

Dr hab. Joanna Wojnicka, prof. UJ

Instytut Sztuk Audiowizualnych

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej

Uniwersytet Jagielloński

Vidi decanus

### **Recenzja dorobku naukowego dr Iwony Grodz**

Po publikacji książki *Zaszyfrowane w obrazie. O filmach Jerzego Wojciecha Hasa* (Gdańsk, 2008) Iwona Grodz dała się poznać jako oryginalna badaczka twórczości reżysera *Sanatorium pod klepsydrą*. Już ta monografia, której podstawą była rozprawa doktorska, ujawniła obszar zainteresowań Habilitantki. Jej zainteresowania wiążą się z rozumieniem kina jako sztuki, w której syntetyzują się doświadczenia i wpływy sztuk innych – malarstwa, literatury czy muzyki. Prawdopodobnie te zainteresowania przywiodły ją do pogłębionych studiów w tych dziedzinach. Jest ona – co warto odnotować – absolwentką nie tylko filologii polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (dyplom w 2002 roku), nie tylko studiów doktoranckich w tymże uniwersytecie zakończonych obroną rozprawy doktorskiej o twórczości Jerzego Wojciecha Hasa, ale także historii sztuki (dyplom w 2012 roku), a potem również muzykologii (dyplom w 2015). To jednakże nie wszystko. Ilość studiów podyplomowych, a także kursów i szkoleń ukończonych przez Habilitantkę jest doprawdy imponująca. Ale nie o tym rzecz.

Na dorobek naukowy dr Iwony Grodz po uzyskaniu stopnia doktora składa się szereg (ponad sto) artykułów i wystąpień konferencyjnych, a także książki. Są to monografie poświęcone twórczości Jerzego Skolimowskiego (Warszawa 2010) i Zbigniewa Rybczyńskiego (Warszawa 2015), a także dwie prace będące rezultatem i konsekwencją jej badań nad sztuką filmową Jerzego Wojciecha Hasa – *Between Dream and Reality* (to książka poświęcona *Rękopisowi znalezionemu w Saragossie* wydana w Berlinie w 2018) oraz *Hasowski Appendix* (Kraków 2020). Ta ostatnia publikacja pomyślana została – i tak przedstawia ją Autorka – jako uzupełnienie, lub lepiej – dopełnienie, wcześniejszych ustaleń, które są rezultatem dalszego namysłu nad twórczością reżysera *Pożegnań*. Tego rodzaju konsekwencja jest rzeczywiście cenna i warta podkreślenia, tym bardziej, że twórczości Hasa Habilitantka wydaje się wierna

od lat i nawet jeśli zajmują ją inne zagadnienia, to wraca do artysty, który – jak możemy przypuszczać – przyczynił się do jej zainteresowania korespondencją sztuk w obrębie kina.

Jednak dorobek naukowy dr Iwony Grodź to nie tylko badania nad twórczością Hasa. Przegląd jej artykułów pisanych przez ostatnie kilkanaście lat ujawnia kilka – dość konsekwentnie rozwijanych – obszarów badawczych. Pierwszym i pewnie najbardziej rzucającym się w oczy jest kino polskie. Habilitantka poświęciła wiele artykułów naukowych polskim filmowcom, zarówno tym, którzy tworzyli historię polskiego kina (Kawalerowicz, Zanussi, Kutz, Wajda, Skolimowski, Konwicki), jak i twórcom bardziej współczesnym (Grzegorzek, Pawlikowski, Borcuch, Kędzierzawska). Wśród jej artykułów są studia na temat konkretnych filmów, rozprawy analizujące motywy i tematy wybranej twórczości lub jej uwarunkowania. W dorobku naukowym Habilitantki znajdziemy co prawda prace poświęcone filmowcom zagranicznych (jest ich niemało), jednak ich dobór wydaje się bardziej przypadkowy, wynikający być może z tematu tomu zbiorowego, konferencji lub/i sympatii samej Autorki, a nie ze skonkretyzowanej strategii badawczej. Przy czym – jak się zdaje - interesują ją raczej reżyserzy bliżsi współczesności, a nawet współcześni, niż ci, którzy tworzyli panoramę historii kina (wyjątkiem jest artykuł poświęcony twórczości Jeana Vigo, a także rozprawy o *Andrieju Rublowie* Andrieja Tarkowskiego, *Fanny i Aleksander* Ingmara Bergmana i *Snach* Akiry Kurosawy).

Drugim obszarem zainteresowań dr Iwony Grodź są bez wątpienia związki i korespondencje kina oraz innych sztuk, przede wszystkim literatury, ale także muzyki i sztuk plastycznych. Widać to często w wyborze aspektu, w jakim analizuje ona twórczość lub konkretne dzieła wymienianych tu reżyserów. Na uwagę zasługuje cały cykl rozpraw poświęconych obecności pisarzy w przestrzeni filmowej. Iwona Grodź pisze o Cyprianie Kamilu Norwidzie, o Włodzimierzu Odojewskim, Krzysztofie Kamilu Baczyńskim, Zbigniewie Herbercie, pisze również o adaptacjach literatury. Pewna część jej artykułów poświęcona została muzyce filmowej – przede wszystkim Wojciecha Kilara (co jest zapewne pokłosiem pracy magisterskiej obronionej na muzykologii), ale Habilitantka zajmuje się też aspektem muzycznym, czasem szerzej – dźwiękowym, innych filmów. Mamy więc studia o *Oczach szeroko zamkniętych* Stanleya Kubricka i *Lisbon story* Wima Wendersa. Jest wreszcie obszerny zbiór rozpraw poświęcony nie tyle sztukom plastycznym w kinie, ale kinu, które sytuować można na pograniczu plastyki i ruchomej fotografii, fabuły i eksperymentu malarskiego. W tym kręgu mieszczą się między innymi rozprawy o Zbigniewie Rybczyńskim (także książka), Tomaszu Bagińskim, Jerzym Kuci, także prace o Lechu Majewskim. W tym kręgu mieści się też szereg

rozpraw poświęconych szeroko pojętej wizualności, pograniczu kina i nowych mediów, także komunikacji medialnej. Te ostatnie zagadnienia pojawiają się w kręgu zainteresowań dr Iwony Grodz w ciągu kilku ostatnich lat coraz częściej, co zapewne sygnalizuje poszerzenie obszaru jej badań.

Uważna analiza dorobku Habilitantki ujawnia więc, że jest on – mimo pozornego eklektyzmu - wyjątkowo spójny. Przewijają się w nim wyraźnie skonkretyzowane tematy, pozwala też dostrzec rozwój naukowy ukierunkowany na poszerzanie i pogłębianie zagadnienia, którym Habilitantka zajmuje się od początku swej naukowej drogi, czyli wspomnianych już związków kina z innymi sztukami, ich wzajemnych koincydencji i uwarunkowań. Nie napisała ona co prawda obszernej rozprawy teoretycznej, która poświęcona byłaby tym zagadnieniom, ale w dużej części jej prac problematyka to jest obecna.

Próbą syntezy dotychczasowych rozważań wydaje się książka, którą Habilitantka opublikowała w roku 2023 - *Artysta i sztuka w polskich filmach fabularnych powstałych po II wojnie światowej* (Gdańsk 2023). Jest to praca zakrojona – na co wskazuje tytuł – bardzo szeroko. Obejmuje całość polskiej kinematografii fabularnej – dzieła klasyków, kino współczesne, kino popularne, także filmy telewizyjne i seriale. Mamy więc ogromny materiał, który Habilitantka zdecydowała się uporządkować, biorąc za punkt wyjścia temat artysty i sztuki. Rezultatem tego wyboru ma być, jak sama pisze, inne od dotychczasowego spojrzenie na kino polskie, „odmienne rozłożenie akcentów, a przez to skupienie uwagi na innych aspektach polskich dzieł. Takie spojrzenie umożliwia ponadto przywołanie tytułów mniej znanych, często do tej pory pomijanych, czekających na swój czas i bardziej przychylnie spojrzenie”. Autorka tłumaczy również, dlaczego wybrała filmy fabularne (a nie na przykład dokumenty). Wpierw zauważa, że są one „amalgamatem tego, co w historii i pamięci jest najtrudniejszym tematem do rozgryzienia, prawdy i zmyślenia”, potem jednak z prostotą dodaje (skądinąd słusznie), że nie powstała na ten temat jeszcze żadna książka. Prawdę mówiąc ten drugi argument przekonuje mnie bardziej, jako że podjęcie tematu dotąd nieobecnego lub obecnego w niewielkim stopniu w polskiej – czy jakiegokolwiek innej - refleksji powinno przynieść jej korzyści.

W *Przedmowie* do książki, który jest równocześnie prezentacją celu, metody, a także konstrukcji, Habilitantka stwierdza, że celem pracy ma być odpowiedź na pytanie „związane z rolą artysty, funkcją jego twórczości i miejscem języka biografii (lub autobiografii) w szeroko pojętej polskiej kulturze filmowej” (s. 14). Dalej autorka formułuje kolejne zadania, a są nimi odpowiedzi na rozmaite pytania, na przykład - czy filmy, w których pojawia się temat artysty

lub sztuki, są wyzwaniem dla współczesności, czy są doraźną tendencją, a może modą, czy filmy te charakteryzują się nowatorstwem, czy też epigonizmem i schematycznością, do kogo wreszcie są adresowane. Biorąc to pod uwagę, czytelnik nabiera przekonania, że książka, którą otrzymuje, będzie obszernym studium, mającym nie tyle charakter historycznego kompendium, ile ujęcia wykorzystującego materiał badawczy do refleksji o specyfice i znaczeniu nie tylko filmów o artystach i sztuce, ale też o twórcy filmowym, który w takim ujęciu sam może być traktowany jako artysta-kreator. Autorka stara się swoje podejście sprecyzować, zwracając uwagę na kolejne problemy - relację między teorią filmowego biografizmu a praktyką, na komunikatywność polskich filmach o sztuce. Zakłada przy tym, że próby odpowiedzi na te pytania sugerują postawę badawczą, która skupia się przede wszystkim na „praktyce interpretacyjnej, a więc rezygnacji z systemowości, modelowości, wszelkich fundamentalizmów, pewników, całościowych ujęć. Nie pytam więc o to – pisze dalej autorka – czym jest biografizm, ale jakie znaczenie ma wybór języka biografii dla odbiorców i co mówi o współczesności” (s. 16).

Można tę myśl Autorki przyjąć, choć wzbudza ona pewną ciekawość, potęgowaną przez metodę, jaką proponuje na użytek swojej pracy. Założenia, które jej przyświecają, budzą jednak mój lekki opór. Habilitantka pisze bowiem, że współczesny dyskurs rezygnuje z naukowości na korzyść interdyscyplinarności i otwarcia na różne konteksty kulturowe. Nie bardzo wiem, dlaczego interdyscyplinarność jest sprzeczna z naukowością. Wszak umiejętne korzystanie z metodologii, ustaleń, badań i propozycji innych (czasem pokrewnych) dyscyplin nie musi być sprzeczne z naukowością. Dalej Autorka pisze coś jeszcze bardziej zdumiewającego: „Od zawsze wszelkie teorie grawitują między sztuką a nauką. Z jednej – skupiają się na specyfice i niepowtarzalności podjętego tematu. Z drugiej – starają się określić reguły obowiązujące w badanym obszarze”. Jeśli dobrze rozumiem, skupianie się na specyfice podjętego tematu jest sztuką, zaś określanie reguł obowiązujących w danym obszarze badawczym – nauką. To stwierdzenie wydaje mi się sporym uproszczeniem. Przede wszystkim nie bardzo wiem, dlaczego „od zawsze” i dlaczego „wszelkie”. Wiele teorii, albo lepiej – autorów tychże teorii, także w obszarze nauk humanistycznych (a o tych, jak mniemam, pisze habilitantka, choć tego nie precyzuje), skupiając się na niepowtarzalności podjętego tematu, często stara się ją ujawnić, analizować, posługując się różnymi narzędziami, metodami porównawczymi, etc. Habilitantka dodaje jeszcze, że „uzmysłowienie sobie istnienia tej dychotomii prowadzi do wskazania dwóch dominujących postaw badawczych”. Obie – jak podkreśla - będą pojawiać się w książce: pierwsza interpretacyjno-hermeneutyczna

(jakościowa), druga analityczno-naukowa (ilościowa). Jest to szeroko zakrojona propozycja metodologiczna, której elementy nie muszą się jednakże wykluczać, a nawet dają nadzieje na stworzenie wartościowej syntezy. Metoda ilościowa (a więc – jeśli dobrze rozumiem – przywołanie i porównywanie dużej ilości dzieł) pozwala odkryć i opisać schematy, a także ich przekształcenia na przestrzeni lat, które obecne są w filmach o artystach i sztuce, zaś metoda hermeneutyczna objaśnić ich znaczenie, oddziaływanie na widza, etc. Staram się to, co pisze Habilitantka w pewien sposób porządkować, choć nie wiem, czy trafnie, bowiem już podczas lektury tych pierwszych stron pojawia się niepokój wynikający z ilości przywoływanych przez Autorkę metodologii i strategii, które zamierza wykorzystać (epistemologia, psychoanaliza, antropologia, fenomenologia, tematologia, antropologia postaci), a także zadań, jakie przed sobą stawia.

Przedstawiając konstrukcję książki, Iwona Grodź pisze, że składać się ona będzie z dwóch części – pierwszej o charakterze historycznym i analityczno-ilościowym (a więc zgodnie z tym, co napisała wcześniej – naukowym), a druga syntetyzująco-jakościowa, w której wybrane filmy posłużą jako egzemplifikacja wyróżnionych przez nią strategii. Ten układ tekstu zostaje zachowany. Pierwsza część książki podzielona została na rozdziały, których zakres obejmuje kolejne dekady historii Polski. Co prawda monografia poświęcona została kinematografii po II wojnie światowej, ale pierwszy rozdział - *Dojrzewanie bohatera*, dotyczy lat 1918-1939, a zatem dwudziestolecia międzywojennego. Przy tej okazji chciałabym zauważyć jedną rzecz. Dr Iwona Grodź pisze w przedmowie, że jednym z zadań, jakie sobie stawia, jest propozycja innego spojrzenia na polskie kino, na jego historię i współczesność. To jest bardzo cenne. Precyzuje przy tym, że nie chodzi jej o zanegowanie klasycznych – jeśli tak można powiedzieć – ujęć, ale o ich dopełnienie, uzupełnienie o inny wymiar. Ujęcie diachroniczne ma więc dać wrażenie innej niż dotychczasowe ciągłości, a nie być przejawem „mody na «retorykę przełomów» i zerwania z tym, co już zostało napisane na ten temat” (s. 18). Może nie śledzę uważnie prac poświęconych historii polskiego kina, ale nie dostrzegam jakiejś mody na «retorykę przełomów», czasem na polemiczne wobec wcześniejszych ujęć (niekoniecznie polemika ta musi nam się podobać), do czego jednak badacze mają prawo. Oczywiście Autorka również ma prawo do swojej opinii, niemniej wydaje mi się ona zbyt wyostzona.

Lektura pierwszego rozdziału (i potem kolejnych) uzmysławia, z jak szerokim materiałem badawczym mamy do czynienia i jak imponującą ilość filmów Habilitantka przywołuje, niektóre – co zresztą zapowiadała – wydobywając z niepamięci. Tak potężny materiał filmowy wymaga bez wątpienia odpowiedniego uprządkowania. Tym bardziej, że dość szybko

orientujemy się, jak swobodnie Autorka ów materiał traktuje. Natychmiast bowiem pojawia się pytanie, w jaki sposób dobiera ona filmy, czym są dla niej owe tematy, motywy, kim są bohaterowie. W najprostszym rozumowaniu filmy o artystach to filmy biograficzne (jeśli myślimy o postaciach autentycznych) lub fikcje, których głównym bohaterem jest artysta (może być to bohater inspirowany autentyczną postacią). Dużo trudniejsze do sprecyzowania jest pojęcie „sztuka w filmie”. I znów – w prostym rozumieniu - motyw ów może łączyć się poprzednim. Jeśli bowiem obcujemy z filmem o artyście (prawdziwym bądź fikcyjnym), możemy przypuszczać, że problem sztuki się w nim pojawi (choć nie musi to być regułą). Tymczasem już w pierwszym rozdziale książki poświęconym filmom z dwudziestolecia przekonujemy się, że jest inaczej. Sam tytuł książki sugeruje co prawda dużą otwartość. Sformułowanie „artysta i sztuka w filmach polskich” może rzeczywiście prowokować do poszukiwania najmniejszych nawet śladów obecności – artysty bądź sztuki - w dziele. Pytanie tylko, czy to nam cokolwiek daje? Autorka przywołuje na przykład filmy, w których ktoś wykonuje piosenki lub pojawiają się znani artyści z „pozafilmowego kręgu” (jak Szczepko i Tońko w filmach Waszyńskiego). Zapewne możemy to uznać za przykład „artysty w filmie”, ale podążając tym tropem, przywołać można ogromną ilość filmów, na przykład większość filmów z Adolfem Dymszą, który swoje emploi stworzył i rozwijał na scenie, dopiero potem przeniósł je do filmu.

Autorka wspomina na przykład *Dybuka*. Ani sztuka An-skiego, ani film Waszyńskiego nie opowiada o sztuce! Habilitantka sama to zresztą przyznaje, ale obecność tego akurat filmu tłumaczy następująco: „Film nie jest opowieścią o sztuce w ścisłym tego słowa znaczeniu, ale niewątpliwie wątek melodramatyczny został tu silnie powiązany ze sztuką, kulturą i tradycją żydowską, z której reżyser czerpał pełnymi garściami” (s. 40). To prawda, jednak na tej samej zasadzie można przywołać inne filmy, na przykład *Austerię* Jerzego Kawalerowicza, co zresztą Autorka (na stronie 143) w sposób bardzo oszczędny robi, uznając ją za „muśnięcie odchodzącej w niepamięć sztuki judaistycznej”. Ma sporo racji (choć nie wydaje mi się, żeby sztuka judaistyczna odeszła w niepamięć), jednak rozumując w ten sposób, możemy włączyć do naszych rozważań ogromną ilość filmów, które zawsze będą „silnie powiązane” z jakąś „sztuką, kulturą i tradycją”. Jednak pojawia się pytanie, czy nam to coś precyzuje, czy odwrotnie - rozmywa problematykę.

Inną budzącą moje wątpliwości kwestią jest przywoływanie filmów zagranicznych, w których albo pojawiają się polscy artyści, jak Ignacy Paderewski w *Sonacie księżycowej* Lothara Mendesa, albo eksploatowany jest „temat polski”. Występ wielkiego polskiego pianisty

na ekranie niewątpliwie zasługuje na uwagę, jednak *Sonata księżycowa* to nie jest film polski! Podobnie jak nie jest filmem polskim *Być albo nie być* Lubitscha, choć fabuła dotyczy polskich aktorów, a rzecz dzieje się w okupowanej Warszawie.

Podaję te przykłady z pierwszego rozdziału nie dlatego, by deprecjonować koncepcję *Habilitantki*, tylko po to, by wskazać, że takie ujęcie tematu niewątpliwie go rozmywa. Filmy reżyserów polskiego pochodzenia, ale nakręcone w innych krajach, pojawiają się zresztą w dalszej części pracy, na przykład *Autor widmo* Romana Polańskiego, który Autorka opisuje nieco bardziej szczegółowo, ze względu „na osobę reżysera i ciekawe podejście do badanego tematu” (s. 245). Tłumaczenie takie można przyjąć, pamiętać jednak trzeba, że *Autor widmo* to nie jest film polski, zaś argument „ciekawego podejścia do tematu” nie przekonuje czytelnika. Można bowiem natychmiast zadać pytanie, dlaczego ten film, a nie na przykład *Wenus w futrze*, gdzie problem relacji pomiędzy reżyserem a aktorką, a jednocześnie sztuką i rzeczywistością, jest „ciekawie” zarysowany. Podobnych przykładów jest sporo – zagraniczne filmy Agnieszki Holland, Lecha Majewskiego, Andrzeja Żuławskiego wymieniane są wielokrotnie. Nawet jeśli polskie instytucje miały swój udział w ich produkcji (a nie zawsze tak jest), pytanie – czy mamy do czynienia z filmem polskim, pozostaje. Nazwisko reżysera nie wystarcza. Raczej nie nazwiemy *Zabriskie Point* filmem włoskim, nawet jeśli udział w jego produkcji miał Carlo Ponti. Określenie „artysta i sztuka w polskich filmach fabularnych” jest bowiem bardzo pojemne, jednak kryje w sobie pułapkę dowolności. I mam wrażenie, że Autorka w tę pułapkę wpadła.

Czytając bowiem kolejne rozdziały, stajemy wobec imponującej ilości cytowanych tytułów, porządkowanych w sposób diachroniczny „na tle” zmian sytuacji polityczno-społecznej w Polsce. Jednak ich dobór jest niewątpliwie bardzo swobodny. Jeśli bowiem uznamy, że „ślad” sztuki (muzyki, literatury, architektury, etc.) w filmie sprawia, że można go „włączyć do rejestru”, to w takim razie włączyć do niego można wszystko. Podobnie jak filmy, w których na drugim, a nawet trzecim planie pojawia się postać artysty, lub bohatera o artystycznych inklinacjach (bo i takich znajdziemy). Tę samą metodę zastosowała Autorka w filmografii kończącej książkę. Została ona przygotowana z wykorzystaniem klucza historycznego i tematologicznego z adnotacją, że jest to wybór (zapewne subiektywny). Niemniej wybór ten ma charakter bardzo dyskusyjny. Dowiadujemy się bowiem, że w zestawie filmów o sztukach plastycznych/artystach/plastykach/z elementami sztuk plastycznych znajduje się na przykład *Pętla* Hasa, a z kolei wśród filmów o muzyce *Quo vadis*. Przyjmując płynność zaproponowanych przez Autorkę kategorii, jednak nie powinna ona na podstawie tego spisu wyciągać wniosku o

ilości (i jakości) nakręconych w Polsce filmów o artystach i sztuce. Jest to moim zdaniem spore nadużycie, tym bardziej, że niektóre „przyporządkowania” są co najmniej dziwne. Dlaczego na przykład w dziale „Teatr, aktorstwo, kabaret i taniec” znajduje się *Ubu król* Piotra Szulkina? Jak rozumiem chodzi o fakt, że mamy do czynienia z adaptacją dramatu, być może chodzi też o groteskową konwencję. Jeśli jednak rozumiemy w podobny sposób, to dlaczego *Wesele* Wajdy znajduje się w części „Literatura”, wszak to również adaptacja dramatu. Zaś biorąc pod uwagę przyjętą przez reżysera konwencję, w której cytaty malarskie odgrywają ważną rolę, dlaczego nie umieścić *Wesela* w części „Sztuki plastyczne”? Dlaczego w tej samej kategorii, w której znalazł się *Ubu król*, nie ma na przykład *Łóżka Wierszynina* (1997) Andrzeja Domalika, wszak to film o aktorach i spektaklu teatralnym. Rozumiem, jest to wybór subiektywny, jednak na jego podstawie nie powinno się formułować wniosków o charakterze ilościowym i wartościującym.

W kolejnych rozdziałach Autorka proponuje metody porządkowania filmów, posiłkując się typologią zapożyczaną od innych badaczy – Tadeusza Lubelskiego, Sebastiana Jagielskiego (przy tej okazji warto zauważyć, że tekst Jagielskiego nie pochodzi „z monumentalnej *Historii kina polskiego*” [s. 81] tylko z trzeciego tomu *Historii kina*; zresztą w przypisie Autorka tego błędu uniknęła). W procesie tym stara się dopasować filmy do wykorzystywanych typologii. Jednak proponuje też własne, jak w rozdziale *Dekada etyki (1969-1981)*, z którym użyła autorka typologii Lubelskiego i Jagielskiego. Z kolei sama zaproponowała trzecią związaną z funkcją sztuki. Sztuka może więc w filmach (tego okresu) pełnić funkcję poznawczo-komunikacyjną, wychowawczo-ideologiczną, ekspresyjno-terapeutyczną i estetyczno-hedonistyczną. Odpowiadają one według Autorki strategiom zaproponowanym przez Lubelskiego. Po czym przypisuje do nich filmy, właściwie nie wyjaśniając dlaczego akurat te. Co sprawia, że Autorka wyszczególniła akurat takie funkcje, w ramach których również mnoży rozmaite inne strategie (edukatora-popularyzatora, animatora rozrywki, estety, adaptatora, biografisty), tego do końca nie wiemy.

Podobnie jest w rozdziale „*Nowa rzeczywistość*” (1982-1989). Autorka posiłkuje się typologią – tym razem inną - Tadeusza Lubelskiego (strategia reżyserska psychoterapeuty, świadka, artysty i profesjonalisty), ale proponuje też własną. Jej kryterium to - obecne w filmach opisywanej dekady - sposoby ujmowania tematu. Mamy więc filmy, które obalają tabu przeszłości, filmy, w których obecna jest nostalgia za przeszłością, filmy wykazujące „głęboką eksplorację wybranego tematu”, czy też ujawniające w groteskowy sposób prezentowaną rzeczywistość (s.145-146). Na koniec autorka podaje też tytuły dzieł nie poddających się –



według niej - jednoznacznej klasyfikacji. Sam koncept nie budzi moich zastrzeżeń, moje wątpliwości budzą proponowane kategorie i sposób przyporządkowania do nich filmów. Prawdę mówiąc znów nie wiem, dlaczego Autorka zaproponowała właśnie takie kategorie. Być może wynikają one z analizy porównawczej lub z głębokiej, a nie powierzchownej refleksji nad procesami historycznymi czy historyczno-filmowymi, jednak tego z tekstu się nie dowiadujemy (jasna wydaje się tylko pierwsza kategoria, czyli „obalanie tabu historii”, bo wiąże się po prostu z kontekstem politycznym). Czy naprawdę nostalgia za przeszłością jest domeną kina lat osiemdziesiątych i nie znajdziemy jej na przykład w filmach z lat siedemdziesiątych? Czy we wcześniejszym kinie nie mieliśmy do czynienia z „głęboką eksploracją wybranego tematu” albo z groteskowym sposobem ujmowania rzeczywistości? Równie dobrze, biorąc pod uwagę tok refleksji, można byłoby zaproponować inne kategorie. Nie chodzi mi jednak o to, że Autorka proponuje niewłaściwe, tylko że nie znajdują one w oczach czytelnika wyraźnego uzasadnienia. Autorka co prawda stara się charakteryzować kolejne dekady, jednak w moim mniemaniu czyni to w sposób nieco sztamkowy, najczęściej wykorzystując propozycje zaczerpnięte od różnych autorów (co nie jest złą praktyką), które jednak rzadko (albo wcale) poddaje refleksji i które wprowadza nieco *ad hoc* i do pewnego stopnia przypadkowo. Dlatego też w książce znajdziemy naprawdę imponującą ilość przywołań i cytatów, co bez wątpienia świadczy o erudycji Autorki, jednak wykorzystuje je ona raczej na zasadzie luźnych skojarzeń, a nie świadomie konstruowanego „rusztowania teoretycznego”.

Właśnie ta ilość mniej lub bardziej precyzyjnie wykorzystanych prac, strategii, typologii sprawia, że czytelnik czuje się nieco zagubiony. Cytaty i przywołania, wzorce metodologiczne pochodzą z wielu źródeł, często – jak wspominałam – z prac filmoznawczych. Ale nie tylko. Co prawda Habilitantka zarysowała w przedmowie tę koncepcję, więc dla czytelnika nie powinna być zaskakująca. Jednak sposób jej realizacji pozostawia sporo do życzenia, zamiast bowiem porządkować problematykę wprowadza chaos. Owo mnożenie strategii, taktyk i.. filmów powoduje, że pogubiony czytelnik zaczyna odnosić wrażenie, że – choć to moje subiektywne odczucie – Autorka sama nieco się w tym gubi. Raz włącza filmy (bądź osobę reżysera) w ramy jednej strategii, raz w ramy innej. Raz uznaje film za przykład określonej taktyki, raz za przykład innej taktyki. Rozumiem rzecz jasna, że elementy układanki mogą się ze sobą zazębiać, czasem nawet nakładać, ale ich ilość, przy równoczesnym mnożeniu odniesień interpretacyjnych, kontekstów i przywoływanych teorii, które nie są rozwijane, ponieważ myśl Autorki biegnie od skojarzenia do skojarzenia, sprawia, że ta podróż przez powojenną historię polskiego kina staje się dość kłopotliwa.

Pytanie, jakie towarzyszy czytelnikowi, jest mianowicie takie – czego tak naprawdę dowiadujemy się o polskim kinie w trakcie lektury książki Iwony Grodź? Autorka zapowiedziała, że jej intencją ma być przedstawienie historii polskiej kinematografii w inny od dotychczasowego sposób. Znakomity pomysł! Prześledzenie rozwoju polskiego kina z uwzględnieniem motywu artysty lub samej sztuki wydaje się bardzo ciekawe, a też nieczęsto podejmowane w tak kompleksowy sposób. Trzeba jednak odpowiedzieć na pytanie, czy zamierzenie to w pełni się udało? Moim zdaniem nie do końca. Ważne są również powody, dla których tak się nie stało. Autorka zebrała naprawdę imponującą ilość filmów, także seriali, dzieł bardziej znaczących, mniej znaczących, nierzadko zapomnianych. Przypomniała filmy dla dzieci, filmy dla młodzieży. Próbowała wskazać zmiany w podejściu do tematu na przestrzeni dekad, które powiązała z kontekstem historycznym. A jednak kończący lekturę czytelnik nie ma – w mojej opinii - przekonania, że jego wiedza o polskim kinie została poszerzona. Jeśli już to na poziomie ilościowym, choć i to może budzić mieszane uczucia z powodów, o których pisałam wcześniej. Czytelnik pozostaje więc z wieloma pytaniami, na które w natłoku strategii, typologii i postaw twórczych nie uzyskał odpowiedzi. Oczywiście jedna monografia nie wyczerpuje tematu, a jej autor wcale nie musi uznawać za konieczne zajmowanie się wszystkimi problemami, jakie pojawią się w głowie czytelnika. Jednak cel, który sobie stawia, powinien być dość czytelny. Tymczasem Autorka książki postawiła sobie tych celów bardzo dużo, może za dużo i zrealizowała je w dość enigmatycznej formie.

W podsumowaniu Habilitantka pisze bowiem, że w jej pracy „najważniejsze było ujęcie antropologiczne (antropologia postaci), a więc wskazanie funkcji filmów na ten temat jako przykładów wyrafinowanego promowania wiedzy na temat ciekawych artystów w celach terapeutycznych, w imię szerszego projektu uczenia się z biografii innych” (s. 323). Zaraz potem dodaje, że perspektywa tematologiczna zastosowana w książce służyć ma uwrażliwieniu „potencjalnych odbiorców na działalność artystyczną i jej wytwory w imię koncepcji «podnoszenia jakości życia poprzez rozumienie i świadome kontemplowanie sztuki», która z kolei pozwala lepiej poznać otaczający świat.” (s. 323-324). Prawdę mówiąc nie dostrzegłam w książce konsekwentnie stosowanego ujęcia antropologicznego (antropologii postaci), ani wyraźnej perspektywy tematologicznej, ani komunikacyjno-genologicznej, którą Autorka uściśla: „biograficzny film a portret artysty w filmie, między gatunkiem, odmianą gatunkową a formą” (s. 324). Tego rodzaju optyka bywa co prawda obecna na kartach książki, jednak gubi się – co powtórzę raz jeszcze - wśród wielu innych perspektyw proponowanych przez Autorkę. Podobnie jak problem uwikłania w „pokoleniowe przyporządkowanie twórców (filmów – J.W.)

oraz bohaterów”. Byłby to bez wątpienia ciekawy klucz analityczny oraz interpretacyjny, a zastosowany konsekwentnie być może pozwoliłby odkryć frapujące zależności. Jednak należałoby stosować go konsekwentnie. Tymczasem pojawia się on – jak wiele innych – w sposób niezwykle szczątkowy.

Reasumując, uważam, że głównym mankamentem (przy bardzo ciekawej koncepcji, imponującym materiale filmowym, erudycyjnym sznycie) książki Iwony Grodź jest teoretyczny „nadmiar” i brak precyzji w wykorzystaniu i porządkowaniu materiału. Mam wrażenie, że Autorka wpadła w pułapkę „nowego ujęcia problemu”, a przede wszystkim – zdobywającej chyba popularność – metody ilościowej. Tymczasem metoda ilościowa – jeśli w ogóle ma mieć zastosowanie – powinna być stosowana konsekwentnie i precyzyjnie, a rezultat jej użycia jasny. Innymi słowy – musimy odpowiedzieć sobie na pytanie, co dzięki niej chcemy uzyskać i czy rezultat tych badań ma jakiegokolwiek sensowne zastosowanie w obszarze, jakim się zajmujemy. Moim osobistym zdaniem nie ma takiego zastosowania, chyba że będziemy liczyć widzów, klatki filmowe, wyprodukowane filmy, etc. i na tej podstawie formułować wnioski, które również powinny mieć charakter mniej lub bardziej wymierny. Nie powiedzą nam one wiele o jakości dzieł, nie odzwierciedlą artystycznych tendencji, nie przynoszą też wiedzy o „strategiach” twórczych, a nawet preferencjach widzów. A jeśli nawet udają, że coś takiego mówią, to jest to wiedza złudna. Mam niejasne wrażenie, że Autorka to rozumie, dlatego ciągle „ucieka” w stronę praktyk hermeneutycznych, aby potem znów wyliczać tytuły, które mają odzwierciedlać strategie i metody.

Problem wiąże się również z kryteriami wyboru filmów, które – przy zastosowaniu metody ilościowej - muszą zostać dokładnie zdefiniowane. W innym przypadku grozi nam to, co jest rysą propozycji Iwony Grodź – dezynwoltura w doborze przykładów, które potem stają się podstawą do formułowania konkretnych, czasem daleko idących wniosków.

Pragnę jednak zauważyć, że – jakkolwiek moje uwagi mają charakter krytyczny – doceniam sam zamysł książki. Rozpoznanie, a także próba analizy tego problemu jest niewątpliwie wyjątkowym dokonaniem w polskiej refleksji filmoznawczej. Mam też szczery podziw dla bogactwa i jakości dorobku naukowego Habilitantki. Własny, wyraźnie określony obszar zainteresowań, konsekwencja w jego eksploracji, a także perspektywa komparatystyczna, interdyscyplinarna (która mnie samej jest bliska) sprawia, że prace dr Iwony Grodź są istotnym wkładem w polskie badania nad filmem. Warto także zwrócić uwagę na szeroko zakrojoną działalność popularyzatorską i edukacyjną Habilitantki, uczestnictwo w projektach, obecność w życiu naukowym (udział w licznych konferencjach, członkostwo w stowarzyszeniach), jak

również poszerzanie kompetencji dydaktycznych przez uczestnictwo w rozmaitych kursach. Jej szerokie zainteresowania naukowe były zapewne powodem ukończenia trzech kierunków studiów oraz licznych studiów podyplomowych. Wykorzystuje ona zresztą tę wiedzę w filmoznawczych badaniach, co warto jest podkreślić. Wszystko to sprawia, że w moim przekonaniu dorobek naukowy dr Iwony Grodzkiej może być podstawą nadania jej tytułu doktora habilitowanego i wniesę o dopuszczenie Habilitantki do dalszych etapów postępowania.



Kraków, 4 lutego, 2024



DZIEKAN  
Wydziału Nauk o Sztuce

prof. UAM dr hab. Michał Mencfel