

dr hab. prof. UŁ Natasza Korczarowska-Różycka  
Uniwersytet Łódzki  
Wydział Filologiczny  
Instytut Kultury Współczesnej

**Recenzja osiągnięcia naukowego oraz całokształtu dorobku naukowego, dydaktycznego i organizacyjnego dr Iwony Grodź w związku z Jej wnioskiem o nadanie stopnia doktora habilitowanego**

**1. Podstawa formalna recenzji**

Podstawą prawną oceny osiągnięć naukowych Kandydatki ubiegającej się o stopień doktora habilitowanego jest art. 221 ust. 8 Ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (tj.: Dz.U. z 2021 poz. 478), a w zakresie kryteriów branych pod uwagę przy tej ocenie – art. 219 ust. 1 pkt 2 wspomnianej ustawy. Poniższa recenzja opiera się zatem na ww. kryteriach i bierze pod uwagę oprócz charakterystyki sylwetki naukowej Habilitantki dwa najważniejsze elementy wskazane w Ustawie, a mianowicie:

- 1) posiadanie stopnia doktora
- 2) posiadanie w dorobku osiągnięcia naukowego albo artystycznego, stanowiącego znaczny wkład w rozwój określonej dyscypliny, w tym co najmniej: a) 1 monografii naukowej wydanej przez wydawnictwo, które w roku opublikowania monografii w ostatecznej formie było ujęte w wykazie sporządzonym zgodnie z przepisami wydanymi na podstawie art. 267, *kryteria ewaluacji jakości działalności naukowej* ust. 2 pkt 2 lit. b; lub b) 1 cykl powiązanych tematycznie artykułów naukowych opublikowanych w czasopismach naukowych lub w recenzowanych materiałach z konferencji międzynarodowych, które w roku opublikowania artykułu w ostatecznej formie były ujęte w wykazie sporządzonym zgodnie z przepisami wydanymi na podstawie art. 267 *kryteria ewaluacji jakości działalności naukowej* ust. 2 pkt 2 lit. b;
- 3) istotną aktywność naukową albo artystyczną realizowaną w więcej niż jednej uczelni, instytucji naukowej lub instytucji kultury, w szczególności zagranicznej.

**2. Wykształcenie, sylwetka naukowa i kariera zawodowa Habilitantki**

Pani dr Iwona Grodź może poszczycić się wszechstronnym wykształceniem uniwersyteckim. W 2002 roku ukończyła studia magisterskie na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu. W 2006 roku na tym samym Wydziale obroniła rozprawę doktorską pt. *Zasztyfrowane w obrazie. O filmach Wojciecha Jerzego Hasa*. Rozprawa ta uzyskała prestiżowe wyróżnienie Narodowego Centrum Kultury. Opublikowaną w cenionym wydawnictwie słowo/obraz terytoria (Gdańsk 2009 wg danych ze strony wydawnictwa, 2008 zgodnie z informacją z Autoreferatu) rozprawę doceniono także w Konkursie im. Klemensa Szaniawskiego.

W 2012 roku dr Grodź ukończyła studia magisterskie na Wydziale Historycznym (Instytut Historii Sztuki) UAM w Poznaniu, a w 2015 roku kolejne studia magisterskie na tej samej uczelni – tym razem w zakresie muzykologii.

W latach 2013-2019 dr Grodź zdobywała dalsze kompetencje naukowo-badawcze, podejmując kształcenie na sześciu (!) rodzajach studiów podyplomowych.

Warto już w tym miejscu odnotować konsekwencję, z jaką dr Grodź – już na etapie studiów magisterskich – prowadziła badania w zakresie kina polskiego. W Instytucie Sztuki obroniła pracę poświęconą oscarowemu filmowi Zbigniewa Rybczyńskiego *Orkiestra*, a w Katedrze Muzykologii – pracę traktującą o funkcji muzyki w *Ziemi obiecanej* Andrzeja Wajdy.

Za zwieńczenie podjętych przez Habilitantkę badań nad kinem polskim należy uznać – wysoko ocenioną w środowisku naukowym – rozprawę doktorską dedykowaną „wymagającemu intelektualnie” kinu Wojciecha Jerzego Hasa.

Po uzyskaniu stopnia doktora Habilitantka została zatrudniona na stanowisku adiunktki w Instytucie Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu. W latach 2010-2015 prowadziła zajęcia dydaktyczne w gnieźnieńskiej filii UAM (Instytut Kultury Europejskiej). W latach 2018-2020 dr Grodź była pracownikiem naukowo-dydaktycznym Akademii Nauk Stosowanych w Pile. Od 2019 roku jest zatrudniona w poznańskiej Wyższej Szkole Umiejętności Społecznych.

Z załączonej dokumentacji wynika, że jest to pierwsze postępowanie habilitacyjne Kandydatki i nie ubiegała się ona wcześniej o nadanie stopnia doktora habilitowanego. Od uzyskania przez nią stopnia doktora minęło 17 lat. Można zatem stwierdzić, że kariera naukowa Habilitantki przebiegła wolno (biorąc pod uwagę polskie standardy, wedle których okres pomiędzy

doktoratem a habilitacją to ok. 10 lat).

Należy stwierdzić, że dotychczasowa droga akademicka Habilitantki była tradycyjna – po ukończeniu studiów doktoranckich i obronieniu rozprawy dr Grodź została zatrudniona na stanowisku adiunktki w macierzystym uniwersytecie a następnie podjęła współpracę z filią UAM w Gnieźnie.

Udział w życiu naukowym Habilitantki jest nadzwyczaj aktywny. Od uzyskania stopnia doktora Habilitantka uczestniczyła w bardzo wielu konferencjach krajowych i zagranicznych. Po doktoracie opublikowała cztery książki monograficzne (nie licząc wspomnianej wcześniej rozprawy doktorskiej), kilkadziesiąt (!) artykułów naukowych (według Autoreferatu: 63 artykuły w książkach wieloautorskich, 47 artykułów w czasopismach naukowych). Wśród wyszczególnionych i przesłanych do oceny artykułów znajdują się także teksty w języku angielskim. W Autoreferacie Habilitantka nie wymienia aktywności związanych ze współpracą z otoczeniem społecznym i gospodarczym.

### **3. Ocena osiągnięcia naukowego będącego przedmiotem postępowania habilitacyjnego**

We wniosku o przeprowadzenie postępowania habilitacyjnego dr Iwona Grodź jako głównie osiągnięcie naukowe wskazuje monografię pt.: *Artysta i sztuka w polskich filmach fabularnych powstałych po II wojnie światowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 2023. Recenzentem wydawniczym przedmiotowej monografii był dr hab. Marcin Maron z Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.

#### **Ad. 1. Główne osiągnięcie – monografia zatytułowana *Artysta i sztuka w polskich filmach fabularnych powstałych po II wojnie światowej* (Gdańsk 2023).**

Książka jest obszerna – liczy 411 stron. Składa się z: Przedmowy (s. 9-22), Wstępu (s. 23-28), dwóch zasadniczych rozdziałów podzielonych na podrozdziały (s. 29-321), Zakończenia (s. 323-320), Filmografii (s. 331-358), Aneksu (s. 359-372), Bibliografii (s. 373-390), Spisu fotografii (s. 391), Spisu rycin (s. 393), Indeksów nazwisk (s. 395-411), Streszczenia w języku angielskim (s. 415-417). Jak wyjaśnia Autorka w Zakończeniu: „Pomysł na monografię *Artysta i sztuka w polskich filmach fabularnych powstałych po II wojnie światowej* zrodził się z potrzeby wypełnienia luki w polskiej historii filmu, związanej ze spojrzeniem nań przez pryzmat badań tematologicznych, a więc dokonania porządku [sic] w zakresie podjętego zagadnienia, wskazania najczęstszych strategii autorskich, sytuacji narracyjnych, schematów fabularnych, stylów odbioru, sposobu kreowania wizerunków artystów w mediach i

potencjału edukacyjnego filmów o artystach i sztuce.” (s. 323). Autorka słusznie zauważa brak przekrojowego ujęcia o charakterze monograficznym i skupianie się w polskich badaniach filmoznawczych na zagadnieniach związanych głównie z filmową (auto)biografistyką oraz autotematyzmem.

Zgodnie z deklaracją Autorki o wyborze filmów zdecydowały nie tyle ich walory artystyczne, ile „ich znaczenie dla komunikacji wartych zapamiętania wartości, idei, znaczeń.” (s. 12). Wydaje się, iż o takim kryterium selekcji filmów przesądziło wyrażone *expressis verbis* przekonanie – skądinąd całkowicie dla mnie niezrozumiałe – iż „podstawowym pytaniem, na które musi sobie odpowiedzieć twórca, powinno być zatem, co opowiedzieć, a nie jak opowiedzieć”. (s. 226) Takie podejście unieważnia sens refleksji nad estetyczną funkcją dzieła sztuki.

Jak wynika z powyższego podsumowania, monografia Autorki miała – przynajmniej w założeniu – stanowić przedsięwzięcie niezwykle ambitne i zakrojone na szeroką skalę. Uprzedzając późniejsze konstatacje muszę stwierdzić, iż dr Grodz odniosła sukces jedynie połowiczny (i to w sensie dosłownym).

Pojawiające się w tytule monografii określenie „artysta” Autorka traktuje bardzo szeroko. W Przedmowie pisze, iż przedmiotem zainteresowania jest *artysta* jako nadawca komunikatu (autor, podmiot utworu i narrator), bohater filmu i jego odbiorca (s. 9). Za Eweliną Nurczyńską-Fidelską Autorka przyjmuje, iż na obszarze rodzimego kina artysta-reżyser narodził się dopiero wraz ze szkołą polską, choć „także przed 1956 rokiem tworzyli w Polsce filmowcy, którym nie można zbyt łatwo odebrać miana twórców autorskich w pełni tego słowa znaczeniu, a więc artystów w swoim fachu”. (s. 10).

We wspomnianym tytule monografii pojawia się także drugie z kluczowych dla podjętego tematu pojęć: „sztuka”. Dla Autorki *sztuka* w filmie jest „obecnością znaczeń, które w danej społeczności w określonej czasoprzestrzeni były szczególnie ważne”. (s. 10). Muszę przyznać, iż o ile tę pierwszą część „definicji” sztuki można uznać za funkcjonalną, o tyle jej część druga – *sztuka* jako „klucz, środek do celu, który nie ma charakteru czysto dyskursywnego (teoretycznego), ale może stać się przyczynkiem do odszyfrowania polskiego wariantu „hieroglify epoki człowieka” (s. 10) – jest enigmatyczna i wyjaśnia niewiele. Wątpliwości budzi przede wszystkim sformułowanie „polski wariant sztuki”, tym bardziej, iż Autorka przywołuje w monografii wiele filmów, które trudno zakwalifikować jako „polskie”: *Autor widmo* Romana Polańskiego (produkcja: Wielka Brytania, Francja, Niemcy – Autorka

przyznaje, że nie jest to film polski, ale znalazł się w zestawieniu „ze względu na ciekawe podejście do tematu”), *Błękitna nuta* Andrzeja Żuławskiego (produkcja: Niemcy, Francja), *Lot świerkowej gęsi* Lecha Majewskiego (produkcja: USA), *Moje noce są piękniejsze niż wasze dni* Andrzeja Żuławskiego (produkcja: Francja), *Narwana miłość* Andrzeja Żuławskiego (produkcja: Francja). Choć wymienione filmy zostały wyreżyserowane przez polskich twórców, na poziomie instytucjonalno-produkcyjnym stanowią one przykłady kina transnarodowego. Na marginesie warto zauważyć, iż pojęciem „transnarodowości”, idealnie przystającym do opisu tego rodzaju produkcji, Autorka prawie w ogóle się nie posługuje (wyjątkiem jest przywołanie tego pojęcia w głównym tekście na str. 12). A przecież problemy kina transnarodowego wydają się Habilitantce bliskie, o czym świadczy, stanowiący także przedmiot oceny, wnikliwy artykuł „Polscy artyści za granicą... Przykład reżysera Pawła Pawlikowskiego”.

Zważywszy na objętość książki i liczbę przywołanych w niej filmów, paradoksalnie brzmi stwierdzenie Autorki, iż polskie filmy o artystach i sztuce stanowią nieliczne „momenty humanistyczne”. Autorka tłumaczy ten fakt głównie sytuacją polityczną kraju i wynikającym z niej „pragmatycznym podejściem Polaków do życia i sztuki”. Wedle Autorki „ich zainteresowanie skupiało się nie tyle na artystach, co politykach, wojskowych, patriotach i szeroko pojętych przywódcach duchowych. Zdecydowanie częściej woleli też oglądać na ekranie życie przeciętnych ludzi, ich codzienne zmagania i realistyczne, bliskie rzeczywistości sytuacje, historie i życiorysy”. (s. 11). Powyższe konstatacje należą do grupy sądów, których słuszności udowodnić nie sposób, dotyczą one bowiem nie tyle weryfikowalnych danych statystycznych, ile przekonania o istnieniu pewnych predyspozycji duchowych (pragmatyzm i antyromantyzm?) Polaków. Taka argumentacja przywodzi na myśl równie kontrowersyjne i trudne do zweryfikowania tezy Siegfrieda Kracauera zawarte w książce *Od Caligario do Hitlera*.

Chociaż, jak awizuje tytuł monografii, Autorka skupia się głównie na fabularnych filmach zrealizowanych po II wojnie światowej, w monografii przywołane zostały także przykłady z okresów wcześniejszych. Temat artysty jest bowiem według Autorki „tematem wędrownym, żelaznym kapitałem ludzkiej wyobraźni, ujawniającym się w różnych odsłonach w każdej epoce, prądzie, nurcie artystycznej aktywności czy indywidualnej twórczości”. (s. 23) Mimo iż okres przedwojenny nie stanowi obszaru zainteresowania Autorki, dziwi jednak dość pobieżne potraktowanie w podrozdziale 1.1 filmu *Mocny człowiek* Henryka Szaro, który stanowi niezwykle cenny przykład autotematycznego ujęcia tematu artysty i kariery

(analizowanej w filmie również w aspekcie etycznym i medialnym). Autorka pominęła także doskonale *Piętro* wyżej Leona Trystana, w którym dochodzi do konfrontacji „sztuki wyższej” (muzyka poważna) i „sztuki popularnej” (muzyka jazzowa). Film Trystana to także kolejny przykład refleksji o charakterze metatekstowym (artysta Bodo przebrany za artystkę Mae West). Z niezrozumiałego dla mnie powodu Autorka wybrała w zamian np. *Dziewczęta z Nowolipek* Józefa Lejtesa.

Tego typu zaskakujących i niczym nieusprawiedliwionych „pominięć” jest więcej także w dalszych rozdziałach monografii. Zdumiewa nieobecność *Powidoków* Andrzeja Wajdy, tym bardziej, iż dr Grodz poświęca temu reżyserowi w swojej monografii bardzo wiele uwagi. Jeśli filmowa biografia Strzemińskiego to dla Autorki przykład zbyt dosłowny, należało to w tekście wyraźnie zaznaczyć. Jeszcze bardziej niezrozumiałe jest „przeoczenie” przez Autorkę w obszerniejszej partii poświęconej *oeuvre* Jana Jakuba Kolskiego (s. 216-218) filmu *Grający z talerza*, który uznać można za traktat na temat sztuki (zaryzykuję tezę, iż to tu najpełniej w dorobku Kolskiego wyraża się topos „artysty przeklętego” – geniusza obdarzonego niezwykłym talentem i przegrywającego w konfrontacji z tym, co ludzkie). Żadnego omówienia nie doczekały się: *Na wylot* Grzegorza Królikiewicza, które mogłoby uzupełnić refleksję na temat losu artysty niespełnionego (o którym pisze Autorka m.in. w odniesieniu do *Palca bożego* Antoniego Krauzego), autotematyczny *Jak pies z kotem* Janusza Kondratiuka czy traktujące o muzycznej scenie alternatywnej *Polskie gówno* Tymona Tymańskiego (choć w tym przypadku strata rzeczywiście jest niewielka).

Pisząc o zastosowanej w monografii metodzie, Autorka wyraźnie wskazuje na konkretne strategie, które umożliwiły jej uporządkowanie obszernego materiału filmowego. Ta zapożyczona od Tadeusza Lubelskiego (*Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*) metoda wyraża towarzyszące Autorce pragnienie „tworzenia schematów i modeli”. Zamysłem Autorki było połączenie dwóch dominujących postaw badawczych: interpretacyjno-hermeneutycznej (jakościowej) i analityczno-naukowej (ilościowej). (s. 16). Metoda ta sprawdza się w monografii tylko częściowo, a podejście ilościowe (obszerny rozdział 1) zdecydowanie dominuje nad podejściem jakościowym (rozdział 2, w którym zdecydowanie na plus wyróżnia się fragment dedykowany *Pożegnaniu jesieni* Mariusza Trelińskiego). Mankamentem metody ilościowej jest bardzo pobieżny opis (bo przecież nie analiza) przywoływanych w rozdziale 1 filmów. Momentami można nabrać podejrzeń, iż Autorka bazuje na wiedzy zapośredniczonej. Trudno bowiem uwierzyć, iż ktoś, kto faktycznie obejrzał dziś *Młodość Chopina* Aleksandra Forda (należącego do socrealizmu, a zatem do

nurtu programowo realizującego doktrynę antypsychologizmu i antyindywidualizmu) chciałby przekonać czytelnika, iż twórcom (za sprawą sugestywnej gry Czesława Wołłejki) „udało się przedstawić świat wewnętrzny artysty, jego wrażliwość, pasję oraz złożoność psychiki [sic]”. (s. 61). Pozostajemy przy okresie tuż powojennym. Trudno zgodzić się z propozycją Autorki, która wyróżnia cztery style odbioru:

- nostalgiczny (*Zakazane piosenki*)
- poznawczo-edukacyjny (*Młodość Chopina*)
- zideologizowany (*Dwie brygady*)
- rozrywkowy (*Przygoda na Mariensztacie*).

Wszystkie wymienione w tym fragmencie monografii (s. 68) filmy raczej nie różnią się stylami odbioru, lecz jedynie stopniem ideologizacji, co wynikało bezpośrednio z uwarunkowań politycznych omawianego okresu.

Podobne, jak w przypadku opisu *Młodości Chopina*, wrażenie można odnieść czytając uwagi Autorki na temat *Doliny bogów* Lecha Majewskiego [grany przez Josha Hartnetta bohater zdecydowanie nie jest „biednym pisarzem”, chyba że punktem odniesienia dla Autorki była w tym wypadku – wzorowana na Elonie Musku – postać ekscentrycznego milionera Taurosa] czy *Jesteś Bogiem* Leszka Dawida [lider Paktofoniki z pewnością nie był „artystą z nizin społecznych”]. Na marginesie: można podać w wątpliwość nie tylko fakt bezpośredniej znajomości przez Habilitantkę wszystkich omawianych filmów (niektóre omówienia przypominają wpisy z Wikipedii, co przy takim nagromadzeniu materiału dziwić nie powinno), lecz także kryteria, wedle których Autorka szacuje poziom materialny (copywriter z *Doliny Bogów*) i pozycję społeczną (śląskie blokowisko jako niziny społeczne w *Jesteś Bogiem*) filmowych bohaterów.

Podsumowując dotychczasowe uwagi stwierdzam, iż przedstawiona jako główne osiągnięcie Habilitantki monografia jest książką nie w pełni satysfakcjonującą. Składa się z dwóch części nie tylko w znaczeniu kompozycyjnym. Obszerna partia pierwsza (Rozdział 1. Ujęcie historyczne) to część merytorycznie dużo słabsza, opracowana niezwykle powierzchownie i zawierająca zaskakująco dużo błędów stylistycznych (o nielicznych rzeczowych – np. odtwórca roli Stypy w *Ekscentrykach* Janusza Majewskiego nosi imię Wiktor a nie Daniel – wspominać nie będę). Dla przykładu:

- „Sztuka była rodzajem gry państwa z twórcami i odbiorcami lub rytuałem przynoszącym nie

tylę zapomnienie, co po prostu bezmyślność.” (s. 65);

- „Artysta i sztuka musieli zostać odkopani ze zgliszczy przeszłości, niejako wyciągnięci z lamusa. Jak się okazało, owo działanie reanimacyjne [w drugiej połowie lat 50.] zmierzało do przywrócenia przez medium filmu prehistorycznych [sic] postaci i tematów lub odkrywanie drobinek szlachetnego kruszcu pośród masy jednakowych cegieł.” (s. 72);

- „Wolność artysty od kalkulacji, produkcji ulokowała się wszędzie tam, gdzie twórca potrafił i mógł ją dostrzec.” (s. 84);

- „Klęski artystyczne nie zostają jednak zwerbalizowane, zasadniczo nawet przez występujące postaci uświadomione.” (s. 117);

- „Choć miał talent, to potrafił być szczery do bólu.” (s. 178).

W tej części znalazły się także sformułowania niejasne:

„A zadaniem artysty jest **ułaskawienie biegu życia...**” (s. 216) lub „W tym czasie [lata 60.] autor **artysta jest dobrym aktorem**, który podejmuje twórcze decyzje: autonomicznie lub we współpracy z innymi, także widzem, który jak w lustrzanym odbiciu może stać się autorem – okiem sprawczym.” (S. 92).

A także tezy, które wywołać mogą jedynie konsternację:

- „Są to filmy [kino moralnego niepokoju], w których jest ważna strategia zaangażowania a etyka liczy się bardziej niż estetyka.” (s. 98);

- „W tym momencie warto podkreślić, że w czasie II wojny sztuka (przede wszystkim muzyczna) umożliwiała przeżycie lub godną egzystencję (sic) w getcie czy obozie.” (s. 48).

W odniesieniu do pierwszej tezy Autorka nie precyzuje, który z wariantów (publicystyczny czy kreacyjny) kina moralnego niepokoju ma na myśli, pisząc o strategii zaangażowania (z kontekstu można domyślić się, że publicystyczny). Nie mogę także zgodzić się z tezą o primacie etyki nad estetyką, ponieważ to właśnie kino drugiej połowy lat 70. usiłowało, za pomocą pewnych konkretnych rozwiązań formalnych („efekt realności”), zrealizować postulat odzwierciedlania na ekranie „rzeczywistości nieprzedstawionej”. A zatem wybory estetyczne były podporządkowane założeniom epistemologicznym, co nie znaczy, iż kwestie dotyczące formy filmowej były dla reżyserów nieistotne (w nurcie kreacyjnym to forma stanowi dominantę). Ostatnia teza razi zaś tym bardziej, iż w tej samej monografii Autorka przywołuje wstrząsający film Leszka Wosiewicza *Kornblumenblau*, w którym nie sposób doszukać się zapisu *godnej egzystencji* artysty muzyka w *getcie czy obozie*.



Druga część książki (Rozdział 2. Ujęcie analityczno-teoretyczne), opracowana metodą *case studies*, jest bardzo interesująca i doskonale napisana. To właśnie ta część ujawnia erudycję Autorki, zmysł analityczny i dobre opanowanie stylu wypowiedzi naukowej. Lektura tej partii książki pozostawia nawet czytelnicy niedosyt. Chciałoby się po prostu takich analiz przeczytać więcej. Szkoda zatem, iż Autorka, tak dobrze poruszająca się na obszarze analizy filmu (o czym świadczą partie poświęcone filmom dobrze już opisanym w piśmiennictwie filmoznawczym, a jednak przez Autorkę odkrywanych w pewnym sensie na nowo – vide *Wszystko na sprzedaż* Andrzeja Wajdy), nie zdecydowała się na zastosowanie przyjętej w rozdziale drugim metody w całej monografii.

W Zakończeniu Autorka pisze, iż rozwój techniki filmowej (np. wprowadzenie dźwięku, barwnej taśmy, cyfryzacja) wpłynął na film o artyście i sztuce. (s. 329). W przeprowadzonych analizach nie znajdziemy jednak potwierdzenia tej tezy. Autorka pomija ten istotny wątek. A przecież mógłby on wybrzmieć chociażby w obszernej analizie filmu *Młyn i krzyż* Lecha Majewskiego, który bez wspomnianego rozwoju techniki filmowej (efekty CGI) prawdopodobnie w ogóle by nie powstał.

Żałuję także, iż Autorka stosunkowo szybko rezygnuje z refleksji dotyczącej przyczyn zainteresowania (lub jego braku) tematem artysty i sztuki w poszczególnych okresach historii kina polskiego. Nie dowiemy się zatem z monografii dr Grodz, czym spowodowany był stosunkowo duży przyrost ilościowy tego typu produkcji w okresie kina moralnego niepokoju i lawinowy w latach 80. (na s. 193 Autorka potwierdza, iż w tym okresie zrealizowano takich filmów „niespodziewanie wiele” i dokonuje ich bardzo szczegółowego wyliczenia na s. 184-186). Zdumienie budzi także kończące rozdział 1 podsumowanie, w którym Autorka pisze m.in. o zmierzchu ikony artysty i sztuki w kinie ostatniego trzydziestolecia. Wydaje się bowiem, że w ostatnim okresie możemy mówić o swoistym boomie na kino biograficzne, w którym dużo uwagi poświęca się właśnie artystom.

Uważam, iż cennym uzupełnieniem monografii jest dobrze skonstruowany Aneks. Zabrakło w nim jednak choćby szcątkowych danych o frekwencji filmów o artystach i sztuce. Takie dane pozwoliłyby na analizę „potencjału edukacyjnego” tego rodzaju produkcji, o którym wspomina Autorka (s. 323). Trudno orzec, czy faktycznie omawiane filmy taką funkcję pełnią, skoro nie mamy jakichkolwiek danych na temat ich oglądalności i recepcji.

## Ad. 2. Artykuły zgłoszone do oceny.

Po lekturze wybranych przez Habilitantkę artykułów stanowiących przedmiot oceny nasuwa się refleksja natury ogólniejszej. Dr Grodź bardzo często traktuje film jako wstęp do rozważań o charakterze interdyscyplinarnym (co jest w pełni zrozumiałe w kontekście wszechstronnego wykształcenia Habilitantki). Dobrym przykładem stosowanej przez Habilitantkę strategii są artykuły „*Oko i ucho. Znaczenie zmysłów w komunikacji audiowizualnej. Kilka myśli na marginesie filmu *The Eye & the Ear* Franciszki i Stefana Themersonów z przełomu 1944 i 1945 roku*”, „*Grzeszne manipulacje. Kilka słów o muzyce w filmie *Oczy szeroko zamknięte* Stanleya Kubricka*” czy „*The Glamorous Robe of the Film*”. Osobiście niezwykle cenię takie – by posłużyć się określeniem Habilitantki – pisanie „na marginesie”. Umożliwia ono bowiem umieszczenie filmu w rozległym polu badawczym.

Habilitantka, o czym pisałam już przy okazji *Wszystko na sprzedaż* Andrzeja Wajdy, potrafi „odkrywać filmy na nowo”. Nie chodzi tu oczywiście o same filmy, ale o ich usytuowanie w siatce odniesień intertekstualnych. Autorka, jakże słusznie, nie obawia się wracać do filmów dobrze już osadzonych w literaturze przedmiotu. Dobitnie świadczy o tym tekst „*Gra w udawanie w *Nożu w wodzie*”*. Habilitantka zaproponowała w nim interesujące ujęcie fabularnego debiutu Romana Polańskiego w kontekście teorii trójkąta dramatycznego Stephena Karpmana.

Na szczególną uwagę zasługują artykuły traktujące o szeroko rozumianej funkcji muzyki w strukturze filmowego opowiadania. Habilitantka umiejętnie korzysta z wykształcenia muzykologicznego (vide przywołany już tekst o filmie Kubricka czy „*Jakość versus wartość. Dziennikarstwo kulturalne. Casus pisarstwa o muzyce filmowej Wojciecha Kilara*”).

Przedstawiona do oceny monografia Habilitantki dotyczy niemal wyłącznie filmów fabularnych. Jej cennym uzupełnieniem są artykuły poświęcone filmowym dokumentom (m.in. *Jak to się robi* Marcela Łozińskiego). Na koniec dodam, iż moje osobiste zainteresowania fotografią jako niewyczerpanym źródłem kina i – jak pisała Laura Mulvey – „widmową obecnością ukrytą w ciągłym przepływie filmowych obrazów” skłoniły mnie do szczególnie zaangażowanej lektury artykułu „*Zofia Rydet – między sztuką a dokumentem*”. Habilitantka z powodzeniem wykorzystała w nim aparat pojęciowy Rolanda Barthesa (*studium i punctum*).

### **1. Ocena pozostałych osiągnięć naukowo – badawczych Kandydata**

W dalszej kolejności chciałabym się odnieść do pozostałych osiągnięć naukowo-badawczych Kandydatki do stopnia doktora habilitowanego. Zgodnie z informacjami zawartymi w *Wykazie osiągnięć naukowych* można uznać, iż udział w życiu naukowym Habilitantki jest bardzo aktywny: od uzyskania stopnia doktora w 2006 roku dr Iwona Grodź wzięła udział w bardzo wielu konferencjach krajowych i zagranicznych. Po doktoracie opublikowała cztery książki monograficzne (nie licząc wspomnianej wcześniej rozprawy doktorskiej), kilkadziesiąt artykułów naukowych (według Autoreferatu: 63 artykuły w książkach wieloautorskich, 47 artykułów w czasopismach naukowych). Wśród wyszczególnionych w wykazie i przesłanych do oceny artykułów znajdują się także teksty w języku angielskim.

W porównaniu z wieloma innymi kandydatami do stopnia doktora habilitowanego nie sposób nie zauważyć, że jest to dorobek **imponujący**.

### **2. Ocena osiągnięć dydaktycznych, organizacyjnych, popularyzujących naukę oraz z zakresu współpracy Kandydata z podmiotami otoczenia zewnętrznego**

W dołączonym Wykazie osiągnięć naukowych (część III) Habilitantka nie wymienia aktywności związanych ze współpracą z otoczeniem społecznym i gospodarczym, choć działania wskazane w punkcie 6 Autoreferatu z powodzeniem mieszczą się w tym zakresie. Należy wspomnieć, iż efektem działalności dydaktycznej dr Grodź jest czterdzieści obronionych prac magisterskich. Do działalności edukacyjnej Habilitantki należy zaliczyć także prowadzenie stałych autorskich działów m.in. w czasopiśmie dla nauczycieli „Polonistyka”.

### **3. Ocena współpracy międzynarodowej Kandydata**

Aktywność naukową Habilitantki cechuje duży stopień umiędzynarodowienia. Kandydatka publikuje w języku angielskim i bierze udział w zagranicznych konferencjach. A zatem, biorąc pod uwagę, iż publikowane przez dr Iwonę Grodź artykuły i wystąpienia konferencyjne dotyczą w przeważającej większości rodzimej kultury (ze szczególnym uwzględnieniem kinematografii), można uznać, iż Habilitantka nie tylko dobrze propaguje rezultaty swoich badań naukowych na forum międzynarodowym, ale też propaguje polską kulturę za granicą.

#### 4. Wniosek końcowy

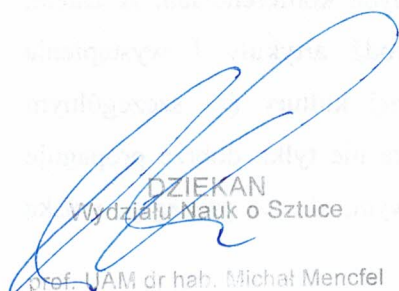
Zgodnie z art. 219 Ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. - Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (tj.: Dz.U. z 2021 r. poz. 478), stopień doktora habilitowanego nadaje się osobie, która:

- 1) posiada stopień doktora;
- 2) posiada w dorobku **osiągnięcia naukowe albo artystyczne, stanowiące znaczny wkład w rozwój określonej dyscypliny**, w tym co najmniej jedną monografię naukową wydaną przez wydawnictwo, które w roku opublikowania monografii było ujęte w wykazie wydawnictw sporządzonym przez ministra właściwego do spraw szkolnictwa wyższego i nauki;
- 3) **wykazuje się istotną aktywnością naukową** albo artystyczną realizowaną w więcej niż jednej uczelni, instytucji naukowej lub instytucji kultury, w szczególności zagranicznej.

W przedmiotowym postępowaniu habilitacyjnym **wymienione warunki zostały spełnione**. Dorobek naukowy w postaci monografii (w nieco mniejszym stopniu, ale ta uwaga dotyczy pierwszego rozdziału monografii) i artykułów **stanowi znaczący wkład w rozwój dyscypliny nauk o sztuce**. Habilitantka wykazuje się też dużą aktywnością naukową w kraju i za granicą.

Po szczegółowej analizie dorobku Kandydatki dr Iwony Grodź, dokonanej w różnych aspektach, tj. naukowo-badawczym, dydaktycznym czy organizacyjnym, a także w zakresie popularyzacji nauki oraz współpracy międzynarodowej, **pozytywnie** oceniam przedmiotowy dorobek, jako spełniający kryteria merytoryczne i formalne w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego doktora habilitowanego w dziedzinie nauk humanistycznych w dyscyplinie nauk o sztuce.

NATANA KORCZAKOWA - Roum

  
DZIEKAN  
Wydziału Nauk o Sztuce  
Prof. UAM dr hab. Michał Mencfel