

Szczecin, 15 marca 2015

Prof. Dr hab. Inga Iwasiów

Instytut Polonistyki i Kulturoznawstwa

Uniwersytet Szczeciński

RECENZJA ROZPRAWY DOKTORSKIEJ MGR AGATY ŁUKSZY

„KULTUROWE ZJAWISKO *GLAMOUR* I PERFORMOWANIE KOBIECOŚCI. SPOŁECZNA KONTROLA I EMANCYPACJA CIELESNOŚCI I SEKSUALNOŚCI KOBIECEJ OD POŁOWY XIX WIEKU DO CZASÓW WSPÓŁCZESNYCH”.

Przedstawiona mi do recenzji rozprawa stanowi pierwsze tak obszerne i wieloaspektowe studium zjawiska *glamour* napisane w języku polskim i uwzględniające zarówno globalną, niezbędną w opisach kultury masowej, jak i polską perspektywę. Jest także wyjątkowe jako osiągnięcie w dziedzinie badań historycznoteatralnych w aspekcie skupionym nad pozycją aktorki w dziejach teatru, czego Autorka ma pełną świadomość, wskazując na nierozległy, choć bardzo interesujący, stan badań w tej dziedzinie.

Praca składa się z pięciu rozdziałów, ze wstępem zatytułowanym *Białe majtki*, i zakończeniem pt. *Powierzchnia*. Poszczególne rozdziały przedstawiają w niekonsekwentnie stosowanym porządku historycznym dzieje konstrukcji *glamour* oraz, rzecz by można, Foucaultowskich szczelin dyskursu, umożliwiających jego podważanie i wyzyskiwanie w projektach emancypacyjnych. Ta właściwość rozprawy - próba szukania „trzeciej drogi”, swego rodzaju syntezy pomiędzy krytyką a rewindykacją dyskursu, jest dobrze zrealizowanym celem badawczym, sformułowanym we wstępie:

Pytanie brzmi czy faktycznie kobiecość *glamour* jest wyłącznie męskim fantazmatem dyscyplinującym kobiecą cielesność i seksualność tak, aby dawała przyjemność? Na ile taki model kobiecości – formujący się począwszy od drugiej połowy XIX wieku – oraz samą figurę aktorki można wskazać jako paradygmatyczne dla społeczeństwa konsumpcyjnego? Za najpełniejszą realizację kobiecości *glamour* uważam Marilyn Monroe: boginię *glamour*, a zarazem „dziewczynę z sąsiedztwa”, której wizerunek publiczny i repertuar filmowy konstruowano w matrycy *chorus girl*. Poprzez Marilyn Monroe – rozumianą raczej jako

postać, a nie osoba, stąd używam przeważnie formy „Marilyn”, a nie jej nazwiska – wkraczam zatem również w obszar badań audiowizualnych w celu analizy ekspansywności i permutacyjności badanego modelu kobiecości oraz refleksji nad wpisana w niego wizualnością objawiającą się reformowaniem kobiecego ciała w jego hermetyczny obraz”. (s. 14)

Dookreślając metodologię, doktorantka deklaruje także „Fascynuje mnie dynamiczny wymiar i niejednoznaczność relacji pomiędzy kobiecością, widowiskiem i *glamour*, stąd moja refleksja na ten temat wyrasta z Foucaultowskiego modelu władzy i oporu (...) (s. 16); „glamoryzowane ciało aktorki staje się jednym z ‘lokalnych ognisk’ władzy-wiedzy” (s. 17). Powołuje się także na Bryana Turnera teorię „porządku cielesnego” oraz na perspektywę performatyczną w wersji, która wskazuje na jej sprawczy dla ustanawiania podmiotu aspekt; za Ewą Domańską traktuje podmiot w stawaniu się jako podmiot silny.

Porządek historyczny - choć ważny, bo budujący szeroki kontekst dla współczesnych zjawisk kulturowych, zwłaszcza zaś wszelkiego rodzaju spektakli - jest przekraczany od początku, poprzez wprowadzanie rozważań na temat obecnego statusu postaci Marilyn Monroe jako ikony i ucieleśnienia stylu *glamour*. Ważne miejsce w wywodzie zajmują także przedstawienia Krystiana Lupy *Persona. Marilyn* oraz *Persona. Ciało Simone* – tu znów odwołam się do wstępu – uznane za bezpośredni bodziec zainteresowań badawczych.

Spektakle Lupy zostały w rozprawie omówione bardzo wnikliwie i opatrzone szerokim kontekstem teoretycznym. *Persona. Marilyn*, a w tle także *Persona. Ciało Simone* stanowią przedmiot rozważań w dwóch pierwszych rozdziałach „*Glamour, czyli fantazja o kobiecie*” oraz „*Persona Marilyn, czyli dusza w rezerwie*”. Rozważania historyczne, pokazujące formowanie kobiecości, seksualności i cielesności w gatunkach teatralnych zostają rozwinięte w rozdziałach: trzecim „*Chorus girl, czyli teatralna Każda*” i czwartym „*Burleska, czyli alternatywna historia emancypacji*”. Rozdział piąty „*Piratki i kamelon, czyli o teatrze feministycznym*” poświęcono rewizjom, przejęciom i demontażom pozycji aktorki, która jednak także w ujęciu historycznym nie była – jak dowodzi Agata Łuksza – tak jednoznacznie uwięziona w „męskim spojrzeniu”, w „męskim projekcie pożądania” jak przywykło się sądzić, czy raczej jak to formułowały teorie feministyczne i genderowe.

W kompozycji rozprawy nawroty do Marylin są bardzo konsekwentne i zmagają się do potwierdzenia opisowych metafor ze wstępu. Od majtek z ikonicznej sceny filmowej reprodukowanej w nieskończoność aż do wystawienia w Chicago ośmiometrowego posągu Stewarda Jonhsona *Forever Marilyn*, wywód zmierza ku teoretycznemu pojęciu powierzchni, pustki współtworzonej przez narracje i rozsadzającej kulturowy porządek. Brak dostępnego „wnętrza” okazuje się ogniskiem oporu równie skutecznym jak parafraza, alternatywna narracja, groteska, pastisz i parodia, stosowane przez sztukę feministyczną. Ta wybrzmiewająca we wstępie i zakończeniu teza zostaje wykorzystana w interpretacji spektakli Lupy, choć – jak sądzę – zabrakło powrotu do tych spektakli właśnie w kontekście wniosków zamykających całość.

Zostanę na chwilę przy kompozycji i języku wywodu. Przyznam, że całość czytałam z ogromnym zainteresowaniem, ale dostrzegam różnice pomiędzy precyzją rozdziałów 2-5, a przeciążeniem i kolistością wywodu w rozdziale pierwszym. Pierwszy rozdział stanowi osobne studium, uzupełnione rozważaniami na temat psychoanalitycznych aspektów „persony” u Lupy w rozdziale drugim.

Analizując sytuację teatralną, Agata Łuksza sięga do koncepcji paraseksualności Petera Baileya, sytuującego początek zjawiska w drugiej połowie XIX wieku, gdy w ramach narodzin nowoczesnego społeczeństwa kapitalistycznego pojawiają się w przestrzeni publicznej kobiety-pracownice, uformowane tak, by dostarczać obietnicy, lecz zarazem niedostępne, oddzielone. Prototypem takiej kobiecości miałyby być kobieta – barmanka w pubie lub aktorka w teatrze popularnym, poddane rygorom przyzwoitości, sformatowane wg wzorca atrakcyjności obowiązującego w swoim czasie i przestrzeni. Kobiecość tak zdefiniowana zakłada określony rodzaj relacji z klientem-widzem, naruszany drastycznie właśnie w teatrze Lupy. Podstawową emocją, jaką ten teatr wywołuje, jest dyskomfort. Marilyn – powiada Łuksza – zostaje zrekonstruowana jako ciało odglamoryzowane, umieszczone poza znanymi kadrami filmowymi i fotograficznymi. Simone natomiast, zamknięta w kulturowej opowieści o ascezie, w *Personie* zyskuje aspekt cielesny i seksualny.

Krystian Lupa buduje widzowi przestrzeń niewygodny nawarstwiając kulturowe znaki i persony, nakładając na siebie etiudy na temat aktorek grających aktorki. W pracy omówione zostały te relacje – między biografiami Mai Komorowskiej, Joanny Szczepkowskiej i

Małgorzaty Braunek i ich scenicznymi odbiciami – a także konsekwencje przekraczania granic reprezentacji na rzecz wcielenia w przypadku Sandry Korzeniak, laureatki Paszportu „Polityki”. Agata Łuksza kompetentnie i przekonująco analizuje rezultaty teatralne i efekt odbiorczy, osiągnięty przez reżysera, nie unika także trudnych pytań o granice wolności, jaką cieszy się artysta. O ile w pierwszych rozdziałach pracy wydaje się dowiedzione, iż teatr Lupy rozbija kulturowe stereotypy i unaocznia sposoby działania dyskursów cielesności, wiktyimizacji kobiet i konsumpcji, o tyle brakuje przejścia pomiędzy tym wnioskowaniem w kontekście rozważań nad feministycznymi wersjami podobnych rozbiórek. Chciałabym zadać Autorce, być może zbyt oczywiste, lecz moim zdaniem konieczne w kontekście każdego badania w obrębie krytyki feministycznej, pytanie o podmiotowość dekonstrukcji. Trudno uchylić formułowane wobec reżyserów zarzuty o „eksploatację” aktorek, gdy mamy do czynienia ze spektaklami obudowanymi takimi zdarzeniami jak opisana w pracy sytuacja odbierania nagrody przez Sandrę Korzeniak, czy niedopowiedziana historia odejścia Mai Komorowskiej – najpierw z zespołu Grotowskiego, potem w trakcie prób do *Persony*. Włączanie do spektaklu wątków życia teatralnego, ale też po prostu biografii konkretnych osób niejako wymusza także użycie perspektywy (auto)biograficznej i doświadczeniowej. Dodać warto, że reżyser uprawia formy autobiograficzne, publikując własne zapiski i dzienniki. Czy, wobec tego, autobiografizm, ważny składnik teatru feministycznego, nie wnosi pewnej korekty w proces glamoryzacji? To o tyle niewygodne, zdaję sobie sprawę, przesunięcie teoretyczne, że domaga się uznania istnienia czegoś, co jest innym od skodyfikowanej „powierzchni” rodzajem kulturowej konstrukcji, a tego Autorka pracy konsekwentnie chce uniknąć, słusznie zauważając, iż esencjalistyczno-biologiczne czy też zakładające istnienie „prawdy o osobie” pytania kłócą się z etapem metodologicznym, na którym się znajdujemy. Jednak w praktyce wentylem stosowanym przez feministyczne grupy jest opowieść autobiograficzna, zwłaszcza w spektaklach spoza głównego nurtu, nieheteronormatywnych, a tropem kontaktu w widownią staje się przyległość doświadczenia, nie zaś projekcja fantazmatu.

Zadaję więc pytanie – czy podmiotowość wpisana także w instytucję teatru, w relację reżyser-aktorka nie decyduje o rezultacie dywersyjnym spektaklu? Na ile możemy zaufać teatralnemu efektowi dekonstrukcji symboliki, gdy ryzyko podejmowane jest jako zadanie wyznaczone przez reżysera, a nie stanowi autorskiej wypowiedzi?

Zadaję to pytanie, ponieważ całość pracy zmierza do wykazania, iż traktowanie aktorek jako „ofiary” systemu jest znacznym uproszczeniem, zacierającym związek obecności kobiet w teatrze z nowoczesnością i emancypującym- się podmiotem. To niezwykle ciekawe podejście, akcentowane w nowszych badaniach feministycznych i genderowych. Zawiera pewne niebezpieczeństwo, w pracy zresztą omawiane: potencjał unieważnienia postawy rewindykacyjnej i wchłonięcia jej politycznego, ale i (w moim przekonaniu) egzystencjalnego efektu przez kulturę neoliberalną. Tę drogę i jej wyboje rekonstruuje Krystyna Kłosińska w *Feministycznej krytyce literackiej*, a z innym jej obrazem możemy się spotkać w wydanej ostatnio w języku polskim książce Nancy Fraser *Drogi feminizmu. Od kapitalizmu państwowego do neoliberalnego kryzysu*. Socjologiczny wywód Fraser wydaje mi się dobrym kontekstem, ponieważ rozpatruje miejsce kobiet w społeczeństwie kapitalistycznym metodą zbieżną z tą zaproponowaną przez Agatę Łukszę: rozwija słabe miejsca dotychczasowego dyskursu, dochodząc do punktu, w który podmiot kobiecy staje się podmiotem konsumenckim w ramach neoliberalizmu i z kolei stawiając pytania o ciągi dalsze. Ciekawa jestem, czy *glamour* stało się w XXI wieku tylko jedną ze starych klisz, katalogowych ofert, dalekim odbiciem mających w tle fotografii, czy w swojej „demokratycznej” formie, jako ideał kobiecości samozorganizowanej wokół pożądania i konsumpcji nie stanowi nadal realnego zagrożenia dla różnorodności? W kulturze celebryckiej, jak nigdy, „dziewczyny z sąsiedztwa” mają nieograniczone środki imitowania wzorców kulturowych, a *glamour*, czy raczej jego warianty stają się aktywną ideologią. Gdy tak na to spojrzeć, zasięg kobiecej partyzantki wewnątrz kultury nieco się kurczy.

Wyrażam te wątpliwości, choć raz jeszcze chcę podkreślić, że historyczna analiza Agaty Łukszy zasługuje na najwyższe uznanie. Wspomagają ją rozległe lektury, a w amerykańskim i europejskim kontekście pojawiają się także – choć Autorka zastrzega, że nie pisze nowej historii polskiego teatru – przykłady polskich wersji gwiazd *chorus girl*, burleski.

Umiejętność „patrzenia ukosem” na pewniki teorii kulturowych widać nie tylko w hipotezie zmiany, jaki wniosła początkowo sama obecność, a następnie, paradoksalnie, ujarzmienie kobiet na scenie, ale w dyskusji ze zjawiskiem nazywanym w pracy „feministycznym ikonoklazmem”, dotyczącym wszelkich form seksualności, a zwłaszcza pornografii. Dyskusja na temat seksualności, pornografii, przemocy, w tym przemocy symbolicznej miała największe nasilenie w wystąpieniach drugofalowych, jednak jej

kontynuację obserwujemy i dzisiaj. Także w tej sprawie praca wydaje się niezwykle pożyteczna, wskazuje bowiem, że konsekwencją postawy, nazywanej inaczej feministycznym abolicjonizmem, jest cenzura tworząca zadziwiający sojusz między patriachalizmem a radykalnym feminizmem. Analiza spektakli, które w centrum stawiają obrazy ciała może dostarczyć dowodów na to, że obyczajowa cenzura zamyka pracę dyskursu, która bywa przedmiotem wielu XXI-wiecznych przedsięwzięć artystycznych. Z drugiej strony jednak aktualne jest pytanie, która zadałam w kontekście teatru Lupy: czy samo demaskowanie mechanizmów dyskursu faktycznie osłabia zasięg tych przedstawień, które reprezentują męską władzę-wiedzę? Czy scena alternatywna ma szanse w starciu z kulturą masową? Czy w imię równoprawności dyskursów i postulatów świadomego otwarcia ideowego, nie osłabia się politycznego zasięgu sztuki zaangażowanej? W jakimś stopniu przykładem tego konfliktu może być grupa Femen, recepcja działań której odzwierciedla niejednoznaczność przesłania. Sądzę też, że przydatne byłoby zastanowienie się nad nagością w teatrze po 1989 roku, wykorzystywaną nader chętnie przez teatr o różnych inklinacjach estetycznych i ideowych. Oczywiście, ten wątek poszerzyłby niebezpiecznie i tak obszerną narrację rozprawy, ciekawa jednak jestem zdania Autorki na temat wpływu, jaki ta „wysokoartystyczna” nagość wywiera na obraz cielesności i *glamour*.

W podobnej, przypisowej funkcji chciałabym zadać pytania o historię *glamour* w sztuce polskiej. PRL – znajduję na ten temat w pracy *passusy* – właściwie najpełniej pracował nad tą kategorią w galeriach. Zgoda, ważnym kontekstem wydaje mi się jednak obraz ciała w kinie okresu PRL. Wspomniana na początku pracy kariera Małgorzaty Braunek, chętnie obsadzonej w rolach wymagających odsłonięcia atrakcyjnego ciała, to tylko jeden z przykładów powszechnej praktyki rozbierania kobiet w polskim kinie. W sytuacji, gdy kobiety-reżyserki (podobnie zresztą jak w teatrze) stanowią nieliczne wyjątki w monolitycznie męskiej branży, eksponowanie ciała, często bez uzasadnienia fabularnego, warte jest komentarza. Warto też zwrócić uwagę, że obowiązujące wzorce kobiety socjalistycznej miały się nijak do zainteresowań mężczyzn, rozwieszających przywożone z zachodu, a z czasem produkowane i w Polsce kalendarze w poetyce *glamour* lub *soft-porno*. W filmach można je zobaczyć jako dekorację gabinetów lub warsztatów rzemieślniczych.

Do spostrzeżeń dotyczących sztuki chcę dodać impresję na temat Ewy Partum. W zorganizowanej przez łódzkie Muzeum Sztuki wystawie *Nic nie zatrzyma idei sztuki*

uderzające wydało mi się to, jak zapisy wideo z wernisaży artystki wywierają efekt performatywny. Samo w sobie potraktowanie odtworzenia jako widowiska jest zgodne z teorią Philipa Auslandera, odnoszącą się do zapisów performansów. W tych z galerii z lat osiemdziesiątych uderza nie tylko konsekwencja Partum, „ubranej” w nagość, buty na koturnie i makijaż, ale też zapis odbioru przez ówczesną publiczność. Partum, feministyczna w wypowiedziach, uczyniła kobiece, niekiedy i te glamoryzowane role, przedmiotem akcji artystycznych, jednak trudno byłoby jednoznacznie orzec, że jej obecność w galerii była aktem odrzucenia *glamour*. Pewne atrybuty – obuwie, makijaż – pokazują jej wkroczenie na scenę jako spreparowaną „naturalność”. Co jednak ważne, ciało Ewy Partum w galerii wydaje się raczej zaproszeniem do kontrkulturowego namysłu, wywołuje zachowania w poetyce nonszalanckiego, lecz uważnego aktu współuczestnictwa: siedzący na podłodze, stojący z kieliszkami w rękach, palący papierosy widzowie (wyraźna jest przewaga liczebna mężczyzn) znajdują się w pozycji obserwatorów przekonanych o doniosłości spektaklu. To ciekawe przesunięcie w pracy zostało także opisane jako proces przechodzenia na stronę wysokiej sztuki, nobilitującej nagość i seksualność. Moją uwagę w Muzeum zwróciło jednak także i to, że Partum starzenie się czyni tematem akcji, jednak starzejąc się zaprzestaje występów bez ubrania.

Całość pracy, powtórzę akapit początkowy, uważam za ważne osiągnięcie naukowe. Agata Łuksza w polemicznym wobec zastanych teorii i analiz wywodzie rekonstruuje historię pojęcia *glamour*, a jednocześnie skupia w tym pojęciu wywód na temat wyłaniania się podmiotowości i następnie jej rozszczepień w kulturze od XIX do XXI wieku. Bohaterkami tej narracji są aktorki, lecz również kobiety, które są reprezentowane na scenie. Z drugiej strony ważny okazuje się dyskurs uczestnictwa i sprawczości – teoretyczny konstrukt „męskiego oka” zyskuje tu wiele konkretyzacji. Rozprawa pomaga zrozumieć mechanizmy kulturowe – nie tylko te, które opisuje, lecz także te, dla których opisu dostarcza dobrego wzoru. Praca została opatrzona rozległą bibliografią, klarownie napisana (choć zawiera usterki redakcyjne). Uznaję, że spełnia z naddatkiem wymagania stawiane rozprawom doktorskim i wnoszę wobec tego o dopuszczenie pani mgr Agaty Łukszy do dalszych etapów przewodu doktorskiego.