

dr hab. Paweł Leszkowicz prof. UAM

Poznań, 15 lutego 2024

Instytut Historii Sztuki

Wydział Nauk o Sztuce UAM

Al.Niepodległości 4

Poznań 61 874

pawel.leszkowicz@gmail.com

Recenzja rozprawy doktorskiej pani mgr Iwony Kościeleckiej *Visual Pleasure in Film Theory and Practice: Laura Mulvey Revisited*, napisanej pod kierunkiem Prof. Dr. hab. Mirosława Przyłipiaka na Uniwersytecie Gdańskim.

Obszerna dysertacja pani Iwony Kościeleckiej poświęcona została tekstowi *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (VPNC) („Przyjemność wizualna i kino narracyjne”) z 1973-75 roku, autorstwa Laury Mulvey brytyjskiej feministycznej teoretyczki i reżyserki filmowej.

Rozprawa doktorska została napisana w języku angielskim i obok wstępu i zakończenia dzieli się na następujące rozdziały: I-The Most Influential Text in Film Studies, II-Critical Perspectives for Mulveyian Male Gaze, III- Female Visual Pleasure in Spectatorship and Practice of Cinema and Arts, IV- Beyond Binarism. Non-heteronormative Ways of Looking and Fluid Identities, V-Visual Pleasure and Racial Gaze.

Autorka z założenia przyjmuje, że artykuł Mulvey, który ukazał się w brytyjskim czasopiśmie „Screen” jest najbardziej wpływowym tekstem w historii *film studies*, co dalej konsekwentnie udowadnia ukazując jego złożone konteksty, wpływy i debaty, które zainspirował. Cały doktorat jest poświęcony szerokiemu polu znaczeń i działań, które zainicjował ten tekst. Najważniejszym argumentem, wyłożonym historycznie i lingwistycznie w pierwszym rozdziale, jest iż to właśnie Mulvey była twórczynią pojęcia i koncepcji dominującego i aktywnego męskiego spojrzenia (*male gaze*), które zrewolucjonizowało akademickie i popularne podejście do wizualności rozpatrywanej przez pryzmat płci. Według autorki

rozprawy, przed brytyjską badaczką nikt nie postrzegał kultury wizualnej z perspektywy płci, a wcześniejsze psychoanalityczne teoria na temat libidalności spojrzenia Zygmunta Freda i Jacquesa Lacana, nie uwzględniały w tak świadomy sposób „genderowania” doświadczenia wizualnego.

Trochę bardziej problematyczny jest argument, iż również pionierska książka i program telewizyjny Johna Bergera *Ways of Seeing* (1973) nie stawiał kwestii płci i widzenia, aż w tak pogłębiony i decydujący sposób. Dlatego, to właśnie w konsekwencji odkrycia Mulvey cała dalsza zachodnia kultura wizualna (film, sztuka, reklama) i refleksja o niej musiały odnieść się do jej modelu męskiego spojrzenia i wszystkich jego konsekwencji. Autorka Bergerowi przypisuje drugorzędną rolę, jej diagnoza może tu być jednak dyskusyjna.

Doktorat w dużej części jest przedstawieniem i analizą licznych reperkusji artystycznych i teoretycznych powstałych po publikacji *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Koncepcja Mulvey otworzyła bowiem wrota do dalszego różnicowania i problematyzowania doświadczenia widzenia i fenomenu kultury wizualnej z perspektywy, najpierw męskiego, potem kobiecego a następnie nie-heteronormatywnego spojrzenia oraz takiego, które jest zdeterminowane przez rasę. Mulvey rozbiła iluzję neutralnego i uniwersalnego doświadczenia wizualnego i estetyki filmowej, niezapośredniczonego przez płć i seksualność. Jej esej zmienił nie tylko teorię filmu i wizualności, ale i praktykę artystyczną, która nie mogła już pozostać nieświadoma płciowo. Dlatego Iwona Kościelecka decyduje się nazywać ten esej najbardziej wpływowym w obszarze studiów nad filmem i kulturą wizualną. Jej argumenty są przekonującym wyjaśnieniem poświęcenia temu jednemu tekstowi z 1975 roku całej pracy doktorskiej, w której poddany jest on pogłębionej historycznej, kontekstualnej i intertekstualnej analizie.

W rozdziale I autorka szkicuje zakres ideowy całej pracy i argumentuje, że pomimo tego, iż minęło 50 lat, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (VPNC) jest wciąż tekstem aktualnym i prowokującym, wpływającym na praktykę wizualną i dzielącym środowiska akademickie. Przedstawiona zostaje szczegółowa historia napisania i publikacji tego artykułu w kontekście życia akademickiego i osobistego Laury Mulvey, w ramach współpracy twórczej z jej

partnerem - filmowcem Peterem Wollenem oraz jej zaangażowania w ruch drugiej fali feminizmu lat 60. i 70. XX wieku. *Przyjemność wizualna i kino narracyjne* zostaje usytuowane w odniesieniu do innych późniejszych publikacji Mulvey o filmie i kulturze wizualnej oraz do jej własnych filmów awangardowych, które stworzyła wspólnie z Wollenem. Te produkcje akademickie i artystyczne zostają w skrócie opisane.

W doktoracie znakomicie streszczono główne idee VPNC związane z przyjemnością wizualną, męskim spojrzeniem, fetysyzmem, wojeryzmem/skopofilią zgodnie z psychoanalityczną metodą analizy klasycznego kina hollywoodzkiego. Koncepcja Mulvey opiera się na takich psychoanalitycznych kategoriach jak męskie spojrzenie i przyjemność wizualna, wojeryzm, skopofilia, kobiecość jako spektakl i pasywny obiekt męskiego spojrzenia, męski lęk kastracyjny, który wpływa na fetyszyzację kobiecości na ekranie, kobiecy masochizm i związany z tym sadyzm w narracjach filmowych. Autorka rozprawy przybliżyła wszystkie te elementy patriarchalnego porządku wizualnego. Pogłębiony zostaje wpływ Freuda i Lacana na myśli filmową Mulvey. Psychoanaliza i teoria feministyczna zajmują centralną rolę w tym rozdziale, jak i w całej rozprawie, z nimi wiąże się dalsza polaryzująca recepcja VPNC. Z jednej strony esej ten wywarł wielki wpływ na myśl feministyczną, z drugiej został również przez nią częściowo odrzucony jako zbyt zanurzony w patriarchalnej psychoanalizie. W amerykańskim feminizmie drugiej fali psychoanaliza została bowiem zanegowana jako zbyt męskocentryczna i fallocentryczna. To napięcie pomiędzy wizualnością, feminizmem i psychoanalizą jest najciekawszą linią refleksji pierwszego fundacyjnego rozdziału. Zawarta jest w nim również skrupulatna rekonstrukcja akademickiej recepcji VPNC, włączając historię najważniejszych konferencji akademickich poświęconych artykułowi. Iwona Kościelecka rozpoczyna również analizę nie tylko filmów ale i feministycznej sztuki z lat 60. i 70., która mogła wpłynąć na Mulvey, ze szczególnym akcentem na Carolee Schneeman.

W rozdziale II autorka prezentuje krytyczne podejście do fetyszyzacji kobiecości jako spektaklu obecnej w dominującym kinie; fetyszyzacji tak wyraziście zdiagnozowanej i poddanej klasycznej freudowskiej psychoanalizie przez brytyjską badaczkę. Pojawiają się tutaj dwa przykłady, które zupełnie jednak podważają podejście Mulvey. Po pierwsze interpretacje filmów Hitchcocka przez Camille Paglie, która uważa teorię Mulvey za

absurdalną i pomijającą boską siłę kobiecości na ekranie. Paglia podkreśla wizualne sacrum kobiecości, a nie kobiecą pasywność i podporządkowanie. Paglia też słusznie zarzuca Mulvey brak kompetencji w obszarze historii sztuki i obecnych tam przedstawień kobiecości. Drugim przykładem negującym koncepcję Mulvey jest analizowany film *Basic Instinct* (1992) z Sharon Stone jako wcieleniem biseksualnej i panującej kobiecości. To kluczowe dzieło kina erotycznego może być odczytywane zarówno jako totalna negacja teorii Mulvey lub jako jej kolejne potwierdzenie. Nie zmienia to jednak faktu, że gwiazdy Hitchcocka jak i Sharon Stone w *Nagim instynkcie* mogą służyć jako skuteczne narzędzia do totalnej dekonstrukcji zbyt dominującej teorii Mulvey. Szkoda, że autorka nie wykorzystuje tych zjawisk aby zdecydowanie podważyć swoją bohaterkę -Laurę Mulvey, której konstrukcja w istocie nie powinna być traktowana jako zbyt uniwersalizująca. W rozdziale tym przydałaby się również bliższa analiza wizerunku Marlene Dietrich i Sharon Stone, które same w sobie zakłócają prosty linearny model oparty na dualistycznej płciowej pasywności i aktywności.

Rozdział II ujawnia niestety jak autorka nie doceniła totalnej krytyki przedstawionej przez Paglię, która prowokuje do stworzenia odmiennego modelu płci i przyjemności wizualnej w kinie. Teoria Mulvey utwierdza bowiem ponizenie kobiecości w kulturze wizualnej, a Camille Paglia opozycyjnie afirmuje jej boską (pogańską) potęgę i siłę. W całym tekście zdecydowanie brakuje np. Marilyn Monroe i analizy porażającej siły jej wizerunku. Można było w rozważaniach podążyć również tą drogą, a nie podporządkować się wyłącznie metodologii Mulvey, wówczas podejście do wizualności, pożądania i przyjemności wyglądałoby zupełnie inaczej, dla wszystkich uczestników tej wizualnej gry władzy. Szkoda, że alternatywna wizja Paglii, nie powraca częściej w tej rozprawie. Rozdział II pokazuje również jak bardzo brakuje ilustracji, przemyślanie wybranych klatek filmowych lub reprodukcji dzieł sztuki. Kluczowa selekcja takich wizerunków i ich pogłębiona psychoformalna analiza bardzo wzbogaciłyby i ukonkretniły pracę.

W rozdziale III autorka rozważa poszukiwania kobiecego spojrzenia w teorii i praktyce filmu i sztuk wizualnych oraz związane z nimi kobiece doświadczenie przyjemności wizualnej. Podane zostają przykłady kobiet przejmujących władzę spojrzenia i doświadczanych w związku z tym przyjemności. Ponowne sporo uwagi, poświęcono pionierskiej roli Carolee Schneeman i jej filmowi *Fuses* (1967), który został stworzony jeszcze przed przełomowym esejem *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975). Pojawia się szersza analiza tego filmu, oraz oddany zostaje efekt odrzucenia z jakim Schneeman spotkała się w latach 60. i 70. w

związku z otwartą ekspresją kobiecego pożądania i seksualności. Zaznaczyć jedynie można, iż problematyczna rola tej artystki w obrębie teorii feministycznej, nigdy nie przełożyła się jednak na marginalizację jej znaczenia w historii sztuki nowoczesnej, gdzie funkcjonuje więcej narracji niż tylko feministyczna, poprzez którą autorka dysertacji analizuje całą kulturę. Natomiast jako przejawy ekspresji kobiecego spojrzenia, przedstawienia i przyjemności, które spotkały się z sukcesem przywołane i opisane są filmy *The Piano* (1993), Jane Campion i *Portrait of A Lady on Fire* (2019) Céline Sciamma, oraz współczesnej kobiecej kinematografii hiszpańskiej.

Najciekawszą część tego rozdziału stanowią rozważania nad mężczyzną jako obiektem pożądania w hollywoodzkim kinie i sztuce feministycznej lat 70. Jest to perspektywa odwracająca model Mulvey, gdzie przecież to kobieta jest kinowym obiektem pożądania i fetyszyzacji. Natomiast na przykładach takich gwiazd filmowych jak Rudolf Valentino, Tom Cruise i Daniel Craig, ukazane zostaje jak nawet w dominującym kinie może dochodzić do zakwestionowania dualistycznego modelu Mulvey, zawsze jednak przy zachowaniu modelu męskiej aktywności w działaniu, nawet jeśli to ON staje się pasywnym obiektem zmysłowej kontemplacji. Najbardziej fascynujący i wczesny jest przypadek Valentino, któremu przydałoby się poświęcić dłuższą i bardziej rozwiniętą analizę, aby wyraźniej podważyć pewien schematyzm i unifikację dokonane przez Mulvey, nawet jeśli zainicjowała ona wszelkie płciowe i seksualne rewizje kultury wizualnej. Dokładniej kwestionuje jej uogólnienia kolejny rozdział wychodzący poza heteronormatywność.

W rozdziale IV Iwona Kościelecka argumentuje, że esej Mulvey sprowokował również rozwój refleksji o queerowych możliwościach i konsekwencjach filmowego spojrzenia i związanej z nim przyjemności wizualnej. Model Mulvey był bowiem wyłącznie binarny i heteronormatywny, zamknięty w klasycznej psychoanalizie, zakładający rozdzielone kobiece i męskie role w procesie wojeryzmu i fetyszyzacji. Tymczasem przyjemność wzrokowa ma miejsce również w męskim spojrzeniu na mężczyzn jako obiekty pożądania i w kobiecy pożądającym spojrzeniu na inne kobiety. Mulvey początkowo nie wzięła pod uwagę takich różnorodnych wersji spojrzenia w kulturze wizualnej, które było już za jej czasów realizowane w sztuce i filmie niezależnym, a po publikacji jej eseju jeszcze bardziej rozwinęła się teoria i praktyka tzw. niebinarnego wojeryzmu. Najbardziej metodologicznie

inspirujące rozważania zaprezentowane w tym rozdziale wiążą się podkreślenia roli nie tylko wojeryzmu ale i identyfikacji w przypadku jedнопłciowej osi pożądanego spojrzenia. Autorka prezentuje koncepcję gejowskiego męskiego spojrzenia (*the gayze*) Omara Daou, oraz interpretuje z takiej niebinarnej perspektywy homoerotyczny potencjał filmów z Tomem Cruise, który obok Laury Mulvey wydaje się jedną z głównych gwiazd tego doktoratu.

Pod względem refleksji historycznej bardzo twórcze jest zwrócenie uwagi na francuskie teksty Luce Irigaray, która już w latach 70. w tym samym okresie gdy Mulvey pisała swój tekst, teoretyzowała lesbijskie ciało i sposób widzenia. Fragmenty poświęcone przemyśleniu spojrzenia i seksualności z lesbijskiej perspektywy są znakomicie skonstruowane chronologicznie, z wyszczególnionymi fundacyjnymi tekstami Irigaray, Monique Wittig, Adrienne Rich, Teresa de Lauretis, Eve Kosofsky Sedwick i Judith Butler. Brakuje jednak pogłębionej lektury wymienionej książki Irigaray *Speculum of the Other Women*, która jest właśnie propozycją nie-heteronormatywnego kobiecego doświadczenia wizualnego, nie opartego o model falliczny, ale waginalnym. Przybliżenie tej książki nadałoby rozważaniom innej bardziej konkretnej wizji alternatywy, wobec wszystkiego co opisuje Mulvey. Zamiast tego teoretycznego pogłębienia *Speculum* w tekście wyłożony zostaje jednak przegląd filmu lesbijskiego, jako egzemplifikacji innego podejścia do spojrzenia i narracji filmowych. W końcu rozdziału pojawia się pogłębiona refleksja o *queer gaze*, płynnych identyfikacjach i tym co to może oznaczać współcześnie, brakuje tu jednak mocnej analizy jakiegos konkretnego dzieła, które byłoby egzemplifikacją queerowego spojrzenia i pozwoliłoby autorce doktoratu rozwinąć własną teorię, a nie tylko w większości streszczać koncepcje innych.

Iwona Kościelecka cały czas zwraca uwagę na ograniczenia eseju Mulvey związane z jej heteronormatywnym, klasowo oraz rasowo nieświadomym podejściem, podkreśla jednak, że te ograniczenia są siłą tego eseju, gdyż one zainspirowały, w aktach często protestu, właśnie inne koncepcje queerowe, rasowo zróżnicowane i podkreślające aktywny charakter spojrzenia kobiecego. Bez Mulvey rozwój tego całego pola refleksji o wizualności i seksualności z perspektywy wielu płci i ras nie byłby możliwy. Idea ta wydaje się tezą powtarzaną w każdym rozdziale rozprawy, która podkreśla absolutnie fundacyjną rolę VPNC dla feministycznej teorii filmu, nawet po 50 latach od jego powstania, gdyż koncepcja

męskiego spojrzenia weszła do powszechnego języka, jako oczywista, a pochodzi przecież właśnie od Mulvey.

Autorka rozpoczyna rozdział IV poświęcony problematyce rasy w refleksji nad przyjemnością wizualną, od przeglądu publikacji Mulvey, poświęconych queerowej i rasowej rewizji jej tez z 1975 roku. Jest to bardzo wartościowe podsumowanie, które chronologicznie ustawia w jaki sposób ta kluczowa badaczka rewidowała swoje poglądy pod wpływem recepcji krytycznej jej teorii i rozwoju kultury wizualnej. W rozdziale tym powraca również problematyka ciała męskiego jako obiektu przedstawienia i pożądania, w tym przypadku poprzez temat ciała czarnych mężczyzn w sztuce Roberta Mapplethorpe, Glenna Ligon, Rotimi Fanni-Kayode i Isaaca Julienu. Zatem postawiono nacisk na amerykańską i brytyjską sztukę współczesną i na gejowską fotografię i prezentowane w niej podejście do przedstawiania i postrzegania seksualności czarnych mężczyzn. Autorka streszcza dyskusje wokół *The Black Book* (1986) Mapplethorpe, przywołując komentarze Kobeny Mercera i Amelii Jones i w ten sposób rozwijając i eksponując współczesne interseksjonalne teorie spojrzenia, rasy, pożądania, fetyszyzacji, uprzedmiotowienia i wielorakich identyfikacji wizualnych. Sztuka Fanni-Kayode pozwala jej połączyć kwestię spojrzenia ze studiami postkolonialnymi a poprzez przykład Isaaca Julienu, zademonstrowany zostaje artystyczny dialog z Mulvey, gdyż brytyjski artysta wizualizuje niebinarne czarne gejowskie spojrzenie na ciało czarnych mężczyzn. W ten sposób kategorie Mulvey zostają zupełnie odwrócone i nowe przestrzenie przyjemności wizualnej zostają odkryte i podkreślone, właśnie poprzez objęcie nie-heteroseksualności i nie-białości. Właśnie w tym bardzo mocnym punkcie dysertacji brakuje odautorskich refleksji, niezapośredniczonych przez opinię innych. Można bowiem zauważyć wyraźnie, że to najwcześniej w sztuce współczesnej artyści znaleźli najlepsze sposoby przekroczenia heteronormatywnego hollywoodzkiego spojrzenia rozpoznanego przez Mulvey, która sama poszukiwała alternatywy wobec tego systemu wizualnego i psychicznego.

Sztuka erotyczna nie-heteronormatywnych osób artystycznych różnych ras jest właśnie otwarciem i wyzwoleniem przyjemności wizualnej. W doktoracie takie zamknięcie rozważań powinno zostać mocniej zaakcentowane, tym bardziej że jego konstrukcja do tego skłania,

gdyż dwa ostatnie końcowe rozdziały są właśnie poświęcone sztuce/filmowi queer i problemowi rasy w kulturze wizualnej.

Rozprawa kończy się rozdziałem o rasie i stawia problem tzw. spojrzenia opozycyjnego, które kontestuje i pluralizuje binarny, biały i heteronormatywny model wizualności zdiagnozowany przez Mulvey w połowie lat 70. XX wieku. Iwona Kościelecka w systematyczny sposób pokazuje w jaki sposób zarówno teoria jak i praktyka kultury wizualnej w ostatnich pięćdziesięciu latach poszerzyły dominującą wizualność opisaną przez brytyjską filmoznawczynię. Doktorat kończy się ponownie rozważaniami o queerowym spojrzeniu, lecz przede wszystkim podkreśleniem wpływu myśli i twórczości czarnych badaczy i badaczek.

Zaakcentowane zostaje, że już w latach 50. XX wieku francuski psychiatra Franz Fanon w sławnej książce *Black Skins, White Masks* (1952) wykorzystał również psychoanalizę do krytycznej analizy rasistowskiego i kolonialnego systemu opresji czarnych osób i społeczności, gdzie rasowe spojrzenie było istotnym czynnikiem tego represyjnego podporządkowania, dla Fanona uderzającego przede wszystkim w czarną męskość. Autorka jest w końcowych rozważaniach zainteresowana przede wszystkim inną kobiecością niż biała, szczególnie twórczością i filmem autorstwa czarnych kobiet. W swej linii argumentacyjnej sięga głównie po czarny feminizm lat 80. i 90., a szczególnie posługuje się myślą Bell Hooks i jej sławnym tekstem *The Oppositional Gaze. Black Female Spectators*, który można traktować jako drugi fundamentalny i uzupełniający manifest po VPNC Mulvey.

Hooks podkreśla perspektywę na spojrzenie i wizualność, które są uwarunkowane rasą, również w związku z historią niewolnictwa. Hooks wyraźnie rozpoznaje władzę spojrzenia i prawo do niego i akcentuje opozycyjną siłę spojrzenia i modelu widzenia czarnych kobiet, jako twórczyni kultury wizualnej. Ponownie zaakcentowana zostaje rola nie-heteronormatywnego kobiecego spojrzenia, tym razem czarnych kobiet, gdy męski podmiot zostaje usunięty i to kobiety pożądaną przedstawiają i widzą inne kobiety. Jest to kolejny kluczowy element współczesnej kultury wizualnej, której pierwotnie Mulvey nie uwzględniła. Dlatego w najnowszych studiach nad płcią w obrębie kultury wizualnej autorka dysertacji podkreśla interpretację spektaklu wizualnego w intersekcyjny sposób, który bierze pod uwagę seksualność, rasę ale i różnorodne płci, a nie tylko męskość jako dominującą podmiotowość w kulturze wizualnej. Dlatego autorka wychodząc od afirmacji eseju Mulvey

kończy podkreślając rolę opozycyjnego kobiecego spojrzenia opisywanego przez Hooks, jako właściwą postawę we współczesności i konieczny akcent na czarną nie-heteronormatywną kobiecość i jej władzę spojrzenia i tworzenia jako kluczową dla demokratyzacji wizualności. Na samo zakończenie ponownie powraca kwestia aktu męskiego, tym razem widzianego z kobiecej czarnej perspektywy oraz bardzo istotne podkreślenie pionierskich queerowych filmów Julie Dash i Cheryl Duayne, które prezentują w swej sztuce filmowej właśnie model afirmowany przez Bell Hooks.

Praca doktorska Iwona Kościeleckiej jest w pewnym sensie paradoksalna, nieustannie akcentuje bowiem fundacyjną rolę eseju *Przyjemność wizualna i kino narracyjne* (1975), ale wszystkie kolejne rozdziały od II do IV szczegółowo przedstawiają jego rewizję teoretyczną, artystyczną i psychoanalityczną, stawiając w miejscu męskiego widza, osoby kobiece, queerowe, nie białe, ukazując w jaki sposób te różnicowania, które Mulvey pominęła, są decydujące dla współczesnej teorii i praktyki wizualnej. Rozprawa jest poświęcona bowiem zarówno szczegółowej analizie tekstu Mulvey jak i jego rewizji i uzupełnieniu, lub nawet odrzuceniu przez kolejne teoretyczki i teoretyków. Autorka w bardzo umiejętny i systematyczny sposób referuje te debaty i twórczość. Często powraca do następujących tematów: rewizji psychoanalizy, aktu męski i wyobrażeń męskiego ciała, sztuki współczesnej i kobiecego filmu. Tematy te powtarzają się jako egzemplifikacje w kolejnych rozdziałach, co wywołuje wrażenia ciągłego powrotu, kręcenia się w koło.

Ta repetycja tematów, którą demonstruje także moje streszczenie, jest jednym z zarzutów jakie można postawić tej bardzo dobrej pracy, którą można było zorganizować inaczej, tak aby w każdym rozdziale nie pojawiały się podobne rozważania. Oczywiście podział przyjęty przez doktorantkę, jest również właściwy, zmusza ją jednak do powracania ponownie do tych samych problemów, gdy tymczasem np. jeden rozdział można by poświęcić sztuce i filmowi kobiet i z tej perspektywy omówić kobiece spojrzenie, jeden ciału męskiemu i wszystkiemu co się z tym wiąże. Wówczas każdy rozdział byłby wyraźnie intersekcyjny i poliseksualny, a nie tylko ostatni. Zakończenie pracy koncepcją opozycyjnego spojrzenia Bell Hooks, jest jednak bardzo dobrym zabiegiem kompozycyjnym i pełnym dopełnieniem i rewizją w istocie przestarzałej teorii Mulvey.

Autorka bardzo dobrze streściła koncepcję brytyjskiej filmoznawczyni i reżyserki, jej ewolucje i wszystkie rewizje oraz sztukę i film, które można do tej linii metodologicznej odnieść od lat 70. do dzisiaj. Ten referujący zjawiska charakter dysertacji jest wystarczająco erudycyjny, przemyślany i komunikatywny aby uznać ją za bardzo dobry tekst. Chciałbym jednak zauważyć, że brakuje własnego spojrzenia autorki, jej autorskiej wizji spojrzenia, przyjemności wizualnej i spektaklu pożądania, który mogłaby wywieść z tych wszystkich tak dobrze poznanych teorii. Autorka mogłaby oprzeć swoją spekulacyjną teorię np. o polskie dzieło sztuki, film lub wystawę. Zaprezentowałaby w ten sposób studium przypadku niezwykle oryginalne w tym gąszczu teorii, gdzie przywoływane badaczki i badacze opierają się głównie o zachodnioeuropejskie lub amerykańskie dzieła wizualne. Wprowadzenie wschodnioeuropejskiej perspektywy i koncepcji dałoby szansę wzniesienia rozprawy na wyższy poziom oryginalności, wykraczający poza koncepcje innych. W intersekcyjnym podejściu ważne jest bowiem aby pamiętać również o geografii artystycznej, która jest również decydującym czynnikiem w tworzeniu, recepcji i interpretacji przyjemności wizualnej.

Zasadniczo jest to moja jedyna krytyczna refleksja, czyli dostrzeżenie pewnego braku świadomości geografii artystycznej jako kontekstu tych badań i działań artystycznych. Wiedza autorki o temacie jest jednak olbrzymia, podaje ją w sposób przystępny i uporządkowany, znakomicie opracowuje teoretycznie wybrane fenomeny wizualne. Z drugiej strony pozostaje jednak wciąż we wnętrzu już przyjętych amerykańsko – brytyjskich narracji. W ten sposób Iwona Kościelecka trochę pozbawiła się intelektualnej przyjemności poszerzenia percepcji o jeszcze inne przestrzenie geograficzne, gdzie przecież kino hollywoodzkie też oddziałuje i prowokuje.

Nie zmienia to jednak faktu, iż z pełnym przekonaniem wnioskuję o dopuszczenie autorki dysertacji do dalszych etapów postępowania doktorskiego oraz o nadanie jej stopnia doktory, na który niewątpliwie po takiej pracy, pełnej inspiracji i erudycji, zasługuje. Cieszę się, że mogłem skromnie uczestniczyć w wyłonieniu tej nowej polskiej ekspertki w obszarze psychoanalizy i studiów nad seksualnością wizerunku.

