

Poznań, 2 sierpnia 2023 roku

dr hab. Marcin Adamczak, prof. UAM
Instytut Kulturoznawstwa
Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Patrycji Muchy-Smolińskiej
Ekspresje tańczącego ciała w amerykańskim musicalu filmowym ery klasycznej.
Aktor - taniec – kinowe uniwersum

Patrycja Mucha-Smolińska tematem swojej rozprawy doktorskiej uczyniła zagadnienie niełatwe, gdyż trudno uchwytne w naukowym i logocentrycznym dyskursie naukowym. Tematem tym są bowiem nie tyle aktorzy i aktorka widziani w perspektywie tradycyjnych *star studies* (choć praca nosi istotne z nią powinowactwa), lecz ciała aktorskie oraz ich ekspresje. Z tego właśnie wynika podstawowa trudność i ryzyko związane z przedsięwzięciem badawczym autorki sprowadzające się do prób uchwycenia wątków cielesnych, somatycznych, w dużej mierze performatywnych w precyzyjnym naukowym opisie. Dodać należy od razu, iż autorka owemu niełatwemu zadaniu podołała.

Przyczyniło się do tego zapewne kilka fortunnych wyborów podjętych przez Patrycję Muchę-Smolińską. Celne są założenia metodologiczne pracy i oparcie jej struktury na trzech studiach przypadków aktorskich cielesnych ekspresji: Freda Astaire'a, Judy Garland i Gene'a Kelly'ego. Szczególnie istotny jest dobór tych właśnie trzech ekspresji, znacząco różnych, a więc umożliwiających poprzez ich eksplorację zarysowanie bardzo szerokiego

spektrum kulturowego, społecznego, instytucjonalnego i genderowego przedstawionego w pracy doktorantki. Dobrze wrażenie robi też trafne dobranie przez autorkę podstawy teoretycznej dla jej ryzykownej wyprawy w obszary logocentrycznego ujmowania cielesności; podstawy mającej stanowić swoistą kotwicę w tej podróży. Nie dziwi oczywiście obecność Merleau-Ponty'ego skoro dysertacja ta jest próbą nowoczesnego pisania w tradycji fenomenologicznej. Na szczególną uwagę zasługuje jednak teoretyczne łączenie go z teorią aktora-sieci Bruno Latoura, niestety nieco dziś w Polsce zapomnianym Richardem Shustermanem i jego koncepcją somatyczności oraz pojawiającym się w toku pracy nieco później Michelelem Foucaultem i technikami siebie. Patrycja Mucha-Smolińska sięga w tej części także po teorię biegunowości Aby Warburga.

Istotę swych badawczych zamierzeń autorka dobrze wykląda w pierwszym, teoretyczno-metodologicznym, rozdziale pisząc: „W niniejszej pracy niezwykle użyteczne będą zatem kategorie wywiedzione z antropologii widowisk, takie jak spektakl, widowisko, błaznowanie czy maskowanie, a specyfika niniejszej pracy każe w tej optyce widzieć także analizowane tu w perspektywie performatyki męskość i kobiecość oraz bezpośrednio związane z nimi i niezwykle nośne kategorie łączące oba dyskursy: kamp, queer i gender” (s. 30). Performatyczność, ujęta w tym fragmencie pod mianem *non-representational theory* Nigela Thrifta, wybrzmiewa też wyraźnie kilka stron później (s. 35) uzupełniając bardzo solidny fundament teoretyczny zawarty w pierwszym rozdziale.

Struktura pracy układa się następnie przejrzyście w trzy rozdziały poświęcone trzem ekspresjom cielesnym – Freda Astaire'a, Judy Garland i Gene Kelly'ego przedstawionych w zręcznie dobranym kluczu interpretacyjnym (odpowiednio: uniwersum elegancji, uniwersum afektu oraz uniwersum mękości). W kluczu tym ukryte są ważne treści ukazujące figurę Astaire'a jako ekspresję cielesną gładko wpisującą się w kulturowe i instytucjonalne wymogi, ekspresję cielesną Judy Garland jako z trudem w niej się mieszczącą, lecz zyskującą za to intrygującą recepcję w późniejszych latach i wreszcie ekspresję cielesną Gene Kelly'ego jako również wyłamującą się z społeczno-kulturowych i instytucjonalnych oczekiwań z uwagi na wątki klasowe, a z frapującej dzisiejszej perspektywy także genderowe. Patrycja Mucha-Smolińska z biegłością nie tylko akademickiej badaczki, lecz także krytyczki i eseistki znakomicie wybiera kodę dla swoich rozważań. Staje się nią przeobrażenie i rozpad gatunkowych formuł musicalu widziany przez pryzmat dokonań Boba Fosse'go.

Praca doktorska Patrycji Muchy-Smolińskiej rozciągnięta jest między tradycją a nowoczesnością. Dwudziestowieczny rodowód ma nie tylko filmoznawczo adaptowana fenomenologia, lecz przede wszystkim *star studies*, dziedzina badań nad aktorskimi

gwiazdami. Wiek XX przyniósł badawcze zainteresowanie gwiazdami, doktorantka jednak odchodzi od analizy samych wizerunków np. w fanowskiej bądź budowanej przez działy marketingu studiów recepcji ku próbie uchwycenia cielesno-społecznych aktorskich *habitusów* (zwłaszcza w trzecim z przedstawionych portretów), ku postrzeganiu ciała nie jako czegoś zewnętrznego, lecz właśnie ucieleśniającego osobowość i tożsamego z całą aktorską jaźnią.

Ponadto autorka umiejętnie wydobywa w tekście wszelkie dyskursywne pęknięcia i aporie, ujawniane dopiero w ostatnich kilkunastu latach tożsamościowe sprzeczności i napięcia. Potrafi wykroczyć poza prostą biografistykę, śledzenie, mówiąc dzisiejszym językiem, celebryckiego statusu aktorów i aktorek czy analizowanie ich uwikłań w hollywoodzkie instytucjonalne gry sił, by ukazać figury aktorskie na tle kulturowo-społecznych norm i dyrektyw, niejednokrotnie łamiące społeczne oczekiwania (jak Judy Garland) lub próbujące z nimi desperacko niekiedy negocjować (jak Gene Kelly).

W pracy zawarty jest niebywale bogaty materiał ikonograficzny, liczący aż siedemdziesiąt siedem ilustracji. W praktyce dydaktyczno-recenzyjnej spotyka się niekiedy nieszczęśliwie udane prace magisterskie, w których autorzy bądź autorski zmagając się ze szczupłością pracy sztukują ją wieloma fotografiami. W przypadku dysertacji Patrycji Muchy-Smolińskiej bogactwo ikonograficzne ma uderzająco inny wymiar. Docenić należy niezwykle staranność doboru tego materiału, a przede wszystkim jego funkcjonalność i w zasadzie niezbędność z uwagi na ambitny i ryzykowny charakter tej pracy będącej próbą logocentrycznego akademickiego uchwycenia cielesnych performansów kulturowych i stanowiącej tym samym przedsięwzięcie nie tylko naukowe, lecz również pisarskie. Obszerny appendix ikonograficzny dopełnia myśl autorki i stanowi naturalne przedłużenie jej refleksji nad kulturowymi i społecznymi przygodami ciała w dwudziestowiecznej (a po prawdzie, zwłaszcza w przypadku Garland, nie tylko dwudziestowiecznej) kulturze filmowej.

Klasę tego naukowego pisarstwa dostrzec można również na marginesach tekstu, pośród zasygnalizowanych niekiedy wątków, rzuconych swobodnie na papier dygresji. Do takich zaliczyłbym między innymi spostrzeżenie o cielesnym statusie Freda Astaire'a jako odwracającego uwagi Laury Mulvey z jej klasycznego eseju. To Astaire-mężczyzna określony może być przez pryzmat *to-be-looked-at-ness*. Warto dodać, że w polskim filmoznawstwie podobne spostrzeżenia czyniła już, opierając się oczywiście na innym materiale badawczym, Patrycja Włodek na marginesie swoich rozważań w książce *Kres niewinności. Obraz i upamiętnienie ery Eisenhowera w amerykańskich filmach i serialach – pomiędzy reprezentacją, nostalgią a krytycznym retro*.

Podobnie niebłahy wydaje się inny z sygnalizowanych jedynie tropów. Patrycja Mucha-Smolińska pisze mianowicie: „Krytycy często deprecjonują filmy duetu Astaire i Rogers, gdyż w historii musicalu nacisk kładziony jest zwykle na »integrację numerów taneczno/muzycznych z fabułą«, co niesie ze sobą postulat, by takie numery zawierały w sobie element opowieści prowadzonej w filmie. Tymczasem Croce, jako krytyczka tańca, poświęca wiele uwagi numerom muzycznym i zwraca uwagę, że to przede wszystkim one – a nie typowe historie – przyniosły popularność nie tylko Astaire'owi i Rogers, lecz przede wszystkim gatunkowi *per se* właśnie jako odrębne i niezależne od »tylko trochę bardziej niż pretekstowej fabuły«, choć jednak będąc jej częścią” (s. 64-65). Cytująca krytyczkę tańca autorka dotyka tutaj istotnej kwestii oceny estetycznej musicalu w erze klasycznej i częściowo także postklasycznej w kulturze Zachodu z uwagi na dominantę spójności i narracyjnej funkcjonalności. Tymczasem w innych niż zachodnia kulturach filmowych, takich jak indyjska, dostrzec możemy inne podejście do struktury narracyjnej filmów muzycznych bądź nawet kina akcji, podkreślających prymat kilku szczególnie spektakularnych scen, zyskujących w dużej mierze estetyczną autonomię i umykających dominacji spójnej linearnej narracji.

Praca Patrycji Muchy-Smolińskiej zasługuje na uważną lekturę także z uwagi na obecność na jej marginesach interesujących tropów, choć oczywiście jej głównie zalety i podstawowe znaczenie dotyczą wątków bardziej fundamentalnych. Wskazałbym tutaj przede wszystkim trzy z nich. Pierwszą są analizy performansów cielesności Judy Garland z biegiem czasu coraz trudniej wpisujących się w społeczno-kulturowe oczekiwania instytucji kinematograficznych Hollywood klasycznego, zyskujące za to późniejsze nowe odczytania i interpretacje związane z wątkami genderowymi i queerowymi. Autorka okazuje się tym samym badaczką zdolną do uchwycenia kulturowej zmiany interpretacyjnej, a tym samym do prześledzenia kulturowego ruchu, historycznej dynamiki sprawiającej, iż filmy, ale też aktorskie cielesności, jawią się jako „ruchome obiekty”, przeobrażające się w przypadku uruchomienia nowych kontekstów i zaistnienia nowych wspólnot interpretacyjnych.

Co najmniej równie ważki jest wątek drugi, związany z postacią Gene Kelly'ego. W niebanalnej analizie doktorantki na plan pierwszy nie wysuwają się wątki społeczno-klasowe, lecz napięcia związane z niepewnością wokół cielesnych inkarnacji wzorców męskości. Kelly, relatywnie mocno zbudowany, postrzegany niekiedy jako ikona tradycyjnych modeli męskości i testosterownowej cielesności w świecie filmowego musicalu, w biograficznej analizie autorki prezentuje się jako pogrążony w długotrwałym kryzysie tożsamościowym, potrzebujący nieustannie dowodzić własnej płci. W oczywisty sposób natomiast jeśli musimy

coś bez końca udowadniać, to bynajmniej nie uśmierza tym samym wątpliwości narastających wokół palącej kwestii. Kelly ujmowany jest jako postać nieustannie niepewna swej męskości, paradoksalnie tym bardziej, im mocniej charakteryzuje go cielesność muskularna i wpisująca w społecznie wówczas akceptowane wzorce. Sylwetka ta zostaje uchwycona przez doktorantkę jako uwikłana w pułapkę wzorców nie dostarczających zbyt wielu modeli i alternatyw dla tradycyjnych cielesnych inkarnacji męskości.

Wreszcie, trzecim frapującym wątkiem wyraźnie zaznaczonym w pracy jest zagadnienie uwiądu konwencji gatunkowych musicalu, schyłku tej swoistej formuły komunikacji z widownią jaką jest każdy gatunek. Musical trafia na cmentarzysko gatunków, a dynamika spadku zainteresowania jego konwencją porównywalna jest tylko z westernem. Odmienne układają się rytmy i trajektorie popularności niegdyś tak pożądaných przez widownię form narracyjnych: musical i western coraz rzadziej występują w ekosystemie kultury filmowej, science fiction cyklicznie zamiera się i odradza, mniej więcej stałe pozostaje znaczenie komedii i filmów akcji, sukcesywnie rośnie rola thrillerów i zwłaszcza horrorów. Autorka w zakończeniu stwierdza co prawda, że od lat 80., mimo kryzysu gatunku, każda dekada miała swój hitowy musical, ale trudno nie zauważyć, że hity XXI wieku pochodzą z dwóch pierwszych lat stulecia, z samego jego początku (*Moulin Rouge!* Buza Luhrmanna z roku 2001 oraz *Chicago* Roba Marshalla z roku 2002). Jak zauważa doktorantka: „Rozsypane po kinie musicalowe komponenty pojawiały się od lat 80. już tylko okazjonalnie” (s. 253). Zagadka schyłku gatunku nie zostaje ostatecznie rozwiązana, bo nie taki był cel naukowy pracy, natomiast pośrednio służy ona jako dodatkowe uzasadnienie ułokowania zainteresowań badawczych autorki w erze klasycznej, choć analizowanej za pomocą na wskroś nowoczesnego instrumentarium teoretycznego.

W zakończeniu autorka szkicuje też potencjalne dalsze kierunki badań bądź alternatywne ścieżki, którymi jak dotąd nie zdecydowała się podążyć. Co najmniej dwie z nich wyglądają frapująco. Pierwsza polega na rozwinięciu badań przedstawionych w pracy o rozległą kwerendę archiwalną w USA. Doktorantka zaznacza, iż większość wykorzystanego przez nią materiału pochodzi ze źródeł drukowanych. Kwerenda taka wymagałaby grantu, ale wszechstronne kompetencje badawcze autorki czyniłyby jej ewentualny książkowy rezultat pracą wyczekiwaną. Inną rysującą się ścieżką jest sygnalizowanie na s. 255 konsekwentne przyjrzenie się dziełu sztuki filmowej jako efektowi zbiorowego wysiłku, ale też kompromisów między poszczególnymi twórcami. Pozostaje mieć nadzieję, że doktorantka będzie miała w nieodległej przyszłości okazję do realizacji tego rodzaju badań.

Praca doktorska Patrycji Muchy-Smolińskiej oparta jest na szerokim materiale

bibliograficznym, z oczywistych względów składającym się w ogromnej mierze z prac anglojęzycznych. Struktura pracy jest przejrzysta, a tok rozumowania logiczny. Tekst pozbawiony jest istotnych błędów merytorycznych, a przedstawione ujęcie trzech ekspresji aktorskich cechuje się oryginalnością. Praca pod względem redakcyjnym jest bardzo poprawna, wyjątkowo nieliczne jak na etap przed redakcją wydawniczą tekstu są literówki, usterki gramatyczne bądź kolokwializmy (s. 47 – „wy płyną na wierzch”, s. 242 – pisownia nazwiska „McCarthy”, s. 253 – „[...] wywodząc się jeszcze z lat 50. najpierw od środka zniszczył jego klasyczną formę”). Moją wątpliwość budzi wyrażone na s. 253 przekonanie o charakterystycznej jakoby dla naszych czasów dominacji kultury „odłączenia od ciała”. W celu uzasadnienia go autorka odsyła do wskazanego w przypisie psychologicznego podcastu i wspomina też o „hartowaniu ciała w nieustannym wysiłku: maskowania, pracy, kreatywności, ćwiczeń fizycznych” (s. 254). Nie mam jednak pewności co do zasadności tych tez, choćby w kontekście somaestetyki Richarda Shustermana, wskazywanego przecież jako jednego z fundatorów teoretycznych założeń pracy. Co najmniej równie uzasadnione byłby postrzeganie współczesnych czasów, wraz z ich rozpowszechnionymi praktykami pielęgnowania i hartowania ciała, jako epoki myślenia ciałem i przekroczenia kartezyjskiej opozycji ciała i umysłu. Jeśli autorka przekonana jest jednak do konceptu „odłączenia od ciała”, to sądzę, że przed wydaniem książkowym pracy można pomyśleć o jego rozwinięciu i szerszym uzasadnieniu w oparciu o kulturoznawczy materiał.

Praca pisana jest w charakterystycznym rytmie, w którym początkowe partie, obfitujące w materiały źródłowe ustępują wraz z tokiem wywodu swobodniejszemu pisaniu opartemu w większym stopniu na autorskich interpretacjach. Rytm ten nie zakłóca jednak równowagi poszczególnych części. Jak podkreślałem kilkakrotnie praca ta była niełatwym przedsięwzięciem z uwagi na próbę uteoretycznienia cielesnych ekspresji. Jednym jej poważniejszym mankamentem jest wrażenie częściowego „odklejenia” części teoretycznej od analitycznej. Pozostaje wątpliwość czy wątki teoretyczne przytaczane w pierwszym rozdziale rzeczywiście zostają potem wykorzystane i okazują się niezbędne do ujęcia w ich perspektywie materiału badawczego, czyli trajektorii karier aktorskich Astarie'a, Garland i Kelly'ego zderzających się z rynkiem filmowym, instytucjonalnymi wymaganiami Hollywood, preferencjami publiczności i zmieniającymi się kategoriami kulturowymi. Wydaje się, że zwłaszcza teoria aktora-sieci wraz z nieobcą jej przecież performatywnością (w większym stopniu obecną nie tyle w pracach Bruno Latoura co raczej Johna Law wraz z jego pojęciem *enactment*) nie została w dysertacji wykorzystana do końca. Staje się to widoczne przede wszystkim w kontraście do konceptu technik siebie Foucaulta, której

dostarczają w tekście pełnej satysfakcji pod względem operacjonalizacji konceptów teoretycznych i wykorzystania ich do analiz aktorskich ekspresji. Zadanie, które postawiła sobie autorka było jednak nad wyraz trudne i można mówić jedynie o wątpliwościach w odniesieniu do wykorzystania części teoretycznej w analizach praktycznych, co nie zmienia faktu, iż całe ambitne przedsięwzięcie badawcze Patrycji Muchy-Smolińskiej zakończone zostało bezdyskusyjnym powodzeniem.

Praca *Ekspresje tańczącego ciała w amerykańskim musicalu filmowym ery klasycznej. Aktor – taniec – filmowe uniwersum* dowodzi wysokich kompetencji badawczych autorki i z pełnym przekonaniem wnioskuję o dopuszczenie Patrycji Muchy-Smolińskiej do dalszych etapów postępowania doktorskiego.

