

dr hab. Arkadiusz Lewicki
Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej
Uniwersytet Wrocławski

Recenzja pracy doktorskiej magister Ewy Szponar pod tytułem:
Obcy przedmiot pożądania. Figury prostytutki w filmie fabularnym

Recenzję pracy doktorskiej magister Ewy Szponar zatytułowanej *Obcy przedmiot pożądania. Figury prostytutki w filmie fabularnym* należałoby rozpocząć od stwierdzenia, że treść rozprawy w pełni odpowiada problematyce zarysowanej w jej tytule. Jest to bowiem tekst poświęcony filmowym obrazom prostytucji, a sformułowanie „figury” wskazuje na pojawiającą się w tekście pewną wybiórczość w doborze filmowych egzemplifikacji, uzasadnioną chęcią stworzenia pracy mającej charakter przekrojowy, z pewnymi ambicjami syntezy, choć (z czego autorka pełni zdaje sobie sprawę) nie pretendującej do wyczerpania tematu. Równie istotna wydaje się być pierwsza część tematu, bowiem problem „filmowej prostytucji” w wielu momentach jest dla magister Szponar jedynie punktem wyjścia do refleksji o znacznie bardziej ogólnym charakterze, dotyczących nie tylko „ekranowych kurtyzan”, ale kulturowej „kobiecości” jako takiej, a także migotliwego zagadnienia pożądania, które w swojej pracy prezentuje w różnych jego znaczeniach, odcieniach i niejednoznacznościach.

Całość, niezwykle obfita – praca liczy bowiem ponad trzysta stron samego tekstu – składa się z ośmiu rozdziałów. W pierwszym – wprowadzającym – autorka prezentuje najważniejsze definicje i rozróżnienia o charakterze metodologiczno-teoretycznym, którymi w pełni świadomie posługuje się w dalszych częściach swojej pracy. Kolejnych siedem rozdziałów to próba nakreślenia podstawowych „figur”, wokół których zorganizowany jest filmowy dyskurs na temat prostytucji. Są to „szlachetne kurtyzany”, „dziwki o złotym sercu”, „prostitutek – ofiary i mścicielki”, „kobiety fatalne”, „święte grzesznice”, „prostitutek transgresyjne” i „dziewczyny pracujące” – a ten „katalog” zdaje się wyczerpywać zasób najważniejszych formuł mówienia i pokazywania problemu prostytucji na ekranach dużych i małych (bowiem autorka nie ogranicza się jedynie do filmów kinowych, ale w kilku

fragmentach odwołuje się także do seriali telewizyjnych prezentujących interesującą ją problematykę). Każdy z rozdziałów analitycznych skonstruowany jest w podobny sposób. Ewa Szponar wybiera (najczęściej trzy) dzieła kinematograficzne, które czyni podstawą swych rozważań i które służą jej za punkt wyjścia do udowodnienia słuszności wprowadzenia danej kategorii, a uzupełnieniem refleksji są odwołania do innych filmów czy seriali, w których także można zauważyć występowanie opisywanego paradygmatu. Taka konstrukcja zapewnia pracy przejrzystość, choć (na szczęście) czytelnik nie ma wrażenia, że jest to podział mechaniczny, bowiem rozważania pojawiające się w poszczególnych rozdziałach prezentują różne, jednocześnie uzupełniające się i dyskutujące ze sobą, perspektywy i możliwości interpretacyjne, a w wielu fragmentach autorka wręcz porzuca główny wątek, uzupełniając go o rozważania znacznie ogólniejszej natury, co z jednej strony może być postrzegane jako wada (trochę być może nadmierna dygresyjność), lecz jednocześnie jest zaletą tej pracy – pozwala bowiem na umieszczenie głównego tematu w szerokiej perspektywie kulturowej.

Nie sposób również odmówić pani Ewie Szponar umiejętności analitycznych – przeprowadzane przez nią interpretacje poszczególnych dzieł filmowych dowodzą nie tylko świetnej znajomości omawianych utworów, ale także doskonałej orientacji w literaturze przedmiotu (w pracy pojawia się ponad tysiąc przypisów, a sama bibliografia liczy ponad dwadzieścia stron, warto zauważyć, że w sporej części anglojęzycznych) oraz intelektualnej samodzielności autorki, która potrafi wykorzystywać istniejące opracowania nie tylko w sposób funkcjonalny, lecz czasami również przewrotny, dopisując nowe elementy do analizy utworów poddanych już tak wielokrotnemu oglądowi, jak choćby *Dama Kameliowa* w reżyserii George’a Cukora.

Na pochwałę zasługują także zdolności pisarskie i warsztatowe magister Szponar. Choć praca jest sążnista, to czyta się ją z prawdziwą przyjemnością i autorka, nie odchodząc ani na chwilę od stylu naukowego, zapewnia czytelnikowi prawdziwą „przyjemność lektury”, wynikająca nie tylko z tematyki pracy, ale także z powodu jej niewątpliwych walorów językowych. Choć oczywiście w liczącym ponad trzysta stron tomie nie sposób uniknąć jakiś pomniejszych błędów stylistycznych, interpunkcyjnych czy edytorskich (nieco irytujące były, pojawiające się dość często „zrośnięte” ze sobą wyrazy, spomiędzy których złośliwy chochlik usunął spację), ale warto nadmienić, że w znakomitej większości wypadków miały one charakter potknięć raczej i w żaden sposób nie przekreślają one mojej wysokiej oceny zalet językowych *Obcego przedmiotu pożądania*.

Warto także docenić odwagę w wyborze tematu, którą wykazała się doktorantka. Szczególnie, jeśli weźmiemy pod uwagę, że w polskim filmoznawstwie tematy „erotyczne” nie cieszą się zbyt wielką popularnością, a rozprawa pani Szponar jest pierwszą na naszym gruncie monografią poświęconą filmowej prostytutce i w sposób kompetentny i nowatorski uzupełnia lukę, którą zachodni teoretycy i historycy kina zapelnili już całkiem sporą ilością publikacji, z których autorka korzysta obficie, choć nie w sposób naśladowniczy.

Uważam więc, że rozprawa *Obcy przedmiot pożądania. Figury prostytutki w filmie fabularnym* spełnia (i to z wyraźnym naddatkiem) wymagania stawiane pracom doktorskim, w pełni wpisuje się bowiem w dyskurs uniwersytecki, stanowi dowód niebanalnych zdolności intelektualnych i analitycznych autorki, a w dodatku napisana jest w sposób przejrzysty i przyjazny czytelnikowi, niekoniecznie należącemu do wąskiego grona specjalistów, Ewa Szponar posługuje się bowiem językiem wyszukany, lecz nie hermetycznym.

Wyrażone powyżej pochwały nie oznaczają oczywiście, że wszystkie elementy pracy oceniam w sposób równie entuzjastyczny i że nie mam kilku uwag krytycznych. Nie przekreślają one jednak ogólnej pozytywnej oceny recenzowanej pracy i są raczej spostrzeżeniami, które być może warto byłoby uwzględnić przygotowując książkowe wydanie tej rozprawy (to, że powinna ona zostać opublikowana, nie ulega dla mnie wątpliwości).

Choć w pełni rozumiem, że autorka w swoich wyborach (mowa w tym momencie o doborze egzemplifikacji filmowych) kierowała się przede wszystkim funkcjonalnością w stosunku do stworzonych przez siebie rozróżnień modelowych, to mimo wszystko, wydaje się, że niektóre wybory mają nieco zbyt arbitralny charakter. Choć, na szczęście, magister Szponar w wielu miejscach zastrzega, że ma tego świadomość, to może należałoby jeszcze wyraźniej zaznaczyć różnice na przykład pomiędzy różnymi obiegami kultury. W zakończeniu autorka pisze co prawda o świadomym zestawianiu ze sobą powszechnie znanych filmów mainstreamowych „z mniej popularnymi przedstawieniami” (s. 317), ale wydaje się, że w zasadniczej części pracy, nie zawsze w sposób wystarczający zaznacza tę różnicę. Jeśli bowiem praca ma wpisywać się w „obręb socjologii czy też antropologii filmu” (s. 317), to być może warto zaakcentować istotne jednak, kontrastowe wręcz niekiedy, odmienności kultury, którą (by nie używać wartościującego określenia „wysoka”) można określić jako modernistyczną a modelem popularnym. Zupełnie inaczej powinniśmy bowiem postrzegać (pomimo tendencji do burzenia hierarchii, które obecnie obowiązują) popularne filmy Mae West – warto przypomnieć, że zarówno *Lady Lou* (1933), jak i *Nie jestem aniołem* (1934) były najchętniej oglądanymi w USA filmami lat 1933 i 1934, niż dzieła takie jak

Working Girls (1986) czy *20 centymetrów* (2005). Inne były bowiem warunki produkcyjne powstawania tych dzieł, różny był „widz modelowy” wpisany w te filmy przez autorki/autorów, inny stosunek do rzeczywistości społecznej, bowiem w różne paradygmaty filmu (czy może szerzej kultury) wpisane są różne – co można uznać oczywiście za stereotyp, ale on także jest częścią tych modeli – powinności, funkcje i zadania. Inaczej, przede wszystkim w społecznej świadomości, funkcjonuje popularny film należący do kina gatunków i realizujący (nawet jeśli w przewrotnej formie) gatunkowe wzorce, a inaczej film „artystyczny”, przeznaczony dla wąskiej, często festiwalowo wyselekcjonowanej, publiczności, w którym (również ze względów ekonomicznych, nie jest on bowiem najczęściej obciążony rynkowym przymusem „zarabiania”) twórcy mogą sobie pozwolić na znacznie większą swobodę, w tym także interesującą autorkę rozprawy, swobodę obyczajową.

Podobne wątpliwości budzi chronologiczna dezynwoltura, którą w wielu momentach uprawia Ewa Szponar, skacząc chwilami ruchem konia szachowego po różnych okresach kinematografii i historii. Rozumiem (a nawet doceniam) młodzieńczą rewolucyjność niektórych przesunięć, na przykład omawianie *Pretty Women* (1990) przed *Nocami Cabirii* (1957), ale zastanawia mnie chwilami bilans zysków i strat, jakie towarzyszą tej „czasowej karuzeli”. Z jednej strony autorka zyskuje niewątpliwie na przejrzystości stworzonych przez siebie modeli, jednocześnie jednak ryzykuje ahistorycznością wywodu i utratą ciągu przyczynowo-skutkowego, stawiając niekiedy wóz przed koniem. Rezygnacja z uporządkowania chronologicznego powoduje również, że na plan dalszy schodzą (istotne przecież dla autorki) przemiany socjologiczno-kulturowe, trudno bowiem obserwować proces, zakorzeniony jednak przede wszystkim w czasie i historii, gdy stosuje się ahistoryczne uporządkowanie materiału empirycznego.

Podobne wątpliwości budzi, chwilami niedostateczne w moim odczuciu, uwzględnianie różnic związanych z odrębnymi kręgami kulturowymi, z jakich wywodzą się omawiane przez autorkę dzieła. Istnieją bowiem dość oczywiste rozbieżności pomiędzy Ameryką z czasów Wielkiego Kryzysu, a współczesnym Meksykiem czy Hiszpanią, a kształtowanie się kultur (a także wpisanego w nie postrzegania między innymi prostytucji) to proces złożony i wpływający także na dzieła kinematograficzne.

Chciałbym w tym miejscu być dobrze zrozumiany. Nie twierdzę, że *Obcy przedmiot pożądania* pozbawiony jest w ogóle refleksji nad procesami historycznymi, świadomości istnienia odrębnych obiegów kultury czy różnic cywilizacyjnych. Autorka w wielu momentach daje świadectwo temu, że doskonale wie o ich istnieniu, w wielu fragmentach

rozprawy wprost o tym pisze. Świetnie zdają też sobie sprawę, jak trudne musiały być niejednokrotnie wybory podejmowane przez magister Szponar, która, chcąc przedstawić tak skomplikowany i wpisany w całą siatkę zależności wątek, jak filmowe obrazy prostytucji obserwowane na przestrzeni całej historii kinematografii, musiała (siłą rzeczy) poświęcić jedne elementy na rzecz innych, które uznała za istotniejsze. Dopominam się jednak, być może dlatego, że sam preferuję bardziej syntetyzujące i uporządkowane ujęcia, by w kolejnych publikacjach, a myślę, że pani Szponar na tej rozprawie nie poprzestanie, stosowała ona nieco bardziej przejrzyste i mniej arbitralne kryteria wyboru materiału badawczego, a jednocześnie (jeśli rzeczywiście chciałaby pisać prace z zakresu socjologii czy antropologii filmu) jednak jeszcze większą wagę przykładła do procesualnego charakteru rozmaitych zmian, zarówno społecznych, jak i tych zachodzących w przedstawieniach symbolicznych.

Cieszy mnie jednak fakt, że autorce *Obcego przedmiotu pożądania* udało się uniknąć w swojej pracy pułapki nadmiernej „feminizacji” dyskursu, a może (rzecz ujmując nieco inaczej) doktorantka prezentuje stanowisko niewątpliwie feministyczne, ale w pełni korzystające z różnorodności dzisiejszych nurtów tej metodologii. Nie piszę o tym, dlatego że uważam stanowiska feministyczne za mniej wartościowe, ale dlatego że nadmierne przywiązanie do jednej opcji skutkuje niestety pracami być może wartościowymi pod względem politycznym (jeśli każdą walkę o władzę, w tym władzę symboliczną uznać za politykę), jednak niekoniecznie wartościowymi pod względem naukowym. Magister Szponar, choć w wielu momentach prezentuje stanowisko, które żartobliwie można by nazwać tęsknotą za łaodem matriarchatu, który sama autorka definiuje na stronie 223 rozprawy, jako „pokojową koegzystencję płci (pod przewodnictwem kobiet)”, jednak zachowuje niezbędny w moim odczuciu w dyskursie naukowym dystans do stanowisk radykalnych, próbując pokazać całą gamę możliwych odczytań problemów płci (zarówno biologicznej, jak i kulturowej) i szczegółowego zagadnienia, jakim jest „przemysł amoryczny” i jego przedstawicielki.

Na zakończenie mojej recenzji, chciałbym przedstawić kilka uwag szczegółowych dotyczących drobnych błędów merytorycznych lub nieszczególnie trafnych, w moim odczuciu, interpretacji, które znalazły się w tekście Ewy Szponar.

Chyba mój największy opór rodzi zaliczenie Loli-Loli (bohaterki *Błękitnego anioła* w reżyserii Josefa von Sternberga) w poczet „prostytutek – kobiet fatalnych”. Bowiem choć w literackim pierwowzorze faktycznie postać rewiowej piosenkarki można odczytywać w tym kontekście, to jednak w adaptacji z Marleną Dietrich w roli głównej, jak słusznie zauważa

doktorantka na stronie 170, pozbawiona ona została „odium dziwki”. Nie dość więc, że trudno uznać Lolę za rzeczywiście w pełni reprezentatywny przykład, potwierdzający opisywany w rozdziale wzorzec, to w dodatku rozmywa on (i tak najmniej chyba ze wszystkich modeli przekonujący) paradygmat. Rozdział o „kobietach fatalnych” wydaje mi się najsłabszym ogniwem tej pracy, nie tylko z powodu występowania w nim wątpliwej egzemplifikacji, ale również dlatego, że autorka, której jednym z podstawowych zadań zdaje się być rozbijanie stereotypów i ukazywanie skomplikowania problematyki płciowo-genderowej oraz niejednoznaczności roli społecznej prostytutki (co jest wielką wartością tej pracy), zdaje się ulegać w nim klasycznemu patriarchalnemu stereotypowi, który każde kobiece zachowanie, będące przekroczeniem seksualnych granic obowiązujących w danej społeczności, stygmatyzuje etykietą „nierządu”. Okazuje się, że stereotypy są w nas samych (jak się okazuje w autorce pracy także) zakorzenione tak mocno, że nawet jeśli się bardzo staramy, to i tak w którymś momencie dadzą one o sobie znać. A właśnie uleganie podziałowi na „madonny i dziwki”, którego niejednoznaczność przecież w przeważającej części pracy Ewa Szponar eksponuje, zdaje się stać, za takimi skrótami myślowymi, jak nawias, który pojawia się na stronie 166. Pisząc o filmie *Był sobie głupiec* (1915), autorka zauważa, że Theda Bara „wcieliła się w bezwzględną kobietę o agresywnej seksualności (prostitutkę?), przywodzącą do zguby obiecującego dyplomatę”. Czy z, opatrzonego co prawda znakiem zapytania, wtrącenia w nawiasie należy wnosić, że każda seksualna transgresja równa jest prostytutce? Z fabuły filmu Franka Powella nie wynika, by Wampirzyca uprawiała „najstarszy zawód świata”, choć niewątpliwie była wyzwolona i umiejętnie wykorzystywała swoją seksualność, by doprowadzać do upadku uwiedzionych przez siebie mężczyzn.

Podobne wątpliwości budzi przypis 936, w którym magister Szponar pisze, że Garbo po raz trzeci w swojej karierze, grając w *Annie Christie*, odtwarzała postać, która „stoczyła się na dno”. Wydaje się, że jest to stwierdzenie nieprawdziwe z kilku przynajmniej powodów. Po pierwsze znów następuje tu presupozycja, każąca łączyć w sposób bezpośredni „kobietę upadłą” z prostytutką, po drugie postaci kobiet podejrzanej kondyty Garbo grywała znacznie częściej. Gdyby stosować zaproponowaną metaforę „stoczenia się”, to zarówno Felicitas w *Symfonii zmysłów* (1927), jak i Anna Karenina w *Love* (1927), Diana Merrick we *Władczyni miłości* (1928), rosyjski szpieg – Tania, odtwarzana przez „boską Gretę” w *Żarze miłości* czy wdająca się w pozamałżeński romans Irene Guarri (*Pocałunek*, 1929) z powodzeniem mieściłyby się w tej kategorii. Po trzecie zaś sytuację komplikuje fakt, że *Kusicielka* (1926), przywoływana przez autorkę, miała, zgodnie z ówczesnym

hollywoodzkim zwyczajem, dwa zakończenia, a tylko jedno z nich ukazywało prawdziwy upadek bohaterki, choć nawet w pesymistycznym zakończeniu nie znajdziemy sugestii związanej z prostytutką – Elena przemienia się w finale w zmęczoną życiem, choć nadal szlachetną, pijaczkę.

Na koniec chciałbym upomnieć się o dwie pominięte przez autorkę *Obcego przedmiotu pożądania* rzeczy. Jedną z nich byłby niemiecki nurt z lat dwudziestych tzw. *Straßenfilme*, w których motyw prostytutki jest jednym z istotniejszych i częściej wykorzystywanych. Co prawda w rozprawie Ewa Szponar wspomina na przykład o *Dzienniku upadłej dziewczyny* (1929), ale wielka szkoda, że zbyła to dzieło jedynie wzmianką w przypisie, byłby to bowiem świetny przykład, który można by wykorzystać zarówno w rozdziale o „ prostytutkach jako kobietach upadłych”, jak i w VIII części pracy. Z drugim filmem, wywodzącym się z tego nurtu, związany jest jeszcze jeden problem, nieco – chyba niesłusznie – pominięty w rozprawie. W *Ulicy* (1923) Karla Grune pojawia się znamienna scena, w której twarz spotkanej przez głównego bohatera prostytutki zmienia się nagle w oblicze kościotrupa, co symbolizuje śmiertelne zagrożenie (lub przynajmniej strach przed nim), jakim mogły być kontakty seksualne z pracownikami przemysłu amorycznego, przed upowszechnieniem penicyliny. W recenzowanej pracy zabrakło mi nieco namysłu nad dyskursem medycznym, w który prostytutka była włączana na różne sposoby. Pisał o tym zarówno, przywoływany w tekście, Brian McNair, znaleźć można mnóstwo ikonicznych przedstawień tego problemu (przede wszystkim związanego z zagrożeniem syfilisem), który pojawia się na przykład w całej serii plakatów (najciekawsze wydają się amerykańskie z okresu II wojny światowej, na których ostrzegano żołnierzy, że kontakty z prostytutkami mogą spowodować na nich prawdziwe nieszczęście, a przy okazji znacznie obniżyć ich sprawność bojową), czy w serii amerykańskich filmów edukacyjnych (czy też reklamowanych jako edukacyjne, by usprawiedliwić obecną w nich obsceniczność), z których najbardziej znany jest chyba film zatytułowany *Sex Madness* (1932). Choć w filmie tym główną bohaterkę trudno nazwać prostytutką, zaraziła siebie, a potem przeniosła chorobę na męża i dziecko, raczej przez swą erotyczną nieostrożność powiązaną ze złą sytuacją materialną, ale w wielu dziełach (zarówno filmowych, jak i na przykład literackich) można znaleźć – najczęściej poboczne – wątki związane z chorobami wenerycznymi, które „roznoszone” są przez prostytutki. Rozumiem, że autorka starała się wybierać przykłady dzieł, ukazujących prostytutkę jako główny i wiodący problem, zauważyłem, że w kilku momentach pojawiają się wzmianki o medycznych (czy higienicznych) aspektach związanych z uprawianiem nierządu, myślę jednak, że warto ten wątek rozwinąć.

Wykorzystanie dyskursu medycznego do walki z prostytutką, utożsamianie „brudu moralnego” przypisywanego kurtyzanom z zagrożeniem epidemiologicznym, jakie mogły nieść (i niejednokrotnie rzeczywiście niosły) kontakty seksualne z „ulicznicami”, to zagadnienia interesujące i wymagające chyba głębszego namysłu niż ten zaprezentowany w pracy.

Wyrażone przeze mnie wątpliwości i zastrzeżenia nie zmieniają ani na jotę mojej pozytywnej oceny pracy doktorskiej magister Ewy Szponar. Wprost przeciwnie, są dla mnie dowodem na to, że przedstawiona rozprawa może być utworem zachęcającym do dyskusji, skłaniającym do rozmyślań i polemik, które nie dotyczą jednak jakiś poważnych błędów merytorycznych (tych w pracy nie znalazłem), ale interpretacji, o które w humanistyce zawsze warto się spierać, bowiem jedynie w ogniu krytycznych sporów rodzi się prawdziwa nauka.

W związku z powyższym wnoszę o dopuszczenia pani magister Ewy Szponar do dalszych etapów postępowania w przewodzie doktorskim i o wyróżnienie jej rozprawy doktorskiej.

A. Leursch