

**UNIwersytet Jagielloński**  
**Instytut Sztuk Audiowizualnych**  
30 -348 Kraków, ul. prof. Stanisława Łojasiewicza 4  
tel: 12 - 664 - 55 - 67



**prof. dr hab. Grażyna Stachówna**  
**ul. Rozrywka 24/35**  
**31- 419 Kraków**  
**☎ 697-555-659**  
**✉ [grazyna.stach@uj.edu.pl](mailto:grazyna.stach@uj.edu.pl)**

Kraków, 27 sierpnia 2023 rok

## **Recenzja z pracy doktorskiej pani mgr Patrycji Muchy-Smolińskiej**

### ***Ekspresja tańczącego ciała*** ***w amerykańskim musicalu filmowym ery klasycznej.*** ***Aktor – taniec – kinowe uniwersum***

Przyznam szczerze, że do rozprawy doktorskiej pani mgr Patrycji Muchy-Smolińskiej podchodziłam zrazu jak pies do jeża. Wiem bowiem z doświadczenia własnego i cudzego (lektura różnych tekstów), że naukowe pisanie o aktorach filmowych jest przedsięwzięciem niezwykle trudnym i ryzykownym, a pisanie o tancerzach wydawało mi się dotąd w ogóle niemożliwe. Jak słowami i w sposób zobowiązujący naukowo przedstawić/opisać/przenalizować/zinterpretować coś tak ulotnego jak pełne wdzięku taneczne *pas* wykonywane na kinowym ekranie przez perfekcyjnych profesjonalistów? Jednakowoż do czytania rozprawy pani mgr Muchy-Smolińskiej zabrałam się z zainteresowaniem i ciekawością poznawczą. Z lektury szybko zrodziła się satysfakcja, ponieważ podjęty przez Doktorantkę trudny zamiar naukowy powiódł się znakomicie, a to dzięki nader fortunnie wybranej metodzie badawczej oraz jej, Doktorantki, niepowszednim zdolnościom analitycznym i interpretacyjnym.

Jako teoretyczną podstawę swych rozważań pani mgr Mucha-Smolińska przyjęła fenomenologiczną metodę badania filmowych ciał, wywiedzioną z filozofii Edmunda Husserla i Maurice'a Merleau-Ponty'ego, wzbogaconą koncepcjami Richarda Shustermana i Aby'ego Warburga, wspartą rozważaniami Michela Foucault i Bruno Latoura, w pewnej mierze zaaplikowaną już do filmoznawstwa przez m.in. Richarda Dyera, Jane Feuer, Nigela Thrifta. W komunikatywnym i błyskotliwie napisanym rozdziale wstępnym (co rzadkie w rozprawach doktorskich), opartym (co oczywiste) na relacjonowaniu cudzych poglądów, Autorka bardzo sprawnie ustaliła merytoryczne i metodologiczne założenia własnej rozprawy, przekonująco wytłumaczyła wybór okresu z historii filmu, który będzie ją interesować – tzw. epoka klasyczna, czyli lata trzydzieste, czterdzieste i pięćdziesiąte XX wieku, kraju – Stany Zjednoczone, systemu produkcyjnego – studia hollywoodzkie, gatunku – musical oraz artystów – Fred Astaire, Judy Garland, Gene Kelly, których sztuka taneczna i wokalna, wyglądy oraz znaczenia kulturowe i symboliczne zostaną przez nią poddane szczegółowej analizie i interpretacji.

Postawą rozważań pani mgr Muchy-Smolińskiej stało się więc ciało-podmiot, samoświadome i niepodzielne, posiadające pamięć własnych doświadczeń, realizujące poprzez ekspresję somatyczną performatywny akt tańca, który ściśle połączony jest z konkretną artystką lub artystą mającymi określoną biografię, predyspozycje fizyczne i psychiczne, reprezentującymi własną płęć i klasę społeczną, dysponującymi określonym stylem tanecznym. Są oni eksponowani na ekranie za pośrednictwem tzw. formy filmowej, czyli różnych środków wyrazu użytych przez reżysera i innych członków ekipy realizacyjnej do jak najdoskonalszego zaprezentowania na kinowym ekranie ich niezwykłych umiejętności taneczno-wokalnych i stworzenia olśniewającego widowiska filmowego. A wszystko to w kontekście odbiorców, widzów i widzów kinowych, stanowiących przecież nieodłączną część fenomenu gwiazdy filmowej, fanów zapewniających artystom sławę, ale równocześnie dekonstruujących na swój prywatny użytek ich ekranowe osoby, czyli wyglądy, zachowania, jawne lub skrywane przekazy ideowe, zdarzenia z ich życia prywatnego i głoszone poglądy.

Dalsze rozważania pani mgr Muchy-Smolińskiej nad tańczącym ciałem-podmiotem zostały konsekwentnie wpisane w somaestetykę, rozumianą przez Richarda Shustermana, jako krytyczne badanie twórczej autokreacji wyrażonej przez indywidualny, rozpoznawalny styl wypracowany przez artystki i artystów, realizowany na zasadzie propriocepcji, czyli pełnej świadomości działania własnego ciała na widzów. Szczególnie przydatna stała się także teoria niereprezentowalnego (*non-representational theory*), czyli odrzucenia stałego

dogmatu reprezentacji na rzecz postrzegania zjawisk jako kształtowanych przez konteksty i otoczenie w wymiarze praktycznym, gdy odgrywają znaczące role w kulturze i życiu codziennym. Tak więc musicalowe numery taneczno-wokalne zawierają, oprócz tekstu śpiewanej piosenki i elementów znakowych inscenizacji, czyli organizacji określonej przestrzeni w studiu, światła, choreografii, rekwizytów, kostiumów, charakterystyki itd., także elementy niereprezentowalne, np. barwę, teksturę, rytm, melodię, pracę kamery, *star quality*, czyli aktorską aurę i charyzmę, wzbudzone emocje i – nie bójmy się tego słowa – seksapil oddziałujący na zmysłową wrażliwość widzek i widzów.

Tu moje pierwsze pytanie do Doktorantki płynące z czystej ciekawości: czy ma Pani jakieś przygotowanie baletowe, czy jest tylko fanką i wielbicieleką tańca, szczególnie w wydaniu musicalowym?

Kolejne trzy rozdziały rozprawy doktorskiej pani mgr Patrycji Muchy-Smolińskiej zostały poświęcone najslynniejszym hollywoodzkim wykonawcom musicalowym epoki klasycznej w USA, czyli Fredowi Astaire'owi, Judy Garland i Gene'owi Kelly. A właściwie opisowi trzech kinowych uniwersów, jakie za pośrednictwem swych ciał-podmiotów stworzyli na kinowym ekranie dwaj śpiewający tancerze i tańcząca śpiewaczka, czyli: uniwersum elegancji – Astaire, afektu – Garland, męskości – Kelly. Należy tu zaznaczyć – mam nadzieję, że pani mgr Mucha-Smolińska zgodzi się z moją opinią - że Astaire i Kelly byli przede wszystkim tancerzami umiejącymi też śpiewać (każdy w swoim stylu), a Judy Garland była przede wszystkim świetną śpiewaczką przyuczoną do tańczenia. Dodałabym jednak od siebie – ponieważ Autorka nie robi tego w swej rozprawie – że o ile choreografia realizowana przez Astaire'a miała charakter estradowy, to w układach tanecznych Kelly'ego dostrzega się elementy zapożyczone i przetworzone z baletu klasycznego, np. *passé*, *temps sauté*, *pas glissade*, *coupe jeté*, *révoltade*, *tour* (piruet męski), widać to także w tańczonych przez niego duetach, np. z Cyd Charisse w *Deszczowej piosence* (1952).

Poznanie analitycznej części dysertacji pani mgr Patrycji Muchy-Smolińskiej oferuje czytelnikowi znaczną satysfakcję poznawczą i sprawia miłą przyjemność lekturową.

Ekranowe funkcjonowanie wybranych trojga artystów Doktorantka przedstawiła bowiem konsekwentnie i zgodnie z przyjętymi wcześniej założeniami teoretycznymi: początek kariery zawodowej, krystalizowanie się określonego wykonawczego stylu taneczno-wokalnego, analiza przypadku – czyli analiza jednego wybranego filmu z jakiegoś względu ważnego dla artysty: *Wesoła rozwódka* (1934) – Fred Astaire, *Spotkajmy się w St. Louis* (1944) – Judy Garland, *Zawsze jest piękna pogoda* (1955) – Gene Kelly, ciągle poszukiwania twórcze, dalsze doskonalenie stylu i umiejętności. Na ten podstawowy, by tak rzec, stelaż

konstrukcyjny swej pracy Autorka nałożyła rozważania będące istotą jej naukowych dociekań i oryginalnym wkładem w polskie badania klasycznego musicalu, czyli rekonstrukcję procesu figuracji wzorów osobowych reprezentowanych na ekranie (i w życiu) przez troje amerykańskich artystów. Każde z nich jest więc ciałem-podmiotem o określonych cechach fizycznych i symbolicznych, eksponowanym na ekranie w adekwatny sposób z pomocą gruntownie przemyślanych technik filmowych i zabiegów produkcyjnych. Artyści są więc przedstawiani jako kreacyjne elementy widowiska filmowego, które zawsze skupiają na sobie uwagę widzów i widzów bez względu na to, czy występują solo, w duecie czy w grupie innych wykonawców. Doktorantka wypracowała precyzyjny, komunikatywny i niewpadający w przesadę sposób opisu tanecznej ekspresji Astaire'a, Garland i Kelly'ego pozwalający uchwycić istotę ich artystycznego funkcjonowania, czyli odpowiednio: elegancję, afekty, męskość.

Ale to nie wszystko. Analizę procesu figuracji ekranowych wzorów osobowych trojga artystów, którzy już na zawsze stali się ikonami klasycznego musicalu, pani mgr Mucha-Smolińska uzupełniła – w moim mniemaniu to najbardziej ważny i istotny naukowo poziom jej dysertacji – spostrzeżeniami z zakresu krytyki ideologicznej, performatyki – zabawa, gender, drag, kamp, oraz zmieniającego się w czasie kulturowego modelu ich odbioru. Siła trwałego oddziaływania trojga musicalowych ikon aktorskich na widzki i widzów okazała się bowiem przemożna. Fred Astaire pozostał już na zawsze mistrzowsko stepującym elegantem we fraku i cylindrze. Joseph Epstein pisze: „Trudno wyobrazić sobie kogoś innego we fraku” (cytat z recenzowanej rozprawy, s. 95). Przypomnę, że gdy w tanecznej komedii romantycznej *Zatańcz ze mną* (2004, reż. Peter Chelsom) główny bohater filmu, ubrany w elegancki frak i błyszczące lakierki, wbiega za żoną do podziemnego garażu, przypadkowy kierowca, któremu zastawiają drogę wyjazdową, woła do niego: „Ty, Fred Astaire!” Zapewne dlatego, że Amerykanom – a może i reszcie świata – tak ubrany mężczyzna kojarzy się wyłącznie z eleganckim tancerzem sprzed pół wieku. Nieco androginiczna, krucha Judy Garland, zawsze z twarzą starszą niżby na to wskazywała ilość jej lat i smutkiem wpisany w rysy, walcząca z wytwórną MGM o władzę nad własnym wizerunkiem ekranowym i prawem do podmiotowości na ekranie, często obrazująca cierpiącą kobiecość, stała się ikoną zmarginalizowanych mniejszości LGBTQ+. Gene Kelly, wyglądający jak krępy proletariacki kierowca ciężarówki o campowo przerysowanej hegemonicznej męskości, uosabiał na ekranie radosnego kumpla i prawego patriotę. W tej perspektywie badawczej i interpretacyjnej – to oczywiście tylko moje wrażenie subiektywne – rozdział poświęcony Gene'owi Kelly wydaje się najbardziej odkrywczy i oryginalny.

Do swej rozprawy pani mgr Mucha-Smolińska dołączyła dużo fotosów filmowych przedstawiających różne ekranowe wcielenia trojga artystów. Pozwalają one zobaczyć, jakby poza tekstowym opisem, ich ciała, wyglądy, pozy, kostiumy, charakteryzację, a także efekty filmowe użyte przez realizatorów w celu podniesienia atrakcyjności ich pojawień na ekranie i całego widowiska filmowego. Muszę wyznać, że w trakcie lektury rozprawy nieustannie włączałam na YouTube opisywane przez Autorkę taneczno-wokalne numery musicalowe. I dopiero to połączenie opisu słownego, nieruchomych fotogramów i ruchomych obrazów filmowych dawało mi pełny wgląd w fenomeny bardzo sprawnie interpretowane przez Doktorantkę.

Ostatnią część omawianej dysertacji pani mgr Mucha-Smolińska poświęciła Bobowi Fosse, ostatniemu wielkiemu twórcy filmowego musicalu, i jego ekranowym dokonaniom. To trafny wybór, Fosse aspirował do bycia „drugim Fredem Astaire’em”, a został grabarzem klasycznego stylu. Z zadziwieniem oglądałam jego taniec w numerze *Who’s Got the Pain* z filmu *Czego pragnie Lola* (1958), wykonywany w duecie z Gwen Verdon, w którym oboje tancerze występują w miękkich tenisówkach i **nie stepują**, co było zawsze podstawą mistrzowskiej tanecznej ekspresji wielkiej trójki amerykańskiego musicalu klasycznego opisywanej w dysertacji. Brawurowe choreografie stworzone przez Boba Fosse w wyreżyserowanych przez niego dziełach – *Słodka Charity* (1969), *Kabaret* (1972), *Cały ten zgiełk* (1979) – i numery taneczne wykonywane przez niego samego w różnych filmach, jakkolwiek zaprzeczały tradycyjnym wartościom musicalu klasycznego, to jednak otwierały drogę ku nowym poszukiwaniom. Tak się przynajmniej naówczas wydawało, ale nic z tego nie wynikło. Musical, jako gatunek filmowy, skończył się – co bardzo przykro stwierdzić – mimo ciągle ponawianych prób jego reanimacji, zawsze bardzo kosztownych i nawet nagradzanych Oscarami – *Stracone zachody miłości* (2000), *Moulin Rouge* (2001), *Chicago* (2002), *Nine – dziewięć* (2009), *La la Land* (2016), *Cyrano* (2021), ale nie budzących już takiej ekscytacji widzów i widzów jak w epoce klasycznej.

Tu mam drugie pytanie do Doktorantki. Jak w perspektywie swojej rozprawy widzi Pani i ocenia taneczne próby czynione na ekranie przez uznanych aktorów dramatycznych, którzy z tańcem nie mieli dotąd nic wspólnego, a nagle zapragnęli zrealizować musical i w nim wystąpić – jak Kenneth Branagh w *Straconych zachodach miłości*, lub przyjęli role tancerzy – jak Richard Gere w *Chicago* i Ryan Gosling w *La la Land*? Jak Pani zdaniem funkcjonują na ekranie ich ciała-podmioty? Czy są wystarczająco sprawni jako tancerze? Czy stają się integralnymi składnikami widowiska filmowego? Czy tworzą swoje nowe, utanecznione ikony kinowe, czy raczej nadbudowują tylko dodatkową musicalową sprawność

(dla mnie problematyczną) na wykreowanej już wcześniej ikonie aktora szekspirowskiego, amerykańskiego żigolaka, małowównego chłopca z prowincji? I wreszcie jak działają na nas, widzki i widzów kinowych, obrazy (nie filmy), w których oni tańczą?

Pragnę podkreślić, że rozprawa doktorska pani mgr Patrycji Muchy-Smolińskiej ma bardzo klarowną konstrukcję. Autorka nigdy nie traci z pola widzenia głównego wątku wykładowego, prowadzony przez nią wywód naukowy rozwija się logicznie i konsekwentnie. Dokonywane analizy są udokumentowane świetną znajomością wielu filmów musicalowych i licznymi lekturami, głównie w języku angielskim. Prowadzone przez Autorkę interpretacje są przekonujące, zakotwiczone w różnych badaniach, zebranych doświadczeniu kinowym i trafnej intuicji. Należy także dodać, że Doktorantka potrafi w swojej rozprawie tworzyć narrację przykuwającą uwagę czytelnika i umie utrzymać jego stałe zainteresowanie czynionymi refleksjami.

Pani mgr Mucha-Smolińska napisała swą rozprawę wyjątkowo poprawnym, komunikatywnym, a nawet eleganckim językiem polskim z użyciem bezbłędnej interpunkcji. W tekście pracy zauważyłam jednak kilka błędów, na które zwracam Autorce uwagę:

- s. 79 – „wgląb” – błąd ortograficzny – powinno być: w głąb
- s. 82 – „Fred Astaire zacząć eksperymentować” – powinno być: zacznie eksperymentować
- s. 103 – „Po obejrzeniu (...) *Groszu z nieba*” – powinno być: *Grosza z nieba*
- s. 151 – „nowoodkryte” – błąd ortograficzny – powinno być: nowo odkryte
- s. 152 i 227 – w numerze *The Pirate Ballet* z filmu *Pirat* (1948) Gene Kelly ubrany jest jak Douglas Fairbanks w *Czarnym piracie* (1926, reż. Albert Parker) – czyli czarną koszulę bez rękawów głęboko wyciętą na torsie i krótkie czarne spodnie. To jedyny kapitan piratów w historii filmu korsarskiego, który jest tak skąpo odziany.
- s. 154 – tytuły filmów Douglasa Sirka zostały przyswojone po polsku w innym tłumaczeniu: „*Wszystko, na co niebo zezwala* (1955)” jako *Wszystko, na co niebo pozwoli*, „*Zwierciadła życia* (1959)” jako *Imitacja życia* (por. Andrzej Pitrus, *Dotykając lustra. Melodramaty Douglasa Sirka*, 2006)
- s. 190 – „spośród trio postaci” – powinno być: tria (odmienia się przez przypadki)  
 „stanowi odbicie dylematów, jakie w latach 50. **targaly** mężczyzną” - styl
- s. 209 – „[Kelly] porównywał się do nowego typu męskiego bohatera, jaki wyznaczyli w swoich filmach Marlon Brando, Montgomery Clift czy James Dean (z akcentem na tego pierwszego)” – nic dziwnego, dwaj pierwsi byli gejami
- s. 249 – „z **blazą** zachęcając” – to chyba wyrażenie slangowe?

Wymienione powyżej potknięcia nie umniejszają mojej wysokiej oceny recenzowanej rozprawy.

Jestem przekonana, że pani mgr Patrycja Mucha-Smolińska udowodniła w swej dysertacji doktorskiej, iż ma w pełni ukształtowaną osobowość naukową, dużą wiedzę ogólną i z zakresu filmoznawstwa, dysponuje dojrzałym warształem badawczym i może podejmować trudne wyzwania analityczno-interpretacyjne.

Kończąc stwierdzam, że rozprawa doktorska pani mgr Patrycji Muchy-Smolińskiej *Ekspresja tańczącego ciała w amerykańskim musicalu filmowym ery klasycznej. Aktor – taniec – kinowe uniwersum* jest dziełem twórczym intelektualnie i oryginalnym na gruncie polskiego filmoznawstwa, zrealizowanym nader poprawnie według kanonów obowiązujących w pracach naukowych. Autorka śmiało formułuje cele badawcze i konsekwentnie zmierza do ich wyczerpującego naukowego opracowania. Uważam, że dysertacja spełnia z naddatkiem wszystkie wymagania stawiane rozprawom doktorskim i proszę Wysoką Radę o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Grażyna Stuchówna