują się niestety również w instytucjach baletowych. Sam ten rozdział, po uzupełnieniach i przepracowaniu pewnych kwestii problematycznych, które za moment wskażę, mógłby stanowić podstawę do ubiegania się o stopień doktora. Na nim się jednak badania jakościowe nie kończą.

W osobnym rozdziale Autorka pochyliła się nad fundamentalnym problemem małej liczby kobiet tworzących choreografie dla zespołów baletowych. W jej ujęciu świadczy ona na poziomie symbolicznym o tym, że balet bynajmniej nie jest kobietą wbrew temu co sądził legendarny choreograf George Balanchine. Zgadzam się z Doktorantką, że ta dysproporcja świadczy o głębokich nierównościach w strukturze prestiżu oraz – w gruncie rzeczy – premiuje ekonomicznie mężczyzn, bo wszak właśnie choreografia (obok statusu solisty) jest sposobem gromadzenia kapitału symbolicznego w branży, który jest warunkiem niezbędnym ubiegania się o najbardziej intratne pod względem finansowym pozycje kierownicze. Kwestia braku choreografek (analogiczna do problemu braku Wielkich Artystek podjętego swego czasu przez Lindę Nochlin, na którą Autorka się powołuje) jest zatem absolutnie kluczowa i zasługuje na osobny rozdział. Jest on jednak w moich oczach mniej wyczerpujący niż poprzedni, przede wszystkim dlatego, że nie przeprowadzono pogłębionych wywiadów z kobietami, które jednak mają szansę tworzyć choreografie dla zespołów baletowych (odnotowałem tylko rozmowę z Anną Hop) oraz, co wydaje mi się kluczowe, z osobami odpowiedzialnymi za decyzje personalne, czyli kierownictwem. Tutaj przechodzimy do tego, co w pracy wydaje mi się warte dopracowania, rozwinięcia na potrzeby jej książkowej edycji, względnie w przyszłych badaniach.

Po pierwsze nie mogę nie wskazać na niejasność w kwestii doboru próby respondentek

do wywiadów pogłębionych. Pomijając nieprecyzyjne sformułowanie ze strony 42, iż bohaterkami wywiadów z tancerkami zespołowymi są „tancerki baletowe zatrudnione na podstawie umowy o pracę w **jednym** z przodujących dziewięciu zespołów z repertuarem baletowym w Polsce” (można mieć wątpliwość, czy te osiem wywiadów jest z tancerkami z różnych zespołów, czy z jednego), muszę stwierdzić, że nie odnalazłem w tekście szczegółów odnośnie sposobu skonstruowania próby eksperckiej. Potencjalnie Autorka miała do dyspozycji kilkaset kobiet baletu, ostatecznie przeprowadziła siedemnaście wywiadów. Na jakich dokładnie zasadach dokonała wyboru eksperckiego? O ile czegoś nie przeoczyłem, nie ma wśród respondentek żadnej solistki, co może zaburzać obraz. Czy to świadoma decyzja? Jeżeli tak, jakie jest jej uzasadnienie? Osobny rozdział poświęcono kobiecej choreografii baletowej, przywołując i omawiając zagraniczne przykłady. Dlaczego Autorka nie porozmawiała w większej ilości z kobietami, które tworzą w Polsce choreografię dla zespołów baletowych? Z boku można je uznać za kobiety sukcesu, które przełamują stereotypy, opisywane przez Doktorantkę. Może zatem ich perspektywa byłby odmienna niż osób, którym „nie udało się” odnieść sukcesu? Ogólnie można odnieść wrażenie, że w słowniku dysertacji termin „kobieta baletu” jest synonimem terminu „tancerka (nie-solistka) w zespole baletowym”. To chyba nie do końca szczęśliwa uniwersalizacja pewnej odmiany baletowej kondycji, a przynajmniej warta pogłębionej refleksji metodologicznej.

Trochę szkoda w tym kontekście również, że nie omówiono, choćby pobieżnie, twórczości polskich choreografek baletowych. Analizy choreografii, a więc takie, które są charakterystyczne dla bardziej tradycyjnych studiów o tańcu artystycznym, również znalazły się w pracy. Autorka omawia choćby różne inscenizacje *Jeziora łabędzi* czy też spektakle tworzone przez kobiety. Analizy te ograniczają się jednak do przykładów historycznych i współczesnych zagranicznych dzieł. Czytelnik taki jak ja zadaje sobie pytanie, jak na ich tle wypada repertuar polskich choreografek, który Autorka ledwie przywołuje: czy można go uznać za feministyczny/feminizujący, jak ma się do repertuaru tworzonego przez mężczyzn (czy jest równoprawny), czy są jakieś specyficznie kobiece rodzaje spektakli baletowych itp.?

Pozostając przy kwestii jednostronności można też się zastanawiać, na ile pominięcie w badaniach mężczyzn oraz, ogólniej, osób decyzyjnych w zespołach pozwala rzeczywiście w pełni zdiagnozować przyczyny dyskryminacji kobiet na polu choreografii, do czego dąży Doktorantka. Oczywiście w pełni rozumiem i popieram zabieg oddania głosu tancerkom, jak najbardziej zgodny z feministyczną logiką odzyskiwania historii i współczesnego terenu badań. Niemniej wydaje mi się, że ciekawe byłoby zwrócenie się do dominujących jednostek z prośbą o wyjaśnienie ich dominacji i dowiedzenie się, na ile jest ona wynikiem nagiej przemocy a na ile możemy mówić o zjawisku, które opisywał Bourdieu: iż dominacja dominuje zarówno nad dominowanym, jak i dominującym. W takich badaniach porównawczych należałoby oczywiście zachować skrajną

ostrożność, bo też dominujący mają skłonność nieprzyznawania się do bycia dominującymi, niemniej wydaje mi się, że dopiero takie przekrojowe ujęcie pozwoliłoby w pełni nakreślić przyczyny utrzymywania się nierówności.

Odnośnie prowadzenia wywiadów i przedstawiania ich wyników nasuwa mi się jeszcze jedna refleksja, tym razem dotycząca anonimizacji wypowiedzi. Otóż najwyraźniej wystąpienie pod własnym imieniem i nazwiskiem, ujawnienie, w jakiej dokładnie instytucji się pracuje, wiązałoby się dla badanych kobiet z ryzykiem prześladowania. W świecie baletu nie ma najwyraźniej miejsca na historie obnażające systemowe mechanizmy dyskryminacji. Tym bardziej wzmacnia to czarny obraz wyłaniający się z lektury dysertacji. Bycie ofiarą bynajmniej nie uprawnia do zadośćuczynienia ani też nie nadaje jednostce statusu świadka, z którego doświadczeń należałoby skorzystać, by przeciwdziałać patologiom. Może się wydawać, że to kwestia drugorzędna, skoro Autorce udało się zachować anonimowość respondentek (taką przynajmniej mam nadzieję) a równocześnie szczegółowo te patologie ukazać. Mam jednak wrażenie, że obrazowa, etnograficzna strona pracy na tym ucierpiała. Czytelnik obcuje w przedstawionej narracji z pewną figurą: uogólnioną artystką tańca pracującą w uogólnionym zespole tanecznym, podczas gdy system nie jest chyba wewnątrznie jednolity. Domyślam się (ciekawe, na ile słusznie), że jednak mają swoją specyfikę poszczególne szkoły, nie mówiąc już o zespołach. Zapewne inaczej pracuje się kobietom w Polskim Baletcie Narodowym a inaczej w Operze na Zamku. Myślę, że konieczność anonimizacji uniemożliwiła Autorce przeniesienie się na ten poziom szczegółowości, przez co w pracy brak jest wyrazistych szczegółów.

Kontrargument mógłby brzmieć, że zagłębienie się w tego rodzaju detale jeszcze rozděłoby już i tak obfitą objętościowo pracę. To rzeczywiście kwestia istotna, bo na obecnym etapie sam odnoszę wrażenie, że praca cierpi na skutek „przekleństwa obfitości”. Autorka pracując nad tekstem sięgnęła po tak dużo metod, że niektóre – na tle dominujących narzędzi: analizy ankiet i wywiadów – wydają się być potraktowane trochę po macoszemu. Wspomniałem już choćby o autoetnografii, którą trudno uznać za narzędzie badawcze stosowane w sposób systematyczny. Trochę to wygląda tak, jakby bycie insiderem przekładało się automatycznie na wiedzę o charakterze autoetnograficznym. Oczywiście sprawy nie mają się tak prosto, o czym zresztą Doktorantka wie, bo wykazuje się znajomością odpowiedniej literatury metodologicznej.

Podobne wątpliwości można zgłosić odnośnie moim zdaniem bardzo ważnego, partycypacyjnego narzędzia badawczego, jakim jest warsztat. Autorka nadmienia, że się odbył i że wypracowano podczas niego przytoczony w pracy „Kodeks dobrych praktyk dla kobiet w baletcie” (swoją drogą, czy nie powinien powstać raczej „Kodeks dobrych praktyk dla osób w baletcie”?). Kto jednak dokładnie brał udział w warsztacie, jaka legła u jego podstaw szczegółowa koncepcja, jak przebiegał, jak dokładnie miał się on do innych części badania, szczególnie wywiadów, tego

Autorka nie ujawnia a wszystko są to pytania moim zdaniem kluczowe, gdyż odpowiedź na nie mogłaby wzmocnić wagę tego komponentu badań, będącego drugim obok wywiadów sposobem oddania głosu badanym, akcentującego ich sprawczość, pomysłowość oraz skłaniającego, jak sądzę, Doktorantkę do wzmożonej autorefleksji odnośnie pozycji władzy w polu baletowym, względnie możliwości demokratyzacji tej sztuki, którą ona postuluje.

Ostatnia wątpliwość odnośnie wymowy wyników poszczególnych komponentów metodologicznego miksu dotyczy reprezentatywności wyników przeprowadzonego pomiaru pracochołności ról w spektaklu baletowym. Jest dla mnie jasne, że *Giselle* to spektakl-symbol w literaturze przedmiotu uznawany za modelowy balet romantyczny, czy aby jednak na pewno (i jeśli tak, dokładnie dlaczego) pomiar czasu poświęconego na wykonanie konkretnych ról w jednej z inscenizacji tego baletu pozwala stwierdzić, że ogólnie role męskie w balecie współcześnie są mniej czaso- i pracochołonne niż role kobiece? Pragnę być dobrze zrozumiany: nie podważam samej diagnozy. Bardzo możliwe a w zasadzie niemal pewne jest, iż tak właśnie sprawy się mają: wykonanie ról kobiecych wymaga więcej czasu i pracy niż ról męskich. Tyle że jeżeli mielibyśmy to rzeczywiście statystycznie potwierdzić, nie wystarczy jedno studium przypadku. Na miejscu Autorki, by odsunąć metodologiczne wątpliwości, wyraźnie wyartykułowałbym nie tylko zalet tego konkretnego *case study*, ale i jego ograniczenia. Był to wszak bardziej eksperyment poznawczy niż systematyczne badanie, wymagające szczegółowego omówienia reprezentatywności danego przypadku, co oczywiście zmusza do przyjrzenia się także innym przypadkom, szczególnie tym, które tezę mogą podważyć (czy rzeczywiście nie ma we współczesnym, nie tylko romantycznym, repertuarze choreografii, w których role męskie są bardziej czaso- i pracochołonne? Nasuwa się choćby przypadek *Spartakusa*...)

Przechodząc z płaszczyzny metodologicznej na teoretyczną a równocześnie kontynuując wątek „przekleństwa obfitości” pragnę zachęcić Autorkę do ponownego przemyślenia swojego zakorzenienia w konkretnych dyskursach. Mam tu szczególnie na myśli nawigowanie po akwenu *women studies* i *gender studies* oraz myśli feministycznej, która dziś jest już tak bardzo złożona, że w zasadzie trudno mówić o jednym feminizmie. Temat jest bardzo skomplikowany, więc tylko zasygnalizuję kilka kwestii. Po pierwsze *women studies* to jedynie pewien fragment *gender studies*, i rzeczywiście dysertacja raczej na tej węższej płaszczyźnie się sytuje. Choć Autorka podnosi problematykę transpłciowości na przykład, robi to w sposób skrótowy, odnosząc się do zjawiska *drag* w ujęciu Judith Butler. Tematyka transpłciowości biologicznej jest ledwie wzmiankowana w rozprawie, pewnie dlatego że w polskim środowisku baletowym nie ma osób transpłciowych, a przynajmniej praca ich nie wspomina. Wspominane przykłady z zagranicy pokazują jednak, że warto o balecie myśleć z radykalnie queerowej, całkowicie negującej binaryzm perspektywy. Feminizm Autorki nie sięga tak daleko, choć Butler jest jedną z częściej cytowanych

badaczek. Absolutnie nie uważam, że jest to coś nagannego. Po prostu zachęcam do jeszcze mocniejszego zagłębienia się w różne feministyczne i queerowe dyskursy, by jeszcze precyzyjnie określić swoją pozycję w globalnym, heterogenicznym siostrzeństwie obejmującym dziś już nie tylko kobiety.

Zachęcam też do ostrożniejszego sięgania po wysoką teorię, by uniknąć fragmentów niezrozumiałych, jak ten ze strony 147: „Ciało w świecie społecznym, według Pierre’a Bourdieu jest obiektywnym czynnikiem rozróżniającym płeć. Jest to *habitus* (Bourdieu 1990), na który składają się nabyte kompetencje przekładające się na światopogląd czy wyznawaną ideologię działającej jednostki. Ten złożony konstrukt odpowiedzialny za schematy percepcji, myślenia, czy działania (Bourdieu 2004: 8-9).” Nie ma takich fragmentów w pracy wiele, ale odnoszę wrażenie, że gdy Autorka podejmuje szczególnie abstrakcyjne rozważania, nie jest, mówiąc kolokwialnie, „w swoim żywiole”. Zdarzają się wtedy, jak w powyższym fragmencie, zdania wadliwie skonstruowane, niedokończone a także wypowiedzi enigmatyczne, jak właśnie teza, że według Bourdieu ciało w świecie społecznym jest *obiektywnym* czynnikiem rozróżniającym płeć. W wielu swoich tekstach Bourdieu demaskował pozorną obiektywność społecznych dystynkcji, więc w jakim dokładnie sensie mowa jest tu o obiektywności ciała? I czy to rzeczywiście ciało jest *habitusem*? Mam co do tego wątpliwości... Biorąc pod uwagę mnogość odniesień teoretycznych obecnych w pracy twierdzę, że nie ma potrzeby wikłać się w szczegółowe dywagacje na tym poziomie. Mniejsza ilość cytatów z teorii bynajmniej nie osłabiłaby wartości pracy. Przeciwnie – to nieprecyzyjne jej stosowanie tym właśnie skutkuje.

I wreszcie ostatnie zastrzeżenie merytoryczne: dlaczego Autorka sytuuje polski balet głównie na tle tego, co dzieje się w USA i Wielkiej Brytanii, a nie np. sytuacji w balecie rosyjskim, z którym miał nasz balet przez wiele lat znacznie więcej wspólnego? Domyślam się, że chodzi o stworzenie kontrastu, bo w krajach anglosaskich szczególnie daleko posunięte są procesy zwalczania dyskryminacji kobiet w balecie. Równocześnie jednak wzmacnia to wrażenie wsteczności polskiego baletu, który choćby na tle rosyjskiego właśnie nie wypada chyba aż tak fatalnie. Wiem, że dostępność literatury, szczególnie publicystyki, na temat baletu rosyjskiego jest znacznie mniejsza niż odnośnie tego, co dzieje się w krajach anglojęzycznych. Osobiście też bynajmniej nie uważam, żeby istotowo balet w Polsce był jakoś skorelowany z baletem rosyjskim, mimo długiej historii wzajemnych relacji. Wydaje mi się jednak, że warto będzie w książce umieścić kilka słów więcej odnośnie reguł prowadzenia porównań międzykulturowych i doboru tzw. „zagranicznych przykładów”.

Na sam koniec pozwolę sobie jeszcze wyszczególnić kilka problemów technicznych, które obniżają do pewnego stopnia moją ocenę pracy a które były jak najbardziej do uniknięcia.

Na poziomie kompozycyjnym jak na mój gust zbyt wiele jest powtórzeń. Główne myśli,

diagnozy, niektóre wypowiedzi respondentek wracają, trochę inaczej sformułowane, niemniej rodząc wrażenie pewnej monotonii. Jestem przekonany, że usuwając je można byłoby odchudzić pracę o kilkanaście stron, co byłoby z korzyścią dla czytelnika a nie osłabiłoby siły perswazji wyводу. Ogólnie zresztą uważam, że podczas komponowania książki można byłoby zejść poniżej 300 stron nie tracąc na wartości całości.

Tym, co z pewnością najbardziej uderzyło mnie z przedstawionym tekście *in minus*, jest jego strona redakcyjna. Dość często zdarzają się błędy interpunkcyjne i literówki, choćby w imionach i nazwiskach, np. Harraway (zamiast Haraway), Hommand (zamiast Hammond) czy Cristal (zamiast Crystal). Jest też problem błędnej identyfikacji płciowej Ramsaya Burta (w środowisku badaczy tańca oraz w materiałach online jest on identyfikowany jako mężczyzna), choć to akurat kwestia, która mogłaby stać się przyczynkiem do skomplikowanej debaty o kompulsywnym binaryzmie, który być może ze mnie wychodzi, gdy „czepiam się” tej kwestii. Na pewno większym problemem jest brak staranności edycyjnej, gdy w grę wchodzi kwestie metodologiczne. Przykładem jest fragment ze strony 42, gdzie Autorka wyjaśnia sposób, w jaki kodowała i analizowała wywiady: „W procesie tym łączę różne podejścia tworzenia wniosków analitycznych płynących z materiałów pozyskanych dzięki technice pogłębionych wywiadów indywidualnych IDI - a priori oraz stopniowego pozyskiwania wniosków. (Gibbs 2008, Saldana 2009)” Osobiście nie wiem, czym jest tworzenie wniosków analitycznych a priori w odróżnieniu od stopniowego. Chętnie bym się tego dowiedział, więc, jak rozumiem, powinienem sięgnąć do wskazanych źródeł. Niestety w przypadku Gibbsa brak stron, na których o wskazanym rozróżnieniu pisze, a pozycji Saldana 2009 nie ma niestety w bibliografii.

Bibliografia zresztą to zdecydowanie najslabsza pod względem edycyjnym część pracy. Została sformatowana niespójnie pod względem graficznym: kursywa pojawia się w zasadzie przypadkowo, daty publikacji czasem są po nazwisku, czasem na końcu, czasem w obu miejscach. Znajdujemy podwójne rekordy, np. autorstwo książki *Warszawski balet w latach 1867-1915* przypisano zarówno Janinie Pudełek, jak Irenie Turskiej. W przypadku artykułów w publikacjach zbiorowych często brak jest redaktorów tych ostatnich. W wielu przypadkach brak jest albo miejsca wydania, albo wydawnictwa, a nawet zdarzają się pozycje pozbawione jednego i drugiego. W przypadku niektórych artykułów brak jest numeracji stron. Przyznam, że nie rozumiem, skąd ten bałagan, bo ogólnie praca robi wrażenie porządnie skomponowanej. Jako badacz często korzystający z bibliografii dla poszerzenia wiedzy uznaję to za bardzo niefortunne niedopatrzenie. Nie jest ono jednak podstawą do obniżenia końcowej oceny przedstawionej do recenzji pracy.

Biorąc pod uwagę wskazane powyżej liczne zalety dysertacji „Homo saltatrix. Sytuacja kobiet na rynku pracy artystek i artystów baletu” a także omówione kwestie problematyczne oraz nieliczne uchybienia techniczne stwierdzam, że praca spełnia wymagania stawiane rozprawom

doktorskim przez odpowiednie przepisy. Autorka wykazała się ogólną wiedzą teoretyczną w dyscyplinach, które obejmuje dysertacja, oraz przedstawiła oryginalne, autorskie opracowanie wskazanego w tytule rozprawy problemu badawczego. **Wnoszę zatem o dopuszczenie mgr Emilii Cholewickiej do dalszych etapów przewodu doktorskiego.** Równocześnie mam nadzieję, że Autorce nie zabraknie zapału i podejmie się wysiłku zamienienia dysertacji w monografię. Bardzo temu kibicuję, gdyż wyniki jej badań powinny być szeroko upowszechnione, przede wszystkim w środowisku baletowym: wśród osób decyzyjnych oraz wszystkich, którym leży na sercu dobro tej formy sztuki. Potencjał aplikacyjny rozprawy jest niebagatelny. Oby postulowane w niej reformy rzeczywiście zostały przeprowadzone.

Wojciech Kimczyński