

AUTOREFERAT

dr Justyna Anna JAWORSKA

1. Wykształcenie akademickie, stopnie naukowe:

2005

doktor nauk humanistycznych w dziedzinie literaturoznawstwa, stopień przyznany przez Radę Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 7 czerwca na podstawie rozprawy *Cywilizacja „Przekroju”* (promotor: prof. dr hab. Małgorzata Szpakowska, recenzenci: prof. dr hab. Andrzej Mencwel i prof. dr hab. Andrzej Paczkowski);

2000-2005

studia doktoranckie w Instytucie Kultury Polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego;

1999

magister filologii polskiej w zakresie literaturoznawstwa i językoznawstwa, praca magisterska pt. *Stefan Themerson – poglądy i pomysły* napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Małgorzaty Szpakowskiej;

1994-1999

studia magisterskie na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.

2. Dotychczasowe zatrudnienie:

a) w jednostkach naukowych:

Od 2005 zatrudniona w Zakładzie Filmu i Kultury Wizualnej w Instytucie Kultury Polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.

2005-2007 – asystent

2007-2017 – adiunkt

od 2017 – starszy specjalista naukowo-techniczny

b) w instytucjach kultury:

Od 2007 redaktor działu dramaturgii polskiej w miesięczniku „Dialog”.

3. Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. 2016 r. poz. 882 ze zm. w Dz. U. z 2016 r. poz. 1311.):

a) tytuł osiągnięcia naukowego:

Justyna Jaworska, *„Piękne widoki, panowie, stąd macie”. O kinie polskiego sockonsumpcjonizmu*, Universitas, Kraków 2018, s. 322, seria filmowa pod redakcją Tadeusza Lubelskiego, recenzentka: dr hab. Joanna Krakowska, prof. IS PAN.

W skład książki weszły (po rozwinięciu i przeredagowaniu) moje następujące artykuły:

1. *Kłir sultański*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2013, nr 4;
2. *Ten szyderca zimny. Dwa scenariusze Głowackiego*, „Dialog” 2014, nr 4;
3. *Anatomia miłości, czyli powidoki*, „Dialog” 2015, nr 7-8;
4. *„Dzięcioł” albo voyeur*, „Dialog” 2015, nr 5;
5. *„Ładne widoki panowie stąd macie”. Co widać w „Rewizji osobistej”?*, „PLEOGRAF. Kwartalnik Akademii Filmu Polskiego” 2017, nr 2;
6. *Brzuchomówca propagandy sukcesu*, „Kultura i Historia” 2017, nr 31;

oraz krótki fragment z artykułu:

Urszula, Helena, Genowefa. Tryby narracji w „Naszycy znajomych z Łodzi”, „PLEOGRAF. Kwartalnik Akademii Filmu Polskiego” 2017, nr 3.

b) opis osiągnięcia:

Książka *Piękne widoki, panowie, stąd macie* jest próbą odczytania polskiego kina obyczajowego pierwszej połowy lat siedemdziesiątych przez pryzmat sockonsumpcjonizmu. Podczas gdy o kulturze lat sześćdziesiątych pisze się często z perspektywy Gomułkowskiej „małej stabilizacji”, to ekonomiczny eksperyment przeprowadzony przez rząd Edwarda Gierka (w największym skrócie: pomysł na model socjalizmu otwartego na Zachód, rosnące przyzwolenie na konsumpcję przy silnej propaństwowej propagandzie) nie doczekał się jeszcze zbyt wielu interpretacji kulturowych. Współczesne kino lat siedemdziesiątych kojarzy się przede wszystkim z nurtem Moralnego Niepokoju, który był już nurtem rozczarowania i kontrolowanego oporu, tymczasem ciekawa i „niedointerpretowana” wydaje się właśnie pierwsza połowa dekady, kiedy rządowa obietnica zbudowania „drugiej Polski” nie zdążyła

się jeszcze skompromitować. Pomarcowa nieufność, echa kontrkultury, fascynacje francuską i czechosłowacką Nową Falą oraz amerykańskim kinem kontestacji, a potem rozbudzone nadzieje „odnowy” i pytania o status nowego socjalistycznego mieszczaństwa utworzyły dość szczególny klimat dla poszukiwań formalnych i tematycznych w kinie. Przy czym poszukiwania te – taką stawiam tezę – nie ograniczały się do eksperymentów tzw. Kina Młodej Kultury czy polskiej Nowej Fali, bo pojawiały się też w komediach, dramatach obyczajowych i melodramatach głównego nurtu. Wspólnym ich mianownikiem był właśnie sockonsumpcjonizm jako (jawny lub ukryty) problem, ale łączy je też różnie rozumiana słabość obrazu i języka filmowego.

Próbuję w tej książce przyjrzeć się kilku wybranym dziełom, które podejmowały Frommowską kwestię „mieć czy być”, a zarazem pozostawały pod różnymi względami „słabe” (niedocenione przez krytykę, artystycznie omsknięte, złe technicznie, kliszowe, „klirowe”, pełne zapożyczeń, nieudolnie propagandowe, odsłaniające zbyt wiele). Definicja „obrazu słabego” (ukuta na wzór „myśli słabej” u Gianniiego Vattimo) przewija się przez te analizy w różnych wariantach i nie ma odniesień do wcześniejszych rozpoznań, jest terminem autorskim. Nie do końca odpowiada „obrazom nędznym” w ujęciu Hito Steyerl (czyli przede wszystkim słabej jakości obrazom cyfrowym) ani „słabemu uniwersalizmowi” Borisa Groysa (który pisał raczej o awangardzie w sztukach plastycznych). Filmowe „obrazy słabe” byłyby bliższe temu, czym zajmują się badaczki i badacze kina queer, a szczególnie rozpoznaniom Judith Halberstam/Jacka Halberstama z głośnej książki *The Queer art of Failure*, 2011 (która w polskim tłumaczeniu, jako *Przedziwna sztuka porażki*, ukazała się już po oddaniu mojej pracy do druku). Queer zostaje tam tam definiowany właśnie jako „sztuka porażki” – nieintencjonalnej albo zamierzonej – sabotującej kulturowy przymus sukcesu oraz podważającej ustalone społecznie normy i wyobrażenia, przede wszystkim w zakresie ról płciowych. W odniesieniu do kina polskiego wczesnych lat siedemdziesiątych stosuję jednak spolszczone i nieco inaczej rozumiane użycie tego terminu. Podobnie jak proponowana przeze mnie peerelowska „niedojakość” (bylejakość, ale z aspiracjami), spolszczony „klir” to odpowiednik strategii queerowej poza jej homoerotycznym czy genderowym kontekstem: dowartościowanie tego, co prowincjonalne, biedne, wtórne wobec Zachodu, nieudolnie naśladowcze. Sądzę, że to właśnie „słabe”, „niedojakie”, „klirowe” obrazy budowały estetykę nie tylko kina Młodej Kultury, ale i szerzej – nieuchronnie imitacyjnego kina sockonsumpcjonizmu tamtych lat.

Analizy filmowe poprzedza dość obszernie wprowadzenie, w którym nakreśliam historyczne tło pojęcia sockonsumpcjonizmu oraz jego społeczne i ekonomiczne uwarunkowania (tu szczególnie ważnym punktem odniesienia są dla mnie studia nad „bigosowym socjalizmem” Marcina Zaremby i socjologiczne tezy Macieja Gdułi, który właśnie z warstwy beneficjentów przemian lat siedemdziesiątych, zwłaszcza inteligencji technicznej jako ówczesnego socjalistycznego mieszczaństwa, wywodzi genezę późniejszej polskiej klasy średniej). Przytaczam rozmaite definicje i diagnozy społeczeństwa konsumpcyjnego, które docierały wówczas do Polski dzięki spóźnionym często tłumaczeniom takich klasyków, jak David Riesman, Daniel Bell czy Erich Fromm, albo nie docierały, jak w przypadku wydanego po polsku dopiero po trzydziestu sześciu latach *Spoleczeństwa konsumpcyjnego* Jeana Baudrillarda. Zastanawiam się nad fenomenem „drugiej odwilży”, jak nazywano polityczną i gospodarczą „odnowę”, wprowadzoną przez Edwarda Gierka w ramach legitymizacji przejęcia przez jego ekipę władzy po grudniu 1970 roku. W odróżnieniu od polskiego Października, odwilż Gierkowska miała charakter raczej ekonomiczny niż kulturowy: jej przełom polegał przede wszystkim na liberalizacji stosunku do konsumpcji, mimo że liberalizacja ta stała w sprzeczności z nadal ascetycznymi ideałami socjalizmu oraz z możliwościami rynku. Po załamaniu gospodarczym w połowie dekady obietnice konsumpcyjne przeszły w propagandę sukcesu, mnie jednak interesuje moment nadziei przed rozczarowaniem, gdy społeczeństwo dopiero rozpoznawało uroki otwarcia na Zachód. Ten moment aspiracji, ale też konfrontacji obietnic z rzeczywistością oddawało ówczesne kino obyczajowe. Kreszę przemiany, jakie nastąpiły wtedy w przemyśle filmowym i stawiam tezę, że między styczniem 1972 roku (gdy powstają nowe zespoły filmowe) a grudniem 1973 (gdy uchwała o kinematografii wprowadza nowe dyrektywy ideologiczne) można mówić o „drugiej odwilży” w polskim kinie. Dlatego badam przede wszystkim dzieła powstałe w tym czasie jako przykłady poszukiwań artystycznych, ale też świadectwa przemian obyczajowych. Wreszcie – polemizuję z pojęciem „szarzyzny Peerelu” jako z kliszą interpretacyjną i proponuję je zastąpić „niedojąkością”, „klirem” oraz „obrazem słabym” jako pojęciami pojemniejszymi, które oddałyby także aspiracyjność i imitacyjność epoki.

Następnie analizuję dokładniej sześć filmów i jeden program telewizyjny. Staram się w każdym rozdziale uruchomić inną dodatkową perspektywę, stąd zaczynam od figury voyeura, kończę na bruchomówcy, a także poruszam inne metaforyczne „zaburzenia percepcji”, jak klisza (powidok), futurospekcja czy halucynacja i zastanawiam się, w jaki

sposób gospodarcza i ideowa niespójność czy paradoksalność epoki sockonsumpejonizmu przekładała się na paradoksy i niespójności formy filmowej.

Zacznam od *Dzięcioła* Jerzego Gruzy (1970), który został obwołany przez krytykę najgorszym filmem 25-lecia PRL, a oglądany dziś okazuje się frapującym studium voyeryzmu, kryzysu męskości i kryzysu inteligencji przełomu dekad, a także reakcją na wydarzenia Marca'68 i zarazem sockonsumerystyczną fantazją. Jego bohater, socjolog zatrudniony w warszawskim Supersamie jako kontroler sali, używa zawodowo „władzy spojrzenia”, a po pracy oddaje się obserwacjom ornitologicznym i przygląda się kobietom. Klęska, jaką w finale ponosi, jest nie tylko porażką „słomianego wdowca” jako nieskutecznego uwodziciela, ale też inteligenta w fasadowym świecie socjalistycznej konsumpcji.

Z kolei pojęcie „kliru” rozwijam na przykładzie *Dziewczyn do wzięcia* Janusza Kondratiuka (1972), czyli obrazu intencjonalnie i czule „słabego”, obnażającego w paradokmentalnej formie gusta, rytuały uwodzenia i aspiracje polskiej prowincji. Krem sułtański, którym aż do młodości raczą się tam bohaterki, staje się dla mnie metaforą „drugiej odwilży” Gierka i jej ekonomicznych obietnic. Film Kondratiuka także opowiada o porażce i o rozbrajającym uporze, z jakim tytułowe dziewczyny uprawiają prywatną „propagandę sukcesu”.

Anatomia miłości Romana Załuskiego (1972) służy mi za przykład strategii imitacyjnej – melodramatu nakręconego na wzór *Love story* czy *Kobiety i mężczyźni*, a przy tym naznaczonego polskim „duchem ciężkości”. Jest to zarazem (pytanie, czy udany) portret inteligenckiej, wielkomiejskiej pary na dorobku, po rewolucji obyczajowej. Aspirujący do nowoczesności styl zderza się tam z tradycyjnym etosem socmieszczkańskim, co daje dość zafałszowany, ale politycznie bezpieczny obraz.

Stawiam tezę, że to, co nie udało się Załuskiemu, pokazał z sukcesem Janusz Morgenstern w filmie *Trzeba zabić tę miłość* (1972). Tu z kolei zastanawia nie tylko pułapka konformizmu zastawiona na młodych bohaterów, ale i nowatorska forma, zwłaszcza nowofalowe futurospekcje i niesztampowy sposób filmowania ciała, który nadaje „obrazowi słabemu” jeszcze inne znaczenie. Sporo miejsca poświęcam w tym rozdziale Januszowi Głowackiemu jako scenarzyście, który dla materialnych i etycznych dylematów epoki znalazł atrakcyjny, nowoczesny język, pozostając jednocześnie „twórcą i tworzywem”.

Piąty film, *Rewizja osobista* Witolda Leszczyńskiego i Andrzeja Kostenki (1973), z

którego cytat posłużył za tytuł książki, opowiada o fetyszyzmie towarowym oraz napięciach klasowych u progu „drugiej Polski”, a na poziomie formalnym operuje halucynacją i wstawkami *found footage*. Doceniono już jego nowofalową estetykę, ale zwracam też uwagę na zawarte w nim aluzje polityczne, grę sił społecznych zarysowaną na przykładzie starcia turystek i celników na przejściu granicznym, a także na ówczesne problemy z przyzwoleniem na konsumpcję, które wyczytać można z krytycznych recenzji.

Analizy zamyka inny film Gruzy: *Motyłem jestem, czyli romans czterdziestolatka* (1976), kinowe dopełnienie serialu o inżynierze Karwowskim. To przykład kontrolowanej sockkonsumerystycznej fantazji, a zarazem komentarz do rosnącej roli telewizji. Bohater jako telewizyjny Człowiek Miesiąca, występujący z pacynką w skeczach o budowie Dworca Centralnego, staje się „brzuchomówcą propagandy sukcesu”.

Krótki appendix telewizyjny przypomina transmisję koncertu zespołu ABBA w Studio 2 (1976) jako spektakl, w którym wbrew intencjom realizatorów przeciął się „obraz słaby”, „niedojakość” i „kłir”.

Te kilka analiz nie wyczerpuje rzecz jasna tematu, dlatego w zakończeniu próbuję zarysować rodzaj mapy „kina sockkonsumpcjonizmu” i przytoczyć jeszcze kilka przykładów – piszę między innymi o *Poślizgu Łomnickiego* (1972) i *Szklanej kuli* Różewicza (1972). Badam pierwszą połowę dekady, ale punktem kulminacyjnym refleksji nad sockkonsumpcją jest dla mnie rok 1972 i następny – we wprowadzeniu szerzej uzasadniam, dlaczego uważam je za przełomowe dla polskiej historii gospodarczej i dla historii kina, oraz jak właściwie rozumiem sockkonsumeryzm i sockkonsumpcjonizm. Konsumpcyjne aporie tego, co „rodzime w treści, zagraniczne w formie” przedstawiam na przykładzie filmowych scen jedzenia/gotowania/ przywoływania spaghetti, ale „słabych” obrazów epoki szukam też poza kinem. Dlatego ramą dla tej książki są dwa przykłady z dziedziny sztuk wizualnych. Zaczynam analizą słynnej *Sztuki konsumpcyjnej* Natalii LL z 1972 roku, a kończę performansem *Koniec koniec* Jadwigi Singer z 1979.

Tytułowe „piękne widoki” to z jednej strony optymistyczne perspektywy, które zdawały się rozpościerać z wyżyn 1972 i 1973 roku, z drugiej nowa jakość wizualna ówczesnego kina (wraz z popularyzacją taśmy kolorowej, ale też eksplozją erotyzmu, atrakcyjnych wnętrz i pejzaży), z trzeciej wreszcie – sarkastyczne podsumowanie ówczesnej sytuacji gospodarczej i politycznej. Tu widoki były bowiem po części przynajmniej iluzoryczne. Ale we frazie „Piękne widoki, panowie, stąd macie” kryje się też przypomnienie,

ze było to kino mężczyzn. Wreszcie – istotny jest czas teraźniejszy, niedokonany. Podskórną refleksją tej książki jest bowiem podejrzenie, że żyjemy w dziś świecie podobnym pod różnymi względami do Gierkowskiej „drugiej Polski”, a wiele polskich napięć, kompleksów i wyobrażeń sięga właśnie początków lat siedemdziesiątych. To wtedy umocniły się materialne i obyczajowe aspiracje do społeczeństwa konsumpcyjnego, trzy dekady później przedstawiane już jako „wchodzenie do Europy”, ale też wtedy (wbrew socjalistycznej i narodowej propagandzie) zaczęły się pogłębiać podziały klasowe.

4. Omówienie pozostałych osiągnięć.

Moje poszukiwania badawcze szły kilkutorowo, lecz przenikały się na wielu polach: od kontynuacji datujących się jeszcze pracy magisterskiej zainteresowań twórczością Themersonów (na przecięciu historii literatury, kultury wizualnej i historii idei), przez zapoczątkowane w doktoracie studia nad magazynem ilustrowanym, następnie badania nad modą i obyczajowością XIX i XX wieku i zainteresowanie polskim filmem pod kątem konsumeryzmu i kultury popularnej, szczególnie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – co znalazło wyraz przede wszystkim w osiągnięciu naukowym. Zakresy moich badań najłatwiej wyznaczyć instytucjonalnie: pracuję w Zakładzie Filmu i Kultury Wizualnej, w którym od lat rozwijamy studia nad antropologią filmu i antropologią wizualną, działałam w nieistniejącym już Zespole Badań Ciała i Płci, należę do międzyzakładowego Zespołu Historii Kultury Polskiej XIX wieku i szefuję, również międzyzakładowemu, Zespołowi Badań Mody i Dizajnu. Najbardziej interesuje mnie nieoczywisty styk historii kultury z teorią obrazu, a zwłaszcza reinterpretacje tych obrazów (ostatnio – filmowych), które z różnych względów znalazły się na marginesie kanonu.

Równolegle, pracując w redakcji „Dialogu”, zajmuję się dramatem, szczególnie polskim. Poświęciłam tej tematyce kilka szkiców, zrobiłam ponad sto wywiadów z dramatopisarzami, zredagowałam też i opatrzyłam wstępem trzy zbiory sztuk. Nieco zarzuconym przeze mnie obszarem, do którego sporadycznie wracam, jest krytyka literacka, teatralna i filmowa. Jeszcze w okresie studiów doktoranckich terminowałam jako regularna recenzentka w nieistniejącym już miesięczniku literackim „Lampa”, a zdobyte tam doświadczenie wykorzystuję od kilku lat, prowadząc ze studentami warsztaty krytyczne.

a) Refleksja nad twórczością Stefana i Franciszki Themersonów

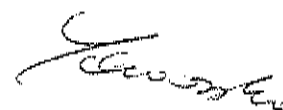
Kiedy w 1999 roku pisałam pracę magisterską poświęconą Themersonowi, a ściślej – rozdźwiękowi między pozytywistycznym programem etyki „przyzwoitości środków” zawartym w jego esejach i manifestach programowych, a katastroficzną wymową jego powieści – postać pisarza była jeszcze stosunkowo mało znana, sytuowana przez badaczy na marginesach literatury emigracyjnej i przypominana przede wszystkim przez historyków fotografii i filmu awangardowego. Minione dwie dekady przyniosły wzmożone zainteresowanie twórczością obojga Themersonów, co zachęciło mnie do dalszej refleksji nad jej fenomenem. Dwa z moich artykułów stanowiły rozwinięcie tez wstępnie postawionych w pracy magisterskiej: w eseju *Co niesie czarny pudel?* (2013) dociekam możliwych przyczyn katastrofizmu pisarza, widocznego tak w warstwie fabularnej, jak i konstrukcyjnej czy językowej jego utworów, a w tekście „*Mamut awangardy*”. *Stefan Themerson i kłopoty z recepcją* (2016) zastanawiam się, dlaczego jego myśl przenikała do kultury polskiej (i nie tylko) z takimi oporami. Ambiwalentną postawę pisarza, który „wznosił Katedrę Przyzwoitości, po czym podkładał pod nią dynamit” tłumaczę przede wszystkim biograficznie (wykorzeniem i doświadczeniem fundamentalnej straty związanej z Zagładą), ale także paradoksem radykalnego gestu awangardowego, który dla czystości i nowatorstwa utopijnej wizji poświęcił częściowo komunikatywność. Część tych rozpoznań zawarłam w opracowaniu hasła *Stefan Themerson* w antologii *Kulturologia polska XX wieku* (2013), które wpisywało autora w poczet polskiej myśli kulturoznawczej i było próbą odzyskania (pozyskania?) jego myśli dla nurtu historii idei. Najciekawszym jednak, bo całkiem nowym dla mnie doświadczeniem z pogranicza krytyki sztuki był dla mnie szkic o malarstwie Franciszki Themerson *Praca reliefu. Stefan czyta obrazy Franciszki* (2008), w którym z jej „białych obrazów” wyinterpretowałam podobną co w pisarstwie jej męża strategię radzenia sobie ze stratą.

b) Magazyn ilustrowany

Moje zainteresowanie magazynem ilustrowanym nie tyle w ujęciu tradycyjnie prasoznawczym, ile przede wszystkim w perspektywie historii kultury zapoczątkowała praca nad doktoratem. W wydanej w 2008 książce doktorskiej *Cywilizacja „Przekroju”*. *Misja obyczajowa w magazynie ilustrowanym* zajęłam się fenomenem tygodnika „Przekrój” od jego powstania w 1945 roku po połowę lat sześćdziesiątych. Analizowałam kampanie obyczajowe

magazynu, jego strategię edukacji przez rozrywkę, styl graficzny, popularyzację sztuki na jego łamach czy szerzej – misję cywilizacyjną na tle powojennych przemian społecznych oraz homogenizacji awangardy. Postawiłam tezę, że tygodnik pod wizjonerską redakcją Mariana Eilego musiał być socjalistyczny, chciał być awangardowy a nie do końca ujawniał, jak bardzo jest mieszczański, co przyczyniło się do przechowania ideowej formacji mieszczańskiej uformowanej jeszcze przed wojną i amortyzowało do pewnego stopnia wstrząsy powojennej rewolucji kulturalnej. Książka została dobrze przyjęta i weszła do finału Nagrody Literackiej Gdynia w kategorii eseju w 2009 roku.

W ramach podsumowania opublikowałam jeszcze krótki tekst *Jak czytać magazyn ilustrowany? Przygoda z „Przekrojem”* (2007) i opracowałam hasło *Magazyn ilustrowany* do tomu *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej* (2014), napisałam też szkic *Warszawska odwilż w miesięczniku „Stolica”* (2010), ale dalsze badania nad prasą ilustrowaną okresu PRL prowadziłam przede wszystkim na przykładzie pisma „Ty i Ja” (1960-1973), któremu poświęciłam szereg artykułów. W profilu „pierwszego polskiego miesięcznika lifestyle'owego” widziałam kontynuację programową dawnego „Przekroju”, a zarazem (za Małgorzatą Tkacz-Janik) swoiste „archiwum polskiego konsumeryzmu”, czyli wyrafinowanych jak na polskie realia wyobrażeń konsumpcyjnych i technik reklamowych. Przekształcenie pisma w „Magazyn Rodzinny” interpretowałam figurą przejścia od konsumeryzmu do konsumpcjonizmu jako do mniej abstrakcyjnej (czy mniej fantazmatycznej) i mocniej powiązanej z czynnikami gospodarczymi fazy społeczeństwa konsumpcyjnego. Zajmowałam się wczesnymi okładkami pisma autorstwa Romana Cieślewicza i podtekstami ich kolażowej formy w tekście *Roman Cieślewicz: Double Player. The Case of “Ty i Ja” Magazine* (2007), popularyzacją literatury na łamach magazynu w szkicu *Lekka, łatwa, przyjemna? Literatura w magazynie „Ty i Ja”* (2008), retoryką reklam w artykule *Konsumeryzm po polsku. Reklama na łamach „Ty i Ja”* (2010), wreszcie opisałam rubrykę wnętrza pisma jako przykład społecznej dystynkcji w *Między modą a habitusem. Mieszkania polskiej inteligencji z lat 60. w magazynie „Ty i Ja”* (2013). Zarzuciłam studia nad tym tematem, by zająć się bliżej obrazami sockonsumpcji w kinie, jednak opracowanie pierwszej na polskim gruncie monografii „Ty i Ja”, być może poszerzonej o analizy innych magazynów ilustrowanych z okresu PRL, to jeden z moich planowanych projektów badawczych.



c) Studia nad modą i nowoczesnością

W 2012 roku założyłam wraz z pięciorgiem doktorantów międzyzakładowy Zespół Badań Mody i Dizajnu, któremu szefuję. Zajmowały nas dość nowe na polskim gruncie próby wprowadzenia do programu zajęć i obiegu akademickiego elementów *fashion studies*, czyli kulturowych studiów nad modą. Ta interdyscyplinarna dziedzina, sytuująca się na przecięciu antropologii kultury i płci, kultury wizualnej, socjologii i historii obyczaju, jest przedmiotem nauczania w Sztokholmie czy Londynie, ale w Polsce jak dotąd w tej formie nie została zinstytucjonalizowana (wciąż dominują diachroniczne badania ubioru, prowadzone przez kostiumografów i historyków sztuki). Wraz z Zespołem zorganizowałam trzy ogólnopolskie konferencje: założycielską *Moda mimo wszystko* (2012), poświęconą naświetleniu interdyscyplinarnej refleksji nad modą, następnie skoncentrowaną na wizjach i przekroczeniach *Bądźmy realistami, żądajmy niemożliwego. Utopie i fantazje w modzie i dizajnie* (2013), wreszcie najsilniej ukierunkowaną socjologicznie *Nasza klasa. Moda i dizajn jako wyznaczniki statusu* (2015). Część materiałów z pierwszej konferencji weszło po naszej redakcji do tematycznego numeru "Kultury Współczesnej" (nr 4/2013), którego koncepcję opracowałam wraz z Agatą Zborowską, a materiały z drugiej z moim wstępem i w mojej współredakcji złożyły się na wydawnictwo internetowe (*Bądźmy realistami, żądajmy niemożliwego. Utopie i fantazje w modzie i dizajnie*, Warszawa 2014). Wraz z Agatą Zborowską prowadziłyśmy też autorskie konwersatorium *Teorie mody*, na którym wprowadzałyśmy teksty słabiej w Polsce obecne, często anglojęzyczne, i szukałyśmy dla mechanizmów działania trendów szerszych kontekstów, na przykład modernizmu czy globalizacji. Wspólnie opublikowałyśmy esej wizualny *Diamentowy kolezyk* (2016) o estetyce lat osiemdziesiątych i ówczesnych związkach mody z ekonomią. Kwestii ubioru, a ściślej elegancji jako postawie ideologicznej poświęcony był też mój szkic o Leopoldzie Tyrmandzie (*Romans tekstylny*, 2015). W ostatnich latach Zespół zawiesił działalność, formalnie istnieje jednak nadal i jego naukowa reaktywacja to kolejny planowany przeze mnie projekt.

Równolegle należę do Zespołu Badań XIX wieku, prowadzę też od lat ćwiczenia z historii kultury polskiej XIX w. z perspektywy obrazu (które dotyczą ewolucji i społecznego oddziaływania mediów wizualnych, jak malarstwo czy fotografia, ale też uchwytnych wizualnie przemian obyczajowych, ujęć kobiecości, modeli emancypacji). Wraz z resztą Zespołu weszłam w skład projektu grantowego NPRiH „Wystawy krajowe i tematyczne na ziemiach polskich do 1929 roku a doświadczanie procesów modernizacyjnych” pod

kierunkiem dr Małgorzaty Litwinowicz-Droździel (2012-2017). W ramach prac grantowych współredagowałam tematyczny numer „Przeglądu Humanistycznego” (1/2013), a także opublikowałam trzy artykuły związane epoką, z których dwa dotyczyły też historii ubioru. Pierwszy, *Moda żałobna przed wybuchem powstania styczniowego* (2013), analizował fenomen „czarnego karnawału” lat 1861-1862 jako zbiorowej akcji performatywnej, podczas której czarna suknia stała się tyleż patriotycznym wyborem, co ustępstwem wobec nacisku opinii publicznej, co ujawniło zawartą w samym mechanizmie mody ambiwalencję i pozwala nieco inaczej spojrzeć na czas gorączki przedpowstaniowej (niektóre tezy tekstu ciekawie się zaktualizowały w dobie Czarnych Protestów). W kolejnym tekście *Klatka na kobietę. Z dziejów drugiej krynoliny* (2015), opublikowanym w tomie pokonferencyjnym poświęconym wynalazkom, zajęłam się paradoksem krynoliny jako rozwiązania uważanego za niezwykle nowoczesne (inżynierski patent, lekka ruchoma konstrukcja), a jednocześnie opresyjne, co czyniło z niej pojemną metaforę samej modernizacji. Trzeci tekst, *Rozkosze Hygeopola* (2017), wieńczący prace grantowe, ukazał się w tomie *Ekspozycje nowoczesności. Wystawy a doświadczanie procesów modernizacyjnych w Polsce (1921-1929)* i traktował o Pierwszej Wystawie Higienicznej w Warszawie w 1887 roku jako o swoistym poligonie, na którym „zapowiadano i testowano przyszłość”, prezentując rozmaite urządzenia, techniki i metody utrzymywania czystości i zdrowia, od praktycznych po utopijne, i performując nowoczesny reżim obchodzenia się z ciałem.

Namysł nad modą i historią połączyłam także w tekście *Podarte kilty, bluzy z orzełkiem* (2017), w którym zestawiałam ze sobą kolekcję Alexandra McQueena *Highland Rape* inspirowaną powstaniem szkockim i kolekcję Roberta Kupisza *Heroes* inspirowaną postaniem warszawskim, zadając pytanie o krytyczny potencjał pokazu mody jako komentarza do wydarzeń historycznych.

d) Antropologia obyczaju

W 2008 roku ukazały się dwie książki powstałe w ramach grantu „Kultura polska 1905-1989. Antropologiczne aspekty historii obyczajów” pod kierownictwem prof. dr hab. Małgorzaty Szpakowskiej (finansowanego przez Komitet Badań Naukowych nr 1 HOIC 063 26), którego byłam jedną ze współwykonawczyń. Podręcznik akademicki *Antropologia ciała* gromadził w naszym opracowaniu teksty na temat kulturowych wymiarów doświadczania ciała i płci, ustrukturyzowane problemowo i proponujące ujęcie tych zagadnień w

perspektywie antropologicznej, a monografia wieloautorska *Obyczaje polskie. Wiek XX w krótkich hasłach* prezentowała na wybranych przykładach najważniejsze przemiany życia codziennego w dwudziestowiecznej Polsce, głównie w ich cielesnym, społecznym i medialnym wymiarze. Do tomu napisałam tam 10 artykułów (*Emeryt, Koedukacja, Mini, Młodość, Papierosy ekstramocne, Samochód dla każdego, Świeckie święta, Tabletki z krzyżykiem, Wczasy, Własny kąt*), w których pokazałam syntetycznie i przekrojowo, często na przykładach z kultury popularnej, niektóre obyczajowe aspekty polskiej modernizacji w minionym wieku.

Refleksję nad obyczajowością i historią kultury (a więc nad historyczną zmiennością praktyk cielesnych i konsumpcyjnych, ról płciowych, form towarzyskich, ale też kulturowych metafor i symboli) starałam się wplatać do późniejszych tekstów z obszaru krytyki filmowej i teatralnej czy historii kina. Zajmowały mnie na przykład scenograficzne powroty do estetyki lat siedemdziesiątych w spektaklach młodych reżyserów (*Na wersalce, czyli sztafaż PRL w teatrze współczesnym*, 2010), sceniczne i ekranowe zmagania z *Weselem* Wyspiańskiego i z całym „chronotypem weselnym” w kulturze polskiej (*Chronotop weselny – koda*, 2010), kłopoty z pokazywaniem scen łaźniokowych w polskim kinie powojennym (*Za drzwiami łaźni*, 2016) czy ironia obyczajowa dialogów z filmu *Zimna wojna* (*Janusz Głowacki i jego epoka*, 2018). W artykule *Urszula, Helena, Genowefa. Tryby narracji w „Naszycy znajomych z Łodzi”* (2017), analizującym trzy portrety łódzkiej włókiarki z dokumentu Krystyny Gryczelowskiej, połączyłam ujęcie historycznokulturowe z namysłem nad modelami opowiadania proponowanymi przez film dokumentalny – z naciskiem na oddawanie (lub nie) głosu bohaterkom.

Perspektywa obyczajowa powracała też w szkicach, które poświęciłam literaturze. Interesował mnie pesymizm pokolenia transformacji w prozie Krzysztofa Vargi (*Płacz chłopaków*, 2011, tekst), wspomniane już kwestie (auto)wizerunku prozie Leopolda Tyrmanda czy pokoleniowy styl komunikacji zaszyfrowany w listach Marka Hłaski do Agnieszki Osieckiej (*Osiecka wyobrażona*, 2016). Agnieszce Osieckiej poświęciłam też szkic *Czarna bluzka* (2010), a także wstępy do dwóch tomów jej dramatów zebranych (*Jabłonie i Do dna*, 2011), które redagowałam.

e) Dramaturgia polska i kino

To pozwala mi przejść do kolejnego zakresu moich zainteresowań. Od 2007 roku prowadzę dział dramaturgii polskiej w miesięczniku „Dialog” i do każdego numeru (niezależnie od redagowania sztuk i wybierania ich do druku) przeprowadzam jedną lub dwie rozmowy z autorami publikowanych dramatów. Wywiady te złożyły się po latach na szkic do portretu zbiorowego dramatopisarzy minionej dekady i noszę się z zamiarem, by ich opracowany wybór wydać w postaci książkowej, choć zaliczam je do działalności popularyzatorskiej. Moja działalność akademicka zbiegła się z redakcyjną raczej w publikowanych na łamach „Dialogu” artykułach.

Część z nich traktowała o twórczości polskich autorów teatralnych: Mateusza Pakuły (*Wejście kinderysty*, 2010), Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk i Doroty Masłowskiej (*Wizje z krainy głodu*, 2009), Maliny Prześlugi (*Ptak to ptak*, 2013) czy Jolanty Janiczak (*Pisk dręczonych dziewic*, 2015), inne miały charakter bardziej przeglądowy i częściej związane były z filmem niż z dramatem, starałam się też wplatać w nie perspektywę obyczajową i związaną z antropologią ciała. Zajmowałam się na przykład konstrukcją bohaterek kobiecych w polskim teatrze i filmie (*Ifigenia, nowa Antygona*, 2009), fenomenem ikony kina (*Być Gretą Garbo*, 2013) czy tabu kobiecej krwi w ujęciu Wojciecha Smarzowskiego (*Róża i krew*, 2012), ale też mechanizmami kultury popularnej (*Terror wizerunku*, 2006). Publikowałam też w „Dialogu” przekłady, w tym trzech dramatów i kilku artykułów.

Byłam poza tym jurorką kilku konkursów dramatopisarskich, obecnie od trzech lat jestem w jury Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej przy Festiwalu R@port. Współpracowałam z uniwersytetami w Tuluzie i Bratysławie, promując polskich dramatopisarzy i pisząc wstępy do dwóch zagranicznych wydań sztuk i jednej antologii. Jestem też związana z Akademią Filmu Polskiego, gdzie wygłosiłam kilkanaście wykładów o polskim kinie.

f) Kultura popularna

Trudno mi na koniec wyodrębnić kulturę popularną jako niezależny obszar moich zainteresowań, bo zarówno moda i prasa, jak obyczajowość i szeroko pojęta kultura wizualna XIX i XX wieku, którą się zajmuję, ma w dużej mierze popularny wymiar. Jednak teorie i estetyka kultury popularnej to na pewno ważny wątek mojej pracy dydaktycznej. Wspomnę też osobno o udziale w projekcie „Historia kultury w Polsce I poł. XX wieku z perspektywy

transmedialnej” (Grant NCN, program Sonata Bis), w którym opracowałam wprowadzenia do tekstów źródłowych w antologii *Papierowi bandyci. Wypisy z polskojęzycznych powieści obiegu brukowego do 1939 roku* (2017). Antologia stanowiła wybór powieści przede wszystkim zeszytowej, a moim zadaniem było zapewnienie wypisom gatunkowego, historycznego i biograficznego kontekstu.

W Instytucie Kultury Polskiej UW prowadziłam ponadto lub prowadzę takie autorskie konwersatoria i seminaria, jak np. *Magazyn ilustrowany, Estetyka popularna, Wątki (anty) konsumerystyczne w kinie i sztukach wizualnych, Obrazy PRL-u* czy ukierunkowane teoretycznie *Obrazy słabe* oraz *Teorie kultury popularnej*. Brałam udział w pięciu projektach badawczych finansowanych ze środków niegdyś KBN, a dziś NCN i NPRH, wypromowałam jak dotąd 12 prac magisterskich (recenzowałam 49) i 38 licencjatów (recenzowałam 51).

