

Dr hab. Joanna Wojnicka, prof. UJ
Instytut Sztuk Audiowizualnych
Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
Uniwersytet Jagielloński

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr. Krystiana Przybylskiego

Dyskurs kulturowy w języku rumuńskiej nowej fali w perspektywie zjawiska miorytyczności.

Mgr Krystian Przybylski zaproponował w swojej rozprawie nader interesujące spojrzenie na współczesne rumuńskie kino. I od razu należy podkreślić, że sam wybór kinematografii rumuńskiej jako obszaru badawczego naprawdę zasługuje na docenienie. Co prawda sukcesy rumuńskich twórców sprawiły, że poświęcono im w Polsce sporo uwagi. Była to jednak uwaga zdawkowa, recenzencko-publicystyczna, bowiem kinematografia rumuńska, także ta najnowsza – jako całość – nadal pozostaje niewystarczająco zbadana i opisana przez naszych filmoznawców. Doktorant zwraca na to uwagę już we *Wstępie*, przypominając, że ostatnią systematyczną pracą na temat rumuńskiego kina była książka Oskara Sobańskiego *Film rumuński w Polsce* (z 1982 roku) opublikowana w skądinąd znanej serii prac wydawanych przez Przedsiębiorstwo Dystrybucji Filmów. Przyczyny tej absencji są różne. Jedną z nich jest fakt, że kinematografia ta nie miała w okresie komunistycznym specjalnych osiągnięć, a już na pewno nie tak spektakularnych, jak kinematografie polska, czechosłowacka, węgierska czy jugosłowiańska. Drugim powodem, na który w moim mniemaniu słusznie wskazuje doktorant, jest po prostu niewielkie zainteresowanie kulturą rumuńską w Polsce, może inaczej – niewielkie wśród szerszego grona odbiorców, bowiem mamy i mieliśmy w Polsce jej badaczy oraz tłumaczy (wystarczy przypomnieć

niestrudzonego popularyzatora twórczości Emila Ciorana – Ireneusza Kanię). Jednak na szersze zainteresowanie nie można póki co liczyć. Dlatego więc zjawisko takie jak rumuńska nowa fala, która w kręgu filmowym stała się swego rodzaju objawieniem, dla wielu widzów i co tu dużo mówić - filmoznawców okazała się pierwszym poważniejszym zetknięciem z kulturą Rumunii. Smutne to, ale prawdziwe. Tymi brakami tłumaczę po części konstrukcję i zawartość rozprawy mgra Przybylskiego. Dostrzegam w niej także potrzebę – przynajmniej częściową – odejścia od praktyki stosowanej dość często w świecie filmoznawczym, praktyki ujmowania twórczości konkretnych artystów lub całych zjawisk filmowych w kluczu quasi-teoretycznym, jako wyraz tej czy poetyki, przemian narracyjnych, tendencji „pre”, lub „post”, lub „neo”, co samo w sobie nie jest niczym złym, ale często pozwala po prostu uciec od trudu realnego zgłębiania danej kinematografii czy twórczości pojedynczego reżysera, trudu, który wymaga na przykład rozpoznania kontekstu, historii, czy kulturowych uwarunkowań rządzących danym kinem. Nie wiem rzecz jasna, jaki był prawdziwy powód tego wyboru, ale w pracy mgra Przybylskiego widzę próbę złączenia dwóch tendencji i to próbę przeprowadzoną w sposób nieoczywisty, z wykorzystaniem wyrosłej z najgłębszych uwarunkowań kulturowych perspektywy, próbę, która elementy formy filmowej, elementy znane, obecne w praktyce wielu artystów kina wyprowadza z konkretnej tradycji i to tradycji pozafilmowej. By więc tradycja ta stała się jasna, konieczne jest obszerne wprowadzenie. Rolę tę spełniają pierwsze partie (prawie sto stron) dysertacji, które są syntetycznym – co zrozumiałe – zarysem historii i kultury Rumunii.

Wymaga tego również perspektywa, w jakiej doktorant postanowił umieścić i zanalizować rumuńską nową falę. Muszę przyznać, że jest ona dla polskiego – filmoznawczego - odbiorcy odkrywczą. Jest to bowiem „perspektywa miorytyczna”. Zanim odpowiemy na pytanie, czym ona jest, warto zastanowić się, czemu ma ona służyć. Można uznać po prostu, że perspektywa ta – jak każdy

klucz interpretacyjny – pozwala znajdować w analizowanych filmach elementy wspólne, łączące je według motywów lub cech stylistycznych. Jednak wybór ten oferuje coś więcej (w tym konkretnym przypadku). Mgr Przybylski zwrócił się w stronę tradycji, która pozwala popatrzeć na najnowsze kino rumuńskie jak na fenomen ukazujący – niech mi będzie wolno sparafrazować w tym miejscu określenie nielubianego przeze mnie Karcauera – ukrytą psychologię narodu rumuńskiego, lub – co będzie równie nieprecyzyjne – drżące w jego podświadomości archetypy. Wybór „perspektywy miorytycznej” umożliwia bowiem postawienie pytania z pozoru banalnego. Ma ono jednak dla charakteru rozprawy znaczenie pierwszorzędne. Pytanie brzmi: czy z analizowanych filmów można wydobyć nieoczywiste powtarzające się elementy, dostrzec w nich cechy głębsze niż te, które nierzadko łączymy z faktem, iż - osadzone często w realiach końca komunizmu lub w realiach pokomunistycznej Rumunii – filmy podejmują problemy wynikające z tej sytuacji, karmią się traumami społeczeństwa zmagającego się z totalitarnym dziedzictwem. Perspektywa „miorytyczna” jest bowiem, tak jak rysuje ją autor, perspektywą dalece wykraczającą poza tę problematykę. Pozwala ona wpisać filmy w kontekst kulturowy, który przekracza doświadczenie doraźne – jakkolwiek byłoby ono dramatyczne.

Punktem wyjścia rozważań autora jest ludowa ballada *Miorita*, którą przytacza on zresztą w polskim tłumaczeniu. Podążając za koncepcjami Luciana Blagi zawartymi w pracy *Przestrzeń pasterska* należącej do *Trylogii kultury*, jak również koncepcjami Mircei Eliadego, przede wszystkim pracy *Od Zalmoksis do Czingis-chana*, dostrzega doktorant w balladzie *Miorita* swoistą matrycę rumuńskiego doświadczenia. Jego wywód podkreśla szczególny charakter Rumunii - kraju sytuującego się między Wschodem a Zachodem, budującego tożsamość na rzymskim, romańskim dziedzictwie, podkreślaną zromanizowanym językiem, a równocześnie kraju o głęboko zakorzenionej tradycji ludowej uwarunkowanej położeniem, nawet ukształtowaniem przestrzeni, krajem

aspirującym do łacińskiego Zachodu a równocześnie, przez prawosławne chrześcijaństwo, związanego z kulturą wschodniej Europy. Te dwuznaczności tożsamości rumuńskiej analizuje doktorant w pierwszych rozdziałach rozprawy, przywołując interpretacje *Miority* – ballady, w której odzwierciedla się szczególnie - jak chcą jedni interpretatorzy - fatalizm rumuńskiego spojrzenia na świat, lub – jak chcą inni komentatorzy – umiejętność rozumnego pogodzenia się z absurdem śmierci i nieuchronności ludzkiego doświadczenia. Cała ta koncepcja – łącznie z syntetycznie przedstawioną nowożytną historią Rumunii, jej intelektualnego dziedzictwa zogniskowanego wokół wybitnych, znanych w świecie intelektualistów należących w czasach młodości do „potężnej gromadki”: Eliadego, Ciorana i Noiki - stanowi bardzo interesujące wprowadzenie do dalszych rozważań. Podobnie jak – równie syntetycznie – przypomniana historia rumuńskiego kina, dzięki której docenić można w pełni fenomen, jakim po milenijnym przełomie okazały się dokonania młodych rumuńskich filmowców. W tej skróconej „historii kina rumuńskiego” posługuje się autor periodyzacją zaproponowaną przez Oskara Sobańskiego, co może nie jest najbardziej oryginalne, ale rekompensuje on ów niedosyt wybierając kilka filmów z okresu komunistycznego i przybliża je czytelnikowi, wskazując w nich właśnie miorytyczne tropy.

Równie ważne, choć pozornie zbyt spekulatywne, wydają mi się przedstawione przez doktoranta kontrowersje, dotyczące samej nazwy „rumuńska nowa fala”. O tyle to istotne, że termin użyty został w tytule rozprawy, warto więc, by jej autor ustosunkował się do niego, bo – jak sam zaznacza – wywołuje on różne odczucia. Odwoływanie się do francuskiej tradycji, a więc do tradycji, na gruncie której się narodził, jest bowiem o tyle ryzykowne, że nurt ów, jest sam w sobie - jak pamiętamy - dość mocno zróżnicowany, a termin „nowa fala” nie pojawił się na gruncie kina. Został do niego zaadaptowanym z prac dziennikarki i polityka Françoise Giraud, która - z punktu widzenia socjologicznego - określiła tak młode

pokolenie lat pięćdziesiątych. Poszukiwanie analogii, a tym bardziej zbieżności stylistycznych między francuskimi filmami przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, a współczesnymi rumuńskimi filmami wydaje mi się nieco ryzykowne i dobrze się stało, że autor rozprawy wyraża także do tego swój dystans, choć - analizując charakterystyczne dla rumuńskich twórców środki filmowe - stara się wskazać pewną zbieżność z dawną tradycją. Trzeba jednak pamiętać, że termin „nowa fala” używany jest także *sensu largo* (przełom nowofalowy, kino nowofalowe) jako określenie pewnych, szeroko pojętych zmian – stylistycznych, estetycznych - dokonujących się w kinie lat 60. Zmiany te, a raczej ich sprawcy działający w różnych krajach, określani są zazwyczaj dwójako - pomysły oscylują między „nową falą” a „nowym kinem” (co autor również zaznacza w kontekście interesującego go fenomenu).

Kwestia nazwy jest być może drugorzędna, jednak implikuje problemy, które drugorzędnymi już nie są. Jednym z nich jest kategoria realizmu. Nie wydaje mi bowiem, by rumuńscy filmowcy przychylali się do postulatów Bazina, a przynajmniej nie na poziomie najczęściej i najłatwiej z nim kojarzonym. Postulat Bazinowskiego realizmu i jego podział na wierzących w obraz lub rzeczywistość twórców, ma przecież uzasadnienie znacznie głębsze niż to wynikające z potrzeby wiernego odzwierciedlenia rzeczywistości za pomocą filmowej kamery. Zwracam uwagę na ów aspekt, ponieważ analizując w rozdziale ósmym trzeciej części rozprawy styl filmowy, między innymi Cristi Puiu, powraca doktorant do tego postulatu i do samego Bazina, uwypuklając – moim zdaniem słusznie – niejednoznaczność samego pojęcia „realizm”. Cały ów rozdział, a zwłaszcza część poświęcona kategoriom estetycznym, pokazuje zresztą, że inspiracje filmowców, ich rozumienie materii filmowej, używane środki dalece wykraczają poza – i tak niełatwą do sprecyzowania i zdefiniowania – estetykę Nowej Fali (francuskiej). Ich dzieła ujawniają tak różne preferencje twórców, na jakie mogą wskazywać filmy, które powstały wiele dekad po „nowofalowym przełomie”.

Doświadczenie twórców konfrontujących się z tradycją jest bowiem rozmaite, rozumieją ją oni i odczuwają w różny sposób. Próby poszukiwania zbyt daleko idących zbieżności nie zawsze są zasadne. Nie zawsze też nazwa musi nas do tego zobowiązywać.

Rozbudowana dysertacja mgra Przybylskiego – przy całej swojej rzetelności i oryginalności – obarczona jest jednak pewną czytelniczą niedogodnością. Z czego ona wynika i na czym polega? Otóż, paradoksalnie, jest to niedogodność wynikająca z chęci ujęcia materiału w sposób jak najbardziej kompletny. Tak mogę przypuszczać. Zasadniczo nie jest to wada. Ale może się nią czasem stać. Kluczem jest w tym przypadku słowo „rozbudowana”. Dysertacja jest bowiem bardzo okazałych rozmiarów, liczy nieco ponad 400 stron. I znów mogę powtórzyć: samo w sobie nie jest to niczym złym. Jeśli przedmiot badań, materiał analizy tego wymaga, należy go ująć w sposób najlepszy z możliwych. Pojawia się jednak pytanie, czy temat rozprawy mgr Przybylskiego rzeczywiście tego wymagał? Zwracam na to uwagę nie z powodu recenzenckiego utyskiwania, a w kontekście ewentualnej publikacji, która w mojej opinii powinna zostać przygotowana. Pomijam pierwszą część rozprawy, o której już pisałam i która wydaje mi się konieczna. Problem zaczyna się w części drugiej i dotyczy również części trzeciej. Z powodów, które nie podlegają dyskusji, doktorant koncentruje się na twórczości kilku reżyserów (Cristi Puiu, Cristian Mungiu, Corneliu Porumboiu, Radu Muntean) i na wybranych filmach (jest ich zresztą dość sporo). W drugiej części pracy, dokonując skróconej „prezentacji” rumuńskiej nowej fali, przywołuje ich wszystkich, kreśli sylwetki, opisuje filmy, etc. Po czym następuje, że tak to ujmę, analityczna lawina. Praca skonstruowana została bowiem w sposób, który u czytelnika – na pewnym etapie lektury – wywoływać już może spore znużenie. Pragnę mocno podkreślić, nie jest to znużenie wynikające z tematu, a nawet z samej formy analiz. Wszystkie kategorie, które autor proponuje, są nader interesujące. Szczególnie – to jest oczywiście moja opinia – kategorie

porządkujące rozdział ósmy i dziewiąty części trzeciej. Jednak konstrukcja pracy opiera się niestety na pewnej powtarzalności i to właśnie wywołuje sygnalizowane przeze mnie znużenie. Zakłada ona, że filmy, albo przynajmniej ich część analizowane będą z różnych perspektyw (co nie jest błędem). Jednak w konsekwencji wygląda to tak, że te same filmy powtarzają się w kolejnych częściach pracy jako ilustracja wybranej kategorii i za każdym razem poddawane są krótkiej analizie w proponowanym nowym kontekście. Dla przykładu, znakomita skądinąd, *Śmierć pana Lăzărescu* Cristi Puiu wędruje przez kolejne rozdziały i podrozdziały. A więc najpierw pojawia się w rozdziale poświęconym „filmowym biografom”, potem w rozdziale dziewiątym jako przykład analizowany w kontekście postawy bohatera, potem motywu inicjacji, dalej motywu wędrówki, motywów tanatycznych, następnie w podrozdziale, w którym autor śledzi motywy religijne. Dalej film Cristi Puiu mamy w rozdziale poświęconym kategoriom estetycznym – a więc w kontekście pracy kamery, rytmu, symbolicznych atrybutów narracji, etc. A to wszystko – dodatkowo – w perspektywie miorytycznej. Tę samą drogę przemierzają inne filmy, co z wielokrotnia odczucie powtarzalności.

Chciałabym być dobrze zrozumiana. Moje uwagi naprawdę nie wynikają z recenzenckiej złośliwości. Wydaje mi się, że poprawnie rozpoznaję powody zastosowania takiego zabiegu. Po pierwsze i chyba najważniejsze konstrukcja ta pozwala pokazać, jak wiele komponentów wybranych przez autora dzieł daje się analizować w perspektywie miorytycznej, a ona sama okazuje się perspektywą niezwykle bogatą, pozwalającą ukazać rozmaite poziomy dzieła, organizujące go motywy, a więc na przykład owe motywy tanatyczne, motywy wędrówki, typ bohatera, kategorie estetyczne, etc. A po drugie – co jest może banalne, ale w dysertacji ważne – pozwala uporządkować tekst. We wszystkich fragmentach, kolejnych analizach odkrywam interesujące spostrzeżenia, odkrywcze dla mnie, uwagi, które naprawdę pozwoliły mi spojrzeć na rumuńskie filmy z nowej

perspektywy. Podziwiam kompetencję, wiedzę, interpretacyjną wnikliwość i pomysłowość autora. Rodzi się jednak we mnie pytanie, czy nie dałoby się tego ująć w formie bardziej syntetycznej, płynnej, nawet przy założeniu, że nie zmienia się długość całego wywodu. Choć niewielkie skróty też by mu nie zaszkodziły.

Wymagałoby to oczywiście przemyślenia konstrukcji, zwłaszcza części drugiej i trzeciej, w taki sposób, by uczynić ją bardziej dla odbiorcy atrakcyjną. Uprzedzając ewentualne pytanie o to, jak taka konstrukcja mogłaby wyglądać, odpowiadam – nie wiem. Nie dlatego nie wiem, że nie miałabym na to pomysłu, ale dlatego, że autor bardzo swobodnie poruszający się w analizowanym materiale, będzie wiedział to lepiej i zrobi to w z większym pożytkiem dla tekstu.

To, o czym piszę, nie traktuję jako wady rozprawy doktorskiej. Praca doktorska ma swoje zasady, wymaga też często „szkolnego” nieco uporządkowania, które zostanie lepiej odebrane niż – na przykład – eseistyczna brawura. Traktuję to raczej jako niedoskonałość przyszłej, ewentualnej książki. Bowiem w takim kształcie wywołać ona może mieszane odczucia.

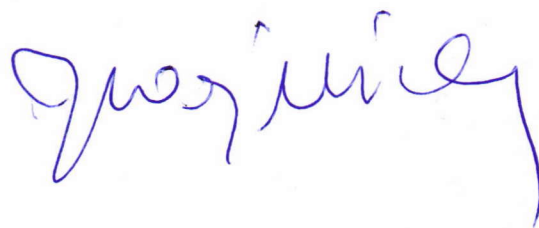
Pomimo tego mankamentu, pragnę zauważyć, że język rozprawy jest klarowny, choć nie wolny od zawikłań, bibliografia bardzo obszerna, obejmująca – co wynika z tematu – teksty poświęcone kinu, ale też teksty poświęcone kulturze i historii Rumunii. Są to przede wszystkim teksty w języku polskim i angielskim. Moje pytanie (to jest pytanie, a nie zarzut) brzmi zatem - jak wyglądają te badania na gruncie rumuńskim. Mgr Przybylski przywołuje co prawda autorów rumuńskich, ale są to teksty publikowane w języku angielskim i raczej, siłą rzeczy, kierowane do odbiorcy zagranicznego a nie rodzimego, co zazwyczaj łączy się z pewnymi uproszczeniami. Jak zatem patrzy się na fenomen nowego kina rumuńskiego w samej Rumunii i czy nie jest tak, a czasem tak się dzieje, że pewni twórcy bardziej doceniani są poza granicami kraju niż wśród rodzimych widzów.

Drugie pytanie, jakie pozwolę sobie zadać, dotyczy filmu, który pojawia się co prawda w filmografii i zdawkowo w tekście, ale nie poświęca mu autor uwagi. A jest to film, który mnie osobiście bardzo intryguje. I stąd moje pytanie. Chodzi mi o *Malmkrog* Cristi Puiu (2020). Rzecz jasna nie traktuję pominięcia tego filmu jako mankamentu. Autor sam wybiera sobie materiał do rozważań, a jego praca nie jest przecież monografią reżyserską. Film ten – być może – nie pasuje do zarysowanej koncepcji, w dysertacji autor analizuje raczej wcześniejsze filmy. Ciekawi mnie jednak jego opinia na temat tego filmu, skądinąd w dorobku reżysera niezwykle, biorąc pod uwagę zarówno kontekst literacki, a więc *Trzy rozmowy* Włodzimierza Sołowjowa, a dokładniej polemikę filozofa z tezami Lwa Tołstoja, ale też kontekst rumuński – umiejscowienie tego filmu w transylwańskiej scenerii, choć na skrzyżowaniu kultur niemieckiej, węgierskiej i rumuńskiej. Czy film ten – o tak wymagającej formie - wpisuje się w tę poetykę rumuńskiego kina, którą doktorant wyznaczył. Jak odczytuje on tanatyczne, religijne, wreszcie – apokaliptyczne motywy w nim zawarte? I czy jest on wyrazem wyczerpania rumuńskiej nowej fali, przewartościowania stosowanych przez jej twórców praktyk? Jak mieści się w kontekście twórczości samego Puiu?

Przejdźmy jednak do konkluzji. Na stronie 165 formułuje doktorant główną tezę, a właściwie pytanie przyświecające rozprawie. Brzmi ono (pytanie) mniej więcej tak: czy „twórcy rumuńskiej nowej fali wykorzystują – świadomie bądź nie – miorytyczny wzorzec i czynią to w ambiwalentny, kontrastowy sposób - typowo dla całej rumuńskiej kultury”. W zakończeniu pracy autor odpowiada na to pytanie twierdząco, z zastrzeżeniem, że w jego przekonaniu „odpowiedź jest pozytywna choć złożona”. Wydaje mi się, że odpowiedź zazwyczaj jest złożona, jako że rzadko kiedy udaje się ująć w pełni jakieś zjawisko posługując się jednym kluczem interpretacyjnym. Problem z „miorytyczną perspektywą” wykorzystaną w pracy polega na tym, że stosuje ją autor do interpretacji wielu warstw dzieła filmowego. Robi to zresztą z dużym sukcesem. Jak sam zauważa, niektóre z

elementów składających się na tę „perspektywę” wykazują się większą przydatnością, ujęcie innych staje się w praktyce bardziej ambiwalentne. Dzięki nim jednak nowe rumuńskie kina nabiera zupełnie nowych znaczeń. Osiągnął więc autor cel, jaki sobie postawił.

Z satysfakcją zatem stwierdzam, że rozprawa mgr Krystiana Przybylskiego spełnia wymogi stawiane pracom doktorskim i z pełnym przekonaniem wnoszę o dopuszczenia doktoranta do dalszych etapów postępowania.



Kraków, 11.03.2026