

dr hab. Tomasz Kłys, prof. UŁ  
Katedra Filmu i Mediów Audiowizualnych  
Instytut Kultury Współczesnej  
Wydział Filologiczny Uniwersytetu Łódzkiego

Łódź, 07.08.2021

**RECENZJA ROZPRAWY PANA MGR. MARCINA PIGULAKA PT.  
STRATEGIE OBRAZOWANIA HISTORII  
W FILMACH ALEKSANDRA SOKUROWA,  
PRZEDSTAWIONEJ JAKO PODSTAWA W PRZEWODZIE DOKTORSKIM**

Dla kogoś, kto jak Pan Mgr Marcin Pigulak jest absolwentem historii, a zarazem przygotowuje filmoznawczą rozprawę, która ma być podstawą w przewodzie doktorskim, wybór jako jej tematu filmów Aleksandra Sokurowa w aspekcie obrazowania w nich historii wydaje się czymś naturalnym. Wszystkie właściwie dzieła rosyjskiego reżysera o historii – na rozmaite sposoby – traktują, a jest też ta twórczość wyjątkowo „modna” w filmoznawczych kręgach akademickich, o czym świadczą choćby opublikowane w świecie monografie reżysera autorstwa Siergieja Uwarowa, Diane Arnaud, Denisa Brotto, Brunona Dietscha i Jeremiego Szaniawskiego, zbiorowy tom pod redakcją Birgit Beumers i Nancy Condee, czy wreszcie liczne artykuły zagranicznych i polskich autorów, bądź ujmujące całościowo dorobek Sokurowa (np. artykuł Andrzeja Pitrusa z tomu *Autorzy kina europejskiego*), bądź poświęcone poszczególnym filmom w rozmaitych aspektach (np. teksty Agnieszki Magdaleny Koryckiej, Nataszy Korczarowskiej-Różyckiej, Macieja Bobuli, Rafała Syski i wielu innych autorów). Twórczość Sokurowa często jest również omawiana w szerszych kontekstach – np. historii kina rosyjskiego bądź dominujących we współczesnym kinie artystycznym estetyk „neomodernizmu” czy też *slow cinema*.

Dla Pana Mgr. Marcina Pigulaka wymienione powyżej zagraniczne autorskie monografie Sokurowa, choć figurują w jego bibliografii i czasem je przywołuje, nie wydają się jakoś szczególnie inspirujące, co wydaje się o tyle usprawiedliwione, iż

ponad połowa jego rozprawy poświęcona jest dokumentom Sokurowa, w tych książkach potraktowanych raczej marginalnie, co sam zauważa. Nie dziwi zatem, iż przywołuje z kolei literaturę poświęconą teorii i praktyce filmu dokumentalnego – np. prace Małgorzaty Hendrykowskiej [*Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896–1944)*], Mirosława Przyłipiaka (*Poetyka kina dokumentalnego*) czy Carla Plantingi (*Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*), choć brak tu fundamentalnych dla tej problematyki w literaturze światowej książek Billa Nicholisa: *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media* oraz *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (mimo iż w innym kontekście wymieniana jest inna praca tego autora, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*). W świetle sformułowanego przez Pana Pigulaka tematu – *Strategie obrazowania historii w filmach Aleksandra Sokurowa* – nie dziwi, iż znaczna część bibliografii wiąże się z czymś, co jest zarazem teoretycznym centrum rozprawy: teorią „historii wizualnej”, równoległego do historiografii sposobu przedstawiania dziejów. Nie zapominając sięgnąć *ab ovo*, czyli do krótkiego, acz proroczego tekstu Bolesława Matuszewskiego z roku 1898 *Nowe źródło Historii*, przywołuje zatem Autor w swej pracy dzieła takich badaczy, jak Marc Ferro (*Kino i historia*), Marek Hendrykowski (*Film jako źródło historyczne*), Piotr Witek (*Kultura. Film. Historia, Andrzej Wajda jako historyk*), Dorota Skotarczak (*Historia wizualna*) czy wreszcie Robert A. Rosenstone. Z prac tego ostatniego autora sięga Pan Pigulak jedynie do *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, choć powinny być przedmiotem jego refleksji i punktem odniesienia fundamentalne dla zagadnienia „historii wizualnej” także dwie inne jego książki: *Revisioning History: Filmmakers and the Construction of the Past* oraz *History on Film / Film on History*. Pominięcie ważnych książek Nicholisa i Rosenstone’a to nie jedyne poważne braki w bibliografii tej rozprawy. Kolejne wymienię w dalszym toku.

Autor oczywiście nie mógł nie przywołać i jakoś wykorzystać w swym wywodzie Haydena White’a. W bibliografii widnieją wprawdzie oba zbiory polskich przekładów tekstów amerykańskiego teoretyka historiografii, jednej z najważniejszych postaci współczesnej humanistyki (*Poetyka pisarstwa historycznego* i *Proza historyczna*) oraz zamieszczony w antologii *Film i historia* artykuł *Historiografia i historiofotia*, lecz wydaje

się, iż źródłem inspiracji i refleksji Autora jest przede wszystkim ta ostatnia – doniosła merytorycznie, lecz niewielka objętościowo – pozycja. Przywołując na s. 41 tropologię Haydena White'a Pan Pigulak odsyła przypisem do tytułu całego zbioru artykułów White'a *Proza historyczna*, zamiast konkretnie do tekstu *Koniec historiografii narracyjnej*. Gdyby naprawdę przeczytał i uwewnętrzniał ten esej o niesłuchanie radykalnych teoriopoznawczo konkluzjach, miałby świetne narzędzie do analizy Sokurowowskiej trylogii o dyktatorach. Bo wbrew temu, co sam w trzecim rozdziale rozprawy nieopatrznie nazywa „strategią biografą”, Sokurow stosuje w trylogii anty-biografizm, radykalną dekonstrukcję czy wręcz destrukcję fabularyzowanego biografizmu, jakby idąc za konkluzją White'a (a także Waltera Benjamina), że przy pewnej dozie metodologicznej świadomości i ideologicznego krytycyzmu nie można wciąż przedstawiać historii jako fabuły, jako opowieści – że trzeba ją „odfabularyzować”, „zdenarratywizować” i ukazać jako „fragmenty, strzępy i okruchy”. Stąd trylogia przedstawia peryferyjne epizody z życia dyktatorów, a nie linearnie skonstruowane, ciągłe fabularnie ich biografie. Nb. tropologię White'a w rozprawie o takim temacie, jaki sam wybrał, powinien Autor omówić szerzej, i to na podstawie wyjściowego źródła, jakim jest wielki, doniosły teoretycznie rozdział wstępny książki *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Powinien także wskazać i omówić źródło inspiracji tropologii White'a: pierwotną typologię archetypów fabularnych, zaproponowaną przez Northropa Frye'a w jednej z najważniejszych prac amerykańskiego literaturoznawstwa XX wieku *Anatomy of Criticism*.

Analizowana w rozprawie trylogia Sokurowa o dyktatorach, ukazując ich w momentach czy też w przededniu klęski, jest w gruncie rzeczy ilustracją historiozoficznego traktatu Lwa Tołstoja z niefabularnego, dyskursywnego epilogu *Wojny i pokoju*, w którym pisarz umniejsza czy wręcz neguje rolę tzw. wielkich jednostek jako siły napędowej historii, twierdząc, iż one same są jedynie rezultatem i konsekwencją rozmaitych procesów, okoliczności, koincydencji, w żadnym zaś wypadku nie *spiritus movens* dziejów. Pisarz neguje tym samym „sprawczość” Napoleona czy Kutuzowa wobec zdarzeń historycznych przedstawionych w powieści. Jako że jest to jedna z najważniejszych pozycji klasycznej literatury

rosyjskiej, a sam Autor podkreśla odczytanie i umiłowanie literatury przez reżysera, mógł łatwo wpaść na ten trop. Wpadłby zresztą na niego, gdyby przeczytał z przywołanego zbioru tekstów White'a *Proza historyczna* artykuł *Przeciw realizmowi historycznemu: Czytając „Wojnę i pokój”*. Ale albo go nie przeczytał, albo przeczytał i nie uwewnętrznił, pozbawiając się narzędzi i doniosłego kontekstu dla swych analiz. A co więcej, dla podparcia swych analiz trylogii przywołał wręcz przeciwne stanowisko, Thomasa Carlyle'a, apoteozującego dziejową rolę „wielkich ludzi” w swym dziele *Bohaterowie. Cześć dla bohaterów i pierwiastek bohaterstwa w historii: Odyn, Mahomet, Dante, Szekspir, Luter, Knox, Johnson, Rousseau, Cromwell, Napoleon* (nb. dzieła Carlyle'a, wznowionego w roku 2010 w serii Wydawnictwa Hachette „Biblioteka Filozofów”, Pan Pigulak nie przywołuje za tą łatwo dostępną masową edycją, tylko za trudno dostępnym wydaniem z roku 1892, co pozwala domniemywać, iż referuje Carlyle'a raczej z drugiej ręki). W każdym razie wobec ukazania w filmach Sokurowa trzech dyktatorów w przededniu czy też w chwili upadku, i to zdecydowanie jako „małych ludzi”, świadczy, iż przywołanie w tym kontekście koncepcji Carlyle'a jest jak strzał kulą w płot.

Dla refleksji metahistorycznej w rozprawie Pana Pigulaka szczególnie ważna, najobficiej przywoływana i stosunkowo najlepiej wykorzystana wydaje się praca Jönsa Rüsena *Nadawanie historycznego sensu* (i dobrze, bo to doniosła pozycja). W tej refleksji brak mi jednak tekstów wyraziście problematyzujących to, co *implicite* zawierają filmy Sokurowa z ich szczególną poetyką: fikcjonalizację fabuły historycznej i uhistorycznianie fabuły fikcyjnej. Narzędzia do analizy poetyki Sokurowa dałoby z pewnością zgłębienie przez Autora takich tekstów White'a jak *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, *Znaczenie narracyjności dla przedstawiania rzeczywistości*, *Fabularyzacja historyczna a problem prawdy* (z tomu *Poetyka pisarstwa historycznego*) oraz *Literatura a fikcja*, *Fikcjonalność przedstawień opartych na faktach*, *Stare pytanie postawione na nowo: czy historiografia jest sztuką, czy nauką? (Odpowiedź Iggersowi)*, *Historiografia jako narracja*, *Koniec historiografii narracyjnej*, *Fikcja historyczna, historia fikcjonalna i rzeczywistość historyczna* (z tomu *Proza historyczna*). A jeszcze dotkliwszy wydaje mi się brak w ogóle w bibliografii fundamentalnego dzieła Paula Ricoeura *Czas i opowieść*,

chyba najgłębiej i najrozległej problematyzującego tę dialektykę relacji historii i fabularności. Pominiecie innego, także przełożonego na polski dzieła Ricoeura, *Pamięć, historia, zapomnienie*, wydaje mi się równie, a może jeszcze bardziej niewybaczalne. Poruszana w nim jest tematyka pamięci i zapomnienia, winy i przebaczenia, bycia „w” czasie i pamięci „roztraskanej przez historię” – czy nie są to też problemy opisywanych w filmach Sokurowa systemów totalitarnych: przedsowieckiej, sowieckiej i posowieckiej Rosji, nazistowskich Niemiec, zmilitaryzowanej Japonii cesarza Hirohito? Brak odniesień do tej książki uwyrażnia się zwłaszcza w partiach pracy Pana Pigulaka, poświęconych „strategii archiwozofa”. Rozdział z książki Ricoeura, zatytułowany „Faza dokumentalna: pamięć zarchiwizowana” dałby lepsze narzędzia do analizy postawy Sokurowa jako „filmowego archiwisty” niż neologizmy „archiwozofa”, „archiwozofii”, którymi Autor zdaje się w swym wywodzie delectować i jednocześnie epatować czytelnika. Ricoeur w omawianej książce przywołuje też i komentuje dzieło Maurice’a Halbwachsa *Spoleczne ramy pamięci*. Wydane po polsku w renomowanej serii „Biblioteka Socjologiczna” też powinno być, jak sądzę, punktem odniesienia w rozprawie – i z racji tematu samych filmów Sokurowa, i jako doniosłe osiągnięcie refleksji metahistorycznej.

Wskazawszy niedostateczność horyzontu lekturowego, pora zastanowić się nad tytułem, metodą i kompozycją rozprawy. Użycie w tytule słowa „strategie” Autor uzasadnia definicją słownikową (strategia to „przemyślany plan działań w jakiejś dziedzinie”) i dogłębną samoświadomością artystyczną reżysera. Nie negując tej ostatniej, uważam jednak, iż pojęciem tym, przejętym z teorii sztuki wojennej i teorii gier, w dzisiejszej humanistyce szafuje się trochę pochopnie. Nie mam nic przeciwko temu, gdy np. amerykański neoformalista David Bordwell w swej fundamentalnej pracy *Narration in the Fiction Film* stosuje słowo „strategia” (zresztą dość ostrożnie i bez eksponowania go) w opisie procesów poznawczych widza w interakcji z danymi tekstualnymi filmu czy dla ukazania przebiegu bezosobowo pojętej narracji jako interakcji środków wyrazu, chwytów, ich funkcji i motywacji w skomplikowanym procesie sterowania aktywnością widza. Albo gdy w innej swej ważnej książce, *Making Meaning*, tenże badacz opisuje pola semantyczne i redukcjonistyczne strategie

retoryczne krytyki, stosującej w swej praktyce metodocentryzm, polegający na aplikowaniu przyjętych z góry założeń do analizowanych filmów. Mam jednak wątpliwości, gdy pojęcie „strategii” dość pochopnie stosowane jest w odniesieniu do „świadomych zamiarów” twórcy. Sądzę, iż „intencje autorskie” w tekstach (także w filmach) należy raczej pojmować jako „intencję możliwą do odczytania/odkrycia/interpretacji w samym tekście”, a choć może być ona całkowicie zgodna ze świadomym zamiarem realnego autora, to może jednak też mniej lub bardziej różnić się od niego, aż do całkowitego się z nim rozejścia, jako iż jest wypadkową owego autorskiego zamiaru, kontekstu w tekście i kontekstu zewnętrznego, interakcji rozmaitych danych tekstualnych, chwytów stylistycznych, warsztatowych środków wyrazu, ich funkcji, motywacji i samoistnych „intencji”. Dlatego właściwszy i poznawczo bezpieczniejszy byłby dość neutralny tytuł „Sposoby obrazowania historii w filmach Sokurowa”.

Metoda Pana Pigulaka jest w znacznej mierze metodą aplikacyjną i aprioryczną. Zaserwowawszy nam teorię, przymierza ją Autor do analizowanych dzieł (jak np. nieszczęsny biografizm do trylogii o dyktatorach), zamiast przywoływać te idee i koncepty, które wyłaniałyby się z rozbioru samych tekstów i refleksji nad nimi. Tak postępując może „wpadłby” na Tołstoja, a nie Carlyle’a – poglądy tego ostatniego można by przywołać co najwyżej jako antypody obrazu historii w trylogii, z którymi dzieła Sokurowa zdają się wieść wyraźną polemikę (nawet jeśli nie zamierzył w świadomy sposób tej polemiki sam reżyser – tu właśnie objawia się waga intersubiektywnie weryfikowalnej intencji samego tekstu). Aprioryzm widać natomiast szczególnie w konstrukcji rozprawy. Na pierwszy rzut oka wydaje się ona przejrzysta i zgrabna. Cztery kolejne rozdziały to „Strategia ‘świadka swoich czasów’”, „Strategia archiwozofa”, „Strategia biografów” i „Strategia metaforyzacji historii”. W miarę lektury zaczynają się one jednak coraz bardziej jawić już nie jako pomysły autorski koncept dla systematycznego opisanie twórczości Sokurowa, ale jako prokrustowe łoża na siłę wciągające w ich ramy kolejne grupy filmów rosyjskiego filmowca. Czy dokumenty analizowane w ramach „strategii świadka swoich czasów” faktycznie istotowo wiele się różnią od tych, które są przedmiotem refleksji w

rozdziale „Strategia archiwozofa”? Nagrany w latach 90. XX wieku materiał filmowy ukazujący polityków takich jak Borys Jelcyn czy Vytautas Landsbergis, po prawie 30 latach od jego powstania analizowany przez Autora, jawi się dziś jako materiał archiwalny w takim samym stopniu jak *found footage* wykorzystany w filmach omawianych w rozdziale „archiwozoficznym”. A zarówno „strategia świadka”, jak i „strategia archiwozofa”, objawiają postawę poświadczania prawdziwości zdarzeń historycznych, niezależnie od tego, z jakiego materiału filmowego korzystał Sokurow, kiedy realizował swe filmy. Powyżej skrytykowałem już koncept „strategii biografu” w odniesieniu do w gruncie rzeczy anty-biograficznych filmów trylogii o dyktatorach. Czy one same nie kreują przede wszystkim **metafor** historii, o czym świadczą choćby ich tytuły: *Moloch*, *Cielec*, *Słońce*? Czy zatem nie do tego właśnie trzeciego rozdziału, który omawia trylogię, stosowniejszy byłby tytuł zastosowany do rozdziału następnego: „Strategia metaforyzacji historii”? A jeśli już mowa o rozdziale następnym, to czy istotnie „muzeum” jest metaforą historii? Jako „miejsce pamięci” wydaje się ono raczej historii metonimią czy synekdochą niż metaforą. A poza tym, czy muzeum nie jest swego rodzaju archiwum (*sensu largo*)? Czy w „muzealnych” filmach Sokurowa (*Elegia drogi*, *Rosyjska arka*, *Frankofonia*) postawa „archiwozofa” nie przejawia się w gruncie rzeczy wyraźniej niż w dokumentach omawianych w rozdziale drugim? No i czy filmy dokumentalne o Tarkowskim, Szalapie, Kozincewie, Szostakowiczu, nie są w większym stopniu z ducha „biografizmu” niż fikcje o Leninie, Hitlerze i Hirohito? W kontekście takich wątpliwości i nieostrości zastosowanych przez pana Pigulaka kategorii, cała konstrukcja pracy i typologia reżyserskich strategii (właściwie jedyny jego własny wkład teoretyczny w rozprawie aspirującej do statusu doktoratu) leży właściwie w gruzach.

Pracę tę bardzo źle się czyta, i to z dwóch, odrębnych powodów. Po pierwsze, pełna jest męczących repetycji. Na wstępie Autor przedstawia plan rozprawy, omawia z grubsza inspirujące go teorie i koncepty, po czym jeszcze raz przywołuje wiele z tego, co już powiedział, w kolejnych rozdziałach, „aplikując” teorię do analizowanych filmów. Omawia dość szczegółowo prawie wszystkie filmy reżysera, a ponieważ są one dość do siebie formalnie podobne i realizują – przynajmniej w obrębie

poszczególnych rozdziałów – ten sam paradygmat, odczuwa się w lekturze znużenie monotonna powtarzalnością obserwacji i konstatacji. Być może należałoby w każdym z rozdziałów omówić tylko po jednym reprezentatywnym filmie, za to zanalizować go istotnie dogłębnie od strony nie tylko „przekazu ideowego”, ale też formy i warsztatowych środków wyrazu. Oczywiście, należałoby inaczej określić paradygmaty, pod które podpadałyby dane tytuły, gdyż – jak już wskazałem powyżej – poszczególne „strategie”, tak jak określił je Pan Pigulak, okazały się po refleksji kategoriami mętnymi, nieostrymi zakresem i poznawczo wątpliwymi. W finale pracy, „podsumowującym wnioski”, rekapitułuje Autor to, co już powiedział wcześniej parę razy.

Drugi powód zmęczenia, jakie powoduje lektura tej rozprawy, to jej fatalna strona językowa. Irytujące jest permanentne nazywanie filmów Sokurowa „produkcjami”. Filmoznawca powinien wiedzieć, że „produkcja” to albo jeden z trzech sektorów kinematografii (obok dystrybucji i eksploatacji), albo proces realizacji filmu, i że raczej nie powinno się nazywać tak samych filmów, które zamiennie można przecież nazwać „dziełami” czy „utworami”. W orzeczeniu imiennym Autor stosuje orzecznik przymiotnikowy nie w mianowniku, jak powinien, lecz w narzędniku, co jest niepoprawne („naturalnym wydaje się”, s. 137 – zamiast poprawnego sformułowania „naturalne wydaje się”). Zachodzi tu mimowolna interferencja z poprawną konstrukcją, gdy w orzeczeniu imiennym orzecznik jest rzeczownozaimkowy i wówczas powinien być w narzędniku (np. „wydaje się rzeczą naturalną” lub „wydaje się czymś naturalnym”). Inne przykłady niepoprawnych orzeczeń imiennych: s. 187 („znamiennym jest”), s. 203 („zasadnym staje się”). Ale orzeczenia imienne to stosunkowo częsty, i jak sądzę, wybaczalny błąd. Nie można jednak darować bezkarnie Autorowi licznych błędów gramatycznych i frazeologicznych. Autor buduje bardzo rozbudowane, złożone zdania, nad których składnią nie panuje, w rezultacie czego dopełnienie często jest w przypadku niezgodnym z tym, jakiego wymaga orzeczenie. Zdarza się też niezgodność liczby rzeczownika z czasownikiem lub epitetem. Elementy wyliczane po dwukropku bywają w różnych przypadkach, choć



powinny być w tym samym. Niezręczna, a czasami rażąco niepoprawna bywa frazeologia. Oto przykłady:

s. 11 – „Celem rozdziału [...] jest analiza twórczości Aleksandra Sokurowa w perspektywie postrzegania przez niego historycznego wymiaru teraźniejszości (a tym samym: **odnoszących się** bezpośrednio do rzeczywistości, w której funkcjonował autor)”; „**refleksję** filmoznawczą **wobec** poświadczeniowego charakteru filmu dokumentalnego”;

s. 12 – „To ostatnie reprezentowane jest między innymi serią o wymownym tytule *Petersburski dziennik: Odślonięciem pomnika Dostojewskiego* ([...], 1997), *Mieszkaniem Kozincewa* ([...], 1998) i *Mozart. Requiem* ([...], 2004);

s. 14 – „czwarty rozdział, noszący tytuł **Strategii metaforyzacji historii...**”;

s. 18 – „Koncepcja zdefiniowania przejawów autorskiej strategii reżysera (wyboru konkretnych zagadnień, sposobu wykorzystania środków filmowego wyrazu, powiązania fabuły ze ogólną poetyką obrazu czy **funkcjonowaniu** dzieła w szerszym, społecznym kontekście)...”;

s. 25 – „Potwierdza to w dużej mierze refleksja Billa Nicholasa, dla którego problem korelacji dwóch porządków (Rüsenowską ‘historycznością’ a elementami artystycznymi) odznacza się w pojęciu ‘niewyraźnych granic’”;

s. 27 – „Taki stan rzeczy wynika z faktu, że model ten rozwijany jest również przez innych badaczy, wykorzystując go jako poznawczą podstawę zrozumienia świata”;

s. 30 – „można upatrywać we wczesnym wykształceniu pasji do literatury **przesłankę pod** artystyczne zapatrywania A. Sokurowa”;

s. 32 – „Jeśli **żyję w interesach humanitarnych**, to dotknęło mnie to jeszcze bardziej, ponieważ dotyczyło nowej literatury, możliwości lub niemożliwości przeczytania jakiejś powieści, która wyszła” [jest to fatalny przekład z rosyjskiego; pierwszy człon powinien być chyba przetłumaczony tak: „Jeśli interesuję się humanistyką...” Tak przynajmniej wynika z dalszego ciągu tego zdania – T.K.];

s. 34 i 35 – Pan Pigulak na tych stronach podaje grażdanką oryginalne tytuły trzech filmów Sokurowa oraz łacińską transkrypcję ich rosyjskiego brzmienia: *Samyje ziemnyje zaboty*, *Pozywnyje R1NH* (tę zresztą błędnie, bo powinno być *Pozywnyje R1NN*) i *Poslednij dien' nienastnogo leta*. Nie tłumaczy ich, choć tłumaczy wszystkie inne – może dlatego, iż właśnie te są nieprzetłumaczone na stronie imdb? Oczywiście, trzeba by je przełożyć jako, odpowiednio, *Najbardziej przyziemne troski*, *Wywoławcze R1NN* (chodzi o hasło wywoławcze krótkofalowców Niżnego Nowogrodu) i *Ostatni dzień deszczowego lata*;

s. 45 – „[...] obrazy bawiącego się tłumy zostają zestawione nie tylko z przebijającą na pierwszy plan pieśnią religijną, lecz również wyświetlonym w zwolnionym tempie **zbliżeniu** na dymiące łuski po pociskach”;

s. 46 – „Rozochoceni mieszkańcy spontanicznie machają do kamery [...], **łamiąc czwartą ścianę** na tyle, że widz **może wyobrazić swoją obecność** na miejscu ekipy operatorskiej”; „Pojęcie ‘wieczornej ofiary’ [...] wywodzi się ze **stu** czterdziestego pierwszego Psalmu Dawida”;

s. 47 – „zapadający nad Leningradem zmierzch **konotuje** z chrześcijańską tradycją nieszporów”;

s. 55 – „Kluczową rolę cmentarzy [...] potwierdza **potraktowanie** ich za narracyjny punkt wyjścia”;

s. 57 – „Punktem przełomowym okazał się 1 lipca 1988 roku, przemawiając na 19 zjeździe partii komunistycznej, zaatakował przywileje najwyższych przywódców państwowych [...]” [a wystarczyłby średnik po pierwszym członie zdania lub wstawienie po nim zaimka „kiedy”, by to kuriozalne i bezsensowne zdanie zyskało sens poprzez odniesienie imiesłowu przysłówkowego do przywołanego w dwu bezpośrednio poprzedzających zdaniach Gorbaczowa – T. K.];

s. 62 – „Chronologiczny układ narracji sygnalizuje zresztą sam początek, gdy reżyser na prawach wstępu [...] przywołuje widok współczesnej mapy (**osadzając** Leningrad w konkretnej przestrzeni geograficznej), jak i podejmowana narracja”;

s. 63 – „Aria z opery *Norma* [...] wyznaje pacyfistyczne pragnienie pokoju i nadzieję, że łaska powszechnej zgody rozleje się na całą ziemię”; „Za sprawą filmowania z ręki i **wychwytywaniu** przez mikrofon dźwięków tła [...] formuła rozmowy Sokurowa i Jelcyna nabiera z jednej strony sznytu reportażowego wywiadu telewizyjnego” [dodam, iż Pan Pigulak nie wskazuje dalej niczego, co byłoby „z drugiej strony”, a to już jest poważny błąd frazeologiczny – T. K.];

s. 65 – „Aleksander Sokurow jako aktywny twórca kultury składał się na naturalnego uczestnika tożsamościowego dyskursu”; „Niemniej w tej reprezentacji punkt zaczepienia przenosi kolejna seria, która [...] potwierdza ukierunkowanie Sokurowa na szczególnie mu bliską przestrzeń Petersburga”;

s. 66 – „dziennik [...], **konotujący ze sferą** szeroko pojętej memuarystyki”;

s. 67 – „manifestowanie się ekranowej rzeczywistości [...] w kontekście kultury historycznej i jej **trzech wymiarów: estetycznej, politycznej i kognitywnej**”;

s. 73 – „nakazywałyby [...] zachować pewną ostrożność wobec nakręconych na przestrzeni ośmiu lat filmów z rodzajem rocznika lub kroniki – **wytworach** historiografii cechujących się odmiennymi funkcjami i okolicznościami powstania”;

s. 76 – „informując w odpowiednich momentach [...] co do godności i statusu przemawiającego”;

s. 80 – „był to bezprecedensowy triumf rosyjskiego talentu i rosyjskiej myśli, **który wszyscy go rozpoznali**”; „podążanie powyższą interpretacją”;

s. 84 – „To wszystko sprawia, że wypowiedane we finalne przekonanie o ‘historii, która nigdzie nie odchodzi’, składa się na przekonanie, że nie przeszłość nie sprowadza się jedynie o pamięci o faktach, ale wspólnym przeżywaniu konstytuującego wymiaru wartości”;

s. 85 – „rozpatruję stworzone przez Aleksandra Sokurowa filmy dokumentalne nie tylko jako te przejawy Rüsenowskiej kultury historycznej (pełniące zarazem rolę

źródła historycznego), ale klucz do rozpatrywania twórczości Aleksandra Sokurowa w kluczu 'świadka swoich czasów'";

s. 88 – „Wyraźne nawiązywanie do archiwaliów pochodzących z początków istnienia kina.” [brak orzeczenia, a tym samym – zdania gramatycznego];

s. 89 – „Niemniej, zgodnie z prawem interpretacji ukierunkowanej na wielowymiarowość czasu, tworzony jest również z myślą o przyszłości – w tym widzach, oglądających dany obraz po latach jako swoiste świadectwo przeszłości.” [Nie bardzo wiadomo, do czego odnosi się imiesłów „tworzony” – zdanie to zamyka akapit, a w zdaniach poprzedzających brak jakiegolwiek rzeczownika rodzaju męskiego, do którego ów imiesłów mógłby się odnosić];

s. 89 – „Za ostatni kluczowy element filmowej narracji, która stanowiłaby argument o traktowaniu podmiotu jako świadka swoich czasów (lub mówiąc ogólniej, historii) należy bez wątpienia fascynacja pozostałościami przeszłości” [zupełnie bezkształtne i bezsensowne zdanie];

s. 97 – „*Sonata dla Hitlera* **składa się na chronologicznie pierwszy film** Aleksandra Sokurowa, w którym została poruszona problematyka drugiej wojny światowej”;

s. 100 – „Jean’a Epsteina” [zbędny apostrof – T. K. Nb. film Epsteina *Potrójne lustro* (*La Glace à trois faces*) zostaje w tym miejscu obdarzony absurdalnym przekładem tytułu na polski: *Lustro o stu twarzach*];

s. 101 – „Przemowy Hitlera [...] nabierają rozmachu, jednocześnie kontrastując z migawkami zaczerpniętymi z życia codziennego: widoku bawiących się dzieci, kamienicznych podwórek, suszącego się prania i spracowanych dłoni”;

s. 110 – „**czyniąc** muzykę **jako** najważniejszy, słyszalny punkt odniesienia”; „*Sonata dla Hitlera* **składa się na obraz** niemieckiego totalitaryzmu”;

s. 129 – „umieszczenie fotografii w ramach filmu [...] powiązana jest z potrzebą [...]”;

s. 130 – „Biorąc powyższe pod uwagę, Sokurov podejmuje intrygującą grę z uważnością widza, ale również forma zachęcenia go do zmiany perspektywy i sposobu patrzenia” [to już zupełne kuriozum składniowe – T. K.];

s. 133 – „powinniśmy **o nich mówić jako świadomym działaniem** w ramach szeroko pojętej kultury historycznej”;

s. 135 – „przywoływałem także zbiorowość jako przedmiot analizy (uczestników miejskich wydarzeń masowych, przypadkowych przechodniów, pracowników kołchozu, **żołnierskich mas** itp.)”;

s. 137 – „W tym celu zamierzam podjąć się zdefiniowania pojęcia ‘biografii’ w perspektywie historiograficznej, przedstawienia założeń tego gatunku w obrębie sztuki filmowej, wyszczególnienia przedmiotu badań, zaproponowania ujęcia tematu pod kątem **narratywistycznych**, wreszcie – określenia postępowania badawczego”;

s. 140 – przekładając z angielskiego, pisze Pan Pigulak o „zawłaszczaniu przez film biograficzny ‘prawdziwych **żyć** i przemienianiu ich w królestwa mitów” [aspirant do stopnia doktora nie wie, iż w języku polskim – inaczej niż w angielskim – rzeczownik „życie” nie ma liczby mnogiej; i tak np. awatar uczestnika cyfrowych gier może posiadać więcej niż jedno życie, ale nie może mieć wielu „żyć”];

s. 143 – „Stąd za wyznaczniki, które **pełnią podstawę** uprawniającą do omówienia różnorodnych **produkcji** dokumentalnych Aleksandra Sokurowa jako filmów z elementami biografii, uznaję dwa podstawowe elementy, wyartykułowane przez Joannę Sosnowską: **realności** przedstawianego w filmie **wizualnego obrazu** bohatera (**produkcja** nie posiłkuje się kreacjami aktorskimi) i **wykorzystania** zdjęć autentycznych osób i materiałów archiwalnych” [błąd frazeologiczny, leksykalny, dwa gramatyczne i pleonazm – sporo, jak na jedno zdanie – T.K.];

s. 147 – „[...] koncentrują się na dogłębniejszym **przedstawieniu** jednego, wybranego aspektu z życia na prawach przyczynku biograficznego (np. **okolicznościom** powrotu szczątków Szalapina do kraju)”; „Drugą wartą odnotowania funkcją – tym bardziej istotną, że bezpośrednio **wiążącą biograficzne uwarunkowania** dokumentów

Sokurowa **jako przejawu** bezpośredniego zaangażowania w kształtowanie rzeczywistości społeczno-politycznej **Związki** Radzieckiego – jest „agitacyjna” rola *Przykładu intonacji*”;

s. 148 – „w postawie **świadka dla** rozpadającego się systemu”;

s. 155 – „Ostatecznie wszystkie trzy produkcje **odnoszą wokół tego samego gatunku** filmowego, stawiając w centrum zainteresowania wybrany fragment z **jej** życia” [pomijając już bezsensowną konstrukcję zdania, nie wiadomo też, do jakiego rzeczownika ma się odnosić zaimek „jej” – kontekst zdań poprzednich nic nam o tym nie mówi – T.K];

s. 156 – w zawiłym zdaniu, którego już nie mam siły przepisywać, do rzeczownika „jednostki” (w l. mn.) pan Pigulak stosuje zwrot „**każde** z nich”;

s. 163 – „zagadnienie kultu jednostki podporządkowane **pragnieniu stworzeniu** wszechobecności jednego, słusznego ujęcia wódza”;

s. 166 – „**postać** portretowana w *Molochu* **składa się na uzupełnienie** tego obrazu o ujęcie prywatne”;

s. 167 – „Ten swoisty ‚antymonumentalizm’, razem z portretowaniem w duchu *body comedy* nadmiernej otyłości Bormanna i niskiego wzrostu Goebbelsa, kształtuje się nie tylko poczucie groteski w zestawieniu ze wzniosłym, górskim pejzażem, ale również w samych wypowiedziach bohaterów, skutecznie potęgujący nazistowską obsesję cielesności”;

s. 168 – „[...] analogicznie względem *Molocha* (**kwestionującego** hitlerowską koncepcję nadczłowieka) i *Cielca* (**czyniący** z ograniczeń ciała więzienie dla woli rewolucjonisty), w portretowaniu cielesności bohatera *Słońca* [...] dokonuje się proces demityzacji „wielkiej jednostki”;

s. 173 – „Dodatkowa tragedia postaci kumuluje się we faktie [...]”;

s. 184 – „Zmiany te, przejawiające się m.in. w modernizacyjnych dylematach jednostki i społeczeństwa **na przełomie dziewiętnastego wieku**, **oparty** na trzech stadiach

rozwoju postaci: marzyciela (odnoszącego się do początków dramatu [...]), kochanka (**realizowanej** za sprawą Małgorzaty, której postawa – zwieńczona śmiercią – oscylowała **wokół prób** transgresji feudalnych porządków siłą czystego uczucia **a ograniczeniem** związanym z przynależnością do moralności małomiasteczkowej wspólnoty) oraz developera (**znamionującego** poszerzeniem horyzontu światopoglądowego Fausta z prywatnego – symbolizowanego przez chłód akademickich teorii – na publiczne, ściśle powiązane ze społecznym aktywizmem)”;

s. 187 – „Ambicja Fausta, aby osiąść władzę nad ludźmi, objawia się więc nie tyle jako przeniknięcie tajemnicy duszy [...] bądź też samego życia [...], co faktyczną kontrolę ciała i myśli”;

s. 188 – „Symboliczne [...] ukamieniowanie wydaje się jednak próżnym trudem, które w dalszej kolejności potwierdzają panoramy otoczenia: pustych, pokrytych lodem i skałami przestrzeni”; „Sokurov [...] nadaje filmom biograficznym z ‘trylogii władzy’ wyraźnego, autorskiego nawiasu w postaci uzupełnienia podjętej i mitu człowieka faustowskiego”;

s. 189 – „zainteresowanie obrazem jednostki (**pełniącej** z uwagi na swoje dokonania **status** zarezerwowany dla ‘postaci historycznej’: wybitnego artysty, polityka czy intelektualisty)”;

s. 213 – „Obecny w przestrzeni pozakadrowej, zmusi postacie do przełamania czwartej ściany, a następnie poznania fakty ze swej przeszłości”.

Potworków składniowych i frazeologicznych w tej pracy mógłbym przytoczyć co najmniej jeszcze kilkadziesiąt, nie mam już jednak siły przepisywać ich, a nie mogę ich „wkleić”, gdyż dysponuję nie plikiem elektronicznym, a jedynie oprawionym wydrukiem. Przytoczmy jednak na koniec zdanie ze s. 192, rozpoczynające rozdział 4: „W tej dysertacji starałem się wielokrotnie wykazać, że koncepcje narracyjne, a także struktura filmów w reżyserii Aleksandra Sokurowa – produkcji fabularnych i dokumentalnych – w wysokim stopniu podporządkowane są założeniom związanym z unikalnym stylem opowiadania o rzeczywistości”. Cokolwiek to zdanie znaczy,

emblematicznie unaocznia zarówno pustosłowie, jak i konceptualną mętność tej rozprawy.

Wykaz błędów popełnionych przez Pana Pigulaka nie kończy się na błędach językowych. Birgit Beumers, współredaktorce tomu *The Cinema of Alexander Sokurov*, nadaje imię „Bridgit” (s. 5), imienia Haydena White’a nigdy (a zatem nie jest to jednorazowa literówka) nie zapisuje inaczej niż „Hyden”, podobnie zresztą czyni w wypadku nazwiska amerykańskiego filmoznawcy-kognitywisty, Carla Plantingi, zapisując je za każdym razem „Platinga”. Pisze też Autor, iż Lenin umierał w Gorkach, i że Sokurov urodził się w Gorkach. O ile to pierwsze jest prawdą i odmiana nazwy miejscowości jest prawidłowa, o tyle to drugie prawdą nie jest, a odmiana nazwy miasta prawidłowa nie jest. Sokurov urodził się bowiem w Gorkim czy też w mieście Gorki, bo na cześć pisarza Maksyma Gorkiego nazwano w czasach sowieckich Niżny Nowogród. Z pewnością jednak nie możemy sowieckiej nazwy miasta odmieniać tak jak czyni to Pan Pigulak. No i na koniec nie można nie wspomnieć o dwóch poważnych błędach merytorycznych. Zdaniem Autora, do jałtańskiej Wielkiej Trójki należał prócz Stalina i Churchilla Theodore Roosevelt (*sic!*), autorem zaś *Żywotów sławnych mężów* jest Swetoniusz. Pomylenie dwóch amerykańskich prezydentów, Theodore’a Roosevelta i Franklina Delano Roosevelta, oraz przypisanie dzieła Plutarcha Swetoniuszowi, to dla absolwenta historii błędy szczególnie kompromitujące.

Reasumując – **stwierdzam, iż recenzowana rozprawa *Strategie obrazowania historii w filmach Aleksandra Sokurowa* z racji słabości konceptualnej, poważnych luk w bibliografii i kompromitującego poziomu językowego w żadnym wypadku nie może być podstawą w przewodzie doktorskim. Wnioskuje zatem o niedopuszczenie Pana Mgr. Marcina Pigulaka do dalszych tego przewodu etapów.**

.....  
Tomasz Krzyż