

Prof. dr hab. Małgorzata Sugiera
Katedra Performatyki
Wydział Polonistyki
Uniwersytetu Jagiellońskiego

Kraków, 10 stycznia 2015

Recenzja rozprawy doktorskiej pani magister Agaty Łukszy

„Kulturowe widowisko glamour i performowanie kobiecości. Społeczna kontrola i emancypacja cielesności i seksualności kobiecej od połowy XIX wieku do czasów współczesnych”

Najchętniej rozpocząłabym recenzję z rozprawy doktorskiej *Kulturowe widowisko glamour i performowanie kobiecości* od parafrazy znanego powiedzenia, że gdyby pani Agata Łuksza nie istniała, to z pewnością należałoby ją wymyślić. Przede wszystkim dlatego, że udało jej się sformułować i następnie zrealizować taki temat, który sytuuje się na przecięciu kilku dyscyplin naukowych: historii teatru i kultury popularnej, historycznie zmiennych form kontroli społecznej, ogólnych strategii konsumpcji oraz oddolnych taktyk oporu i subwersji, historycznie zmiennych koncepcji i przejawów cielesności, w tym cielesności kobiecej rozumianej jako widowisko na scenie i poza nią, a także rozmaicie definiowanej seksualności (z elementami miękkiej i twardej pornografii), relacji między prywatnym i politycznym etc. Nie dość na tym. Rozprawa doktorska pani Łukszy wskazuje – i niejako przy okazji po części wypełnia – niedostrzegane dotąd czy mniej lub bardziej świadomie pomijane obszary w rodzimych badaniach (choćby kiedy referuje ustalenia zagranicznych badaczy, ale też kiedy uzupełnia je o polskie przykłady). Głównym celem autorki, jak sama powiada w ostatnim akapicie wstępu do rozprawy, było poszukiwanie i samodzielne wypracowywanie „nowych narzędzi, które pomogłyby nam lepiej zrozumieć relację między kobiecością, widowiskiem i pożądaniem w nowoczesnych społeczeństwach konsumpcyjnych” (s. 22). Tak wyznaczony cel sprawił, że początek jej badań nierozzerwalnie związał się z narodzinami nowoczesnych społeczeństw przemysłowych i kultury popularnej jako niezbędnej formy rozrywki dla błyskawicznie rozwijających się metropolii i ich nowych mieszkańców, pozbawionych oparcia w kulturach tradycyjnych. Tak wyznaczony cel, pomimo klarownie zadeklarowanych metodologicznych ambicji autorki, podyktował też po części chronologiczny układ wywodu i przywoływanych przez nią przykładów.

Pani Łuksza zajmuje się najpierw figurą tak zwaną chorus girl, przede wszystkim śledząc jej przemiany w brytyjskiej komedii romantycznej i amerykańskiej rewii, wnikliwie zwracając uwagę na jej kontekstowe, kulturowo-polityczno-ekonomiczne uwarunkowania. Kolejny rozdział poświęca anglosaskiej burlesce i głównej przyczynie jej atrakcji, czyli różnym formom striptizu, pożyczonego ze scen paryskich kabaretów i zaadoptowanego do rodzimych warunków i gustów publiczności. Nie zapomina też o pomijanej przez większość opracowań głównego nurtu badań akademickich nowej burlesce przełomu XX i XXI wieku, adresowanej głównie do publiczności kobiecej. Obie historycznie usytuowane odmiany burleski miały swoje wartości emancypacyjne i oddziaływały nie tylko na teatr dramatyczny, lecz również na kolejne fale feminizmu. Następnie pani Łuksza cofa się o jeden krok, by w ostatnim rozdziale omówić relacje między rodzącym się na początku lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku performansem i teatrem feministycznym a teatrem głównego nurtu i typowymi dla niego formami kobiecości na scenie, a także modelami kobiecego glamour w innych mediach i widowiskach kulturowych. Jak już pokazuje to pobieżne zreferowanie zawartości jej rozprawy, pani Łuksza nie prowadzi – i na całe szczęście – niewolniczego wobec chronologii wywodu, lecz kształtuje zgromadzony materiał pod kątem interesujących ją problemów.

Nic o tym lepiej nie świadczy niż zamierzenie pominięty przez mnie dotąd fakt, że pierwsza część rozprawy *Kulturowe widowisko glamour i performowanie kobiecości*, pełniąca tradycyjną funkcję wstępu, nosi prowokacyjny na pierwszy rzut oka tytuł *Białe majtki* i zaczyna się od opisu tytułowych białych majtek, które powracać będą jeszcze kilka razy niczym lejtmotyw. Chodzi przy tym o majtki w dwojakim niejako wcieleniu. Po pierwsze o te, które dostrzeże każdy przechodzień na Pioneer Court w Chicago, który zechce podziwiać ogromny, mierzący niemal osiem metrów, pomnik Marylin Monroe, i stanąwszy między kolumnami równie ogromnych nóg, odpowiednio zadrze głowę, by dyskretnie zajrzeć jej od spódnicę. Po drugie chodzi o te majtki, które miał na sobie oryginał odsłoniętego kilka lat temu pomnika, czyli sama Marylin Monroe w najbardziej bodaj znanej scenie z jej udziałem, scenie ze *Słomianego wdowca* Billy'ego Wildera. Trudno zresztą oczekiwać czegoś innego, niż właśnie wyboru Monroe na boginię glamour i główną ikonę rozważań prowadzonych w rozprawie. Całkowicie się z tym wyborem zgadzam i z dużym zainteresowaniem czytałam zręcznie wybrane z wielu możliwych i przez panią Łukszę udatnie zestawione opinie na temat kobiecości Monroe, wartościowania relacji między autentyczną osobą, przysłowiową „dziewczyną z sąsiedztwa” a świadomie i z pomocą całego sztabu ludzi przygotowanym widowiskiem, oceny jej aktorstwa w życiu i na scenie. Opinie jej współczesnych i żądnych

sensacji dziennikarzy, późniejszych biografów i badaczy z różnych dziedzin nauki różnią się od siebie pod każdym względem, zależne tyleż od zainteresowań i doświadczeń samego piszącego, ile od momentu, w którym powstały. Cóż zatem, jak by się zdawało, bardziej oczywistego niż naturalne przejście od tych rozważań do analizy *Persony Merylin* Krystiana Lupy? Tym bardziej, że to przedstawienie stanowi część teatralnego dyptyku, w którym reżyser połączył je z *Personą. Ciałem Simony*, opartym na motywach z życia Simone Weil. Dzięki temu zestawieniu można opowiedzieć nie tylko o ciele Marylin i ciele Simone, lecz także o awersie i rewersie bardziej ogólnie rozumianego ciała, problematyzując kwestię cielesności jako kulturowego widowiska i różnorodnych taktyk oporu. Tak by się zdawało, jednak lektura dwóch pierwszych rozdziałów rozprawy pani Łukszy, obejmujących niebagatelną część jej pracy (sto stron, czyli ponad jedną trzecią, jeśli pominąć bibliografię), przekonała mnie o czymś innym. Przekonała i zarazem kazała zakwestionować pozorną naturalność przejścia od tamtej Marylin Monroe / Normy Jeane do tej Marylin Monroe / Sandry Korzeniak.

Długo zastanawiałam się nad tym, skąd bierze się moja niezgoda na takie uporządkowanie wyводу. Z całą pewnością nie chodzi przecież o analizę i interpretację samego dyptyku. Pani Łuksza prowadzi je bowiem zgodnie z wszystkimi kanonicznymi zasadami tak zwanej interpretacji uczestniczącej, wspieranej odpowiednimi cytatami z recenzji i wypowiedzi krytyków, konfrontowanej z publicznie ujawnionymi zamierzeniami i przemyśleniami reżysera, wspomnieniami aktorek z procesu pracy nad przedstawieniem, rekonstrukcją ich wcześniejszych karier, warsztatu aktorskiego etc. Nie, przyczyna skrywać się musi gdzie indziej. Jak mi się wydaje, to gdzie indziej wiąże się ściśle z podstawowym pomysłem autorki rozprawy, by analizę i interpretację dyptyku Lupy włączyć w rozważania o tytułowym kulturowym widowisku glamour i performowaniu kobiecości. Ze względów retoryczno-perswazyjnych, jak się domyślam, pani Łuksza postanowiła potraktować znany dyptyk Lupy jako swoisty środek perswazji, jako zalecający się sposób wprowadzenia czytelnika w problematykę glamour i innych kluczowych dla całej rozprawy kwestii. Dlatego przeplotła ze sobą dwa dyskursy: ten o *Personie Merylin* i *Personie. Ciele Simone* Lupy z tym, który z jednej strony przedstawia narodziny pewnego typu kobiecości jako widowiska w połowie XIX wieku, z drugiej zaś referuje współczesne sposoby jej rekonstrukcji oraz narzędzia jej badania. I właśnie przede wszystkim rodzaj i prawomocność tego splotu budzą mój niepokój, a nawet więcej – niezgodę.

Gotowa byłabym przystać na pewien „brud” metodologiczny dwóch pierwszych rozdziałów tej rozprawy i pominąć go milczeniem. Pominąć wrażenie „brudu”, które pojawia się nieodparcie w reakcji na to, że we wspomnianych dwóch pierwszych rozdziałach w sposób nie do końca uprawniony spotykają się dwie perspektywy. O zjawiskach kulturowych (nawet jeśli po części związanych z teatralizacją życia i popularnymi formami teatru) i narzędziach ich analizy mówi się tu bowiem na przykładzie widowiska artystycznego na scenie głównego nurtu i typowych dla niego środków wyrazu. To prawda, tematem tego widowiska są, mówiąc w uproszczeniu, pogranicza życia i sztuki, w tym życia i sztuki bogini glamour Monroe, przybliżane widzom poprzez analogię ze scenicznie uprawdopodobnioną różnicą między aktorstwem a prywatnością Sandry Korzeniak. Jednak „czyste” metodologiczne połączenie artystycznej rekonstrukcji glamour i naukowych rekonstrukcji glamour wymagałoby o wiele większej precyzji, niż proponuje to w swojej rozprawie pani Łuksza. To jednak tylko drobne uchybienie i – jak już deklarowałam – byłabym gotowa pominąć je milczeniem. Moje poważniejsze zastrzeżenia dotyczą w gruncie rzeczy czegoś innego.

Problem pierwszy: Wyznaczenie w podtytule pracy ram czasowych na zasadzie „od – do” („od połowy XIX wieku do czasów współczesnych”) kazało autorce zachować dukt typowej chronologii (choć przywołanie Foucaulta kazałoby raczej oczekiwać genealogii) i przedstawić koncepcję glamour, poczynając od jej historycznych początków, czyli od zaniku rodzinnych tawern, które w połowie XIX wieku zastąpiły w Londynie tak zwane gin palaces i pierwsze boginie glamour, czyli barmanki. Owszem, pani Łuksza pokazuje zjawisko analogiczne, czyli pierwsze stewardessy, równie kuszące i niedostępne. Rysuje też pokrótce przejście od barmanek do gwiazd Hollywood i Marylin Monroe. Jeśli jednak robi to na marginesie i przy okazji analizy i interpretacji *Persony Marylin* Lupy z 2009 roku. Tym samym klarownie podważa swoje i nie raz wyrażane na stronach rozprawy przekonanie, że glamour to zjawisko historyczne, zaś jego formy zależą od złożonych uwarunkowań. Jak rozumiem, uprawnione w kontekście spektaklu Lupy pytanie dotyczyłoby raczej relacji prezentowanego obrazu Marylin do jej (znanej w Polsce?) legendy, mechanizmu transferu kulturowego glamour do Warszawy (bo to zjawisko w Krakowie i wygląda inaczej, i inaczej trzeba je analizować), swoistości warszawskiego glamour Anno Domini 2009 i jego ewentualnych wartości emancypacyjnych etc. Mowa byłaby zatem o podstawach mobilności kulturowej z polskiej (warszawskiej) perspektywy, nie zaś o początkach glamour w Londynie połowy XIX wieku.

Problem drugi: Za dobrą monetę przyjmuję deklarację autorki, że nie planowała „napisać nowej historii teatru polskiego” (s. 22) i wcale bym tego od niej nie oczekiwała. Nie mniej jednak w chwili, kiedy ukrywaną słabością polskiej historii teatru (czy szerzej: polskiej kultury) jest ograniczanie się do tak zwanej kultury wysokiej i pomijanie nadal milczeniem kultury popularnej i rozrywkowej (tego kluczowego obszaru między estetyką a socjologią i naukami politycznymi), trudno bez protestu zaakceptować brak zarówno instytucjonalnego osadzenia tryptyku Lupy, jak refleksji nad tym, co się dzieje z boginią glamour, kiedy staje się bohaterką spektaklu artystowskiego teatru autorskiego na jednej z czołowych scen naszego kraju. Jak wyglądało to „lokalne ognisko” władzy-wiedzy? Bo przecież doskonale da się to wyczytać z ówczesnych recenzji i innego typu publicznych reakcji.

Problem trzeci (i mniej istotny, raczej podpowiedź bibliograficzna): Autorka rozprawy wzorem ewolucjonistów stara się wydobyć z kulturowej niepamięci poprzedniczki Monroe, na których zapewne ona sama się wzorowała i z którymi początkowo nie raz porównywali ją recenzenci i dziennikarze. Choć odwołuje się do pojęcia precesji modeli, ma jednak drobny kłopot z opisaniem mechanizmu tego zjawiska. Mechanizmu, który sprawił, że w pewnym momencie Monroe przyćmiła swoje poprzedniczki do tego stopnia, że stała się samorodnym fenomenem. Pomocą, jak sądzę, służyć mógłby tu niewielki szkic *Historyczność rzeczy. Gdzie były mikroby przed Pasteurem?* z tomu *Nadzieja Pandory*. Bruno Latour poświęcił go bowiem temu, co określił jako „wsteczne dopasowanie” i opisał jako nałożenie się dwóch konceptów czasu: liniowego i osadowego. Mówiąc jego językiem, Monroe została wytworzona przez Hollywood jak mikroby przez Pasteura, a następnie tak zdominowała wyobraźnię społeczną, że stała się zjawiskiem uniwersalnym.

Przedstawiony wyżej mój problem z naturalnością przejścia od bogini glamour do bohaterki spektaklu Lupy powtarza się jak w miniaturze na początku rozdziału trzeciego. Cóż bardziej naturalnego – po raz kolejny – niż zręczny wybór jednej z sytuacji z *Persony Merylin*, która umożliwi przedstawienie innej polskiej Monroe, czyli Kaliny Jędrusik, a także jej scenicznej odtwórczyni w monodramie Małgorzaty Gołuchowskiej, Katarzyny Figury. W jakim celu? W gruncie rzeczy po to, by podtrzymać prowadzony przez dwa poprzednie rozdziały dyskurs, a następnie przejść do figury chorus girl, korzystając z efektownego zaprzeczenia: „O ile w przypadku gwiazd – zwłaszcza gwiazd glamour – działa logika przyległości, o tyle tożsamość anonimowej chorus girl / show girl, uchodzącej za symbol glamour, podporządkowana jest zasadzie identyczności”. Śmiem jednak wątpić w efektywność tego zaprzeczenia. A w

przypadku barmanki w gin palace – chciałoby się bowiem zapytać – bohaterki poprzedniego rozdziału? I czy na pewno potrzebna była Kalina Jędrusik i Katarzyna Figura, aby to pytanie postawić? Nie jestem wcale taka pewna. Tym bardziej, że wykorzystana tu precesja, niemal biblijna genealogia „Harlow zrodziła Monroe, Monroe zrodziła Jędrusik, Jędrusik zrodziła Figurę”, skutecznie podważa kontestualizacje i próby pokazywania historycznej zmienności glamour w drugim dyskursie.

Co więcej, od tego momentu dyskurs analizy i interpretacji przedstawień teatralnych sensu stricto karleje i zanika. W rozdziale piątym pojawia się jeszcze na chwilę *Persona. Ciało Simone*, ale – co charakterystyczne – w postaci „performansu” Joanny Szczepkowskiej. Owszem, powraca Teatr Dramatyczny, ale – jak podkreśla sama autorka – z zespołowo przygotowanymi *Dramatami księżniczek* Elfriede Jelinek, których akcja nie rozgrywa się na scenie, gdzie swój dyptyk przygotował Lupa, lecz niemal na strychu. W zakończeniu rozprawy, zatytułowanym *Powierzchnia*, powraca Marilyn Monroe w perspektywie jej samobójczego gestu, kobiecość glamour zostaje trafnie zdefiniowana jako performans, „który stanowi rodzaj metakomentarza wobec płci kulturowej, obnażając performatywność kobiecości w ogóle” (s. 286), ale nie pada już ani jedno słowo o polskich Marylin. I dla mnie to rozstrzygający argument za tym, że tak stematyzowane, jak zaproponowała to pani Łuksza w dwóch pierwszych rozdziałach i na początku trzeciego, w gruncie rzeczy nie były potrzebne. Obciążały jedynie rozważania o barmankach i naukowych konceptualizacjach glamour i performatywności kobiecego ciała. Kiedy zatem autorka będzie przygotowywać rozprawę do publikacji, a rozprawa z pewnością na to zasługuje, powinna się zastanowić nad tym, jak z większym pożytkiem dla tematu i czytelnika wykorzystać splot dyskursów.

Mam pełną świadomość tego, że znakomitą części mojej recenzji stanowią wątpliwości i zastrzeżenia. Formułowałam je jednak w przeświadczeniu, że wprawdzie pochwały i wyrazy akceptacji mogłyby poprawić autorce humor, lecz zwrócenie uwagi na mniejsze i większe niedoskonałości, które udało mi się dostrzec, może na dłuższą metę okazać się bardziej przydatne. To podkreśliwszy, bez większych zastrzeżeń formułuję wniosek o dopuszczenie pani magister Agaty Łukszy do dalszych etapów postępowania w przewodzie doktorskim.



/prof. dr hab. Małgorzata Sugiera/

/profesor zwyczajny Uniwersytetu Jagiellońskiego/